



IX Congreso Nacional
C.E.H.A.

Comité Español

de Historia del Arte

LEON, 29 Septiembre a 2 Octubre

1992

EL ARTE ESPAÑOL
EN EPOCAS DE TRANSICION

A C T A S
IX CONGRESO ESPAÑOL
DE HISTORIA DEL ARTE

COMITE ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE LEON.
DPTO. DE PATRIMONIO HISTORICO-ARTISTICO
Y DE LA CULTURA ESCRITA
AREA DE HISTORIA DEL ARTE

León, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992

TOMO II

CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE (9.º. 1992. León)

Actas IX Congreso Español de Historia del Arte / [organizado por] Comité Español de Historia del Arte, Universidad de León, Dpto. de Patrimonio Histórico Artístico y de la Cultura Escrita, Area de Historia del Arte, León, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1992. – León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, D.L. 1994.

2 v.: il.; 24 cm.

ISBN 84-7719-418-2 (o.c.)

1. Arte-España-Congresos y asambleas. I. Comité Español de Historia del Arte. II. Universidad de León. Area de Historia del Arte. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. IV. Título.

7(460)(063)

© By UNIVERSIDAD DE LEON

Secretariado de Publicaciones

I.S.B.N.: 84-7719-429-7 (Tomo II)

84-7719-418-2 (Obra completa)

Depósito Legal: M-22751-1994

Impreso en Unigraf, S.L. – Móstoles (Madrid)

Entidades colaboradoras:

Consejería de Cultura y Bienestar Social
Junta de Castilla y León

Delegación del Gobierno en la Junta de Castilla y León

Universidad de León

Secretaría de Estado de Investigación
Ministerio de Educación y Ciencia

Excmo. Ayuntamiento de León

Ilmo. Ayuntamiento de Astorga

Excma. Diputación Provincial de León

Caja España

Cámara de Comercio e Industria de León

Comité Español de Historia del Arte

Santiago García, Editor

COMITES

Presidencia de Honor

Su Majestad la Reina de España

Comité de Honor

Excmo. Sr. D. Juan José Lucas Jiménez
Presidente de la Junta de Castilla y León

Excmo. Sr. D. Arsenio Lope Huerta
Delegado del Gobierno en la Junta de Castilla y León

Ilmo. Sr. D. Juan Morano Masa
Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de León

Ilmo. Sr. D. Agustín Turiel Sandín
Presidente de la Diputación Provincial de León

Excmo. Sr. D. Julio César Santoyo Mediavilla
Rector Magnífico de la Universidad de León

Excmo. Sr. D. Antonio Sandoval Moreno
Gobernador Civil de León

Ilmo. Sr. D. Juan José Alonso Perandones
Alcalde del Ilmo. Ayuntamiento de Astorga

Excmo. Sr. D. Emiliano Alonso Sánchez Lomas
Presidente de la Cámara de Comercio e Industria de León

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Antonio Vilaplana Molina
Obispo de León

Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Antonio Briva Mirabent
Obispo de Astorga

Ilmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa
Presidente del C.E.H.A.

Comité Ejecutivo

Presidente
D. Manuel Valdés Fernández

Vicepresidenta
Dña. Etelvina Fernández González

Secretario
D. Francisco Javier Hernando Carrasco

Secretaria Científica
Dña. Concepción Cosmen Alonso

Vocales
D. José Luis Avello Alvarez
Dña. María Dolores Campos Sánchez-Bordona
D. Ignacio González-Varas Ibáñez
Dña. María Victoria Herráez Ortega
Dña. María Dolores Tejeira Pablos

SECCIONES

Sección 1.ª “El arte 1200”

Presidente: Dr. D. Joaquín Yarza Luaces

Vicepresidente: Dr. D. Isidro Bango Torviso

Secretaria: Dra. Dña. Etelvina Fernández González

Sección 2.ª “La asimilación del renacimiento”

Presidente: Dr. D. Víctor Nieto Alcaide.

Vicepresidente: Dr. D. Alfredo Morales Martínez

Secretaria: Dra. Dña. María V. Herraéz Ortega

Sección 3.ª “La crisis del arte español en el siglo XVIII”

Presidente: Dr. D. Francisco Javier Plaza Santiago

Vicepresidente: Dr. D. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos

Secretario: Dr. D. Francisco Javier Hernando

Sección 4.ª “Entre la tradición y la vanguardia (1900-1925)”

Presidenta: Dra. Dña. Inmaculada Julián González

Vicepresidente: Dr. D. Alberto Darías Príncipe

Secretario: Dr. D. Manuel Valdés Fernández

Sección 5.ª “Momentos de transición en el arte hispanoamericano”

Presidente: Dr. D. Ramón Gutiérrez da Costa

Secretaria: Dr. Dña Dolores Campo Sánchez-Bordona

SUMARIO

Presentación	13
--------------------	----

COMUNICACIONES

SECCION TERCERA

Cristóbal Belda Navarro

Concepción de la Peña Velasco

La visión de un mundo en crisis: los Gremios frente a la Academia	17
---	----

Vidal Angel de la Madrid Alvarez

Los conflictos para la implantación de la normativa académica en Asturias en la segunda mitad del siglo XVIII	27
---	----

Javier González Santos

Aceptación y resistencia a la normativa académica entre los artistas asturianos en la segunda mitad del siglo XVIII	35
---	----

Lena Saladina Iglesias Rouco

En torno a la arquitectura burgalesa de la segunda mitad del siglo XVIII y su problemática profesional	43
--	----

María José Redondo Cantera

La situación profesional de la Arquitectura y los arquitectos en Valladolid durante el reinado de Carlos III	53
--	----

Anna Riera i Mora

Antecedentes de la escuela gratuita de dibujo en Barcelona: primeros síntomas de renovación de las artes	63
--	----

Enrique Fernández Castiñeiras

Pintar, una actividad dificultosa en la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII	73
---	----

Alberto C. Ibáñez Pérez

La crisis de la actividad artística del siglo XVIII en Burgos	79
---	----

Javier Ordóñez Vergara

Divergencias conceptuales en el discurso ilustrado sobre las antigüedades a fines del siglo XVIII	85
---	----

José Miguel Morales Folguera

Arqueología y clasicismo en Málaga: el Marqués de Valdeflores (1722-1772)	93
---	----

Jordi Oliveras Samitier

La crisis del modelo de ciudad renacentista. El proyecto para la nueva ciudad de San Carlos en la isla de León	99
--	----

<i>Javier Gómez Martínez</i> Cara y cruz de la villa de Santillana (Cantabria) en el paso del siglo XVIII al XIX	107
<i>Francisco Ollero Lobato</i> La Ilustración en Sevilla: tradición y novedad en la Arquitectura del XVIII ..	115
<i>José Concepción Rodríguez</i> Los albores del Neoclasicismo en Canarias	127
<i>M.^a José Zaparaín Yáñez</i> La Arquitectura en la segunda mitad del siglo XVIII en el obispado oxomense. En torno a la obra de Angel Vicente Ubón	139
<i>Pilar Correla Suárez</i> Iconografía del puente de Viveros (Madrid) a través de los proyectos del siglo XVIII	149
<i>M.^a Dolores Barroso Vázquez</i> Pluralidad estilística de la Arquitectura efímera gaditana a fines del siglo XVIII	159
<i>Laura García Sánchez</i> Descripción de las exequias de Fernando VI y Carlos III: transición artística del arte español en la iglesia de Santiago de Roma	167
<i>René Jesús Payo Hernanz</i> El retablo en Burgos en la segunda mitad del siglo XVIII: entre la tradición barroca y la renovación neoclásica	179
<i>Pedro Luis Echevarría Goñi</i> <i>José Javier Vélez Chaurri</i> Transformaciones en el mundo del retablo durante el último cuarto del siglo XVIII. Francisco Sabando, profesor de Arquitectura	193
<i>Ignacio Cendoya Echániz</i> Ruptura y continuidad en las primeras manifestaciones escultóricas del neoclasicismo en Guipúzcoa	205
<i>Aurora Pérez Santamaría</i> El academicismo en Jacint Moreto y su influencia en retablos catalanes del siglo XVIII	213
<i>Asunción Alejos Morán</i> José Vergara y el pensamiento ilustrado en la crisis del siglo XVIII. Estudio analítico de unas pinturas de la Virgen del Rosario del Real Monasterio de Santa Catalina de Siena en Valencia	225
<i>Carmen Díaz Baroque</i> Cénit y ocaso de la organería ibérica en el siglo XVIII	237
<i>Yayoi Kawamura</i> Los plateros de origen francés en el Oviedo de la segunda mitad del siglo XVIII	247
<i>Amelia Aranda Huete</i> Aspectos influyentes en el desarrollo de la joyería de la primera mitad del siglo XVIII	255

SECCION CUARTA

Ponencia: <i>Inmaculada Julián</i> Entre la tradición y la vanguardia (1900-1925)	265
<i>Joan Bassegoda i Nonell</i> Arcs equilibrats. Fistons i cantenàries	281
<i>Carmen Grandas</i> <i>Joan Rovira i Casajuana</i> La discordia del modernismo en Barcelona	289
<i>Cristina Cadafalch</i> Diversos ejemplos de arquitectura neoárabe en Barcelona y en La Habana en el cambio de siglo (XIX-XX)	303
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i> El maestro de obras Lucas García y el Centro Cívico de Valencia a fines del siglo XIX	317
<i>Angela Aldea Hernández</i> El Mercado Central, prototipo del modernismo valenciano	325
<i>Irene García Antón</i> Proyecto y realización del Santuario de la Magdalena en Novelda	333
<i>Juan Ramón Cirici Narváez</i> El Hospital de Mora de Cádiz	339
<i>Juan Carlos Centeno Alba</i> Transformaciones en la arquitectura de los edificios para espectáculos (1900-1925). El caso de Vitoria	351
<i>M.ª Luisa Bellido Gant</i> <i>Federico Castro Morales</i> <i>Elisa Povedano Marrugat</i> La dialéctica tradición/función en la arquitectura de entresiglos: la escuela de Veterinaria de Córdoba	363
<i>José Ignacio Díez Elcuaz</i> <i>M.ª Nieves Rupérez Almajano</i> El peso de la tradición: la Basílica teresiana de Alba de Tormes (1897-1923)	373
<i>M.ª Teresa Rivera Rodríguez</i> Tradición y vanguardia en la arquitectura orensana (1900-1925). Aproximación a la obra de un arquitecto: Daniel Vázquez-Gulias Martínez	387
<i>Amparo Martínez Herranz</i> Historicismo, Modernismo y Art Deco en las instalaciones comerciales de Zaragoza (1900-1925)	395
<i>M.ª de los Reyes Hernández Socorro</i> Arte y realidad. La frustración de un proyecto vanguardista en Las Palmas: la iglesia y casa franciscana del Puerto de la Luz	403
<i>Alicia Pérez Tripiana</i> El Ultraísmo: un renovador ambiental	417

<i>Joan M. Minguet Batllori</i>	
La ruptura imposible. (Las ocasiones perdidas para el desarrollo de una vanguardia artística en el sistema cultural español)	421
<i>Pilar Carreño Corbella</i>	
"El paisaje en Canarias (1900-1925)"	429
<i>Xesqui Castañer</i>	
Vanguardia y tradición en la ilustración, el cartelismo y el grabado valencianos de 1900 a 1925	439
<i>Luz Buelga Lastra</i>	
Sorolla en la Hispanic Society: el pescado de Cataluña y los atunes de Ayamonte	447
<i>Ana María Quesada Acosta</i>	
Tradición y renovación en la escultura canaria	455
<i>Victoria E. Bonet Solves</i>	
Tradición y modernidad en los retratos de Juan Antonio Benlliure Gil (1860-1931)	465
<i>Carmen Eisman Lasaga</i>	
La permanencia de la tradición en la pintura de retrato de Joaquín Diéguez ...	473
<i>Montserrat Fornells Angelats</i>	
Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942). Un clásico muy moderno	481
<i>Rosa Martín Vaquero</i>	
El eclecticismo en la orfebrería alavesa a fines del siglo XIX y comienzos del XX	487
<i>Milagros Torres López</i>	
La figura del marchante	499

PRESENTACION

El Comité Español de Historia del Arte (C.E.H.A.), en su asamblea extraordinaria presidida por don Antonio Bonet Correa, que se celebró al término del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (Cáceres, otoño de 1990), decidió por unanimidad aceptar la candidatura del Departamento de Patrimonio Histórico y Artístico y de la C. E. de la Universidad de León como institución organizadora del IX Congreso Nacional de Historia del Arte.

Las sesiones científicas del Congreso se celebraron durante los días 29 de septiembre a 2 de octubre del año 1992, en el Pabellón "El Albéitar" de la Universidad de León, bajo el epígrafe general de "*El Arte español en las épocas de transición*". El desarrollo de los debates se organizó en torno a cinco ponencias:

- 1.—*El arte 1200*, en que se abordó el complejo entramado artístico surgido en la transición de los siglos XII y XIII; presidió la mesa el Dr. D. Joaquín Yarza Luaces, actuó como vicepresidente del Dr. D. Isidro Bango Torviso y ejerció como secretaria la Dra. D.^a Etelvina Fernández González.
- 2.—*La asimilación del renacimiento*, ponencia en la que se estudió en el marco del siglo XVI, la persistencia del arte gótico y las propuestas de renovación ante los modelos alternativos del renacimiento; presidió la mesa el Dr. D. Víctor Nieto Alcaide, colaboró como vicepresidente el Dr. D. Alfredo Morales Martínez y participó como secretaria la Dra. D.^a María Victoria Herráez Ortega.
- 3.—*La crisis del arte español del siglo XVIII*, en el que se debatió la tensión entre barroco y neoclasicismo como epicentro de una renovación artística; presidió la mesa el Dr. D. Francisco Javier Plaza Santiago, colaboró como vicepresidente el Dr. Alfonso Gutiérrez Rodríguez de Ceballos y levantó acta de los debates el Dr. D. Francisco Javier Hernando Carrasco.
- 4.—*Entre la tradición y la vanguardia (1900-1925)*: presidió la mesa la Dra. Doña Inmaculada Julián González, con el Dr. D. Alberto Darías Príncipe como vicepresidente y el Dr. D. Manuel Valdés Fernández como secretario.
- 5.—*Momentos de transición en el arte hispano-americano*: presidió la mesa el Doctor D. Ramón Rodríguez da Costa, ayudado por la Dra. D.^a Dolores Campos Sánchez-Bordona como secretaria de la ponencia.

Durante la mañana del día 1 de octubre se realizó un viaje de estudios a San Miguel de Escalada, Gradefes y Villaverde de Sandoval. La tarde del día 2 de octubre se dedicó a la Catedral y Museo de los Caminos de Astorga.

Es imposible resolver con facilidad los múltiples y complejos problemas que surgen en el curso de las jornadas preparatorias de un congreso; y son especialmente onerosos aquellos que derivan de los capítulos presupuestarios. En este punto, debe dejarse constancia de nuestro agradecimiento a las Instituciones que han hecho posible el feliz desarrollo del congreso con su decidida participación; todas ellas se reseñan bajo el epígrafe "*Entidades colaboradoras*". En el amplio capítulo de agradecimientos, debe hacerse una mención especial de la labor de los responsables científicos de cada una de las ponencias por la sabia selección de los trabajos y por el acierto al conjugar rigor y discreción en la conducción de los debates.

Un congreso no concluye hasta el momento en el que se publican las actas; fue una tarea prioritaria e ineludible del Comité Ejecutivo que contó con el respaldo económico de la Dirección General de Patrimonio y Promoción Cultural de la Junta de Castilla y León y del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de León.

El día 1 de octubre se celebró la Asamblea General del C.E.H.A. en la que, por razones reglamentarias, se despidió al Dr. Bonet Correa con el agradecimiento de todos los miembros de la asamblea a sus años de eficaz y amable presidencia del Comité Español de Historia del Arte. En esa misma sesión, se encomendó la responsabilidad de la organización del X Congreso del C.E.H.A. (1994) al Dr. D. Víctor Nieto Alcaide, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (U.N.E.D.).

Manuel Valdés Fernández

Presidente del Comité Ejecutivo del IX Congreso
de Historia del Arte

SECCION TERCERA

**LA CRISIS DEL ARTE ESPAÑOL
EN EL SIGLO XVIII**

LA VISION DE UN MUNDO EN CRISIS: LOS GREMIOS FRENTE A LA ACADEMIA

CRISTOBAL BELDA NAVARRO
CONCEPCION DE LA PEÑA VELASCO
Universidad de Murcia

1. INTRODUCCION

Con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la instauración de un nuevo sistema de enseñanza de las artes en el marco del reformismo ilustrado, se iniciaría el enfrentamiento de dos mundos. La tiranía de los gremios fue sustituida por el nuevo modelo de tiranía que encarnaba la Academia, ahora bien, las determinaciones adoptadas por esta última institución siempre se suponían justificadas, dado que se alegaba que se hacían para lograr la mejora y modernización del país y la utilidad y progreso de las artes y la industria ¹.

Nunca hubo una ruptura total entre los gremios y la Academia, aunque proliferaron las desavenencias entre ellos. La Real Academia tenía la obligación de defender a los académicos, pero también la responsabilidad de ser un organismo imparcial y justo y evitar la opresión de quienes, en el medio laboral y una vez que comenzaban a consolidarse las renovaciones, actuaban despóticamente con los antiguos maestros gremiales haciendo gala de unos títulos nuevos y, sobre todo, diferentes a los que aquellos poseían. El enfrentamiento tuvo lugar entre los artistas académicos y los artesanos de trabajos afines. De modo que hubo conflictividad entre los doradores y los pintores y, a veces, los escultores; entre los escultores y los tallistas y carpinteros y entre los arquitectos y los maestros de obras. Dieron mucho que hablar en las décadas finales del siglo XVIII las disputas organizadas por los gremios de doradores de Cádiz, Barcelona y Palma de Mallorca con los pintores y las de los carpinteros de Valencia y Zaragoza con los pintores y escultores. Por ello, como afirma Bédar, La Academia era "símbolo de la libertad" y "refugio soñado para los artistas que trataban de escapar de la tutela de los gremios" ².

La libertad que propugnan las diferentes Cédulas Reales para el gobierno del arte fue el golpe mayor a los gremios ³. En los primeros años, la Academia se veía impotente para garantizar esta libertad. Libertad que se refería a la independencia profesional y a la defensa laboral del individuo frente a los colectivos de artistas y artesanos. Se trataba de una libertad para trabajar, no para "hacer" obras según modos propios. En este sentido, la Academia asumía -muchas veces sin éxito- algunos de los cometidos de vigilancia de los antiguos veedores gremiales, aunque el fin era diferente, ya que con

esta actitud procuraba salvaguardar un ideal artístico, máxime cuando durante décadas el apoyo del Consejo de Castilla, de los Concejos y jueces se inclinaba a favor de los gremios ⁴. Primero fueron los proyectos de obras públicas los que debieron ser sometidos a censura académica y, más tarde, las esculturas y pinturas cuyo destino fuera un templo, una plaza o cualquier otro lugar público ⁵. La disciplina que acarreó mayores conflictos fue la arquitectura.

2. LA SUPERVIVENCIA DE LOS GREMIOS

Hay una serie de cuestiones que suscitaron grandes controversias en el seno de los gremios en las últimas décadas del siglo XVIII y primeros años de la centuria siguiente. Cabría destacar, entre otros, el tema de la tributación -quién estaba exento de pagar a las corporaciones de oficios-, el de las ordenanzas -que fueron revisadas por las Sociedades Económicas de Amigos del País- y el de las competencias y la capacidad para actuar libremente de quienes practicaban las artes liberales que, sin embargo, se mostraban en muchos casos partidarios de coligarse siguiendo modelos gremiales. Se pueden encontrar ejemplos concretos de todo ello.

El aspecto económico causó disputas continuas ⁶. Bédat comenta que el gremio de latoneros de Madrid le exigió a Roberto Michel (1720-1786), Director de Escultura de la Academia de San Fernando, el pago de la alcabala correspondiente a la compra del bronce con el que hizo una escultura para el oratorio del rey y que el artista acudió a San Fernando para que le ayudase en 1771 ⁷. No obstante y a pesar de la intervención del Marqués de Villafranca, el juez mantuvo su dictamen a favor de los artesanos. La queja por esta humillación se remonta unos años antes y cabe destacar tanto las palabras de Michel -que consideraba un insulto el requerimiento de los latoneros- como la cauta actitud de la institución académica que le sugería que recogiera "testimonio y otra prueba autentica de las notificaciones, intimaciones u otra qualesquier tentativas" que el gremio le hiciese con el fin proceder adecuadamente, puesto que hasta entonces lo único que constaba era, "por relacion de la parte, la infraccion de los estatutos" ⁸. Circunstancia esta última que tenía lugar debido a que, por su condición de académico, Michel estaba exento de este tipo de contribuciones. Por su origen y formación en Francia, donde las Academias ya tenían un largo recorrido, Michel debía estar familiarizado con otro tipo de trato y habituado a un contexto social en donde el académico de ningún modo era artesano y el gremio, con su actitud, no le estaba considerando de la forma que debía ⁹. Casos como este de intromisiones y atropellos de los gremios a los artistas se multiplicaron por toda España y dieron lugar, desde los primeros años de la década de los ochenta, a sucesivas órdenes que culminaron en la Real Cédula de 1785 por la que se declaraba a las Nobles Artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado enteramente libres para que todo sujeto nacional o extranjero pudiera ejercerlas sin estorbo, ni contribución alguna ¹⁰.

La revisión y actualización de las ordenanzas fue un asunto fundamental. Campomanes era consciente de ello cuando afirmaba:

"La acertada formación de ordenanzas de este género, es la clave, para cimentar una constitución feliz de las artes en el Reino; y en que hasta ahora no se han apurado los principios permanentes, que se deben abrazar, para seguir sistema" ¹¹.

Campomanes efectuó una serie de puntualizaciones sobre la legislación gremial, insistiendo en la idea de que debían ser estatutos abiertos que admitieran a todos los artífices capacitados para realizar las labores concernientes a su oficio. Ahora bien, las ordenanzas pertenecían al cuerpo de artesanos, no regulaban el trabajo de los individuos salidos de las Reales Academias, cuyo cometido eran las Nobles Artes. Por tanto, no tenía sentido que arquitectos, pintores y escultores procuraran organizar su actividad en función de una reglamentación caduca, máxime cuando, primero, los estatutos de las Reales Academias y, más tarde, disposiciones reales prohibieron la formación de cofradías enfocadas hacia la concesión de títulos relacionados con las artes liberales, por supuesto que sí era lícito que estas últimas asociaciones continuasen con sus “ejercicios de piedad y devoción” y podían tener facultad para conceder cartas de examen de oficios mecánicos. No obstante, algunos casos muestran el desconcierto existente que se pone de manifiesto incluso en la Corte. En Mayo de 1766 se remitió al Marqués de Grimaldi para su estudio una minuta de las ordenanzas presentadas por los maestros canteros de Madrid que deseaban formar un gremio y, consecuentemente, intentaban que se aprobase la normativa hecha con este fin ¹².

Los canteros alicantinos acordaron en 1757 redactar unas ordenanzas que pusieran fin al caos surgido tras la Guerra de Sucesión. Los objetivos perseguidos por ellos mostraban la situación cancelada en los años iniciales del siglo y la supresión de ordenanzas. Mucho después de que el conflicto bélico se terminara, los canteros siguieron sin poseer un marco legal en el que defenderse de abusos, fraudes y engaños, razón de más para anhelar la vuelta a los viejos preceptos, aunque éstos supusieran ahondar en el enfrentamiento entre lo liberal y lo mecánico. Aunque en el año 1757 aún no había prendido en su plenitud por toda la geografía peninsular el ideal académico, el deseo de los canteros alicantinos abogaba por la solución a los problemas más inmediatos y no por la aproximación a unos nuevos modelos cuya existencia casi seguro desconocían ¹³.

Las ordenanzas de los gremios de albañilería fueron las que presentaron mayores complicaciones, en tanto que tradicionalmente recogían las cláusulas que regulaban la obtención del título de maestro y, según cláusulas contenidas en los estatutos de las Reales Academias de Bellas Artes confirmadas por Real Orden de 28 de Febrero de 1787, se abolieron los privilegios que tenían las ciudades y villas para expedirlos y, consecuentemente, la reglamentación quedó obsoleta. Así, por ejemplo, las ordenanzas para agrimensores y maestros de Guipúzcoa -que habían sido aprobadas en 1753 y reformadas en 1780- fueron anuladas por dictamen de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando en Mayo de 1786, salvo que esta provincia hiciera constar “su excepción de la orden del Rey” ¹⁴. Es conocido el caso de la cofradía de arquitectos de Nuestra Señora de Belén de Madrid que presentó nuevas ordenanzas en 1749 ¹⁵. Asimismo, en 1783 se remitieron a San Fernando las reglamentaciones de los maestros de obras de Zaragoza para su aprobación ¹⁶.

Por otro lado, hay una serie de casos concretos que demuestran la indefensión sentida por los artistas cuando se alejaban de las ciudades donde se encontraban las Reales Academias de Bellas Artes donde se habían formado. Indiscutiblemente, podían recibir el apoyo de estas instituciones, pero diariamente los puntos de fricción surgían y, para solucionarlos, en algunas ocasiones debieron pensar que era mejor efectuarlo colectiva que individualmente y, con gran astucia, procuraron crear una base organizativa firme en la que apoyarse, que no difería sustancialmente de las estructuras gremiales. Lo sucedido en Alicante es una muestra significativa de ello. Efectivamente, en 1790 “el gremio de arquitectos” de esta ciudad le explicaba a la Real Academia madrileña los

problemas que tenía con los albañiles que el mencionado gremio examinaba en virtud de la concesión particular del monarca de 28 de Abril de 1787. Era materia delicada que la Comisión de Arquitectura resolvió concretar en tres puntos:

1. "Que ó no se deben aprobar albañiles, ó es menester declarar sus facultades y las que se les den, los exponen ó los alientan a usurpar las de los maestros de obras" ¹⁷.
2. "Que seria conveniente por respeto á la gracia que S.M. hizo al gremio de arquitectos de Alicante, que subsistiesen los quatro albañiles aprobados con facultad de fabricar cosas pequeñas en lugares cortos y hacer reparos menores, sin executar otras cosas sino en calidad de aparejadores de los maestros de obras y arquitectos".
3. "Que S.M. haria una honra nueva á las artes, mandando abolir el gremio de Arquitectos porque ademas de ser indecoroso, esta incorporación servira para mover disputas o paliar ignorancias, sin favorecer el arte de edificar" ¹⁸.

La Real Academia de San Fernando tenía ya bastantes dificultades con las corporaciones de artesanos como para aceptar que surgiera un colectivo de académicos reunido a imitación de los gremios.

Quizá uno de los sucesos más curiosos tuvo lugar en Cartagena al iniciarse el siglo XIX cuando los maestros de obras aprobados en San Carlos de Valencia intentaron formar una cofradía "con facultades para tener y enseñar aprendices, examinar á oficiales de albañiles, obligar á todo profesor aprobado que quiera avecindarse en la misma ciudad, con facultades para tener congregacion, prohibir que los oficiales entren en compañía con los maestros en las obras" ¹⁹. La Junta Particular de San Fernando envió las ordenanzas a la Comisión de Arquitectura para que informase, pero acompañaba la solicitud de los artífices cartageneros de un oficio de Isidoro Bosarte en el que se prevenía se tuviera presente "el sistema adoptado en el día por este Real Cuerpo en el gobierno de la Arquitectura, la mente de S.M. en sus Reales Ordenes y el contexto de la Provision del Consejo de 5 de Enero de 1801" ²⁰. La declaración final no deja dudas sobre cuáles eran los criterios que regían en el ámbito académico respecto a la formación de nuevas corporaciones profesionales, enmascaradas tras unos fines supuestamente religiosos:

"Que de los diez y siete articulos de que se componen dichas ordenanzas, que los primeros que trata de los ejercicios de piedad en que se han de ocupar los congregantes, pertenecen á Tribunal Superior, y que los restantes los reprobaba la comision por inútiles; siendo de dictamen que, si los maestros de obras aprobados de Cartagena establecen con aprobación legitima de la cofradia que intentan, se ocupen solamente de los ejercicios de piedad y devoción como prescribe el capítulo 8º del Estatuto 33 de esta Academia" ²¹.

Se repite de nuevo la tendencia a la reunión para la defensa de los intereses comunes, pues no hay que olvidar que, con la creación de la cofradía, intentaban controlar cuanto se refería a su actividad profesional, con sus consiguientes beneficios económicos, aunque la congregación se presentara con un cometido dual. En general, nunca existió demasiada claridad a la hora de distinguir entre cofradía, gremio o congregación. En cambio, la Real Academia no tenía dudas sobre lo que eran fines pios y fines facultativos ²².

Esta misma inclinación a constituirse en corporación era reprobada por Bernardo de Iriarte en 1793 cuando le señalaba al Duque de Alcudia:

“Nadie estima más que yo a los Profesores de las tres Bellas Artes; pero los quisiera blandos y agradables como ellas. Por desgracia, muchos son otra cosa muy distinta sobre todo cuando están congregados y se coligan”²³.

Parece que fue práctica generalizada el que se hiciera caso omiso de las ordenes dispuestas, hasta el punto que, llegado el caso, se repetían los mandatos y, a veces, junto a la norma que se reiteraba se añadían sanciones económicas y de destierro con el fin de obtener resultados más positivos. Un ejemplo puede servir de referencia. José Estern, pintor romano residente en Barcelona, recurrió al rey para que le liberase de la opresión a la que le tenía sometido el gremio de doradores y, por su parte, el escultor Raimundo Amadeu solicitó la ayuda de la Academia de San Fernando por la misma causa. Finalmente, el 29 de Junio de 1790 el monarca determinó que el Consejo de Castilla “expidiera la orden conveniente para que el citado Gremio se abstuviese de repetir vejaciones contra los Escultores, ni otro Profesor de las tres Nobles Artes, extendiendo la providencia á lo restante del Reyno para que los Pintores, Escultores y Arquitectos ejerciesen en todo él, libremente su profesion sin que ningun Gremio se abrogase el derecho de impedírselo”²⁴. Ya en fechas anteriores José Ramírez de Arellano fue requerido por el gremio de carpinteros de Zaragoza para que se examinase, dado que su título de escultor lo había obtenido en la Academia de Dibujo que fundara su padre Juan Ramírez en 1714 y no como era habitual en la citada ciudad desde 1655 cuando los entalladores y escultores fueron agregados al gremio de carpinteros y se aprobaron unas ordenanzas únicas para todos²⁵. Sin embargo, el Consejo de Castilla le dió la razón a José Ramírez de Arellano en 1740, concediéndole licencia para trabajar en el “empleo liberal de estatuario y escultor”. Así pues, se atendían las razones esgrimidas por el artífice que había argumentado que los carpinteros no podían examinarlo con pleno conocimiento por no tener conexión este oficio con el arte que el practicaba²⁶.

3. EL DEBATE SOBRE LA ABOLICION DEL MODELO GREMIAL

Los cambios institucionales inauguraron un nuevo sistema de trabajo que los maestros gremiales se negaron a aceptar, al verse desplazados y desprovistos de su autoridad. Ciertamente que los artesanos quedaron marginados desde la esfera del poder artístico -no político- que era la Academia²⁷. Por otro lado, hubo gran confusión por parte de los propios artistas a la hora de discernir cuál era estrictamente su materia de trabajo. El desconcierto llegó a tal extremo que la Real Academia de San Carlos de Valencia llegó a manifestarle a la de San Fernando en 1768 su voluntad de fijar fronteras para las artes con el objeto de “remediar los abusos” que había “introducido la libertad de los tiempos anteriores, y nunca podría lograr este fin sin señalar primero los límites de las Nobles Artes, que se hallan confundidos, y declarar lo que pertenece a cada una de ellas”²⁸. La afirmación no deja de ser paradójica en tanto ya no se sabe con certeza si la institución propiciaba la libertad o la servidumbre de las Artes. En todas las disciplinas y a diferentes niveles se evidencia la desorientación existente. Un caso claro es el acaecido en tierras alicantinas cuando José Gómez, vecino de Orihuela y maestro de obras aprobado, pedía que se le informase de cuáles eran específicamente las obras públicas. Asimismo requería que se le aclarase cuáles eran las que le pertenecían a él en función de sus facultades, cuáles a los maestros examinados por la Academia de San Carlos de Valencia y cuáles a los maestros albañiles²⁹.

En los años sesenta hubo ejemplos concretos en que entraron en pugna los diferentes criterios mantenidos por la Academia y los gremios y el distanciamiento se fue manifestando cada vez más. Sin embargo, el enfrentamiento se acentuó a partir de la década de los setenta y, sobre todo, a raíz del aumento del número de académicos que iban paulatinamente ganando posiciones y tras una etapa de desconcierto en la que se consolidaron las nuevas instituciones. No obstante, prueba de que no hubo una ruptura absoluta es que, eventualmente, tuvieron lugar someros atisbos de colaboración entre unos y otros, aunque, lógicamente, tradición y renovación eran posturas difícilmente conciliables. Por ejemplo, el Conde de Ricla, Comandante General de Cataluña, pidió a la Academia de San Fernando maestros “que instruyesen en el Dibujo a los artistas de Barcelona” y añadía: “cuyos gremios estaban prontos a contribuirles con unos salarios proporcionados”³⁰. Los rasgos que singularizaban la formación en el taller y que eran pilares básicos que definían a los gremios apenas fueron incorporados a las nuevas enseñanzas de las Nobles Artes, por lo que, en este sentido, la experiencia del pasado era prácticamente infructuosa. Al analizar el fracaso de los planes de estudio de San Fernando, Ubeda de los Cobos destaca que “la Academia no nació con la voluntad de sustituir los antiguos obradores del taller, sino que pretendió compatibilizar los dos procedimientos”, sin embargo, en la práctica, -como señalaba Juan de Villanueva en un informe fechado en 1792- la realidad era que la institución había perjudicado a los mismos³¹. Paralelamente cuando Francisco de Goya analizó por entonces el estado de las artes, fue lúcido en la defensa de quienes como, Annibale Carracci, había dejado a sus discípulos “correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método, poniendo solo aquellas correcciones que se dirigen a conseguir la imitación de la verdad” y, actuando así descartando rumbos exclusivos y alentando el ingenio, tendría lugar, según enjuiciaba Goya, “la verdadera protección de las artes”³².

En realidad, la conveniencia de mantener el viejo modelo gremial o abogar por su abolición fue un debate mucho más amplio que afectó por igual a todo el modelo artesanal. Voces autorizadas como Campomanes, Pérez y López, Capmany y otros teorizaron sobre la bondad o sobre los perjuicios ocasionados por estas instituciones en un marco en el que se defendía la reforma del sistema productivo y la urgente necesidad de renovación tecnológica. Los patriarcas de la ilustración consideraron a los gremios bajo puntos de vista diferentes, demostrando con ello que no estaba clara tampoco la situación.

En aras de la razón se marginaba a quienes practicaban unas artes mecánicas en pro de los académicos que sí poseían las nociones teóricas que les permitían idear y proyectar. Eran los conocimientos científicos y no la capacidad manual lo que sustentaba la formación de los artistas. Como diría Arce y Cacho “no sirve el ingenio sin la ciencia, ni la ciencia sin el ingenio”, principio inspirado en el *ARS SINE SCIENTIA NIHIL EST*³³. O como observaba Bosarte en una ocasión: “la Arquitectura empieza por una mecánica de instinto, y no llega á ser bella arte hasta que la Poesía hace su metamorfosis ó transformacion. En este estado ya necesita el auxilio de algunas ciencias”³⁴. Estas afirmaciones ahondaban más en la conocida controversia entre lo liberal y lo mecánico que en el siglo XVIII siguió desenvolviéndose en los mismos escenarios que en el pasado. Las voces ilustradas y cuantas defendieron la dignidad del trabajo manual intentaron sacar de la ignominia el esfuerzo de hábiles artesanos a quienes pretendieron liberar de la estampa patética de siglos anteriores. Los más altos tribunales concedieron igual rango, el de liberales, a los más exquisitos artistas y a los más modestos doradores o estofadores, a pesar de las reticencias de los primeros que veían invadido su exclusivo

campo de ascendencia intelectual y de prestigio social. Sin pretenderlo Bosarte, al afirmar la necesaria equiparación entre ciencia e ingenio, no hacía más que destacar la nueva posición ocupada por lo manual, e intelectual, recordando entonces aquellos bellos principios de que el ingenio es el que gobierna la mano -en frase de Luis Ortiz- o la más lejana declaración de Gracián de que había hombres -los artistas- cuyo ingenio residía en sus manos. Todo un exquisito panegírico que bien se acomodaba al espíritu de los ilustrados.

Las Reales Academias procuraron regenerar las Bellas Artes luchando contra la ignorancia, pero, como se indicaba en un periódico de la época, este “es un mal, que por desgracia cunde en casi todas las Ciencias, Artes, y Oficios y proviene de que los respetos humanos, é intereses exercen su jurisdiccion por todas partes, con un casi absoluto dominio”³⁵.

NOTAS

1 Los ilustrados se preocuparon especialmente de las manufacturas españolas y de cuidar que los géneros tuvieran mercado y fuera posible el comercio de los mismos.

2 C. BÉDAT, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, pág. 352.

3 C. BÉDAT, *op. cit.*, págs 335-369. Aunque, como destaca Navascués, en la práctica se trataba de una “discutible libertad” (P. Navascués Palacio, “Introducción al Arte Neoclásico en España”, en H. Honour, *Neoclasicismo*, Madrid, 1982, pág. 13).

4 C. BÉDAT, *op. cit.*, págs 343-358.

5 Asimismo otros mandatos incidían directamente sobre las disciplinas artísticas. Por ejemplo, la resolución de 1765 que determinaba que se nombrase en los cabildos de las catedrales y en los ayuntamientos de las capitales de provincia un arquitecto de la Real Academia de San Fernando.

6 Algunas rozaban lo ridículo como el deseo de un gremio de impedir a canónigos, “eclesiásticos y personas de distinción emplearse por diversión y como aficionados en el ejercicio de las tres nobles artes, a menos que entrasen y contribuyesen como cofrades” (C. Bédat, *op. cit.*, pág. 358).

7 C. BÉDAT, *op. cit.*, págs 352-354; M.L. Tárraga Baldó, “Esculturas y escultores de la Puerta de Alcalá”, *El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, 1989, págs 267-276; J.L. Melendreras Gimeno, “La obra de Roberto Michel, escultor de Cámara del Rey Carlos III”, *Reales Sitios*, XXIII, 90, 1986.

8 A.R.A.B.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Juntas Particulares, 1757-1790, 4 Septiembre 1768, f. 343.

9 R. CROZET, *La vie artistique en France au XVII siècle 1598-1661*, Paris, 1954; N. Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982; T.E. Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Madrid, 1989.

10 Esta orden había sido expedida restrictivamente en 1783 para la Isla de Mallorca, haciéndose extensiva dos años después a todo el país.

11 Además añadía: “Los que desprecian los oficios, no han creído que las ordenanzas de los gremios merezcan gran estudio y de ahí dimana en parte su decadencia” (P. Rodríguez de Campomanes, *Discurso sobre la educación de los artesanos y su fomento*, Madrid, 1978, págs 256-257 y 156).

12 Archivo General de Simancas, S.H. leg. 7.

13 C. BELDA NAVARRO, *La ingenuidad de las Artes en la España del siglo XVIII*, Discurso de ingreso a la Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1992.

14 A.R.A.B.A.S.F., Comisión de Arquitectura 1786-1805, 19 Mayo 1786, f. 36.

15 C. BÉDAT, *op. cit.*, págs 335-343.

16 C. BÉDAT, *op. cit.*, pág. 357 y J. Laborda Yneva, *Maestros de obras y arquitectos del periodo ilustrado en Zaragoza: crónica de una ilusión*, Zaragoza, 1989.

17 A.R.A.B.A.S.F., Comisión de Arquitectura 1786-1805, 10 Julio 1790, ff. 144 v.-145.

18 *Ibídem*.

19 A.R.A.B.A.S.F., Comisión de Arquitectura 1786-1805, 19 Agosto 1802, ff. 347 v.-348.

20 *Ibídem*.

21 *Ibídem*.

22 C. Bédat, *op. cit.*, pág. 343.

23 GARCIA MELERO destaca la actitud gremial que mantuvo especialmente el colectivo de arquitectos, según se desprende de las palabras de Iriarte (J.E. García Melero, "Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto de la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 4, 1991, págs 283-347, cita págs 307-308).

24 Orellana copia la orden en la que consta toda la información relativa al caso (M.A. de ORELLANA, *Biografía pictórica valentina o vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y grabadores valencianos*, edic. preparada por Xavier de Salas, Valencia, 1967, págs 260-262, Véase también *Colección de Reales Ordenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos desde el año de 1770 hasta el de 1828*, Valencia, 1828, págs 27-30).

25 B. Boloqui Larraya, *Escultura Zaragozana en la época de los Ramírez*, Granada, 1983, v. I, págs 77-79, 198 y v. II, págs 213-214.

26 B. Boloqui Larraya, *op. cit.*, v. II, págs 154-155.

27 Con la puesta en vigor de la legislación promulgada al efecto, también los ayuntamientos vieron decrecer el papel hegemónico que habían ostentado frente a los gremios de artistas. Las ordenanzas de las ciudades debieron ser revisadas y actualizadas en función de las normativas expedidas, tomando como punto de referencia las que estaban en vigor en otros núcleos urbanos. En 1777 el Concejo de Murcia designó una junta para el arreglo de las Ordenanzas de esta ciudad, señalándose lo siguiente: "y si para ello nezesittasen de las de Cartaxena, Lorca, Granada y Valencia las faciliten y con presencia de unas y otras formaran las que en esta jurisdiccion se deban guardar" (A.M.M.(Archivo Municipal de Murcia), A.C., 15 Febrero 1777, ff. 31-32).

28 Documento recogido por J. BÉRCHEZ GOMEZ, *Arquitectura y Academicismo*, Valencia, 1987, pág. 309.

29 La respuesta de la Comisión de Arquitectura fue la siguiente: "Que ni este profesor ni otro alguno que no tenga mas titulo por esta Real Academia que el de maestro de obras puede emplearse en proyectar o dirigir las obras publicas, ó de uso é institucion publica, pues esta facultad esta concedida privativamente por repetidas ordenes de S.M. a los Academicos de merito, y tambien a los maestros arquitectos por acordárseles las mismas facultades que a los primeros, bien entendido de que no por eso se les prohíbe idear y dirigir los edificios comunes ó particulares, ni las demas operaciones del Arte. Que a los maestros de obras siempre se les ha prevenido en sus titulos que sus facultades en el arte son limitadas y restrictas á cierta clase de obras; por lo que, teniendo esta graduacion don Josef Gomez, esta excluido de entender en los edificios publicos, cuyo nombre se da no solo á los que menciona en su memorial, sino tambien á algunos otros; y por consiguiente á el y a los de su graduacion les está prohibido proyectarlos y dirigirlos, á saber: los edificios que se construyen por seguridad publica; para la salud publica, y para la mayor

sublimidad que son los templos. Por lo que hace á los maestros de obras aprobados por la Academia de Valencia, respecto de que en sus titulos se les especificaran las obras que en virtud de sus graduaciones podrán executar, que seran sin duda las mismas que concede , tampoco deberán excederse de sus facultades ni entrometerse en la direccion, ni invencion de las obras publicas. En orden á los maestros albañiles tanto de Orihuela como de qualquier parte del Reyno declaró la Comision (conformandose con el espiritu de la Academia misma en esta parte), que unicamente les es permitido trabajar en la practica material de la Arquitectura baxo la direccion inmediata de un Profesor Arquitecto aprobado por la Academia, sin que puedan introducirse por ningun motivo en la invencion, direccion, tasacion y reconocimiento no solo de los edificios publicos, pero ni ahun de los particulares o comunes” (A.R.A.B.A.S.F., Comisión de Arquitectura, 5 Marzo 1802, ff. 338-339).

30 A.R.A.B.A.S.F., Juntas Particulares 1757-1790, 1 Diciembre 1767, f. 301.

31 A. UBEDA DE LOS COBOS, “De Antonio Rafael Mengs a Francisco de Goya”, catálogo de la exposición *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, 1992, pp, 57-70, cita pág. 62.

32 Varios autores, *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, 1992.

33 CALEDONIO NICOLAS DE ARCE Y CACHO, *Conversaciones sobre la escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella...*, Pamplona, 1786, pág. 404.

34 I. BOSARTE, *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los Romanos*, Madrid, 1791, Parte Segunda, pág. 2. Tema recogido en diversas ocasiones por Bosarte a lo largo de su obra: “La albañilería empieza donde acaba el instinto, y la Arquitectura empieza donde acaba la albañilería” (J. E. García Melero y otros, “Documentos y Libros. La Academia de San Fernando en torno a 1792”, catálogo de la exposición, *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, 1992, pág. 135).

35 *Correo de Murcia*, 26 Abril 1794, pág. 262.

LOS CONFLICTOS PARA LA IMPLANTACION DE LA NORMATIVA ACADEMICA EN ASTURIAS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

VIDAL ANGEL DE LA MADRID ALVAREZ
Universidad de Oviedo

En la arquitectura española la segunda mitad del siglo XVIII supone la progresiva implantación de las normas emanadas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre un panorama artístico que estaba muy lejos de aceptarlas de buen grado. El ambicioso programa reformista que la administración borbónica había puesto en práctica prestó una atención muy especial a la arquitectura como expresión más visible de la cultura de un pueblo y elemento de gran trascendencia para su educación. Sin embargo, la realidad artística del país, dominada por la actividad de unas potentes organizaciones gremiales, era muy poco propensa a las transformaciones, sobre todo, si éstas se proponían partiendo del descrédito de los maestros tradicionales y la implantación de un nuevo grupo de profesionales formados en la Academia y desligados, por tanto, de la influencia de aquellas agrupaciones. Durante estos años, la Academia de San Fernando, incapaz de favorecer una transición artística sin traumas, intentó imponer sus nuevas orientaciones por diversos medios pero el proceso se vio afectado por numerosos problemas derivados tanto de sus limitaciones para cualificar un número aceptable de arquitectos como de las resistencias de los gremios apoyados en ocasiones por instituciones políticas de singular relevancia como el Consejo de Castilla. Asimismo, esa sociedad a la que se deseaba “educar” a través del arte tampoco acababa de comprender la necesidad de la reforma ni la decadencia de unas formas expresivas de raigambre barroca que aún se le antojaban válidas.

En Asturias, en cambio, la transformación artística no se abordó desde unos presupuestos semejantes a los del resto del país. En esta región los reformistas no se encontraban aislados, ni tuvieron que enfrentarse en inferioridad de condiciones con los maestros barrocos sino todo lo contrario. La imposición de la normativa académica se hizo desde una posición de privilegio gracias a la iniciativa de Manuel Reguera y a su habilidad para aglutinar en torno a él un significativo grupo de arquitectos que apoyaron sin reservas la proscripción del viejo gusto. En ello influyeron, entre otros aspectos, la inexistencia de asociaciones profesionales de magnitud apreciable, las rivalidades por el control de la clientela eclesiástica y, especialmente, la vigencia en la región de una corriente arquitectónica de matices desornamentados que aún se practicaba con gran fuerza. Estas reformas que tenían su origen en la actividad de los maes-

tros postherrerianos y estaban ejemplarmente representadas en la obra de Pedro Antonio Menéndez facilitaron la asimilación de las nuevas orientaciones clasicistas en detrimento de la línea creativa más ornamental igualmente activa en Asturias a través de los trabajos del maestro de la catedral de Oviedo, José Bernardo de la Meana ¹.

La naturalidad con que la mayor parte de los arquitectos asturianos asumieron el nuevo orden académico provocó la persecución legal del resto. Manuel Reguera, el único titulado del grupo, abanderó la denuncia contra José Bernardo de la Meana quien personificaba en la región todo aquello que los reformistas deseaban desterrar y, además, monopolizaba la mayor parte de los encargos religiosos ². El documento fue respaldado por las firmas de varios maestros de cantería y carpintería y su mayor interés reside en la coherencia y modernidad de los argumentos empleados que constituyen una detallada declaración de intenciones de carácter académico. Asimismo, proporciona una información muy valiosa para conocer la situación profesional de Asturias en ese momento y el grado de compromiso de los nuevos titulados en una región periférica ³.

Efectivamente, el documento pone de manifiesto la existencia de una decidida voluntad de materializar en el Principado las propuestas normativas del centro madrileño. No obstante, la terminología reformista empleada por Manuel Reguera y sus seguidores no parece ser fruto de una sólida preparación teórica sino evidencia un conocimiento solamente superficial de los problemas planteados por el debate artístico contemporáneo. No olvidemos que de los firmantes tan sólo Reguera había accedido a la experiencia académica, y no de forma prolongada, sino por un corto espacio de tiempo (apenas cuatro meses) que únicamente le permitió obtener su graduación. Se trata, por tanto, de un maestro que oficializó sus conocimientos a través de un examen y que regresó a su lugar de origen con el convencimiento de una cierta autoridad sobre aquellos que no habían podido dar semejante salto cualitativo ⁴.

La denuncia tenía como objetivo impedir que José Bernardo de la Meana, quien hasta entonces se había destacado como escultor y retablista, pudiera trabajar como arquitecto según había hecho ya al proporcionar los diseños de algunas obras y, en especial, de la capilla de San Nicolás en Oviedo. Meana como genuino representante del barroquismo en la región era un obstáculo para el cambio artístico ambicionado por los sectores reformistas que aspiraban a restablecer "(...) el buen gusto, y la bella arquitectura (...)" ⁵ eliminando las formas "bárbaras" y "decadentes" practicadas hasta entonces. Pero, además, se había convertido en una competencia peligrosa desde que decidiera ejercer la arquitectura apoyado en una clientela eclesiástica menos accesible para el resto de los maestros asturianos.

Todos estos aspectos son tenidos en cuenta en la crítica que Manuel Reguera y sus compañeros efectúan sobre José Bernardo de la Meana pero su principal acusación no fue la impropiedad de sus dibujos, ni su burla al buen gusto sino su voluntad de practicar la arquitectura "(...) sin otra escuela que su desbanecimiento (...)" ⁶. Se intenta dejar bien claro que Meana desconocía las reglas fundamentales del oficio porque no había realizado ningún aprendizaje específico y, aunque se reconocía su habilidad para el dibujo, los productos de tal invención se consideraban fallidos e indecorosos al carecer de la imprescindible base teórica. De esta forma se aborda un problema, el intrusismo profesional, que ha generado enfrentamientos entre los artistas desde mucho tiempo antes. Los arquitectos veían cómo algunos profesionales de otras actividades creativas se consideraban capacitados para proponer diseños y elaborar proyectos constructivos sin haber recibido una preparación técnica para ello. Pintores y escultores jus-

tificaban esta competencia con el argumento renacentista del diseño como fundamento de las tres artes y, naturalmente, ejercían la arquitectura como un aspecto más de su oficio.

Esta situación se prolongó a lo largo de todo el siglo XVII y gran parte del XVIII a causa de la inexistencia de una normativa clara de carácter general capaz de precisar los campos profesionales de cada uno de los colectivos afectados. La ambigüedad quedó despejada definitivamente con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que impuso toda una severa reglamentación de la actividad artística destinada a determinar tanto las fronteras de cada oficio como los conocimientos indispensables para ejercerlo. Sin embargo, las ambiciones académicas no se limitaban tan sólo a la promulgación de normas sino que éstas fueran interpretadas ideológicamente. El instruismo profesional se consideró una de las causas del barroquismo arquitectónico y, por tanto, los males del arte de la época, su falta de decoro y su "Barbarie", habrían tenido su origen en la pretensión de pintores y escultores de actuar como arquitectos olvidando el carácter de su oficio. Desde este punto de vista la normativa académica no buscaba únicamente evitar los conflictos profesionales sino que se revelaba como uno de los instrumentos básicos de la reforma artística al propiciar un tratamiento independiente de la arquitectura y exigir a los arquitectos una formación sólida que no se limitase al dominio del dibujo o al empleo mecánico de algunos tratados sino que incorporase también profundos conocimientos matemáticos y geométricos ⁷.

En este contexto, detallado perfectamente por Diego de Villanueva poco más tarde en su *Colección de diferentes papeles críticos* ⁸, se fundamenta el ataque a Meana. El escultor había realizado algunos retablos con cierto "desarreglo" pero su actividad se convierte en muy peligrosa cuando pretende actuar como arquitecto careciendo de una cualificación específica e incorporando sin remedio a sus proyectos los vicios propios de otras artes. Era preciso, por tanto, prohibir estas actividades para evitar que la deformidad de sus productos amenazase el cambio artístico y, como consecuencia, obstaculizase la reforma social.

En la transformación de la sociedad ambicionada por el reformismo borbónico el arte y, especialmente, la arquitectura debería tener un papel muy destacado como instrumento didáctico encaminado hacia la educación del pueblo ⁹. Por ello, desde los primeros momentos de la Academia de San Fernando se intentó orientar la creación artística para alejarla de los productos barrocos considerados indeseables en el naciente marco cultural. Esta orientación se ejerció de formas muy diversas pero siempre desde la imposición de un conjunto de normas que consagraban un progresivo control académico sobre la actividad constructiva del país. Primero con la adecuada enseñanza de los arquitectos y su protección legal, más tarde con el control de las titulaciones de los maestros de ayuntamientos y catedrales y, por último, con la supervisión minuciosa de todas las obras civiles y religiosas que se hiciesen en el Reino con caudales públicos los reformistas pretendían un cambio radical del gusto que influyese decisivamente en la educación popular.

Este deseo está asimismo en el texto inspirado por Manuel Reguera al afirmar que los templos y edificios públicos son testimonio tanto del "buen gusto de sus vecinos" como de "la cultura y arte de sus ingenieros" ¹⁰. En consecuencia se acepta que la "buena y bien dispuesta arquitectura" ha de servir como modelo a la juventud que se ve así estimulada por edificios creados siguiendo las nuevas reglas de la razón y el orden que le marcan la pauta de su educación. Para Reguera y sus compañeros la obra de Meana se encontraba muy alejada de estos preceptos y, desde luego, carecía de cual-

quier interés didáctico siendo, en cambio, socialmente perniciosa porque alentaba la continuidad de unas formas que para la mentalidad académica eran el exponente de la profunda crisis del país.

Por último, en su denuncia los reformistas asturianos acusan al maestro de la catedral de Oviedo de apoyarse en unos “padrinos” que le protegen e impiden con su actitud el establecimiento de una hipotética escuela artística ¹¹. Según hemos apuntado con anterioridad al no existir una oposición gremial organizada al cambio estético, los protectores de los que habla el texto no pueden ser otros que amplios sectores de la iglesia regional y, muy particularmente, el clero catedralicio. Para ellos Meana había transformado el aspecto de la girola con un conjunto de retablos que devolvieron a esta zona del templo su viejo significado devocional pero también había hecho presente su peculiar estilo en la mayor parte de las iglesias asturianas ya fuera directamente a través de sus diseños o de forma indirecta gracias a la supervisión de los proyectos que ejercía desde su cargo. Otros sectores de la sociedad del Principado como la nobleza que ocupaba los cargos de la administración pública se mostró más proclive a aceptar los nuevos valores reformistas y se convirtieron en la clientela fundamental de los titulados académicos.

Según hemos visto, en Asturias, la crítica del gusto decorativo es realizada por un maestro de titulación académica muy reciente con un sensible apoyo profesional y se circunscribe casi exclusivamente a la obra de un escultor que actuaba también como arquitecto. La censura pone su énfasis en el intrusismo practicado por el artista que ejerce un oficio para el que supuestamente no se encuentra cualificado y, además, en el carácter de sus obras demasiado “desviadas” e “impropias” para acomodarse a las orientaciones del nuevo gusto.

La primera de estas acusaciones fue contestada por el propio Bernardo de la Meana en la petición que dirigió al Consejo de Castilla dos años más tarde al objeto de que se le reconocieran sus aptitudes con el título correspondiente. En ese momento ya pesaba sobre él la prohibición de hacer “cualquier obra de piedra” mientras no estuviese debidamente cualificado ¹². Su razonamiento pone en evidencia las grandes diferencias existentes entre los mecanismos tradicionales de aprendizaje gremial y la enseñanza reglada y orientada hacia la concesión de un título que propugnaba la Academia de San Fernando. Para Meana sus intervenciones arquitectónicas eran tan lícitas como sus creaciones retablistas ya que él únicamente se limitaba a “delinear, dirigir, instruir y dar norma” a los maestros canteros encargados de su realización práctica. La concepción vasariana del diseño hace que, a los ojos de Meana, el intrusismo no exista. El proyecta en el plano lo que unos artesanos desprovistos de su capacidad creativa aunque buenos conocedores de la mecánica del oficio, materializarían después. Desde su punto de vista, Manuel Reguera, flamante graduado académico no era más que un fontanero cuya ocupación nada tenía en común con el oficio que él desarrollaba. Además, Meana argumentaba una mayor capacidad que la exhibida por Reguera para la arquitectura apoyándose tanto en su dilatado aprendizaje en Madrid (en torno a los seis años) como en su amplia experiencia profesional al servicio de la Catedral de Oviedo.

Meana y Reguera representan dos formas antagónicas de valoración del oficio arquitectónico que se corresponden, a su vez, con dos maneras diferentes de interpretar la función del arte y las formas artísticas que en ese momento entran en conflicto en Asturias. No obstante, los razonamientos del escultor ya no eran válidos en un momento en el que la mera práctica del oficio era insuficiente para la cualificación profesional y resultaba imprescindible exhibir la correspondiente titulación. Por todo ello

José Bernardo de la Meana fue obligado a someterse a un examen en la Academia de San Fernando bajo la supervisión de Ventura Rodríguez. El resultado fue plenamente satisfactorio y Meana se convirtió en el segundo arquitecto titulado de la región ¹³. Su aprobación académica, además de confirmar la calidad de sus aptitudes, plantea también dudas sobre las críticas vertidas sobre él en Asturias o, simplemente, pone de relieve las contradicciones del sistema académico necesitado cada vez de un mayor número de arquitectos titulados pero incapacitado para garantizar la preparación de todos ellos o su fidelidad a los nuevos postulados estéticos ¹⁴.

En cuanto a la segunda crítica formulada contra Meana, la relativa a la impropiedad de sus diseños, debemos tener en cuenta que ni Manuel Reguera, ni sus compañeros, ofrecen una alternativa rigurosamente clasicista al barroco de fuerte carga ornamental que practicaba el escultor. Su opción no es más que otro barroco, más aligerado de ornamento, más contenido y con una mayor presencia de las referencias de prestigio procedentes de los tratados pero carente, en cualquier caso, de una reflexión clásica profunda. Su elección estética tampoco puede asimilarse con un supuesto modelo académico, ya que éste no existió como tal en la práctica, y evidencia los influjos de las construcciones autóctonas anteriores muy condicionadas, como ya se ha dicho, por el trabajo de los maestros cántabros y la ascendencia del arquitecto Pedro Antonio Menéndez cuya autoridad profesional se toma como garante del nuevo gusto. No debemos olvidar que lo que estaba censurado no eran las construcciones barrocas anteriores sino la situación particular de un escultor que pretende ejercer como arquitecto sin estar capacitado para ello y este hecho se convierte, por medio de la ideología académica, en la causa principal de la decadencia artística en el Principado.

Pese al amplio bagaje crítico de la denuncia que estamos analizando, la actitud de Manuel Reguera no esconde en ningún momento una rivalidad personal que, probablemente, si haya que buscar en las aspiraciones de los maestros del círculo reformista asturiano por hacerse con la clientela de Meana. No obstante, la consecución del título académico no sólo confirmó a éste en su puesto catedralicio en un momento particularmente problemático para estos cargos, ya que desde 1765 debían ser ocupados por maestros aprobados por la Academia ¹⁵ sino que le facultó para intervenir en todo tipo de obras en la región. Desde este momento el maestro de la catedral participó en numerosos proyectos y, particularmente, en las obras públicas destinadas a modernizar las infraestructuras de la región. En ocasiones, la pugna por la concesión de un proyecto enfrentó a Reguera y a Meana como sucedió en 1780 con motivo de los trabajos que se estaban realizando en Pravia. En esta oportunidad José Bernardo de la Meana había recibido la adjudicación de la obra promovida por el Consejo de Castilla pero Reguera, disconforme con la concesión promovió una nueva denuncia contra aquél reavivando viejos enfrentamientos. En ella afirmaba que no tenía capacidad suficiente y llegó a insinuar que carecía del título de maestro aprobado por la Academia cuando quince años antes él mismo le había obligado a examinarse si deseaba seguir ejerciendo su oficio ¹⁶.

El panorama arquitectónico asturiano sufrió un sensible enriquecimiento en el año 1774 con la aprobación académica de los maestros Francisco Pruneda y Benito Alvarez Perera que se incorporaron inmediatamente al mercado profesional de la región ¹⁷. Pese a que, salvo el diseño de la plaza porticada del Fontán en Oviedo por Francisco Pruneda, ninguno de los dos asumió la dirección de proyectos importantes actuaron como un factor muy relevante para la consolidación de las orientaciones académicas en el Principado que se unió a los magníficos ejemplos arquitectónicos que estaba gene-

rando la colaboración entre Ventura Rodríguez y Manuel Reguera. Sin embargo, el nuevo marco de relaciones profesionales configurado en Asturias no se afianzó totalmente hasta la resolución del conflicto relativo a los Aranceles Generales del Principado que supuso la aceptación administrativa de la diferencia existente entre los maestros titulados y los que carecían de semejante graduación.

En el año 1788 los cuatro arquitectos aprobados por la Academia denunciaron ante el Consejo de Castilla la discriminación que sufrían en la aplicación de los aranceles estipulados por el gobierno regional para remunerar su trabajo fuera de la ciudad. En ellos se equiparaba a los arquitectos titulados con los albañiles y carpinteros cuya capacitación profesional era menor¹⁸. Esta equiparación desigual parece que estaba motivada por la escasez de arquitectos graduados en la región cuando se aprobaron los aranceles (1771) y por la inercia de las instituciones públicas a considerar como tales a los maestros de cantería y a los albañiles. Ya no se trataba de recuperar la autonomía del hecho arquitectónico como sucedió en la pugna con Meana, ni tan siquiera de establecer un nuevo gusto estético, sino que únicamente se perseguía delimitar con claridad diversas categorías profesionales según el nuevo modelo normativo académico. Los arquitectos argumentaban el carácter mecánico de las profesiones de albañilería y carpintería y la superioridad de su oficio que requería mayores conocimientos y englobaba a éstos. Además consideraban esta equiparación peligrosa para la reforma artística porque desanimaría a los posibles aspirantes académicos que podrían obtener semejantes beneficios sin tanto esfuerzo¹⁹.

El conflicto se resolvió en 1790 cuando el Consejo de Castilla decidió mantener el texto del arancel y solicitar a Juan de Villanueva la estipulación de una cantidad superior para los maestros académicos. Este rechazó la propuesta por considerarla una nueva equiparación²⁰. Al final la cantidad fue establecida por el propio Consejo²¹.

El éxito de la denuncia reportó indudables beneficios a los arquitectos asturianos pero, además, supuso el último capítulo en el establecimiento progresivo de un nuevo marco de relaciones profesionales basado en los postulados académicos. Desde este momento los maestros titulados gozaron en Asturias de todos los privilegios inherentes a una consideración oficial distinta y superior a la de aquéllos que carecían de su cualificación. Se había logrado uno de los objetivos fundamentales de la reforma artística: el desplazamiento de los criterios de capacitación profesional establecidos por los gremios y basados en el aprendizaje práctico en favor de un sistema más complejo, exigente y centralizado donde se valoraban unos conocimientos más amplios y la superación de unas pruebas. Tan sólo restaba que los arquitectos académicos confirmasen con sus obras el cambio artístico. No obstante la Academia, previniendo posibles desviaciones, ya había creado la Comisión de Arquitectura que hizo inevitable su tutela sobre la construcción en todo el Reino.

NOTAS

1 Sobre la arquitectura asturiana de la segunda mitad del siglo XVIII véase nuestra tesis de doctorado "Manuel Reguera y la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII en Asturias", leída el 5 de julio de 1991 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo (original mecanografiado).

2 Sobre José Bernardo de la Meana véase RAMALLO ASENSIO, Germán, "José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII", *Liño*, n.º 1, págs. 5-

21; del mismo autor *Escultura Barroca en Asturias*, IDEA. Oviedo, 1985, págs. 448-480; MADRID ALVAREZ, Vidal de la, "La biblioteca de José Bernardo de la Meana, escultor y arquitecto asturiano de la segunda mitad del siglo XVIII", *Academia*, (en prensa).

3 Archivo Histórico Provincial de Oviedo (en adelante AHPO), esno. Domingo Antonio de la Buelga, Prot. Ov., caja 1027, s/ fol. (documento citado por PASTOR CRIADO, M.^a Isabel, *Arquitectura Purista en Asturias*, Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Oviedo, 1987, pág. 83).

4 Manuel Reguera obtuvo su título de Maestro de Obras aprobado por la Academia de San Fernando en el mes de julio de 1764. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante AASF), sigta. 1-43/1, (papeles sueltos).

5 AHPO, esno. Domingo Antonio de la Buelga, Prot. Ov., caja 1027, s/ fol.

6 *Ibidem*.

7 BERCHEZ, Joaquín, *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Edicions Alfons el Magnanim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació. Valencia, 1987, págs. 203-216.

8 VILLANUEVA, Diego de, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la arquitectura*, Benito Monfort. Valencia, 1766, (reedición facsimilar de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1979), págs. 157-158.

9 HENARES CUELLAR, Ignacio. *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Universidad de Granada, 1977. págs. 96-103.

10 AHPO, esno. Domingo Antonio de la Buelga, Prot. Ov., caja 1027, s/ fol.

11 Manuel Reguera y sus compañeros no parecen muy interesados en la creación de una escuela artística que, de hecho, no apareció hasta la fundación en Oviedo veinte años después de la "Escuela de Dibujo" patrocinada por la Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias y que dirigió el pintor Juan Nepomuceno Cónsul. Véase CANELLA Y SECADES, Fermín, *El Libro de Oviedo. Guía de la ciudad y su concejo*, Imp. de Vicente Brid. Oviedo, 1887, págs. 280-282 y CASIELLES, Ricardo, "Fundación de la Escuela de Dibujo de Oviedo", *BIDEA*, n.º 45, 46 y 49. Oviedo, 1962 y 1963.

12 El 10 de abril de 1766 la Audiencia de Oviedo obligó a Menea a suspender cualquier obra de piedra hasta que no estuviese debidamente aprobado por la Academia. Véase AASF, Maestros de Obras (1758-1780), sigta. 2-15/1, (papeles sueltos).

13 *Ibidem*.

14 Para garantizar la eficacia de la reforma artística era preciso que la Academia controlase toda la actividad arquitectónica del país a través de los maestros titulados. Sin embargo, el número de éstos fue insuficiente para alcanzar semejantes objetivos. Por esto mismo la Academia se vio obligada a conceder su aprobación a un grupo importante de maestros poco cualificados que, lejos de contribuir a la regeneración arquitectónica, veían poco después como sus proyectos eran reprobados con demasiada frecuencia por el centro madrileño a causa de sus defectos y graves imperfecciones. En Asturias tanto Francisco Pruneda como Francisco Antonio Muñiz sufrieron reiteradas reprobaciones de sus diseños por la Comisión de Arquitectura.

15 BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1989, pág. 374.

16 AHPO, esno. Francisco Xavier Mere, Prot. Oc., caja 956, fols. 287-288.

17 AASF, *Libro de Juntas Ordinarias*, sigta. 3/83, fols. 258 v.º-259.

18 *Aranceles Generales que deben conservar y guardar todos los individuos de la Real Audiencia y Judgados Ordinarios de esta ciudad de Oviedo, Jueces, Escribanos, y más miembros de Justicia de los Concejos, Cotos y Jurisdicciones de este Principado, aprobados por los Señores de el Real y Supremo Consejo de Castilla*, fol. 17, Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Sec. Consejos, leg. 1314, doc. 3.

19 *Ibídem*.

20 Villanueva proponía la autorregulación de los arquitectos bajo control académico. *Ibídem*, fol. 46.

21 La tarifa fijada por el Consejo de Castilla fueron 33 reales por cada reconocimiento fuera de la ciudad y la mitad si se efectuaba en el lugar de residencia. Resolución del 20 de agosto de 1790. *Ibídem*, fol. 48.

ACEPTACION Y RESISTENCIA A LA NORMATIVA ACADEMICA ENTRE LOS ARTISTAS ASTURIANOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

JAVIER GONZALEZ SANTOS
Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII
Universidad de Oviedo

I. LA PROFESIONALIZACION DE LOS ARTISTAS ASTURIANOS

La Real Orden de 14 de septiembre de 1783, decretando la “libre profesión de las Nobles Artes”¹, supuso la emancipación efectiva de los artistas en España. Los primeros facultativos asturianos que disfrutaron la libertad de trabajo y se desligaron de las trabas del sistema gremial fueron los arquitectos. Su decisiva participación en las grandes empresas que la Corona acometía en el Principado (Carretera de Castilla, obras del puerto de Gijón, basílica de Covadonga, etc.) trajo aparejado un aumento de su prestigio profesional. No debemos olvidar tampoco el influjo que la Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo en la formación del nuevo concepto de artista y que una parte importante de los arquitectos asturianos que trabajaron en la segunda mitad del XVIII había formalizado su aprendizaje en esta institución o, si no, verificado en ella su aprobación.

Manuel Reguera González (Candás, 1731-Oviedo, 1798) fue el primer arquitecto asturiano del que consta su vinculación con la Real Academia aunque presumiblemente su maestro, Pedro Antonio Menéndez (c. 1716-post. 1777), también lo estuviera². Desde 1755, Reguera detentaba el cargo de fontanero mayor de la ciudad de Oviedo y ésta, en cumplimiento de una cédula de 30 de mayo de 1757 por la que se determinaba que la potestad para nombrar arquitectos era competencia exclusiva de la Academia³, envía a Reguera a Madrid en 1764 para revalidar allí su título y ejercitarse en la realización de obras públicas⁴.

Al regreso, movido por el celo profesional y entusiasmado por las nuevas corrientes estéticas, arremete, junto con otros arquitectos y carpinteros, contra el maestro de obras de la catedral, José Bernardo de la Meana (Oviedo, 1715-1790), uno de tantos ensambladores del siglo XVIII metidos a arquitectos⁵: solicitan su inhabilitación para el ejercicio de la arquitectura por no hallarse examinado en esta facultad e ignorar “el buen gusto y la bella arquitectura según las precisas reglas de los antiguos y modernos escritores” porque, “o no sabe arquitectura o en sus obras procura hacerse inventor apartándose tan de lleno de todas las reglas, gusto y método que sus obras parecen más desvíos

del arte que fructuosas concordancias del dibujo”⁶. Se le acusa, en fin, de que las trazas de los retablos de la girola de la catedral (construidos entre 1752-1762) y la fachada de la capilla de San Nicolás, en Oviedo (desaparecida), no se adecuan a las reglas de los cinco órdenes clásicos y que, mientras no formalice su titulación de arquitecto ante los tribunales de la Real Academia de San Fernando, sea el maestro Pedro A. Menéndez quien supervise todos sus trabajos y diseños.

Este expresivo documento ilustra un episodio más de los tradicionales conflictos de competencias entre gremios (Meana se había formado en el campo de la arquitectura de retablos y escultura) pero, sobre todo, supone el primer ataque al barroquismo en Asturias y, consiguientemente, el primer testimonio de la aceptación por parte de un sector cualificado de nuestros arquitectos de la preceptiva y reglamentos académicos.

A raíz de esta demanda formal, Meana tuvo que ceder y someterse al control de la Academia, ante la que revalidó el título de arquitecto en 1766. A partir de entonces, reforma su estilo abigarrado y decorativo, abandonando de manera progresiva su faceta de escultor para centrarse, hasta su muerte (1790), en las labores de proyección de retablos y templos de la diócesis, más sobrios y funcionales, y en la dirección de obras de mantenimiento de la fábrica catedralicia.

El siguiente capítulo lo volvieron a protagonizar los arquitectos en 1788. Manuel Reguera, José B. de la Meana, Francisco Pruneda y Benito Álvarez Perera, “los cuatro [arquitectos] que únicamente se conocen [en la provincia]”, a cuyo cargo se hallaban la totalidad de las obras públicas del Principado (carreteras y muelle de Gijón), alcanzan una real provisión del Consejo de Castilla para solicitar de la Junta General del Principado (órgano de gobierno y administración de la provincia) el aumento de las dietas “cuando salgan [...] al reconocimiento de obras y sus tasaciones”. Estipuladas a comienzos del siglo por la Real Audiencia del Principado en mil maravedís para los maestros de cantería, carpintería y pintores, lo consideran ahora un jornal insuficiente y a todas luces vejatorio porque se les equipara con simples albañiles⁷.

No sabemos en qué acabó el asunto pero el Principado no era favorable al aumento salvo uno de sus diputados que, basándose en el crecimiento del coste de la vida y queriendo fomentar el número de arquitectos en la región, propone que se suban los salarios hasta los cuarenta reales diarios para las obras públicas, treinta y tres para las particulares y la mitad de uno y otro cuando no hubiesen de desplazarse del lugar de residencia⁸. Como se puede ver, aquí se ventilan cuestiones que atañían no ya a las prerrogativas y limitaciones corporativas, sino al prestigio y valoración de la profesión de arquitecto. En este campo concreto, hacia 1788, la polémica estética barroco *versus* clasicismo parecía ya superada.

Al final, el balance resultó positivo: se consigue el control de la arquitectura por parte de la Academia y la instauración del nuevo estilo clasicista; Reguera es nombrado académico de mérito en 1780 y Juan Antonio Cuervo (Oviedo, 1756-Madrid, 1834)⁹, ocho años después; Benito Álvarez Perera (Oviedo, c. 1743-1804) cursa estudios en esta institución desde 1763 y, en 1774, junto a Francisco Pruneda y Cañal (Sariego, 1738-Oviedo, 1812), se les da el título de supernumerarios. Francisco Antonio Muñiz Lorenzana y Julián Antonio Vigil resultan aprobados. De Juan Pruneda y Cañal (Sariego, 1755-Oviedo, 1816), maestro de obras de la catedral a partir de 1791, no nos consta, en cambio, su homologación formal aunque sus obras revelan que era un decidido partidario de la normativa clásica. Su sobrino, Francisco Pruneda García (Oviedo, c. 1771-1841), hijo de Francisco, cumplimentó su aprendizaje a partir de 1792 en la Academia de San Fernando¹⁰.

El panorama no fue tan halagüeño en otros géneros artísticos (pintura y escultura), perpetuándose en ellos sus tradicionales sistemas de enseñanza y organización gremiales y, lo que es peor, los resabios de una estética tardobarroca de gran aceptación popular. Sólo contados individuos dedicados a la escultura completaron su formación académica: el malogrado Juan Antonio Pérez de Castro (Carvajal, 1749-Roma, 1781) ¹¹, Francisco Javier Meana (Oviedo, 1757-¿Madrid?, post. 1814), hijo del maestro de obras de la catedral, matriculado en 1778 ¹², y Miguel A. López Acevedo (Serantes, Tapia de Casariego, 1758-Castropol, 1824), cursante entre 1785-1790, académico de mérito en 1822 y profesor en la Escuela de Dibujo de Oviedo desde 1813 hasta 1823 ¹³.

II. REGLAMENTACION DE LAS ENSEÑANZAS ARTISTICAS EN ASTURIAS A FINES DEL SIGLO XVIII: LA ESCUELA DE DIBUJO DE OVIEDO Y EL REAL INSTITUTO ASTURIANO DE GIJON

La aceptación de las doctrinas académicas y el compromiso de ciertos individuos de la nobleza y del clero para fomentar en la región el progreso industrial y artístico cristalizaron en 1785 con el establecimiento en Oviedo de una *Escuela de Dibujo* dependiente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País ¹⁴. Su promotor, director y primer profesor fue don Juan Nepomuceno Cónsul y Requejo (Oviedo, 1747-1807), juez noble de la ciudad y emprendedor hombre de negocios de ascendencia gala. Formado en Francia en el cultivo de la pintura, al regreso mantuvo un estudio particular y gratuito de dibujo y pintura en su casa que fue el embrión de la *Escuela* ¹⁵.

De esta manera, desde los círculos ilustrados regionales se intentaba erradicar la autarquía y atraso en que estaba sumida nuestra pintura, al tiempo que se pretendía potenciar el progreso de los artesanos mediante el ejercicio creativo del dibujo, según lo expuesto por el conde de Campomanes en el *Discurso sobre la Educación Popular* (Madrid, 1775) ¹⁶. Así, se introdujeron los métodos académicos (diseño y copia de modelos antiguos o clásicos) tan diferentes de los hasta ese momento seguidos en las enseñanzas gremiales. Las clases eran gratuitas, en horario vespertino, corriendo el mantenimiento por cuenta de la referida Sociedad. El local (la Escuela de María en el que fuera Colegio de la Compañía de Jesús ovetense) fue cedido por el obispo don Agustín González Pisador.

La primera época de la *Escuela* concluyó en 1792, con su decadencia por falta de recursos pese a la abundante matrícula registrada hasta aquel año ¹⁷. Diez años después se logra relanzar la empresa, comprometiendo a la Corona y consiguiendo 12.500 rs. anuales de presupuesto provenientes del Fondo de Averías del puerto de Gijón; se aprueba su *Reglamento*, se dota una plaza de maestro con 8.000 rs. y el Rey designa director a Cónsul, “en atención a sus servicios, inteligencia y al desinterés que ha manifestado en el primer establecimiento de esta Escuela”. Se deja bien claro que su finalidad es “la instrucción y fomento de los artesanos” pero “distinguiendo a los artesanos de los que hayan de seguir la carrera de pintura y escultura y de los que quieran dedicarse al paisaje”. Por último, para motivar a los alumnos, se instituyeron premios anuales el día de San Carlos ¹⁸.

Prevía oposición y convocatoria oficial ¹⁹, obtuvo el empleo de Maestro de Dibujo el tarifeño Francisco Alcántara Torrejón (m. c. 1809). Formado en la Real Academia de San Fernando, alcanzó premios en 1784 y 1787 ²⁰, interviniendo luego como dibujante

en la *Compañía de los Cuadros de los Reales Palacios* en 1791 ²¹. De su producción asturiana (1803-c. 1809) existen pocos testimonios: el desaparecido retrato del director Cónsul, de 1805, la traza de una fuente para la Plaza Mayor de Oviedo en 1803 y la composición del grabado del *Santísimo Cristo de Candás*, abierto en Barcelona en 1805 por el grabador José Corominas, para el canónigo Carlos B. González Posada, erudito compilador de temas asturianos estrechamente vinculado con Jovellanos ²².

Interrumpida la docencia por la Guerra de la Independencia y la falta de recursos, la *Escuela* volvió a abrir sus puertas en 1813 de un modo precario. Muertos su director y maestro auxiliar, se ocupa de la docencia, interinamente hasta 1820 y de manera oficial desde 1820 a 1823, el escultor Miguel López Acevedo. Durante el Trienio Liberal se restablece la Escuela y aumenta su dotación pero la reacción absolutista la cerrará hasta 1832 para, ya en 1849, pasar a convertirse en Academia de Bellas Artes de segunda clase con el título de San Salvador ²³.

En el terreno artístico, los logros de la Escuela fueron bastante parcos; sólo promovió a tres discípulos para que completaran sus estudios en la Academia madrileña: Juan Alonso, José Alonso del Ribero y Carlos García Muñiz.

Juan Alonso y del Canto (Oviedo, 1769-El Ferrol, 1839) debió formarse en el estudio particular de Juan Cónsul, pues ya aparece matriculado en la Academia de San Fernando en 1781, registrándose su participación en los premios mensuales de 1784 y en los generales de 1787, 1790, 1796 y 1799 ²⁴. En 1802, presenta un memorial para cubrir la plaza de maestro de la Escuela de Oviedo, documentándosele desde aquel año hasta su fallecimiento en El Ferrol, de cuyo arsenal fue "perito de pinturas" ²⁵. En la etapa madrileña trabajó como dibujante para la *Compañía de Cuadros de los Reales Palacios* en 1797, y en la serie de *Varones ilustres de la Nación Española* ²⁶.

Mayor fama disfrutó José Alonso del Ribero (Oviedo, 1781-¿Madrid? post. 1817). Becado en 1795 por la Sociedad Económica, el obispo de Oviedo y el conde de Campomanes ²⁷, obtuvo el primer premio de la segunda clase de pintura en 1802 y el primero de la primera en los Generales de 1805 con la composición *Carlos III entregando las tierras a los colonos de Sierra Morena* ²⁸, obra que revela una fuerte influencia de Maella y que apunta a un más que discreto pintor. Avescindado en Madrid, Ribero acabó siendo un conocido retratista en miniatura del periodo fernandino ²⁹.

Por último, en 1817, se matriculaba en la Academia de San Fernando Carlos García Muñiz, alumno de la Escuela ovetense desde 1815 y al que la Económica concedió una ayuda de costa ³⁰. Desde Madrid iba remitiendo a la Sociedad patriótica copias de los retratos de los monarcas (1818) y de composiciones de maestros famosos que hay en la Academia, así como una colección de dibujos de principios para uso de la Escuela, todo en testimonio de gratitud y prueba de sus adelantos. Se conservan, aunque en mal estado, algunos de estos lienzos revelándonos un estilo todavía inmaduro ³¹. Según parece, murió en Roma por el año 1834, a donde había sido enviado en 1823 ³².

El *Real Instituto de Náutica y Mineralogía de Gijón* (Instituto Asturiano), inaugurado por Jovellanos en 1794, sostuvo desde su fundación una cátedra de dibujo artístico que regentó como auxiliar el pintor Angel Pérez Díaz (Avilés, c. 1768-¿Madrid? post. 1808); el dibujo técnico lo impartió el brigadier Diego Cayón ³³. Recomendado por Jovellanos a Goya y al grabador de medallas Pedro González de Sepúlveda, Angel Pérez viajó a Madrid en otoño de 1796 ³⁴; fue el retratista oficial de Gijón en los albores del siglo XIX y, en particular, de la familia Jovellanos. En 1802, preso su protector en Mallorca y cerrado el Instituto, Pérez se traslada con su familia a Madrid, inscribién-

dose junto con dos de sus hijos en las clases de la Academia³⁵. Allí perfecciona su rudimentario arte con Mariano Salvador Maella y, a instancias de Jovellanos, copia cuadros famosos de Murillo para la nobleza de la corte. Perdemos el rastro de su biografía al filo del año 1808³⁶. Por desgracia, conocemos muy pocos trabajos suyos (*Retrato de José A. Sampil*, Museo de BB. AA. de Asturias). todos ellos tocados de una cierta torpeza y rigidez compositiva que quizá suavizara tras su estancia en la capital.

La cátedra de dibujo del Real Instituto Asturiano cumplió una función semejante a la de la Escuela ovetense: la enseñanza de esta disciplina iba orientada al dibujo técnico y proyectivo y menos al diseño artístico. Alumno aventajado del Instituto fue el arquitecto de los periodos fernandino e isabelino Juan Miguel de Inclán (Gijón, 1774-Madrid, 1853)³⁷, que alcanzó su titulación académica en 1803 y el grado de académico de mérito en 1814. Con posterioridad, fue el primer director de la Escuela Especial de Arquitectos de Madrid (1845-52).

Paralelamente, los pintores y escultores locales no son más que meros aficionados, de formación autodidacta y gustos descriptivos y decorativos trasnochados, que por su medianía y avanzada edad era impensable pretender su reforma. De entre todos el más popular fue el pintor Francisco Reiter (Oviedo, 1736-1813), hijo de un sastre alemán afincado en Oviedo que, no obstante, en 1771 intentó infructuosamente ser aprobado como pintor en la Academia de San Fernando³⁸. Pese a todo, ellos coparon la mayor parte de los encargos, cubriendo sobradamente con sus obras la demanda que de estos géneros artísticos había en la región.

NOTAS

Siglas

A.A.S.F.: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

A.D.P.: Archivo de la Diputación del Principado, Oviedo.

A.H.P.: Archivo Histórico Provincial, Oviedo.

B.A.E.: Biblioteca de Autores Españoles.

I.D.E.A.: Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.

NoR: Novísima Recopilación de las Leyes de España, Madrid, 1805.

1 Ley V, título XXII, libro VIII de la *Novísima Recopilación*, Madrid, 1805.

2 Menéndez, Reguera y la arquitectura asturiana de la segunda mitad del siglo XVIII fueron tratados en la tesis doctoral de nuestro compañero Vidal de la Madrid leída en la Universidad de Oviedo en julio de 1991 (inédita).

3 “Prohibiciones a que deben sujetarse los profesores de las tres Nobles Artes” (*NoR*, ley II, título XXII, l. VIII); es el artículo 33 de los *Estatutos de la Real Academia de San Fernando* (Madrid, 1757, págs. 87-89). A esta cédula de Fernando VI siguió una resolución de Carlos III, a consulta del Consejo, con fecha de 8 de noviembre de 1764, reglando el “Nombramiento de maestros titulares por las ciudades capitales de provincia y por las catedrales, y su examen por la Academia de las Artes” (*NoR*, ley VI, título XXII, l. VIII).

4 Juan A. CEAN BERMUDEZ, “Apéndice” a las *Noticias de LLAGUNO*, Madrid, 1829, t. IV, pág. 320. Para los exámenes y titulación de arquitecto, *vid.* Alicia QUINTANA MARTINEZ, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983, págs. 104-109.

5 Para este maestro, *vid.* Germán RAMALLO, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, 1985, págs. 448-480. La polémica entre arquitectos y otros artistas (pintores y ensambladores principalmente) que ejercían como tales la trata Alfonso RODRIGUEZ-GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "L'architecture baroque espagnole vue á travers du débat entre peintres et architectes", *Revue de l'Art*, París, 1985, págs. 41-51.

6 A.H.P.: poder, ante Domingo Antonio de la Buelga, Oviedo, 26-IX-1764, leg. 1.027, ff. s/n.º. Documento citado por Isabel PASTOR CRIADO, *Arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987, pág. 83.

7 Al haberse quemado el archivo de la Audiencia durante la Revolución de Octubre de 1934, desconocemos los términos exactos de esta Resolución pero podría estar relacionada con la Real Cédula de 1724 por la que se nombraba a Palomino y Juan García de Miranda como únicos y cualificados tasadores de pintura en la villa y corte de Madrid con el fin de detener las irregularidades detectadas en ese ramo (CEAN, *Diccionario*, t. II, págs. 170-171). En todo caso, la resolución de la Audiencia del principado no pudo ser anterior a 1717, año de su establecimiento.

8 A.D.P.: *Juntas y Diputaciones*, libro 116, ff. 32, 32v-33v y 39v-40.

9 Alumno de Ventura Rodríguez, cursó estudios en la Academia entre 1778-1784, Pedro NASVASCUES, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, págs. 65-69 y 369. María del P. AUMENTE RIVAS, "Juan Antonio Cuerdo: sus obras en Avila", *A.E.A.*, 194, t. XLIX, Madrid, 1976, págs. 121-143. Carlos SAMBRICO, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, págs. 319-323.

10 Los asientos de matrícula en Enrique PARDO CANALIS, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967.

11 CEAN, *Diccionario*, t. IV, pág. 78.

12 De este escultor nos ocuparemos en un próximo artículo.

13 *Vid. infra*, cap. II.

14 Aún está por escribir la historia de la Escuela de Dibujo de Oviedo. La redacción de este párrafo la hemos hecho sintetizando los abundantes datos de que disponemos. Está previsto editar un estudio de esta institución en colaboración con nuestro compañero, el Dr. Javier Barón Thaidisgmann, que abarca desde los comienzos hasta el año 1900. Las referencias bibliográficas de que actualmente disponemos se reducen a un capítulo de Fermín CANELLA de su *Historia de la Universidad de Oviedo* (Oviedo, 1904, págs. 381 y ss.) y a dos breves artículos de Ricardo CASIELLES ("Fundación de la Escuela de Dibujo de Oviedo", *Boletín del I.D.E.A.*, 45, Oviedo, 1962, págs. 124-128 y "La Sociedad Económica de Amigos del País y la Escuela de Dibujo", *Boletín del I.D.E.A.*, 46, Oviedo, 1962, págs. 307-314).

15 Fermín CANELLA, *Noticias biográficas de D. Juan Nepomuceno Cónsul y Requejo, promotor y primer director de la Escuela de Dibujo de Oviedo*, Oviedo, 1886, folleto, págs. 16-24.

16 Pedro RODRIGUEZ PÉREZ [CONDE DE CAMPOMANES], *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid, 1775. "El dibujo –afirma– es el padre de los oficios prácticos y sin él nunca podrán florecer. Todo lo que actualmente se adelanta en España en estas ramas de la industria es debido a la Academia de las Artes y a las que se van estableciendo a su imitación en Sevilla, Zaragoza, Valencia; en las que la juventud aprende metódicamente el diseño" (pág. 56). Reconoce también como indispensable la creación de Academias de Dibujo en las capitales de provincia o de Escuelas Patrióticas al cuidado de las Sociedades Económicas de Amigos del País donde el alumno alterne la práctica del diseño con el aprendizaje de un oficio (*op. cit.*, cap. II, págs. 110-117).

17 CANELLA, *Historias de la Universidad de Oviedo*, 1904: 716, lista de matrícula, años 1785-1822.

18 *Reglamento mandado observar en la Real Escuela de Dibujo de la ciudad de Oviedo, restablecida y dotada por S.M. el S. D. Carlos IV (que Dios guarde), a solicitud de la Real Sociedad de Amigos del País de ella*, [Oviedo, Francisco Díaz Pedregal], 1802, folleto en 4.º de 15 págs.

19 La convocatoria y requisitos de la oposición se publicaron el en *Diario de Madrid* del 6 de septiembre de 1802 (págs. 1.005-1.006) y la reapertura del centro se verificó el 12 de octubre de aquel mismo año.

20 *Distribución de premios, etc. en la Junta Pública de 17 de julio de 1784, Madrid, 1784*, pág. 30. El de 1787, de tercera clase, *apud Memorial Literario*, XLV, septiembre de 1787, pág. 163.

21 Antonio GALLEGO, *Catálogo de los dibujos de la calcografía Nacional*, Madrid, 1978, págs. 51-53, ords. 1-3. Juan Carrete, *El grabado calcográfico en la España ilustrada*, Madrid, 1978, pág. 31, cuadro núm. 4.

22 A.H.P.: remate, ante Antonio Fernández Solís, Oviedo, 16-X-1803, leg. 1.231, ff. 198, 200-203. CANELLA, *Cónsul*, 1886: 22. Gaspar M. de JOVELLANOS, *Obras Completas*, t. IV, *Correspondencia* 3.º, ed. de José M. Caso, Oviedo, 1988, cartas 1.440, 1.447 y 1.453.

23 CANELLA, *Historia de la Universidad de Oviedo*, 1904: 386-387.

24 *Memorial Literario*, 9, septiembre de 1784. *Distribución de premios ...*, Madrid, 1787, pág. 33; Madrid, 1790, págs. 32-33; Madrid, 1796, págs. 49 y 54 y Madrid, 1799, págs. 53 y 57.

25 Manuel MURGUIA, *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, 1884, pág. 119.

26 GALLEGO, *Catálogo de dibujos*, 1978: 53-54, ords. 4 y 5 resp.

27 PARDO, *Registros de matrícula*, 1967: 222. Miguel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-1884.

28 DISTRIBUCION DE PREMIOS, Madrid, 1802, págs. 66 y 73 y Madrid, 1805, págs. 29-30, 38 y 45. Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964, pág. 30, ord. 254. AA. VV., *Los premios de la Academia*, Madrid, 1991, ords. 31 y 35, pp. 80-81 y 88-89, resp.

29 Mariano TOMAS, *La miniatura retrato en España*, Madrid, 1953, pág. 86. Rosa DONOSO, "Rivero, un pintor de miniaturas", *Boletín del Museo del Prado*, 23, Madrid, 1987, págs. 124-128.

30 I.D.E.A.: *Cuaderno de actas de la Real Sociedad Económica, que da principio en 21 de noviembre de 1814 y concluye el 11 de julio de 1818*, juntas de 22-V-1815, 6-V-1816 y 1-IX-1817.

31 *Museo de Bellas Artes de Asturias. Catálogo-guía*, Oviedo, 1986, págs. 59-60. Javier BARON - Javier GONZALEZ SANTOS, "Catálogo de las pinturas de la catedral de Oviedo", *Liño*, 7, Oviedo, 1989, págs. 77-78, ords. 33-36.

32 I.D.E.A.: *Cuaderno de actas de la Real Sociedad Económica de Asturias que da principio en 14 de julio de 1818*, junta extraordinaria de 27-I-1823, f. 192v. La noticia de su muerte se desprende del discurso de Antonio Rafael de Oviedo y Portal, *Memoria sobre el archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, leída en junta de 14 de abril de 1834*, ms. en borrador, f. 109.

33 JOVELLANOS, *Noticias del Real Instituto Asturiano*, Oviedo, 1795 (B.A.E., t. L, Madrid, 1952, pág. 387b, Apéndice núm. XVIII, pág. 396a).

34 JOVELLANOS, *Diario*, cuaderno VI, Gijón, 19-IX-1796 y 29-XII-1796.

35 PARDO, *Registros de matrícula*, 1967: 328.

36 JOVELLANOS, *Obras Completas*, t. IV, *Correspondencia 3.º*, ed. de José M. Caso, Oviedo, 1988, cartas 1.499, 1.525 y 1.541.

37 Para este arquitecto teórico y docente consúltese E. de O. [Eugenio de OCHOA], "Galería de ingenios contemporáneos. D. Juan Miguel de Inclán", *El Artista*, t. III, Madrid, 1836, págs. 148-149; Fernando CHUECA GOITIA, "D. Juan Miguel de Inclán Valdés (1774-1852)", *Revista Nacional de Arquitectura*, 87, Madrid, 1949, págs. 137-140; ID., "El nuevo Llaguno: Miguel Inclán", *Rev. Nac. de Arqtra.*, 94, Madrid, 1946; NAVASCUES, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, 1973: 5-6 y 74-76; SAMBRICO, *Arquitectura española de la Ilustración*, 1986: 349.

38 A.A.S.F.: *Libro de Juntas Ordinarias (1770-1775)*, sign. 3/83, f. 83v. Agradezco esta información a la amabilidad de nuestro compañero el Dr. Vidal de la Madrid. De Reiter y otros pintores del Barroco asturiano tratamos en nuestra tesis doctoral: *Actividades pictóricas en Asturias en la Epoca Moderna: la pintura barroca del siglo XVIII*, leída en la Universidad de Oviedo en marzo de 1990.

EN TORNO A LA ARQUITECTURA BURGALESA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y SU PROBLEMÁTICA PROFESIONAL

LENA SALADINA IGLESIAS ROUCO
Universidad de Valladolid

El conocimiento de la arquitectura burgalesa a partir del siglo XVI tiene un carácter episódico y se halla pendiente de un estudio en profundidad donde se consideren las claves de su desarrollo a lo largo de la Edad Moderna y las transformaciones que éstas experimentan en su fase final, es decir, la segunda mitad del siglo XVIII. En relación con ello, esta comunicación intenta aproximarse al conocimiento de uno de los temas que resultan más reveladores de tales cambios: aquel que afecta al propio ejercicio de la profesión.

Desde hace algunos años se viene poniendo de relieve como el esfuerzo ilustrado por renovar la realidad española se expresa de forma particular en la arquitectura ¹. Esta, convertida en “ciencia del arte” ², fue considerada como significativo instrumento que debía participar y reflejar la creación de un nuevo marco espacial donde los individuos y los diferentes núcleos de poblamiento pudieran desarrollarse optimizando el aprovechamiento de los recursos existentes. Tal consideración fue asumiéndose en gran parte por la sociedad de la época incluso en sus niveles más populares. Así, algunas de las respuestas obtenidas a través del cuestionario de Tomás López en diferentes pueblos burgaleses, ponen de relieve el valor que éstos otorgan a la configuración urbanística y arquitectónica considerándola factor condicionante y testimonial de su desarrollo ³.

Como consecuencia de ello los responsables inmediatos de las actuaciones en estos ámbitos, es decir, los profesionales dedicados al ejercicio de la arquitectura adquirieron la categoría de colaboradores y agentes necesarios para llevar a cabo los cambios pretendidos. Pero con objeto de que los mismos pudieran ser interpretados y ejecutados de forma adecuada se hizo preciso arbitrar progresivamente las medidas oportunas. Por una parte había que dotarles de una formación teórica y de una capacitación técnica que, basada en los principios racionales de la arquitectura clásica, les permitiera plantearse cual debía ser “... la sabia distribución de las partes de un edificio según su destino y calidad ...” ⁴ y, en consecuencia, ir estableciendo los organigramas apropiados para dar respuestas satisfactorias a las nuevas demandas sociales. Con este fin se creó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1744. A la vez, fue haciéndose necesario establecer los controles imprescindibles para que tales principios se desarro-

llaran adecuadamente en las múltiples variables de su aplicación práctica. Así surgió, en 1786, la Comisión de Arquitectura dentro de la propia Academia.

Todo ello constituirá el motor de los cambios decisivos que experimentó el ejercicio de la arquitectura en Burgos durante los últimos decenios del siglo ⁵. En este sentido dos son los principales aspectos a considerar. Uno hace referencia a la personalidad de los profesionales que intervienen y el otro a la naturaleza de las decisiones que se llevan a cabo en relación con los clientes, el carácter y la expresión formal de las obras realizadas. Dado que ambos se hallan en estrecha conexión se abordarán de forma simultánea al establecer una aproximación diferenciada a cada grupo.

PROFESIONALES TRADICIONALES

En líneas generales se puede afirmar que la arquitectura burgalesa de mediados del siglo XVIII se hallaba proyectada y realizada por profesionales cuya formación y comportamiento reproducían las características de la estructura gremial que venía siendo tradicional en cada zona de la actual provincia. Frecuentemente pertenecían a familias dedicadas a esta actividad, tenían una formación adquirida en el ejercicio práctico bajo la responsabilidad de un maestro acreditado ⁶ y, una vez instalados independientemente, van alcanzando diferentes grados de habilidad y público reconocimiento.

Los más modestos se mantienen realizando obras sencillas en las respectivas zonas donde se hallan avecindados. A ellos se deben las actuaciones de mantenimiento, reparaciones y pequeñas ampliaciones en las fábricas de las iglesias respectivas así como muy diversas intervenciones en la arquitectura doméstica y auxiliar. Se titulan maestros de obra o de cantería y la relación de sus nombres puede ser conocida pormenorizadamente a través del Catastro del Marqués de la Ensenada. Ya en fechas posteriores, es decir, durante el último tercio de siglo, la documentación contractual y los diversos libros parroquiales ponen de manifiesto la intensa actividad que llevan a cabo algunos de estos maestros. A modo de ejemplo puede indicarse que, en el área septentrional, destacan Andrés de Guinea y Pablo Ortiz de Zárate, vecinos de Miranda de Ebro, Manuel López, de la jurisdicción de Villarcayo, Mateo Coter, con residencia en Sedano, Tomás Ruiz, de Briviesca y Pedro Villarán activo en Medina de Pomar. En Burgos y su alfoz trabajan Ignacio Antón, Manuel del Campo, Francisco y Luis Céspedes, Antonio de la Cueva, Manuel Pardo, José Pérez y Santiago Pérez Monasterio. En la zona este de la región, intervienen Francisco de Aguirre y Zubiaga en Belorado, Felipe Juarros en Covarrubias y Tomás Aguirre así como Santiago Fernández en Santo Domingo de Silos. En las tierras de poniente José Cabezón, Juan de Ceballos y Juan de Portilla realizan constantes obras en Castrojeriz y Jerónimo Bruceña en torno a Pampliega. Y en los núcleos meridionales aparecen actuando frecuentemente Miguel de Mendía, vecino de Gumiel del Mercado, y Cayetano Marín, Francisco Iturrion y Santiago de la Puente en el entorno de Aranda de Duero ⁷.

Pero el mayor grado de responsabilidad en el ejercicio de la arquitectura burgalesa de mediados del dieciocho fue asumida por una serie de profesionales gremiales de reconocido prestigio. Frecuentemente proceden de tierras santanderinas que, en la época, pertenecían al arzobispado de Burgos, son vascos o resultan descendientes directos de maestros con tales orígenes asentados definitivamente en distintas zonas de nuestra región ⁸. Se les denomina maestros de obras o de cantería y, a partir del primer cuarto de siglo comienzan a titularse, nuevamente ⁹, maestros de arquitectura, maestros

arquitectos o maestros arquitectos en cantería ¹⁰. Sus actuaciones, bien como autores de los principales proyectos y tracistas de sus diseños ¹¹, bien como directos responsables o supervisores de su realización y como Maestros Veedores de cada diócesis así como Alarifes encargados de informar e, incluso, ejecutar las obras municipales de los núcleos más destacados, se apoyaban en un sólido prestigio consolidado a través de intervenciones sucesivas de especial relieve.

Ya a lo largo de la segunda mitad del siglo seguirán ejerciendo una intensa actividad y dando cumplida satisfacción a las demandas de la amplia clientela particular procedente de los distintos estamentos eclesiásticos y civiles. La documentación conservada así como las obras que van realizando ponen de relieve su formación tradicional. No obstante se advierte un progresivo cambio en la elaboración de los correspondientes proyectos que se conciben con un marcado carácter funcional, aun dentro de la estética barroca, y adquieren mayor precisión, orden y claridad en la composición, proyección y expresión gráfica según se puede observar en las trazas y diseños localizados ¹². Significativamente, en los últimos decenios, empiezan a titularse arquitectos o profesores de arquitectura ¹³ lo que da origen a constantes confusiones en relación con los individuos formados por la Academia de San Fernando.

Entre estos profesionales gremiales destacados se encuentran algunos cuyos nombres se relacionan con las obras de mayor significación que se llevaron a cabo en nuestra área regional a lo largo del periodo. Así Marcos de Vierna desempeñó un importante papel en las obras de las nuevas vías de comunicación ¹⁴. Domingo de Urizar intervino en la construcción del Consistorio de Miranda de Ebro, a José Benito Cortés del Valle se debe, entre otras, la Casa de la Salina de Poza de la Sal, Pedro de Landejuela tiene importantes actuaciones en las parroquias próximas a Briviesca, Santos Angel Manuel Gorbea y Ochandategui dirigen las principales obras de Belorado, Félix García y Juan de Beytia aparecen citados de forma continuada en las obras de utilidad pública promovidas por el Concejo de Lerma y en algunas que afectan a las fábricas de las iglesias de la zona. En Aranda de Duero, José de Borgas actúa, sucesivamente, como Maestro Titular de Osma y de Segovia, Manuel Díaz Gamones lo será también de este último obispado y Miguel González interviene en diferentes obras con la consideración de Alarife de la villa. En Roa destacarán Francisco de y Pedro Chavarria. Y en la propia capital de la región, a mediados del siglo, Jerónimo de la Cueva López, Julián de Arbaiza y Francisco Bazteguieta son los profesionales con más prestigio. Este último "natural de Guernica señorío de Viscaia" ejercía como Maestro de Obras de la catedral y Alarife de la ciudad citándose su nombre como autor de proyecto o ejecutor de muchas de las obras más importantes llevadas a cabo a partir de 1715. A su muerte, ocurrida en 1756, le sucedió en el cargo de Alarife un hijo del mismo nombre que llevará también una vida profesional muy activa. Y fallecido en 1767, su hijo Manuel Bazteguieta será el maestro de obras de más amplio reconocimiento en la región; él realizará alguno de los planos locales que se remiten a Tomás López y firma también distintos proyectos para las casas de abastos y del carbón, parador del Consulado, etc. ¹⁵.

Finalmente, entre estos profesionales merecen atención especial aquellos pertenecientes a diversas órdenes religiosas. Debe señalarse que la presencia de este tipo de artífices venía siendo habitual en la arquitectura burgalesa, si bien sus respectivas trayectorias personales resultan difíciles de establecer debido a su condición de religiosos que les inclinaba a renunciar a las aspiraciones y conductas propias de la sociedad civil. No obstante resulta ampliamente conocida la figura de fray Pedro Martínez, religioso

de San Pedro de Cardeña que, en los primeros decenios del siglo XVIII, ejerció un relevante papel en la arquitectura del norte peninsular. A él se deben, también, un conjunto de escritos en los que defiende el concepto de una arquitectura basada en los principios vitruvianos e insiste en la necesidad de que los profesionales dedicados a su ejercicio cuenten con amplios conocimientos de geometría y matemáticas ¹⁷.

En este sentido la posibilidad de adquirir una sólida formación debió verse favorecida en la vida religiosa donde, por lo regular, existía una larga tradición de estudio, se disponía de buenas bibliotecas y resultaba relativamente asequible realizar los viajes necesarios para completar aquellos aspectos que se consideraran oportunos. De ahí que, en muchas ocasiones, fueran profesionales religiosos quienes se encargaban de las obras más importantes; tal ocurrió con la nueva sacristía de la catedral de Burgos cuyos planos se solicitaron a fray Antonio de San José Pontones y será realizada bajo la dirección de fray José de San Juan de la Cruz. En algunas ocasiones, sólo elaboraban los proyectos cuya ejecución se encargaba a maestros civiles. Este fue el caso de la fachada de la iglesia de los carmelitas, en Burgos, en la que interviene el carmelita Marcos de Santa Teresa y el maestro de obras Francisco de Bazteguieta. Algo similar sucedió con la obra de la iglesia de Santa María de Mercadillo proyectada por el Hermano Simón de Elexade y realizada por Simón Pereda. En ocasiones eran las propias diócesis las que recurrían también a este tipo de profesionales. De ello nos quedan elocuentes testimonios en diversas actuaciones del hermano Mateo de Arana del Monasterio de la Vid, a requerimiento del obispo de Osma ¹⁸.

Debe indicarse, también, que estos profesionales religiosos van a actuar como eficaces colaboradores y divulgadores de los textos en los que se iba expresando el nuevo ideario clasicista. De ello nos queda constancia a través del citado religioso del monasterio de La Vid; al mismo corresponde la descripción del partido de Aranda de Duero, que figura en el Diccionario Geográfico de Tomás López, así como la recomendación a sus superiores para que adquirieran el conjunto de tal obra. También resulta muy significativo que, entre sus libros de consulta, figuren obras de Bails y del P. Tosca ¹⁹.

LOS NUEVOS PROFESIONALES

No obstante el predominio adquirido por los diversos profesionales formados en la tradición del taller empezará a cambiar lentamente. En este sentido merecen destacarse, en primer lugar, las decisivas intervenciones que los ingenieros militares llevaron a cabo en nuestra región durante el segundo tercio del siglo, momento en el que se subraya su estratégica posición como centro neurálgico de comunicaciones.

Uno de estos profesionales, D. Sebastián Rodolphe, dirigió las obras del nuevo camino a Santander que se traza con el fin de revitalizar la decaída economía regional. El mismo Sabastián Rodolphe y el, también, ingeniero D. Bernardo Lana serán quienes van a ejercer una enorme influencia en el futuro desarrollo urbano de Burgos al señalar los terrenos inmediato al puente de San Pablo como emplazamiento adecuado para los modernos cuarteles que se proyectaban. Su construcción sobre la margen del río a la altura de este antiguo puente revitalizó la importancia estratégica del mismo y de sus inmediaciones. Al mismo tiempo, constituye la primera operación a través de la cual el antiguo núcleo medieval de Burgos, comienza a proyectarse hacia el sur aprovechando la propia margen del río, proceso que culminará con la integración del cauce fluvial en el magnífico conjunto del Espolón-Isla. A su vez, los sucesivos proyectos para los

nuevos cuarteles ponen de manifiesto una acusada precisión, orden y claridad tanto en la elaboración de las condiciones que habían de regir su construcción como en las correspondientes plantas y alzados. A través de las mismas puede observarse el desarrollo progresivo de las nuevas tipologías adoptadas en este tipo de construcciones y su evolución desde un barroco de ampulosas formas hacia composiciones sobrias de acusada funcionalidad ²⁰.

Por otra parte, a partir de los años cincuenta, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando va consolidando su posición como organismo responsable de expedir los correspondientes títulos a los profesionales que considere debidamente formados para "... idear o dirigir toda suerte de fábricas ..." ²¹. En este sentido fue habitual que, durante los dos primeros decenios de su existencia, vaya reconociendo la categoría de arquitectos a aquellos profesionales que, en sus actuaciones, manifestaban notables conocimientos y que así lo soliciten en base a su trayectoria profesional y a los méritos puestos de manifiesto en la confección de un proyecto realizado con este fin. Tal sucedió en nuestra región con Juan de Sagarbina acreditado profesional residente durante algunos años en Castrojeriz, con Vicente Ubón, cuya presencia se registra en la zona sur y con Fernando González de Lara quien llegará a ser el arquitecto más relevante y activo en toda la provincia hasta finales de siglo ²².

Los respectivos ejercicios que estos profesionales realizan sucesivamente para su aprobación por la Real Academia de San Fernando resultan de gran interés al poner de manifiesto las características de su formación y la concepción arquitectónica que, por entonces, merece el reconocimiento oficial. Al mismo tiempo el cuidado y detalle puestos en la elaboración de los planos exigidos en estos ejercicios evidencian el valor que se concede a la capacidad de "idear" y "diseñar" un determinado edificio de acuerdo con una disciplinada concepción técnica, formal y estilística.

Todos ellos se hallan ejecutados con una notable habilidad técnica que los diferencia claramente respecto a los proyectos propios de los maestros de obras tradicionales. Realizados en papel verjurado y con tinta negra, incluyen sus correspondientes títulos, firmas del autor y fecha de ejecución. Sobre cada edificio se ofrece una planta, alzado interior y fachadas exteriores con las mediciones adecuadas a la escala indicada. Los temas elegidos –un claustro y dos templos respectivamente– siguen siendo de carácter religioso aunque en el caso de los templos se conciben siguiendo una tipología centralizada clásica, en posición exenta, con forma circular o pentagonal y precedidos de un profundo pórtico que establece una clara referencia axial. Esta se continúa en la ordenación interior a pesar de estar presidida por una gran cúpula central y ofrecer la posibilidad de un tránsito circular.

Desde el punto de vista estilístico siguen los modelos y características del barroco clasicista que se desarrolla en los círculos cortesanos por estos años, con un dominio pleno de los órdenes clásicos en conjuntos de marcada monumentalidad y estudiados contrastes dinámicos. A la vez se impone un cuidadoso tratamiento plástico de cada conjunto arquitectónico, característica que alcanza pleno desarrollo en los proyectos de Ubón y González de Lara. En este sentido debe destacarse que ambos profesionales comenzaron actuando como escultores con una formación de carácter tradicional y aun cuando, con posterioridad, se dedicaron a la arquitectura estaban orgullosos de sus amplios conocimientos escultóricos ²³ y éstos debieron de ejercer una indiscutible influencia en sus actuaciones como arquitectos.

A partir del último decenio del siglo, una vez consolidada la actividad docente de la propia Academia e iniciada la de la Escuela de Dibujo de Burgos, donde recibirán sus

primeras nociones los futuros arquitectos burgaleses ²⁴, encontramos trabajando ya en nuestra región a profesionales formados en las aulas madrileñas. Tal ocurre con León Antón, en la zona norte y centro, y Alberto García en el sur ²⁵. Sus respectivos proyectos y actuaciones ponen en evidencia los cambios que se han producido en la sociedad española y en el ejercicio de la profesión durante la segunda mitad del siglo.

Así los ejercicios presentados para obtener la correspondiente titulación giran en torno a temas civiles y de utilidad pública. Se trata de un proyecto para "Real Casa de Consejo para esta Corte", en el caso de León Antón, y de "Parador y casa de Postas", en el de Alberto García. Su ejecución posee las características y calidad propios de los alumnos de la Academia. Tipológicamente adoptan la solución habitual en la arquitectura civil de la época, grandes bloques regulares ocupando toda la manzana e integrando amplios patios interiores. También desde el punto de vista estilístico evidencian la plena asimilación de las directrices neoclásicas imperantes a finales de siglo, con una regular distribución, clara definición volumétrica y sobrio tratamiento de las superficies. Se trata, pues, de monumentales conjuntos neoclásicos que han sido concebidos por arquitectos claramente especializados en la profesión y ajenos a las actividades propias de las otras artes.

En este sentido resulta enormemente significativa la polémica suscitada en torno a la figura del Director de la Escuela de Dibujo del Consulado, D. Manuel de Eraso. Era éste un prestigioso profesor de dibujo que había estudiado en Roma ²⁶ y contaba con el reconocimiento de la Academia de Bellas Artes de San Fernando quien, en repetidas ocasiones, alabó la calidad de los dibujos que realizaban los alumnos bajo su dirección. No obstante cuando remite un proyecto de iglesia catedral ideado por el mismo, la Junta de Arquitectura lo reprueba con particular energía aun reconociendo "... muy digna de elogio la aplicación de este profesor y su adelantamiento en una carrera que no es propiamente la suya ..." ²⁷. Y lo mismo hará, años más tarde, con el proyecto que presentó para levantar una monumental fuente en la Plaza del Mercado Mayor de Burgos ²⁸.

En cuanto al reconocimiento público y actividad profesional desarrollada por estos profesionales una vez obtenida su correspondiente titulación ofrecen aspectos muy singulares. Por una parte las autoridades diocesanas, cabildos parroquiales e, incluso, los propios municipios y el Consejo de Castilla siguieron recurriendo a los maestros tradicionales ²⁹. Contra esta situación se dictaron diferentes Reales Ordenes a solicitud de la Academia pero su repercusión debió ser muy moderada en nuestra región. De ello queda testimonio en los innumerables proyectos de puentes, mesones, casas del consejo etc. que, firmados por maestros tradicionales, el Consejo de Castilla remitía a la Junta de Arquitectura para su aprobación y eran devueltos por ésta indicando los muchos defectos que presentaban al estar realizados por profesionales escasamente cualificados. En el mismo sentido se manifestaron en muchas ocasiones González de Lara y León Antón ³⁰.

Pero, a la vez, el número tan limitado de arquitectos con la titulación académica y la intensa actividad constructora que se llevó a cabo durante la segunda mitad de siglo dio origen a que en nuestra región, relativamente próxima a Madrid y caracterizada por su amplia extensión, intervinieran una serie de profesionales ajenos a la misma. Tal fue el caso de Francisco Alejo de Aranguren, autor del proyecto de la nueva Cárcel de Burgos y del Consistorio de Miranda de Ebro ³¹, de Diego de Ochoa y Alfonso Regalado, a quien corresponden los proyectos de algunas de las obras públicas llevada a cabo en la zona norte y centro ³², de Francisco Álvarez Benavides y Juan de Sagarbinaga, hijo, que intervienen en el área meridional, etc. etc. Al mismo tiempo los arquitectos burgaleses

se veían obligados a realizar constantes viajes con el fin de elaborar convenientemente los proyectos de obras públicas a realizar en las distintas localidades. Como ejemplo se puede indicar que Fernando González de Lara, en 1786, está interviniendo en importantes obras en la ciudad de Burgos, Aranda de Duero, Barbadillo del Mercado, Lerma, Nava de Roa, Aramoyana (Mújica) así como en puentes de Almansa, del valle de Redondo (Palencia) etc.³³.

Tales situaciones dieron lugar a que el arquitecto titulado se limitara a realizar el proyecto y su ejecución fuera llevada a cabo por maestros tradicionales cuyas actuaciones debían ser debidamente supervisadas por aquel. Pero ésta obligación resultaba especialmente gravosa en caso de que el arquitecto lograra hacerse con otros proyectos más ventajosos que le mantuvieran alejado de la zona. De ahí que surgieran situaciones especialmente conflictivas por la ausencia del responsable cualificado –tal ocurrió en la construcción del Consistorio de Miranda de Ebro, por ejemplo– y que éste o bien delegara parte de sus responsabilidades en un aparejador de confianza³⁴ o bien traspasara tal obligación o se limitara a pedir el cobro por la confección del proyecto desentendiéndose del seguimiento de su realización. Se establecía así una marcada disociación entre el proyecto o “idea” y su realización práctica, entre el autor que lo había “ideado” y los profesionales que lo ejecutaban. Estos, a su vez, solían obtener la adjudicación de la obra por el sistema tradicional de subasta pública “a la baja” lo que, en ocasiones, repercutía muy negativamente en su correcta ejecución. De ahí que se comenzara a discutir seriamente cuales debían ser los procedimientos a seguir en la realización de las obras públicas para que pudieran ejecutarse adecuadamente. De esta forma, ya en los últimos decenios del siglo XVIII quedaban recogidos en nuestra región los aspectos más destacados que iban a regir el ejercicio de la profesión y la práctica arquitectónica hasta nuestros días.

NOTAS

1 F. CHUECA GOITIA, “Los arquitectos neoclásicos y sus ideas estéticas”, *Rev. Ideas Estéticas*, 1943, págs. 19-49 “Goya, los arquitectos y la arquitectura de su tiempo”, *Villa de Madrid*, 1959, págs. 39-47 y *Varia neoclásica*. Madrid, 1973. J. HERNANDO, *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid, 1989. P. NAVASCUES PALACIOS, “La arquitectura” en *Del neoclasicismo al modernismo*, vol. V de la *Historia del arte Hispánico*. Madrid, 1979; “El mundo de la Academia en la España de la segunda mitad del siglo XVIII”, en *Estudio crítico*, T. I. de B. BAILS, *De la Arquitectura Civil*, 1983; “La formación de la arquitectura neoclásica” en *Historia de España*, “Menéndez Pidal”, T. XXXI, *La época de la Ilustración*. Madrid, 1987; *Sobre la arquitectura neoclásica en España*, CAU, 1981. D. RODRIGUEZ RUIZ, “Arquitectura y ciudad” en *Carlos III y la Ilustración*, T. I. Barcelona, 1989. C. SAMBRICO, *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, 1975; “Benito Bails y la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Rev. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectura*, 1982, págs. 16-31 y *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, etc.

2 A. FERNANDEZ ALBA, “Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España” en *El arquitecto: historia de una profesión*. Madrid, 1984.

3 B. N. Sec. Manuscritos, T. LOPEZ, *Diccionario Geográfico*.

4 *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Título XXII, *De las tres Nobles Artes y sus profesores*. Ley I. D. Fernando VI en Aranjuez por céd. de 30 de mayo de 1757.

5 L. S. IGLESIAS ROUCO, *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el reformismo ilustrado (1747-1813)*. Burgos, 1978.

6 Se han localizado múltiples contratos de aprendizaje entre un maestro de obras de reconocida valía y jóvenes que tratan de alcanzar la preparación adecuada. A. H. P. Burgos, Prots. 7103, 29 de diciembre de 1759; 7121/1, julio de 1769; 1158, 19 de junio de 1716 etc. Prot. Miranda de Ebro, 4097, fols. 53-56; 4179, fol. 282 etc.

7 A. H. P. Burgos. Prots. Miranda de Ebro 4211/2, 15 de marzo 1773; 4179, fol. 282; 4182, fol. 182 etc. Prots. Burgos 1184, 5 marzo 1768; 1173, fol. 138; 2297, fol. 377, etc. Prot. Castrojeriz, Notario Antonio de la Cuesta, 19 agosto 1746, fol. 123; Manuel Vázquez, año 1769, fols. 95-97. Prot. Fuentelísendo, 2195/4, 1751, fol. 98, etc.

8 Los testimonios sobre maestros procedentes de Cantabria y el País Vasco en los siglos XVI y XVII son múltiples. Cfr. A. C. IBAÑEZ PEREZ, *Arquitectura civil de Burgos en el siglo XVI*. Burgos, 1977; C. CAMARA FERNANDEZ, *Burgos en el siglo XVII, Urbanismo y arquitectura civil*, Memoria de licenciatura, 1987 (inédita); VV. AA. *Artistas Cantabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico*. Salamanca, 1991, etc.

9 A. CAMARA MUÑOZ, *Arquitectura y sociedad en el siglo de Oro*. Madrid, 1990; F. MARIAS, *El largo siglo XVI*. Madrid, 1989; C. GOMEZ LOPEZ, "Los alarifes en los oficios de la construcción (siglos XV-XVIII)", *Rev. ESPACIO, TIEMPO y FORMA*, 1991, págs. 39-52, etc.

10 L. S. IGLESIAS ROUCO y M. J. ZAPARAIN YAÑEZ, "En torno a la actividad profesional en la arquitectura religiosa burgalesa. 1600-1650" (en prensa).

11 A partir de mediados de siglo, la palabra "diseño" comienza a sustituir a la de "trazas" habitual hasta el momento. A. H. P. Burgos, Prot. La Horra, 2289/2, fol. 10; Fuentecén, 2160/1, fol. 123; 2152, fol. 951, etc.

12 A. H. P. Burgos, Prot. 562, fol. 50-51; Prot. Castojeriz, Manuel Vázquez, 1769, fol. 95-97, etc.

13 *Ibidem*, Prot. 712161, julio 1796; Prot. Lerma, 1310, año 1776, fol. 88 etc.

14 A. R. A. S. F. Informes 2-31/6. A. G. S. Secretaría de Hacienda, leg. 912.

15 A. H. P. Burgos. Prots. Lerma 1317, fol. 445 y 1311, fol. 147; Prots. Mambrilla de Castrejón, 2315, fol. 167 y 2321, fol. 9. Prots. Burgos 7103, fol. 39; 7197/2, fol. 568; 2300, fol. 91; 2297, fol. 377; A. M. Burgos, Actas Municipales, 1730, 23 noviembre, fol. 298, 1734, 12 julio, fol. 167 v. etc.

16 L. S. IGLESIAS ROUCO, "El hospital de Nuestra Señora de la Concepción de Burgos, Aportación a su estudio", *BSAA*, 1987, págs. 390-397; M. J. ZAPARAIN YAÑEZ, "Aproximación a la obra del maestro trasmerano Juan de la Verde", *Cuadernos de Trasmiera* (en prensa), etc.

17 C. SAMBRICIO, *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, pág. 2.

18 M. J. ZAPARAIN YAÑEZ, *El Partido Judicial de Aranda de Duero en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico*, (Tesis doctoral pendiente de lectura).

19 *Ibidem*.

20 A. G. S. Guerra Moderna. Leg. 3646. L. S. IGLESIAS ROUCO, op. cit., págs. 66-67.

21 Sobre sus fines y funcionamiento, C. BEDAT, *L'Academie des Beaux Arts de Madrid. 1744-1808*, Toulouse-le-Mirail, 1974.

22 L. S. IGLESIAS ROUCO, op. cit., págs. 125-126; C. SAMBRICIO, op. cit., págs. 336-340, etc.

23 González de Lara se sigue titulando durante muchos años “escultor y arquitecto” y como tal se le alaba en la crónica enviada por Marcos Arnáiz a D. Isidoro con motivo de su fallecimiento. A. R. A. S. F. Arquitectura 44-2/1.

24 A. C. IBÁÑEZ PEREZ, *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*. Burgos, 1982.

25 . H. P. Burgos. Prot. Fuentelisendo y Hoyales, 2204, fol. 265.

26 L. S. IGLESIAS ROUCO, op. cit., págs. 128-129. A. R. A. S. F. Junta Particular, 27 junio 1761, fol. 116 y 7 noviembre 1773, fol. 169 v.

27 A. R. A. S. F. Legajo 1-28-2, 29 agosto 1789.

28 Ibídem, 2 marzo 1800.

29 Sobre el tema en general cfr. J. E. GARCIA MELERO, “Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)”, Rev. *ESPACIO, TIEMPO* y *FORMA*. Madrid, 1991, págs. 283-347 y P. NAVASCUES PALACIOS, “Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)”, Rev. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1975, págs. 123-137.

30 A. R. A. S. F., Informe 30-bis/2, 1788; 29-5/2, 1793; Actas, Arquitectura, 22, mayo, 1789; 27, agosto, 1789; 10, julio, 1790, fol. 145 v.

31 A. M. Miranda de Ebro, Leg. 175; A. R. A. S. F. Actas Sección de Arquitectura, 1786-1805, fol. 119, 119, 188, 211 etc.

32 A. R. A. S. F. Actas Sección de Arquitectura, 1786-1805, 4 mayo 1786; 7 septiembre 1786, 10 octubre 1792, fol. 204.

33 Ibídem, Actas Sección de Arquitectura, 1786-1805, 22 marzo 1786; 4 mayo 1786; 7 septiembre 1786; 30 noviembre 1786, etc.

34 La referencia a tal categoría profesional comienza a hacerse habitual en la documentación de las obras públicas más importantes. A. R. A. S. F. Actas de la Sección de Arquitectura 1786-1805, 10 octubre 1792, fol. 204 v; informes 31-3/2, 4 septiembre 1792 etc.

LA SITUACION PROFESIONAL DE LA ARQUITECTURA Y LOS ARQUITECTOS EN VALLADOLID DURANTE EL REI- NADO DE CARLOS III

MARIA JOSE REDONDO CANTERA
Universidad de Valladolid

El panorama arquitectónico vallisoletano de la segunda mitad del siglo XVIII experimentó algunos cambios significativos durante el reinado de Carlos III. Aunque desde el punto de vista cuantitativo no hubo grandes diferencias entre este período y los años precedentes de la centuria -la ciudad ya no recuperaría la fiebre constructiva que conoció durante el siglo XVI y primera mitad del XVII-, no puede pasarse por alto que durante estos años se registraron unas transformaciones formales y cualitativas que prepararon la liquidación de unos sistemas que no se adecuaban a la nueva sociedad ilustrada que se pretendía alumbrar. En arquitectura el barroco exaltado fue sometido a una paulatina depuración en favor de la introducción de un nuevo gusto clasicista, mientras que en el urbanismo se iniciaron unos nuevos planteamientos naturalistas y filantrópicos¹.

Pero lo que tuvo una mayor incidencia en el ejercicio de la actividad arquitectónica vallisoletana fue la modificación del *status*, del papel y de la formación del arquitecto. La concesión de ciertos privilegios y la exención de cargas fiscales le elevaron en la escala social. En el ejercicio de su profesión se fue desentendiendo progresivamente de cuestiones mecánicas. Y su preparación teórica le situó en una esfera intelectual. A esta dignificación de la Arquitectura y de sus profesionales contribuyó de modo decisivo el funcionamiento en la ciudad desde 1779 de una *Academia de Matemáticas, Geometría y Dibujo*, precedente inmediato de lo que sería desde 1786 la *Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes*², que en 1791 reclamaba para sus miembros los mismos derechos que tenían reconocidos desde 1757 los de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Hay que señalar, sin embargo, que desde el punto de vista cronológico y de jerarquización profesional el primer factor que influyó en la revitalización de la figura del arquitecto en este foco provincial fue la presencia activa en la ciudad de los arquitectos del Rey. Esta circunstancia adquiere aún una mayor significación si se recuerda la ausencia de arquitectos de mayor alcance que el local en el ámbito vallisoletano de la segunda mitad del siglo XVII y primera del XVIII. Dada la elevada cualificación de estos arquitectos y la relevancia de las obras en las que intervinieron, los contactos que establecieron con otros miembros de su profesión y su trabajo en la ciudad dieron

nuevos bríos al medio profesional vallisoletano, que atravesaba desde hacía décadas por una etapa de languidez.

El comienzo del reinado de Carlos III coincidió, nada casualmente como ya ha sido señalado ³, con la venida de Ventura Rodríguez a Valladolid, donde estuvo varias veces en breves estancias entre 1759 y 1762, con objeto de diseñar las trazas del Real Colegio de Agustinos Filipinos y de preparar diversas reformas en otros destacados edificios (escalera del Palacio Real, torre de la catedral, fachadas y remate del Colegio de Santa Cruz y fachada de la Universidad a la calle de Librería) ⁴, que en buena parte fueron realizadas por su discípulo Manuel Godoy, con quien Rodríguez mantuvo un estrecho contacto durante sus estancias en la ciudad del Pisuerga, hasta el punto de que se alojó en su casa. Pero la misma presencia del arquitecto real en la ciudad y la capacidad de influencia o de decisión que se le adjudicaba en los medios profesionales locales, se convirtió también en un elemento de tensión, pues cuando Godoy tuvo conocimiento de que Antolín Rodríguez había intentado atraerse su favor, llegó a amenazar de muerte al Maestro de Obras.

El reinado de Carlos III se cerró en Valladolid con la conclusión en 1787 de otra obra de patronato regio que convocó en torno a ella a varios destacados Arquitectos de Su Majestad: el monasterio de San Joaquín y Santa Ana. Entre 1777 y 1779 Francisco Sabatini y José de la Vallina, arquitecto y maestro de obras del rey respectivamente, habían hecho "un plan y reconocimiento para la obra" ⁵. El italiano siempre tuvo la máxima autoridad sobre la nueva fábrica, pero ejerció su dirección a distancia. Hay constancia, en cambio, de una mayor presencia en la ciudad por parte de Vallina, de quien sabemos que al menos presidió la adjudicación de las obras y realizó algunas mediciones sobre lo construido. En representación de Sabatini, el arquitecto piemontés Francisco Valzania actuó como director al pie de la obra. Durante su estancia en la ciudad, hasta 1787, intervino en otros aspectos de especial trascendencia: trazó los nuevos plantíos del Campo Grande ⁶, redactó el proyecto y presupuesto para la reforma del Ayuntamiento vallisoletano ⁷ y fue miembro fundador de la Academia de la Purísima, desde cuyo puesto de Director de Arquitectura dio orientaciones sobre la formación teórica de sus alumnos ⁸. Como aparejadores trabajaron en Santa Ana el arquitecto Manuel de Mariátegui, vecino de Sangüesa, y el italiano Juan Monti.

En relación con los arquitectos reales o con los edificios patrocinados directa o indirectamente por el rey trabajaron en Valladolid algunos arquitectos titulados por la Academia de San Fernando. El primero de ellos, por orden cronológico, fue el gallego Manuel Godoy (1724-81 ⁹). Estaba ya instalado en la ciudad al menos desde 1747, año en el que actuó como asentista en el monasterio de San Benito el Real, pero no fue incluido entre los maestros de obras censados por el Catastro de la Ensenada en 1751-2. A mediados de siglo debió de trasladarse a Madrid, para obtener su título de arquitecto por la Real Academia de Bellas Artes donde estaba matriculado en 1754. Por estos años conocería a Ventura Rodríguez. De vuelta a Valladolid en 1760, revalidó su titulación para ejercer su profesión. A pesar de que la Real Cédula de 30 de mayo de 1757 prohibía a los Académicos que formaran parte de ningún Gremio, Godoy no dejó de integrarse en la estructura corporativa tradicional, que tenía aún gran vigencia en la ciudad provinciana, por lo que pasó a formar parte de la Cofradía de San José de Maestros de Obras hasta que se marchó de la ciudad¹⁰. La Corporación le confió en 1761 el cargo de veedor y examinador. A lo largo de esa década Godoy gozó de prestigio profesional y de una situación acomodada. Además de llevar a cabo obras trazadas por Rodríguez (Filipinos, colegio de Santa Cruz y reformas del Palacio Real), se le

encargaron varias obras de importancia en las provincias de Valladolid y Palencia: capilla en la iglesia parroquial de Revilla de Campos e iglesias parroquiales de Valoria la Buena y de Cigales. Por nombramiento de la Junta Municipal de Temporalidades en 1769 intervino, junto a los maestros de obras Anacleto Tejeiro y José de Laya, en la medición y tasación de varios inmuebles pertenecientes a los jesuitas expulsos. Durante 1765 y 1766 desempeñó el cargo de mayordomo secolar de la iglesia parroquial de San Lorenzo ¹¹. Pero también hubo sombras en la vida de Godoy. Ya se ha mencionado más arriba su enemiga con Antolín Rodríguez. En 1766 se le condenó por haber contravenido la prohibición de vender plomo y cuatro años más tarde mantuvo otro pleito ante la jurisdicción universitaria por las obras efectuadas en el colegio de Santa Cruz. En los años siguientes se vio envuelto en deudas, por lo que tuvo que hipotecar el sueldo de treinta reales diarios que se le había asignado como Maestro de Obras de la catedral de Jaén ¹².

Más joven que Godoy y titulado más tarde por la Real Academia de San Fernando, fue Pedro González Ortiz (ca.1735-1796) ¹³, quien estuvo avecindado en La Seca y posteriormente en Valladolid y Palencia. En 1771 ya se declaraba “maestro arquitecto incorporado a la Real Academia de la villa y corte de Madrid”, por lo que solicitaba que se le eximiera de cargas fiscales ¹⁴. Hasta 1775 no consta, sin embargo, que intentara obtener el título de Académico de Mérito mediante el envío de tres dibujos de un templo con planta de cruz griega. Juzgando que ya tenía una experiencia suficiente en el campo de la arquitectura, solicitó que se le eximiera de su presencia en la expedición de tal acreditación, pero la Academia no lo aceptó y le obligó a superar el examen, que tuvo lugar al año siguiente. Los proyectos enviados por González Ortiz a Madrid revelaban una formación barroca, con ciertas reminiscencias de la arquitectura de Ventura Rodríguez y de la misma arquitectura clasicista vallisoletana de los siglos XVI-XVII, sobre todo en ciertas partes de los alzados. Instalado en Valladolid al menos desde 1771, González Ortiz conocería bien ambos estilos. Años más tarde, llevó a la práctica un proyecto de Ventura Rodríguez, la reconstrucción de la iglesia de Villarramiel (Palencia), aunque no existe constancia conocida de un contacto personal anterior entre ambos arquitectos, dándose además la circunstancia de que la muerte de Rodríguez coincidió con los comienzos de las obras en la iglesia palentina. González Ortiz se integró en el ambiente social de su oficio en Valladolid a través de su matrimonio con una hija de Francisco Pellón, al que traspasó parcial y extraoficialmente, junto a su hijo Justo, la obra de la iglesia de Villabrágima (Valladolid) en 1785-6. En 1780 había formado compañía también con Antolín Rodríguez, cuyo hijo Juan Manuel colaboró asimismo con él. Con su hermano José, vecino de Olmedo, que también se titulaba arquitecto, construyó en 1782-6 el crucero de la iglesia parroquial de Montejo de la Vega (Segovia) ¹⁵. González Ortiz no dejó nunca de esgrimir documentalmente su titulación de académico y defendió la exención de cargas fiscales que conllevaba. Su conciencia de pertenecer a una superior categoría profesional se manifestó en un doble sentido: por una parte se mantuvo al margen de la vieja estructura gremial; por otra, se integró en la Academia vallisoletana desde sus comienzos, de la que fue nombrado Académico de Mérito en 1783, aunque no alcanzó el cargo de Teniente de Arquitectura tres años más tarde ¹⁶. Fue arquitecto titular del obispado de Valladolid y trabajó frecuentemente en obras de ingeniería.

De haberlo permitido las circunstancias económicas, con Francisco Álvarez Benavides ¹⁷ se habría abierto un brillante período en la arquitectura del último cuarto del siglo XVIII en Valladolid. Con él habría arraigado poderosamente el nuevo estilo

clasicista, dados sus orígenes y el ámbito estrictamente vallisoletano en el que se movió. Vitalmente sus posibilidades para protagonizar el cambio que se prometía eran mayores que las de Godoy y González Ortiz, ya que había nacido en 1746 y pertenecía, por tanto, a la misma generación que Juan de Villanueva. Tenía a su favor además el ambiente familiar. Procedía de una familia de Maestros de Obras cuya actividad se extendió a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y se prolongó durante el primer cuarto del XIX. Era hijo de Pedro Alvarez Benavides (1717-1787?)¹⁸, que había destacado en su oficio por su trabajo como Fontanero municipal y por su actuación como veedor y examinador de los aspirantes a obtener la maestría de su arte. Francisco era el menor de los tres hijos habidos en el matrimonio de su padre con Sebastiana Campón, habitantes en la parroquia de la Antigua. Sus dos hermanos, José y Pedro, nacidos hacia 1738 y 1740, aproximadamente, también fueron Maestros de Obras y colaboraron con él en varias ocasiones. Tras haber sido introducido por su padre y hermanos en la práctica del oficio, Francisco empezó a trabajar con autonomía. Apenas alcanzada la mayoría de edad laboral, los 25 años, ya se le hicieron encargos de cierta envergadura sobre sus propios proyectos: la reforma del Teatro y el cementerio de la iglesia de Santiago¹⁹. Al año siguiente tuvo que demostrar un mayor conocimiento del lenguaje arquitectónico en el proyecto que presentó para la Biblioteca de la Universidad vallisoletana²⁰. Animado sin duda por el ejercicio de estilo que supuso la fachada hacia la calle de la Librería, que sin embargo no resolvió de forma totalmente acertada, en febrero de 1775 Alvarez Benavides presentó su proyecto de una iglesia²¹ a la aprobación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el fin de obtener el título de Académico de Mérito. El templo se inscribía dentro de la más rigurosa tradición clasicista de corte herreriano. El alzado de la fachada, en particular, constituía una de las más sobrias consecuencias de las trazas de Herrera para la catedral de Valladolid. Alvarez Benavides no tardó en obtener el *placet* de la Academia, pues su nombre aparece en los registros de matrícula de 1775²² y en el mes de mayo de ese mismo año figuraba documentalmente como “Académico de Mérito” de la Real de San Fernando y “habilitado para el ascenso de Director de ella”²³. A partir de entonces no dejó de titularse Arquitecto y Académico y emprendió una gran actividad²⁴. Redactó las condiciones de construcción del Monasterio de San Joaquín y Santa Ana en 1779 y consiguió la adjudicación de las obras en el año siguiente. Aunque su cometido era el de asentista, no dejaría de realizar tareas propiamente arquitectónicas²⁵. Simultaneó este trabajo con otros encargos, lo que le valió acusaciones de desatender las obras. La agresión de la que objeto por parte de Valzania pudo haber tenido este motivo. Su hermano Pedro, Maestro de Obras, le sustituyó en 1785 durante el tiempo que tardó en reponerse de las lesiones²⁶. Entre 1781 y 1789 contrató elevadas cantidades de madera, de ladrillo, de teja y de baldosa, que se dedicaron en gran parte al monasterio cisterciense²⁷. La alta consideración que alcanzó Alvarez Benavides en Valladolid quedó reflejada en sus informes y proyectos sobre intervenciones en el Palacio Real²⁸, de donde fue arquitecto desde 1790, y en otros muchos lugares, así como en su elección como Director de Arquitectura de la Academia de la Purísima de Valladolid en 1788, y Director General de ella en 1793-5. Tras haberse informado de las enseñanzas que se impartían en la Academia de San Fernando, intentó mejorar las de la Academia vallisoletana, tanto por medio de la recomendación de ciertos textos, como mediante la compra de modelos. Consciente de la independencia de actuación de la que gozaba como Arquitecto titulado por la Academia, se negó a someter sus proyectos de reconstrucción de numerosas casas de la ciudad, destruidas por las inundaciones de 1788, a cualquier tipo de inspección, ya fuera municipal, eclesiástica o académica. La Academia madrileña le recon-

vino esta actitud, por estar obligado a someterse a su aprobación al tratarse de un asunto de interés público ²⁹. Su hermano José y su hijo Pedro Nicasio solicitaron ser reconocidos como Académicos de Mérito de la Purísima, la cual aceptó en 1790 sólo al segundo, que había estudiado en la institución. Cinco años más tarde Pedro Nicasio fue elegido Teniente Director de Arquitectura.

En el último cuarto del siglo XVIII trabajaron en la ciudad de Valladolid otros dos arquitectos con titulación académica: Bonifacio Muñoz y Justo Pellón, aunque hay que advertir que ninguno de los dos aparece en los Libros de Matrícula conservados. El primero, que procedía del campo de la Escultura, quiso abrirse camino en el de la Arquitectura haciendo valer su condición de “profesor de Arquitectura aprobado por la Real Academia de San Fernando” y poniendo en cuestión la capacitación legal de algunos maestros de obras que trabajaban en la ciudad ³⁰. El segundo, nacido en 1766, procedía al igual que Álvarez Benavides de una familia de maestros de obras. Su abuelo fue Manuel Morante, Maestro de Obras municipal a mediados del siglo, y su padre, Francisco Pellón, natural de Tordesillas y afincado en 1752 en Valladolid, que también llegó a ser titular del municipio en 1764. Su hermana Francisca estaba casada con Pedro González Ortiz. Desde su juventud más temprana se dedicó al oficio. En 1781 su padre solicitó en su nombre al Tribunal de la Chancillería que se le concediera la Provisión propia de los *profesores de Arquitectura* ³¹, pues ya hacía cuatro años que Justo llevaba estudiando y ejerciendo este arte. No la obtuvo, sin duda por su corta edad. Más tarde, en 1784, intentó conseguir la titulación de Académico, también si éxito, mediante la participación en el Concurso de Segunda Clase convocado por la Academia de San Fernando ³². Finalmente alcanzó la acreditación académica en 1798, año en el que fue elegido Teniente Director de Matemáticas de la Academia de la Purísima. Con el comienzo de siglo fue arquitecto municipal.

Pablo Alvaro, escultor y entallador ³³, desempeñó el cargo de Teniente Director de Arquitectura en la Academia vallisoletana desde sus comienzos en 1786 hasta 1795, año en el que falleció. A pesar de su procedencia del campo de la Escultura, colaboró con Valzania en el proyecto de reforma del Ayuntamiento y ejerció la docencia de la Arquitectura en la Academia. Paradójicamente a él y no a un arquitecto se debió la iniciativa para introducir la formación vitrubiana entre los alumnos de la Academia. Tras la marcha de Valzania, quedó vacante la plaza de Director de Arquitectura, pero Alvaro no fue elegido para ella, sino Francisco Álvarez Benavides, quien sería considerado más idóneo para este puesto por ser arquitecto y Académico de San Fernando.

Al margen de esta élite formada por los arquitectos reales y académicos, que se despegaba claramente de viejas estructuras tradicionales y con la que comenzaba el ejercicio de la Arquitectura como una profesión liberal, sujeta al único control de la Academia de San Fernando, siguió funcionando en Valladolid una corporación gremial que agrupaba a los Maestros de Obras. Para seguir la evolución de la situación profesional del arquitecto en estos años, es altamente revelador observar cómo Manuel Godoy aún perteneció a ella, mientras que González Ortiz no figuró entre sus miembros y Francisco Álvarez Benavides sólo lo hizo hasta que consiguió el título de Académico.

La Cofradía de San José de Maestros de Obras, sita en la iglesia parroquial de Santiago -a diferencia de la que con la misma advocación reunía a los entalladores en la iglesia de las Angustias-, guardó celosamente los intereses de sus miembros. Para poder ejercer en la ciudad como Maestro de Obras era necesario ser habilitado por la Corporación, tras superar el examen de sus veedores en la sala de cabildos de la Cofradía, que se hallaba en una casa de su propiedad ubicada en la esquina de la calle

de San Roque a Santa María ³⁴. Aunque ya se hubiera obtenido tal titulación en otra villa o ciudad, como sucedió en los años que nos ocupan con varios Maestros que presentaron cartas de examen expedidas en Santa María de Nieva, la Corporación no la reconoció como válida y exigió un nuevo examen bajo su autoridad. Se diferenciaron dos categorías en esta Maestría, de modo semejante a la distinción que se estableció en Madrid entre los Maestros de Obras titulados por la Academia y los del Consejo de Castilla ³⁵. La inferior no permitía más que hacerse cargo de reparaciones y de construcciones de arquitectura doméstica, mientras que la superior habilitaba ya para dirigir la edificación de nueva planta de arquitecturas nobles, como eran templos y palacios ³⁶. Durante el reinado de Carlos III tenemos constancia de que actuaron como examinadores y veedores: José de Laya, Francisco Pellón, Anacleto Tejeiro, Manuel González, Pedro Álvarez y Antolín Rodríguez. En los documentos los Maestros de Obras se autodenominaron también Arquitectos, Alarifes, Maestros de Albañilería, de Carpintería y de Cantería. La mayor parte de su actividad se dedicó a la realización de reformas o la construcción de sencillas arquitecturas. Muy frecuentemente fueron requeridos para medir, tasar e informar sobre el estado de un inmueble o un solar, actividad que se multiplicó con motivo de la incorporación al erario público de los inmuebles que habían pertenecido a los Jesuitas expulsos. En alguna ocasión se convirtieron en pequeños empresarios constructores, comprando solares o edificios ruinosos sobre los que edificaron viviendas de nueva planta, para uso propio o alquiler. Pero también se constata la dedicación ocasional a la agricultura de algunos de ellos, probablemente debido a la precariedad de sus medios económicos. Las limitaciones que había impuesto la legislación proteccionista de la Academia de San Fernando a los Maestros de Obras no tuvieron efecto de forma inmediata. Hasta finales del siglo los titulares del municipio siguieron procediendo de la estructura gremial. Pero gradualmente los arquitectos titulados por la Academia de San Fernando, o incorporados a la de la Purísima, fueron copando los cargos oficiales.

Algunos Maestros de Obras descollaron por encima de sus compañeros debido a la mayor cantidad de encargos que recibieron, o a su nombramiento para algún cargo oficial. En este sentido, es paradigmático es el caso de Antolín Rodríguez(+1789) ³⁷, quien en el Catastro de Ensenada aparecía junto a Manuel Serrano como el maestro de obras que más ingresos obtenía. En su larga trayectoria vital y profesional se pusieron de manifiesto sus aspiraciones de ascenso social y económico dentro de las estructuras tradicionales. Activo como Maestro de Obras al menos desde 1743, hacia 1760 fue nombrado maestro de Casas Reales, Obras y Bosques de Valladolid y su contorno, por lo que frecuentemente apareció relacionado con este tipo de edificios: Palacio Real de Valladolid, Palacio del Abrojo, Universidad, etc. Por ello en varias ocasiones solicitó sustraerse a la justicia ordinaria y acogerse a la jurisdicción especial del Juez de las Casas Reales, Obras y Bosques, "por tener fuero privilegiado y ser criado del Rey". También fue Maestro de Obras interino de la ciudad, a la que ofreció sus servicios como fontanero, cargo que desempeñó desde 1756 hasta 1780, año en el que le sustituyó Gabriel Mozo. Fuera de la ciudad, trabajó en la reparación y reconstrucción de puentes en varios puntos de la provincia. Entre los encargos que le hizo la clientela privada, destaca su intervención en los conventos vallisoletanos de San Norberto y los Santos Mártires. Su pericia arquitectónica fue puesta en tela de juicio en alguna ocasión y los desacuerdos con sus compañeros de profesión fueron numerosos. De su fuerte implantación en la ciudad da prueba el hecho de que fue diputado de las cinco cofradías penitenciales de la ciudad. Sus terceras nupcias, por otra parte, le procuraron pingües beneficios, pues al poco de casar con María Coíz, ésta recibió en herencia el oficio de

Procurador del Número, cuyo alquiler le proporcionaba al matrimonio una sustanciosa renta. Su hijo Juan Manuel, nacido en 1736 de su primera esposa, se inició en el oficio trabajando junto a él y a Pedro González Ortiz, pero al poco de cumplir los cuarenta años lo simultaneó con otro que consideró menos servil, ya que obtuvo el puesto de Portero de Cámara de la Real Chancillería³⁸.

Como era tradicional, con frecuencia se plantearon litigios entre los Maestros de Obras o entre ellos y sus comitentes. Deudas, abandono del trabajo, incumplimiento de lo pactado, insultos y amenazas, figuraron entre los desencadenantes de tales procesos. También terminaron en los tribunales los desacuerdos económicos entre padres e hijos y hermanos³⁹. Las rivalidades entre los miembros del oficio afloraban o se generaban sobre todo en las pujas, la adjudicación y los informes de las obras.

Hubo otro grupo que habitualmente ejerció esta profesión al margen de la estructura gremial: los pertenecientes a una orden religiosa. Durante el reinado de Carlos III trabajaron en Valladolid varios frailes arquitectos. De todos ellos, el mejor conocido hasta ahora es Fray Antonio de San José Pontones, quien ya había obtenido su titulación gremial antes de entrar en religión. No parece que fuera éste el caso del carmelita calzado Fray Juan de Espinosa, del que sólo tenemos por ahora noticias de varios reconocimientos y tasaciones de inmuebles, efectuados en 1764⁴⁰. El Benedictino Fray Juan Ascendo, nacido en 1704, aún estaba activo en la década de 1760. El dominico Fray Pablo Bugallo, trabajó al menos entre 1758 y 1776. Se le denominaba "Maestro de Obras Reales eclesiásticas y seculares"; dirigió la reconstrucción de la casa de los Galdo y las obras del convento de las Descalzas Reales. Su intervención en este último planteó problemas sobre su titulación, pues no se había presentado al examen de la Academia de San Fernando, lo que resultaba inapropiado al tratarse de un edificio de patronato real. Algo parecido debió de suceder con su compañero de orden Fray Juan de Urrechaga, activo en las décadas de 1780 y 1790, cuya dirección de las obras del convento de Agustinos Filipinos y del Hospital General fueron denunciadas por no poseer el título expedido por la Academia⁴¹. Ya en 1767-1770 la mayor parte de los miembros del gremio de Maestros de Obras de Valladolid había planteado un contencioso contra los que practicaban esta actividad desde el estamento religioso⁴². Se les acusó no sólo de injerencia profesional, sino también de competencia desleal, pues no tributaban ni por el ejercicio de su oficio ni por los materiales que empleaban, por lo que también perjudicaban al erario público. Los Maestros de Obras seculares solicitaron que se limitara la intervención de los religiosos a las obras realizadas en sus respectivas comunidades. Pero no lo consiguieron, pues su honradez era muy reputada y fueron defendidos por ciertas autoridades, como don José de Contreras, presidente de la Real Chancillería, para quien los demandantes eran un "compañía de estafadores", que encaecían las obras, trabajaban mal y se encubrían unos a otros⁴³.

En el último peldaño de la organización profesional se encontraron aquellos bajo cuya calificación se denominó en muchos casos a los arquitectos en siglos anteriores: los Maestros de Cantería. Los que actuaron por estos años en la zona vallisoletana se dedicaron a la extracción y a la labra de la piedra. Al haber perdido ésta el protagonismo arquitectónico de épocas pasadas, en favor del ladrillo, su oficio se convirtió en mecánico. La actividad de los canteros se concentró en la realización de enlosados o en obras de ingeniería (aceñas, puentes, etc.), pero en éstas bajo la dirección de un Maestro de Obras. Aunque documentalmente gran parte de ellos aparecen avecindados de Valladolid, sus apellidos revelan una tradicional procedencia vasca o cántabra.

Examinado desde la perspectiva provincial, el panorama profesional de la Arquitectura en época de Carlos III, revestía, como se ha visto, una complejidad y unas tensiones propias de un tiempo de cambio. La liquidación de las viejas y caducas estructuras gremiales fue aun más costosa fuera de la Corte, por más que el foco vallisoletano se encontrara relativamente próximo a Madrid y se viera beneficiado por la presencia de una institución académica en él. El proceso generador del arquitecto contemporáneo se inició en estos años, pero hubo que esperar al siglo XIX para que se consolidara la nueva posición de éste en la sociedad ⁴⁴.

NOTAS

1 Como obras generales en las que se estudian la arquitectura y el urbanismo vallisoletanos del siglo XVIII, cabe citar las obras de AGAPITO Y REVILLA, Juan: *Arte barroco en Valladolid*, Valladolid, 1930; MARTIN GONZALEZ, Juan José: *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid, 1967; BRASAS EGIDO, José Carlos: "Arquitectura y urbanismo del siglo XVIII", en A.A.V.V.: *Valladolid en el siglo XVIII*, Valladolid, 1984, págs. 291-315; MERINO BEATO, María Dolores: *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII. II: Siglo XVIII*, Valladolid, 1990.

2 CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús María: "Datos para la Historia de la Real Academia de la Purísima Concepción, de Valladolid (1786-1797)", *B.S.A.A.*, t. XXIX, 1963, págs. 89-151; y PRIETO CANTERO, Amalia: *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Valladolid, 1983.

3 SAMBRICIO, Carlos: "Ventura Rodríguez en Valladolid: El informe de la Catedral y la transformación radical de su pensamiento historicista", en A.A.V.V.: *Informe que hizo el arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez, en el año de 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid*, Valladolid, 1987, págs. 17-19.

4 Han aportado datos sobre la presencia de Ventura Rodríguez en Valladolid MARTI Y MONSO, José: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, págs. 618-621; GALLEGO DE MIGUEL, Amelia: *Rejería castellana. Valladolid*, Valladolid, 1982, pág. 270 y ss.; MARTIN GONZALEZ, Juan José: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. XIII: Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, 2ª ed., Valladolid, 1983, págs. 25 y ss.; CERVERA VERA, Luis: "Reformas de Ventura Rodríguez en el vallisoletano Colegio Mayor de Santa Cruz", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, 1985, págs. 31-60; A.A.V.V.: *Informe ..., passim*; y REDONDO CANTERA, María José: "El edificio de la Universidad de Valladolid durante los siglos XVII y XVIII", en A.A.V.V., *Historia de la Universidad de Valladolid*, t. II, Valladolid, 1989, pág. 652.

5 Archivo Histórico Nacional, Clero, libro 16.919, cuentas de 1777-79. Debe de ser el publicado por MARTIN GONZALEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. XIV, parte segunda: Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1987, pág. 26.

6 FERNANDEZ DEL HOYO, María Antonia: *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid, 1981, pág. 394.

7 CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús María: "Datos...", pág. 104.

8 Sobre la dimensión teórica de Valzania, vid. CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús María: "Francisco Antonio Valzania y las ideas estéticas neoclásicas", *R.I.E.*, t. XII, nº 85, 1964, págs. 27-51.

9 Apuntes biográficos sobre Godoy han sido hechos por URREA FERNANDEZ, Jesús: "Las reformas del Colegio de Santa Cruz en el siglo XVIII", en A.A.V.V., *Historia de la Universidad...*, págs. 725 y ss y PARRADO DEL OLMO, Jesús María: "Algunos datos inéditos del arquitecto Manuel Godoy", *B.S.A.A.*, t. LV, 1989, págs. 472-478.

10 En 1773 Godoy aparece entre los otorgantes en una escritura de censo a favor de la Cofradía de San José, A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.897.

11 PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *op. cit.*, pág. 474; también carta de poder fechada el 26 de diciembre de 1765 y carta de pago de 31 de julio de 1766, A.H.P.Valladolid, Protocolos, legs. 3.890, fol. 34 y 3.622, fol. 653, respectivamente. Vivía en una casa en la calle de la Pasión, que tomó en renta en 1763 por seis años, *Ibidem*, leg. 3.490, fols. 464-465, renovando ésta en 1770, PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *op. cit.*, pág. 477.

12 URREA, Jesús: *op. cit.*, pág. 727 y PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *op. cit.*, págs. 474-478.

13 Para su biografía artística vid. URREA FERNANDEZ, Jesús: "Noticias sobre el arquitecto Pedro González Ortiz", *B.S.A.A.*, t. XXXVII, 1971, págs. 527-529; FERNANDEZ MARTIN, Luis: "Una obra casi desconocida de la última época de Ventura Rodríguez", *A.E.A.*, t. XLVII, 1974, págs. 71-76; y SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, págs. 341-343.

14 A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.978, fol. 12.

15 A.H.P.Valladolid, Protocolos, leg. 4.123, fols. 352-55.

16 CAAMAÑO MARTINEZ, Jesús María: "Datos...", pág. 98.

17 Apuntes sobre su biografía se encuentran en SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura ...*, págs. 301-304 y MERINO BEATO, María Dolores: *op. cit.*, págs. 277-278.

18 Cf. testamento de Pedro Alvarez, 15 de abril de 1787, A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.913, fols. 321-323.

19 A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.790, fols. 513 y ss.

20 IGLESIAS, Saladina: "Un proyecto de Biblioteca para la Universidad de Valladolid. 1773", *B.S.A.A.*, t. XLIV, 1978, págs. 507-510.

21 Dos de los tres dibujos presentados han sido publicados por SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura...*, pág. 302.

22 PARDO CANALIS, Enrique: *Libro de registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, 1967, pág. 7.

23 A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.502, fol. 359.

24 SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura...*, pág. 303 y MERINO BEATO, María Dolores: *op. cit.*, págs. 277-278.

25 MARTI Y MONSO, José: *op. cit.*, pág. 474; MARTIN GONZALEZ, Juan José y PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *op. cit.*, pág. 11. También escritura de obligación y fianza otorgada por Francisco Alvarez Benavides el 5 de octubre de 1780, A.H.P.Valladolid, Protocolos, leg. 3.571, 1780, fols. 117-139.

26 El italiano fue condenado a pagar daños y perjuicios y el salario del sustituto de Francisco Alvarez Benavides, vid. BRASAS EGIDO, José Carlos: "Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII", *B.S.A.A.*, t. L, 1984, pág. 468. Hay documentación sobre este asunto también en A.H.P.Valladolid, Protocolos, leg. 3.512, fols. 384, 387 y 388.

- 27 A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.906, fols 558-559; 3.908, fols. 44-46, 73-74, 257-259 y 672; leg. 4.128, fol. 44 (1787), 145 (1789).
- 28 A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 4.050, fol. 236 (1786) y 4.052, fols. 214-215.
- 29 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Junta Particular, 5 de octubre de 1788, 124/3, fols. 95-96. Debo el conocimiento de esta dato a la Dra. Iglesias Rouco.
- 30 Poder de Bonifacio Muñoz para demandar a Juan de Urrechaga (17 de setiembre de 1789) y a Pedro Rascado (16 de octubre de 1789), A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg.4.074.
- 31 A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg.4.076, fol. 77, 12 de julio de 1781.
- 32 A.A.V.V., *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, 1992, pág. 113.
- 33 Sus condiciones de vida fueron modestas, tal como revelan varios documentos de tipo biográfico que se encuentran en A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.953, 1778-91.
- 34 La había adquirido en 1728. En la relación de bienes de su propiedad que se levantó en 1783 figuraron un retablo dorado con una escultura de San José y dos santos de plata de cinco onzas de peso, A.H.P. Valladolid, Cofradías, leg. 12-2.
- 35 NAVASCUES PALACIO, Pedro: "Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XI, 1975, pág. 130.
- 36 Examen de Agustín Redondo como Maestro de Obras, A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.827, fols. 779-780.
- 37 Han publicado datos sobre él BRASAS EGIDO, Jose Carlos: "El arquitecto Manuel Serrano", *B.S.A.A.*, t.XLIV, 1978, pág. 476; MERINO BEATO, María Dolores: *op. cit.*, págs. 281-282 y REDONDO CANTERA, María José: *op. cit.*, pág. 661.
- 38 Codicilo testamentario de Antolín Rodríguez, otorgado el 26 de diciembre de 1786, A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 4.210, fols. 135-139.
- 39 Así, por ejemplo, Pedro Alvarez se querelló contra su hijo José. Pedro Alvarez Benavides, contra su hermano Francisco. Pedro González Ortiz contra su suegro Francisco Pellón, etc.
- 40 A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.184, *passim*.
- 41 Vid. nota 30. Sobre intervenciones documentadas de Urrechaga vid. MERINO BEATO, María Dolores: *op. cit.*, pág. 283.
- 42 Poder de Antolín Rodríguez y otros consortes para acudir ante el Consejo de Castilla, 28 de junio de 1770, A.H.P. Valladolid, Protocolos, leg. 3.831, fols. 225-227.
- 43 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juntas Particulares, 16 de julio de 1770, fol. 31. Debo el conocimiento de este documento a la Dra. Iglesias Rouco.
- 44 En su dimensión vallisoletana vid. IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina: *Urbanismo y Arquitectura de Valladolid. Primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, 1978, págs. 101-113.

ANTECEDENTES DE LA ESCUELA GRATUITA DE DIBUJO DE BARCELONA: PRIMEROS SINTOMAS DE RENOVACION DE LAS ARTES

ANNA RIERA I MORA
Universidad de Barcelona

No hay duda alguna que la creación en 1775 de la Escuela Gratuita de Dibujo por parte de la Junta de Comercio significó la implantación oficial en Cataluña de una nueva orientación en la enseñanza de las artes. Algo que había sucedido ya en Madrid con la fundación en 1752 de la Academia de San Fernando, nacida a imitación de las instituciones similares que existían en otros países europeos.

Sin embargo, una serie de actitudes pueden interpretarse como indicadores de que con anterioridad, desde mitades del siglo XVIII, en Barcelona se dan ensayos de una enseñanza alternativa a la gremial, que suponen un nuevo planteamiento del aprendizaje asociado a una nueva valoración del artista. Entre estas conductas podemos mencionar, por un lado, los artistas que piden ser nombrados académicos de mérito, aquellos que marchan a Madrid para estudiar en la Academia de San Fernando, o los jóvenes que, bien pensionados bien a expensas suyas, viajan a París y Roma. Y por otra parte, los intentos de un grupo de profesores para crear una escuela o academia artística en Barcelona.

Este último aspecto es el tema primordial que se analiza en esta comunicación.

Martinell y Marés en sus respectivas obras sobre la escuela de Barcelona ¹ señalan ya a Antoni Viladomat y los hermanos Tramulles como artistas que tratan de apartarse de la rigurosidad y esclavitud de colegios y gremios. Citan el año 1763 como la fecha de la primera noticia de solicitud al rey de la fundación de una academia barcelonesa de las tres nobles artes, y Martinell añade que "no sabemos que después se insistiera en la obtención de esta Academia" ².

Una serie de documentos encontrados en el archivo de la Academia de San Fernando, conjuntamente con el vaciado de la documentación de la Junta de Comercio de Barcelona (conservada en la Biblioteca de Cataluña) nos han permitido ampliar esta noticia, retroceder hasta 1754 y demostrar que se insistió, y mucho, en el tema.

I.-LA ESCUELA DE LOS TRAMULLES Y SU RELACION CON LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO. SUPlicas PARA LA CREACION DE UNA ACADEMIA EN BARCELONA

"En el año pasado de 1747 los Profesores de Pintura, Escultura y Arquitectura de Barcelona, deseosos de adelantarse en estas Artes, formaron á sus expensas un Estudio de ellas, a que como aficionados concurrían muchas personas de distincion".

La primera noticia que tenemos sobre el tema que nos ocupa se remonta al 5 de octubre de 1754, cuando Manuel Tramulles se dirige a Ignacio de Hermosilla solicitando la fundación de una academia, ya que el gobernador de la ciudad, Agustín de Ahumada, no les deja reunirse en su estudio a causa de la orden vigente que prohíbe la congregación de más de tres personas ³.

Por una acta notarial de fecha de 15 de septiembre de 1758 nos enteramos de que los profesores del estudio de Tramulles deciden reabrir la academia sin grabar el erario público, es decir, a expensas suyas, obligando todos sus bienes muebles ⁴.

Escriben el mismo día al presidente de la Real Academia de San Fernando ⁵, pidiéndole la aprobación real para poder seguir ejerciendo libremente en su estudio, con el mismo reglamento que hasta entonces o con el que dicte la academia de Madrid. La reapertura y esta rogativa se deben a que a raíz de los estatutos aprobados para el gobierno de la academia madrileña, el estudio de los Tramulles había cesado su actividad en espera de su reconocimiento.

Así pues, se puede afirmar que esta carta viene motivada, sin duda, por los Estatutos de la Academia de San Fernando aprobados en 1755 y rectificados en 1757, que en su artículo XXXIV, bajo el título genérico de "Prohibiciones", estipulan:

"No solo prohibo en esta Corte qualquiera otro Estudio publico de todas y cada una de las tres Nobles Artes, sino es tambien mando que no se pueda erigir alguno en los Pueblos de mis Reynos sin que primero se me de cuenta por medio de la misma Academia del establecimiento que se intenta de sus medios de subsistir, y metodo de gobernarse. Pues en caso de estimarlo conveniente no solo le concederé el permiso necesario, pero les participaré los honores y Privilegios que le sean adaptables de esta Academia a la qual quiero que estén subordinadas todas las de su especie que se funden en mis Reynos" ⁶.

Hemos encontrado el Reglamento del estudio de los hermanos Tramulles de 1747, dedicado en su mayor parte a los aspectos económicos. A remarcar, no obstante, el punto 6º: "Que no se pudiese admitir profesor alguno q(u)e a mas de aver dibujado por estampas, no tubiese alg(uno)s años de estudio p(o)r el modelo" ⁷.

Y según se deduce de la correspondencia siguiente, la Academia aprobó estos estatutos de la escuela barcelonesa, aunque, como veremos más adelante, de momento no hiciera nada más.

Por tanto, este artículo XXXIV impulsó a los profesores de la escuela de Barcelona a pedir la creación de una academia de las tres nobles artes dependiente de la reciente de San Fernando.

En fecha de 1760 dan soporte a este deseo Tiburcio Aguirre, Vicente Pignatelli, el marqués de Sarrià, el conde de Saceda, Baltasar Elgueta y Vigil, Agustín de Montiano

y Luyando, el marqués de Villafranca, el conde de Baños, el conde de Aranda e Ignacio de Hermosilla, con las palabras siguientes:

“Habiendo deliberado maduramente sobre este asunto, considerando su gravedad é importancia, hemos creído de nuestra obligación acompañar las justas suplicas de los Profesores de Barcelona, asegurando à VM que su zelo es muy digno de la Real proteccion, y que una Academia en aquella Capital será mui util al Principado, pues por este seguro medio de promover la Cultura y evitar la ociosidad, crecerá la industria y la pericia en las tres Artes y en las muchas que dependen de ellas: Por lo qual suplicamos a V. M. que aprobando la escritura de obligacion que va referida, mande que los d(ic)hos Profesores usen libremente de su Estudio, se puedan juntar á celebrar sus actas y acuerdos, y tenga desde luego su Congreso el titulo honorifico de Academia Real de las tres Nobles Artes bajo la proteccion de V. M.

Asi mismo suplicamos á V. M. que confirme en sus empleos de Directores y Academicos, á los actuales Profesores que se han obligado á la manutencion de la Academia y firman la representacion, que son Dn Pedro de Costa, Academico de Merito de esta de San Fernando, Director de Escultura de la de Barcelona, Dn Francisco Tramullas, Academico Supernumerario de esta de San Fernando, Director de Pintura de la de Barcelona, Joseph Marti y Amat, Director de Arquitectura, Manuel Tramullas Director de Pintura: Carlos Grau Director de Escultura: Ignacio Valls Director del Gravado: Ramon Esplugas Director de Arquitectura: Joseph Sala Pintor: Jayme Carreras Pintor: Joseph Martorell Escultor: Ignacio Perera Pintor: Joseph Arolas Pintor: Pedro Llopis Pintor: Buenaventura Miraguelo Pintor: Pedro Bofill Pintor: y Francisco Xuriach Pintor”⁸.

Y proponen como posible presidente a Luis Alvarez de Nava, uno de los discípulos de Tramulles.

Posteriormente, en 1761, la Real Academia se dirige a Joan Pau Canals pidiéndole “la solicitud del despacho para el logro de la academia de Barcelona”. En su contestación⁹, Canals defiende la utilidad de la enseñanza de las Nobles Artes, con un argumento ilustrado: “deciden la Civilidad de las Naciones”; y uno utilitarista: “el Dibujo ... podria dar, al propio tiempo, luz y perfeccion a la multitud de Fabricas, Artes y Oficios [y de este modo activar el comercio]”. Remarca en que para ello no hay bastante con las estampas de la Antigüedad de las obras del Padre Montfaucon, el Conde de Caylus y otros anticuarios, no obstante constituyan éstas excelentes modelos. Este expediente de 1761 no siguió su curso a causa de la guerra con Portugal.

Los profesores del estudio de los Tramulles se quejan en abril de 1763 de que a pesar de la aprobación del reglamento y de los informes de personas tan destacadas “aun no ha valido lo que tanto se desea”¹⁰. De nuevo, una carta del año siguiente plantea la utilidad para la industria y los beneficios que supondría para la monarquía la plantificación de dicha academia en Barcelona¹¹.

Pasan los años, pero el asunto no se olvida. En 1767 tenemos la primera demostración directa de interés por parte de Madrid: al requerimiento desde la capital de cuantos profesores harían falta para enseñar o dar a los artífices dibujos para la ejecución de sus obras, el marqués de Grimaldi y el conde de Ricla contestan que sería más ventajoso, aunque más caro, abrir la tan solicitada academia, y señalan a Francesc Tramulles como la persona más apta para dirigirla¹².

Dos años más tarde, o sea en 1769, se redacta un informe sobre “la fundación de una academia de Nobles Artes en la ciudad de Barcelona”¹³, explicando como conseguir dinero para mantenerla y la necesidad de pedir “una de las dos casas que tiene la ciudad sin destino, la una que oy solo sirve para guardar los Gigantones en lo bajo y lo pr(incip)al esta desocupado, y la otra que antiguamente servía para el peso de la harina”.

Respecto al método para mantenerla, los profesores de las tres Nobles Artes que residen en Barcelona (representados por Gabriel Garriga) consideran que el Ayuntamiento no está en condiciones de pagar y que por esto se pidió al Rey que gravase las aduanas del Principado con dos dineros por libra del valor de los géneros que se introduciesen por ellas¹⁴. Sin embargo, han llegado a la conclusión de que sería suficiente cargarlos con sólo un maravedí, que siendo un impuesto tan suave no puede incomodar a nadie “al paso que el establecimiento de dicha Academia es tan urgente y necesario como ventajoso a la nación”.

Por cuanto se refiere al funcionamiento solicitan que se siga el ejemplo de la Academia de Valencia¹⁵, o sea, una institución subordinada a la de San Fernando, con sus propios estatutos aprobados por real orden.

Manuel y Francesc Tramulles siguen enseñando dibujo en su estudio, viéndose obligados a pedir a la Junta Particular de Comercio en febrero de 1772 que ayude a mantenerlo pagando los gastos que ascienden a 16 libras 3 sueldos y 2 dineros por mes, siendo seis los meses en que el estudio permanece abierto. Se acuerda “que respeto que este estudio sirve para el adelantamiento de dif(eren)tes Fabricas y perfeccion de sus manufacturas se ausilie a los Sup(lican)tes como lo piden, y que por aora se les despache Libranza de treinta y tres libras seis sueldos y ocho dineros de los dos meses que faltan de este año”¹⁶. La Junta les vuelve a ayudar económicamente en octubre¹⁷.

Este mismo año Francesc Tramulles empieza a enseñar dibujo a los discípulos de la escuela de Náutica por cien libras anuales¹⁸. Al morir él, el encargo pasa a manos de su hermano Manuel que sigue instruyendo “los estudios de modelos de Yeso” durante los cursos 1773-1774, 1774-1775 y 1775-1776. A finales de este último curso solicita ser relevado por su discípulo Pere Bofill, pero la Junta no sólo no accede sino que decide que a partir de septiembre los cursantes de la escuela Náutica aprendan los principios del dibujo en la escuela a cargo, ya entonces, de Pasqual Pere Moles¹⁹.

II.-LA JUNTA PARTICULAR DE COMERCIO HACE SUYO EL PROYECTO: FUNDACION DE LA ESCUELA GRATUITA DE DIBUJO DE BARCELONA

Retrocedamos unos años. Mientras los hermanos Tramulles siguen adelante con su estudio, hacia 1772-1773 vuelven a levantarse las voces clamando la fundación cada vez más necesaria de una academia de las nobles artes en Barcelona. A mitades de 1772, Pascual Lazcarro solicita a la Junta Particular que se establezca una escuela de pintados de seda y se le nombre director²⁰. Su pretensión no tiene éxito, pero sirve para que se solicite un dictamen sobre la fábrica de indianas de Isidre Català y de cualquier otra establecida en la ciudad²¹.

Este hecho, conjuntamente con la preocupación sobre la calidad de la granza de nuestras tierras en comparación con la extranjera, motivaron que se pidiera un informe

a Joan Pau Canals, que en su contestación se expresa en los términos siguientes: “Y en fin, quiso Dios que por rara casualidad con motivo de un expediente relativo â mis empleos de granza y Tintes, que de Oficio se sirvió pasarme la R(ea)l Junta particular de Comercio de esta Capital en 1773, pudiese renovar el mencionado proyecto [la escuela de Nobles Artes de Barcelona] inclinando â que convendría se hiciesse venir de Paris â Dn Pedro-Pasqual Moles [...] para disfrutar de la habilidad en el Dibujo, que publican las Laminas que havia gravado en todo el tiempo que estubo pensionado en aquella corte por la citada Real Junta”²².

La Junta comparte su punto de vista, pues ya en 1770 cuando Pasqual Pere Moles escribió desde París pidiendo la renovación de los auxilios recibidos hasta entonces, se le contestó afirmativamente “con tal que cumpla todo lo que tiene ofrecido y que se restituya y establezca en esta ciudad [para] aplicarse a enseñar su avilidad”²³.

Parece ser que en un principio se piensa en crear una sala de dibujo dentro de la Academia de Ciencias y Artes, pero al no ser posible, la Junta de Comercio decide hacerse cargo de la misma y escribe al marqués de Grimaldi la siguiente carta solicitando la real aprobación:

“Muy Sor mio: Esta R(ea)l Junta de Comercio, Fabricas y Agricultura de Cataluña ha experimentado la falta que hace â aquellas una escuela de Dibujo, y esperaba se congregase entre las varias Artes y Ciencias que proyecto esta R(ea)l Academia de Fisica, pero viendo que su celo no alcanzaba los medios necesarios â su plantificacion, sin duda de entidad; ha persuadido esta Junta por medio de su presidente, al mejor Pintor de esta Ciudad, y de adecuado genio â la enseñansa, â que ayudado de un Dicipulo suyo, y de un Alumno, ya sobresaliente Gravador, que bol-vera de Paris en este mes, se encargue de la Direccion bajo la forma que ha expuesto en la Carta que acompaña: Pero deseando la Junta tengan su respectiva recompensa, y ocurrir â los menudos gastos indispensables, se le ha pedido el presupuesto, que se incluye; y pareciendose soportable â sus arbitrios, gobernados con la misma economia, y baxo la esperanza de resarcir en el tiempo natural tresmil r(ea)les anuales vitalicios en virtud de orden de la Junta General del Reyno al Inventor aqui de la seda â la chinesca con colores sobresalientes, y quatro mil â un estampador de serafinas en Madrid y otros tantos â un Aprendiz que se supone buelva despues de su quatrienio se anima a plantificar la escuela de las dos Clases de Dibuxo, y la del Gravado por aora; y en consecuencia recurre a la legitima y notoria proteccion de VE sobre quanto concierne al fomento de artes, ciencias, y bien del Estado, como acaba de experimentar en la respuesta tan honrosa que ha merecido â la piedad del Rey por los Certámenes de esta Escuela de Pilotos que remitió â VE, paraque se sirva alcanzar nueva R(ea)l aprobacion a la que se propone, con las amplitudes conducentes ô nesarias â esta Junta, â fin de que cuyde primitivam(en)te de su fomento, manutencion, del fondo de los dos dineros del d(e)r(ech)o nombrado de Periage, aplicadas â ellas, y â su Consulado, y de un dinero mas, que se ha servido aumentar SM para la redificacion de la casa Lonja, y de un donativo de 30 libras catalanas para aplicar un Quartel, por si acaso diere la casualidad, que no alcansen los dineros, de que es arbitra la Junta y su consulado, y solo del tercer dinero, mientras se concluyen las otras, y se Junte el donativo, en que pasarian algunos años, con la mira siempre de colocar en el Edificio, Comoda y desentamente las dos Escuelas, ademas de los Cuerpos y oficinas, que son y fueron el principal objeto desde siglos.

Esta Junta pide â VE su valimiento con la R(ea)l munificencia, para animar el celo que ha acreditado desde su ereccion en las ramas de Comercio, Fabricas y Agricultura; pero paraque florescan estos, es preciso fomentâr el Maritimo, segun ha suplicado â SM por medio de sus Ministros empesando con la entera libertad reciproca del de Islas de Barlovento; pues sin envargo de la restriccion actual de unas â otras, han salido veinte Buques grandes en el corr(ien)te año, y se multiplica[cion] [sic] entonces antas de pocos, hasta dar emulacion â las Naciones extrangeras y escamieto â su comercio ilicito [...] hay exped(ien)te informado en el Ministerio de Hazienda, y confia esta Junta interpaga V.E. su mediacion, para que se resuelva tan favorablem(en)te como conviene a la Monarquia en ambos Reynos, y que la cumpla los deseos que tiene de obsequiar â V.E. en su particular²⁴.

Aprobación que llega en marzo de 1774. Este mismo año se encuentra ya en Barcelona Pasqual Pere Moles (que sería nombrado su director) a quien, con el marqués de Palmarola, el Sr. Melchor de Guardia, Pedro Ros y Joseph Francisco Sagui, se le encarga la redacción de los estatutos de la escuela pública de Dibujo y Grabado²⁵, aprobados por la Junta Suprema en 10 de abril de 1775.

A partir de este momento en los documentos no vuelve a aparecer el nombre de Manuel Tramulles, aunque fuera él el tan repetido “mejor Pintor de esta Ciudad, y de adecuado genio â la enseñansa”, en quien hasta entonces se confiaba para dirigir la escuela.

Como material para empezar el aprendizaje se cuenta con los dibujos y estampas que Moles había traído de París y con una partida de yesos venida de Italia que se adquiere por 225 libras²⁶. Poco a poco se irá ampliando la colección con donaciones particulares, ejemplares solicitados a la Academia de San Fernando, obras de maestros y alumnos, y adquisiciones varias.

Finalmente, en enero de 1775 se comunica a la Junta General que se “ha establecido y cituado en la casa Lonja una escuela [sic] de Dibujo y Grabado [...] a sus expensas gratuhita hasta en los utencilios para los concurrentes al cargo del mencionado Dn Pedro Pasqual Moles con entera satisfacion del Publico y dispuesto que empiese desde luego sus funsiones [...]”²⁷.

La primera noticia que se tiene de la escuela ya funcionando es del 9 de febrero de 1775, cuando debido al elevado número de discípulos que concurren hay que buscar un ayudante para Moles.

III.-CONCLUSIONES: CAMBIOS PEDAGOGICOS Y NUEVO STATUS DEL ARTISTA

Los documentos reseñados en esta comunicación nos permiten apreciar la evolución de las ideas artísticas en Barcelona desde 1747 a 1775.

La escuela de los Tramulles, en la cual en 1758 encontramos como profesores a dos de los primeros académicos de San Fernando, Pere Costa (de mérito) y el mismo Francesc Tramulles (supernumerario), se convierte en una alternativa a la formación artesanal de los gremios, que no dejaron de luchar por mantener sus privilegios a lo largo de todo el siglo. Una alternativa en el método educativo, pero a la vez un intento de establecer la libertad del arte y del artista.

No nos interesa recordar aquí el sistema de aprendizaje gremial ²⁸. En cambio, de la escuela de 1747 hay que remarcar que se enseñaba a los discípulos la técnica de los pintados de indianas y sedas y a copiar los modelos en yeso que los Tramulles habían traído de París. Daban gran importancia a esta instrucción, así como también al modelo del natural, como lo demuestra que no quisieran en su estudio profesores que no tuvieran experiencia en “el modelo” (artículo 6.º de los Reglamentos).

Así pues, mientras el sistema de los gremios puede definirse como una educación artística limitada a los aspectos técnicos, los Tramulles ofrecen una formación más de tipo académico, donde se empieza a valorar el aspecto estético.

Todo esto es cierto, pero debemos preguntarnos hasta qué punto la súplica dirigida a Madrid en 1758 responde a la voluntad consciente de los profesores de instalar oficialmente una academia —con lo que esto podía significar para las artes—, o simplemente se debe a la obligación, una vez publicados los estatutos de la de San Fernando, de hacer reconocerse por ésta para poder seguir adelante.

Por otra parte, la Academia de Madrid se muestra reacia a aprobar otros estudios, quizás preocupada ante la idea de llegar a perder sus privilegios. En el caso de Barcelona argumenta que si ya en la corte es difícil que los artistas se mantengan con su trabajo, mucho más difícil será que lo puedan hacer los catalanes, y simplemente se ofrece a enviar diseños para que los puedan copiar los pintores de indianas. No es un caso aislado. También en Valencia pasaron años entre la primera súplica y la creación de la Academia de San Carlos en 1768. Y todavía en 1792, con motivo de tratarse de la fundación de una academia en Zaragoza (la futura de San Luis) se esgrime el mismo argumento que en la de Barcelona unos años antes: que España no necesita tantos artistas ni tantas academias porque no hay un nivel artístico alto.

Interesantes son los argumentos que durante todos estos años mantienen los defensores del establecimiento de una academia en Barcelona. Cuando se estudia la instauración de la escuela Gratuita de Dibujo por parte de la Junta Particular de Comercio, normalmente se arguye que estaba motivada solo por aspectos económicos, léase el interés por mejorar la calidad de las indianas catalanas. Es cierto que la idea de activar el comercio se expresa ya desde el inicio de la súplica, pero creemos que hay alguna otra motivación, reflejo de las ideas de la Ilustración.

En la carta de 1760 firmada por algunos consiliarios y vice-protectores de la Academia de San Fernando (cfr. p.3) se habla de la escuela como un método de promover la cultura, además de su papel directo en el crecimiento de la industria. Es un comentario que no nos ha de extrañar, pues todos los signantes eran personalidades representativas de la mentalidad reformadora de la Ilustración: Tiburcio Aguirre y Agustín de Montiano eran socios de número de la Academia de la Lengua; además, Agustín de Montiano fue director de la Academia de la Historia y socio de la de Buenas Letras de Sevilla. Del conde de Saceda a su muerte se escribió que “su genio cultivado en su rica librería y en su exquisito gabinete, le hacía naturalmente maestro de los maestros de las Artes” ²⁹.

También Joan Pau Canals defiende ambos argumentos. Hijo de Esteve Canals, heredó la fábrica de indianas fundada en 1738 por su padre. Llegó a ser Inspector General del Ramo de la Granza y Director General de Tintes del Reino. Es lógico, pues, que Canals considerara que una escuela de dibujo respondería a las exigencias utilitarias de la industria del estampado. Pero su cultura va más allá. Como ya hemos mencionado (cfr. p. 3) para él las artes “deciden la Civilidad de las Naciones” y aspiran a la

perfección “en utilidad del estado, de la R(ea)l Hacienda, de si mismas y del Publico”. Esto se puede conseguir gracias a los “profesores catalanes aprovechados de las Superiores Luces de la R(ea)l Academia de S(a)n Fernando”³⁰.

No solo expresa estas ideas propias de su época, sino que además conoce y elogia las obras de Montfaucon y del conde de Caylus³¹, lo que demuestra que también está al día en el interés por el arte de la Antigüedad que se propaga por toda Europa durante el siglo XVIII.

En definitiva, creemos que aunque la necesidad de fundar una escuela de las tres nobles artes en Barcelona se debiera en parte a la obligación de todos los estudios de depender de la academia de Madrid y a factores utilitaristas o económicos, ya desde un principio están latentes las ideas que nos permiten hablar de una renovación artística en la segunda mitad del siglo XVIII.

DOCUMENTACION ANEXA

La documentación utilizada para escribir esta comunicación es extensa. El legajo 2-38/31 de la Academia de San Fernando está compuesto por numerosos documentos, muchos de los cuales hacen referencia a nuestro tema de estudio. De entre todos ellos transcribimos a continuación el Reglamento del estudio de los Tramulles por el interés que presenta.

“Estatutos o Reglas con q(u)e se ha governado esta Junta ô Academia de las tres Nobles artes desde su form(aci)on, q(u)e fue el año de 1747 hasta aora.

- 1.º Que cada uno de los concurrentes â la fund(aci)on, hiziese un fondo igual p(o)r solo una vez p(ar)a la form(aci)on, de todo lo nesecario (como se hizo)
- 2.º Que cada individuo de los d(ic)hos pagase anualm(en)te, lo nesecario p(ar)a el gasto diario
- 3.º Que los q(u)e entrasen de nuebo p(o)r no aver concurrido â los gastos de la funda(ci)on, pagase seis pesos de entrada por solo una vez a mas de lo anual
- 4.º Que todos los Jovenes pobres p(ar)a facilitarles medio comó concurrir al ref(eri)do estudio, sirviesen dos años en la mecanica nesec(ari)a como es componer luzes, y apromtar todo lo demas, eximiendolos del gasto de entrada para siempre, y del subsidio anual en los dos años.
- 5.º Que uno del mismo cuerpo elegido por los demas tubiese a su cargo el gasto y entradas dando su cuenta a la fin del año a los demas en una Junta.
- 6.º Que no se pudiese admitir Profesor alguno q(u)e a mas de aver dibujado por estampas, no tubiese alg(uno)s años de estudio p(o)r el modelo.
- 7.º Que a la fin del año pasadas cuentas se disponían p(ar)a el sig(uien)te año las mas o menos Acad(emic)as y alg(uno)s Grupos, segun el fondo que avía, quedando todos satisfechos de su distribusion.
- 8.º Que el Joven q(u)e le tocasse servir la Acad(emi)a tubiese una lista de los Academ(ic)os y puesta la figura, los fuera llamando p(o)r su tur(no) al q(u)e se

mudara en cada Acad(emi)a p(ar)a que todos lograsen el beneficio de pasar a ser primeros en la eleccion de puesto.

- 9.º Que el Sr Fran(cis)co y Manuel Tramullas P(intore)s, tubiesen a su cargo el Gob(ier)no y correccion elegidos en Junta p(or) los demas, y en su ausencia Ignacio Valls Gravad(o)r y Carlos Grau Escultor, omitiendo otras muchas reglas en q(uan)to al Gob(ier)no sacadas de lo q(u)e observo en esa R(ea)l Acad(emi)a el Sor Fran(cis)co Tramullas el tiempo q(u)e tubo el onor de concurrir a ella.

Nota

- 10.º Que igualmente, todo aquel q(u)e entre en adelante este obligado p(or) auto de escrivano a pagar las mismas cantidades q(u)e los demas”

NOTAS

1 MARTINELL, C., *La escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*. Barcelona, 1951; MARES, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona, 1964.

2 MARTINELL, *op. cit.*, pág. 22.

3 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante A.A.S.F.) Leg. 2-38/31, doc. 9.

4 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 10.

5 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 3.

6 *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1757.

7 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 13. Transcrito en el apéndice documental.

8 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 8.

9 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 2.

10 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 5.

11 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 6.

12 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 12.

13 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 14.

14 Entre los documentos del archivo de la Junta de Comercio se encuentra “un proyecto en que se propone el modo de hallar una dotación suficiente para la subsistencia de la academia de las tres Nobles Artes Pintura, Escultura y Arquitectura, cuyo establecim(ien)to en la Ciudad de Barcelona se pide a su Mag(esta)d por el memorial que acompaña” (J.C., caja 30, legajo XXI, doc. 6-11). Aunque no está fechado, seguramente data también de 1769. En él se defiende detalladamente la aplicación del derecho de perage (ampliado a todas las aduanas, no sólo la de Barcelona) para la erección y subsistencia de la academia. Se plantean los inconvenientes que pueden argumentarse, que en realidad, bien estudiados, pueden convertirse en ventajas no solo para las bellas artes, sino para el desarrollo del comercio en todo el Principado.

15 La Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia fue fundada oficialmente el 14 de febrero de 1768, si bien sus orígenes se remontan a la academia creada en 1753 por un grupo de profesores, puesta bajo el patrocinio de Santa Bárbara. Sus desacuerdos con la Academia de San Fernando fueron constantes, pues sus miembros se negaban a reconocerse inferiores a sus colegas madrileños y a tener que depender de ellos.

16 Libro de Acuerdos de la Junta Particular de Comercio del Principado de Cataluña (en adelante L.A.) vol. 4, junta de 10 de febrero de 1772.

17 L.A., 4, junta de 8 de octubre de 1772.

18 L.A. 4, junta de 26 de octubre de 1772.

19 L.A. 4, juntas de 27 de septiembre de 1773; 22 de noviembre de 1773; L.A., 5, juntas de 3 de octubre de 1774; 18 de diciembre de 1775; L.A. 6, juntas de 8 de enero de 1776; 18 de enero de 1776; 2 de mayo de 1776; 4 de julio de 1776; 12 de septiembre de 1776.

20 L.A. 4, junta de 10 de septiembre de 1772.

21 L.A. 4, junta de 23 de noviembre de 1772; Copiador de Cartas de la Junta Particular de Comercio (en adelante C.C.) vol. 85, 24 de noviembre de 1772.

22 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 2.

23 L.A. 3, junta de 23 de julio de 1770.

24 C.C. 85, 6 de octubre de 1773.

25 L.A. 5, junta de 5 de septiembre de 1774

26 L.A. 5, junta de 15 de septiembre de 1774

27 C.C. 85, 14 de enero de 1775.

28 Una buena explicación, escueta pero clara, puede encontrarse en el catálogo *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*. Madrid, 1989.

29 Citado por BEDAT, Cl, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, págs. 68 y 99.

30 A.A.S.F. Leg. 2-38/31, doc. 2.

31 El abate de Montfaucon es el autor de *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, obra compuesta de diez volúmenes que aparecieron en París entre 1719 y 1724. En la misma ciudad, el conde de Caylus, gran coleccionista y experto anticuario, publicó su *Recueil d'antiquités* (1752-1767). Son las dos recopilaciones de arte antiguo que abren camino a la gran cantidad de ellas publicadas en la segunda mitad del siglo XVIII.

PINTAR, UNA ACTIVIDAD DIFÍCIL EN LA GALICIA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

ENRIQUE FERNANDEZ CASTIÑEIRAS
Universidad de Santiago

Esta segunda mitad del siglo XVIII se inicia en Galicia con una serie de mejoras que favorecerán fundamentalmente a la ciudad de A Coruña y, sobre todo, a la de Ferrol, de la que realmente puede decirse que nace en esos momentos, pues, edificada toda ella de nueva planta, pasa de ser una pequeña aldea de pescadores a ser el Departamento Marítimo del Norte de España.

El dinamismo reformista de Carlos III bien pudiera tener en Galicia como su mejor expresión los esfuerzos de Campomanes por tratar de resolver el problema migratorio de nuestra tierra, con una auténtica política de diversificación de la producción que fuese capaz de absorber a la población agraria excedentaria. Así, gracias a su discurso sobre el fomento de la industria popular de 1774, surgirán verdaderos esfuerzos por mejorar la producción de lienzos, que llevarán al establecimiento de escuelas como las de Santiago, donde se montará una fábrica de mantelería “al uso de la de Guimaraes”, y la de Ribadeo. A ello han de sumársele las iniciativas llevadas a cabo por la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago y las del Consulado de A Coruña, en las que se impartirían enseñanzas de hilado y lencería.

Las últimas décadas del siglo XVIII van a estar marcadas por una conflictividad que hacían necesaria la presencia de un rey inteligente y firme, cualidades que, precisamente, no adornarían a Carlos IV, y de ahí que el monarca se viese ampliamente desbordado por los acontecimientos. No hay que olvidar que su estancia en el trono coincidirá con el desarrollo de la Revolución Francesa, hecho que incidirá notablemente tanto en nuestra política interior como en la exterior, al tiempo que será el factor acelerador en el paso del Antiguo al Nuevo Régimen. Un paso, claro está, que será más lento y mucho menos violento de lo que lo fue en Francia, y que llegará a prolongarse unos cincuenta años, concretamente los que van de 1789 a 1840, y a desarrollarse en tres etapas sucesivas: el reinado de Carlos IV, la Guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII.

La expansión comercial que había alcanzado Galicia durante la segunda mitad del siglo XVIII y que, según datos aportados por Thowsend para 1784 sobre el comercio indiano, había colocado a A Coruña en el quinto lugar en las exportaciones y en el cuarto en las importaciones tras Barcelona, va a verse muy limitada entre 1788 y 1802, y ello no podrá achacársele a las guerras finiseculares, ya que, de ser así, habría de

afectar por igual a todos los puertos españoles, lo que realmente no se produce. Además, tampoco puede olvidarse que esta decadencia comercial es anterior a las mismas, por lo que a lo único que puede achacársele, entonces, será a razones estructurales.

Sin embargo, sí tenemos que responsabilizar a la Guerra de la Independencia, así como al hecho de la pérdida de la mayor parte de nuestras colonias, del decaimiento de aquella incipiente industria gallega que en el último cuarto de siglo XVIII había alcanzado cierta vitalidad. Galicia, por consiguiente, al igual que sucederá con el resto del país, entrará en un periodo de contracción comercial al socaire de la crisis mundial tras las guerras napoleónicas, y de la que comenzaría a recuperarse a partir de los años 1830-40.

El análisis de la datación de la pintura gallega catalogada en la segunda mitad del siglo XVIII ofrece la curiosa particularidad de la existencia de tres momentos en los que no se hace referencia alguna a obra pictórica: 1767-1771, 1777-1780 y, finalmente, aquel que va de 1785 a 1798.

Unas presencias y unas ausencias de pintura que en un principio pudieran resultar un tanto extrañas, y que, sin embargo, serán fácilmente explicables si tenemos en cuenta las peculiaridades socioeconómicas por las que atravesarán Galicia y España a lo largo de estos cincuenta años. Las malas cosechas y el alto precio de los productos agrícolas, como consecuencia de la disminución de la oferta en los años de escasez, originarán violentas crisis de subsistencia que de una manera cíclica asolarán a toda la España de finales del Antiguo Régimen.

En 1765 Galicia va a sufrir una de las más acuciantes crisis agrarias del siglo XVIII, superior incluso a la de 1750 y muy por encima de la de 1755 (plaga de langostas), pues no hacía otra cosa que sumarse a las desastrosas cosechas de 1763 y 1764.

A decir de López Ferreiro, los peores años del hambre en Galicia fueron los de 1768 y 1769 que se traducirá en una peste estival que sólo remitirá con la llegada del invierno de 1765, que había dejado vacíos los graneros públicos y privados: "Ya en el año 1765 habían sido bastantes escasas las cosechas, pues en 18 de junio el Cabildo se había visto obligado a mandar repartir 15.000 ferrados de granos entre los pobres de sus tenencias; más en 1768 la carestía llegó a tal extremo, que la subsistencia se hizo del todo imposible en Galicia a la mayor parte de los habitantes ... El ferrado de maíz, que solía venderse a cinco y a seis reales, llegó a venderse a veinte y veinticuatro reales; y a este tenor los demás granos" ¹.

Como consecuencia de la concentración de mendigos en Santiago, se produce en la ciudad compostelana una epidemia, que el ya mencionado historiador llega a calificar de peste, que "... aunque no fue tan mortífera como en otras ocasiones, sin embargo, en algunos días produjo treinta defunciones. Hubo que habilitar tres salas más en el Hospital y poner camas en los corredores. A los pobres los recogió el Sr. Rajoy en el Hospicio que se estaba construyendo, y ordenó que todos los que acostumbraban dar limosna, la llevasen allí para evitar que los mendigos se extendiesen por la población, con peligro de la salud pública. Con estas medidas se logró contener el contagio y que la población, ... recobrarse su estado normal" ².

En la reunión que el 15 de noviembre de 1769 celebra en A Coruña la Junta del Reino, se pone de manifiesto el profundo pesar que siente toda la región y en especial la ciudad de Santiago que "está para dar el último suspiro". Así en el informe que la citada Junta envía a Carlos III se dice que "La continuada intemperie de las estaciones

en el año pasado arruinaron la mitad de la cosecha y produjeron en la atmósfera densos y perniciosos vapores que, ... acabaron con gran parte de los habitantes (de Santiago), y no teniendo ya casi en quien cebarse, se extendieron por todo el reino, ..., desde el puerto de Ferrol hasta el Miño ... Los males ... se llevaron mucho número de vecinos, como justifican varios pueblos enteramente desiertos, otros en los que no quedó la décima parte y otros en que se cuentan por centenares los muertos ..." ³.

Y así ocurrirá una vez y otra vez, crisis tras crisis. Por ello, y sin entrar ya en la descripción de cada una de ellas ni en la descripción de las peculiaridades más revelantes, y olvidándonos de analizar los recursos arbitrados para subsanar los efectos catastróficos de las malas cosechas, diremos que a ella le sucederá la larga crisis finisecular, la que va desde 1788 a 1798, que tendrá como puntos álgidos los años de 1788-89, 1794-95, y 1797-98, luego, dos pequeñas crisis de subsistencia, son las de los años 1802-1803 y 1812-1813, que darán paso a la larga depresión que se extenderá desde 1817 a 1856.

La escasa producción agrícola que tenía Galicia en aquella época era acaparada por las iglesias y monasterios, claro que no podemos olvidar que las órdenes regulares habían puesto prácticamente punto final, con el inicio de la segunda mitad de siglo, a sus grandes obras en iglesias y monasterios, por lo que sólo el clero, y en especial los cabildos catedralicios, iban a estar en condiciones de poder acometer encargos y, no puede olvidarse que, dada la política seguida por el regalismo borbónico, estos cabildos debían estar constituidos por seguidores de los principios de la Ilustración, que, fieles a sus ideales, van a rechazar los viejos principios barrocos para buscar los de aquella nueva que a decir de Winckelmann "surge como un anhelo rousseauniano de noble simplicidad y serena grandeza ..." ⁴, lo que unido a la expulsión de los jesuitas, decretada el 27 de febrero de 1767, será la causa de que se inicie el abandono de aquel ímpetu expresivo que había abierto el cauce al arrebató pasional en el que las artes plásticas habían caído, para mirar al pasado, lo mismo que se había hecho unos 350 años atrás, en aquel caso frente al Gótico. Claro que esta segunda vuelta a la antigüedad clásica sería ahora mucho mejor comprendida de lo que había sido por los hombres del 1400. Aunque, por supuesto, esta segunda vuelta va a diferir mucho de la primera, pues como es lógico, no va a ser lo mismo el siglo XV que el XVIII, ya que si el Renacimiento había tenido como trasfondo el mundo medieval, el Neoclasicismo había nacido no contra un lenguaje sustancialmente diferente, sino contra un lenguaje de base renacentista que había sido alterado de licencia en licencia ⁵.

Por ello veremos como las catedrales serán los centros que van a acoger las obras más significativas. Así, antes de que se alcanzase la cima de la primera gran crisis de la segunda mitad del siglo XVIII, será la basílica de Tui, bóveda de la capilla de San Telmo, que nos mostrará la característica ornamentación de la época, y, sobre todo, la capilla mayor de la de Lugo, que nos ofrecerá las obras más representativas.

Tras la ejecución del tabernáculo de la catedral lucense, que sería realizado con pequeñas modificaciones a partir del que había proyectado José de Elejalde, tiene lugar la firma de un compromiso: "... en la ciudad de Astorga a cuatro días del mes de agosto de mil setecientos sesenta y seis años ... de la una parte José Alonso Manzanal, ..., vecino del lugar de Castrillo de los Polbazares, en virtud de poder con que se halla de los Señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia de la Ciudad de Lugo ... y de la otra Don José Terán, Pintor ..." ⁶, que en aquellos momentos estaba trabajando en el monumento del Jueves Santo de la catedral astorgana, que luego desaparecería, al parecer durante la afrancesada, pues ya a inicios del tercer tercio del siglo XIX se le encarga uno nuevo al pintor Avrial.

El contrato, que será redactado de una manera muy pormenorizada, obliga al pintor a decorar "... la bóveda ... (con) las Iglesias Triunfante y Militante, del arco que divide adentro, la una y desde el arco hasta el toral la otra; todo de colores finos con mucha alegría de colorido, y bizarría de figuras, de variedad, de fisonomías hermosas; con diversas actitudes, todo hecho con buen dibujo, y Arte ..." ⁷.

José Francisco Terán realizará el encargo a plena satisfacción del cabildo catedralicio, como la atestigua el acuerdo adoptado el 6 de septiembre de 1768: "... que por lo bien que el susodicho había cumplido, y portándose en los ajustes, se daba el Cabildo por satisfecho, y ... por vía de gratificación mandó dársele seis mil rs ..." ⁸.

El segundo momento es aquel que abarca de 1771 a 1777 y en él encontramos como obra más representativa la decoración mural de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo que, realizada a inicios de la década por José Francisco Terán, aparece en perfecta consonancia con el retablo mariano que, junto a los escultores José Antonio de Castro, Agustín Baamonde y Juan Rioboo, levanta el arquitecto, escultor y pintor dentro del más puro estilo rococó.

El pintor en esta ocasión se nos revelará como dibujante minucioso y hábil, que sabe utilizar la perspectiva valiéndose de unos puntos de fuga relativamente lejanos y muy de acuerdo con el ambiente artístico de la España que le tocó vivir, ya que, entendemos, sigue la escenografía que en 1787 había empleado Tiépolo en el salón del trono del Palacio Real de Madrid. Es hombre que conoce, valora, y sabe hacer uso de una paleta amplia, que gusta de la utilización de los textos literarios y que nos ofrece un estilo pulcro y detallista.

Aquí, en Mondoñedo, veremos a un Terán distinto al que se nos había revelado cuando decoró la capilla del Santísimo Sacramento de la catedral de Lugo. Un Terán que parece oscilar entre mundos unas veces contrapuestos, otros complementarios, pero siempre intentando armonizarlos dentro de los cuidados esquemas de sus obras, unas obras que son confeccionadas teniendo como punto de referencia "El museo pictórico y escala óptica" que entre 1715 y 1724 había publicado Antonio Palomino.

Una década después será la catedral de Santiago la que se convertirá en el centro artístico de ese tercer momento, aquel que va de 1780 a 1785, y que encontrará su mayor exponente en las pinturas murales de su antesala capitular, que, realizadas con la técnica del fresco y pintadas al claroscuro, unas de azul y otras a la sanguina, son la obra más significativa de Manuel Arias Varela, el encargado de poner el broche pictórico, aunque eso sí, un pobre broche, al barroco compostelano, al tiempo que nos deja entrever una serie de elementos que serán piezas básicas en la identificación del Neoclasicismo. Creemos que el empleo de la singular gama aquí utilizada podría justificarse por la propia impericia técnica que, ya no como pintor sino como fresquista, tiene Arias Varela, de ahí esa renuncia a complicarse la vida con la utilización del color.

La obra constituye un todo iconográfico de apreciable valor, que sería lo que de alguna manera nos permitiría admitir las elogiosas frases que le dedica Manuel Murguía al considerarlos "como de lo mejor que se conoce en la ciudad" ⁹, claro que las reflexiones del historiador gallego se harán teniendo en cuenta las, para él, calidades pictóricas, cuando la obra hemos de juzgarla de vulgar, aunque agradable por lo armoniosa que resulta y en la que, por la plasmación de historias en pequeños espacios, la búsqueda y el dominio masivo de los efectos pictóricos, la presencia de múltiples escenas -catorce- sometidas a la principal, la utilización de unas composiciones en las

que predominan los ejes diagonales y la dispersión de fuerzas, y la consideración de la obra como una joya, son caracteres que nos hablan del movimiento estilístico que estaba extinguiéndose. Sin embargo ya empieza a percibirse en la obra de Arias Varela, aunque eso sí, muy tímidamente, los dictámenes del Neoclasicismo, pues el artista usa de una contenida religiosidad, sin esa rotundidad, sin esa fortaleza de expresión, sin esas ansias desenfundadas de lograr despertar la sensibilidad popular que había mostrado el Barroco. Ahora todo es elegancia, todo es orden, todo está estudiado, todo está sometido a unos rigurosísimos cánones matemáticos y geométricos, todo está medido y calculado para obtener una finalidad primordial: la belleza ornamental. Esto es, entonces, lo que nos lleva a considerar a Manuel Arias Verela como ese peldaño que nos permite pasar, sin brusquedades, del Barroco al Neoclasicismo en Santiago de Compostela y toda su área de influencia.

No puede decirse, por consiguiente, que los pintores de estos años sean ya unos artistas neoclásicos, pero sí serán ellos los que inician el rompimiento con el Rococó para buscar nuevos caminos, aunque ello tenga lugar de una manera sigilosa, como no queriendo perturbar aquella forma de hacer que en frase de Milizia no había sido otra cosa más que "... la forma máxima de los estrambótico ..., la peste del gusto ..." ¹⁰.

Por el contrario, los pintores que realizan sus obras en los años en los que se cierra el siglo XVIII serán hombres que ya pertenecerán a esa generación con la que el Neoclasicismo estaba obligado a alcanzar su plena madurez y a consolidar sus principios, será cuando el debate contra el Rococó se cierre y triunfen las nuevas ideas, las de esos hombres que se enmarcan en ese período conocido por "Neoclasicismo-academista".

Es la generación que en España tiene que desarrollar su obra durante los últimos y conflictivos años del reinado de Carlos IV y, sobre todo, bajo el gobierno despótico de Fernando VII, y es que, como señala Henares Cuellar, "... el pensamiento académico iba a poner el clasicismo al servicio del absolutismo" ¹¹.

Este será entonces el momento en el que el Neoclasicismo gallego debiera alcanzar su total plenitud, ya que estaba obligado a superar todos aquellos elementos que habían sido una constante en el hacer de los artistas de la generación anterior. Sin embargo tan sólo lograrán mostrarnos una plenitud adulterada, lo que hace que tengamos que considerarlo como una época un tanto ecléctica ya que los principios barrocos y manieristas van a fundirse. Prueba de ello nos la dará la obra de Plácido Fernández Arosa, el pintor más representativo de aquel período, en la iglesia compostelana de San Benito del Campo, en la que nos mostrará un plan iconográfico que gira en torno a la figura de María, y en la que el autor, sea o no el pintor, no se conforma con representar una serie de escenas en las que Ella apareciese como protagonista, sino que va mucho más allá, trata de plasmar lo que María simboliza, a la Iglesia.

No será por consiguiente difícil de comprender que, ante tal situación económica y para mitigar la falta de encargos y poder sobrevivir, los pintores, incluso los más relevantes, tuvieran, durante esta segunda mitad de siglo, que "rebajar" sus pinceles a la ejecución de las más humildes tareas, de ellas hablarán con frecuencia las fuentes documentales:

—"Al pintor Landeira treinta y seis reales por pintar seis marcos de vidrieras de el Archivo y dos de la celda de el P. Prior ..." del Monasterio de San Martín Pinario "Semana que principio el día 27 de Nove. de dho año de 1769" ¹².

—“Por pintar la puerta de la sala que mira al corral con su antepecho todo de verde ... se le abonan (a Arias Varela) cincuenta reales”¹³.

—“... treinta rrs. que pago a Plácido Fernández maestro pintor, por pintar la caj(a) de la limosna que se coge en la Capilla ...”¹⁴.

y/o, en el mejor de los casos dedicarse al grabado, como es el caso de Manuel Landeira Bolaño que, utilizando el metal como base de su trabajo, y no el “invento” del grabado xilográfico a contrafibra, técnica que ya había sido detectada hacia 1730 en los talleres compostelanos, nos dejará como obra más representativa el “retrato del arzobispo Sanclemente y Torquemada”, con el que se encabezará la biografía que de este prelado había escrito en 1769 Pedro Sanz del Castillo, y editado por la oficina tipográfica de Montero y Froiz en Santiago en aquel mismo año.

Es obra que nos presenta una técnica un tanto agarratada y dura, donde se advierte que la raya es lo importante y donde la ausencia de la mancha es casi total, de esa mancha que generalmente se logra con la utilización de medias tintas. Aquí la raya es lo auténticamente importante, importancia única podríamos decir, y ello llevará a la escasa presencia de esos efectos de claroscuro y a la ausencia total de esos juegos de luces que para conseguirlos requerirá cierta lentitud en el aguafuerte puro.

NOTAS

1 LOPEZ FERREIRO, Antonio. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*. Santiago, 1909, vol. X, págs. 127-128.

2 LOPEZ FERREIRO, Antonio. Op. cit., págs. 138.

3 PEREZ COSTANTI, Pablo. “Un mensaje de la Diputación Gallega con motivo de las calamidades del año 1768”. *Notas viejas galicianas*. Vigo, 1927, vol. III, págs. 309-311.

4 WINCKELMANN, J. J. “*Lo bello en el arte*”. Buenos aires, 1958, págs. VIII.

5 CHUECA GOITIA, Fernando. “*Varia neoclásica*”. Madrid, 1973, págs. 26-27.

6 Archivo Catedral de Lugo. Libro 17 de actas capitulares, fol. 233.

7 Idem. “*Condiciones para pintar y dorar la capilla mayor de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Lugo*”. Varios, número 12, s/f.

7 Idem. Libro de cabildos, 1768, fol. 195.

8 Véase FERNANDEZ CASTIÑEIRAS, Enrique. “*El lenguaje pictórico mariano de la capilla mayor de la catedral de Mondoñedo*”. ADAXE, 1991, págs. 43-51.

9 MARTINEZ MURGIA, Manuel. “*El arte en Santiago y artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*”. Madrid, 1884, pág. 51

10 MILIZIA. “*Dizionario delle belle arti del disegno*”. Basano, 1797, págs. 24.

11 HENARES CUELLAR, Ignacio. “*La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*”. Granada, 1977, págs. 37.

12 Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Fondos de San Martín Pinario. Seminario. Carpeta 20, manuscrito 25, fol. 200.

13 Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Fondos del Hospital Real, sección cuentas, legajo 481 (1782-1785), s/f.

14 Archivo de la Capilla General de Animas, Santiago. Libro de mayordomos, 1789, s/f.

LA CRISIS DE LA ACTIVIDAD ARTISTICA DEL SIGLO XVIII EN BURGOS

ALBERTO C. IBÁÑEZ PEREZ

La afirmación de la existencia de una profunda crisis en el arte español del siglo XVIII, con síntomas de especial agudeza en su segunda mitad, es una idea basada en el conocimiento obtenido gracias a la atención que se ha prestado a determinados aspectos, ante todo los referidos al arte cortesano y de los grandes focos de actividad artística. Por el contrario, sin desmentir la idea de crisis, apenas si conocemos lo ocurrido en los denominados focos provinciales que es, precisamente en el siglo XVIII, cuando adquieren los caracteres definitorios no ya de provinciales, sino de provincianos, en oposición a la Corte, con toda la carga peyorativa que tal denominación sigue teniendo, en cuanto que se identifica con incapacidad creadora, retraso en la recepción y puesta en práctica de los nuevos modos artísticos, escasa calidad de los artistas que en tales centros provincianos actuaron y, en lógica consecuencia, carencia de obras de verdadera categoría. Consideración que llevó a juzgar carente de interés la actividad desarrollada en tales centros. Hoy las cosas han cambiado gracias, ante todo, a la labor de un nutrido grupo de investigadores.

CAMBIOS EN LA ENSEÑANZA Y EL TRABAJO ARTISTICO

Hoy sabemos que uno de los aspectos más visibles de la crisis del arte en el siglo XVIII es el relacionado con la formación de los artistas y, en íntima relación con él, el propio trabajo artístico. Antes del siglo XVIII, ambas tareas habían tenido lugar en los talleres de los maestros, con centro en una localidad e irradiación dentro un ámbito territorial concreto, en el seno del cual es posible definir el origen, conocer su desarrollo y su continuidad, más o menos brillante, en un determinado periodo. En todos los casos nos encontramos con focos o escuelas que surgieron y se desarrollaron al conjuero de una serie de factores históricos perfectamente conocidos. Todo ello sufrió un violento cambio con la política de centralización iniciada en el siglo XVI, —recuérdese la política de Felipe II en relación con los gremios— y la consideración de la actividad artística como tarea intelectual, criterio que, lógicamente, se extendió a la enseñanza y aprendizaje de sus técnicas. Proceso perfectamente conocido y que dio como fruto el nacimiento de múltiples academias y centros de enseñanza de las artes.

De este modo, en el siglo XVIII, llegaba a su culminación un proceso iniciado a finales del siglo XVI. Su resultado fue considerado por los coetáneos como un triunfo, más aun, algo necesario para lo que, en la terminología de la época, se denominó "el restablecimiento de las artes". En lo que no se mentía, pero olvidando que se trataba de restablecer algo que previamente se había sofocado. El origen, como es natural, se encuentra con todas sus consecuencias en la Corte y principales ciudades de la Monarquía, en las que la actividad artística quedaba bajo el más estricto control. Pero, se trata de una conducta que se extendió igualmente a todos los centros de enseñanza artística que se crearon en otros muchos lugares, como ocurrió en la Academia de Dibujo de Burgos ¹, en la que las enseñanzas debían atenerse a las normas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que, igualmente, se encargaba de supervisar las calificaciones de los exámenes de los alumnos y la concesión de los premios.

Sólo se considera "gran arte" el que se ajusta a los dictados académicos y, por ello, no practicado por los artistas provincianos, en su mayoría carentes de la adecuada titulación oficial. Lo que, unido a otros factores, hizo que no sólo la brillantez, sino la mera continuidad de los focos provinciales con personalidad propia quedará gravemente afectada y solamente pudiera manifestarse a través de obras que han sido consideradas de valor secundario.

CRISIS: ¿DECADENCIA O CAMBIO?

La crisis del siglo XVIII, como toda crisis, hizo que de una realidad, —difícil precisar si agotada o incapacitada—, naciera otra cuyo carácter fundamental en sus comienzos fue no tanto el lógico balbuceo, como la indecisión en el fondo y en la forma, que se erige en la verdadera manifestación de la crisis. La dificultad radica, por un lado, en determinar cuales fueron las causas, mejor aun los factores artísticos y extraartísticos que influyeron en la aparición y desenvolvimiento de la crisis y, por otra parte, en valorar adecuadamente sus consecuencias. Está claro, como hemos visto, el papel desempeñado por las nuevas formas de enseñanza y trabajo artísticos, que ocasionaron diferentes categorías de artistas, no sólo en el plano estético, sino también en el profesional debido a las diferencias de titulación, aun cuando dichas diferencias no tengan su reflejo en la realidad ². En cambio, no parece muy ajustado a la realidad unir indisolublemente y en forma lineal los conceptos de decadencia económica y política con el de inactividad artística, considerando lo económico, no como uno de los factores, todo lo importante que se quiera, del quehacer artístico, sino como la gran causa determinante, la razón primera del arte. Un análisis no necesariamente exhaustivo nos muestra que, al menos en el ámbito territorial burgalés en el que desarrollamos nuestro trabajo, la atonía de la actividad artística no fue tan aguda como se piensa. Ciertamente, no alcanzó la extensión y, sobre todo, la brillantez de periodos anteriores, especialmente en la Ciudad. Pero ésto, sin minimizar los efectos de la decadencia económica, fue debido, ante todo, a que los brillantes periodos anteriores con su intensa actividad dejaron, sobre todo en el ámbito religioso, un equipamiento suficiente, que hizo no solo innecesario su aumento, sino hasta inconveniente su sustitución. Labor que, en muchos casos, se llevó a cabo cuando se juzgó oportuno y que se realizó siguiendo unos criterios en los que, repetimos, lo económico no fue sino un factor más, siendo más importantes a la hora de actuar otras consideraciones. Buena prueba de ello es el elevadísimo número de obras de todo tipo, especialmente retablos, realizados a lo largo del siglo

XVIII. En virtud de lo señalado creemos que es más correcta la identificación entre crisis y falta de capacidad creadora, bien por no existir la necesidad, según indicamos; bien por cansancio y agotamiento; bien por falta de una orientación adecuada o porque ésta se consideraba falta de interés para el gusto de los comitentes. Estas últimas causas creemos son de especial valor, por cuanto no sólo suponen y manifiestan la pervivencia del estilo vigente en dicho momento, sino, lo que es más importante, la aceptación más o menos consciente de su valor, en tanto que no se veía claramente el de lo nuevo, de manera que sin rechazarlo no era considerado con capacidad real para expresar el presente. Es la manifestación de una actitud de "pesimismo histórico", contraria al concepto histórico optimista de progreso continuo e ininterrumpido que, sin matices, se identifica con todo cambio. Actitud no negativa, sino prudente, que podemos reconocer en todos los momentos de crisis, entendida ésta más como tránsito y cambio que como decadencia.

Situaciones que ofrecen, entre otras características, la tendencia a volver al pasado. Lo que supone no sólo una justa valoración de todo lo anterior, sino también su aceptación como algo capaz no ya de sustituir las creaciones del presente, sino de reflejar ese presente mejor que las posibles nuevas obras. Al contrario de lo que ocurrirá más tarde, no se trata de una actitud nacida de una postura ultraconservadora y retrógrada, que se resiste a lo nuevo por serlo y lo niega, sino por el contrario es una postura propia de los que se consideran progresistas, y como tal es aceptada por los demás de manera que sus puntos de vista son tenidos en cuenta por quienes pretenden hacer algo que responda a los presupuestos, o supuestos, conceptuales y formales del momento. Que son, precisamente, los que originan, en aras de una pretendida vanguardia, todos los estilos y manifestaciones que se basan en "la vuelta atrás". Son muestra de ello el Manierismo del siglo XVI y el no menos visible de nuestros días, el Neoclasicismo, el Romanticismo y otros estilos y movimientos.

MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS DE LA CRISIS. EL ARTE RELIGIOSO

En la segunda mitad del siglo XVIII en esta situación de valoración de las obras del pasado, vemos una fusión, con todo lo que ello supone, del sentido histórico en su consideración del pasado y una sustitución o al menos una complementariedad del presente por ese pasado, es decir, por sus obras.

Sólo que, en estos momentos de la segunda mitad del siglo XVIII, el sentido histórico del pasado no es puro historicismo, de modo que las obras del pasado no se remedan, ni se imitan, sino que se funden con las formas del momento mediante actuaciones de muy diversas características. En unos casos, respetando su forma inicial, según vemos en la conducta seguida con la pintura ³, gracias a la cual ha llegado a nosotros el importante conjunto de pintura hispano-flamenca de la segunda mitad del siglo XV y principios del siglo XVI; en otros, como en la escultura, respetando la forma básica y su contenido mediante ampliaciones de los retablos anteriores ⁴, pero, en la mayoría de los casos, modificando la forma visual ⁵. No faltan tampoco, aun cuando son más difíciles de apreciar, los ejemplos de alteración, en los que se llega a aparentar la creación de una nueva obra, mediante el enmascaramiento de los caracteres originales ⁶, para lo cual existían, al parecer, artistas especializados en este tipo de trabajos ⁷.

Una conducta semejante se siguió en relación con la decoración pintada de los coros y artesonados, en los que se respetó al máximo la decoración pintada original, comple-

tándola cuando fue necesario con motivos típicos del siglo XVIII, mediante una característica labor de restauración.

Las nuevas obras, sobre todo a partir de la mitad del siglo XVIII, ofrecen, en unos casos, una clara fidelidad al estilo artístico anterior —el último barroco— que, en una precisa consideración cronológica, puede considerarse como anticuado y, en no pocos casos, la mezcla del barroco con el nuevo estilo, el Neoclásico. El primero se manifiesta en los elementos decorativos, en los que se sigue empleando el oro con gran profusión, y en la escultura, en tanto que el Neoclásico aparece en la arquitectura pero, a causa de la decoración adventicia, modificado en sus caracteres formales y visuales. Fusión que no implica, ni debe interpretarse como desconocimiento del nuevo estilo por parte de los autores, según muestran en otras obras coetáneas⁸, ni siquiera en los comitentes, sino que es el resultado lógico del gusto de la época. Gusto vigente en el pueblo que encarga la mayor parte de las obras, pero no sólo en él. Resultados que podemos interpretar, por una parte, como consecuencia de la indecisión entre la opción por lo nuevo o lo anterior pero que, ante todo, deben valorarse como el elemento más visible de la crisis del arte del momento.

Además, se trata de un modo de hacer a cuya difusión contribuyen otros elementos de permanente vigencia, especialmente el sentido de emulación entre los comitentes, que encargan obras semejantes a las vistas en un entorno cercano, como vemos ocurre en la hechura de los nuevos retablos mayores de las parroquiales de Villahoz y Presencio y en la adaptación de los antiguos retablos de las iglesias parroquiales de los dos barrios de Los Balbases.

Las actuaciones en arquitectura siguieron un camino semejante aunque, por razones obvias, con resultados muy distintos. Pero en todos los casos se trata de una conducta habitual, practicada durante siglos. Nada tiene de particular que, cuando la feligresía de la parroquia de Villahoz decidió completar su iglesia con una nueva portada, lo hiciera construyendo una magnífica, de claro estilo barroco. Lo interesante es que encargó la obra al arquitecto y escultor José Cortés del Valle, perfecto conocedor del estilo Neoclásico, y que se empleó el barroco en fecha avanzada, el año 1778. Sin embargo, la lectura de las condiciones redactadas para hacer esta obra, cuya terminología y elementos se corresponden con toda exactitud con la portada que vemos, hacen pensar en una obra neoclásica y no barroca.

No faltan tampoco ejemplos en los que se muestra la fusión de estilos en nuevos edificios. Es el caso de la iglesia de Hoyales de Roa construida, según reza la inscripción del friso, durante el reinado de Carlos III, el año 1785, en la que la planta y alzado responden a un esquema neoclásico, muy visible en el entablamento dórico, con friso decorado con metopas y triglifos, que cambia bruscamente en las bóvedas de cañón con lunetos y en la cúpula, que se cubren con una profusa decoración de henchidas formas vegetales, rotundamente barrocas. Por el contrario, la iglesia de San Juan de Huérmeces, levantada al mismo tiempo que la anterior por el arquitecto D. Fernando González de Lara, no se aparta en ningún aspecto de las más rigurosas formas neoclásicas. Los mismos caracteres vemos en las numerosas espadañas construidas en la segunda mitad del siglo XVIII en cuyo origen, una vez más, se aprecia la importancia de la emulación entre localidades cercanas, que hace que las parroquias de toda una comarca completen sus templos con estas construcciones.

Semejantes son las diferencias estilísticas que podemos ver en la arquitectura civil, en edificios construidos en las mismas fechas, especialmente en el gran número de casas consistoriales o ayuntamientos que se levantan durante el reinado de Carlos III.

En el de Sotillo de la Ribera son claras las reminiscencias barrocas, tanto en alzado como en las formas y decoración, en tanto que en el de Miranda de Ebro es perfecta su adecuación a las formas neoclásicas. En cambio, en la arquitectura doméstica, la de las numerosas casas construidas en este tiempo, se sigue un modelo iniciado a principios del siglo XVII, con sencillas fachadas de vanos con recercados rectos de escaso resalto y escudos de gran desarrollo, típicamente barrocos. La datación de estos edificios, que conocemos gracias a las fechas que en algunos se exhiben, basada en el análisis de los caracteres formales, por muy rigurosa que sea, induce a error a causa del anacronismo de sus caracteres respecto a la fecha de construcción.

Pero, acaso, lo que más destaque como muestra de la crisis sean las numerosas actuaciones realizadas en edificios anteriores, que convierten al siglo XVIII en una época que dedicó tanto o más esfuerzos a restaurar y mantener lo heredado que a construir de nuevo. Es elevadísimo el conjunto de bóvedas de edificios religiosos, especialmente los construidos en el siglo XVI, que se reconstruyeron o sustituyeron en parte o en su totalidad. En los casos de sustitución o renovación, por ruina de las anteriores, las nuevas bóvedas se diferencian claramente de las anteriores por la pobreza del material —ladrillo o simple yesón—, así como por la estructura que, en unos casos, adopta formas ojivales con finos nervios, sin que falten ejemplos en los que se remedan incluso las nervaduras anteriores, pero añadiendo en los plementos una rica decoración a base de cabezas de serafines y rosetas ⁹. En no pocas ocasiones, las bóvedas originales se sustituyen por otras de arista o un casquete esférico, que se refuerzan o decoran con nervios de tipo ojival, de tal modo que se remeda el gótico original dejando los tímpanos lisos ¹⁰ o, por el contrario, se decoran con profusión de molduras de tipo barroco que es el estilo que se emplea en otros casos, en nuevas bóvedas decididamente barrocas en su forma —cañón con lunetos— y decoración ¹¹. Pero donde el espíritu del momento, con clara tendencia a lo decorativo, se manifiesta en forma más clara es en la pintura de las bóvedas de ábsides, extendida en muchas ocasiones al resto, a base de motivos barrocos vegetales con brillantes colores ¹².

EL ARTE CIVIL

En la vertiente civil la actividad no fue menor que en la religiosa, sólo que, de acuerdo con la norma, sus manifestaciones fueron menos variadas. Destaca con carácter dominante la arquitectura en la construcción de edificios comunales, especialmente Ayuntamientos, y casas, algunas de las cuales llegan a tener del desarrollo de palacios. Carácter excepcional presentan la escultura y la pintura.

Los caracteres que ofrecen las obras arquitectónicas son fáciles de resumir: repiten insistentemente, casi con machaconería, los modelos de épocas anteriores. Y esto hasta el extremo de que en la mayor parte de los casos es imposible hacer una datación correcta de estos edificios, sin incurrir en graves errores cronológicos, tomando como base los caracteres que los mismos ofrecen, ya que se repiten insistentemente el tipo de fachada y decoración fijado a principios del siglo XVII, en la etapa clasicista del barroco ¹³ que, sólo en algunos casos, se completan con detalles decorativos del último barroco. Por suerte, buen número de estos edificios, sin duda a causa de un instintivo sentido histórico de los propietarios constructores, nos ofrecen las fechas de su edificación ¹⁴.

NOTAS

1 Para más datos ver nuestra obra *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial. Burgos, 1982.

2 Sirven de ejemplos los casos de Fernando González de Lara, con título de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y los distintos miembros de la familia Cortés del Valle, ante todo José, carentes de dicho título, que realizaron, a la vez, obras neoclásicas y barrocas, de tal modo que no todo fue purismo clásico en González de Lara, ni todo arcaísmo barroquizante en los Cortés del Valle.

3 A esta conducta responden los retablos en los que, en nuevas arquitecturas barrocas y neoclásicas, se incluyeron conjuntos de tablas pictóricas procedentes de retablos anteriores, de lo que son ejemplo los retablos mayores de las dos parroquiales de Los Balbases, los de las parroquiales de Aza y Villafruela, los colaterales dedicados a la Virgen de la iglesia de la Asunción de Villсандино, de la parroquial de Quintanadueñas, el de San Nicolás en la iglesia de su nombre en Burgos y varios retablos en Santa María del Campo, entre otros.

4 Actuaciones de esta naturaleza se nos muestran en los retablos mayores de Tobar, Rioseras, Cubillo del Campo y, destacando por su originalidad, el retablo –rosario de Santo Domingo de Guzmán en Santa María del Campo.

5 Se conservaron las imágenes y relieves originales de retablos anteriores, en su casi totalidad del siglo XVI, pero incluyéndolos en nuevas arquitecturas después de ser repintados en su totalidad. Encontramos este tipo de actuación en conjuntos originalmente realizados por grandes maestros, como Felipe Vigarni, Diego de Siloe, García de Arredondo y otros, en los retablos mayores de Orbaneja Río Pico, Zalduendo, Valpuesta –en el que, además, se añadieron, nuevos elementos– Aguilar de Bureba, Albillos, Cubo de Bureba y santuario de Santa Casilda, entre otros.

6 Operaciones de este tipo pueden verse en los retablos mayores de las parroquiales de Zalduendo, Valtierra del Río Pisuerga y Terradillo de Sedano, así como en retablos colaterales en Zalduendo y Coclina entre otros, en los que, mediante labores de enyesado y pintura, se transformaron los elementos arquitectónicos del siglo XVI en otros de caracteres barrocos o neoclásicos.

7 El año 1777, por trabajos realizados para la iglesia de Orna, se pagaron 180 reales a Juan Barbabulez y Luis Belsol “maestros de pintar, retocar y rehacer retablos”.

8 Muestras excelentes de estos trabajos los encontramos en los artesonados de las claustros del monasterio de Santo de Silos y de la iglesia de San Juan de Castrojeriz y en el coro de San Millán de Los Balbases.

9 Encontramos estas bóvedas en la iglesia de Hornillos del Camino y, completando otras anteriores con la decoración señalada, en la de Castrillo de Murcia.

10 Ejemplos en las parroquiales de Cubillo del Campo, Cerezo de Abajo, Melgar de Fernamental y Quecedo de Valdivielso, entre otras.

11 Bóvedas de estas características se construyeron y conservan en las iglesias parroquiales de Cabia, Olmedillo de Roa, San Martín de Briviesca, Villafruela, Padilla de Abajo y Torrecilla del Monte, entre otras.

12 Este tipo de decoración puede verse en muchas iglesias, entre las que destacamos las de Cubillo del Campo, Grijalba, Quintanilla la Mata y la cabecera de la de Cardeñajimeno.

13 Se trata de una fachada de dos plantas en piedra caliza, casi sin excepción procedente de alguna de las zonas de los páramos tan abundantes en tierras burgalesas, trabajada a “fuer de cantería, de paramentos rigurosamente lisos, con pocos vanos adintelados –más ventanas que balcones– enmarcados con recercados lisos de escaso relieve y ángulos rectos, con rigurosa distribución simétrica. La nota decorativa dominante suele ser, cuando existe, el escudo con las armas familiares.

14 Conocemos la fecha de construcción de gran número de edificios civiles gracias a las inscripciones que sus promotores, públicos o privados, con indudable sentido histórico dispusieron en lugar destacado de la fachada principal.

«DIVERGENCIAS CONCEPTUALES EN EL DISCURSO ILUSTRADO SOBRE LAS ANTIGÜEDADES A FINES DEL SIGLO XVIII»¹

JAVIER ORDOÑEZ VERGARA.
Universidad de Málaga

Cuando en 1791 toca el turno a Málaga y es visitada por Antonio Ponz en su *Viage de España*, éste afirma: *más que letreros y antiguallas me hubiera holgado encontrar en Málaga buenas calles, bien empedradas, rectas, limpias, y no tortuosas, y angostas...*².

Ello viene a clarificar los verdaderos intereses, las prioridades de los «ilustrados» en su concepto de cultura, aparejada siempre a progreso social. El fenómeno anticuario, al que nos referiremos en su versión nacional -nacionalista- y aplicado al ámbito provincial malagueño, participa así de lo que denominamos “ciencias inútiles”, siguiendo por oposición el criterio de M.G. de Jovellanos quien señala, para el país, el desarrollo y aplicación de ciertas “ciencias útiles” -de tipo técnico y experimental, entiéndase- como consecuencia del reinado de Carlos III³.

Sin embargo, existió durante la 2ª mitad del siglo XVIII una activa «política de las artes», centralizada en la Academia y difundida mediante instrumentos muy variados, entre los que habría que contar las expediciones del citado Ponz⁴, sus informes y las medidas que de ellos se deducirán.

Estilísticamente, esa política se traduce en una decidida defensa y promoción de valores clasicistas con su referente último en la Antigüedad Clásica, actitud ésta que se explicita en una serie de cambios: un nuevo orden social que no atiende ya tanto a estamentos como a tendencias conservadoras o progresistas de aristócratas y burgueses, quienes comparten en posiciones antagónicas mixtas una misma cultura⁵ donde lo «antiguo» será identificado con lo «moderno», impulsará desde las posiciones más avanzadas al paulatino rechazo del concepto tradicional de Historia como “escuela de moral” y de “valores patrios”⁶.

La apertura intelectual conlleva una ampliación de perspectivas en el espacio y el tiempo. Cierta cosmopolitismo -afrancesado en ocasiones- y la remisión a modelos culturales⁷ del pasado -literaria a veces, siempre interesada⁸ cuando no abiertamente partidista- serán constantes en el pensamiento ilustrado. La afición al localismo irá disminuyendo en favor de una preocupación más seria y comprometida por el progreso de la estructura económica y en los modos de vida de la población que cristaliza en las Sociedades de Amigos del País.

Pero el grado de adecuación respecto a aquel ideal de universo cultural será muy desigual, dependiendo de la formación del individuo y de su mayor o menor concordancia a los presupuestos de la Ilustración; es evidente que el panorama malagueño, tan alejado de los círculos de irradiación de estas doctrinas renovadoras, acusará importantes apegos a la tradición, muy evidentes en sus formulaciones historiográficas como veremos.

Ya en materia, diremos que el «culto a la ruina» es un rasgo eminentemente setecentista⁹. No vamos a detenernos aquí en la trascendencia del fenómeno herculo-pompeyano desarrollado a partir de 1738, y que ha sido extensamente monografiado¹⁰; sólo recordaremos que pone de actualidad los temas históricos sin ceñirse por vez primera a lo puramente literario, a las genealogías dinásticas o a las crónicas militares y eclesiásticas, concediendo por el contrario una importancia creciente a la cultura material como fuente esencial de conocimiento. A pesar de ello apenas es significativa, al menos en la periferia que nos ocupa, la valoración autónoma -«per se»- del resto: de él se considera, más que su carácter suntuario como pieza de arte antiguo, su contenido informativo, que no tiene por que excluir el análisis formal y contextual, lo cual explica el interés previo por el resto «objeto», mueble, susceptible de ofrecer mayor carga discursiva -erudita, sobre todo si es epigráfico- que el inmueble, al que se irá prestando una atención cada vez mayor en función de nuevas lecturas propiciadas por enfoques nuevos (paisajismo, poética de la ruina, revivalismo, etc.) mucho más tardíos. En cambio, si interpretamos la primacía de la expresión, del potencial ideológico que contienen las piezas en lugar de su definición física -que podría ser reducida a «lo decorativo»- nos encontramos ante una seria vulneración de los valores artísticos aristocráticos y estaremos, por tanto, ante una postura novedosa que participa de la gran crisis del arte cortesano, avanzando así los presupuestos que en este sentido impondrá el Nuevo Régimen: lo efímero del Barroco da paso a principios inmutables, imperecederos, esenciales: el pasado que, aunque mutilado, ha sobrevivido a los siglos y a la «barbarie» será ejemplo y pretexto para ello.

Otro factor a considerar es el hecho de que aunque siempre exista una clara distinción entre «restos» asincrónicos -y por tanto, de diversa procedencia cultural¹¹-, ya sean antiguos, medievales o modernos, la discriminación no es en absoluto excluyente y sólo marcará un rango de prioridades¹² en tanto su interés radica en la capacidad que tienen para transmitir información que, en cualquiera de los casos, es exclusiva y, recordemos, positiva en la reconstrucción de la historia, y más concretamente de la historia local.

Esta no discriminación aporta a su vez una nueva clave, en conexión con la primera: su carácter único, pero en cuanto a que su contenido es inédito, por lo que en general no contempla ese otro concepto mucho más reciente en su aplicación universal como es el de «originalidad» o «irrepetibilidad», tanto de la pieza artística como de cualquier otro testimonio histórico; de hecho, una vez realizados los calcos de ciertas inscripciones, incluso monumentales, su consideración posterior parece desmerecer de las expectativas que crearon su búsqueda y localización (caso de muchas de las recuperadas en obras de demolición parcial de la Alcazaba para la construcción de la Aduana).

Al contrario que el anticuarismo propiamente dicho, de amplia difusión -sin ir más lejos- en otros ámbitos andaluces, ese otro interés más genérico por la Antigüedad sí había tenido una apreciable representación previa en la ciudad. Durante el siglo XVII, se suceden las «historias generales de Málaga», «de sus orígenes y antigüedad...», que se mantienen fundamentalmente en la línea de la tradición escrita pero haciendo esporá-

dicas referencias a los vestigios materiales existentes, casi siempre epigráficos ¹³. Así, destacan entre otros Martín de Roa ¹⁴, Jorge Hemelman ¹⁵ o Pedro Morejón ¹⁶, todos eclesiásticos; el último, excepcionalmente, se detiene a describir e interpretar el carácter y procedencia de los restos de una construcción monumental romana existentes en el sector nororiental de la ciudad ¹⁷.

Más lejana aún a nuestro campo queda la producción propiamente literaria, también panegírica, que hace referencia al pasado histórico-mitológico de Málaga ¹⁸.

Pero habrá que esperar al período ilustrado, que va a propiciar un interés más decidido por la Historia como construcción supuestamente objetiva e imparcial, así como por los restos arqueológicos en cuanto que materialización de aquella. No obstante, durante esta segunda mitad del siglo XVIII se mantienen las posiciones tradicionales a que hacíamos referencia, evidentes en la consideración y lectura que hacen los eruditos malagueños de ciertos hallazgos de importancia que por entonces se producen, de entre los que destacan algunos verificados en la Alcazaba.

“Alcubirres” locales como Luís José de Velázquez -Marqués de Valdeflores- ¹⁹ o el ingeniero militar Luján ²⁰ realizaron excavaciones “sistemáticas” en la cercana población de Cártama, obteniendo una importante colección estatuaria y epigráfica. Su propósito seguirá estando centrado en las piezas figurativas y estructuras arquitectónicas del propio yacimiento y no tanto en las conclusiones que de ellas se deduzcan para el mejor conocimiento de la civilización a que pertenecieron, aunque hay que destacar esa y otras labores de documentación y catalogación de restos antiguos, como la llevada a cabo por el propio Valdeflores a lo largo de buena parte del país.

Desde una perspectiva similar, la erudición seguirá insistiendo en los patrones historiográficos tradicionales, reconstruyendo a través de viejos testimonios el “brillante pasado de la ciudad” como trasunto del período de desarrollo que ésta experimenta durante la segunda mitad del siglo XVIII: la bonanza económica, fruto de las buenas cosechas y la activación del comercio, la menor incidencia de epidemias, el aumento demográfico y la afluencia de extranjeros, etc. dan lugar a importantes avances en materia de urbanismo (trazado de vías de expansión, ordenación de la Alameda, mejora del puerto y de ciertas fortificaciones) y, sobre todo, de servicios (algunos derivados del ascenso en su categoría militar, Escuela de Navegación...) y abastecimientos (Acueducto de san Telmo).

Tal interés por compaginar la actualidad con su referente antiguo tiene su mejor ejemplo en la figura y obra de Cristóbal Medina Conde y Herrera (1726-1798): en ella es constante la presencia del Municipio Flavio Malacitano, federado con Roma ²¹, antes colonia fenicia y -erróneamente- focea, una Malaca de la cual se denota con preferencia su prosperidad económica haciendo alusión al nutrido colectivo de fabricantes y comerciantes que la habitaban, agrupados en *collegia* y con representación en la *Urbe*..., sin insistir demasiado en aspectos culturales -al contrario de lo que es frecuente en otras latitudes- para lo cual no exime, necesariamente, la ausencia de indicios históricos veraces.

Pero en Medina Conde no hay una interpretación política o propiamente ideológica ²², al menos en esta segunda etapa de su producción historiográfica. Decimos segunda porque ya en Granada había desarrollado una amplia labor ligada a la arqueología, actuando como *teólogo intérprete de los monumentos y para el examen de los hallazgos, según sus propias palabras* ²³ en los controvertidos descubrimientos -y falsificaciones ²⁴- de la Alcazaba Cadima, por cuya implicación ha de desterrarse de

Granada, instalándose en Málaga y utilizando en adelante el nombre de su sobrino, también eclesiástico, Cecilio García de la Leña como autor de sus escritos ²⁵.

Esta afición sería por sí sola suficiente para excluir a Conde del conjunto ilustrado (pese a nuevas interpretaciones menos negativas del fenómeno, las cuales presentan una valoración del hecho de la copia y la falsificación por sí mismas como indicativas del gusto de la época) si aceptamos como una de las características esenciales de este movimiento la reacción contra *las falsificaciones de los cronicones, las búsquedas de identidades urbanas enlazadas con los orígenes del cristianismo precoz, con la evangelización de los apóstoles o varones apostólicos, hasta llegar a las hábiles y rentables invenciones de plomos, reliquias y objetos sin cuento del Sacromonte de Granada que coleaban desde el siglo XVI* ²⁷. Aún más alejado está en cuanto que no sólo forma parte de quienes defienden estas cuestiones sino que incluso las promueve, insistiendo alevemente en su veracidad cuando son puestas en duda por terceros ²⁸.

Sin embargo, aunque sus fines no sean tan desinteresados como establecen los nuevos presupuestos, en su oficio intelectual podemos rastrear indicios de cierta modernidad, respaldada por su actitud vital en nada convencional, trasgresora de lo establecido, que se explicita en su intento -a través incluso de la falsificación de documentos oficiales- de ascensión social o la no aceptación de imposiciones como la real prohibición de volver a publicar tras el escándalo de la Alcazaba del Albaicín granadino. Incluso, frente al racionalismo clasicista de la Ilustración, su actitud se antoja prerromántica al poner en crisis muchos de los valores de aquella. Así, cierto acientifismo preside la mayor parte de su obra, por el que se permite conjugar una práctica metodológica con datos e informaciones de dudosa procedencia, a lo que habría que añadir su escaso conocimiento real de la Antigüedad, exceptuando en algunos puntos, quizá, la faceta filológica que le llevará en ocasiones a interpretaciones excesivamente arriesgadas por imaginativas. Al respecto, mencionar su obra inédita acerca de las piezas epigráficas y escultóricas -las menos- halladas por entonces en la demolición de parte de la cerca de la Alcazaba de Málaga ²⁹.

Su postura no excluyente hacia las vertientes más variadas del conocimiento (realizó, por ejemplo, un inventario de ictiología malagueña ³⁰) parece insistir en su calificación erudita. En todo caso, su mentalidad correspondería a esa actitud cultista de los individuos cultivados de su tiempo y, en el caso concreto de las antigüedades, con la de los viajeros de que habla Étienne de Silhouette en su *Viaje por España* (1770) quienes *lleen sus relaciones de inscripciones, no hablan más que de mármoles y medallas...* ³¹.

Para evidenciar estas diferencias -lo cual constituye el verdadero «leit motiv» de nuestra aportación- podría resultar interesante contrastar las figuras de Conde y Ponz en cuanto que descriptores sincrónicos de la ciudad. Pero vamos a preferir hacerlo respecto al británico Francis Carter, quien presta una atención paralela a los restos arqueológicos y, en especial, a los epigráficos ³² durante su visita a Málaga en 1772, donde se entrevista e intercambia información con Medina Conde, base de una futura relación “científica” y epistolar ³³.

Ambos investigadores manejan un universo prácticamente idéntico tanto de obras clásicas ³⁴ como de compiladores de noticias epigráficas desde el siglo XVI, y mantienen a su vez una actitud de acercamiento directo a la pieza original siempre que les es posible. Pero mientras Conde se limita en su constatación a describir la situación actual de ésta, determinar el estado de conservación o la reutilización que de ella se hace por entonces, copiando literalmente el texto de la inscripción interpretado por el transcriptor que juzga más acertado o completo en cada caso, Carter, por el contrario,

con una visión mucho más crítica -revisionista- y científica que le permiten sus amplios conocimientos de la filología latina, ofrece una nueva transcripción, por lo general más correcta que la facilitada por sus antecesores en el trabajo ³⁵, aunque con algún que otro “roto” de más respecto a las de aquellos dado el paulatino deterioro de las piezas.

Además del desfase interpretativo, existe una diferencia apreciable en cuanto a la distinción de los restos históricos: frente a la actitud siempre integradora de Carter, que considera la validez de los vestigios con independencia de su procedencia cultural o cronológica dada la ausencia de prejuicios en su comprensión de la historia de España, la categorización que Conde hace del valor de las piezas no depende de sus características propias, sino de las que se suponen a la entidad cultural que las generó. Como ejemplo más evidente resulta la visión divergente que ambos tienen de la civilización islámica, y particularmente de al-Andalus. Si el primero opina que los árabes, como bien se sabe, *“fueron sucesores de los romanos no sólo en el espíritu marcial y de conquista, sino también en su gusto por las artes y las ciencias”* ³⁶, el segundo sostiene como los musulmanes *“destruyeron lo que allí (se refiere a la Alcazaba) habrían fabricado los Romanos, de buena y magnífica arquitectura, como se dexa conocer que la había, de columnas enteras y medias columnas, de capiteles y otros fragmentos de mármoles blancos y de mezcla que se han encontrado en aquel en aquel parage, adaptados por los Arabes en su mezquina arquitectura”* ³⁷.

Por tanto, tal dicotomía ni si quiera adopta ese otro nivel -que quizá podríamos considerar de “especialización”- que plantean las visiones «unitaria» y «discriminativa» que respecto a la Alhambra desarrollan por entonces Hermosilla y Sarabia ³⁸, y nos lleva a plantear que en el panorama periférico la cuestión anticuaria se resuelve en un nivel sustancialmente inferior no ya sólo respecto a la corriente europea más cercana al ideal ilustrado, sino también en cuanto a las posiciones que mantiene la Academia.-

NOTAS

1 Este trabajo se inserta en las investigaciones realizadas para el Proyecto de Investigación I+D PAT91-0469, y es un adelanto de otro más amplio que sobre el proceso anticuario en Málaga desde el siglo XVIII venimos realizando.

2 Vol. XVIII, pág. 220.

3 IGLESIAS, M.C.: *Carlos III y la Ilustración*, vol. I. Barcelona, Ministerio de Cultura, 1988, pág. 255.

4 MORALES MORA, A: “390. Antonio Ponz”, *Supra cit.*, vol. II, pág. 609.

5 HAUSER, A.: *Historia social de la literatura y el arte*, vol. II, Barcelona, Guadarrama, 1980, pág. 214.

6 HAZARD, P.: *La crisis de la conciencia europea*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 38; WULFF ALONSO, F.: “El mito en la historiografía española (siglos XVI-XVIII). Algunas notas”, *Rev. Historia y Crítica* (en prensa).

7 Tipificados en una «Historia de las Civilizaciones», concepto medular en el análisis de la ideología burguesa, HADJINICOLAOU, N.: *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1976, pág. 58.

8 CRUZ ANDREOTTI, G. y WULFF ALONSO, F.: “Fenicios y griegos: Masdeu”, *Rivista di Studi Fenici* (en prensa).

9 SPENGLER, O.: *The decline of the West*. New York, Oxford University Press, 1991.

10 FERNANDEZ MURGA, F.: *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*. Salamanca, Universidad, 1989; "El rey y Nápoles: las excavaciones arqueológicas", *Carlos III*. Op. cit., t. I, págs. 376-381.

11 Originalmente, nuestra comunicación pretendió abordar las diferentes posturas intelectuales, políticas o artísticas ante la Antigüedad -como resto antiguo- clásica y medieval -fundamentalmente islámica en el caso español-, que en principio juzgábamos delimitadas a dos posturas diametralmente opuestas: la visión que se haría del mundo antiguo, romano, contrastaría con una visión negativa e imbuida de prejuicios hacia el mundo andalusí. Sin embargo, a medida que profundizamos en el tema, se ha encontrado tal riqueza de matices en la interpretación ilustrada de la Historia en general y del fenómeno anticuario en particular que hemos de abandonar -por simplista- el esquema propuesto en principio. La dicotomía -de existir, y no tratarse como nos parece de un amplio abanico de actitudes, "divergentes" así- se establecería en la lectura que se hace del resto y en el uso de la información que de ella se extrae, idea que avanzamos a nuestras conclusiones, y que establece una diferencia fundamental entre los que pertenecen a los centros neurálgicos de la cultura de la época por un lado, y la periferia por el otro.

12 Marcado, entre otros factores, ya tradicionales, por la indiscutible capitalidad que ejerce Roma -no sólo en lo artístico, sino también intelectualmente- en esta segunda mitad del s. XVIII. FRANCASTEL, P.: "La estética de las Luces", en AA.VV.: *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Madrid, Akal, 1980, pág. 52.

13 Frente al interés casi exclusivo del «período humanístico» por las fuentes literarias clásicas [COCHE DE LA FERTÉ, E. (BIANCHI BANDINELLI, R., ed.): *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, s.v. "Archeologia", vol. I, Roma, 1958, págs. 555-556] y la estatuaría antigua, el mundo de la epigrafía experimentará un desarrollo creciente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, como prueba la importante actividad coleccionista de cenáculos y academias, de entre las que es pionera la Académie des Inscriptions et Belles Lettres (1665), según PALLOTINO, M.: E.A.A.. *Supra. cit.*, pág. 552.

14 Málaga. *Su fundación, su antigüedad eclesiástica y seglar*, 1622.

15 Cuya obra sobre el origen y grandezas de Málaga es mencionada por CUEVAS GARCIA, C. y GARRIDO MORAGA, A.M.: "Aspectos literarios de Málaga" *Málaga en el siglo XVII*, Málaga, Ayuntamiento, 1989, pág. 201.

16 *Historia de la antigüedad y grandezas de la muy noble y leal ciudad de Málaga*, 1667.

17 CARTER, F.: *Viaje de Gibraltar a Málaga*,. Málaga, Diputación, 1981, pág. 246.

18 OVANDO Y SANTARÉN, J. de: *Ocios de Castalia*, 1663, reed. Málaga, El Guadalhorce, 1965, pág. 188 y ss.

19 SERRANO RAMOS, E. y ATENCIA PAEZ, R.: *Inscripciones latinas el Museo de Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, págs. 5-6.

20 BAENA DEL ALCAZAR, L. y LOZA AZUAGA, M.L.: "La colección arqueológica romana del Museo Provincial de Málaga", *Jábega* 54, Málaga, Diputación, 1986, pág. 13.

21 PLINIO: N.H. III-7. RODRIGUEZ OLIVA, P.: "Málaga, ciudad romana" *Jábega* 44, Málaga, Diputación, 1983, pág. 12.

22 Recordemos la lectura republicanista que se hace de Roma en Francia por entonces, a diferencia del ideal imperial que hasta el momento había inspirado y que será retomado muy pronto; o la popularización -general a buena parte del contexto europeo- de las referencias a la paganidad mitológica en cuanto tal, y no ya sólo como anuncio desfigurado del cristianismo según la interpretación que venía realizándose desde el Medievo (SEZNEC, J.: *The survival of the pagan gods*.

The mytological tradition & its place in Renaissance Humanism & Art. Princeton University Press, 1972).

23 RAZON del juicio seguido en la ciudad de Granada ante los ilustrísimos señores don Manuel Doz, Presidente de su Real Chancillería: don Pedro Antonio Barrueta y Angel, Arzobispo que fue de esta Diócesis; don Antonio Jorge Galbán, actual sucesor en la mitra, todos del Consejo de su Magestad: contra varios falsificadores de escritos públicos, monumentos sagrados, y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad. Madrid, 1781, pág. 263.

24 CARO BAROJA, J.: *Las falsificaciones en la Historia*. Barcelona, Círculo de lectores, 1991.

25 Una completa biografía y comentario de sus obras en CAMACHO MARTINEZ, R.: C. Medina Conde. *La Catedral de Málaga*. Málaga, Arguval, 1984, págs. V-XXXII.

26 BRANDI, C.: *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza, 1988, cit. por RODRIGUEZ RUIZ, D.: *La memoria frágil. José de Hermosilla y las antigüedades árabes de España*. Madrid, Fundación Cultural COAM y C.º Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, págs. 59 y ss.; ROLDAN HERVAS, J.M.: *Juan de Flores y las excavaciones del Albaycín. Arqueología y fraude en la Granada del siglo XVIII*. Madrid, 1985.

27 EGIDO, T.: "Actitudes religiosas de los ilustrados", *Carlos III... Op. cit.*, t. I, pág. 228.

28 RAZON... *Op. cit.*, pág. 264: "en estos últimos tiempos había querido publicar su «Apología por la legitimidad y certeza de las antigüedades de la Alcazaba». RODRIGUEZ RUIZ, D.: *Las antigüedades... Op. cit.*, pág. 69: señala a Medina Conde como "principal y elocuente defensor de lo descubierto en la Alcazaba".

29 MEDINA CONDE, C.: *Explicación de las inscripciones romanas descubiertas en la Alcazaba de Málaga*. Ejemplar manuscrito inédito. Málaga, 1788. Algunas de sus ilustraciones han sido publicadas en GONZALEZ HURTADO DE MENDOZA, M.F. y MARTIN DE LA TORRE, M.: *Historia y reconstrucción del teatro romano de Málaga*. Málaga, Universidad, 1983, págs. 73-82.

30 CANALES, A.: "Viajeros en Málaga", *Gibralfar* 24, 1972, pág. 204.

31 CANALES, A.: *Supra cit.*, 1972, pág. 192.

32 En la dedicatoria de *A Journay from Gibraltar to Malaga*, dirigida a los "miembros de la docta Sociedad de Anticuarios" de Exeter, se dice: Esta obra, que trata sobre todo de las antigüedades romanas y árabes del reino de Granada...

33 MEDINA CONDE, C.: *Antigüedades y edificios suntuosos de la ciudad y obispado de Málaga*. Facsímil del manuscrito inédito de 1782, editado y prologado por J.M. Morales Folguera. Málaga, Universidad, 1992, págs. VI y ss.

34 Que en el caso de Medina Conde suelen ceñirse a las que hacen referencia o afectan más directamente al pasado histórico de Málaga.

35 Para esta afirmación nos basamos en el análisis comparativo que hemos hecho de las inscripciones copiadas por ellos, que en ningún modo se entienden como calcos ya que no se respeta en muchas ocasiones la disposición original de los epígrafes -orden aún más raro en Conde que en Carter-, y las contenidas en compilaciones epigráficas hispanas más recientes, como HÜBNER, E.: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. II. Berlín, 1869; o VIVES, J.: *Inscripciones latinas de la Hispania Romana*. Barcelona, 1971.

36 CARTER, F.: *Op. cit.*, pág. 297.

37 PONZ, A.: *Op. cit.*, pág. 198.

38 RODRIGUEZ RUIZ, D.: "Diego Sánchez de Sarabia y las antigüedades árabes en España", *Espacio, tiempo y arquitectura*. Revista de la Facultad de Geografía e Historia, serie 7, nº 3, Madrid, U.N.E.D., 1990, pág. 226.

ARQUEOLOGIA Y CLASICISMO EN MALAGA: EL MARQUES DE VALDEFLORES (1722-1772)

JOSE MIGUEL MORALES FOLGUERA
Universidad de Málaga

INTRODUCCION

En España, como en el resto de la Europa Occidental la arqueología va a tener un gran incremento y una gran influencia sobre el cambio estético. No hay que olvidar que Carlos III, antes de heredar la corona española, había estado en el reino de Nápoles, donde había propiciado las excavaciones de Herculano y de Pompeya. En toda España se realizan excavaciones y estudios, que van a poner de moda la cultura clásica ¹.

Los artistas españoles estudian las antigüedades romanas y árabes. Diego Villanueva analiza las antigüedades romanas de Segovia, y José de Hermosilla, junto a Juan de Villanueva y Pedro Arnal estudian el palacio de la Alhambra de Granada ². "Al igual que otras disciplinas, la arqueología —entendida como el conjunto de ciencias dedicadas al estudio de la Antigüedad: epigrafía, numismática, iconología, topografía, mitología— recibió durante la segunda mitad del siglo XVIII un considerable impulso oficial que contribuyó decisivamente a su desarrollo como ciencia y a su sistematización. La promoción de excavaciones y de viajes arqueológicos, las recopilaciones epigráficas con vistas a un Corpus, las actividades de la Academia de la Historia de Madrid, de las de Buenas Letras de Sevilla y Barcelona y de las Sociedades de Amigos del País, todo ello son proyectos típicos de la época ilustrada, casi nunca surgidos de un interés puramente científico por conocer el pasado, casi nunca diríamos, científicamente inocentes" ³.

La promoción de la arqueología se hace fundamentalmente desde dos instituciones, la Monarquía, sobre todo Fernando VI y Carlos III, y la Real Academia de la Historia, de la que era miembro el malagueño Luis José Velázquez.

La arquitectura es una de las artes, que más pronto recibe la influencia de estos estudios y publicaciones, "Se da una cierta contemporaneidad entre el progreso de las elaboraciones teóricas sobre la arquitectura y el inicio de las investigaciones arqueológicas, con la medición y el estudio comparativo de los monumentos antiguos, con la reconstrucción de las estructuras y de las funciones originarias y con la publicación de recopilaciones iconográficas" ⁴.

En la historia de la arqueología malagueña del siglo XVIII destacaron especialmente dos personajes: Cristóbal Medina Conde y Luis José Velázquez de Velasco,

Marqués de Valdeflores. Ambos tienen en común, además de sus importantes contribuciones, el que muchas de sus obras quedaran sin imprimir y sólo sean hoy conocidas por referencias indirectas o simplemente por sus títulos.

DATOS BIOGRAFICOS

Don Luis José Velázquez de Velasco, Marqués de Valdeflores, fue considerado por el historiador malagueño del siglo XIX Guillén Robles como “el ingenio más notable producido en Málaga en la época moderna”⁵. Y su coetáneo Medina Conde dice de él que era un sabio, conocido y alabado en España, en Francia y Alemania, y que “puede ser honor de la misma Grecia, cuando estaba floreciente”⁶. Sin embargo es un personaje muy poco conocido en la actualidad y aún no se ha hecho ningún estudio en profundidad sobre su vida y su obra, que permanece inédita en gran parte.

Había nacido el 5 de noviembre del año 1722, siendo bautizado el día 12 de ese mismo mes en la parroquia malagueña de Santiago⁷. A los 13 años marchó a Granada para estudiar en el Colegio Imperial de San Miguel. Estudia también en el Colegio de Clérigos Menores de Málaga. En 1743 fue recibido en el seno de la Academia Granadina del Trípode, que dirigía el Conde de Torrepalma. En 1745 obtiene el título de Doctor en Teología. Con posterioridad, en el año 1748, se traslada a Madrid, donde, primero, ingresa en la Academia del Buen Gusto, y después, en 1751, en la Real Academia de la Historia⁸.

En el año 1752 la Real Academia de la Historia, a propuesta del rey Fernando VI, encargó a Luis de Velázquez que realizara un viaje por todas las provincias de España y que recogiese cuantos monumentos pudiesen contribuir a ilustrar la historia de España, y su geografía antigua y moderna, concediéndole una asignación de 30 reales mensuales con la obligación de llevar consigo un dibujante, que copiase las antigüedades “que se hallan y descubren todos los días”⁹.

En la instrucción establecida por el rey, el 2 de noviembre de 1752, se elegía a Velázquez para que realizara dicho viaje y, además, se le especificaba que había de recorrer todas las provincias españolas, empezando por Extremadura y continuando por Andalucía, Murcia, Valencia, Cataluña, Aragón, Navarra, Vizcaya, Alava, Cuatro Villas de la Mar, Asturias, Galicia, León y las dos Castillas. Había de investigar y hacer diseñar archivos y registros públicos, medir, explicar, registrar y hacer diseñar las ruinas y edificios antiguos, y tenía que hacer una colección de las Inscripciones antiguas, relieves, piedras gravadas, medallas y gabinetes particulares.

Emprendió el viaje el día 1 de diciembre de 1752, llevando con él un dibujante. Visitó parte de Castilla la Nueva, Extremadura, León y Salamanca. El 10 de septiembre de 1753 llegaba a Sevilla, continuando el resto de su viaje hasta finales del año 1754. A mediados de ese año se produjo la caída de su protector, el Marqués de Ensenada, y en febrero de 1755 se le suspendió la pensión a Valdeflores. A pesar de que no contaba ya con la ayuda oficial, continuó el viaje, pagándosele de su bolsillo, por Andalucía, Ceuta, La Mancha y Castilla la Nueva¹⁰.

El 21 de noviembre de 1760 presentó, como final al encargo que ocho años antes le había realizado la Real Academia de la Historia, un informe, en el que decía que era necesario hacer una “Colección General de todos los monumentos antiguos de España”, la cual “no se podía hacer con sólo el trabajo de entresacar lo ya publicado de los libros

impresos: porque ni se habían impreso todos aquellos monumentos, de que había noticia: ni había noticia de otros muchísimos, se hallaban esparcidos en diferentes parages, y como sepultados entre las ruinas de los antiguos pueblos, en los gabinetes de curiosos, y en los Archivos y bibliotecas antiguas: ni los pocos que se habían publicado estaban copiados con la maior exactitud. Asi era preciso reconocer de nuevo los ya publicados; recoger los demas, que no habian sido impresos, y formar de todos ellos una amplia y exacta coleccion. Por otra parte, estos monumentos no podían ser entendidos, sin un perfecto conocimiento de la Geografia antigua del Pais, en que acontecieron los sucesos, a que ellos se refieren. La Geografia antigua de España era una cosa casi ignorada hasta entonces: y para formarla era necesario un gran numero de observaciones, que debian executarse en los principales pueblos de todas sus provincia. Para executar todo esto, era indispensable un viage por toda España, y este no se podia executar sin la proteccion del rey”¹¹.

Valdeflores ya no estaba bien visto en la Corte, por lo que decidió retirarse a su casa de Málaga, a donde trasladó toda la documentación acumulada en los años anteriores. Sabemos que estos documentos fueron consultados por algunos ilustrados malagueños, siendo utilizados en sus obras por Medina Conde.

Tras el Motín de Esquilache fue enjuiciado y condenado por su antigua relación con los jesuitas, a los que se acusaba de promover las revueltas. En un primer momento es trasladado al Castillo de Alicante y con posterioridad al Peñón de Alhucemas, donde continuó trabajando¹². En este Peñón estuvo exiliado hasta el año 1772, cuando fue puesto en libertad. Se retira definitivamente a Málaga, donde muere el 7 de noviembre de ese mismo año, siendo enterrado en la iglesia del Convento de San Pedro de Alcántara, que se hallaba muy próximo a su palacio familiar.

Toda la labor realizada a lo largo de su vida, que consistía en numerosos manuscritos de estudios históricos y arqueológicos, acompañado de abundantes dibujos de monumentos arquitectónicos romanos, relieves y lápidas con inscripciones latinas, estuvo depositada en su mansión malagueña hasta el año 1795, cuando la Academia de la Historia escribe al hermano del Marqués, solicitando que le remitiera un informe del estado en que se encontraban las obras que Luis José había dejado inéditas. En abril de ese año, Francisco Velázquez, hermano de Luis, envió todas las obras en cuatro cajas al Príncipe de la Paz, incluyendo una relación de los manuscritos. Como compensación, se pedía la restitución a la familia del título de Marqués de Valdeflores, que se había perdido al morir Luis y no pagar su hermano Carlos los impuestos. Además, Francisco solicitaba que se le eximiese de pagar dicho impuesto en razón de los méritos contraídos por su hermano Luis¹³.

LA OBRA DEL MARQUES DE VALDEFLORES

Los estudios realizados por el Marqués de Valdeflores han permanecido, en su mayor parte, inéditos hasta nuestros días. Su relación con los jesuitas y con el Marqués de la Ensenada, propició su encarcelamiento y la prohibición de editar sus obras. No obstante, estas obras, consistentes en manuscritos medio elaborados de textos históricos, conferencias, así como numerosos dibujos, se han podido conservar reunidos, gracias a la donación realizada en 1795 por Francisco Velázquez a la Real Academia de la Historia, donde se hallan perfectamente conservados y a disposición de los investigadores en la denominada “Colección Velázquez”.

La obra, sin duda, más importante e interesante son las *Memorias del Viaje de España* ¹⁴, que recoge los estudios realizados a raíz de los viajes efectuados por las diversas regiones de España. Desde el punto de vista artístico la sección más destacada es la que está dedicada a la "Colección General de los Antiguos Monumentos de España", que consta de cinco apartados:

- 1) Escritores contemporáneos o casi contemporáneos.
- 2) Inscripciones.
- 3) Medallas.
- 4) Monumentos de arquitectura, escultura y pintura.
- 5) Diplomas y demás instrumentos, públicos y privados.

En el cuarto apartado se recogen los monumentos de arquitectura, escultura y pintura, divididos en tres periodos:

1) La primera parte comprende los monumentos desde el tiempo más remoto hasta la entrada de los godos. Es la más importante y, básicamente, se ocupa de la época romana.

2) La segunda parte se ocupa de los monumentos del "tiempo de los godos" y se subdivide en dos secciones: arquitectura y escultura.

3) La tercera parte está dedicada a los monumentos desde la entrada de los árabes hasta el año 1516, ocupándose de los monumentos de arquitectura escultura y pintura.

El bloque más importante y también el más completo es el de los Monumentos de la Epoca Romana, que han sido agrupados en monumentos de escultura, arquitectura e instrumentos y utensilios de la vida civil.

El recorrido temático se inicia por la ciudad de Mérida, describiendo los restos de edificios romanos: "Entre los muchos y preciosos monumentos antiguos, que se conservan en la ciudad de Mérida, se hallan las reliquias del Templo de Marte, que antiguamente estuvo en la plaza de Santiago, donde se descubrieron los marmoles que oi estan en la capilla que dicen Horno de Santa Olalla extramuros de la ciudad. Estos componían parte del antiguo portico del templo, segun se comprehende por su misma labor. Los fragmentos que oi restan, son quatro trozos enteros de Architrave, friso y cornisa; y los pedazos de otros dos; y otras tantas columnas con sus capitels de orden corintio. El primer marmol tiene sobre el friso esta inscripción MARTI, SACRUM, VETTILLA, PACULI, y por ella se sabe que Vetila mujer de Paculo fue quien pago a Marte este templo ...".

Más adelante continúa con la descripción completa de las piezas existentes en Mérida de la época romana. Da noticias de lo que iba encontrando a su paso por las distintas ciudades de Extremadura y Sevilla. La primera población malagueña, que cita, es Antequera, que sitúa en el reino de Sevilla. De esta ciudad cita el relieve existente sobre la Puerta de los Gigantes, que había pertenecido a un ara con relieve en sus cuatro frentes: en tres de ellos se representa un sacrificio y en el otro una Victoria coronando un personaje, que puede relacionarse con un emperador el cual da la mano a una mujer que se halla en pie con una túnica y representa alguna provincia, por cuya pacificación o alianza, conseguida por medio de alguna victoria, es el sacrificio que se observa en los otros frentes.

Tras estas descripciones, la segunda parte se refiere a los Monumentos de Arquitectura, empezando por las fortalezas, muros, torres, puente, acueductos, termas y teatros.

En el apartado de los teatros habla del de Acinipo: “En el despoblado, que dicen Ronda la Vieja, 1 legua al occidente de la villa de Setenil de las Bodegas, cerca de la ciudad de Ronda en el reyno de Granada, entre las ruinas de la antigua Acinipo, se ven las de un teatro en que se conserva casi entero lo que falta en el de Mérida; esto es, el Proscenio y la Scena. Esta se compone de dos grandes muros paralelos entre si, compuestos de grandes piedras oblongas, todas de igual tamaño y figura, labradas de la labor que dicen almohadillado y unidas entre si por la parte interior con plomos. De estos dos muros, el exterior, que hace la fachada de todo el edificio, mira hacia Setenil, y el interior cae al Proscenio. La altura del muro exterior y por consiguiente de la Scena por esta parte es de 54 pies y consta de ... las 27 hiladas de piedras, cada qual de 2 pies de alto. Este frente exterior tenia 3 puertas, de que oi solo restan dos, y la mitad del arco de la del centro ...”.

Sigue con descripción y medidas de las restantes dependencias del proscenio, scena y orchestra, cuyo diámetro era de 64 pies 21.

A continuación habla del despoblado, que llaman del Castellón o Valsequillo, situado a media legua al norte de Antequera, donde se encontraba la antigua Singilia y donde existían las huellas de otro teatro, cuyos materiales fueron reaprovechados en el Convento de San Juan de Dios de Antequera.

Con posterioridad trata de los anfiteatros, circos, naumachias, arcos, templos, sarcófagos y sepulcros, finalizando con los monumentos que denomina de “arquitectura de clase indeterminada”, entre los que cita el que se halla cerca del despoblado que llaman “Torre de las Bóvedas” situado a la orilla del mar y dos leguas al occidente de la ciudad de Marbella. Aquí habla de vestigios de acueductos y en la orilla del mar los de una antigua almadraba o pesquería, entre cuyas ruinas había un edificio de argamasa casi totalmente deshecho. Al hablar de estas construcciones cita a Vitrubio, cuya obra debió conocer bastante bien.

También escribió una historia de Málaga, que tituló *Memoria histórica de Málaga*¹⁵, que básicamente consiste en apuntes y notas sueltas, que no llegaron nunca a convertirse en una obra acabada y que tampoco fue editada.

Aunque se trata de un texto pequeño, su obra, quizás, más completa y acabada es la que escribió sobre el teatro de Acinipo, *Disertación sobre el teatro y ruinas de Acinipo*¹⁶, que consta, además de una perfecta descripción del teatro, de los planos a escala de planta y alzados del estado en que se encontraba en el momento en que lo visitó, así como de reconstrucciones ideales completas.

Por último tienen un valor más puramente arqueológico, aunque son un fiel reflejo del interés generalizado que representaba el hallazgo de cualquier tipo de obras de la Antigüedad, los escritos sobre *Los monumentos antiguos*¹⁷, que va acompañado de planos y dibujos, y las *Observaciones sobre Extremadura y Andalucía y noticias de algunos pasajes de escritores antiguos*¹⁸, donde se recogen numerosas inscripciones romanas de Antequera, Singilia, Fuente Piedra, Campillos, Peñarrubia, Ardales, Cañete, Málaga, Fuengirola, Cártama, Ronda y Cauche.

NOTAS

- 1 SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura española de la ilustración*. Madrid, 1986, págs. 14 y 15.
- 2 SAMBRICIO, Carlos, *Silvestre Pérez*. San Sebastián, 1975, pág. 18.
- 3 MORA, Gloria, "Arqueología y poder en la España del siglo XVIII". *Historiografía de la arqueología e Historia Antigua de España (siglos XVIII-XX)*. Actas Congreso Internacional. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pág. 31.
- 4 SICA, Paolo, *Historia del urbanismo. El siglo XVIII*. Madrid, I.E.A.L., 1982, pág. 225.
- 5 GUILLEN ROBLES, Fernando, *Historia de Málaga y su provincia*. Málaga, 1874, pág. 585.
- 6 GARCIA DE LA LEÑA, Cecilio, *Conversaciones históricas malagueñas*. Málaga, 1789, págs. XXV-XXVII.
- 7 El Marqués de Valdeflores, cuya familia tenía un palacio, aún hoy existente en la Calle de Carretería, siempre se vanaglorió de su origen malagueño. Solía firmar sus escritos con el nombre de LUDOVICUS JOSEPHUS VELASQUEZ MALACITANUS.
- 8 MATHIAS, Julio, *El Marqués de Valdeflores. Su vida, su obra, su tiempo*. Madrid, A. Vasallo Editor, 1959, págs. 1-57.
- 9 Real Academia de la Historia, Leg. 9/4160. Colección Velázquez, 1-23.
- 10 Ibídem.
- 11 Real Academia de la Historia, Leg. 9/4160. Colección Velázquez, 1-23.
- 12 Vid. MATHIAS, op. cit., pág. 58.
- 13 Real Academia de la Historia, Leg. 9/4160. Colección Velázquez, 1-23. Carta de Francisco Velázquez Velasco, fechada en Málaga el 30 de abril de 1796.
- 14 Real Academia de la Historia, Leg. 9/7018. Colección Velázquez.
- 15 Real Academia de la Historia, Leg. 9/4151. Colección Velázquez.
- 16 Real Academia de la Historia, Leg. 9/5994. Colección Velázquez.
- 17 Real Academia de la Historia, Leg. 9/4128. Colección Velázquez.
- 18 Real Academia de la Historia, Leg. 9/4118. Colección Velázquez.

LAS CRISIS DEL MODELO DE CIUDAD RENACENTISTA. EL PROYECTO PARA LA NUEVA CIUDAD DE SAN CARLOS EN LA ISLA DE LEÓN

JORDI OLIVERAS SAMITIER

El proyecto para construir una nueva población denominada San Carlos, fue uno de los más importantes dentro de la gran obra urbanizadora desarrollada en la España de la Ilustración¹. La construcción de la ciudad de San Carlos en la Isla de León, lo que hoy globalmente se conoce como San Fernando, cerca de Cádiz, no llegó a culminarse, sólo fue iniciada. Existen aún las construcciones que debían formar el centro de la nueva urbe, haciendo fachada a su plaza mayor. Sin embargo, aunque no podamos verla enteramente construida, la sucesión de proyectos para la nueva ciudad resultan interesantes para un mayor conocimiento de la Historia del Urbanismo en la España de la Ilustración, porque también la Historia del Urbanismo, como parte de una historia más general de las ideas llevadas a la práctica en la concepción de la ciudad y el territorio, refleja los cambios ideológicos de cada momento. El caso que nos ocupa sería un ejemplo del paso del urbanismo de modelo renacentista italiano hacia un urbanismo más práctico en cuanto a su realización, con utilización de nuevas formas urbanas, y por tanto con otros cánones de belleza.

La historia de los proyectos para San Carlos, en cuanto a las propósitos que motivaron su creación, esta estrechamente vinculada a las reformas en la Armada, durante la segunda mitad del siglo XVIII. La organización de la Armada en tres Departamentos Marítimos, con sedes en Cartagena, El Ferrol y Cádiz, significaba la realización de importantes obras en estos lugares. Además de construirse nuevos arsenales para la construcción y reparación de navíos, tuvieron que edificarse nuevas sedes para la administración militar, cuarteles, hospitales y otros servicios. Era al mismo tiempo conveniente tener una ciudad completa apoyando estos complejos productivo-militares. En el caso de Cartagena, la ciudad ya existente aumentó considerablemente. En El Ferrol, al incipiente pueblo que había, se le agregó primero el núcleo del Esteiro y después, con un traza mucho mejor y relacionada con el nuevo arsenal, se edificó el nuevo barrio de La Magdalena. En el caso de Cádiz, había la dificultad de la estrechez de la ciudad, la falta de defensas de su puerto por quedar a poco abrigo, y la necesidad de localizar las dependencias militares más cerca del Arsenal de La Carraca, situado en el interior de la Bahía. Todo ello motivó el que desde mediados del siglo XVIII, viniera pensándose en la posibilidad de trasladar las dependencias militares del departamento marítimo de Cádiz a un lugar fuera de esta ciudad, más cerca del Arsenal. Hacia 1752 se pensó en

ubicarlas en Puerto Real, pero en 1769 se optó por trasladar provisionalmente algunas dependencias del Departamento Marítimo a la Isla de León, adquiriendo peso la idea de construir una Nueva Población que las albergara definitivamente, en los terrenos comprendidos entre la población de la Isla –denominación que recibía la actual San Fernando–, y el Arsenal de la Carraca.

Conocemos el informe de 1774 realizado por el Inspector de Arsenales, Pedro González de Castejón, (en 1776 sería Ministro de Marina), que se mostraba favorable al emplazamiento elegido, por ser saludable, con terreno apto para construir y localizado estratégicamente. En este informe, se mencionaba el ejemplo de Rochefort en Francia construido por el bisabuelo de Carlos III, como modelo a seguir ².

En 1775 empezaron a comprarse los terrenos y a formularse el primer proyecto urbanístico. Carlos III depositó una vez más su confianza en Francisco Sabatini, –el arquitecto e ingeniero militar venido con la Corte desde Nápoles–, para proyectar la nueva ciudad. En 1776 el Rey aprobó las obras propuestas por Sabatini, al que se nombró director de las mismas y se le dio orden de empezarlas. El plan económico concebido por Sabatini para construir la nueva ciudad, preveía el allanamiento y alineaciones de los terrenos, la construcción de los edificios públicos y la venta de los solares destinados a edificios para particulares. Mediante esta venta se pensaba sufragar los gastos públicos. Sin embargo, las expectativas de Sabatini que preveía completar la parte principal de las obras en un plazo de cuatro años, resultaron demasiado optimistas. Este sistema económico para construir la nueva ciudad, había dado resultado en Lille y en Neuf Brisach, ideado por Vauban. Del gran ingeniero francés parecía por tanto, tomarse modelo, tanto en lo referente a la organización del Cuerpo de los Ingenieros Militares, como en los sistemas de defensa y fortificación teorizados por él, como también en la puesta en práctica del urbanismo. Pero por lo que se refiere al trazado de la Nueva Población, Sabatini era más partidario de los modelos italianos, que de los modelos construidos por los ingenieros militares franceses, como a continuación veremos.

No se han podido hallar los planos de Sabatini para la Nueva Población, aunque por algunas referencias que él hace, a requerimientos para presentar el proyecto, parece deducirse de que no existieron, al menos por lo que se refiere al trazado detallado de la nueva ciudad ³. Conocemos, sin embargo, un escrito de Sabatini titulado “Idea de la obra”, en el que se describe, la situación, forma y trazado de la Nueva Población. A partir de él podemos incluso trazar un plano hipotético del proyecto para la nueva ciudad de San Carlos. Sabatini enumera primero las obras y edificios oficiales o públicos a realizar:

“Lo que hay que hacer por parte del Rey, después de desmontar, allanar y señalar el ámbito o área de la población son cuarteles para Guardias Marinas, Batallones de Marina, Brigadas de Artillería, Escuela de Pilotos, Iglesia, Hospital, Teatro para representaciones, Casa de la Comandancia General del Departamento, asamblea de Oficiales, Principal, Casa de Intendencia, Oficinas de Marina, una pequeña ensenada o caño para faluas, botes y lanchas, y tres canales no grandes que deben ir, uno al Arsenal, otro hacia el puerto de Santa Isabel y otro a los diques de Este, como están señalados en la carta dada del pasaje”.

En este escrito Sabatini habla de la finalidad del proyecto. Según él la nueva Ciudad de San Carlos sería como una alternativa para la expansión de Cádiz. Por tanto su pretensión no eran tan sólo ofrecer un lugar para los edificios militares, o para la capitalidad del Departamento, sino también, nuevos edificios residenciales y comerciales que

completaran la ciudad. Se trataba pues de una ciudad-servicio relacionada en gran medida con la actividad productiva de construcción de navíos en el nuevo Arsenal de La Carraca, y con las industrias auxiliares relacionadas con esta actividad. Pero también se trataba de una ciudad relacionada con la milicia general, y por tanto con los servicios que pudiera ofrecer a la población militar. Así mismo no se quería que fuese exclusivamente una ciudad cuartel, por lo que quería completarse con edificios y población civil.

Seguía Sabatini la “idea” de la nueva ciudad:

“Esta nueva ciudad, villa o lo que el Rey quiera denominarla tendrá al Norte el Arsenal de La Carraca, que deberá descubrirse, y verse desde su principal Plaza, por una calle que irá directamente a ella; al Oriente y Sudeste le quedará la Ría o brazo de mar que va al Puente de Zuazo, que se descubrirá por dos calles que salgan de la misma principal plaza; la actual Población llamada la Isla quedará al Sudoeste; al Oeste la casería de Ocio, y fábricas, que es donde se hacen los víveres y aguada para los navíos del Rey; y al Noreste al Puerto o Poza de Santa Isabel y Bahía de Puntales”.

Vemos pues como la idea de Sabatini es la de una ciudad que concebida desde su plaza central, se traza radialmente, mediante las calles que unen su centro con los puntos estratégicos del entorno, con los que la ciudad se orienta. Entre los dos grandes modelos de trazado: el radial, típicamente renacentista, y el de cuadrícula o damero, propio de las castramentación o colonización, Sabatini opta por el modelo “humanista”. Seguirá así, la tradición de la ciudad ideal cuya primera formalización radial está en el proyecto para la ciudad de Sforzinda, contenido en el *Tratado de Arquitectura* de Antonio Averulino “Filarete” (Codex Magliabechinus, 1457-1464). Esta tradición se mantuvo en los siglos XVI, XVII y XVIII, por ejemplo, a través de las distintas versiones del Vitruvio, como la de Berardo Galiani de 1758, próxima por época y forma al proyecto de San Carlos.

En cuanto a la plaza central de la ciudad, Sabatini, siguiendo la tradición urbanística hispana la denomina “plaza mayor”, pero su forma no será cuadrada o rectangular como en las propiamente llamadas plazas mayores, sino hexagonal, más acorde con la idea radial. Sabatini propone asimismo, redundar en los significados de la centralidad mediante la estatua del Rey:

“La plaza mayor será un hexágono perfecto, cuyo centro deberá ocuparlo la efigie del Rey pedestre de bronce, mirando hacia el Arsenal, con el brazo derecho levantado, y señalando con el cetro en ademán de dar órdenes a los aprestos de la Armada; alrededor del pedestal, deberá estar la Marina, correspondiendo al Arsenal, la Guerra al Puerto de Santa Isabel, la Paz a Oriente, y la Justicia al Ocaso”.

La forma de la plaza elegida: un hexágono regular se asocia a la “perfección” renacentista. En la tratadística, que Sabatini, por su formación como arquitecto en Roma, debía conocer, la forma hexagonal para la plaza central de la ciudad ideal es una de las formas más propugnada: la podemos encontrar en los tratados de Antonio Lupicini (*Della Architettura Militare*, 1582), y de Pietro Sardi (*Corona imperiale dell'Architettura militares*, 1618).

Sabatini fijaba las edificaciones principales y la disposición de los edificios a construir por la iniciativa privada. A fin de lograr un conjunto armónico y uniforme se establecería la obligación de construir las fachadas según un modelo dado. Asimismo, se mandaba pavimentar la parte de vía pública correspondiente a cada edificación:

“En las principales fachadas de esta Plaza Mayor se fabricarán, una Iglesia proporcionada a la población y de correspondiente arquitectura; la casa de la Comandancia

General; el Principal; Asamblea de Oficiales de Intendencia y Tesorería y un pequeño Teatro para representaciones. Lo que restase será como lo demás de la población para casa que harán los que comprenden los terrenos; con las solas condiciones que han de ser en su estructura exterior, puertas y ventanas iguales en tamaños y figura a las que su Majestad mande hacer en los edificios que de su Real Orden se fabriquen; y si en alguna parte conviene hacer portales los han de fabricar iguales, y han de enlosar cada uno el frente o los frentes de la casa o casa que haga, cuyo tamaño de losas y método se les dará por el que dirige el todo en la obra”.

La forma del resto del trazado de la nueva ciudad nos viene dado a partir del tamaño de las manzanas y de la previsión de otras cuatro plazas secundarias, situadas según la orientación que se determina. Cada una de estas plazas se prevé con una edificación militar y con la idea de que en ellas se construyan las tiendas de abastecimiento. Así cada plaza vendría a ser el centro de un barrio o sector de toda la población. En una plaza se prevé la realización del mercado. Obsérvese la idea que tiene Sabatini sobre la especialización de la ciudad. La plaza mayor se reserva de funciones como la de cuarteles o abastecimiento de productos de primera necesidad, a fin de dedicarla exclusivamente a los fines más representativos y principales.

“Pasadas dos manzanas de casas que serán 400 varas castellanas (o en más según se determine por Su Majestad el tamaño de la población, pues esto es arreglado a el que yo dije podía ocupar) y más el ancho de las calles que podrá ser de diez varas en las principales y ocho en las otras podrán hacerse cuatro plazas cuadradas. En una ocupará la principal fachada el Cuartel de Guardias Marines con su Academia unida a él, y será la que mira al Puerto de Santa Isabel; en uno de sus ángulos puede hacerse una torre de la elevación que se considere bastante para vigía, y señalar a las embarcaciones, que entran y salen en las bahías de Cádiz y Puntales, y aún para hacer las señales que se quiera, o se necesite a los navíos de guerra, que estén formados en estas bahías”.

“En otra plaza, que será la que mire al Sudoeste, el Cuartel de Brigadas de Artillería”.

“En otra, el Cuartel de Batallones de Marina, que será la que corresponde al Sudeste, teniendo estas dos plazas por sus inmediatas salidas al campo los terrenos propuestos para hacer sus ejercicios”.

“En la cuarta, la Academia de Pilotos, con su depósito de canteras que miraría al Arsenal de La Carraca y puede servir de mercado para los comestibles y para tiendas de mercaderes, pues de allí podrán cómodamente proveerse los que tuvieran un destino en dicho Arsenal, y en cada una de estas Plazas, podrá haber una carnicería con todo aseo para que pueda proveerse cada barrio sin extravío y aun hacerse puestos contiguos y con distinción para pescadería, frutas y caza que leve a venderse”.

“Si en estas plazas, que según se ha manifestado estarán situadas casi circundando la Población, se hacen los Cuarteles sobre un Pentágono que pueda al mismo tiempo servir de Valuarte, se hallaría a menos costo, con más facilidad fortificada esta Población, y habitados estos baluartes por gente propia para ocuparlos, y cuidar de que estuvieran siempre como deben los de una Plaza”.

Del párrafo anterior deducimos que el perímetro de la población casi coincide con las cuatro plazas cuadradas. Aun así, si comparamos el tamaño de la población resultante, siguiendo el trazado hasta aquí descrito, con los planos que muestran el terreno disponible para la nueva población, vemos como el tamaño previsto por Sabatini supera el terreno preparado. Por lo que hemos de considerar que la “idea” de Sabatini es tan

solo una propuesta que después al situarse sobre el terreno real tuvo que reducirse en sus pretensiones.

Sorprende más la supuesta incongruencia entre la forma hexagonal de la plaza, el trazado radial y la forma pentagonal prevista para el perímetro ⁵. En general la recomendación de los trazados es la de establecer la semejanza entre las dos formas, por ejemplo en el tratado de Guillaume Le Blond (*Elementos de Fortificación ...*, Madrid, 1776). Una posible explicación de la forma pentagonal la podemos hallar, si tenemos en cuenta que la ciudad que se proyectaba debía ser tangente a un canal. En este caso Sabatini habría convertido dos de los lados del hexágono en un solo segmento recto a situar junto al canal. En los planos del terreno vemos como efectivamente el perímetro previsto se acomoda a este hecho. En la tratadística podemos encontrar algún ejemplo de fortificación para ciudades portuarias que también reforzarían esta hipótesis, como en Cristóbal de Rojas (*Teórica y práctica de fortificación*, Madrid, 1598), o en Errad de Bar Le Duc (*La fortificación démontrée et reduite en art*. París, 1620).

En los últimos párrafos de la “idea de la obra”, se describen el canal que uniría la ciudad con el arsenal y el canal que tangente a la ciudad cruzaría desde la Bahía hasta el Río de San Pedro.

“Donde termine el canal del Arsenal habrá un muelle, que corra hasta el del puerto, y una pequeña dársena o caño más ancho hacia los lados, para faluas, botes, lanchas y barcos que tendrán la comodidad de desembarcar sobre el muelle las cosas que conduzcan para el consumo”.

“Sobre este muelle podrá hacerse la Real Aduana, y el Resguardo para los géneros, que deban pagar derechos”.

“Los canales podrán hacerse de cuarenta pies de ancho en el fondo, y sesenta a flor de agua con cinco pies de profundidad en la mayor baja mar, a fin de que en todo tiempo puedan entrar y salir las embarcaciones; se podrán revestir de cantería, como que están allí mismo las canteras del Rey, que en una proporción para el todo de la obra y con las tierras que diere la excavación, se pude formar malecón por la espalda del revestimiento y se harán caminos secos hasta el caño del Arsenal”. Estos canales fueron iniciados en su excavación pero después abandonada su construcción completa.

El proyecto descrito por Sabatini debe datarse como de 1776. Al año siguiente Sabatini visitó el lugar de la obra y se reafirmó en la viabilidad de su proyecto. Sin embargo diversos motivos determinaron que el proyecto de nueva ciudad no culminará con el éxito previsto. Los motivos políticos de la falta de asignaciones presupuestarias para la obra se encuentran en la reorganización administrativa de la Armada, ya que en 1776 con la creación de la Secretaría de Indias y en 1778 con la promulgación del Decreto sobre libre Comercio con América, el Ministro de Marina y la ciudad de Cádiz pierden una parte importante de su actividad. El proyecto para nueva capital del Departamento marítimo no quedó paralizado del todo, pero su ejecución se ralentizó en los años siguientes. Un renovado impulso recibió la realización de la nueva población entre 1785 y 1793 año en que se pararon definitivamente las obras. Sin embargo los protagonistas en esta nueva fase fueron otros. Sabatini dejó de tener una influencia decisiva en las obras oficiales, a partir de 1784. Su proyecto para San Carlos fue definitivamente rechazado en 1785, cuando fue nombrado nuevo director de las obras Vicente Imperial Diguery. Este realizó un nuevo proyecto completamente distinto. El trazado radial fue definitivamente sustituido por uno en damero con forma del conjunto rectangular. De este proyecto fueron construidos algunos edificios de la plaza mayor

que aún hoy son visibles. Las razones para el cambio de trazado las aducía Imperial Digueri de la siguiente manera: “La Nueva Población es de superiores ventajas por su proposición de aumentarla siempre que se quiera con manzanas cuadradas o rectangulares, que son de mejor vista solidez y distribución interior, que las trapecias ...”⁷. Así pues las razones prácticas de una parcelación más racional eclipsaban las ideas de forma central perfecta significados en el trazado radial. Los tratadistas del Renacimiento hablaban también de la efectividad de un trazado radial para el caso de una defensa rápida de la fortificación. Pero con la evolución de la artillería a fines del XVIII, la crisis de la fortificación permanente se hace realidad y con ella la crisis de la ciudad renacentista.

Pero volvamos a la forma propuesta por Sabatini y su relación con los modelos renacentistas. Continuando con el propósito de rehacer hipotéticamente el proyecto de Sabatini, encontramos que su más próximo modelo es la ciudad construida de Palmanova (1593). De trazado radial, su plaza central es también hexagonal y dispone asimismo de plazas secundarias cuadradas equidistantes del centro. Palmanova fue la plasmación de la ciudad Ideal. En su construcción intervinieron entre otros Scamozzi y Lorini, de cuyos tratados (*Dell'idea dell'Architettura Universale*, 1615, y *Della fortificazione*, 1597) pueden extraerse formas parecidas a Palmanova y San Carlos. En nuestro caso debemos adaptar el perímetro a la forma pentagonal comentada y a la figura oblonga del terreno donde según los planos que conocemos debía construirse.

NOTAS

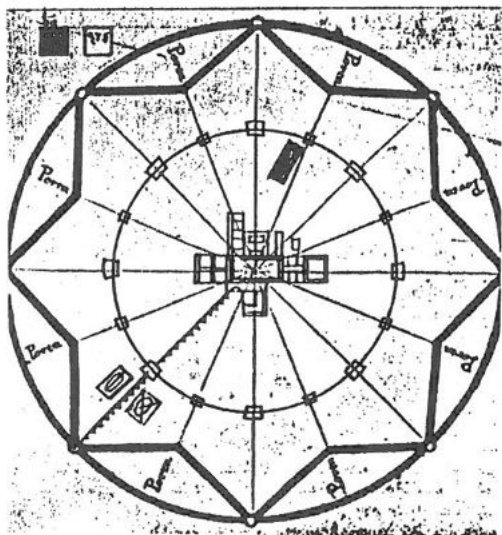
1 Esta comunicación es un desarrollo parcial de mi Tesis Doctoral de 1983, *Nuevas Poblaciones en la España de la Ilustración*.

2 Archivo General de Simancas, Marina, 352.

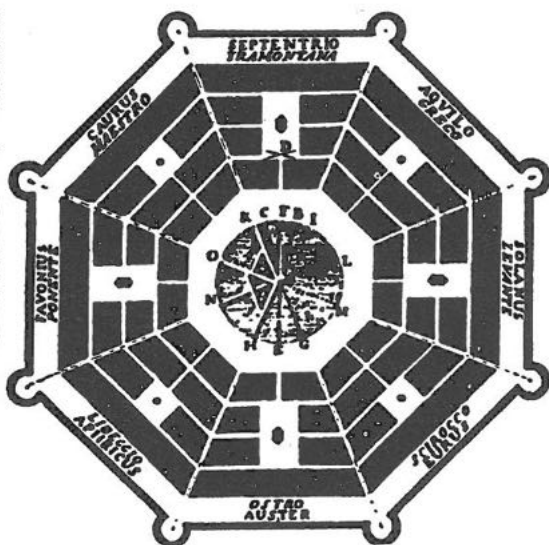
3 Idem., 357.

4 C. Sambricio en “El Urbanismo de la Ilustración 1750-1814”, (V.V.A.A. *Vivienda y Urbanismo en España*. Madrid, 1982), hace un “comentario sobre el proyecto realizado” de Sabatini “para el Arsenal de San Carlos” y su forma pentagonal, a partir del dato “facilitado por Llaguno en su Diccionario”, (se refiere a Cean Bermúdez en los apéndices a Llaguno, *Noticias de los Arquitectos* ...). Sin embargo, Cean no dice nada de la “forma pentagonal”. Fue Ponz en su *Viaje de España*, (Madrid, 1772-1794), quien mencionó que “se proyectó la planta de un pentágono”. En este comentario Sambricio asocia el proyecto de San Carlos al Lazareto de Ancona (1734), obra de Vanvitelli, maestro de Sabatini. Aunque la finalidad de la obra es bastante distinta, y que Francisco Sabatini (1722-1793) no empezó a colaborar con Vanvitelli hasta la obra de Caserta.

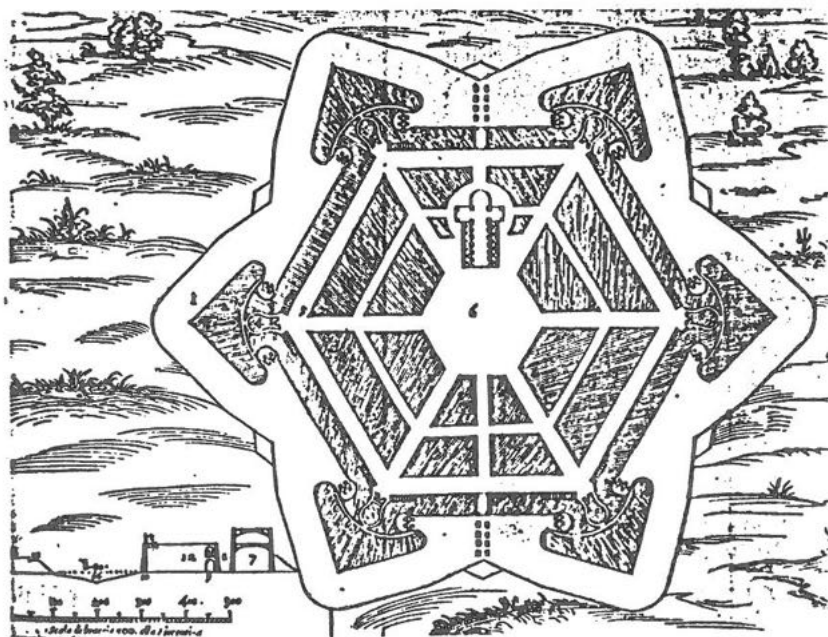
5 Archivo del Museo Naval, Madrid, doc. 2137-2139.



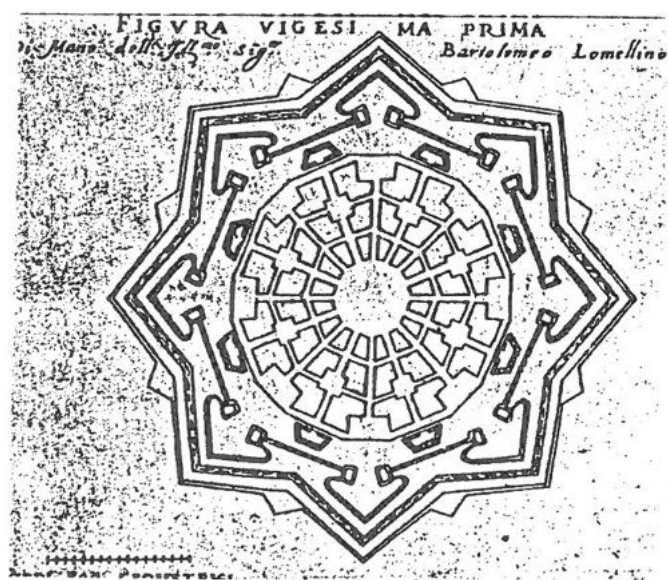
1. Antonio Averulino "Filarete",
planta de Sforzinda, 1464.



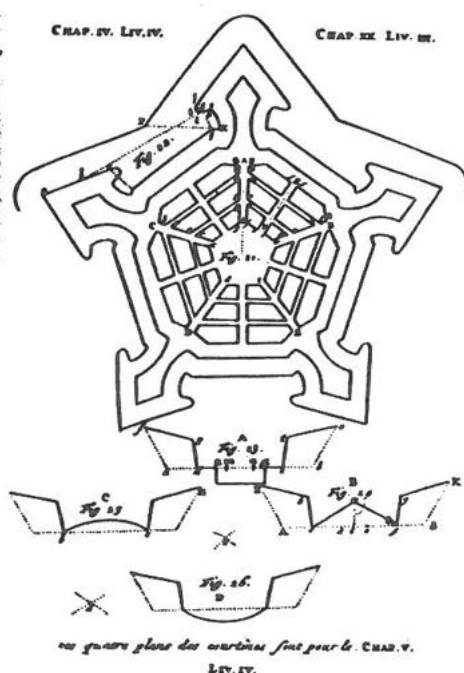
2. La ciudad de Vitruvio según
Berardo Galiani, 1758.



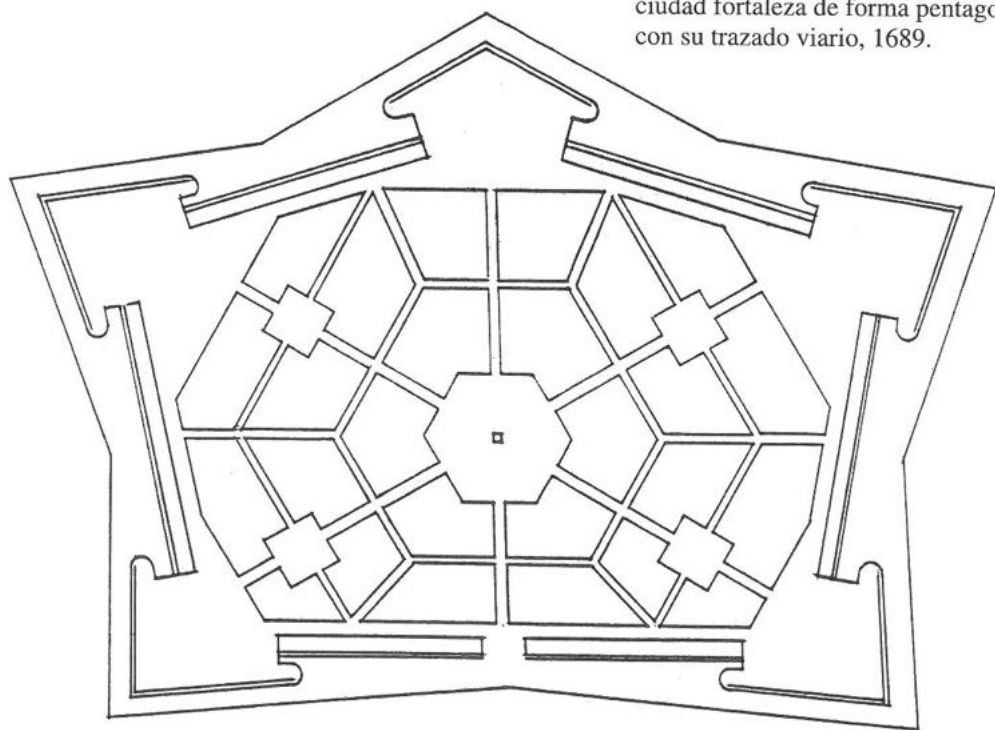
3. Antonio Lupicini, 1582.



4. Pietro Sardi, 1617.



5. Sebastián Le Prestre de Vauban, ciudad fortaleza de forma pentagonal, con su trazado viario, 1689.



6. Reconstrucción hipotética del proyecto de Francisco Sabatini para la nueva ciudad de San Carlos, 1776.

CARA Y CRUZ DE LA VILLA DE SANTILLANA (CANTABRIA) EN EL PASO DEL SIGLO XVIII AL XIX

JAVIER GOMEZ MARTINEZ

La imagen de Santillana ¹ como villa medieval es la que automáticamente acude a la memoria al nombrarla. Efectivamente, la herencia medieval conserva una fuerte impronta, pero no es menor el peso del legado barroco. Ocurre, no obstante, que la imagen barroca permanece ensombrecida a causa de la desmedida envergadura alcanzada por la anterior, como consecuencia, en gran parte, del tópico creado por la románica mentalidad decimonónica.

Con este estudio, pretendemos dar un repaso a los principales miembros de este conjunto monumental, prestando especial atención al periodo que comprende el tránsito entre los siglos XVIII y XIX, pues es el momento en que la villa pasa de ser un sujeto artísticamente activo a ser un sujeto pasivo u objeto artístico en sí misma. Es decir que se trata del punto en que Santillana deja de producir objetos artísticos (arquitectónicos en nuestro análisis) y comienza a ser considerada, desde fuera, como un objeto artístico en su conjunto. Los edificios nos interesarán pues, en tanto que hitos ilustrativos de un proceso histórico, pasando por alto detalladas apreciaciones estéticas.

EL PASADO MEDIEVAL

En la raíz del tópico medievalizante se halla, ante todo, la Colegiata románica de Santa Juliana, seguida de las dos torres ubicadas en la plaza mayor: conocidas como de Don Borja y del Merino (Fig. 1). Menos espectaculares son la tercera torre –desmochada– de los Velarde, en la calle de La Carrera, la casa de los duques del Infantado y algunos otros restos góticos conservados en casas rehechas con posterioridad.

Quizá lo más uniformemente medieval y lo menos tenido en consideración como tal sea la trama urbana de la villa: calzadas adoquinadas en cuadrícula y una parcelación a base de solares largos y estrechos en los que la vivienda se abre en el extremo que mira a la calle principal y se desarrolla en profundidad hacia un huerto posterior que comunica con un camino secundario. Muchas de las viviendas, aunque reconstruidas en siglos sucesivos, conservan el sometimiento a esta parcelación; otras, las grandes casonas barrocas, pudieron desarrollarse en anchura mediante la unificación de varios solares adyacentes.

ARTE BARROCO-FINANCIACION INDIANA

El siglo XVI apenas dejó otra huella en la villa aparte de ciertas obras en el palacio de los Velarde, sito en la plaza de las Arenas, y la capilla de San Gerónimo o de los Barreda, en la Colegial. El siglo XVII contempló el asentamiento, extramuros, de dos conventos dominicanos: el masculino, intitulado de Regina Coeli, había sido fundado en 1591, pero no pudo comenzar su fábrica definitiva hasta 1628 ²; el femenino, advocado a San Ildefonso, fue fundado en 1667 por el tesorero de la Colegiata Don Alonso Gómez del Corro, camino por medio del anterior ³. Con todo, serán la última década del siglo XVII y la primera mitad del la centuria siguiente las que, con su dinamismo, den lugar a una floración artística parangonable con la de la etapa medieval. Este auge barroco coincide con el momento en que el dinero indiano revierte sobre Santillana en las personas de los muchos hidalgos que salieron de ella hacia el Nuevo Continente.

En la vertiente de la arquitectura religiosa, la cantería se encuentra polarizada entre los canónigos de la Colegiata de Santa Juliana y los frailes dominicos de Regina Coeli. Los primeros pusieron gran empeño cuando, en 1694, asignaron la construcción de una sacristía nueva y de una galería proticada para su sala capitular (Fig. 2) a Gregorio de la Roza, un maestro cántabro que acababa de volver a su tierra después de haber estado trabajando para el Cabildo de la Catedral de Oviedo ⁴; esta empresa fue posible gracias al dinero indiano aportado, entre otros, por el maestre de campo residente en Méjico Don Luis Sánchez de Tagle, "... a quien dicha fábrica deue graue gratificación por hauer sido bienhechor de alaxas de plata y otras de más de ochomil pesos de valor", según expresaban los canónigos ese mismo año de 1694 ⁵.

Por lo que respecta a los frailes predicadores de Regina Coeli, se disponen a ampliar la iglesia nueva que habían consagrado en 1648 y a iniciar la nueva obra de sus habitaciones conventuales en torno a un claustro cuya cantería estaba abierta en 1722 ⁶. En 1703 habían llegado 1.056 pesos escudos en moneda de oro "... a dicho convento por limosna que le hizo para la obra de él ..." el sargento mayor Don Pedro Sánchez Tagle, por delegación del difunto sargento mayor Don Juan Ruiz de Tagle, así como también del capitán Don Antonio de Barreda, todos vecinos del Real Heminas del Mazapil, en Méjico ⁷. Por otro lado, hacía constar en 1725 Don Jacinto de Olalla y Tagle que él y su esposa, Doña Ana Sánchez de Tagle, habían contribuido especialmente a la obra y ornato del convento, costeando capillas, retablos y parte de la nueva disposición dada a la clausura y morada de la comunidad ⁸.

Jacinto de Olalla había amasado una considerable fortuna cuya fuente residía en el papel intermediario que ejercía en la red comercial América-Cádiz/Sevilla-Cantabria, como primo que era del capitán avecindado en Sevilla Don Sebastián Pérez de Castro, de tal modo que una buena parte de los envíos de oro, plata y objetos preciosos que tenían como destino las Asturias de Santillana pasaba por sus manos: él había cruzado regularmente al otro lado del Atlántico, pues declaraba en 1725 que había realizado "... uiajes y trauajos así en el Reyno de Indias como en España" ⁹. Su prima y esposa, Doña Ana Sánchez de Tagle, era sobrina del primer marqués de Altamira, Don Luis Sánchez de Tagle, el benefactor antes citado y con el que tan agradecidos se mostraban los canónigos de Santa Juliana ¹⁰.

Si tras las empresas arquitectónicas religiosas se halla la promoción privada, indiana más específicamente, tanto más se hallará en la arquitectura civil, en las casonas con las que estos hidalgos promotores ilustraron el solar familiar. Los sánchez de Tagle, por ejemplo, a los que hemos visto remitir pecunio desde América con destino a los dos

polos religiosos de la villa, tenían su casa solariega en el barrio de Revolgo, junto a Regina Coeli. La empezó a construir Don Andrés Sánchez de Tagle ¹¹; con ese fin, en 1697, contrataba por un año los servicios de su vecino Alberto García, maestro de carpintería ¹². Le sucedió en el vínculo su hijo Don Luis Antonio Sánchez de Tagle, que testó en 1750 declarando haber "... hecho y reparado esta casa, su edificio y fábrica y oficinas, balconajes de hierro, coral, socarreña que ha fabricado, cerrado de cal y canto ...", etc.; relaciona en el mismo instrumento hasta casi una veintena de legados otorgados en su favor por sus hermanos y otros parientes colaterales, todos ausentes en Indias en el ejercicio de la alta administración eclesiástica y civil, "... para mayor esplendor y lustre de sus ascendientes y su casa ..." ¹³. La fachada de la casona es toda ella un sobrio y monumental marco que parece ideado para resaltar, por barroco contraste, el descomunal escudo que campea en su centro (Fig. 3).

El caso de los Tagle no es más que uno entre tantos. La nómina de indianos oriundos de la villa de Santillana es dilatada ¹⁴, al igual que la de sus casonas barrocas; las de los Peredo Barreda, Barreda Yebra, Barreda Bracho, Villa, Bustamante, Cosío, ... se fueron reconstruyendo a lo largo del siglo XVIII. A falta de datos cronológicos precisos, los estilísticos vienen a situar a algunos de estos edificios en la segunda mitad de la centuria ¹⁵. Tal vez la imagen que mejor defina el signo de este periodo sea la representación del rostro de Tlaloc, dios azteca de la lluvia, en la casona de los Cosío, junto a la Colegiata; rodeado por los anillos de dos serpientes enortijadas y colocado sobre el arco adintelado de ingreso, recoge, con fines decorativos, un uso propiciatorio extendido entre la población del Méjico precolombino (Fig. 4).

LA CRISIS INTERSECULAR

La renovación de la arquitectura doméstica durante el siglo XVIII constituye el último capítulo en la historia constructiva de Santillana. No obstante, al mediar esa centuria, aparecen señales inequívocas de un hecho tal como que la villa ha entrado en una vía muerta conducente a la fosilización de su morfología; absolutamente nada se construyó en los dos siglos siguientes. El "portazo" histórico que sancionó este estancamiento vino señalado por dos recalificaciones administrativas: una de índole eclesiástico y otra civil.

Hacía bastante tiempo que se venía fraguando la creación de un obispado para la vertiente de "Peñas al Mar" segregado del Arzobispado de Burgos cuando, el 8 de octubre de 1750, los canónigos de Santa Juliana elaboraron un memorial en el que se planteaban los términos de la cuestión ¹⁶. Se trataba de la disputa entablada entre ellos mismos y los de la Colegiata de la villa de Santander por acoger la nueva silla episcopal. Destacan dos características dentro del prolijo documento, destinado, obviamente, a atraer hacia Santillana semejante prerrogativa: la primera de ellas consiste en la fuerte (hiperbólica incluso) apelación al pasado, la carga historicista que permanecerá indisolublemente unida a esta villa en lo sucesivo; la segunda es la descripción del edificio colegial, haciendo especial incidencia en las últimas ampliaciones barrocas, con lo que se pone de manifiesto la clara intencionalidad que guió la ejecución de las mismas ¹⁷. Pero ni la *auctoritas* del pasado ni la capacidad material de la iglesia iban a pesar en la decisión última. Si lo hicieron, en cambio, las posibilidades de expansión del núcleo urbano y de sus habitantes, aspectos éstos en los que ni la ruralidad de la villa de

Santillana ni el reposado abolengo de sus moradores podían competir con el puerto de la villa de Santander y la pujanza de su incipiente burguesía. Santander se convirtió en sede episcopal en 1754.

Por segunda vez el futuro dio la espalda a la villa de Santillana, en esta ocasión por la vía de la administración civil. El 30 de diciembre de 1813, se reunió el Ayuntamiento para tomar medidas ante la prevista reestructuración de la división en partidos judiciales. En el memorial redactado al efecto, la corporación municipal se enfrenta al mismo problema que años antes se le había presentado al cabildo, y lo hace en unos términos análogos. Enumera los servicios materiales (sanidad, comercio), espirituales (los dos conventos y la Colegiata) y culturales (escuelas públicas de Primeras Letras y de Filosofía y Teología) con que está equipada la localidad, los cuales, sumados a "... la hermosura de población en su exterior, con preciosos edificios colocados en el mejor orden ...", y la calidad de las familias que la habitan, convierten a Santillana en el lugar ideal para vivir "... en sociedad y más racionalmente ...". Con este planteamiento tan ilustrado, no entiende cómo ha sido relegada al olvido, menos aún teniendo en cuenta la importancia histórica que al punto se rememora ¹⁸.

Decididamente, la vida de Santillana se conjuga en pretérito. Las cualidades alabadas en el memorial parecen enfocadas a lo que iba a suceder después, pero no había lugar, de momento, para valorarlas. La capitalidad del partido judicial recayó, en 1840, en la villa de Torrelavega, especialmente favorecida por su estratégica situación en la carretera de Reinosa a Santander que se había abierto en 1753 para enlazar el puerto con la meseta y que se había convertido en el eje del comercio de lanas, harinas y productos coloniales ¹⁹.

Para entonces, la situación de Santillana se había visto agravada. En 1821 aún tenía que hacer frente a "... las crecidas deudas contraídas en el tiempo de la dominación francesa, a causa de hallarse este pueblo en una situación topográfica tan crítica que repetidas veces tenía, en un mismo día, que suministrar raciones y otros auxilios a las tropas españolas y enemigas ..." ²⁰. En fin, el último padrón de hidalguía que se formó en la Muy Noble, Leal y Antigua Villa de Santillana, Cabeza de la Merindad de Asturias de este nombre fue el de 1834 ²¹.

LA RECUPERACION PASIVA

Ya que no para el desarrollo económico, las cualidades enunciadas en el memorial de 1813 se prestaban singularmente al ocio. Desde 1849, las "Montañas de Santander" en general y la villa de Santillana en particular, acaparan la atención del turismo urbano, después de que una epidemia de cólera pusiera en cuarentena las costas del País Vasco y Francia ²². La afluencia estival calibra en parámetros hedonistas la ruralidad y la antigüedad que se reflejan en el ambiente fosilizado, casi de ruina arqueológica, que envuelve a la villa. Abundantes testimonios literarios recogen y propician esta visión romántica a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del actual ²³. Algo semejante ocurre con los pintores: todos los paisajistas que pasan por Cantabria, ya sean locales o foráneos, se detienen en Santillana, convirtiéndola en el correlato noroesteño de la Ronda meridional ²⁴.

Transformada la villa toda en sujeto artístico pasivo, la Real Orden del 12 de marzo de 1889 convirtió a la Colegiata en Monumento Nacional, después de que una comisión

encabezada por el arquitecto Antonio de Zabaleta, en 1860, llamara la atención acerca de la protección que necesitaba el edificio ²⁵. Efectivamente, la personalidad de la iglesia de Santa Juliana es tan fuerte para los ojos decimonónicos que impregna a todo el conjunto urbano. A mayor abundamiento, lo más apreciado en ella es el claustro, "... joyel precioso del arte románico (...) tétrico recinto en que se juntan la ruina y la muerte, la huesa y el escombros ..." ²⁶, en tanto que las adiciones barrocas son descalificadas como "... aberración arquitectónica ...", en el caso de la sacristía, y "... pegadizo porche vulgar ...", en el de la galería de la sala capitular ²⁷. Estos testimonios, tan elocuentes como persistentes, remiten de manera directa al primer párrafo de nuestro discurso.

NOTAS

1 El apelativo "del Mar" aplicado a esta localidad es de reciente invención; jamás aparece en la documentación consultada, que abarca hasta el primer tercio del siglo XIX; suponemos fuera añadido para diferenciarla de la Santillana de Campos, en la provincia de Palencia.

2 Biblioteca Municipal de Santander (B.M.S.). Ms. 305, fol. 7.

3 MEDRANO, Fray Manuel José (O.P.): *Historia del convento de San Ildephonso de la villa de Santillana, del Orden de Predicadores*. Madrid, 1743, pág. 3.

4 Archivo Histórico Regional de Cantabria (A.H.R.C.). Sec. Protocolos. Leg. 2791, ff. 41-49.

5 Archivo de la Colegiata de Santillana. *Libro de Decretos (1500-1722)*, ff. 198-199. El resto de las obras que el Cabildo lleva a cabo a lo largo del siglo XVIII son de menor envergadura que las citadas, algunas de mero mantenimiento, todas gracias a diferentes envíos monetarios procedentes de Indias que se registran esporádicamente hasta 1790 (Vid. ESCAGEDO SALMON, Mateo: "Notas para la historia de la Colegiata de Santillana". *La Revista de Santander*, III (1930), págs. 66-75).

6 Archivo Histórico Nacional. Sec. Clero. Leg. 1609, ff. 48 v.º-49.

7 A.H.R.C. Sec. Protocolos. Leg. 2797, fol. 60.

8 Id. Leg. 2802, ff. 63-68.

9 Id. ff. 26-29.

10 Vid. ESCAGEDO SALMON, Mateo. *Solares montañeses*. Santander, 1934. T. VIII, págs. 127 y ss.

11 Andrés Sánchez de Tagle era hermano del segundo marqués de Altamira y de la esposa de Jacinto de Olalla y Tagle. De su matrimonio con Josefa de Valdivielso (hermana del conde de San Pedro del Alamo) tuvo por hijos varones A Andrés José, Pedro Anselmo, Francisco Manuel y Luis Antonio Sánchez de Tagle, según el orden de prelación para acceder al mayorazgo establecido por el otorgante en su testamento de 1725, pues todos estaban más o menos asentados en Indias, siendo condición que el heredero estuviese en España antes de un plazo máximo de dos años a partir del fallecimiento del padre (A.H.R.C. Sec. Protocolos. Leg. 2802. ff. 166-171; cit. GONZALEZ ECHEGARAY, María del Carmen: *Escudos de Cantabria*. Santander, 1969. T. II. Vol. I, pág. 213.

12 A.H.R.C. Sec. Protocolos. Leg. 2794, fol. 26.

13 Id. Leg. 2910, ff. 83-96.

14 Vid. PEREDA DE LA REGUERA, Manuel: *Indianos de Cantabria*. Santander, 1968; GONZALEZ ECHEGARAY, María del Carmen: *Santillana del Mar a través de su heráldica*. Madrid, 1983.

15 ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Angel: "La arquitectura barroca en Cantabria". *Altamira*, XLVIII (1989), pág. 124.

16 A.H.R.C. Sec. Protocolos. Leg. 2910, fol. 75.

17 texto íntegro del memorial en B.M.S. Ms. 219. T. III, págs. 119-135. "... (la villa de Santillana antes que la de Santander) es acrehedora a esta nueva honra por más antigua, más ilustre y más favorecida y dotada de los gloriosos progenitores de Su Magestad. Es más antigua pues tiene la apreciable dicha de haber dado culto público a Nuestro Dios desde la era de 329, que corresponde al año 287, 37 años antes que el gran Constantino permitiese los templos, gobernando la nave de la Yglesia el Pontífice San Cayo Primo, 28 sucesor de San Pedro (...), como legítimamente se prueba de la lápida que con información jurídica y autoridad de un visitador general de Burgos se colocó en la frente de la dicha Colegial en lugar de la primitiva, que por su grande antigüedad se iba consumiendo y obscureciendo la inscripción en ella impresa, que decía y dice así: 'Esta yglesia se fizo a honra y gloria de Dios. Era de 329'. Es su material fábrica, para aquellos tiempos, singularmente magnífica: consta de tres naves desembarazadas, coro muy decente y capaz claustro de molduras y fábrica antiquísima, sin que por ello desmerezcan en la perfección y primor sacristía y camarín a lo moderno (...). Tiene, asimismo, bello órgano y, en el exterior, su patio dilatado, con dos torres de considerable altura, que la una contiene las campanas y reloj, de tanto sonido que se alcanzan a distancia de dos leguas; la otra sirve de perspectiva, haciendo juego con el crucero que domina la nave mayor. Está a un lado de ella una dilatada galería que sirve de antesala a la pieza en que se congrega el Cabildo, con las demás oficinas correspondientes, siendo todas en su interior y exterior de fuerte, bien labrada piedra sillería (...)" (págs. 122-124).

18 A.H.R.C. Sec. Protocolos. Leg. 3138, ff. 270-272. "... Se ha visto que esta referida villa, después de ser una de las más abentajadas poblaciones por todas sus circunstancias y que la hacen muy acrehedora a ser la capital del (*partido*) de su demarcación, ha sido considerada sin este miramiento, dejándola en el olvido y poniendo de caveza otra población que no la iguala con grave esceso ni puede proporcionar las comodidades que Santillana ofrezca y devieran ser atendibles en el caso. Situada como a la distancia de cinco leguas de la ciudad de Santander, es el lugar primero después de ésta que ofrece las mejores conveniencias al ser social, no sólo por las corporaciones que comprende y la hacen sobresalir entre todos los del Partido o Bastón de Laredo, sino también por la hermosura de población en su exterior, con preciosos edificios colocados en el mejor orden, limpieza de sus calles, con otras singularidades que una continuada policía ha producido y le han hecho siempre recomendable sobre todos los del país. Así es que es un pueblo de los más civilizados y cultos y en que tienen su asiento y residencia multitud de familias y de las de mayor ilustración y fortunas, como que en él encuentran la reunión de aquellas cualidades que busca el hombre moral y de gusto y que no proporciona otro alguno (...). Por estas consideraciones, no sin motivo, fue Santillana la capital de la Merindad de Asturias de su demarcación, estendiéndose y abrazando su demarcación, por el Oriente, hasta los valles de Camargo, Cayón, Villaescusa, Penagos, situados a las cercanías de Santander. Y en los gozes de ser tal capital estuvo hasta el siglo quince, en que por inesperadas ocurrencias se la separó de esta regalía; pero aún después de estos tiempos, siempre tubo el miramiento de ser considerada como acrehedora a ponerse en ella un juez de letras ...".

19 ORTEGA VALCARCEL, José: "De la Cantabria de ayer a la de hoy". Introducción a MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Valladolid-Santander, 1984.

20 A.H.R.C. Sec. Protocolos. Leg. 3144, fol. 209.

21 ESCAGEDO SALMON, Mateo: "Los habitantes de la villa de Santillana en 1834". *La Revista de Santander*, II (1930), págs. 262-264.

22 LAFUENTE FERRARI, Enrique: *El libro de Santillana*. Santander, 1955, pág. 267.

23 Recogidos en Id. págs. 312 y ss.

24 ALONSO LAZA, Manuela: *Pintores y temas cántabros en las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Madrid, Universidad Autónoma, 1991 (Memoria de Licenciatura inédita).

25 AMADOR DE LOS RIOS, Rodrigo: *Santander* (Col. *España. Sus monumentos y arte, su naturaleza e historia*). Barcelona, 1891., pág. 707; mayor detalle en SAZATORNIL RUIZ, Luis: "La Comisión Provincial de Monumentos en Santander". *Historias de Cantabria*, I (Santander, enero 1992).

26 ESCALANTE, Amós de: *Costas y montañas*. Madrid, 1871, pág. 323.

27 AMADOR DE LOS RIOS, Rodrigo: *Op. cit.*, págs. 693 y 695.



Figura 1. Plaza con las torres de Don Borja (izq.) y del Merino (der.).



Figura 2. La galería de la sala capitular (izq.), la sacristía (der.) y el remate de la portada (centro) conforman el escenario barroco con el que se intentó actualizar la fábrica románica de la Colegiata de Santa Juliana.



Figura 3. Casona de los Sánchez de Tagle.



Figura 4. Rostro de Tlaloc en la casona de los Cosío.

LA ILUSTRACION EN SEVILLA: TRADICION Y NOVEDAD EN LA ARQUITECTURA DEL XVIII

FRANCISCO OLLERO LOBATO

La introducción del pensamiento ilustrado en la España del XVIII, y el acceso al poder con el apoyo real de una élite formada bajo sus presupuestos ideológicos, trajo consigo la renovación política y cultural de la España de su época. Los cambios que se pretenden realizar son entendidos como una tarea global de gobierno, a través de una actuación ejecutiva y legal que modifique la realidad social del país y la acerque a una idea de progreso y modernidad. Como en otros aspectos, también el estado procura extender su dominio sobre el campo artístico ejerciendo su control sobre los artistas y sus obras.

La arquitectura de la ilustración está por tanto, íntimamente relacionada con la definición de un programa de estado, del cual la academia se convirtió en su medio institucional. Las competencias que se fueron otorgando a este organismo durante la segunda mitad del XVIII reconocieron su papel docente para la formación de nuevos arquitectos así como su capacidad para controlar las manifestaciones artísticas en el ámbito nacional. En la academia madrileña nació un nuevo concepto de la profesión, que liberada de su relación con la corporación gremial, delimita sus competencias frente a las otras artes del diseño, y se desarrolla un debate sobre la alternativa estética que debía adoptarse coincidiendo sus actores en el fracaso de la tradición barroquista peninsular.

El papel desempeñado por las academias es fundamental para comprender la transformación del panorama artístico del país. Mientras se hizo efectivo el control de la arquitectura, la labor desempeñada por las academias locales es esencial para proceder a la difusión de los nuevos esquemas de la arquitectura y su profesión. En el caso de la Real Escuela sevillana de las Tres Nobles Artes, reconocida oficialmente a partir de 1775, su actuación no logró consolidar en la Sevilla del XVIII los presupuestos estéticos e ideológicos del nuevo arte ilustrado.

La institución hispalense tuvo su origen en la fusión de algunas academias privadas que surgen en Sevilla respondiendo a la tendencia asociacionista propia del siglo. En 1770 se eleva un memorándum al secretario de estado marqués de Grimaldi por una serie de artistas fundamentalmente pintores y escultores, en el que se solicita se les conceda una sala de los Reales Alcázares para sus reuniones¹. Forman esta agrupación figuras destacadas de las artes plásticas de la ciudad, como Juan de Espinal, pertenecientes en algunos casos a familias de tradición artesanal. Sus miembros se unen para el perfeccionamiento de su oficio en su tiempo de ocio y para ejercer su enseñanza entre

un grupo de alumnos. Se insiste en la tarea de dotar a los futuros artistas de los rudimentos del diseño, dentro del papel tradicional de este saber como forma básica de comprensión de las artes, junto al aprendizaje técnico con modelos y pintura del natural. Incluidos en el movimiento general del academicismo dieciochesco en Sevilla, que pretende la reintegración en la sociedad sevillana del momento de los valores que se presuponen componían la grandeza del pasado perdido, se toma como mito para la nueva academia la formada por Murillo en la ciudad en 1660.

La contestación positiva de la academia madrileña en 1771, sugiriendo la adopción de unos estatutos similares a la de San Carlos de Valencia, y el reconocimiento oficial y público de la academia en 1775 hizo posible la transformación radical de su estructura interna, encargándose a su mentor, D. Francisco de Bruna, la organización de la nueva academia. Sin embargo, al frente de su ejecutivo permanecieron los miembros más destacados de la corporación anterior, perpetuando en la que debía de ser difusora de las tendencias renovadoras de la ilustración su propia manera de entender el hecho artístico. Algunos de estos artistas intervinieron en el campo arquitectónico, sin asumir las consideraciones académicas limitativas del campo de actuación de cada arte, y manifestando en estas obras un planteamiento y esquemas compositivos aun inmersos en la comprensión barroca de la arquitectura ².

Junto a ello, la falta de arquitectos con titulación o formación académica en la ciudad limitó enormemente la difusión de las nuevas propuestas arquitectónicas. En la ausencia de artistas representativos de la nueva generación artística, no es extraño que en la Sevilla del XVIII se asistiera al encumbramiento de artistas que aportaron alguna alternativa novedosa al tradicional panorama de las artes en la ciudad. Este es el caso de Lucas Cintora, un arquitecto navarro afincado en la ciudad a finales de la década de los 50 ³. Avalado por una formación más amplia que la de sus colegas de Sevilla, desarrollada en Navarra y Francia, y por su proximidad a la figura de Ventura Rodríguez, con quien trabajó en las obras de la capilla del Pilar de Zaragoza, no obstante se integró sin dificultad en el contexto tradicional de su profesión en Sevilla: Realizó su examen de maestría en el gremio local, en el cual llegó incluso a desempeñar la función de examinador en 1760 ⁴, y trabajó como asentista en algunas obras religiosas bajo los dictámenes de los maestros mayores del arzobispado hispalense. Sin embargo, su fuerte carácter y posicionamiento estético le hizo declararse públicamente contrario a la actuación de la diócesis en la restauración de la capilla del Sagrario de la catedral hispalense. Sin duda, esta actitud le separó de una gran parte de la opinión sevillana y de la poderosa clientela eclesiástica, pero le acercó al ambiente de la minoría ilustrada de la capital. Ya antes, en 1775 forma parte de la junta rectora de la Real Escuela, con el cargo de teniente de arquitectura, de la que fue director a partir de 1781 ⁵. En 1776 consiguió ser nombrado académico de mérito en la Real de San Carlos de Valencia. Los eruditos locales apoyaron un rápido ascenso profesional, desempeñando varios cargos de importancia en instituciones privadas y civiles de la ciudad. A través de Bruna consiguió su nombramiento como maestro mayor de los Reales Alcázares, y Juan Bautista Muñoz, el cosmógrafo real, le eligió para acondicionar la antigua Casa Lonja en su nueva función como Archivo de Indias ⁶.

De esta forma, las posibilidades de difusión de una nueva arquitectura que se concentraban en Cintora quedaron limitadas a una clientela restringida, de la que quedaban excluidos los principales promotores de la actividad constructiva de la ciudad, los cabildos municipal y eclesiásticos de la ciudad. Y de forma específica dependían de la

capacidad de Cintora para desarrollar una aportación suficientemente representativa de los nuevos supuestos hacia los que había que converger.

Sin embargo, su actividad no resultó un modelo orientativo adecuado para la comprensión del nuevo ideal arquitectónico propugnado por la academia, siendo revelador en este sentido el juicio negativo que por parte de la academia madrileña merecieron los escasos proyectos presentados por este arquitecto para su aprobación. En realidad, Cintora acepta sin reservas la autoridad de Ventura Rodríguez como restaurador de la noble arquitectura, y el recuerdo de los motivos compositivos empleados por este arquitecto está presente en el diseño de iglesia que le sirvió para obtener su titulación como académico de mérito. Su posicionamiento estético se puede extraer a través de sus escritos, fundamentalmente el impreso publicado en Sevilla en 1786 para justificar su actuación en la Lonja de la ciudad. Cercano a Ponz, está de acuerdo en la necesidad de suprimir la decoración barroquista de los edificios. Conocedor de la tratadística clásica, asume sin más la comprensión de la arquitectura como un sistema formal de órdenes basados en la proporción, tomada sobre todo de la lectura del Vignola. Esta concepción rígidamente normativa de la arquitectura la aplica a la crítica del edificio consular sevillano, descalificando su valor como modelo arquitectónico contemporáneo ⁹.

Aunque probablemente Cintora, pese a las críticas que se le imputaron en este sentido, llegó a ser un reconocido perito para solucionar algunos problemas técnicos en las construcciones, las obras que se le atribuyen hacen dudar de su capacidad para sistematizar los paramentos con un lenguaje clásico coherente, que es empleado como un mero recurso accesorio e independiente para ciertas partes del conjunto edilicio. En cuanto a otros aspectos del carácter arquitectónico, el propio Ceán, no muy alejado de sus supuestos estéticos, criticó con profundidad el tradicional concepto del espacio que inspiró su intervención en el archivo indiano, aludiendo a su falta de economía y belleza ¹⁰.

De esta forma, la ambigüedad de la visión arquitectónica que se impartía desde la academia sevillana la incapacitaba para difundir una imagen precisa y distinta de la arquitectura de la ilustración. Pese a ello, la élite cultural de la ciudad iba asumiendo la necesidad de cambio artístico con una parte importante de la renovación de su cuerpo social. Ayudó a esta actitud la residencia en Sevilla de ilustrados como Jovellanos o Ceán, que fomentó la asociación de los artistas en la escuela de diseño, y la labor de algunos eruditos locales en estrecho contacto con los anteriores, como D. Francisco de Bruna, el protector de la Real Escuela, preocupado por subordinar esta institución al modelo madrileño, o El conde del Aguila, interesado por la nueva visión de la antigüedad y las artes, que recorre en compañía de Ponz y el propio Bruna los monumentos artísticos de la localidad ¹¹. En su nutrida biblioteca recoge obras de Jovellanos como el *Elogio de las Bellas Artes* de 1781. La labor de Ponz como divulgador de la crítica ilustrada tuvo una importante repercusión en la ciudad andaluza, inspirando su lectura la interpretación que del patrimonio monumental de la ciudad realizan en esos años algunos estudios locales como el *Compendio Histórico-descriptivo ...* de Arana de Valflora ¹². Sus opiniones estéticas, contrarias a los ídolos del barroco local y tendentes a la remisión de la invención decorativa en los edificios, encontrarán adeptos entre el mundo cultural sevillano. Asimismo, desde la Academia de Buenas Letras se potenciarán algunos escritos de carácter erudito sobre la historia artística de la ciudad ¹³. Para una nueva comprensión del hecho arquitectónico, también fue esencial la presencia de los ingenieros militares en las conversaciones ilustradas de la Sevilla de su época. Cintora en su *Justa repulsa ...* menciona la participación de los mismos en las tertulias ciudadanas, para hacer valer la acogida favorable de los miembros de este cuerpo a su

proyecto de intervención en la Lonja. Algunos, como el coronel S. Van der Borch, fueron miembros de la academia literaria sevillana ¹⁴. Se interesó de esta manera la Sevilla ilustrada en un modelo de formación arquitectónica que integraba una visión más amplia y científica del estudio de la profesión, y con las construcciones que dirigieron estos militares, como la Maestranza de Artillería o la Real Fábrica de Tabacos, se acentuaba el valor de lo estructural frente a lo decorativo, primando la utilización de un repertorio formal más cercano al ideal clasicista.

Será precisamente la más importante clientela de la construcción en la ciudad, el cabildo del municipio, la que ofrecerá los primeros pasos efectivos para la transformación de la arquitectura en el ámbito sevillano.

En 1784, al estar vacante la plaza de maestro del ayuntamiento sevillano, se escoge para ocupar la titularidad de la institución al arquitecto Félix Caraza. Años más tarde, Joaquín de Goyeneta, miembro de este cabildo secular, nos expone cuales fueron los motivos de esta elección. El cabildo, reflexionando sobre el estado de abandono de la ciudad, encontró el origen de este desorden en "haber estado fiados tantos objetos aun simple maestro de albañilería; el que aunque bueno, y cumplido en su arte, no era a proposito para desempeñar tan grave encargo". Para el ayuntamiento, "estos hombres criados en el detalle y execusion de las obras carecen de muchos conocimientos, y de aquella extension de ideas, capaz de abrazar un plan general de reforma, y de llevar al fin bajo un sistema constante, y seguido la execusion de un proyecto de seguridad, hermosura y comodidad qual lo requería Sevilla" ¹⁵. En efecto, durante años la responsabilidad de la arquitectura de la ciudad había recaído en el maestro mayor de la institución. A este cargo, votado por el cabildo, accedían normalmente constructores formados en el gremio local, que solicitaban el empleo aduciendo su capacidad para el dominio del diseño, la experiencia constructiva y sus años de servicio a favor de la ciudad. El último de estos maestros antes de la elección de Caraza fue Pedro de San Martín, al que alude Goyeneta en su informe. Al parecer, Caraza, a diferencia de San Martín, fue un arquitecto en el nuevo sentido del término. Poco sabemos de su actividad antes de la llegada a Sevilla en 1779, salvo que llegó a titularse maestro mayor de obras de albañilería de Cádiz, ciudad donde la difusión del academicismo tuvo una mayor fortuna, con figuras clave como el arquitecto Torcuato Benjumeda. Cercano a este ambiente artístico, Caraza debió pasar examen académico para ejercer como arquitecto, tal como se colige en sus escritos. En Sevilla presentó un proyecto ante el cabildo catedralicio para la edificación del muro sureste de la catedral ¹⁷, que no fue aceptado, y elaboró para el ayuntamiento un proyecto de encauzamiento del Tagarete en 1781 ¹⁸.

En cualquier caso, significaba la elección del cabildo por cambiar las bases productivas de la construcción de la ciudad, de manera que respondieran de forma operativa a las propuestas ilustradas de intervención sobre la ciudad. Desde la segunda mitad de siglo, el gobierno municipal manifiesta una comprensión más racional de los problemas de la urbe. Los asistentes ilustrados, con especial mención de Olavide, patrocinan algunas intervenciones en el campo de la planificación urbana, con objeto de mejorar la función de su entramado viario, y que son igualmente expresión de la estética del urbanismo dieciochesco. De manera específica, el nombramiento de Caraza coincide con una coyuntura catastrófica que asola con cierta asiduidad a Sevilla durante toda su Edad Moderna, como es el desbordamiento del río Guadalquivir. En 1783, durante la asistencia de López de Llerena, se produce en Sevilla una terrible riada que asola la ciudad sin que las medidas de urgencia adoptadas por el municipio pudieran tener éxito alguno contra la fuerza de las aguas. Se convencía así el gobierno de la ciudad de la necesidad

de continuar con el programa de intervenciones ya iniciado en el XVIII para favorecer la defensa del municipio contra las riadas. A esta necesidad se unía la inquietud de la administración por mejorar la navegación en el curso del río, conveniencia estratégica para una ciudad que tenía en el río su principal medio de comunicación con el exterior, y que no olvidaba cómo las dificultades de su navegación fueron causa principal de la pérdida del monopolio comercial con las Indias ¹⁹. Este apremio de necesidades hace comprender la exigencia de un responsable para ese “plan general de reformas” del que nos hablaba Goyeneta.

La actividad desarrollada por Caraza al frente de la arquitectura municipal correspondió con lo esperado por el cabildo, manifestando en su quehacer una comprensión novedosa de las posibilidades de su profesión.

Sin duda, la principal tarea encomendada a Caraza fue resolver el problema que planteaba el río Guadalquivir. En un informe de su actuación como arquitecto, se indica que Caraza “procuró instruirse a costa de crecidos desembolsos de quanto desde principios de este siglo se ha obrado y escrito en la materia, así en //España como fuera de ella, haciendo una coleccion bastante completa de los autores, y proyectos mas escogidos ...”. Con la información adquirida, elaboró un plan general que ofreció a la ciudad “para su seguridad, mejora de la navegacion del rio, y mayor decoro de los paseos, puertas y murallas de su resinto ...” ²⁰. La preocupación de Caraza por el estudio de los escritos sobre hidráulica es coincidente con la general actitud del mundo profesional de la arquitectura ilustrada por incluir este género de obras dentro de los diversos saberes que conforman la enseñanza de la arquitectura. A través de esta actividad profesional, Caraza puede elaborar un proyecto, cuyo contenido sometió al examen de Julián Sánchez Bort, académico de mérito y un importante arquitecto experto en este tipo de obras. El proyecto comprendía un conjunto de actuaciones sobre el cauce del Guadalquivir para limitar su capacidad erosiva, incluyendo la construcción de malecones y el embellecimiento de sus márgenes. Aunque la escasez de fondos motivó el cese de estas intervenciones en 1788, en 1792 volvió a ser solicitada por el ayuntamiento para levantar planos de los contornos de la ciudad y parte del río, desde San Jerónimo al convento de los Remedios, y en ese mismo año por orden del ministro de Indias reconoció el curso fluvial hasta su desembocadura, con plantas y perfiles del cauce y obras que debían realizarse ²¹.

Aunque la actuación en el río ocupó la mayor parte de la labor de Caraza como arquitecto municipal, su alejamiento de los supuestos barroquistas se evidencia de forma particularmente intensa en otros campos constructivos ²². Un capítulo específico de su actividad lo comprenden los diseños de arquitectura efímero para las celebraciones festivas o luctuosas desarrolladas en la ciudad. Este campo arquitectónico, tradicionalmente vinculado a la fiesta barroca, y con ello a la invención de nuevas formas y representaciones simbólicas, no pasó desapercibido a la crítica ilustrada, tan contundente cuando trata de aspectos relativos al ornato arquitectónico. Para la proclamación de Carlos IV elaboró Caraza una fachada fingida que ocultaba el frente de las casas capitulares en la plaza de San Francisco. Aunque con un tradicional concepto de máscara arquitectónica, el lenguaje clásico que se inscribía en la composición simulada evidenciaría la intención de organizar una breve y nueva visión del ayuntamiento plateresco bajo la óptica académica. En general, los adornos y altares en las calles de Sevilla experimentaron un cambio sustancial en el caso de la llegada al trono del nuevo rey, pues según Manuel Gil, cronista oficial de los fastos, no se notaron por fin los “espejos de gusto grosero ni otros adornos semejantes a estos que antes ... mostraban la falta de

invención y mezquino talento de los que los usaban ...”²³. Caraza elaboró otro diseño de arquitectura perecedera esta vez para la visita del rey a Sevilla en 1796, y por encargo del gremio de plateros. La fuente de la plaza de San Francisco fue engalanada a modo de templete clásico, con dos órdenes de columnas y pilastras, que sostenían diversas luminarias.

También Caraza, a través de la construcción de nuevos edificios públicos, contribuyó a la extensión en la ciudad de los presupuestos academicistas. En 1792 se produjo al incendio de la antigua aduana de Sevilla, requiriéndose sus servicios para su reedificación, que concluyó en 1795. La fachada principal, orientada hacia el río, se organizó de acuerdo a un lenguaje clásico, por medio de dos pares de pilastras jónicas con guirnalda a los lados de su puerta, rematándose el edificio con un frontón. El tema compositivo, de raíz palladiana, y generalizado en el mundo artístico de la ilustración por su uso en monumentos representativos de la villa y corte, como en la puerta Real de Sabatini, fue utilizado por Torcuato Benjumeda en el academicismo gaditano²⁴.

Sin embargo, esta incorporación de Caraza como responsable de la arquitectura ciudadana no se resolvió sin dificultades. Surgieron discrepancias en la corporación sobre la forma de elección del arquitecto, que fue votado por únicamente cuatro miembros del cabildo, y sobre el sueldo del nuevo arquitecto, de 1.000 reales al año. Caraza, celoso de su categoría profesional, dimitió del cargo en 1785 al restringirse sus emolumentos a 500 reales, “con la mira de no descender desde la graduación de arquitecto que tiene a servir en clase de maestro alarife ... en consideración a su particular inteligencia ...”²⁵.

La renuncia de Caraza determinó una nueva convocatoria para cubrir la maestría de la ciudad. Las solicitudes elaboradas por los constructores que optaban a la plaza evidencian claramente la lucha entre dos modelos de valoración del profesional de la arquitectura en la ciudad. Por una parte, los maestros más apegados a la tradición, reseñan en sus escritos aquellos aspectos que configuraban el currículum laboral idóneo durante el XVIII: Su situación de privilegio en la corporación gremial, su experiencia laboral, primando fundamentalmente la destinada al servicio de la ciudad, alegación de funciones interinas reconocidas para el municipio, e incluso su adscripción a algunas de las más relevantes familias artísticas de la ciudad. Por otra, los maestros relacionados con la academia local manejan la enseñanza aprendida en la institución como mérito para su consideración por la clientela municipal. En este sentido, uno de los constructores que solicitan la plaza, el maestro albañil Antonio Marques, individuo honorario de la academia, llega a expresar en su escrito que su petición se formula “atendiendo también que el Muy Ylustre ayuntamiento oye solo las voces del merito, y procura promover eficazmente el fomento de las Artes en los Yndividuos que se dedican con empeño a adquirir en ellas los conocimientos mas fundamentales ...”²⁶.

La elección del cabildo, celebrada el 6 de abril de 1786, recayó en José Echamorro²⁷, un miembro del grupo de alumnos de la academia sevillana. Nacido en Carmona sobre 1751, se examinó como maestro en el gremio sevillano en 1775, tras aprender el oficio con el maestro Francisco Romero. Sin desligarse de su actividad como ejecutivo del gremio sevillano, del que fue examinador en 1782 y alcalde alarife en 1785²⁸, simultaneo su obligada presencia en esta corporación con la nueva enseñanza de la arquitectura que promovía la cultura ilustrada. Desde el año de su examen como maestro, acudió a la clase de dibujo de la Real Escuela sevillana, opositando a sus premios generales en 1782. Junto a su asistencia en la institución local, Echamorro informa en su memorial para acceder a la maestría mayor de la ciudad su aprendizaje del dibujo en la academia de San Carlos de Valencia durante dos años, y haber cursado un año en las

clases de matemáticas que instituyó la sociedad patriótica sevillana en el colegio de San Hermenegildo. Antes de conseguir la titularidad como maestro mayor de la ciudad, Echamorro colaboró en proyectos y obras patrocinadas por el arzobispo sevillano, y ya había suplido a Caraza como titular del cargo municipal en sus ausencias y enfermedades.

Alumno aventajado de Lucas Cintora en la academia sevillana, Echamorro defenderá a su maestro en la crítica que se efectuó desde la academia madrileña a los proyectos que presentó a esta institución ²⁹. En realidad, para Echamorro, al igual que para la generalidad de los constructores de su generación, el paso por la Escuela sevillana supuso más que revisión de sus planteamientos sobre la arquitectura, la posibilidad de acceso a los cargos que la renovada clientela ilustrada les iba ofreciendo. Cuando en 1786 llega a Sevilla la aprobación del consejo de Castilla reconociendo a Caraza su derecho como arquitecto mayor de la ciudad, Echamorro continuará pretendiendo su cargo, hasta que en 1793 se reconoce por el consejo su paridad con Caraza como responsable de la arquitectura municipal, pese a no haber sido aprobado por arquitecto desde la academia madrileña. Su producción artística descubre su alejamiento de los modelos compositivos del lenguaje clásico. En realidad, la arquitectura de Echamorro sólo se separa del barroquismo tradicional en la ausencia de decoración icónica, aunque incluso la exclusiva utilización de elementos tectónicos de los paramentos es tratada de forma reiterativa y ornamental, tal como se manifiesta en las obras de remodelación de las iglesias de Santa María y Santiago de Utrera, o en la parroquia sevillana de San Ildefonso, en la cual trabajó hasta su muerte, ocurrida en 1825 ³⁰.

Es evidente que el escaso cumplimiento de las normativas sobre el control de la arquitectura por parte de la academia en Sevilla posibilitaron la coexistencia del gremio y la Real Escuela, como organismos de la asociación de profesionales de la construcción. En realidad, la facultad para aprobar la capacidad en el arte de la albañilería continuaba adscrita a la corporación gremial mediante la celebración de los exámenes de maestría. Curiosamente, la posición privilegiada de Echamorro en el cargo de maestro del municipio permitió que fuera en el campo de la arquitectura ciudadana donde comenzara a establecerse la oposición característica de la arquitectura de la ilustración entre el gremio y la concepción ilustrada sobre la creación artística.

Durante la Edad Moderna existe en el cabildo municipal la preocupación por aplicar un cierto control sobre la arquitectura privada que se construye en la ciudad, con objeto de defender el espacio público de una indiscriminada especulación del suelo, y para verificar la solidez y decencia de las obras en los nuevos edificios. Durante el XVIII esta vigilancia municipal se delega en el gremio de albañilería ³¹, cuyos veedores, junto con un regidor del cabildo, determinan las medidas de las construcciones de nueva planta, y su correcta alineación a la trama urbana donde se ubican. Con la ilustración, y la comprensión de la ciudad como marco de su concepción política y estética, se potencia la normativa municipal sobre este aspecto urbanístico. La elaboración de nuevas reglas sobre la construcción de obras en la ciudad durante esta época está íntimamente unida al desarrollo del movimiento academicista, de tal manera que se persigue un más estricto control de la institución municipal, elevando las competencias de los arquitectos sobre la aprobación de los diseños u operaciones de las nuevas construcciones, a la vez que se exige la adecuación de sus alzados conforme a las nuevas reglas de la arquitectura. En Madrid, el ayuntamiento confirmó su alianza con la institución académica mediante la elaboración de unas ordenanzas de vigilancia y policía sobre las obras que se construyeran en la villa y corte ³², reglamento que fue divulgado e imitado

por otros municipios del reino ³³. En Sevilla ³⁴, la reglamentación madrileña sobre la construcción de edificios se trató en sesión del cabildo de 28 de mayo de 1779. El ideal ilustrado tuvo el suficiente peso en el cabildo del municipio como para que sus miembros reconocieran la arbitrariedad de la construcción en Sevilla de sus edificios públicos y particulares, “y que esta clase de policia no habia sido mirada con el cuidado y esmero que exigia ...” con el resultado “de no establecerse la decoracion del aspecto publico” ³⁵. Este concepto del decoro público, aunque alejado aún de las propuestas estéticas de la academia, supone la comprensión de la totalidad de la ciudad, incluida la arquitectura doméstica, como posible objeto de intervención renovadora. De esta forma, el 19 de junio el asistente solicitó al consejo de Castilla la emisión de una carta orden por la cual se determine el seguimiento en la ciudad de Sevilla de las mismas reglas por la que se rige la capital de la monarquía. En consecuencia el consejo aprobó el 6 de septiembre de dicho año la petición de la ciudad nombrándose caballeros diputados para la formación de unas ordenanzas similares a las de Madrid. Mientras se constituyó la normativa y se esperaba su aprobación por el consejo, el ayuntamiento fue otorgando una serie de acuerdos que regulaban los aspectos principales del proceso legal para las construcciones en la ciudad. Los maestros que fueran a realizar las obras debían presentar un diseño de la construcción al ayuntamiento, quien delegaba en el arquitecto del municipio la aprobación del proyecto, atendiendo lo que conviene al aspecto público de la ciudad. Posteriormente se decide una fecha para la dación de medidas, a la que asisten un caballero diputado, el síndico arquitecto, alcaldes alarifes y maestro que hace la obra. Se procede entonces al arreglo de la construcción, según la labor de maestro y arquitecto, estableciéndose las mejoras necesarias en beneficio del común. El conflicto de competencias entre Caraza y Echamorro se resolvió con el turno semanal de cada uno de ellos para este cometido.

En comparación con las ordenanzas madrileñas, estas disposiciones del cabildo sevillano no suponían una ruptura definitiva con los usos tradicionales de la construcción de nuevos edificios en la ciudad. Ante la ausencia de maestros aprobados por la academia en el ámbito local no existía aún ninguna limitación práctica sobre la actividad de los maestros locales en las obras dentro de la capital andaluza. Por otra parte, la posición del gremio como organismo con poder de decisión sobre la arquitectura queda representada, a diferencia de lo dispuesto en Madrid, con la presencia de los alcaldes alarifes, sus máximos ejecutivos, en el acto de dar las medidas de la construcción. Sin embargo, su posición queda supeditada a la labor del arquitecto, que es quien controla finalmente el diseño de la obra. Pronto incluso se pondrá en entredicho la capacidad de sus representantes para intervenir en cualquier aspecto del planteo de las obras en la ciudad.

El 25 de julio de 1794 se dieron las medidas para la construcción de unas casas en la sevillana calle de las Cruces. Asistieron al acto el arquitecto municipal José Echamorro, el diputado de medidas del cabildo, y los alarifes del gremio Bartolomé García y Vicente de San Martín. Llegado el momento de indicar el modo de construir una pared en la obra, el alarife San Martín reclamó para sí el derecho a hacerlo, enfrentándose al arquitecto Echamorro. Este conflicto, junto a otros similares ocurridos en ese mes con los alarifes, motivó el inicio de un pleito de Echamorro contra la asistencia a este tipo de actos de los representantes del gremio, ateniéndose a lo indicado por las reglas de Madrid aceptadas por la ciudad. Para Echamorro, las denuncias sobre las obras corresponden únicamente a los arquitectos nombrados por el cabildo, siendo las realizadas por los alarifes “causa de muchos recursos” por su “falta de conocimiento” ³⁶. La

defensa del gremio argumentó la pertenencia de Echamorro a la propia corporación como un individuo más, sin tener mayor atribución para exigir lo que pretende, y aludió al derecho de la corporación para juzgar los autos relativos a la albañilería, tal como quedó reflejado en varias ejecutorias de la Real Chancillería de Granada durante el siglo XVI. Para el gremio la aceptación del reglamento madrileño no refuta esta jurisprudencia ganada a su favor.

Los contenidos de las alegaciones de la corporación manifiestan hasta que punto las disposiciones legales sobre la libertad de profesión y el protagonismo de los arquitectos examinados por la academia son escasamente efectivos en el ámbito sevillano. La postura de Echamorro, representante de la actividad docente de la Real Escuela de la ciudad, reivindica la adecuación de la práctica constructiva a su nuevo modelo socio-laboral, aunque más como resultado de un conflicto competencial del que sale beneficiado que como una comprensión profunda de las nuevas alternativas sociales y estéticas que ofrece la reforma ilustrada a la arquitectura. Por ello, el problema planteado, que supone el comienzo del fin del control de la corporación gremial sobre la construcción en la ciudad, es representativo de la crisis de la arquitectura en la Sevilla de fines del XVIII, en la que la caída del marco laboral tradicional y los valores que defendía no se ofrece una alternativa válida y coherente que determine un nuevo rumbo del quehacer artístico. habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XIX para que las expectativas sugeridas por la ilustración en la capital andaluza encuentren su desarrollo adecuado.

NOTAS

1 Antonio MURO OREJON: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1961, pág. XIII.

2 Pedro del Pozo, maestro pintor que desempeñó el cargo de primer director de Real Escuela, realizó sobre 1750 un proyecto para el retablo de la capilla de San José, sede la hermandad de los carpinteros de lo blanco. Las trazas de la construcción, de una gran complejidad decorativa basada en el empleo de la rocalla, era ajena absolutamente a cualquier aproximación al lenguaje clasicista. (Véase Francisco HERRERA GARCIA: "sobre la intromisión de otras artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano" en *Atrio*, n.º 4. Sevilla, 1992, págs. 117-129). El propio Blas Molner, director de escultura de esa misma junta, fue autor años más tarde de un diseño para el triunfo de la Santísima Trinidad que debía erigirse en la capital hispalense. Tanto el concepto del monumento como la composición de sus trazas fueron criticadas por la erudición ilustrada.

3 Sobre la figura de Lucas Cintora véase entre otros, de E. LLAGUNO Y AMIROLA con notas y adiciones de J. A. CEAN BERMUDEZ: *Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, Imprenta Real, 1829. Tomo IV, pág. 315. T. FALCON MARQUEZ: *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977, págs. 82-83 y 88-89; y Pedro de Silva. Sevilla, 1979, págs. 67-68 y C. SAMBRICIO: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid, 1986, págs. 318-319, 360 y 425.

4 Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Sec. XVI, Antiguos, Carp. 1663-1670.

5 A. MURO, op. cit., pág. 25.

6 L. CINTORA: *Justa repulsa de ignorantes y de émulos malignos. Carta apologético-crítica en que se vindica la obra que se está haciendo en la Lonja de Sevilla, se refiere la ocasión y el fin que se ha tenido para ella, y se expone el juicio que se debe formar sobre el autor de este edificio* ... Sevilla, Vázquez, Hidalgo y Cía, 1786, págs. 17-19 y 62.

7 La corporación rechazó dos proyectos presentados por Cintora, el diseño de una casa consistorial para la población de Castillo de las Guardas y unas obras en Sanlúcar de Barrameda, C. SAMBRICIO, op. cit., pág. 318.

8 Véase J. BERCHEZ: *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*. Valencia, 1987, pág. 36 y fig. 24.

9 L. CINTORA, op. cit., págs. 80-107.

10 "... a la economía, porque quitados los muros intermedios perdieron mucho terreno para la colocación de los papeles; y a la belleza, porque siendo desiguales las bóvedas de cada salón en altura y ornato queda muy disonante a la vista con un techo tan irregular ...". E. LLAGUNO Y AMIROLA, op. cit., Tomo II, pág. 135, nota 5.

11 F. AGUILAR PIÑAL: "Una biblioteca dieciochesca: La sevillana del Conde de Aguila". Tirada aparte de la Rev. *Cuadernos Bibliográficos*. Vol. 37. Madrid, 1978, pág. 3.

12 F. ARANA DE VALFLORA: *Compendio histórico descriptivo de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla Metrópoli de Andalucía*. Sevilla, Vázquez, Hidalgo y Cía, 1789. Prólogo a la segunda edición.

13 F. AGUILAR PIÑAL: "Los estudios locales sevillanos en el siglo XVIII" en *Temas Sevillanos*. Sevilla, 1972, págs. 67-72.

14 F. AGUILAR PIÑAL: *La Real Academia sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*. Madrid, 1966, pág. 166.

15 Informe de Joaquín de Goyeneta, fechado el 9 de septiembre de 1795. (A.H.M.S. Sección 5. Escribanía del Cabildo. Siglo XVIII. Tomo 25, n.º 21, fol. 24v.).

16 R. LUNA FERNANDEZ-ARAMBURU Y C. SERRANO BARBERAN: *Planos y dibujos del archivo de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986, pág. 28.

17 *Ibidem*, pág. 28.

18 A. M. BERNAL: "El Guadalquivir durante el siglo XVIII" en *La Sevilla de las Luces*. Madrid, 1991, pág. 64.

19 Sobre los problemas del río y la ciudad en el XVIII, véase entre otros, A. M. BERNAL, op. cit., págs. 59-72, y A. ZAPATA: "El río en el siglo XVIII y la compañía de navegación del Guadalquivir" en *El Río. El Bajo Guadalquivir*. Madrid, 1985, págs. 64-67.

20 Informe de Félix Caraza, fechado el 30 de agosto de 1797. (A.H.M.S. Sección 5. 1.ª Escribanía del Cabildo. Siglo XVIII. Tomo 25, n.º 17d. s/f).

21 Memorial de Félix Caraza, fechado el 20 de mayo de 1795. (A.H.M.S. Sección 5. 1.ª Escribanía del Cabildo. Siglo XVIII. Tomo 25, n.º 21. Fol. 13-20v.). Citado por J. M. SUAREZ GARMENDIA: *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*. Sevilla, 1986, pág. 78, nota 52.

22 Para un estudio detallado de la obra arquitectónica de Caraza, véase J. M. SUAREZ GARMENDIA, op. cit. págs. 38-41.

23 F. AGUILAR PIÑAL: *Historia de Sevilla: Siglo XVIII*. Sevilla, 1982, pág. 25.

24 T. FALCON. *Torcuato Benjumeda y la arquitectura neoclásica en Cádiz*. Cádiz, 1974, págs. 60-61.

25 A.H.M.S. Sección 5. 1.ª Escribanía del Cabildo. Siglo XVIII. Tomo 25, n.º 20. Fol. 23. Documento citado por J. M. SUAREZ GARMENDIA, op. cit. pág. 77, nota 50.

26 Solicitud de Antonio Marques para la plaza de maestro mayor de la ciudad. (A.H.M.S. ... Tomo 25, n.º 29. Fol. 13r.).

27 La biografía de Echamorro ha sido estudiada por A. SANCHO CORBACHO: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid, 1984, págs. 259-261; J. M. SUAREZ GARMENDIA, op. cit., págs. 41-44; T. FALCON: *Iglesias de la Sierra de Cádiz*. Cádiz, 1983, pág. 23.

28 A.H.M.S. Sección XVI. Antiguos. Carps. 1663-1670.

29 C. SAMBERICIO, op. cit., pág. 425.

30 Murió el 8 de julio de 1825 "... se le dio sepultura en uno de los cañones que estan en la capilla de la Santísima Virgen Maria del Coral, porque siendo Arquitecto Mayor de esta ciudad dio principio a la obra de este nuevo templo y la dirigió hasta el día de su fallecimiento.". (Archivo Parroquial de San Ildefonso. Libro 4 de defunciones. Años 1792-1830. Fol. 176v-r).

31 A.H.M.S. Sección XVI. Varios Antiguos. Carp. 314.2.

32 Véase en este sentido, A. QUINTANA MARTINEZ: *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid, 1983, págs. 106-109.

33 Similares ordenanzas se redactan en Santiago (1781), Valencia (1796) o Cádiz (1792). Véase T. FALCON, op. cit. (1974), págs. 42-43 y la transcripción de las ordenanzas gaditanas en págs. 112-139.

34 A.H.M.S. Sección 5. 1.^a Escribanía del Cabildo. Siglo XVIII. Tomo 13, n.º 23.

35 Ibídem. Fol. 5r.

36 Ibídem. Fol. 1v.

LOS ALBORES DEL NEOCLASICISMO EN CANARIAS

JOSE CONCEPCION RODRIGUEZ

La expresión artística del siglo XVIII en las Islas Canarias será esencialmente la barroca, salvo el último cuarto de la centuria, marcado por la introducción de las pautas del Neoclásico. Las características de este nuevo estilo comenzarán a vislumbrarse en la actividad constructiva con el impulso de personalidades significativas como lo fueron los hermanos Diego Nicolás y Antonio José Eduardo, a quienes ha de unirse un discípulo del primero en las labores arquitectónicas, José Luján Pérez.

La plástica muestra más claramente el tono de indefinición que caracteriza a esta segunda parte del siglo, de modo que no puede hablarse en puridad de unas tallas o pinturas regidas por los cánones de la nueva estética, aunque sí se observa en algunos autores cierto sincretismo, una especie de abstracción que les hace singulares frente a los rasgos más definitorios del Barroco.

En la expansión del nuevo estilo jugó un papel importante en el archipiélago el fenómeno de la Ilustración, ampliamente reconocido en España, especialmente tras la publicación que sobre el tema desarrolló Jean Sarrailh¹. El impulso más importante del citado fenómeno cultural procedió de las tertulias tinerfeñas del Puerto de la Cruz, en la que destacó la familia Iriarte^{1 bis}, y La Laguna de Tenerife, cuyas reuniones se celebraban en el palacio de los marqueses de Villanueva del Prado².

No podemos olvidar, sin embargo, la renovación que supusieron la compañía de Jesús y la comunidad de agustinos, los primeros destacados por su sistema de enseñanza, menos encorsetado que el de otros religiosos regulares, singularidad de la que igualmente fueron partícipes los monjes de San Agustín, quienes llegaron a ser los primeros rectores de la universidad nivariense.

Asimismo debe ser recordada la labor de algunos obispos como D. Juan Bautista Servera, a cuyos desvelos se debe la Real Sociedad de Amigos del País de Gran Canaria³. Los afanes de renovación del clero y la moralización de la sociedad que impulsó D. Antonio Tavera y Almazán pudieron ya entorsearse en algunos prelados del Seiscientos, como es el caso de D. Cristóbal de la Cámara y Murga y D. Bartolomé García Ximénez. No debe olvidarse que el mencionado obispo Tavera fue amigo del propio Jovellanos y componente de la tertulia de la condesa de Montijo⁴. Aquél llegó a afirmar del rector canariense que era "nuestro Bossuet, y debe ser el reformador de Nuestra Sorbona", en referencia a la universidad de Salamanca, cuya sede diocesana presidió Tavera con anterioridad a su presencia en las Islas⁵.

La importancia de la aristocracia en los primeros pasos de la Ilustración fue grande. Ya se ha mencionado cómo la tertulia de Nava tenía lugar en la residencia de los marqueses de Villanueva del Prado. Entre sus principales asistentes se contaban D. Fernando y D. Lope de la Guerra así como D. Martín de Salazar, de la casa de los condes del Valle de Salazar, y D. Cristóbal del Hoyo-Solórzano, marqués de San Andrés y vizconde de Buen Paso ⁶, sin duda el personaje más festivo de los mencionados. En las sesiones, destacadas por su carácter científico y el interés por la Naturaleza, participó igualmente D. José de Viera y Clavijo, clérigo nacido en Los Realejos, quien ha de abandonarlas en 1770 por tener que acudir al desempeño de la tutoría del marqués del Viso ⁷.

Los sectores burgueses desempeñaron en estas reuniones un papel igualmente destacado. Así fue singular el caso de D. Bernardo Valois (originalmente Walsh), comerciante residente en el Puerto de la Cruz y originario de Irlanda. La colonia de esta procedencia fue numerosa en aquel puerto ⁸, lo mismo que la originaria de Inglaterra, lo que supuso para el mencionado lugar la recepción de publicaciones extranjeras de carácter científico y literario, que luego circulaban entre los miembros más cultivados del estrato social isleño.

Natural de La Laguna pero de ascendencia irlandesa fue D. Diego Nicolás Eduardo, secretario de la Real Sociedad Económica de Tenerife, la que, con sede en la mencionada ciudad, fue creada en 1777. Su primer director fue el propio marqués de Villanueva del Prado D. Tomás de Nava y Grimón; actuaba a la sazón de censor D. Cristóbal del Hoyo-Solórzano, marqués de San Andrés ⁹.

En relación directa con la reseñadas Sociedades se establecieron las Academias de Dibujo. Ya en los estatutos de la que tuvo por sede la capital gran Canaria se establecía el fomento de las Artes ¹⁰. En 22 de agosto de 1781, el Supremo Consejo de Castilla hacía consulta a la citada Sociedad sobre la conveniencia de tales instituciones en las islas. La respuesta fue que "no se conocían academias, congregaciones ni escuelas de las referidas artes, incluyendo el dibujo" ¹¹. Ante tal situación, la Sociedad instituye una el 7 de diciembre de 1787, cuya dirección desempeñó el ya mencionado D. Diego Nicolás Eduardo, "discípulo de la Real Academia de San Fernando" ¹². Al poco tiempo de su establecimiento contaba con setenta discípulos, de modo que ya en el mes de abril de 1790 se otorgaron los primeros premios a los alumnos más aventajados. Ocho años más tarde fallecía Eduardo, sucediéndole en el cargo José Luján Pérez, a quien relevaría José de Ossavarry. Tras un corto periodo de inactividad, en 1836 pasó a la protección del consistorio insular ¹³.

La ciudad de La Laguna ve nacer su Real Sociedad, como ya se indicó, en 1777, auspiciada por el Cabildo de la Isla ¹⁴. Miembros de ella lo fueron los artífices José Rodríguez de la Oliva y su hijo Fernando ¹⁵. Al primero de ellos encargo la institución un informe sobre el estado del "Dibujo y Arte de la Pintura en esta Ysla", en el mismo año de su erección. El escrito no se culminó debido al óbito del artífice, de modo que en enero del año siguiente lo hace el censor D. Antonio José Eduardo, hermano de Diego Nicolás. En uno de los apartados señala:

"La falta de Ynteligentes en este Arte, común a todos los Artes, es grande en esta Ysla, y la mayor la falta de inteligencia de los Profesores; pues en esta Capital solo hay dos que dibuxen pasablemente que son Felis Padrón y Gerardo Villavicencio, pobres, sin libros, y sin discipulos. De resto los otros que extienden colores, y manejan las brochas, o el pincel, no se pueden llamar Pintores, porque en rigor no saber dibuxar" ¹⁶.

Concluía esta relación con el deseo de que se reflexione sobre tal situación y se vea qué puede hacerse, “(no digo para fomentar y perfeccionar un arte que es tan útil, necesario, y agradable), sino para resucitarlo y darlo a conocer”¹⁷.

La labor de la Sociedad tinerfeña en relación con la enseñanza artística fue bien reducida, a pesar de contar entre sus socios con artistas señeros, como lo fue sin duda José de Salas, arribado a Santa Cruz de Tenerife en 1782 para curar de la gota que padecía. Antonio Sánchez González, yerno del afamado pintor Juan de Miranda, se ofreció en 1787 a impartir docencia gratuitamente¹⁸. Dos años más tarde, sin embargo, Sánchez partía hacia la capital del Reino en compañía del comandante general del Archipiélago, quien le prestó protección. La docencia de la enseñanza artística se aceleró entonces, aupada por los empeños del Consulado de Canarias, recién fundado²⁰.

La enseñanza de la arquitectura adoleció también de falta de fuerza en las Islas. Así parece haberlo observado el padre Matías, jesuita residente en el colegio de la Compañía en la capital grancanaria, cuando en la tercera década de la centuria afirmaba que “los arquitectos de aquí no son sino unos pobres medio oficiales de arte y de quienes raro hay quien sepa leer”²¹, opinión esta con la que en ocasiones se ha mostrado desacuerdo²².

La platería experimentó situación similar a la descrita por el padre Matías; contrastes, exámenes y alcaldes de oficio con actuación efectiva fueron prácticamente desconocidos en Canarias²³.

La escultura contó con maestros señeros que transmitieron sus conocimientos a los pupilos, pero tampoco conoció la existencia de academia o escuela en esta labor en el Setecientos.

Sobre esta estructura directriz insular se situaba la Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 13 de junio de 1752 bajo la protección de Carvajal y Lancaster, ministro de Fernando VI²⁴, a la que debía supeditarse todo proyecto que se gestara en las Islas. Así se mostró siempre una marcada oposición a los retablos en madera. Tal prescripción parece haber sido atendida en el caso de la arquitectura de tal tipo que preside aún hoy la otrora iglesia del cenobio dominico en la villa de Tegui (Lanzarote). Levantado con los nuevos materiales no combustibles a fines del siglo, observa cierta concordancia con las formas barrocas. Madera utilizó sin embargo José Luján Pérez cuando talló los de la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Guía en Gran Canaria, así como el que hoy cobija a la Virgen de la Soledad o de la Portería en el cenobio franciscano en la capital de dicha isla²⁵. El primero consta ya en los inventarios de 1793²⁶, el otro se fecha en 1803²⁷.

Ninguna pieza escultórica insular fue sometida a los dictámenes de la Academia madrileña²⁸.

En este ambiente insular tienen lugar los primeros palpitos del Neoclásico. Es la arquitectura la primera manifestación del nuevo estilo, surgido en las islas en relación con la presencia en ellas de ciertas personalidades señeras, como ya se ha reseñado.

Significativa resulta al respecto la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, urbe que, tras crecer lentamente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en el último tercio de éste sufrió una importante transformación, de la que fueron impulsores los corregidores Eguiluz y Cano, alentados por Carlos III en lo que respecta a la labor constructiva, así como los obispos, especialmente Servera, Herrera, Martínez de la Plaza, Tavira y Verdugo²⁹, prelados que a su vez destacaron por su labor reformista, especialmente los dos primeros y D. Antonio Tavira, ejemplos señeros de rectores episcopales ilustrados³⁰.

¿Qué innovaciones arquitectónicas dominan en estas reformas? Hasta la segunda mitad del siglo XVIII, la arquitectura insular se caracterizaba por su constante arcaísmo. Sólo en el primer tercio de la centuria aparecen ciertas novedades, como lo fueron las cubiertas abovedadas, presentes ya en la iglesia de la Compañía de Jesús en la capital grancanaria ³¹, elevada en la tercera década ³². La segunda mitad del siglo supone la introducción de una estética basada en el raciocinio y la simplicidad, fruto del ambiente ilustrado, que pretende la emulación de la arquitectura de otros países europeos más avanzados ³³. El fenómeno se acentúa en los últimos treinta años del Setecientos, etapa cuyo comienzo tiene lugar en 1777 con la llegada al suelo insular de D. Diego Nicolás Eduardo. Nacido en La Laguna en 1733, hijo del matrimonio formado por D. Santiago Eduardo (originalmente Edwards) y D^a Ana María Róo, tras unos años de estudio en la Universidad de San Agustín, con sede en la urbe mencionada, se traslada en 1761 a la Península con objeto de continuar los estudios eclesiásticos. Sería Granada la ciudad de su residencia hasta al menos 1764, tras lo cual pasa a vivir en Madrid, en desempeño de un destino eclesiástico hasta hoy desconocido. El resto de su estancia en el continente transcurre como capellán de la segoviana Academia Militar de Artillería ³⁴. Este autor se formó en la Academia, pues frecuentó la de San Fernando en Madrid, a cuyas clases de dibujo acudía con regularidad. Su afición le llevó a “observar por alivio y recreo del espíritu, las mejores Fábricas que se levantaban a la sazón, atendiendo de propósito el modo con que se obraba en ellas. La célebre casa para la Administración General de Aduanas, las puertas de Alcalá y San Vicente, las decoraciones del Prado y la Florida, con muchas otras obras publicas de aquel tiempo, dieron a mi genial inclinacion no pocas luces y algunos conocimientos sobre el verdadero y preferente modo de asentar la cantería y masonar con firmeza, sin perder de vista el sobresaliente estilo y noble simplicidad a que ha llegado la arquitectura en España, por la solicitud de la misma Real Academia y por el infatigable desvelo con que Nuestro Católico Monarca actual ha ordenado y protege la decoración de su Corte y de sus Reinos” ³⁵.

La estancia en Segovia permitió a Eduardo “con la proporción de vivir dentro del mismo Real Colegio, entre cuyas clases de floreciente Academia hay una dedicada al Dibujo, bajo la dirección de su habilísimo profesor don Pedro Chenard, capitán del mismo Real Cuerpo de Artillería, no dejé de tomar nuevas ideas en la delineación” ³⁶.

Así pues, si bien no obtuvo título, frecuento Eduardo el centro madrileño, cuyas enseñanzas logra plasmar en algunas edificaciones insulares.

Una de las fábricas más significativas del racionero, si bien no la primera, fue la iglesia de San José en el barrio de este nombre, sito en la capital grancanaria. Tras el derribo de la fábrica anterior, elevada en el siglo XVII, comenzaron las obras de la nueva en 1788, de modo que a finales de este año ya se habían colocado las ventanas y se había alzado el frontispicio. Los trabajos concluyeron en 1790. La fachada de este recoleto recinto es considerada la más relevante del clasicismo en Canarias ³⁷. Presenta gran simplicidad, marcada por un paramento liso al que se abre la puerta única cerrada por un arco rebajado. Sobre ella un frontón curvo, que se corresponde, aunque en mayores dimensiones, con otro triangular que remata el paramento. Entre ambos se abre un óculo.

Anterior a esta obra es la que corresponde a la iglesia de Santiago de los Caballeros en Gáldar, en realidad elevada según los planos de su hermano Antonio José, a los que el racionero hizo leves cambios, “aunque no en puntos sustanciales”, según sus propias palabras ³⁸.

Pero la construcción que rubrica con creces el trabajo del lagunero es la culminación de la catedral de Santa Ana. Tras varios intentos anteriores ³⁹, en junio de 1774, el Cabildo catedralicio designó como teórico al coronel D. Antonio de la Rocha, quien tras la confección de un esbozo evaluó la obra a realizar en 165.000 pesos ⁴⁰. Encargado de su planimetría y correspondiente dirección fue D. Dámaso de Hermosilla, por sesión de Cabildo de primero de diciembre de 1780, planificación a la que las dignidades de la catedral pusieron no pocos reparos y objeciones, de modo que en 9 de julio de 1781, habida cuenta de las desavenencias entre éstos y el ingeniero militar, se dio la obra al racionero Eduardo ⁴¹. Siguiendo la prescripción establecida por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que suponía la supervisión de cualquier obra de "alguna entidad", se aprestó el Cabildo a cumplir tal requisito. La guerra con Inglaterra y la consideración del trabajo a realizar como una continuación de la fábrica catedralicia, y no como edificación de nueva planta, llevó a los rectores de la catedral canariense a no seguir este trámite, o en cualquier caso mantenerse a la espera de tiempos más seguros ⁴². La situación fue entonces hábilmente aprovechada por Hermosilla, quien acudió a la Academia, a la que hizo notar tal intento de pasar por alto el trámite citado, pues de hacerlo indicaba supondría el rechazo por parte de aquella institución, dado el "mal gusto" de lo trazado por Eduardo. Tras la primera notificación en diciembre de 1782 ^{42 bis}, el ingeniero militar cursó una segunda en junio del año siguiente. A ésta respondió ya Floridablanca exigiendo al cabildo catedralicio y al comandante general una planimetría del proyecto, con objeto de ser sometida al dictamen del Consejo de Castilla ⁴³. El obispo Herrera solicitó entonces informe del Cabildo, y el marqués de la Cañada respondió directamente alabando el proyecto de Diego Nicolás. Ambos serían remitidos por Floridablanca al Supremo Consejo, quien a su vez los envió en noviembre de 1784 al afamado arquitecto Ventura Rodríguez. Este solicitó entonces a Canarias una información más detallada, especialmente en lo que se relacionaba con la "ortografía o elevación interior y exterior en sus correspondientes figuras" ⁴⁴. El fallecimiento de Ventura Rodríguez supuso una oscuridad total sobre la decisión final. Las obras, sin embargo, continuaron.

La catedral canariense resulta hoy una construcción en gran parte gótica, recubierta por un caparazón clasicista, fruto de los trabajos realizados en el siglo XVIII bajo dirección de Eduardo, pero igualmente en las dos centurias siguientes. Labor de Diego Nicolás es especialmente la fachada del testero. En ella se distinguen tres cuerpos en los que se despliegan pilastras toscanas. El conjunto queda cerrado por un segmento de arco, claro remedo del frontispicio que Alonso Cano diseñó para la catedral de Granada ⁴⁵. La fachada principal comenzó a elevarse con José Luján Pérez, discípulo de Eduardo, quien podría haber seguido en algunos aspectos lo trazado por su maestro ⁴⁶.

Cierto paralelismo con la sede catedralicia experimenta la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción en La Laguna, cuyas reformas fueron trazadas por Antonio José Eduardo, hermano del racionero, pues se hace aquí una simbiosis entre elementos goticistas y clásicos. El racionero comenzó su trabajo en ella en 1785 ⁴⁷.

Señero resulta igualmente el templo homónimo de La Orotava, atribuido durante algún tiempo a Antonio José ⁴⁸. Los trabajos, comenzados en 1768 y concluidos en 1788, fueron en realidad realizados en su mayor parte por el alarife Patricio García, quien obró igualmente en el recinto lagunero reseñado y en la sede episcopal grancanaria ⁴⁹. Seguiría éste una trazas que aún hoy nos son desconocidas. La culminación la realizó Miguel García de Chavez, lo que presupone un caso ciertamente insólito, pues era su dedicación la de carpintero ⁵⁰. Las dificultades no se hicieron esperar, de modo

que vemos intervenir también aquí a Ventura Rodríguez, a quien se solicitan unos planos para la obra ^{50 bis}. Arribados en 1787, de poco sirvieron, pues la fábrica religiosa ya estaba culminada ⁵¹.

La plástica estuvo en el Archipiélago más apegada a las pautas barrocas en el último tercio del Setecientos. En algunos escultores y pintores se muestra esa indefinición propia del momento, de modo que la ausencia de "pathos" propio del reseñado estilo se atenúa ahora, cuando no desaparece. Así lo observamos en José Luján Pérez (1756-1815), quien, en la misma línea que Salzillo en Murcia, Vergara en Valencia, Ferreiro en Galicia y Felipe de Castro y Carmona en la Corte, trabaja una iconografía fundamentalmente religiosa, como lo hicieron todos los artífices insulares de la centuria. En su trayectoria se mostró afín a las pautas del barroco, si bien los rotos de sus tallas presentan ciertos rasgos clasicistas. Esto puede verse en sus *Dolorosas*, como la ubicada en la parroquia de Ntra. Sra. de la Peña de Francia en el Puerto de la Cruz o la que hoy alberga el templo de Santiago Apóstol en Gáldar; el San Pedro Penitente de la iglesia de San Francisco en Las Palmas de Gran Canaria, realizado en 1804, es igualmente ejemplo señero. La primera pieza citada fue calificada por el marqués de Lozoya como "la más patética de cuantas esculpió este imaginero" ⁵².

"Verdadero nudo de muchos cabos", en palabras del profesor Navascués, la pintura muestra en las décadas postreras del siglo XVIII "el final del esplendor barroco, en aras de una sencillez que, sin ser clasicismo, muestra los derroteros de los nuevos gustos", como asevera la Dra. Rodríguez González ⁵³. Esta profesora ha observado cierto paralelismo entre el academicismo gaditano de las últimas décadas del siglo y las labores artísticas insulares en idénticas fechas. El ambiente ilustrado insular propiciaría este cambio en el gusto. Así se muestra frialdad y distancia en algunas obras del pincel del artista insular más destacado a la sazón, Juan de Miranda Cejas (1723-1805), artista que conoció la pintura andaluza del Seiscientos, así como la cortesana de Carlos III, y que no desmerece a sus coetáneos en la Corte (Mengs, Maella, los Bayeu); a su obra se han endilgado igualmente rasgos de las pautas del rococó ⁵⁴.

Concluimos entonces resaltando que es la arquitectura la manifestación que más claramente muestra en las Islas el nuevo gusto, frente a la plástica, más anclada en la tradición barroca, aunque no deje de mostrar ciertos cambios, lo que la envuelve en un halo de sincretismo propio de la indefinición ya señalada para la segunda mitad del siglo XVIII.

NOTAS

1 Jean SARRAILH: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, 1957. Primera edición en francés de 1954.

1 bis Diversos ilustrados canarios fueron plasmados en retrato por destacados artistas, tanto insulares como del resto del Estado. Así, Goya pintó a D. Bernardo de Iriarte, y se le atribuye la figura en lienzo de D. Antonio Porlier y Sopranis; este sería retratado igualmente por Joaquín Inza, quien llevaría a la tela la imagen de D. Tomás de Iriarte; la catedral canariense posee una tela de Luis de la Cruz y Ríos en el que aparece figurado D. Diego Nicolás Eduardo, a quien se citará más adelante. Maella plasmó en dibujo a D. Juan de Iriarte, mientras que Antonio Pereira Pacheco (1790-1858) hizo lo propio con D. Bernardo y D. Domingo de Iriarte, miembros igualmente de esta señera familia del Puerto de la Cruz (Tenerife). Véase Carmen FRAGA GON-

ZALEZ: "Los ilustrados canarios y sus retratos", en *Homenaje a Carlos III*, Instituto de Estudios Canarios(C.E.C.E.L.), La Laguna de Tenerife, 1988, págs. 75 a 106.

2 Enrique ROMEU PALAZUELOS: *La tertulia Nava*. La Laguna, 1977, pág. 53.

3 José de VIERA Y CLAVIJO: *Extracto de las actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1981, pág. 51.

4 Richard HERR: *España y la Revolución del siglo XVIII*. Madrid, 1990, pág. 347.

5 Julián MARIAS: "Jovellanos, concordia y discordia de España", en *Los Españoles*, título contenido en *Obras*. Madrid, 1966, t. VII, pág. 46.

6 Antonio DOMINGUEZ ORTIZ: "Reminiscencias canarias en la obra del marqués de la Villa de San Andrés", en *Hechos y figuras del siglo XVIII español*. Madrid, 1980, págs. 111 a 149.

7 J. de VIERA Y CLAVIJO: op. cit., pág. 26.

8 Existe un detallado estudio sobre la colonia irlandesa en el Puerto de la Cruz, realizado por el Dr. D. Agustín Guimerá Ravina: *Burguesía extranjera y comercio atlántico. La empresa comercial irlandesa en Canarias(1703-1771)*. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Consejo Superior de Invtestigaciones Científicas. Santa Cruz de Tenerife-Madrid, 1985.

9 Francisco María de LEON: *Historia de las Islas Canarias(1776-1808)*. Aula de Cultura de Tenerife, 1978, pág. 23.

10 Cristóbal GARCIA DEL ROSARIO: *Historia de la Real Sociedad de Amigos del País de Las Palmas(1776-1900)*. Las Palmas de Gran Canaria, 1981, pág. 42.

11 J. DE VIERA Y CLAVIJO: op. cit., pág. 126.

12 Ibídem, págs. 126-127.

13 C. GARCIA DEL ROSARIO: op. cit., pág. 165.

14 E. ROMEU PALAZUELOS: op. cit, pág. 19.

15 Carmen FRAGA GONZALEZ: *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva*. Excmo Ayuntamiento de La Laguna, 1983, pág. 29.

16 Margarita RODRIGUEZ GONZALEZ: *La pintura en canarias durante el siglo XVIII*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, pág. 33. La información de esta autora remite a los Archivos de la R.S.E.A.P de Tenerife, Industrias 3, f. 17.

17 Ibídem.

18 Carmen FRAGA GONZALEZ: "El pintor Juan de Miranda", en *Biografías de Canarios Célebres*, Santa Cruz de Tenerife, 1982, págs. 207-208.

19 M. RODRIGUEZ GONZALEZ: op. cit., pág. 35.

20 Manuel Angel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias durante el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife, 1984, págs. 17-18.

21 Julián ESCRIBANO GARRIDO. *Los jesuitas y Canarias(1566-1767)*. Granada, 1987, pág. 369.

22 Fernando Gabriel MARTIN RODRIGUEZ. *Arquitectura doméstica canaria*. Aula de Cultura de Tenerife, 1982, pág. 52.

23 Jesús HERNANDEZ PERERA: *Orfebrería de Canarias*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1957, págs. 347-348.

24 Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, t. III, págs. 530 y ss.

25 Alfonso TRUJILLO RODRIGUEZ. *El retablo barroco en Canarias*. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, t. I, págs. 206-207.

26 Clementina CALERO RUIZ: *José Luján Pérez*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991, pág. 104.

27 A. TRUJILLO RODRIGUEZ: op. cit., págs. 208-209.

28 Gerardo FUENTES PEREZ. *Canarias. El clasicismo en la escultura*. Aula de Cultura de Tenerife, 1990, págs. 338-39.

29 Antonio RUMEU DE ARMAS: *Canarias y el Atlántico. Piraterías y ataques navales*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de Gran Canaria, Cabildo Insular de Tenerife, 1992, t. III, 2ª parte, pág. 303.

30 José Antonio INFANTES FLORIDO: *Un seminario de un siglo entre la Inquisición y las luces*. El Museo Canario, Las Palmas, 1977, pág. 19.

31 Francisco GALANTE GOMEZ: *El ideal clásico en la arquitectura Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, 1989, pág. 31.

32 Carmen FRAGA GONZALEZ. *Arte Barroco*. Santa Cruz de Tenerife, 1980, pág. 12.

33 F. GALANTE GOMEZ: op. cit.

34 A. RUMEU DE ARMAS: op. cit, pág. 323.

35 Ibídem.

36 Ibídem, pág. 325.

37 F. GALANTE GOMEZ: op. cit, pág. 139.

38 A. RUMEU DE ARMAS: "La obra arquitectónica de Diego Nicolás Eduardon y su hermano Antonio José"(y II). Diario *La Tarde*, 30 de julio de 1946. El templo, aún sin terminar, se abrió al culto parcialmente en 1824. Véase Francisco J. GALANTE GOMEZ: *El ideal clásico...*, op. cit., págs. 117-118

39 A. RUMEU DE ARMAS: *Canarias y el Atlántico...*, op. cit., pág. 308.

Santiago CAZORLA LEON: *Historia de la catedral de Canarias*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, Las Palmas de Gran canaria, 1992, págs. 65-66.

40 Ibídem, pág. 309.

41 Agustín MILLARES TORRES: Colección de Documentos para la Historiade Canarias(Ms), Biblioteca del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, t. XI, f. 48

A. RUMEU DE ARMAS: "La obra arquitectónica...", art. cit.

42 Idem: *Canarias y el Atlántico...*, op. cit., pág. 332.

42 bis ARCHIVO DIOCESANO DE LAS PALMAS: Legajo "Catedral". En esta carta afirma Hermosilla lo siguiente: "En este Paiz, asi esta ciencia como todas las Artes, son exercidas por aficionados, y los llamados Profesores, y Mtros; no solo no han saludado(sic)los menores Rudimentos, sino que apenas saven leer; De que se motiva la desordenada confusión, y disformes inperfecciones que se ven en los que se tienen por los mas Magnificos Edificios de estas Yslas..."

43 Ibídem.

44 Ibídem, pág. 338.

45 F. GALANTE GOMEZ: op. cit., págs. 124-125.

46 Ibídem, pág. 124. Eduardo falleció en Tacoronte en 1798 sin haber hecho testamento. Véase Sebastián PADRON ACOSTA: "La muerte del arquitecto Diego Nicolás Eduardo(1733-1798)", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de septiembre de 1947

47 Don Sebastián Padrón Acosta rechaza la opinión del profesor Rumeu de Armas, afirmando que no hubo intervención de Antonio José en esta fábrica religiosa, cifr. "El doctor D, Diergo Nicolás Eduardo, arquitecto de la Concepción de La Laguna", *La Tarde*, 5 de diciembre de 1947.

48 A. RUMEU DE ARMAS: "La obra arquitectónica...", art. cit.

49 Jesús HERNANDEZ PERERA: "La parroquia de la Concepción de La Orotava". *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, nº 64(1943), págs. 261-277.

49 bis Idem: "Planos de Ventura Rodríguez para La Concepción de La Orotava". *Revista de Historia*, Universidad de La Laguna, núms. 90-91(abril-junio y julio-sebre, 1950), págs. 143 a 160.

50 A. RUMEU DE ARMAS: "Descubiertos los pormenores de la construcción de la iglesia de la Concepción. Conferencia de Antonio Rumeu de Armas sobre el tema". *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de julio de 1979.

51 Carmen FRAGA GONZALEZ: "Miguel García de Chávez y la iglesia de la Concepción en La Orotava". *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, t. II, pág. 229.

52 Juan de CONTRERAS(Marqués de Lozoya): "Impresiones artísticas de una excursión a Canarias". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, primer trimestre de 1944.

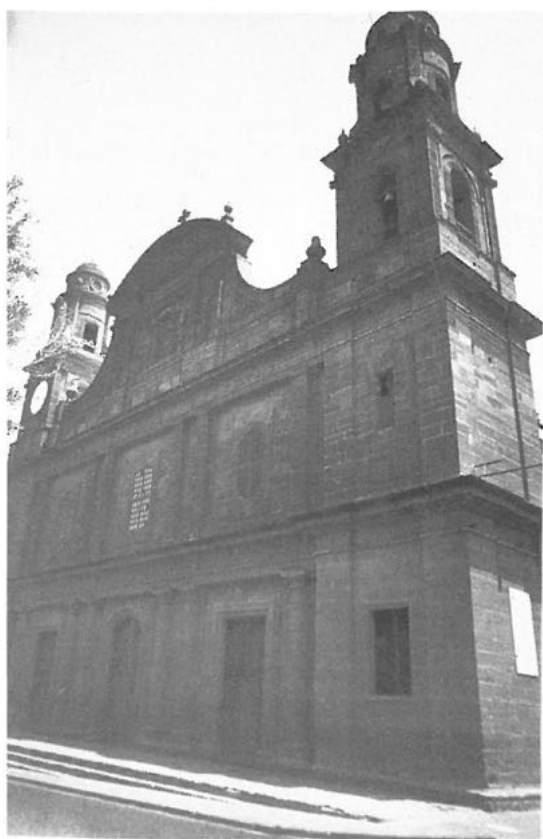
53 M. RODRIGUEZ GONZALEZ: op. cit., pág. 15.

Idem: El Arte Canario en la época de Clavijo y Fajardo. Conferencia pronunciada en Arrecife de Lanzarote el martes día 27 de noviembre de 1990, en las "Primeras Jornadas sobre el siglo XVIII en Canarias, Catedra Clavijo y Fajardo", celebradas entre los días 26 y 30 de noviembre, bajo el patrocinio del Excmo. Cabildo Insular de Lanzarote.

54 Jesús HERNANDEZ PERERA: "Arte", en *Canarias*, Madrid, 1984, pág. 286.



1. Iglesia de San José de
Las Palmas de Gran Canaria.



2. Iglesia de Santiago de los Caballeros
en Gáldar (Gran Canaria).

3. Fachada de la catedral de Las Palmas.



4. Catedral de Las Palmas. Testero.



5. Virgen de los Dolores. Iglesia de Nuestra Señora de la Peña de Francia. (Puerto de la Cruz).



6. Juan de Miranda (1723-1805). San Sebastián. Catedral de Las Palmas.

LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII EN EL OBISPADO OXOMENSE. EN TORNO A LA OBRA DE ANGEL VICENTE UBON

M.^a JOSE ZAPARAIN YAÑEZ
Universidad de Valladolid

Las transformaciones experimentadas en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII han sido puestas de manifiesto, a lo largo de estos últimos años, en diferentes estudios y publicaciones ¹. La renovación, en líneas generales, llegó a todo el ámbito peninsular pero su desarrollo, en las diversas Diócesis y provincias, presenta un proceso diferencial que estuvo condicionado por múltiples factores ². Nuestra comunicación pretende aproximarse a la realidad de la Diócesis oxomense durante este periodo analizando, en torno a la personalidad del arquitecto y Académico don Angel Vicente Ubón, la evolución que tuvo lugar en el panorama artístico del momento.

El Obispado de Osma comprendía las tierras de Soria así como la zona meridional de la provincia de Burgos la cual atraviesa, en el XVIII, por una importante etapa de crecimiento y progreso permitiendo la realización de interesantes programas constructivos. En la segunda mitad de la centuria la Ribera del Duero mantiene esta tónica iniciándose, simultáneamente, trascendentes obras en el propio Osma.

Esta Diócesis, a lo largo de la Edad Moderna, había intentado ejercer una marcada influencia en el desarrollo artístico de su territorio controlando la proyección y ejecución de las diferentes obras llevadas a cabo en su territorio. Desde el último cuarto del Quinientos -Sínodo de 1584- las Constituciones Sinodales regularon, a través del capítulo titulado "De ecclesiis aedificandis", la normativa disciplinar inspirada en Trento ³. Aunque recogida en Sínodos posteriores, su cumplimiento más estricto sólo tuvo lugar hasta mediados del Seiscientos. A partir de este momento y durante un siglo, coincidiendo con el mundo barroco, asistimos a un periodo de mayor libertad en las iniciativas y realizaciones arquitectónicas.

En la segunda mitad del siglo XVIII el Obispado pretende, de nuevo, controlar las actividades artísticas efectuadas en las parroquias de su jurisdicción. Así, pone en marcha la antigua práctica fiscalizadora especialmente a partir de la llegada a la Diócesis de don Bernardo Antonio Calderón. Este obispo se va a caracterizar por su espíritu ilustrado que le llevó a emprender en la Diócesis reformas de diferente signo ⁴. En el campo artístico su actitud, proclive hacia las nuevas corrientes estéticas que querían imponerse desde los círculos cortesanos, es por todos bien conocida. Fue el promotor, junto con el P. Eleta, de obras tan significativas como la sacristía y la capilla del

Venerable Palafox en la catedral de Osma, atribuidas por algunos autores a su pretendida postura jansenista ⁵.

Para la tarea reformadora en el campo de las artes, Calderón se sirvió de los Maestros Titulares del Obispado, revitalizando esta figura que durante el periodo barroco había quedado mediatizada. Entre los profesionales que ocuparon el cargo destaca don Angel Vicente Ubón, quien llevaba trabajando varios años en la comarca arandina cuando don Bernardo se hizo cargo de la dirección del Obispado en 1764.

Ubón desempeñó su labor desde 1754 hasta el momento de fallecer en 1778, localizándose las principales obras en la Ribera del Duero y El Burgo de Osma. Procedía de Valladolid y era hijo de José Ubón y Juana Mernier, naturales de la ciudad de Palencia. A mediados de la centuria llega a la comarca ribereña avecindándose en Aranda de Duero, donde vive varios años. En esta localidad contrae matrimonio con Josefa Herrero quien le da seis hijos ⁶. En 1769 fijará la residencia, por motivos profesionales, en la cabeza de la Diócesis, año en el que otorga testamento el 30 de septiembre ⁷ aunque continúa vinculado con la villa arandina ⁸. Años más tarde, 1778, enferma gravemente y redacta un nuevo testamento el 4 de agosto, falleciendo pocos días después ⁹.

Su actividad se centró en la arquitectura religiosa aunque las primeras obras que lleva a cabo pertenecen al campo de la retabística. No obstante, también realizó importantes proyectos de arquitectura civil y urbanismo. Todo ello le identifica con una serie de profesionales que desarrollaron su trabajo en este mismo período, caracterizados por el amplio espectro y variedad de sus intervenciones como sucede con F. González de Lara o Manuel de Eraso en la provincia burgalesa ¹⁰.

En cuanto al desarrollo cronológico de sus actuaciones más destacadas debemos señalar que la primera obra documentada en la comarca arandina data de 1754 cuando, junto al maestro palentino Juan Manuel Becerril, redacta las condiciones y contrata las puertas de la sacristía y camarín de la iglesia de Santa María en Gumiel del Mercado. Dos años después, trabaja para esta misma parroquia con el citado profesional realizando el retablo del camarín de Nuestra Señora y el trono para la imagen de la Virgen ¹¹.

Durante los años siguientes Ubón desarrolló una gran actividad. Así en 1757, afinado ya en Aranda, traza y realiza un archivo para la iglesia de San Juan de esta localidad y se obliga a hacer un retablo colateral en la misma parroquia por 3.000 reales. Igualmente firma las condiciones de los retablos colaterales de la iglesia de Campillo de Aranda ¹². No obstante, en 1758 el corregidor de la villa arandina, don Alonso Isidro Narváez y Vivero, promocionó la realización de un nuevo retablo mayor en la dicha parroquia de San Juan. El corregidor pretendía colocar en él una escultura de N.^a S.^a del Carmen que había costado, obteniendo la autorización del Obispado para destinar el dinero del retablo colateral a esta obra, también contratada por Ubón ¹³.

Entre 1760 y 1761 se encarga de la construcción de la capilla mayor y colateral de la iglesia de Fuentespina, asignada hasta el momento a Antonio Serrano, maestro del Obispado, que había realizado el plan ¹⁴. Desde 1762 y hasta 1767 lleva a cabo diversos trabajos en parroquias de la comarca como el diseño para los retablos colaterales de la iglesia de Torresandino, reformas en el presbiterio de la de Gumiel de Hizán, etc; ejecuta también un proyecto para el molino que, sobre el Ríaza, tenía el conde de Miranda en la cercana villa segoviana de Montejo de la Vega ¹⁵.

En 1767 hace las trazas y condiciones de la iglesia de Campillo de Aranda y corrige el plan de Manuel de Oria para el retablo y camarín de la ermita de San Roque de esta misma localidad ¹⁶. Aunque contrata personalmente la obra de la parroquia no puede

concluir dado el gran número e importancia de intervenciones que tiene desde este momento. Por ello, dos años más tarde la traspasa a Miguel Rivera quien debía cerrar las bóvedas según el proyecto de Ubón. A pesar de que la práctica de los trasposos estaba prohibida por las Constituciones Sinodales ¹⁷, el Obispado se siente satisfecho con su trabajo y aconseja a los encargados de la parroquia que le recompensen con 6.000 reales. Ese mismo año proyecta también la nueva casa del curato que iba a construirse en la citada localidad de Campillo de Aranda.

A partir de 1769 Ubón inicia una nueva etapa en su trayectoria profesional trasladándose a El Burgo de Osma. Finalizando el año anterior, el arquitecto ya había realizado el plan para el nuevo ayuntamiento oxomense y la ordenación de la plaza Mayor que el edificio consistorial presidiría, obteniendo el propio Ubón su contratación tras aprobarlo Martín Olivares con pequeñas reformas ¹⁸. Estas obras fueron el paso previo para que la catedral de Osma iniciara un importante programa constructivo alentado por la llegada a la sede del Obispado Calderón. La primitiva casa del ayuntamiento estaba adosada a la cabecera de la fábrica catedralicia impidiendo la realización de la gran sacristía que, en estos momentos, pretendían acometer. Una vez solucionado el obstáculo se inician los trámites para su ejecución entregando don Juan de Villanueva el proyecto al cabildo el 12 de julio de 1770 ¹⁹.

Tras la aceptación del plan, las obras comienzan tres días más tarde y quedan bajo la dirección de Angel Vicente Ubón según había aconsejado Villanueva. La obra fue inaugurada el 8 de septiembre de 1775 y Ubón, durante este período, estuvo encargado de supervisar tan importante proyecto quien "...a juzgar por lo hecho, se acreditó de habilísimo constructor, excelente en la obra de cantería".

Simultáneamente, el obispo pone en marcha el proceso de beatificación del Venerable Palafox que había regido la Diócesis oxomense a mediados del Seiscientos. El interés por la figura de Palafox le determina a erigirle una capilla en la cabecera de la catedral y, así, el 4 de septiembre de 1772 el prelado coloca la primera piedra de esta obra, iniciada con planos de Villanueva pero concluida según la traza de Francisco Sabatini. La dirección del proyecto queda, igualmente, bajo control de Ubón quien comete diversas irregularidades en el trabajo.

No obstante el arquitecto continuó sus actividades como Maestro Titular del Obispado para quien examina el estado de diversas parroquias de la Diócesis, proyectando las intervenciones necesarias ²⁰. Los últimos años de su vida debieron discurrir, principalmente, vigilando el desarrollo de las obras de la catedral pues sólo nos consta una actuación relevante en 1776, año en el que llevaba a cabo la ampliación de la iglesia de Hoyales según su propio proyecto ²¹.

Sobre el origen y trayectoria de su formación debemos señalar que desconocemos todo lo relativo a estos aspectos. No obstante, el hecho de que sus primeras actuaciones en la Ribera tuvieran lugar en compañía de Becerril nos permite suponer que su formación pudo realizarse en talleres palentinos o vallisoletanos centrada especialmente en la retabística. De ahí que sus inicios discurrieran dentro de este campo en el que trazó y realizó diversas obras de interés.

En cuanto a la arquitectura, hasta 1760 no se hace cargo de un proyecto de envergadura -capilla mayor y colaterales de la parroquia de Fuentespina- aunque bajo los planes de otro profesional de mayor prestigio en el Obispado. Este trabajo tendrá gran importancia en su trayectoria pues lo tomará como fuente de inspiración en la primera

empresa arquitectónica que acomete de forma totalmente personal -iglesia de Campillo de Aranda.

Por lo tanto, cuando llega a la zona sur de la provincia burgalesa debe ser un profesional plenamente formado y con una acusada personalidad pues lograr llevar a cabo obras de cierta importancia -retablo mayor de San Juan de Aranda de Durero. Al mismo tiempo se integró con los grupos más progresista de la sociedad arandina, mientras que tiene algún enfrentamiento con los maestros locales.

Así sucedió en la concertación del citado archivo de la parroquia de San Juan, en la que cuestiona la honorabilidad y capacidad profesional de uno de los participantes en la contratación de la obra. Ubón le acusa de no estar cualificado para llevarla a cabo y que su participación en el remate sólo tenía por objeto perjudicarlo. A través de esta polémica podemos determinar que nuestro arquitecto creía poseer una preparación técnica superior a la de los maestros locales quienes, ante la competencia de un recién llegado, pretendían impedir que pudiera adjudicarse alguna obra. Tuvo, también, otro enfrentamiento de tipo profesional cuando, en 1774, el Tribunal Eclesiástico del Obispado le envía a reconocer la iglesia de Peñalba de Castro. Ubón examina el plano de un maestro local llamado Cayetano Marín de cuyos conocimientos y proyectos señala "... que es el único que ha visto atreverse afirmarse con tanta confianza, y también es cierto no haber visto mayores desaciertos que los se manifiestan por dichos instrumentos..."²².

Su distanciamiento con los profesionales tradicionales es fruto de su novedosa concepción del hecho arquitectónico que pronto le permitió obtener la confianza del Obispado. Así pudo encargarse de notables proyectos y el propio Villanueva le propone para supervisar la gran obra de la sacristía en la catedral. En esta misma línea se sitúa el trabajo encomendado por Sabatini para que se ocupara "...en el descubrimiento de piedra de las canteras de Espeja y saca de piedra de ellas para adorno del nuevo palacio real..."²³.

No obstante Ubón obtiene su definitivo reconocimiento en 1774 cuando, el 3 de julio, toma posesión del grado de Académico Supernumerario de la Real Academia de San Fernando²⁴. El acta de la Junta general se refiere al arquitecto como "discípulo antiguo de la Academia". Ubón dirigió un Memorial en el que señala "...sus estudios, las obras que se han hecho por su dirección en el Obispado de Osma y otras partes y el desvelo con que procura instruir en la arquitectura a sus oficiales y dependientes".

El escrito estaba acompañado de tres planos del arquitecto, junto a "...los que uno de sus discípulos hacía el año de 1771 y los que hace al presente".

El objeto de esta documentación era solicitar "...la graduación que la Junta sea servida..."; petición reforzada por varias cartas del prelado Calderón a la Academia. En ellas avala al profesional demostrando su total identidad con la trayectoria artística de aquel; por ello "...informa de la buena vida y costumbre del pretendiente, de su habilidad, del acierto y buen gusto con que ha executado muchas y muy considerables obras, que le tiene nombrado Maestro Mayor de su catedral y de todo su Obispado y lo recomienda pidiendo a la Junta condescienda a su pretensión".

Finalmente, diecinueve de los veinte vocales estuvieron a favor de nombrarle Académico Supernumerario. Los méritos aducidos para concederle tal titulación fueron "... la loable aplicación del mismo don Angel y a la recomendación del señor obispo ..."; también se tuvo en cuenta el progreso experimentado por el alumno que presentó varios planos en los cuales observaron "...la notaria diferencia de los que hacía el año 71 a los que hace el presente...".

Por lo tanto, la Academia valoraba no sólo su labor como arquitecto al frente de importantes obras en la catedral y Obispado de Osma, sino también el papel difusor de las nuevas tendencias mediante la formación del personal a su cargo. El reconocimiento, por parte de la Academia, a los arquitectos del momento fue una práctica habitual pues sucedió con otros profesionales del período como Juan de Sagarvinaga ²⁵ o Fernando González de Lara ²⁶.

En cuanto a las características estilísticas de su trayectoria debemos señalar que es visible una clara evolución en la misma. Así, su primera intervención en la comarca arandina -retablo del camarín de la iglesia de Santa María de Gumiel del Mercado- es una obra plenamente rococó siguiendo las líneas del taller de Juan Manuel Becerril con el que la contrata.

Sin embargo su siguiente proyecto de relevancia -retablo de San Juan de Aranda de Duero realizado en 1758- ofrece un significativo cambio de orientación. Es un retablo barroco clasicista cuya planta y alzado presenta un gran dinamismo; los elementos ornamentales han sido eliminados y la estructura se caracteriza por el dominio del componente arquitectónico de lisas superficies y contornos depurados.

Los promotores y el arquitecto ya habían dejado constancia, en las propias condiciones, de su interés por realizar una obra regida según los principios de sobriedad y proporción. Así señalaron: "Que no obstante los interesados en la obra de dicho retablo, no quieren adornos se aze preziso hechar algunos, como son, en las istorias, las tarjetas principales, capiteles y los faldones de los lados y en lo restante que baia la arquitectura con todo primor observando, igualdad y proporciones del arte, pues todo lo que tiene de seria y gustosa estando con simetría y vien arreglada, tiene de irrisión sin dichas circunstancias...".

La ejecución de este retablo rompió con la tradición barroca de estirpe popular imperante hasta el momento en la comarca aunque tardaría varias décadas en encontrar seguidores ²⁷. Al mismo tiempo su avanzada concepción, para el contexto artístico de la comarca, fue objeto de polémica siendo criticada o mal acogida por los sectores más conservadores y alabada en los círculos progresistas. El propio don Antonio Ponz ensalzó la calidad de la obra y señala: "Se que un sacristán estaba muy mal con el tal retablo, y que en su opinión se debía arrinconar, y posponerlo a cualquier relumbrón de talla, y doraduras; pero este caso no llegará a sabiendas del actual Señor de Osma, en cuya diócesis está Aranda" ²⁸.

Los primeros proyectos arquitectónicos de cierta envergadura que realiza siguiendo sus diseños -iglesia parroquial y casa del curato en Campillo de Aranda confirman esta rápida transición. Sus obras se caracterizan por la depuración del repertorio ornamental barroco, aunque las estructuras y modelos tradicionales permanecen vigentes entroncando, en cierta forma, con el clasicismo de principios del Seiscientos ²⁹. En la iglesia traza una planta de cruz latina con tres naves a diferente altura y media naranja octogonal en el tramo central del crucero. Esta repite el esquema de la que había realizado unos años antes en Fuentespina pero despojándola de sus elementos ornamentales. Por su parte, el plan de Ubón para la casa del curato se rige mediante criterios funcionalistas y racionales visibles a la hora de plantar el espacio, distribución, orientación, etc, en busca de una mayor comodidad y habitabilidad del edificio.

Esta trayectoria culmina en el diseño para el ayuntamiento de la villa de El Burgo de Osma y la ordenación de su plaza Mayor. En la casa consistorial retoma los modelos tradicionales que triunfaron con los Austrias y, así, plantea un edificio de dos alturas, el

bajo porticado y la superior con amplias arquerías de medio punto, hoy transformadas, y balcón corrido. La fachada delantera, de concepción longitudinal, es flanqueada por sendas torres coronadas con chapiteles. Ubón conserva la habitual tipología de bajo con soportales que presentaba también la antigua casa del Ayuntamiento oxomense e, incluso, aprovechará sus columnas.

Al mismo tiempo, las torres angulares con chapiteles están inspiradas en el hospital de San Agustín, edificio de finales del Seiscientos situado frente a la ubicación elegida para el nuevo ayuntamiento. A su vez, la citada tipología debía ser conocida por Ubón, pues la casa consistorial de Aranda de Duero seguía estas mismas características. Es visible, también, la influencia que ejerció en su proyecto la llamada torre del ayuntamiento de la localidad arandina, la cual presentaba arco en el primer cuerpo, balcón superior y chapitel de pizarra, articulándose los paramentos mediante fajas rehundidas y recercados, esquema repetido en las torres angulares del ayuntamiento oxomense ³⁰.

Por lo que se refiere a la plaza Mayor, fue concebida como un gran espacio de planta cuadrangular situado al final de la calle Real, en unas huertas propiedad de la catedral, y presidido por el hospital de San Agustín y el futuro consistorio, completándose los dos lados restantes con viviendas construidas por los vecinos. Gracias a este proyecto la villa contaría con un espacio de carácter civil pues, hasta el momento, la catedral y el ayuntamiento habían compartido la misma plaza. El Cabildo, dirigido por el prelado, plantea los inconvenientes que ocasionaba la celebración de mercados, ferias y fiestas delante de la catedral, dificultando el correcto transcurso de las celebraciones religiosas.

El ámbito de la nueva plaza es planificado por Ubón, siguiendo los deseos de la villa, a modo de pequeño ensanche de la localidad "... por ser notoria la necesidad de casas para los vecinos que viven con mucha incomodidad duplicados en la mayor parte...". Para solucionar este problema, no se opta por intervenir en el casco sino que proyectan la plaza fuera del mismo. Por lo tanto ésta, aunque en clara conexión con el caserío, adquiere una valoración diferenciada al convertirse en el elemento ordenador del nuevo espacio urbano donde primaban los criterios de racionalidad y funcionalidad como alternativa a la concepción tradicional. Este planteamiento novedoso, en relación con las ideas ilustradas ³¹, convive con la utilización de la plaza como ámbito "...donde poder acer los mercados sin embarazo y tener sus funciones públicas con toda libertad y acomodo de mucha gente...".

En los años siguientes a su contratación, Ubón trabaja en la catedral dirigiendo las obras planificadas por Villanueva lo que le permitiría entrar en contacto con las corrientes arquitectónicas más avanzadas del momento. Al mismo tiempo, los proyectos que llevó a cabo en los últimos años continuaron en la línea de depuración formal de las estructuras tradicionales -ampliación de la iglesia de Peñalba de Castro. Todo ello nos permite considerar que los planos enviados a la Academia por Ubón representan un inciso en su trayectoria e, incluso, es probable que como señalaron los propios Académicos exista "...fundamento para dudar que fueron originales o de invención propia...".

En ellos plantea un "templo pentagonal de orden corintio" con pórtico de entrada coronado por frontón triangular. Dentro del polígono inscribe una planta centralizada con ábside semicircular, creando a su alrededor un deambulatorio mediante el que se accede a dos pequeños ámbitos laterales. El edificio, según aconsejaban los tratadistas del momento ³², está elevado sobre un alto podium también pentagonal rodeado de una balaustrada. El alzado fue resuelto a través de ocho machones con pilastras y retropilas-

tras corintias en las que descansa un amplio entablamento y una gran cúpula semiesférica articulada con fajas y óculos. Está por lo tanto dentro del lenguaje barroco clasicista imperante en la época, ajeno a los tradicionales esquemas empleados por Ubón relacionándose con otros proyectos presentados a la Academia como el de Domingo Lois y Monteagudo del año 1753³³.

Para finalizar debemos insistir en que la importancia del trabajo de Ubón radica en múltiples factores. Entre ellos destaca la diversidad de campos en los que intervino, su doble actuación como ejecutor y proyectista, así como su cargo de Maestro Titular del Obispado que le permitió influir en la formación de otros profesionales y vigilar la realización de las obras. Todo ello le convirtió en la figura que posibilita, en la Diócesis oxomense, una primera renovación de los planteamientos arquitectónicos evolucionando desde un barroco de raíz popular imperante durante ese momento hacia el barroco clasicista.

La identidad entre sus realizaciones artísticas y el programa teórico-reformista que propugna el obispo Calderón es un aspecto fundamental para explicar las transformaciones que experimenta la arquitectura del período en esta Diócesis.

El éxito profesional, además, le vino propiciado porque se adelanta a los ideales del prelado quién, al llegar a Osma, encuentra en las obras de Ubón la encarnación de las aspiraciones regeneracionistas y en el arquitecto un fiel colaborador para la propagación e implantación de las mismas.

La evolución visible en la obra de Ubón, ajena en su mayor parte a la realizada por los maestros locales, se vio culminada de forma oficial en la carta pastoral emitida por el obispo el 2 de marzo de 1778, unos meses antes de la muerte del arquitecto. En ella comunicaba la Real Orden del 25 de noviembre de 1777 sobre el ornato y obras en los templos, critica los proyectos realizados desde mediados del Seiscientos, exhorta a la mesura para evitar los adornos y decoración de mal gusto y pide que las nuevas obras se ajusten a "...las formales y bien concertadas reglas de la arquitectura..."³⁴. Este documento, por lo tanto, resume claramente la trayectoria profesional de don Angel Vicente Ubón.

NOTAS

1 Cfr., entre otros, C. SAMBRICIO: *La arquitectura española de la ilustración*. Madrid, 1986; *Hacia una nueva arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Madrid, 1992, etc.

2 Cfr., entre otros, L.S. IGLESIAS ROUCO: *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813)*, Burgos, 1978; J. BERCHEZ: *Arquitectura y Academicismo en el siglo XVIII valenciano*. Valencia, 1987; *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*. Bilbao, 1990, etc.

3 A.DIOC.BURGO DE OSMA. *Constituciones Sinodales del Obispado de Osma...* El Burgo de Osma, 1586, págs. 289 y ss.

4 J. LOPERRAEZ CORVALAN: *Descripción histórica del Obispado de Osma*. Ed. Facsímil. Madrid 1978. T.I. págs. 587-634.

5 C. BEDAT: *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808*. Toulouse, 1974, págs. 337-339; A. RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS: "La reforma de la arquitectura religiosa en el rei-

- nado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas". *Fragmentos: Carlos III 1788-1988*. nº 12-14, 1988, págs. 115-127.
- 6 A. DIOC. BURGOS. *Libro de Bautizados de la iglesia de San Juan de Aranda de Duero 1744-1780*, fols. 70 y 79, 89, 108 v.º, 121v, y.º 135.
- 7 A.H.P. SORIA. Prot. El Burgo de Osma. José Casajús, 1769, fols. 233 y 234.
- 8 IBIDEM. Prot. El Burgo de Osma. José Casajús, 1770, fols. 77 y 78.
- 9 IBIDEM. Prot. El Burgo de Osma. Pedro Alcovilla, 1778, fols. 267 y ss.
- 10 Este aspecto aparece desarrollado en la comunicación presentada por la Dra. Iglesias Rouco: "La arquitectura de Burgos en la segunda mitad del S. XVIII. Aproximación a su problemática profesional".
- 11 A.P.GUMIEL DEL MERCADO. Iglesia de Santa María, Documentación varia: Obras.
- 12 Mª J.ZAPARAIN YAÑEZ: "Campillo de Aranda (Burgos) en la época de Carlos III. Arte y sociedad". *IV Encuentros de la Ilustración al Romanticismo: Carlos III dos siglos después*. Cádiz, 1988 (en prensa).
- 13 IBIDEM. " Principales transformaciones de la iglesia de San Juan durante los siglos XVII y XVIII". *Restauración de la iglesia de San Juan. Escuela taller de Aranda de Duero*. Burgos, 1990, págs. 10-14.
- 14 A.P.FUENTESPINA. Iglesia de San Miguel, Documentación varia: Obras.
- 15 A.P.GUMIEL DE HIZAN. *Libro de Carta-Cuenta 1764-1795*, fol. 68 vª. A.H.P.BURGOS. Prots. 4819/2, fol. 25 y 4821, fol. 14.
- 16 Mª J.ZAPARAIN YAÑEZ: "Campillo de Aranda (Burgos) en la época de Carlos III..." est. cit.
- 17 A.DIOC.BURGO DE OSMA. *Constituciones Sinodales...*, ob. cit., págs. 289 y ss.
- 18 A.H.P.SORIA.Prot. El Burgo de Osma José Casajús, 1768, fols. 293 y ss. J.M. ZAPATERO: *Noticia histórica de las casas consistoriales de El Burgo de Osma (siglos XVI al XX)*. Soria, 1987.
- 19 Sobre las obras de la catedral de Osma cfr.: F. CHUECA GOITIA: "La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras del Burgo de Osma" A.E.A. 1949, págs. 287-315.
- 20 Este es el caso de las iglesias de Torregalindo y Peñalba de Castro.
- 21 Esta obra es la última intervención destacada de la que hasta el momento hay noticia.
- 22 A.DIOC.BURGOS. Peñalba de Castro. Documentación varia: Obras.
- 23 A.H.P.SORIA. Prot. El Burgo de Osma José Casajús, 1774, fol. 15.
- 24 A.R.A.S.F. *Actas de la Junta General 1770-1775*. Sign. 3/83, fols. 280 vª yss.
- 25 L.S.IGLESIAS ROUCO Y Mª J.ZAPARAIN YAÑEZ: "El arquitecto Juan de Sagarvinaga. Obras ejecutadas en Burgos, Palencia y Soria entre 1735 y 1753". *B.S.A.A. T.LVIII*, 1992, págs. 457-468.
- 26 A. QUINTANA MARTINEZ: *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid, 1983, pág. 140.
- 27 Mª J. ZAPARAIN YAÑEZ: La problemática del retablo en torno a 1789. A propósito del retablo Mayor de Peñaranda de Duero". *V Encuentros de la Ilustración al Romanticismo. 1789: Las revoluciones*. Cádiz, 1989 (en prensa).
- 28 A. PONZ: *Viage de España*. Ed. Facsímil. Madrid, 1972, T. XII, pág. 111.

29 D. RODRIGUEZ RUIZ: "Imágenes de lo posible: Los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)" en *Hacia una nueva idea de la arquitectura...* ob. cit., pág. 20.

30 El estudio de los edificios arandinos forman parte de la Tesis Doctoral que en estos momentos está ultimándose bajo el título : *El Partido Judicial de Aranda de Duero en los siglos XVII y XVIII. Su desarrollo urbanístico-arquitectónico*".

31 C.SAMBRICIO: "El urbanismo de la Ilustración 1750-1814" en *Vivienda y urbanismo en España*. Barcelona, 1982, págs. 139-157.

32 P.CH.RIEGER: *Elementos de toda la arquitectura civil*. Ed. Facsímil. Zaragoza, 1985, págs. 274 y 275 B. BAILS: *De la arquitectura*. Ed. Facsímil, VI. 83, T. I.

33 *Hacia una nueva idea de la arquitectura...*, ob. cit., págs. 42 y 43.

34 El estudio de esta carta Pastoral es incluida en la citada Tesis Doctoral.

ICONOGRAFIA DEL PUENTE DE VIVEROS (MADRID) A TRAVES DE LOS PROYECTOS DEL SIGLO XVIII

PILAR CORELLA SUAREZ

“Septiembre, o seca las fuentes o se lleva los puentes”.

(Refrán popular)

El puente de Viveros sobre el río Jarama en el camino real a Alcalá de Henares, fue de las obras públicas más importantes para la historia de la villa y de la Corte, para el tráfico mercantil, el intercambio de personas y, más precisamente, para el abastecimiento madrileño. En el Antiguo Régimen constituyó junto con los otros dos grandes puentes de Madrid –el de Segovia y Toledo– los tres ejes fundamentales de comunicación para la capital del Estado por el Sur y por el Noreste, respectivamente.

Antes de introducimos en el análisis de las formas del puente a lo largo del siglo XVIII, que es cuando adquiere una iconografía permanente y duradera conviene, desde mi punto de vista, conocer algunas de las características geográficas del río y de las inmediaciones próximas al puente que salva su trazado. El río Jarama es el afluente más importante del río Tago, por su margen derecha, a su paso por la Comunidad de Madrid, constituyendo el principal colector hídrico de la provincia. Su potencial acuífero era el en Antiguo Régimen (s. XV-XVIII) muy superior al actual debido, fundamentalmente, al cambio climático ocurrido durante la última centuria ¹. Nace en la sierra de Somosierra, en Guadalajara, a más de 2.000 metros de altitud, altura que otorga gran importancia al factor nival precisamente el más alterado por las transformaciones climáticas a las que anteriormente hacíamos referencia.

Después de delimitar los municipios de Montejo de la Sierra y La Hiruela, en el Noroeste, aparece en la provincia de Madrid por el Municipio de Patones recorriendo un amplio valle disimétrico orientado de Norte a Sur, y atravesando los municipios de Talamanca, Fuente el Saz, Paracuellos, San Fernando, Velilla, Ciempozuelos y Aranjuez, desagüando en el Tago. Tiene como afluentes principales por su margen izquierda al Henares y al Tajuña y por la derecha a los ríos Lozoya –antes famoso por sus finas y delicadas aguas– Guadalix, y Manzanares. Este conjunto se completa con una compleja red de arroyos (Ardoz, Rejas...) que fluyen hacia la cuenca principal.

Es un río que sufre estacionalmente grandes avenidas (que hemos constatado documentalmente en varias ocasiones) aspecto que no puede olvidarse a la hora de afrontar en él diferentes proyectos de ingeniería para sus puentes.

Todo su entorno ha sido testigo del paso de diferentes culturas y asentamientos, constituyendo –hoy por hoy– una zona de gran prioridad arqueológica, con yacimientos de primera magnitud e importancia para la prehistoria y arqueología madrileña: Complutum, Alcalá la Vieja, Perales del Río, La Torrecilla, La Marañosa, Villaverde Bajo y sus arenos, La Gavia, Arganda y otros. En sus proximidades existe un interesante y rico patrimonio histórico y cultural como recientemente se ha puesto de manifiesto.²

La primera información sobre el puente de Viveros data de 1339 (AV, Madrid) y se refiere a una reparación, lo cual se convertirá en un síntoma característico a lo largo de su existencia. Seguramente era un puente con pilas de fábrica y tajamares pero de tablero de madera³. A partir de esa fecha existe documentación hasta el siglo XX, cuando el puente, el pontazgo y después la Carretera N-II Madrid-Barcelona son propiedad de Ministerio de Fomento, después Obras Públicas. (AHN, Madrid)

Durante el Antiguo Régimen las intervenciones de arquitectos importantes o de maestros no tan de vanguardia se suceden: Alonso de Covarrubias envía desde Toledo dos trazas (sólo conservamos una) c.1543, pero ninguna eligió Carlos V⁴; seguramente este era el primer proyecto de puente permanente totalmente de piedra. También Gaspar de Vega se aproximó al puente ofreciendo un proyecto para reparar los tajamares y construir cuatro nuevos pilares y tres arcos, c. 1569⁵.

Del siglo XVII son otros proyectos debidos a conocidos maestros reales y alarifes de villa como el de Gaspar Ordoñez y Juan Díaz, c. 1618, reparo del que no nos ha llegado dibujo alguno pero que fue uno de los más costosos y también más permanentes del siglo⁶. José de Villarreal, Ayuda de Trazador Mayor de las obras de SM, también aparece en la documentación relativa a los reparos de Viveros, c.1637 ¿estaría también el arquitecto mayor Juan G. de Mora en relación con este proyecto? Estamos convencidos de ello pero no podemos probarlo documentalmenete. Ya a fines de siglo son los maestros Manuel y José del Olmo, conocidos y activos arquitectos madrileños del último tercio los que entran en relación con la obra (V. Tovar, 1974); el primero era aparejador de obras Reales en el Buen Retiro y maestro mayor de Puentes de la villa, y el segundo era alarife de Villa. Es este último maestro el que tiene una intervención más significativa en el puente después de que las grandes avenidas durante el invierno de 1687–1688 provocaran la ruina y destrucción del puente por dos de sus ojos, teniéndose que habilitar una barca –la barca de Viveros o de Rejas– hasta que estuvo terminado el puente provisional de madera⁷. La intervención de José del Olmo fue una de las que mejor consolidado dejó el puente aunque, lamentablemente, el agua siempre tuvo más fuerza.

Hasta aquí hemos realizado una visión muy rápida de su iconografía durante los ss. XVI y XVII.

EL PUENTE DURANTE LA DINASTIA BORBONICA

Las reparaciones e intervenciones del siglo XVII fueron las más convenientes y sólidas del periodo: en realidad el puente tardó casi cincuenta años en resentirse de nuevo, hasta la década de los años treinta y en los inmediatos sólo necesitó de los reparos normales por mantenimiento debido al intenso tráfico que aparecerá después de

la recuperación lenta a partir de la Guerra de Sucesión, entre la economía de Madrid y el Territorio Interior intensificándose a lo largo del siglo XVIII. (Ringrose, 1985) ⁸.

La iconografía del puente se va perfilando desde la intervención del Maestro Mayor del rey Teodoro Ardemans, 1705, pasando por Saquetti, Churriguera, Ventura Rodríguez, Marcos de Vierna ya en el último tercio del siglo XVIII. Las formas siempre estarán caracterizadas por un común denominador en su utilización: el arco de medio punto, bóveda de medio cañón, sobre gruesas pilas, elemento elegido ya desde las grandes obras de ingeniería romana que junto con la modalidad de fundamentación del puente –zampeado– y del material empleado (sillería, mampostería) constituían el equilibrio perfecto para trabajar a compresión, aunque ello no siempre se conseguía, resultando de la conjunción de todo ello un buen comportamiento hidráulico de la obra. Pero con mucha frecuencia y debido, claro está, al régimen del río y a las grandes pilas que ocupan gran espacio, el temido *efecto presa* o presión del agua sobre los pilares y tímpanos del puente hace su aparición disminuyendo la capacidad del desagüe y con ello, por tanto, su seguridad. Otro gran problema del puente es que sus creadores –casi siempre arquitectos y no ingenieros– conocían poco o nada las características geológicas del río sobre el que iban a construir.

En la década de 1730–40 se ocupa del puente el arquitecto municipal Pedro de Ribera componiendo completamente un arco desde su zampeo hasta las manguardias, y reforzar otras partes; le ayudó en esta tarea Fausto Manso, alarife de villa, no dejando esta intervención ningún rastro gráfico ⁹. Más importante fue la intervención de Jaime Bort (c. 1752–53) ya que el puente estaba durante esos años muy maltratado, y varios ojos amenazando ruina. Bort se encargó de la dirección de las obras –con el visto bueno de Saquetti– de los reparos, apertura de la ría y plancha del puente, pero su opinión era la de hacer un puente enteramente nuevo –como en el caso del Puente Verde en el Camino Real del Pardo ¹⁰– porque según manifiesta el arquitecto en su informe al Marqués de Rafal, Corregidor de Madrid, en 26 de Enero de 1753,

“...el puente va cada día indicando con visibles señales que camina al fin de una ruina fatal, y que se aventura lo que se gastase (en reparaciones); ahora queda reparado por unos días y será preciso continuarlo en la forma que dejo referida, cuando es un paso tan precios como es notorio...”¹¹.

Por todo ello el rey Fenando VI resolvió se hiciese un nuevo puente inmediato al paraje del antiguo puente de Viveros y se comenzase a cobrar pontazgo para financiar las obras. La *reedificación* del puente se llevaría a cabo entre Abril–1755 / Diciembre 1756–57 y el proyecto lo realizarían Saquetti y Manuel de Molina, evaluándose la obra en 1.160.000 rs.vellón, cantidad que se quedó corta comparada con el resultado de las obras que se alargaron y nunca veían su final. La obra se comenzó con dinero adelantado del fondo de sisas reintegrándose después gracias al portazgo. La dirección de las obras corrió a cargo de los alarifes Juan Durán y José Serrano, según manifiestan las escrupulosas **Instrucciones** que la Junta nombrada por resolución de SM de 26 de Marzo de 1755 elaboró para el mejor gobierno de la obra ¹².

El proyecto de Saquetti y Molina mantenía el perfil tradicional del puente incrustando la obra nueva en la antigua y en los otros “remiendos” y alargando el puente en cinco ojos, quedando finalmente la obra con once bóvedas: era la solución tradicional, aumentar los ojos pensando que el desagüe se efectuaría en menos tiempo en caso de avenidas. Pero la realidad era muy otra: no se tuvo en cuenta la constitución geológica

del álveo o madre del río y la tendencia de las aguas en determinadas direcciones, frente a lo cual, el número de ojos (más o menos) no tenía nada que ver para su buen o no comportamiento hidráulico. Y además, el puente de Saquetti-Molina quedaba con los arcos desiguales como se puede apreciar en el proyecto. (AVS, 1-192-24) El rey aceptó la propuesta. La obra comenzó en Abril de aquel mismo año de 1755.

EL PROYECTO DE NICOLAS DE CHURRIGUERA, 1755

Después de comenzada la obra relativa al proyecto antecedente aparece en la documentación una alternativa al proyecto nada desdeñable, una nueva y audaz idea, muy alejada de la forma convencional de reparar el puente que propusieron Saquetti y Molina, y también alejada de las que tradicionalmente se habían usado.

La propuesta partió de Nicolás de Churriguera (hijo de arquitecto y escultor José Benito Churriguera) y fue presentada a la Junta de Reedificación del puente, acompañada de una reducida memoria explicativa del proyecto, pero muy rica, así como de un rasguño del mismo que es –desde nuestro punto de vista– de lo más brillante e ingenioso que en materia de ingeniería se pensó para ningún puente madrileño y aún creemos que español de la misma época. Churriguera estudió la propuesta de Saquetti, a la que califica de “poca reflexión y puntualidad, pues además de que la traza no es cosa que remendar el citado puente con el coste de más de un millón de reales...”¹³.

El problema del río Jarama, “irregular y traidor enemigo” como le llama, es que no tiene madre, por lo tanto en las avenidas unas veces carga a un lado y otras a otro. El proyecto de Churriguera se basa en que la mayor potencia de las aguas del río en sus mayores avenidas que puede perjudicar al puente, se saque del río antes, sirviendo para riego de tierras, molinos y batanes; las aguas se vuelven a incorporar más abajo antes de llegar a San Fernando. Expresa que este aprovechamiento de las aguas perjudiciales produciría altos intereses “considerándose su hermosura, en que se compone el puente de nueve plazas, con ocho arcos, y todas capaces, y especialmente las cinco donde caben atos de ganados a sextear, con aguaderos y carreterías, sin ocupar el paso a todo acarreto”¹⁴. La ría para desviar el río sólo dejaría entrar agua hasta los 300 grados de potencia, dividiéndose en mitades sucesivas gracias a los resistentes D=D=D=D hasta llegar a los 37,5 grados, en ocho partes, que facilita su firmeza.

Además señala Churriguera, el puente no tiene cepa exenta, todo es manguardía, cortinas y terrenos, y los pasos se realizan a través de ocho arcos de cepas a cepas sobre los canales de las 37,5 grados, y dos pontocillos que están sobre las rías de riego, según explica el resto de la traza. Observado detenidamente el único proyecto gráfico de esta idea, creemos que posee un fuerte carácter militar y defensivo; en la documentación las alusiones a los ingenieros militares aparecen (cita a Pedro Cermeños, por ejemplo), aunque desconocemos obra suya de estas características. Así mismo es de gran novedad la propuesta de utilización de las aguas que sobran que son las perjudiciales, desde un punto de vista económico y rentable (posición ilustrada) en riegos, molinos, martinetes... aspecto este que no era desconocido en la ribera del Jarama.

El proyecto asombró a todos: a Saquetti y a Molina directamente implicados por ser los autores, como ponen de manifiesto las refutaciones que hacen de su idea. En el fondo está haciendo crisis la concepción formal del puente: lineal, a base del arco de medio punto y bóvedas. para los arquitectos de formación clásica y con pocas o nin-

guna de hidráulica era impensable otra disposición que como expresan veían ambiciosa, inestable y apartado de las principales reglas del Arte e imposibles de cumplir y ejecutar, tal y como propone Churriguera que fundamenta su idea en la línea curva.

Delante del proyecto de Churriguera y de su traza no nos cabe duda que causó admiración, asombro y quizás también, por qué no, desconfianza: porque para los arquitectos de formación académica en arquitectura civil, no familiarizados con los problemas que plantea el agua – y son muchos – era una propuesta desafiante, en la misma línea que la Real Alhóndiga donde sólo su forma ovalada produjo críticas y disputas¹⁵. Seguramente que para Jaime Bort y para algunos de los más acreditados ingenieros militares del momento el proyecto era totalmente coherente y factible porque Churriguera no fue un arquitecto utópico. El primero estaba muerto y desconocemos documentalmente si se pidió el examen de alguno militar.¹⁶

Creo que, en esencia, pudieron ocurrir dos cosas:

- a) no se entendió ni la filosofía ni la praxis del proyecto;
- b) o Manuel de Molina y Saquetti tuvieron mucha ascendencia sobre la Junta de Reedificación para hacer prevalecer el proyecto convencional.

El puente continuó la construcción bajo la dirección de Saquetti–Molina, nombrándose a José Serrano y Juan Durán maestros de obras, y asentando la sillería Pedro Fol. En Agosto de 1757 la Junta presenta la cuenta de los gastos dándose por terminada la obra. Sin embargo la reparación del puente, como ya avisó agudamente Churriguera, era un mal remiendo: en 1758 se resintió, y también en 1764, 1765, y 1770 siendo su estado en ese año muy crítico lo que produjo un nuevo planteamiento de las obras. En esta nueva etapa intervienen Ventura Rodríguez, maestro mayor de la villa, y Marcos de Vierna, ingeniero, comisario de guerra, militar y experto en caminos y puentes. La intervención de 1770 tan cercana a las obras de 1757, y la última del siglo XVIII, significaba que el tiempo le había dado la razón a Churriguera porque “el remiendo y parche no había cumplido sus objetivos y la obra había costado tanto como la por él proyectada, unos 1.165.000 rs./vellón aproximadamente, que adelantó S.M.

Ventura Rodríguez formó plan en 1770 que fue remitido al Consejo de Castilla y en el que junto, a las once condiciones, precisa la construcción de un nuevo pilar y dos arcos que amenazan ruina¹⁷; el proyecto fue revisado e informado por orden del Consejo de Castilla por Vierna, a la vuelta de sus compromisos en el Principado de Asturias, encontrando el ingeniero que las condiciones y plano formados por Ventura Rodríguez le parecen aceptables y dispuestos según Arte, sin embargo, su experiencia le inclina a proponer que se afiance más la obra y que se ejecute capaz para el numeroso tránsito que por allí concurre. Presenta su proyecto en 1771 (AV, 3–406–60) consistente en reforzar los machones del puente para ensancharlo con nueve arcos tendidos de medio punto separados por pilas: ocho de ellos de 32 pies de luz, y uno a la entrada por occidente (por Madrid) de medio punto también pero de 55 pies de luz. A la salida del puente camino de Alcalá propone un nuevo trozo de camino de 1.650 varas. así como una caseta para los cobradores del pontazgo, todo expuesto en las 14 condiciones. Vierna evaluó la obra en 1.000.000 de rs.vellón precisando después que serían 1.360.000 rs., proponiendo a Hilario Jorganes y Pedro Fol para la ejecución de las obras “porque le he visto portarse bien en otras”¹⁸.

La obra se financió con el pontazgo de varios años, parte del sobrante de Sisas y el resto se repartió entre los pueblos de las 40 leguas en contorno, haciendo el reparto la Contaduría General de Propios y Arbitrios del Reino, de acuerdo con el vecindario,

para que cada Intendente cuide de su exacción. Contribuyeron unos noventa pueblos; la utilidad pública del puente estaba fuera de toda duda. En Febrero de 1775 estaban terminados los trabajos y pagados los 1.364.698 rs.vn. que finalmente costó la obra. Se pusieron inmediatamente hitos, cadenas en dos pilastras y mojones, quedando así completada la obra. Los hitos han desaparecido por las sucesivas reformas del puente a lo largo del siglo XIX pero aún se conserva una de las pilastras (lado drcho. dirección Alcalá-Madird), que lleva precisamente la inscripción de MDCCLXXV (1775), aunque restaurado c. 1950–1960 para acomodar el paso de N–II.

A los pocos años, en 1779, se terminaba el primer puente de hierro, en *Coakbrookdale*, Inglaterra, marcando así la diferencia en lo sucesivo de la ingeniería y progreso y las fábricas españolas, que no fueron de hierro hasta fines del reinado de Fernando VII.

NOTAS

1 QUATERNARY in Western Mediterranean, Editor F. Lopez-Vera, Universidad Autónoma de Madrid 1986, págs.237–248; la autora disfruta de una Ayuda de Investigación de la Comunidad de Madrid, PO48/90

2 J.J. ALONSO, C. EMPERADOR Y C. TRAVESI, Patrimonio Histórico en la confluencia de los ríos Jarama y Henares, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, IRYDA, 1988

3 Archivo de Villa (AV), Secretaría, 2–158–12

4 Pedro MAVASCUÉS, Un dibujo de Alonso de Covarrubias, en Archivo Español de Arte, págs.144–145 Madrid, 1968; AV, Secretaría, 1–188–63 y 1–193–41

5 Archivo Histórico de Protocolos, Madrid (AHPM), Protocolo 744, fol.376. Publicado por A. Matilla Tascón, *Planos, Trazas y Dibujos Inventario*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989 pág. 9 (asiento 1, año 1569–III–28).

6 AV, Secretaría, 1–189–8, 1–189–18

7 AV, Secretaría, 3–110–2, 1–191–16 y 1–191–19 (dibujos). La intervención de José del Olmo y Juan Corpa ha generado una rica documentación entre 1688–90.

8 RINGROSE, D. *Madrid y la economía española*, 1560–1850, Madrid Alianza Universidad, 1985

9 Matilde VERDU, *El arquitecto municipal Pedro de Ribera*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988

10 Pilar CORELLA, El Puente Verde o de San Fernando en el camino de El Pardo, *Revista Villa de Madrid*, n.º 96, Madrid, 1988

11 AV, Contaduría, 2–56–1 AV, Secretaría, 1–191–28, 1–191–1 y 1–191–2

12 AV, Secretaría, 1–192–24 (Instrucciones)

13 Ibídem

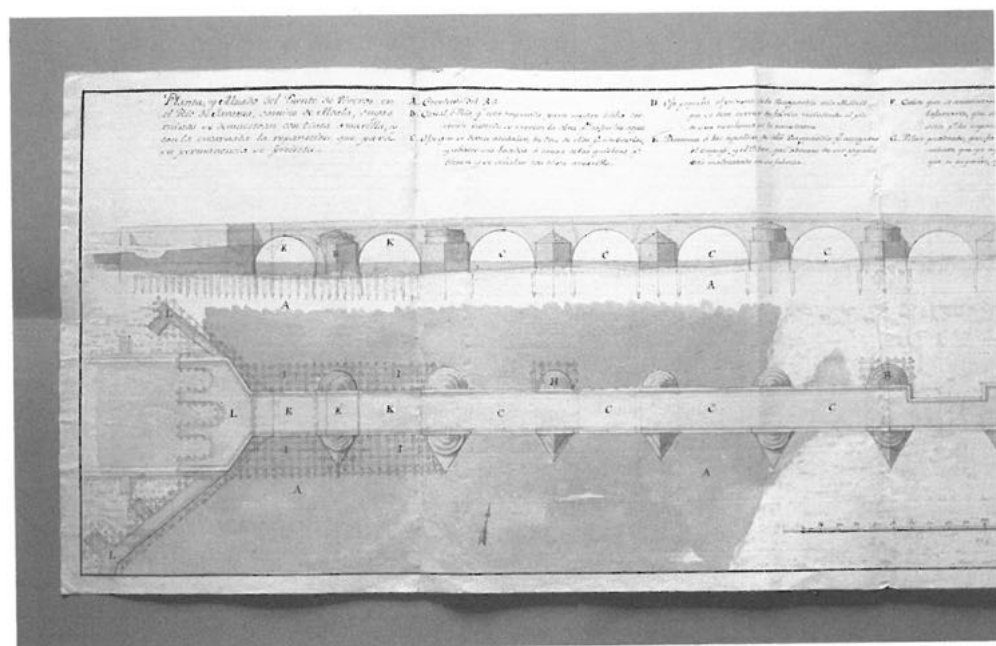
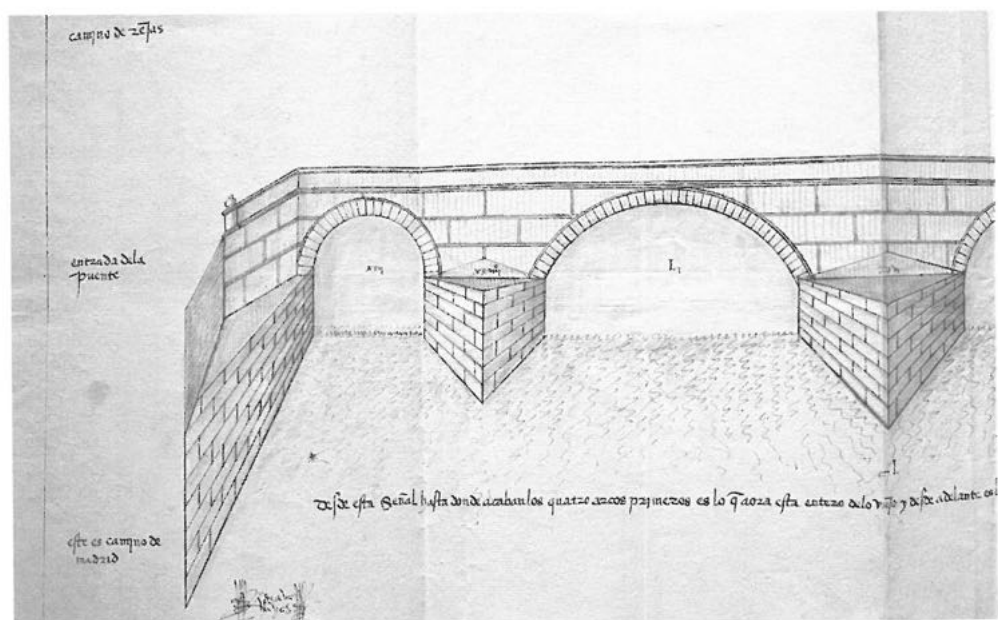
14 Ibídem

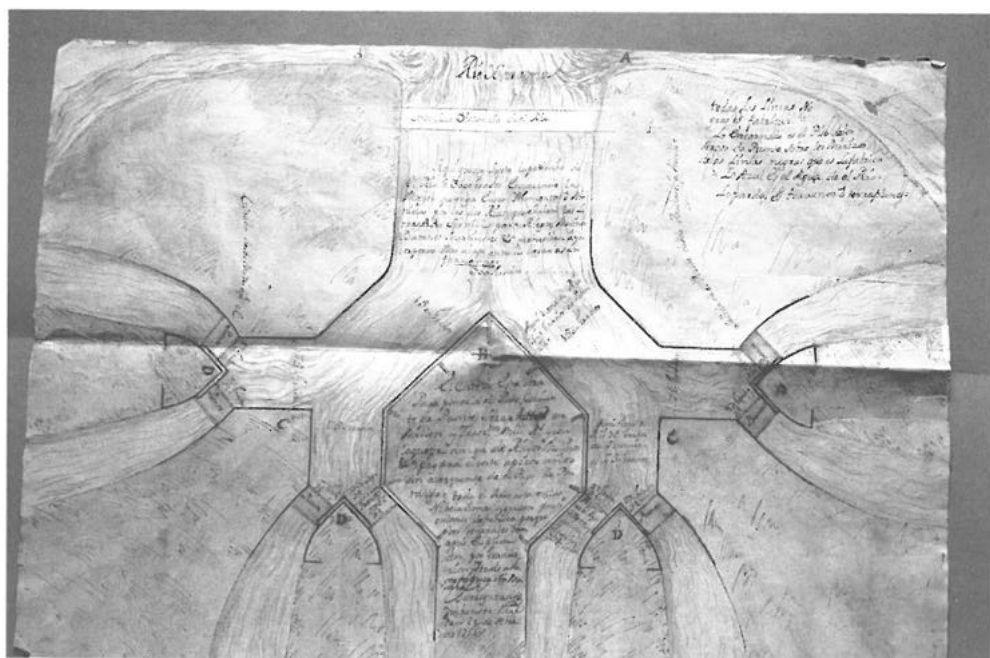
15 Virginia TOVAR, El Real Posito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII, Camara de Comercio e Industria, Madrid, 1982

16 Sobre Jaime Bort en Madrid véase nota 10 (P. CORELLA) y M. Luisa TARRAGA, rev. *Imafronte*, in supra.

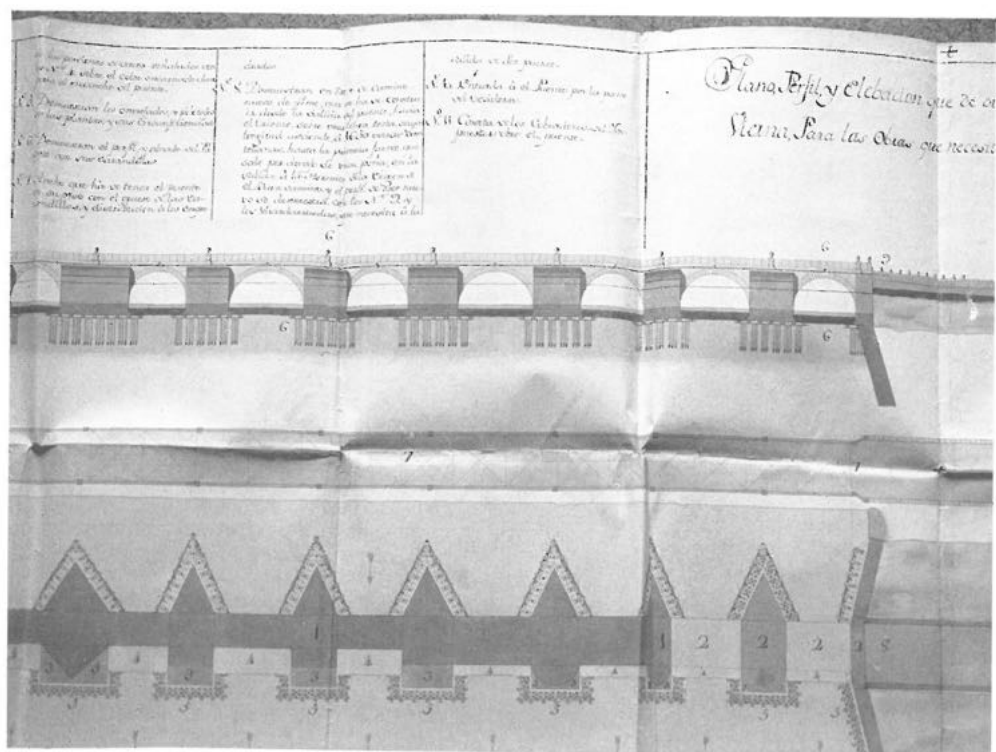
17 Archivo Histórico Nacional, Consejos, plano n. 516

18 AV, Secretaría, 3–406–60

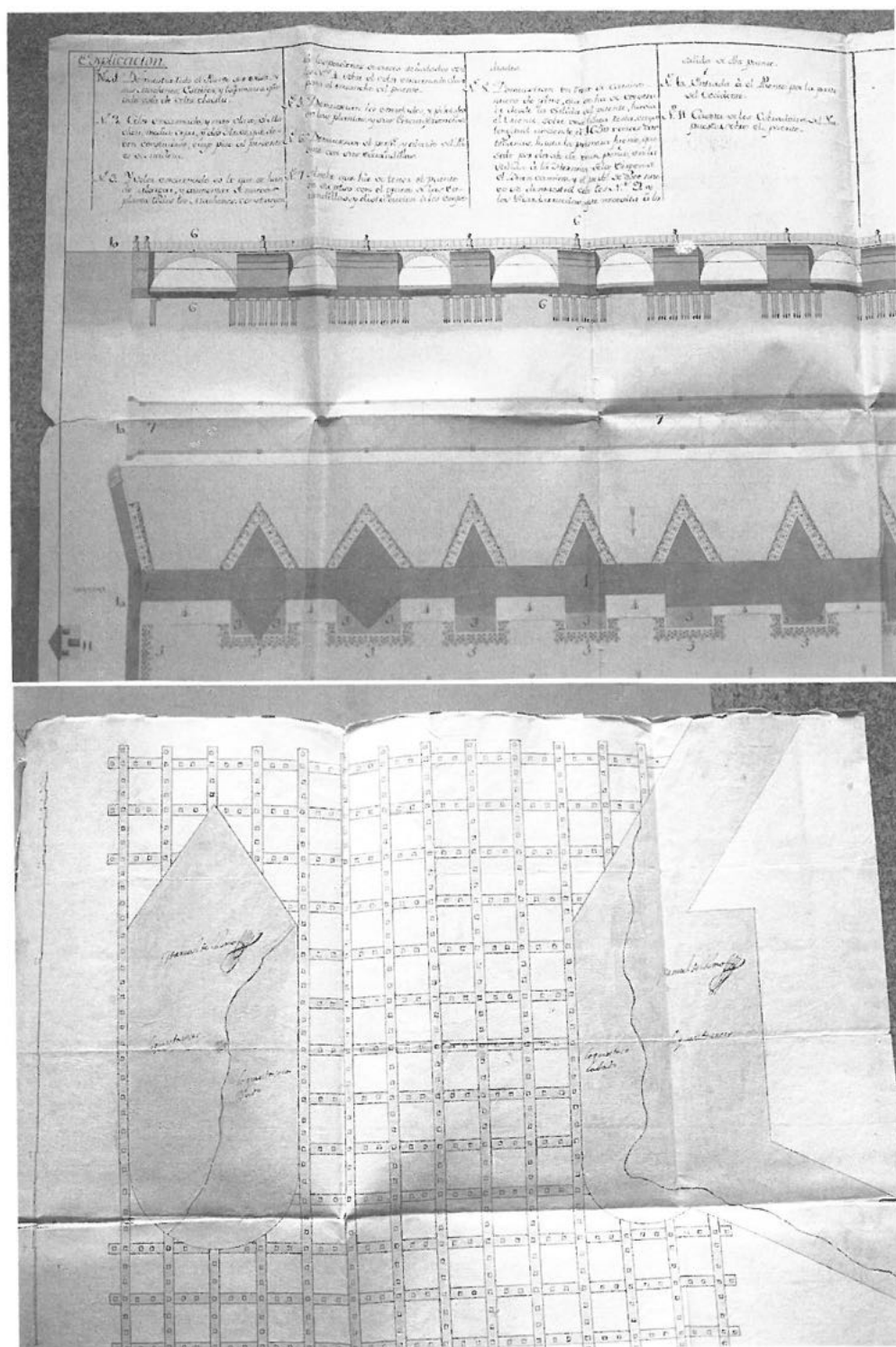




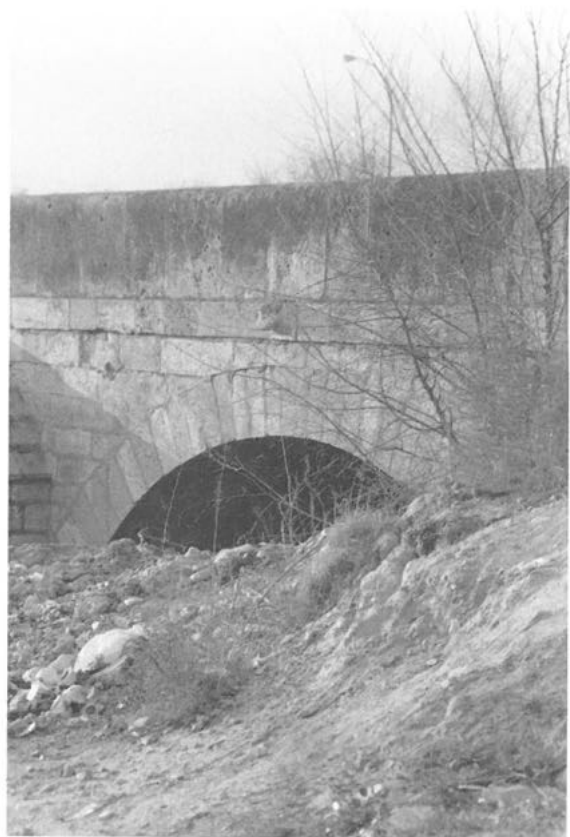
3. Proyecto de Nicolás de Churriguera para el puente de Viveros, Madrid.
c. 1755 (Madrid, Archivo de Villa).



4 y 5. Proyecto de Marcos de Vierna, c. 1769, para el puente de Viveros.
(Madrid, Archivo de Villa).



6. Proyecto para el zampeado del puente de Viveros.
c. 1684 (Madrid, Archivo de Villa).



7. Madrid. Aspecto que en la actualidad ofrece el puente de Viveros remodelado, c. 1950-60, sobre la N-II (km. 15,500).

PLURALIDAD ESTILÍSTICA DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA GADITANA A FINES DEL SIGLO XVIII

M.^a DOLORES BARROSO VAZQUEZ

Universidad de Cádiz

La cultura barroca, artificiosa, teatral, múltiple y compleja, tuvo su más clara expresión estética-vivencial en el desarrollo de los fastos públicos. La decadencia política, económica y militar del Imperio español del seiscientos encontró en las celebraciones festivas la válvula de escape ideal a su triste realidad social, tanto más efectista y aparente cuanto más penosa y decadente se volvía. Los falsos oropeles, la riqueza fingida a través de colgaduras, efímeros destellos y suntuosas máquinas lignarias, intentaban ocultar la penuria del erario público y los fracasos de la política exterior, en un intento de seducir a un pueblo hambriento e incluso que participaba de forma intensa en los diferentes escenarios urbanos. Secularmente arraigadas, las demostraciones festivas y el complejo aparato artístico que desplegaban no murió con la extinción de la dinastía austriaca, ni siquiera con el advenimiento de la nueva centuria y con ella de los nuevos vientos europeos. El siglo XVIII contempló, si cabe, el florecimiento aún más intenso de altares, catafalcos, arcos de triunfo, luminarias y demás construcciones efímeras. Comprobamos por lo tanto la pervivencia de las formas externas de los fastos barrocos presentes no sólo en el aparato artístico, al completarse la escenografía con un preciso ritual, mimesis exacta del ritual seiscentista. El propio soporte literario consistente en las relaciones de solemnidades, sermones, libros de fiestas y descripciones, tienen su continuidad en la centuria ilustrada. Mucho más sorprendente resulta el mantenimiento del sustrato ideológico que anima tanto la verificación de la fiesta como las imágenes que la exornan. La compleja emblemática humanística y las enseñanzas morales, informan el mensaje de la representación dieciochesca, realidad que en la mayoría de las ocasiones se nos antoja incongruente a la vista de los nuevos planteamientos filosóficos y culturales.

Esta situación compleja, y a veces conflictiva, pero igualmente fructífera desde el punto de vista del investigador actual, podemos hacerla extensible al campo de la estilística al observar la pervivencia de los modos constructivos y ornamentales propios de la arquitectura efímera barroca. Esta situación, ambigua y polivalente, se torna más insostenible conforme nos acercamos a las últimas décadas de la centuria, advirtiendo la conservación de los modos barrocos en unos años en los que las denominadas "Nobles Artes" ya los habían desterrado.

La celebración de las exequias reales resultan especialmente significativas al ser fieles reflejos de las contradicciones que en el mundo cultural suponía la convivencia de la tradición barroca con la nueva retórica neoclásica. Definidas como ejemplos "retardatarios" de las dudas y fluctuaciones estéticas de las décadas finales del siglo, creemos oportuno un análisis de las mismas como ejemplo ilustrativo del fructífero debate artístico librado en España durante esos años. Tomaremos como margen espacial la actual provincia de Cádiz, fiel reflejo de esa dialéctica cultural, yuxtaponiendo ejemplos efímeros claramente barrocos con otros de marcado carácter neoclásico. Enfrentaremos la convivencia de obras efímeras de claro matiz seiscentista en localidades como El Puerto de Santa María, Jerez de la Frontera o Sanlúcar de Barrameda, con las realizadas en Cádiz, confrontación lógica al resultar la capital el enclave más ilustrado. Comprobaremos por lo tanto la dualidad de la obra provisional, que actúa así como el campo ideal en el que el artista experimenta los nuevos modos y conceptos y de forma paralela, como refugio de otros anticuados pero aún permanentes en el gusto general del público.

1.- LAS PROCLAMACIONES REALES: LA PERPETUIDAD DE LAS IMÁGENES BARROCAS

En el conjunto de los fastos gozosos de la España moderna, las proclamaciones de los nuevos monarcas constituyeron uno de los ejemplos más lúcidos e invariables del arte efímero. Calles y plazas quedaban engalanadas con arcos de triunfo, piras, tablados y múltiples ingenios en los que se glosaban las glorias y excelencias del nuevo monarca que acababa de acceder al cetro. Festejado el nuevo rey de forma casi simultánea a la celebración de las exequias de su antecesor, motes, emblemas, jeroglíficos y retratos animaban la ciudad, desplegando un amplio mensaje de carácter propagandista y didáctico a la vez donde se ensalzaban los beneficios derramados por los monarcas sobre la población. Comprobamos de nuevo la reiteración del mensaje barroco, aun vigente en plena centuria ilustrada, proliferando los motivos inspirados en el lenguaje emblemático que vincula a la monarquía con imágenes reconocibles para el espectador (león, sol, águila, nave, etc) con otras de significado más hermético.

En la provincia de Cádiz encontramos abundante información relacionada con las proclamaciones regias, destacando las dedicadas a Carlos III, distinción que hemos basado tanto en el especial significado de este rey en la evolución del arte español a finales del siglo XVIII, como por la prolijidad de las descripciones y del apoyo gráfico.

Destaca de forma especial el aparato sufragado por el Consulado de Cargadores a Indias de Cádiz en 1759 con motivo de las festividades celebradas por la subida al trono de Carlos III. Las obras fueron concertadas con sumo cuidado y atención, buscando siempre el máximo respeto a las "normas y leyes del Noble Arte de la Arquitectura" ¹. La fachada de la Casa del Consulado quedó cubierta por una enorme pantalla realizada en madera y estuco donde se reproducía una fachada de tres cuerpos imitando mármoles. Se puso especial cuidado en el fingimiento de las perspectivas y el acatamiento de los órdenes arquitectónicos, buscándose siempre la mayor ostentación aún a pesar de las proclamaciones de mesura ². Se enriqueció la obra con figuras, pinturas, esculturas y colgaduras, destacando aquellos motivos de carácter marítimo y americanista, aludiendo a la especial naturaleza de la institución (fig 1). Sorprende la

pervivencia del lenguaje emblemático de tanto predicamento en la centuria anterior, observándose el protagonismo de Alciato en las representaciones alusivas al príncipe.

Idéntico lenguaje alcanza la fiesta organizada en Sanlúcar de Barrameda con motivo del mismo honor. En esa ocasión los gremios se sumaron al alborozo, explayando por toda la villa los engalamientos y monumentos lignarios ³.

2.- PERMANENCIA Y RENOVACION EN LAS REALES EXEQUIAS DE LA ILUSTRACION GADITANA

Son numerosos y explícitos los testimonios que la documentación nos ofrece acerca de la celebración de las exequias reales en esta provincia. A través de ella nos ha quedado constancia del eco que todos los óbitos reales tuvieron en las principales ciudades y villas gaditanas. De todas ellas nos interesan aquellas que nos han llegado hasta nuestros días descritas gráficamente gracias a la conservación de alzados, planos, dibujos y grabados; así como aquellas que nos ofrecen datos sobre la transformación artística que tuvieron sobre el entorno urbano. Prestaremos atención a la configuración estructural y decorativa de los túmulos funerarios erigidos con motivo de estas excepcionales ocasiones, así como a determinadas construcciones de carácter provisional tales como balcones, tablados, arcos de triunfo o altares. Plazas y calles quedaban transformadas configurando el escenario donde discurrían estos grandes espectáculos. No olvidaremos las connotaciones lúdicas de tales ceremonias tanto en lo que a la participación popular se refiere como a la amplia programación de representaciones y juegos estipuladas por las comisiones organizadoras de tales eventos.

Podemos comprobar a lo largo de toda la centuria la puntual comunicación de los óbitos reales a los cabildos municipales, instituciones que de forma casi inmediata ponían en marcha un invariable proceso de convocatoria y organización de las celebraciones, mimesis exacta de las exequias seiscentistas. Se inicia el siglo con las honras de Carlos II, el último de los Austrias en España, fastos recogidos de forma rutinaria en la documentación que se muestra parca en detalles descriptivos. Las Actas Capitulares se hacen igualmente eco de los fallecimientos de los borbones, aunque tendremos que esperar hasta 1746, año en el que murió Felipe V, para constatar la celebración de unas suntuosas exequias en El Puerto de Santa María. El desarrollo de las reales exequias nos lo revela el sermón laudatorio sufragado por la próspera colonia francesa establecida en la ciudad, que no reparó en gastos ni esfuerzos para honrar al ilustre descendiente de la dinastía francesa ⁴. El apoyo literario claramente deudor de los sermones barrocos describe con gran minuciosidad no sólo las excelencias y virtudes del monarca fallecido, sino también el itinerario del cortejo, la estructura y catafalco, así como los jeroglíficos y emblemas que lo dotaban de contenido ⁵. La configuración formal del túmulo, concebido a la manera de tabernáculo turriforme y el complejo aparato de imágenes y montes desplegados a lo largo de los tres pisos del catafalco y de la nave de la iglesia, confirman nuestra ya reiterada exposición que vincula a los fastos de la centuria ilustrada con sus antecedentes barrocos.

No tenemos constancia de una nueva celebración fúnebre real hasta el año 1761, gracias al testimonio aportado por el sermón laudatorio impreso para tal ocasión ⁶. En él se hace una espléndida loa de la reina doña María Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III, aunque no tenemos constancia alguna de la forma que discurrieron las

honras. Habrá que esperar hasta 1789 para verificar la celebración de nuevas exequias reales con motivo del fallecimiento de Carlos III.

Entre estas dos fechas tuvieron lugar en la ciudad de Jerez de la Frontera, otras manifestaciones lúdicas de carácter más gozoso. Así, en 1784 se organizaron numerosos juegos, inventivas y artificios con motivo del nacimiento de dos infantes gemelos, adornándose calles y plazas con diferentes tabladros y balcones, discurrieron los juegos principales en la plaza del Arenal donde se habían levantado cuatro arcos triunfales de quince varas de alto “bajo reglas de arquitectura y terminación piramidal”.

Los principales gremios de la ciudad erigieron altares y “máquinas” diversas, contribuyendo al esplendor de la fiesta con diferentes celebraciones religiosas y juegos de artificio. Reproducimos la narración que describe la participación de los artistas plateros en un intento de demostrar la amplia y profunda implicación de todos los grupos sociales en este tipo de acontecimientos extraordinarios, donde autoridades laicas y clericales, artistas y pueblo llano, se unían en un esfuerzo común para mezclarse luego en el bullicio de los fastos:

“...El Arte de Plateros celebró Suntuosamente su función de pertenecientes gracias a su Patrón San Eligio con Señor Sacramentado manifiesto, Misa Cantada, Sermón, TEDEUM, y correspondiente iluminación, y Música en la Parroquia Iglesia de San Dioni ny sio con fuegos de mano, y de un Castillo y luminarias en aquellas noches de su festividad. Y para calificación de su gozo en las con Victores a los Serenísi mos infantes Gemelos, que repartieron al Magisterio, diputación, y algunos cavalleros de la ciudad”⁷.

Pasamos ahora a analizar las reales exequias que en honor de Carlos III se celebraron en las ciudades de El Puerto de Santa María, Jerez de la Frontera y Cádiz.

El veintitrés de Diciembre de 1788 el cabildo portuense recibió una Real Orden de Carlos IV notificando a la ciudad la muerte de su augusto padre, acontecida el día catorce de ese mismo mes. En la misma carta el monarca exhorta al cabildo a celebrar “Las Honras y Funerales que en semejantes casos se hubiesen practicado”⁸ conforme a la pragmática y órdenes dadas anteriormente. Siete días más tarde el cabildo se hizo eco de una nueva Real Orden donde se les instaba a conmemorar la proclamación de Carlos IV⁹, dentro de un contexto profundamente religioso que considera a la muerte como antesala de una vida mejor. Volvemos a comprobar los continuos anacronismos y la supervivencia de comportamientos y fundamentos culturales ajenas al Siglo de la Luces.

Tras la elección de los diputados de fiestas, a los cuales se les confiaba el desarrollo de los fastos, se iniciaron los preparativos de las exequias reales y posterior proclamación del nuevo rey conforme a las pautas seguidas en ocasiones anteriores. El día siete de Enero se efectuó la lectura pública de la Real Orden anteriormente citada en la Plaza de El Polvorista, donde se ordenó el acatamiento del luto por parte de toda la población por espacio de seis meses a partir de ese mismo momento, pudiendo quedar “aliviado” una vez transcurridos los tres primeros¹⁰.

Las honras fúnebres de Carlos III tuvieron lugar el veintiuno de Enero de 1789, precedidas de un día de vigilia destinado al recogimiento general de la población. La fastuosidad de las celebraciones queda refrendada por el gran número de forasteros asistentes a los festejos. Los días durante los que se prolongaron los actos se dictaron medidas especiales destinadas a garantizar el abastecimiento de la población. Desde las

Casas Consistoriales, a través de una ciudad enlutada de cuyos balcones colgaban paños negros, partió el cortejo fúnebre presidido por el señor corregidor, acompañado por los caballeros capitulares y las principales dignidades locales, precedidos por una cruz procesional portada por el clero portuense. El camino procesional tenía como destino la iglesia Mayor Prioral de Nuestra Señora de los Milagros, en cuyo interior se dispuso un regio catafalco. Conocemos la estructura del túmulo funerario gracias a un grabado realizado por el maestro platero Jacobo Vander Heyden sobre un dibujo de José Jiménez ¹¹. En líneas generales responde al mismo esquema estructural que el diseñado en los elementos decorativos y se ha prescindido de los emblemas y jeroglíficos (fig.2.)

Concebido a la manera de un gran tabernáculo de planta hexagonal dispuesto en varios cuerpos, el primero es configurado por un banco a manera de podium con una escalinata central en cada uno de sus tres frentes principales, rematado por una barandilla corrida de pequeños balaustres muy simples. A través de las escalinatas se accede al segundo cuerpo conformado por tres gradas de tamaño decreciente conforme se asciende en altura, rematadas en la última por una barandilla idéntica a la del cuerpo inferior. En los tres frentes visibles al espectador se sitúan tres altares con una cruz de plan de altar flanqueada a ambos lados por tres candeleros. Tanto las gradas como el primer cuerpo aparecen decorados con escudos enmarcados por laureas, representativos de los reinos y señoríos dominados por el difunto rey Carlos III. En el centro de la última grada del frente principal se observa el escudo de la ciudad de El Puerto de Santa María con la Virgen de los Milagros, patrona de la ciudad, sobre el castillo de San Marcos.

El tercer cuerpo constituye el catafalco propiamente dicho con una estructura de templete sobre podium. Ocho columnas corintias apean sobre pedestales, sirviendo de soporte a un entablamento de molduras rectas y lisas, coronado por una balaustrada exacta a las anteriores. Remata el conjunto una cúpula gallonada sobre tambor hexagonal, coronada por una afilada pirámide, elemento que simboliza la Resurrección, y que encontramos de forma reiterada en los túmulos ilustrados. El vértice de la pirámide sostiene una impresionante colgadura a manera de telón de fondo realizada en terciopelo negro con orlas doradas; en el interior del templete se situaba el simulacro del sarcófago cubierto por un manto bordado con lises -clara alusión a la dinastía- sobre el que se dispusieron el cetro y la corona como elementos simbólicos del poder monárquico; en el centro del entablamento aparece un escudo con las armas de la Casa Real del que pende una argolla que sostiene colgaduras negras que caen de otras argollas situadas en el tercio superior del fuste de las columnas. Este motivo decorativo se había iniciado en las arquitectónicas efímeras para pasar luego a las definitivas con un gran predicamento en tierras americanas. Dos enormes contrahaces traban, el primer cuerpo del túmulo con el arranque de la cúpula, dotando al conjunto de cierto movimiento que dispersan las líneas de composición de toda la obra, eminentemente rectas y verticales. Vemos como un elemento decorativo de las artes consolidadas, adquiere en las efímeras un carácter arquitectónico y estructural.

A pesar de que carecemos de la documentación gráfica que así nos lo ratifique, podemos intuir que las honras realizadas en la ciudad de Jerez de la Frontera responden a unas pautas muy similares a las descritas anteriormente. La estructura del cortejo, la organización de la ceremonia -idénticas a las de las exequias austriacas- así como la descripción que se hace del túmulo apuntan a ello. De la misma manera se unen el llanto y la alegría, el recogimiento y la fiesta, sucediéndose los funerales en honor del rey difunto y la exaltación festiva provocada por la coronación del nuevo monarca. Si

el túmulo levantado en honor de Carlos III en El Puerto de Santa María responde aún a un concepto barroco, a pesar de la pureza de líneas y la austeridad ornamental de la pira portuense, el sufragado por la ciudad de Cádiz para idéntica ocasión supone un avance en lo que a su concepción se refiere (fig.3), su estructura rompe con la tónica general de las construcciones efímeras del siglo XVIII español.

Hasta ahora hemos comprobado como la estructura y el exorno de estos monumentos temporales respondían de manera general a las pautas seguidas por los maestros de la centuria anterior. El propio tratamiento que de la muerte se daba en tales ceremonias se ajustaba a un espíritu apasionado y profundamente religioso extraño al equilibrado y racional talante ilustrado. Este túmulo gaditano constituye una excepción por su profunda filiación clásica. Se ha abandonado el concepto de torre coronada por cúpula para dejar paso a un diseño mucho más simple, más acorde con la estética neoclásica. La concepción de la obra se basa en dos elementos fundamentales, la pirámide y el sarcófago resueltos ambos con líneas puras, prescindiendo de todo adorno superfluo. Sobre tres gradas se levanta un bloque de base cuadrada sobre el que descansa una pirámide truncada; en la parte superior del conjunto se inscribe la urna. En torno al monumento se sitúan las figuras de las tres virtudes y diversos motivos de estirpe clásica tales como vasos y trofeos. El destierro de elementos macabros tales como calaveras y serpientes, la superación del concepto misterioso del espacio suponen la adopción de unos parámetros mentales lejanos a los del hombre barroco. Sin lugar a dudas la ubicación de la Academia de Nobles Artes en esa ciudad, avanzadilla del espíritu ilustrado, tuvo mucho que ver en la adopción de este modelo que instaura una nueva concepción no sólo del lenguaje arquitectónico sino de las mentalidades. Podemos situar la elaboración de este monumento en la vanguardia de la producción efímera española ilustrada, ejemplo que podemos vincular a las realizaciones más logradas y más cercanas al ideal neoclásico ¹².

NOTAS

1 GARAY, J.D.: *Descripción circunstanciada del aparato con que (después de solemnizar las reales exequias del Señor D. Fernando VI), concurrió la Universidad de cargadores de Indias de la ciudad de Cádiz...en la proclamación de Nuestro Señor D. Carlos III.* Cádiz, 1789.

2 A.G.I., M.P., ESTAMPAS, 56. Idem. consulado, Leg. 51.

3 Igualmente prolifica es la relación de fiestas y solemnidades organizadas por el Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda para festejar la proclamación del monarca ilustrado en 1759.

4 En el VII Congreso Nacional del C.E.H.A. celebrado en Murcia en 1988, tratamos ampliamente las exequias celebradas en El Puerto de Santa María en honor de Felipe V bajo la iniciativa de la colonia francesa de la ciudad gaditana.

Cfr., BARROSO VAZQUEZ, M.D.: "La arquitectura efímera borbónica en la provincia de Cádiz", Actas del VII Congreso Nacional del C.E.H.A., (inédita).

5 *Oración Fúnebre que en las solemnísimas exequias celebradas por la mui noble Nación francesa en el convento de la Victoria de la Ciudad, y Gran Puerto de Santa María El día 3 de Septiembre de este año de 1746 a la inclyta Memoria del Rei de España El Señor Don Phelipe V, El Animoso (que santa gloria haya).* El Puerto de Santa María, 1746.

6 *Oración fúnebre, que en las sumptuosas exequias, que a la buena memoria de la Catholica Reyna de las Españas, D.^a María Amalia de Saxonia, dedicó la M.N.YL. Ciudad de Xerez de la*

Frontera...1761, impreso en El Puerto de Santa María en la imprenta de Francisco Vicente Muñoz, impresor mayor de la ciudad calle Luna, 1761.

7 A.H.M.J.; RESERVADO HISTORICO /cajón nº 21, exp. 25, Manifiesto con que los caballeros y nobleza de Jerez celebraron el nacimiento de los dos infantes gemelos, año de 1784, pág. XXI

8 A.H.M.P.S.M. ; CURIOSIDADES, leg. 1, exp. 155.

9 Idem., exp. 156.

10 A.H.M.P.S.M. ; PAPELES ANTIGUOS/ Ordenes reales, T.66, "Expediente de Real Provisión de Su Majestad? Noticiando la muerte del señor Don Carlos III para las providencias que se deban", año de 1788.

Idem. ; ACTAS CAPITULARES; T. 102, Libro 1º de 1789. cabildo de 1 de Enero de 1789, fols. 6r-8v.

Idem. ; PAPELES ANTIGUOS/ Ordenes Reales, T. 66, "Real Orden para que se alivie el luto riguroso que mandó vestir por la muerte de su :Amado Padre el Señor Don Carlos III", año de 1789, fol. s.m..

11 BARROSO VAZQUEZ, M.D. : "Jacobo Vander Heyden: platero y grabador portuense" en *Revistas de Historia de El Puerto* (1990), nº 5, págs, 37-46.

12 SOTO CABA, V. : "Los catafalcos de Carlos III entre la influencia neoclásica y la herencia del Barroco" en *Fragmentos*.

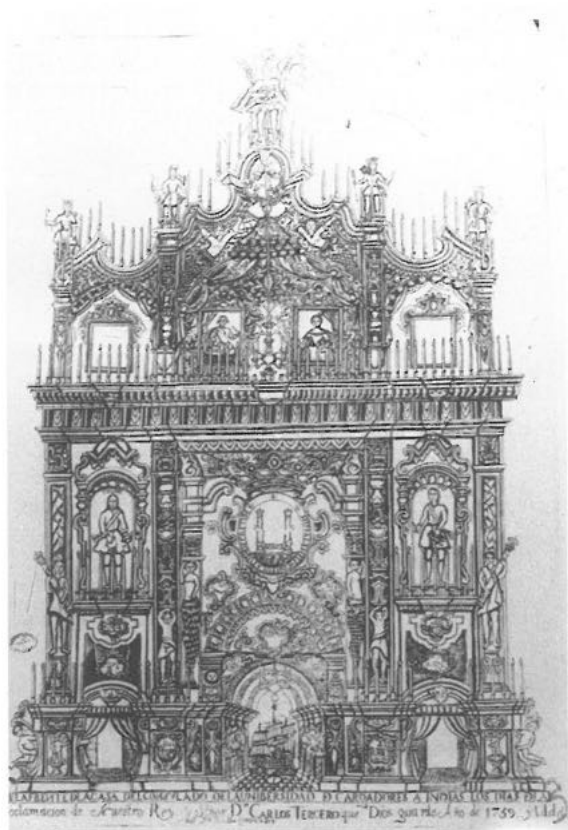


Figura 1.

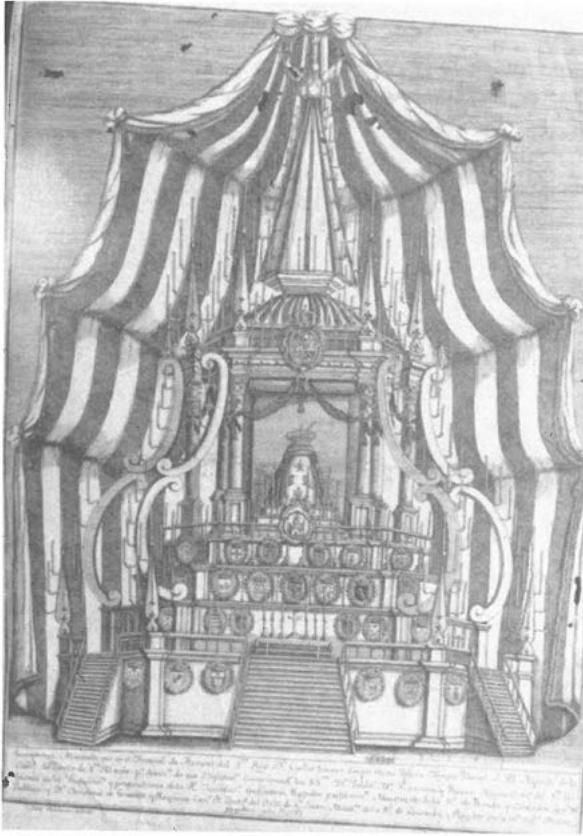


Figura 2.

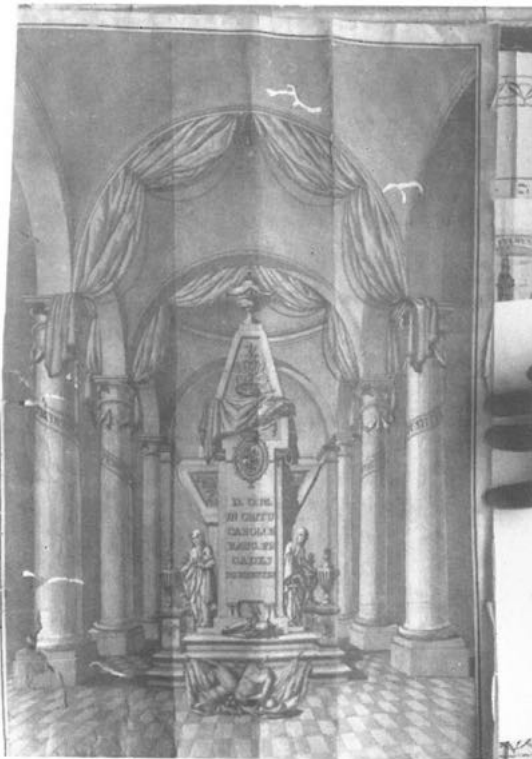


Figura 3.

DESCRIPCION DE LAS EXEQUIAS DE FERNANDO VI Y CARLOS III: TRANSICION ARTISTICA DEL ARTE ESPAÑOL EN LA IGLESIA DE SANTIAGO DE ROMA

LAURA GARCIA SANCHEZ

INTRODUCCION

Las manifestaciones festivas y conmemorativas, cuyo tema ha suscitado desde hace ya bastante tiempo una indiscutible aproximación al mismo desde cualquier punto de vista, caracterizan una gran parte de la plástica de los s. XVII-XIX. Al margen del interés que despierta la investigación del mundo de lo efímero que la fiesta genera para la Historia del Arte -por cuanto implica la recuperación de testimonios que caracterizan épocas y crean objetos que reflejan el gusto artístico de determinados momentos o períodos-, el análisis de la fiesta desvela la integración entre sociedad y poder, además de permitir dentro de su estudio la reunión de factores diversos tales como económicos, sociales, políticos y culturales, permitiendo, de esta manera, una aproximación a la denominada historia total.

El fenómeno festivo, que cuenta con una gran tradición, adquiere su máximo grado de expresión durante la época del Barroco, periodo en el que las fiestas y celebraciones se convirtieron en acontecimientos de relevante fastuosidad y que dieron paso a imaginativas creaciones de sofisticado lujo e interés. La multitud de facetas diferentes del ámbito festivo permite distinguir entre fiesta oficial y fiesta popular, fiestas profanas y fiestas religiosas. En la mayor parte de las ciudades europeas se celebraban acontecimientos de parecidas características, tanto en lo concerniente a la cuestión de los organizadores como en el interés por logro de unos determinados objetivos, al margen de la similitud de las particularidades propias de las mismas. En primer lugar, se ha de convenir que las fiestas eran una manifestación adecuada para transmitir una determinada ideología al pueblo ¹ y, segundo lugar, constituía una cortina de humo ante una situación cada vez más caótica y decadente ². No obstante, fueron también una inofensiva válvula de escape ³, dado que su pretendido desenfreno estaba completamente controlado por el poder absoluto. Generalmente las fiestas se vinculaban a los acontecimientos de la vida del rey y de la familia real, como nacimientos, matrimonios y defunciones, y a particulares finalidades especiales, como las rogativas y acciones de gracia por la salud de algún personaje real o por acceso a la sucesión del trono. Otro tipo lo formaban las conmemoraciones de acontecimientos importantes para el reino. Además, conviene no olvidar las fiestas públicas civiles (carnavales, conciertos, representaciones

teatrales y musicales, corridas de toros, etc) ; y las fiestas públicas religiosas (consagración de templos y altares, las traslaciones del Santísimo, las beatificaciones, canonizaciones, procesiones, etc.) La presente comunicación, centrada en Fernando VI y Carlos III, pretende analizar el cambio artístico manifestado en la celebración de los puntuales fallecimientos.

EXEQUIAS DE FERNANDO VI

Las exequias reales constituyeron un importante apartado del entramado mundo de lo festivo por la particular construcción, a nivel general, de las estructuras temporales conocidas con el nombre de efímeros. Los efímeros, generalmente de elevada calidad artística, servían de marco físico a la fiesta y, frecuentemente, desaparecían con ella. Entre sus variadas formas destaca la creación de complejos túmulos funerarios, situados sobre altares también contruidos con motivo de celebraciones religiosas en el interior de las iglesias o bien adosados a las fachadas de las casas de las principales calles de la ciudad.

La muerte de la reina Doña Bárbara de Portugal, esposa de Fernando VI, en 1758, sumió al mismo en una profunda tristeza de la que no se recuperaría. Efectivamente, tras una larga enfermedad, murió el monarca al año siguiente, concretamente el 10 de agosto de 1759, tras trece años de reinado. La noticia fue rápidamente comunicada al rey de las dos Sicilias, Don Carlos, hermano de Fernando VI y legítimo sucesor de la monarquía, el cual a su vez transmitió la dolorosa novedad al papa Clemente XIII y encargó a su ministro en Roma, Don Joachin Portocarrero, cardenal obispo sabinense, la disposición de la celebración de los sufragios y exequias por el alma del difunto rey en la Real Iglesia de Santiago de los Españoles de Roma con toda la solemnidad y decoro que tal acto requería. Dicho ministro se puso rápidamente en contacto con Mon. D. Joseph Herreros. Auditor de la Sacra Rota por los Reinos de Castilla y Gobernador de la Real Casa y Hospital de los Nacionales en la ciudad, responsable ya el año anterior de las exequias de la reina Doña Bárbara de Portugal, conmemoradas en la misma iglesia. El prelado aceptó gustoso el encargo y con ese fin escribió a D. Fernando Fuga, arquitecto de la Real Corte de España en Roma, para que proyectase en dibujo el túmulo y la decoración de la iglesia. No obstante, ausente el mismo en Nápoles por orden real para la conclusión de otra obra, remitió el encargo al arquitecto D. Joseph Pannini, cuyo proyecto, bajo la aprobación del primero, fue el que se llevó finalmente a cabo, Mon. D. Joseph Herreros, como director de la obra, puso especial cuidado en el trabajo de los ornatos, centrados en las inscripciones, en las que se debían elogiar las virtudes y hechos gloriosos del rey a común beneficio de sus vasallos, encomendadas al abogado D. Domingo López de la Barrera, archivero del monarca en la corte de Roma; y en las estatuas y bajorrelieves de estuco, de cuya realización se encargó D. Francisco Bergara.

La fachada principal de la iglesia ⁴, situada frente a la Universidad de la Sapienza, "porque es una simple informe pared de irregular arquitectura, y fimetría Gotica, fue preciffo arrimar a la mifma Obra otra Fachada, cuyo armazón era de madera, pintada en lienzos fobrepueftos con hermofa variedad de colores, alta 120. palmos Romanos, y ancha 115. Se componía el primier cuerpo de feis grandes Pilastras de orden Compuefto, y el segundo, el cual era de orden Attico, remataba en un frontis circular, del qual eftaba pendiente un gran Manto Real, aforrado de Armiños, y en medio de el

las Armas Reales de España sostenidas de dos Famas volantes. En correspondencia de las Pilastras, haciendo remate al Orden Attico, estaban seis grandes Vasos de perfume, y ala mano derecha de este Orden se levantaba un rico trofeo de la Paz con los símbolos de las Ciencias, y Artes liberales, baxo del cual se veía una tarjeta adornada entre las molduras, de Laureles, y Olivos, que apoyaba sobre el Círculo de una de las dos ventanas laterales, que dan luz a las dos naves menores de la Yglesia. En dicha Tarjeta se leía la siguiente Inscripción, alusiva al trofeo.

PACEM. DIUTURNO. BELLO. DEPULSAM
IMPERIO. AUSPICATO
OPTATAM. RESTITUIT

En correspondencia a la mano izquierda se puso el trofeo del despojo de los Moros, cuyas piráticas Naves fueron continuamente abatidas, y en particular la Capitana de Tunez, por la Armada marítima, y Guarda costas de Su Magestad para la pública seguridad de los Mares, como se declaraba en otra Tarjeta semejante.

PRAEDONUM. CLASSE. DEPRESSA
ET. IN. POTESTATEM. REDACTA
PUBLICAE. SECURITAT. PROSPEXIT

Debaxo de el Manto, y las Armas Reales sobre dichas corresponde la gran Ventana para comunicar la luz a la Nave mayor de la Yglesia. Su figura en la parte superior es un femicírculo, y el plano una línea Horizontal. En el medio de esta, entre las dos Pilastras laterales apoyaba un gran paño negro con aforro de Armiños, cuyo remate caya con graciosa desenvoltura sobre la Puerta de la Yglesia. En medio de este Paño, dos grandes Esqueletos tenían un espacioso Cartel, en el qual se leía la causa de la tristeza, y dolor de la Nación, por la muerte de su Rey, que era la común felicidad de sus Vafallos.

FERDINANDO VI
HISPANIARUM. INDIARUMQUE
REGI. CATHOL. OPTIMO. PRINCIPI. P. P.
PUBLICAE. FELICITATI. POPULORUM
EREPTO
HISPANI. MOERENTES
NOM. M. Q. EJUS

En el uno, y otro lado de la Puerta había dos nichos con dos Estatuas de proporcionada grandeza: a la mano derecha la Religión con un genio a los pies, y una faja entre las manos, que significaba el ardiente Zelo del Rey por la dilatación de la misma, con el Epígrafe.

IN. OMNEN TERRAM

Y a la finiestra la Prudencia, virtud, que fue muy fuya, la qual tenía agrupado a los pies otro genio, también con la faja semejante, en la qual se leía el Epígrafe:

SCIENTIA. REGUM

El dibujo, y lo acorde de los colores daban mucho deleyte a la vista del gran concurfo, que reparaba alo grande, y magnifico dela Fachada, que con la trifleza del a fumpto no perdía lo vago, y deleytable de fus partes bien difpuestas, y proporcionadas. Manifestaba esta parte exterior del Templo qual feria el aparato interior, en el qual nada hubieffe, que defear en quanto el arte, y la riqueza podían emplearse para declarar el afecto magnánimo de un gran Rey, que lo mandaba, y las virtudes del otro, que lo merecía”⁵.

El túmulo construido en el interior de la iglesia fue magnífico⁶, “formado con particular diligencia de madera, y eftucos. Eftaba puefto fobre una Vafa, alta quatro palmos, con cinco efcalones, que miraban a la Puerta principal, y Altar mayor, para fubir a ella los Arzobifpos a fin de hacer las Abfoluciones. Era pintada de color de marmol Africano: y fobre la misma fe levantaba un gran Pedestal de forma quadrada, pintado de Alabastro, que fe dice, **Flor de Perfico**, cuyo adorno era de marcos dorados. En los quatro angulos fobre otras tanta menfulas, eftaban quatro Efqueletos plateados, con paños dorados, que tenían un gran fanal cadauno, cuyos troncos eran adornados de ramos de laurel plateado. Tenía este Pedestal quatro planos perpendiculares: en el que miraba a la puerta, haciendo la principal vista, fe pufo un Baxorreliue alufivo a la Paz, que el Rey dió a su Dominios, manteniendola conftante; y como de ella ha procedido la abundancia, y eftudios de las Ciencias, estas eftaban cortejando al Rey en fu trono. En el plano lateral a mano derecha, pintado de color de Porfido, fe explicaba el fugeto con la Infcripción en caracteres de Oro.

FERDINANDO VI
PHILIPPI. V. MAG. REGIS. F.
REGI. CATHOLICO. INVICTO. PIO. FELICI
RELIGIONE. IN. EXTERAS
BARBARASQUE. GESNTES. INDUCTA
HISPANIARUM. IMPERIO
TERRA. MARIQUE. PACATO
OPIBUS. GLORIA. POTENTIA. AUCTO
EOQUE. FELICISSIME. GESTO
HISPANI. URBIS. INCOLAE
MAXIMO. PRINCIPI

En el Plano, que miraba al Altar mayor havia otro Baxorreliue, en el qual las Artes liberales recibían el premio dela mano del Rey, como de fu Protector, que las mantenía con empeño, digno de fu grandeza: y en el plano lateral a mano finieftra, pintado a correspondencia del otro opuesto, de color de Porfido, fe pufo la Infcripción de los hechos, y gloriofas acciones del Rey para la comun felicidad de fus vasallos.

DOMO, REGUM. ABSOLUTA
BONARUM. ARTIUM. SCIENTIARUM. Q
ACADEMIIS. AUCTIS. ATQUE. INSTITUTIS
PORTUBUS. INSTRUCTIS. VIIS. Q. COMPLANATIS
ANNONAE. CARITATE. SUBLATA

COMMERCIO. RESTITUTO
 NON. SUAE
 SED. PUBLICAE. FELICITATI
 PARENTIS. OPTIMI. OFFICIO. FUNCTUS
 CONSULUIT.

Sobre los dos Baxosrelieves eftaban dos frontis, uno por parte, y quatro Eftatuas fentadas fobre ellos, que fignificaban las quatro Virtudes Cardinales: en la primera vifta, Fortaleza, y Templanza: en la fegunda, Prudencia, y Juftizia. Alas efaldas de todas las quatro Eftatuas eftaban tendidas banderas, corazas y otros trofeos militares, que haciendo un preciofo ornato al tumulto, fignificaban la ninguna necesidad, que tubo de ellos el animo del difunto Monarca.

En medio del gran Pedeftal, fe erigia otro de graciofa centina de color de Porfido, con quatro menfulas laterales, y fobre la mifma eftaba la grande Urna, también de Porfido, en cuyos angulos havia quatro Cabezas de Leones con anillos pendientes dela boca, y en la parte fuperior de las cabezas, quatro Cornucopias doradas para las luzes. Siendo la Urna de quatro fachadas, eftas eran en fus planos de color de Lapislazuli, en los quales fe pufo con caracteres de Oro el feguinte elogio ala gloriofa memoria del Rey.

FERDINANDO VI
 AMPLISSIMO. REGI. P. P
 REGUM. EXEMPLO.
 POPULORUM. DESIDERIO
 RELIGIONIS. VINDICI
 FUNDATORI. QUIETIS
 HISPANI. IMPERI
 CONSERVATORI.

Se cubria, y cerraba dicha Urna por una elegante Piramide de color Lapislazuli con fus marcos dorados, cuyo remate era una Corona, dela qual nacia al derredor un gran manto negro, fembrado de Caftillos, Leones, Coronas de laureles , y olivos de oro, y fu aforro de Armiños. En la fachada principal ala Puerta, fe levantaba el manto por una Fama volante en ademan de llorar, y defcubría en el plano dela Piramide una gran medalla, con el retrato del Rey, coronado de laurel, la qual era foftenida de dos genios en acto también de llorar, teniendo en las manos otros ramos de laurel plateado, los quales hacian circulo a dicha Medalla. En la fachada fegunda al Altar mayor, otra Fama volante regía el referido manto para defcubrir la Urna, y Piramide.

Sobre efte rico, y grandiofo Tumulo fe pufo un gran Dofel de forma octangula, y de graziofa centina, con fus molduras al derredor, y de el eran pendientes quatro cortinas con aforros de Armiños. foftenidas de quatro genios alados, que remataban al medio de las quatro pilastras de la Nave, entre las quales fe levantaba el Tumulo; uno y otras aforradas también de Armiños. En los Arcos laterales, que eftriban en eftas quatro pilzfras, eftaban dos grandes Medallas, pintadas de claro, y ofcuro, cuyo adorno eran dos Mantos Reales con franxas, y galones de oro en la parte exterior negra, y en la interna, de Armiños. En la una a la parte del Evangelio fe reprezentaba el Rey en el Trono, coro-

nado dela Piedad, y vistiendole el Manto Real la Prudencia. En el Cartel , que eſtaba en la parte inferior dela Medalla, fe leya la Inſcripción figuiente.

REGIAS. VIRTUTES
OMMES. UNA. COMPLEXUX. EST
CONSILO. ET. PIETATE

En la Medalla opueſta, para ſignificar el afecto, y eſtimacion que Su Mageſtad hacia delos Doctos, y Literatos, eſtaba pintado en acto de coronar las Ciencias, como fe daba a entender con la Inſcripcion.

ALUIT. INGENIA
HONORE. ATQUE. MUNERIBUS
CUIQUE. PRO. MERITIS

Era de yqual magnificencia a la del Tumulo el reſtante ornato de la Nave, en donde fe havia colocado: en cuyos arcos, que fon ocho, eſtaban las dos Medallas, ya dichas, y las Inſignias de los Reyes de Eſpaña, pintados en tarjas doradas. ſoſtenidas de dos genios de rilieve por cadauna, y adornadas de ciprefes plateados, en medio de Mantos Reales, guarnecidos de Armiños, y franjas de oro, como los dos primeros.

Siendo las Pilaſtras de la Yglesia, como ya he dicho, de forma Gotica, para cubrir fu ruſtica y antigua eſtrutura, fe hicieron otras tantas Pilaſtras de madera, que las hermoſeaffen. Eran eſtas de orden Attico con fus marcos dorados, el cuerpo de gafa de plata y las molduras de los Capiteles de forma elegantiffima, cuya parte fuperior adornaban unos feſtones de paños negros con franjas de oro, y Armiños, y una Cornucopia de luzes. De los capiteles a correſpondencia de los feys arcos, en donde fe puſieron las Inſignias de los Reynos, eſtaban pendientes doze lampadarios de Criſtal, o fean Arañas de luces.

La Capilla mayor... ⁷

La deſcripción de tan magnífico tŕmulo , del que el correſpondiente grabado permite valorar visualmente ſu conſtrucción, tiene ſu paſaſgón en la decoraci3n de la Iglesia, ſi bien, aunque importante, eſcapa al objeto de eſta comunicaci3n. Las exequias fueron celebradas el 4 de diciembre, cuatro meses deſpu3s de la muerte del monarca. La privacidad y riguroſidad de la ceremonia y la aſiſtencia a la miſma de numerosas perſonas diſtinguidas tuvo ſu paraleliſmo cuando ſe permiti3 durante doce dias la pŕblica viſita al interior de la iglesia para ver el tŕmulo, ef3mero que cauſo gran impreſi3n en el ſeno de la poblaci3n romana y for3nea.

EL RETORNO A LAS FUENTES CLASICAS: EXEQUIAS DE CARLOS III

Fallecido Carlos III en diciembre de 1788, ſu hijo y ſucesor al trono, Carlos IV, expedi3 un correo a Roma a ſu miniſtro plenipotenciario, D. Joſef Nicol3s de Azara, para que comunicase al papa Pio VI tan ſenſible perdida. El Pont3fice, tras hacer extenſiva la noticia, congregado el Conſiſtorio, al ſacro Colegio mediante una alocuci3n, reſerv3 la celebraci3n de las ſolemnes exequias por el alma del diſunto rey para cuando los preparativos eſtuvieſen finalizados. Carlos IV encarg3 entonces al mencionado

ministro la organización de las solemnes exequias de su padre, y para perpetuar la memoria, mandó que fuesen en la Real Iglesia de Santiago de los Españoles, es decir, idéntico lugar de las honras fúnebres de Fernando VI. "Pero hallándose este antiguo Templo destituido de la conformidad à las reglas de la buena Arquitectura, y notándose en dicha Iglesia no poca desigualdad en todas sus partes; era por lo mismo muy arduo el poderse efectuar con aquella dignidad y correspondencia un tal proyecto, del modo que llenase la magestad del objeto, la atención del sacro Colegio, cuya asistencia se prometia, y el buen gusto de los Romanos: Mas el ya nombrado Ministro Real supo à todo esto dar con el mas oportuno remedio, haziendo construir por el célebre Caballero Josef Panini Arquitecto del Real Palacio, y de la Casa de Santiago, en medio de dicha Iglesia un Sepulchro de honor, que los antiguos llaman Cenatafio, con que solían celebrar la memoria de los Difuntos, quando el Cadaver era en otro lugar sepultado, segun que de esto leemos muchos exemplares en Virgilio ⁸⁹". Con las múltiples referencias de que hacen gala los escritos del célebre poeta latino "se pensó en disponer un catafalco cuya magnificencia correspondiese a la memoria del nombre del Gran Carlos III. y de la piadosa grandeza de Carlos IV su hixo que lo manda construir ⁹⁰". Resolvieron entonces "erigir un Templo en medio de la Iglesia, al modelo de aquel que los Atenienses baxo la direccion del Cimon, consagraron à Teséo en el siglo de Pericles, Siglo à la verdad el más feliz, y el màs celebre para la Bellas Artes ¹⁰: se hizo del Orden Dórico, erigido sobre una escalera con dos frontispicios, quatro columnas embutidas de frente, y seis por cada lado, las quales todas estaban sin pedestal, descansando secamente encima la gran basa. En lo alto del Frontispicio havia dos Acroteras, o Repisas, encima de la primera que hazia frente à la entrada de la Iglesia, estaba colocada la Estatua de la Religión en ademan de abrazar un Medallon en forma de Cameo (es figura entallada de baxo relieve) con el Retrato de Carlos III., en la segunda estava la Caridad acariciando dos Niños. Los Timpanos de los Frontispicios estaban esparcidos de Lises (símbolos de la Casa de Borbon) con diversos trofeos de las principales Provincias del Dominio Español.

La cubierta interior parecia un Lucanar a manera de Zaqizami (es techo con variedad de embutidos) à la antigua, y la exterior una entalladura à manera de escamas, como la supuesta Cupula de Demosthenes en Athenas. Todo este aparato estava construido a imitación del marmol blanco de Grecia. En el centro del Templo se remontava una Urna de porfido, parecida à aquella de Marco Agripa, que por tantos años estuvo en el Panteón, y aora se conserva en San Juan de Letran, encima de la Urna se puso una Almohada de terciopelo negro con franjas, y ricos galones de oro, sobre la qual brillavan de metal las insignias Reales de Corona, Cetro, y Espada del Difunto Monarca. En el Architrave de las dos fachadas se leia en letras grandes de oro:

CAROLO III. HISP. ET IND. REGI.

Para acompañar la magestad de dicho Templo, se cubrió toda la irregularidad de la estructura de la Iglesia. La boveda se puso igual, pintada de un claro-oscuro con florones en medio de un fondo de oro. Las Pilastras en si desiguales se revistieron de arquitectura Dorica conforme à aquella del Templo, y asimismo se formaron las Pilastras que dividian las Capillas colaterales, y la Tribuna del Altar Mayor, con lo que quedavan tres bellas Naves, que formavan tres Atrios al sobredicho Templo objeto principal del Aparato.

Sobre la cornisa del mencionado Orden Dórico ¹¹ se remontava un Atico con su competente cornisa, con varios Medallones sostenidos por Genios, en los quales de

baxo relieve estaban expresadas varias hazañas del Difunto Monarca. Las dos Naves laterales de la Iglesia estaban todas cubiertas desde la boveda hasta el suelo de bayetas negras galoneadas de oro, formando en el arco con varios casetones un gracioso diseño. En el Arco de enmedio colgaban paños, ò bayetas negras en representación de Mantos Reales, con franjas al rededor bordadas de oro, con caídas, ò listas de tela blanca guarnecidas de pieles de Armiño.

En medio de los sobredichos Mantos Reales estaban colocados seis grandes Quadros adornados con marcos dorados, entretejidos de florones, de ramos de ciprés, y coronas cívicas en el medio. Todo dorado à semejanza del metal, y debaxo de cada uno de los Quadros una cartela blanca con letras de oro que expresaban la Pintura del Quadro, y estos tenían debaxo un lienzo blanco esparcido de pieles de Armiño, y con una grande lista negra guarnecida de la misma preciosa bordadura con franja de oro, de modo que parecia que en todo este aparato el buen gusto iba à competencia con la riqueza.

En los quatro angulos del Real Mausoleo...

Los objetos de los Quadros eran los siguientes:

En el primero à mano izquierda al entrar à la Iglesia, se expresava quando el Difunto Carlos III, consignó los Reynos de Napoles, y Sicilia à su Segundo Hijo Don Fernando, donde se leía el mote:

Regna adsignata

En el otro à mano derecha frente del sobredicho, se representava quando el Difunto Carlos III. llamava à su Hijo Primogenito (oy dia Carlos IV Rey de España) à su Consejo, y Despacho para adiestrarle en el arte de gobernar, con el mote:

Concordia Imperii

El tercer Quadro presentava la toma de Mahon, con el mote:

Magone recepta

El quarto manifestava...

Los Autores de dichos seis quadros son Don Ventura Salesa, Don Francisco Agustin, y Don Carlos Espinosa, Pintores Españoles pensionados por el Rey en Roma, y dignos discípulos del difunto Cavallero Mengs. La estatua del Templo, y los Genios de Estuco son obra de Don Pasqual Cortés, también pensionado del rey.

Los objetos figurados en los 10. Medallones...

Estos Medallones fueron pintados por Thadéo Cunze Gilesoano. Quien à mas de lo arriba descrito, apetiesca quedar plenamente informado de todas las Representaciones de los Quadros, Medallones, Iglesia, y sus adornos, como también de las Medallas, Templo, y Mausoleo, podrá contentarse con las Estampas, que en cobre ha hecho gravar el referido Cavallero Señor Don Nicolás de Azara.

La fachada exterior de la Iglesia que haze frente a la Universidad llamada de la Sapienza ¹², representava la entrada al Real Sepulcro con una arquitectura de orden Toscano con basas de marmol pardo, las Pilastras de granito oriental. cornisas y frontispicio agudo de semejantes marmoles griegos; encima la puerta principal adornada con

pilastras de marmol griego, y, faxas, ó listas que las acompañaban, estava en medio colocada la gran lapida de mármol con la siguiente Inscripción:

CAROLO III
REGI CATHOLICO
HISPANI IN URBE PARENTANT.

Encima de dicha lapida descollava un magestuoso trofeo compuesto de banderas, Lanzas, Espadas, y de otros Instrumentos belicos. Sobre el dicho Frontispicio se erigía el grande Escudo de Armas de España con Corona, rodeado de las insignias de las Ordenes de Cavallería, embuelto en su manto Real. A los lados del mismo Escudo de Armas havia dos figuras de Muger sentadas, puestas al natural: la una era la Paz, la otra la Justicia, las dos tenian sus propios distintivos, y con las manos mantenian, y extendian un grande manto de paño negro con franjas de oro, que caían de arriba à baxo; la cumbre de la fachada remataba en vasos de perfumes colocados en bellissima forma ¹³.

Las exequias por la muerte de Carlos III fueron celebradas el 17 de agosto de 1789, al año siguiente de su muerte, dado que la complejidad del adorno de la fachada e iglesia, junto con la construcción del túmulo, absorbieron mucho tiempo. Al igual que la de Fernando VI, la función religiosa fue muy rigurosa y solemne, asistiendo a ella grandes personalidades del momento. La Casa Real de Santiago celebró el jueves siguiente nuevas honras por el difunto soberano, a cuya ceremonia pudo asistir entonces el pueblo, deseoso de tributar un último homenaje al monarca y poderse extasiar ante el túmulo construido al efecto, cuya descripción y grabados demuestran la diferencia artística sumamente notable respecto al de Fernando VI, obras ambas, o bajo la supervisión, de artistas españoles.

NOTAS

1 Como señala Pilar PEDRAZA al situar la invención de los artefactos utilizados en las fiestas, procesiones, obras dramáticas y otras diversiones: "El pueblo las acogía con alborozo y pasmo, y en su fuero interno el hombre de la calle pensaba que tales cosas, casi mágica, emanaban de un poder que, ejercitado sobre otro tipo de cosas, podría, en cuanto se lo propusiera, remediar la triste situación por la que se atravesaba". *Barroco efímero en Valencia*. Valencia: Publicaciones del Archivo Municipal, 1982, pág. 21.

2 "...pocas veces, en la trágica historia española, estuvo nuestro pueblo más alegre y pletórico de diversiones, espectáculos y fiestas (...) y pocas veces también había menor motivo para la alegría y el jolgorio. Ardía la guerra en Cataluña y Portugal, invadían los franceses el suelo español, vertiase nuestra sangre en casi toda Europa, desmembrándose nuestro imperio; filibusteros y corsarios ingleses u holandeses atacaban nuestras costas y hundían nuestros barcos en todos los mares; sufrían graves derrotas nuestros ejércitos; suscribíamos humillantes tratados de Paz y perdíamos ante el mundo el prestigio ancestral de nuestra hegemonía y nuestra fuerza". DELEITO Y PINUELA, José: *También se divierte el pueblo*. Madrid: Espasa-Calpe. 1944, pág. 9.

3 "...la locura colectiva fue como una válvula de escape que, de vez en cuando y a su debido tiempo, se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases (...). También fue un eficiente lenitivo que hacía soportable el trabajo y penalidades de los días laborables". BONET CORREA, Antonio: *La fiesta barroca como práctica del poder*. DIWAN, Especial Barroco, nº 5-6. Zaragoza: 1979, pág. 53.

4 Véase grabado número 1.

5 Relación de las exequias que a la magestad del rey católico D. Fernando VI se hicieron en la Real Yglesia de Santiago de los Españoles de Roma. Siendo Minifro encargado de los Reales Negocios di S. M. el Emo. y Rmo. Señor Fr. D. Joachin Portocarrero Cardenal Obispo Sabinense, Protector de los Reynos de España, Baylio, y Comendador del Orden Jerofolimitano, &c. Con licencia en Roma MDCCLX. En la imprenta de los hermanos Joachin, y Juan José Salvioni, impressores del Vaticano, en el Archigymnasio de la Sapiencia. págs. XXIV-XXVI

6. Véase grabado número 2.

7 Relación de las exequias que a la magestad... (Op. cit.), págs. XXVI-XXXI.

8 Descripción del aparato fúnebre para las exequias celebradas en la Real Iglesia de Santiago de la Nación Española, domiciliada en Roma, (día 17. Agosto del presente año 1789.) a la memoria del señor Carlos III, por orden de S.M. Carlos IV. hijo suyo, monarca de España; siendo su ministro plenipotenciario delante de la Santa Sede el Cavallero Sr. Dn. Josef Nicolás de Azara. Con licencia Barcelona; Por Juan Serra y Nadal, Impresor en la calle de Santa Ana. pág. 1.

9 Relación de las exequias que celebraron los españoles en su Yglesia de Santiago de Roma a la memoria del rey Carlos III. de orden de su hixo el rey nuestro señor Carlos IV. siendo ministro plenipotenciario a la Santa Sede Josef Nicolás de Azara. En Roma, por D. Marcos Pagliarini, Impresor de S.M. Católica. MDCCCLXXXIX. págs. VII.

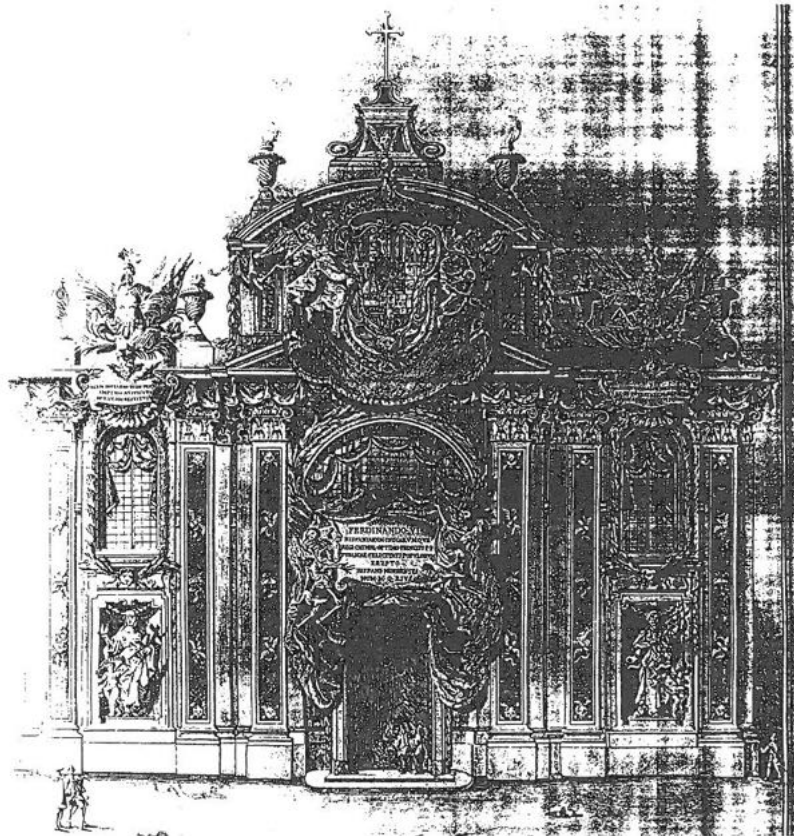
10 Véase grabado número 3.

11 Los detalles relatados a continuación pueden observarse mucho mejor en el grabado número 4.

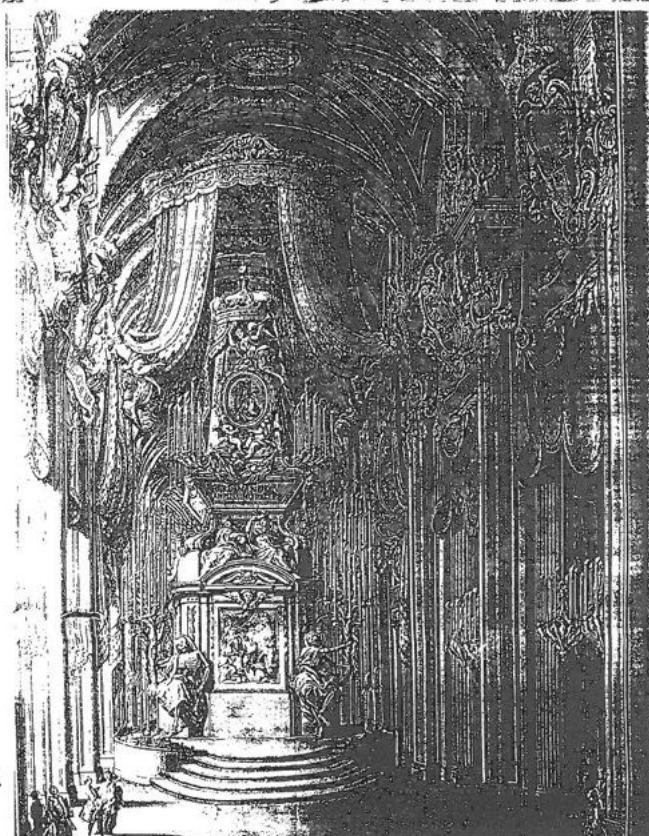
12 Véase grabado número 4.

13 Descripción del aparato fúnebre ... a la memoria del señor Carlos III... (Op. cit.) págs. 1-5.

Grabado 1.

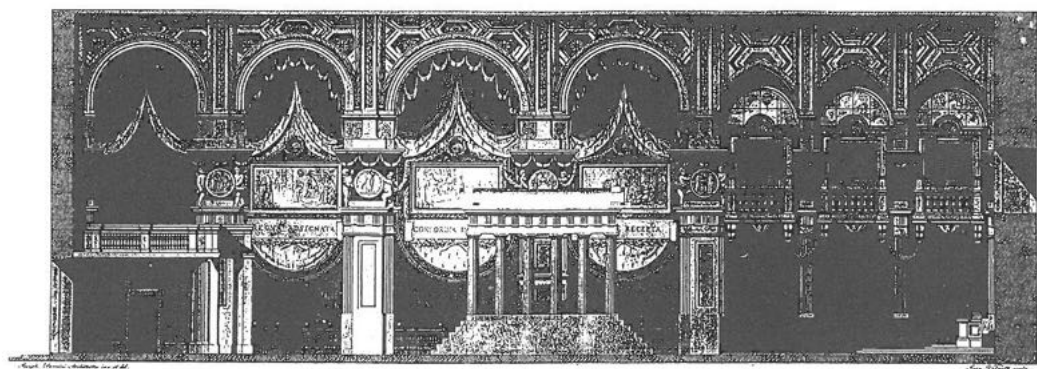


Grabado 2.





Grabado 3.



Grabado 4.

EL RETABLO EN BURGOS EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII : ENTRE LA TRADICION BARROCA Y LA RENOVACION NEOCLASICA

RENE-JESUS PAYO HERNANZ

En la segunda mitad del siglo XVIII se produce una importantísima transformación en las formas artísticas españolas. Estos cambios son consecuencia no solamente de la evolución de los gustos sino también de las mentalidades. El espíritu ilustrado, basado en el racionalismo, va tendiendo a la eliminación de lo irracional y artificioso en todos los campos artísticos y hace que se retome como modelo a imitar la tradición clásica. Quizá sea la arquitectura la primera de las artes que comienza a dejar plenamente patentes estos ideales, pero la escultura y la pintura van a seguirla de cerca. El retablo, síntesis perfecta de arquitectura, escultura y pintura, va a ser un elemento magnífico para ir observando esa lenta evolución de superposición de los valores clásicos sobre la tradición barroca, profundamente arraigada en este género tan netamente español y que había tenido durante los siglos XVII y buena parte del XVIII magníficas creaciones¹. Pronto comenzaron a surgir las voces de ilustrados dieciochescos que con airadas críticas manifestaban su incompreensión hacia esos retablos tan recargados de decoración y de líneas arquitectónicas difícilmente identificables y que habían llenado de norte a sur casi todos los templos españoles en el siglo y medio precedente. Entre esas voces destacó la de Antonio Ponz y más tarde la de Isidoro Bosarte cuyas ideas calaron muy pronto en una inmensa pléyade de seguidores tanto críticos teóricos como artistas, formados, todos ellos, en la más pura corriente academicista y que generaron una profunda repulsión hacia estas obras, que ha tardado, hasta bien entrado nuestro siglo, en depurarse. Los nuevos planteamientos ilustrados-neoclásicos hicieron que los nuevos retablos a construir fueran creados dentro de las nuevas coordenadas estéticas. Obviamente, en los núcleos de población más importantes y en los que existían comitentes cultos y centros de formación artística basados en los nuevos planteamientos, el cambio se desarrolló con una mayor celeridad y sin muchas vacilaciones. Sin embargo, en los centros secundarios, el cambio se verificó de forma lenta y dubitativa, ya que las formas artísticas precedentes habían calado tanto que cualquier nueva formulación estética era difícilmente asumible por unos comitentes de formación reducida y arraigada en los valores precedentes

La ciudad de Burgos, en el siglo XVIII, hacía mucho tiempo que había perdido su potencialidad artística y su capacidad de influencia estilística sobre otros ámbitos territoriales. Desde los comienzos del siglo XVII, esta población se había convertido en un

centro exclusivamente receptor de influencias estéticas foráneas. Sin embargo, las artes, en Burgos, van a desarrollar un efímero auge en las postrimerías de la décimo octava centuria. El ejemplo más palmario de este proceso aparece reflejado en las importantísimas mejoras de índole urbanístico que siguen en su mayor parte los criterios emanados del espíritu ilustrado que toma como cauce de expresión el estilo neoclásico ². Quizá haya que poner en relación este proceso de relativo auge artístico con una cierta mejora de tipo económico evidente a nivel general.

A pesar de todo, la ciudad siguió siendo un foco artístico secundario, en donde las nuevas formas artísticas emanadas del espíritu neoclásico tardaron en imponerse. Quizá la arquitectura vio con mayor prontitud como se iba produciendo la simplificación de los elementos constructivos y decorativos en aras de un lenguaje más clasicista. En fechas tempranísimas comprobamos como se desarrollan construcciones con características plenamente insertables dentro de la órbita estética del Neoclasicismo ³. Sin embargo la escultura y el retablo tardaron en reaccionar definitivamente ante estos nuevos aires. Es complicado buscar una explicación sencilla a este fenómeno. Es evidente que nunca antes de la década de 1750-60 aparece ninguna manifestación cercana al Neoclasicismo en el campo del retablo. Ya a partir de estos momentos podemos comenzar a encontrar retablos próximos a las nuevas fórmulas, aunque es muy difícil, que en esas fechas tan tempranas se desprendan de todos los elementos característicos de los momentos anteriores, a pesar de desarrollar una estructura, en líneas generales, basada en el nuevo estilo ⁴. Incluso en obras ejecutadas por maestros tan sólidamente formados dentro de la estética neoclásica como Fernando González de Lara, suelen aparecer claros solecismos barrocos evidentes, sobre todo, en la decoración. Es difícil hallar en Burgos durante el siglo XVIII retablos tan netamente neoclásicos como los de las catedrales de Zamora y Segovia. Solamente finalizada esta centuria e inaugurado el siglo XIX triunfarán de forma plena las formas neoclásicas exentas de cualquier carga arcaizante.

Para comprender la problemática del retablo en Burgos en los años finales del siglo XVIII hemos de atender a varios factores. En primer lugar nos encontramos con la convivencia de autores de diferente formación. Por una parte hallamos maestros de una clara formación tradicional, llevada a cabo en el seno de talleres artesanos; son estos artífices los que más se resisten, en general, a cambiar sus lenguajes formales. En el lado contrario encontramos a los retablistas burgaleses formados en ámbitos artísticos más desarrollados, como puede ser Madrid, y en el seno de instituciones docentes oficiales como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ⁵, y por lo tanto mucho más al corriente de las innovaciones estilísticas, siendo el ejemplo más sobresaliente el de Fernando González de Lara. La influencia ejercida por los maestros academicistas hace que en algunas ocasiones los artistas del primer grupo tradicional comiencen a transformar su lenguaje plástico al entrar en contacto con las obras de éstos.

Por otra parte, hemos de tener en cuenta otro importante condicionante a la hora de explicarnos la desigual penetración del Neoclasicismo y la existencia de una clara duplicidad de lenguajes estilísticos durante la segunda mitad del siglo XVIII. Me estoy refiriendo a las claras diferencias existentes entre los comitentes. Podemos señalar que existen dos ámbitos claramente marcados a la hora de estudiar los retablos burgaleses de las últimas décadas del siglo XVIII. En primer lugar nos encontramos ante el ámbito urbano. La ciudad de Burgos va a ser un centro en el que el Neoclasicismo va a penetrar con mayor rapidez que en el mundo rural circundante. La razón es obvia. Los comitentes burgaleses tenían, en general, una formación intelectual más compleja y desarro-

llada y se encontraban más informados ante los nuevos postulados estéticos que se estaban implantando. Por su parte las obras surgidas en ámbitos rurales respondían a gustos más retardatorios y mucho más vinculados a la tradición tardobarroca, como era típico de comitentes menos formados en los nuevos planteamientos artísticos. Esto explica el hecho, en principio sorprendente, de que retablos tan netamente barrocos como el de la iglesia parroquial de Hontoria de la Cantera, comenzado en el año 1761 ⁶, sea casi estrictamente coetáneo al lamentablemente desaparecido retablo casi plenamente neoclásico del Monasterio de Santa Dorotea de Burgos ⁷, comenzado en el año 1764. De forma temprana solamente vamos a encontrar obras retablísticas neoclásicas en ámbitos rurales en aquellos lugares en los que detrás de las mismas se encuentren patronos muy cualificados desde el punto de vista intelectual ⁸.

Esta diversidad del gusto de los comitentes va a hacer que algunos autores desarrollen una doble lengua formal. No es nada extraño que maestros que habían demostrado su plena adhesión al nuevo estilo volvieran sobre lo andado y realizaran obras de plena inspiración barroca, sin duda alguna, motivado todo ello por los gustos del cliente.

Además de todo lo hasta aquí indicado otras dos van a ser las vías de extensión que van a ayudar a la difusión de los nuevos postulados neoclásicos en el ámbito del retablo en Burgos en el siglo XVIII. En primer lugar la actuación de artífices foráneos de reconocido prestigio que trabajan para Burgos en los años finales del siglo XVIII como Ventura Rodríguez. Este prestigioso maestro va a desarrollar en esta ciudad una labor eminentemente de índole arquitectónico. A pesar de que las obras de este maestro no son demasiado abundantes en la ciudad ni en su comarca podemos señalar que influyeron no solo sobre la arquitectura propiamente dicha sino también sobre el mundo del retablo. Su intervención en la nuevas casas Consistoriales de la ciudad y su diseño de la nueva iglesia del monasterio de santo Domingo de Silos, entre otras obras llevadas a cabo en Burgos, van a hacer que la huella de este arquitecto quede patente en otros maestros posteriores de la ciudad. Por fin, la última vía de difusión del Neoclasicismo en Burgos fue la de la Academia de Dibujo, que se convirtió en institución burgalesa más férreamente defensora del estilo, y en cuyo seno se formaron no pocos artífices burgaleses, de los últimos años del siglo XVIII y de todo el siglo XIX ⁹.

LA RETABLO BURGALES DURANTE EL PERIODO ROCOCO: 1740-1780

El retablo burgalés de las tres primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVIII sigue, en general, las mismas características que en el resto de España. Desde el punto de vista estilístico estos retablos comienzan a replegar la profusa carga ornamental que había caracterizado a las obras retablísticas churriguerescas de los años inmediatamente anteriores. Los soportes de las arquitecturas retornan a la verosimilitud, desapareciendo las columnas salomónicas y los estíipes. El elemento decorativo predominante va a ser la rocalla que se va a ubicar preferentemente adosada a los fustes de las columnas, aunque tampoco son extrañas las cabezas de serafines sobre placas adventicias. Comienzan a desarrollarse también los motivos chinescos que se ponen de moda en estos instantes. Si en líneas generales los retablos van a comenzar un lento proceso de eliminación del barroquismo en lo referente a la disminución de su carga decorativa esto no va a ser tan evidente en lo referente a las plantas. Como ha señalado el profesor Martín González, en estos momentos se produce un claro triunfo de la articula-

ción borrominesca en las plantas de los retablos basada en la alternancia de líneas cóncavas y convexas ¹⁰. Las esculturas se caracterizan por plegados de paños muy nerviosos y por la utilización de elementos adheridos a las mismas como los ojos de cristal, telas encoladas etc. La policromía de las obras sigue siendo el dorado sencillo para las arquitecturas y el complejo estofado a modo de motivos florales, vegetales y chinoscos para las esculturas. En algunos retablos comienzan a desarrollarse desde las décadas de los años 70-80 el fingimiento de mármoles en la policromía en la arquitectura, aunque el conjunto arquitectónico de madera sea típicamente rococó, dotando al conjunto de un carácter de acercamiento al Neoclasicismo.

Una de las obras de estilo rococó más interesantes de toda la provincia, en estos momentos, va a ser el ya mencionado retablo de la iglesia parroquial de Hontoria de la Cantera, obra de Andrés Ballado en su parte arquitectónica, José de Arce en su parte escultórica y que fue policromado por Pedro Palacios, Simón de Velasco y Jacinto Ortiz llevada a cabo entre 1761 y 1782 ¹¹. La planta del retablo se caracteriza por su combinación de concavidades y convexidades, dando a la obra un movimiento notable. Se organiza en tres calles sobre banco y remate. Las columnas son de orden corintio y sobre sus fustes aparece adheridas decoraciones adventicias. El remate se adapta a las formas arquitectónicas del templo. Iconográficamente aparecen reflejadas, por medio de esculturas de bulto, devociones de tipo popular como san Miguel, san Pedro, san Pablo y la Asunción. Todas estas esculturas están dotadas de un gran movimiento y el plegado de sus paños se hace extremadamente menudo y nervioso.

Una familia de retablistas, los Cortés del valle destaca como autores de obras, de carácter rococó. Estos artistas van a tener una fecundísima actividad en el la segunda mitad del siglo XVIII. Una obra sumamente interesante es el magno retablo mayor de la parroquial de Villahoz, que cubre el testero de ses gran templo. Fue contratado en 1740 ¹²por Luis y Manuel. La obra, de gigantescas proporciones, tardó en concluirse debido a las dificultades económicas surgidas en la financiación de la misma. Este retablo sufrió un notable intervención en los albores del siglo XIX tendente a la simplificación de sus formas barrocas. En concreto en 1802 Lesmes de Villanueva recibió doce mil reales por el dorado del retablo ¹³. Hemos de pensar que este maestro desarrollaría una labor de simplificación de la exultante decoración que caracterizaría al retablo. José Cortés, vástago de la dinastía de de Los Cortés del Valle, ejecutó desde 1769 el magnífico retablo de la villa de Presencio ¹⁴. Se trata de una gran pieza que se adapta de forma perfecta al testero el templo. Consta de banco, cuerpo tetrástilo con tres calles y remate en cascarón. Es una obra plenamente rococó. Carece del movimiento de curva y contracurva que caracteriza a muchas de las plantas de retablos de este periodo, pero lo que si que aparece es una notable carga decorativa a base de rocallas y motivos chinoscos. En 1783 tiene lugar una labor de simplificación de las decoraciones del retablo ¹⁵, consistente en la eliminación de las estrías de las columnas para el jaspeado del retablo. El retablo es dorado ese mismo año imitando mármoles y jaspes ¹⁶. Todo esto nos demuestra que el gusto había evolucionado muy rápidamente desde la construcción del retablo y que se deseaba una cierta simplificación de las formas decorativas y dotar al conjunto de una mayor apariencia clasicista.

Otras muchas obras de estilo rococó se ejecutan en estos momentos como el magno retablo del Monasterio de las clarisas de Medina de Pomar, los retablos mayores de las parroquiales de Castrillo de la Reina, san Pedro de Belorado, san Juan de Castrojeriz... Todos ellos, siguiendo unas líneas comunes pero con características que los individua-

lizan, se convierten en magníficos ejemplos de la retablística rococó burgalesa y de la pervivencia de la tradición barroca.

FERNANDO GONZALEZ DE LARA Y SU ACTIVIDAD DIFUSORA DEL NEOCLASICISMO EN EL CAMPO DEL RETABLO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

Fernando González de Lara es, sin duda, el maestro más importante en el campo arquitectónico y retablístico de la segunda mitad del siglo XVIII en Burgos. Maestro de sólida formación, se convierte en el arquitecto más prestigioso de la ciudad, llegando a acaparar durante su vida algunos de los más importantes encargos urbanísticos y retablísticos no solamente en la ciudad de Burgos sino también de su comarca.

Este maestro nacido en la localidad burgalesa de Ciadoncha ¹⁷probablemente tuvo una incipiente formación en el seno de alguno de los talleres tradicionales de la ciudad de Burgos. Su actividad profesional se caracterizó por encontrarse a caballo entre el mundo de la arquitectura propiamente dicha, el retablo y la escultura. Sabemos que al menos desde 1758 desarrolla su actividad artística en la comarca burgalesa pues en esos momentos es cuando contrata los dos retablos colaterales de la colegiata de Lerma ¹⁸. En sus primeras obras demuestra todavía un cierto arraigo a la tradición barroca. En fechas tempranas comienza a manifestar, ya de forma evidente, un marcado gusto por la simplificación de las formas y del bagaje decorativo. Desconocemos si la evolución de su responde a su entrada en contacto con la Academia, aunque hemos de suponer que así sería. En el año de 1777 va a conseguir el nombramiento de “Académico de Mérito” ¹⁹, con lo que en gran medida quedaba reconocida su trayectoria profesional hasta ese momento. Fue un artífice bastante admirado y apreciado por sus contemporáneos. El propio Ventura Rodríguez realizó juicios favorables hacia su persona ²⁰. Ponz emitió también frases de ponderación sobre su actividad ²¹. Otro gran crítico neoclásico, Isidoro Bosarte, desarrolló juicios encomiásticos sobre su persona ²².

No vamos en este estudio a detenernos en la labor arquitectónica de este maestro ²³. Nos vamos a centrar sobre todo en sus obras de carácter retablístico.

En la producción de retablos de González de Lara podemos observar una clarísima evolución desde planteamientos derivados del barroco final a planteamientos de carácter eminentemente neoclásico. Esta evolución se puede entender, en general, desde un punto de vista cronológico. Su primeras obras son, en general, más barrocas que las últimas. Sin embargo, el maestro no tiene ningún tipo de rechazo hacia postulados arcaizantes, en momentos en los cuales ya había dejado manifiesta su capacidad de creación siguiendo los planteamientos neoclásicos.

Su primera obra en el campo del retablo y su primera obra documentada son los dos retablos colaterales de la colegiata de Lerma. Las condiciones y la traza de los mismos fueron llevadas a cabo el 2 de octubre de 1757, pero la obra no fue contratada hasta el 12 de julio de 1758 por la cantidad de cuatro mil novecientos reales de vellón ²⁴. Son dos retablos gemelos que se ubican adosados a los dos pilares más próximos al presbiterio de la colegiata. Están constituidos por banco, cuerpo y remate. El cuerpo está presidido por sendas hornacinas flanqueadas por dos columnas corintias, sobre las que se alza un entablamento. El remate queda presidido, en ambos casos, por las armas de los duques de Medinaceli, patronos de la colegiata en el siglo XVIII. La decoración se

encuentra ya bastante replegada y se limita a elementos adventicios, a base de cabezas de serafines, ubicadas en los fustes de las columnas y en el centro del entablamento. También aparecen las típicas rocallas rococós en los paneles que conforman el banco del retablo. En líneas generales nos hallamos ante un retablo de clara tradición barroca, pero en el que comienzan a desarrollarse aspectos que comienzan a preludiar claramente la nueva estética. Quizá lo más resaltante sea la disminución de la carga decorativo que ha quedado sumamente limitada en beneficio de la claridad compositiva. Por lo que se refiere a las esculturas dudamos que sean suyas. Destacan las dos esculturas de los titulares e los retablos: la Inmaculada y san José. Destaca la de la Inmaculada que es una bella talla perfectamente incluíble en la mejor tradición del barroco dieciochesco.

Sumamente interesante es el retablo que González de Lara llevó a cabo para el monasterio de santa Dorotea de Burgos. Esta obra, que lamentablemente ha desaparecido y que solamente conocemos por medio de fotografías, fue contratada en 1764 por la cantidad de quince mil reales de vellón ²⁵. A través de las fotos conservadas sabemos que el retablo se adaptaba perfectamente al testero poligonal del templo gótico del siglo XV. Tenía cuerpo y remate y el conjunto se organizaba en tres calles. Era un retablo tetrástilo y corintio. Tanto el cuerpo como el remate estaban presididos por hornacinas y nichos en las que se ubicaban las esculturas. El trazado era eminentemente Neoclásico, dominando las líneas de gran severidad y apareciendo elementos eminentemente clásicos como con frontones sencillos curvos que presidían algunas de las hornacinas. Las únicas concesiones al barroquismo se desarrollan en la parte superior de las hornacinas del retablo donde aparecían algunas rocallas. El aspecto neoclásico quedaba resaltado por medio de la policromía llevada a cabo a imitación de mármoles. Posiblemente la policromía fuera ejecutada en una fecha posterior a la construcción del retablo en las postrimerías del siglo XVIII. No sería nada extraño que el retablo sufriera una labor de eliminación de decoración en las postrimerías del siglo XVIII coincidiendo con el policromado del mismo. González de Lara, a pesar de su evidente clasicismo, no va a renunciar, en la mayor parte de sus producciones, a las decoraciones adheridas tanto a fustes como a otros elementos arquitectónicos del retablo. Sin embargo, aquí estas decoraciones no aparecen demasiado desarrolladas. Parece ser que la escultura fue ejecutada por el propio González de Lara, aunque el programa iconográfico se varió con respecto a las condiciones originales, aspecto que incluso quedaba reflejado en el contrato ²⁶.

En 1765 González de Lara ejecutará los retablos de la capilla de Las reliquias de Burgos siguiendo las trazas dadas por el carmelita fray José de san Juan de la Cruz ²⁷. Estos retablos pueden encuadrarse dentro de una estética transitiva entre el mundo rococó y el neoclásico, ya que aunque siguen existiendo elementos barrocos, sobre todo desde el punto de vista decorativo, la simplificación de las formas es ya evidentísima. Resulta curiosa la simplificación de las líneas de estos retablos pues el tracista había demostrado su plena adhesión al mundo barroco en la obra de la sacristía mayor de la catedral, pocos años antes, en concreto en 1761. No sería de extrañar que González de Lara, aun respetando las líneas generales realizadas por el monje carmelita realizara una labor de simplificación formal a la hora de la ejecución de la obra.

En 1770 nuestro maestro va a llevar a cabo uno de los más interesantes retablos rococós burgaleses. Me estoy refiriendo al retablo de la capilla de san Juan de Sahagún ²⁸. El tracista fue José Cortés del Valle y el encargado de llevar a cabo la obra fue Fernando González de Lara. La imagen del santo titular fue realizada por el afamado

escultor cortesano Pascual de Mena, escultor claramente neoclásico, y el resto de las esculturas las ejecutó Manuel Romero. Los doradores fueron Juan y Andrés Carazo. El retablo arquitectónicamente se organiza con banco, cuerpo y remate. Sumamente movida resulta la planta en donde se alternan las líneas cóncavas y las convexas, dotando de una gran movilidad al conjunto. Los elementos decorativos se basan en la omnipresente rocalla. Obviamente lo que explica que el este retablo sea mucho más barroco que otros de los ejecutados por González de Lara es el hecho de que el tracista fue José Cortés, mucho más imbuido en el espíritu barroco.

El último gran retablo realizado por Fernando González de Lara va a ser el mayor de la capilla de Santiago de la catedral de Burgos. Antes de su ejecución se realizaron sendas trazas por José Cortés del Valle y por nuestro artífice. Se eligieron las de González de Lara. Hemos de suponer que el proyecto de José Cortés sería un proyecto mucho más barroquizante que el que se ejecutó a la postre. El retablo se ejecutó en 1772²⁹. Se trata de un retablo de líneas generales neoclásicas aunque siguen manteniéndose ciertas pervivencias barroquizantes. En primer lugar la planta es de carácter convexo, algo directamente relacionado con la tradición tardobarroca. Se siguen manteniendo rocallas en los fustes de las columnas y en dos grandes paneles del banco. El retablo se organiza sobre banco, con cuerpo y remate. Todo queda dividido en tres calles. Las calles laterales quedan rematadas por sendos frontones circulares, al igual que las hornacinas ubicadas en los intercolumnios que forman estas calles. Las esculturas, pudieron ser realizadas por el propio maestro y son las de Santiago matamoros a caballo, san Juan, santa María Salomé y la Inmaculada Concepción. El retablo aumenta su sensación de barroquismo por mantener el dorado. Quizá este retablo sea una solución de compromiso llevada a cabo por González de Lara que no podía realizar una obra plenamente neoclásica, porque los gustos de los comitentes no eran, todavía, lo suficientemente depurados.

EL RETABLO EN BURGOS A FINALES DEL SIGLO XVIII Y A COMIENZOS DEL SIGLO XIX

Los años finales del siglo XVIII y los primeros del siglo XX van a ver como la estética neoclásica va a triunfar plenamente en el mundo del retablo. La ornamentación de tradición barroquizante va a ir quedando reducida al mínimo. Las rocallas, máximo ejemplo de ornamentación rococó, desaparecen como tales y son sustituidas, en todo caso, por algunos elementos adventicios de diferente índole como palmas cruzadas o placas ovaladas de carácter sencillo. Los elementos arquitectónicos se simplifican al máximo, desapareciendo cualquier tipo de artificiosidad estructural. Existen algunas pervivencias claramente rococós, como las plantas basadas en la alternancia de concavidades y convexidades. En lo referente a la policromía general del retablo hemos de decir que por una parte se mantiene la tradición barroca del dorado total de las arquitecturas en retablos estructuralmente neoclásicos. Por otro lado, y siguiendo una tradición que había comenzado a manifestarse en momentos anteriores a 1780, se va a utilizar la policromía imitadora de mármoles y jaspes. La policromía de las esculturas también se va simplificando de manera sustancial ya que se tiende a utilizar colores planos en las vestimentas, limitando, en gran medida, el uso del estofado. También no es nada inhabitual que algunas esculturas de madera se pinten imitando tallas en mármoles blancos.

Un interesante ejemplo de retablo plenamente neoclásico es el mayor de la iglesia parroquial de Ibrillos. Fue construido a partir de 1789 por el maestro arquitecto Tomas

Díez Maté por diez mil reales de vellón ³⁰. Este retablo de planta convexa, se organiza en tres calles y remate. La calle central está presidida por un gran tabernáculo y las calles laterales por hornacinas. El remate también está compuesto por una gran hornacina. todas las columnas existentes son de orden corintio. El remate de las calles laterales se efectúa por medio de dos frontones curvos. Decorativamente han desaparecido todas las concesiones al barroquismo si exceptuamos las culminaciones de las hornacinas. Iconográficamente se han perdido las imágenes originales a excepción del san Miguel del remate. Todo el retablo se halla policromado en oro.

Uno de los retablos más interesantes que aparecen en la ciudad de Burgos de estas características es el de la iglesia del Hospital del Rey de Burgos. En el año 1791 el arquitecto Francisco Esteban Collantes contrató la realización del retablo mayor del citado edificio junto con la de los retablos colaterales del mismo por la cantidad por la cantidad de 17.000 reales ³¹. El retablo mayor es plenamente neoclásico, a excepción de su planta claramente borrominesca. Se alza sobre banco, tiene un gran cuerpo y remate. La única concesión leve al barroquismo decorativo se halla en las placas que decoran del banco y en el remate de las hornacinas de las calles laterales en donde aparecen algunos motivos vegetales. El cuerpo esta compuesto por cuatro calles separadas por cuatro pares de columnas corintias pareadas. El entablamento tiene un gran movimiento siguiendo a la planta del retablo. El remate se halla presidido por una hornacina flanqueada de tres columnas corintias a cada lado. Desde el punto de vista iconográfico nos encontramos con la imagen de la Asunción de Nuestra Señora en la calle central del cuerpo principal que queda flanqueada por las imágenes de san Benito y san Bernardo en las calles laterales; en el remate aparece la figura de san Fernando, dos angelitos, y la imagen de Dios Padre. Tanto las imágenes de san Benito, san Bernardo como las de los dos ángeles tienen una policromía imitando mármoles. La policromía general del retablo imita jaspes y mármoles. Los retablos colaterales, obra del mismo autor, son gemelos. Ambos se alzan sobre banco con un solo cuerpo con una sola hornacina flanqueada por dos pares de columnas corintias de fuste liso y culminan en remate. Han perdido, quizá debido a su pequeño tamaño la línea movida de la planta. La policromía es idéntica a las anteriores. Iconográficamente el uno esta presidido por una imagen de un crucificado y el otro por una imagen de san José.

Con la llegada del siglo XIX la depuración de las formas artísticas llega hasta sus máximas consecuencias. Por un lado las plantas pierden ese sentido de movimiento que las había venido caracterizando en el siglo XVIII. Las construcciones retablísticas desde estos momentos van a adoptar plantas rectas o adaptadas meramente a los testeros de los templos. Por otro lado la decoración queda reducida aún más si cabe. La obra culminante en la retablística burgalesa del momento va a ser el retablo mayor de la capilla de la Presentación en la catedral de Burgos.

El retablo mayor de la capilla de la Presentación de la catedral burgalesa se ejecutó en el año 1805 por el maestro Marcos Arnáiz ³² que siguió las trazas dadas por el arquitecto Alfonso Regalado ³³; en este retablo aparece un bello cuadro, en el centro de la calle central, del siglo XVI atribuido a Sebastiano del Piombo y una bella talla de san José de finales del siglo XVIII obra del afamado escultor madrileño Juan Pascual de Mena ³⁴. Arquitectónicamente el retablo se caracteriza por su gran pureza arquitectónica. Se alza sobre banco, con un gran cuerpo y remate en frontón recto. El cuerpo queda flanqueado por dos gigantescas columnas corintias. La calle única esta dividida en dos zonas: la primera ocupada por una hornacina presidida por la imagen de san José y la segunda está presidida por la citada pintura. El retablo se halla totalmente dorado.

Sobre el lienzo se alza un relieve en madera policromado en blanco a imitación de mármoles con imágenes de angelitos. En las rampantes del frontón aparecen sendas imágenes de ángeles de gran tamaño recostadas sobre las mismas. Es esta obra, sin duda alguna, el mejor ejemplo del pleno neoclasicismo en la ciudad de Burgos.

NOTAS

1 Para un mejor conocimiento de la imposición del Neoclasicismo en el mundo del retablo véase el interesante estudio de MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “ Problemática del retablo bajo Carlos III “ *Fragmentos.* Números 12-13-14. 1988. págs. 33- 43.

2 IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina: *Arquitectura y urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813)*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos. Burgos 1978.

3 En el año 1732 se realiza el proyecto de la nueva fachada del Hospital del Rey siguiendo un marcado estilo clasicista. Esta obra es anterior a la construcción de la iglesia de Ibero del Castillo, llevada a cabo con posterioridad a 1746 y que es, quizá, la máxima ejemplificación de arquitectura barroca burgalesa del siglo XVIII.

4 IBÁÑEZ PEREZ: “ La introducción del Neoclasicismo en Burgos: retablos y escultura “. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando*. N.º 69. Madrid 1989. págs. 65-89.

5 Es de todos perfectamente conocido la gran influencia que tuvo la Real Academia de Bellas Artes de Madrid en la difusión de los nuevos moldes neoclásicos que intentaban sobreimponerse al barroquismo dominante en la primera mitad de sel siglo XVIII. Para un mayor acercamiento al tema podemos acudir a QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia: *La arquitectura y los arquitectos en la Real academia de Bellas Artes de San Fernando 1744-1774*. Xarait Ediciones. Madrid 1983 y BEDAT, Claude: *La Real Academia de Bellas Artes de san Fernando (1744-1808)*. Fundación Universitaria Española . Madrid 1989.

6 El retablo mayor de la iglesia parroquial de san Miguel de Hontoria de la cantera fue realizado por el maestro retablista Andrés Ballado, en la parte arquitectónica y José de Arce en su parte escultórica. (IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. : “ Resplandores barrocos “ en *Arte burgalés*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos 1976. págs. 225-226. Burgos). Desde el punto de vista arquitectónico nos encontramos ante una obra típicamente barroca de carácter rococó. Este maestro se caracteriza por una producción plenamente barroca en todas sus obras.

7 Es esta una obra plenamente neoclásica realizada por Fernando González de Lara y que estudiaremos pormenorizadamente con posterioridad.

8 Este es el caso de la Colegiata de Peñaranda de Duero que bajo la protección del conde de Miranda va a construir su retablo mayor neoclásico desde 1782 (IBÁÑEZ PEREZ, Alberto C. : “ La introducción... “ págs.68-79.

9 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. : *Historia de la Academia de dibujo de Burgos*. Publicaciones de la Diputación de Burgos. Burgos 1982.

10 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca castellana*. Tomo I. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid 1959. págs. 74-75.

11 IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. “ Resplandores barrocos “. *Arte burgalés*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos. Burgos 1976. 225-226.

12 A.H.P.Burgos. Sec. Prot Not. Esc. Manuel de Ortega. Prot, N° 1850. f. 483 y ss.

13 Archivo General Diocesano de Burgos. Sección Libros Parroquiales. Villahoz. Legajo 7º. Libro de Fábrica 1777-1840. Cuentas del 5 de mayo de 1802.

14 A.G.D. Burgos. Sec. L.P. Presencio. Leg. 5º. L .F. 1749-1801. Cuentas del 12 de junio de 1769.

15 A.G.D. Burgos. Sec. L.P. Presencio. Leg. 5º. L .F. 1749-1801. Cuentas del 12 de julio de 1783: “ *ciento zinquenta y ocho reales pagados a Angel Delgado, arquitecto de Quintanilla Somoño por tasa de las estrías de ocho columnas (...) para jaspearlas como la moda de hoy dicta...* “.

16 A.G.D. Burgos. Sec. L.P. Presencio. Leg. 5º. L .F. 1749-1801. Cuentas del 12 de julio de 1783.

17 Así lo expresa en su primer testamento redactado en 1759. (Archivo Histórico Provincial de Burgos. Sección Protocolos Notariales. Escribano Ángel Arnáiz. Protocolo Nº. 7165. f. 308: “ *yo Fernando González de Lara vecino de esta ciudad de Burgos hixo lexítimo de Manuel González y de Manuela Juliana de Lara, difuntos vezinos que fueron de la villa de Ziadoncha ...* “.

18 Más adelante nos ocuparemos de estas obras.

19 IGLESIAS ROUCO, Lena S.: *Arquitectura y urbanismo...* pág. 125.

20 IGLESIAS ROUCO, Lena S.: *Arquitectura y urbanismo...* pág. 125.

21 PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Tomo XII. Edición facsimilar de la de 1786. Ediciones Aguilar. Tomo 3. Madrid 1988. págs 562-563 : “ *La capilla de Santiago en el mismo semicírculo es grande y magnífica, y no le falta mérito a su retablo principal, donde se ven al santo apóstol a caballo, diferentes asuntos en bajo relieve y porcion de estatuitas buenas segun el gusto medio ...* “.

22 BOSARTE, Isidoro: *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Edición facsimilar de la de 1804. Ediciones Turner. Madrid 1978. pág. 306: “ *Desde la segunda restauración de la arquitectura en España o fundación de la Real Academia de San Fernando, se han procurado hacer los retablos con arreglo a los órdenes que dexaron establecidos los antiguos para sus edificios. Segun esta máxima que es la segura, se ven ya algunos altares en Burgos, entre los cuales parece muy bien el que trazó el académico Don Fernando González de Lara para la nueva iglesia de los PP. Mínimos o de la Victoria, cuya iglesia antigua se quemo y no había quedado de ella mas que la fachada* “.

23 Para un estudio de la labor arquitectónica de este maestro se puede acudir a las siguientes obras: IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: “ *La iglesia de s Juan en Huérmedes (Burgos)* “. *Boletín de la Institución Fernán González*. Burgos 1976. págs. 313 a 318 ; IGLESIAS ROUCO, Lena S.: *Arquitectura y urbanismo...* págs 124 a 126; SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española...* págs.336 a 341; y CADIÑANOS BARDECI, Inocencio: “ *El arquitecto Fernando González e Lara: Notas a su vida* “. *Boletín de la Institución Fernán González*. Nº 204. Burgos 1985. págs. 57-78.

24 A.H.P.Burgos. Sec. Prot. Not. Esc. Francisco Pérez. Prot. Nº. 7103. f. 327 y ss.

25 A.H.P.Burgos. Sec. Prot. Not. Esc. Antonio de Guilarte. Prot. Not. 7029. ff. 321 y ss.

26 Ibídem. ff. 322 y 323: “ *y es condición de que en caso que en lugar de las estatuas expresadas se tenga por combeniente omitir algunas y hacer otras que sostituyan en su lugar por orden de la comunidad de hauer alteración en el precio en el precio de santa Dorotea que va en el trono de tabernaculo no se hizo mencion arriua y obligacion del artifice hacer como todo lo demas que se a expresado ...*”.

27 MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral de Burgos*. Edición facsimilar de la de 1866. Publicaciones de la Institución Fernán González. Burgos 1983. f.93.

28 MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo catedral de Burgos*. Edición facsimilar de la de 1866. Publicaciones de la Institución Fernán González. Burgos 1983 . ff. 91-92.

29 MARTÍNEZ SANZ, Manuel: *Historia del templo...* pág. 111.

30 A.G.D.Burgos. L.P. Ibrillos. Condiciones para la construcción del retablo mayor de la villa de Ibrillos.

321 A.H.P.Burgos. Sec. Prot. Not. Esc. Félix Martín. Prot. 8323. . 30-III-1791. ff.83-87.

32 Es este un interesante arquitecto y retablista burgalés de comienzos del siglo XIX sobre el que estamos preparando, en estos momentos, un estudio monográfico.

33 Para un mejor conocimiento de este arquitecto podemos acudir a SAMBRICIO, Carlos: *La arquitectura española de la Ilustración*. Colegio Superior de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid 1986. págs.406 a 411.

34 RICO, Marcos: *La catedral de Burgos*. Burgos 1985. págs. 264-275.



1. Retablo mayor de la iglesia parroquial de Presencio (Burgos).



2. Retablo de la capilla de las Reliquias en la Catedral de Burgos.



3. Retablo de la capilla de San Juan de Sahagún de la Catedral de Burgos.

4. Retablo mayor de la capilla de Santiago de la Catedral de Burgos.



5. Retablo de la iglesia del Hospital del Rey de Burgos.

TRANSFORMACIONES EN EL MUNDO DEL RETABLO DURANTE EL ULTIMO CUARTO DEL SIGLO XVIII FRANCISCO SABANDO, PROFESOR DE ARQUITECTURA

PEDRO LUIS ECHEVERRIA GOÑI

JOSE JAVIER VELEZ CHAURRI

Universidad del País Vasco

Con este título pretendemos ajustarnos al tema propuesto por la mesa de “Barroco versus Neoclasicismo” y, por otro, demostrar una vez más que en el devenir histórico no se producen cortes bruscos sino más bien renovaciones ¹. Para ello hemos escogido la figura singular de Francisco Sabando, pues su formación académica, la cronología de su obra, su condición de tracista y la escultura y policromía de sus conjuntos, permiten realizar una inmejorable reflexión sobre esta transición. En nuestro análisis se abordarán tanto las trazas arquitectónicas como las imágenes y sus policromías. A través de los retablos rococós de Salinillas de Buradón y Elciego y los neoclásicos de Laguardia y Viana podremos observar las profundas transformaciones que se produjeron en el breve espacio de tiempo que va de 1775 a 1790.

La doble orientación de la obra de Francisco Sabando, barroca y neoclásica, requiere al menos una primera y breve consideración sobre los cambios operados en el marco socio-profesional del artista y en la propia obra. Nos hallamos en esa segunda mitad del siglo XVIII en la que se generalizan las críticas a la atomización, problemas internos, monopolio y deficiencias técnicas de los gremios. Desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estudió Sabando, se preconizaba la unidad de las artes, el control de los proyectos y la mejora en la educación técnica y teórica de los jóvenes aprendices ². Unas primeras consecuencias de este dualismo fueron el mantenimiento de los gremios relacionados con el arte de la madera hasta su tardía desaparición, en algunos casos ya en el siglo XIX, y la normalización paulatina del panorama artístico en las periferias a cargo de artistas formados en la Academia. Por encima de los talleres se sitúa ahora el artista individualizado que puede ser un arquitecto autor de proyectos diversificados, un escultor especializado en grandes imágenes y un policromador que, abandonando prácticamente el dorado y el estofado, se especializa en la imitación de materiales nobles.

En correspondencia a los cambios que se producen en la estructura socio-profesional del artista, también en la obra se comprueba a primera vista la existencia de un dualismo entre un arte oficial de corte académico y otro popular en el cual se mantiene en plena vigencia la tradición imaginera. El proceso de renovación de una obra barroca

en sentido académico fue muy lento y traumático en algunas ocasiones. Así lo demuestran las sucesivas cartas-órdenes y decretos que siguieron a la inicial de Carlos III en 1777, como la de 1792 ya en época de Carlos IV. Como bien es sabido, en ellas se prohibía la realización de retablos, mobiliario y techumbres de madera así como el dorado, recomendando el empleo de mármoles, jaspes y estucos. Los móviles de estos cambios fueron el aumento del culto divino, el decoro, las reglas del arte, la prevención de incendios y la desmonetización producida por el desmedido uso del oro. La renovación artística y en concreto del retablo se produjo de forma paulatina, pero de ninguna manera sincrónica en arquitectura, escultura y policromía. La imaginería, de carácter más popular y apegada a esquemas de los siglos anteriores, fue indudablemente por detrás de la arquitectura y su complemento polícromo, donde como hemos visto puso más énfasis la dinastía borbónica.

Entre la amplia nómina de alumnos matriculados en la Academia de San Fernando queremos reseñar por su trayectoria posterior conocida los procedentes del País Vasco, en un número relevante de casos miembros de dinastías artísticas. No obstante, los alumnos con menos posibilidades tuvieron como una buena opción el aprendizaje en las escuelas de dibujo que, dependientes de la Real Sociedad Vascongada, se fueron creando a partir de 1774. Como ya ha sido estudiado por diversos especialistas ³, el origen de la Academia de San Fernando debe ser puesto en relación con la formación de los artistas -principalmente arquitectos- que iban a trabajar en el Palacio Real de Madrid. Los alumnos matriculados estudiaban, entre otras disciplinas, el dibujo como fundamento de toda arte, tanto del natural como de estampas, y lo mismo lineal que artístico, la perspectiva, estereometría, óptica y mediciones. Para ilustrar éstas y otras disciplinas se fueron adquiriendo obras clásicas de la tratadística europea e hispana como las de Vitrubio, Serlio, Vignola, Palladio, Blondel, Pozzo o Fray Lorenzo de San Nicolás, entre otras.

Fiel reflejo del intenso ambiente ilustrado que viven las provincias vascas en la segunda mitad del siglo XVIII es la creación de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y, a partir de ella, de las tres primeras escuelas de dibujo en 1774, las de Bilbao, Vergara y Vitoria. Esta verdadera promoción artística fue auspiciada por destacados ilustrados como Antonio Ponz, el conde de Baños o don Tiburcio de Aguirre que eran a su vez miembros de la Academia de San Fernando y de la Bascongada. Tanto en estructura como en funcionamiento las escuelas de dibujo siguieron modelos franceses y establecieron estrechos contactos con otras escuelas de sociedades ilustradas de la Península ⁴. Entre sus alumnos iban a sobresalir por su fecunda trayectoria posterior Justo Antonio de Olaguibel, hijo de un maestro de albañilería, y Martín de Saracíbar, dos de los grandes arquitectos del Neoclasicismo alavés y, asimismo, el escultor Antonio Rubio que mereció sendos premios en los años 1790 y 1791.

En el periodo de 1752 a 1795 figuran en los registros de matrícula de la academia matritense veintiséis alumnos alaveses, de los cuales casi la mitad procedían de Vitoria, mientras que el resto presenta una clara dispersión ⁵. La excepción la forman los ocho que provienen de localidades situadas en la vertiente cantábrica del noroeste alavés en donde incluimos los cuatro estudiantes procedentes de la ciudad vizcaína de Orduña. Esta incorporación de alumnos del norte alavés se intensifica a partir de 1784. Entre esta nómina vamos a destacar los nombres de cinco artistas bien por su proyección posterior o, en algún caso, por otros conceptos. Así, merecen ser reseñados junto al archi-

tecto Francisco Sabando los nombres de Francisco de Urruela, Eugenio de Murga, Manuel Peña y Antonio Rubio.

Procedente de Menagaray, lugar de nacimiento del ilustrado historiador del arte don Eugenio Llaguno y Amirola, y miembro de la dinastía de canteros y maestros de obras de su apellido, es Francisco de Urruela e Ibarra quién, siendo ya escultor, se matriculó en la Academia de San Fernando en junio de 1753 a la edad de 32 años, para renovar y adecuar sus conocimientos a la nueva estética ⁶. Pertenecientes a la dinastía de los Peña y los Murga, hay que mencionar respectivamente a Manuel y Eugenio que se matriculaban en 1786 y 1794 en la Academia ⁷ y, bien entrado el siglo XIX, los encontramos ya trabajando en sus tierras de origen como arquitectos y retablistas. El ya mencionado Antonio Rubio y Arrázola, natural de Vitoria, tras su aprendizaje en la escuela de dibujo de su ciudad, se matriculó dos veces en la academia de Madrid la primera en 1793 con 18 años ⁸. A su vuelta se constata su trabajo en la Llanada y en la capital alavesa donde además fundó una academia privada de dibujo.

Los gustos cortesanos llegan de primera mano a estas tierras periféricas a través de las intervenciones de artistas y la importación de esculturas y estampas procedentes de Madrid. A las ya documentadas intervenciones de Roberto y Pedro Michel se vienen a unir ahora recientes atribuciones de obras a Luis Salvador Carmona ⁹. Queremos destacar a modo de ejemplo entre las esculturas importadas de la Villa y Corte, el San Nicolás de Menagaray (1763), la Santa Coloma de la localidad de la misma advocación (1783) o la Inmaculada de Lagrán (1784) ¹⁰. También llegaron a estas tierras misales y libros con grabados hagiográficos de Juan Antonio Salvador Carmona, como los que se conservan en las sacristías de Antezana y Sojoguti ¹¹.

La retablistica y la escultura alavesa del último tercio del siglo XVII vienen configuradas por la actividad de clanes dinásticos locales, así como por las inyecciones de académicos y otros artistas foráneos. Entre estos últimos merecen ser citados Manuel de Acebo ¹², Jerónimo de Argos, José y Juan Bautista de Mendizábal y los Monasterio en la zona norte y Manuel Romero, Manuel y Esteban de Agreda y los de la Concha en el resto de la provincia. Entre los talleres familiares que intentan ponerse al día por estos años, debemos citar a los Durán, Moraza, Murga, Rubio, Peña y Valdivielso ¹³.

* * *

Aún cuando es evidente que ninguna fecha posee un valor absoluto en la Historia del Arte, la de 1777, en que se datan la Carta-Orden y el Real Decreto de 23 y 25 de noviembre otorgados por Floridablanca, quiere señalar de alguna forma la desaparición del retablo barroco y la irrupción del Neoclasicismo. Bien es sabido que, en líneas generales, la tradición desborda ampliamente este límite, como lo refleja la nueva Carta-Orden promulgaba en época de Carlos IV. No obstante en la biografía artística de Francisco Sabando esta fecha resulta definitoria para la evolución de su estilo, tanto o más que su paso por la Academia.

Nacido en Labastida en 1753, un año después de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, **Francisco Sabando Corcuera** se matriculó en ella siendo un adolescente de 16 años, el día 3 de octubre de 1769 ¹⁴. De vuelta a tierras riojanas desarrolló una primera etapa barroca desde su taller en Logroño entre 1771 y 1780 aproximadamente, como maestro de arquitectura y escultura. Entre las obras realizadas en este momento destaca sobre algunos retablos colaterales en su villa natal y Elciego, el monumental retablo mayor rococó de Salinillas de Buradón. Sin cambiar su

residencia logroñesa, Sabando se incorpora incondicionalmente a la nueva estética, bien aprendida en Madrid en la década de los ochenta. Así lo atestiguan varios retablos laterales en Labastida, Laguardia, Navarrete y San Juan del Ramo de Viana, ejecutados los de las últimas localidades entre 1782 y 1785. En correspondencia con esta evolución, la documentación titula a este maestro desde 1780, "profesor de arquitectura". Una tercera etapa de nuestro artista, que se sale de los objetivos del presente trabajo es la que transcurre desde 1796 hasta 1803 aproximadamente cuando, avecindado en Pamplona, suministra diferentes trazas para los retablos de Huarte Araquil y Goñi o realiza tasaciones como la del retablo mayor de Sansol ¹⁵. Vuelto a sus tierras de origen, continuó esta actividad de perito suministrando trazas para el retablo de Maestu y añadidos para el mayor de Labastida ¹⁶. Como atestigua su formación, Sabando se nos presenta como un buen dibujante y proyectista, no sólo de retablos sino también de monumentos, urnas, aguamaniles y rejas.

Siguiendo las trazas del profesor, ejecutaron estas obras a partir de su etapa neoclásica, arquitectos significativos como Miguel López de Porras, vecino de Viana, Juan José Vélaz, vecino de Pamplona y el ya citado escultor y académico vitoriano Antonio Rubio. En Navarrete presentó trazas conjuntamente con Manuel de Agreda Ilarduy para los retablos de San José y el Rosario ¹⁷. Los retablos por el proyectados alojaron esculturas del burgalés Manuel Romero, del aragonés formando en la academia, Andrés Adan y, probablemente, de Jerónimo de Argos. Los retablos rococós de su primera etapa recibieron el complemento policromo de mano de afamados pintores de la zona como Santiago Zuazo, Santiago Gallardo y el riojano Matías Garrido. Por su parte, los retablos ya neoclásicos se adecúan al nuevo ideario mediante las frías policromías aplicadas por pintores como el vitoriano Valentín de Arambarri, inscrito en la Academia de San Fernando en noviembre de 1773, Diego Díaz del Valle, vecino de Cascante y José López de Torre, también vecino de Vitoria.

Esta evolución del barroco hacia el Neoclasicismo se plasma de manera singular en la obra realizada entre 1775 y 1783 por Francisco Sabando, arquitecto formado en la Academia, en los retablos de Salinillas de Buradón, Laguardia y Viana. Es conveniente recalcar que en estas obras no siempre van en perfecta sincronía estilística la arquitectura, la escultura y la pintura. Si el retablo cascarón de Salinillas es una armoniosa obra rococó, y los de San Juan del Ramo de Viana configuran un bello conjunto del Neoclasicismo, no ocurre así con los laterales de Laguardia, pues en unas arquitecturas neoclásicas se incorporan unas imágenes y relieves con esquemas barrocos. Ambos retablos se unifican en este caso mediante una policromía neoclásica.

Ocupa el presbiterio de la parroquia de Salinillas de Buradón un monumental retablo cascarón de la Inmaculada Concepción construido por Francisco Sabando en 1775 ¹⁸. Se caracteriza por una dinámica planta borrominesca con múltiples fracturas en friso y frontón con un sentido ascensional marcado y un cerramiento de cuarto de esfera gallonada, donde se sitúa simbólicamente la gloria. En el ocaso del Barroco todavía se utilizan como soportes, columnas corintias de fuste acanalado con aplicaciones de rocalla, que se repiten en otras zonas del retablo junto a follaje asimétrico, pinjantes y cintas ¹⁹. Esta máquina constituye un ejemplo más de un magnífico conjunto de retablos norteños como los de Vergara, Segura, Lesaca, Murélagu o Zamudio, derivados de modelos franceses a partir del de las Calatravas ²⁰. De similares características, incluida la movida planta borrominesca, son los retablos laterales de San José y la Dolorosa de Elciego.

Superada esa fecha de 1777, a partir de la cual todos los proyectos debían ser examinados por un profesor de la Academia, Sabando ejecutó en 1782 dos retablos laterales plenamente neoclásicos para la parroquia de San Juan de Laguardia ²¹. Llama la atención que con tan sólo siete años de diferencia el cascarón de Salinillas haya sido sustituido por unos retablos de desarrollo rectilíneo pese a ubicarse en sendas capillas ochavadas. Estos retablos presentan un desarrollo plano sólo alterado por el retranqueamiento de unas pilastras cajeadas en los extremos. Constan de un cuerpo único con una sola calle y un ático con frontón. Soportan el entablamiento unas columnas pareadas de fuste liso y orden corintio. Como elementos plásticos más reseñables destacan las guirnalda del friso, los flameros de los extremos, las ménsulas de doble voluta, y finalmente, la gloria del ático, único motivo de enlace con el retablo rococó.

Al año siguiente Sabando dio las trazas para tres retablos que iban a decorar la monumental capilla de San Juan del Ramo en la parroquia de Santa María de Viana. Se trata de unas obras plenamente neoclásicas, pese a que el propio arquitecto en sendas declaraciones emitidas en 1785 manifestaba abiertamente algunas discrepancias sobre la ejecución material de la misma por Miguel López de Porras; éstas se referían sobre todo a un cierto dinamismo que se manifestaba en los extremos del friso ²². Si comparamos estos retablos con los de Laguardia observamos a simple vista ciertas diferencias en un doble sentido. Sus plantas son más rectilíneas, apenas hay retranqueamientos, han desaparecido las pilastras laterales y en ellos se ha depurado prácticamente toda ornamentación, desapareciendo incluso la gloria ²³.

Hasta casi las postrimerias del siglo XVIII y en determinados casos incluso en el siglo XIX, pervive la tradición de la **imagería sacra** en la obra no sólo de los santeros, sino también en algunos escultores tocados por la Academia. Estos en muchos casos se sirvieron de su aprendizaje no para realizar esculturas neoclásicas, sino para dignificar la escultura barroca. El cambio se percibe en la traslación de determinados aspectos de la estatuaría oficial a la escultura religiosa popular. Sin abandonar las constantes intemporales de la talla policromada, es decir el realismo, el expresivismo y el dinamismo, observamos en diversas imágenes una mejora generalizada en el aspecto técnico, buenos estudios de proporciones, una sensación de contención y un excelente equilibrio formal y compositivo ²⁴. Destaca en este sentido el San Andrés del retablo colateral del lado del evangelio la Laguardia, obras todas ellas que deben mucho a modelos berninescos, ampliamente difundidos en el siglo XVIII.

El programa del retablo mayor de Salinillas de Buradón consta de los relieves de la Adoración de los Pastores y la Epifanía en el banco, obras populares con incorrecciones, de fondos neutros y un naturalismo ingenuista con aureola de nubes, flores y arbolitos. Se continúa con tres imágenes, número habitual en estos retablos barrocos, que son las de la Inmaculada Concepción flanqueada por San Pedro y San Andrés, afirmación de devociones concretas. Todo ello queda contemplado por una gloria barroca con dos planos, el primero con el Padre Eterno entre ángeles y el segundo con la paloma del Espíritu Santo presidiendo el conjunto.

La propia arquitectura de un retablo neoclásico demandaba una reducción de la imagería, como lo vemos en los dos retablos colaterales de San Juan de Laguardia. El del lado del Evangelio está presidido por la talla de San Andrés apóstol y rematado por el relieve de San Roque en el ático, en tanto que de la Epístola tiene como titular a Santiago el mayor con el complemento de su martirio en el remate. Al igual que en la obra de Luis Salvador Carmona ²⁵, el anónimo autor de las tallas de Laguardia nos ha

dejado en el magnífico San Andrés una síntesis de la imaginería barroca española y del arte de Bernini.

Pese a alojarse esta talla en un retablo plenamente neoclásico y estar recubierta por una pintura de tonos planos, nos muestra un esquema de líneas abiertas, subrayando por la sujeción de la cruz arbórea. Los pliegues del manto contribuyen a valorar los volúmenes del torso desnudo, percibiéndose en ellos y en el rostro barbado un gran apuramiento técnico.

Tendremos que esperar al año 1783 para poder encontrar en los retablos proyectos por Francisco Sabando en Viana una perfecta sincronía entre la arquitectura, la escultura y su policromía. En el proyecto inicial se preveía un programa específico que acompañara a la imagen gótica de San Juan del Ramo, titular de la capilla. Los bultos que iban a configurar las escenas del Bautismo y la Degollación de San Juan en los retablos colaterales fueron sustituidos por las dos escenas en altorrelieve que son las que hoy contemplamos. Como es sabido, la reducción del número de imágenes en retablos neoclásicos va en consonancia con un aumento en el tamaño de las mismas. Este hecho y el planismo de la mazonería fueron la causa de que los bultos previstos fueran sustituidos por dos grandes escenas en relieve ²⁶. El retablo principal cuenta también con una escena en relieve situada en el ático, la del Nacimiento del Bautismo o, más propiamente, la de la Presentación de Juan a la Virgen por Santa Isabel.

En los altorrelieves narrativos de los retablos colaterales advertimos los rasgos más definitorios de la escultura neoclásica. El arte académico ha participado aquí a la imaginería religiosa, concretamente en la escena del Bautismo de Cristo, de un claro sabor clasicista. El relieve, totalmente estucado y pulimentado, nos hace evocar el mármol de Carrara, combinado en este caso con ráfagas doradas. En un paisaje naturalista y pictoricista destacan Jesús y el Bautista, figuras equilibradas, armónicas y dotadas de gran serenidad. El tema posibilita unos bellos estudios anatómicos y de proporción del cuerpo humano, principalmente en la figura de Cristo que describe un ligero contraposto. Contemplan la escena el Padre Eterno en volada actitud y la Paloma que desprende rayos dorados. Esta iconografía, acuñada ya en el Renacimiento en la obra de Correggio y otros pintores venecianos, se barroquiza en la imaginería castellana como lo vemos en dos grandes relieves de Gregorio Fernández, y vuelve a su original equilibrio en el Neoclasicismo.

Nuestro estudio quedaría incompleto si no hacemos una mención final al complemento polícromo de estos retablos. Al igual que hemos visto en la arquitectura y escultura de estos conjuntos, la **policromía** contempla de manera diacrónica, en un breve periodo, la superposición del dorado rococó con la imitación pétreo del Neoclasicismo. En cualquier caso, no debemos olvidar que bajo estas dos policromías tan distintas subyace un alma de madera de pino. Casi quince años debió esperar en blanco el retablo de Salinillas para recibir su revestimiento, pues hasta el 17 de noviembre de 1789 no se formalizó el contrato con el pintor de Los Arcos Santiago Zuazo, que debía seguir en su trabajo las condiciones elaboradas por el dorador logroñés Manuel de Alvarado ²⁷. Pese a lo avanzado de la fecha, el dominio del oro bruñido resulta abrumador, como corresponde a una estructura tardobarroca y a la formación tradicional de los dos pintores. Se establecen nuevos juegos cromáticos que anuncian la estética neoclásica con el bronceado de algunas zonas, el plateado de las nubes y el jaspeado de la mesa del altar. Una pintura de tonos lisos y "paños naturales" valora mejor los volúmenes de las figuras, que muestran en sus zonas desnudas una encarnación natural al óleo. Nos encontramos ante el canto del cisne de la decoración estofada que en este magno conjunto se reduce

a las cajas con “adornos de buen gusto” cincelados y plásticos galones, todo a base de rocallas. El propio Santiago Zuazo fue el encargado de valorar el dorado llevado a cabo por el maestro de Haro Santiago Gallardo en los colaterales de Elciego a partir de 1784²⁸.

Los retablos neoclásicos de Francisco Sabando en Laguardia y Viana recibieron una policromía acorde con los nuevos gustos académicos y, por lo tanto, muy diferente a la de obras anteriores. Así, el 3 de abril de 1790 el pintor de Vitoria Valentín de Arambarri, matriculado en la Academia de San Fernando en 1773, ajustaba la pintura, jaspeado y dorado de los retablos de Santiago y San Andrés de San Juan de Laguardia²⁹. Cinco años antes Diego y Gregorio Díaz del Valle se encargaban de la pintura y el estucado de los retablos de San Juan del Ramo en Santa María de Viana³⁰. Las diferencias respecto a los retablos de Salinillas y Elciego son notables y se concretan en la total eliminación de la labores estofadas, la reducción del dorado y bronceado y la imitación de piedras. El dorado y la imitación del bronce dorado a fuego se reserva en los retablos de Laguardia y Viana a los resaltes de talla, como basas, capiteles y todo tipo de adornos. Frente a esta reducción destaca la generalización del jaspeado y su posterior barnizado en columnas, campos y otras superficies lisas. Llama la atención en los retablos de la villa navarra, la imitación de jaspes de distintos veteados, con indicación incluso de las canteras de procedencia como Lapuebla, Granada o Tortosa cuyos jaspes, imitados en las columnas de Viana, debían simular los del Tabernáculo de la Basílica del Pilar de Zaragoza. Se acusa una clara diferencia entre la pintura de paños naturales de las imágenes de Laguardia, aún barrocos, y el estucado bruñido que recubre los relieves o “medallas” de los retablos vianeses para imitar el mármol blanco o el de Carrara.

NOTAS

1 SANCHEZ CANTON, F.J.: “La crisis del barroquismo al Neoclasicismo” y OTERO TUÑEZ, R.: “La imaginaria española y la crisis neoclásica en España”. España en la crisis del arte europeo. Madrid, 1968, págs. 189-193 y 195-203.

2 LOPEZ CASTAN A.: “Las artes de la madera en el Madrid de Carlos III y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País: El proyecto de unificación gremial de 1780”. Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte. Vol. I. 1989, págs. 155-172.

3 BEDAT, C.: L'Academie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808. Toulouse, 1974, pág. 332. QUINTANA MARTINEZ, A.: La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774). Madrid, 1983, págs. 75-80.

4 JIMENEZ RUIZ DE AEL, M.: “Aspectos sobre teoría artística e ilustraciones en el País vasco. La Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y las Artes”. Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País (1990), págs. 113-114. Ibid.: La ilustración artística en el País vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes. Vitoria, 1993.

5 PARDO CANALIS, E.: Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815. Madrid, 1967. Entre 1752 y 1778 tenemos a Valentín de Arambarri, Pío de Ballerna, Francisco Calzas, Diego Díaz Mendivil, Eusebio García Baquedano, Manuel Latierro, Ruperto Ruiz de Velasco, Francisco Sabando, Máximo Salazar, Francisco de Urruela, Manuel de Villar y de Fernández (págs. 9,12,20,29,44,60,99,100,112 y 117). Entre 1784 y 1795 tenemos a Gregorio Bergareche y Odriozola, Manuel Angel Chávarri, Manuel Faustino Gaviña, Juan Bautista Jauregui y Aormaechea, Rafael Lezama y Arberas, Juan Francisco López de Mezquía, Valentín y Matías Martínez de Ribabellosa, Eugenio de Murga, Manuel Peña y Padura, Antonio Rubio y

Arrázola, Ventura Sáenz de Buruaga, Ignacio de Saraviarte, Francisco de Paula Serrano y Manuel Ybarra y Las Heras (págs. 135, 145, 159, 167, 170, 172, 178, 183, 190, 200, 202, 204, 205, 216).

6 Ibid.: pág. 112.

7 Ibid.: págs. 190 y 183

8 Ibid.: pág. 200

9 TABAR DE ANITUA, F.: "Más obras de Luis y José Salvador Carmona". Archivo Español de Arte, n. 256 (1991) págs. 449-469. Cita imágenes en Quejana, Amurrio, Lezama y Menagaray.

10 PORTILLA VITORIA, M. y otros: Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Vol. VI. Vitoria. 1988, págs. 560 y 864, y vol. II. Vitoria, 1968, pág. 285.

11 Ibid.: Vol. IV Vitoria, 1975, pág. 196 y vol. VI. pág. 902.

12 PARDO CANALIS, E.: ob, cit., pág. 3.

13 PESQUERA VAQUERO, M.I. y TABAR DE ANITUA, F.: "Las artes en la Edad de la razón. El Neoclasicismo". Alava en sus manos. Vol. 4. Vitoria. 1983, págs. 179-188.

14 Ibid.: pág. 100.

15 ECHEVERRÍA GOÑI, P.L. y FERNANDEZ GRACIA, R.: La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte-Araquil. Pamplona, 1987, págs. 107-108 y 11. GARCIA GAINZA, M.C. y otros. Catálogo Monumental de Navarra. Tomo II. Pamplona, 1982-1983, págs. 40 (Goñi) y 469 (Sansol).

16 PORTILLA VITORIA, M. y otros: ob. cit. Vol. V. Vitoria, 1982, pág. 555 (Maestu). CANTERA ORIVE, J.: Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Vol. I. Vitoria, 1967, pág. 214.

17 RAMIREZ MARTINEZ, J. M.: *La iglesia de Navarrete*. Logroño, 1988, págs. 37-38.

18 A.H.P. de Alava. Prot. Not. Salinillas de Buradón. Antonio de Zuazo. Sig. 7989, año 1775, s/f. Archivo Diocesano de Alava. Salinillas de Buradón. L.F. 1776-1812, fols. 69-69v, 72v, 77v, 78 y 78v. CANTERA ORIVE, J.: ob, cit., pág. 243.

19 KIMBALL, F.: *L'estile Louis XV, origine et evolution du Rococo*. Paris, 1949.

20 BONET CORREA, A.: "Los retablos de la iglesia de los Calatrava de Madrid". Archivo Español de Arte, n. 137 (1962), págs. 21-46. GARCIA GAINZA, M.C.: "Dos grandes conjuntos del Barroco en Guipúzcoa. Nuevas obras de Luis Salvador Carmona". revista de la Universidad Complutense, n.85 (1973), págs. 81-110. CENDOYA ECHANIZ, I.: "El retablo cascarón en Guipúzcoa. La incidencia del modelo cortesano en un núcleo periférico". VI Encuentro de jóvenes investigadores. Salamanca, 1990, págs. 227-281. ZORROZUA SANTISTEBAN, J.: "El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélagu (Vizcaya). La incidencia del modelo cortesano en el Rococó vasco". Letras de Deusto, n. 49 (1991), págs. 53-66.

21 ENCISO VIANA, E.: Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Vol. I. pág. 75.

22 LABEAGA MENDIOLA, J.C.: Viana monumental y artística. Pamplona, 1985, págs. 324-325 y La obra de Luis Paret en Santa María de Viana, Pamplona, 1990, págs. 15-19 y 124-126 (docs. , 7-11). A.G.Navarra. Prot. Not .Viana. José Barasoain. Leg. 465, año 1783, n. 94.

23 MARTIN GONZALEZ, J.J.: "Problemática del retablo bajo Carlos III". Fragmentos. Monográfico sobre Carlos III, n. 12-13-14, (1988), págs. 32-43. RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A.: "La reforma en la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El Neoclasicismo español y las ideas jansenistas". Fragmentos, ob, cit., págs. 115-127. ALONSO DE LA SIERRA FERNANDEZ, L.: "El retablo gaditano del Neoclasicismo". Imafronte, n. 3-4-5 (1987-89), págs. 447-467.

24 GOMEZ MORENO, M.E.: Breve historia de la escultura española. Madrid, 1951, pág. 169. PARDO CANALIS, E.: Escultura neoclásica española. Madrid, 1958, págs. 8-9.

25 GARCIA GINZA, M.C.: El escultor Luis Salvador Carmona. Pamplona, 1990. MARTIN GONZALEZ, J.J.: Luis Salvador Carmona escultor y académico. Madrid, 1990.

26 LABEAGA MENDIOLA, J.C.: La obra de Luis Paret..., p. 125 (doc.8).

27 CANTERA ORIVE, J.: ob.cit. pág. 50. A.H.P. de Alava. Prot. Not. Salinillas de Buradón. Antonio de Zuazo. Sig. 7997, año 1787, fols. 90-98.

28 ENCISO VIANA, E.: ob. cit. pág. 50. A.H.P. de Alava. Prot. Not. Elciego. Manuel Ramírez, Sig. 7757 año 1784, fols. 57-62.

29 ENCISO VIANA, E.: ob. cit. pág. 75. A.H.P. de Alava. Prot. Not. Laguardia. Pedro Antonio de Vitoriano, año 1790, fols. 24-24v.

30 LABEAGA MENDIOLA, J.C.: La obra de Luis Paret..., págs. 15-18 y 129 (docs. 12-15).



Lámina 1. Salinillas de Buradón.
Parroquia de la Inmaculada. Retablo mayor.



Lámina 2. Laguardia. Parroquia de San Juan. Retablo colateral de San Andrés.



Lámina 3. Salinillas de Buradón. Parroquia de la Inmaculada. Talla de San Andrés en el retablo mayor.

Lámina 4. Laguardia. Parroquia de San Juan.
Retablo colateral de San Andrés. Talla
del titular.



Lámina 5. Viana. Parroquia de Santa María.
Capilla de San Juan del Ramo. Retablo
principal.



Lámina 6. Viana. Parroquia de Santa María.
Capilla de San Juan del Ramo.
Escena del Bautismo de Cristo en su retablo.

RUPTURA Y CONTINUIDAD EN LAS PRIMERAS MANIFESTACIONES ESCULTORICAS DEL NEOCLASICO EN GUIPUZCOA

IGNACIO CENDOYA ECHANIZ

La llegada de una nueva estética, de unos ideales artísticos desconocidos hasta el momento en cuestión, implica siempre el advenimiento de un periodo de indefinición, cuya extensión temporal es, en buena lógica, variable. En realidad, tal circunstancia viene a ser una constante en el devenir artístico, sin que la irrupción del sentimiento neoclásico sea una excepción a lo manifestado. De esta manera, los artistas formados en los presupuestos barrocos se encontrarían ante una situación nueva ¹, tendiendo en consecuencia a una amalgama de caracteres estilísticos, fruto de un verdadero intento de puesta al día, donde muchas veces habría de primar el deseo de acomodarse a las formulaciones más vanguardistas. A pesar de ese esfuerzo, la renuncia absoluta a los valores pretéritos no resulta posible, surgiendo esa síntesis a la cual acabamos de referirnos. Resulta comprensible que así sea, dada la imposibilidad de acceder ya a una enseñanza de signo académico y, primordialmente, la existencia de un desarrollo realizador plenamente configurado. Es por todo ello que únicamente la aparición de una nueva generación de escultores puede acarrear el triunfo absoluto de los valores formales del Neoclásico, en abierta contraposición a los recursos empleados por los imagineros anteriores. La consolidación de los mismos implica, por tanto, una segunda fase que pone fin a ese confuso proceso. En cualquier caso, el periodo previo, ese primer momento al cual venimos haciendo mención, constituye una época de especial atractivo, juicio motivado por lo diferenciado de las fórmulas de expresión empleadas, un tanto extremas en ocasiones. De esta forma, nuestro trabajo se centrará en el esclarecimiento del panorama escultórico de esos años de transición en uno de los núcleos periféricos de la península, la provincia de Guipúzcoa, donde podremos constatar la amplitud de opciones elegidas por los distintos artífices que desempeñaban su labor entonces.

En realidad, nuestro conocimiento general sobre este momento es un tanto limitado, sintiéndose la falta de una sistematización efectiva que tenga en cuenta esa doble corriente que caracteriza a la escultura neoclásica. Quizá tal realidad venga motivada por la carencia de estudios puntuales sobre los escultores de esa cronología ², cuestión ésta en la cual la riqueza expresiva del Barroco parece tener marcada influencia. Una de las consecuencias es el mantenimiento de la creencia generalizada en la uniformidad del periodo, supuestamente caracterizado por el empleo constante de materiales nobles y un frío academicismo que apenas deja lugar al genio personal, ideas todas ellas equivocadas por lo fragmentario de las mismas. Lo cierto es que la ruptura con respecto al

periodo anterior no es tan radical como muchas veces se piensa, al menos en lo que a la retabística y su imaginería se refiere, existiendo una continuidad manifiesta en cuanto a materiales y potenciación de recursos escenográficos, si bien es verdad que el paso del tiempo va introduciendo gradualmente nuevos criterios estilísticos que en un momento dado acaban por imponerse completamente. Obviamente, esta situación que apuntamos es particularmente palpable en los centros más alejados del control de la Academia, que no por ello dejaría de ser efectivo, aunque resta todavía por hacer un estudio riguroso sobre el grado de cumplimiento de algunas de sus más importantes premisas, caso de la total prohibición del uso de la madera, sistemáticamente ignorada en muchos lugares.

La situación en el País Vasco no supone una excepción a lo indicado. El nombre de varios de los artistas que desempeñan su labor en ese territorio nos es conocido, aunque todavía resta por presentar a varios, caracterizando correctamente el quehacer de todos ellos. Conviene destacar, siempre restringiendo nuestro campo de acción a los escultores, a Jerónimo Argos, Manuel Acebo o Juan de Munar en Vizcaya³; los Valdivieso o “santeros de Payueta”, con especial mención para Mauricio Valdivieso, en Alava⁴; y, ya por último, Francisco de Azurmendi y Juan Bautista de Mendizábal II en Guipúzcoa⁵, si bien hay que recordar que los límites provinciales nunca constituyeron barreras infranqueables en su desarrollo escultórico, razón por la cual encontramos obra suya en los territorios limítrofes. El aspecto común en las realizaciones de todos ellos es la trascendencia de los valores formales del Rococó, aunados, eso sí, con elementos adquiridos de un Neoclásico que, a diferencia de lo que ocurre con el marco arquitectónico de estas imágenes -evolución favorecida por la presencia de trazas de arquitectos de la talla de Ventura Rodríguez y Silvestre Pérez-, tardará en instaurarse de manera definitiva. Como claro exponente de lo manifestado presentaremos aquí algunas intervenciones de Azurmendi y Mendizábal II, amén de las de otros escultores con obra en la provincia guipuzcoana. Aunque el número de las mismas no ha de ser elevado, su representatividad nos permitirá valorar la situación existente en estos años.

EL PASO DEL ROCOCO AL NEOCLASICO EN LA ESCULTURA GUIPUZCOANA.

Sin duda alguna, Francisco de Azurmendi es uno de los artistas más importantes del Neoclásico en la provincia, el de mayor peso en el campo de la retabística, hallándose dotado de una sólida formación que le permite acometer tanto los proyectos arquitectónicos como la escultura incluida en los mismos. A pesar de ello, sus raíces artísticas se hallan en el rococó, periodo en el cual hace frente a algunos encargos, escasos en realidad, pero muy reveladores a la hora de comprender y valorar el alcance de sus realizaciones. Con abundante obra⁶, en el presente estudio nos ocuparemos primordialmente de su participación en Alegría de Oria, aunque sin olvidar otras intervenciones suyas, sirviéndonos las últimas para un cotejo formal. El origen de su labor en la mencionada localidad guipuzcoana tiene lugar en 1772, cuando el cabildo secular, eclesiástico y vecinos de la misma conceden poder para solicitar al monarca y al Real Consejo determinada cantidad de sisa por cada azumbre de vino vendido en la villa, con el objeto de fabricar un nuevo retablo mayor en la iglesia parroquial de San Juan Bautista, dado que en ese instante su cabecera se hallaba “con un marco de quadro (y) en medio un san Juan Bauta. pintado en un lienzo, muy indecente...”. Pese al retraso que la obra habría

de experimentar, la participación de Azurmendi aseguraría la corrección del resultado final⁷.

A pesar de que el esquema arquitectónico del retablo en cuestión no sea, dado el hilo conductor utilizado en esta ocasión, materia de interés para nosotros, obviamente debemos realizar unas breves indicaciones sobre el mismo, al objeto de situar la realización escultórica en su contexto. Concretamente, se trata de un organismo dividido en cuerpo único y remate semicircular, asentado sobre un pedestal y cerrando por completo el espacio de la cabecera. En cuanto a su planta, adopta forma plana, resaltando únicamente las dobles columnas corintias que, dispuestas de manera decreciente en cuanto a su profundidad, sostienen un entablamento que destaca en sus partes extremas, dejando en medio el conjunto un espacio en el cual se inserta un tablero rectangular con la imagen de San Juan Bautista. Se trata del único condimento escultórico junto con la representación del Espíritu Santo en forma de paloma que se halla en el remate, obra que, dado su carácter, apenas reviste importancia de ningún tipo. En suma, nos encontramos ante un diseño avanzado -hay que recordar que habría sido trazado por el propio Silvestre Pérez-, que muestra de manera palpable el triunfo del sentimiento académico, si bien hay que lamentar el escasísimo papel concedido a la escultura, que, sin abandonar evidentemente su papel protagonista en el conjunto, ha visto disminuir su desarrollo habitual, convirtiéndose más que nunca en punto focal por antonomasia.

Centrándonos ya en ese panel central en el cual se inserta el titular del retablo y del propio templo, hay que tomar en consideración un aspecto en particular, que nos sirve para mostrar la introducción de los nuevos valores. En concreto, nos referimos al formato de la obra escultórica, impropia de los años precedentes, concediéndose como consecuencia un papel importante al tratamiento de la naturaleza, aunque sea en forma sumaria. Pero con independencia de ello, el examen pausado de la figura de San Juan Bautista muestra claramente el conflicto existente entre formación del artista y desarrollo histórico-artístico, sin que la relajación en la plasmación de los valores plásticos sirva para camuflar tal realidad. Así, el diseño compositivo al que se recurre en la figura es claramente barroco, mostrando al titular asentado sobre una base rocosa, realizando un contraposto y señalando con su brazo derecho al Cordero Divino que, como atributo, le acompaña al otro lado. Lógicamente, el vuelo de sus vestiduras, de la piel de camello que le cubre, no es tan acusado como en tiempos pretéritos, al mismo tiempo que la dureza de los pliegues se ha atemperado un tanto y existe un intento consciente por plasmar un rostro idealizado carente de la fuerza expresiva de obras anteriores. A pesar de todo ello, el resultado final no logra sustraerse a las influencias barrocas, existiendo en última instancia una especie de síntesis entre los principios rectores anteriores y los nuevos aires de la época, amalgama que da como consecuencia una realización escultórica no plenamente satisfactoria, a mitad de camino entre ambos momentos. Sin embargo, y teniendo muy presente lo que acabamos de manifestar, ello no es óbice para que indiquemos el avanzado concepto de esta figura, afirmación que puede parecer contradictoria con respecto a lo anterior, pero que cabe entender en el seno de la realidad escultórica de la zona en estos momentos, mucho más imbuida aún en la herencia del rococó.

Un análisis comparativo con la imagen de idéntico tema realizada por el mismo artista para la localidad guipuzcoana de Mutiloa nos sirve para definir las analogías y variaciones perceptibles entre ambas, demostrándonos en última instancia la existencia de una ligera evolución en el trabajo del escultor. La disposición de ambas coincide por completo, aunque la ubicación estrictamente frontal de la imagen de Alegría produce

ligerísimas variaciones en su presentación. Sea como fuere, las principales novedades con respecto al San Juan Bautista situado en el retablo mayor de Mutilloa, anterior cronológicamente, vienen dadas por el menor vuelo de sus vestiduras y, sobre todo, por el intento consciente de su autor de cara a la consecución de un cierto idealismo en el rostro del efigiado. En definitiva, se intenta arrinconar el carácter expresivo en favor de la serenidad. Como consecuencia de estas breves referencias podemos concluir que, en efecto, hay una evolución en el trabajo de Azurmendi, aspecto que nos demuestra el deseo del artista de amoldarse a las nuevas exigencias formales. El interés se centra, ahora, en saber hasta qué punto ese cambio supone su inclusión en el seno del arte neoclásico o el grado de renuncia con respecto a los postulados barrocos. La respuesta nos demuestra un avance significativo, pero no del todo satisfactorio. El recurso idealizador de la faz del santo es aspecto importante en su consideración global, pero no suficiente para ocultar la utilización de recursos compositivos propios de su formación rococó. Curiosamente, es el recubrimiento pictórico el que juega un papel importante a la hora de caracterizar cronológicamente a esta figura, camuflando en parte esa herencia a la cual hacíamos mención. En cualquier caso, aunque las realizaciones escultóricas de este maestro no sean especialmente satisfactorias ⁸, sí que percibimos en esta ocasión una ligera mejoría con respecto a intervenciones anteriores.

Juan Bautista de Mendizábal II es, por su parte, escultor igualmente prolífico, copiosa producción que tiene principal razón de ser en su longevidad, pues no fallecería hasta el año 1824, a los 71 años de edad. Obviamente, una existencia tan alargada le permitiría llegar a absorber finalmente la esencia de los principios neoclásicos, pero antes de ello, y en buena parte de su carrera, se hallará también inmerso en ese periodo de auténtica confusión en el cual se entremezclan elementos formales desiguales casi por igual. De hecho, la disparidad de criterios será una constante en sus realizaciones, alternando, incluso en fechas avanzadas ya, obras plenas de sentimiento académico con realizaciones mucho más expresivas, que se hallarían por regla general más cercanas al gusto popular. Otra de las constantes del periodo, la disminución del número de autores activos en el mercado de trabajo, explicaría en gran medida su participación en todo el País Vasco, aunque, lógicamente, también su calidad profesional habría de influir en tal circunstancia, dedicándose con exclusividad a la escultura. Para examinar su desarrollo artístico, nos referiremos a una de las imágenes que realiza para el retablo mayor de Asteasu, máquina sacra ésta en la cual colaboran otros escultores, de uno de los cuales nos ocuparemos algo más tarde. Aunque la participación del imaginero de Eibar en ese conjunto es mayor, bastará para nuestros fines con el análisis de la pieza a comentar, siendo preciso señalar que el complemento escultórico del aludido mueble se produce en la década de los setenta y ochenta del siglo XVIII. Se trata, por tanto, de un lapso temporal especialmente indicado para nuestros objetivos, puesto que es en él, con prolongación desigual que en ocasiones puede extenderse hasta la llegada de la nueva centuria, donde se plasma con mayor claridad la situación a la cual estamos dedicando estas líneas.

En concreto, la obra a comentar es un San Francisco Javier, que, al igual que el resto de la aportación de Mendizábal II a este conjunto, se realizaría en torno al año 1784 ⁹. Portando sobrepelliz y esclavina, el santo sujeta el habitual crucifijo que le sirve de atributo, elemento al cual señala con su mano opuesta, en una actitud declamatoria que se acentúa por medio de la inclinación de su cuerpo hacia atrás. El gesto no se ve acompañado de la suficiente expresividad en sus facciones, dispuestas de manera que configuran un rostro amable, cuya mirada introspectiva y distante pretende provocar

una serenidad más acorde a los años en los cuales nos hallamos. También con idéntico sentido hay que interpretar la utilización de masas alisadas de mayor amplitud en la caracterización del efigiado, relegando un tanto el uso de las superficies plegadas. Así, nuevamente nos encontramos con unas características que, extrapoladas, coinciden en cierta medida con los recursos utilizados por Azurmendi en la imagen comentada con anterioridad. De todas formas, el ideal clásico queda muy distante, siendo evidente la mayor proximidad que esta escultura manifiesta a las fórmulas del rococó, en detrimento de las del neoclásico, de las cuales participa en una mínima parte, situación que es aquí aún más patente que en Alegría. Una vez más, debemos incidir en el importante papel que el recubrimiento pictórico juega, protagonismo que, con independencia de su mayor o menor fortuna, unifica las distintas realizaciones y las identifica en el seno de un nuevo estilo, en el cual dudaríamos en incluirlas de ser otro el condimento cromático. La formación artística del escultor de Eibar, iniciada muy probablemente con su padre -imaginero de una calidad contrastada-, queda patente en esta realización en particular y la dispuesta en estos años en general. Autor de cierto interés, sobre todo en algunas de sus realizaciones posteriores, lo aquí examinado nos prueba la superficial adopción de unos caracteres formales que se conciben como trascendentales en la consecución del resultado apetecido, pero que se plasman con cierta incoherencia, demostrando una vez más que la asimilación radical de esos principios resulta más que problemática para autores iniciados con anterioridad.

Siguiendo con el mismo conjunto, nos serviremos de una de las realizaciones de Antonio Miguel de Jáuregui para definir sus realizaciones en estos años, exigua representación que sin embargo estimamos -como ocurre con los casos precedentes- suficiente y representativa de su quehacer. En cuanto a su figura, debemos recordar que es hijo de uno de los grandes maestros retablistas españoles del Barroco, Tomás de Jáuregui, con el cual colaboraría en varias ocasiones ¹⁰. Muy distinto es su caso, ya que aparece inscrito en la Academia en 1761, con apenas 17 años de edad. Además, llegaría a ser, según parece, profesor de dibujo en el Seminario de Vergara ¹¹, siendo sus realizaciones escultóricas de una discreta calidad, juicio que encuentra su más palpable imagen en las excelentes imágenes que en el rococó se hallan en el territorio de estudio, fruto de una situación económica favorable que facilitaría la importación de obras efectuadas por maestros de gran talla. Su inclusión en la Academia y su participación como docente favorecería su acceso a fuentes de gran interés de cara a la plena asimilación de las normas clásicas, circunstancia que sea como fuere, no parece haber influido en exceso en su desarrollo profesional.

Esa obra suya que ha de servirnos como exponente de su capacidad laboral es la efigie de San Juan Nepomuceno que realizara para el aludido retablo, y por la cual recibiría el pago correspondiente en 1779 ¹². Nos hallamos ante una realización más retardataria, si es que este término resulta adecuado en esta ocasión, que los ejemplos anteriormente examinados. En cierto sentido, es lógico que así sea, dada su mayor participación en los años finales del Barroco, con respecto a Azurmendi y Mendizábal II cuando menos. La caracterización del santo bohemio, con una faz provista de luengas barbas, así nos lo demuestra. Una vez más, la escasa complejidad de sus ropajes busca acercarse a los nuevos ideales, pero el movimiento del cuerpo, su ademán, la gestualidad y teatralidad que en parte lo caracterizan, además de un rostro más acorde a años precedentes que a los que nos ocupan, vuelve a situarnos en este periodo de complicación en el cual nos estamos desenvolviendo. De esta manera, comprobamos la pervivencia del estudio compositivo, de la actitud declamatoria, más allá de una aceptación

de nuevos recursos, conscientes quizá de la necesidad de esa relativa teatralidad que permite la aprobación del fiel con mayor facilidad, ante la intensidad de la narración, que a su vez facilita la comprensión y emoción del espectador. En cualquier caso, y circunscribiéndonos a los aspectos puramente formales, debemos señalar la escasa capacitación demostrada por Jáuregui a lo largo de su trayectoria profesional, sin que esta escultura en particular suponga una excepción a lo indicado, pese a la relativa corrección que presenta.

Los tres escultores en los cuales nos hemos centrado son los más importantes del periodo en la zona estudiada, fundamentalmente, como ya señalamos, Azurmendi y Mendizábal II. El escaso número de imagineros en activo durante estos años -puesto que parece producirse una simplificación de su cuantía, probablemente por la disminución del mercado de trabajo- no evita que hubiera otros, pero su trascendencia sería, cuando menos en principio, menor. Quizá uno de los más desconocidos sea Alejo de Miranda, de cuya actividad arquitectónica sabíamos, tratándose de una figura muy considerada en ese último campo. Aunque resta mucho por conocer de sus participaciones escultóricas, sabemos que cuenta con obra en Vizcaya y Guipúzcoa, tratándose, en su faceta de escultor, de un autor mucho más avanzado que aquellos a los cuales nos hemos dedicado preferentemente. No podemos aportar más nombres, ya que los dos artistas que hemos destacado parecen acaparar prácticamente todas las empresas acometidas en los años del Neoclásico, suficientemente exiguas por sí mismas.

El balance de todo lo señalado nos indica la existencia de un proceso común al resto de la península en el territorio examinado. La influencia de los rasgos neoclásicos comenzaría a sentirse a partir del año 1770 poco más o menos, provocando una crisis evidente en el mercado artístico del momento, de manera primordial en el desarrollo escultórico, en el cual se abriría un periodo que bien podríamos denominar de transición hasta la consolidación y dominio de los nuevos principios, perceptible fundamentalmente a finales de siglo y, sobre todo, con la llegada del XIX. Aspecto trascendental en el periodo comprendido entre el año indicado y el último hecho es la coexistencia de formas tanto barrocas como neoclásicas, amalgama frecuente y ciertamente comprensible, dada la gran tradición que la imaginería anterior poseía, siendo totalmente imposible sustraerse a la utilización de algunos de los recursos presentes en esa herencia artística que no llegaría en realidad a ser tal en mucho tiempo, pues se trataba de un proceso vivo aún. Toda esta realidad se muestra de manera clara en las realizaciones de escultores como Juan Bautista de Mendizábal II, Francisco de Azurmendi y Antonio Miguel de Jáuregui, de quienes nos hemos ocupado en el presente estudio. Aunque de calidad desigual, subyace en su obra una característica común, ese mantenimiento de formas barrocas, aunadas, eso sí, con aspectos de porte neoclásico. Cuestión esencial es el uso de composiciones barrocas, a las cuales se pretende renovar mediante una utilización menor de pliegues en sus vestimentas y, sobre todo, un intento de idealización en los rostros, serenidad que ciertamente no siempre es lograda. Es, precisamente, en esa imposibilidad de desarrollar con coherencia los nuevos valores donde percibimos sus limitaciones, propias en realidad de quienes iniciaron su labor en los años del rococó.

NOTAS

1 R. OTERO TUNÉZ, «La imaginería española y la crisis neoclásica», *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, págs. 195-207.

2 Un buen estado de la cuestión en P. NAVASCUES PALACIO, «Introducción al Arte Neoclásico en España», en H. HONOUR, *Neoclasicismo*, Madrid, 1982, págs. 25-36. Sobre la retablistica del momento, podemos señalar a L. ALONSO DE LA SIERRA, *El retablo neoclásico en Cádiz*, Cádiz, 1989.

3 J. A. BARRIO LOZA, «Algunos aspectos de arte», en *Bizkaia 1789-1814*, Bilbao, 1989, pág. 194. Igualmente, J. ZORROZUA SANTISTEBAN, «El retablo mayor de San Juan Bautista de Murélag (Vizcaya): la incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco», *Letras de Deusto* (1991), págs. 53-66.

4 M. DIAZ DE ARCAUTE, *Vida y obra del escultor alavés D. Mauricio de Valdivieso*, Vitoria, 1899; G. LOPEZ DE GUERENU, «Los santeros de Payueta», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio* (1976), págs. 341-342; M.I. PESQUERA VAQUERO y F. TABAR DE ANITUA, «Las artes en la Edad de la Razón. El Neoclasicismo», *Alava en sus manos*, T. IV, Vitoria, 1983, págs. 180-182.

5 I. CENDOYA ECHANIZ, «Erretablo neoklasikoaren hasiera Gipuzkoan», *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País* (1989), págs. 356-362. J. ZORROZUA SANTISTEBAN e I. CENDOYA ECHANIZ, «Precisiones sobre los Mendizábal, escultores guipuzcoanos del siglo XVIII. Nuevas obras en Bizkaia y Gipuzkoa», *Kobie* (1990), págs. 18-24.

6 Su labor en Mutilloa la examinamos en el trabajo citado anteriormente, mientras que el retablo lateral de Segura lo analizamos en «Dotación artística del convento de Segura. Sor María Beatriz Antonia de Cristo Arrúe y la aportación de los indianos», *La Orden Concepcionista*, León, 1990, págs. 35-36.

7 Sobre sus participaciones nos informa ya el Conde de la VIÑAZA, *Adicciones al diccionario histórico ...*, Madrid, 1889, T. II, págs. 41 y 42. Además, vid. AGG. PT. IPT., Leg. 1.322, s.f.

8 G. WEISE, *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, Reutlingen, 1927, II, págs. 299 y ss.

9) ADSS. Asteasu. Cuentas de fábrica (1758-1867), f. 124 vº y 134.

10 I. CENDOYA ECHANIZ, «Tomás de Jáuregui, maestro retablista guipuzcoano del siglo XVIII. Aproximación a su obra», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (1991), pág. 482.

11 F. AROCENA, *Diccionario biográfico vasco. Guipúzcoa*, San Sebastián, 1963, pág. 124.

12 ADSS. Asteasu. Cuentas de fábrica (1758-1867), f. 107.



Lámina 1. Francisco de Azurmendi.
San Juan Bautista. Alegría.



Lámina 2. San Juan Bautista de Mendizábal II.
San Francisco Javier. Azteazu.

EL ACADEMICISMO DE JACINT MORETO Y SU INFLUENCIA EN RETABLOS CATALANES DEL SIGLO XVIII

AURORA PEREZ SANTAMARIA

Hacia 1720 el retablo barroco catalán va a ir abandonando su gran exuberancia ornamental que envuelve totalmente la arquitectura, la abundancia de relieves historiadados que se unen a las imágenes, la columna salomónica, la multiplicidad de hornacinas y se va imponiendo un retablo que, aunque barroco, es más sobrio en lo ornamental, por lo que la estructura arquitectónica es claramente visible y está presidido por una gran hornacina central.

Son los retablos que Martinell denomina de composición unitaria ¹ y Martín González al referirse a ellos habla de “potenciación del centro del retablo”, es decir “el nicho donde se venera la imagen titular” lo que se constituye en el elemento aglutinador ². Aunque Martinell señala precedentes, los que califica de retablos con tendencia hacia la composición unitaria, sitúa el cambio y, por tanto los retablos de composición unitaria, a partir de los años cuarenta ³.

También los situaba por esos años E. Junyent en un estudio sobre el escultor Pere Costa al que enmarca ya en la corriente clasicista, aún conservando todavía reminiscencias de abarrocamiento y al que atribuye unas innovaciones tipológicas en los retablos que nosotros encontramos antes ⁴.

El situar la crisis del retablo barroco catalán en los años cuarenta tiene una larga tradición que arranca de Ceán Bermúdez para quien es también Pere Costa “el primero que abandonó en aquél país la gresca de Churriguera en los adornos que también había hecho progresos en él”. Para Ceán fueron “Corrado Rodolfo y Ferdinando Galli Bibiena” que estuvieron en Barcelona en la Corte del Archiduque, los que dieron a conocer a Pere Costa un arte más clasicista ⁵.

Martinell pone también de manifiesto la influencia de F. Galli Bibiena en la introducción de las nuevas corrientes clasicistas en Cataluña con su obra *L'Architettura civile* publicada en Bolonia en 1711. El hecho de que el arquitecto-pintor estuviese en Barcelona durante la efímera corte del archiduque Carlos, contribuyó, sin duda a la influencia de su obra. Y también hace referencia a los contactos de Bibiena con artistas catalanes como Pere Costa y el pintor A. Villadomat ⁶.

Como señalábamos al principio, es en los años veinte cuando se inicia el academicismo y son, a nuestro parecer, retablos de Jacint Moretó, especialmente el mayor de Santa Clara de Vic, contratado en 1721 ⁷, y en segundo lugar el mayor de la iglesia de la Piedad de la misma ciudad ⁸ los que suponen un cambio de rumbo.

Pero tanto Martinell al afirmar “tenía (el de Santa Clara) la composición unitària que trobarem en el periodo següent...Aquest retaule portava tot l’esperit optimista del barroc, però els seus elements, malgrat el moviment d’alguns d’ells, ja participaven de la influència academicista que s’imposava”⁹, como E. Junyent ya lo ven como un avanzado¹⁰. Para nosotros no es sólo eso, sino también el punto de partida del academicismo y de una serie de retablos influidos por los suyos en este sentido, es decir, crea escuela, especialmente entre los escultores vicenses como él, y, a partir de 1738 varios retablos, citados por Martinell y Junyent como los representativos de la nueva corriente, tuvieron como modelo el de Santa Clara, como vemos muy claramente en el del monasterio de Sant Ramón del Portell¹¹.

Creemos que en el retablo mayor de Igualada se anuncia ya el academicismo¹², pero éste se manifiesta más plenamente en el de Santa Clara. Si bien en ambos la potenciación de la hornacina central com elemento aglutinador del resto del retablo es evidente, ya no se utiliza la columna salomónica y la arquitectura del retablo se muestra bastante nítidamente, el de Igualada mantiene todavía relieves historiados y hornacinas en las calles laterales, lo cual ha desaparecido en el de Santa Clara. Pero, además de dar un paso más, lo que es más importante para nosotros es que éste último crea escuela como hemos dicho y el de Igualada no¹³.

Como señala también Bonet Correa modelos italianos de portadas y retablos influyeron, directa o indirectamente, en los tracistas de España en el primer tercio del s. XVIII y es un período de gran interés para el conocimiento de la evolución de la arquitectura y del retablo español¹⁴. Así José de Churriguera, autor de retablos tan salomónicos como el mayor de la iglesia de San Esteban de Salamanca, asimiló las influencias extranjeras, y ya en el de San Basilio y más aún en el de San Francisco Caracciolo, de influencia italiana, abandona la columna salomónica y traza una estructura arquitectónica más clara¹⁵. Y, cuando dos años después, en 1721, contrata el retablo de las Calatravas de Madrid tendremos un Churriguera influido por lo francés¹⁶. Este será concebido con una gran y profunda hornacina, fruto de su preocupación por dar profundidad a los retablos¹⁷ y prescinde nuevamente de la columna salomónica para utilizar un orden compuesto con el fuste de la columna estriado. Coloca las figuras en la gran hornacina central, en los intercolumnios y en el ático.

Como vemos, durante los mismos años en los que Churriguera trabaja en estos retablos madrileños, innovaciones semejantes, y aún más clasicistas, encontramos en los retablos de Moretó, quien tuvo que tener conocimiento de las nuevas tendencias, como lo corroboran sus obras.

TIPOLOGIA DEL RETABLO DE SANTA CLARA DE VIC

Ya hemos adelantado algunas de sus características y novedades, entre ellas que la hornacina principal constituye su núcleo central en torno al cual se articula el retablo. La tensión hacia el nicho central se potencia, además, como señala Martín González “por el uso de las gradas que llevan al manifestador...” y la forma convexa de éste “era una poderosa ayuda para la centralización de la atención”¹⁸. Las calles laterales- constituidas por columnas e intercolumnios- con su marcado acento arquitectónico y su alternancia de planos contribuyen también a convertir la hornacina en el foco de atención. Y la existencia de un nicho secundario en el ático no minimiza este afecto.

La sucesión de primeros y segundos planos la encontramos desde el zócalo hasta el ático. es, pues, un retablo muy quebrado, dotado de una gran movilidad y dinamismo, lo que le encuadra dentro del Barroco.

De orden compuesto, sus columnas son de fuste liso con el tercio bajo bulboso y unos colgantes en la parte superior del fuste.

El hecho de que ya no sean salomónicas y que al policromarlas se haya querido imitar el mármol aboga en favor del academicismo.

La iconografía se reduce a las figuras de talla que parecen moverse con total libertad en los intercolumnios.

Al eliminarse los relieves historiados, reducir los decorativos -situados éstos en el zócalo, banco y entablamentos- aunque sean curvados, la arquitectura del retablo destaca nítidamente. Se está iniciando la reacción frente a los retablos de los años inmediatamente anteriores en los que la escultura envolvía a la arquitectura. Hay ya equilibrio arquitectura/escultura, como en su obra anterior el retablo mayor de Igualada. En la importancia concedida a la arquitectura y en la profundidad de la hornacina, podemos ver en este retablo -como en el de Igualada- y en el que vamos a referirnos a continuación la posible influencia de Bibiena ¹⁹.

Moretó repite la tipología del retablo de Santa Clara en el mayor de la iglesia de la Piedad de Vic ²⁰. La hornacina central es, quizás, todavía más profunda y las calles laterales, con sus columnas e intercolumnios, y las gradas del altar y el manifestador convergen hacia ella.

En altura -desde el zócalo al ático- encontramos los mismos cuerpos que en el Santa Clara y como en éste dotados de movilidad y alternancia de planos.

Los relieves ornamentales son también curvados, aunque parecen haberse reducido algo respecto al retablo de Santa Clara, pero, en cambio, el fuste de las columnas está recorrido por una ornamentación vegetal, en disposición helicoidal, que parece una nostalgia de la columna salomónica.

Este retablo redunda en corroborar que su labor en Igualada y Santa Clara fue la traza y partes arquitectónicas de los retablos y la prueba definitiva es el retablo de Cadaqués ²¹. Creemos que el hecho de que se pida a otros escultores que sigan la traza de Moretó para el retablo de Santa Clara responde o a que dicho retablo gustó o a que Moretó gozaba de prestigio como tracista. Sin embargo, Pau Costa y Joan Torras no siguieron la traza que se les pide, pero si aligeraron el retablo de excesos ornamentales respecto a otros retablos inmediatos anteriores de Pau Costa y no se utiliza la columna salomónica.

Sin duda *Jacint Moretó* debió cobrar fama en Girona. Pla Cargol nos dice que *realizó el retablo mayor de la iglesia de San Lucas* construida entre 1724-29. El retablo mayor, junto con otros cuatro pequeños retablos, se contratan en 1727, para que puedan estar listos cuando la iglesia se termine ²². La fotografía del libro de Pla no permite ver con precisión el retablo, pero podemos deducir que, a pesar de realizarlo unos años más tarde que el de Santa Clara no aporta nada nuevo en la línea iniciada con este retablo. Aunque se adapta a la cabecera cóncava del templo, sigue la tipología de Santa Clara, pero es más rico ornamentalmente y las imágenes se cobijan bajo doseles a modo de pseudohornacinas. Dos en el cuerpo principal y se rompe el banco para colocar otros dos. Finalmente, el zócalo tiene figuras de atlantes ¿Fue una vuelta atrás del escultor o responde a la voluntad de los comitentes?. El contrato permite constatar que la traza es

de Moretó, pero respecto a los comitentes no hay más referencia que la de que eligirán la iconografía, lo que suele ser bastante habitual.

El camino comenzado por los retablos de Santa Clara y la Piedad de Vic, tiene su continuación en el *retablo mayor del monasterio de Sant Ramón del Portell*. Este se contrata en 1738 ²³ y, a partir de esta obra, ya va a haber continuidad en esta tipología de retablo, del que Santa Clara fue un avance.

Al ser más tardío el academicismo se hace más evidente, pero resulta indudable que Carlos Grau se inspiró directamente en la traza de Santa Clara. La hornacina principal es más profunda y de mayores dimensiones, lo que va a ser habitual a partir de ahora, la movilidad de planos es menor y se ha avanzado en la depuración ornamental respecto a su modelo, por lo que la arquitectura destaca aún más.

Hay todavía elementos ornamentales curvados, sobre todo en torno al escudo de la Orden mercedaria. Las columnas, aunque mantienen el tercio bajo decorado, en su fuste liso hacen todavía más evidente que en las anteriores su imitación del mármol ²⁴.

En el manifestador y la peana que destaca la figura de la imagen titular, se ha seguido el modelo del retablo de la Piedad.

Pese a la contención clasicista del retablo, frente a un barroco salomónico que ha entrado en crisis, para Barraquer y Roviralt, erudito de principios de siglo: "el retablo...se distingue por su barroquismo, rico, pero exagerado...La nota dominante...son las curvas unas entrantes o cóncavas, otras salientes o convexas...Llama también la atención en este retablo la profusión de molduras, florones, escudos, guirnaldas, etc." ²⁵.

Bonet Correa ya estableció las relaciones tipológicas entre túmulos y retablos-baldaquino ²⁶. Aunque los que estamos analizando no responden a esta tipología, encontramos claras similitudes entre el retablo del monasterio del Portell y el túmulo funerario que proyectó Pere Costa para las exequias de Felipe V en 1746 en la Universidad de Cervera. Por razones cronológicas es evidente que es Pere Costa el que se inspira en el retablo y no al revés ²⁷.

Los retablos del santuario de Queralt y de Santa Eulalia de la iglesia parroquial de Berga, atribuidos por Junyent a Pere Costa ²⁸ están influidos directa o indirectamente - es decir a través del retablo del Portell- por los retablos de Moretó. El de Queralt forma una concavidad patente para adaptarse al marco arquitectónico, pero tanto en éste como en el de Santa Eulalia, si bien subsiste la alternancia de planos, éstos son muy poco pronunciados.

De las dos, el segundo es el más evolucionado dentro de esta tipología: la hornacina es más profunda y mayor, la ornamentación se reduce más y, como consecuencia, hay una gran nitidez arquitectónica. En la concepción del gran frontón que corona la hornacina principal y en el fuste de las columnas pude tener influencia directa de la traza del retablo de la Piedad de Vic.

Los Real, dinastía de escultores vicensés, también siguen en bastantes ocasiones el modelo de Santa Clara. El fundador de la dinastía, *Josep Real i Homs*, se forma con Jacint Moretó, por lo que Junyent afirma que ello le permitió conocer la evolución seguida por su maestro: eliminar el exceso ornamental de los retablos en beneficio de su estructura arquitectónica ²⁹. Obra suya documentada es el *retablo de Sant Llibori de la iglesia de la Piedad de Vic* ³⁰. Si bien responde al tipo de retablo de potenciación del núcleo central y otras características de este tipo de retablos que estamos viendo, nos

parece que se aleja de los modelos en la solución de las proporciones y trata de adaptarse a los nuevos tiempos con éxito regular.

Sus hijos, Vicenç y Antoni Real, cuyas obras se sitúan ya en la segunda mitad del s. XVIII (entre años 50/80 e incluso hay alguna más tardía) siguen inspirándose, como su padre, en Moretó. Aunque es evidente que el tipo de retablo de Moretó se ha impuesto en Cataluña cuando estos escultores realizan sus obras, porque el clasicismo ha alcanzado bastante difusión impulsado ya por la real Academia de San Fernando, no es solamente la nueva corriente lo que se percibe en ellos, sino, sobre todo, la influencia de Moretó. Y esto es obvio, por ejemplo, en el *retablo* de Vicenç Real *para la iglesia del Carmen de Vic* o en el de Antonio Real para la parroquial de *Sant Pere de Torelló*, contratado éste en 1778 ³¹.

A Antoni Real se le encarga un *nuevo proyecto para el retablo mayor y presbiterio de la iglesia de la Piedad de Vic* que debe sustituir a la obra de Jacint Moretó incendiada en 1734. Se inspira muy directamente en su predecesor, con la diferencia de darle mayor amplitud a la hornacina y crear una profunda concavidad en las calles laterales que se refleja en un entablamento muy quebrado. Si añadimos que las figuras escultóricas, bastante movidas, son obra de Carlos Moretó ³², hijo de Jacint, el resultado es un mayor barroquismo respecto al retablo mayor que Jacint trazó para esta iglesia bastante años antes.

CONCLUSIONES

Para nosotros, en Cataluña, la crisis del barroco salomónico se inicia a partir de 1720 con Jacint Moretó, el primer escultor que adopta postulados académicos en sus retablos. Pero también creemos que es a partir de los años cuarenta, por influencia de este escultor y, sobre todo, unos años después, tras la creación de la Academia de San Fernando, cuando las nuevas corrientes se van imponiendo. Y, sin duda, escultores académicos, como los hermanos Bonifaç, Lluís y Francisco, y Juan Adan, contribuyeron a ello.

El proceso hacia el neoclasicismo es lento y con altibajos. A lo largo del s. XVIII coexistirán retablos cada vez más depurados tipológicamente, aún manteniendo en mayor o menor grado, según los escultores, reminiscencias barrocas, con otros de exuberancia barroca ³³.

En nuestra opinión influyen dos factores en la larga duración del proceso de crisis: el carácter gremial de la formación de la mayoría de los escultores hasta fines del s. XVIII y la gran y prolongada aceptación del retablo barroco por amplios sectores de la sociedad catalana y de buena parte de los comitentes.

NOTAS

1 "Aquest ideal de síntesi propi de l'art barroc, per rara paradoxa, no fou assolit fins en aquesta darrera fase que historiem, en la qual l'esperit acadèmic pretenia ofegar el barroquisme.

Enmig de l'esperit tradicional que acabem de veure, alguns artistes de més clara visió plàstica, realitzen els retaules com a veritables composicions arquitectòniques, amb un basament, un cos principal de columnes sobre un pedestal que dona lloc a una fornícula única...i un cos superior

que a vegades acostuma tenir una altra fornícula...En aquests retaules, més que subordinació d'elements es tracta d'una composició unitària que irradia del centre". MARTINELL, César: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Ed. Alpha. Barcelona. 1963. Vol. III, pág. 77.

2 MARTIN GONZALEZ, 3.3. : "Avance de una tipología del retablo barroco. Imafronte, 3/5, 1987-89, pág. 126.

Y sigue diciendo este autor: "César Martinell observó que esta intensa focalidad del punto medio es lo que determina el carácter principal del retablo barroco catalán, hasta el extremo de denominar dicha variedad "unitaria".

Ibídem.

3 "Entre els nombrosos retaules d'aquest tipus que arribaren fins a 1936, citarem, per via d'exemple, els desapareguts del monestir de Sant Ramon del Portell, construït per Pere Costa el 1741; el d'Anglesola que Carles Morató va contractar el 1762; el de Cubells, treballat per Lluís Bonifàs el 1764...i tots els de la catedral de Lleida, de tendència més neoclàssica, entre els quals citarem el de Sant Jaume, que Joan Adan féu entre 1776 i 1781 i el de Sant Isidre que Francesc Bonifàs havia fet l'any 1785".

MARTINELL, C.: o.c., pág. 78.

4 "...entra de ple en l'arquitectura classicista que admet encara les reminiscències dels abarrocaments. Es remarca en el solemne títol funerari aixecat a Cervera amb motiu de les exèquies de Felip V, el 1742...De fet és l'estructura típica dels seus retaules, que es desenrotllaren en pla amb formes més complicades, però constituïdes sempre pel basament, l'emmarcament de la pastera central i de la petita fornícula que la surmonta. Han desaparegut totalment els relleus i només s'admeten grans imatges de talla que es reparteïsen pels intercolumnis"

JUNYENT, Eduard: "L'escultor vigatà Pere Costa". Vic, juliol, 1973, sin paginar.

5 CEAN BERMUDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Real Academia de San Fernando. Madrid. 1800, I, pág. 366.

6 MARTINELL, C.: o.c., vol. II, pág. 24.

También Alcolea hace alusión a las relaciones de Viladomat con Bibiena. Ver:

ALCOLEA, S.: "Confirmación d'una realitat: Antoni Viladomat i Manalt". FULLS del M.A. de Sta Maria, 38, Mataró. 1990, pág. 22.

7 Retablo contratado el 8 de febrero de 1721 por los escultores Josep Sunyer y Jacint Moretó con la comunidad de dominicas del convento de Santa Clara de Vic.

El contrato debió localizarlo Junyent, pero sin dejar constancia del protocolo notarial en el que se encontraba. Lo hemos encontrado nuevamente en el Archivo Diocesano de Vic y lo publicamos en:

PEREZ SANTAMARIA, A.: *Escultura barroca a Catalunya. Els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730). Projectió a Girona*. Virgili & Pagés. Lleida. 1988. págs. 557-559.

8 La realización de este retablo Junyent la situó al tiempo del de Santa Clara.

JUNYENT, E.: "L'escultor Jacint Morató Soler". Vic. Julio, 1969, sin paginar.

9 MARTINELL, C.: o.c., vol. II, pág. 92.

10 "En 1718 s'anava seriosament a construir el retaule d'Igualada Jacint Morató refeu la traça amb un ritme arquitectònic més definit dintre l'esperit neoclàssic que s'avença al corrent del temps i que s'imposarà més tard.

En 1721...s'emprenia l'obra del retaule major del convent de Santa Clara de Vic...En ell aconseguí una realització encara més constructiva..."

JUNYENT, E.: o.c.

11 No puede excluirse totalmente que algún escultor, con anterioridad a Grau, el autor de San Ramón del Portell, tomará como modelo el de Santa Clara, ya que de todos los retablos desaparecidos no hay documentación fotográfica.

12 PEREZ SANTAMARIA, A. : o.c., pág. 376.

Coincidimos con MARTINELL, C. : o. c., vol. II, pág. 90.

Pero no con Junyent (ver nota 10) al considerarlo ya de espíritu neoclásico. Creemos que hay todavía distancia.

13 Respecto a la participación de cada uno de sus escultores Josep Sunyer y Jacint Moretó en los retablos de Igualada y Santa Clara, creemos que Moretó es el escultor de la traza y parte arquitectónica y Sunyer de la escultura.

Ya lo manifestaba Martinell al tratar del retablo de Igualada. Ver :

MARTINELL, Cesar: "El retablo mayor de Santa María de Igualada y sus autores". Miscellanea Aqualatensis. Igualada. 1949, pág. 15.

Y habíamos corroborado ya la tesis de Martinell en: PEREZ SANTAMARIA, A. : o.c., 361-362.

Como en el retablo de Igualada en el de Santa Clara las esculturas son lo más barroco del retablo y responde estilísticamente a las de otros retablos de J. Sunyer, conservados o desaparecidos (Prada, Cotlliure, Prats de Lluçanés).

14 BONET CORREA, A.: "Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid. José de Churriguera y Juan de Villanueva, padre". Archivo Español de Arte, 1962, pág. 21.

15 BONET CORREA A, A.: o.c., pág. 34.

16 "...encontramos ecos, aunque no influencias directas, del arte de Oppernord y Lepautre, de los que debieron circular en Madrid grabados. Estos dos artistas franceses, muy influidos de lo italiano, fueron proyectistas de un tipo de altar baldaquino derivado de Bernini para St. Germain des Prés y Notre Dame de París, que probablemente sirvió de punto de partida para la idea de Churriguera para las Calatravas..."

BONET CORREA, A.: o.c, pág. 35.

17 Ibídem

18 MARTIN GONZALEZ, 3.3.: o.c., págs. 126-127.

19 Moretó pudo conocer también a Bibiena durante la estancia de éste en Barcelona y/o su obra.

En la Biblioteca de Catalunya se conserva un ejemplar completo de su obra *Direzioni a' giovani studenti nel disegno dell'Architettura civile...* Edizione quarta. Bologna. 1777. Es el primer volumen en el que lleva a cabo un estudio de las proporciones de los órdenes arquitectónicos establecidas por Vitruvio, otros arquitectos como Vignola y él mismo. El 2º volumen: *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quelle dell'Architettura. Istruzione a' giovani studenti...* Bologna 1783, es un estudio de la perspectiva pensando en arquitectos, pintores, escenógrafos. De este 2º volumen hay también un ejemplar de la 2ª edición, publicada en Bolonia en 1753.

20 Si del retablo de Santa Clara conservamos documentación fotográfica, ya que fue destruido en 1936, de éste otro, destruido por un incendio en 1734, afortunadamente conservamos la traza.

21 En el contrato firmado por los escultores Pau Costa y Joan Torras en 1723 para realizar este retablo se les pide : "dits Joan Torras y Pau Costa...faran lo dit retaula seguint en tot la traça de plomada se executá en Santa Clara de la ciutat de Vic per Jacint Morató".

Contrato publicado por:

GUIBERT Y FONTSERE, J.: *Cadaqués. Su iglesia y su altar mayor*. Mas Catalonia. La Selva del Campo. 1954, pág. 26.

22 PLA CARGOL, Joaquín: *Gerona arqueológica y monumental*. Delmau Carles Pla. Gerona-Madrid. 1961, págs. 297-298.

Retablo destruido también durante la guerra civil.

J. Bosch ha localizado la documentación notarial del retablo mayor y los menores. Ver:

BOSCH i BALLBONA, J.: "Pintura del segle XVIII a la Seu de Girona: D'Antoni Viladomat i de les suggestions de la pintura barroca italiana". *Girona revisitada. Estudi General*. 1990.

En la pág. 144 da la referencia siguiente del contrato: AHG, Girona 10, F. Garriga, manual de 1729, 9.VI.1729. Pero el documento que se encuentra en dicha fecha es una carta de pago del escultor J. Moretó al ensamblador B. Bernarda.

El contrato se encuentra en el mismo notario, manual de 1727, 29. XI.1727.

23 Retablo contratado el 5 de agosto de 1738. También desapareció durante la guerra civil.

Madurell encontró y publicó el contrato en:

MADURELL MARIMON, José M^a: "La capilla de san Ramón Nonat del castillo de Cardona y el retablo mayor del santuario del Portell". *Analecta sacra tarraconensia*, XXXVIII, 1965, págs. 289-291 y págs. 305-307.

Se contrata con el escultor Carlos Grau, autor de la traza, y el arquitecto Sebastià Aldabó, aunque se estipula que las figuras escultóricas las realice Pere Costa.

Hasta la localización del contrato, el retablo había sido atribuido a Pere Costa. Así:

BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del s. XIX*. II. Imp. Altés. Barcelona. 1906, pág. 155.

También MARTINELL, C.; ver nota 3 y

JUNYENT, E.: "L'escultor vigatà Pere Costa". Vic. 1973, sin paginar.

24 De todas formas el dorado de este retablo es muy tardío. "Los frailes no llegaron a pintar y dorar este retablo, dejándolo blanqueado. En 1893 ha sido policromado y dorado..."

BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: o.c., pág. 155.

25 *Ibidem*

26 BONET CORREA, A.: "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español". *Archivo Español de Arte*, 1961, págs. 285-296.

27 E. JUNYENT ya vio estas similitudes aunque partiendo del túmulo y creyendo que el retablo del Portell era obra del mismo escultor. Ver nota 4.

JUNYENT, E.: o.c.

28 *Ibidem*

29 JUNYENT, E.: "El taller vigatà dels escultors Real". Vic. 1974 sin paginar.

30 JUNYENT, E.: o.c.

31 Seguimos a Junyent en las autorías y cronología de estos retablos.

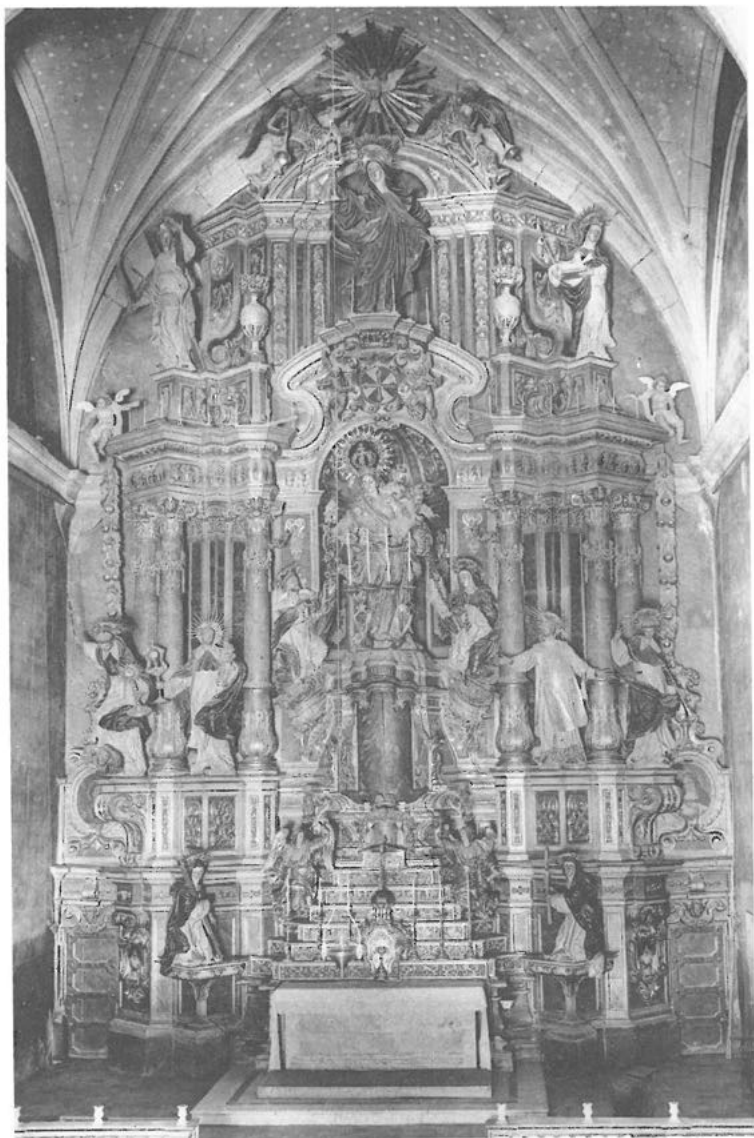
JUNYENT, E.: o.c.

Ambos retablos, si bien responden en su traza al modelo de santa Clara, resultan de concepción menos clara, debido a la manera de articular ornamentación y figuras a la obra arquitectónica.

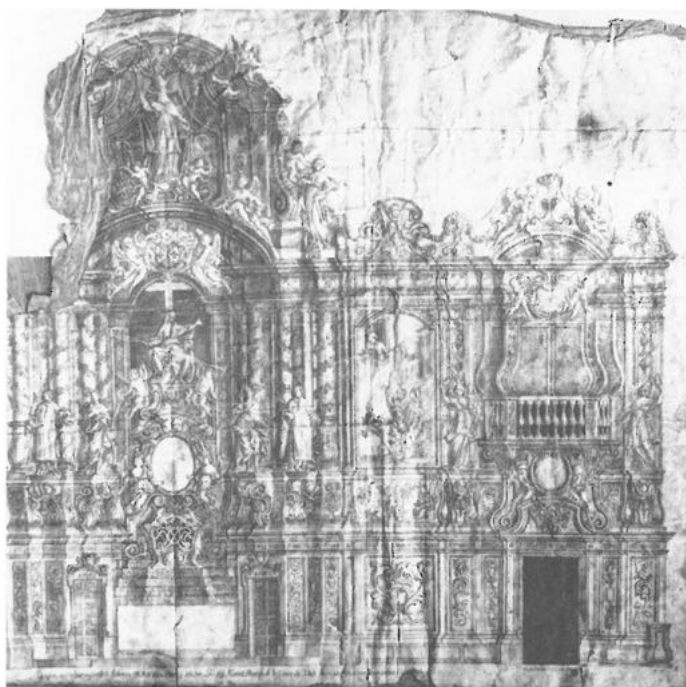
32 JUNYENT, E.: o.c.

33 A título de ejemplo de estos últimos: el del santuario del Miracle de Carlos Morató (1747-58) o el de la capilla de la Virgen dels Colls, contratado por el escultor Josep Pujol en 1773.

Ver: SEGRET i RIU, M.; M^a A. Roig i Torrentó: *Altar dels Colls*. Ed. Parroquia de St. Llorenç de Morunys. Berga. 1984, págs. 69-73.



1. Retablo mayor de la iglesia del convento de Santa Clara de Vic.
(Fotografía Archivo Mas).



2. Traza del retablo mayor de la iglesia de la Piedad de Vic. (Fotografía Archivo Diputación de Barcelona).



3. Retablo mayor del monasterio de Sant Ramon del Portell. (Fotografía Archivo Mas).

4. Túmulo funerario para Felipe V.
(Fotografía Archivo Diputación de
Barcelona).



5. Retablo mayor del santuario de Queralt.
(Fotografía Archivo Diputación de Barcelona).



6. Retablo mayor de la iglesia del Carmen de Vic.
(Fotografía Archivo Diputación de Barcelona).

**JOSE VERGARA Y EL PENSAMIENTO ILUSTRADO EN LA
CRISIS DEL SIGLO XVIII
ESTUDIO ANALITICO DE UNAS PINTURAS DE LA VIRGEN
DEL ROSARIO DEL REAL MONASTERIO DE SANTA
CATALINA DE SIENA EN VALENCIA**

ASUNCION ALEJOS MORAN
Universitat de València

La celebración del V Centenario de la fundación del Real Monasterio de Santa Catalina de Siena en Valencia, nos ha puesto en la pista de investigar acerca de unas pinturas existentes en el nuevo edificio que desde 1969 sustituyó al que durante siglos se ubicó en el centro de la ciudad ¹. Todas ellas proceden del antiguo cenobio y tiene como tema la Virgen del Rosario, devoción propagada por la Orden dominicana a cuya rama femenina pertenece el monasterio. Salvo la que preside el coro de la iglesia del reciente edificio situado en el término de Paterna cerca de la capital, las demás no se hallan expuestas y precisan su restauración ².

Tras las conversaciones mantenidas con la priora del monasterio y con el padre Adolfo Robles, concienzudo investigador de su historia, hemos llegado a la conclusión de la gran dificultad de encontrar datos directamente derivados de las fuentes dado el expolio a que fue sometido el monasterio en la guerra de 1808 contra los franceses y en la pasada contienda civil española. Tampoco en los archivos consultados por el mencionado investigador se han hallado noticias al respecto. Esto nos ha llevado a la consulta de la historiografía valenciana que, desgraciadamente, no ofrece demasiada claridad en lo relativo a estas pinturas.

Ponz, citando a Palomino, advierte que éste cometió "clásico error" al atribuir las pinturas de la capilla mayor del convento de "Santa Catalina de Sena" a Ribalta, argumentando que "la nuestra Señora del Rosario en el medio, y otros quatro repartidos en el retablo, pertenecientes a la historia de Santa Catalina de Sena, qualquiera conoce que son muy inferiores a lo que hicieron los Riblaltas. Puede ser de algunos de sus discípulos, entre los cuales se sabe quán buenos fueron Mateo Gilarta, Pedro Orrente, y N. Castañeda" ³.

Marcos Antonio de Orellana, haciéndose eco del propio Ponz, añade a los nombres de Castañeda y Gilarte los de Bausá y Vicente Requena, afirmando que "solamente es de Ribalta con certidumbre en el mencionado retablo el quadro del Santo Christo del tamaño del natural, que hoy mismo permanece en el tercer cuerpo de dicho Altar, cuya pintura estimada en 800 a 1000 Ls. fue la dotación de una hija de Francisco Ribalta que

entró religiosa en aquel Convento”⁴. También menciona Orellana otro Santo Cristo en el coro de dicho convento atribuido a Juan Ribalta y en nada inferior a aquél⁵.

Cotejando estos datos con las pinturas objeto nuestro estudio conservadas en el actual monasterio de Santa Catalina, advertimos que sólo una está relacionada con este período artístico, aunque posiblemente no se trata del cuadro que cita Ponz en el centro del retablo dedicado a la vida de Santa Catalina de Siena, puesto que representa a la Virgen de la Rosa -Roser en valenciano- y no a la del Rosario, pasa a ser advocaciones muy próximas y a que este término deriva de aquél. En los Santos Padres y escritores marianos como San Juan Damasceno, Raimundo Jordano, San Bernardo o San Bernardino de Busto, aparecen frecuentes analogías entre María y la rosa, venerándose bajo la advocación de la Virgen de la Rosa o Virgen del Rosal en numerosas localidades españolas⁶, y dando origen a la fiesta de la Rosa que ha perdurado hasta nuestros días.

La tabla del monasterio de Santa Catalina efigiada con la Virgen de la Rosa evoca en cierto modo el arte de la escuela ribaltésca y más concretamente algunas de las figuras angélicas de la Virgen con ángeles, atribuida por Fernando Benito a Abdón Castañeda, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia⁷. Sin embargo, un análisis más minucioso nos hace retroceder a los seguidores de Joan de Joanes y más en concreto a Cristobal Lloréns, cuyo “detallismo obsesivo en la pormenorización del paisaje” es rasgo característico⁸.

Este rasgo es patente en la zona inferior de la tabla de la Virgen de la Rosa, así como en la tabla principal del retablo de la parroquia de la Asunción de Alacuás, documentando entre 1597 y 1600, que representa la Asunción de María coronada por la Trinidad: las concomitancias entre ambas son igualmente apreciables en la composición tendente a la simetría, en la similitud de los rasgos, en el colorido y gama cromática y en la perfecta correspondencia entre los instrumentos músicos de ambos cuadros. Todo ello nos lleva a sospechar la autoría de Cristobal Lloréns en la tabla dominicana, cuyo Niño en brazos de la Virgen enarbolaba con donaire un ramito de rosas en elocuente gesto que recuerda el Cristo Juez miguelangelesco de la Sixtina, anticipador del romanismo seiscentista. Mas su arte se nutre de los postulados joanescos que propaga a través de numerosos encargos. Se sabe que tres pintar un retablo y tres tablas para los dominicos de Onteniente en 1594, realizó trabajos en Valencia, entre ellos el retablo de Alacuás aludido, por lo que no es difícil deducir que por esas fechas pudo haber pintado la tabla de la Virgen de la Rosa para el monasterio de dominicas.

Pese al interés de este cuadro, nos vamos a centrar con preferencia en las otras tres pinturas que tradicionalmente viene atribuyéndose a José Vergara, en las que perviven de forma patente las constantes iconísticas que en el origen propiciaron su difusión. La que preside hoy el coro de la iglesia nueva del monasterio mide tres por dos metros y representa a la Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina.

Ignoramos si tuvo alguna relación con el retablo de la Virgen del Rosario del coro que costeó enteramente sor Isidora Cerveró, fallecida el 16 de mayo de 1718, según consta en el Libro de defunciones de ese año⁹; en el supuesto de que así fuera no podría relacionarse con Vergara que nació en 1726, salvo que el cuadro se colocara mucho más tarde, ya que su estilo revela con bastante verosimilitud la autoría del pintor valenciano. A falta de datos más explícitos esta afirmación la apoyamos en la semejanza con su obra conocida.

Los principales biógrafos de José Vergara revelan muchas facetas de la vida y obra del pintor, pero no aluden a estos cuadros del Rosario. Nacido en la ciudad de Valencia, de familia de artistas y formado en la escuela de Evaristo Muñoz, con rasgos afines con Pablo Matheis y Corrado Giaquinto, “no perdía ocasión alguna de que pudiese sacar partido para sus adelantamientos, siempre estaba pintando, siempre dibujando, y siempre haciendo ensayos y experiencias en el óleo, fresco, temple y demás géneros, a fin de poseerlos todos y no habiendo estado jamás ocioso, de ningún pintor moderno se dice que haya dexado tantas obras públicas”¹⁰. A la iniciativa de los hermanos Vergara, José e Ignacio, se debió la función de la Academia de Santa Bárbara en 1754, inmediato antecedente de la de San Carlos que aprobaba sus estatutos el 14 de febrero de 1768.

En su obra titulada “Mentor avisando a Telémaco los peligros de la isla de Calipso”, fechada en 1754, se aprecia un incipiente academicismo y la huella italianizante de Corrado Giaquinto que se transforma en pincelada más suelta y de superior calidad en el boceto y en los óleos pintados para su casa con absoluta libertad¹¹; si en los grandes frescos decorativos alcanzó la mayor prestancia pictórica, en los lienzos, según el decir de Orellana, fue el mejor imitador de Joanes en los sagrarios de la Escuela Pía, de la Merced, de la Zaydía, de la Congregación, de Burjasot o de Chiva¹².

La bien cuidada factura de la Virgen del Rosario en el coro de la iglesia del nuevo monasterio, tendría también algo de la melíflua cadencia de Joanes. Los otros dos cuadros conservados en el mismo recinto monacal muestran una pintura más desenfadada y libre. Singular conjunción que permite trazar un esquema comparativo entre las distintas facetas estilísticas del autor y entre aquél y el cuadro de la Virgen de la Rosa que atribuimos a Cristóbal Lloréns. Podemos dibujar así un arco que va del romanismo manierista al postacademicismo, pasando por el barroco y el puro academicismo imponente, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVIII.

Si no genial, José Vergara representa fundamentalmente en su época la vertiente pictórica de la Ilustración y el entusiasmo por los postulados académicos, como quedó patente en el epitafio de su tumba de la iglesia parroquial de Santo Tomás¹³, aunque conservando la huella del barroco con más o menos altibajos.

La crisis producida en el arte español al llegar el siglo XVIII, debida en parte al agotamiento del quehacer artístico y en parte a los aires renovadores de la nueva dinastía borbónica, se hizo más patente con la pléyade de artistas extranjeros que invaden la Corte. Uno de los que ejerció mayor influjo fue el napolitano Corrado Giaquinto por su relación con Ribera, y en definitiva más próximo a los españoles. El propio José Vergara le fue deudor en su pintura como fresquista. Pese a ello el neoclasicismo racional de Mengs y Winckelmann, la fe en la pedagogía y el predominio de la razón se abren paso en “el siglo de las luces” alumbrando nuevos renaceres clásicos.

Lafuente Ferrari que fustigó al siglo XVIII como falto de creatividad artística, cuyos ojos estaban vueltos a “un purismo artificioso recompuesto a base de normas pseudoclásicas fundadas más en la idea especial y poco exacta ... del arte de la antigüedad que en la asimilación inmediata y directa de las enseñanzas de los grandes maestros del pasado”. echando un jarro de agua fría al academicismo internacional, valora, sin embargo, a la Academia de San Carlos valenciana, adelantada por los Vergara, cuyas enseñanzas de dibujo se dejaron sentir si “no por el número de genios pictóricos producidos...sí en el nivel excelente de muchas industrias artísticas cuya calidad subió de punto de manera muy señalada en el siglo XVIII: sedas, muebles, bronce, lozas, porcelanas...”¹⁴.

La figura de José Vergara es asaz ponderada por los escritores eruditos del último tercio del siglo XVIII, cuyo credo académico armoniza con su arte. Así Ponz, al hablar de la bóveda de la capilla mayor, pechinas de la cúpula y otros espacios inmediatos de la iglesia del Temple de Valencia, nota que “ha hecho ver su inteligencia, y manejo al fresco, como en lo demás que requiere la obra, de que le ha resultado mucho crédito”¹⁵. Ello está acorde con sus propios conceptos estéticos; corrección de los contornos, simetría, proporción, conocimiento de la anatomía, perspectiva en la composición...¹⁶.

Ceán Bermúdez recuerda que José Vergara, cuando apenas contaba siete años, acudía a la academia de Evaristo Muñoz, en la que se dibujaba del natural; su padre por otro lado le hacía copiar en casa la cartilla de principios del Españolito, mostrando los cimientos en que se fundaron los progresos que hizo posteriormente en su profesión, “debidos más bien a su genio y estudio, que a la enseñanza”¹⁷; no obstante matiza que en la multitud de obras que pintó al óleo, al fresco y al temple hay “buen colorido y acertado dibuxo, pero sin la grandiosidad de las formas y sin las otras partes que hay en el antiguo, y que no conoció hasta muy tarde”, aunque “nada dexó por hacer para acreditar su zelo patriótico y su amor a las bellas artes”¹⁸.

El erudito Marcos Antonio de Orellana, más ecléctico que neoclásico y más valencianista que teórico de la estética, elogia su abundante producción de pintura al fresco, “de cuya clase ha trabajado mucho, y tanto que nadie le iguala. Y por ser muy ligero y diestro, es tanta la copia de pinturas de su mano, que confunde la multitud para referirlas... sin que por ser muchas sus obras, desmerezcan aplaudirse, por las cuales le celebró, como a su hermano y primo, el erudito Abad Serrano”¹⁹.

El Barón de Alcahalí se hace eco de su pintura “de gran corrección en los contornos y belleza en el colorido”, aludiendo también a su faceta literaria, de la que habló el propio Ceán con anterioridad, ya que escribió “varios apuntamientos sobre los métodos en la pintura” y tenía el proyecto, ya madurado, de dar a la estampa una historia crítica de los más distinguidos profesores de la Escuela valentina, trabajo que hubiera sido seguramente digno de su competencia”²⁰. Su hijo Vicente María de Vergara conservaba varios manuscritos relacionados con las bellas artes, discursos académicos, programas iconográficos de algunas de sus obras y notas sobre artistas valencianos²¹, que son sin duda los referidos por Ceán y el Barón de Alcahalí.

De hecho, José Vergara encarna perfectamente la figura del artista español formado inicialmente en el barroco, del que no acabó de desprenderse del todo y con resabios de Juanes y Ribalta, a los que a veces copia literalmente, pero afecto con inusitado entusiasmo al academicismo del que fue impulsor, teórico, maestro, pedagogo y ejecutor prolífico que le convertiría sobre todo en uno de los más destacados fresquistas de la pintura valenciana del siglo XVIII²².

A estos rasgos habría que añadir otro dato revelador de su talante: la propuesta que hizo en la Junta de octubre de 1790, siendo Director de la Pintura en la Academia de San Carlos de Valencia, de nombrar como Académico de mérito a Francisco de Goya y Lucientes, lo cual fue aprobado por general aclamación. El propio Goya agradecía el honor en carta leída el 7 de noviembre de ese mismo año en la Junta Ordinaria de la Academia²³.

Sin duda el ideal estético de José Vergara podría suscribir en gran medida la “Oración” pronunciada por el Académico de Honor don Antonio López Portillo, en la Junta Pública de la Real Academia de San Carlos, celebrada el 18 de Agosto de 1773, en la cual elogia a “profesores insignes” como el “P. Fr. Nicolás Factor, a quien por sus

virtudes llamamos Venerable, y por sus talentos y execuciones Pintor excelente; Don Vicente Victoria, Canónigo de la Colegiata, hoy de San Felipe; Juanes, el famoso Juanes; Ribera, aquel Pintor eminente conocido en el Mundo por el Españolito; Ribalta el Padre, otro Rafael; y el Hijo, otro Ribalta; Zariñena, otro Ticiano; y mucho más que sería largo de referir”, augurando que del seno de la Academia de San Carlos saldrían con el tiempo “nuevos Apeles, Phidias y Vitrubios; otros Juanes, otros Ribaltas y Riberas”, que con la gloria de su nombre ensalzarían “más y más la de Valencia, tan famosa y tan ilustre...”²⁴.

En esta línea se expresaba también Gregorio Mayans y Siscar uno de los eruditos ilustrados más importantes del siglo XVIII, en su obra póstuma “Arte de pintar”, publicada en 1854²⁵, cuyo origen enlaza con el discurso pronunciado en 1776 en la Real Academia de San Carlos de Valencia. No escatimó elogios al ponderar el uso del color tanto en Rafael, Tiziano, Leonardo o el Corregio como en Ribera, Juan Carreño o Murillo; admira la habilidad en el escorzo de Miguel Angel y Ribera, y pondera a los pintores que lograron una admirable síntesis entre dibujo y color cual Orrente, Velázquez, Alonso Cano, Juan Valdés o Lucas Jordán²⁶. Mas cuando recomienda la lectura de libros de pintura no duda en proclamar la necesidad de “traducciones de varios libros latinos y griegos y de otras naciones”...”para formar el buen gusto de cualquier lector”, considerando como alhaja preciosa la gran obra con las Memorias de Herculano, imprimida en la ciudad de Nápoles en 1757, que le regaló el rey Carlos III, todo lo cual está en perfecta consonancia con los ideales ilustrados.

Llama, no obstante, la atención su apertura de pensamiento cuando, hablando de los principales edificios de la ciudad de Valencia alaba “su insigne torre de la Catedral, llamada Miguelete; su bien ideado y utilísimo cimborrio; su hermosa lonja de comerciantes, y sus magníficas puertas de Serranos, la llamada Nueva y de Cuarte, y sus cinco puentes sobre el río Turia o Guadalaviar, muy costosos y útiles, y...otros edificios que agracian esta deliciosa ciudad”²⁷, lo que indica ciertamente un concepto del arte que no se constriñe en exclusivo a los preceptos de Vitrubio y sabe admirar las esencias del gótico.

Mayans traza asimismo una especie de vademécum o ideario del buen pintor²⁸, que hemos intentado referir a Vergara. En efecto a éste puede aplicarse la “diligencia” y la “laboriosidad”, de las que nace la “facilidad” y la “presteza”, y también la “simetría o proporción” que engendra la hermosura, pese a que el pintor valenciano no llegara siempre a la máxima cota de “gracia” y de “donosura” que produce agrado y deleite en el que contempla, pero sí el “decoro” propio de un pintor cristiano. También podría añadirse la “corrección”, de la que Vergara hizo gala junto a las otras cualidades, sobre todo en sus pinturas al fresco, cual las realizadas en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Chiva (Valencia) o la cúpula de la capilla de la Comunión de la iglesia de los Santos Juanes, muchos de cuyos personajes se asemejan a aquellas.

Si del dibujo se trata no le fue a la zaga su producción respecto a los frescos por el número y calidad, destacando los que hiciera para el libro del jesuita Tomás Serrano, publicado por la viuda de José Ortega, titulado, “Fiesta seculares con que la coronada Ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del Tercer siglo de la canonización de ...San Vicente Ferrer, apóstol de Europa”, que grabó Vicente Galcerán, juzgado por Sanchis Sivera como “el más bellamente ilustrado de los estampados en las prensas valencianas en el siglo XVIII”²⁹.

Cabe preguntarse si todas las condiciones que para ser buen pintor exige Mayans se cumplen en los lienzos o tablas de José Vergara. Es evidente que, aun manteniendo la

“facilidad”, la “proporción”, el “decoro” la “corrección” y en cierto modo la “gracia”, no está siempre a la altura de su pintura al fresco, resultando su gama cromática un tanto agria en sus cuadros de temática religiosa, y muchas de sus figuras estereotipadas, cosa que no se cumple en casos como la “Figura del litigante” de la Academia de San Fernando, mucho más vivaz y expresiva³⁰.

Centrándonos en la triple versión de la Virgen del Rosario que se halla en el monasterio de Santa Catalina de Siena en Valencia, y que atribuimos a Vergara, vemos que hay entre ellos una gradación apreciable en la composición y en los personajes. El cuadro que se encuentra en el coro es fiel reflejo de la tradición iconística, en tanto que los otros dos son más libres y vigorosos, hasta el punto que uno de ellos muestra un personaje que recuerda la “Figura del litigante” antedicha. la efigie de María y el Niño son muy similares en los tres casos, conservando un aire ribaltesco que parece fiel, aunque tenue reflejo de los consejos que Mayans daba a la “juventud ingeniosa, honestamente aplicada al liberal ejercicio de la pintura”, a la que alentaba mediante la imitación de Joanes en la belleza y la copia de las mejores pinturas de Ribalta y Murillo, además de imitar las cualidades de otros muchos artistas, de modo que en la obra se reflejara “feliz la invención, atinado e dibujo, bien ideado lo historiado, natural, moral y político el decoro”³¹.

El cortejo de estas pinturas con otras de la propia mano de José Vergara muestra una evidente afinidad por lo que respecta al las efigies de la Virgen y el Niño, cual podemos apreciar en la Adoración de los Reyes de la Academia de San Fernando, en la Sagrada Familia de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Chiva, en la Virgen de Montesa de la iglesia del Temple de Valencia, hoy destruida, y en muchos de los dibujos del Museo de Bellas Artes de esta ciudad que representan a la Sagrada Familia, a la Virgen con el Niño y ángeles, o sólo a la Virgen con el Niño.

Desde el punto de vista iconográfico la Virgen del Rosario situada en el coro de la iglesia tiene claros antecedentes en la historia del grabado, cual una estampa popular del siglo XVII de la imprenta de la viuda de Pla en Barcelona, que muestra a la Virgen y a la Cofradía del Rosario, según el modelo de Virgen de Misericordia, aquí de carácter proselitista e incluso polémico por la rivalidad entre cofradías, pese a que la Iglesia confiara oficialmente su difusión a los dominicos. En el grabado la Virgen aparece con el Niño repartiendo rosarios que dos ángeles bajan del cielo y que entrega a los devotos por medio de Santo Domingo y Santa Catalina de Siena, arrodillados a sus plantas. Un gran rosario, con sus quince misterios enmarca a modo de mandorla las figuras, completando los cuatro ángulos del grabado con dos cabezas angélicas y dos elocuentes símbolos: una rosa y un can en relación con los “domini canes” o dominicos³².

En la colección de grabados del Ayuntamiento de Valencia existe una xilografía similar, aunque más tosca, en la que se han añadido dos cipreses a los lados; procede de la Oficina de Pablo Roca de Manresa y en ella figura como leyenda “SALVE A NTRA. SRA. DEL ROSARIO”³³. En versión escultórica del siglo XVI podemos contemplar la “Mare de Deu del Rosari” de Llombay (Valencia) portadora de la mandorla mística de rosas que, según tradición, fue regalada a la población por San Francisco de Borja. Contrasta esta imagen con la magnífica “Mare de Deu del Milacre”, conservada en el Museo de la Catedral de Valencia, realizada en el siglo XV que, pese a su advocación, es una Virgen del Rosario que lleva labrado sobre la propia túnica en exquisita filigrana.

Podríamos preguntarnos si un antecedente remoto del grabado barcelonés mencionado podría ser la “Mare de Deu del Roser”, primera estampa española en cobre fir-

mada y fechada en 1488 por el grabador valenciano fray Francesc Domènech, que constituye una auténtica joya tipográfica del Museo de Valencia. Rosas y rosario se conjugan hábilmente en la mandorla que envuelve a la Señora de airoso manto; a los lados San Vicente Ferrer acompañado del papa Inocencio VIII y de los reyes, y el milagro del soldado que reza a la Virgen; en lo alto dos santas mártires: Catalina de Alejandría y Eulalia de Barcelona y dos ángeles tenantes llevando una corona de rosas; en los extremos cuatro santos dominicos: Santo Tomás de Aquino y Santo Domingo, Santa Catalina de Siena y San Pedro Mártir ³⁴. La parte superior del grabado está ocupado por quince recuadritos con la representación de los misterios del Rosario: gozosos, de dolor y de gloria, todo ello dotado de una deliciosa ingenuidad.

El culto de Nuestra Señora del Rosario tuvo también su expresión artística en los “gozos” que se cantaban en los pueblos del antiguo reino de Valencia y en las “auroras”, lo que da fe del gran arraigo popular de esta devoción ³⁵, pero recibió un notable impulso a raíz de la batalla de Lepanto cuyo éxito se atribuyó a la intercesión de la Virgen bajo esta advocación, dando lugar a ciclos de pinturas en relación con el hecho cual el de la Capilla del Rosario de Murcia. En ella se destaca la Virgen con el Niño en orla de flores de Mateo Gilarte (antes colección Villamantilla de Perales. Murcia) y la Batalla de Lepanto de Juan de Toledo y Mateo Gilarte en cuya parte central superior figura la Virgen en disposición análoga al lienzo anterior, con caracteres barrocos de gran belleza y efectismo en ambas pinturas ³⁶.

El cuadro de Vergara, empero, se mueve todavía en la vertiente iconográfica de la Cofradía donde el aspecto devocional se acentúa sobre el combativo y de exaltación: ello se hace patente en la composición piramidal y simétrica de evidente clasicismo y en su corrección dibujística que propicia más el quietismo que el dinámico vuelo barroco. De nuevo el equilibrio se aprecia en el diálogo rosas-rosarios que se distribuyen armónicamente entre María y su Hijo y las figuras angélicas. Santa Catalina y Santo Domingo, en diagonales contrapuestas, acentúan la simetría, siempre dentro de un tono suave que no logra encender vivos arbores en el cromatismo.

En relación con este cuadro habría que hacer alusión a un lienzo, anónimo, de propiedad particular barcelonesa, que representa a la Virgen del Rosario con Santo Domingo de Guzmán y San Luis Bertrán, que María Dolores Mateu sitúa “cerca del precademismo dieciochesco”, con ecos lejanos de Espinosa ³⁷ y que ofrece rasgos que recuerdan a Vergara.

El tema de la Virgen con Santo Domingo y Santa Catalina persiste en un dibujo anónimo de más libre interpretación y en otro de Hipólito Rovira, de actitudes más movidas, en los que el autor introduce una novedad iconográfica al colocar la media luna a los pies de Nuestra Señora. Totalmente ajena es la efigie de la Virgen del Rosario que diseñó este malogrado artista para la portada del palacio del Marqués de Dos Aguas, tallada en madera por Ignacio Vergara y sustituida en 1865 por otra de Francisco Molinelli ³⁸. Por otra parte la iconografía del cuadro de Vergara se mantuvo sustancialmente en una bella estampa dibujada por Manuel Camarón y grabada por el académico de San Carlos, y discípulo de Vicente López, Francisco Jordán en 1802.

Otra de las pinturas del monasterio de Santa Catalina de Siena muestra a la Virgen con el Niño rodeados de figuras angélicas, llevando sendos rosarios María y uno de los ángeles; la tercera de ellas presenta mayor movilidad ya que la Virgen anarbola la cruz a modo de espada en tanto que el Niño es portador de un rosario, así como el propio Santo Domingo que intenta combatir a un hereje, en directa alusión a la visión que,

según la tradición dominicana, tuvo el santo, en la que María inspira esta devoción al gran predicador, por medio de la cual extirparía la herejía albigena³⁹.

Una nota más habría que añadir a estas pinturas de José Vergara en lo referente a la simbología del color, tan sugerentemente tratada por Federico Portal, que añade a las características que ya hemos analizado la fidelidad a los significados cromáticos: el rojo símbolo del amor y el azul de la sabiduría; el rosa, mezcla de rojo y blanco en la túnica de María el amor a la Sabiduría divina; la rosa jeroglífico de la iniciación en el amor y en la Sabiduría de Dios, y el rosal emblema de los regenerados⁴⁰. Toda una muestra de la secular persistencia de los arcanos lenguajes en un ferviente defensor de los postulados ilustrados, pese a sus raíces barrocas, que fue el académico valenciano José Vergara.

NOTAS

1 Datos sobre la historia del Real Monasterio de Santa Catalina de Siena se hallan en las historias locales, pero fundamentalmente en el reciente libro de Adolfo ROBLES SIERRA, O.P. titulado *Real Monasterio de Santa Catalina de Siena. Proyección y fidelidad*. Valencia, 1992, que hace referencia a lo anterior y lo supera al investigar en fuentes directas del Archivo del Reino de Valencia y del Archivo Histórico Nacional de Madrid. Del antiguo monasterio queda tan sólo la iglesia, que conserva su primitiva estructura, trasladada en 1970 a la barriada valenciana de Oriols y convertida en Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Sagrado Corazón. (Ver en este sentido el artículo de Miguel Angel Catalá incluido en el *Catálogo Monumental de la Ciudad de Valencia*. Valencia, 1983, pág. 229).

2 Erróneamente el cuadro del coro al que se ha hecho referencia se atribuye por algunos a Ribalta. (Ver en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Valencia*, publicado en Valencia, 1986, págs. 570, el estudio dedicado al monasterio de Santa Catalina de Siena, que se acompaña de la planta de la iglesia).

3 *Viaje de España*, 3ª edición. Madrid. 1789, t.4, pág. 107 (reeditado por Ediciones Atlas. Madrid, 1972).

4 *Biografía pictórica valentina*, 2ª edición preparada por Xavier de Salas. Ayuntamiento de Valencia, 1967, pág. 108.

5 Ibid. pág. 108.

6 Ver VESGA CUEVAS, J. *Las advocaciones de las imágenes marianas veneradas en España. Ensayo de una teología popular mariana en España*. C.E.S.P.U.S.A.Valencia, 1988, págs. 428-430.

7 Ver *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Diputación Provincial de Valencia. Madrid, 1987, págs. 254-255.

8 Ibid. pág. 24

9 Dato aportado por Adolfo ROBLES en *Real Monasterio de Santa Catalina de Siena*. op. cit. pág. 33.

10 CEAN BERMUDEZ, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Real Academia de San Fernando. Madrid. En la imprenta de la Viuda de Ibarra. Año de 1800, t.V, pág. 191.

11 Ver SANCHEZ CANTON, F.J." Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya", vol. 17 de *Ars Hispaniae*. Edit. Plus Ultra, Madrid, 1965, págs. 153 y 253.

12 *Biografía pictórica valentina*, op.cit.págs.427-428.

13 Dicho epitafio está recogido en *Archivo de Arte Valenciano* III, nº 2, julio-diciembre, 1917, pág.152 (citado en el artículo "José Vergara, La familia Vergara") y dice así:

AQUI YACE
DON JOSEPH VERGARA Y XIMENO
CELEBRE PROFESOR DE PINTURA
Y EN TODAS SUS ARTES EMINENTE
PROMOTOR Y UNO DE LOS FUNDADORES
DE LA ACADEMIA DE SAN CAR
LOS DIRECTOR PERPETUO Y DOS VE
CES DIRECTOR GENERAL DE LA MIS
MA Y ACADEMICO DE MERITO DE LA
REAL DE S. FERNANDO. MURIO EN
VALENCIA SU PATRIA EL DIA 9 DE MZO
DE 1799. A LOS 72 AÑOS 9 MESES Y 7
DIAS DE SU VIDA. RUEGEN POR SU
ALMA

14 Ver *Breve Historia de la Pintura Española*. Edit. Tecnos. Madrid, 1953, págs. 385-386. Para mayor información acerca de la Academia de San Carlos véase: GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M^a. *La Academia valenciana de Bellas Artes. El movimiento academista europeo y su proyección en Valencia*. Valencia. Edit.F.Doménech, 1945; CATALA GORGUES, M.A. "La ciudad de Valencia, patrona y mecenas de la Real Academia de San Carlos". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1990, págs.3-17.

15 *Viaje de España*, op.cit.pág.86.

16 Ibid. pág.123.

17 Ver *Diccionario...*, op, cit.pág.191.

18 Ibid.pág.193.

19 Ver *Biografía pictórica valentina*, op.cit.pág.425.

20 Ver *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Imprenta de Federico Doménech. Valencia, 1897, pág.320.

21 Ver GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.M^a. *La Academia valenciana de Bellas Artes*, op.cit.pág.127; ESPINOS DIAZ, A. *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos II (siglo XVIII)*. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Tomo II (V-Z). Madrid, 1984, pág.180.

22 ALEJOS MORAN,A. *La Capilla de la Comunión del templo de los Santos Juanes* (en prensa).

23 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M^a. OP.CIT.págs.111-112.

24 Ver *Noticia histórica de los principios, progresos, y erección de la Real Academia de las Nobles Artes Pintura, Escultura, y Arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos, y relación de los premios que distribuyó en la Junta Pública celebrado en 18 de Agosto de 1773*. En Valencia en la imprenta de Benito Monfort impresor de la Real Academia.. Año 1773.R. en 93, págs. 37 y 46.

- 25 La publicación se hizo en la imprenta de José Rius de Valencia.
- 26 MAYANS Y SISCAR, G. *Arte de pintar*, op.cit. págs. 26 a 30.
- 27 Ibid. pág.147.
- 28 Ibid.págs.149 a 155.
- 29 Ver ALEJOS MORAN, A. "Neoclasicismo, Academicismo, Romanticismo; Grabado e ilustración", en *Historia del Arte Valenciano*, t.4: *Del manierismo al arte moderno*. Consorci d'edits valencians. Valencia, 1989, pág.346.
- 30 Ver ESPINOS DIAZ, A. "Manierismo, Barroco, Rococó: Pintura. Del fin del Barroco al Rococó inclusive" en *Historia del Arte Valenciano*, t.4.op.cit. págs.169 a 173.
- 31 *Arte de pintar*, op.cit.págs.186 a188.
- 32 Viene reproducida por TRENS, M. en *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra. Madrid, 1946, p. 313, figura 194.
- 33 Una variante la encontramos en el grabado de Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805) que reproduce la efígie de Nuestra Señora del Rosario, venerada en la Capilla del convento de Santo Tomás de la Corte y que figura con el nº 1968 del *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*, elaborado por Elena Pérez Ríos y publicado por el Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Secretaría General Técnica, 1983.
- 34 Trens en *María*, op.cit.pág.289, confunde a San Vicente Ferrer, arrodillado a los pies de la Virgen, con Santo Domingo, puesto que la filatela que sale de la boca de aquél con las palabras "timete Deum et date illi (gloriam)" dan fe que se trata del santo valenciano que las repetía con frecuencia.
- 35 *María en la Diócesis de Valencia*. Arzobispado de Valencia. Valencia, 1988, pág.131-132; 135-136; 139.
- 36 Ver AGÜERA ROS, J. C. *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*. Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1982.
- 37 Ver "Nuestra Señora del Rosario, Santo Domingo de Guzmán y San Luis Bertrán". *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1981, pág.61.
- 38 Ver VILAPLANA, D. y ROIG,V.Mª. "Una obra de Francisco Molinelli: la Virgen de la Portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas". *Ars Long*, Departamento de Hª del Arte, Universitat de València, 1990, págs.117 a 119.
- 39 Acerca de la devoción al Rosario puede consultarse: Reau, L. *Iconographie de l'art chrétien*, II, 2,P.U.F. París, 1957, págs. 120-122; AGÜERA ROS,J.C. op.cit. págs. 9 a 20; HEINZ-MOHR, G. *Lessico di iconografia cristiana*, Istituto Propaganda Libreria, Milano, 1984, págs.300-301; DEJONGHE,M. *Roma santuario mariano*, Cappelli editore, Bologna, 1969, pág.119; VESGA CUEVAS,J. op.cit. págs.115-116; 324-331.
- 40 Ver *El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Ediciones de la Tradición unánime, Barcelona, 1989, pág. 153.

Figura 1. Virgen del Rosario. José Vergara.
Coro de la iglesia del Real Monasterio de
Santa Catalina de Siena (Valencia).



Figura 2. Virgen del Rosario. José Vergara.
Real Monasterio de Santa Catalina de Siena.
Valencia.





Figura 3. Virgen del Rosario. José Vergara.
Real Monasterio de Santa Catalina de Siena.
Valencia.

Figura 4. Virgen de la Rosa.
Cristóbal Llorens (?). Siglo XVI.
Real Monasterio de Santa Catalina
de Siena. Valencia.



CENIT Y OCASO DE LA ORGANERIA IBERICA EN EL SIGLO XVIII

CARMEN DIAZ BARUQUE

Dos han sido los motivos que me han llevado a presentar la siguiente ponencia: 1. Hablar de instrumentos y, en concreto, de ORGANOS, en un Congreso de H.^a del Arte y 2. Desarrollar, lo más claramente posible, los hitos técnicos que desencadenaron la aparición, en España, de unos Organos de características singulares; así como los gérmenes destructores que éstos llevaban implícitos, causantes, junto a otros factores que trataremos de explicar, del ESPLENDOR Y CRISIS de la Organería Española en el siglo XVIII. El objetivo pretendido en el 1.^{er} punto quedará compensado al concluir mi charla; con respecto al segundo espero no hastiarles con una terminología, para algunos desconocida, y, por el contrario, desearía infundirles una mayor atención por el mundo del Organo.

En esta breve exposición, trataremos de postergar las polémicas denominaciones de Manierismo y Barroco puesto que si controvertidas todavía lo son entre los Historiadores de las Artes Plásticas, no existe menor dilema para Musicólogos y Organólogos; podemos ver cómo nuestro insigne compositor y organista Tomás Luis de Victoria pasa de ser uno de los máximos exponentes del Renacimiento Español a ser, en los últimos años de su vida, una de las figuras más destacadas del casi ya asentado estilo Barroco. Y, si estos términos que, al parecer, definen, casi correctamente, el Arte Italiano de parte de los siglos XVI-XVII y XVIII, hemos de tamizarlos a la hora de tratar de nuestras Artes Plásticas- recordemos el "Trentino, " "Plateresco"...-; en el campo de la Organería ignoramos que hacer: eliminar, directamente, sin molestarnos en tamizar dichos vocablos; escribirlos con letras mayúsculas o abogar porque no hay Arte que delimite mejor los conceptos de Manierismo y Barroco que el de nuestra Organería. En cierta ocasión, el maestro organero J. M. Arrizabalaga, nos decía que "Barroco" es una palabra que hay que poner a remojo y en cuarentena"; el investigador americano James Wyly afirma que el Organo Barroco nunca se desarrolló en España pero "sin embargo, los Organos Españoles llegaron a ser los instrumentos Manieristas más elaborados y sobrevivirían hasta mediados del siglo XIX". Por otro lado, y de forma paradójica, la restauración de Organos "Barrocos" y la construcción de nuevos Organos, según nuestra tradición -a la manera barroca- está de moda.

Entrar en esta polémica -que en el mundo organístico aparece como más radical, a la vez ingenua- llevaría muchos folios (demasiado limitados...), así pues, para abreviar, daremos por sentado que el Arte de la Construcción de Organos en España pasa por una

etapa Manierista, otra Barroca y, por último- dentro del estudio que nos ocupa- un periodo Neoclásico que iremos acotando paralelamente a la concisa muestra de imágenes.

Para concluir este abanico terminológico, decir, que nosotros, a partir de ahora, utilizaremos la expresión *Organo Ibérico* para nominar los instrumentos que reúnen unas determinadas características técnicas y artísticas, llevando consigo los hitos que nuestros organeros van a descubrir y a cristalizar a lo largo de estos siglos. Esta denominación, que parece introducirse últimamente en ambientes musicales, nos resulta idónea para eludir los encuadres en compartimentos estancos ya mencionados, y nos sirve para hacer hincapié en la gran diferencia de los Organos de nuestra Península y los de las, entonces, colonias de América, cuando los comparamos con la organería contemporánea de otros países: esa “peculiar manera de ser que, además, ha dado origen a una música también distinta”, como señala el organero F. Acitores.

La relevancia del *Organo Ibérico* y su aportación al Arte de la Organería mundial es un capítulo fundamental que deberíamos tener presente en nuestros manuales de Hª del Arte; el profesor alemán Rudolf Reuter señala que “no hay país en Europa en donde el Organo adquiriera un rango nacional tan acusado, ni tampoco nación católica en que éste ocupe un lugar tan preeminente” (refiriéndose a su ubicación habitual en los intercolumnios del Coro central catedralicio) y continúa el investigador, “confiamos en que en un futuro el carácter nacional del Organo español no diluya en una corriente uniforme de tipos de otros países, sino que OCUPE Y ACENTUE LA ILUSTRE POSICION QUE DE ANTAÑO LE CORRESPONDE EN EL MUNDO”.

Sin más dilación, entraremos a detallar algunas de las innovaciones conseguidas gracias al ingenio de estos inquietos artífices, conquistadores del sonido: A grandes rasgos, nos remontamos al siglo XVI donde se perfilan, en síntesis, dos escuelas de organería: 1 la castellana y 2 la catalana; el rasgo más evidente que, en esos momentos, las distingue es la magnitud; la escuela catalano-valenciana aporta instrumentos mayores, habitualmente de dos teclados, uno para el órgano mayor y otro para la cadera; la escuela CASTELLANO-LEONESA construye un tipo de órgano de menos envergadura, como dice el organero G. Blancafort un “colosal positivo” de único teclado y, frecuentemente, de octava corta que oscila entre 42 y 45 teclas. Pero, en la segunda mitad de este siglo, la escuela Castellano-Leonesa comienza a desarrollarse y, con el tiempo, rebasará sus fronteras, unificando escuelas y llevando más allá de la Península sus descubrimientos: se introducen los registros de lengüeta, la corneta se consolida como registro solista y, lo que es más importante, aparece aquí entre los años 60 y 70, el TECLADO PARTIDO o de medio registro; paso fundamental para el desarrollo del *Organo Ibérico*. Es el resultado de la búsqueda insaciable de nuestros organeros para dotar a su instrumento de un mayor colorido, de una amplia paleta de contrastes timbricos y ésto lo podrá realizar la escuela castellana gracias a la pervivencia del SECRETO CROMATICO -gracias a ese “Colosal Positivo” se hace posible.

Para obtener “color” nuestros artífices no van a duplicar los teclados -solución adoptada en otros países-; razones económicas y espaciales, fundamentalmente, lo impiden: partir el teclado (entre el 3.º Do y el 3.º Do# -dada la preferencia del modo dorio-) es una genialidad. Sobre un único teclado se logra un importante contraste tímbrico y, a su vez, existe la posibilidad de incluir un mayor número de registros solistas para la mano derecha; las correderas, de la mecánica de registros, deben recorrer menos espacio, dado el menor tamaño de los tubos; lo cual, facilita su accionamiento. Además, la inclusión de más registros en los triples o mano derecha no resulta tan costoso como

si se tuvieran que hacer para todo el teclado; la economía sale favorecida y los registros solistas, como vernos más adelante, también.

Estas innovaciones y el crecimiento de los instrumentos, provoca un replanteo en su construcción: el sistema de conducción de vientos se modifica, surgiendo los eficaces tabloneros acanalados o reducción de vientos; aparecen tabloneros y secretillos independientes o elevados del principal -a la vez que se gana en espacio, casi siempre escaso, los caños o tubos escapan de la influencia acústica de otros registros, para destacar como solistas (Corneta, Flauta, Travesera...).

Según el musicólogo francés L. Jambou: "el Órgano partido es un instrumento que llegó a una madurez y perfección. Así lo comprenderán los compositores y organistas de cuyo ingenio brotarán, durante más de dos siglos, obras originales y singulares para este tipo de instrumento. Al contrario, el SECRETO ELEVADO, introduce un elemento INESTABLE, desorganizador y perturbador en el anterior equilibrio. El Órgano español habrá de esperar posteriores etapas para alcanzar, de nuevo, la plenitud y conocer su época de mayor apogeo". Al tratar de este "elemento inestable y perturbador", nos vienen a la memoria las palabras de Arnold Hausser sobre el Manierismo: "Lo espiritual no es representado como algo que se agota en las formas materiales, sino como algo tan singular y tan irreducible a figura material, que sólo en lucha con esta última y sólo por oposición a todo lo no espiritual, sólo por la desfiguración de las formas y por la destrucción de los límites materiales puede ser SUGERIDO Y SIEMPRE SUGERIDO"; con ese "sentir manierista" podemos relacionar los hallazgos de estos organeros; son muchos los documentos donde encontramos reflejado este inconformismo con la obra creada, esa lucha...El célebre organero J. Bosch, en 1777, señala que "por ser la Organería un Arte que comprende las partes más delicadas y ocultas de la Física y Mathematica. juntándose estas dos ciencias, con tan numerosa y equivoca combinación en las piezas, flautas, conductos y trompetas de que se compone un órgano, que el artífice de más inteligencia, en cada obra que hace, descubre algunas ventajas, y defectos inesperados, quedándose siempre con deseo de NUEVOS EXPERIMENTOS". Así mismo James Wyly, anteriormente mencionado, resalta la constante búsqueda de los organeros españoles por una nueva forma de construir tubos y alcanzar diversos timbres ¿a esta constante experimentación se refería esta autor cuando señalaba que en España no existen Organos Barrocos, sino Manieristas?

Bien, continuaremos con los hitos que en la organería ibérica explica el auge alcanzado, y a su vez, la fulminante crisis de la cual, quizás, todavía no nos hayamos repuesto ... Y llegamos a mediados del siglo XVII con la mayoría de los órganos de la Corona de Castilla innovados (partidos y con Corneta elevada). En 1655, en el convento de S. Francisco de Vitoria, el gran maestro fray José Echevarría introduce "un medio registro alto de Clarines los cuales han de tener su ECO con su ida y venida", creación que propondrá para todo "órgano rumboso", como señala el organero. Hacia 1670 colocará, en S. Diego de Alcalá de Henares la, quizás, primera LENGÜETERIA EN FACHADA con tablón de conductos separados; refiriéndose estos clarines dice el maestro que "se ponen en la cornisa principal en FORMA DE TIROS QUE HERMOSEAN TODA LA FACHADA DEL ORGANO".

Sobre la lengüetería de fachada se ha dicho mucho:

En primer lugar, la fecha de aparición no queda, todavía, establecida: para el organero Blancafort "podemos dar como verosímiles las de Medina del Campo en 1625 y la Catedral de Burgos en 1636"; su discípulo, Acitores, insiste en el zoquetero de batalla del Órgano de la Epístola de Burgos donde "vemos esculpidas las cabezas de unos

ángeles y éstas tienen un orificio". No obstante, consideremos que lo que distingue éstas del Órgano complutense es que el fraile coloca tabloncillos de reducción de vientos y conductos separados, y ello va a posibilitar el gran desarrollo y asentamiento de la lengüetería de fachada, tendida o "de batalla", como un orden con entidad propia.

Con respecto al por qué de su ubicación en las fachadas, también encontramos diversas teorías: Blancafort aboga por razones puramente técnicas (la necesidad de ser afinadas constantemente, a diferencia de los caños de boca, hace que sea más útil su localización accesible al organista); hay, también, quien argumenta razones temperamentales del pueblo español -normalmente especialistas extranjeros- para justificar la aparición del "estruendoso" sonido que, en ocasiones, produce la trompetería de batalla. Por último, Federico Acitores hace hincapié en la importancia de los hallazgos, anteriormente expuestos, y que traerían consigo, de forma natural, el gran desarrollo de esta familia:

"Si hubiéramos tenido teclados enteros, en lugar de partidos, no hubiéramos puesto en batalla más que una Trompeta de 8 pies o cuando más un Clarín. Es imposible que una Violeta de 2ª de la mano izquierda, pueda llegar a la derecha con éxito". Estas razones por un lado, y la base del teclado partido, por otro, posibilitan el desarrollo de la lengüetería en España. Con sólo dos octavas de tesitura ..., es perfecto, SE TOMA DE CADA JUEGO LO MEJOR", concluye el organero.

En definitiva: 1) gracias a las mejoras, anteriormente expuestas (teclados partidos ... 2) por razones TÉCNICAS (facilitar la afirmación y vivacidad en la producción del sonido, al estar colocados cerca del organista y en el testero del secreto; así mismo, su posición horizontal dificulta que el polvo llegue a sus lengüetas); 3) razones ECONOMICAS (al tomar de cada juego, sólo, la parte más utilizada por compositores y organistas; se evita construir más tubos de los necesarios, este ahorro permite multiplicar el nº de registros y, por ende, la paleta tímbrica -pero ésta, es ya otra razón diferente-) 4) interés en los registros SOLISTAS; 5) razones de ESPACIO (como sabemos, los órganos catedralicios españoles suelen ir ubicados en dos intercolumnios enfrentados, dando su fachada principal al Coro central y sus traseras, a las naves laterales. Este enclave deja muy poco espacio para la maquinaria y tubería, recordemos que cualquiera de estos órganos sobrepasa los 3.000 tubos y, normalmente, es en las catedrales donde los organeros realizan sus innovaciones. Así pues, cualquier ingenio encaminado a la ampliación del instrumento con el menor espacio posible es encomiable.

Esta revolucionaria posición que rompe con la verticalidad de la fachada impensable en otra época, es bien acogida por parte de los Cabildos, músicos, organistas..., su AVANCE EN EL ESPACIO, tanto visual como sonoro; la movilidad de planos y curvaturas sonora, son características de otras Artes contemporáneas. Resulta coherente, pues, que esta lengüetería tendida se desarrolle, de forma natural, en España y no en otros países; los argumentos y consideraciones raciales no se mantienen sino es para explicar ese espíritu atrevido e ingenioso de nuestros organeros.

Vemos como el emplazamiento de los diversos registros dentro (a diversas alturas, y fuera del instrumento; unido a la creación de nuevos artilugios, irán encaminados a la CONQUISTA DE NUEVOS PLANOS SONOROS; este mayor colorido tímbrico y la movilidad conseguida con las distintas ubicaciones de los tubos (en secretillos elevados, en la fachada principal, en la fachada a la nave lateral...) y, gracias siempre, a los teclados partidos, nos recuerda el espíritu barroco de un Bernini con su "conquista del espacio", o de un Caravaggio con sus "escorzos"...o de Borromini con sus tan "movidas

plantas”; en fin no obstante, nosotros seguiremos con el calificativo de Organo “ibérico”, como el jamón.

Y llegamos al siglo XVIII con un instrumento que reúne ya todos los atributos que así lo definen -ORGANO IBÉRICO-; este siglo, el de mayor apogeo de nuestra organería va a ser, a su vez, TESTIGO DEL ORIGEN Y DESENCADENAMIENTO DE LA CRISIS.

El Organo, el Rey de los instrumentos como es conocido en ambientes musicales, “ES EL INSTRUMENTO INTEGRADOR POR EXCELENCIA” -L. Jambou-; y si a esto añadimos la intranquilidad de los artífices que nunca quedan contentos ante una tipología establecida, obtenemos, en ciertos momentos, verdaderas genialidades y en otros, auténticos desastres.

En esta línea, el maestro Arrizabalaga dice: “Creo que nos encontramos ante una de las cualidades más características del Organo: Su ambigüedad. Cada instrumento, individualmente, participa en esa ambigüedad que el Organo, en general, presenta desde el día de su invención por Ctésibios: ¿ es una máquina de hacer música, o un instrumento de música con los mismos atributos que los demás?; entre esto, -continúa el organero-, “el espíritu del hombre encontrará siempre un resquicio para crear nuevos instrumentos y nueva música. El Organo nunca cristalizará en un prototipo, con lo cual, seguirá perpetuándose una de las características históricas más constantes de organeros y organistas: la libertad creadora”.

En 1772, el superintendente de la Catedral de Málaga, Francisco Barbán de Castro, tras revisar diversos proyectos para el Organo, señala que cada maestro se empeña en “abastecer al organista de un sin nº de registros” entre los que aparecen “otros extraños y de su particular invención” como “la trompeta universal y el fagot que ofrecen, como cosa nueva, los maestros de Madrid”; “con ellos intentan formar una copiosa orquesta de instrumentos de boca y cuerda”. Así pues, apreciamos cómo la ADAPTACION DE OTROS INSTRUMENTOS a la gama colorista de los Organos y la IMITACION de los timbres de la naciente “orquesta” será una tónica a seguir por los artífices de fines del XVIII y XIX, casi, de forma obsesiva; los registros de Oboe, Flauta TRAVESERA, Violines, Clarinete, Fagot, Voz Humana ... se incorporarán ahora.

Los elementos innovadores que aportarán nuestros organeros dieciochescos van a ser de escasa repercusión e irán, fundamentalmente, encaminados a la REDUNDANCIA en la búsqueda del color y de distintos planos sonoros; por ejemplo, se empiezan a decorar y llenar de sonido la fachada traseras, logrando así, un equilibrio visual y un eco sonoro sobre las naves laterales de la mayor parte de los instrumentos catedralicios. No obstante, es en el siglo XVIII y en la Península, donde encontramos los Organos más destacados de la Organería contemporánea.

Y no queremos continuar esta exposición sin hacer una escueta referencia al momento histórico y político que sirve de marco; incidiendo, sustancialmente, en el ocurrir de los acontecimientos; El siglo XVIII, como es sabido por todos, se caracteriza por el optimismo que la renovación dinástica, aunque también, bajo su presencia se iniciaría la temible decadencia. La invasión napoleónica, la abdicación de Carlos IV en 1808 y el calambur de los “afrancesados”, resulta paralelo, en nuestra organería, a la “invasión” de instrumentos franceses de corte romántico (los famosos Cavaillé-Coll) y a las primeras destrucciones de insignes ejemplares de Organos Ibéricos, para rehacerlos según la moda.

Por otro lado, la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando marcará otro período e infundirá nuevos principios a la Organería. La Academia hace prevalecer, entre 1761 y 1777, el papel de arquitectos y escultores en las obras de nueva planta o en la renovación de edificios o monumentos decorativos. Los Organos (sus cajas) iban a quedar incluidas entre estas obras. El 22 de junio de 1777 un decreto señalaba, de forma expresa, que los escultores y tallistas debían realizar las cajas de los “instrumentos sonoros”. El obispo de Málaga hace referencia a esta normativa, aludiendo a que como “por una Real Cédula de 1773 se dispone que no se haga ni execute obra alguna, así de escultura como de arquitectura en los obispados de Granada sin que primero se hayan embiado a la Camara los dibuxos y diseños para su examen y aprobación ; incluio a Vuestra Merced los 4 tabajados por los 4 expresados maestros (...) para que si alguno tuviese la dicha de merecer la real aprobación, se lleve al deseado efecto la construcción del órgano, tan necesario para la solemnidad del culto divino...”.

Pero el decreto de 1777 iba a significar algo más que una mera forma de proceder en la unificación de criterios; incidiría en una cuestión, cada vez más latente y factor desencadenante de la crisis; la escisión entre ESTÉTICA SONORA y ESTÉTICA VISUAL sería cada vez más patente. El organero debía depender de arquitectos y tallistas a la hora de planificar el instrumento, con los consiguientes problemas que ello acarrea; pero no es que debía “depender”, simplemente, debía “supeditar” los interés acústicos a los plásticos. Diversos documentos nos muestran que la preocupación visual prevalece frente a la sonora: El Marqués de Ureña, defensor a ultranza de la estética neoclásica propone en 1785, unas cajas de órganos que contrarresten la estética anterior. La crítica a la lengüetería de batalla como “baterías amenazadoras de los oídos delicados” y la, casi, exclusiva preocupación, a lo largo de su discurso, por la nueva ordenación de las fachadas según el modelo que ha visto “en el antiguo País de las Artes, Italia”, evidencian la tesis. Así mismo Benito Bails, Director de Matemáticas de la Academia y aficionado a la música; en un escrito que titula “Organo”, muestra una singular atención por la ubicación de estos instrumentos, de forma que no perjudiquen la estética visual.

El interés por el órgano existe en los ambientes académicos, pero es un interés desvirtuado; “Conocían estos tratadistas de la Antigüedad -en la que tanto se basaban-, según la cual “LA COINCIDENCIA ENTRE INTERVALOS SONOROS Y PROPORCIONES VISIBLES ES COMPLETA Y QUE EL DESCUBRIMIENTO DE ESTAS ARMONIAS SE HIZO POR EL OIDO NO POR LA VISTA”. Su percepción de la realidad parece haberse invertido al afirmar que lo bueno para la vista lo es necesariamente para el oído -L. Jambou-. Encontramos en la polémica que trae el diseño de las fachadas de los Organos un clarísimo ejemplo de la LUCHA ENTRE EL PODER ESPIRITUAL Y EL PODER POLITICO: Los Cabildos se dejan la corambre en defender, a través de la plástica anterior, el triunfo temporal y espiritual de la Iglesia frente al Arte oficial que promulga un “importado” equilibrio y medida. Pero, como señala el profesor A. Bonet Correa, “el espíritu barroquizante, tan arraigado en el español, opuso una fuerte resistencia al cambio, continuando dentro de un estilo barroco netamente español, de forma que durante la primera mitad del siglo XVIII y a veces en las provincias prolongándose hasta fines de dicha centuria, las dos tendencias COEXISTIERON COMO IGNORANDOSE LA UNA DE LA OTRA”.

Continuando con los factores desencadenantes de la CRISIS de la Organería en España, hemos de señalar que se llega, a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, al LIMITE DE LO POSIBLE: los logros alcanzados en anteriores siglos la perfección téc-

nica desarrollada y las conquistas espacio-acústicas se extreman de forma arriesgada y con una TEATRALIDAD que conducen al instrumento a un callejón sin salida. PERFECCION Y DECLIVE se hallan en la misma cuerda floja.

Las fachadas a pesar de las medidas, se hacen ostentosas y tratan de aparentar, visualmente, lo que no existe acústicamente -un paso más hacia la escisión- y, por ejemplo, tenemos tubos de Flautado que pueden parecer ser de 26 palmos cuando, su testura, real es de 13. Así mismo, encontramos un buen nº de tubos falsos en las fachadas, los “canónigos” como vulgarmente se les conoce ya que “están en el coro y no cantan”; castillos y batallas de caños canónigos se despliegan por las fachadas de nuestros órganos monumentales.

Llenos, Lengüetería y Nazardos se multiplican ampulosamente; aparecen el Ripiano (lleno de 6 hileras) de la mano de Pedro Liborna Echevarría en 1755; Julián de la Orden colocará, nada menos que 4 llenos en la Catedral de Málaga; la Corneta multiplicará sus timbres y la encontramos designada con un amplio abanico terminológico (Corneta Magna, Corneta Real, Corneta Tolosana, Cornetilla...) y, como ya indicamos, la lengüetería experimenta en este siglo un extraordinario, y en algunos casos desmesurado, desarrollo: Trompeta de Batalla, Orlos de 13, Bajoncillo de 6 1/2, Clarines de 13 y 6 1/2, Bajoncillo y Clarín de 3 palmos, Trompeta Imperial, Clarín Imperial, Bombarda, Clarinete, Saboyana, Tiorba, Viejos, Viejas...El organero Gabriel Blancafort, que como buen catalán no parece perdonar el desarrollo castellano de la lengüetería, dice, con respecto a ésta y a su multiplicidad que “acaparando toda la atención, en detrimento del plenum, que siempre ha sido la columna vertebral del órgano, la trompetería no puede sustituir nunca al Llento; y desapareciendo o debilitándose éste, el ORGANISMO EMPRENDE EL CAMINO DE SU DECADENCIA”.

La crisis que anuncia el binomio “perfección-declive”, se plantea, así mismo en la progresiva multiplicación de teclados, sin coherencia (vemos las reticencias del maestro Pedro Liborna Echevarría al examinar un proyecto para la Catedral de Jaén: “de poner tres teclados en el órgano digo que estos son de mucha confusión para los organistas (...) pues llevando un órgano dos teclados y estos dos estén corrientes es cuando un maestro puede conseguir sin meterse en más confusión” -afirmación un tanto retrograda, pero donde subyacen otros considerables argumentos-); a la vez, el creciente interés por adoptar pedales completos, en lugar de conformarse con las existencias 8 ó 12 pistas, cuya función era únicamente, y según las palabras de Liborna Echevarría “profundar los llenos”. Del mismo modo, con la agudeza técnica empleada para la construcción de mecanismos que permitieran los acoplamientos de teclados, se llegaría, de nuevo, al “límite de lo factible”; F. Antonio de Madrid, constructor del Órgano de la Catedral de Jaén (1789), se enorgullece de que el intérprete “sin apartar las manos, ni variar de teclado, puede hacer cuantas diferencias de música es capaz de producir el órgano con todos sus registros”.

Pero, toda esta euforia se iba a ver frenada por algo muy simple: El Órgano Ibérico, que se había desarrollado a partir de un “pequeño gran órgano”, estaba cansado; sus pulmones no podían hacer frente a la sobrecarga que se le venía encima. Sus fuelles que, al hincharse y deshincharse, daban el sople de vida a los años, pasando a través de conductos, tablones y secretos, no daban más de sí. El acoplamiento de teclados con llevaría una multiplicación de registros que debían cantar al unísono y ello requería una importante cantidad de presión. Estas imposibilidades físicas, la dureza de teclados en los acoplamientos, las exigencias de organistas y músicos, llevados por las corrientes

imperantes en el país vecino, serían algunas de las causas del ocaso de la integridad del Organo Ibérico.

El mismo espíritu aventurero, innovador e inquieto de nuestros organeros, iba a llevar, en las postrimerías del XVIII, a rebasar las fronteras de “lo realmente posible”. Al tiempo, para los compositores y “musicastros” -de fines del XVIII e inicios del XIX- los órganos les parecen un cuerpo inerte, sin vida, ya que lo comparan con la orquesta. Los intentos de poner los Organos al día, no crean más que “híbridos”, como señala Arrizabalaga, que agravan todavía más la crisis, aumentando el desprecio de los músicos por éstos “órganos que parecen un coro de viejas” (Mendelssohn). La creación del Organo romántico supuso una, “auténtica conmoción” en la Hª del Instrumento y ésta sería triple: 1. Musical (nuevos fondos de 8´) 2. Mecánica (nuevos sistemas de fuelles, tracciones y secretos...) y 3. Arquitectural (renuncian al nexo orgánico entre la disposición interior del instrumento y su aspecto exterior). Este Organo Romántico llevará consigo del instrumento y su aspecto exterior). Este Organo Romántico llevará consigo dos gérmenes destructores; el desdén por uno de los colores del Organo, quizá el color esencial, el de los llenos, y la pretensión de hacer del Organo una Orquesta. Como señala Norbert Dufort: Así como una vidriera no podía prescindir de la luz para mostrarse plenamente, así tampoco el Organo podía vivir sin sus llenos y sus címbalas”.

A finales de siglo, en la Península, existe un gran desconcierto; por un lado nuestros insignes organeros realizan magníficos y sofisticados ejemplares catedralicios y, por otro, en las parroquias, que empiezan a sentir más de cerca los efectos de la crisis política, “está a punto de nacer un instrumento, corto de medios y, sobre todo, de intérprete: Encontramos diversos ejemplos como el de Tarragona, donde se proponen “órganos mecánicos con música pregrabada” (Victoriano Montels hace alarde, a través de la Gaceta de Madrid de 15 de Noviembre de 1785, de los Organos que construye especialmente de cilindros ajustados a cualquier sonata que se le den en nota, ya sea a una o más voces, con teclados y cilindros, y éste capaz de servir, si se ofrece, para una misa y otras funciones de iglesias”); de ésto a los Yamaha, guitarras y bandurrias, hay sólo un paso.

En definitiva:

-Por un lado, cuestiones intrínsecas al propio instrumento (la multiplicación exarcebada y “sine die” de la lengüetería; la proliferación de Nazardos y registros solistas, a imitación de la orquesta; el aumento de teclados y sus acoplamientos sin haber resuelto los problemas mecánicos y de capacidad en el sistema de alimentación...)

-Y, por otro, razones externas como la elocuente escenografía de las fachadas que encierran instrumentos de menor capacidad a la sugerencia; la nueva normativa de la Academia, que abre una brecha entre plástica y acústica; las exigencias de compositores y organistas por “seguir la moda”, en relación a las innovaciones de otros países; la introducción de instrumentos con música pregrabada; junto a los adversos avatares políticos que acontecen en nuestro país, son algunos de los factores que propician la CRISIS DE LA ORGANERIA ESPAÑOLA A FINES DEL S. XVIII. Por último, y para terminar esta comunicación, diré que han sido muchos los artistas, conocidos por todos, que se ocuparon de los Organos: pintores como Pedro de Berruguete, Fernando Yáñez, Francisco Comontes, Pedro de Campaña; Arquitectos como Diego de Siloé, Alonso de Covarrubias, Juan de Herrera, José Ximenez Donoso, Ventura Rodríguez, Antonio Gaudí y escultores como Felipe de Vigarny, Castro Canseco, Duque Cornejo y Pablo Gargallo, entre otros. Y nos hacemos una pregunta ¿Por que hay tan pocos historiadores del Arte que se ocupen de ellos; por qué no se habla de Organos en nuestras

facultades -aunque sólo sea para tratarlos como a un retablo-? Nos vienen a la memoria diversas lamentaciones de algunos maestros organeros como J. Bosch que, en 1777, señala que “aunque los Organos, son los Ynstrumentos más conocidos de toda clase de personas, por su exterioridad y voces, es su Maquinaria interior, la más oculta, compuesta e ignorada de todos”. En la actualidad, la situación es mucho más decepcionante puesto que no son conocidos por el interior ni por el exterior, y lo que es todavía peor, son aniquilados por incompetentes: “Los profesionales podemos luchar contra la carcoma y los desperfectos del tiempo, pero no contra la ignorancia” decía, en 1981, el organero Gerhard Grenzing.

La situación, desgraciadamente, no ha cambiado y consideramos que sí CONCIERNE A LOS ESPECIALISTAS EN HISTORIA DEL ARTE y a los responsables en los Conservatorios, acabar con esa ignorancia. El catedrático de Arte Barroco, Antonio Bonet Correa, una de las excepciones que confirman la regla, señalaba, hace más de 20 años, en un estudio sobre la “Evolución de la Caja del Organo en España y Portugal”, publicado por una editorial holandesa, que “este instrumento ha suscitado poca curiosidad entre los historiadores e historiadores del Arte”.

“Aquí, y según palabras de D. Antonio, cerramos un brillante e importante capítulo de la historia del arte español en el cual la música y la plástica se alían y funden íntimamente”

LOS PLATEROS DE ORIGEN FRANCES EN EL OVIEDO DE LA SEGUNDA MITAD DEL XVIII

YAYOI KAWAMURA

A lo largo de la historia, conocemos frecuentes casos en que los factores o elementos procedentes del exterior han servido para cambiar las situaciones hasta entonces mantenidas en un lugar. Además este fenómeno se acentúa más cuando se trata de una época de transición. Los elementos foráneos traen un aire nuevo acompañado o no, según caso, de un tipo de complejo de superioridad.

Algo parecido ocurrió en la segunda mitad del XVIII en Oviedo en cuanto al arte de la platería, por la llegada, o mejor dicho, por el asentamiento de unos plateros franceses.

Antes de entrar en el tema de estos franceses y su incidencia, deberíamos de reflexionar el ambiente asturiano previo a esta segunda mitad de la centuria que tratamos. La platería asturiana, principalmente de Oviedo, mantenía un cierto nivel de actividad en el alto medievo, posiblemente motivado por la peregrinación a San Salvador, tema que aún está por profundizar y es una mera suposición en base a algunos indicios, como unas piezas inventariadas en Asturias y la existencia de la calle dedicada a este arte. Después de esta época, desde el inicio de la edad moderna, se aprecia un estancamiento; dicho de modo más concreto, una dependencia de sus necesidades principales en otros centros de mayor importancia, convirtiéndose la producción general en un nivel de calidad repetitiva y amanerada. El hecho más elocuente de esta situación es el abandono total de la práctica del marcaje en el XVII¹ y una enorme resistencia o indiferencia, tal vez por la inercia, ante el intento de la imposición administrativa del marcaje en la primera mitad del XVIII². Además tenemos un elevado número de piezas sin marca de estos siglos de un nivel tanto técnico como artístico calificables como “provincianismo”, que muy probablemente corresponderían a la producción asturiana.

Sin embargo, el siglo XVIII asturiano no es un siglo de actividades apagadas. El crecimiento demográfico, la expansión de nuevos cultivos y la consolidación de la nobleza asturiana forman la base de la actividad económica. En este siglo surge el intento de desbloquear el aislamiento con Castilla, proponiéndose la ruta de Pajares (época de Marqués de la Ensenada). En el terreno del arte, en el XVIII, aparte de las instituciones religiosas como el Cabildo o los monasterios, las iniciativas privadas (los nobles) empiezan a contribuir con pujanza en su desarrollo.

Esta situación de ciertas movilizaciones desde los varios ángulos de la sociedad, apoyada por una economía provincial de gradual aumento, es la que encontramos en el Oviedo de la segunda mitad del XVIII.

En esta segunda centuria, sin antecedente de ningún tipo, empiezan a aparecer unos plateros, hasta contar 5, de procedencia francesa: Francisco Collas, su hijo Juan Sabino Collas, Juan Bautista Affre, Juan Claudio Collonge y Dionisio Copen. De los cuales, Francisco Collas y Juan Claudio Collonge son personas de mayor importancia para la ciudad. Sobre todo el primero, Francisco Collas, se convirtió en un hito, como veremos.

Francisco Collas empieza a figurar en las notas de la Catedral en 1756, cuando él contaba ya 52 años. Esta aparición de un hombre ya muy mayor, acompañado de la esposa y sus cinco hijos es más bien anormal. Es lógico que surja la pregunta: ¿Cómo pudo tomar la decisión, a esas alturas de edad de abandonar su ciudad y trasladarse a una ciudad más atrasada, en el sentido de la platería, además con cinco hijos a su cargo?

Esta incógnita no se aclaró en mi primer estudio sobre los plateros de Oviedo, pero sí que ahora es explicable al extender la investigación hasta Burdeos, de donde procedía él. Francisco Collas, hijo de un cirujano ³ casado con una hija de un procurador de la ciudad ⁴, no pertenecía al linaje de los plateros de entonces como Ducoig, Roberdeau, Lalanne o Laffitte. Aprobado en 1735 como maestro platero, en 1751 se encuentra metido en pleno litigio por no realizar un encargo de lámpara y, parece ser, no poder devolver el anticipo recibido de 1.200 libras ⁵. Por otro lado, el platero declara en su testamento, que trabajaba en Burdeos hasta agosto de 1758 y la primera noticia de él en Oviedo se fecha en 1756 ⁶, por lo que coinciden con la época de su pleito. Se supone que el móvil del traslado con enorme molestia por su parte, estaba en este contencioso y, quizá, en el desprestigio creado por el mismo. Sin embargo, de esta poco deseable situación personal del maestro platero, y de su prolongada vida de maestro, la platería de Oviedo se beneficiaría enormemente. La elección de Oviedo para su asentamiento se debe, posiblemente, al hecho de que el cabildo de Oviedo tenía necesidad de encontrar a un maestro para satisfacer sus necesidades, y el interés del francés coincidió con el del cabildo, ya que desde los primeros momentos el maestro se encargaba de las obras de la Catedral recibiendo un volumen grande de "ladrillos" de plata para la ejecución de un frontal ⁷. El se denominaba el "maestro platero de la Catedral de Oviedo", título que no existía antes de él en Oviedo, además vivía de foro por su vida en una casa de propiedad del cabildo.

Ahora para analizar sus nuevas aportaciones, debemos de contemplar sus obras. En su periodo de Burdeos, se conoce un reducido número de obras: una pinza de azúcar (1738-39) y una taza de vino (1744-45), ambas de pieza muy funcionales sin apenas decoración. Lo que podemos decir es que el estilo general de la platería de Burdeos en los mediados del siglo, en el cual el maestro debió de estar imbuido, no es un lenguaje típicamente francés del momento, o sea, dista bastante del rococó. Sí que se aprecia los motivos decorativos de la época pero sin perder la estructura. La decoratividad cubre la superficie pero no afecta sobre la línea constructiva de los objetos. Además de las obras de Collas, observamos unas muestras más representativas del Burdeos de la época para apreciar su tendencia. El cáliz de Sermensan (1723) y otro de Tostée (1720) ⁸, son obras que debemos de tener en cuenta para luego analizar las de Francisco Collas; un tipo de cáliz con un nudo principal ovoide claramente distinguida en el fuste y una copa relativamente grande, en conjunto muestra un equilibrio casi clásico, aunque la decoración es abundante.

En la época ovetense del platero, cuya producción se concentra entre 1760 y 1780, conservamos 18 piezas (11 con marcas y 7 de atribución) de los cuales 8 pertenecen a la Catedral. Los más destacados son: ⁹

un cáliz de Santa María la Real (0120400)

24,5cm., 7,9 o, 14,5 o, 700gm. (lámina 1)

un cáliz de Santa María (0111100)

25,3, 8,2 o, 14,5 o, 500gm. (lámina 2)

una ánfora grande para los óleos de San Salvador (0441900) 58,0, 21,0 o max., 5.000gm. (lámina 3)

una custodia de San Miguel (0341500)

41,5, 14,9 o base, (Solo la base y el fuste atribuibles a F. Collas) (lámina 4)

un incensario de San Salvador (0441900)

31,0, 13,0 o max., 1.850gm. (lámina 5)

En el conjunto de sus obras se observa el uso repetitivo de un motivo de un óvalo flanqueado por ambos lados con dos tornapuntas de C alargadas rellenas con rocallas como si fuese un par de orejas. Otro aspecto que se aprecia es el mantenimiento de la línea y equilibrio fundamentalmente clásicos a pesar de encontrarse en una época rococó. Sin duda era el estilo que él aprendió en Burdeos, pero no lo degeneró por las corrientes contemporáneas, debido por una parte a no tener contactos con los grandes centros del momento, pero por otra parte, debido a su fidelidad personal al gusto clásico.

Esta personalidad artística de Collas se comprueba también documentalmente. El inventario realizado a su muerte en 1783, existe un capítulo de libros. Entre los diversos libros de arte, de historia, de medicina y de religión, que indica por sí solo su amplia formación humanística, figuraba un libro de arquitectura sobre los cinco órdenes de Barozzio Vignola, y otro libro de diseño y figuras romanas. Indudablemente, a pesar de coincidir con el periodo de pleno barroco-rococó, tenía su particular tendencia hacia el arte clásico.

En realidad, la presencia de Collas facilitó la introducción del clasicismo en Asturias, en particular en Oviedo. Juzgando por las obras que llegan hasta nuestro tiempo, Asturias no sufrió el gusto rococó retardado y amanerado, que podría haber sido un gusto típico de una provincia como Oviedo en los finales del XVIII, pero no tenemos ningún testimonio que habla de ese gusto degradado. En este aspecto, observo una importante contribución de Francisco Collas en la platería ovetense, junto con su discípulo y yerno Juan Bautista Affre.

Juan Bautista Affre era de Burdeos, pero encuentra el arte de la platería en Oviedo, al lado de Francisco Collas a sus treinta y tantos años. Aunque no tenemos muchos testimonios de su trabajo, pero un ejemplo de una custodia muestra su línea heredada de su maestro y desarrollada hacia el neoclasicismo:

una custodia de colección particular,

48,5, 16,5 o base, 1.250g, (lámina 6)

Otro personaje francés que aparece en los últimos años del XVIII es Juan Claudio Collonge. Procedía de la provincia de Lyon (Recrét) y era el maestro platero y a su vez relojero. Su actividad, parece ser, estaba más concentrada en la relojería que la platería.

Nos ha dejado un sencillo cáliz de no mucho valor artístico, pero es de destacar su activa relación con la Real Sociedad de Amigos del País. Se trata de una sociedad recién fundada (1780) promovida por los hombres del estamento más alto de la sociedad, inquietos ante los cambios operados durante el XVIII. Intentaban introducir un espíritu renovador con miras a la nueva era y nuevo orden social. A pesar de ser una institución de cuestiones económicas, es bien conocida su preocupación por la educación pública, industrias populares y el dibujo.

El maestro Collonge en 1784 acoge un aprendiz a través de dicha Sociedad y en el texto del contrato se expresa el acuerdo con el principio de la Sociedad que dice textualmente “Atiende al adelantamiento de las artes y demás asuntos y que procura por los medios de la educación de los niños como una de las cosas más principales para el beneficio de la República...”¹⁰. En los sucesivos documentos posteriores a esta fecha, Collonge siempre figura como “maestro relojero de la Real Sociedad de Amigos del País” dando aprecio importante a la Sociedad en la que pertenece. La contribución de este francés debo de valorarla no en sus aportaciones artísticas, ya que apenas conocemos, sino en su compromiso social de ser hombre de la nueva época y de los nuevos valores con la mira puesta al futuro a través de la Real Sociedad de Amigos del País.

Aparte de las valoraciones personales de estos franceses que se introdujeron y se establecieron en Oviedo, hay un hecho importante que consiguieron ellos; el sistema del marcaje de la plata.

El grupo de los plateros de Oviedo en los XVII y XVIII era siempre pequeño y además muchos unidos por sangre, por lo que no se presentaría mucha competitividad interna, y encima no había movimiento de un gran volumen de plata ni de oro en la región. Esta situación creó una indiferencia hacia el marcaje por la parte de los plateros, aunque en España en general se había establecido la obligación del mismo. El intento de 1731 ha sido un fracaso rotundo, y hasta la aparición de estos franceses no se volvieron a marcar las piezas. Ante la ausencia del marcador de la ciudad, Collas empezó a marcar por sí mismo con una flor de lis acompañada de ramos de laurel, aparte de la marca personal de artífice con sus iniciales CL, con lo que auto-garantizaba la plata empleada por él, dejando a su vez la constancia de su procedencia. Su hijo Juan Sabino utilizó la misma marca del padre y su yerno Juan Bautista Affre utilizó otra diferente compuesta de una corona y una flor de lis.

Esta insistencia por parte de los plateros de origen francés de dejar el punzón, diríamos, del “auto-marcador” dio su fruto en los finales del siglo, y por fin todas las obras producidas en Oviedo empezaron a ser marcadas por el marcador de la ciudad bajo el control municipal. Hecho que inició hacia 1791 y al final del siglo estaba totalmente institucionalizado. Sin duda, una vez más, estos plateros de procedencia foránea han contribuido enormemente en un aspecto, no del artístico ahora, pero de gran trascendencia en la platería de Oviedo, o sea, la sistematización del marcaje.

Resumiendo los aspectos significativos de estos plateros de procedencia francesa afincados en Oviedo en la segunda mitad del XVIII son tres.

1. Respecto a los estilos artísticos, se preparó una línea de tendencia clasicista y se evitó que el provincianismo de Asturias cayese en un rococó retardado y amanerado. Los principales promotores eran Francisco Collas y Juan Bautista Affre.

2. Se decantó como hombre de compromisos sociales puestos en la nueva era a través de la participación del maestro platero en la Real Sociedad de Amigos del País.

Es el caso de Collonge en concreto, pero sin duda, a través de la Sociedad este hombre contribuyó elevar la consideración social de los plateros y de su aspecto industrial.

3. Por último, el importante papel que jugaron para introducir el sistema de marcaje en Oviedo. Es el resultado del trabajo realizado a través de varios años, primero por Francisco Collas seguido de Juan Sabin Collas, Juan Bautista Affre y Juan Claudio Collonge. Fue una penetración gradual de la costumbre de marcar la plata traída de Burdeos, hasta difundirse entre todos los plateros, así como hasta concienciarse de la necesidad por la autoridad municipal.

En otras palabras, estos plateros de procedencia extranjera fueron una fuerza motriz para preparar y enfrentar al gran cambio, no solo de la corriente artística sino también de la estructura social que la apoyaba. En este sentido sus contribuciones deben ser recordadas y apreciadas por su justo valor en esta ocasión, que precisamente tratamos de analizar aquí en el congreso las cuestiones de los momentos de transición.

NOTAS

1 MUÑOA, R., FERNANDEZ, A. y RABASCO, J., *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984, págs. 183 y 379.

La pieza referida en la *Enciclopedia* del siglo XVI lleva la marca de Oviedo, que consta de una cruz y el nombre de la ciudad.

2 Me refiere al intento de 1731, que base a la Real Cédula de Felipe V (Sevilla, 28 de febrero de 1730), nombraron a Juan Suárez como marcador de la ciudad y comenzaron la inspección mensual en los talleres de los plateros, que no duró ni un año.

3 Archivo de San Andrés de Burdeos, Libro de bautizo, A.D. 33 -IV E, 210, (Datos ofrecidos por Abad J.C. Veissier)

4 A.H.P.O., Sec. protocolo de Oviedo, C.1291, f.159 ss, Testamento cerrado de Francisco Collas.

5 Jean et Jacques CLARKE de DROMANTIN, *Les orfèvres de Bordeaux*, Editions de Puygirón, Suresnes, 1987, pág. 315.

6 A.C.O., Obrería Mayor II, Obras de plata, 4 de febrero de 1756.

7 *Idem.*, 11 de agosto de 1758.

8 J. et J. CLARKE de DROMANTIN, *op. cit.*, pág. 367.

9 Los datos que constan aquí son: género, pertenencia actual, código de la localidad (según el Instituto Nacional de Estadística), dimensiones en cm. y peso.

10 A.H.P.O., Sec. protocolo de Oviedo, c.1292, f.53.

A.H.P.O.: Archivo Histórico Provincial de Oviedo

A.C.O.: Archivo de la Catedral de Oviedo

Lámina 1.



Lámina 2.

Lámina 3.



Lámina 4.

8

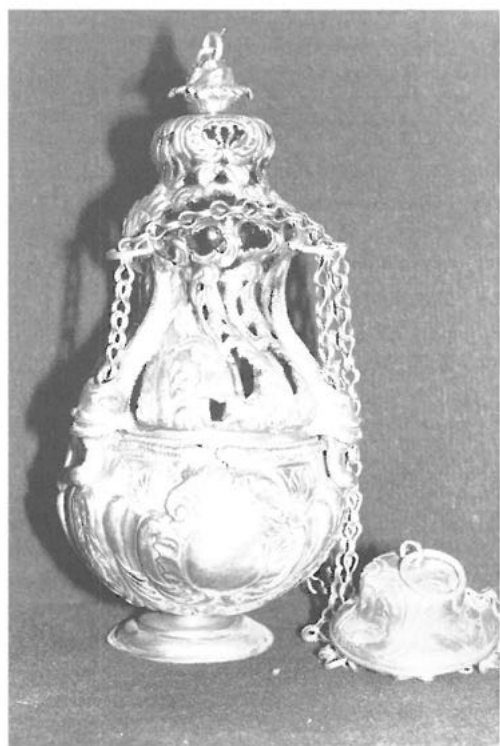


Lámina 5.



Lámina 6.

ASPECTOS INFLUYENTES EN EL DESARROLLO DE LA JOYERÍA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

AMELIA ARANDA HUETE

El siglo XVIII comienza en España, como ya es sabido, con un conflicto dinástico producido por la muerte de Carlos II sin descendencia y con una crisis económica, social y política arrastrada durante años. El mundo de las artes en general sufre estos trastornos y la joyería, como arte suntuaria, no se escapa a esta crisis sino que la siente más profundamente. La producción de joyas en los primeros años del siglo queda reducida al mínimo, llegando incluso el caso de tener que ser vendidas por los propios Reyes para solventar problemas económicos y no es hasta finales de la segunda década del siglo cuando empieza a resurgir con aires renovadores producidos por la llegada a la corte, como segunda esposa del rey Felipe V, de la italiana Isabel de Farnesio. La joyería española, que había brillado con luz propia durante el siglo de oro español, como ocurrió en otras facetas de las artes, sucumbió a la influencia extranjera, subyugada por el cambio de dinastía.

Luis XIV consiguió después de largos litigio diplomáticos encumbrar en el trono español a su segundo nieto. Felipe, duque de Anjou, fue el elegido y pasó a ocupar el trono más codiciado y envidiado de los últimos siglos. La crisis era palpable debido a una nefasta política de los últimos Austrias. La esperanza de solución estaba puesta en una nueva casa dinástica, la francesa, que en ese momento era la más poderosa de Europa.

Felipe V al llegar a la corte española quiso igualarla a la francesa pero pronto se dio cuenta de que los problemas económicos hacían imposible dicho sueño. Por esta razón, la ceremonia de su entrada en Madrid no resultó todo lo deslumbrante que cabía esperar, aunque no por eso, desmereció en brillantez y elegancia. En medio de una gran comitiva, como nos explica magníficamente Y. Bottineau desfiló el rey, rodeado de los representantes de todos los estamentos de la ciudad, vestido a la española y llevando alrededor de su sombrero un cordón de diamantes y la perla conocida como la Peregrina¹.

Lo primero que había que hacer era reorganizar y reformar la Corte. Se inició con la reducción del número de empleados de la real casa. Los gentiles hombres de cámara pasaron de cuarenta y dos a seis; los mayordomos ordinarios de trece a cuatro. Por un real decreto del 31 de mayo de 1701 se siguieron manteniendo las figuras del maestro de cámara, el contralor y el grefier pero los oficios de la Panetería y la Cava quedaron

reunidos en uno sólo y su personal menguado. Y lo mismo ocurrió con los de Sausería y Frutería ².

Además al reestructurarse la administración de la Real Casa a través de los decretos de Nueva Planta, los oficiales de manos entre los que estaban incluidos los plateros no cobraban nómina sino sólo obra realizada ³.

Los plateros nombrados por el Rey eran los únicos que gozaban de fuero de criado y podían colocar en sus tiendas las Armas Reales.

Eran elegidos por su categoría y maestría, siendo algunos de ellos muy solicitados como los Alfaro, Cristobal, que ya había trabajado para Carlos II y Benito, su hijo, que realizará importantes joyas para la reina Isabel.

Este fuero era anhelado por los artífices y en ocasiones provocaba incidentes al querer ampararse en ellos a la hora de cometer algún hecho ilegal, no realizar el examen para obtener el título de maestro o vivir fuera de la demarcación designada a la Corporación ⁴.

Esto permitía una gran competitividad, lo que por un lado enriquecía el desarrollo de este arte, pero por otra parte, provocaba la búsqueda por parte de los plateros menos solicitados, de otro puesto de trabajo, más seguro, que les permitiera gozar de un sueldo anual y unos privilegios más sólidos. Así se observa como muchos plateros de oro y de plata, solicitaron puestos de ayudas de la Furriera como es el caso de los ya mencionados Cristóbal y Benito Alfaro, Juan de Romeral o Manuel Manso.

Un hecho fue favorable para aumentar el número de plateros que trabajaban para el Rey. Desde el reinado de Felipe IV un platero de oro y otro de plata trabajaba para la Casa del Rey y lo mismo ocurría en la Casa de la Reina pero con la nueva dinastía los términos de Platero de Cámara y Platero de la Real Casa se utilizaban indistintamente y se crearon otros puestos nuevos con categoría de honoríficos y supernumerarios. Además al existir un cargo independiente para cada miembro de la familia real, el número de plateros que trabajaban para dicha familia era elevado, subrayado por el hecho de que Felipe V contó con una numerosa descendencia.

Los problemas económicos se agravaron cuando el emperador austríaco inició una guerra contra Felipe V para reivindicar el trono español. Leopoldo II, remontándose a su matrimonio con la infanta española Margarita de Austria, solicitó para él o para su segundo hijo Carlos, la corona española.

La guerra fue dura y el Rey se vio en la necesidad de empeñar y vender las joyas vinculadas a la corona y la plata de las iglesias como garantía para emitir empréstitos.

Cuando María Luisa de Saboya, primera esposa de Felipe V, huyó de la Corte y se refugió en Burgos, Madame de los Ursinos que disfrutaba de gran confianza y ejercía mucha influencia sobre los soberanos, escribió a Madame de Maintenon, dama francesa relacionada con la Corte de Versalles sobre la indigencia de la soberana.

Luis XIV para ayudar a su nieto a solventar los problemas económicos que tarde o temprano hubiesen terminado con su reinado, le envió al financiero Orry y al embajador Amelot. Pero el dinero que poco a poco podía conseguirse era destinado a mantener las tropas, quedando abandonada toda posibilidad de estimular el arte. La Reina, que había recuperado parte de las piedras preciosas que Vazet llevó a Francia dos años antes, quiso volver a montarlas. Para ello, Madame de los Ursinos, el 29 de mayo de 1708 realizó un encargo a la madre del Conde de Agen, mariscal de Noailles, porque la soberana, escribía "ha encontrado que vos cumplisteis a la perfección en

cuanto al aderezo de diamantes que mandasteis hacerle de la joya que el rey de España le ofreció al casarse y quería que hicieseis también algo con una que Madame de Maintenon retuvo a ruego de Su Majestad cuando el duque de Orleans volvió a traer a Madrid las piedras preciosas que su Majestades enviaron al Rey, su abuelo, al verse obligado a salir de su capital hace dos años. La Reina necesita sobre todo aretes y pendientes de tres dijes para ponérselos en fiestas de ceremonias y cuatro alfileres para sujetar la falda de arriba ⁵.

El alto precio pedido por esta reparación hizo imposible que se llevara a cabo, Más tarde fue enviada a Madrid y el encargado de traerla y montarla fue el joyero francés Santiago Levacher que trabajó para los reyes.

La situación, como ya se ha dicho mejoró un poco, pero un nuevo recrudecimiento de la guerra obligó a enviar nuevas joyas a Francia para ser vendidas. Don Pedro de Larrey y don Francisco de Goyeneche fueron los encargados de llevarlas y entregárselas al embajador español en la corte francesa, el Duque de Alba.

La relación de estas joyas incluía un diamante grande llamado el Estanque con una perla conocida como la Peregrina ⁶; un collar de veinte y tres perlas gruesas; otro collar pequeño de treinta y una perlas; dos brazaletes de perlas, uno de 81 perlas y otro de ochenta; un adorno de diamantes compuesto de un gran broche con cinco pendientes que en total tenía veinte y nueve diamantes y otros dos broches para las mangas; otro pequeño para atrás; doce botones de diamantes con los cordones de lo mismo y un cordón de sombrero de setenta y cinco diamantes ⁷.

Estas joyas pudieron salvarse gracias al dinero conseguido con la venta de otras alhajas de plata de los oficios de boca ⁸.

Juan Bautista Reparaz., secretario del Rey y contralor de su Real Casa, certificó que la Reina, estando en Vitoria en 1710, entregó la plata labrada de las dos casas reales y diferentes joyas y alhajas de pedrería a Larrey y Goyeneche. Ambos viajaron hasta Bayona y allí consiguieron vender la plata a un precio ventajoso, remitiendo a Vitoria en especie de oro y letras 2.030 marcos y tres onzas. Sin demora, dicha cantidad fue enviada a Casatejada, lugar donde se encontraba el Rey con su ejército. Larrey y Goyeneche continuaron hasta París y allí entregaron al Duque de Alba las joyas e iniciaron gestiones para venderlas. Cuando éstas, estaban a punto de ser vendidas, recibieron, por medio de don Francisco Díaz Román, secretario de Despacho, una contralor de su Majestad, quien les mandaba suspender todas las operaciones por no ser ya necesario la venta. Las joyas quedaron en poder del Duque de Alba, quien debía remitirlas nuevamente a España ⁹.

Más tarde fueron entregadas al oficio de Guardajoyas de Madrid por la Duquesa de Alba y se llevaron al cuarto de la Reina. Hay que señalar que las perlas que formaban estas joyas aparecen más tarde en el inventario de las alhajas modernas del rey Felipe V y en alguna ocasión se han confundido con otras doscientas perlas propiedad de la Corona desde el reinado de Carlos II ¹⁰.

Esta misma crisis económica agudizó una costumbre ya existente en la historia de la joyería y que consistía en reutilizar algunas joyas en la realización de otras nuevas. En la documentación conservada en el Archivo de Palacio referente a la herencia y reparto de las alhajas de pedrería que poseía María Luisa de Saboya se nos informa que de un aderezo de diamantes formado por una joya ¹¹, catorce alamares, dos grandes y doce pequeños; una pieza de cotilla y dos pendientes arracadas, que fueron tasados por Alberto de Aranda, contraste y tasador de Madrid en 193.020 ducados de plata, se des-

montaron y se reutilizaron las piedras, realizándose con ellas unas joyas que el Rey envió a Pamplona para ser presentadas a su segunda esposa, Isabel de Farnesio con motivo de su boda. Estas joyas debían ser repartidas entres sus hijos pero se les informó, por medio del Conde de Altamira, de que se les entregaría el valor monetario correspondiente a las mismas ya que la mayor parte de las joyas de su madre se habían reutilizado para las de su madrastra ¹².

Otro tema importante para conocer la joyería española de la primera mitad del siglo XVIII es el de los envíos y regalos procedentes de Francia. Luis XIV, al despedirse de su nieto, le hizo una serie de recomendaciones en las que claramente dejó abierta la relación entre España y Francia con el fin por una parte de tener algún dominio sobre el reino español y por otro con él de no perder un candidato al trono francés.

Con la llegada de Felipe V se abrió una nueva perspectiva para el arte español. Durante el siglo XVII, las corrientes artísticas siguieron la mentalidad austríaca. El color negro del traje dejaba ver pocos adornos y por esta razón, la influencia versallesca sorprendió a la corte española. Con Felipe V llegaron a España gran cantidad de artistas por dos razones: porque el Rey quería verse rodeado de gentes procedentes de su tierra para no sentirse aislado (apenas hablaba el español) y porque en España había escasez de artífices cualificados para ciertas obras.

Pronto, debido, a la necesidad de montar una nueva casa, se entabló relación comercial con monsieur Boucher de Saint-Martin, pagador de las rentas del Ayuntamiento de París e intermediario de la corona española. Felipe V poseía, como su abuelo, un gran afán coleccionista y por eso solicitaba gran cantidad de estos objetos a Francia. Además llegaron libros, muebles, ropa de casa, objetos de piedras duras, vestidos, guantes, abanicos y joyas. Los cortesanos, para ponerse a la altura de la nueva corte, también empezaron a realizar estos encargos y a adoptar la moda francesa.

En este momento en España, como cuenta Bottineau, la moda madrileña empezaba a reflejar el cambio de dinastía y las mujeres lucían unos cordones azules adornados con perlas, diamantes y medallas que eran conocidos como "Picamícor" y unos collares de perlas con una coronita de diamantes de la que pendían tres flores de Lis y una cruz conocidos como "Miramelindo". Estos aderezos servían de tema a las canciones galantes ¹³.

Los plateros de oro debieron apresurarse en conocer las nuevas técnicas y modas francesas para obtener los encargos reales, ya que la reina María Luisa se quejaba con frecuencia a su madre y a su hermana de no encontrar artistas en Madrid que realizaran los encargos que ella necesitaba y por eso solicitaba de éstas que la enviaran estos objetos.

Otro importante conjunto de joyas francesas llegaron a Madrid, no como envíos sino como regalos. A los enviados por Luis XIV a su nieto o al hijo de éste, el príncipe Luis ¹⁴, hay que sumar las joyas pertenecientes al delfín de Francia que llegaron como parte de la herencia enviada a su hijo. El Delfín murió en Versalles el 14 de abril de 1711, y deseó que su hijo Felipe no quedara excluido de la herencia. El 13 de julio de ese mismo año, el nuevo Delfín, es decir su hermano, le anunció que su parte ascendía a unas cien mil libras y que estaba formada por muebles, piedras preciosas, etc. Saint-Simón, cronista de la época, comenta que Felipe V no recibió joyas debido a que éstas fueron vendidas para pagar deudas de su padre pero la documentación encontrada certifica que ésto no es cierto.

En marzo de 1715 el rey ordenó la realización de cuatro relaciones en las que se debían incluir todas las joyas conservadas en el oficio de Guardajoyas. En una se debían incluir todas la alhajas de la Corona; en otra las que eran propiedad de la Reina, incluida la que le envió a Pamplona con motivo de su boda; en la tercera las pertenencias a la Reina difunta y en la cuarta las que heredó de su padre. Gracias a esta relación y a la que se hizo cuando la Duquesa de Alba las entregó al oficio de Guardajoyas conocemos cuántas eran.

Estas relaciones incluían: un aderezo en oro y plata, guarnecido de diamantes talla rosa y zafiros, formado por un broche alargado con tres piezas. El reverso estaba esmaltado, ocho alamares, cuatro formados por cinco piezas y esmaltados por el reverso y otros cuatro de tres piezas e igualmente esmaltados por el reverso; dos piezas de cotilla, una mayor con el reverso esmaltado; dos arracaditas formadas por un copete, tres colgantes con tres engastes y el reverso esmaltado. Todo esto se tasó en Francia en 24.170 libras.

Además dos sortijas de oro, una tallada y esmaltada, con diamantes de forma aovada, estimada en Francia en 5.952 libras y otra, igual que la anterior pero con un rubí valorada en 30.000 libras. En una caja de chamelete anteado se guardaban ocho docenas de botones de oro, con un diamante rosa y seis docenas de botones, también de oro, más pequeños y con un diamante talla rosa cada uno. Se estimaron en 5.400 libras.

Tres retratos, uno de Luis XIV con el borde adornado por cuatro diamantes rosas, talla brillante, estimado en 400 libras; otros de la reina M.^a Teresa de Francia, guarnecido con veintidós diamantes fondos, valorados en 150 libras y otro de Luis XIV niño, en miniatura, con un marco de oro cincelado estimado en 450 libras.

En otra caja de tafelete un puñal o cuchillo, con un casquillo en la vaina y dos en el cabo y guarnecido todo con cuatro diamantes rosas jaquelados y delgados. El campo se esmaltó de rojo con florecillas blancas. Se valoró en 600 libras. Y por último, dos arrancadas con ocho rubíes balajes y seis diamantes talla brillante, estimados en 3.500 libras ¹⁵.

Aparte de estas alhajas, en la relación de la Duquesa de Alba aparecen otras joyas como : una cruz de la orden del Santo Spíritus compuesta de sesenta y cuatro diamantes y de nueve topacios con su "coulant" de un topacio y ocho diamantes estimada en 40.000 libras; una hebilla de sombrero compuesta de cuatro diamantes brillantes y de cuatro topacios estimada en 1.500 libras; otra hebilla de sombrero compuesta de cuatro diamantes brillantes y cuatro esmeraldas estimada en 2.600 libras; una espada guarnecida de diamantes estimada en 8.000 libras y otra espada guarnecida de diamantes y rubíes estimada en 3.500 libras ¹⁶.

No se conoce el paradero de estas piezas porque aunque fueron entregadas por la Duquesa de Alba junto con el resto de las joyas, Ignacio Barrenechea afirmó en la relación que se hizo en 1715 que estas joyas no aparecían y que no se conocía dónde estaban ¹⁷.

A pesar que esta joyas fueron realizadas a finales del siglo XVII, los plateros madrileños pudieron estudiar los técnicas francesas, mucho más avanzadas, y aplicarlas a sus conocimientos, enriquecieron de esta manera la joyería española.

Los encargos fueron aumentando a la vez que mejoraba la economía y ya no sólo provenían de Francia sino que también se enviaban de lugares más exóticos como China o Filipinas. la reina Isabel de Farnesio era gran aficionada a los objetos de estos países. Como apunta P. Muller ¹⁸ encargaba porcelanas y adornos de oro. En el verano

de 1715 un barco cargado con joyas enviadas desde China y Manila naufragó en aguas americanas. Y a pesar de los esfuerzos de los buzos enviados por Felipe V, las piezas no pudieron recuperarse.

La relación entre España y Francia permaneció abierta durante todo el siglo XVIII y cuando Carlos III regresó a Madrid para hacerse cargo de la corona española, los encargos continuaron realizándose a los hermanos Duval que enviaban desde París y Londres aderezos, broches, lazos de falda e incluso joyas de luto para la madre y las hijas del Rey.

Como se ha podido comprobar a lo largo de esta comunicación, la joyería española empezó a evolucionar desde la llegada al trono español de la dinastía borbónica, animada en parte por los aires renovadores traídos desde Versalles por el nuevo Rey. Aunque en algunos aspectos esenciales, como la utilización de los esmaltes y la importancia concedida al perfecto acabado del oro, las técnicas evolucionaron y poco a poco, los artífices dieron más relevancia a un perfecto tallado de los diamantes para conseguir de ellos una mayor brillantez que a la búsqueda de un colorido. Las piezas empezaron a trabajarse por el anverso, abandonándose el enriquecimiento del reverso y las piedras empezaron a engastarse en molduras más aéreas.

Para no perder el colorido producido por los esmaltes, se emplearon, como en Francia, diversos tipos de piedras en una misma joya y así en los inventarios consultados aparecen aderezos de diamantes y topacios, diamantes y zafiros o esmaltes y rubíes.

La crisis con la que comenzó el nuevo siglo fue desapareciendo y con ella también se esfumó los últimos reductos del arte austriaco. A partir de este momento surge un nuevo concepto de arte, mucho más cortesano, en el que la joyería jugará un papel muy importante.

NOTAS

1 BOTTINEAU, Y.: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pág. 229.

2 *Ibidem*, pág. 188.

3 MARTIN, F. A.: *Catálogo de la Plata de Patrimonio Nacional*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1987, pág. 15.

4 CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Plateros reales en la Corte Borbónica madrileña". *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid, 27 abril, 1987, pág. 210.

5 GEFROY. Lettres inédites de la princesse des Ursins, Paris 1859. Mme de los Ursins a la mariscal de Noailles. Buen Retiro 29 de mayo de 1708 en Bottineau, y.: *Opus cit.*, pág. 255.

6 El Estanque y la Peregrina eran las joyas emblemáticas de la Corona española. estaban vinculadas a la Corona y como tal no eran tasadas. En el reinado de Carlos IV salieron de España para no volver. La Peregrina era una perla de 234 gramos encontrada en Panamá por un español que se la envió al rey Felipe II. Junto con el Estanque, un diamante cuadrado, de gran tamaño formaba el llamado "Joyel de los Austrias".

7 *Archivo Histórico Nacional de Madrid*, Sección Estados. Legajo 2531 A.

8 Entre las Alhajas de plata del oficio de boca había: diez platos grandes gallineros, ocho trincheros, cinco jarros con asas, diez azucareros y pimenteros, ocho saleros, diez aceiteras y vinajeras, seis candeleros, cinco leones con coronas, etc.

9 *Archivo General del Palacio Real de Madrid*, Sección Reinados, Felipe V, leg. 338

10 *A.G.P.*, Inventario de Felipe V. Año 1747, Registro nº 248

11 Joya. Objeto pequeño de metal precioso, con pedrería o perlas que sirve de adorno.

12 *A.G.P.*, Sección histórica, caja 134. Testamentaria de la Reina María Luisa de Saboya.

13 BOTTINEAU, y.: *Opus cit*, pág. 231

14 Luis XIV envió al príncipe de Luis una espada enriquecida con diamantes valorada en 12.539 libras en 1714.

15 *A.G.P.*, Sección administrativa, leg. 765, Inventarios de alhajas de S. M. Relación de joyas y alhajas, 15 de abril de 1715 y *A.H.N.*, Sección Reinados, leg. 2531 A. Copia de la relación de las alhajas de la herencia de Monseñor el Delfín, que trajo de París la Sra. Duquesa de Alba.

16 *A.H.N.*, *Ibíd.*

17 *A.G.P.*, Sección adm. leg. 765, Inventario de alhajas...

18 MULLER, P.: *Jewels in Spain 1500-1800*. New York, The Hispanic Society of América, 1972, pág. 150.

SECCION CUARTA

**ENTRE LA TRADICION
Y LA VANGUARDIA (1900-1925)**

PONENCIA IV: ENTRE LA TRADICION Y LA VANGUARDIA (1900-1925)

INMACULADA JULIAN
Universidad de Barcelona

El desarrollo de esta ponencia se articula en dos grandes apartados, de los cuales, el primero, debe considerarse como una introducción contextual que indica la situación del arte en Europa en el periodo acotado para el arte español, es decir, los años 1900-1925.

A. EL ARTE EN EUROPA

El nacimiento de las vanguardias en el siglo XX. El arte del siglo XX nace en Europa de una ruptura con los valores decimonónicos que no es única y exclusivamente de tipo estético sino que hunde sus raíces en una serie de razones histórico-ideológicas.

El arte del siglo XX debe contemplarse como un fenómeno de conjunto (arquitectura, escultura, pintura, diseño, moda, etc), ya que dados los nuevos tiempos y los cambios socio-políticos, la práctica artística en sus diversas manifestaciones toma nuevas directrices que, como es lógico, tiene sus raíces en el inmediato pasado. En este siglo se asiste a una continua formación de grupos y tendencias, los denominados *ismos*, que, no siempre son coincidentes en sus diversas manifestaciones y prácticas (el movimiento expresionista, por ejemplo, se inicia en pintura hacia 1905 mientras que, en arquitectura lo hace en 1914 y tiene su momento real y de esplendor después de la Primera Guerra Mundial). Cada uno de estos movimientos se presenta con programas y por medio de manifiestos de carácter colectivo o individual desde el Futurismo. Programas y manifiestos que, además de ser artísticos, intentan ser políticos, sociales, científicos. Cada grupo tiene un ideólogo, Marinetti para el Futurismo, Tzara para el Dadaísmo, Breton para el Surrealismo, etc.. En España sobresalen como ideólogos las figuras de Eugenio D'Ors (Xenius) y la de Ramón Gómez de la Serna.

Un atributo de este momento es su ritmo frenético en el que la velocidad se convierte en un paradigma de nuestro mundo. Ello hace que entre los años 1911-1912 el objeto técnico, la máquina y el medio urbano mecanizado aparezcan en el arte contemporáneo formando un nuevo repertorio de temas, símbolos y formas de representación. Esta nueva temática se generaliza de manera casi simultánea en toda Europa, en Italia con los futuristas; en Francia con Robert Delaunay, Ferdinand Léger, Francis Picabia y

Marcel Duchamp, y en Rusia con los constructivistas, etc. Todo ello en España apenas tiene eco, siguiéndose mayoritariamente modelos a considerar bien como tradicionales, bien como eclécticos.

Junto a todo ello se pone de relieve la idea de la modernidad que supone el romper con todo lo anterior e investigar y crear con nuevos materiales y nuevas formas, no siempre consideradas artísticas, pero esto es un signo de su posición rupturista, siendo constante la persistencia en mantener bien el objeto artístico, bien la desmitificación del arte. El arte del siglo XX contiene pues, una dialéctica real y debe estudiarse como una serie de fases deducibles de una reflexión con sus alternativas, opciones y contradicciones. En líneas generales, hay un serio intento de encontrar la relación entre el arte y la realidad, relación que no siempre dependerá de la mimesis ¹.

Hasta los años veinte en que se implantan en la arquitectura europea el racionalismo y el funcionalismo son importantes grupos y arquitectos que anuncian el movimiento moderno. En primer lugar cabe citar los movimientos utópicos, de antes y después de la Primera Gran Guerra, como la Escuela de Chicago, la figura de Frank Lloyd Wright, el Futurismo y el Expresionismo. En segundo lugar el prerracionalismo con Auguste Perret y Toni Garnier en Francia, Adolf Loos en Austria y Peter Behrens en Alemania. Es un momento de transición en el que todavía persiste una tradición pero en el que, se está buscando un nuevo vocabulario y conexiones con el mundo de la técnica. En esta línea es importante el desarrollo en Alemania de la asociación Werkbund que tiene un modificado reflejo en La Bauhaus de 1919. Todos ellos reaccionan contra los excesos del Art Nouveau por medio de la simplificación formal en Viena, por un retorno a modelos clásicos en Alemania y por un dignificar los nuevos materiales constructivos en Francia y Alemania. Una parcela importante la ocupan los movimientos arquitectónicos que representan un intento de ir más allá de lo que su tiempo acepta, que tienen su punto de partida en la arquitectura futurista en la que su práctica se reduce a proyectos que se hacen realidad años más tarde y con otros protagonistas. Un caso excepcional es la arquitectura expresionista de los años veinte cuyos representantes planifican, de forma absolutamente deliberada en el plano de la utopía con Bruno Taut a la cabeza. Cronológicamente, estos grupos coinciden con la creación en 1919 de La Bauhaus aunque, esta escuela se hallaba en Weimar alejada del centro de las discusiones ideológicas, que tenían su desarrollo en Berlín.

En unas directrices entre el futurismo, el expresionismo y el movimiento moderno se halla la figura de Antoni Gaudí, del que, pese a lo mucho que se ha publicado, todavía no se han llegado a aclarar por completo sus coordenadas y planteamientos.

El fin de la Primera Guerra Mundial supone un cambio radical en la manera de concebir el mundo. Para muchas escuelas historiográficas el mundo contemporáneo tiene su punto de partida, en este momento. A partir de 1919, las demandas sociales aumentan y la estructura urbana existente no responde a las exigencias de los que la habitan. Otro factor importante es la destrucción de núcleos urbanos a causa de la guerra. En esos momentos, es indispensable la aplicación de una nueva política de edificación y de urbanismo fomentada por el Estado, y por los Ayuntamientos, siendo a partir de ese momento, los nuevos clientes para los arquitectos son los entes públicos. Esta nueva situación no impide la existencia de la arquitectura privada y la especulación del suelo. Por otro lado, es urgente reglamentar el urbanismo por lo se crean grupos de trabajo y debate a escala internacional, que dan lugar a la creación de los C.I.A.M, en los que participan arquitectos españoles.

Como principios generales de la arquitectura moderna, se pueden señalar entre otros: el basarse no en utopías sino en realidades; la prioridad de la planificación urbanística; la racionalidad de las formas arquitectónicas que se simplifican siguiendo en parte modelos procedentes del cubismo y del neoplasticismo, así como de la pureza visual de los cubos blancos de la arquitectura de Loos; la tradición funcional de la arquitectura industrial; la adopción de la estética de la máquina, *una casa es una máquina para vivir* declara provocativamente Le Corbusier en 1923; la generalización del uso de nuevos materiales como el vidrio, elementos metálicos y el hormigón armado; la utilización de nuevas tecnologías basadas en la industria, y la prefabricación en serie siguiendo el ejemplo del diseño industrial. Todo ello da lugar a nuevos enfoques y metodologías arquitectónicas, con resultados distintos en los diversos países, aunque se hallen puntos en común que dan lugar a la denominación Movimiento Moderno en Arquitectura. Podemos plantear la cuestión ¿Arquitectura o revolución?, para Le Corbusier, *arquitectura a pesar de todo*.

El desarrollo de las artes plantea una ruptura que va más allá de lo puramente formal, ya que tiene una base conceptual que le hace rechazar la mimesis para dar paso a una idea, a un concepto. Una práctica que se pone al lado de los descubrimientos científicos, movimientos literarios y pictóricos de su época. Junto a esto, se pone de relieve la utilización de nuevos materiales en escultura y otras artes, como vidrio, objetos de desecho, plexiglás, etc., que permiten la búsqueda de nuevas formas y técnicas distintas e incluso llegar a la cuarta dimensión, al movimiento. El interés por la depuración de la forma que culmina con la abstracción como sucede en la pintura. Puede afirmarse que al eclecticismo historicista del siglo XIX sigue el tecnicismo del XX.

B) EL ARTE ESPAÑOL : TRADICION Y VANGUARDIA

Estado de la cuestión bibliográfico.

La bibliografía general sobre arte español, y en concreto, sobre el periodo 1905-1925, era hasta hace pocos años escasa y poco crítica. En 1958 Juan Antonio Gaya Nuño publica *Arte del siglo XX*, que llena un vacío importante ya que su contenido abarca desde principios de siglo hasta los años setenta, con la reedición de 1977. Otro apartado bibliográfico nos viene dado por la edición de la historia del arte español en varios volúmenes, como es el caso de editorial Alhambra en 1980 y de editorial Akal en 1992. Valeriano Bozal es uno de los historiadores que ha dedicado gran parte de sus publicaciones al arte español. En 1967 publica *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, en 1972 *Historia del arte en España* y en 1992 *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1936)*. De todos ellos el libro más ambicioso es el último, aunque el más entrañable y el más valiente, sea en mi opinión, el dedicado al realismo de 1967. Unas publicaciones indispensables por la cantidad de material que aportan son las de Jaime Brihuega *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931* (1979) y *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (1981). En relación a la arquitectura se ha publicado poco de carácter general, sobresaliendo en este campo Carlos Flores con *Arquitectura española contemporánea I (1880-1950)* de 1961 y reeditada en 1989 y Carlos Sambricio que en el capí-

tulo específico del volumen del siglo XX de editorial Alhambra(1980), lleva a cabo un espléndido análisis de la arquitectura del siglo XX en España. Más importante es la producción dedicada a movimientos, a periodos concretos y a focos autonómicos como testimonian las obras dedicadas al modernismo de Alexandre Cirici, Oriol Bohigas, Joan Bassegoda Nonell en relación al modernismo y a Gaudí, Ignacio de Solà-Morales, Trini Simó y Mireia Freixa, etc.; las dedicadas al análisis del Art Decó de Rosario Camacho, Javier Perez Rojas que plantea una visión ciertamente sugestiva y por último los estudios dedicados al regionalismo y al eclecticismo, entre otros los de Alberto Darias Principe para Tenerife, María Cruz Morales Saro para Asturias, Alberto Villar Movellán y Victor Perez Escolano para Sevilla, Miguel Seguí para Mallorca y Rosario Alemán para Las Palmas. En el terreno escultórico se cuenta con la obra de José Marín-Medina *La escultura española contemporánea (1800-1978), historia y evaluación crítica* (1978), ampliamente superada en diferentes aspectos por el catálogo *Escultura española 1900/1936* (1985), obra de Josefina Alix que cuenta con artículos complementarios de Enrique Azcoaga y de Jaime Brihuega.

El arte español entre la tradición y los deseos de renovación

El arte español hasta bien entrados los años treinta se caracteriza por un ir a remolque de las corrientes imperantes en el siglo XIX, alejado de la modernidad en todas las artes, excepción hecha de alguna *rara avis*, coincidente en su mayoría con las realizaciones llevadas a cabo por artistas que deciden irse a los ciudades en las que puede hablarse de modernidad y vanguardia; de entre todas ellas, la preferida es París, pese a la existencia de centros importantes como Viena, Munich, Dresde, etc.

España comienza el siglo con la pervivencia del modernismo con nombres importantes como Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joaquín Mir, Isidre Nonell, Darío de Regoyos, etc., pero podemos plantearnos la cuestión al hablar de pintura y de escultura modernista, de si no lo estamos haciendo de un post-rafaelismo, de un post-simbolismo, un expresionismo a la catalana/española si se piensa en Solana, naturalismo-simbolista con Regoyos, etc? Al modernismo se han de sumar las diversas modalidades regionales que arrojan prácticas en ocasiones dispares, basadas en la tradición y en los naturalismos y los romanticismos del XIX. Compárese por ejemplo la obra de un Valentín de Zubiarre con la de un Joaquín Sorolla o la de un Julio Romero de Torres; la escultura de un Francisco Asorey con la de un Paco Durrio. Cataluña, al principio de siglo es uno de los centros más modernos por los contactos que sus artistas mantienen con París y que además cuenta en Barcelona con la Sala Parés, en la que en 1901 celebra Picasso su primera exposición individual y con un marchante emprendedor, José Dalmau, quien muestra en su galería las últimas aportaciones de la vanguardia europea.

La cita con los ismos del arte español es tardía. Un hecho evidente es la diferencia de las realizaciones de los artistas que se quedan en España y los que se trasladan a París, donde renuevan sus lenguajes artísticos, tendrán un nombre y llegan a liderar ismos, como sucede con Picasso y Gris con el cubismo; otros artistas a citar son Gargallo, González, Manolo Hugué, Blanchard, Ismael Gómez de la Serna, Manuel Angeles Ortiz, etc.; hecho que provoca una división psicológica entre ambos grupos. Un caso curioso es el del escultor Pablo Gargallo que en la ciudad del Sena es vanguardista, mientras que las obras realizadas para la Cataluña *noucentista* son tradicionales y de corte casi académico.

Citaremos experiencias artísticas que nos parecen interesantes y que tienen como centros Barcelona- con el noucentisme como nota dominante -, Madrid (tradición y tímidos intentos de vanguardia) y el País Vasco(tradición e intentos de renovación hacia 1919). Ejemplos que presentan de forma clara los vínculos entre la tradición y la innovación, ya que el término vanguardia no lo vemos excesivamente claro, en este período.

Como nota previa me parece interesante incluir la aparición de una serie de revistas que pretendían, aunque no lograrán, la renovación de los lenguajes artísticos y un ir más allá de los provincianismos al uso, pero algo quedó.

Nuevas revistas a partir de 1916

A partir de 1916 se manifiesta un aumento en la publicación de revistas vanguardistas que recogen y ponen de manifiesto no sólo la efervescencia cultural del momento sino también su adscripción a movimientos de carácter internacionalista como el cubista, futurista, dadaista, etc. Todas ellas tienen como finalidad el contribuir a la renovación cultural del país bien a partir de individualidades bien de grupos culturales y artísticos. Entre las revistas aparecidas hasta el mismo 1919, podemos señalar en Madrid la aparición en 1915 de *España*, dirigida primero por Ortega y Gasset y desde finales de ese año por Luis Araquistain. En ella colaboró asiduamente Juan de la Encina que difundió las corrientes modernas a partir de Gauguin y Díez Canedo que escribió un artículo de carácter cronológico en 1918 sobre el movimiento futurista. Ese mismo año se publicó un fragmento del libro *Les peintres cubistes*, de G. Apollinaire; en 1916, *Cervantes*, dirigida en 1919, por Cansino Assens que la transforma en portavoz del movimiento ultraista y en caja de resonancia de la modernidad. Colaboraron en ella, entre otros, G. Diego, E. Montes, R. Buendía, G. de la Torre y J. Chabas; en Barcelona en 1916; *Troços*, dirigida por Josep M^a Junoy, de la que aparece en el n^o 0 un avance de la que aparecerá en 1917. Este número contenía poemas como presentaciones de catálogos dedicados a José Togores, Xavier Nogués y Umberto Boccioni; en 1917 aparecen en Barcelona *391*, dirigida por Francis Picabia con pie de las Galerías Dalmau, de la que aparecieron un total de cuatro números en Barcelona, el último con fecha 25 de marzo. Su contenido dado su promotor y colaboradores era plenamente dadaista con dibujos, poemas y ensayos de Picabia, Apollinaire, Jacob, Laurencin, Buffet, etc.; *Troços*, de la que se publicó el primer número en el mes de septiembre. Los números de este año contenían poemas de Josep M^a Junoy, noticias de arte y literatura y dibujos de Ynglada, Burty, Gleizes y Lagar. En 1918 asumió la dirección el poeta J.V. Foix bajo el que la revista toma una postura más literaria. En el último número, el 5, intentos de definir el cubismo y el futurismo; contó con ilustraciones a cargo de Torres-García, Ricart y Miró; la revista *Un enemic del poble*, dirigida por el poeta Joan Salvat-Papasseit (dirigida en el último periodo por J.V. Foix), era una publicación muy vinculada a la cultura catalana, aunque el título fuese tomado de un poema de Ibsen. A nivel de contenido se movió entre la ortodoxia "noucentista" y el vanguardismo europeo. Colaboraron entre otros Sucre, Torres-García, Aragay, Nogués, Gargallo, Gómez de la Serna, etc. En 1918 aparece en Sevilla la revista *Grecia*, dirigida por Vando Villar que tenía como jefe de redacción a Adriano del Valle, vanguardista especialmente en el aspecto literario. Entre otros colaboraron Jacob, Cendrars, Tzara, etc. Esta revista organizó el 2 de mayo de 1919 una velada literaria de carácter ultraista a la que siguieron otras en las que aplicaron las técnicas de provocación dadaista; en Barcelona aparece el único n^o de la

revista *Arc Voltaic*, de Joan Salvat Papasseit con un subtítulo altamente expresivo, "Plasticitat del vertic-Formes en emoció i evolució-Vibracionisme de idees-Poemes en ondes Hertzianes", que constituye un auténtico programa en el que se recogen las ideas de Barradas, Torres-García y el propio Salvat; en Reus *La columna de Foc*, dirigida desde el nº 4 por Salvador Torrell. El futurista título, había sido tomado de un poema de Gabriel Alomar. Entre otros colaboraron: Sucre, Gassol, Salvat-Papasseit, etc. En 1919 aparece *L'Instant*, dirigida por J. Pérez-Jorba que se edita en Barcelona a partir del nº 8. (La publicación se había iniciado en París en 1918). Tuvo una segunda época bajo los auspicios de Joaquim Horta. En ella se atacaron los eclecticismos y las imitaciones; en Bilbao se publica en el mes de mayo el único número de la revista *Perseo*, dirigida por Santiago Vera que se hizo eco de las nuevas corrientes en los campos literario-artísticos. En ella apareció el primer artículo de Guillermo de la Torre sobre arte, en relación a la obra de Barradas; en Oviedo se publica la revista *Ultra*, dirigida por Gallart que tiene como redactores de la misma a Cansino Assens, de Alvar, de la Escosura, etc. Su aparición, dada su tónica progresista fue saludada por la revista *Grecia* de Sevilla que le dedicó las palabras siguientes: "Ultra con Cervantes y Grecia han venido a formar el triángulo lírico, como un iris luminoso en la oscuridad del novecentismo."

Todas estas revistas fueron sin duda alguna un buen exponente de las inquietudes no sólo de escritores y teóricos sino también de artistas que hallaron en ellas una plataforma teórica y un espacio para dar a conocer las nuevas corrientes artísticas a nivel plástico.

Cataluña

Entre 1900 y 1925 se superponen y cohabitan dos movimientos: el modernista y el noucentista, aunque el segundo integrará en su seno a partir de 1906 al primero, como puede comprobarse en el campo de la arquitectura con creadores como José Puig Cadafalch, Rafael Masó, y en escultura José Clará, Ismael Smith, etc.

El movimiento dominante es pues, el *noucentisme* (1906-1930) que se caracteriza por el nacionalismo, el mediterraneísmo, el clasicismo y la tradición; incluso podemos hacer referencia a un vanguardismo en el que se halla presente un futurismo/surrealismo "avant-la lettre", como puede observarse en el epílogo del *Almanach dels noucentistes*, firmado por "Els noucentistes" pero que revela el estilo de D'Ors:

" Molt bé, Horta, molt bé lo de la naixença de Venus
que haveu contat en el pròlech. Però, ay! Aquí tot és
tan difícil!....Aquí ni Venus surt de les aigües sense
una intervenció quirúrgica". ²

La relación del nacimiento de Venus con una intervención quirúrgica no está lejos del espíritu no sólo de la vanguardia sino más concretamente, del surrealismo (recordemos la máquina de coser sobre una mesa de quirófano). El noucentisme es resultado de la suma de todos esos factores - entre los que se ha de tener presente el apoyo de la burguesía - que en el terreno ideológico es capitalizado por Eugenio D'Ors que a partir de 1906 - hasta 1920 -, empieza a publicar sus glosas en el periódico *La Veu de Catalunya* y que en 1911 edita con Joaquín Horta *L'almanach dels noucentistes*, año en el que todavía se patentiza que no está consolidada una estética noucentista, ya que, en

él se reproducen obras de Clarà (clasicista), Canals (postimpresionista), Nogués, Aragay (expresionista), Nonell, Picasso, Gargallo (ecléctico), Smith (de éste es la obra *El Dandy*, que aparece en todos los libros sobre modernismo), Mir, Torres-García(post-simbolista), etc. No hay nada dedicado a arquitectura (tal vez sea una excepción un dibujo obra de Pijoan y Smith), y Rafael Masó aparece como poeta y no como arquitecto. En esta publicación se pone de manifiesto la duda de si el ser noucentistes es algo que les una realmente. En este almanaque se pone de manifiesto una gran mezcla de estilos. ¿Qué criterio ha guiado esta selección?, Creo que ninguno, al menos estético o estilístico, aunque puede ser que le haya movido, con la finalidad de potenciar a su grupo, el incluir a gente de prestigio, lo cual explicaría las presencias de Picasso y de Nonell. Se puede hacer referencia a eclecticismo que se observa también en el Glosario. Xenius canta y loa temas contradictorios y tiene, eso sí, como *leit motiv* el clasicismo y el arbitrarierismo. En las glosas de 1906 cita a Carrière, a Rodin, Ibsen, Ismael Smith, Rembrandt, Goya, Cézanne,etc., y en el de 1907 a Carner, Albéniz, Manet, Monet, Huysmans, José M^a Sert, Maetzu,etc. en 1908 Alomar, Kipling, D'Annunzio, Tolstoi,etc. Con sus glosas D'Ors presenta y define todo un estilo de vida, un programa para una burguesía, una oligarquía aristocrática y unas clases populares que aspiraban a ser burguesas. Una burguesía que si bien miraba a Europa quería sobre todo ser catalana y crear una sociedad basada en el orden y en valores sagrados.En la glosa "Amiel a Vic " repasa lo que para él son todas las desgracias del fin de siglo y canta lo que ha de ser el siglo XX con palabras grandilocuentes y en más de una ocasión aterradoras. Hace referencia a regeneración, restauración de valores, orden nuevo, virilidad, etc. Una cuestión se plantea ¿Hubo un noucentisme o varios? En nuestra opinión se dieron varios estilos dentro de él.

Entre los artistas calificados como noucentistas podemos destacar los nombres de Joaquín Torres García, Joaquín Sunyer, Pablo Gargallo y Manolo Hugué. Joaquín Torres García recibe por mediación de D'Ors el encargo de Prat de la Riba de decorar al fresco el Saló de Sant Jordi del palacio de la Generalitat en 1914. Gran admirador de Puvis de Chavannes era en esos momentos uno de los defensores del clasicismo mediterráneo que en 1913 escribió

“ No está mal ni fuera de lugar, que ahora recordemos lo que D'Ors dijo en algún lugar acerca de que solamente se puede ser original dentro de la tradición. Creo lo mismo. Pero no es en las formas del pasado (que nos llevarían a una imitación de lo antiguo) que debemos buscar la fuente de aquella tradición sino en su estructura, en algo interno, en el espíritu que va a crearlas”.

Propone pues una categoría espiritual cuya concepción plástica está guiada por la estructura, que después de su encuentro con Barradas le llevará a su particular constructivismo. Una primera lectura de sus obras nos lleva a referencias históricas y a una herencia de corte simbolista, pero, una lectura más cuidada nos pone sobre aviso de su voluntad de síntesis, de simplificación, de su acercamiento a la abstracción. La obra de Joaquín Sunyer remite al mismo paradigma estético que el resto de los noucentistes pero el resultado es otro. Sus primeras pinturas *Mediterránea* (1910-1911), *Pastoral* (1911) son noucentistes pero lo curioso es que él no tuvo una relación estrecha con

D'Ors, siendo resultado no tanto de la teoría orsiana sino de su opción personal y motivada, eso sí, por el entorno cultural de su época. Influyen en él: Renoir, Cézanne y el cubismo inicial, y de todos ellos toma elementos y elabora una fórmula personal. En algunas de sus primeras obras tienta la alegoría pero descubrió a tiempo que podía caer en la pura anécdota. Puede afirmarse que realiza una síntesis de lenguaje y propone fórmulas modernas; Pablo Gargallo y Manolo Hugué plantean un problema distinto. Son artistas residentes en París que regresan a Cataluña al iniciarse la primera Guerra Mundial. Sus obras tienen buena acogida entre los noucentistes. En Gargallo y en Manolo es evidente la fidelidad al lenguaje clásico del arte y la captación de la novedad vanguardista, especialmente del cubismo. Manolo opta por la síntesis; Gargallo por registros diferentes. Este último llega a tener estrechas relaciones con los noucentistes y expone sus obras a través de la asociación *Els Arts i els artistes*. Otras conexiones son con el modernismo en sus primeros momentos y posteriormente se han de tener en cuenta sus mascaradas de hierro o cobre de los años diez relacionadas con el cubismo.

El año 1914 se inicia la Primera Guerra Mundial en la que España se declara neutral. Este hecho provoca entre otras cosas la llegada de artistas extranjeros - muchos de ellos de vanguardia - que, se instalan primero en Barcelona debido entre otras cosas, a su cosmopolitismo, el estar cerca de la frontera, etc. Algunos de ellos se trasladarán posteriormente a Madrid o a otras ciudades de Europa o América.

La primera venida importante es la del pintor uruguayo Rafael Barradas que llega a Barcelona en 1914 procedente de Milán y París. Su obra denominada vibracionismo se movía entre el cubismo analítico de Braque y Picasso y el orfismo de Delaunay, acompañado de actitudes dadaístas. En 1917 y en 1920 expuso en las Galerías Dalmau. Mezcla de futurismo y dadaísmo eran sus acciones y tenemos una buena muestra de ello en el catálogo de la exposición de 1920, en el cual escribió:

“...el que me contradice me complementa. Sólo existe algún crítico
que pueda interesarme. Por lo demás tampoco me interesa la
chusma intelectual.”

Barradas contaba con pocos amigos - excepción hecha de Torres-García, uruguayo como él, que se convirtió en discípulo suyo, y en cual sin duda influye en su posterior constructivismo-, por lo que en 1918, trasladó su residencia a Madrid, donde conocía a Guillermo de la Torre con el que colaboró en publicaciones ultraístas. Barradas trabajó conocimiento en 1922, en un café de Atocha a Alberto Sánchez, y sin duda, le influyó en sus obras de esos años. En 1928 regresó a Montevideo como director del Museo de arte Moderno, muriendo al año siguiente.

En 1916 Francis Picabia se trasladó a Barcelona y se reunió con un grupo de amigos suyos entre los que se hallaban A. Gleizes, M. Laurencin, O. Lloyd, O. Sacharoff y A. Cravan. En 1917 editó la revista 391, con ayuda del galerista J. Dalmau. Pese a ello Picabia y su grupo no se integraron en absoluto a la vida barcelonesa, llegando incluso, a manifestar desprecio por la vida cultural de la misma, tal como pone de manifiesto el escrito que acompañaba el envío a Stieglitz de Nueva York del primer número de la revista 391, del que se recoge el fragmento siguiente: “Recibireis un periódico 391, que es el equivalente de vuestro 291. La Galería Dalmau lo acaba de editar. No está bien hecho, pero vale más esto que nada, porque realmente, aquí no hay nada, nada de

nada...". Texto que deja bien claro el poco interés que Barcelona y su ambiente cultural tenían para él y su grupo.

En 1917 se identifican noucentisme y vanguardia y se da una correlación sorprendente de fuerzas: primero y es un hecho importante surge la primera promoción de noucentistes que se suma a la vanguardia, especialmente en el campo de la literatura. Josep M^a Junoy defensor del clasicismo realizó a partir de 1916 caligramas- inspirados sin duda alguna por *Le parole en libertà* de los futuristas y la poesía de Apollinaire- y es seguido en esa práctica, por el poeta Joan Salvat-Papasseit.

Juan Pérez Jorba en la revista *L'Instant* (1919) publicó la plana mayor de los noucentistas así como gran numero de dibujos. El primer número es presentado por D'Ors. En este año Picasso se trasladó a Barcelona acompañando la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev que presentaba *Parade* en el Liceo con escenografía y figurines del propio Picasso. La obra tal y como sucedió en su estreno en París tuvo defensores y detractores que no entendieron la modernidad de la misma. Curiosamente en ella Picasso ofrecía al público la contraposición del clasicismo del telón con el vanguardismo de la escenografía y del vestuario. Son los años en que este artista empieza a trabajar en registros distintos de forma simultánea y en los que Ingres, Rafael, Botticelli, la obra de los hermanos Le Nain, etc. y su clasicismo ocupan una parcela importante en su producción. Realismo que, ciertamente, ya era evidente desde 1914 con la inacabada obra *El pintor y la modelo*, en unos años en los que su producción era cubista sintética, en la que el collage ocupaba un importante papel. Realismo que sin duda debió agradar en los círculos noucentistes.

1917 es también, el año de la *Exposición de Arte Francés*, que había sido solicitada al Ayuntamiento, a la Mancomunidad y a la Junta de Bellas Artes por un grupo de artistas entre los que cabe citar: J. M.^a Sert, J. Sunyer, J. Aragay y X. Nogués. La exposición se inauguró el 23 de abril en el palacio de Bellas Artes con obras entre otros de Matisse, Monet, Redon, Cézanne, Rodin, Gauguin, Puvis de Chavannes, etc. Las publicaciones *Museum*, *Vell i Nou* y *La Revista* recogieron las diferentes posturas en relación a la misma. Al finalizar esta muestra Josep Dalmau organizó en honor de las personalidades francesas asistentes a la misma una exposición en su galería con obras de Barradas, Gimeno, Mir, Nonell, etc.

Antes de 1920 se ha poner de relieve la creación de grupos como *Els evolucionistes* (1917); *La Agrupació Courbet* (1918-1919); *Nou ambient* (1919), seguidores de Cézanne sin olvidar el estudio de figuras catalanas como Nonell, y por último cabe citar *L'Agrupació d' artistes catalans*.

En estos años se da a conocer un joven pintor, Joan Miró conectado principalmente con la vanguardia poética y con los artistas noucentistas - uno de sus profesores fue F.d'A. Gali -, que celebró su primera exposición individual en las Galerías Dalmau en febrero de 1918, acompañando el catálogo, un poema - caligrama de J.M^a Junoy. En 1920 se trasladó a París, ciudad en la que Gargallo le cede su estudio de la calle Blomet 45. Miró realizaba en aquel momento una obra síntesis entre el "noucentisme" y las corrientes fauvista y cubista.

El año 1920 tiene para la cultura y el arte barceloneses un doble significado ya que por un lado se asiste a la consagración artística del "noucentisme" y por otro a la irrupción y promoción de la vanguardia en los medios no oficiales. La ebullición cultural de 1920 tiene su punto de partida tres años antes, en 1917; este año es clave para la entrada de la vanguardia pese a que una gran mayoría de artistas siguieran en una línea

postimpresionista y cezanniana. Ya en 1912 J. Dalmau había presentado en su galería la exposición *Los pintores cubistas*, con obras de Gris, Metzinger, Laurencin, Gleizes, etc. que fue apreciada por unos pocos y que no influyó en la evolución de los artistas del momento. En esta exposición se presentó por primera vez al público *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp que había sido rechazada en el XXVII Salón de Artistas Independientes de París. En 1920 la exposición más importante fue la organizada por Dalmau *Arte Francés de Vanguardia*, en la que el promotor quería ofrecer una muestra representativa de artistas que trabajaban en Francia, fuesen de esa nacionalidad o no. Para su presentación creó un comité de honor presidido por el cónsul en Barcelona, Sr. Charles Philippi y el alcalde de Barcelona, Sr. Antonio Martínez Domingo, artistas, políticos, críticos, literatos y coleccionistas entre los que cabe citar al Sr. Luis Plandiura. Entre otros presentó la obra de los artistas siguientes: Braque, Laurencin, Léger, R. y J. Dufy, van Dongen, Lohte, Lipchitz, etc., y la de los españoles afincados en París Gris, Picasso, Blanchard y Miró.

La exposición fue muy comentada por la crítica recibiendo elogios pero también opiniones desfavorables, entre otras las de Joan Sacs en *La Publicitat* y la de Eugenio D'Ors en *El Día Gráfico*.

En una línea más oficialista se celebró la *Exposición Municipal de Primavera*, celebrada en el palacio de Bellas Artes y que entre otras cosas supuso la consagración del "noucentisme" artístico. En ella se dedicaron salas especiales a Ricard Canals y a Enric Casanovas, reservándose la sala de honor a Josep Llimona. Entre otros participaron F. Domingo, P. Gargallo, E. Bosch-Roger, S. Gasch, etc.

En ese año de 1920 aparece publicada en forma de hoja suelta por Galeries Laietanes, el escrito del poeta Joan Salvat-Papasseit titulado *Contra els poetes amb minúscula* que lleva el subtítulo *Primer manifest català futurista*, que es sin duda alguna la aportación más positiva -pese a su pobreza teórica- del pensamiento catalán de vanguardia. En este texto el poeta ocurre con los manifiestos futuristas de F. T. Marinetti, se muestra combativo, nacionalista, independiente y fiel a su tiempo y en él se canta un elogio no sólo a la máquina sino también al mañana.

Un mañana, un futuro que en 1920 empieza a manifestarse con fuerza. Otro hito importante es la exposición de Francis Picabia en 1922 inaugurada en las Galerías Dalmau el 18 de noviembre de 1922, que presentaba 46 obras recientes e inéditas. Con motivo de esta muestra viajaron juntos a Barcelona el pintor y André Breton había escrito la presentación para el catálogo y el día anterior al de la inauguración pronunció una conferencia en El Ateneo barcelonés que llevaba por título *Caracteres de la evolución moderna y cuanto de ella participa*, en la cual entre otras cosas, ya anunciaba claramente la disolución de Dada como movimiento.

Picabia que había visitado Barcelona por primera vez en 1916, permaneciendo en ella hasta 1917 no dejó buen recuerdo en los vanguardistas catalanes ya que si bien había conocido en las Galerías Dalmau a un joven pintor llamado Joan Miró y a poetas como Salvat-Papasseit y Junoy, no les dedicó atención alguna. Ello debió influir en que Josep M^a Junoy escribiese en *La Veu de Catalunya*, : "Y de la conferencia de A. Bretón y de la exposición de F. Picabia, ¿que me dice Vd? Muy interesante. Muy interesante sobre todo como propaganda para nuestra Fundación Bernat Metge.". Ni la novedad de las obras ni la presencia de Bretón consiguieron romper el hielo que Picabia había creado entre él y la vanguardia catalana cinco años antes.

Madrid

El arte en la capital española sigue en líneas generales apegado a un simbolismo decimonónico que viene representado por el denominado modernismo ligado a los principios de la Generación del 98.

En 1910 la revista *Prometeo* reprodujo la Proclama futurista a los españoles, obra de F-T Marinetti que fue apadrinada por Ramón Gómez de la Serna. Entre otras cosas la proclama decía:

“¡Españoles! ¡Españoles! ¿Qué esperáis ahí, mudos
de espanto, abatida la cara contra el suelo, entre el
vaho pestilente del incienso y las flores podridas en esta
arca inmunda de Catedral que no puede salvaros del
diluvio ni llevaros al cielo, rebaño cristiano?...¡Levantaos!
¡Levantaos!.”

Esta proclama, pese a los esfuerzos de Gómez de la Serna no tuvo los efectos deseados; incluso él mismo publicó un manifiesto- proclama que pese a su voluntad regeneradora y sus deseos de cambio no solucionó ni modificó nada al momento. Se tendrá que esperar unos años.

A finales de 1914 se instalan en Madrid María Blanchard y Diego Rivera provenientes de París. Ramón Gómez de la Serna aprovechó la llegada de estos artistas para organizar desde la denominada “Tertulia del Pombo” un número de fuerza, la preparación de la exposición de los pintores íntegros, que se celebró en la sala de “Arte Moderno”, sita en la calle del Carmen fue sin duda alguna una piedra de escándalo para el provinciano Madrid de la época. Fue la segunda exposición de arte cubista celebrada en España, la primera tuvo lugar en las barcelonesas Galerías Dalmau en 1912- y a ella concurrieron: María Gutierrez Soto (María Blanchard) que presentaba entre otras obras el cuadro, *Venus de Madrid*; Diego Rivera con óleos y paisajes, Luis Bagaria con paisajes y caricaturas. La exposición fue inaugurada por Ramón Gómez de la Serna que exigió para que el público no discutiera sus palabras que las obras, (pinturas y esculturas) estuvieran cubiertas durante su conferencia. La concurrencia escuchó sin escándalo y entre ella, estaba don Ramón del Valle Inclán. El escándalo se produjo una vez descubiertas las obras que provocaron una polémica de tono altamente airado.

Durante la celebración de esta exposición Diego Rivera pintó un retrato de Don Ramón Gómez de la Serna que fue colocado en el escaparate, lugar del que tuvo que ser retirado por orden de la policía al ser acusado de provocar un gran escándalo.

El conjunto, tanto a nivel de los nombres de los expositores como de las obras expuestas, no tenía un nexo común y carecía de coherencia programática, respondiendo eso sí, a una provocación de su organizador Don Ramón Gómez de la Serna.

La exposición tuvo un gran éxito de entrada y gran número de críticas adversas. Los más atacados fueron María Blanchard y Diego Rivera. Sobre ellos escribió José Frances en la revista *El año artístico* :

“...Si yo creyera que la señorita Gutiérrez Cueto y el señor
Ribera, los dos pintores más caracterizadamente “Íntegros”,

(antes cubistas), de esta Exposición se habían refugiado en este modo de manchar lienzos, más o menos geoméricamente porque no sabían hacer otra cosa, o porque eso les iba a producir el dinero que aquí no les produce la pintura a nuestros grandes artistas contemporáneos, hubiese guardado el más absoluto de los silencios.”

Hacía referencia también en su escrito al hecho de que estos dos pintores habían sido hasta esa fecha artistas notabilísimos, finalizando su escrito con el ruego de que volvieran a pintar como antes y se olvidaran de sus actuales producciones. En relación a la obra *Venus de Madrid*, puso de relieve que estaba certeramente pintada y que resultaba evidente que la pintora conocía bien la técnica, pero calificó la pintura como *repugnante*. En esa obra María Blanchard había superpuesto una mujer desnuda a la fachada de una casa rococó madrileña, consiguiendo una atmósfera mágica plena de misterio.

La exposición fue, como señala la prensa, -especializada o no-, criticada a fondo, pero válida cara a la futura renovación de las artes en Madrid y en la España de la época.

En 1918 aparece en Madrid el ultraismo que es principalmente un movimiento literario- con figuras como José Ortega y Gasset, Guillermo de la Torre, Gerardo Diego, José de Ciria, etc., que publican la revista *Ultra* (1921), en una línea nueva. En el nivel plástico contó entre otros con los artistas Vázquez Díaz, Barradas, Pancho Cossio, Norah Borges, Wladyslaw Jahl, Marjan Paszkiewicz, Francisco Bores y un joven Rafael Alberti, etc. todos ellos apadrinados por los críticos Manuel Abril y José Francés.

En estos años es importante la figura de Daniel Vázquez Díaz, cuyos orígenes se han de buscar en el impresionismo tardío y en el modernismo. En 1906 se va a París y gracias a su amistad con Juan Gris entra en contacto con el cubismo. A finales de los años diez su obra entró de pleno dentro de la órbita del postcubismo que le es útil como fórmula compositiva y que le permite actualizar su código lingüístico, que se basaba principalmente en el costumbrismo. Vázquez Díaz como Arteta da un salto de la tradición a la innovación, situándose en el movimiento moderno sin pasar por la vanguardia.

En su obra de los años diez hallamos como elementos definitorios, la plenitud de las formas y el color; la síntesis de las figuras; las perspectivas violentas, y por último la homogeneización del fondo y de la superficie. En los años veinte realiza una pintura de volúmenes nítidos y geometrizados que depuran las formas estructurándolas sin que pierdan la relación con sus modelos.

Su primera exposición en Madrid el año 1918 pasó casi desapercibida, mientras que la segunda celebrada en 1921 fue un éxito que mereció los elogios de los ultraistas. En 1925, perdería su favor, siendo colocado en la órbita de los del retorno al orden.

El próximo hito importante es la celebración el año 1925 de la Primera Exposición de Artistas Ibéricos a la que haremos mención al final y como cierre de nuestro discurso.

Arte vasco

Tiene como el catalán un sentido nacionalista pero no crea una doctrina, una teoría estética. Más que una ruptura con el fin de siglo se plantea un profundizar en las posibi-

lidades del mito regionalista sin ruptura, de una manera lineal. Destacan dos figuras: Darío de Regoyos y Francisco Iturrino, buenos exponentes del impresionismo y del postimpresionismo. El pintor Iturrino en los últimos años de su vida se acercó al expresionismo y a Matisse. Los compañeros generacionales de Picasso como Juan de Echevarría, los hermanos Zubiaurre y Julian de Tellaeche continúan en la línea marcada por el postimpresionismo pero sin ir más allá, sin profundizar en ello.

En 1911 se creó la "Asociación de Artistas Vascos" que daría a conocer las experiencias de los Delaunay, de Celso Lagar y de Torres-García. Un caso aparte es el de Antonio de Guezal, pintor, grabador y caricaturista que llega a realizar ex-libris próximos al ultraismo y al futurismo. como *La puerta giratoria* (1927). Otro caso interesante es Aurelio Arteta que comienza con un lenguaje impresionista que evoluciona hacia el expresionismo y un realismo épico en sus últimas producciones.

Un año importante para el arte vasco es 1919 en el que la Excm. Diputación de Vizcaya adoptó el acuerdo de celebrar cada dos años una *Exposición Internacional de Pintura y Escultura modernas* con la idea de difundir la cultura artística vasca así como dar a conocer en el País Vasco artistas importantes del extranjero, actuales o no.

Para este tipo de certámenes se acordó no otorgar medallas, diplomas o recompensas de tipo honorífico. La Diputación se hizo cargo de los gastos de organización y adquirió el compromiso de comprar algunas de las obras expuestas para el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Para todo ello contó con un presupuesto que no superaba las 40.000 ptas. De esta cantidad un 20% se destinaba para la compra de las obras de artistas vascos.

La exposición se inauguró en septiembre, en las Escuelas de Albia, pudiéndose catalogar como una muestra fundamentalmente española y francesa dados sus participantes. A nivel estilístico dados los nombres de los concurrentes dominaba el eclecticismo y la exposición de todos los movimientos desde el último tercio del siglo XIX.

La nómina de artistas vascos era heterogénea pero respondía bien a la realidad de la producción artística del momento ya que participaron entre otros A. Arrue, J. Basiano, J. Echevarría, F. Iturrino, C. Salazar, J. de Tellaeche, I. Zuloaga, etc. Los artistas españoles estaban representados por una mayoría catalana y entre ellos: R. Canals, J. Mir, I. Nonell, S. Rusiñol, P. Gargallo, P. Picasso, J. Gutiérrez Solana y D. Vázquez Díaz. Entre los artistas extranjeros cabe citar entre otros los nombres de Van Dongen, Matisse, Friesz, Denis, Courbet, Gauguin, Van Gogh, Lothe, Seurat, Signac, etc. En esta exposición contaron con una sala propia: H. Anglada-Camarasa, J. Echevarría, D. de Regoyos e I. Zuloaga.

Finalizada la muestra fueron adquiridas con destino al Museo de Bellas Artes las obras siguientes: *Lavanderas de Arles* (Gauguin), *El paria castellano* y *Un serrano* (J. Echevarría), *Desnudo bajo la parra* (H. Anglada-Camarasa), *Pura la gitana* (I. Nonell), *Mujeres de la vida* (J. Gutiérrez Solana), *Venus Mediterránea* (Julio Antonio), etc. D. Ramón de la Sota compró el *Retrato de la condesa Mathieu* de Noailles de I. Zuloaga que regaló al Museo.

Juan de la Encina, uno de los organizadores manifestó sobre las intenciones de esta exposición:

“¿Cuál es su carácter? A los organizadores de ella nos han atribuido unos cuantos propósitos fantásticos....

Pero tememos que nuestra actitud, que aquí

resulta innovadora y revolucionaria sea en otros
lugares de más intensa vida artística
simplemente conservadora. Eso es la exposición
de Bilbao...una exposición a su modo conservadora.
Conservadora, no académica.”

En mi opinión esta frase de Juan de la Encina en la que se insiste en la expresión conservadora, sintetiza a la perfección cuál era la situación no sólo en el País Vasco sino también, del resto de España.

Balance de la arquitectura del periodo

En los primeros años del siglo el movimiento dominante es el modernismo que tiene como centro importante la ciudad de Barcelona, que es la introductora del movimiento, que posteriormente tiene eco en otros focos importantes como Madrid, Valencia, Cartagena, Bilbao, La Coruña, Teruel, etc.

El modernismo es un fenómeno catalán resultado de las ansias de la alta burguesía y reciente nobleza del último tercio del s.XIX que busca un puesto político y cultural por medio del impulso de un movimiento ligado a la tradición, a la artesanía, y a lo medieval, sin perder por ello, sus conexiones con el movimiento internacional; nacionalismo y tradición de los que posteriormente se apropia el noucentisme, que prácticamente deja absolutamente aislado a Gaudí. Es el momento en el que la arquitectura catalana se sitúa a una altura semejante a la de Europa.

Curiosamente a excepción de pocos nombres - entre ellos Luis Domènech Muntaner, Antonio Gaudí y sus discípulos, entre ellos José M^a Jujol, José M^a Cadafalch, etc - los resultados en arquitectura no aportan novedades importantes ya que las realizaciones y proyectos siguen muy de cerca los historicismos de los revivals, y la arquitectura no es realizada aún, en función del espacio. En cambio si es de gran interés la aportación en el campo de las artes decorativas, tema sobre el que está trabajando en Barcelona un equipo dirigido por la Dra. Mireia Freixa.

¿Qué sucede en el resto de España?. El resultado es otro, porque el punto de partida también lo es, dándose por consiguiente mimetismos pero no reales estudios y proyectos de crear un espacio de nuevo tipo como sucede con La Pedrera de Gaudí o el Palacio de la Música Catalana de Domènech en el que se da una anticipada unión de las diferentes artes. Incluso si se quiere los planteamientos nacionalistas son de distinta índole, ya que se mira a la tradición, al casticismo, tomando para ello modelos procedentes del barroco, del estilo isabelino, etc. De esta criba se salvan entre otros Ribes en Valencia, Smith en el País Vasco, y pocos más. La generalidad viene presidida por el eclecticismo y los denominados regionalismos. No se dan ecos ni de la obra de Perret con la casa de la calle Franklin (1903), de Meyer y el primer Gropius de la Fábrica Fagus (1911), ni de los proyectos de rascacielos (1919) de Mies van der Rohe, por citar unos pocos ejemplos clave. Un historiador que recoge las experiencias europeas es Leopoldo Torres Balbás en Madrid que, desde la plataforma que supone la revista *Arquitectura* pone de manifiesto el confucionismo reinante en ese periodo con la publicación de “Las nuevas formas de la arquitectura” en 1919, en el que plantea el cambio del clasicismo, del tradicionalismo o del regionalismo por una nueva tipología basada en los ejemplos alemanes y franceses.

En 1925 en la Exposición de Artes Decorativas de París, el pabellón español obra de Pascual Bravo es un edificio de corte historicista que contrasta fuertemente con el Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier o con el pabellón ruso obra de Melnikov. Por esas fechas en España ya se habían empezado a mostrar discrepancias en torno a la arquitectura imperante pero.....¿Qué sucedió con los pabellones y palacios de la Exposición Internacional de Barcelona y con los de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en 1929 ?, ¿ Qué es sino una gran canto al eclecticismo el Palacio Nacional que dominaba y domina todo el recinto?. Creemos que es a partir de ese momento, cuando se empieza a entonar el canto del cisne para los eclecticismos y regionalismos al uso, ya que, los últimos años veinte suponen en España la crisis de planteamientos conceptuales en la arquitectura, pues tras este largo período de eclosión monumentalista y regionalista, se fraguan al mismo tiempo los principios que en la década posterior dominarán la vanguardia; es decir, el racionalismo. Los inicios del racionalismo devienen un tanteo entre la eliminación de elementos ornamentales, la supresión de volúmenes no rectangulares o cúbicos, y la puesta en escena de toda una decoración dentro de la línea decó. Son los arquitectos pioneros, que se mueven dentro de una dinámica más heterodoxa pero ya influida por las doctrinas corbusieristas, jugando un papel importante el entonces alumno de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, Josep Lluís Sert, ya que por medio de él, se entra en contacto con Le Corbusier que, en 1928 pronuncia una conferencia en dicha ciudad. Esta disertación sobre una nueva manera de entender la labor del arquitecto, quien no sólo debe construir sino que también debe entender la profesión como la inserción de un nuevo urbanismo, y la aplicación de fórmulas funcionales en la edificación tiene sus detractores como era de esperar, ya que inicialmente Nicolau M. Rubió y Tudurí rechaza los conceptos de entender la ciudad en una dinámica industrializada. En 1928 se construyen en Barcelona dos obras importantes la *Fábrica Myrurgia*, obra Antonio de Puig Gairalt y el *Casal de Sant Jordi* de Francesc Folguera, que recogen la inquietud por proyectar dentro de una línea menos académica y más funcional, en consonancia con los nuevos tiempos. Este espíritu lo recogió también Santiago Marco en el *Pabellón de los Artistas Reunidos* para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, derribado tras el certamen. Este pabellón es el único ejemplo de modernidad en las construcciones españolas de la Exposición, con la que se cierra la época de las tendencias decimonónicas y se consolida definitivamente la vanguardia, siguiendo en parte el ejemplo del *Pabellón de Alemania*, obra de Ludwig Mies van der Rohe.

La Primera Exposición de Artistas Ibéricos como cierre

La Primera Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en la Sala de Exposiciones del Retiro madrileño que supuso la entrada de aire nuevo en un ambiente expositivo regido por las exposiciones de Bellas Artes y los caducos Salones de Otoño. Exposición deudora de los esfuerzos de García Maroto, Manuel Abril y Guillermo de la Torre. En esta muestra se reunió obra de artistas de estilos heterogéneos, residentes en España o no, famosos o no, etc. Entre otros cabe citar los nombres de Zubiaurre, Alberto, Bores, Cossío, Palencia, Peinado, Macho, Echevarría, Capuz, Solana, Dalí, etc. Artistas que estaban empezando una carrera que les llevaría lejos, pero que en esos momentos eran poco conocidos. Algunos historiadores sitúan en esta exposición el punto de partida de la renovación de la plástica española. Es cierto que aporta un aire nuevo, pero, no pueden dejarse en el olvido las experiencias vividas cuando el noucentisme y la van-

guardia coinciden ni el movimiento ultraísta que influye en más de uno de los artistas presentes en esa exposición.

Una cuestión se nos plantea y creemos que es importante pese a su evidencia: es la obra realizada por artistas como Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Juli González, Pau Gargallo, Ismael de la Serna, María Blanchard y tantos otros que optaron por un voluntario exilio en París ¿Habría sido igual, si hubieran permanecido en España?. Sinceramente NO, aunque también es cierto que la mayoría de ellos o no regresaron o lo hicieron de viaje. ¿Qué es lo que sucedió con Hermen Anglada- Camarasa, Daniel Vázquez Díaz, etc. que regresaron y se aclimataron al contexto español?. La respuesta me parece obvia, en cierto modo sucumbieron a lo que su entorno les deparaba.

En 1925 con motivo de la exposición de Artistas Ibéricos, Ortega y Gasset escribió en *El Sol* (26-06-1925): “No tienen un arte, sólo un intento hacia él”. Intento que se lograría en los años treinta, y que se vería truncado por la guerra que sumiría de nuevo al arte español, en el pasado hasta finales de los años cuarenta.

NOTAS

1.- Ilustrativa a este respecto me parece la obra de Piet Mondrian “Realidad Natural y Realidad Abstracta”, publicada en 1919 en la revista *De Stijl*. Mímesis y relación con la realidad que se volverá a tomar con movimientos de carácter crítico (Neue Salichkeit alemana), literarios (Surrealismo), y clasicistas (Pintura Metafísica), etc.

2.- Traducción del texto. Muy bien, Horta, muy bien lo del nacimiento de Venus que habéis contado en el prólogo. Pero, ay! Aquí es todo tan difícil!.... Aquí ni Venus sale de las aguas sin una intervención quirúrgica.

ARCS EQUILIBRATS. FISTONS I CANTENÀRIES

JOAN BASSEGODA I NONELL

LA CATENÀRIA CORBA MATEMÀTICA I ARQUITECTÒNICA

S'anomena catenària la corba que espontàniament forma una cadena d'anelles iguals suspesa pels seus extrems.

Aquesta forma, graciosa per la seva espontaneïtat, fou emprada a l'antigor com element decoratiu.

Als temples grecs, i després als romans, es penjaven garlandes de flors i fulles format unes catenàries que s'anomenaven festons, car es col·locaven amb motiu de les festes més lluïdes.

També durant el Renaixement es féu ús de la garlanda o fistó com element decoratiu en els frisos dels edificis. El Renaixement portà ensems, però, la curiositat científica i llavors el fistó o catenària es veié amb altres ulls. Galileo Galilei (1564-1642) al seu "Dialogo dei Sistemi", del 1638, esmenta la catenària dient que és la corba d'equilibri d'una corda penjada pels seus extrems que adopta una forma que s'apropa a la paràbola. Galileo no tenia pas tota la raó però s'hi acostà força.

El 1637, un any abans que Galileo exposés la seva apreciació de la forma de la catenària, René Descartes (1596-1650) va editar el seu famós "Discurs del Mètode", que en un dels apèndixs titulat "Geometria" va sentar les bases de la geometria analítica, això és la possibilitat de representar les línies mitjançant equacions. Poc a poc es varen determinar les equacions de la línia recta i de les corbes senzilles, per avançar després en les de major complicació. La catenària restà momentàniament al marge d'aquest estudi que es va centrar en les línies que es poden traçar amb compàs i escaire, instrument propis de geòmetres i arquitectes. Donat que no es pot traçar la catenària amb aitals instruments, la seva equació quedà a l'expectativa de temps millors. El 1687 Isaac Newton (1642-1727) trobà una primera solució al problema amb una equació de la catenària fruit de les seves investigacions sobre sòlids de mínima resistència. Entretant Joachim Junge (1587-1657) havia demostrat, a la seva "Geometria empírica, seu experimentalis", l'error de Galileo, sense trobar però la fórmula correcta, car aquest científic de Rostock era un gran amant de la controvèrsia, això és demostrar els errors dels demés sense obtenir la veritat. En realitat l'error de Galileo ja havia estat assenyalat per Christiaan Huyghens (1629-1695) el 1646. El 1690 Jacques Bernoulli (1654-1705), natural de Basilea, i com diria "La Codorniz" home de rara doctrina, va proposar en una publicació científica de Leipzig anomenada "Actae Eruditorum" la qüestió no

resolta de l'equació de la catenària, per tal d'animar els savis d'Europa. Gottfried Leibniz (1646-1716) acceptà el repte i trobà de seguida l'equació, però no publicà el resultat fins després de dos anys. A finals de 1690 les "Actae Eruditorum, que competien en sapiència amb les "Philosophical Transactions" d'Oxford, van publicar els resultats de Huyghens i Jean Bernouilli (1667-1748), germà de Jacques, donà a conèixer les propietats de la catenària, corba mecànica o transcendent, construcció de la qual suposa la quadratura de la hipèrbola. Va trobar i l'equació diferencial de la corba i determinà quatre propietats de la mateixa, a saber: la catenària és rectificable, és quadrable, és de totes les corbes d'igual longitud i igual base la que té el centre de gravetat més baix i és tal que, seguint el seu traçat, es poden col·locar infinites dovelles de forma que, en girar 180° sobre la seva horitzontal, es determina un arc que es sosté pel seu propi pes. Amb aquesta darrera proposta la catenària, quina equació en termes de coordenades cartesianes és:

$$y = \frac{e^{\frac{x}{a}} + e^{-\frac{x}{a}}}{2}$$

passa a ser d'una corba purament matemàtica a una altra de caire mecànic, estretament lligat a l'arquitectura, concretament a la construcció d'arcs. Poc després l'escolès David Gregory (1661-1708) determinà que la catenària invertida segueix la línia de pressions d'un arc carregat uniformement, al llarg de la seva longitud. Afegí a més que si un arc conté la catenària està en equilibri i si no, no.

Quan es suposa que una cadena d'anells iguals penja dels seus extrems dibuixa la catenària en la que cada anella estira el seu veí, pel que es tracta d'una estructura estesa, la línia de la qual és, justament, la catenària. Si es gira la cadena 180° sobre la seva horitzontal i en comptes d'anells de ferro es col·loquen esferes de pedra tangents al llarg de tota la corba es té una estructura, no estesa sinó comprimida, amb una línia, no de tensions, sino de pressions, que discorre exactament pels punts de tangència de les esferes. Jean B. Rondelet (1743-1829) va explicar en el seu "L'Art de Bâtir" el 1802, com va realitzar l'experiment amb 15 boles de pedra que es van sostenir per elles mateixes al disposar-les seguint la forma de la catenària. Havent passat la catenària del fistó decoratiu a equació analítica i corba mecànica, és lògic pensar que els arquitectes l'emprarien des d'aquell moment com la més perfecta de les corbes per bastir arcs. En cas de càrrega uniforme l'arc catenàric és el que menys material precisa per restar en equilibri, raó poderosa, que no va resultar suficient per a convèncer els arquitectes. La catenària s'ha donat rares vegades i aquesta raresa es deu a l'hàbit dels arquitectes d'emprar només les corbes que poden traçar-se amb l'escaire i el compàs, que creà l'hàbit dels semicercles, les mitges el·lipses, els carpenells, els escarsers, els lanceolats, etc. És difícil trencar el costum que arrenca de la nit dels temps i per aquesta raó l'excelsa catenària apareix en arquitectura tan sols de Pasqua a Rams. No passa el mateix amb els enginyers, que més avesats a l'útil i pràctic, els manquen prejudicis atàvics i construeixen ponts pènsils i línies d'alta tensió sense intentar amagar la bella forma catenàrica dels cables d'acer. Per això crida poderosament l'atenció el reiterat ús que feu Antoni Gaudí dels anomenats arcs equilibrats que apareixen ja en les seves obres juve-

nils i estan presents al llarg de tota la seva carrera. Potser Gaudí no deduí la qualitat de la catenària de l'estudi dels tractats de matemàtiques o de física, sino del fet que quan la Naturalesa construeix arcs, ho fa en forma de catenària.

Les línies producte de l'erosió de l'aigua o del vent, les trepadores que pengen d'entre les branques d'un arbre, o l'aigua d'un brollador, dibuixen permanentment catenàries, o quelcom molt semblant a elles, ja que no obedeixen les lleis del compàs i l'escaire sino la llei de la gravetat. Gaudí va actuar sempre per aquest camí lògic, que recorregué amanint-lo amb una inspirada imaginació, amb la que va poder aixecar l'harmoniosa i subjugant successió d'arcs catenàrics en el primer pis del Col·legi Teresià de Sant Gervasi. Segurament Newton, Leibniz i Bernouilli aplaudirien aquest projecte de Gaudí, que va donar el toc artístic a una corba per equació de la qual lluitaren tan bravamant els savis de fi del segle XVII. Gaudí conegué i emprà l'arc catenàric i molt probablement va intuir les seves propietats mecàniques per simple observació de la Naturalesa.

Però també se sap que Joan Martorell l'inicià en l'estàtica gràfica, que és una ciència experimental derivada de l'estudi de les catenàries i les polifunícules d'equilibri.

Existeix a més, però una altra font de la que Gaudí degué beure i obtindre la documentació científica necessària. Des de mitjan segle pasat es divulgà una obra que estava a les biblioteques de molts arquitectes i també a l'Escola Provincial d'Arquitectura, quan Gaudí estudiava: Els "Elements d'Arquitectura". Un exemplar d'aquesta obra es va poder adquirir en una llibreria de vell del carrer de la Palla de Barcelona i un altre aparegué en casa d'un mestre d'obres de Sitges. Es tracta del llibre de John Millington escrit en anglès i publicat a Filadèlfia el 1839, essent traduït al castellà per Mariano Carrillo de Albornoz, Director Sots-Inspector de l'Arma d'Enginyers de Cuba i Marsical de Camp, i publicat per l'Impremta Nacional de Madrid el 1848, dedicat a don Antonio Remón Zarco del Valle y Huet, Tinent general, condecorat a Bailén, Aranjuez i Almonacid, a la Guerra de la Independència. Inspector General del Regiment d'Enginyers, el que demostra que l'obra es considerà de gran utilitat pels enginyers militars, si bé es va divulgar també entre els professionals de l'arquitectura i l'enginyeria civil. Al capítol IV del volum II s'ocupa de la construcció d'arcs i voltes per a ponts. A la pàgina 472 explica l'opinió de Hooke sobre el fistó o catenària que, invertida, donava la forma perfecta per l'arc carregat uniformement. D'ací passa a explicar els arcs equilibrats que poden ser catenàries o polifunícules segons hi hagi càrregues uniformes o sèries de càrregues puntuals. Les expressions contingudes són les que va usar Gaudí i per tant sembla evident que va estudiar els dos volums de Millington.

La utilització d'arcs catenàrics fou una constant en l'arquitectura de Gaudí, des de les seves primeres obres. Després va ampliar el camp amb la utilització de voltes amb formes de la geometria reglada, però ara es tracta d'analitzar només el primer.

A manera de catàleg es podem esmentar les següents obres de Gaudí en les que figuren arcs catenàrics:

Cooperativa Mataronesa. Sala de blanqueig (1883).

Casa Vicens (1883).

Finca Güell (1884).

Palau Güell (1888).

Cellers Güell (1895).

Sagrada Família (1883-1926).

Col·legi Teresià (1888).

Bellesguard (1900).

Casa Batlló (1904).

Xalet de Catllaràs (La Pobla de Lillet) (1905).

Casa Milà (1906).

Colònia Güell (1908).

En aquesta darrera obra va muntar la famosa maqueta estereostàtica que tant va cridar l'atenció del prof. Cardellach, que la va comentar en el seu llibre "Filosofía de las Estructuras" (1910). Però, apart de Gaudí, altres arquitectes del seu entorn van utilitzar els anomenats arcs equilibrats i, entre ells, cal esmentar Cèsar Martinell i Brunet (1888-1973) qui, els anys 20 va bastir amb aitals arcs les grans sales de les cooperatives agrícoles del Camp de Tarragona. Foren les dels pobles de Rocafort de Queralt, Pira, Barberà, Montblanc, Cornudella, Falset, Nulles, Vila-rodona, Gandeses, Aiguamúrcia, Santes Creus, Pinell del Brai, les Cabanyes i Sant Cugat del Vallès, a les comarques catalanes de la Conca de Barberà, el Priorat, Alt Camp, Terra Alta, Alt Penedès i Vallès Occidental.

Bernadí Martorell Puig al convent de religioses cistercenques de Valldonzella (1916-1919), els Escolapis de Sabadell (1924-1931), el sanatori de Torrebónica a San Julià d'Alta i el convent de les Oblates de Santíssim Redentor a Sant Gervasi de Cassoles (Barcelona).

Jeroni Martorell Terrats féu el refugi de muntanya d'Ull de Ter (1908) l'Escola Industrial d'Arts i Oficis de Sabadell (1911) i, a la mateixa població, l'edifici de la Caixa d'Estalvis, Josep Maria Jujol i Gibert va emprar profusament els arcs catenàrics a la pèrgola de la Masia Negra a Sant Joan Despí (1915) i, principalment, a l'església de Vistabella i a l'inacabada de Montferri. Aquest catàleg permet descobrir que un gran nombre d'obres a Catalunya entre 1833 i 1930 es feren amb arcs equilibrats de maó i que pel seu càlcul s'emprà el sistema de cadenes metàl·liques de les que es penjaven pesos proporcionalment equivalents a les forces que havien d'incidir sobre els arcs, la forma des quals era la conjugada de la cadena suspesa. Encara es pot afegir, però, un altre projecte en el que l'ús dels arcs equilibrats hagués tingut una enorme aplicació. Es tracta del presumpte estudi de Gaudí per a un gran hotel a Nova York. No fou fins 1956, en el moment en que reaperegué arreu arreu del món l'interès per Gaudí, quan Joan Matamala Flotats, escultor, fill de Lorenç Matamala Piñol, modelista, ambdós estrets col·laboradors de Gaudí, va donar a conèixer la seva monografia sobre l'Hotel Atracció, que sembla ser dos homes de negocis nord-americans van encarregar Gaudí el 1908. El problema resideix en que ningú, tret de Matamala, en tingués notícia. Cap altre biògraf de Gaudí esmenta l'afer i als Estats Units, fins el moment, no s'ha pogut localitzar la pista dels dos bussinessmen del 1908. El text de la Monografia de Matamala es va publicar íntegrament a "El gran Gaudí" (1989) i alguns dels croquis i dibuixos han estat reproduïts en diversos llibres sobre Gaudí.

Tant l'original de la memòria, com els dibuixos, es troben a la Càtedra Gaudí de Barcelona, on han estat estudiats i classificats. Els dibuixos figuraren en una exposició sobre disseny català celebrada al febrer de 1990 a Nova York.

Segons Matamala hi ha uns croquis de Gaudí i una sèrie de dibuixos propis, que interpreten la suposada idea gaudiniana. Els croquis atribuïts a Gaudí són els següents:

Planta (155 x 110 mm.).

Sala Amèrica (130 x 105 mm.).

Secció longitudinal (155 x 110 mm.).

Sala Amèrica, detall (220 x 185 mm.).

Secció longitudinal parcial (115 x 110 mm.).

Una altra secció longitudinal (155 x 110 mm.).

Els dibuixos de Joan Matamala són 13, traçats a llapis París sobre paper Canson. Fins el 1990 es cregué que tots els dibuixos, tant els petits croquis de gaudí, com els dibuixos de Matamala fossin tots de la mà d'aquest darrer.

Pero durant el Programa de Doctorat de la Càtedra Gaudí de 1989-1990 un arquitecte mexicà, professor de l'Universitat de Toluca, va realitzar un amplíssim i exhaustiu estudi dels dibuixos i del text escrit per Matamala i ha arribat a interessants conclusions. Prescindint d'exposar detalladament l'estudi històric, gràfic i estructural realitzat per l'arquitecte mexicà Marcos Mejía López, és interessant reproduir el seu resultat final on es pot afirmar, sens cap mena de dubte, que els dibuixos atribuïts a Gaudí són d'altra mà que els de Matamala. Això no pressuposa que seguïn de Gaudí, però permeten al menys comprendre que Matamala comptava amb uns dibuixos anteriors que li van permetre formular la hipòtesi de l'Hotel Atracció de Nova York. Es comprova a més que els croquis atribuïts a Gaudí presenten unes proporcions summament correctes i s'ajusten a les formes catenàriques, tal com féu l'arquitecte Mejía construir una petita maqueta catenàrica. Això permet afirmar que Matamala no fou l'inventor d'aital projecte, sino que valent-se d'uns croquis d'ajustades proporcions, es llancés a establir la forma i decoració de l'hotel. Amb tot això no és pas aventurat creure que els croquis fossin obra de Gaudí, ja que estan arranats segons la seva personal manera d'entendre les formes estructurals. Això suposa un nou i important estudi a l'entorn de l'obra de Gaudí. Una cosa és ben certa i és que Matamala, escultor i no arquitecte, no va a ser capaç d'inventar-se tot l'afer i que, quan s'abocà a interpretar els croquis que obraven al seu poder, va cometre uns errors de proporció que no existeixen en els croquis. En el supòsit que hagués existit l'encàrrec dels homes de negocis americans, el cert és que el projecte de Gaudí no passà d'una fase inicial i que la forma que li donà Matamala als seus dibuixos té molt de fantasia.

Al temps, però, que a la Càtedra Gaudí Marcos Mejía duia a terme la seva profunda i meritoria investigació sobre l'hotel de Nova York, es produïa una altra notícia interessant al camp de les construccions amb arcs equilibrats.

L'església-santuari de Nostra Senyora de Montserrat a Montferri, iniciada per Josep Maria Jujol en 1926 i interrompuda el 1936, ha tingut un procés d'estudi i represa dels treballs. Part dels arcs de la zona del cambril de la Verge van caure el 1943 a causa d'una forta tempesta. Ara, després de molts esforços per part dels habitants de Montferri i l'interès del sacerdot combonià pare Josep M.^a Jané, es feu un aixecament de plànols de la part existent i s'encarregà l'autor d'aquesta comunicació el projecte de conclusió de l'edifici, basant-se en l'exsistent i en els diferents croquis de Jujol servats a l'arxiu familiar i mantes vegades publicats.

Després d'un llarg procés, el dia 10 de juny de 1990 s'iniciaren els treballs de reconstrucció de la part caiguda el 1943 i els xindris de fusta dels arcs catenàrics són enllestits. Aquesta és una bona notícia pels que creuen que la construcció amb arcs

equilibrats és una tècnica i una escola amb grans possibilitats que va quedar interrompuda després de l'impuls de Gaudí i els seus seguidors.

A l'estiu de 1991 l'estructura de tot el santuari es ja en peu i part de les voltes construïdes.

Hi ha qui pensa que seguir aquest camí és una mena de "revivalism", però, en canvi altres creuen que aprofundir en el camp de la construcció d'arcs equilibrats pot donar lloc a sistemes de fàbrica més racionals i humans amb els corresponents avantatges per l'arquitectura moderna. Un altre arquitecte que emprà els arcs catenàrics fou Joan Rubió i Bellver als cellers de Raymat, a la Residència Estudiantil de l'Escola Industrial de Barcelona, a l'Asil d'Igualada i a la Balmesiana de Barcelona. El 1912 l'arquitecte Josep Goday Casals va construir el Teatre de la Casa de la Caritat amb arcs catenàrics i formes semblants a les quadres Güell de Les Corts de Sarrià, 1884-1887, obra de Gaudí. Lluís Muncunill Parellada emprà els arcs catenàrics a la Masia Freixa de Terrassa i Ignasi Bruguera Llobet va projectar el 1919 l'Office Building de Nova York, de forma semblant a l'Hotel Atracció de Gaudí. Un dibuix d'aquest edifici es conserva al Centre de Lectura de Reus.

ADDENDA

Le llista de les obres de Cèsar Martinell mostra la gran quantitat d'accions empreses per a les cooperatives i cellers. Martinell en va ser arquitecte i contractista en la major part dels cassos.

Un estudi complet dels edificis és encara per fer i la seva realització permetria comprendre un faceta notable de l'arquitectura moderna a Catalunya.

A la llista d'edificis amb arcs catenàrics hom hi pot afegir l'església de Can Aguilera a Piera (Anoia, 1910) obra de Francesc Berenguer i Mestres, que també emprà arcs catenàrics de totxo al teatre del Centre Moral de Gràcia (1913). El fill de Berenguer, Francesc Berenguer i Bellvehí va fer amb aquest sistema les Escoles de la Colònia Güell (1914) a Santa Coloma de Cervelló.

Altres exemples amb arcs catenàrics es troben a una casa al carrer de Gràcia de Sabadell de Bernardí Martorell i Puig i a les Bodegues Codorniu de Sant Sadurní d'Anoia de Josep Puig i Cadafalch.

OBRES DE CESAR MARTINELL I BRUNET (1888-1973)

- Aiguamúrcia (Alt Camp), Tarragona (1920). Sindicat Agrícola.
- Albatàrrec (Segrià), Lleida (1920), Societat "L'Agrícola Pràctica".
- L'Albi (Les Garrigues), Lleida (1920), Sindicat Agrícola i Caixa Rural.
- Alcarràs (Segrià), Lleida (1920), Sindicat Agrícola.
- Alió (Alt Camp), Tarragona (1927), Sindicat Agrícola.
- Almacelles (Segrià), Lleida (1919), Sindicat Agrícola.
- Arbeca (Les Garrigues), Lleida (1919), Sindicat "Arbeca Nova".

Areyns de Mar (El Maresme), Barcelona (1948), Hermandad de Labradores y Ganaderos.

Artesa de Lleida (Segrià), Lleida (1918), Sindicat Agrícola.

+Barberà (Conca de Barberà) Tarragona (1920), Sindicat Agrícola.

Bot (Terra Alta) (1920), Sindicat Agrícola de San Isidre.

+Les Cabanyes (Alt Penedès), Barcelona (1920), Celler.

+Cervera, (Segrià), Lleida (1920-1922), Sindicat Agrícola Comarcal.

Ciutadilla (L'Urgell), Lleida (1921), Sindicat Agrícola.

+Cornudella (Priorat), Tarragona (1920), Sindicat Agrícola i Caixa Rural.

L'Espluga de Francolí (Conca de Barberà), Tarragona, Sindicat Agrícola i Caixa Rural.

+Falset (Priorat), Tarragona (1929), Sindicat Agrícola.

+Gandesa (Terra Alta), Tarragona (1919-1920) Sindicat Cooperatiu Agrícola.

Igualada (Anoia), Barcelona (1922), Cooperativa Agrícola.

Ivars d'Urgell (Pla d'Urgell), Lleida (1920), Sindicat Agrícola.

Llorenç del Penedès (Baix Penedès), Tarragona (1920), Sindicat Agrícola.

Masquefa (Anoia), Barcelona (1929), Celler Cooperatiu J. M. Valls.

Miralcamp (Pla d'Urgell), Lleida (1920), Sindicat Agrícola.

Moja (Alt Penedès), Barcelona (1924), Sindicat Agrícola.

+Montblanc (Conca de Barberà), Tarragona (1919), Sindicat del Vi.

+Nulles (Alt Camp), Tarragona (1918), Sindicat Agrícola.

Palau d'Anglesola (Pla d'Urgell), Lleida (1920), Sindicat Agrícola.

+Pinell del Brai (Terra Alta), Tarragona (1918-1920), Sindicat Agrícola.

Pira (Conca de Barberà), Tarragona (1919), Sindicat Agrícola.

+Puigcerdà (La Cerdanya), Girona (1934), S. A. Lletera Industrial.

Ripollet (Vallès Occidental), Barcelona (1920), Celler Cooperatiu.

+Rocafort de Queralt (Conca de Barberà), Tarragona, (1918-1930-1947), Cooperativa Agrícola.

+Rubí (Vallès Occidental), Barcelona (1920), Celler Cooperatiu.

+San Cugat del Vallès (Vallès Occidental), Barcelona (1922), Sindicat del Vi i Caixa Rural.

+Sant Guim de Freixenet (Segrià), Lleida (1920), Sindicat Agrícola Comarcal.

Santes Creus (Alt Camp), Tarragona (1921), Sindicat Agrícola.

Serral (Conca de Barberà), Tarragona (1920), Celler.

El Soleràs (les Garrigues), Lleida (1920), Sindicat Agrícola.

Tàrrega (L'Urgell), Lleida (1919), Associació Targarina.

Torregrossa (Pla de l'Urgell), Lleida (1920). Sindicat Agrícola.

Ulldecona (Montsià), Tarragona (1922), Sindicat Agrícola.

El Vendrell (Baix Penedès), Tarragona (1934), Sindicat Agrícola.

Verdú (L'Urgell), Lleida (1919), Patronat Catòlic de St. Pere Claver.

Vilallonga del Camp (Tarragonès), Tarragona (1920), Sindicat Agrícola.

+Vilajuiga (Alt Empordà), Girona (1922), Federació de Sindicats Agrícoles de l'Empordà.

+Vila-rodon (Alt Camp), Tarragona (1919), Cooperativa Agrícola.

Indicats amb una creu el edificis amb estructura d'arcs catenàrics.

LA DISCORDIA DEL MODERNISMO EN BARCELONA

CARMEN GRANDAS Y JOAN ROVIRA I CASAJUANA

La revisión de los actuales esquemas disciplinares, procedentes de la historiografía artística y arquitectónica, y de los iniciales intentos de análisis desde el campo de la arquitectura, apunta hacia una mejor comprensión de la arquitectura de este periodo.

El presente trabajo tratará de avanzar en la comprensión de una realidad edificatoria sin perjuicios que el análisis proveniente de visiones clasificatorias por periodos supone, así como de la falta de instrumentos y métodos de análisis desde la disciplina de los proyectos. Entendemos que la realidad edificatoria es más compleja y ofrece como materialización de todo un vasto planteamiento que abarca desde el proyecto hasta la obra.

La riqueza de la arquitectura como fenómeno cultural reside precisamente en la capacidad de entender la evolución de las maneras de proyectar y las obras resultantes. De ahí la importancia de profundizar en la comprensión de este amplio complejo de relaciones que pertenecen, entre otros campos, a la historia y a la arquitectura que, hoy, todavía son depositarios de la comprensión y difusión de este conocimiento.

El modernismo supone la primera plasmación del cambio cultural producido por la Revolución Industrial de una manera significativa, debido a la extensión numérica de obras que permanecen y a su incardinación en la ciudad como catalizador por autonomía de todas las civilizaciones conocidas. De ahí que para entender el momento presente sea del todo imprescindible profundizar en las muestras de este cambio cultural y su ligazón en la historia precedente. En consecuencia, partimos de la idea de modernismo arquitectónico como primer banco de pruebas que se produce desde la introducción de una nueva era, la industrial, como mecanismo cultural de cambio. Entendemos que todo cambio no presupone partir de cero, sino la aceptación de aquellos valores que permiten la introducción y ensamblaje de los nuevos, de manera que la rotura es parcial y encadenada. Creemos que el estudio del proceso de cambio es imprescindible para llegar a la comprensión de maneras de proyectar distintas dentro de una misma época.

A menudo las clasificaciones genéricas han conllevado la dispersión en el momento de realizar lecturas o interpretaciones puntuales. En estos casos, las periodicidades, e incluso los estilos, han impedido la particularización y, si partimos de ésta, llegamos a abandonar cualquier intento de globalización. Del mismo modo, el propio análisis arquitectónico se detiene en la descripción visual de la realidad construida sin entrar en la esencia del proyecto en sí. Ello motiva la conveniencia de que el análisis desde estos

dos campos –historia y arquitectura– avancen en el replanteamiento de sus métodos tradicionales.

Para llegar al proyecto en sí y demostrar el pluralismo existente y manifiesto, ligado a las distintas visiones culturales (sociales, políticas, económicas) que conviven en cada generación, a pesar de existir una dominante o factor común, hemos partido del estudio de tres edificios significativos e incluso hitos urbanos de Barcelona, la **Casa Lleó Morera** de Lluís Domènech i Montaner, la **Casa Amller** de Josep Puig i Cadafalch, i la **Casa Batlló** de Antoni Gaudí i Cornet en la conocida **Manzana de la Discordia**, para profundizar en la valoración cultural de la discordia del modernismo como aportación indispensable en la creación arquitectónica.

1. EL PRIMER ENSANCHE, ORIGEN Y REFORMA DE LOS TRES EDIFICIOS

Con la urbanización de la nueva extensión de Barcelona a mediados del siglo pasado conocida como el Ensanche Cerdá ¹, se inicia el proceso de construcción tanto de los edificios como de los equipamientos necesarios para esta expansión. Estas construcciones, iniciadas en la década de los años sesenta, y que coinciden cronológicamente con el periodo previo a la creación de la Escuela de Arquitectura de Barcelona –cuya primera promoción es del curso 1875-76–, siguen la línea de los cánones aplicados por los maestros de obras y los arquitectos titulados aún en Madrid que encontramos en Ciutat Vella. En su mayor parte, se trata de edificios estilísticamente anodinos, carentes de decoración en fachadas y espacios comunes tales como vestíbulos y escaleras, éstos estrechos, formados compositivamente por planta baja y dos o tres pisos, hasta un máximo de cuatro alcanzando la altura reguladora máxima permitida por la Ordenanza de Edificación vigente.

La existencia de una Escuela de Arquitectura en Barcelona coincide, a su vez, con la práctica profesional de unos arquitectos formados dentro de los principios de la tradicional y académica *Ecole des Beaux-Arts* y una época marcada por los *revivals*, pero preocupados por encontrar la vía que les permita aunar conceptos arquitectónicos con maneras de construir propiamente catalanas. En este sentido, hemos de destacar una vez más el conocido artículo de Lluís Domènech i Montaner, *En busca de una arquitectura nacional* ², en el que se analizan cuatro maneras de entender lo que son los proyectos arquitectónicos.

Toda esta nueva generación encuentra un magnífico campo de pruebas en la nueva ciudad. Los encargos están a la orden del día, y los clientes, aunque exigentes, no carecen de medios económicos. La burguesía floreciente deja, pues, que se traduzca su inmejorable momento en estas nuevas construcciones. Así, y desde finales de la década de los setenta, se van construyendo desde residencias unifamiliares ubicadas en el mejor sector, es decir, alrededor de los jardines entonces existentes, los Campos Elíseos, que hoy corresponden a la parte inferior del paseo de Gràcia, acotado por una parte por la rambla de Catalunya y la calle Pau Clarís, y por otra desde la plaza Catalunya hasta la calle Aragó, al tiempo que se siguen construyendo edificios plurifamiliares, en los que la vivienda de los propietarios se encuentra en el piso principal –usualmente con escalera de acceso independiente del resto de la finca–, y las demás viviendas se destinan a alquiler.

Esta zona tan codiciada por los sectores más solventes de la economía catalana es la primera que, sin estar ni mucho menos construido todo el Ensanche, se ve afectada por las obras de reforma e incluso de ampliación. Fruto de esta situación es la **Manzana de la Discordia**: los tres edificios que le dan este nombre, la **Casa Amatller**, la **Casa Lleó Morera** y la **Casa Batlló**, son producto de auténticas transformaciones que van desde el aumento de volumen –adecuándolo a la nueva normativa vigente, la Ordenanza de Edificación de 1891 que permite hasta un máximo de cinco pisos y, en los casos de pretendida monumentalidad del edificio, una altura superior– hasta la nueva distribución de las plantas, de los accesos tanto desde la vía pública como los verticales –no olvidemos que se introducen los ascensores– y de las mismas fachadas.

Los propietarios de estos tres edificios, el Sr. Antonio Amatller, la Sra. Francisca Morera y el Sr. Josep Batlló, encargan los proyectos de reforma a tres arquitectos ya conocidos en la ciudad; Josep Puig i Cadafalch, Lluís Domènech i Montaner y Antoni Gaudí i Cornet ³, en 1898, 1902 y 1904 respectivamente.

LA CASA LLEÓ MORERA

De la consulta de los expedientes de obras que se conservan en el Ayuntamiento de Barcelona ⁴ conocemos los datos relativos a propietarios, técnicos y alcance de las obras. Del correspondiente a la **Casa Lleó Morera**, podemos saber que el solar donde se bastió el primer edificio perteneció a la Sociedad Fomento del Ensanche de Barcelona, siendo adquirido alrededor de 1864 por Joan Mumbrú. La solicitud de licencia de obras que se presenta al Ayuntamiento en este mismo año la firma el maestro de obras Francisco Sitjas, con objeto de levantar un edificio en la esquina del paseo de Gràcia con la calle del Consell de Cent formado por planta sótano, planta baja y tres pisos. Los consiguientes cambios de propiedad devienen por herencia hasta que en 1894 la adquiere D. Antonio Morera Busó a los herederos del Sr. Mumbrú ⁵. A su defunción, la propiedad del edificio pasa a su sobrina, Dña. Francisca Morera Ortiz, quien decide llevar a cabo la reforma, primero, en 1902, del interior cambiando tabiques para redistribuir las plantas y redecorando los interiores, y un año más tarde se presenta el cambio de fachada, que afecta a parte de las plantas. Los juegos de planos de esta última reforma, conservados en los archivos municipales, están fechados en 1903, la fachada en julio y las plantas en agosto, y el permiso de obras se concede el 19 de noviembre de este año. Sin embargo, en 1904 fallece Francisca Morera, si bien prosiguen las obras iniciadas bajo la dirección del mismo arquitecto al heredar la finca Alberto Lleó Morera, hijo de la difunta. Por la documentación relativa a las obras en la fachada, conocemos que se solicita su derribo y posterior reconstrucción, colocando tres tribunas de piedra en el piso principal, y como coronamiento se proyectan unos remates cuya parte más alta del central se eleva nueve metros por encima de la altura máxima permitida, siendo aprobado por el Ayuntamiento a finales de diciembre del mismo año ⁶.

El problema de la altura del templete se solucionó al aplicar la R.O. de 25 abril de 1879 en relación con el artículo 117 de las Ordenanzas Municipales, ya que

debe interpretarse en el sentido de que se hallan permitidos los remates de los edificios que excedan de la altura total de 22 m. autorizada por dichas disposi-

ciones, con tal de que no tengan otro carácter que el de artístico, prohibiéndose utilizarlos para habitación.

En cuanto a las obras que se iban a realizar en el interior del edificio, la instancia presentada al Ayuntamiento refleja su alcance. Así,

Las expresadas obras consistirán en reforzar algunos pisos, cambiar tabiques, practicar algunas oberturas en las paredes de crujiás interiores, reformar la escalera sin cambiarla de emplazamiento, y decorar de nuevo las habitaciones; será director de estas obras el arquitecto D. Luis Domenech ⁷.

En noviembre de 1904 se liquidan los derechos de la licencia de obras, que engloba el permiso de derribo y de nueva construcción de la fachada, las tribunas, seis repisas y la cerca de precaución, y en 1906, Alberto Lleó Morera solicita el permiso de finalización de las obras, con objeto de poder arrendar las viviendas reformadas ⁸.

LA CASA AMATLLER

La primera noticia que tenemos sobre esta casa es del año 1874, momento en que se delimitan los solares a construir dentro del terreno que, propiedad de la sociedad formada por Martorell y Bofill, comprende la casi mitad de la manzana formada por la calles Consell de Cent y Aragó, la rambla de Catalunya y el paseo de Gràcia. En este año, María Martorell Peña solicita al Ayuntamiento el permiso para edificar *en el solar de las manzanas 28-L.L1-29 del paseo de Gracia, deseando construir una casa en dicho solar que consta de bajos y tres pisos* ⁹. El informe de los técnicos municipales, favorable al proyecto presentado realizado por Antonio Robert, se firma el 9 de marzo de 1875. La propiedad de esta finca pasa a Dña. Teresa Poch, Vda. de Martorell, quien la venderá en 1898 a D. Antonio Amatller Costa, fabricante de chocolates, ante el notario D. Juan Armengol Piferrer de Barcelona, por un valor de 20.327,50 pesetas. Dicho pago se efectúa entre los meses de marzo y abril de ese año ¹⁰.

En octubre de 1898, el Sr. Amatller presenta al Ayuntamiento la solicitud, como vecino de Barcelona y domicilio en la calle Consell de Cent, 344, pral. 2.ª, de

que debe verificar en el interior de la casa n.º 101 del P.º de Gracia varias obras de albañilería, como derribo y construcción de tabiques, reforma de techos y volados, etc. Otro sí: expone que desea reformar la fachada de la citada casa con arreglo a los planos que acompañan y construir sobre el terrado de la misma, un taller de fotografía, bajo la dirección del Arquitecto Dn. José Puig y Cadafalch, que firma la presente instancia ¹¹.

En la solicitud, se adjunta como juego de planos los correspondientes al nuevo proyecto de fachada –rematada por una balaustrada y, por tanto, la cubierta forma un terrado–, y como plantas –las pertinentes a los pisos principal y segundo–, los planos de la distribución realizada por Antonio Robert (maestro de obras titulado en 1854, y que falleció en 1878) en 1875, que se mantiene en un 95% de las plantas, ya que sólo cambia los tabiques correspondientes a los espacios comunes en el sector de la fachada posterior, a fin de dar mayor amplitud al comedor de la casa, así como se corren las

tabiques de la parte delantera para dar mayor superficie a los dormitorios, pasando de este modo de disponer cuatro ambientes por cada sector a tres.

De la documentación que se aporta junto con la solicitud de permiso de obras se desprende su insuficiencia. El técnico municipal que la analizó fue el arquitecto Pere Falqués, quien con el objeto de remitir dicha solicitud a la Comisión de Ensanche para proseguir los trámites, emitió un informe del que interesa extraer los siguientes puntos:

Resultando que se proyecta un aumento de fachada que termina a 28,70 metros de altura desde la rasante de la calle.

Resultando que no se acompaña la planta del terrado demarcando la forma y situación del taller de fotografía así como del sistema de construcción para el mismo proyectado.

(...)

Considerando que el remate de la fachada excede 6,70 metros de la altura que como máximo fija la base 7.ª de las aprobadas por el R.O. de 25 de abril de 1879 ...

Opino procede se manifieste al interesado que han de modificarse los planos ampliándolos de manera que la altura de la fachada no exceda de 22 metros 12.

En consecuencia, el Ayuntamiento procede a comunicárselo al propietario Sr. Amatller, remitiéndole la citación a la fábrica de chocolates, y el 28 de febrero de 1899, el Sr. Amatller entra una nueva instancia aportando otro plano de la fachada especificando que se trata de derribar y hacer nueva la fachada, y que por ello los anteriores planos no eran lo suficientemente explícitos. El actual alzado merece la aprobación municipal ¹³. Sin embargo, el volumen que van adquiriendo las obras de la fachada alcanza y supera la altura pactada con el Ayuntamiento, por lo que éste interviene por medio de la paralización de las obras y multando al propietario con la cantidad de 50 pesetas ¹⁴. Finalmente, la solución que se encuentra por parte de la propiedad y que acepta el Ayuntamiento es la de defender el espíritu de modernidad de la arquitectura proyectada y acogerse al artículo 11 de la R.O. de 1879 y al artículo 125 de las Ordenanzas Municipales.

LA CASA BATLLÓ

La historia de la **Casa Batlló** es algo más compleja que la de las otras dos casas, y de ella todavía desconocemos sus orígenes, a excepción de que se encuentra en un solar que, al igual que la **Casa Amatller**, había sido propiedad de la Sociedad Martorell y Bofil, y de que la primera casa se construyó hacia 1877 y de que constaba de planta baja y cuatro pisos, rematada por una cubierta plana con balaustrada a la calle ¹⁵. De la documentación municipal ¹⁶, sabemos que ya en 1900 era propietario D. José Batlló Casanovas domiciliado en Barcelona en la calle Clarís, 115, 2.º, junto con su esposa, Dña. Amalia Godó de Batlló. En enero de 1901, presenta la solicitud de derribo total de la casa existente, designada con el número 43 (antes 103), para proceder a su reconstrucción, sin hacer constar el nombre del facultativo ¹⁷. Por razones aún hoy desconocidas, los trámites municipales fueron muy lentos, pero tampoco hay constancia por escrito de que el Sr. Batlló intentara agilizarlos. El siguiente paso acerca de la evolu-

ción de las obras que inicialmente se pretendían llevar a cabo lo da la Comisión de Ensanche que, en la sesión celebrada el 29 de enero de 1904, aprueba la propuesta.

Sin embargo, es a partir de este año cuando se hace fehaciente la intención real del propietario, quien en definitiva decide realizar obras de reforma y ampliación, y no una obra de nueva planta. El encargo ya lo tiene Antonio Gaudí, y los planos corresponden primero a la construcción de unos sótanos y al cubrimiento de los bajos interiores (mayo 1904) y, segundo, a la *reforma de la fatxada, baixos i pisos 1r., 2n., 3r., 4rt., construcció de soterrani, pis cinqué i habitacions de servei al terrat*¹⁸. Los trámites con el Ayuntamiento serán complejos a partir de este momento. A fin de poder iniciar las obras, en noviembre de 1904 el Sr. Batlló explica por medio de una instancia el alcance de las mismas:

<i>Sótanos casa y jardín</i>	<i>766,50 mts.</i>
<i>Bajos jardín</i>	<i>261,34 mts.</i>
<i>Piso 5.º</i>	<i>409,34 mts.</i>
<i>Dependencias terrado</i>	<i>301,61 mts.</i>
<i>Modificar 5 aberturas (Bajos y piso 1.º)</i>	
<i>Practicar 3 aberturas (Bajos y piso 1.º)</i>	
<i>Construir 4 repisas mayores de 1,50 mts. vuelo = 31.20 mts.</i>	
<i>Construir 3 tribunas de obra</i>	
<i>Modificar 6 repisas</i> ¹⁹ .	

y en el mes siguiente solicita el certificado del derribo de la casa, que afecta a la fachada. Hasta dos años más tarde; es decir, 1906, no empiezan los problemas con la Corporación Municipal, ya que al tiempo que el propietario pone en su conocimiento la financiación de la fachada, aquella decide proceder a la suspensión de las obras (30 y 18 de abril, respectivamente) por sobrepasar la altura permitida. Con todo, las obras de reforma y ampliación acaban después del verano, por lo que se solicita el correspondiente permiso de arrendamiento de los pisos, excepto el principal, vivienda del propietario. El Ayuntamiento no se pronuncia hasta que en 1912 el Sr. Batlló decide presentar un recurso.

*... esta decisión debe manifestar a V.E. que no habiéndose concedido todavía el permiso de reforma y adición de la referida casa, procede suspender la tramitación de este recurso hasta tanto que los recurrentes hayan obtenido el permiso de que se trata*²⁰.

Finalmente, el 11 de febrero de 1913 pasa el expediente a la Comisión de Ensanche que, en la sesión de 18 de febrero aprueba las obras, obteniendo el Sr. Batlló el permiso municipal en marzo.

2. ANALISIS DE LOS PROYECTOS

La descripción y el análisis minucioso de los encargos iniciales, posteriores reformas de estos tres inmuebles, explican de manera elocuente el proceso de formación inicial de Ensanche y su transformación económica, social y cultural hasta princi-

pios de este siglo. A través de este conjunto de intervenciones, podemos observar los cambios que se van introduciendo en el proceso de producción económica: el paso de propietario-inversor a propietario-cliente con unos intereses y gustos determinados;; cómo en el campo profesional el maestro de obras da paso al arquitecto; del constructor a una empresa que integra la especialización mediante los oficios, y cómo en la producción arquitectónica una manera de hacer compartida se abre a la búsqueda individual de una nueva arquitectura.

Precisamente, el objetivo último de este trabajo es advertir, mediante el análisis de los documentos del proyecto y su contrastación-verificación con la obra ejecutada, sobre cómo esta búsqueda individualizada reencuentra unas maneras de hacer que permiten entender tanto estas obras individuales cómo la evolución posterior de la arquitectura ²¹.

Consideramos que los documentos del proyecto están integrados por el plano del emplazamiento, las plantas, las secciones y los alzados, los cuales recogen los criterios de cada manera de hacer arquitectura. Es evidente que la fidelidad de esta valoración dependerá de si se trata de obras de reforma, del alcance de las mismas, y su posterior reflejo en cada uno de estos documentos. No obstante, aunque las intervenciones en cuanto al emplazamiento o las plantas sean reducidas, su significación será mayor por cuanto reflejarán su interés para la comprensión del proyecto general.

2.1. EMPLAZAMIENTO

Casa Amatller

La parcela es entre medianeras de forma ligeramente trapezoidal, con frentes a fachada principal de 17,5 m. y a fachada posterior de 18,5 m., y una profundidad edificable media de 34,5 m. más 2 m. de balcón.

La tipología inicial es de casa entre medianeras de planta baja y tres pisos, con entrada central y jardín posterior ²².

El proyecto de reforma añade un piso con cubierta plana ²³ y, posteriormente en desván con cubierta a dos aguas de gran pendiente, que evita la formación de una cornisa con los edificios colindantes, con lo que se refuerza la tipología de casa de pisos con cubierta a dos aguas y situando la entrada lateralmente ²⁴.

Casa Lleó Morera

La parcela entre medianeras tiene forma rectangular, de 12 m. de anchura, que incorpora medio chaflán con una longitud de fachada desde la inflexión de 10,5 m. y una profundidad edificable de 32,5 m., siendo la profundidad del solar de 56 m. ²⁵.

La tipología inicial es de casa compuesta por planta sótano, bajos y tres plantas, con cubierta plana y entrada lateral ²⁶.

El proyecto de reforma añade una planta y remata el edificio con un templete sobre el eje de giro de la fachada, con lo que se adapta a su posición singular y refuerza con dos entradas independientes simétricas respecto a esta charnela ²⁷.

Casa Batlló

La parcela entre medianeras de forma sensiblemente trapezoidal, debido a la inclinación de la alineación del paseo de Gràcia, tiene en este frente un ancho de 14,5 m. y en el interior 15 m., y una profundidad edificable de 35 m., siendo la profundidad total de la parcela de 52 m.²⁸

La tipología inicial es de casa entre medianeras, de planta baja, y cuatro plantas con cubierta plana²⁹.

La reforma que proyecta Antonio Gaudí añade una planta sótano y una planta desván con remate de disposición libre, pero ajustándose a los inmuebles del entorno, sin perder su identificación propia.

2.2. PLANTAS

Casa Amatller

La tipología inicial de casa entre medianeras con entrada y acceso vertical central con desdoblamiento mediante una escalinata al primer piso y otra de acceso a los pisos de arrendamiento, que ventila al patio que se forma sobre el recinto de entrada al piso principal y se modifica con la entrada lateral que se abre a un gran vestíbulo longitudinal desde el que se accede al piso principal lateralmente desde una nueva escalinata de recorrido continuo y a la escalera de acceso a los pisos de vecinos.

La planta presenta una entrada desdoblada en entrada de vecinos y entrada de carruajes, dispuesta lateralmente y con vistas a través de una vidriera al patio interior³⁰, disponiéndose posteriormente junto a la otra medianera la entrada a la tienda que ocupa el resto de la planta baja³¹.

El piso ocupa toda la planta, disponiendo un comedor alrededor del núcleo central con tres estancias frente a cada una de las fachadas que resultan de suprimir la división central, destinándose a salón y dormitorio de la hija del propietario el frente del paseo de Gràcia, y a comedor el del interior del patio de manzana.

Los pisos de alquiler se desdobl原因 simétricamente con respecto al eje central, que incluyen un patio de ventilación central de menores dimensiones que el principal y otro patio a la medianera, con dos estancias frente a cada una de las fachadas.

Casa Lleó Morera

La reforma de la casa Lleó Morera mantiene, aunque alterada, la única escalera de vecinos y posiblemente añade el acceso directo desde la calle al entresuelo ocupado por el fotógrafo Edouard, aunque también se accedía desde la escalera principal³².

Todas las plantas tienen idéntica distribución, y son los acabados los que se encargan de realzar el piso principal. La planta se ordena desde el recibidor según un corredor longitudinal que comunica las piezas principales situadas a ambos extremos y junto a las fachadas, las cuales se adaptan a la forma y cometido de dos salones y chimenea junto al paseo de Gràcia y de rotonda comedor junto al patio interior³³.

El proyecto de reforma incluye únicamente los planos de la primera crujía frente al paseo de Gràcia del piso principal, piso primero y piso segundo, donde es posible observar cómo dentro de la misma crujía estructural y de distribución son distintos y guardan una estrecha relación con el alzado, como se verá después ³⁴.

2.3. SECCIONES

Casa Amatller

El proyecto de reforma del arquitecto Josep Puig i Cadafalch se limita, en cuanto a la estructura se refiere, a intervenciones puntuales que tienen su transcendencia para la organización y comprensión espacial. Interviene de una manera rotunda en la fachada principal al crear dentro del sistema murario nuevas aberturas en cada una de las plantas ³⁵ y, sobre todo, al desplazar la entrada lateralmente y crear un espacio fluido en el vestíbulo por medio de la utilización de columnas de apeo.

En el interior, se acentúa la relación establecida entre el programa y el espacio a través de la sustitución de los muros al *office* de la cocina y junto al salón de la estancia principal del propietario.

Estas operaciones son muy significativas en cuanto rompen la simetría al disponer elementos arquitectónicos, columnas, siempre diferentes, que potencian la fragmentación dentro del conjunto estructural de muros de carga dispuestos en la dirección de las fachadas.

Casa Lleó Morera

El proyecto de reforma presentado en el Ayuntamiento por Luis Doménech Montaner consiste en la reforma de la primera crujía de las distintas plantas, donde se pone de manifiesto la relación interior-exterior del edificio mediante la nueva concepción estructural ³⁶.

El resultado es la identificación de la estructura principal y la plementería como una envolvente geométrica y compositivamente ordenada respecto del eje de inflexión del chaflán que recoge el edificio desde la planta baja al remate.

La fachada posterior utiliza el mismo método, pero con unos materiales absolutamente distintos, pero habituales en el tratamiento de las fachadas a los patios interiores de manzana del Ensanche, tales como el hierro y el vidrio emplomado, mas tratados como una envolvente ajustada al programa interior del inmueble.

Casa Batlló

El proyecto de reforma de Antonio Gaudí introduce un importante apeo en la fachada al paseo de Gràcia, con refuerzos importantes del envigado de madera de la planta principal ³⁷, así como una fuerte intervención en el núcleo de comunicación vertical y remate de la cubierta.

El concepto estructural que desarrolla es el de adaptación de las soluciones constructivas a cada una de estas intervenciones, persiguiendo efectos de indiscutible valor estético-estructural o viceversa.

Es importante remarcar la simbiosis que se consigue entre elemento estructural simbólico que queda de manifiesto en las intervenciones puntuales que se enmarcan en una obra como concepto único.

2.4 ALZADOS

Casa Amatller

Las intervenciones en la fachada principal se dirigen, de una parte, a conseguir otorgar una identidad a la casa de renta a través de la individualización mediante la formación del remate con pendiente a dos aguas y, de otra parte, las intervenciones puntuales por yuxtaposición de fragmentos que configuran una lectura sectorizada.

Dentro de estas intervenciones destaca la formación de la entrada lateral en planta baja, que contrasta con las ventanas corridas, la formación de la tribuna frente al dormitorio de la hija del propietario junto al balcón corrido; así como la utilización en cada planta de aberturas de composición y lenguaje distintos ³⁸.

Hay que añadir la utilización de materiales también diferentes –piedra, estuco, hierro, cerámica–, lo cual se aplica como capas o recubrimientos de la estructura muraria, y en el interior emplea las pinturas, sedas, etc.

Casa Lleó Morera

El resultado de la identificación entre estructura principal y plementería es la búsqueda de la adecuación dentro del volumen unitario de la casa, que en la fachada principal se organiza mediante elementos planos en los laterales, y situado en el eje del chaflán, elementos arquitectónicos compositivos: tribuna hipóstila, doble balcón, terraza y templete.

Mientras que en la fachada posterior encuentra una solución envolvente de tribuna acristalada donde la geometría queda matizada por la transparencia.

Casa Batlló

El dibujo preparatorio de A. Gaudí para el proyecto de reforma de la fachada, a escala 1:50 (conservado en la Cátedra Gaudí) ³⁹, pone de manifiesto el proceso de intervención global y su focalización o adecuación para comunicar esas experiencias que podemos descubrir, ver, imaginar, o pensar. De la abundante crítica de esta obra podemos entresacar aproximaciones a algunas de estas posibles lecturas. De las interpretaciones naturalistas, las cuales son objetivamente transmitidas a través de la organización de unos elementos estructurales de piedra, un muro revestido de cerámicas, vidrio de una policromía total, y una cubierta ondulante de cerámica vidriada y un elemento de remate.

La fachada posterior recibe el impacto interior en los balcones ondulados en la policromía del paramento.

2.5. SINTESIS

Casa Amatller

La intervención propone la formación de una tipología de casa de renta entre mediana que manifiesta simultáneamente a su individualidad la posibilidad de repetición.

La actuación, básicamente en la planta principal, muestra la organización de un programa que se agrupa por ámbitos personales, dormitorio del propietario-sala de exposición, lavamanos-office-cocina, etc., y la ocupación de la planta baja –patio– y de la cubierta –laboratorio de fotografía–, como reconociendo los límites de la tipología individual que debe convivir con la de los pisos de vecinos.

La estructura muestra la idea de un contenedor con distintos elementos arquitectónicos –muros, pilares–, y distintos materiales –piedra, madera, estuco, etc.–.

La fachada muestra la idea de eterotopía; esto es, el perseguir la idea de conjunto por medio de yuxtaposiciones y asimetrías.

Casa Lleó Morera

La propuesta consiste en, una vez conseguido un modelo de casa de renta de planta baja y cuatro pisos con un mismo acceso vertical, buscar su adecuación a la forma y posición de la finca urbana.

Las plantas muestran, dentro de la idea de conjunto, la posibilidad de la autonomía de las piezas del programa y, por tanto, su capacidad de adaptación a cometidos específicos. Por ejemplo, si bien las piezas situadas junto a ambas fachadas tienen idénticas dimensiones de profundidad, poseen autonomía para adaptarse formal y espacialmente a contenidos distintos: fachada principal, salón-chimenea-salón; fachada posterior, comedor.

La estructura principal se identifica con la plementería, incluye la decoración en fachadas: mediante elementos de relieve en piedra en la principal, y vitrales en la posterior; así como la identificación de la estructura con elementos arquitectónicos de piedra –fachada principal– y metálicos –fachada posterior.

A través del tratamiento de las fachadas se persigue la idea de volumen adaptado al interior del programa y al entorno, el cual se expresa por los materiales y aberturas que se disponen según un eje de simetría a escala urbana en la fachada principal, y limitado al inmueble en la posterior.

Casa Batlló

La propuesta persigue desde sus inicios un proceso de identificación absolutamente individual de la finca, pero también absolutamente respetuoso con el entorno.

Las plantas buscan la adecuación de atmósferas concretas para cada una de las estancias, y diferentes según la posición dentro del edificio, en este caso se aprecia en la intervención en la planta baja y en la cubierta.

La estructura se pone al servicio de esta identificación global y particular a la vez; esto es, existe un ritmo estructural en todo el edificio y a la vez la particularización.

La fachada persigue la comunicación de distintas impresiones, existe un proceso complejísimo de aproximación formal-cromática día-noche, con el objeto de mostrar la arquitectura como un ente mutante, natural. El hecho de que se necesitaran "moldes" el deseo de "creación", completamente subjetiva.

3. A MODO DE CONCLUSION

Los resultados de la colaboración entre cliente-arquitecto-contratista muestran claramente que las relaciones de producción de la arquitectura estaban cambiando, si bien dentro de los límites de la sociedad burguesa catalana del momento, donde los fines colectivos de gran alcance quedaban para la siguiente generación.

Limitándose al objetivo del presente estudio, podemos afirmar que estas tres obras buscan una nueva arquitectura que se engloba dentro del periodo conocido genéricamente como modernismo, pero a través de tres maneras de hacer arquitectura distintas.

Estas tres obras se inscriben dentro de tres proyectos arquitectónicos diferentes en la medida en que utilizan parámetros formales específicos en cada una de ellas y, obviamente, los resultados varían, tal y como ha apreciado la opinión pública al calificar el conjunto como **manzana de la discordia**.

Hemos intentado probar la discordia disciplinar de los tres proyectos, o que los arquitectos decidieron utilizar maneras distintas de proyectar en ellos, lo que no se infiere puesto que no se ha probado ni es el alcance de este trabajo generalizar estos resultados para toda la carrera profesional de estos arquitectos; tampoco nos hemos referido a la relación entre lo que estos arquitectos escribieron o pronunciaron y los resultados a la vista de este estudio, ni tampoco lo que los críticos han emitido acerca de estas obras. Estas son las limitaciones del estudio; lo que sí hemos intentado es adentrarnos en la memoria procesual de estas obras, que reside en la relación documental entre proyecto y obra.

NOTAS

1 Los estudios acerca del Plan de Ensanche de Barcelona elaborado por el ingeniero Ildefonso Cerdá son numerosos. Sigue completamente vigente el libro **Vida y obra de Ildefonso Cerdá** realizado por Fabián Estapé (Madrid: Instituto de Estudios Fiscales, 1968-70, 3 vols.) que recoge la **Teoría general de la urbanización y aplicación de sus principios y doctrinas a la reforma y ensanche de Barcelona** publicada por el mismo Ildefonso Cerdá (Madrid: Imprenta Española, 1867, 2 vols.), junto con el número monográfico *Cerdá. Un pasado como futuro* de la revista **Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo** (Barcelona, C.O.A.C.), n.º 100 (enero-febrero de 1974). Asimismo, son numerosos los estudios elaborados por el Laboratorio de Urbanismo de la E.T.S.A.B., que han recogido aspectos puntuales del proyecto Cerdá.

2 L. DOMENECH I MONTANER: *En busca de una arquitectura nacional. La Reanixença* (Barcelona) 1878. Reproducido íntegramente en **Cuadernos de Arquitectura** (Barcelona, C.O.A.C.B.), n.º 52-53 (2.º y 3.º trimestre de 1963).

3 L. DOMENECH I MONTANER (Barcelona, 1850-1923, titulado en 1875) fue el segundo Director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, al sustituir a Elías Rogent. Como proyectos ya realizados antes de recibir el encargo de la Sra. Morera destacan sus intervenciones en la **Exposición Universal de Barcelona de 1888** y el edificio sede de la **Editorial Montaner y**

Simón. J. Puig Cadafalch (Mataró, 1867-Barcelona, 1956, titulado en 1891) también fue profesor de la Escuela de Arquitectura y antes de intervenir en la **Casa Amatller** había trabajado como arquitecto municipal de Mataró (1892-96) y construido la **Casa Garí** de Argentona. **A. Gaudí** (Riudoms, 1852-Barcelona, 1926, titulado en 1878) había proyectado la **Casa Vicens** y ya trabajaba para Eusebi Güell (**Palau Güell**) y se había hecho cargo de la dirección de las obras de la **Sagrada Familia**.

4 Los expedientes con la documentación relativa a las obras de construcción y posteriores reformas de estos edificios se encuentran en el Archivo Administrativo Municipal, del Ayuntamiento de Barcelona. El número de expediente de la **Casa de Lleó Morera** es 1600 esp/10831 OP; el de la **Casa Amatller**, 7294, y el de la **Casa Batlló** 9612 OP.

5 GARCIA MARTIN, Manuel: **La Casa Lleó Morera**. Barcelona: Catalana de Gas, 1988, pág. 9.

6 La instancia se presenta al Ayuntamiento con fecha de 17 de junio de 1903. El informe técnico municipal es del 1 de diciembre, y se aprueba la solicitud por la Comisión de Ensanche en la sesión celebrada el día 29 del mismo mes.

7 La fecha de la solicitud de obras interiores es del 4 de junio de 1902. A través del informe de los técnicos municipales, fechado el 20 de junio de 1906, se sabe que las obras solicitadas cuatro años antes son las que exactamente se realizaron, sin modificaciones posteriores al proyecto presentado al Ayuntamiento.

8 En diciembre de 1904 fallece Dña. Francisca Morera, pasando la finca a ser propiedad de su hijo Alberto Lleó, el cual, como propietario, presenta esta instancia de fin de obras en fecha 21 de mayo de 1905.

9 Expediente 558 de 1874-75. Archivo Administrativo Municipal.

10 Según consta en los documentos que se conservan de D. Antonio Amatller en la Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona.

11 Expediente 7294 de 1898, Archivo Administrativo Municipal.

12 Expediente 7294 de 1898, informe de fecha 17 de diciembre de 1898.

13 El informe técnico de Pere Falqués es del 22 de marzo de 1899, y lo firman Antonio Amatller dando el conforme y el enterado, y Josep Puig i Cadafalch como enterado.

14 Los documentos de la paralización de las obras se encuentran en el expediente 7294 de la finca, mientras que el papel de la multa con la cantidad a pagar está en la Fundación Instituto Amatller de Arte Hispánico.

15 TORII, Tokutoshi: **El mundo enigmático de Gaudí**. Madrid, Instituto de España, 1983. Vol. I, pág. 259; il. n.º 993, en Vol. II, pág. 328.

16 Expediente 9612 OP, Archivo Administrativo Municipal.

17 *Ibid.*, instancia fechada en enero de 1901.

18 Según la carátula del juego de planos presentados al Ayuntamiento y que están fechados en octubre de 1904. Archivo Administrativo Municipal, expediente 9612 OP.

19 Para poder tasar la liquidación del permiso de obras, de la Administración de Impuestos y Rentas conocemos estos datos. Expediente 9612 OP, informe de 27 de noviembre de 1912.

20 Expediente citado en las notas anteriores.

21 ROVIRA, Joan: **Quatre maneres de fer l'arquitectura**. Tesis Doctoral inédita presentada en junio de 1990 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.

22 Véase nota n.º 9.

23 Véase nota n.º 11.

24 *Ibíd.*

25 Plano a escala 1:500. Ayuntamiento de Barcelona, Unidad Operativa del Plano de la Ciudad.

26 Expediente 1600 esp/10831 OP, Archivo Administrativo Municipal.

27 GARCIA MARTIN, M.: *Op. cit.*, fotografías en págs. 27-28.

28 Véase nota n.º 25.

29 TORII, T.: *Op. cit.*, Vol II, fotografía n.º 993, pág. 328.

30 *Ibíd.*

31 Hasta el momento se desconocen el autor de esta reforma así como la fecha en que se lleva a cabo.

32 GARCIA MARTIN, M.: *Op. cit.*, fotografía reproducida en pág. 26.

33 Levantamiento de planos realizado por los arquitectos Oscar Tusquets y Carles Bassó en abril de 1987.

34 Véase nota n.º 26.

35 Véase nota n.º 9.

36 Véase nota n.º 26.

37 BASSEGODA NONELL, Joan: **El gran Gaudí**. Sabadell, Ed. AUSA, 1989, págs. 483 y ss.

38 Véase nota n.º 9.

39 BASSEGODA, J.: *Op. cit.*, pág. 484.

DIVERSOS EJEMPLOS DE ARQUITECTURA NEOARABE EN BARCELONA Y EN LA HABANA EN EL CAMBIO DE SIGLO (XIX-XX)

CRISTINA CADAFALCH
Universidad de Barcelona

En Cuba, la huella cultural de los peninsulares en general, es clara, gracias a ella, y a sus resultados, podemos reflexionar acerca de su valor y de las mutuas influencias recibidas. Y comprobar también las diferencias y las aportaciones estilísticas entre obras catalanas (en concreto Barcelona, objeto de nuestra atención), y la plasmación de las mismas a finales del siglo XIX, cuando se readaptan en otro territorio, bajo un nuevo concepto. Hecho que se produce en un espacio y clima bien diferenciados y al que se añade que se realiza algo más tardíamente.

En el siglo XIX con la tendencia internacional a los revivals casi toda España adopta y desarrolla, entre otros estilos, el denominado neomudéjar. Entre los historicismos está enraizado en lo hispánico, y ofrece una sólida estructura socioeconómica de producción artesanal, utiliza un material de gran arraigo en la tradición española: el ladrillo. El resurgir de estas técnicas tiene su auténtico epicentro en Barcelona, y Cataluña, porque la tradición y el empleo de las mismas no se habían olvidado. El sentido constructivo, la funcionalidad y la posibilidad de un material barato permiten una mayor riqueza y variedad en el diseño, lo que origina una mayor diversidad de construcciones. Esos edificios son preferentemente de carácter lúdico ¹ (por ejemplo las plazas de toros, quioscos de música, salones y cafés), y también palacetes y otras casas de no excesivo presupuesto ² que surgen en España después de la Restauración a consecuencia del Concordato de 1851 y de la Ley de Asociaciones de 1887 ³. La expansión hacia territorios ajenos a la península, concretamente como, Cuba, el Caribe y América tiene una proyección diferenciadora, respecto a lo hispánico-catalán, ya que primaba la atracción por lo exótico, -en este caso-, de raíz islámica ⁴. La expansión, con carácter más amplio, llegará más tarde a Cuba.

En esta comunicación hemos escogido diversos ejemplos -existentes o desaparecidos en la actualidad-, en las ciudades de Barcelona y La Habana

BARCELONA

André Barey, escribía en 1977, que si el modernismo en su perspectiva universal bebía de las fuentes de Ruskin, de Morris y de Viollet-le-Duc, reconoce ignorar todo lo

exótico y lo orientalista ⁵ en el movimiento catalán, opinión que posteriormente rectificó.

Para España lo exótico, lo oriental, se asocia casi siempre al arte islámico que nos es muy próximo. El hecho de la aparición del gusto por lo musulmán, deriva posiblemente del Romanticismo, ya que en Cataluña no existe la justificación de una tradición islámica arraigada. Esta atracción romántica se explica como una huida sentimental, pintoresca y fantasiosa de la realidad cotidiana, centrada principalmente en la decoración. Los “revivals” gótico y árabe conocieron, en esta segunda mitad del siglo un auge y popularidad extraordinarios. El estilo islámico lo tendrán ya en cuenta los arquitectos modernistas catalanes y, a ellos añadirán diversos elementos, medievales y mudéjares, propios del premodernismo. Doménech Montaner, en **La Renaixença** (31 octubre 1878), expone ⁶ “*Finalmente dos otras tendencias razonadas, que por nosotros responden a un origen dignísimo de aprecio, son las que pretender continuar las tradiciones de la edad media, en mala hora interrumpidas en arquitectura por el renacimiento. La primera de las dos escuelas prefiere los monumentos románicos y ojivales y en consecuencia como tradición patria de la escuela aragonesa que tan bien representada tenemos en Cataluña. La segunda prefiere la arquitectura árabe o la modificación de la misma que los alarifes importaron a la sociedad cristiana y que se conoce generalmente con el nombre de “mudejar” y de la que se encuentran principalmente abundantes muestras en Toledo*”. Parten de conceptos que van desde lo rigurosamente arqueológico a fantasías más propias de figurar en un espectáculo ⁷ imaginativo. Es una arquitectura que alterna dos conceptos; primero, el formal con dibujos, composiciones y elementos de origen califal, almohade o nazarita y, segundo lugar, el constructivo o estructural tomando ejemplo de las técnicas de ladrillo mudéjares. Técnica que se adapta a cualquier estilo ⁸.

En las obras de ese momento se intentaba realizar una interpretación muy personal y estilizada de las formas y valores de lo árabe, ya que con frecuencia transcriben miméticamente alguna de sus múltiples facetas y alternativas ⁹. Según Cirici, a partir de 1860, se generalizan decoraciones de raíz islámica con motivos en forma de corazón invertido u hoja de loto con palmetas ¹⁰.

A continuación mencionaremos los ejemplos seleccionados:

Casa Joaquin de Mercader, (conde Belloch), situada en el paseo de Gracia a la altura de la calle Provenza¹¹; estaba en el centro de un solar, cuya proyecto final no llegó a realizarse¹². Firmado por Jose Domínguez y Pedro Casany en 1864. El nuevo proyecto de urbanización ¹³, integra la casa del propietario y un conjunto de ocho casas adosadas del pasaje de Bell.lloch, que no guardarán relación con el neoárabe de la casa del conde.

Casa de Antonio Almendro, chalé en la calle Pau Claris-C. de Ciento, obra de **Jerónimo Granell Barrera** (MO). Torre unifamiliar ya desaparecida, que tenía un repertorio formal de gusto árabe ¹⁴. Cuando Antonio Almendro presenta al Ayuntamiento la solicitud del permiso de obras ¹⁵ (9 agosto de 1871), especifica que *desea edificar una casa aislada en un solar del Ensanche de 276,68 mts² y jardín de 442,66 mts². que forma chaflán*. Estos terrenos de las esquinas del Ensanche ¹⁶. fueron uno de los puntos preferidos por la burguesía para edificar. En el documento de la concesión del permiso se siguen las ordenanzas vigentes desde 1857. Indica también que *los sótanos no se destinan para vivienda ni aún en concepto de obra de caridad*. Tenía planta de cruz griega con los ángulos cerrados por una habitación de planta semicircular. Planta baja y dos pisos. Tejado a dos vientos Escalera central de acceso, patio

interior o vestíbulo de cuatro columnas. Los diferentes vanos de puertas y ventanas se resuelven con arco de herradura peraltado sobre capitel de decoración floral. La mayor riqueza ornamental radicaba en las esquinas frontales de la casa con triple arcos polilobulados sostenidos por dobles columnitas y vanos cerrados mediante celosías caladas. Quizá el dato más destacable es la inclusión en el primer piso de una estancia reservada a baño¹⁷.

Casa de Antonio Goytisolo ¹⁸ en calle Pau Clarís-chaflán calle Mallorca. Realizado por **José Xiró Jordá** (M.O) en 1874. Chalé unifamiliar ¹⁹ de sótano, planta y piso con patio cuadrado compuesto de doce arcos rematado en una cúpula. En el centro se levantaba una elegante fuente de mármol. La fachada tenía un cuerpo destacado.

Casa de Francisco Taltavull ²⁰, torre unifamiliar con jardín edificada en solar situado en un chaflán del Ensanche ²¹ (Clarís-Mallorca). Realizado por **Jose Xiró** (M.O) en 1874, hoy desaparecida. Tenía planta sótano, planta baja, piso y desvan ²². Planta cuadrada con proyección frontal de la fachada y escalera de acceso central. Con mirador en los dos pisos de arcos de herradura ligeramente apuntados con alfiz muy decorativo y en el muro-maestro directamente apoyados arcos de herradura. Patio interior coronado por cúpula levantada sobre tambor de arcos de herradura. Es la fachada la que recibe el mayor tratamiento decorativo en el alfiz de las ventanas dobles y arcos de medio punto.

Torre de las Alturas o Torre del Centro de Estudios y Aplicaciones del Agua, hoy sede del distrito Horta-Guinardó, ²³ en la plaza Alfonso Sabio, 4. Proyecto firmado en 1890 ²⁴ por **Enrique Figueras** M.O.²⁵ Es un palacete aislado en medio de un parque de estilo francés, previsto como residencia del director de la Compañía de Aguas. De planta rectangular y dos pisos, se levanta en torno a un patio central ²⁶ de arcos lobulados sostenidos por columnas de hierro, y fuente central de mármol labrado - hoy desaparecida- Su interior está falto de policromía ²⁷. Tiene un pórtico frontal adosado, los siete vanos inferiores con arcos de medio punto con capitel decorativo floral sobre finas columnillas. En el segundo piso aparecen con profusión arcos de herradura apuntados y sobrealzados. El piso superior tiene ventanas adinteladas y terraza plana con barandilla de obra. Es un edificio simple en su volumen constructivo con una decoración muy abigarrada, realizada en yeso y piedra artificial con repetitivos motivos geométricos ²⁸

Casa conocida como el Chalet del Moro ²⁹, propiedad de Josefa Alegre de Abreu, que desea realizar obras *en un edificio del Pasaje de la Paz, 3 destinado a baños en cuya casa desea construir varias obras interiores consistentes en movimientos de tabiques embaldosados y cañerías, Permiso solicita en Barcelona, 2 junio de 1898* ³⁰ Los planos están firmados por **José Graner Prat** ³¹ (M.O) el 2 de junio de 1898. Es una obra de poco presupuesto que tiene un cierto encanto por su sencillez. A destacar en la composición de la fachada las dos dobles ventanas de arco de herradura de la misma; y el cuerpo ligeramente saliente de la fachada central. El interior del edificio ha tenido varias reformas, hoy día sus bajos se han transformado en garaje.

Hotel Terminus en la calle Aragón. Edificio originariamente dedicado a viviendas situado junto al apeadero del tren en el Pº Gracia, en él se instaló en 1903 el hotel, según proyecto de **J. Puig Cadafalch** que introduce reformas ³² tanto interiores como exteriores. Lo embellece trabajando todos los detalles gracias al uso de las artes aplicadas al pavimento, (fabricado quizá por la Casa Escofet, Tejera y Cía) ³³ de mosaicos hidráulicos, con diseño de **Alexandre de Riquer**. ³⁴

En mayo de 1891 se inauguró el café, lechería, restaurante y cervecería “Alhambra”,³⁵ enorme local con salida a dos calles. En marzo de 1905 el sector Rambla Catalunya se convierte en cine hoy desaparecido³⁶. En 1909, el antiguo salón de billares y Café será el “Gran Salón Doré”

Casa Pere Llibre, en Paseo de Gracia, 24, con fachada a un pequeño pasaje que llevaba al desaparecido “Teatro Español”³⁷, la levantó **Domingo Balet Nadal** (M.O) con planos firmados en el permiso de obras del 9 agosto de 1870³⁸. El permiso solicitado por José Ruiz y de Benito, *para levantar dos casas en un terreno de su propiedad sito en el ensanche de esta capital y calle de paseo de Gracia*. Se acoge a la normativa general del Ensanche³⁹. A destacar que el acceso o puerta principal se realiza por el pasaje lateral. Fue incendiado en 1890, y después, Pere Llibre encarga a **Pedro Bassegoda Mateu**⁴⁰ la remodelación del edificio que alterando el principal y el entresuelo, añadirá un último piso, en donde se mantendrá su carácter arabizante. Entre 1950-62 **Pedro Benavent de Barberá**⁴¹ transforma los bajos de la fachada del paseo de Gracia, haciendo desaparecer sus elementos arabizantes⁴²

Edificio “Alhambra”⁴³, Berlínés, 5 (San. Gervasio de Cassoles), inmueble plurifamiliar que presenta un cuerpo compacto rectangular exterior e interiormente se articula en torno a un patio y pileta central con arcos lobulados al que se accede por medio de una escalera de mármol de dos tramos de profusa decoración nazarita en sus paredes, con arrimaderos de cerámica y atauriques. La decoración exterior se centra en el portal con cuerpo saliente en fachada y ventanas de arco de herradura.

Casa en Avda. Virgen Coll, 41-51.⁴⁴ Casa-torre cuya instancia presentó Josefa Marsans y Peix,⁴⁵ es hoy Albergue de Juventud de la Generalitat de Cataluña desde 1983. Palacete unifamiliar, rodeado de un extenso parque en la falda del Coll. La instancia fue presentada en 19 de marzo de 1906, firmada por el arquitecto **Julio Mariné** al que se le concedió el permiso el 20 de noviembre del mismo año. Su fachada neoclásica, no responde al decorado vestíbulo. Este tiene una abundante riqueza decorativa de brillantes tonos (azules, rojos, dorados)⁴⁶, de estilo islámico.

LA HABANA

La Habana participa activamente en el siglo XIX del fenómeno mundial de crecimiento acelerado de los centros urbanos. Transforma su estructura compacta, contenida dentro de las murallas, en una organización territorial, condicionada por las orientaciones técnicas y estéticas de la época. El cambio de situación económica, obligada por las necesidades comerciales, da como resultado la proliferación de almacenes, instalaciones portuarias, estaciones de ferrocarril, centrales azucareras, cárceles, teatros, hospitales, iglesias, escuelas y hoteles, etc., que se resuelven con el uso de edificios prefabricados metálicos y de madera de origen anglosajón (Norte América e Inglaterra). Estos crecientes contactos con Inglaterra y Estados Unidos dan paso a la introducción temprana de las innovaciones técnicas que a través de España hubieran llegado con bastantes años de retraso: por ejemplo, la pavimentación de las calles de la capital con el sistema MacAdam, iniciada en 1838, se completa con la rotulación y numeración de las mismas. La instalación de la primera línea de ferrocarril, entre La Habana y Bejucal, se inaugura el 19 de noviembre de 1837⁴⁷.

En el siglo XIX se produce en Cuba el momento de mayor maduración que decanta lo que puede definirse como arquitectura regional y nacional. La Administración del naciente Estado y la alta burguesía cubana emplean prioritariamente a los modelos eclécticos imperantes en Francia, Inglaterra, Alemania y EE.UU., presentes en la construcción de los edificios símbolos del poder político. España, sin embargo no es olvidada, su presencia se hace notar en el desarrollo de la arquitectura local a fines del XIX y primeras décadas del siguiente. Los españoles enriquecidos durante la etapa colonial y los emigrantes recién llegados a principios de siglo, ya no acuden al repertorio tradicional local, sino que tras situarse social y económicamente, reafirman su nacionalidad y su identificación con los valores culturales renovadores que la representan. Siguen los paradigmas de España y estos son esencialmente las obras de Antonio Gaudí. Se centran por un lado en los valores del regionalismo monumentalizado cargado de símbolos formales (recuperación del plateresco) y por otro, la nostalgia del ambiente urbano del oriundo de Cataluña; que ayuda a difundir y popularizar a través de los detalles el “modernisme” o “Art Nouveau”. En Cuba, los cambios de codificación; es decir la reiteración de las columnas, las cubiertas planas, la dilatación de las aberturas y la continuidad y el cromatismo del espacio, transforman el vocabulario ya existente de: muros gruesos, aberturas angostas y techos inclinados, sin rupturas radicales.

En La Habana en las primeras décadas del siglo XIX, las inversiones del Estado son casi nulas. La reforma urbanística que el general Tacón ⁴⁸ lleva a cabo a partir de 1834 -ejecutada por el ingeniero Mariano Carrillo de Albornoz- inicia el primer intento de organizar monumentalmente la ciudad, integrando el trazado de las calles en el centrado de los edificios públicos y consiguiendo asimismo la participación de la iniciativa privada en las obras públicas, compensadas estas, mediante amplios beneficios económicos a través de las concesiones de monopolios o de plusvalías relacionadas con los terrenos adscritos. La ciudad de La Habana en el siglo XIX tiene el mismo problema de muchas ciudades antiguas europeas que conservan su recinto amurallado. La decisión de eliminar las murallas, en 1863 ⁴⁹ será el hecho más determinante para la ciudad y marca la definitiva eliminación del espacio físico que separa el casco primitivo “La Habana Vieja” de la ciudad nueva.

Como en épocas anteriores los progresos urbanos de importancia, se registran casi exclusivamente en La Habana, que ve como se extienden sus barrios a extramuros. Hacia el centro aumentan considerablemente las casas de dos plantas y los grandes edificios destinados a tabaquerías, cigarrerías y a establecimientos de comercio al por mayor. La Habana conserva todavía en mejor o peor estado, algunas residencias señoriales anteriores al siglo XIX. Son generalmente de dos pisos. En la planta baja las habitaciones y las alcobas que dan a la calle están reservadas a los despachos de trabajo del propietario; las otras pertenecen a los comerciantes y a sus productos. En la calle de Teniente Rey, se puede ver el prototipo del momento ⁵⁰ (XVII), quizá el más representativo del arte mudéjar, que queda reflejado en la decoración de sus balcones de madera ⁵¹.

La mayoría de los edificios más o menos importantes de carácter civil construidos en el siglo XIX no existen, y salvo excepciones pertenecen al comercio y a la industria ⁵². La arquitectura doméstica privada tiene su máximo esplendor en las residencias de acaudaladas familias; son amplias y bellas estructuras, de proporciones equilibradas y elegantes, de suntuosos materiales con rica y variada ornamentación, construidos con dineros procedentes principalmente de la explotación azucarera y del comercio. A estas grandes fortunas surgidas de la noche a la mañana por la especulación financiera y el concurso del comercio les llega entonces el momento del dispendio y la ostentación. La

residencia se convierte en “status” símbolo por excelencia, del poder imperante social. Es entonces cuando los motivos hispánicos de la arquitectura colonial cubana del siglo XVIII imperante, constituye una vuelta al origen de sus raíces culturales más próximas, ciertas o ficticias, como legitimación de su propia fortuna o su alta posición social.

El tipo arquitectónico de la segunda mitad del siglo XIX reproduce una solución práctica para las posibilidades de la mansión señorial urbana, es decir; piso bajo para el portero, las cocheras, establos y en algunos casos almacén o comercio; entresuelos para oficinas, algunos sirvientes de confianza o quizás alguna familia modesta protegida por el señor; piso alto para salones, aposentos y servicio de la familia, como la casa de la familia Conill (hoy Juzgados) en La Habana. Los materiales indican asimismo la introducción de las nuevas técnicas. Es el momento del auge de los trabajos en hierro forjado o fundido con gran variedad de diseños en barandas y rejas. Algunos son importados, pero la mayoría están realizados en las fundiciones y herrerías de La Habana, Matanzas y Cárdenas⁵³. Es corriente aún en las casas de la antigua nobleza que la planta baja se alquile a comercios y que a veces se habiliten sus esquinas con ese propósito⁵⁴. Las viviendas de la nobleza y de la clase media son de construcción similar. Ofrecen una fachada lisa de piedra a la calle, con un amplio portón de acceso a un costado por el que entra el carruaje. Si existen aposentos en la planta baja, las ventanas son grandes y altas, con rejas de hierro sin cristales. En los altos, hay ventanas similares que dan a un balcón a todo lo ancho de la casa; la azotea está enlosada⁵⁵.

Nos ceñiremos a cuatro ejemplos, que no reflejan propiamente la vivienda pero sí su decoración y ornamentación reflejan esas influencias: **Hotel Inglaterra**, (h.1910) y **Hotel Sevilla**, inaugurado en 1908.⁵⁶ **Palacio de las Ursulinas** (1914) y la finca “**La Tropical**” (1910-1920).

Del actual **Hotel Inglaterra**, en la época colonial era conocida su planta baja con el nombre de café “El Louvre”(1898) y la acera llamada “*La Acera del Louvre*”, en el Parque Martí.⁵⁷ Aún se ve la antigua fachada neoclásica sin restaurar. En vestíbulo y comedor se conserva la rica decoración de estilo neoárabe sevillano, con grandes plafones de cerámica multicolor y monumentales rejas separando estancias.

Hotel Sevilla⁵⁸. Pº Prado-Trocadero, de planta baja con pórtico de acceso adintelado y cuatro pisos con arcos de herradura (1º y 2º planta) en sus vanos que repiten la misma disposición de la planta inferior. Recientemente (1991), se pintó su fachada combinando dos colores: un brillante azul y un vivo ocre. Su interior reutilizado está muy mal conservado.

Palacio de las Ursulinas viejo colegio, situado en la calle Bruselas y en la plazuela de su nombre⁵⁹, construido en terrenos pertenecientes a la antigua muralla. Planta baja, con porche de siete vanos de arcos que recuerdan los del interior de la mezquita de Córdoba; y dos pisos. Estas plantas están separadas por placas decoradas con elementos florales y vegetales. Los pisos superiores repiten los mismos vanos, con ventanales verticales de arcos angelados. Patios interiores con balaustradas de madera, suelos de baldosas y azulejos multicolores en los muros con arcos encabalgados. Entre la planta baja y el piso superior aparece un friso en piedra con el nombre La terraza es plana, el material utilizado es ladrillo pintado a dos colores. Muy deteriorado su estado actual.

La finca La Tropical⁶⁰, situada en la zona noroeste de la capital en el municipio de Marianao, en terreno accidentado, se convertirá pasado el tiempo en un gran parque

público. Corresponde a la proyección y urbanización de la ciudad entre 1910-1920. Su propietario fue Blanco, un oriundo del norte de España que junto al catalán Gener, llevaron la administración de la fábrica de cervezas “La Tropical” La residencia al igual que en otros casos no reflejan el estilo y ornamentación de su interior. Es la decoración interior de la planta baja donde se recrea el ambiente ornamental de la arquitectura nazarita, los diversos pequeños elementos decorativos que se repiten no tienen más que un valor puramente ornamental. Los colores más utilizados son : rojo, amarillo y azul, excepto en aquellas molduras que enfatizan las formas arquitectónicas, que son blancas y de tonos dorados Los techos de las salas laterales, se aumenta la riqueza decorativa y se sustituyen las maderas trabajadas por aplicaciones casetonadas en relieve de yeso pintado, con dominio de azules y dorados. En cambio, en el piso superior la decoración cromática se limita al zócalo con revestimiento cerámico, esmaltado y vidriado que también aparece en la planta baja y en los salones del Hotel Inglaterra.

A MANERA DE CONCLUSIONES:

Entre los casos expuestos en este trabajo podemos establecer los siguientes grupos::

1º.- Los que podemos considerar propiamente Casas árabes como los chalés Goytisolo, Almendro, Taltavull. y el palacio de las Ursulinas en La Habana.

2º.- Casas con decoración de sus fachadas: Pere Llibre Chalé del Moro, edificio Alhambra y el Hotel Sevilla en La Habana.

3º.- Interiores o salones con decoración árabe: Casa Vicens, torre Marsans. Paraninfo de la Universidad de Barcelona. Salón de la casa Dupont. Café Lion d’ Or. Café Nou en la Rambla. Camaril de la iglesia parroquial de Bonanova (Barcelona). Hotel Terminus y La Tropical y Hotel Inglaterra en La Habana.

4º.- Con elementos decorativos:, edificio c/ Subteniente Navarro, 9. Casa Llopis,, c/ Teodoro Roviralta, “Frare Blanc”. 5º.- Y por último otras construcciones: Arco Triunfo, Pabellón de la reina en el Tibidabo, los dos para la Exposición Universal de 1888, plaza de Toros de Las Arenas y de la Monumental, y el Apeadero del tren en Pº Gracia/Aragón. El Laberinto de Horta. (1860).

Ya que nos centramos en Barcelona, hemos dejado fuera las construcciones algunas de ellas muy representativas en el resto de Cataluña, como “La Giralda” (1902) en el Arboç del Penedés.

Podemos ver que socialmente intervendrán en la preferencia por este estilo: la nobleza, como el marqués de Alfarràs - Laberinto de Horta-, el conde de Bell.lloch.La burguesía, con los Almendro, Llibre o Marsans. Los nuevos ricos, Goytisolo, Taltavull, Güell -. El pueblo llano o pequeña burguesía, como Josefa Alegre de Abreu y finalmente la industria, con la Sociedad de Aguas de Barcelona.

Del estilo que unos califican de mudéjar, neoárabe, etc, la mayoría de los ejemplos los seleccionan de modelos de la arquitectura califal y de la nazarita, especialmente de ésta última, pensando en las diferentes soluciones que adoptan los arcos, el tratamiento del alfiz, las finas columnas, el uso de los diversos materiales, entre ello la cerámica vidriada.

La cronología indica que se inicia el interés hacia lo exótico-árabe a partir de la segunda mitad del siglo XIX, después de 1860 ⁶¹ y es a partir de 1864, cuando se gene-

realiza construir en éste estilo (Joaquín Mercader)⁶²; en la década de los 70 se levantan torres u hotelitos (Goytisoló, Almendro, Taltavull). En la década siguiente la influencia de lo árabe pasará a los interiores, los salones, que aumentarán en gran número. La Exposición Universal de 1888 tratará que el estilo islámico se refleje en las diferentes y múltiples edificaciones de la misma. Pero es a partir del cambio de siglo cuando aparecen y se amplían en otro tipo de edificios, como los inmuebles de vecinos (edificio Alhambra, casa Pere Llibre, casas de baños, plazas de toros, etc.).

Los maestros de obra (Jerónimo Granell, José Xiró, José Graner, Domingo Balet, Pedro Benavent, Enrique Figueras, Pedro Bassegoda), actuarán preferentemente en el siglo XIX y los arquitectos (Julio Mariné José Vilaseca, José Puig Cadafalch, Enrique Sagnier, Antonio Gaudí...). algo más tardíamente.

En La Habana, los ejemplos mencionados, se realizarán en la primera mitad del siglo XX, y una generación posterior a los de Barcelona, y es probable que estos fueran suficientemente conocidos en Cuba, dada la estrecha relación que existió entre los catalanes y La Habana.

NOTAS

1 GAYA NUÑO, J.A. *Arte del Siglo XIX en Ars Hispaniae*. vol XIX. Madrid. Ed. Plus Ultra. 1966. Madrid. pág. 282. Citaremos entre otros el Hotel Terminus, Los Baños Orientales, el Café - Restaurante Lion d'Or o el Salón Árabe del Café Nou de Rambla.

2 Por ejemplo la **Casa de baños**, llamada también el **Chalet del Moro**, en el Pasaje de la Paz, 3 de Barcelona.

3 GONZÁLEZ AMEZQUETA, A. "El neomudéjar y el ladrillo en la arquitectura española" en *Arquitectura*. Madrid. mayo. 1969. pág. 3

4 VILLAR MOVELLAN, A. *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla. Excmo. Diputación. 1º ed. pág. 212.

5 BAREY, A. *Barcelona: De la ciudad pre-industrial al fenómeno modernista*. Barcelona. Ed. La Gaya Ciencia, S.A. 1980. 1º ed. pág. 71,

6 DOMENECH MONTANER, L. *En busca de una arquitectura nacional* en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 52-53, 1963. págs. 9-11. traducido del catalán

7 FLORES, C. *Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán*. 2 vols. Madrid. Ed. Aguilar, S.A. 1982. pág. 35.

Cita entre otros como arquitectura arabizante, el antiguo Parque municipal en Montjuich, Pabellón Español de la Exposición Universal París (1878), de A. Ruiz Villajos, la arquitectura neomudéjar del centro jardín casa Vicens. (desaparecida), así como los salones de la propia casa Vicens, las casas del Teatro Español (Pere Llibre) y la plaza de toros Las Arenas (1899)

8 BASSEGODA NONELL, J. *Modernisme a Catalunya*, Barcelona Edición Nou Art Thor. 1988, págs. 26. "La arquitectura modernista no aportó nuevas soluciones compositivas ni constructivas, sino que se limitó a abocar su esfuerzo a la decoración especialmente en las fachadas. Estas recogen y usan toda la fantasía utilizando la cerámica, el ladrillo visto, la policromía, la piedra artificial y las vidrieras multicolores".

9 HERNÁNDEZ CROS/ MORA/ POUPLANA. *Arquitectura de Barcelona*, Barcelona. C.O.C.A.C. 1973. Op. Cit. pág. 296. Mencionan entre otros ejemplos: Casa Vicens, Casa Pere

Llibre, pabellón del Laberinto de Horta, edificio Alhambra, Torre Centro Estudios del Agua, el Paraninfo de la Universidad y los desaparecidos Baños orientales,

10 CIRICI, Alexandre. *El Arte Modernista Catalán*. Editorial Aymà. Barcelona. (1951)1968. pág. 17. Entre otros cita, la casa de la calle Alfonso XII y la de la calle Zaragoza. - Julio Verne, que atestiguan la popularidad del orientalismo. Cirici *Ibíd*em en pág. 8 señala *que el 1857 es a la vez el del convenio de España con la Santa Sede y la guerra al Sultán puede aceptarse aproximadamente como el punto de partida de la mezcla del neogoticismo isabelino con el orientalismo. Precisa que fue extendido por los voluntarios catalanes de Africa.*

11 La primera piedra del Ensanche se colocó el 14 de setiembre de 1860.

12 AAMB. Archivo Administrativo Municipal Barcelona. Fomento 1459-C (1864).

13 GARCIA ESPUCHE, A. Op.cit. pág. 44. 54, realizado por Jerónimo Granell en 1871 ALBUM fotográfico. Op. cit.

14 BASSEGODA NONELL, J. *Los maestros de obra de Barcelona*. Barcelona Editores Técnicos Asociados, 1973.pp54. En los solares de esquina se aprovechó la irregularidad de la forma de la parcela para situar torres PERMANYER, L *Història del Eixample*. Barcelona, Plaza Janés Editora S.A. 1991. pág. 159. *“No les gustaban que quedaran encajados entre medianeras.....el chaflán permite, por su condición angular doble aislar por lo menos visualmente y encima ofrece un ángulo de contemplación más vistoso”.*

15 (AAMB). Fomento 237-bis-C (1871). La concesión del permiso se otorgó el 18 de agosto de 1871.

16 ALBUM fotográfico de los monumentos y edificios más notables que existen en Barcelona, con su correspondiente descripción, arreglado por F.J. Alvarez. Barcelona. Tipografía de L. Obradores y P. Sulé. 1972. GARCIA ESPUCHE, A. *El Quadrat d'Or. Centre de la Barcelona modernista*. Exposición organizada por la Olimpiada Cultural y Caixa de Catalunya. Barcelona 14 de junio al 30 de noviembre de 1990. pág. 46. nº 57.

17 PERMANYER, L Op.Cit. pág. 163. menciona la inexistencia general de dicha estancia.

18 ROSENT PEDROSA, F. *Arquitectura moderna de Barcelona*. Barcelona Parera y Cía. 1897.1º ed. Barcelona.pp164. aparece la fotografía exterior de la casa. El autor afirma, *“el chalet que nos ocupa, recopila con singular maestría lo más fundamental del estilo granadino, pequeño, minucioso, íntimo”.*

19 Juan Goytisolo en su libro *Coto Vedado*, cita el palacete de Cienfuegos y el suntuoso chalé morisco del Ensanche. Menciona la desaparición del mismo en tiempos de su padre, ya que se había convertido en un palacete anacrónico y pequeño, que fué vendido y desapareció para dejar paso a un inmueble. BASSEGODA, J. Op.cit. pág. 54. la califica de estilo árabe nazarita.

20 AAMB. Fomento 125-D (1874). Solicitud del 19 de agosto de 1874. La concesión del permiso es del 29 de octubre de 1874.

21 GARCIA ESPUCHE, A. Op. cit. pág. 47 nº 59.

22 Vid. nota 19. La construcción del tejado por su indispensable pendiente producirá mayor altura en el desván que la prevenida por las disposiciones vigentes. A lo cual el autor expone que proyecta su techo en el punto de arranque de la cubierta o cual hace que el desván por su altura no pueda ser habitable

23 Rehabilitada como sede de distrito en 1989 por Victor ARGENTI, V. y MACIA, T. Rehabilitación de la Casa d' Altures per a seu del districte Horta-Guinardó. Barcelona. Dragados y Construcciones. 1991.

24 En 1871 se proyectó un gran depósito de aguas pertenecientes a la Sociedad General de Aguas de Barcelona ; en la verja de hierro de acceso al jardín aparecen las iniciales C.A. y la fecha de

1870. PERMANYER, L. "El insólito "chalet de alturas" de la Sociedad de Aguas de Barcelona", en *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*,. Barcelona nº8, 1988. pp149-150.

25 BASSEGODA NONELL, J. Informe Proyecto presentado a la Sociedad General de Aguas de Barcelona, 9 enero de 1978. *Revista Oficinas* Barcelona. n.º 161. julio 1990. Planos - fotocopias facilitadas por la archivera Sra. M^o Cinta Mañé-, E: 1:200 plano de emplazamiento; E:1: 50 de la fachada principal y a E: 1:100 de la planta baja.(originales en la Sociedad de Aguas de Barcelona).

26 El suelo del sótano tiene restaurado en parte el pavimento del vestíbulo.

27 JOSE PITARCH, A y DALMASES BALANÀ, N. de. *Arte e industria en España. 1774-1907*.Barcelona. Editorial Blume. 1º ed. 1982. pág. 302. *En el interior de las casas sobre todo en los entresuelos y primeros pisos, el salón y el comedor son las dos habitaciones que mayor decoración poseen, donde las yeserías estaban pintadas y doradas con el fin de dar mayor realce. y en pág. 66, citan que en la Exposición de Industrias Artísticas de Barcelona de 1892 aparecen las yeserías artísticas para cielorrasos de Leandro Massot y las yeserías árabes de José Soler.*

28 HERNANDEZ CROS/MORA/POUPLANA. *Op. Cit.* pág. 298.

29 Se concede el permiso el 14 de abril de 1899.

30 Se ratifica la solicitud el 8 de mayo de 1899.

31 Aparece domiciliado en la calle Leona, 18, 4º de Barcelona.

32 Fotografía en "*Il·lustració Catalana*" nº 17 de junio de 1903

33.PITARCH-DALMASESS. *Op. Cit.* pág. 319., mencionan la conexión existente entre los arquitectos Puig Cadafalch y Gaudí con la Casa Escofet y también la colaboración de Alexandre de Riquer a través de " Escofet Forun y Cía".

34 GARCIA ESPUCHE. *Op. cit.* pág. 290. nº 317-8.

35 Torras, J. ¡Al Doré, al Doré: hoy o nunca!. (1). en *La Vanguardia*, Barcelona 21 julio 1992

36GARCIA ESPUCHE. *Op. cit.* pág. 277. nº 300. pág. 198.nº 215 y pág. 291 nº 321-2.

37 PERMANYER, L. *Op. cit.* pág. 156. Consta en la fotografía la antigua numeración del paseo de Gràcia, el 62-4,el pie de fotografía reza " de estilo neomozárabe, el Teatro Español (hoy aparcamiento) que se incendió en 1899".

38 AAMB. Fomento 221-C. Concesión del permiso de obra, el 17 de marzo de 1871.

39 Sólo se conserva una de las casas.

40 ROGENT,F. *Op. cit.* pág. 162. BAREY,A. *Op. cit.* pág. 75. El pie de foto consta *la fecha entre el 1872-1899 y realizados por los maestros de obra Domingo Balet y Pedro Bassegoda Mateu.*

41 GARCIA ESPUCHE,A. *Op. cit.* pág. 206, nº 352.

42 BASSEGODA,J. *Op. Cit.* (1973) lám. s/n. HERNANDEZ -CROSJ.E, MORA,G. POUPLANA, X. *Op. cit.* pág. 296 y foto del portal pág. 297. BAREY, A. *Op. cit.* pág. 75. FLORES,C. *Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán*. 2 vols. Madrid. Ed. Aguilar,S.A. 1982. pág. 44.

43 BAREY, A.*Ibídem* pág. 77.

44 AAMB. Série Fomento 1052 (6p), Plano de emplazamiento E: 1/200.y a E 1/500 los del semi-sótano, la planta baja, piso 1º y 2º y la fachada. También se incluyen los de la casa del portero.

45 Consta como domiciliada en Pº Gracia nº 19, 1º. El 29 de enero de 1906 se pidió la concesión del permiso para la remoción de tierras para el trazado de caminos y formación de jardines a nombre de Federico Casas y Negre, con el mismo domicilio. La obra se paró y se renudó definitivamente en setiembre de 1907.

46 Vid. nota 54. Es evidente la estrecha relación con La Tropical de La Habana ya que responden al mismo tratamiento polícromo y decorativo

47 Contenidos recogidos de AA.VV. *Transformación urbana en Cuba La Habana*. Editorial G. Gili. Barcelona. 1974. pp. SEGRE,R. Arquitectura y urbanismo en Cuba: 5000 en busca de una identidad cultural en *Lectura crítica del entorno cubano*. Editorial Letras Cubanas.La Habana. Cuba. 1990. págs. 67-87.

48 CHATELAIN, F. *La Habana de Tacón*. La Habana. Editorial Letra Cubanas. 1989. La Habana (Cuba).

49 VENEGAS FORNIAS,Carlos. *La urbanización de las murallas : Dependencia y modernidad*. La Habana. Editorial Letras Cubana. 1990. La Habana (Cuba).

50 WEISS. J.E. *La arquitectura colonial cubana*. La Habana. 3 vols. Editorial Letras Cubanas.1979.La Habana (Cuba).vol I pág. 55

51 WEISS. J.E. *Ibidem*. pág. 55.

52 WEISS,J.E. *La arquitectura cubana del siglo XIX*. La Habana. Publicaciones de la Nacional de Arqueología y Etnología. 1960. La Habana (Cuba)ROIG DE LEUCHESERING,E. *La Habana, apuntes históricos*. La Habana. 1965.Colección Documentación Histórica, 27. La Habana (Cuba) vol I. pág. 249.

53 WEISS,J.E. (1960).*Ibidem*. pág. 9

54 PEREZ DE LA RIVA,J. *La isla de Cuba en el Siglo XIX visto por los extranjeros*. La Habana.Editorial Ciencias Sociales. 1981. La Habana (Cuba).p 54.

55PEREZ DE LA RIVA,J.*Ibidem*. pág. 54

56 ZAVALA,J. *La arquitectura*. Madrid. Ed. Pegaso. 1954. Madrid. pág. 164, citado en VILLAR.*Op. cit.* pág. 226, nota 82 y foto pág. 213, da como posible la fecha de 1914. VENEGAS,C. *Op.cit.* pág. 91 refiere “ en él se invirtieron 560.000 dólares en su construcción y terreno por parte de la Sociedad El Guardián”

57 Según el material gráfico conservado (fotografía de los años 1880 y 1898)

58 VENEGAS. *Ibidem*. pág. 91

59 VENEGAS,C. *Ibidem*. fotografía s/p.

60 CADAFALECH, C.GRANDAS, C. JULIAN,I. “ *Reflexions al voltat de La Tropical de La Havana* “ comunicación presentada en *Catalunya i América. en IV Jornades d' Estudis d' Història* Cervera. Setiembre.1991. (en prensa).

61 La primera piedra del Ensanche se colocó el 14 de setiembre de 1860. Barcelona sufrió en 1866 una fuerte crisis económica, pero la mejor etapa fue la comprendida entre 1871-1885, conocida como La febre d' Or.

62 Vid nota 16.

Lámina 1. Casa de Antonio Goytisolo.

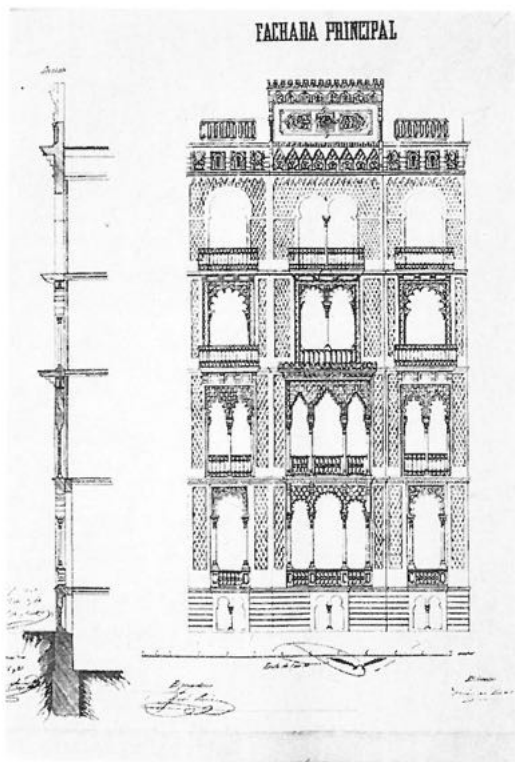
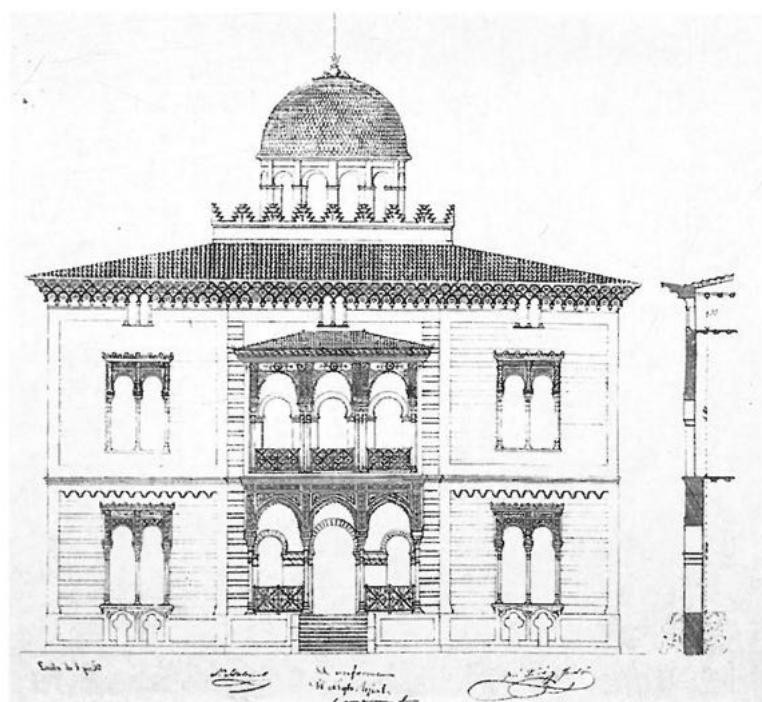


Lámina 2. Casa Pere Llibre, 1870-1899.

Lámina 3. Torre Aguas.
Enrique Figueras, 1890.



Lámina 4. Chalet del Moro.
José Graner Prat, 1898.



Lámina 5. Casa Marsans. Julio Mariné, 1907.

EL MAESTRO DE OBRAS LUCAS GARCIA Y EL CENTRO CIVICO DE VALENCIA A FINES DEL SIGLO XIX

FRANCISCO JAVIER DELICADO MARTINEZ
Universidad de Valencia

Formando parte de ese elenco de profesionales ¹ que en Valencia de fines del siglo XIX cultivaban el clasicismo grecorromano en edificios particulares, puede citarse a Lucas García Cardona, maestro de obras que llevó a cabo edificaciones, “algunas hábilmente decoradas con policromía natural, de innegable buen gusto, que hermosean los principales paseos de la ciudad” ².

La ciudad de Valencia en el último tercio del siglo XIX iba a sufrir importantes reformas urbanas: las remodelaciones de la calle del Mar en 1868, y de la calle de San Vicente en 1881 en su tramo más próximo a la plaza de la Reina; y la apertura de la calle de la Paz, en su primer tramo en 1879 y en su segundo en 1893.

La calle de San Vicente y la calle de la Paz delimitaban el área burguesa del interior y crearon un punto de singular importancia, centro del comercio de lujo. De ambas arterias, destaca la segunda que “obedecía a un proyecto definido que de algún modo delataba, en su trazado, perspectivas y modos de tratar la edificación (con esquinas achaflanadas y sentido unitario y estético), las influencias de un urbanismo tipo Haussmann” ³, como fueron los proyectos de la Gran Vía madrileña o de la Vía Layetana de la ciudad condal: nuevas grandes vías al gusto francés.

Y como núcleo y punto de confluencia, la plaza de la Reina, eje viario que, a caballo entre los siglos XIX y XX, iba a adquirir un importante protagonismo al convertirse en el centro neurálgico de la ciudad. Allí se construyeron dos edificios de significativa presencia, debidos a la traza del maestro de obras Lucas García que, a continuación, son mención de estudio, enclavados hoy en un recinto histórico-artístico protegido y rivalizando con otras construcciones de la época —el siglo de existencia está próximo a contemplarlos—, de arquitectos del prestigio de José Juan Camaño Laymón y Antonio Martorell Trilles, o del maestro de obras Peregrín Mustieles.

Lucas García Cardona (Valencia, 1847-1899) fue discípulo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, incorporándose mediante examen de ingreso en 1865 ⁴ y cursando la carrera de maestro de obras durante los años de 1866 y 1868, revalidándola previo último ejercicio o examen, cuyo repente consistió en la traza de *Una escuela de equitación con circo cubierto y galería alta para el público, cátedra, salas de descanso para ambos sexos, habitación para el dueño y familia, cuadras y demás dependencias* ⁵, obteniendo la calificación de aprobado por mayoría ⁶ y otorgándosele el correspon-

diente título en 28 de junio de 1869, cuando contaba 21 años de edad ⁷. Como señala Alberto Peñín, fue uno de los últimos y más conocidos maestros titulados por la Academia de San Carlos ⁸, y con él se graduaron Manuel Peris Villalta y Rafael Moreno Latorre.

La figura de L. García ha sido estudiada por el profesor Daniel Benito Goerlich en su obra *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925* (Valencia, Ayuntamiento, 1983, pp. 366-369), dando noticia acerca del periodo de actividad que desarrolla en Valencia, desde 1871 hasta 1899 ⁹, fecha de su fallecimiento.

Dos tipos de edificaciones preferentemente desarrolló en el transcurso de su vida: unas de carácter historicista, vinculadas a modelos del Renacimiento italiano, y otras en las que priva el contraste cromático entre los materiales ¹⁰. Las primeras se circunscriben a la década de los ochenta, mientras que las segundas tienen su apogeo en los últimos noventa con aportes polícromos y decorativos.

Pérez Sánchez abunda en que “este maestro había realizado obras de un curioso neorabismo, casi excepcional en la ciudad” ¹¹, como la Casa Hilario que fue derribada en 1973 y que conocemos por viejas fotografías. Se hallaba enclavada en el Paseo de la Alameda, núm. 21, antes de la Soledad, y se fechaba en 1888.

Lucas García a partir del 1895 proyectó una serie de grandes edificaciones en pleno centro cívico de la ciudad, entonces en plena remodelación de la cabecera de la calle de la Paz y primer tramo de la calle de San Vicente, de entre las que cabe relacionar los Almacenes “*La isla de Cuba*”, de 1895, y la *Casa de Sánchez de León*, de 1896, edificios ambos de carácter ecléctica y destinados a uso comercial.

Almacenes “*La isla de Cuba*”, establecimiento textil de pasada celebridad en la ciudad, es un inmueble situado en la plaza de la Reina, núm. 5, y calle de San Vicente, núm. 1. Data de 1895 y es de estilo eclecticista-romántico.

Edificio de seis plantas (baja, dos entresuelos y tres pisos) priva en ellas el juego polícromo de los paramentos, animado además por la aplicación de numerosas piezas de cerámica vidriada y paneles de azulejos con 18 figuras de bacantes o ménades danzando ¹², realizadas con la técnica medieval de reflejo metálico, redescubierta por José Ros y comercializada a través de La Ceramo. Estas y otras piezas policromadas, se entonaba a una decoración general de gusto neogriego ¹³.

La edificación (Fig. 1), obra de Lucas García, fue proyectada por encargo de Josefa Sancho sobre el solar que existía en la calle de San Vicente, núm. 1, y plaza de la Reina, núms. 7 y 8, siendo otorgada por el ayuntamiento la correspondiente licencia municipal en 4 de junio de 1895. Un año después se adquieren unos terrenos anejos correspondientes a los números 5 y 6 de la mencionada plaza, por lo que se le proporciona a la superficie a construir una mayor extensión. El proyecto inicial es revisado, ampliándose la longitud de una de las fachadas (la versante a la plaza de la Reina) en el estilo ya impuesto y concediéndose nueva licencia en 1 de abril de 1896.

Los planos (conservados en el Archivo Histórico Municipal, Policía Urbana, 1895, expediente 215) contemplaban en la traza original la inserción de un cupulino como remate en el chaflán, que no se ejecutó y cuyo uso fue frecuente en otros edificios de Lucas García. Cuenta con la particularidad de tener un doble entresuelo, originado por la disposición en la planta baja de unas arquerías de medio punto que apean sobre ricas columnas corintias de hierro fundido ¹⁴.

La solución en planta libre del bajo, donde la estructura es un esqueleto de pilares y columnas, permite abrir amplios vanos para los escaparates ¹⁵, habiendo dispuesto diversos usos desde su creación.

Destaca en el segundo entresuelo (Fig. 2) y última planta la incorporación de ventanas seriadas, disociadas por columnas jónicas, que conecta con la arquitectura de vanguardia de la época ¹⁶; los miradores de los pisos principales y el abalaustrado de obra de los balcones; el alero de madera y la cubierta exterior con tejado de pronunciada vertiente, con tejas en forma de escama, hoy impermeabilizadas.

El ladrillo visto de la fachada contrasta con todo un repertorio de elementos decorativos clásicos, que recorre arcos, frisos y cenefas; palmetas y grifos sobre superficies cerámicas, y grutescos y caduceos en relieves.

Aquí estuvieron ubicados los Almacenes “La isla de Cuba” que dieron nombre al edificio, hasta finar los años cincuenta. En el transcurso de 1962 a 1985 se instaló la firma comercial Vda. de Miguel Roca, que ocupó todas las plantas del edificio, destinadas a la venta de material eléctrico y electrodomésticos. Posteriormente, en época cercana –1988– se estableció la entidad bancaria Caja de Madrid tras habilitar dependencias para este fin.

Y siguiendo el ritmo del edificio, enfrenta con los Almacenes “Sánchez León”, casa situada en la confluencia de la calle de San Vicente, núm. 2, y de la plaza de Santa Catalina. Eclecticista romántico, como el anterior, data de 1896.

El edificio participa de seis plantas (baja, entresuelo, tres pisos y desván) en las que los elementos ornamentales eclécticos, en relieve, prevalecen.

Obra de Lucas García y emparentada con la precedente, fue proyectada por encargo del comerciante Pedro Sánchez de León, sobre el solar que demarcaba la calle de San Vicente, números 2, 4, 6, 8, 10, 12 y 14, y la plaza de Santa Catalina números 1, 2 y 3, siendo concedida la correspondiente licencia municipal en noviembre de 1896. Sin embargo, “después del primer proyecto realizado, redactó un segundo proyecto para este edificio en abril de 1897, en el que las principales modificaciones conllevaron la desaparición del segundo entresuelo y la instalación de miradores poligonales en el cuerpo volado adosado al chaflán” ¹⁷.

Los planos (A.H.M., P.U., 1896, exp. 267) advierten aquí también la inserción de un cupulino como remate en el chaflán, que se llevó a la práctica, formando un chapitel bulboso con óculos abuhardillados ¹⁸.

La planta baja y el entresuelo (Fig. 3) se resuelven con arcos de medio punto que descansan sobre columnas jónicas de fundición algunas desfiguradas al exterior por añadidos (rótulos sobre acristalados de escaparates) de dudosa “modernidad”.

Las fachadas son desiguales siendo mucho más larga la recayente a la calle de San Vicente. A destacar en la última planta placas con relieves flanqueados por estípites cuyas cimas se exornan con cabezas de leones, recurso que repetirá en el edificio de viviendas que levantó para Vicente Peñalva en la calle de las Barcas, núm. 5 (antes 9 y 11), en 1898. Surmonta friso cerámico que recorre todo el edificio, alero de amplio vuelo y cubierta exterior con tejado de pronunciada vertiente (Fig. 4).

Define Trinidad Simó en este edificio como “la cerámica, el alero artesonado, los diferentes motivos decorativos, como las cabezas de leones, el juego de los materiales de fachada, ladrillo visto alternando con el revoco ocre y la cerámica, el templete

francés con el que termina el chaflán, todo tiene un sabor, quizás, de “tono menor”, pero vistoso y alegre”¹⁹.

La entrada a las viviendas, muy reducida, queda relegada al ala lateral izquierda de la edificación, con el fin de proporcionar más amplitud a los bajos comerciales.

Son los descritos dos edificios inspirados en modelos de la arquitectura contemporánea que tuvieron gran difusión en países como Francia y Alemania, y a los que Lucas García va a conceder un gran predicamento mediante el uso de la policromía, escrutando el contraste entre los materiales empleados (madera, ladrillo barnizado, estucados, etc.).

Gran conocedor del pasado clásico L. García revela en ambas construcciones un eclecticismo renovador, entre la tradición y la vanguardia, que, utilizando elementos neogriegos, se acerca al modernismo²⁰.

El núcleo donde asientan sendos edificios corresponde a la calle de San Vicente, una de las vías principales de acceso, desde el Sur, al antiguo centro de la ciudad. Su tramo más homogéneo es el próximo a la plaza de la Reina, siendo todo un muestrario de quehacer arquitectónico valenciano²¹.

NOTAS

1 Maestros de obras en Valencia como Lucas García, Vicente Bochons, Peregrín Mustieles, Vicente Alcayne, y Rafael Moreno, llegaron a alcanzar una reputación superior a la de los restantes arquitectos titulados de la época, encargándoseles numerosas obras de gran entidad, aunque siempre de carácter privado (Véase BENITO GOERLICH, Daniel: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia, Ayuntamiento, 1983, pág. 354.).

2 MORA BERENGUER, Francisco: *La arquitectura contemporánea en Valencia*. Discurso leído por su autor ante la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la solemne recepción como académico de la misma, celebrada el día 8 de febrero de 1916. Valencia, Imprenta de Antonio López y Comp^a, 1916, pág. 8.

3 SIMO TEROL, Trinidad: “Arquitectura y Urbanismo, 1874-1920”. *Historia del Arte Valenciano* (dirigida por Vicente Aguilera Cerni). Valencia, Consorci d'Editors Valencians, S.A., 1987, Tomo V, pág. 43.

4 A.R.A.S.C.V. (Archivo de la Real Academia de San Carlos, de Valencia). *Libro de Actas pertenecientes a las clases de agrimensores y aparejadores (maestros de obras). Años de 1855 a 1871*. Sig. 73. Valencia, 30 de noviembre de 1865. “Resultado de los exámenes verificados para ingresar en esta Escuela en el día de la fecha.

El alumno Lucas García y Cardona, inscrito con el n.º 2, figura con la censura o calificación de aprobado.

5 *Ibidem.*, Sig. 73. Valencia, 16 de noviembre de 1868. “Repente para examen de Maestro de Obras de D. Lucas García y Cardona”.

Dice así el acta:

“Constituido el Tribunal bajo la presidencia de D. Manuel Blanco y Cano, Director, compuesto además de los señores D. Ildefonso Fernández Calbacho, D. Juan Mercader y D. Julián Bueno de la Peña en el día de la fecha para verificar el examen de Maestro de Obras que tenía solicitado D. Lucas García Cardona, y puesta de manifiesto la urna que tenía

treinta bolas correspondientes a otros tantos asuntos, según el artículo 33 del reglamento sacó una que dice "Una escuela de equitación con circo cubierto y galería alta para el público, cátedra, salas de descanso para ambos sexos, habitación para el dueño y familia, cuadras y demás dependencias", y dadas a el alumno la explicación que pidió, se retiró a verificar el repente, quedando de guardia el ayudante de la enseñanza de Maestro de Obras y bajo la vigilancia del conserje del establecimiento. Valencia, diez y seis de noviembre de mil ochocientos sesenta y ocho.

El Presidente del Tribunal, Manuel Blanco y Cano.

El Secretario del Tribunal, Francisco Furió.

6 *Ibidem.*, Sig. 73. Valencia, 23 de diciembre de 1868, s/f. "Aprobación de D. Lucas García Cardona en el 2.º ejercicio para la torna de título de Maestro de Obras".

El acta referida dice a la letra:

"Constituido el Tribunal bajo la presidencia de D. Manuel Blanco y Cano, Director de la Escuela; de los profesores D. Juan Mercader, D. Ildefonso Fernández y D. Julián Bueno de la Peña, hoy día de la fecha para confirmar los ejercicios de examen de Maestro de Obras que tenía solicitado D. Lucas García y Cardona, se presentaron por el conserje del establecimiento los planos, y comprobados con el croquis que ejecutó en el primer día y hechos las preguntas que se creyeron necesarias, resultó aprobado por mayoría, de lo que certifico. Valencia, veinte y tres de diciembre de mil ochocientos sesenta y ocho.

El Presidente del Tribunal, Manuel Blanco y Cano.

El Secretario del Tribunal, Francisco Furió.

7 A.R.A.S.C.V., *Libro borrador de registro de títulos de Maestros de Obras, Aparejadores y Agrimensores que se expiden en esta Escuela de Bellas Artes. Años 1868-1871.* Sig. 147.

Lucas García y Cardona consta en el referido libro como natural de Valencia, de 21 años de edad, con la calificación de aprobado por mayoría según fecha del último ejercicio de 23 de diciembre de 1868, y fecha de la expedición del título en 28 de junio de 1869 en que fue remitido al Rector.

8 PEÑIN, Alberto: *Valencia, 1874-1959: Ciudad, arquitectura y arquitectos.* Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1978, pág. 49.

9 *Almanaque Las Provincias para 1900.* Valencia, Establecimientos Tipográficos Domenech, 1899, pág. 327.

10 BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, pág. 89.

11 PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: *Valencia. Arte en Valencia.* Madrid. Fundación Juan March, 1985, pág. 342.

12 BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, pág. 367.

13 *Ibidem.*, pág. 87, nota 69.

14 *Ibidem.*, págs. 368-369.

15 SIMO TEROL, Trinidad: *op. cit.*, pág. 358.

16 *Ibidem.*, págs. 358-359.

17 BENITO GOERLICH, Daniel: *op. cit.*, pág. 368, nota 114.

18 *Ibidem.*, pág. 368.

19 SIMO TEROL, Trinidad: *op. cit.*, pág. 360.

20 PEREZ ROJAS, Javier: "Chalet de Vicente Blasco Ibáñez", en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia, 1983, Tomo II, pág. 424.

21 LLORENS FABREGAT, Vicente: "Valencia: Conjunto histórico-artístico a favor de seis zonas de la ciudad", en el *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia, 1983, Tomo II, pág. 282.

Figura 1. Lucas García.
Almacenes “La Isla de Cuba”.
Valencia, 1895.
Eclecticista-romántico.



Figura 2. Lucas García. Almacenes “La Isla de Cuba”.
Detalle de paneles cerámicos con escenas de bacantes.



Figura 3. Lucas García.
Casa de Sánchez de León.
Valencia, 1896.
Eclecticista-romántico.



Figura 4. Lucas García.
Casa de Sánchez de León.
Detalle de miradores.

EL MERCADO CENTRAL, PROTOTIPO DEL MODERNISMO VALENCIANO

ANGELA ALDEA HERNANDEZ

Podríamos decir que el movimiento constructivo en Valencia, comenzó a cambiar radicalmente a partir de 1865, fecha clave en su devenir histórico, ya que en ella se decide el derribo total de sus ancestrales murallas defensivas. A partir de este momento, comienza en la ciudad una verdadera fiebre por embellecerla, ampliarla y transformarla.

Con este nuevo sentir general, se aprueba en 1887 el *primer Ensanche* de la ciudad, y para la realización de obra de tamaño embergadura, el Ayuntamiento encarga a los arquitectos Belda y Martorel, planificando el proyecto el afamado arquitecto Mora. Se derriba el antiguo “Barrio de Pescadores” –que estaba ubicado en el centro de la capital– y en sus solares se edifican casas para la clase media –que en su mayor parte serían de alquiler– la cuales substituyen a las antiguas que edificadas por arquitectos formados con otro criterio y concepto de la vida, las proyectaron sin las condiciones higiénicas normales vistas desde hoy, siendo en su mayoría oscuras y con poca ventilación, lo cual invitaba fácilmente al tedio y a la somnolencia ¹. Muy por el contrario, las viviendas que reemplazan a las anteriores, se construyen sensiblemente mejoradas por la implantación de espaciosos patios centrales y grandes ventanales, que proporcionarán mucha luz y ventilación a las mismas. Además de estas reformas en el viejo casco urbano, se pretende ensanchar la ciudad fuera de lo que antes separaba la muralla; para lo cual se expropia parte de la ubérrima huerta a fin de abrir grandes vías, plazas y calles y de este modo Valencia comenzará a tener la apariencia de una ciudad moderna.

Será significativo puntualizar, que estos **cambios** se debían principalmente a las “nuevas influencias” que paulatinamente iban llegando de la escuela catalana (Barcelona) ², aunque debemos subrayar que a pesar de todo, aun seguían prevaleciendo las influencias de la otra importante escuela –la madrileña– que proseguía inculcando a los arquitectos hacia el clasicismo greco-romano.

Este movimiento, pues –el Modernismo o “Art Nouveau”– que en el resto de Europa había comenzado en la segunda mitad del siglo XIX, va penetrando gradualmente en la ciudad levantina, pero como señalaría con buen criterio Salvador Aldana “no cristalizará en ella hasta los primeros años del XX, tomando como eje la Exposición Regional Valenciana de 1909” ³. Debemos recalcar, no obstante, que a pesar de que este nuevo estilo prolifera por doquier, sin embargo, en sus primeros momentos sería muy criticado por todos, incluso por los mismos arquitectos. El propio

e insigne arquitecto D. Francisco Mora, nos transmite esta idea en su discurso reseñado –en notas– más arriba. “... Se presenta también el Modernismo con su carencia de severidad y su abundante e inmotivada decoración, y con una superposición y amalgama de elementos inadecuados que, como recogidos al azar en modelos diversos, parece encubrir algunas veces falta de originalidad, inspiración y de gusto propio ...”⁴. No es de extrañar que aquí surgieran estas censuras y vituperios, ya que en sus comienzos –en los países nórdicos europeos– aunque admirado por ciertas vanguardias, como el grupo Bauhaus, sería también censurado y reprochado como uno de los fenómenos estilísticos sin ninguna clase de futuro. En nuestro país, esta hostilidad llegó a tales extremos en ciertos lugares que –y por poner un ejemplo– en la ciudad de Granada, el dueño de una casa *modernista* había colocado a su puerta una placa con la siguiente inscripción: “De esta fachada no es responsable el actual propietario”⁵. Sin embargo, personajes y artistas vanguardistas –como Salvador Dalí– consideraban este estilo como “el fenómeno más original y extraordinario de la obra de arte”⁶.

Los arquitectos valencianos “modernistas”, aplican en sus obras distintas versiones del criticado movimiento. Unos imitarán a los catalanes, otros a los belgas, otros a los austriacos .. y algunos volverán sus ojos a estilos precedentes de la propia arquitectura valenciana. También debe resaltarse la importancia que todos ellos darán a las artes aplicadas, en general a la forja del hierro.

Y tras esta sucinta panorámica general sobre el *modernismo*, pasemos ya a hablar del *Mercado Central Valenciano*.

Deseosa Valencia de poseer un gran Mercado de hierro, que fuese “fijo” –ya que todos hasta entonces eran desmontables– que fuese además amplio y hermoso, y que pudiera reflejar de algún modo el deseo de ostentación de la burguesía que en esos momentos se estaba forjando, así como también supiera simbolizar la riqueza de su huerta, comenzó a deliberar para que estos deseos se hiciesen un día realidad. El Ayuntamiento escucha a las comisiones de vecinos, y tras muchas deliberaciones comienzan a presentarse diferentes *proyectos* a través de largos años –1869, 1874, 1881, 1883 ... etc.⁷.

Entrados ya en el siglo XX, en 1907, el arquitecto Joaquín Almarza, realizaría el proyecto de un mercado prefabricado de hierro, el cual aunque interesante, no se aceptaría por ser de minúsculas proporciones. Por fin, llegados al año 1910, el Ayuntamiento celebra un nuevo concurso, y tras estudiar los numerosos proyectos que van llegando, deciden elegir el presentado por los arquitectos catalanes *Alejandro Soler y March* y *Francisco Guardia Vial*, ambos discípulos del insigne arquitecto catalán Domenech y Montaner, y obviamente el arte del “maestro” se verá reflejado en sus obras.

Aceptado, el susodicho proyecto, deciden ubicarlo en el mismo lugar que había estado el “Viejo Mercado” del siglo XIX⁸, donde se asentaba el venerable convento de la Magdalena, y frente a la Lonja, para lo cual deberían expropiarse varias manzanas de casas y luego efectuar su derribo. La citada ubicación, sería totalmente adecuada –a pesar de que se había elegido en lo más antiguo del casco urbano– pues el “nuevo estilo” con su estructura *orgánica*⁹, no iba a desentonar en absoluto con el entorno.

El derribo de las casas para la subsiguiente “construcción” del Mercado, sería un acontecimiento en la ciudad¹⁰, ya que asistiría al evento el propio rey Alfonso XIII.

Las obras se comienzan en diciembre de 1916, y, estas continuarán hasta 1919, fecha en que quedan interrumpidas por desavenencias de tipo económico entre los

arquitectos y el Ayuntamiento. Se retiran, pues, los arquitectos catalanes de la dirección de las obras, y se adjudica su continuación al arquitecto municipal Enrique Viedma, quien introduce en los mismos notables mejoras, hasta que en 1928, se concluyen al fin ¹¹.

Los materiales que se emplean preferentemente en la referida obra serán el hierro, el mármol, los mosaicos, los azulejos, el cristal y la piedra de Buñol. Se comienza por edificar los dos pabellones laterales (Fig. 1) que flanquean la entrada del Mercado, destinados a oficinas para la administración del mismo, cuyo estilo —dentro de las pautas del modernismo— es “neogótico”, de ladrillo visto rojizo, que desmerecen —casi adrede— de la belleza del *edificio central*. Este —el Mercado— tendrá una planta de polígono irregular de catorce lados, y una superficie total de 8.160 metros cuadrados; mientras que el sótano alcanzará una superficie de 7.690 metros cuadrados, y su altura llegará a los cuatro metros. El interior (Fig. 2) ¹² está surcado por dos anchas vías, las cuales se verán cortadas por varias calles rectilíneas a cuyos lados se ubican los numerosos puestos. La nave principal tiene 105,70 m. de larga por 29 de ancha y 18 de altura.

Lo más significativo del edificio, y que le da casi “rango palacial” será su hermosa cúpula central (Fig. 3) asentada sobre tambor, que elevándose a treinta metros del suelo prestará luz, armonía, amplitud y belleza al interesante conjunto. Irá coronada al exterior con la popular veleta conocida como “la cotorra del mercat” (Fig. 4), lo cual ha inspirado a numerosos artistas de la pluma— La otra cúpula (Fig. 5), destinada a la estancia de la pescadería, ostenta forma elíptica y también estará coronada con otra veleta la cual sujeta —esta vez— un pez. A la fachada principal —que mira hacia la Lonja— se accede por una escalinata y por tres arcos pétreos que descansan sobre columnas achaparradas de estilo jónico (Fig. 6).

En cuanto a los elementos decorativos, podríamos decir que el acierto ha sido total, al adaptarse totalmente al estilo modernista del edificio, y además estarán inspirados todos ellos en la artesanía local valenciana.

Para concluir, podremos decir que este mercado, perteneciente al Modernismo tardío —estilo Demenech— dotado de grandes aciertos, tanto en funcionalidad, diseño como sistema constructivo, puede alardear —con sus 959 puestos y los 194 de la pescadería— de ser el más grande Mercado de venta “al detall” de los existentes en España, y uno de los mayores de Europa, y que por todos estos méritos y muchos más que hemos omitido, ha pasado a convertirse en *monumento histórico* de la ciudad.

NOTAS

1 En el *Ensanche* empiezan a sobresalir gran número de arquitectos jóvenes, como Francisco Almenar, Carlos Carbonell, Javier Goerlich, Antonio Martorell, Demetrio Ribes ... etc. Y también maestros de obras, como Ricardo Cerdá, Domingo Chapa, José María Fuster o Manuel García Sierra ... entre otros.

2 MORA BERENGUER, Francisco. “La arquitectura contemporánea en Valencia”. Discurso leído en la Real Academia de San Carlos en la solemne recepción del arquitecto Francisco Mora, el día 8 de febrero de 1916. Valencia, 1916, pág. 7.

“... En Valencia, luchan dos tendencias nacidas de las dos Escuelas Nacionales de arquitectos: la arquitectura corriente en Barcelona, irradia en Valencia con toda variedad de ornamentación que tanto gusta en la ciudad condal, nacida allí al calor del ingenio de los

arquitectos Domenech y Gagnier, que con gusto exquisito y no superado lograron embellecerla. Otra tendencia iniciada en los estudios de la Escuela de Madrid, otorga una preferencia al clasicismo, de tanta belleza como difícil imitación para el profano por la limitación que sus rasgos ofrecen a la improvisación y a la fantasía ...”.

3 ALDANA FERNANDEZ, Salvador. “Arquitectura modernista en Valencia”. Rev. *GOYA*, n.º 87. Sept-Oct. 1970, pág. 87.

4 MORA BERENGUER, Francisco, op. cit., pág. 12.

5 TSCHUDI MADSEN, S. “Art Nouveau”. Edic. Guadarrama, S.A. Madrid, 1967. Introducción.

6 Ibídem. Introducción.

7 BENITO GOERLICH, Daniel. “Los mercados modernistas de Valencia”. Rev. *Archivo de Arte Valenciano*. Vol LXIII. 1982, pág. 88.

“... En 1869 se había previsto la realización de un mercado cubierto de hierro sobre los terrenos del desamortizado convento de San Cristóbal. Para ello fue redactado el proyecto por los ayudantes de Obras Públicas Joaquín Almunia Téllez y Adolfo de la Torre ... Años después, en 1874 se unió a éste otro proyecto redactado por el arquitecto municipal José Zacarías Camaña ... Pero ninguno de los dos proyectos llegó a ser realizado ...”.

8 GARIN DE TARANCO, Felipe María y otros coautores. “Catálogo Monumental de la ciudad de Valencia”. Valencia, 1983. (Caja de Ahorros de Valencia).

9 SIMO, Trinidad. “Valencia Centro Histórico”. Valencia, 1983.

10 LAS PROVINCIAS (Diario). 25-X-1910.

11 BENITO GOERLICH, Daniel. Op. cit., pág. 89.

“... El 23 de enero de 1928, siendo alcalde el marqués de Sotelo, tiene lugar la inauguración del edificio dándose una comida para celebrarlo a dos mil pobres en el propio edificio ...”.

12 El costo de la obra ascendió a 19 millones.



Figura 1. “Pabellón lateral”. Mercado Central. Detalle. Valencia.



Figura 2. “Interior del Mercado Central”. Valencia.

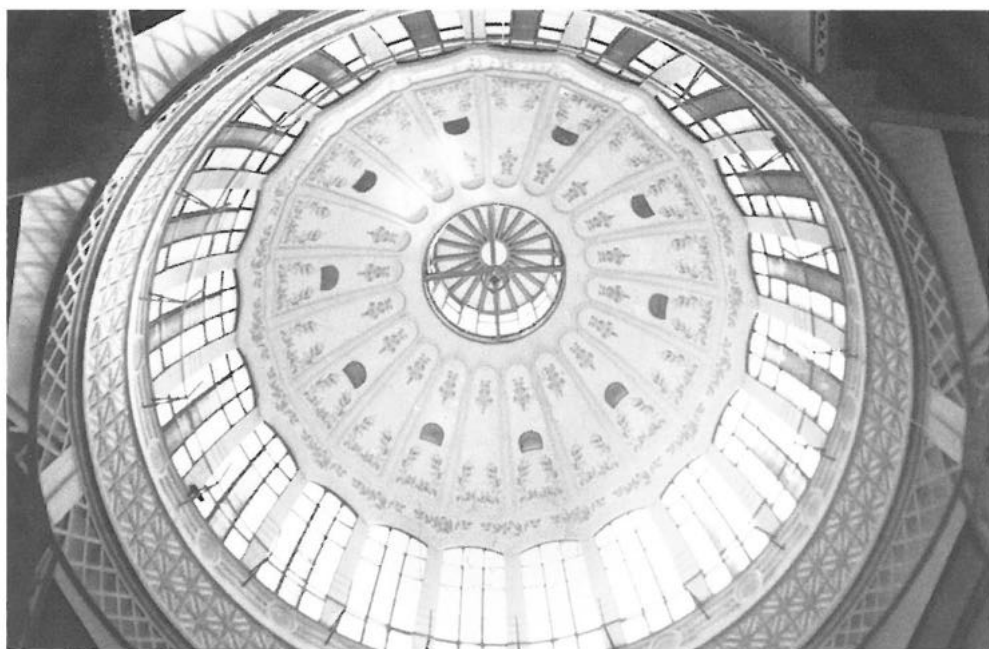


Figura 3. “Cúpula del Mercado Central”. Interior. Valencia.



Figura 4. “Cúpula externa del Mercado Central”. Detalle. Valencia.

Figura 5. “Cúpula de la Pescadería”. Detalle del exterior con la veleta del pez). Valencia.



Figura 6. “Entrada principal al Mercado Central”. (Detalle de las columnas). Valencia.

PROYECTO Y REALIZACION DEL SANTUARIO DE LA MAGDALENA EN NOVELDA

IRENE GARCIA ANTON
Universidad de Alicante

En 1946 se inauguraba el Santuario de La Magdalena, en Novelda, dando así por finalizado un largo proceso constructivo dividido en dos etapas: la primera de 1918 a 1930, y la segunda durante la época de la autarquía. El proyecto, sin embargo se había gestado en 1916.

El Santuario, que sustituye una pequeña ermita, donde se veneraba desde tiempos inmemoriales a Santa Magdalena ¹, puede considerarse como símbolo de la devoción popular noveldense, que a principios de siglo se acrecienta al coincidir con un momento de exaltación del catolicismo nacional ².

Las fuerzas vivas de la región, y de Novelda más particularmente, posibilitan que ese proyecto cristalizara tras conseguir que "La Santa" fuera proclamada Patrona oficial de Novelda ³ merced a la promulgación del Papa Benedicto XV, en el año 1915.

En efecto, en la base de todo ello subyace una fuerte religiosidad dentro de las premisas de la ortodoxia cristiana, en la que se vislumbra los efectos de las doctrinas tradicionalistas de Cataluña "a través del ideario artístico de 'El Cercle de San Lluc' de Barcelona del que Joan Llimona y José Torras y Bages, respectivamente, fueron sus primeros y más representativos Presidente y Consiliario" ⁴.

Así pues, el Santuario ha podido ser considerado atendiendo a sus orígenes devocionales tan puntualmente descritos en *La Magdalena y Novelda*, del Cronista de la ciudad D. Elías Abad Navarro ⁵, a los distintos aspectos socio-políticos que inciden en ese momento y, últimamente, también se ha estimado desde el punto de vista iconográfico y simbólico ⁶ evidenciado en los bocetos originales del autor del proyecto José Sala Sala ⁷.

Son siete los dibujos realizados sobre papel a plumilla y coloreados, que muestran las distintas parcelas del edificio plasmadas con un minucioso candor, y que dan idea de las arraigadas creencias religiosas de su autor, quien incluso, recalca con pequeños textos explicativos sus propósitos en la planificación del templo. "El artista establece un programa iconográfico en toda la obra, donde también tiene cabida la selección de materiales con sus respectivos efectos cromáticos, a fin de lograr la concreción de la idea dominante que debe regir el edificio: La Redención" ⁸.

Sin embargo, la visión del edificio a través de los antedichos dibujos es incompleta al faltar en el conjunto los correspondientes en primer lugar, a los alzados de las

fachadas laterales y posterior, así como el del interior de la nave principal, y en segundo lugar, tampoco aparecen los relativos a la cubrición, salvo el de la cúpula, cuyo boceto incluye el perfil exterior y la perspectiva interna de la misma. Esta cúpula, a juzgar por el dibujo de la planta se situaría en el crucero del presbiterio sobre el espacio inmediato anterior al Camarín de "La Santa".

Así pues, llegamos a este punto, e independientemente de la resolución final aportada después de la guerra, se plantean dos grandes incógnitas: una de ellas radica en cual fue la solución que José Sala Sala había previsto para cubrir el edificio, mientras que la otra gira en torno a la cúpula y a su enclave, ya que ésta no tiene cabida en el crucero, el cual llegó a cubrirse en la primera fase constructiva por medio de la intersección de dos bóvedas de cañón parabólico ⁹. Estas bóvedas fueron ejecutadas con albañilería, a la manera tradicional, con paños de bóvedas tabicadas entre nervios principales que estaban ocultos, y realizados con cerchas triangulares de perfiles metálicos ¹⁰. Dichas cerchas que presentan también directriz parabólica no destacan al exterior de la bóvedas tabicadas que deberían ser de varias roscas y con un espesor total equivalente al canto de las cerchas trianguladas de aproximadamente 25 a 30 cm.

La primera incógnita queda parcialmente resuelta por el reciente descubrimiento de la maqueta del Santuario ¹¹, ya que ésta proporciona "a grosso modo" la solución de las cubiertas de los cinco tramos de la nave longitudinal a base de bóvedas de crucería que alargan sus plementos transversales a medida que la planta del templo se ensancha hacia los pies para conformar un trapecio. En la maqueta se muestra también el despliegue en abanico de las nervaduras que darían lugar a cinco bóvedas laterales, que se acusarían con rotundidad en la fachada principal. Estas bóvedas, que nunca llegaron a realizarse, deberían haber sido de compleja ejecución y estereotomía en sus encuentros, puesto que el cañón parabólico longitudinal principal se proyectaba en la fachada con una bóveda de mucho menor anchura que enrasaba con la línea de cumbrera del cañón longitudinal y atacada a los laterales en forma, como antes se ha especificado, de abanico sobre el cañón secundario transversal de la primera crujía.

Con este mismo criterio el autor llegó a construir durante la primera fase de los trabajos las bóvedas del crucero y absidiolos perimetrales.

La misma maqueta nos presenta las cuatro restantes crujías de la nave principal hasta llegar al presbiterio resueltas, igualmente, con bóvedas de crucería de directrices parabólicas, que se reflejan en las fachadas laterales. En sus tímpanos se abrirían ventanales para iluminar la nave principal, y casi única, porque hablar de naves laterales en la segunda y tercera crujía con luces de 1,50 y 1 metro resulta inadecuado.

Hasta aquí se ha procurado sintetizar la parte correspondiente al proyecto inicial del Santuario, más ampliada en anteriores trabajos.

En realidad, los elementos atípicos de una estructura de iglesia tradicional, que aquí aparecen (planta trapezoidal pseudo-naves laterales, nervios ocultos de estructura metálica, etc.) sólo son aplicables en base a las reducidas dimensiones de toda la construcción. Así por ejemplo, la nave principal mide unos veinte metros de largo, seis de ancho, y una altura en clave de arcos de doce metros aproximadamente. La primera de las cinco crujías entre arcos de tres metros de anchura alberga un coro en entreplanta.

Por todo lo expuesto, no resulta insólito que al reanudarse las obras después de la guerra y tomar la dirección de las mismas otra persona, ésta variara el criterio de construcción de la cubierta ¹² teniendo en cuenta las dimensiones arquitectónicas, el mal estado en que se encontraban las bóvedas iniciales y la dificultad de ejecución del pro-

yecto primigenio. Además, también ahora intervienen de nuevo condicionantes de tipo socio-políticos y económicos. Urgía aprovechar el momento coyuntural para ver por fin terminado un proyecto arquitectónico importante para Novelda que venía siendo sufragado por todos los ciudadanos, y con un objetivo muy marcado.

El resultado es el siguiente:

—La nave longitudinal se cubre con un forjado de viguería metálica y bóvedas tabicadas de rasilla entre ellas, dada la reducida distancia entre los arcos de sustentación. Dichos arcos están realizados con fábrica de albañilería de ladrillo hueco.

La parte superior se remata con cubierta plana de tabiquería “a la catalana”, y solo posteriormente por problemas de filtraciones de agua se superpone a la azotea una cubierta a doble vertiente con planchas onduladas de fibrocemento sin alterar con esto la cubrición de azotea subyacente. El envigado de las cinco crujías está oculto bajo falso techo simulando un artesanado.

—El crucero principal se ochava con vigas metálicas, tras reforzar el grueso de sus muros. La planta del crucero es cuadrada, de cinco metros por lado aproximadamente, y sobre el arranque octogonal se levanta una cúpula de tradición local, con nervios acusados de fábrica de ladrillo y plementos intermedios tabicados. Una pequeña linterna centra las cargas verticales.

—Las bóvedas agiroladas de la última crujía, que corresponde al Camarín se resuelven con viguetas metálicas y plementos de rasilla abovedados intentando aproximarse a los directrices parabólicas iniciales.

—Las tres bóvedas de los absidiolos del crucero del presbiterio atacan hoy sobre un arco en lugar de sobre la bóveda transversal construida en la primera fase.

—Los pináculos de las dos torres que enmarcan la fachada principal alcanzan gran altura en proporción a su base. El apoyo de los pilares que soportan el pináculo final está construido con alternancia de fábrica de mampostería y ladrillo.

Resumiendo, la disparidad de criterios en la dirección de las obras es la razón fundamental de que el Santuario de La Magdalena produzca desconcierto en el visitante, el cual tras admirar la fuerte carga simbólica de los volúmenes arquitectónicos y la decoración exterior a ellos aplicada, no encuentra el espacio arquitectónico adecuado, cuya creación “significa la integración de una forma intencionada de vida en el ambiente”¹³.

NOTAS

1 ABAD NAVARRO, E. *La Magdalena y Novelda*. Murcia, Tipografía San Francisco, 1927.

2 MARTI GILABERT, F. *Política Religiosa de la Restauración*. Madrid, Ediciones Rialp, S.A., 1991.

3 La Promulgación del Papa se hizo el 25 de julio y seguidamente se comunicó mediante un rescripto expedido por la Sagrada Congregación de Ritos al Obispado de Orihuela.

4 GARCIA ANTON, I. *El Santuario de La Magdalena de Novelda, y su relación con el catolicismo tradicionalista de Cataluña*, en Libro-Homenaje a D. José María de Azcárate y Rístori. Madrid, Universidad Complutense (en prensa).

5 ALDEGUER JOVER, F. *Figuras literarias Noveldenses*. Novelda, Imprenta Carbonell, 1977.
GARCIA ANTON, I. "Elías Abad Navarro, 'La Magdalena' y Novelda", en Rev. Moros y Cristianos., Novelda, 1992 (en prensa).

6 GARCIA ANTON, I. "Nuevas aportaciones artísticas sobre el Santuario de La Magdalena de Novelda", en Actas I Congreso de Historia del Arte Valenciano. Valencia, mayo 1992 (en prensa).

7 ALDEGUER JOVER, F. "José Sala Sala, autor del proyecto del Santuario" en Rev. "La Santa". Novelda, 1989.

8 GARCIA ANTON, I. "Nuevas aportaciones artísticas sobre el Santuario de La Magdalena de Novelda", en Actas I Congreso de Historia del Arte Valenciano. Valencia, mayo 1992 (en prensa).

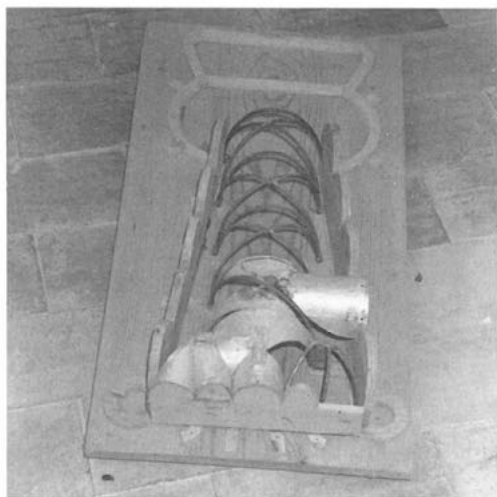
9 Según se demuestra en unas fotografías de la época. La bóveda longitudinal del crucero se prolonga aparentemente hasta el testero final del templo, no acusándose los absidiolos del cuerpo que sobresale, posterior, y en donde se ubica en entreplanta a Camarín. La bóveda transversal no se continúa en sus extremos, sino que sobre ella atacan de manera radial tres absidiolos, de dirección igualmente parabólica, que inciden sobre la bóveda transversal procurando brazos hemicirculares en planta.

10 Se conservan los planos a escala 1:50 y 1:25 de las armaduras metálicas realizados en Alicante el 3 de mayo de 1926, y cuya ejecución correría a cargo de la fundición "Tomás Aznar e Hijos Suc." de Alicante.

11 La maqueta es de pequeñas proporciones y nos ha sido facilitada por la hija del ingeniero, autor del proyecto, D.^a María Dolores García. Hasta este momento se desconocía la existencia de la maqueta, que está ejecutada en madera, grueso alambre y cartón.

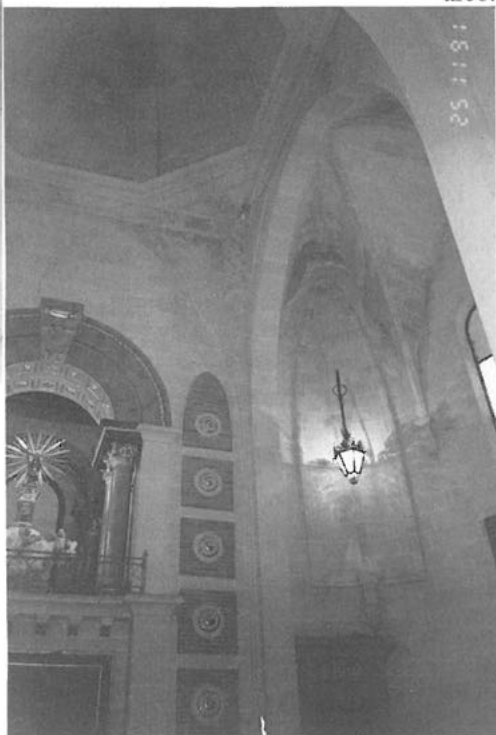
12 Patricio Payá Belda (Novelda, 1909-1987) fue maestro de obras que además de hacerse cargo de la dirección de los trabajos del santuario tras la guerra, cuenta en su haber con muchas construcciones en Novelda, entre las que destaca el Colegio y Capilla de los Padres Reparadores, el Estadio de Fútbol, el Monumento a los Caídos, y en la localidad alicantina de Campello el Colegio Salesianos. El es el supuesto autor de un artículo que publicó la revista noveldense Betania en 1977 bajo el título de "Cosas Noveldenses", donde justifica el autor las obras que en el Santuario se realizaron bajo su dirección de la forma mejor que supo y pudo, con tal de acabarlas lo más rápidamente posible.

13 NORBERG SCHULZ, CH *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona, Blume, 1975, pág. 49.

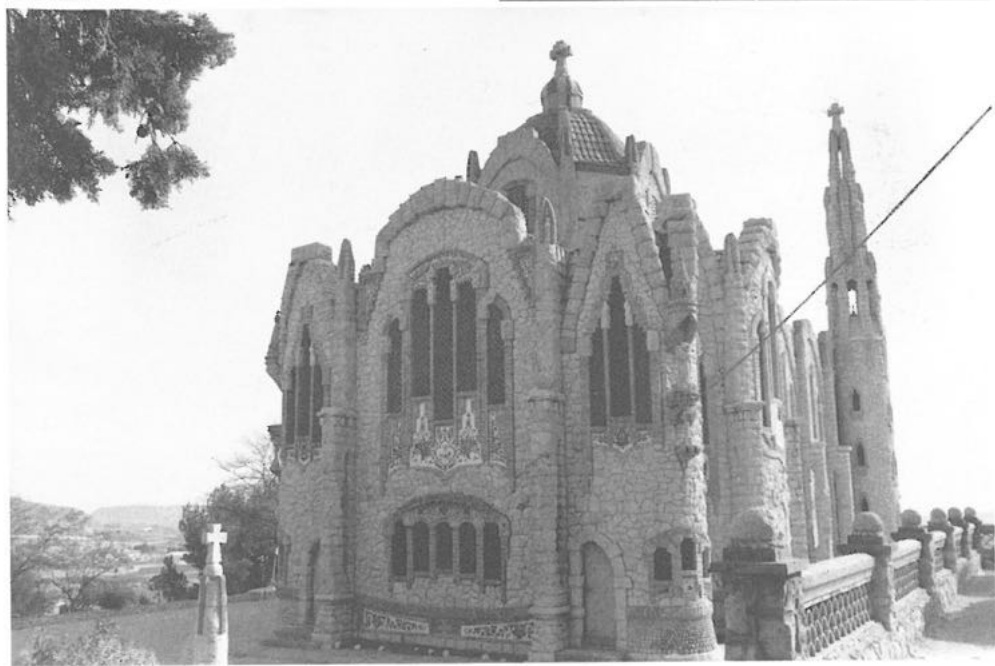


1. Maqueta original del Santuario.

2. Arranque de la bóveda del crucero y de un absidiolo; esta última resuelta finalmente atacando sobre arco.



3. Vista de la fachada posterior del edificio, que corresponde a la sacristía y subida al camarín de la santa.





4. Detalle de la cúpula sobre ochavada construida dentro de la tradición local.



5. Pináculo de una de las torres que enmarcan la fachada principal.

EL HOSPITAL DE MORA DE CÁDIZ

JUAN RAMON CIRICI NARVAEZ
Universidad de Cádiz

ANTECEDENTE Y CIRCUNSTANCIAS

Si hasta el siglo XIX la asistencia hospitalaria y los establecimientos de beneficencia en España estaban en manos de la Iglesia, y excepcionalmente del Ejército o la Armada, las distintas reformas llevadas a cabo por los gobiernos liberales y la incautación de gran parte de los bienes del clero trasladaran dichas funciones a la Administración Civil y al propio Estado. En su mayor parte los hospitales anteriores a 1830 correspondían a asentamientos antiguos, en algunos casos medievales, dependientes de la piedad particular en un amplio abanico que iba desde grandes centros en algunas capitales, dotados de asistencia médica y “buena botica”, a otros de dudosas prestaciones donde “no suministraban si no la cama, o poco más, a peregrinos, vagabundos y caminantes”¹. Se mantenía la tendencia a la especialización, pese a los esfuerzos unificadores, y sus inquilinos pertenecían mayoritariamente a las clases más bajas, pobres, o marginadas, viejos, frente a la atención domiciliaria de otros grupos sociales y propia de la época.

La nueva organización beneficiará a los grandes núcleos urbanos, capitales de provincias especialmente, propugnando la creación de los hospitales civiles o generales, de carácter territorial y donde los enfermos, en general sin recursos, eran costeados por instituciones públicas tales como Ayuntamientos y Diputaciones. En favor de la reforma actuará también los progresos de la ciencia médica y la aparición de los médicos salidos en las Facultades si bien se pierde presencia en las pequeñas poblaciones.

Pese a todo muchas ciudades mantendrán varios centros a lo largo del siglo XIX y los nuevos Hospitales Generales empezarán pronto a poner de manifiesto sus deficiencias. Si bien se admitían a todo tipo de enfermos se hacía excepción con algunas enfermedades contagiosas y socialmente reprobables para las que se destinaban hospitales o establecimientos especializados. En muchos casos se utilizarán edificios y hospitales antiguos, en el interior de los cascos urbanos, adaptándose al nuevo ordenamiento. Sólo el Hospital General de Bilbao se construirá totalmente de nueva planta en la década de los años treinta invirtiéndose en la mejora de otros.

En el caso de Cádiz encontraremos tres hospitales en funcionamiento a lo largo del siglo XIX. El hospital de San Juan de Dios, para varones, correspondía a la institución de beneficencia más antigua de la ciudad, teniéndose constancia del mismo con anterior-

ridad al saqueo anglo-holandés de 1596. El Hospital de Ntra. Sra. del Carmen, más conocido como el "Hospitalito de Mujeres", abrió sus puertas en 1749 para dar acogida a "mujeres pobres y enfermas". La incitativa había partido del obispo Lorenzo Armengual de la Mota y de su hermana Jacinta, Marquesa de Campo Alegre, quienes legaron en testamento una importante cantidad para su financiación. Finalmente existía un tercer establecimiento, fundación de 1667 y carácter militar, bajo la denominación de Hospital Real de la Armada. Un plano de 1724 nos permite ver su planta cuadrada con cuatro grandes crujías cerrando un patio porticado y dando su acceso y fachada principal a otra explanada de mayores dimensiones ². Durante el siglo XVIII el hospital incorporará nuevas edificaciones, Real Colegio de Cirugía y Jardín Botánico, a la vez que ampliará y renovará sus instalaciones correspondiendo a este periodo la mayor parte de su actual arquitectura si bien, también, la de menor interés artístico.

De escasa vigencia y del mismo siglo XIX sera también un pequeño local que nació para la curación "de enfermedades sifilíticas" y que por distintos motivos se desatinará a otros usos haciéndolo como cuartel, bajo la advocación de San Fernando, y solo temporalmente, durante la primera campaña de Africa, como hospital de sangre. El edificio, de estilo neoclásico y, que en su alzado y distribución recuerda al que años más tarde el mismo arquitecto Torcuato Benjumeda proyecta y ejecuta para Casa Consistorial de la ciudad de Cádiz, tenía planta rectangular y dos pisos, bajo y principal.

Necesitada la provincia de nuevas camas y de un establecimiento acorde con las exigencias que la sociedad gaditana de fin de siglo demandaba se encarga al arquitecto titular de la Diputación, Amadeo Rodríguez, la redacción de un proyecto de Hospital Civil con sede en la capital y ámbito territorial. "Con verdadera afición y hasta con amor a la idea" ³ Rodríguez elabora un completo y documentado trabajo del que hoy conservamos las memorias facultativas y descriptivas, presupuestos, disposiciones y una colección de trece planos firmado, todo ello en 1887 ⁴. Con una planta y orientación muy similar a la que luego tendrá el definitivo hospital, un paralelepípedo irregular de seis lados y forma de sobre abierto con fachada principal a la explanada de La Caleta, se abre una galería o amplio corredor central "al que vienen a acometer cinco naves por cada lado, equidistantes entre sí para dejar espacio a grandes patios o jardines abiertos frontalmente por uno de sus lados para facilitar la renovación del aire al interior de dichos patios". De las series de naves cuatro son para el alojamiento de enfermos destinándose la central a usos de administración y mantenimiento. En todo su trazado el edificio contará con sótano y tres plantas, baja, principal y segunda, añadiéndosele un entresuelo en el bloque central de acceso o administración. La simetría y duplicidad de los pabellones para enfermos viene como consecuencia de la separación de sexos. Orientación, distribución, quirófanos y ventilación constituirán las grandes preocupaciones que el arquitecto se cuestiona.

Exteriormente la fachada principal deja ver los cinco bloques, en perpendicular y con los grandes ventanales de los fondos de las galerías en primer plano, destacando el central con llamativa portada de evocación renacentista. La capilla, situada en el bloque central posterior, con sacristía al interior y fachada a la calle, es de estilo neogótico con arcos apuntados, rosetón y vitrales en contraposición con el resto de las fachadas donde abundan los frontones triangulares, los arcos semicirculares, las pilastras adosadas y otros elementos de carácter clasicista.

-EL HOSPITAL DE MORA. SU CONSTRUCCION

Dificultades técnicas y económicas habían relegado el proyecto de 1887 cuando la situación se ve agravada al desalojar el estamento de la Guerra toda la planta alta del Hospital Militar donde se venían albergando “desde hace más de cien años los enfermos de la provincia” y donde hacían las prácticas, como Hospital Clínico, los alumnos de la contigua Facultad de Medicina. Nuevos proyectos, 1896, intentan paliar una situación que se volvía cada vez mas alarmante para ciudadanos y gobernantes. Es el momento en que surge la figura del ilustre gaditano José Moreno de Mora y Vitón. De familia hacendada había estudiado en Londres haciéndose con los negocios familiares al fallecimiento de su padre en 1861. Su obra filantrópica, un sanatorio, “Madre de Dios”, y una escuela, “San Miguel Arcángel” o Mirandilla, quedaba así completada con la donación a su pueblo de un gran hospital.

Conocida su intención se inician rápidamente los trámites de cesión de los terrenos, participando en ello el propio Moreno de Mora y otras personalidades y autoridades gaditanas, consiguiéndose, no sin esfuerzos, de la Reina Regente la concesión “al Ayuntamiento de Cádiz del pleno dominio del abandonado y ruinoso Cuartel de San Fernando, propiedad del estado, con el exclusivo fin de que se destine a la edificación del Hospital Civil que donará a la provincia el Excmo. Sr. D. José Moreno Mora”⁵ y procediendo la Diputación a la recalificación de los solares limítrofes⁶. Sucedió esto entre los meses de abril y septiembre del año 1900.

Dos referentes importantes son necesarios conocer antes de pasar al estudio directo del nuevo hospital. El primero viene dado por un artículo de prensa donde se recoge la intención de Moreno de Mora de tomar como modelo a seguir al “novísimo Hospital del Bon Marche, inaugurado en París a fines de 1897”⁷. El segundo trata de la incorporación del novísimo sistema del hormigón o cemento armado a la fábrica del edificio.

Moreno de Mora, quien por razón de su trabajo viajaba frecuentemente por Europa, acude a París en 1900 con motivo de la Exposición Universal que en la capital francesa se celebraba. Es allí donde queda interesado por un hospital recientemente inaugurado y que, producto de la piedad de Mme. Boucicaut, viuda de Arístides Boucicaut, fundador y propietario del conocido Bazar del Bon Marché, podía considerarse “como la última palabra de la higiene y el arte arquitectónico en esta materia”⁸. En el mismo, y siguiendo las indicaciones de la Administración de la Beneficencia Pública de París, se rompía con la tradición al no tomarse como base para la distribución de los pabellones la división por sexos sino la de los servicios de medicina y cirugía y en cuanto a estos últimos la de enfermedades contagiosas o no. Tampoco el número de camas era el mismo para hombres y mujeres sino que tomando como referencia las estadísticas se aumentaban en un tercio el cupo de los varones.

Se construye el citado hospital sobre un solar de 30.000 metros cuadrados, aproximadamente, limitando a cuatro calles, una por cada lado, y con una superficie construida de 7.500 metros dejándose el resto para patios y jardines. Los pabellones quedan separados unos de otros exteriormente comunicándose entre sí a través de una galería subterránea de cierta elevación para acoger a unos huecos altos que dan al jardín y por donde entra la luz y se renueva el aire. Con ello se conseguía independencia en los distintos servicios a la vez que privacidad para el personal médico, enfermos y visitantes. Desde el punto de vista estilístico los arquitectos señores Legros, padre e hijo, sacrificaron en fachadas el lujo a la sobriedad y elegancia contrastando la uniformidad exte-

rior con los cuidados extremos de los interiores. En cualquier caso se observan arcos apuntados, pináculos y remates de carácter ecléctico e historicista ⁹.

En cuanto a la segunda cuestión, el hormigón armado, también Moreno de Mora tuvo conocimiento del mismo y sus cualidades en la Exposición Universal de París de 1900. Del rápido éxito y difusión del nuevo material da muestra su inventor Mr. Hennebique quien sólo en el año 1899 y mediante su sistema había ejecutado más de 1.200 obras por toda Europa ¹⁰.

En España la incorporación del nuevo sistema será también inmediata aplicándose inicialmente a edificios y construcciones de carácter industrial y público. Es el caso de las fábricas de harina de Bilbao y Badajoz, almidón de Badalona y Central Eléctrica de Chamberí, Madrid, o las escuelas de Eibar, Bilbao y Sevilla, Ayuntamiento de Eibar y Hospital Civil de Cádiz. Sus ventajas, fuera ya de toda duda en 1900, permitirá una nueva concepción de la arquitectura basada en una ampliación, y mayor libertad, del juego y relación de los espacios y volúmenes sustituyendo a otros materiales más caducos y convencionales.

En esta tesitura Moreno de Mora encarga al arquitecto francés Lucien Viraut y a su ayudante Edmond Liorel la redacción y planos del proyecto definitivo. Ambos arquitectos seguirán residiendo en París si bien girando periódicas visitas a la ciudad tanto para la dirección de los trabajos como cuando por algún motivo se hiciera necesaria su presencia. A pie de obra contarán con la ayuda inestimable del maestro de obras de la Diputación Manuel Collantes y Parra.

Viraut sitúa el Hospital en el mismo emplazamiento y con la misma orientación que lo había hecho Amadeo Rodríguez en su proyecto de 1887, esto es dando la fachada principal al suroeste, frente a La Caleta, y siguiendo, igualmente, un trazado similar en planta, un polígono irregular de seis lados a manera de sobre abierto, e idéntica extensión, 7.824 metros cuadrados, aproximadamente. La coincidencia también en la distribución interna de las naves y patios y la confluencia de los mismo en una especie de calle o eje central hacen pensar en el conocimiento, y posible influencia, del diseño de Rodríguez por parte del arquitecto francés. De esta manera la parte posterior donde se sitúan las salas para los enfermos repite el esquema de bloques perpendiculares en número de cuatro, con patios intermedios situándose en un hipotético quinto bloque central, y en eje con la puerta de acceso, la capilla. La parte delantera, sustancialmente distinta, no guarda referencia formal con la de Rodríguez si bien sí lo hace desde el punto de vista funcional.

El día 12 de noviembre de 1900 se puso solemnemente la primera piedra del edificio ¹¹ dándose comienzo a los trabajos de cimentación. Debido a la base arenosa del suelo "los cimientos se han hecho por sistema de pozos, esto es, abriendo pozos y rellenándolos y tendiendo arcos entre unos y otros para edificar encima de estos últimos" ¹². Tanto la cimentación como todos los techos "van de cemento armado, contratada esta parte de la edificación con la casa Hennebique de París, que ha enviado cemento de Boulogne y operarios franceses" ¹³.

Las azoteas correspondientes a las salas de enfermos están constituidas por vigas maestras de hormigón, armadas con varillas de hierro redondas, sosteniendo un cielo raso de cuatro centímetros de grosor y sirviendo de apoyo a las bóvedas que forman la rasante del exterior. Estas bóvedas recorren un arco muy rebajado de 4 metros y 27 centímetros de abertura y 9 centímetros de flecha con un espesor en la clave de apenas 8 centímetros.

Las vigas maestras presentan una longitud libre de 8 metros y 45 centímetros y una sección rectangular de 0,70 x 0,20 metros. Como dato curioso, por aplicarse por primera vez en este hospital, las mencionadas vigas “no son de alma llena, sino que presentan cinco aberturas, de las cuales la mayor corresponde al centro de la viga, y cuyo objeto es permitir que pueda extraerse el aire viciado de las salas inferiores” formando parte del complejo sistema de aireación y ventilación del establecimiento ¹⁴.

El cielo raso de interior lleva formando trabazón con el hormigón hierros de 6 y 8 milímetros de diámetro mientras la azotea lo hace con hierros de 6 y 10 milímetros en una disposición o entramado de malla cuadrada. Cada azotea de las naves ofrece una superficie construida de 300 metros cuadrados debiendo soportar una carga total de 180.000 kilogramos repartidos uniformemente a razón de 600 por metro cuadrado. Dicha prueba fue verificada públicamente la tarde del viernes 31 de enero del año 1902 acusándose en los registros una flexión “máxima de un milímetro y cuatro décimas” en el centro de las vigas sometidas al esfuerzo pudiendo haber oscilado hasta los diez milímetros y medio según las condiciones de tolerancias establecidas en el contrato de ejecución entre la empresa concesionaria representada por el Sr. Dumesnil y el contratante Moreno de Mora. Retiradas las cargas se dio cuenta que la flexión del piso había desaparecido completamente recuperando las vigas su forma primitiva.

Mediante este sistema se construirá más de 7.000 metros cuadrados de piso considerando que la empresa contratada “ha cumplido con exceso las condiciones exigidas”, sorprendiendo y entusiasmando a cuantos gaditanos fueron testigos de los trabajos.

Una planta de sótano recorre toda la superficie edificada quedando perfectamente iluminada por ventanas altas que se abren a los distintos patios y al exterior. Diversas y amplias galerías ponen en comunicación todas sus partes e instalaciones entre las que se encuentran las cocinas y despensas, bodegas, corredores, departamentos para la estufa de desinfección, caja de ascensores, talleres de mantenimiento, electricidad y carpintería, depósito de cadáveres y salidas subterráneas del local para la discreta circulación de cadáveres e infecciosos.

La planta baja queda dividida en dos partes bien diferenciadas o pabellones confluyendo en un pasillo central abierto o patio, a manera de calle que cruza de extremo a extremo el establecimiento y comunicando con el exterior a través de sendas puertas de hierro. En paralelo a éste una galería cubierta, desde la que se accede a las salas de enfermos y cierra los patios interiores, da paso a la parte propiamente hospitalaria del edificio. Cada bloque en número de cuatro, constaba de dos pisos con idéntica distribución, una sala para baños, lavabos y wateres en el extremo posterior, la sala para enfermos, corrida y con 28 camas, y una serie de cuartos más pequeños para enfermos en observación, dos camas, hornilla de gas y otros servicios y habitación para el médico o enfermero, en la parte que daba a la galería mencionada. Uniendo las naves y dejando completamente cerrados los patios se encontraban en la planta baja dos salas para enfermos de cirugía, con ocho camas cada una, en la parte trasera y dos salas de reunión junto a la galería. El cuerpo superior entre naves quedaba libre a manera de azotea. En el patio central, más grande que los laterales, se levantaba, formando fachada con la galería y eje con la puerta principal del pabellón anterior y las dependencias trasera, la capilla. Este último tramo posterior, constaba de dos plantas destinada la baja a pequeñas salas para “enfermedades purulentas”, una puerta de salida, vestíbulo y otros servicios, y la alta a quirófanos.

El bloque anterior o pabellón de entrada, donde se encuentra la puerta principal de acceso con paso para vehículos, concentra todo lo referente a la administración y fun-

cionamiento externo del centro. Junto a las oficinas de admisión, administración y archivo se encontraban los gabinetes o salas de consultas, separadas para hombres y mujeres y medicina y cirugía, un anfiteatro para las clases de alumnos de la Facultad de Medicina, una biblioteca y un local, aislado del resto por un pequeño patio y en un extremo, para "enfermos sospechosos o de enfermedad contagiosa reconocida". En el primer piso se ubicaban los cuartos habilitados para el alojamiento de las Hermanas de la Caridad, la ropería, costurero, cuarto del capellán y otro sin determinar. Por último, y en su cara externa o de fachada, se levanta un segundo piso o ático donde se acogía todo lo referente a la servidumbre, habitaciones y servicios, dejando el resto, al interior, de azotea.

En toda la obra se empleará cal hidráulica y la arena se lavará, sin excepción, con agua dulce para evitar la afloración de salitre. Igualmente y para aislar de la humedad del suelo se colocaran placas de pizarra entre los cimientos y los arranques de los muros. Se instalarán ascensores y pequeños montacargas para el movimiento de comida, ropa y otros entreseres, siendo estos últimos de los primeros de España en este género. Para completar el abastecimiento de agua el hospital contará también con aljibes de agua salada, extraída directamente del mar, con la que se efectuaría las labores de limpieza. Asimismo se llevará una salida de aguas residuales a mar abierto atravesando todo el lugar de La Caleta.

La iluminación de las salas quedaba garantizada por grandes ventanales de medio punto que desde casi el suelo hasta el techo y enfrentados, se alternaban en tramos iguales con el muro completándose con otros de mayor amplitud e igual recorrido situados en los fondos de las mismas. El aire puro penetraba en las estancias renovado constantemente por medio de grandes ventiladores interiores. A partir de una red de tubos de sección cuadrada alojados en los muros el aire viciado de las salas ascendía a los espacios libres comprendidos entre el cielo raso del techo y las bóvedas de la azotea siendo allí aspirado y arrojado al exterior a través de las aberturas del alma de las vigas que conformaban la cubierta mediante dos ventiladores movidos por energía eléctrica situados en sendas torrecillas acabadas en cúpulas, hoy desaparecidas, que, en origen, sobresalían por encima del edificio.

Junto al hormigón o cemento armado en la construcción del hospital se empleará la mampostería para los muros destacando, especialmente, el mármol blanco y gris de las solerías y el llamativo y laborioso alicatado que a manera de alto zócalo decora y protege salas, pasillos y galerías.

Cronológicamente los trabajos se iniciaron por el pabellón de enfermos o parte posterior levantándose la crujía trasera de donde arrancan perpendicularmente los cuatro bloques que alojan las salas de enfermos con sus patios interiores. Cerrando el conjunto se construye posteriormente la galería cubierta, porticada a manera de claustro, siguiendo ritmos de tres arcos semicirculares y alternando el muro con las columnas. Y en el corazón de la misma y ocupando parte del patio central se erige la capilla formando un todo corrido y uniforme.

En febrero de 1902 la prensa hablaba de "un edificio majestuoso, de esbeltas líneas y gallardas proporciones". Si bien lo que más llama la atención es la artística capilla, casi una iglesia" lo que hace pensar que por aquellas fechas ya estaba construida ¹⁵.

También en febrero de 1902 la Reina Regente "autoriza a D. José Moreno de Mora, vecino de Cádiz, para introducir en España libre de derechos los materiales y efectos que sean necesarios para la edificación y habilitación del hospital que a sus expensas

está construyendo en dicha ciudad para donarlo a la provincia de Cádiz” a la vez que “queda obligado a justificar que los materiales y efectos introducidos en virtud de esta franquicia se destinan exclusivamente al objeto indicado”¹⁶.

Será en este mismo año cuando se construya la segunda parte o pabellón de administración imprimiéndose tal rapidez a los trabajos que los mismos se darán por acabados en 1903 habiéndose invertido por todos los conceptos una cantidad algo superior a los 12.000.000 de reales. Problemas derivados de su futura administración y patronazgo retrasaran en varios meses su inauguración y apertura.

Estilísticamente el edificio supedita lo decorativo y artístico a lo funcional por lo que el resultado si bien puede considerarse monumental y con un original juego de los espacios, masas y volúmenes, hoy desaparecido en su mayor parte por posteriores añadidos y transformaciones, no deja de ser una obra ecléctica, de difícil catalogación y donde los diversos elementos pierden sus valores individuales en favor del conjunto. La simetría en planta se ve correspondida con el equilibrio de los alzados. El arco semicircular da estabilidad y serenidad al edificio reforzándose con el recorrido de las molduras que cubren puertas y ventanas. Solo el uso y tratamiento de algunos elementos y materiales nos dejan entrever cierta relajación en una arquitectura pensada, sobria y rigurosa con el fin a que se destina. Entre los elementos arquitectónicos habría que destacar las columnas de la galería cubierta, de mármol, finas, estilizadas y monolíticas así como los capiteles, igualmente reducidos y estilizados, la pronunciada cornisa que recorre todo el cuerpo superior, las ménsulas sobre las que se apoya y los pináculos que rematan los ángulos del apretillado de la azotea. En cuanto a lo segundo el uso de la teja en la cornisa y el alcatado, tanto en el interior, galerías y pasillos, como en el exterior, cenefa de la cornisa principal y otros lugares, procurando romper en policromía la monotonía de los paramentos y fachadas. En un caso como en otro da la impresión de querer incorporar elementos tradicionales y populares de la arquitectura local y regional. Funcionalismo, clasicismo y neoislamismo que será del gusto de los paisanos para quienes “las cuatro alas principales del establecimiento reflejan sus blanquísimos muros en las aguas azuladas del Océano, presentando a la plena luz del día sus altas ventanas coronadas de artísticos arcos, dispuestas a recibir por ellas los rayos vivificadores que habrán de adormecer las nostalgias de los de adentro”¹⁷.

Pero todo este equilibrio se rompe en la capilla, tratada quizás como pieza independiente, donde el eclecticismo historicista se acentúa dando lugar a una renovada y actualizada, pero fría y lejana, versión de los medievalismos cristianos entre el románico y el bizantino. La mezcla indiscriminada de arcos, estribos, ventanas y pináculos los aleja, definitivamente, de sus originales estilos para entrar a formar parte de las poco afortunadas revisiones propias de la segunda mitad del siglo XIX.

Por fin el día 5 de marzo de 1904 se inauguró el nuevo Hospital Civil de Cádiz, que recibió inicialmente la denominación de “San José”, con toda clase de celebraciones y asistencia de autoridades. El obispo de la diócesis, Sr. Rancés, procedió a la solemne bendición de las instalaciones tras la que el Presidente de la Diputación, Sr. Calderón y Ponte, se dirigió al numeroso público, entre el que se encontraban todos los alcaldes de los municipios gaditanos, agradeciendo al donante “la grandeza y sublimidad de la obra” a lo que el Sr. Moreno de Mora respondió que “He cumplido mi ofrecimiento lo mejor que he sabido, y si el edificio llena vuestras aspiraciones –la de los presentes– las más quedan satisfechas y yo compensado”¹⁸. A continuación la Banda del Regimiento de Alava tocó distintas piezas musicales.

Un mes y medio después se inició el traslado de los primeros enfermos alojados en el Hospital Militar.

Quedaban aún algunas cuestiones por resolver, controversias provincianas, y se abría un nuevo capítulo, hoy de primera actualidad en la ciudad, el de los añadidos, reformas y ampliaciones, pero esa es ya la historia de otro tiempo.

NOTAS

1 Francisco Quirós Linares. *Las ciudades españolas en el siglo XIX*. Ed. Quinto Centenario, 1991, pág. 119.

2 Diego Ferrer. *El Real Colegio de Cirugía de Cádiz*. Universidad de Cádiz, 9183, 99 34 y 35.

3 Proyecto de obra. Memoria. Caja 1095. Archivo Diputación Cádiz.

4 Idem.

5 Idem. Caja 408. Documentos.

6 Idem. Caja 1282. Documentos.

7 "De actualidad. El Hospital de Bon Marché". Diario de Cádiz, 20 de febrero de 1900. Colección particular "Diario de Cádiz".

8 Idem.

9 Al anterior artículo "De actualidad. El Hospital de Bon Marché I", de 20 de febrero, le seguirán un II, III, IV y V en el mismo "Diario", y con fechas de 21, 23, 24 de febrero y 12 de marzo de 1900.

10 "Nuevo sistema de construcción. El hormigón armado". Diario de Cádiz. 5 de noviembre de 1900. A la primera entrega le siguen tres artículos más, 12 y 24 de noviembre de 1900 y 27 de mayo de 1901, todos ellos firmados por el ingeniero Enrique Martínez.

13 Acta de la colocación de la primera piedra. Caja 408. Documentos. Archivo Diputación Cádiz.

12 "El nuevo hospital". Diario de Cádiz, 25 de junio de 1901.

13 Idem.

14 "Nuevo sistema de construcción. Pruebas de las azoteas de hormigón de cemento armado, construidas en el Hospital de Mora, por el sistema Hennebique". Diario de Cádiz, 3 de febrero de 1902.

15 "El nuevo Hospital". Diario de Cádiz, 5 de febrero de 1902.

16 "El Hospital de San José ...". Caja 408. Documentos. Archivo Diputación Cádiz.

17 "El nuevo Hospital". Diario de Cádiz, 5 de febrero de 1902.

18 "El Hospital de San Jose ...". Caja 408. Documentos. Archivo Diputación de Cádiz.

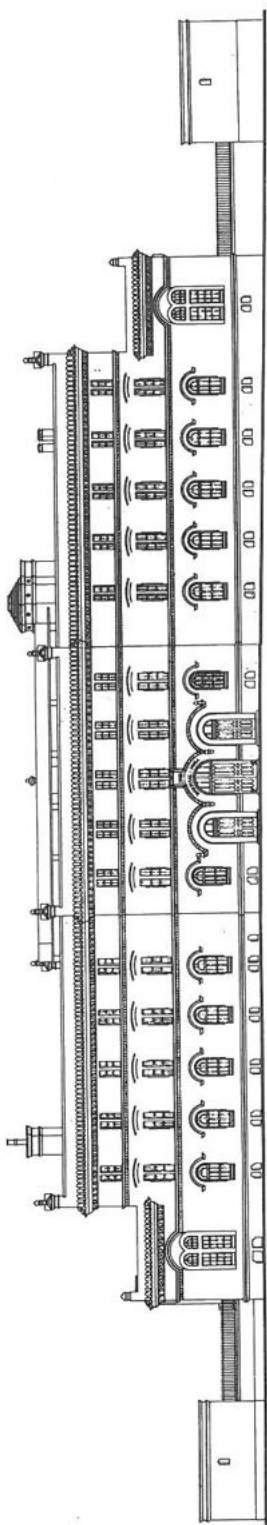


Lámina 1. Hospital de Mora de Cádiz. Fachada principal.

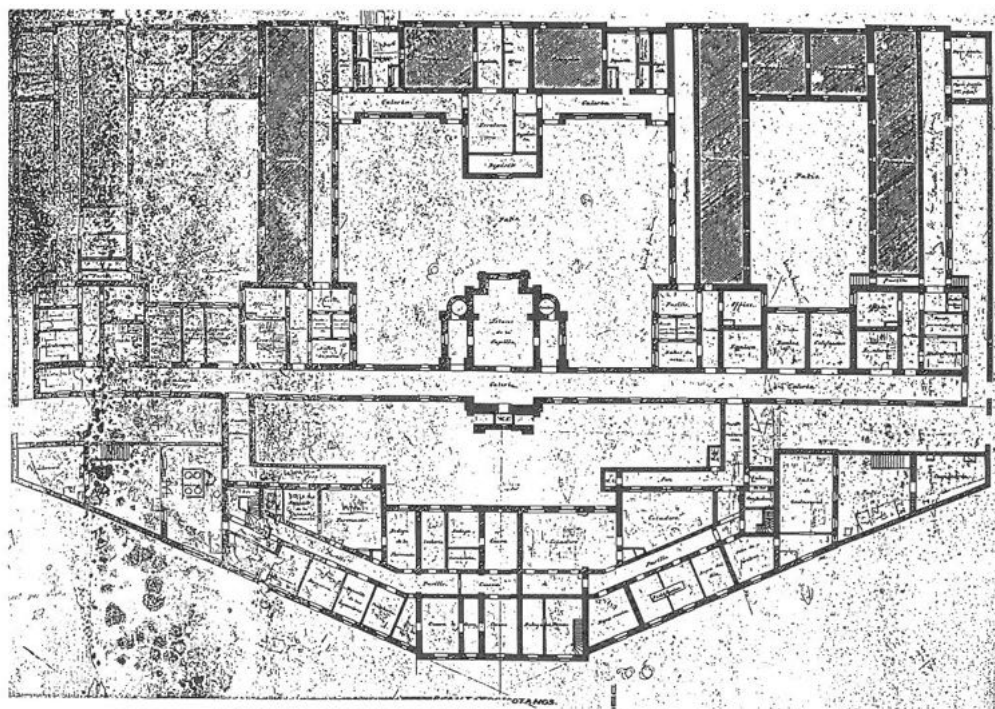


Lámina 2. Hospital de Mora de Cádiz. Planta sótano.

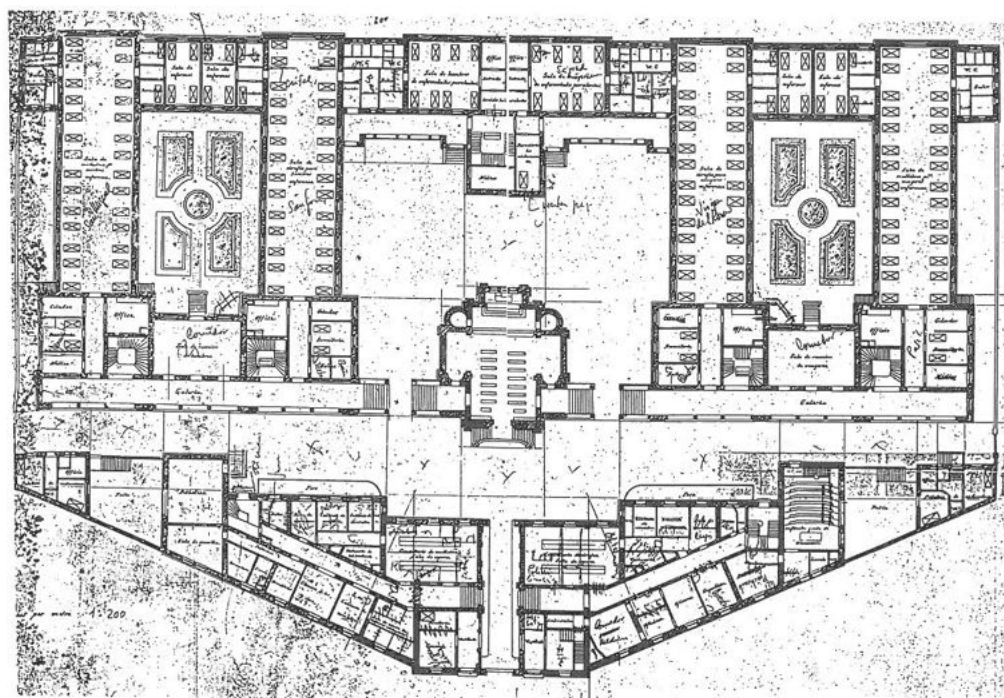


Lámina 3. Hospital de Mora de Cádiz. Planta baja.

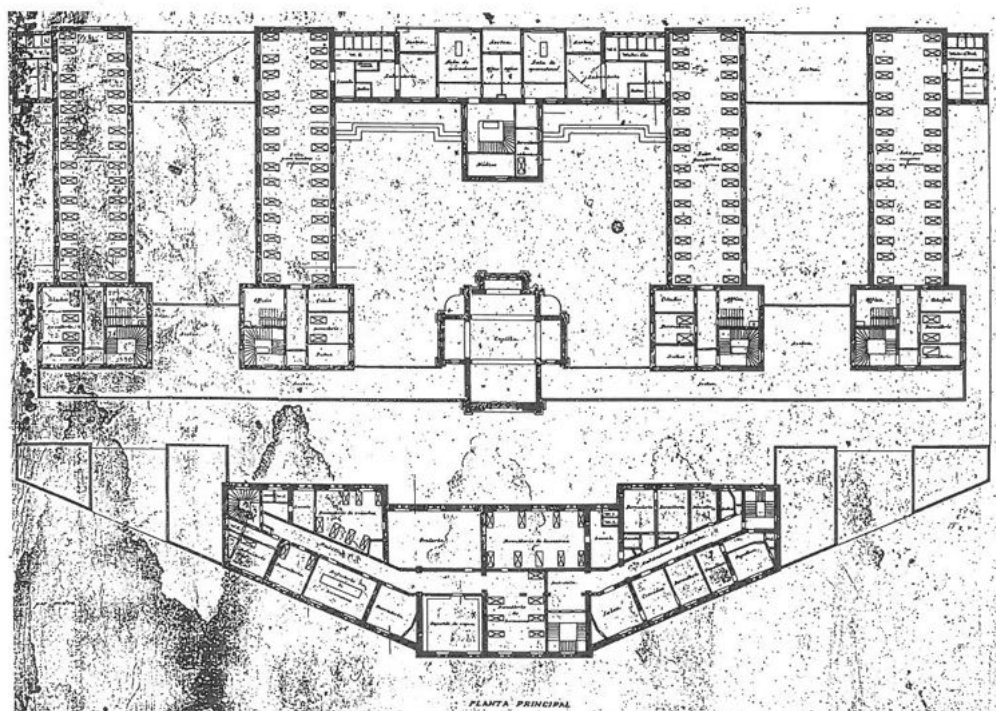


Lámina 4. Hospital de Mora de Cádiz. Planta principal.

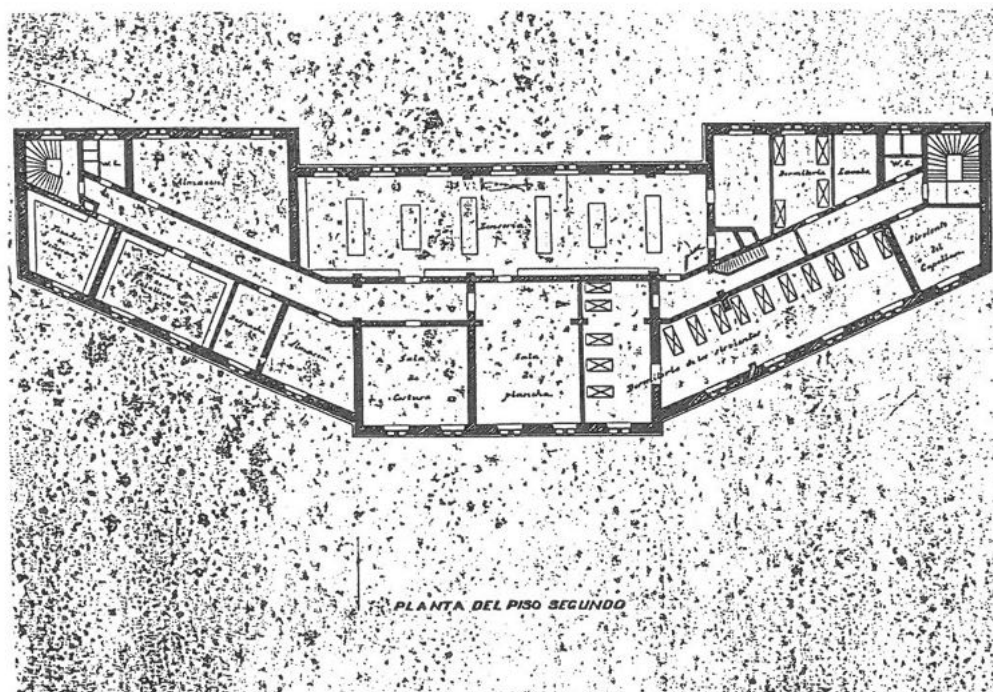


Lámina 5. Hospital de Mora de Cádiz. Planta segundo piso.

TRANSFORMACIONES EN LA ARQUITECTURA DE LOS EDIFICIOS PARA ESPECTACULOS (1900-1925). EL CASO DE VITORIA *

JUAN CARLOS CENTENO ALBA

El primer cuarto del siglo XX, es una época de grandes transformaciones y avances (culturales, sociales, científicos, etc.), un reflejo de los cuales son los importantes cambios que se producen en la arquitectura de los edificios para espectáculos.

En el caso de los destinados al arte dramático, de los que junto con los cinematógrafos me voy a ocupar aquí, se venía construyendo desde mediados del XVIII y sobre todo del XIX, en sustitución de los tradicionales patios de comedias, el típico teatro a la italiana, con la sala en forma de herradura, según el modelo desarrollado en el vecino país que se extenderá por toda España. Se trataba de un teatro burgués, finamente decorado, entendido además de como espacio para la representación como lugar de encuentro y relación, con el patio de butacas rodeado de plateas, uno o varios niveles de palcos, el paraíso sobre ellos, y articulando todo el conjunto las salas de descanso; estructura que permanecerá prácticamente invariante hasta bien entrados en nuestra centuria ¹.

Será a finales de la segunda década y de una forma generalizada en los años veinte, después de más de un siglo de expansión del modelo sin apenas variaciones sustanciales, cuando se produzcan los primeros cambios significativos ². La consolidación y difusión del cinematógrafo, los nuevos gustos de los espectadores, el profundo cambio de la sociedad tras la Gran Guerra y los avances en las técnicas de construcción, van a ser las causas principales de las notables transformaciones que se suceden en la arquitectura teatral en esos momentos.

LA INFLUENCIA DEL CINE

El cine es el primero y principal desencadenante de la evolución de esta arquitectura. En sus comienzos ³, sin un futuro cierto y considerado más como un espectáculo

* El estudio de este tema ha sido llevado a cabo gracias a la financiación del Gobierno Vasco, a través de una beca del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación.

de feria o una curiosidad científica que como una manifestación artística, no dará lugar a un edificio propio, siendo el nomadismo una de sus principales características de esos momentos. Las proyecciones se realizaban en locales ya existentes que se acondicionaban para la ocasión (grandes cafés, frontones y teatros), en barracas desmontables que se trasladaban de ciudad en ciudad en la época de ferias, o incluso al aire libre ⁴.

En los coliseos, si bien es cierto que en sus inicios el cine se consideró algo maravilloso por el común de la gente, las sesiones de cinematógrafo no fueron un fenómeno totalmente novedoso. Durante todo el siglo XIX se habían ido sucediendo en los escenarios los que se pueden considerar sus antecedentes: desde las antiguas sombras chinescas y la linterna mágica con sus fantasmagorías y «cuadros disolventes», hasta los recientes panorama, cosmorama y diorama. Sin embargo, en contra de estos espectáculos que no fueron motivo de ningún cambio en los edificios, él sí será causa de importantes modificaciones.

El primer elemento extraño a la arquitectura teatral que entra a formar parte de ella como consecuencia de la difusión del cinematógrafo, a parte de la pantalla, que no va a suponer ninguna variación en la estructura tradicional de los escenarios por aprovechar para su colocación la tramoya existente, es la cabina de proyección. En un principio, no se contempló la necesidad de separación alguna entre el proyector y el espacio ocupado por el público; pero muy pronto, dado el alto grado de inflamación de las películas y los frecuentes accidentes, las autoridades exigieron su aislamiento. Su construcción se reguló en el Reglamento de Espectáculos de 1913, de la forma siguiente:

“La cabina para el aparato se construirá con materiales incombustibles (...), y no medirá menos de un metro 60 centímetros de longitud por un metro 35 centímetros de ancho, (...).

Es disposición muy recomendable el situarla sobre el techo del salón, y de no ser así, los espectadores habrán de estar alejados de ella dos metros, por lo menos.” ⁵.

En el artículo siguiente se dice hasta el lugar concreto donde ha de emplazarse: “...deberá ser precisamente en el lado del pabellón opuesto al de entrada y salida de los espectadores.” Obligación ésta soslayada en múltiples ocasiones, pero también una de las causas de que en muchos teatros se coloque tras el escenario, utilizándose en estos casos el sistema de la retroproyección, tan común en esos años. Así se hace en el Nuevo Teatro de Vitoria, en el que desde su trazado se sitúa tras la chácena, a unos metros sobre el escenario ⁶.

Pero si la cabina era necesaria en los coliseos en que se ofrecían películas, lo era en mayor medida en las barracas y los cines provisionales, cuya estructura de madera y cubierta de lona embreada multiplicaba el riesgo de que un pequeño incendio originado en el proyector se propagara rápidamente por todo el local. Sin embargo, estas salas provisionales, que proliferan por toda España a principios de siglo, darán paso, en pocos años, a edificios permanentes contruidos en fábrica ⁷.

Los primeros cinematógrafos estables, aunque siguen muy de cerca el tipo de edificio consolidado en el XIX, su modelo y punto de partida, pueden considerarse ya un nuevo prototipo de arquitectura teatral. Sus salas, realizadas a base de planos y líneas rectas, de formas mucho más elementales y de menor altura que las de sus antecesores, pierden la forma de herradura, pero conservan aún los tradicionales palcos laterales, ya que gracias a la movilidad de sus asientos permiten aprovechar un espacio perdido si no a causa de su forzada posición. Por otra parte, la mayoría mantiene un pequeño esce-

nario, generalmente sin posibilidad de movimiento vertical de telones, pero que facilita la puesta en escena de diferentes espectáculos, cualidad muy importante en una época en la que el cine era tan sólo una más de las atracciones ofrecidas en las variadas programaciones.

Esta diversidad es fruto de los nuevos gustos de los espectadores, que rechazan y se retraen de los espectáculos serios como la ópera o las obras de carácter dramático, por otros más desenfadados, del tipo varietes y «music-hall»; tendencia que si bien tiene un origen anterior, es ahora cuando mejor se manifiesta. La coincidencia entre las aficiones del público y la oferta de los empresarios, tendrá una doble consecuencia: por un lado, la afluencia masiva de espectadores a las funciones, y por otro, derivada de la anterior, la construcción de un gran número de pequeños locales multifuncionales.

En este contexto se va a consolidar el cine, que había pasado de ser una simple curiosidad de relleno en los teatros a convertirse en la estrella del espectáculo, en el cual el relleno lo serán ahora cortas actuaciones dramáticas y musicales. Pero a medida que esto sucede, se hace evidente que el séptimo arte tenía problemas y exigencias peculiares, que necesitaban soluciones distintas a las aplicadas hasta entonces en la arquitectura de los edificios para espectáculos, proyectados pensando en su uso escénico: mayores aforos, otra disposición del espacio y de las localidades, etc.. Surgen, así, los primeros locales dedicados exclusivamente a la proyección de películas.

La diferencia entre los cinematógrafos y los coliseos tradicionales se encuentra esencialmente en el trazado de la sala. En el caso del teatro, tras múltiples ensayos en busca del espacio idóneo que reuniera a la vez las mejores condiciones acústicas y de visibilidad, se llegó a la sala en forma de herradura. Pero el cine, dadas sus características particulares, precisaba un espacio de cualidades en muchos casos opuestas. Su carácter silente⁸, a pesar de la música de ambiente y a veces de la voz de los explicadores, el hecho de verse mejor de lejos que de cerca, y el de hacerlo a oscuras, son peculiaridades que se tendrán en cuenta a la hora de proyectar cada edificio. Por ello, las salas construidas para la exhibición cinematográfica son muy distintas de las hasta entonces trazadas para teatro.

Por otra parte, además de esta discrepancia con lo anterior, tampoco existe en estos momentos una afinidad total de los nuevos locales entre sí, porque, si en el siglo XIX, como ya hemos dicho, existió uniformidad tipológica, en estos momentos la tónica general es la diversidad. Sin embargo, a pesar de esta variedad o riqueza de tipos, cuentan con una serie de características más o menos comunes que los identifica como espacios destinados a un mismo fin.

Una de esas características es la simplicidad de líneas, entre las que domina la recta sobre la curva. Así, en la planta, lo común es la forma rectangular o la convergente (la anchura disminuye en la zona de la pantalla o paulatinamente desde la pared opuesta). Las causas de ello se pueden encontrar, por una parte en el deseo de ofrecer una imagen de modernidad acorde con la del espectáculo que en ellas se exhibe, y por otra, en las menores exigencias acústicas de una atracción que de por sí es muda.

Sus proporciones alargadas, diametralmente opuestas a la casi cuadrada y en muchas ocasiones más ancha que larga sala tradicional de los coliseos, consecuencia de verse mejor las películas desde posiciones algo alejadas de la pantalla que desde las filas más próximas a ella, permitían un mayor número de filas en el patio de butacas, circunstancia muy importante tanto por lo que significa de aumento del aforo del edificio como por la gran demanda que ese tipo de localidades va a tener en esos

momentos. Por el contrario, va a caer el aprecio de otro tiempo por los palcos y plateas, causa de su paulatina desaparición, debido a su posición no perpendicular a la pantalla y a que al permanecer a oscuras la sala se pierde la relación visual entre los espectadores, tan esencial en el teatro cuando denotaban la privilegiada condición social de sus ocupantes. Se desvanece con ello la comunicación que hasta entonces existía entre las localidades (en los palcos, entre las plateas y el patio de butacas, etc.), orientándose todos los asientos directamente hacia la pantalla. Cuando se mantienen los palcos es generalmente por inercia o, como he dicho antes, por servirse de la libre disposición de sus asientos para aprovechar un espacio de otra forma perdido. Un residuo o recuerdo de ellos son las pequeñas alas que se prolongan a los extremos de los anfiteatros, elemento típico a partir de ahora.

El anfiteatro es, precisamente, la parte cuyos cambios tendrían mayor trascendencia. Vienen dados por la gran afluencia de espectadores, y consisten principalmente en el aumento tanto de su tamaño como de su comodidad. Desde la aparición del cine, la asistencia de público había ido en continuo crecimiento, lo que se va a traducir en un primer momento en la proliferación de pequeñas salas y poco después en la ampliación de su capacidad⁹. Una de las formas de conseguir esto último, es construir enormes anfiteatros de gran profundidad con un notable número de filas de asientos, a modo de un segundo patio de butacas. Su gran vuelo, a veces sin ningún pilar que los soportara e impidiera la visibilidad en el patio, fue posible gracias a las nuevas técnicas de construcción, especialmente al ya extendido hormigón armado. La comodidad de estas localidades, consistentes tradicionalmente en las desnudas tablas de las gradas, empieza a mejorar en torno a los años veinte, tras la Gran Guerra, cuando la sociedad había cambiado y ya nadie soportaba su dureza. Se les dota entonces de modestas butacas.

Como consecuencia de esta evolución se reducen los tipos de localidades, antes tan numerosos, a tan sólo tres o cuatro, dependiendo de si existían o no palcos. La diferencia más importante era la establecida entre el anfiteatro y el patio de butacas, pues dentro de éste la única reseñable se limitaba a la establecida por la clasificación de «preferente» y «general».

Otra forma muy común de proceder a la hora de trazar los cinematógrafos para elevar su capacidad o aforo, practicada generalmente a la vez que la arriba mencionada, consistía en destinar la mayor parte del solar, en algunos casos casi su totalidad, a la sala de espectadores. Se trataba de aprovechar el solar, de cara a la explotación comercial, lo máximo posible. Para ello, se reducirán el resto de las dependencias a la mínima expresión: vestíbulos, halls, taquillas, salas de descanso, pasillos, servicios, etc.. Algunas de ellas incluso se eliminarán por completo de muchos locales, como ocurrirá con vestíbulos, halls y, sobre todo, con las salas de descanso, relegadas prácticamente a un recuerdo del pasado.

El elemento que desaparece de la mayoría de estos edificios construidos única y exclusivamente con vistas a la exhibición cinematográfica es, lógicamente, el escenario; al menos, tal cual hasta esos momentos se le había entendido. Sin embargo, se suele mantener, muy a menudo, un pequeño tablado, situado entre la pantalla y la primera fila de butacas, donde se colocan el pianista o los músicos que ponen sonido a la película, y que de paso sirve para celebrar acontecimientos ocasionales (conferencias, «juegos florales», concursos, etc.). Es otra ayuda más en ese intento por aprovechar el solar al límite de lo posible para el acomodo de público.

Este conjunto de características configuraría lo que podríamos llamar el «retrato robot» de la típica sala de cine de fines de la segunda década y de los primeros años

veinte: un sencillo espacio de forma rectangular o convergente, de proporciones alargadas y no muy desarrollado en altura, con las localidades distribuidas en un largo patio de butacas y un amplio y profundo anfiteatro (a veces más de uno), tras el que se encuentra la cabina de proyección, y que carece del tradicional escenario, cuyo lugar ocupa una simple pantalla. Líneas maestras seguidas en la construcción del Ideal Cinema de Vitoria como en la de otros muchos locales españoles y extranjeros ¹⁰.

Esta evolución tiene su paralelo, con un ligero desfase temporal, en los teatros, pues si a principios de siglo estos fueron el modelo de los cinematógrafos, en los años veinte serán estos últimos el ejemplo o paradigma de aquellos. De cualquier forma, no hemos de olvidar que la arquitectura teatral seguirá siendo durante todo el periodo aquí abarcado escasamente crítica con la estructura consolidada el siglo anterior, y que los cambios son la mayoría de las veces adaptaciones a las nuevas necesidades. El Nuevo Teatro de Vitoria es un claro ejemplo de ello ¹¹. A pesar de ser una construcción de 1918, se mantiene fiel a la tradición decimonónica del teatro a la italiana, como lo harán el resto de los coliseos españoles coetáneos suyos. Y la cabina de proyección, único elemento nuevo digno de reseñar que se incorpora al edificio a consecuencia de la aparición del cine, no supone modificación de la tipología adoptada. Aquí, incluso, su incidencia es menor que cuando se coloca detrás de la sala, pues se hace tras la chácena, fuera de la vista del público, en forma de una pequeña dependencia añadida al muro exterior que da a un patio de vecindad.

Pero ese respeto generalizado por el modelo triunfante en el XIX no será total. La importancia cada vez mayor del cine en las programaciones y los profundos cambios experimentados por la sociedad, influirán de una forma determinante en el desarrollo de varios tipos distintos, a medio camino entre el teatro tradicional y los cinematógrafos.

En un primer momento, el gran interés del público por el cine hizo que los empresarios lo incluyeran en sus programaciones, sobre todo en los coliseos de provincias donde comunmente no se contaba con compañías de teatro permanentes. La concurrencia, cada vez mayor, llenaba los locales que muy pronto se quedarían pequeños, lo que a la larga motivará la construcción de edificios más capaces y mejor adaptados al espectáculo de moda, en un proceso similar al visto en el caso de los cinematógrafos.

La sala de los nuevos coliseos es, generalmente, un gran espacio de formas rectangulares, cuyo muro de fondo pierde la característica disposición curva, así como su vacío vertical la figura de herradura, con un enorme patio de butacas, a veces sin plateas, y uno o varios anfiteatros poco menores que dicho patio. Suele conservar, a diferencia de los cinematógrafos, los palcos laterales, no así los que habitualmente ocupaban la rosca de la herradura, y lógicamente el escenario. Se consigue con todo ello un considerable aforo, objetivo fundamental de estos proyectos, pero a cambio de renunciar al ambiente acogedor de los locales tradicionales y a sus excelentes condiciones acústicas y de visibilidad.

Uno de estos modernos coliseos fue el Teatro Príncipe de Vitoria ¹². Contaba con veintinueve filas de butacas en el patio y veinte en el anfiteatro, pasando de dos mil el total de sus localidades. Era un local amplio y a la vez confortable, según exigía la nueva sociedad, pues las nuevas configuraciones no se debían exclusivamente a la influencia del cine y a la gran afluencia de público sino también a los cambios que se habían producido en la población. Tan sólo sus palcos y plateas (no previstas en el proyecto original) evocaban a las salas antiguas.

El cambio social fue muy importante en la evolución de la arquitectura teatral; tanto es así, que no sólo dio lugar a nuevos tipos de edificios de espectáculos, como se ha podido ver hasta aquí, sino también, algunas veces, a importantes reformas o al cierre de las salas no congruentes con la nueva situación.

En Vitoria, la inauguración del Teatro Príncipe el día 25 de diciembre de 1925, puso de manifiesto la obsoleta estructura del Nuevo Teatro, tan sólo siete años más viejo que él, pero proyectado según el modelo clásico del siglo pasado.

Del prematuramente anticuado coliseo se diría unos años después:

“Desde los primeros días se vió que el Nuevo Teatro no respondía a las necesidades de las nuevas clases sociales creadas durante la guerra: sobraban muchos palcos y plateas y faltaban butacas, las clases medias reclamaban sitio en el patio de butacas con perfectísimo derecho y las duras tablas del paraíso ya no las aguantaba nadie.”¹³.

En 1928, tan sólo once años después de su inauguración, y a pesar de ser un magnífico coliseo (ordenada disposición interior, bellas salas de descanso, amplio escenario, excelentes condiciones acústicas,...), se cerró y estuvo a punto de desaparecer¹⁴. Hubieron de pasar más de dos años para que una empresa se decidiera a adquirirlo y a realizar en él las reformas necesarias para adaptarlo a las nuevas exigencias de la sociedad y abrirlo al público con ciertas garantías de éxito.

Las obras consistieron principalmente en la transformación de los dos pisos superiores en un amplio anfiteatro (dividido en dos partes) con 438 butacas que reemplazaban a las antiguas e incómodas gradas, según la nueva tendencia, y en la sustitución de los nueve palcos centrales de la planta de entresuelo por cuatro filas de butacas del tipo de las del patio¹⁵. Se trató, en definitiva, de modernizar la estructura de la sala y de dar a las localidades altas la comodidad de que carecían normalmente en este tipo de teatros (el aforo se redujo en cincuenta y tres localidades). Se consiguió con estas reformas un coliseo que reunía a la vez las mejores cualidades de los edificios antiguos y de los modernos, clave, tal vez, de que haya llegado hasta nosotros y sea hoy el único con que cuenta la ciudad.

En definitiva, se puede concluir que el primer cuarto del siglo XX fue una época de importantes cambios en la arquitectura de los edificios para espectáculos, concretamente de los teatros y cinematógrafos. Cambios que se sucedieron a lo largo de distintas etapas y que tuvieron como causas principales el cine y la dinámica social y cultural.

La aparición del cine fue el desencadenante que puso en marcha el proceso. En sus comienzos no dio lugar a un nuevo tipo de edificio, se proyectaba en barracas de feria, en grandes cafés o como relleno de la programación en los teatros; allí se encuentran las primeras innovaciones, caso de la cabina de proyección.

Posteriormente, a partir de 1905, el gran desarrollo del cine, consecuencia del rechazo de los espectáculos más serios por una buena parte del público, propicia la construcción de los primeros cinematógrafos permanentes. Son unos edificios, todavía, muy similares a los teatros convencionales, origen del que parten (el cine no es aún su única atracción). Conservan el escenario, las plateas y palcos laterales, pero tienen ya formas muchos más elementales y van perdiendo la tradicional forma de herradura.

Los cinematógrafos propiamente dichos, pensados única y exclusivamente en función de la proyección de películas, no surgen hasta la consolidación del séptimo arte. Su modelo sigue siendo el teatro, pero el resultado es un nuevo tipo de edificio, una sala de espectáculos moderna, con una estructura y un sentido del espacio distintos, que responde a las necesidades peculiares del medio (el cine) y a las exigencias de la cambiante sociedad.

Por su parte, la arquitectura teatral, que llevaba más de un siglo explotando el mismo modelo, aunque reacia al cambio, terminará siguiendo los pasos del cinematógrafo.

NOTAS

1 Aunque hubo otros modelos de coliseos, no crearon un tipo tan uniforme como los teatros a la italiana, a pesar de que algunos como los teatros circo se extendieron bastante a fines del siglo XIX.

2 No se quiere decir con esto, que no se hubiera producido con anterioridad ningún cambio importante, sino que los que se dieron, además de no ser generalizados, no significaron una modificación sustancial del modelo. Ejemplos importantes de ello son el proyecto de Jerónimo de la Gándara para el Teatro de la Zarzuela de Madrid (1856), donde sustituye las plateas y los palcos de la parte trasera de la herradura por graderíos, o el de Agustín Ortiz de Villajos para el de la Comedia (1874), en el que extiende el patio de butacas hasta el fondo del muro de la sala eliminando las plateas de esa zona. (Archivo de la Villa de Madrid, Secretaría, 4-193-42 y 5-268-5 respectivamente).

3 La primera proyección cinematográfica pública tuvo lugar el día 28 de diciembre de 1895, en el salón Indien, del Grand Café de París, en el Boulevard des Capucines, nº 14. En España la presentación fue cinco meses después, el 15 de mayo de 1896, en los bajos del hotel Rusia de Madrid. Y en Vitoria, el uno de noviembre de ese mismo año, en el Teatro Circo.

4 En Vitoria, a parte de las proyecciones en el Café Suizo de la segunda década del siglo, fueron muy populares las sesiones gratuitas al aire libre que se dieron durante las fiestas patronales entre los años 1898 y 1915, (Venancio del Val, "Primeros tiempos del cine en Vitoria", *Cine Crítica*, (Vitoria), diciembre de 1970, pág. 16).

5 Artº 132 del "Reglamento de Policía de Espectáculos, de construcción, reforma y condiciones de los locales destinados a los mismos", aprobado por Real Orden del 19 de octubre de 1913.

6 Proyecto de Cesáreo Iradier del año 1916, (Archivo Municipal de Vitoria, 36-6-14).

7 El primer cine de fábrica levantado en España fue el Gran Salón Cinematógrafo Olimpia de Bilbao, inaugurado el 12 de septiembre de 1905, (Carlos Bacigalupe, *Bilbao a Escena*, Ayuntamiento de Bilbao, 1988, pág. 141). En Vitoria lo fue el Iris Salón, inaugurado el año siguiente.

8 Aunque en 1926 se había proyectado "Don Juan" con música sincronizada, la primera película hablada se estrenó el 6 de octubre de 1927, se trataba de "El cantor de jazz". En Vitoria los primeros intentos se realizaron el 15 de noviembre de 1927 en el Nuevo Teatro, sin embargo los sistemas de sonorización no se instalaron hasta mucho después, por lo que hasta el 26 de abril de 1930 no se proyectó una película realmente hablada.

9 Vitoria, ciudad que en el año 1900 contaba con 30.701 habitantes de hecho, creció durante el periodo del que estamos tratando en unos 7.000 habitantes, casi el 23%. Sin embargo, durante ese mismo tiempo, se construyeron cinco nuevos locales, entre teatros y cines, pasando de 2.107

localidades en 1900 a unas 6.000 en 1925, es decir un aumento cercano al 200%, a pesar de que en ese intervalo se había quemado un teatro y cerrado otro.

10 Archivo Municipal de Vitoria (A.M.V.), 25-15-69. El Ideal Cinema fue proyectado en 1923 por Luis Díaz Tolosana.

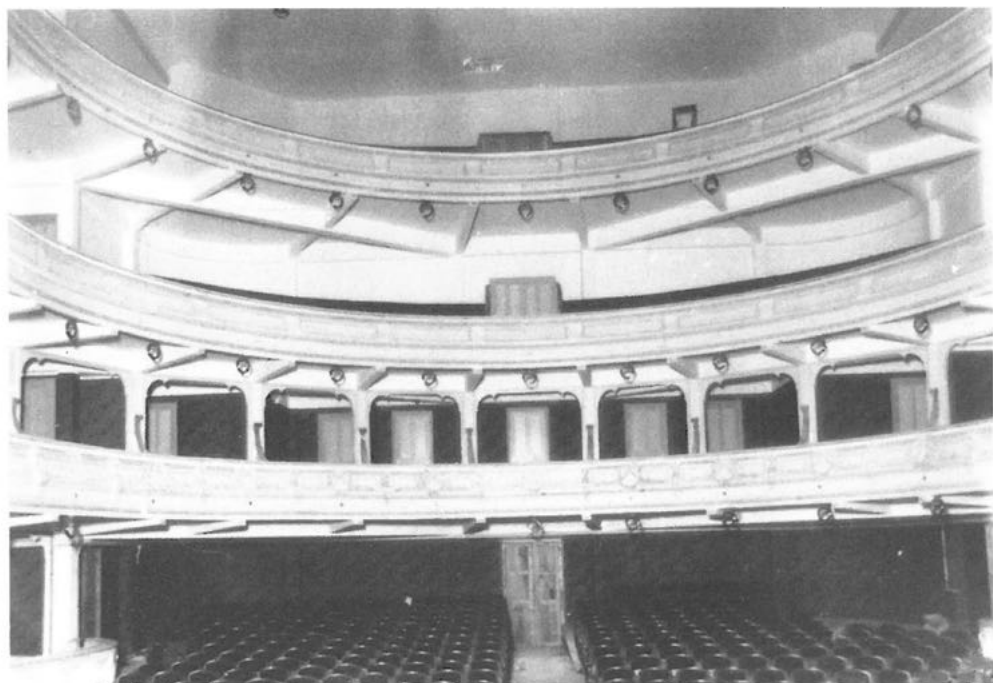
11 A.M.V., 36-6-14.

12 A.M.V., 25-19-43. Proyecto de Augusto de Aguirre del año 1924.

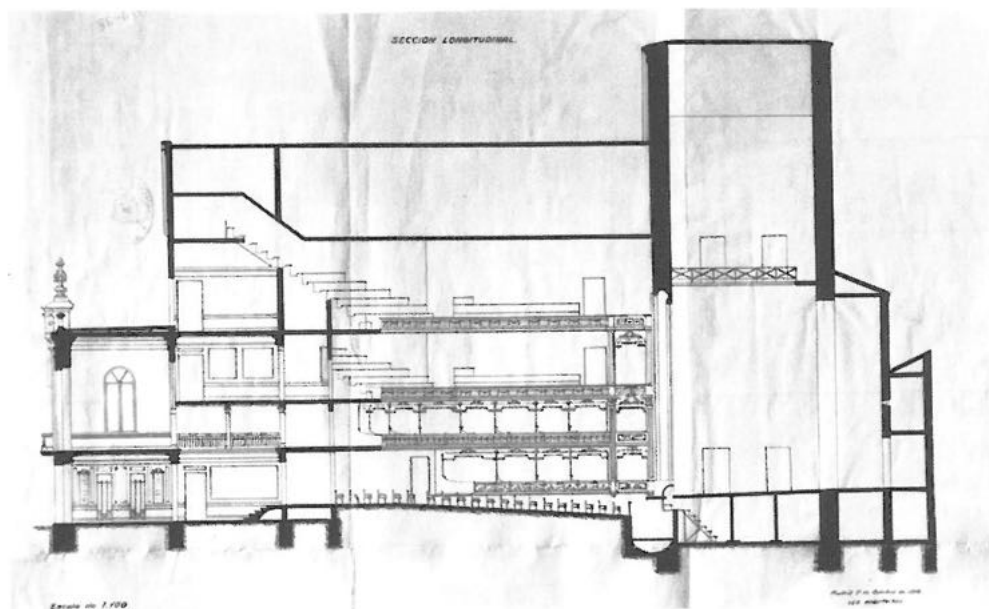
13 Ricardo de Apraiz, *Medio siglo en la vida vitoriana*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de la Ciudad de Vitoria, Vitoria, 1950, pág. 37.

14 Archivo de la Diputación Foral de Alava, DH3914-19. Fue vendido a la Compañía de Jesús, que había previsto dedicar la finca a Iglesia y casa de la Compañía (A.M.V., LI-12-87).

15 A.M.V., 27-12-15.



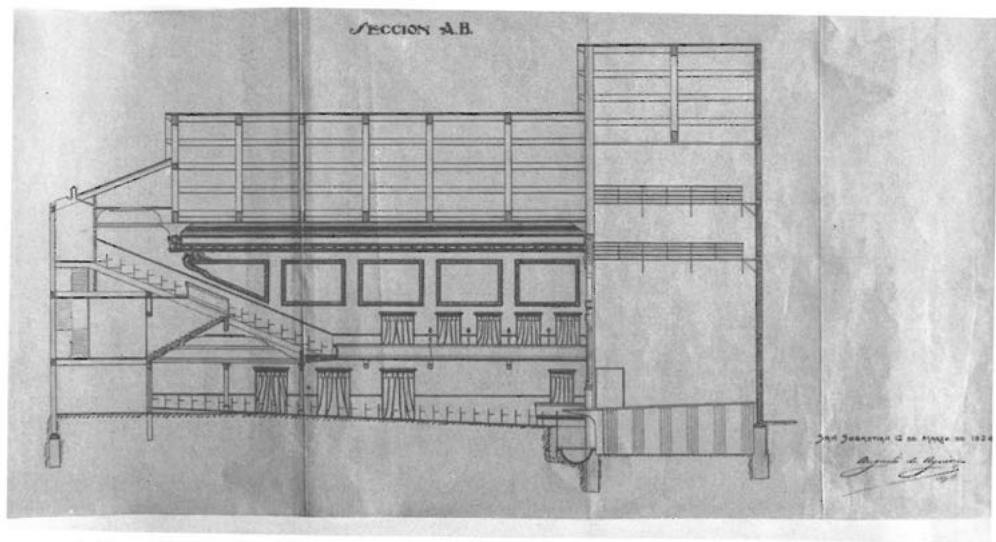
1. Sala del Nuevo Teatro de Vitoria pocos días antes de su inauguración (1918). Construido según el tipo clásico del siglo XIX (Foto: E. Guinea, Archivo Municipal de Vitoria).



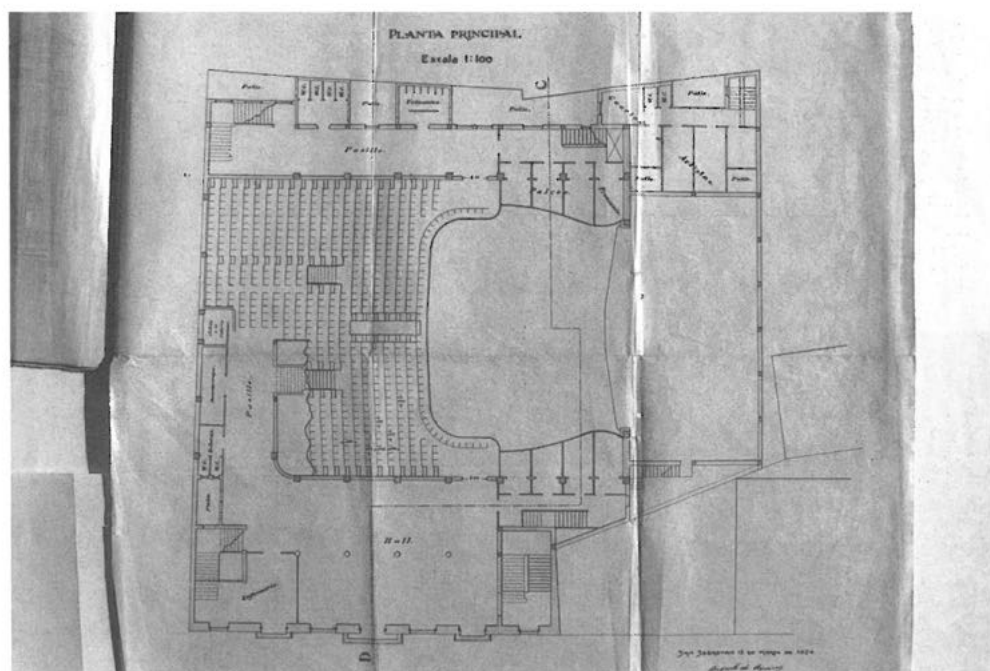
2. Sección longitudinal del Nuevo Teatro según proyecto original de Cesáreo Iradier (1916).



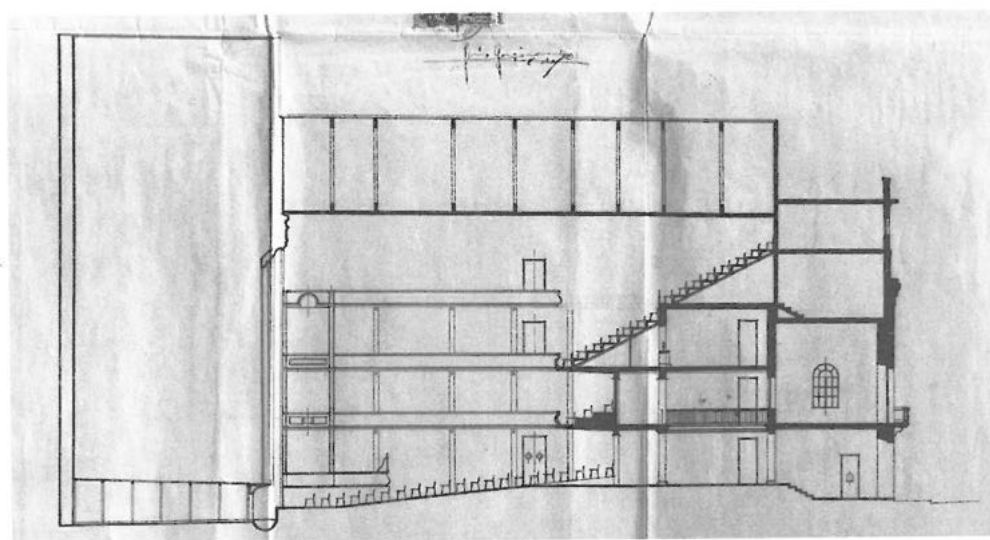
3. Patio de butacas y anfiteatro del cine Ideal Cinema de Vitoria en 1925, año de su inauguración. (Foto: C. Yanguas, Archivo Municipal de Vitoria).



4. Sección longitudinal del Teatro Príncipe de Vitoria según proyecto original de Augusto de Aguirre (1924).



5. Planta del anfiteatro del Teatro Príncipe (1924).



6. Sección longitudinal del Nuevo Teatro, según proyecto de reforma de Jesús Guinea (1931).

LA DIALECTICA TRADICION/FUNCION EN LA ARQUITECTURA DE ENTRESIGLOS: LA ESCUELA DE VETERINARIA DE CORDOBA

MARIA LUISA BELLIDO GANT
FEDERICO CASTRO MORALES
ELISA POVEDANO MARRUGAT¹

ECLECTICISMO E HISTORICISMO

En la época historicista el estilo centra el debate arquitectónico. Detrás de este concepto reside la idea de la búsqueda de la identidad a través de las formas en una sociedad en construcción, la sociedad burguesa. Encontrar un estilo que respondiera a los sentimientos de la época era una labor imposible, porque, si algo caracteriza al mundo contemporáneo, es la diversidad o el "no estilo", como afirmaba Hermann Bloch, a propósito del siglo XIX.

Pero esa limitación no supuso un freno para el pensamiento arquitectónico del siglo XIX, muy al contrario, dio alas a la libertad creativa, al diseño de fórmulas híbridas que hicieron posible la evolución sin ruptura de los historicismos al eclecticismo.

Unos pretendían resucitar el pasado, mientras otros intentaban conciliar tradición y progreso, una síntesis que llegaría a plantearse como imposible desde el radicalismo de la vanguardia histórica. Sin embargo, en los inicios de la contemporaneidad la realidad era bien distinta. De hecho, en el siglo XVIII la mirada hacia el pasado alimentó los deseos puristas. Lodoli planteaba que la arquitectura debería derivar completamente de la naturaleza de sus materiales y de la leyes de lo estático; Laugier el retorno al ideal de Vitrubio de la cabaña primitiva².

La renuncia a la tradición decorativa moderna, en una búsqueda de la esencia misma de la arquitectura, condujo hacia el **estructuralismo neoclásico**, pero el academicismo convirtió al neoclasicismo en el único lenguaje posible, un lenguaje especialmente retórico y, sobre todo, exclusivo.

En el pensamiento arquitectónico del siglo XIX, el eclecticismo se entendió como una doctrina liberadora del exclusivismo grecorromano o medieval que permitía abiertamente la reutilización de todos los estilos, sin limitaciones ni coacciones³; aunque, en realidad, la concepción arquitectónica varió poco: Javier Hernando opina que la aparente libertad ecléctica, resultante de la mescolanza de estilos, no era más que un espejismo. Tras ella, se ocultaba todo tipo de elementos tomados del pasado y, a lo peor, una composición tradicional.

Curiosamente, ya en el siglo XVIII, Gianbattista Vico había sentado las bases de esa nueva concepción del pasado que permitía la aceptación de cualquier fenómeno ocurrido en otra época y el establecimiento de la conexión entre distintos hechos.

No es el momento ni la intención de los autores de esta comunicación analizar el proceso evolutivo de los historicismos ni ahondar en la comprensión conceptual de los fenómenos historicista y ecléctico, pero debemos resaltar que en 1975 L. Patetta amplía el marco cronológico y semántico del eclecticismo, entendiéndolo como el “conjunto de experiencias arquitectónicas desde 1750 a finales del ochocientos; esto es, de la crisis del clasicismo a los orígenes del Movimiento Moderno”⁴. A. Isac fija el final de este pensamiento con la aceptación generalizada del racionalismo en torno a 1920⁵.

Desde un punto de vista estético, los historicismos decimonónicos sustituyeron al absolutismo clasicista por otros exclusivismos decorativos, de modo que el funcionalismo en el siglo XIX sólo pudo acomodarse a las formas de la ingeniería pura, aunque éstas acabaron por contagiarse de combinaciones eclécticas con estilos históricos⁶.

En este momento de generalizado decantamiento del quehacer del arquitecto hacia la interpretación de la tradición, pocos fueron los que analizaron coherentemente los problemas de función. Viollet-le-Duc tomó el testigo de Lodoli en alguna ocasión, al plantear la creación de un auténtico estilo contemporáneo que empleara los nuevos materiales férreos⁷. Pero existía en él la contradicción de elegir la vía del neomedievalismo como ropaje de aquella arquitectura, aunque él lo hacía desde el convencimiento legítimo de que los principios góticos se adaptaban al uso de los materiales nuevos⁸.

No obstante, la influencia de Viollet-le-Duc sobre el primer funcionalismo contemporáneo es evidente: Frank Lloyd Wright partiendo de la Naturaleza misma, renunció al ropaje de la historia para definir un nuevo concepto de la arquitectura, más funcional, el **organicismo**, que además era fiel a materiales y necesidades nuevas⁹.

La progresiva renuncia a la retórica del pasado propició la consolidación en el uso de los nuevos materiales y un criterio más funcionalista. La creciente crítica al historicismo animó la creación de formas tan renovadoras como las técnicas y los materiales que comenzaban a generalizarse en la construcción.

Otto Wagner llegó a manifestar: “nada que no sea práctico puede ser hermoso”¹⁰; y Adolf Loos (1870-1933) en su aspiración hacia un purismo geométrico y extremo¹¹, declaró que “un edificio ornamentado era como un hombre tatuado ...”.

Para Loos “la evolución de la cultura europea marchaba con la eliminación del adorno de los objetos útiles”¹². A pesar de la denuncia cruda al historicismo y el eclecticismo emprendida en Alemania, Austria, Holanda, Inglaterra, Rusia ... queda patente la existencia de un hilo espiritual entre los orígenes de la modernidad —el rigorismo y estructuralismo neoclásicos— y la vanguardia racionalista, vínculo no reconocido entonces por los modernos, pero admisible desde las actuales posiciones historiográficas.

Mientras en Europa las dos primeras décadas del siglo XX relegaban la tradición a un segundo plano, en nuestro país este relevo no acabó de producirse.

PERVIVENCIA DEL ECLECTICISMO EN ESPAÑA

Pedro Navascués Palacio distingue tres etapas dentro del eclecticismo español: un primer eclecticismo marcado por la liquidación del neoclasicismo y que busca en la

Edad Media sus modelos; una segunda etapa en la que se aboga por una arquitectura y un arte propiamente eclécticos y fieles a su época; y por último el fracaso de este eclecticismo, aunque pervive en la arquitectura de los primeros años del siglo XX ¹³.

Y es que el eclecticismo en España, pese a su temprana introducción, de la mano de Tomás García Luna, que pronunció en 1843 unas conferencias en el Ateneo de Madrid que fueron publicadas rápidamente bajo el título: **Lecciones de filosofía ecléctica (1843)**, perdura hasta los años treinta de nuestro siglo, interrelacionándose, en ocasiones, con la tendencia racionalista que intenta acallarlo definitivamente.

Como corriente del pensamiento arquitectónico no adquiere madurez hasta 1883, fecha en la que Juan de Dios de la Rada y Delgado defendió en un discurso académico que el eclecticismo arquitectónico era “estilo propio” del siglo XIX ¹⁴, aunque tenía conciencia de que se trataba de un estilo para una época de transición.

Si bien en el plano filosófico el krausismo y el positivismo terminaron con el auge del eclecticismo como filosofía política, llegándose a las más duras descalificaciones ¹⁵, en el plano estético supo enriquecerse con la asimilación de aspectos provenientes de las alternativas plásticas o arquitectónicas formuladas por sus replicantes.

A partir de 1900 el eclecticismo defendido por José Amador de los Ríos, Juan de Dios de la Rada y otros teóricos inició su decadencia, alejándose de la imitación de las opciones extranjeras para buscar la identidad en tradiciones propias, lo que insertó el debate en la búsqueda de un estilo nacional ¹⁶.

En 1910 Manuel Aníbal Álvarez pronunció un discurso de recepción en la Academia de San Fernando con el título de **Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea**, ejemplo de la fuerza que estaba alcanzando por aquella época la idea de constituir un arte español que pudiera oponerse al extranjerismo, en especial, frente a la influencia francesa ¹⁷.

EL NEOMUDEJAR

En 1859 José Amador de los Ríos leyó su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando con el título “El estilo mudéjar en Arquitectura”, en el que proponía el término mudéjar para definir “aquel estilo que tenido en poco, o visto con absoluto menosprecio por los ultraclásicos del pasado siglo, comienza hoy a ser designado, no sin exactitud histórica y filosófica, con nombre de mudéjar; nombre que, presenta a la contemplación de la crítica una de las más interesantes fases de la civilización española (...)” ¹⁸.

La historiografía decimonónica detectó la existencia de un fenómeno que no procedía de la importación directa de la cultura islámica, sino de su aclimatación en suelo español, y de las consiguientes hibridaciones, es decir, de productos decisivamente localizados, y por tanto nacionales.

Román Loredó en su introducción a la **Arquitectura gótica en España** de Street, señalaba que el mudéjarismo fue “fórmula verdaderamente nacional, y sobre todo, popular del arte español, ambiente que resistió a todas las sucesivas importaciones de estilos europeos y que con todos llegó a amalgamarse” ¹⁹.

El nivel de partida del “revival” mudéjar fue el subproducto del neo-arabismo. Sin embargo, pudo alejarse del neoárabe frecuente en toda España antes de la aparición del

mudéjar de la Plaza de toros de Madrid, gracias al enriquecimiento ideológico que recibió del regeneracionismo; pero como el arabismo, pronto se utilizó con un caprichoso sentido romántico y pintoresquista.

Así, el neo-mudéjar, que arrancó como una especialización del campo de los simbolismo nacionalistas de los estilos hispano-árabes, llegó a tener elementos de identidad con el proyecto historicista, con los criterios compositivos del eclecticismo y, debido a la riqueza de sus matices locales, con el tímido proyecto regionalista español.

CORDOBA, MUDEJARISMO E ISLAMISMO: SU REVITALIZACION

En Córdoba la arquitectura neomudéjar no tuvo mucha repercusión, en 1909 Adolfo Castiñeira proyectó una casa neomudéjar en la calle Cardenal González, más adelante realizó las casas de la calle Enrique Redel y del Triunfo. En 1914 Gonzalo Domínguez Espúñez proyectó la Escuela de Veterinaria dentro de lo que Alberto Villar Movellán ha definido como un regionalismo neomudéjar ²⁰, por su decoración a base de arcos califales y esquemas serlianos, sin embargo en planta se trata de un edificio de marcado carácter funcionalista y distribución espacial en la línea de otras escuelas-clínicas veterinarias centroeuropeas.

Dentro del islamismo debemos destacar la realización en 1929 del pabellón de Córdoba para la Exposición Iberoamericana de Sevilla realizado por el arquitecto municipal. Transcribimos a continuación la memoria presentada por Carlos Sáenz de Santa María en agosto de 1928.

“(…) Dicho pabellón se ha trazado, tratando de que sea en su **arquitectura un reflejo fiel de la característica de la localidad** cuya representación ostenta”.

La expresión de lo idiosincrático se apoyó en el argumento que reproducimos a continuación:

“En esta idea y **siendo Córdoba esencialmente árabe**, así como la Mezquita su monumento principal, en ella nos hemos inspirado en el estilo, líneas generales y detalles arquitectónicos, adaptándolo naturalmente a la especial disposición de alzado que exige la planta proyectada. Por el **carácter tradicional** que tiene en Córdoba **la torre de la Iglesia de San Nicolás de la Villa y aun cuando no corresponda por su estilo al del resto del pabellón** se ha proyectado en un lateral de la construcción” (la negrita es nuestra) ²¹.

Como vemos en esta memoria quedan claramente expuestas las intenciones del arquitecto. Pretendía realizar un edificio que respondiera a las características propias de la ciudad. Esta, “eminentemente árabe”, debía estar representada por una construcción de tradición islámica, de ahí que se tomara como modelo la Mezquita, edificio emblemático del pasado musulmán de Córdoba.

Junto al deseo de plasmar el carácter propio de la ciudad, también se tomó como modelo la torre de la iglesia de San Nicolás, construcción representativa de Córdoba pues era el primer edificio que veía el visitante a su llegada en tren a la ciudad, acentuado por el eje óptico que constituía el paseo del Gran Capitán que en estas fechas se estaba convirtiendo en avenida.

Esta idea de realizar un edificio que plasmara las características de la ciudad tiene su antecedente en 1925 cuando Antonio Jaén al referirse al proyecto de una exposición de carácter artístico arqueológico y artístico industrial, hecha en Córdoba con motivo del Certamen, apuntaba que para ésta debería construirse un edificio ex profeso dentro del estilo cordobés que manifestara el espíritu del pueblo ²².

Este interés lleva a Carlos Sáenz de Santa María a proyectar un edificio que fuera fiel reflejo de las características de la ciudad.

LA FACULTAD DE VETERINARIA DE CORDOBA

La Escuela de Veterinaria se fundó por Real Decreto en 1847 iniciando sus actividades un año después en el Hospicio Viejo, anterior convento de la Encarnación Agustina, situado en la calle que lleva su nombre. El crecimiento del número de alumnos y las nuevas exigencias de las enseñanzas pronto revelaron la necesidad de un nuevo edificio.

En 1913 el entonces diputado a Cortes por Córdoba, Antonio Barroso y Castillo, puso de manifiesto estas necesidades. Se redactó un documento sobre las **Condiciones pedagógicas e higiénicas que debe reunir una Escuela de Veterinaria conforme a las necesidades modernas** firmado por Calixto Tomás y Gómez y que serviría de base para el concurso que se promovió entre arquitectos de España ese mismo año.

Calixto Tomás opinaba que el edificio debía construirse según directrices alemanas, para mayor seguridad e higiene, en pabellones aislados. Debía estar emplazado fuera de la capital, pero cerca de ella, en sitio alto y ventilado, con cómodas vías de acceso. Los terrenos debían ser lo más amplios posibles: pensando en la instalación de un centro pecuario, de experimentación agro-pecuaria, jardín botánico, etc. ²³. El centro debía contar con 14 pabellones.

El Pabellón principal estaría dedicado a administración, emplazándose detrás de una verja correspondiente al frente de la Escuela y constaría de 2 plantas y una gran torre con reloj.

El Pabellón de Física, Química e Historia Natural, estaría situado detrás del ala izquierda del pabellón principal y a cierta distancia. Constaría también de dos plantas. En ambas, en la zona más iluminada se dispondría de una cátedra, con gradería en semicírculo. Este pabellón llevaría como remate una terraza para observatorio meteorológico.

El Pabellón de Fisiología e Higiene a la derecha del principal, también a cierta distancia, con dos plantas, la baja dedicada a Fisiología y la otra a Higiene.

Las clínicas para animales grandes: según el autor éste debe ser uno de los pabellones más interesantes y debía emplazarse detrás y a distancia del edificio principal, de tal forma que entre los otros pabellones y éste limite una plaza abierta por sus ángulos. En el centro de la plaza habría jardines a la inglesa, y se edificarían kioscos con urinarios y retretes para alumnos. Como los otros constaría de dos plantas y con dos techos en los extremos salientes hacia adelante y detrás en dos crujeas perpendiculares al pabellón.

La clínica para animales pequeños, detrás de las Clínicas grandes, a distancia para dejar paso entre ellas y con forma cuadrangular, constando de cuatro crujías de una sola planta.

El Pabellón de Anatomía, al lado este de la Gran Clínica y haciendo “pandant” con el de Agricultura, con dos plantas, y las cátedras en forma de anfiteatro, por lo que la fachada norte tendrá forma semi-circular.

Junto a estos pabellones existirían depósitos de aguas, estación pecuaria, departamento de baños, fraguas y herradero, clínica de enfermedades infecciosas y lazareto.

Los arquitectos participantes en el concurso debieron diseñar un conjunto de edificaciones adaptado a este programa funcional. Fue elegido el proyecto que presentó el arquitecto Gonzalo Domínguez Espúñez²⁴, técnico perteneciente a la generación regionalista. En 1914 el ministro del ramo aprobó el proyecto por Real Decreto²⁵.

El Ayuntamiento de la ciudad adquirió y cedió los terrenos necesarios para que pudieran empezarse unas obras que se desarrollaron con notable lentitud y que no pudieron concluirse hasta 1936.

Las obras se hicieron con mucha lentitud, un ejemplo de ello, es que en 1921 sólo se había terminado la planta baja del edificio principal.

El aumento de los precios hizo pedir al arquitecto que las obras se hicieran por contrata, a pesar de ello siguieron paralizadas hasta 1929, en que las promovió el Presidente del consejo de Ministros, General Primo de Rivera que ordenó al arquitecto ampliar el edificio principal, haciendo que el proyecto quedara reducido a un solo inmueble. En su lugar se añadió una tercera planta. Cuando las obras estaban ya avanzadas, se adosaron a la fachada posterior tres dependencias bajas, para servicios de clínica y animalario.

“Con ello quedó cercenado el hermoso proyecto primitivo, que inspirado en las escuelas alemanas, constaba de un edificio principal de dos plantas, otro de casi igual trazado para clínicas y varios más modestos, hasta el número de trece, para servicios más modestos”²⁶.

El Claustro de la Escuela estaba a favor del primitivo proyecto, pero se siguió adelante y se aprobó el reformado por Real Decreto de 6 de julio de 1929.

El proyecto se le dio a Severiano Montoto que se comprometió a tener la obra terminada en 1933 aunque en realidad se amplió en 1934.

Domínguez Espúñez conocedor de la arquitectura sevillana empleó el ladrillo agamilado, la cerámica vidriada, herrajes y otros elementos propios del llamado “estilo sevillano”. Compositivamente, adaptó fórmulas clásicas como la ventana serliana a la tradición local, sustituyendo el medio punto por el arco de herradura, resultando lo que Alberto Villar Movellán ha calificado como “serliana cordobesa”.

En el interior se adoptaron soluciones mudéjares en la carpintería de las dependencias nobles. El artesonado de la sala de Juntas constituye un vivo exponente de la recuperación formal de la carpintería mudéjar como solución arquitectónica contemporánea en la época del tradicionalismo arquitectónico aunque sea una solución de yesería.

Esta obra de Domínguez Espúñez para Alberto Villar Movellán constituye un modelo sin escuela, pues ningún otro arquitecto redonda esta línea en Córdoba²⁷.

Las obras concluyeron poco antes del inicio de la Guerra Civil. Irónicamente un programa funcionalista tan depurado se vio truncado por las limitaciones presupuestarias y por las reformas producidas para su adaptación a cuartel militar. Este destino no previsto provocó alteraciones en la fábrica que debieron ser subsanadas por el arquitecto Rafael de la Hoz Saldaña en 1941.

En el amplio solar que ocupa el edificio se han ido construyendo pabellones aislados para dar respuestas a necesidades docentes surgidas con el paso del tiempo y sin que éstos guarden ningún diálogo formal con la fábrica inicial.

Si reducimos la interpretación de esta construcción, hoy patrimonio de la Universidad de Córdoba y sede de su Facultad de Veterinaria, al ropaje que envuelve al edificio principal, evidentemente debemos reconocer que nos encontramos ante una tardía manifestación, eso sí de gran calidad, de la tendencia neomudéjar; por el contrario, si valoramos el edificio en su concepción espacial y programa funcional, debemos concluir que estamos ante un temprano ejemplo de la dialéctica entre eclecticismo y funcionalismo, que se anticipa al debate que tendrá lugar en nuestro país en los últimos años de la década de los veinte.

BIBLIOGRAFIA:

AA. VV.: *El patrimonio artístico de las Universidades Andaluzas*. Junta de Andalucía, Consejería de Educación y Ciencia, 1992.

ALVAREZ AMOROSO, Manuel Aníbal: "Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea". Discurso de recepción en la Academia de San Fernando, 1910.

AMADOR DE LOS RIOS, José: "El estilo mudéjar". Discurso leído en Junta pública de 19 de junio de 1859.

ANONIMO: "Crónica Local. La Escuela de Veterinaria". *El defensor de Córdoba*, 14 de enero de 1913, pág. 2.

BELLIDO GANT, María Luisa: "Restauraciones, historicismo y pintoresquismo. El Pabellón de Córdoba en la Exposición Iberoamericana (1929)". *Actas Jornadas de Medievalismo y Neomedievalismo en la Arquitectura Española: Desamortización y Restauración Monumental*. UNED Avila-Universidad de Salamanca. Avila, 1989. 7 pags. (en prensa).

BELLIDO GANT, María Luisa: "La imagen de Córdoba en el Pabellón de la Exposición Iberoamericana de 1929". *Actas II Congreso de Historia de Andalucía*. Universidad de Córdoba, 1991. (en prensa).

BELLIDO GANT, M. L.; CASTRO MORALES, F.; POVEDANO MARRUGAT, E. y otros: *El patrimonio artístico de la Universidad de Córdoba*. Universidad de Córdoba. (en prensa).

CASTRO MORALES, Federico: "Regeneracionismo y nueva concepción del paisaje". *Apotheca* n.º 6. Córdoba, 1988, págs. 95-105.

CASTRO MORALES, Federico: "Historicismo y regeneracionismo en España: «la búsqueda de la arquitectura nacional»". *Cuadernos. Revista del Colegio Oficial de Ingenieros*. Santa Cruz de Tenerife, 1990, págs. 16-24.

CASTRO MORALES, Federico: "Regionalismo y vanguardia en la Arquitectura Canaria de los años treinta". *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*. T. II. Secretariado de Publicaciones. Universidad de La Laguna, 1991, págs. 147-162

CASTRO MORALES, Federico: "Arquitectura y regeneracionismo en España. La superación del eclecticismo" (1989). *Estudios sobre arquitectura iberoamericana*. Junta de Andalucía. Sevilla, 1990, págs. 184-193.

INFANTE LUENGO, Félix: "Datos históricos de la Facultad de Veterinaria de Córdoba en su primer centenario", en *Zootecnia*, n.º 19-26. Córdoba, 1947-48, págs. 87-120.

ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*. Diputación Provincial de Granada, 1987, pág. 31.

JAEN, Antonio: "Córdoba y la Exposición de Sevilla". *Diario de Córdoba*, 23 de junio de 1925, pág. 1.

LOOS, A.: *Ornamento y delito*. Barcelona, 1972.

MEDINA BLANCO, M. - GOMEZ CASTRO, A. G.: *Historia de la Escuela de Veterinaria de Córdoba 1847-1943*. Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 1992.

NAVASCUES PALACIO, Pedro: "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX", en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 114. Madrid, 1971, págs. 111-125.

PATETTA, L.: *L'Architettura dell'Eclettismo. Fonti. Teorie. Modelli. 1750-1900*. Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1975.

RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: "Caracteres de la arquitectura contemporánea". 1883, págs. 28-29.

STREET, G.E.: *La arquitectura gótica en España*. Traducción de Román Loredó. Calleja. Madrid, 1926.

TRACHTENBERG, Marvin; HYMAN, Isabelle: *Arquitectura. De la Prehistoria a la postmodernidad*. Akal. Madrid, 1990, pág. 500.

VILLAR MOVELLAN, Alberto: "Arquitectura cordobesa del neoclasicismo al post-moderno", en *Córdoba*. Gever. Sevilla, 1986.

WAGNER, Otto. *Einige Skizzen, Projekte und Ausgeführte Bauwerke*, 4 vols. Viena, 1890-1922.

NOTAS

1 Los autores de esta comunicación son miembros del grupo de investigación T.I.E.D.P.A.A.N. (Tecnología Informática para el Estudio y Difusión del Patrimonio Artístico Andaluz).

2 TRACHTENBERG, Marvin; HYMAN, Isabelle: *Arquitectura. De la Prehistoria a la postmodernidad*. Akal. Madrid, 1990, pág. 500.

3 ISAC, A.: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos 1846-1919*. Diputación Provincial de Granada, 1987, pág. 31.

4 PATETTA, L.: *L'Architettura dell'Eclettismo. Fonti. Teorie. Modelli. 1750-1900*. Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1975.

- 5 ISAC, A.: Op. cit.
- 6 TRACHTENBERG, Marvin; HYMAN, Isabelle: Op. cit. pág. 574.
- 7 Idem., pág. 603.
- 8 Idem., pág. 604.
- 9 Idem., pág. 624.
- 10 WAGNER, Otto: *Eingie Skizzen, Projekte und Ausgeführte Bauwrke*, 4 vols., Viena, 1890-1922.
- 11 LOOS, A.: *Ornamento y delito*. Barcelona, 1972.
- 12 Ibídem.
- 13 NAVASCUES PALACIO, Pedro: "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX", en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 114. Madrid, 1971, págs. 111-125.
- 14 RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: "Caracteres de la arquitectura contemporánea". 1883, págs. 28-29.
- 15 Patricio de Azcárate diría que era un "absurdo de los tiempos modernos" y "la tumba de todos los sistemas filosóficos", mientras que para Campoamor, el eclecticismo se había convertido en una "olla podrida".
- 16 ISAC, A.: Op. cit., pág. 84.
- 17 ALVAREZ AMOROSO, Manuel Aníbal: "Lo que pudiera ser la arquitectura española contemporánea". Discurso de recepción en la Academia de San Fernando, 1910.
- 18 AMADOR DE LOS RIOS, José: "El estilo mudéjar". Discurso leído en Junta pública de 19 de junio de 1859.
- 19 STREET, G.E.: *La arquitectura gótica en España*. Traducción de Román Loredó. Calleja, Madrid, 1926.
- 20 VILLAR MOVELLAN, Alberto: "Arquitectura cordobesa del neoclasicismo al postmoderno", en *Córdoba*. Gever. Sevilla, 1986, pág. 357.
- 21 Archivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Hemeroteca de Sevilla.
- 22 JAEN, Antonio: "Córdoba y la Exposición de Sevilla". *Diario de Córdoba*. 23 de junio de 1925, pág. 1.
- 23 INFANTE LUENGO, Félix: "Datos históricos de la Facultad de Veterinaria de Córdoba en su primer centenario", en *Zootecnia*, n.º 19-26. Córdoba, 1947-48, págs. 87-120.
- 24 ANONIMO: "Crónica Local. La Escuela de Veterinaria". *El defensor de Córdoba*, 14 de enero de 1913, pág. 2.
- 25 En 1914 se aprueba en primera propuesta el proyecto del arquitecto Gonzalo Domínguez y Espúñez que importa por su presupuesto de contrata 1.970.748,08 pesetas, en *El defensor de Córdoba*, 27 de octubre de 1914, pág. 2.
- 26 INFANTE LUENGO, Félix: Op. cit., pág. 100.
- 27 MEDINA BLANCO, M. - GOMEZ CASTRO, A. G.: *Historia de la Escuela de Veterinaria de Córdoba 1847-1943*. Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, 1992., pág. 356.

EL PESO DE LA TRADICION: LA BASILICA TERESIANA DE ALBA DE TORMES (1897-1923)

JOSE IGNACIO DIEZ ELCUAZ
M^a NIEVES RUPEREZ ALMAJANO

El proyecto de la basílica teresiana de Alba de Tormes fue una de las formulaciones más puristas del neogótico finisecular y obra señera de los postulados historicistas. El Padre Cámara, obispo de Salamanca entre 1885 y 1904, quiso levantar un edificio que acogiese las reliquias de Santa Teresa, pues no le parecía que la iglesia del convento carmelitano de Alba tuviese la grandeza ni las dimensiones convenientes. Expuso su idea por primera vez el 15 de octubre de 1896, celebrando la fiesta de Santa Teresa de Alba, ante varios prelados y un numeroso público.

Anteriormente, en 1882, con ocasión del tercer centenario de la Santa, durante el obispado de Martínez Izquierdo, se celebró un certamen literario y ya entonces surgió la misma idea pero sin llegar a realizarse ¹. Ahora, la decisión era firme. Desde abril de 1897 se toman las primeras decisiones y se inician las mediciones que permitieran llevar a cabo su realización ².

Tanto el arquitecto encargado del proyecto por el Padre Cámara -Enrique María Repullés y Vargas-, como el estilo adoptado son suficientemente representativos del panorama arquitectónico vigente en el último tercio del siglo XIX.

La elección de estilo fue una cuestión importante que, sin embargo, no ofrece ninguna sorpresa. Tres eran las alternativas que se discutieron: el eclecticismo vigente, el renacimiento y el gótico. El rechazo del primero era previsible, dada la idea que el Padre Cámara tenía de levantar un edificio simbólico y emblemático de la espiritualidad cristiana representada por Santa Teresa, difícilmente asociable al estilo de los nuevos tiempos -agnósticos, para el catolicismo finisecular-. Además, la actitud de la Academia de Bellas Artes, consultada por áquel, era contraria al eclecticismo y a la evocación poco ortodoxa del pasado, opinión que comparte plenamente Repullés, para quien "el moderno eclecticismo, si tiene cierto sello especial, es más bien el que le prestan los materiales y sistemas de construcción empleados, en virtud de los adelantos de las ciencias", careciendo por completo de la permanencia deseada en un edificio destinado a perpetuar y honrar "la imperecedera memoria de una mujer de espíritu fuerte" ³.

Otra de las posibilidades apuntadas era el modelo renacentista. El periódico salmantino *El Independiente* señalaba un año antes de comenzar las obras:

"Aún no está concluido el plano, ni aún quizá decidido el género arquitectónico en que se constituirá la basílica, aunque, según nuestra humilde opinión, tratándose de una Santa del siglo XVI, parece que se impone el bello, magnífico y relativamente fácil estilo greco-romano, por el que tantas iglesias se construyeron en España durante aquella memorable centuria" ⁴.

Esta opinión, tal vez más acorde con el sentido de la congruencia histórica de los académicos, era manifestada también por D. Pedro de Madrazo, aunque aceptaba finalmente los argumentos del Padre Cámara para optar por la arquitectura gótica. Repullés expresaba probablemente el sentir del obispo al rechazar el "estilo del Renacimiento o el plateresco de transición, que brillaba al morir la Santa, por sus recuerdos paganos".

La elección de las formas góticas fue una decisión personal del Padre Cámara. Al exponer sus proyectos a la Academia, el 23 de octubre de 1897, la justifica haciendo hincapié en la asociación entre cristianismo y arquitectura gótica:

"Por aparecer como el más apropiado para representar la idea cristiana en las edificaciones, por hallarse exento de galas ornamentales, pero con severa majestad de líneas y proporciones; porque con su sencillez, sus elevadas naves y agujas, parece como que tiende a separarse del suelo y alzarse a más puras y serenas regiones, a las que se alzó, intrépida, la humilde y endiosada Virgen carmelitana; y, finalmente, porque tal estilo parecía una imposición forzosa, ante el hecho de que el cuerpo incorrupto de la Santa quiso reposar bajo dos ojivas" ⁵.

Estos argumentos -con simples variaciones de forma- serán recogidos por Repullés en la memoria del proyecto, subrayando de nuevo el carácter cristiano por excelencia de dicho estilo, "lleno de piadosos recuerdos, de hermosas tradiciones y de místicos simbolismos y, por tanto, fiel expresión del espíritu teresiano" ⁶.

Ahora bien, dicha preferencia es plenamente conforme con una corriente de opinión forjada a lo largo de la centuria, y que a estas alturas estaba muy arraigada. Desde principios del siglo XIX, se va potenciando la reivindicación de la arquitectura gótica a un doble nivel. Artículos y estudios publicados en varias revistas consagran una visión de aquella basada en su capacidad evocativa del sentimiento religioso, es decir, ofrecen un análisis fundamentalmente significativo del hecho en su complejidad histórica. Por otro lado, destacan la necesaria "unidad de las artes" que imponía esta finalidad religiosa, más acusada aquí que en otros estilos arquitectónicos, al tiempo que defienden la posesión de aquella "unidad estructural" y de la organicidad que el clasicismo le venía negando. La arquitectura gótica se alza así como modelo de racionalidad y coherencia en donde cada forma encuentra una justificación en la lógica interna que preside al conjunto del organismo. Este racionalismo goticista quedó consagrado en la década de los setenta, enfrentado hasta cierto punto, en su cientifismo, a la tradicional visión pintoresca y romántica del gótico ⁷.

Esta visión de la arquitectura medieval tiene su aplicación práctica en la restauración de la catedral de León, que -como afirma Arrechea- se convirtió en el símbolo de la defensa arqueológica de la tradición medieval española al tiempo que en un privilegiado lugar de experimentación arquitectónica. Pero paralela a esta restauración y a la que se acomete en otras catedrales -Sevilla, Barcelona, Toledo o Salamanca, entre otras-, hay una fuerte tendencia proyectual basada en un purismo neogótico, que tiene

su campo de aplicación más extenso en conventos, colegios y, sobre todo, iglesias. La basílica teresiana de Alba de Tormes lejos, pues, de ser una excepción es, junto con la inacabada Catedral de la Almudena, uno de los proyectos más monumentales y paradigmáticos de esta corriente, de tanto arraigo que su duración se prolonga durante el primer cuarto del siglo XX.

Enrique María Repullés y Vargas (1845-1922) fue una de las personalidades más relevantes del panorama arquitectónico del momento, representante genuino de los últimos años de esta "fase típica del revival", donde la confusión estilística era la tónica general de nuestra arquitectura en el cambio de siglo, como ha señalado Navascués⁸. Autor, junto con Ricardo Velázquez, de los edificios más representativos del Madrid alfonsino, fue también restaurador, buen dibujante, gran erudito y crítico de la arquitectura contemporánea, de la que nos ha dejado interesantes datos. Siguiendo esa especie de acuerdo tácito que existía en el momento y condicionaba la elección de estilo a la función del edificio o al deseo del cliente⁹, Repullés no se limitó a un único lenguaje arquitectónico: emplea formas clásicas en la Bolsa "nueva", el edificio más sintomático de todos los que proyectó, mientras en el Ayuntamiento de Valladolid, prototipo de eclecticismo, acusa dejes de un historicismo renacentista¹⁰, con formas procedentes del repertorio salmantino, que también utilizó en alguna casa familiar de Madrid. Pero su labor restauradora de importantes monumentos medievales -iglesia de San Jerónimo de Madrid, la de San Vicente, las murallas y los conventos de Santo Tomás y Santa Teresa en Avila, las catedrales de Toledo y la nueva y la vieja de Salamanca- le acabó inclinando hacia el medievalismo, ajustándose buena parte de su arquitectura al gótico tardío, aunque tampoco faltan en su elenco obras neomodéjares¹¹.

En 1897 Repullés no era sólo un académico de reconocida competencia, con amplia obra arquitectónica en su haber, sino también uno de los mejores conocedores de las soluciones compositivas góticas, por lo que no resulta extraño que fuese designado por el Padre Cámara para formar el proyecto y dirigir las obras de la nueva basílica. Una empresa de esta categoría y trascendencia exigía también un arquitecto prestigioso a nivel nacional, y por ello relegó al arquitecto diocesano Joaquín de Vargas quien, no obstante, algunos años antes había planeado y dirigido las obras del nuevo templo de San Juan de Sahagún en Salamanca por encargo suyo.

PROYECTO ARQUITECTÓNICO DE LA BASÍLICA Y SU SIMBOLOGÍA

El proyecto debía resolver una serie de factores que lo condicionaban, en especial la necesidad de enlazar el nuevo edificio con el antiguo convento de Carmelitas, que había de conservarse. La ubicación de éste en pleno núcleo urbano, inmediato a la plaza principal del pueblo, al Ayuntamiento y a otros significativos edificios religiosos, no dejaba lugar a otro emplazamiento que en la ladera del Tormes. Dentro de ésta se prefirió la zona occidental tanto por respetar la vía principal que desde el puente se dirige hacia la plaza mayor, como por su disposición elevada sobre la vega, que proporciona numerosos y buenos puntos de vista, y el fácil acceso de los peregrinos.

Dado el carácter marginal de su localización, y pese a la magnitud del proyecto, las repercusiones urbanísticas no fueron muy acusadas, si bien el paisaje visual habría cambiado decisivamente de haberse concluido. Desapareció una manzana entera de casas, corrales y cercados, y parte de otras tres, junto con las calles de Caldereros, Colada 1ª, Colada 2ª y plazuela de la Parra. Eran fincas de escaso valor, pero su adqui-

sición presentó más dificultades de las previsibles, pues sus propietarios se resistían a enajenarlas. Aparte de esto se contemplaba el futuro ensanche y regularización de la plaza que existía junto al puente, donde se abriría la fachada principal del nuevo templo, realizada por medio de rampas y escalinatas que, al mismo tiempo, salvarían parte del desnivel existente hasta el pavimento del viejo convento.

En cuanto al edificio propiamente dicho, el proyecto para la Basílica Teresiana de Alba de Tormes previsto por Repullés, aparte de inspirarse -como él mismo dice- "en los modelos del estilo ojival del siglo XIV" ¹² y de tomar elementos diversos de las grandes catedrales góticas españolas, no puede ocultar su deuda con el segundo proyecto del marqués de Cubas para la Almudena, como ya señaló Navascués, pero aún supera su gran amplitud ¹³. Esta no es ajena a toda la significación que quiere darse al templo: "Trátese -señala Repullés en su memoria- de erigir una Basílica a Santa Teresa, de grandes dimensiones y digna del objeto a que se dedica; y debe advertirse que, al construir un templo a fines del siglo XIX, no puede haber mezquindades ni términos medios. Los católicos deben dar relevante prueba de su vitalidad y demostrar *urbi et orbi* que las puertas del infierno no prevalecerán contra la Iglesia" ¹⁴. El templo tenía que ser un signo de la pervivencia de los sentimientos cristianos en una sociedad cada vez más laicista.

La planta, precedida de un atrio, era de cruz latina con tres naves y capillas entre contrafuertes. Los extremos del crucero se cerraban en exedras poligonales, y en la girola se abría una única capilla relicario octogonal de dos plantas, destinadas a custodiar, respectivamente, el corazón y el cuerpo de la Santa, éste último en una urna visible desde la nave principal como foco último del eje mayor. Con el fin de ampliar el aforo de la basílica en los momentos de peregrinaciones masivas, duplica el ancho de la nave central a expensas de las laterales, convertidas casi exclusivamente en lugares de paso. Sobre éstas dispone un triforio, abierto a la nave por triple vano, cuya finalidad debía ser facilitar, asimismo, el acercamiento al cuerpo de la Santa. Con todo, se limita la altura de estos dos elementos para no dañar las proporciones de los ventanales de la nave principal.

La basílica dispondría de una única entrada monumental, la de los pies. La falta de espacio exterior impedía proporcionar una perspectiva adecuada a las portadas del crucero; por esta razón Repullés las suprimió adoptando un cierre inusual de forma absidal, que le permitiría colocar dos altares. Trasladó las entradas laterales al último tramo del cuerpo de la iglesia, pero sin darlas especial resalte, a excepción de una mayor decoración. Desde la girola, en el lado de la Epístola, se daba paso a la sacristía mayor y al coro menor de las religiosas, y se podría acceder al antiguo convento.

La parte central del crucero se remata por una elevada aguja calada, acompañada por otras cuatro menores equidistantes de aquella -del mismo modo que se ve en el proyecto de la Almudena aunque mejor proporcionadas- y, en la fachada principal, se establecen otras dos torres de menor altura coronadas de almenas, de la misma anchura que las naves laterales, que servirían para disponer el acceso a los coros y triforio.

Si en las agujas o chapiteles calados se inspira en la catedral burgalesa, en los ventanales de la nave central compuestos en unión de los huecos del triforio se tiene presente la catedral de León ¹⁵. Por lo demás utiliza sistemáticamente el arco apuntado *al tercio*, y cubre las naves con bóvedas cuatrimpartitas cuyos nervios se prolongan en columnillas adosadas a los pilares. En la girola vemos de nuevo la lección de la historia, pues alterna tramos rectangulares y triangulares para facilitar la cubrición, como en la catedral de Toledo. En el exterior el aire gótico se consigue con los consabidos contra-

fuertes, pináculos, arbotantes y cresterías, aunque tanto en el interior como en el exterior no logra evitar el efecto un tanto frío que suelen tener los edificios neogóticos, manifiesto en lo que se llegó a contruir.

Repullés concibe todo el edificio siguiendo la idea organicista y racionalista que ya hemos señalado. De acuerdo con la lógica constructiva que, presumiblemente, aplicaban los arquitectos medievales, señala:

"Del ancho y altura de las naves y del peso y condiciones de los materiales dependen los diámetros de los pilares y las dimensiones de los contrafuertes que han de soportar y contrarrestar los pesos y empujes de las bóvedas y arcos; las proporciones dictadas por el sentimiento religioso fijarán las alturas; el estilo marcará la estructura general y el carácter de la decoración; las necesidades del servicio, la comodidad y la higiene establecerán las entradas, la situación de las dependencias, etc. y el simbolismo, finalmente, infundirá en aquella masa de materia un soplo de vida espiritual que la anime y la haga hablar al corazón".

El resultado que se buscaba conseguir era la unidad estilística del conjunto, tanto interior como exteriormente ¹⁶. Su aspecto lo conocemos perfectamente a través de todos los planos publicados y los originales. No obstante, al margen de las exigencias que impone la estructura gótica, Repullés buscaba también plasmar a través de la arquitectura un contenido simbólico, en parte buscando la continuidad con el simbolismo tradicional de la arquitectura cristiana ¹⁷ y original en cuanto a las referencias particulares a Santa Teresa. Este contenido se completaría con los elementos decorativos, no muy abundantes y en su mayor parte inherentes a la estructura: recuadros, rehundidos, arquivoltas y columnillas, alguna fronda y poco más.

Así, el atrio que precedía a las naves era un recuerdo del antiguo nartex de las basílicas cristianas de los primeros tiempos de la Iglesia; la funcionalidad que se le quería dar era múltiple: servir de prólogo al templo, de preparación y desahogo para la entrada y salida de los fieles, de resguardo a la porta-basílica, de enlace entre lo profano y la divino y de símbolo del Creador abriendo sus brazos a la humanidad ¹⁸, razón por la que dispone como ingreso a dicho atrio un arco elevado y sin puertas que lo cierran.

El arco está flanqueado por dos torres almenadas, "como atalayas de la Fe" y en recuerdo del libro de las Moradas o Castillo interior de Santa Teresa, y sobre él, "como cobijando la entrada con su manto, preside una imagen de la Santísima Virgen del Carmelo con el Niño Jesús, sirviéndola de radiante nimbo el gran rosetón del imahfronte"; a ambos lados, en un nivel inferior, se disponen las estatuas de los santos fundadores de la Orden Carmelitana: San Elías y San Simón Stok. El acceso al templo propiamente dicho se efectuaría por tres puertas, la central más grande y decorada exterior e interiormente con pilastras, arquillos, frondas y cuatro estatuas de ángeles. La decoración escultórica se completaría con cuatro santos de la Orden Carmelitana dispuestos en las trompas que, en forma de gigantescas conchas, sostenían el cimborrio, y con los blasones de la Orden, el Estado, la Diócesis y la familia de Santa Teresa sobre cada uno de los arcos torales.

Con los siete tramos de la nave central (en los que incluye también el correspondiente al atrio), además de asumir la carga simbólica que tradicionalmente tenía este número, se quería simbolizar las siete moradas del alma a que se refiere Santa Teresa en su Castillo interior. A su vez, las capillas recordaban las fundaciones teresianas.

Pero, especialmente, Repullés trata de resaltar la importancia de la capilla relicario, objetivo principal del templo, y en la que está patente el recuerdo de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos. No sólo tiene una disposición similar en el centro de la girola, sino que también, al igual ésta, estaba previsto que se cubriese con una bóveda estrellada de plementería calada y vidrieras pintadas, de características similares a la del crucero. Ocho ángeles en sendos pilares simbolizarían la guarda de honor a la venerada reliquia. En el exterior se destaca del resto del edificio por medio de elevados pináculos, entre los que se alzan siete torrecillas almenadas, con las que se trata de insistir de nuevo en el simbolismo de las siete moradas del alma y al mismo tiempo evocar la idea de defensa, que recuerde la importancia del "tesoro" que se guarda en el interior ¹⁹.

Finalmente, también se podía ver un simbolismo teresiano en las agujas: en la central, rodeada en su base de la inscripción "sólo Dios basta, quien a Dios tiene todo lo alcanza", su constante aspiración al cielo y, en las cuatro que la rodean, sus principales virtudes: "castidad, obediencia, pobreza y humildad". Por otra parte, con su disposición Repullés buscaba dar al conjunto un aspecto piramidal, "haciendo converger en un sólo punto dirigido al cielo el objeto único del monumento y las aspiraciones de los fieles todos que se funden en una sola idea, una Fe única". Y como se trataba de honrar a Santa Teresa, la gran aguja calada levantada sobre el crucero llevaría en su cima una monumental estatua de la Santa, de más de seis metros, formando parte de su pedestal un balcón ²⁰. Las vidrieras con episodios de su vida completarían este simbolismo.

Repullés terminó los planos en agosto de 1899, después de comenzadas las obras. Nada puede hablar mejor de la acogida del proyecto y -como afirma Navascués- de la vigencia, al entrar el siglo XX, de los valores de la arquitectura gótica, que los premios recibidos por él: medalla de plata en la Exposición Universal de París de 1900, medalla de oro en la Exposición de Madrid de 1901, y el nombramiento de corresponsal honorario en España del Real Instituto de arquitectos Británicos y de otras Sociedades ²¹.

PROCESO DE CONSTRUCCION

Como hemos señalado, no pasó mucho tiempo desde que se tomó la decisión y se iniciaron los primeros trabajos de construcción: a mediados de 1897 ya se empiezan las obras de excavación y, poco después, se procede al derribo de las casas expropiadas en un principio y a la adquisición del solar del Ayuntamiento en pública subasta. En octubre del mismo año se realizó la inauguración oficial del comienzo de las obras, aunque la colocación de la primera piedra no tendrá lugar hasta el 1 de mayo de 1898, con una ceremonia presidida por el Padre Cámara ²².

Sin embargo, esta ambiciosa empresa se encontró muy pronto con dificultades, siendo la fundamental la falta del necesario respaldo económico por parte de los católicos, frente a lo que había esperado su promotor. El Padre Cámara no contaba con otro recurso para financiar la construcción que las donaciones que se recibiesen. Las aportaciones más importantes fueron realizadas por damas de la aristocracia española, en cantidades que oscilaron entre las 1.000 y las 10.000 pesetas. Otra parte importante de los ingresos procedió de párrocos, labradores y clases populares, aunque normalmente en cantidades inferiores a las 100 pesetas. Hubo incluso envíos procedentes de América, especialmente del Norte, y de Europa. Para canalizar estos donativos se creó una Junta de Damas, presidida honoríficamente por la Infanta María Teresa y, en la práctica, por

la Duquesa de Alba. En un segundo momento resultó fundamental el apoyo de la Infanta Paz de Borbón, pese a residir en Munich, y de la Marquesa de Esquilache, sucesora en el cargo de la Duquesa de Alba.

Repullés no llegó a presentar un presupuesto global tanto porque la obra se haría mediante el sistema de administración como, sobre todo, porque, dada la magnitud de la misma, se preveía una duración de varios años con la consiguiente oscilación de los precios. Lo que estaba claro es que iba a ser una construcción costosa, encarecida además por la calidad de los materiales, pues se proyectaba no sólo con amplitud sino también con la mayor nobleza. Fue éste un aspecto muy cuidado desde el principio. El Padre Cámara la quería "de piedra todo" y de la mejor calidad, que, por otra parte, la había en las proximidades de Alba. La construcción se realizaría en piedra franca de Villamayor o de las proximidades de Salamanca -la típica piedra salmantina-, salvo el zócalo que, para evitar los problemas de la erosión habituales en aquella piedra, sería de sillería granítica procedente de las canteras de Villavieja y Martinamor. A pesar de tratarse de materiales tradicionales, Repullés procuró adaptar en lo posible los modernos procedimientos de construcción. Las cubiertas se habían proyectado con armaduras de acero laminado, las bajadas de las aguas de hierro fundido y las escaleras de hierro, y en su memoria alude a la posible conveniencia de utilizar en el futuro "nuevos procedimientos, hoy no bien definidos", como, por ejemplo, el aluminio o el cemento armado que ya comenzaba a usarse.

En el proceso constructivo se pueden marcar tres etapas sucesivas: la primera desde 1897 hasta mediados de 1904, en que muere el Padre Cámara, paralizándose durante todo el año siguiente. En 1906 vuelven a reiniciarse las obras impulsadas ahora por el Padre Valdés, hasta otra nueva interrupción a finales de 1912. La última etapa transcurre desde mediados de 1914 hasta la paralización total de los trabajos en diciembre de 1923.

En todo el período se invirtió casi un millón de pesetas (935.532 pts.) pero las cantidades empleadas en cada una de las etapas fueron muy desiguales, y acusan sensiblemente el descenso del ritmo de las obras. La primera fue la más activa, con una media de gasto anual de 73.000 pesetas, notablemente superior a las 29.000 de la segunda y a las 25.000 de la tercera ²³.

Ahora bien, esa cantidad no se empleó íntegramente en la basílica, pues al mismo tiempo fue imprescindible realizar obras de infraestructura, necesarias tanto para el acarreo de material como para dar salida a la ingente cantidad de escombros que se almacenaban. Así se establecieron vías férreas del sistema Decauville ²⁴. Otra parte de los gastos de esta primera etapa fue ocasionada por las hospederías destinadas a albergar a los peregrinos, que constituían una de las principales fuentes de financiación de las obras en el pensamiento del obispo salmantino. En un primer momento se adaptó como tal, con carácter provisional, un edificio contiguo a la iglesia de San Pedro y, en 1902, se inició la construcción de una hospedería nueva, donde estuvo la ermita de la Guía, a la entrada del puente que conduce a Alba, que sería el punto de partida para las procesiones. Quedó concluida al año siguiente. A estos gastos habría que añadir, además de otros menores, la publicación de una lujosa revista, los ocasionados por la propaganda y la administración.

Por lo que respecta a la basílica, lo realizado durante la primera etapa se redujo casi exclusivamente a las tareas de cimentación, que fueron muy costosas porque, para asegurar la estabilidad del edificio, Repullés había previsto formar una especie de emparillado de gran espesor con el fin de repartir las presiones sobre mayor superficie y evitar

los resbalamientos. Por otra parte, aunque el terreno pizarroso del emplazamiento era lo suficiente duro y compacto, presentaba el inconveniente de tener un desnivel de nueve metros, por lo que hubo que abrir y macizar por tramos, comenzando por los pies. La cimentación se realizó mediante hormigón hidráulico y una capa de mampostería de piedra granítica, bien trabajada para lograr una perfecta trabazón, sobre la que descansaría el zócalo de sillaría granítica.

En septiembre de 1898 se había terminado la cimentación del muro de la izquierda (lado del evangelio) hasta el crucero, y también los muros de separación de las capillas de ese lado, y se trabajaba en la cimentación de los pilares; todavía proseguían estos trabajos en junio de 1899. Por fin, al finalizar 1900 se habían concluido las obras de cimentación y se colocaban sobre las superficies de las rasantes las losas de erección que servirían de base a las primeras hiladas del zócalo, trabajo que se prolongaría en los dos años siguientes. Hasta 1903 no se colocaron las primeras hiladas de piedra franca ²⁵.

La causa de esta lentitud era la disminución de los donativos tras el fervoroso inicio, como pone de manifiesto la carta que desde Estrasburgo envía el vicario general, en abril de 1900: "Pero lo que siento es que los donativos se reducen a menos, lo que causará atrasos en los trabajos de la proyectada obra" ²⁶. "Parece mentira -se quejaba un peregrino- que el ilustre Padre Cámara no encuentre una ayuda poderosa que diera a las obras el impulso de que se ven necesitadas" ²⁷. Pocos días después de la muerte del prelado -ocurrida el 17 de mayo de 1904- fue necesario detener los trabajos por falta de recursos, y estuvieron parados hasta el verano de 1906 ²⁸.

En este año se reanudan las obras impulsadas por el Padre Valdés y por la infanta Paz de Borbón. Llega dinero de América y, además, se declara la basílica de utilidad pública, con lo que accede a subvenciones oficiales. En 1907 los muros alcanzan los 4 metros de altura, salvo en la cabecera que está más retrasada, y se inicia la construcción de las primeras capillas del costado derecho, que serán inauguradas el 15 de octubre, fiesta de santa Teresa.

En realidad, Repullés había comenzado a trabajar en el diseño de las capillas ya desde principios de 1901, ante la posibilidad de cederlas a particulares para que las utilizasen como panteón familiar, a cambio de que costearan su construcción. En el plan original se disponían cuatro capillas de planta cuadrada (4,50 m. x 4,50 m.) en cada uno de los costados de las naves laterales de la basílica, separadas por los contrafuertes de la nave. Se comunican con el templo por grandes arcos sobre columnas, y frente a éstos se sitúan las ventanas ajimezadas que iluminan las capillas. Se cubren con bóvedas de arista a una altura de 9 metros. La ventana, cerrada por una vidriera pintada, se decora exteriormente con su arquivolta, columnillas y ménsulas. También se preveía que una reja artística aislase cada capilla. Repullés pensaba que el costado más próximo a la capilla mayor se destinase al altar, mientras que en el opuesto se podría disponer el monumento funerario. El coste de cada capilla se evaluaba, entonces, en unas 20.000 pesetas. La primera fue requerida por la vizcondesa de Garcigrande, aristócrata albanesa, pero no surgieron otras solicitudes similares y tuvo que posponerse su construcción hasta esta segunda etapa. Desde 1908 las obras prosiguen en otras capillas: en 1909 se inaugura la primera del costado izquierdo y en octubre de 1912 la segunda, cuarta de las edificadas ²⁹.

Durante todo el año de 1913 las obras vuelven a estar paradas y así permanecen hasta el verano de 1914. Sólomente en 1917, al hacerse efectivo el legado testamental de la Condesa de Coquilla, que importó 190.000 pesetas, se reanudan las obras de una

manera continua y prosiguen hasta su paralización a finales de 1923. Después sólo se realizarán obras de amueblamiento de algunas capillas entre 1927 y 1932.

En septiembre de 1922 muere Repullés; esto, sin duda, fue un golpe importante, pues desaparece no sólo el autor del proyecto, sino también el arquitecto director de las obras y el mayor entusiasta de la basílica -nunca cobró por su trabajo- después del Padre Cámara. Por otra parte, el obispo Alcolea, sucesor de Valdés, que también manifestó un gran interés en la continuación de las obras, fue trasladado de la diócesis de Salamanca. Pero, aparte de todo esto, el factor principal que motivó la detención fue, de nuevo, la insuficiencia de las donaciones: desde julio de 1914 hasta diciembre de 1923 sólo se habían recaudado 63.170 pesetas (exceptuado el legado señalado)³⁰.

Cuando se detienen las obras, éstas se elevan, en todo el cuerpo del edificio, hasta la altura de las capillas y sólo en la cabecera representan un nivel inferior. Se han levantado los arcos de las naves laterales y los diagonales de cada tramo de bóveda, pero se recortan en el aire pues la plementería nunca se llegó a colocar. En 1981 se reiniciaron los trabajos con la idea de terminar la basílica, a excepción de las torres.

NOTAS

1 *El Lábaro*, 27 de marzo de 1900. E. M.^a REPULLES Y VARGAS, *Proyecto de Basílica a Santa Teresa de Jesús en Alba de Tormes*. 7 septiembre 1899. Archivo Diocesano de Salamanca (A.D.S.), M-619.

2 *El Lábaro*, 5 abril 1897.

3 *Proyecto de Basílica...*, ob. cit. pág. 20.

4 *El Independiente*, 26 de Junio de 1897.

5 *Basílica Teresiana*, T. 1, pág. 39.

6 *Proyecto de Basílica a Santa Teresa...*, ob. cit. pág. 20.

7 J. ARRECHEA MIGUEL, *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid, 1989, págs. 145-163. Sobre los posibles contenidos de este historicismo medieval, cfr. J. HERNANDO, "Las vertientes neomedievales", en *Arquitectura en España. 1770-1900*. Madrid, 1989, págs. 194-278.

8 P. NAVASCUES PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973, pág. 171.

9 J.A. GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, Colecc. Ars Hispaniae. Madrid, 1966, pág. 282. Por este indiferentismo, P. COLLINS -*Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, 1970, pág. 117- da el calificativo de cínicos a buena parte de los arquitectos del XIX.

10 M.A. VIRGILI BLANQUET, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*. Valladolid, 1979, pág. 227.

11 Concibió en neogótico tardío la iglesia de las Adoratrices de Madrid y, con posterioridad a la basílica de Alba, el convento de la Divina Pastora y la iglesia de Nuestra Señora de los Angeles, donde da muestras de una notable unidad estilística; asimismo, el conocimiento profundo de esta arquitectura le llevó a la dirección de las obras de la Almudena en 1904. Sin embargo, manifestando esa libertad en la utilización de los diferentes estilos, eligió el mudejar toledano para la iglesia de San Matías en Hortaleza (1878) y, años más tarde, para la de Santa Cristina (1904), al tiempo que en otras de sus obras religiosas se encuentra próximo a un estilo neobizantino o

parece haber una influencia herreriana. Su arquitectura civil -salvo las excepciones señaladas- no alcanza la importancia de la religiosa. Cfr. P. NAVASCUES, "La obra de Repullés", en *Arquitectura y arquitectos...*, págs. 288-295. L. M^a CABELLO Y LAPIEDRA, "Repullés y Vargas", en *Arquitectura y Construcción*, 1922, pág. 84.

12 Se siente más identificado con estos modelos porque "aúnan la sobriedad con cierta elegante riqueza de detalles, y porque, "como debe ser, la decoración estriba principalmente en la distribución de masas, en la unidad de líneas y en las proporciones armónicas del conjunto, sacando partido de la estructura y de los elementos constructivos que aseguran la estabilidad del edificio para dar a éste originalidad, característica del estilo, belleza y verdad artística". *Proyecto de Basílica...*, ob. cit. pág. 36

13 Según el proyecto la basílica teresiana tendría una longitud total de 92 metros, la nave mayor una anchura de 12 metros por 28 de alto, y la linterna del crucero se elevaría a más de 90 metros, de modo que toda la basílica quedaba prácticamente inscrita en un cuadrado. Sin embargo, a diferencia de la Almudena, carecería de cripta y presentaba mayor sobriedad, destacando la desaparición de los chapiteles de la fachada.

14 *Proyecto de Basílica...*, ob. cit. pág. 20.

15 Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en León, al exterior no se aprecia esta unión, pues la vidriera queda reducida al ámbito del ventanal.

16 El pensamiento de Repullés -aplicado también en otros de sus edificios- era que entre la decoración del exterior e interior de una construcción debía haber una relación tan íntima que la primera sirviese de preparación a la segunda, "de modo que el espectador, al contemplar el monumento por afuera, presenta lo que va a hallar por dentro", tal como se observaba en las construcciones medievales, pero teniendo en cuenta que lo que para él primaba como principal "decoración" era la disposición constructiva. *Proyecto de Basílica...*, ob. cit. pág. 36.

17 Sin querer hacer una exposición erudita del tema, Repullés alude en su memoria a lo que en un templo católico significan la planta de cruz, los pilares, las aristas de las bóvedas, las claves, los muros, los contrafuertes, los arbotantes y la cubierta, aparte de insistir en la gran espiritualidad que trasluce la propia arquitectura gótica. *Proyecto de Basílica ...*, op. cit., pág. 39.

18 *Ibídem*, pág. 23.

19 *Ibídem*, pág. 25.

20 *Ibídem*, pág. 39 y 26.

21 P. NAVASCUES, ob. cit. pág. 293. *Basílica Teresiana* (B.T.), tomo IV, págs. 156-7 y 380.

22 B.T. tomo I, pág. 250.

23 En la primera hubo un gasto total de 513.473 pesetas, 196.746 en los siete años de la segunda y 225.323 en los nueve de la tercera. Todos los datos relativos a ingresos y gastos han sido extraídos y elaborados a partir de los leg. M-620, M-621 y M-622 del A.D.S., y confrontados con los que figuran en *Basílica Teresiana*.

24 B.T., Tomo I, pág. 403.

25 *Ibídem*, Tomo I, pág. 317, 402; tomo II, pág. 316; tomo IV, pág. 124; tomo VI, pág. 58; tomo VII, pág. 91.

26 *Ibídem*, Tomo III, pág. 118.

27 *Ibídem*, Tomo V, pág. 385.

28 *Ibídem*, Tomo X, pág. 70.

29 Ibídem, tomo IV, pág. 104-105, 155-156; Tomo V, pág. 27; Tomo X, pág. 214; Tomo XII, pág. 93; Tomo XV, pág. 306.

30 Ibídem, Tomo XVIII, pág. 208; Tomo XX, pág. 63 y 268; Tomo XXVI, pág. 259; A.D.S. M-622 y M-623.

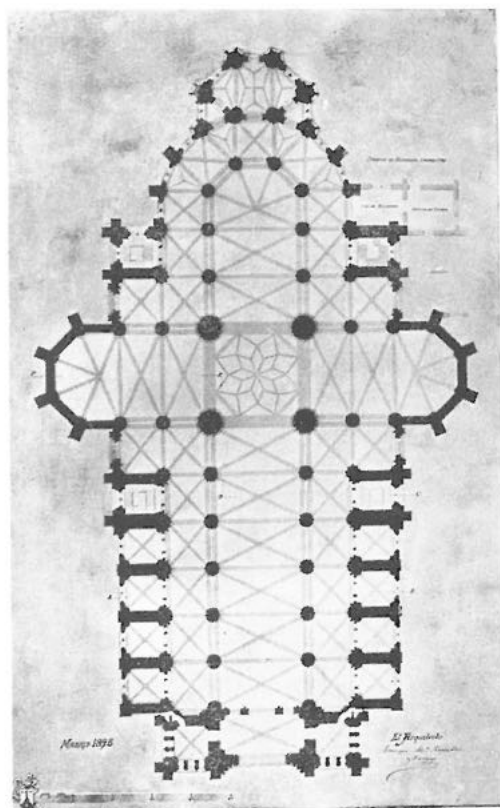


Lámina 1. Planta.

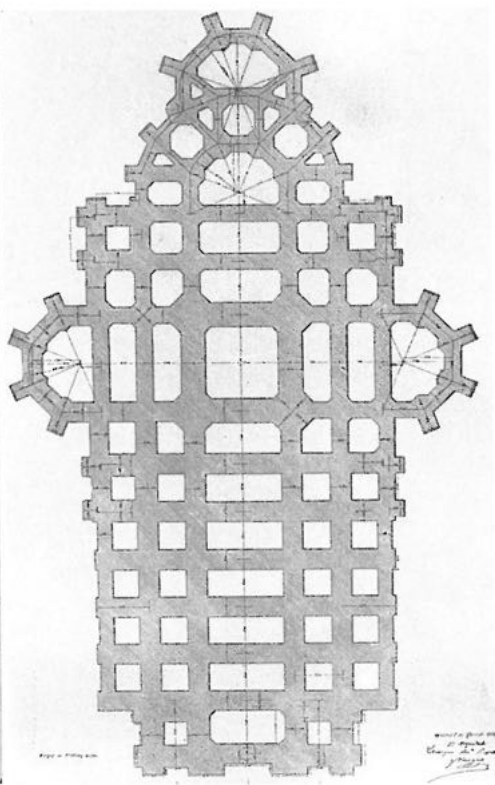


Lámina 2. Planta de cimientos.



Lámina 3. Alzado. Fachada principal.

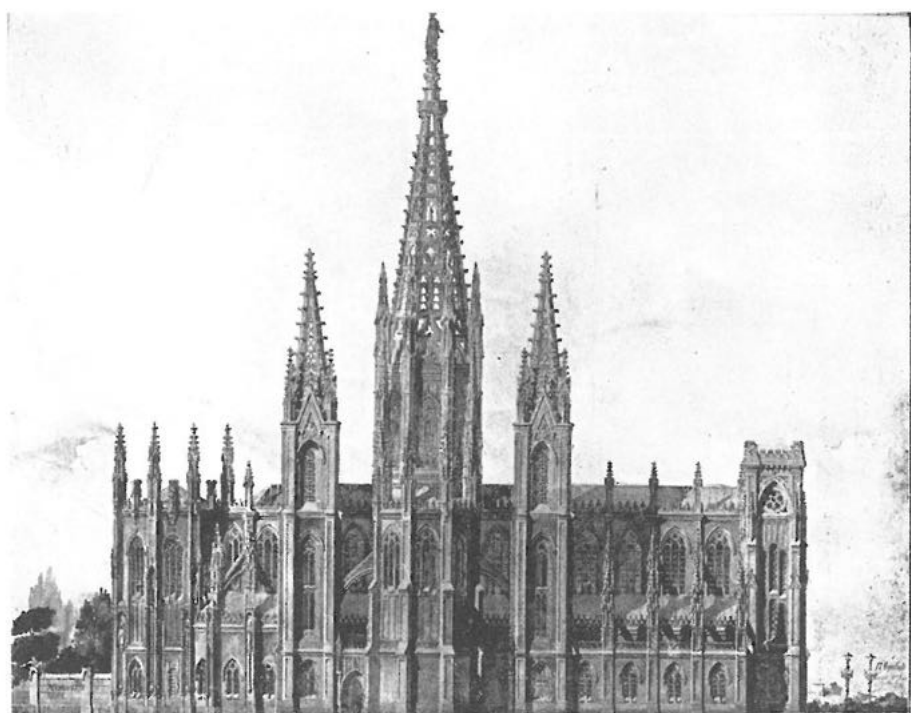


Lámina 4. Alzado. Fachada lateral.

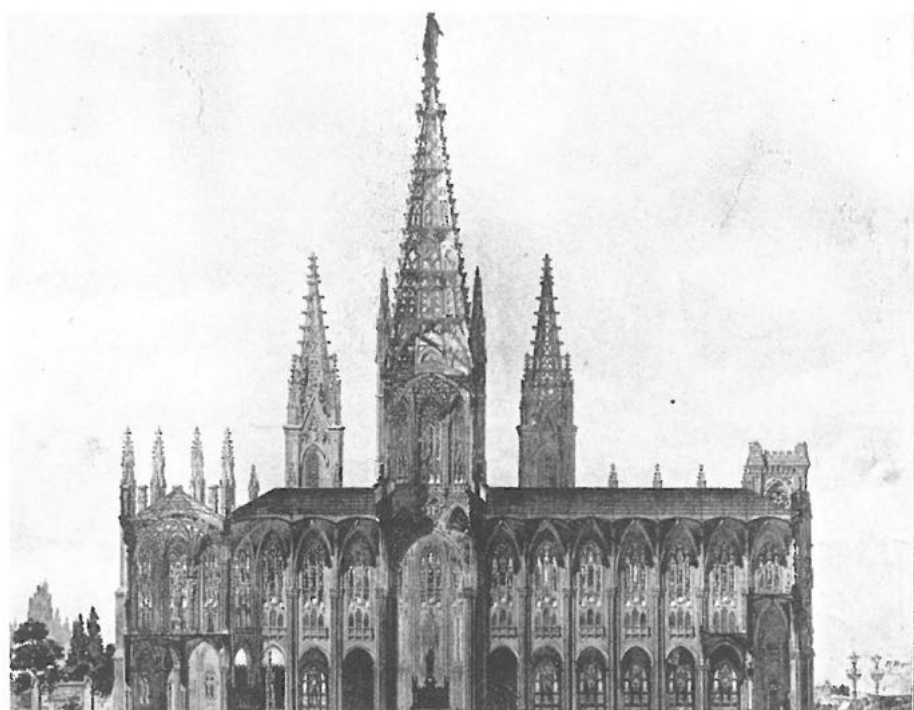


Lámina 5. Sección longitudinal.

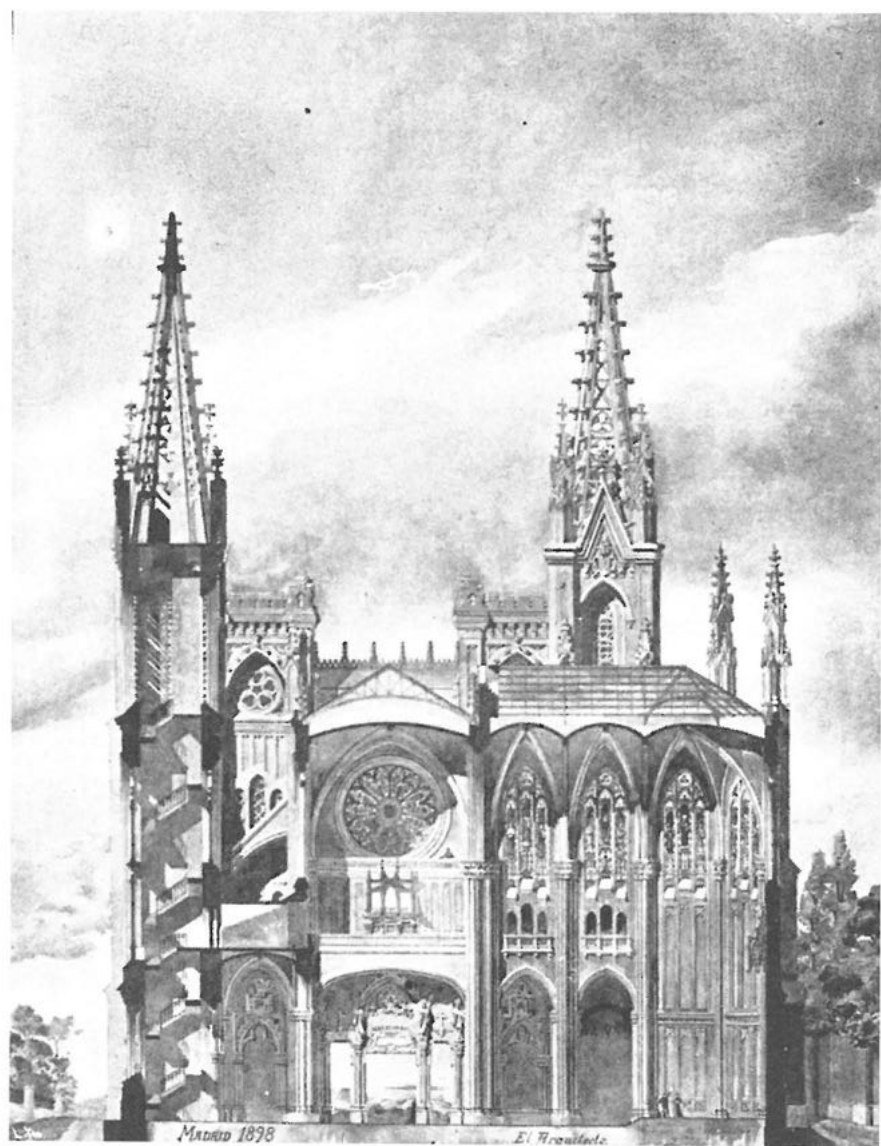


Lámina 6. Sección transversal.

TRADICION Y VANGUARDIA EN LA ARQUITECTURA ORENSENA (1900-1925). APROXIMACION A LA OBRA DE UN ARQUITECTO: DANIEL VAZQUEZ - GULIAS MARTINEZ

M.^a TERESA RIVERA RODRIGUEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Abordar la figura de un arquitecto, en particular, con el examen de su obra relativamente reciente, siempre resulta difícil y arriesgado. No se puede desconectar la acción arquitectónica del entorno nacional y de las características propias del país donde la obra se asienta. Esta, además de su componente artístico y técnico, está íntimamente relacionada con la historia y es fruto de una serie de condicionamientos sin los cuales no podríamos entender una actividad artística.

Por eso es necesario antes de analizar la obra del arquitecto Daniel Vázquez-Gulías examinar el marco histórico y artístico que rodea su producción arquitectónica.

Su obra se realiza en los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, dentro de lo que llamamos arquitectura moderna, aunque siempre se le inscriba como introductor de la arquitectura modernista en Orense.

Su formación y actividad como arquitecto están vinculadas a la Escuela de Arquitectura de Madrid como la mayoría de los arquitectos gallegos y participa de los quehaceres y problemática del momento que le toca vivir.

TENDENCIAS DE LA ARQUITECTURA EN ESPAÑA EN LOS ULTIMOS AÑOS DEL SIGLO XIX Y PRIMEROS DEL SIGLO XX

La arquitectura del último tercio del siglo XIX (1868-1898) es uno de los periodos más complejos de toda la Historia de la arquitectura. El profesor Navascués ¹ analiza las dificultades, por un lado las fechas de la Revolución del 68 y el Desastre del 8 para acotar un periodo, y por otro la variedad de fenómenos arquitectónicos que se producen en el momento, arquitectura de los nuevos materiales, neomedievalismos historicistas, eclecticismo, y su expresión final en el modernismo. A la vez, dentro de estas diversas tendencias, hay variantes distintas que hacen más difícil la estructuración del periodo.

En todo este proceso juega un papel decisivo la recién creada Escuela de Arquitectura de Madrid que empieza a funcionar en 1844. Su origen se debe a los cambios que se producen con la aparición de los nuevos materiales y nuevos programas que

hacían necesario un cambio de orientación en la formación de los futuros arquitectos. La Escuela se configura definitivamente en 1857, según la ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de ese mismo año con el nombre de Escuela Superior de Arquitectura, desvinculada de la Academia. En 1864 en los planes de estudio se estudian las materias que hoy son esenciales y se introducen las relaciones con la ciudad. El tema de la formación de los arquitectos fue una preocupación desde los años 70, no solo de la Escuela, también desde las revistas especializadas se dedicó gran interés a este tema para pasar de la función historicista a una que preparase para enfrentarse con la nueva arquitectura ². A todo esto se une la competencia entre las escuelas de Madrid y de Barcelona, esta última fundada el curso 1875-1876, con tendencias diferentes que se manifiestan en dos tipos de hacer arquitectura.

Desde la Escuela de Madrid y con las primeras generaciones de arquitectos formados en ellas se difunden las nuevas corrientes arquitectónicas que están presentes en España en este fin de siglo y que configuran el siguiente.

Al lado de la introducción de los nuevos materiales y de lo que supuso el empleo del hierro, hay una reutilización de las formas de la arquitectura medieval a las que se dan dos soluciones: la recreación historicista, o bien, tomando como punto de partida la historia, intentan algo nuevo y razonado. Como decíamos al principio es difícil la clasificación de este periodo a la hora de hacer distinciones, como ocurre con los medievalismos y lo que se califica de arquitectura ecléctica, porque muchos arquitectos participan a la vez de ambas tendencias ³.

El eclecticismo como tal se sitúa entre el medievalismo y el modernismo pero no como momentos que se suceden sino como una actitud. Y el modernismo es la actitud final del eclecticismo y está más ligado a la arquitectura de final del siglo XIX que a la moderna del siglo XX.

El eclecticismo se basa en los modelos que le da la historia pero utiliza libremente todos aquellos elementos, de ahí que no tenga unas formas concretas y sean más bien actitudes. El eclecticismo tuvo su centro principal en la Escuela de Arquitectura de Madrid y también en la de Barcelona. Se suele atribuir a esta última la tendencia a adoptar modelos regionales y a la de Madrid la tendencia a concepciones más internacionales, “de ahí que la verdadera arquitectura del siglo XIX sea el historicismo en sus variados matices como revival, y el eclecticismo como expresión más original característica de aquella búsqueda ⁴.

Tanto el eclecticismo como el historicismo no concluyen en el siglo XIX sino que se prolongan en el siglo XX y pasan a formar parte del modernismo de una manera esencial.

Los protagonistas del movimiento modernista son los arquitectos nacidos entre 1850 y 1880 que hicieron en algún momento obras modernistas y que al mismo tiempo realizaron otras pre o postmodernistas. En relación con la cronología se suelen dar como fechas las comprendidas entre 1902-1914. Su mecenazgo es la burguesía industrial, comercial o bancaria que busca también en su vivienda un ambiente interior que el modernismo le proporciona con adornos, mobiliario y otros elementos de gran calidad. En España el modernismo se desarrolló en las zonas periféricas y en las que tuvieron un progreso económico más acusado.

Me parece interesante también tener en cuenta las relaciones entre modernismo y regionalismo que analiza la profesora Mireia Freixa en su importante estudio sobre el modernismo en España, ⁵ a la vez que hay una aparición del modernismo estilo tenemos

una búsqueda de un estilo español. Aunque parten de una misma estética, el modernismo tiene un carácter más internacional frente al tradicionalismo del regionalismo. En toda España, a excepción de Cataluña y Galicia, el modernismo tiene esa tendencia internacionalista. En estas dos regiones no se renuncia al pasado sino que sobre la tradición se fundamenta el arte nuevo.

LA ARQUITECTURA EN GALICIA EN LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL SIGLO XIX Y PRIMEROS DEL SIGLO XX

Estos estilos historicistas y eclecticismos se manifiestan en la arquitectura gallega de fines del siglo XIX y comienzos del siguiente, sin embargo el modernismo alcanzó en la región una singular importancia. Seguramente ayudó a esa difusión ese carácter que vimos que tiene el modernismo que se desarrolla en Cataluña y en Galicia, que sin renunciar al pasado se fundamenta en una madura revisión de la historia ⁶. Y así, frente a los elementos de una arquitectura culta y al uso de nuevos materiales, están siempre presentes, en el arte gallego la riqueza de su tradición y su arquitectura popular. Al mismo tiempo se mantienen las técnicas constructivas sobre todo en lo que se refiere a la utilización de la piedra como material que está presente en toda la historia de la arquitectura gallega, tratado con la maestría insuperable de los canteros gallegos, lo mismo que la madera en los interiores. Se mantienen a la vez elementos de la arquitectura popular como la solana y el balcón de los que derivan las galerías y miradores de los nuevos edificios y crean esa relación del interior con el exterior que se prolonga llegando a tener en muchas ciudades una proyección urbanística.

Los centros principales de desarrollo del modernismo en Galicia se sitúan en las ciudades costeras, Coruña, Vigo, Villagarcía, Pontevedra, Ferrol. Hacia el interior se manifiesta en Santiago y principalmente en Orense. Todos estos núcleos habían experimentado un crecimiento económico y podía hablarse de la existencia de una burguesía de carácter principalmente comercial y bancario, con un origen foráneo que no encontró el apoyo suficiente para incorporarse al cambio y progreso que trae el fin de siglo, aunque esta burguesía viene a llenar el vacío de una hidalguía gallega que se empeñase en el progreso y desarrollo de Galicia y que está más ocupada en mantener su vinculación con la tierra y con la renta ⁷. Esta burguesía ejerce un mecenazgo artístico que dará lugar a las hermosas construcciones de la época moderna así como al nuevo urbanismo y modernización de las ciudades. Los nuevos estilos y en particular el modernismo aparece en viviendas, centros comerciales, bancos y lugares de recreo.

La presencia del modernismo en Galicia es tardía, alrededor de los años 1900 a 1920 y es obra de arquitectos que terminan su carrera entre los años 1900 y 1910. Esto se desprende de los distintos estudios parciales del desarrollo del movimiento en las principales capitales gallegas ⁸.

EL DESARROLLO URBANÍSTICO Y ARQUITECTÓNICO DE ORENSE Y LAS APORTACIONES DEL ARQUITECTO DANIEL VAZQUEZ-GULIAS MARTINEZ

Orense a principios del siglo XX sufre una transformación urbanística que pone las bases de las sucesivas ampliaciones en cuanto a los focos de expansión de la ciudad. Al mismo tiempo hay una gran actividad constructiva que tiene como promotores a una

burguesía económicamente desarrollada y culta, en su mayoría foránea pero que se afincó en la ciudad y a unas autoridades administrativas preocupadas por el crecimiento de la capital. A este cambio contribuyó de una manera muy eficaz Daniel Vázquez-Gulías que como arquitecto municipal, unos años, y desde su estudio, trabajó con inteligencia y preparación.

Daniel Vázquez-Gulías Martínez nace en Beariz (Orense) el 1 de agosto de 1869. Realiza sus estudios como la mayoría de los arquitectos gallegos en la Escuela de Arquitectos de Madrid. Completa su formación en Francia y Alemania donde se pone en contacto con las nuevas corrientes arquitectónicas europeas, principalmente con el modernismo en sus vertientes francesa y de la secesión centroeuropea. Es conocida su actividad como estudiante cuando en el último año de su carrera presenta un proyecto en el concurso convocado para la construcción del Gran Hotel Balneario de La Toja en el que consigue el premio y con él, prestigio de arquitecto preparado como demostrará en el ejercicio de su profesión. Comienza su trabajo en Orense, finalizados sus estudios, como arquitecto municipal el año 1914. Su obra en la ciudad es amplia y variada. Las transformaciones urbanísticas y los edificios que ocupan los nuevos espacios deben a este arquitecto su belleza y armonía, hoy lamentablemente perdida con demoliciones y cambios poco acertados. Daniel Vázquez-Gulías muere en La Coruña el 13 de febrero de 1937.

La obra de Daniel Vázquez-Gulías se sitúa preferentemente dentro del modernismo, que en Galicia está más alineado con la concepción austera y geométrica que se desarrolló en centroeuropa, aunque también en la decoración se empleen motivos vegetales. Al mismo tiempo participa de las corrientes artísticas aprendidas en los años de formación en la Escuela madrileña, historicismo y eclecticismo, que le dan un vocabulario formal del que irá desprendiéndose en los primeros años de trabajo, y un disciplinado modo de componer que estará presente siempre en su obra rigurosa y ordenada. No podemos olvidar el influjo del entorno de su infancia y juventud en Galicia, la arquitectura de granito, las canteras, los pazos y fortalezas, las iglesias rurales, que condicionarán profundamente su sensibilidad.

LA TRANSFORMACION URBANISTICA DE ORENSE

Hasta la mitad del siglo XX la capital orensana había experimentado pocos cambios y se mantenía más o menos como en los siglos medievales, con las consiguientes transformaciones en la Edad Moderna que se manifiestan en varios de los edificios que no podían ser ajenos a las concepciones urbanísticas del momento y a la desaparición de las puertas medievales que cerraban en parte, el perímetro reducido de la ciudad. Este era irregular, alargado con un eje de norte a sur y otro menor de este a oeste ajustándose a las irregularidades de la topografía en la ladera del Montealegre.

En este limitado espacio las calles son estrechas con plazas pequeñas que con los años sufren algunos ensanches y están empedradas, a partir del siglo XVI. Las salidas de la ciudad estaban condicionadas por el curso de los ríos Barbaña, Loña y Miño, y se prolongaban por caminos y calzadas que los atravesaban⁹.

El cambio de la ciudad se produce a mediados del siglo XIX cuando se ensancha este perímetro medieval que sigue siendo irregular. Para ello se abren vías que se deben

a las necesidades creadas por los nuevos medios de comunicación que necesitaban accesos más amplios que los existentes.

Así como consecuencia de la construcción de la carretera nacional Villacastín a Vigo (1860-1863), se abre al pasar por la ciudad, la calle del Progreso y se levanta el puente de las Burgas que sirve para salvar el desnivel que existe en esta zona de la ciudad.

Otro gran acontecimiento para la ciudad, que repercute en su desarrollo urbanístico es la inauguración de la línea férrea Orense-Vigo en el año 1881. Esto da lugar a la formación de un barrio nuevo, A Ponte, que tardaría muchos años en unirse administrativamente a la ciudad, pero que constituyó un centro importante de desarrollo comercial por su proximidad al ferrocarril y dio lugar a la construcción de nuevas vías de acceso a la ciudad.

Más tarde con la apertura de la Travesía, después calle del Paseo, se amplía la fisonomía de la capital orensana.

Todas estas nuevas vías dan lugar a espacios que ocuparán importantes edificaciones en la primera mitad del siglo siguiente y sirven de base para las nuevas reformas urbanas.

En los primeros años del siglo XX se hacen una serie de obras importantes que dan un nuevo aspecto a la capital y en las que interviene como arquitecto municipal Daniel Vázquez-Gulías. Una de las mejores obras del urbanismo orensano, aunque hoy haya perdido su carácter original, es el conjunto de los antiguos jardinillos de Concepción Arenal, hoy Plaza de Galicia, y la Alameda. De este conjunto dice Luis Trabazo “eran una pieza magistral de la mejor arqueología modernista, digámoslo así paradójicamente, hoy ya arrunbados”¹⁰.

El conjunto y la ornamentación estaban formados por las siguientes obras: la balaustrada con trazado modernista según los dibujos del arquitecto y realizados por Fundiciones Malingre, con asiento de piedra de Quintela, el proyecto es del año 1901. Las farolas también están concebidas con una línea modernista. Por último el Palco de la Música, que es el que hemos sufrido el paso del tiempo.

Las obras del Kiosco de la Música se hicieron en dos momentos. Se inician el año 1903 con la construcción de una plataforma en la parte media del paseo contiguo al central de la Alameda. Al año siguiente se completa la obra de la parte superior del Kiosco con un pabellón metálico, sostenido por unas columnas también de hierro. toda la fundición de los elementos de esta cubierta la realiza Malingre Ludeña con las trazas del arquitecto Vázquez-Gulías. La decoración está formada por hojas y elementos florales en los capiteles de las columnas y soportes del templete. La cantería de losas duras de Rante y sillería blanca de grano fino es obra del contratista Secundino Couto¹¹.

Todo el conjunto constituía una de las zonas de mayor belleza de la ciudad por su fisonomía y originalidad. Y seguramente era una de las más logradas en la armonización de elementos modernistas con sentido urbanístico de España.

Otra traza importante la realiza en 1901, es la de las escaleras que dan acceso al salón central del Jardín del Posío desde el paseo de entrada de la calle del Progreso donde su espíritu renovador está presente.

Los años 10 fueron importantes en los planes urbanísticos orensanos. El día 1 de marzo de 1910 Orense recibe con gran regocijo una noticia que confirma la aspiración del proyecto iniciado por D. Vicente Pérez en 1895: la construcción de un nuevo puente

sobre el río Miño. El Ayuntamiento en sesión extraordinaria subasta las obras de la carretera de San Lázaro a la estación de ferrocarril y el puente sobre el Miño ¹². El área de expansión principal de Orense desde este momento se proyecta hacia el Miño, ampliando su perímetro irregular entre los ríos.

No se abandonan, sin embargo, las reformas en la ciudad adaptándola a las nuevas necesidades del desarrollo viario. Prueba de ello son los proyectos de Daniel Vázquez-Gulías para la alineación y ensanche del camino que desde la calle del Progreso conduce el río Barbaña. En la memoria que presenta el arquitecto a la corporación se hace referencia “a la terminación de las obras para la urbanización y ensanche de la Plaza del Obispo Cesáreo y el proyecto de hacer desaparecer, por sus malas condiciones, el edificio denominado Hospital de San Roque próximo a dicha plaza con lo que se puede hacer la alineación y ensanche entre dicho edificio y el paseo de la Alameda del Concejo conduce desde la expresada plaza del río Barbaña. La posibilidad de que en plazo no lejano se terminen las obras del puente comenzado en el mismo en las inmediaciones del citado camino y la circunstancia de bajar éste contiguo al paseo más concurrido de la población, recomiendan ensanche de aquél estableciendo una rasante conveniente al fácil tránsito del mismo y como este ensanche viene a coincidir con la línea de la Plaza del Obispo Cesáreo que forma la fachada sur del Seminario Conciliar dando a la mencionada calle un ancho de 17 m. además de un espacio que se proyecte para separarla del muro de contención de la Alameda al objeto de evitar el mal aspecto del mismo ...” ¹³.

También en estos años, concretamente en 1911, hace el proyecto de alineación de la calle de Santa Eufemia “siendo la calle ... una de las vías más importantes de la población por unir las dos de mayor circulación de la misma como son las calles de la Paz e Instituto en la parte central y más fácil para el tránsito natural que la alineación actual no satisface el mismo por su escaso ancho ... sería una de las reformas que más contribuirían a mejorar el tránsito público y embellecer la ciudad ...” ¹⁴.

En la Plaza de la Constitución, según un proyecto de Vázquez-Gulías, se hace la demolición de la esquina norte del Espolón, porque había un paso estrecho y peligroso hacia la calle de las Tiendas y de Modesto Fernández. En 1908 se hacía el respaldo de hierro en sustitución del que tenía en el mismo paseo.

A todo esto hay que añadir la pavimentación de la calle de las Tiendas y alineación y rasantes de la calle de Bedoya y enlace de la misma con la de Santo Domingo y Avda. de Buenos Aires que no llegó a realizar este arquitecto, el expediente se continúa en 1915 cuando Vázquez-Gulías había dejado su puesto de arquitecto municipal.

Los años primeros del siglo XX son muy importantes para la nueva fisonomía de la capital orensana. Las autoridades competentes desean una reforma de la ciudad de tal manera que en el año 1912 hay una moción de la alcaldía ¹⁵ relativa a su plan de mejoras en la capital y al proyecto de contratar un empréstito para su realización. Se ve la necesidad de hacer un plan ordenado de la ciudad llamada a adquirir un incremento hacia la parte norte.

En todas estas transformaciones de la ciudad está presente el criterio ponderado y moderno de un arquitecto sensible a los cambios y progresos de unas nuevas concepciones urbanísticas en conformidad con las necesidades de los nuevos tiempos.

UNA NUEVA ARQUITECTURA PARA LA CAPITAL ORENSANA

Si como hemos visto hay una preocupación por hacer de la capital orensana una ciudad acomodada urbanísticamente a las necesidades modernas, es evidente también el deseo de trazar unos edificios de calidad.

Orense en los primeros años del siglo XX, es la segunda ciudad, entre las siete principales gallegas, por su crecimiento, solo superada por Vigo. Es eminentemente comercial, administrativa y rural. Como en las otras capitales gallegas ocupa un puesto preeminente una burguesía foránea, al mismo tiempo que desaparece la hidalguía.

El arquitecto Daniel Vázquez-Gulías se compromete con este ambiente orensano desde su puesto de arquitecto municipal así como desde su estudio en las nuevas edificaciones. Muchas son las obras que dirige en sus años orensanos y las orientaciones que da sobre los proyectos que tiene que aprobar para su realización.

En estos años se construyó mucho y se hacen obras de gran categoría arquitectónica, aunque muchas de ellas solo podamos conocerlas en la actualidad por repertorios gráficos o planos conservados, ya que han sido demolidas o restauradas con criterios más utilitarios destinadas a nuevos usos en detrimento de su integridad arquitectónica, como ha ocurrido con algunas restaurada recientemente. En estas restauraciones no se ha tenido en cuenta que una obra arquitectónica no debe mantener solo el aspecto formal de sus fachadas sino todo el conjunto del edificio.

La mayoría de las obras del arquitecto Vázquez-Gulías bien documentadas y se conservan los planos ¹⁶. No nos vamos a detener en el análisis pormenorizado de cada una de ellas pero si ver, en las más importantes de las conservadas, la presencia de las corrientes arquitectónicas de su tiempo, y en las que tradición y vanguardia se dan la mano y manifiestan la formación del arquitecto.

El material utilizado, el granito duro orensano, condiciona su obra y le da al modernismo de Vázquez-Gulías esa prestancia y riqueza propia de la arquitectura gallega.

Por una parte aparece la sobriedad geométrica con elementos muy próximos a los que encontramos en el barroco gallego: cilindros, placas recortadas, ménsulas; las fachadas van muchas veces rematadas con pináculos de bola, en los balcones utiliza balaustradas de granito así como en el último cuerpo de los edificios. Por otras parte los elementos modernistas cobran vida en el granito, en flores, palmetas, tallo, guirnalda, que decoran ménsulas, capiteles y otros elementos. Algunas vez añade decoración de cerámica que le da una nota exótica al edificio.

En las superficies amplias de las fachadas, destaca la riqueza de los vanos que son lugares donde lo decorativo ocupa un lugar destacado y los materiales utilizados, la madera de miradores y los hierros forjados de balcones y puertas, ofrecen menos dificultad para desarrollar los programas decorativos.

En sus edificios destacan también las mansardas con vanos rectangulares, ovalado, además de claraboyas que le confieren solemnidad y grandeza, aunque a veces las tipologías sean convencionales.

El modernismo bien asimilado y de la mejor calidad lo encontramos, además de en la obra urbanística ya estudiada, en casas construidas para familias acomodadas. Uno de los mejores ejemplos lo tenemos en la casa construida para D. Apolinar Junquera en el año 1913. Tiene una espléndida fachada que remata a ambos lados con mansardas. En ella están presentes todos los elementos apuntados: miradores, balcones de hierro y

una decoración floral muy rica. En el interior se completa con una gran escalera y vidrieras modernistas florales.

En la misma línea está el edificio que le encarga D. Fermín García en el año 1909. Situado en la Plaza de la Constitución se integra en ella con un soberbio soportal de tres arcos, el del centro más ancho y rebajado, soportado por columnas. La fachada se aligera con vanos con miradores, balcones de piedra e hierro, y con una decoración floral de cerámica.

La casa de Felipe Santiago es otra de las más bellas. La fachada se coronó con tres mansardas que rematan tres cuerpos. Los esquinales van almohadillados y los vanos con decoración geométrica y vegetal más secesionista que francesa.

Los ejemplos se multiplican en otros edificios: el Palacio Provincial construido en 1912, de líneas muy vinculadas a la arquitectura regional, en el que destaca el cuerpo central enmarcado por columnas en los tres cuerpos; el edificio del Gobierno Militar, una de sus primeras obras (1903), encargo del Obispo Carrascosa; el realizado para los almacenes Olmedo con dos cuerpos circulares en dos extremos de la fachada; el Hotel Miño, uno de los más interesantes del modernismo orensano con un cuerpo de miradores de madera que remata en una torrecilla; la casa construida para el Sr. García de Quevedo con un original mirador o galería de gran belleza en un esquinale. Y así una serie de casas particulares en las nuevas vías de la ciudad.

NOTAS

1 NAVASCUES PALACIO, P.: *Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid, 1979, pág. 67.

2 NAVASCUES PALACIO, P.: "El problema del eclecticismo en la arquitectura del siglo XIX", R. de I. Estética, n.º 14. Madrid, 1971.

3 NAVASCUES, *Op. cit.* Del Neoclasicismo ..., págs. 80 a 82.

4 NAVASCUES, *Op. cit.* El problema ..., pág. 114.

5 FREIXA, M.: *El modernismo en España*. Madrid, 1986.

6 FREIXA, *Op. cit.*, pág. 47.

7 VILLARES PAZ, R.: *Historia de Galicia*. Madrid, 1985, págs. 144 y 145.

8 AAVV R. González Villar e sua época. Santiago, C.O.A.G., 1975; IGLESIAS, L. y GARRIDO, J.: *Vigo, Arquitectura modernista 1900-1920*. La Coruña, 1984; Catálogo "Arquitectura modernista no Ferrol 1900-1925", Obradoiro, febrero, 1979; Catálogo "Arquitectura modernista A Coruña 1900-1919". A Coruña, 1978.

9 GALLEGO, O.: "Torres, puertas y cerca de la ciudad de Orense" en B. Auriense, T. II, pág. 271. Orense, 1972.

10 TRABAZO, L.: *Piedra, barro y bronce ...* Orense, 1978, pág. 146.

11 Archivo Municipal Orense. Obras públicas municipales. Años 1901-1915.

12 Archivo Municipal Orense. Obras públicas municipales. Años 1901-1915.

13 A.M.O.R. Obras públicas municipales. Años 1901-1915.

14 A.M.O.R. Obras públicas municipales. Años 1901-1915.

15 A.M.O.R. Obras públicas municipales. Años 1901-1915.

16 A.M.O.R. Obras públicas municipales. Años 1901-1915.

HISTORICISMO, MODERNISMO Y ART DECO EN LAS INSTALACIONES COMERCIALES DE ZARAGOZA (1900-1925)

AMPARO MARTINEZ HERRANZ

INTRODUCCION

El tema del que trata la presente comunicación es una pequeña parte del trabajo de investigación que estoy realizando en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza ¹. La fuente fundamental para la obtención de documentación sobre instalaciones comerciales, ha sido el Archivo Municipal de Urbanismo de Zaragoza ². Los datos obtenidos en el mismo (planos, localización y fecha del proyecto, autoría y propietario, costes, materiales etc.) se completan con otras noticias resultado de la consulta de la prensa de la época, archivos fotográficos, encuestas a los propietarios de los comercios todavía existentes, y la consulta de colecciones y archivos privados.

La estética y las características histórico-artísticas de las instalaciones comerciales, son aspectos extremadamente interesantes dentro de la panorámica general de la historia del arte, y una pieza fundamental para el entendimiento de la producción artística zaragozana y aragonesa. El interés del tema radica fundamental en:

—haber sido una materia escasamente tratada en la historiografía actual. Madrid y Barcelona son las ciudades que cuentan con un mayor número de estudios al respecto, sin embargo, en la mayoría de los casos, no pasan de ser una amable crónica urbana, en la que apenas se hacen valoraciones sobre los aspectos artísticos ³.

—además hay que considerar que las instalaciones comerciales son, en muchos casos, obras de arte con valor propio. Podrían denominarse obras de “arquitectura-decoración” ⁴, ya que aunan en ellas la estética y las técnicas del arte mueble (forja, carpintería, trabajos en cristal), con las formas y los sistemas de trabajo de la arquitectura.

—finalmente valorar el hecho de que las tiendas, bares o cafeterías, son en muchos casos las introductoras de las vanguardias estéticas en Zaragoza. El carácter provisional de sus instalaciones y el interés por atraer a través de formas distintas y llamativas a los posibles clientes, hicieron que fuesen las primeras en adoptar los nuevos modelos estéticos que en su día se propusieron. En Zaragoza, como veremos más adelante, las primeras obras modernistas de la ciudad fueron la instalación de una cafetería y la apertura de varias tiendas, precediendo a las construcciones arquitectónicas. Este mismo carácter provisional es el que ha hecho que la mayor parte de estas instalaciones hayan desapa-

recido a causa de un rápido y difícilmente evitable deterioro, o víctimas de los cambios del gusto y de las mejoras de imagen de los negocios.

ENTRE LOS ESTILOS TRADICIONALES Y LAS FORMAS NOVEDOSAS: DEL MODERNISMO AL ART DECO

En el año 1900 llegan a Zaragoza los primeros síntomas de renovación a través de instalaciones de diseño modernista. Desde este momento, la estética "Art Noveau" dentro de la ciudad fue adquiriendo una mayor importancia. Este movimiento llegó a Zaragoza como una tendencia estética característica del fin de siglo, como expresión de todos los fenómenos sociales, políticos e históricos, que en otros lugares de la geografía española y europea habían tenido lugar en los últimos años del siglo XIX. La ciudad no transformó su fisonomía, sus ideas, su forma de encarar el futuro hasta 1908, fecha marcada por la celebración de la Exposición Hispano-Francesa. Es entonces cuando se inició la decadencia estética del Modernismo.

En abril de 1900 se hacía en Zaragoza la primera obra de estilo modernista. Se trataba de la instalación del Café Oriental, en la esquina del Coso con la calle de los Mártires. Era probablemente la obra de un carpintero, que diseñó una serie de estructuras en madera para añadirlas a la fachada del local en el que estaba instalado el negocio. Posiblemente esta cafetería contaría con un interior decorado dentro de la misma tendencia modernista que la portada. El plano presentado para la licencia de obras era un dibujo de mediana calidad, pero cuenta con el mérito de ser la primera obra modernista en la ciudad de Zaragoza. Además, su diseño demuestra el conocimiento que se tenía en esta ciudad de lo que se estaba haciendo fuera de nuestras fronteras. En concreto, algunos de los detalles decorativos de la parte superior de los escaparates y los motivos ornamentales de las puertas, tienen cierta similitud con los diseños que por entonces hiciera Héctor Gimard para las bocas de metro de la ciudad de París (1900). Por último, es importante señalar que la instalación del Café Oriental se adelantó en el tiempo a las primeras manifestaciones arquitectónicas del Modernismo en Zaragoza, ya que hasta el año 1902 no se hizo en esta ciudad un edificio de estilo Art Nouveau ⁵.

Sin embargo, durante este año, todavía se hicieron instalaciones comerciales dentro del gusto decimonónico. La convivencia entre las formas novedosas y la tradición ecléctica e historicista fue habitual, no solo durante la primera década del siglo XX, sino que, se mantuvo hasta bien entrada la década de los veinte. De este modo, en septiembre de 1900, los hermanos Fantoba solicitaban permiso para decorar la fachada de su confitería "La Flor del Almíbar", situada en la calle Don Jaime. Esta tienda, que todavía hoy se conserva sin apenas alteraciones, existía desde los primeros años de la década de 1880. En 1888 se había realizado la decoración del interior del negocio. En ella intervino, como diseñador del mobiliario, el entonces arquitecto municipal Don Ricardo Magdalena Tabuenca, y como carpintero encargado de la ejecución de dicho diseño Ezequiel González ⁶.

La portada que se añadió en el año 1900 para completar y mejorar el aspecto de la instalación, siguió la estética utilizada en los elementos muebles del interior, hechos a finales del siglo XIX: el historicismo neoegipcio. Este estilo tuvo mucho éxito en Zaragoza en la década de 1880, posiblemente propiciado por el estreno en la ciudad

durante los primeros años de la década de la ópera Aida, de Giuseppe Verdi. No hay que olvidar que algunos de los artistas que trabajaban en las instalaciones comerciales, pudieron intervenir también en la realización de decorados para teatros o, si no fue así, al menos tuvieron la oportunidad de contemplarlos como espectadores de las obras a las que servían de fondo. Este historicismo neoegepcio, que tuvo sus últimas manifestaciones en los primeros años del siglo XX, fue una de las muchas tendencias estéticas que convivieron durante estos años con las corrientes renovadoras.

En 1901, el progreso y el triunfo del Modernismo confirmaba su avance. De marzo de 1901 es el proyecto que los señores Isasi y Soteras presentaron al Ayuntamiento de la ciudad para su aprobación. Estaba previsto que su negocio estuviese situado en el Coso y que contase con una portada de estilo modernista, aunque con la peculiaridad de ser un diseño extremadamente sencillo. Tanto es así, que al concedérsele la licencia, la única condición que se le exigió, además de las habituales en estos casos, fue la de que *"decorase con pintura de buen gusto o relieve"*⁷ la fachada de su negocio. Este punto demuestra la existencia de dos fenómenos.

—en primer lugar, la llegada a Zaragoza de distintas tendencias estéticas dentro del propio estilo modernista.

—y en segundo lugar, el rechazo por parte de la oficialidad de aquellas formas excesivamente renovadoras.

La sencillez de líneas del diseño para el negocio de los Señores Isasi y Soteras, resultaba difícilmente aceptable en 1901. Debía paliarse con decoración pintada o esculpida, que de alguna maneja, aproximase la imagen de la instalación a lo que tradicionalmente era considerado una obra de buen gusto.

A partir de este momento fueron frecuentes los diseños para instalaciones comerciales de estilo modernista. En el año 1904 se reformaba el Bazar X, comercio situado en el Coso. Al hacer una transformación de sus instalaciones, este negocio eligió la nueva estética entonces de moda, como reclamo eficaz para sus posibles clientes. El dibujo para la portada, de gran calidad, combina hábilmente, en torno a la entrada, una decoración vegetal que se curva siguiendo el característico movimiento de las formas modernistas. La atención se centra fundamentalmente en el título sobre la puerta, en el que se produce una mayor concentración decorativa. Esta obra, que posiblemente fue ejecutada en madera, mantiene, por su ornamentación y estructura, un estrecho contacto con las instalaciones comerciales que por aquellos años se realizaban en Cataluña y, más concretamente, en Barcelona.

Es muy interesante observar cómo, por otro lado, los cines y teatros adoptaron rápidamente este nuevo estilo como el lenguaje estético más apropiado para la decoración de sus instalaciones. Estos establecimientos dedicados al ocio, encontraron en el Modernismo las formas adecuadas para hablar de su actividad, en la que eran fundamentales ideas como movimiento, fantasía y novedad.

El Cine Coyne se abrió en la calle de San Miguel, en 1905. Una estupenda portada modernista, iluminada por faroles para atraer la atención de los viandantes, fue uno de los reclamos que este cine de corta vida⁸, empleó en los primeros años del siglo XX. De nuevo las formas curvas y la decoración vegetal eran los protagonistas. Además la fachada contaba con una sugerente imagen femenina, dentro del ideal de belleza de la época, situada sobre la puerta. Se trataba de la figura de una mujer semidesnuda que alzaba su brazo en actitud fantasiosa. Quizás se tratase de la representación de la musa del nuevo arte, que por entonces era el cine.

El año 1906 es el momento de máximo esplendor del Modernismo, en lo que a instalaciones comerciales se refiere. Se hicieron numerosos trabajos dentro de este estilo, generalmente obras de mucha calidad, tanto por el diseño como por el dibujo. Este sería el caso de la Papelería de Laura Abarigas, abierta durante este año 1906 en el Coso. En el diseño destaca el esfuerzo por rebasar, sirviéndose de molduras y formas curvas, los límites impuestos por el marco de la puerta. Además en este caso hay una novedad, que es la utilización de vidrieras, de diseño marcadamente modernista para decorar los montantes de la puerta y el escaparate, lo que hasta aquel momento no era habitual en las instalaciones comerciales de Zaragoza.

Al mismo tiempo, con instalaciones como estas, convivían otras de diseño y estructura completamente tradicional. Un buen ejemplo de ello era la Relojería de Mariano Saldaña (1906), en la que lo fundamental era ajustarse a la función, es decir, cubrir de forma más o menos decorosa la fachada del negocio. La estética era una cuestión secundaria. Obras como éstas, en ocasiones de estilo indefinido, convivieron durante todos estos años con las producciones más novedosas. Se trataba de trabajos de carpintería sencillos, de bajo costo, que mejoraban el aspecto de los comercios más humildes. Otros negocios, como los de alimentación, a pesar de contar con suficiente envergadura económica, apenas atendieron el aspecto de sus locales, ya que la venta de productos de primera necesidad no tenía por que ganar, a través de su imagen, el favor de los paseantes. La venta de productos alimenticios era incentivo suficiente.

La conmemoración del Centenario de los Sitios de Zaragoza, en 1908, y la celebración de la Exposición Hispano-Francesa, señalan el momento culminante de la estética modernista en la ciudad. Pero al mismo tiempo, es por estas fechas cuando se inicia su decadencia. En los comercios la producción modernista es menor además de menos atrevida. El proyecto para la sucursal de la Pastelería que los Hermanos Fantoba⁹ querían abrir en el Coso, ilustra claramente esta situación. En el diseño, de cuidada factura, dibujado y coloreado con todo lujo de detalles, nos encontramos con un modernismo atemperado. Los motivos decorativos Art Nouveau (forja, vidrieras, escaparates, decoración en los plafones etc.), se ciñen al marco, sin ningún afán por sobresalir o romper la estructura de carácter simétrico y regular del conjunto de la portada.

La desaparición de formas modernistas en las instalaciones comerciales es casi total a finales de la primera década del siglo XX. Sin embargo los cines y teatros continuaron haciendo uso de este estilo en sus instalaciones hasta 1912, ya que como hemos dicho, en el Modernismo encontraron la imagen más adecuada para sus negocios (Teatro Parisiana, 1910 / reforma del Cine Ena Victoria, 1912).

Pero al mismo tiempo que se iniciaba la decadencia del Modernismo comenzaban a plantearse las primeras alternativas estéticas. Del año 1910 es la solicitud de licencia para reformar el Café París, establecimiento situado en el Coso, que había sufrido por aquellas fechas un importante incendio. La portada que se ideó para este local tan sólo recordaba al Modernismo en los pequeños detalles florales que la decoraban. Sin embargo su estructura y el conjunto de la ornamentación, en contacto con la estética Luis XVI, estaban más próximos a las formas que iban a ser habituales en esta segunda década del siglo XX. Es al año siguiente cuando nos encontramos con un estilo más definido. En la primavera de 1911 se inauguraba, en la calle Alfonso I, la tienda de modas para señoras La Parisiën, constituyendo este hecho todo un acontecimiento social en la ciudad. Pero la instalación de esta tienda también fue un acontecimiento en el terreno de la estética. La decoración de guirnalda, lazos, haces atados regularmente

por cintas, y la estructura del conjunto, de líneas sencillas, nos permite hablar de la recuperación definitiva del estilo Luis XVI.

Esto se inserta dentro de una corriente general, en el ámbito europeo y nacional de contestación al modernismo. El denominado *Interregnum*¹⁰, que en Inglaterra volvió a las formas el estilo Adams, Chippendale, Hepplewhite y Sheraton, y en Francia el Luis XVI. En ambos casos se trataba de la recuperación de tendencias estéticas de corte clásico. En España se dio el mismo fenómeno unido a un movimiento político (en Cataluña), social, artístico y literario que apostaba por una nueva concepción de lo que debía ser la vida y la sociedad del recién estrenado siglo XX. Se trataba de Novecentismo, que consideró las formas clásicas el lenguaje más apropiado para sus obras.

La tendencia Luis XVI tuvo su mayor apogeo en los primeros años de la segunda década del siglo XX. Pero, a partir de 1914, y con la inauguración de los Grandes Almacenes de Aragón, triunfó en Zaragoza el gusto por formas más puramente clásicas. Pilares acanalados de capitel jónico y estructuras adinteladas fueron las notas predominantes del conjunto. La realización posterior restó, en parte sobriedad al diseño original, ya que se añadió decoración de guirnalda y hojas de acanto. Sin embargo el espíritu de claridad sencillez y limpieza de líneas de la obra se mantuvo¹¹. El Proyecto es del año 1913, y fue obra de Francisco Albiñana Corralé. Este arquitecto estuvo trabajando, durante el mismo año y en la misma manzana, en la construcción del Casino Mercantil e Industrial de Zaragoza. Se trataba de una de las últimas obras modernistas hechas en la ciudad. Es curioso observar cómo Francisco Albiñana, trabajaba al mismo tiempo en dos obras que, teóricamente, eran de estilos opuestos¹².

La recuperación del estilo Luis XVI y de la estética más puramente clásica se insertan dentro del movimiento ideológico y estético general que supone el Novecentismo. Sin embargo estas tendencias no influyeron apenas en el desarrollo de la arquitectura zaragozana durante estos años. De forma excepcional nos encontramos con edificios como el construido para albergar los Grandes Almacenes el Aguila, situados en la calle Alfonso (proyecto de 1916), obra del arquitecto Miguel Angel Navarro. En este edificio se mezclan las líneas de corte clásico con los motivos ornamentales del estilo Luis XVI. Al margen de casos como este, son las instalaciones comerciales las únicas obras en las que podemos encontrar manifestaciones de esta nueva tendencia estética, imperante de la década de 1910.

Entre 1916 y 1918 comenzaron a intuirse los primeros síntomas de un nuevo cambio:

—Por un lado nos encontramos con casos, como el de la tienda de Tejidos de José Casajús, en la esquina de las calles Escuelas Pías y Cerdán. En el proyecto para la instalación podemos ver pequeños detalles, en la curvatura de las molduras de puertas y escaparates, todavía de líneas modernistas, conviviendo con decoración de lazos y guirnalda, de estilo Luis XVI. Son las manifestaciones tardías de una tendencia estética, el Modernismo, que había perdido vigencia hacía años. Sin embargo, en obras para instalaciones de poca calidad, como ésta, aparecieron de manera esporádica, durante estas fechas, formas y ornamentos de sabor modernista, de las que se hacían interpretaciones de carácter popular.

—Por otro lado observamos como se inicia el declive del gusto por el estilo Luis XVI, en favor de formas más puramente clásicas, que se mantendrían durante los años veinte. La Joyería Agüeras, diseñada por el Arquitecto Teodoro Ríos, en 1918, es un

buen ejemplo. Se mantienen algunos detalles ornamentales del estilo Luis XVI (minúsculas guirnaldas, lazos). Sin embargo, la tendencia del conjunto demuestran un gusto cada vez mayor por la desornamentación y los diseños sencillos de referencia clásica.

—Finalmente nos encontramos, durante este año 1918, con los primeros signos del nacimiento de una nueva tendencia estética, el art decó. En la Mercería Ucello, de Benita Coneles en la calle Alfonso I, la decoración en zig-zag de algunas molduras y la combinación de planos en la fachada, son las primeras tímidas manifestaciones de un estilo, que triunfará en las instalaciones comerciales de Zaragoza poco después.

Sin embargo, en los primeros años de la década de los veinte, todavía se mantenía el gusto por los diseños de línea clásica. Esto lo demuestran proyectos como el que se presentó en 1921, para decorar una farmacia en la calle San Pablo. Es interesante, además, por incluir pequeños detalles de forja Art Decó en los tiradores de las puertas. Habría que llegar al año 1924 para encontrarnos una de las obras que señalan el triunfo definitivo en nuestra ciudad de este estilo.

Como hemos visto con anterioridad, en algunas instalaciones se utilizaron, desde finales de la década anterior, algunos detalles ornamentales art decó. Pero es en el proyecto para la Farmacia Dehesa, en la calle Alfonso I, donde por primera vez el conjunto del diseño puede ser considerado una obra dentro de esta tendencia. El dibujo está firmado por el arquitecto Regino Borobio, aunque la existencia de dos minúsculas iniciales en la parte inferior del dibujo J. B., quizás nos esté hablando de un diseño de José Borobio, firmado por su hermano Regino. En esta instalación todavía existente, nos encontramos con un art decó fundamentado en alusiones formales a la cultura oriental. Esto se da, sin lugar a dudas, por el gusto que España demostró en los años veinte por el arte japonés, chino e indio ¹³, y además, por la representación en Zaragoza a cargo de los Ballets Rusos de la pieza *Sheherezade*. Ambos factores condicionarían que arquitectos como Regino y José Borobio, conocidos por su posterior obra racionalista, introdujesen el Art Decó en Zaragoza a través de reinterpretaciones de la estética oriental.

Además del interés que en sí misma tiene esta instalación por sus peculiaridades formales, su importancia también radica en adelantarse a lo que con posterioridad se haría en la arquitectura zaragozana. Hasta 1929 no nos encontramos con el primer proyecto arquitectónico dentro del estilo Art Decó. Se trataba de la reforma del edificio del cine Doré en el Paseo de la Independencia. El diseño, de Francisco de Albiñana y Corralé, arquitecto que anteriormente había trabajado en los Grandes Almacenes de Aragón, es una obra de extraordinaria calidad, aunque desgraciadamente no llegó a realizarse. En 1931 se hacía otro proyecto art decó, también para un cine, el Teatro-Cine Goya, en la calle San Miguel, obra de A. Ignacio Mendizábal. Este proyecto si que llegó a hacerse y quizás pueda ser considerado uno de los únicos edificios plenamente Art Decó que se conservan en la ciudad de Zaragoza ¹⁴.

Con la decoración de la Farmacia Dehesa vemos como de nuevo las instalaciones comerciales sirvieron de campo de pruebas para la introducción de nuevos estilos, que, una vez asegurado su éxito en obras de carácter provisional, fueron utilizados en la arquitectura.

Después de la instalación de la Farmacia Dehesa, el Art Decó fue aceptado en Zaragoza, aunque de forma progresiva y lenta. En 1925 continuaban haciéndose obras de línea clasicista, siguiendo la tradición de los años anteriores. Ejemplo de ello es el proyecto que para la tienda de Calzados Marqueta, situada en la calle Cerdán, hizo Regino Borobio. Este mismo arquitecto que había firmado un año antes el primer

diseño Art Decó para una tienda en Zaragoza, siguió utilizando en 1925 el lenguaje clásico empleado desde la década anterior.

En Zaragoza 1925 fue un momento de transición. Continuaban haciéndose obras para tiendas de tradición decimonónica, se mantenían las formas clásicas que habían dado ya las primeras manifestaciones del Art Decó. Se trataba de una estética que no se oponía a las formas anteriores, sino que aprendía de ellas, tanto del pasado más remoto, temporal y geográficamente hablando, como de las manifestaciones artísticas más próximas de la cultura occidental (barroco e incluso modernismo). Fue un arte de síntesis, que utilizó las formas de las últimas vanguardias (cubismo, vorticismismo, futurismo) y que se constituyó en el genuino representante de la vida y de la sociedad del nuevo siglo. El Modernismo y la estética novecentista fueron movimientos que en cierta medida, se revelaban contra los modelos estéticos que les precedieron. El Art Decó pretendía conciliar todas las tendencias, las más antiguas y las más modernas, y sin embargo no resultó un estilo ecléctico, sino que supo crear un lenguaje propio que utilizó como reclamo sugerente y atractivo en las instalaciones comerciales.

NOTAS

1 Se trata de mi Tesis Doctoral, que con el título *Catalogación y análisis urbanístico, artístico y socio-económico de las instalaciones comerciales, locales públicos, salas de espectáculos y amueblamiento urbano (todavía existentes y desaparecidos)*, llevados a cabo en Zaragoza desde la Restauración Borbónica hasta la Guerra Civil, dirige la Dra. M.^a Isabel Alvaro Zamora.

2 En el negociado de Fomento y en los Legajos de Licencias de obras, Policía Comercial y Varios.

3 En Madrid la publicación de mayor calidad es la colección, compuesta por varios volúmenes que bajo el título de *Establecimientos tradicionales madrileños* ha editado la Cámara de Comercio e Industria de Madrid. Hay también otras publicaciones de carácter más divulgativo con numerosas y buenas ilustraciones como el libro de AGROMAYOR, Luis; *Tabernas de Madrid*, de 1991 o el de SESEÑA, Natacha y GONZALEZ EGIDO, Luciano; *El Azulejo en el comercio de Madrid*, del año 1989. En Barcelona hay varias publicaciones sobre este tema entre las que se encuentran el libro con textos de CIRICI, Alexandre; *Boutiques de Barcelona*, de 1979 o la publicación de PERMANYER, Luis; *Establiments i negocis que han fet historia*, de 1990.

4 La utilización de este término ha sido una muy interesante sugerencia de la directora de mi Tesis Doctoral, la Dra. M.^a Isabel Alvaro Zamora.

5 Era el proyecto para la reforma de la casa del Señor Molins, obra del arquitecto Fernando de Yarza, situada en la esquina de la calle Alfonso I con el Coso. Sin embargo, no se trataba propiamente de la construcción de un edificio, sino de la remodelación de la decoración de su fachada.

6 En el libro que publicó en Zaragoza el Colegio oficial de Decoradores de Aragón e Ibercaja con el título *Las tiendas de ayer ... hoy*, en el año 1989, se reproduce una factura de 1889 en la que el carpintero Ezequiel González presentó la cuenta de los trabajos hechos para la nueva tienda de los hermanos Fontoba "bajo la dirección de D. Ricardo Magdalena" (pág. 52).

7 Archivo Municipal de Zaragoza, Fomento, Licencias, Armario 31, legajo 16, Expediente 453.

8 Según BLASCO IJAZO en su libro *Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia*, de 1945, el Cine Coyne fue clausurado en 1910, por la competencia que le hizo el Cine Ena Victoria, abierto en 1908, con instalaciones de mayor calidad.

9 Se trataba de la sucursal de la confitería La Flor del Almíbar, abierta en el último cuarto del siglo XIX en la calle Don Jaime y a la que anteriormente hemos aludido.

10 BEVIS HILLIER en su libro *Art Decó. A design handbook*, de 1985 llama a este espacio de tiempo entre la desaparición del Modernismo y el triunfo del Arte Decó "Interregnum". Se refiere a él como un momento en el que hay un claro interés por la recuperación de las formas clásicas como contestación al estilo modernista. PEREZ ROJAS, Javier, en su libro *Art decó en España*, de 1990, habla del noucentismo como "un arte atraído por un depurado concepto de clasicismo, sencillo y refinado, como el que d'Ors infunde desde sus escritos ..." (pág. 53).

11 En un artículo del Heraldo de Aragón de 13 de abril de 1914, fecha de la inauguración de las obras, se decía que se había evitado "... en la fachada el efecto que en general presentan todos los grandes almacenes de París, los cuales para obtener grandes raudales de luz están contruidos de forma que de lejos semejan grandes cajas de cristal ... Tampoco se ha recurrido al tipo de almacenes de Berlín ...", que al parecer eran verdaderos palacios contruidos en estilo neogótico, "Ni uno, ni otro, ni el gusto depravado de París, ni el severo carácter teutónico ...". Se concibió la fachada en el estilo que en el artículo era considerado como el más puro y severo estilo griego, que según se decía era lo más apropiado para nuestro país. Con el estilo clásico se pretendía dar una imagen de solidez, seriedad y suntuosidad.

12 Gonzalo BORRAS GUALIS en el libro que junto con GARCIA LASAOSA y GARCIA GUATAS escribió en 1977, titulado *Zaragoza a finales del siglo XX: El Modernismo* hace referencia a la sencillez estructural de la reforma de fachada del Casino Mercantil de Zaragoza, a pesar de haber sido después cubierta por ornamentación de estilo modernista.

13 PEREZ ROJAS, op. cit., pág. 36.

14 La restauración y rehabilitación como cine que ha sufrido este edificio hace pocos años ha sabido respetar la idea del proyecto original, así como el espíritu Art Decó del mismo.

ARTE Y REALIDAD. LA FRUSTRACION DE UN PROYECTO VANGUARDISTA EN LAS PALMAS: LA IGLESIA Y CASA FRANCISCANA DEL PUERTO DE LA LUZ

M^a DE LOS REYES HERNANDEZ SOCORRO
Universidad de Las Palmas

INTRODUCCION

Desde la década de los ochenta del pasado siglo hasta aproximadamente los dos primeros decenios del actual, la ciudad de Las Palmas experimentó un aumento demográfico así como un significativo cambio en su fisonomía a tenor de las distintas obras privadas y públicas, amén de remodelaciones de carácter urbanístico que se acometieron. Citemos, al respecto, la construcción del edificio que alberga el Gobierno Militar, la terminación de las obras de la catedral de Santa Ana, la Comandancia Militar de Marina o los hoteles de Santa Catalina y Metropole, que auspiciados por la colonia británica sirvieron para albergar a los primeros turistas que recalaban en esta urbe. A ello hay que añadir el importante auge del Puerto de la Luz, que tuvo como consecuencia el traslado del sector de reparación y construcción de buques de la zona tradicional de San Telmo, en Las Palmas, al Puerto, así como la creación de toda una serie de almacenes, fábricas y viviendas para la población obrera que trabajaba en este barrio portuario ¹.

I.-BREVE HISTORIA DE LA FUNDACION DE LA IGLESIA Y CONVENTO DE LOS FRANCISCANOS EN EL PUERTO DE LA LUZ

La historia de la iglesia y convento de los franciscanos del Puerto de la Luz, en Las Palmas, aparece unida a la fundación de la Casa-Asilo de San José en el barrio del Puerto, gestada gracias a la benefactora actitud del Dr. D. Bartolomé Apolinario Macías, que había estudiado en Francia y detentaba por entonces el cargo de primer teniente de alcalde. Su objetivo era atender a la instrucción del obrero de esta zona, a la par que a sus enfermedades, preocupándose, asimismo, por cuestiones relacionadas con la beneficencia. Todo ello fue posible merced a la ayuda de las hermanas de San Vicente de Paul que atendieron inicialmente a la primera escuela de párvulos que se abrió en la isla, el 1 de marzo de 1891, que sería el germen de la mencionada

Fundación Casa-Asilo de San José, que como tal se inauguró el 15 de abril de 1894 con el fin de atender a los enfermos, heridos y naufragos de este barrio portuario de forma gratuita, continuando, además, con las tareas de instrucción de los hijos de los trabajadores del lugar. El edificio actual, ubicado en la parte central del paseo de la playa de Las Canteras, se levantó sobre terrenos cedidos por el Dr. Apolinario Macías y su hermano político el comerciante D. Antonio Gómez Navarro. Los planos fueron trazados por el arquitecto Laureano Arroyo Velasco siendo aprobados por el Ayuntamiento el 27 de marzo de 1896, aunque las obras se prolongarían hasta el año 1900 aproximadamente ². Para dar estabilidad a esta institución benéfica quedó bajo el patronato del Obispo Fray José Cueto y Díez de la Maza, asumiendo la dirección y administración el propio fundador, Apolinario Macías ³.

En 1903, con motivo de una epidemia de viruela y ante la imposibilidad de poder atender con el mismo personal, como hasta el momento, a los enfermos y a las tareas docentes, el Dr. Apolinario se vio obligado a cerrar las dos escuelas infantiles que ya funcionaban por entonces en el seno de la institución por él creada. Dos años después, a principios de 1905, llegaron a Las Palmas dos Padres Franciscanos procedentes de la provincia Bética (Andalucía), el Provincial de la Orden, en esos momentos Fray Bernardino Puig y Salas acompañado de Fr. Angel (cuyo apellido desconocemos), "con el fin de ver si era posible establecer una residencia en estas Islas" ⁴. Determinaron asentarse en el Puerto de la Luz tras haber observado directamente las condiciones que existían y aconsejados por determinadas personas consultadas al efecto. Al frente del Obispado se encontraba por entonces Fr. José Cueto y Díez de la Maza quien daría su consentimiento para la instalación de los franciscanos, que, poco después, en número reducido de cinco ⁵, arribarían en Gran Canaria el 17 de marzo del citado año, dirigidos por el Padre Cipriano Alzuru y LLompart. El prelado de la Diócesis les ayudó en su asentamiento adquiriendo para la comunidad el 15 de abril un solar de 655 m.² de superficie colindante por el naciente con la Casa-Asilo de San José, a efectos de que pudiesen edificar la residencia conventual sobre el mismo. Mientras durasen los trabajos de ejecución de la referida vivienda les procuró un local en el Seminario Conciliar de Canarias ubicado en el histórico barrio de Vegueta en Las Palmas. Desde su llegada asistieron espiritualmente -en calidad de capellanes-, a los enfermos hospitalizados en la Casa-Asilo ya mencionada, administrándoles los Sacramentos y diciendo misa diaria en la Capilla provisional de dicha institución que se había instalado en una dependencia de aquélla, a la espera de que finalizasen las obras de la nueva Capilla. Por otra parte, junto con estas funciones estrictamente religiosas, se ocuparon también de impartir clases de modo gratuito a los niños de la zona en una escuela que abrió sus puertas el 29 de mayo del referido año, habilitada en un salón de la Casa-Asilo de San José -facilitado por el Dr. Apolinario-, que se encontraba junto al solar adquirido por el obispo en donde se alzaría el convento franciscano del Puerto de La Luz. Al considerar los frailes que la nueva iglesia que se estaba construyendo para uso de la institución benéfica era de reducidas dimensiones, se pusieron de acuerdo con el fundador de la misma, al objeto de ampliar el área de la capilla a expensas de la escuela. De esta manera, lindarían con el lugar donde se estaba construyendo la residencia franciscana, pudiéndose por lo tanto establecer una conexión de la capilla con el convento. A ello accedió D. Bartolomé Apolinario y el obispo, a condición de abrir una tribuna en la nueva iglesia, en la pared medianera entre esta última y la Casa-Asilo, en el presbiterio, al lado del Evangelio, en comunicación con el Hospital de San José, a fin de que el personal de este centro pudiera asistir a los actos religiosos, sin necesidad de moverse del mismo. Dicha tribuna estaría separada del presbiterio mediante una reja fija con el

correspondiente comulgatorio que se cerraría cuando finalizasen los oficios litúrgicos. A este acuerdo se llegó con el Padre Fr. Cipriano Alzuru (Guardián de los Franciscanos), la Comunidad de monjas Siervas de María, que servían en el Hospital de San José y el Doctoral Pedro Jiménez en nombre del obispo, levantándose los planos conforme a este acuerdo por parte del arquitecto diocesano Laureano Arroyo en junio de 1905 ⁶. El hecho de establecer una comunicación de la referida tribuna con la iglesia de los franciscanos suscitó una serie de problemas a finales de 1909 y comienzos de 1910, de tal manera que fue necesaria una reunión del Dr. Apolinario y el Provincial Alzuru el 26 de febrero de 1910 en Las Palmas. De la misma salió el acuerdo de comunicar la tribuna con la iglesia, convirtiéndose aquélla en Capilla de la Casa-Asilo que sería atendida por los Padres Franciscanos ⁷. Sin embargo, el 8 de julio de 1918 el obispo autorizó “obviadas ya las dificultades que habían impedido la apertura de la citada tribuna que se abriese en el lugar señalado con reja doble y tela metálica en el centro y al lado un comulgatorio con doble puerta y doble llave que guardará cada uno de los superiores respectivos de ambas casas asilo y convento y el comulgatorio sólo se abrirá para el acto de la comunión” ⁸.

II.-UN ARQUITECTO CATALAN EN LAS PALMAS: LAUREANO ARROYO VELASCO

Nacido en Barcelona el 30 de agosto de 1847, estudió en Madrid obteniendo el título en noviembre de 1875. Después de haber trabajado como facultativo de dos pequeños municipios catalanes, llegó a la Diputación de Barcelona ⁹. En esta ciudad colaboró durante los años de 1876 y 1877 con el arquitecto de la Real Academia de San Fernando y director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona Elías Rogent, en calidad de ayudante en diversos proyectos públicos y particulares ¹⁰. Destacamos, asimismo, su participación como auxiliar primero en la dirección de las obras de la Exposición Universal realizada en la Ciudad Condal ¹¹. Debido a problemas de salud de su esposa Fortunata Benassó, se desplazó a Las Palmas en 1888, siendo nombrado el 24 de agosto arquitecto municipal interino y en propiedad el 14 de septiembre de dicho año. Dos meses más tarde se haría también cargo de las obras diocesanas. Allí vivió desde entonces por espacio de 22 años hasta su fallecimiento el 20 de febrero de 1910, habiendo trazado toda una serie de obras significativas, como el proyecto del Plan de Ensanche de Las Palmas, especialmente dirigido a la zona del Puerto de La Luz. Presentado al Ayuntamiento en abril de 1892, fue aprobado tras una dilatada y costosa tramitación, por R. O. del 27 de marzo de 1900, aunque por diversas vicisitudes no se llevaría a la práctica sino parcialmente ¹³. En líneas generales, la labor acometida por este facultativo catalán en la ciudad de Las Palmas es de enorme interés tanto desde el punto de vista artístico como por el elevado número de realizaciones que proyectó. Arroyo Velasco se mueve en sus trazados dentro de un medievalismo eclectista, mostrándose por lo tanto continuador del lenguaje historicista iniciado en Canarias a mediados del pasado siglo por el proyectista Manuel Ponce de León y Falcón ¹⁴. Prueba de la actitud estética que hemos indicado dan cumplida muestra los diseños neogóticos relativos a la casa e iglesia de los Padres Claretianos en Las Palmas, o la parroquial de Ntra. Sra. de La Luz en el Puerto; pudiendo también mencionarse el trazado neobizantino de la iglesia de los Desamparados en Las Palmas, los planos realizados para la ter-

minación del imafronte de la Catedral de Santa Ana o el proyecto de la parroquia de Santa Lucía de Tirajana ¹⁵.

III.-EL PROYECTO TRAZADO POR ARROYO VELASCO PARA LA IGLESIA DE SAN JOSE Y CASA DE LOS FRANCISCANOS EN EL BARRIO DEL PUERTO DE LA LUZ Y SU REALIZACION FINAL

Estamos ante una de las últimas obras diseñadas por Laureano Arroyo el 12 de junio de 1905. Los planos para recibir el correspondiente permiso de obra fueron presentados al Ayuntamiento el 14 de junio por el entonces Padre Guardián de la Comunidad Franciscana establecida en Las Palmas Fr. Cipriano M^a Alzuru y LLompart. Sobre un solar de 960 m.² 50 y junto al Hospital de San José, la Orden trataba de construir una Capilla pública (312 m.², 50), una Casa Conventual con el correspondiente patio, así como una escuela gratuita para niños que se ubicaría en la planta baja de aquélla. En la pertinente instancia se solicitaba la exención de los arbitrios municipales “en atención al objeto benéfico que se propone la Comunidad, llevando la luz del Evangelio y el pan de la inteligencia a la numerosa clase proletaria de aquel populoso barrio marítimo...” ¹⁶. Dichos planos recibieron el visto bueno del arquitecto Fernando Navarro el 15 de junio del referido año, y la consiguiente ratificación municipal en la sesión pública que tuvo lugar al día siguiente, siéndole dispensados por parte de la comisión de hacienda de la Alcaldía, el correspondiente arbitrio municipal, el 20 de junio de 1905, por los fines benéficos que se proponían los franciscanos ¹⁷.

Del proyecto realizado por Arroyo para la iglesia de San José y Casa Franciscana del barrio del Puerto, ha llegado hasta nosotros un plano del frontis; dos relativos a la distribución interior de la iglesia y residencia correspondientes a las plantas inferior y superior de ambas edificaciones; y tres más en donde traza la espadaña, así como dos secciones del interior del recinto religioso que nos muestran el coro y el presbiterio visto desde el crucero ¹⁸.

El *frontis* del trazado que nos ocupa consta de un cuerpo principal que puede inscribirse en un cuadrado -que es el correspondiente a la iglesia propiamente dicha- al que se le ha añadido otro de forma rectangular perteneciente al convento. La opción escogida por Arroyo para la elaboración de ese trazado es la del Eclecticismo historicista, con ciertas dosis de lenguaje Modernista. Hay que tener en cuenta, como ya hemos indicado, que este arquitecto se inserta dentro de la vertiente neomedievalista como lo atestiguan la realización de la iglesia de Ntra. Sra. de los Desamparados (hoy convertida en Centro de Cultura), la casa e iglesia del barrio de los Arenales perteneciente a la comunidad Claretiana, o la iglesia de Ntra. Sra. de la Luz -ubicada también el Puerto de La Luz como la obra que abordamos-, por citar ejemplos significativos. Por otra parte, como ya ha reseñado el Dr. Darías Príncipe “el arquitecto de la renovación urbana no es un profesional apegado a una sola idea estilística. Sin ninguna dificultad proyecta a la vez en los diversos lenguajes que comprende este comienzo de siglo” ¹⁹. Igualmente no podemos olvidar que Laureano Arroyo trabajó con el arquitecto medievalista Elías Rogent, que en unión de otros profesionales de las promociones iniciales de la Escuela de Arquitectura, al decir de Navascués “fueron los que abrieron las puertas del eclecticismo ya que hicieron convivir en sus obras sistemas de diverso origen estilístico...” ²⁰.

El diseño de la fachada de la iglesia y convento franciscano, está estructurado en torno a pautas que podemos considerar tradicionales, al plantearse dos cuerpos horizontales fragmentados a su vez en cinco verticales delimitados por pilastras superpuestas. En todo el trazado del frontis se conjugan diversos lenguajes estilísticos de corte medieval y clasicista dando como resultado un proyecto de tipo ecléctico. Así, denotamos como elementos propios de un neorrenacimiento los arcos de medio punto que configuran la fachada de la iglesia propiamente dicha y que se yerguen sobre las también clásicas pilastras conformando tres arcadas de tipo triunfal que se corresponden con la compartimentación interna del edificio en 3 naves. Clásicos son también los ventanales en forma de óculos; el empleo de arcos de medio punto en los vanos; los coronamientos de la puerta principal y de la parte más elevada del edificio a base de un frontón curvo y otro recto, respectivamente; la gran cúpula con linterna del crucero; o las cinco ventanas seguidas, a modo de galería, enmarcadas por arcos semicirculares que descansan sobre repisas que intentan ser ménsulas. En lo concerniente a elementos gotizantes podemos aducir la solución propuesta como remate del edificio a base de triángulos seriados flanqueados por tramos rectos que nos recuerdan el gablete gótico y que vienen a suponer una reutilización de aquel estilo medieval. Pueden también considerarse neogóticos los pináculos que coronan la fachada. Ecos neorrománicos percibimos en los vanos de medio punto enmarcados por boces que se localizan en el frontis y también en los acristalados ventanales de la linterna. Encontramos asimismo algún elemento propio del léxico orientalizante y exótico, como las columnas con capiteles palmiformes de la puerta de ingreso al inmueble o la cupulilla oval con que se cubre la linterna, que nos aseveran el carácter ecléctico de la obra que nos ocupa. Todos estos elementos historicistas vinculados a los lenguajes tradicionales se fusionan con determinadas formas ornamentales que podemos considerar ligadas a la estética del Modernismo, y que sólo aparecen en la fachada y no en el interior del edificio como es habitual en Canarias ²¹. Encontramos motivos decorativos sinuosos, elegantes y estilizados de carácter floral y figurativo en torno a los vanos circulares, grandes ventanales y puertas, combinados con otros geometrizarantes, asimismo dinámicos. Ornamentación a base de flores se observa también en las clásicas pilastras, en los remates de los pináculos, así como en la intersección de los dos brazos de la cruz que remata el frontis de la edificación religiosa. El movimiento en los elementos decorativos queda plasmado además, en el tímpano del frontón triangular que supone el remate de la iglesia, en donde creemos poder percibir, entre ellos, la mitra de un obispo, motivo quizás vinculado al patronato que Monseñor Cueto ejercía en esta fundación franciscana del Puerto de La Luz. No parece extraño encontrar estos elementos vinculados a la estética modernista, si recordamos que fue el catalán Laureano Arroyo quien introdujo verdaderamente este lenguaje en Canarias, proyectando en 1902 las primeras obras de esta corriente en el Archipiélago (Casa Negrín de las Palmas y Almacenes Gómez del Puerto) ²².

La obra no se construyó de acuerdo con el primitivo diseño de Arroyo (1905), sino que fue realizada de modo mucho más simple, quitándole todos aquellos aditamentos ornamentales que a nuestro juicio embellecían el diseño y que como hemos señalado suponen la nota vanguardista y fantasiosa de este proyecto. Así, los óculos perdieron toda la vistosa decoración que los envolvían, de la misma manera que los amplios vanos de la planta superior. Tampoco se realizaron las flores que ornaban las pilastras, ni los roleos que se encontraban en el pórtico principal, ni tan siquiera la delicada decoración situada en los tres frontones triangulares que coronan el frontis de la iglesia. En su lugar, fueron emplazados emblemas alusivos a la Orden Franciscana. De la misma

manera, tampoco figura en la obra final la palabra "CHARITAS" que Laureano Arroyo situó encima de la puerta principal, como referencia directa a la funcionalidad de la misma. Por último, indicaremos que las airoas formas triangulares que hubieran debido rematar la parte conventual del inmueble fueron sustituidas por una balaustrada, desapareciendo todos los vanos circulares de la residencia de los frailes. ¿Por qué se operó este cambio tan profundo entre el diseño del arquitecto catalán -a nuestro juicio lo más interesante-, y la ejecución real de la obra?... La supresión de todos los elementos ornamentales, especialmente aquéllos que suponían una vinculación mayor con la vanguardia modernista, pensamos que puede deberse a varias razones. En primer lugar, a la comunidad franciscana le debió de resultar el trazado de Arroyo demasiado atrevido en aquella época del año 1905, así como muy pretencioso y ostentoso con respecto a los ideales de austeridad y pobreza de la orden; de ahí la pertinente modificación del proyecto originario. Esta hipótesis puede sustentarse en un documento conservado en el Archivo de la Casa Franciscana, donde se indica que el maestro de obras Manuel Domínguez "dirigido por el P. Cipriano reemplató y llevó la obra a más de la mitad" ²³. Ello quiere decir que el entonces Padre Guardián, asesoró al maestro de obras Domínguez para que reelaborase el plano realizando las oportunas modificaciones sobre el proyecto de L. Arroyo. En segundo lugar, el arquitecto catalán moriría en 1910, año en que la iglesia fue inaugurada, no debiendo por tanto haber dirigido el proceso de construcción final del inmueble. La disminución de los gastos de fábrica podría ser un tercer aspecto a tener en cuenta como factor explicativo de la pobreza ornamental final, dado que la financiación de la obra recayó en la comunidad franciscana. Por último, hay que aducir razones de tipo estético más acordes con los gustos tradicionales en la construcción de edificios sacros con los que se identificaría la orden frente a los atrevidos elementos decorativos del Modernismo.

Hay que denotar igualmente el proceso de simplificación del diseño original en el trazado de la *espadaña*. El arquitecto catalán trazó un marco arquitectónico para colocar el cuerpo de campanas, que puede incluirse también dentro de una línea ecléctica. La base está formada por dos grandes arcadas gemelas de arcos semicirculares que se levantan sobre medias columnas, coronándose con molduras triangulares. En medio de las mismas, se alza un tercer vano de menores dimensiones y remate curvo -en contraste con las terminaciones de los huecos inferiores-, custodiado por sendos roleos de carácter manierista.

El *interior* de la iglesia es muy diáfano, presentando una planta tipo salón de tres naves, de las cuales la central es la más amplia, estando separadas por arcos formeros de medio punto y rebajados sobre pilares cruciformes con esquinas achaflanadas. La cabecera del templo es plana y tripartita, destacándose la existencia de un hueco con rejería colocado en la parte del Evangelio, en el presbiterio, que como reseñábamos con anterioridad comunica con el Hospital de San José. También se ha escogido la opción ecléctica en el trazado del interior de la iglesia, al mezclar elementos neogóticos con otros neorrománicos, neorenacentistas e incluso neobarrocos. Traspasada la puerta de ingreso, elaborada a base de un medio punto, hallamos otra de madera de forma ojival cuya parte posterior nos muestra pequeños arcos apuntados goticistas con cristales imitando vidrieras, de carácter decorativo.

El espacio interior del templo está compartimentado, cubriéndose los distintos tramos con bóvedas que no se sitúan a la misma altura. Las cubiertas del presbiterio y de los primeros tramos de las naves están formadas por directrices de arcos de aristas, encontrándonos otros espacios con bóvedas de cañón, algunas de ellas bastante reba-

jadas. En el centro del crucero se yergue una gran cúpula sobre pechinas con linterna horadada por ventanales con cristales de colores, en la que falta el cupulín de forma oval del plano original. La iluminación se resuelve también a base de ventanales semicirculares y óculos con cristales de diversos colores, imitando las vidrieras medievales. Llama poderosamente la atención la solución planteada, al inicio de las naves laterales, donde hallamos sendas pilastras que se pierden en huecos semiesféricos, no sirviendo por lo tanto para reforzar el muro. Dichos vanos desembocan en el interior de la iglesia en pequeñas balconadas, a modo de tribunas, desde donde puede divisarse el altar mayor.

En la *sección* diseñada por el arquitecto catalán del *crucero*, observamos que hay una voluntad de trasposición de la triple arcada triunfal del frontis del edificio al interior, repitiendo incluso los ventanales circulares. La reiteración de este tramo rítmico la observamos asimismo en el *Coro*, en donde aparecen los pilares cruciformes con aristas achaflanadas del resto del templo, óculos, ventanas semicirculares, arcos carpaneles y cubierta plana, de influencia clasicista, en el primer piso, mientras que en la planta superior se acude nuevamente a la solución abovedada.

La iglesia consta de cinco altares, siendo el más destacado, tanto por su ornamentación como por ocupar todo el muro (6 x 10 ms aproximadamente), el del Altar mayor. De corte clásico, está ornamentado con profusión de dorados, culminando en un remate triangular, habiendo intervenido en su realización el maestro José Gil ²⁴. En la parte central se destaca una escultura que representa a la Inmaculada flanqueada por dos ángeles que llevan los emblemas de los Franciscanos y Dominicos ²⁵. Debajo de la virgen se encuentran San José -patrono del templo- y en sendas hornacinas San Francisco de Asís, fundador de la Orden y San Nicolás de Bari ²⁶. Cuenta el templo con cuatro retablos laterales, de formas manieristas, de los cuales los ubicados en el crucero son de madera pintada, presentando las imágenes de San Antonio y de la Virgen del Carmen ²⁷. Los altares localizados en las naves laterales son de escayola pintada, imitando la madera, conteniendo las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y Ntra. Sra. de Begoña ²⁸.

Los *materiales* constructivos utilizados por Laureano Arroyo en la edificación de este conjunto arquitectónico son el hormigón armado -como ya lo hiciera en otras de sus obras- ²⁹, en conjunción con el empleo de sistemas tradicionales, como por ejemplo el canto calizo en la fachada del edificio, en donde se han adherido los adornos de modo sobrepuesto a base de mortero de cemento. Adopta también la clásica piedra basáltica de cantería azul en los capiteles palmiformes de las columnas situadas en la puerta de ingreso al recinto religioso, o en la base de la cruz que corona el mismo. Esta interacción de materiales va a ser típica del Eclecticismo en Canarias ³⁰.

La Iglesia Franciscana de San José fue inaugurada solemnemente el martes 28 de junio, a las 5 de la tarde, del año 1910. La bendición corrió a cargo del Padre Gabriel Hernández, Superior del nuevo convento, quien utilizó para tal efecto la simbólica rama de arrayán, engalanándose el templo con banderas y "colgaduras" ³¹.

Por lo que concierne al diseño de la *Casa Franciscana*, Laureano Arroyo trazó los planos de compartimentación interna de la residencia conventual, tanto de la parte alta como de la baja, así como una sección transversal del *claustro* de la misma ³². La residencia está comunicada con la iglesia y consta de una serie de dependencias domésticas, habitaciones para los frailes, oficinas, etc. EL sencillo y clásico patio del convento es de forma rectangular y pone en comunicación las distintas estancias de la residencia. Está formado por nueve arquerías de arcos rebajados que se yerguen sobre

pilares de perfiles achaflanados, igual que los de la iglesia. Sobre aquéllas, el arquitecto había proyectado dos pisos -de los que sólo fue realizado uno-, comunicados con el patio a través de una serie de ventanas de medio punto.

La *Escuela* que dirigían los padres franciscanos tenía forma rectangular, estando situada en uno de los extremos del referido claustro. Fue clausurada en el año 1972 a causa de un derrumbamiento fortuito de esta parte del edificio ³³.

Varias remodelaciones y cambios se han efectuado en este conjunto franciscano desde la década de los años sesenta hasta la época actual. Entre 1965-66, se pavimentó el templo, se arreglaron las columnas, el presbiterio, los retablos, la escalera del coro, la sacristía, remozándose además las habitaciones y dependencias conventuales. En marzo de 1968 se le puso el actual suelo al patio conventual. A partir de 1971 el arquitecto Agustín Juárez adapta y reforma todo el conjunto, destacándose las remodelaciones efectuadas en la fachada del edificio que da a la calle Padre Cueto. En 1972 se colocó en todo el perímetro de la iglesia un zócalo rojo con remate de madera debido a la humedad que padecía la parte baja de los muros del templo por la cercanía al mar. Se realizan también labores de carpintería y cristalería en todo el inmueble, así como de pintura y barnizado. El 15 de mayo de 1975 se concluyeron las obras para adaptar una parte del solar que da a la calle principal, Padre Cueto, a aparcamiento de coches, uso que se mantiene en la actualidad. Finalmente, en la década de los 80, se pintó el templo de blanco y beige, tal y como puede contemplarse hoy en día, retocándose las imágenes y los correspondientes retablos ³⁴.

Como conclusión de lo expuesto, la ciudad de Las Palmas, a nuestro entender, perdió la oportunidad de contar con un proyecto que en su fase de diseño se ajustaba de modo claro a los lenguajes de la vanguardia del momento, y en su lugar, vio erigirse una iglesia y convento franciscano cuya contemplación nos sitúa ante un conjunto religioso mucho más tosco, y sin el mensaje que la obra trazada por el arquitecto catalán pretendía aportarnos. Quizás no sería muy atrevido decir que en un momento de dificultades como es la primera década del siglo XX para las Ordenes Religiosas, la comunidad franciscana de Las Palmas, no se atreviera a presentarse formalmente como la vanguardia, como el espíritu “moderno” que este diseño parece estar sugiriendo...

NOTAS

1. Sobre todas estas cuestiones véase el importante trabajo de MARTIN GALAN, FERNANDO, *La formación de Las Palmas: Ciudad y Puerto: Cinco siglos de evolución*, Las Palmas de Gran Canaria, 1980, págs.210-235.

2. Vide al respecto la copia mecanografiada inédita titulada: *Memorias del Doctor D. Bartolomé Apolinario Macías: 1891-1928*, dedicada a sus hijos.

3. Idem y “Escritura adicional otorgada por el Ilmo. y Reverendísimo Señor Obispo de Canarias, Dr. Don Fray José Cueto y Díez de la Maza, y por los Señores Dr. Don Bartolomé Apolinario Macías y Don Antonio Gómez Navarro, autorizada por D. Agustín Millares Cubas, Licenciado en Derecho y Filosofía y Letras y Notario del Ilustre Colegio de Las Palmas”, el 2 de abril de 1900. En esta escritura se indica que los donantes “donaron y traspasaron perpetuamente” al Obispo de la Diócesis, dos solares de 655 m. y 20 cm.², cada uno el 19 de marzo de 1896 a fin de levantar sobre los mismos un Hospital y Escuela para que pudiese continuar su obra la Casa-Asilo de S. José levantada en 1891. Al no ser posible en 1900 que la institución atendiese el

doble objetivo, por falta de espacio edificable, se acuerda que la obra albergue solamente la función hospitalaria. (Archivo de la Casa Franciscana del Puerto de La Luz en Las Palmas).

4. Vide documento que se conserva en el Archivo del Convento franciscano del Puerto de La Luz (A.C.F.P.L.), perteneciente a la Secretaría del Obispado de Canarias, durante el mandato del obispo Pérez Muñoz bajo el título "Condiciones en que han convenido D. Bartolomé Apolinario y Macías y los P.P. Franciscanos con respecto al servicio espiritual de la Casa Asilo de San José en el Puerto de La Luz".

5. *Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Canarias*, número 7 (1905),pág.127.

6. Idem supra nota 4.

7. A.C.F.P.L.: Documento firmado por el Dr. Apolinario y Fr. Cipriano Alzuru el 27 de febrero de 1910.

8. A.C.F.P.L.: Oficio remitido por el Obispado de Canarias al Padre Bernardino Puig en calidad de Provincial de los Franciscanos de Andalucía el 8 de julio de 1918 firmado por el Secretario J. Marquina.

9. En 1878 fue nominado para la dirección de obras de carácter municipal y eclesiástico, aparte de estudiar el abastecimiento de aguas del Ayuntamiento de Gélida. En 1885 obtuvo el cargo de arquitecto municipal de Caldas de Estrada. En 1887 ganó un accéit de 500 pesetas en el concurso para la distribución interna de los terrenos de la Plaza de Cataluña. Al respecto de estos datos vide un escrito donde aparece un breve currículum del arquitecto suscrito por la Asociación de Arquitectos de Cataluña (calle de Santa Ana, 29 bajo, Barcelona), que se conserva en el Archivo de la familia Arroyo en Las Palmas. Estas notas las recoge, asimismo, TARQUIS RODRIGUEZ, PEDRO en: "Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en Las Islas Canarias" en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, nº 13 (1967), pág. 577.

10. En el Archivo de la Familia Arroyo, se conserva una certificación escrita y firmada por Elías Rogent el 27 de mayo de 1877 en donde expresa: "...que en los años de mil ochocientos setenta y seis y en el presente, he tenido en clase de auxiliar de los trabajos en proyecto, de las obras públicas y particulares que tengo en curso de ejecución, al joven arquitecto D. Laureano Arroyo, habiendo quedado muy satisfecho de la inteligencia y laboriosidad que en todo ha manifestado..."

11. Idem supra nota 9.

12. TARQUIS RODRIGUEZ, P: "Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros...", ob. cit. pág. 497 y RODRIGUEZ DIAZ DE QUINTANA, MIGUEL: *Los arquitectos del siglo XIX*, Las Palmas, 1979, pág.63.

13. El arquitecto tenía derecho a percibir el premio estipulado por el Ayuntamiento en el concurso establecido al efecto para realizar un estudio sobre el Ensanche de la Población de Las Palmas, concerniente en 3.000 pesetas. (Archivo familiar de Arroyo). Recogido también por TARQUIS RODRIGUEZ, P., ob. cit., pág. 499 y RODRIGUEZ DIAZ DE QUINTANA, ob. cit., págs. 65-66, y especialmente por MARTIN GALAN, S., ob. cit., págs. 243-246.

14. Vide nuestro trabajo sobre este tracista presentado al VIII Congreso Nacional del C.E.H.A., celebrado en Cáceres en octubre de 1990 publicado en las correspondientes Actas, t. I, p'gas. 479-484.

15. TARQUIS RODRIGUEZ, P., ob. cit., págs. 499-501; RODRIGUEZ DIAZ DE QUINTANA, M., ob. cit., págs. 64-68; HERNANDEZ PERERA, J., "Arte" en *Canarias*, Madrid, 1984, pág. 315; MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ, DOMINGO, "La Arquitectura del siglo XIX en Canarias" en *Historia de Canarias*, CUPSA-Planeta, Madrid, 1981, t.III, págs. 255-256; DARIAS PRINCIPE, ALBERTO, "Arquitectura del siglo XX. Primera etapa (1900-1930)" en *Historia de Canarias*, Madrid, 1981, t.III, pág. 334.

16. Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, Sección *Policía y Ornato*, (1905) leg. 31, exp. 86, que versa “Sobre construcción de una casa y capilla en el Puerto de La Luz por la Comunidad de Padres Franciscanos”.

17. *Ibidem*.

18. Los planos que hemos indicado se conservan en el Archivo del Convento Franciscano del Puerto de La Luz en Las Palmas, a quien desde aquí agradecemos las facilidades que nos han brindado para la realización de este trabajo. Asimismo en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, en el referido leg. 31, exp. 86, se conservan solamente los planos de la fachada y del interior de la iglesia y Casa franciscana.

19. DARIAS PRINCIPE, A.: ob. cit., pág. 332.

20. NAVASCUES PALACIO, P.: “Arquitectura” en *Historia del Arte Hispánico*, t.V: *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, 1987, pág. 57.

21. DARIAS PRINCIPE, A.: ob. cit., pág. 336.

22. DARIAS PRINCIPE, ALBERTO: *Arquitectura y Arquitectos en Las Canarias Occidentales: 1874-1913*, Santa Cruz de Tenerife, 1985, págs. 78-79.

23. Vide supra nota 4.

24. A.C.F.P.L.: *Libro de Gastos e Ingresos. Inventario de la Iglesia y Convento*, véase gastos de los meses señalados en el texto, correspondientes al año 1911. Junto a José Gil se reseña el nombre del maestro Bibiano, en los gastos relativos a carpintería.

25. Esta imagen data desde la inauguración del templo en 1910: *Diario de Las Palmas*, del 30 de junio. Fue reformada por un artista de Las Palmas en 1964 (A.C.F.P.L.: *Libro de Gastos e Ingresos...*).

26. Todas las imágenes citadas son de la época de la inauguración del templo, salvo la de S. Nicolás de Bari que fue realizada en Olot (Gerona) en 1950 (A.C.F.P.L.: *Libro de Inventario...*).

27. Originariamente S. Antonio estuvo en el retablo del altar mayor y S. Nicolás de Bari en el lugar que hoy ocupa la citada imagen.

28. Pertenece esta imagen a la colonia vasca que se estableció en 1953 en esta iglesia, siendo bendita por el entonces Obispo de Canarias Dr. Pildain en 1963 (A.C.F.P.L.: *Inventario...*). En la iglesia se conservan, además de las obras citadas un Vía Crucis con relieves de escayola pintados que representa las 14 estaciones bajo arcos góticos, y la imagen del Santo Cristo de Los Afligidos, a la entrada del templo, junto a la puerta que conduce al convento. Queremos también dar constancia de la existencia en este recinto franciscano de un armonium del siglo XIX de la casa “Rodolphe Fils” que fue arreglado aprovechándose tanto la caja como la lengüetería antigua en 1968 por D. Antonio Pérez Arrocha, organista de la Parroquia de S. Francisco de Asís de Las Palmas, que vivía en la calle Enmedio nº 9 bajo, Dicho arreglo, que costó 7.000 pesetas, se finalizó el 12 de junio de 1968. En la actualidad, funciona el armonium adquirido el 18 de mayo del citado año por 25.500 pesetas (A.C.F.P.L.: *Inventario...*).

29. PEREZ PARRILLA, SERGIO: “Apuntes sobre Arquitectura contemporánea: 1850-1950” en *Historia de Canarias*, t.IX, Las Palmas, 1982, pág. 207.

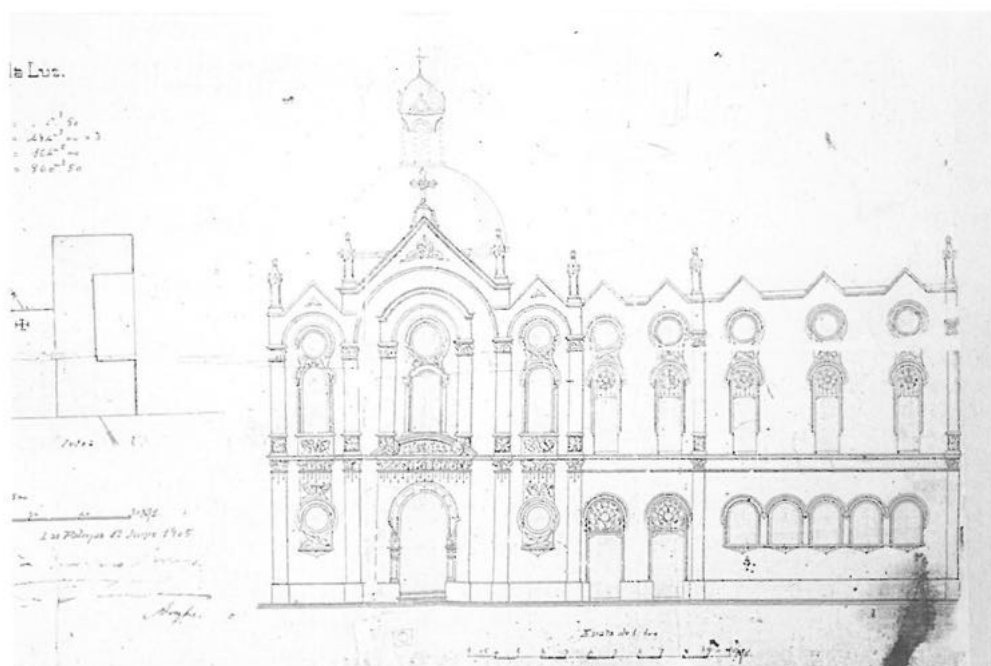
30. DARIAS PRINCIPE, A.: “Arquitectura del siglo XX...”, ob. cit. pág. 338.

31. *La Defensa*: 30-VI-1910; *Diario de Las Palmas*: 30-VI-1910 y *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Canarias*, agosto de 1910, págs. 301 y ss.

32. Vide plano conservado en el A.C.F.P.L.

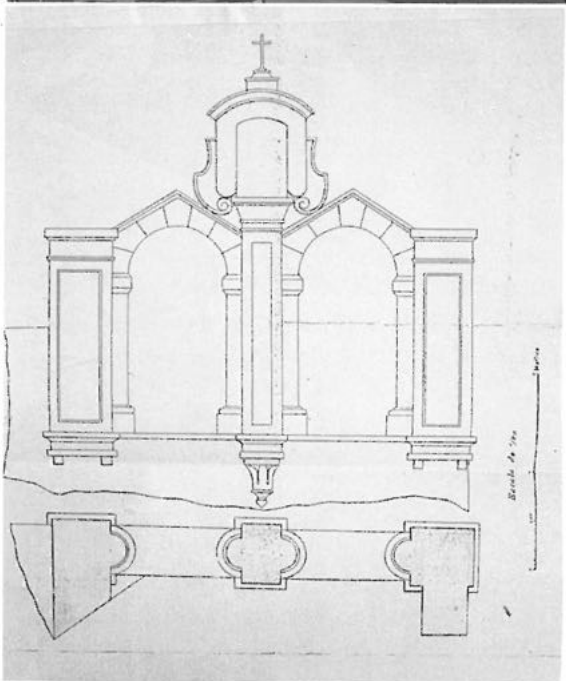
33. Archivo del Obispado de Canarias: Documento relativo al *Acuerdo entre la Diócesis de Canarias y la Provincia Bética de los Franciscanos y el Patronato de la Clínica de San José del Puerto de La Luz*, de 1974.

34. A.C.F.P.L.: *Inventario...*



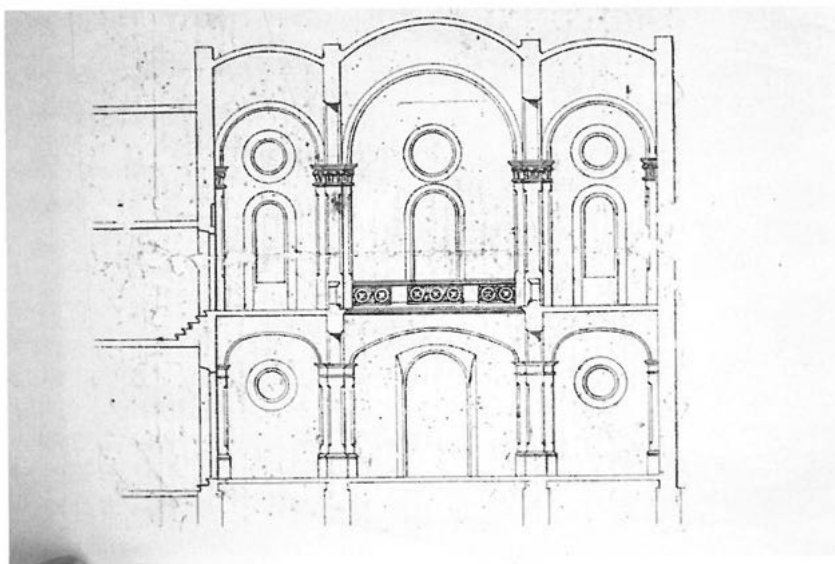
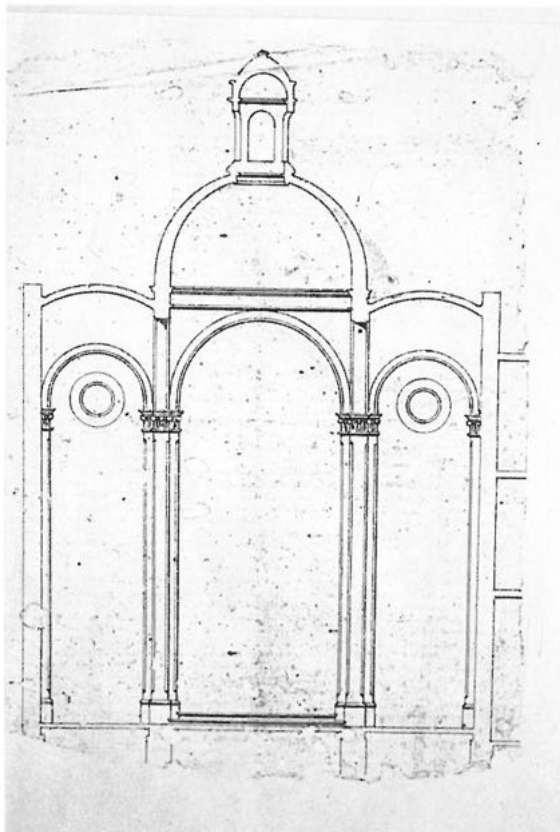


2. Iglesia de San José y casa franciscana del Puerto tal y como fuera construida.

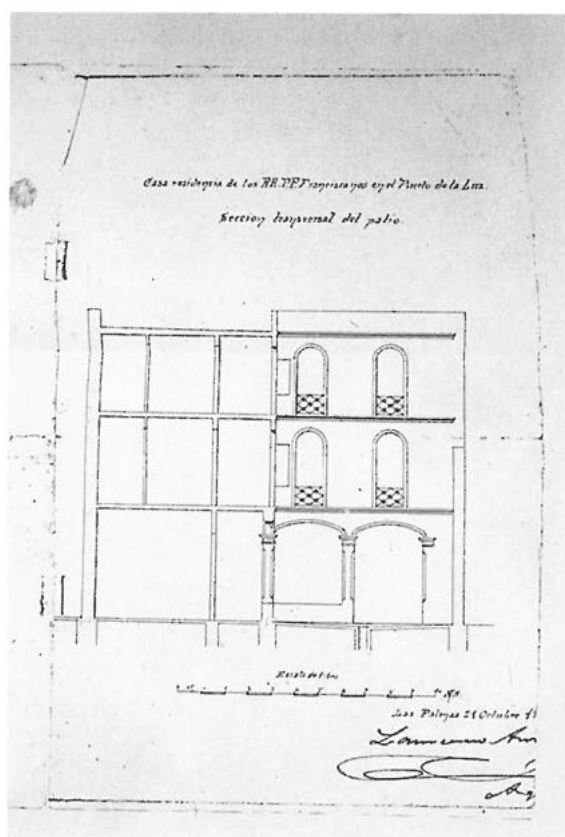


3. Diseño originario de la espadaña.

4. Sección del crucero trazada por Laureano Arroyo.



5. Diseño de una sección del coro.



6. Trazado de L. Arroyo de una sección del patio conventual.

EL ULTRAISMO: UN RENOVADOR AMBIENTAL

ALICIA PEREZ TRIPIANA

Aparece en los primeros años posteriores a la gran guerra, como reacción al modernismo post-rubeniano, como consecuencia del creciente irracionalismo e individualismo que condiciona la lírica contemporánea y como un reflejo de otros movimientos de vanguardia que se desarrollan fuera de las fronteras españolas: los jóvenes ultraístas desearon poner su reloj con el de Europa.

Debemos mencionar además otros factores influyentes, no estrictamente literarios, como la post-guerra, la industrialización, el maquinismo etc., que en las literaturas de otros países ya se habían hecho eco de esos rasgos que estaban caracterizando la nueva época. En España este proceso se hacía sentir con menos intensidad, pero, a partir de 1918, esta corriente se va a precipitar con gran estrépito por obra y gracia de los ultra.

El movimiento ultra tiene un precursor evidente en la figura de Ramón Gómez de la Serna (1891-1963), madrileño, hombre excéntrico, pintoresco, exuberante y dinámico, escritor fecundísimo, que tuvo desde temprano el anhelo de un “arte nuevo”.

En noviembre de 1908 va a aparecer una pieza fundamental para el desarrollo posterior del movimiento, la Revista Prometeo, fundada por Javier Gómez de la Serna y dirigida por su hijo Ramón. Esta revista se publicará hasta 1912, y su importancia en todo lo referente al “arte nuevo” la podemos comprobar a través de un artículo de Cansinos Assens, en el cual encontramos algunos comentarios como:

“Las nuevas modalidades literarias nos han llegado por la intercesión de la Revista Prometeo. En esta publicación se han hecho traducciones de poetas ultrasimbólicos y fantasistas “... Con la máscara de Tristán, Gómez de la Serna glosó apasionadamente los manifiestos futuristas que Marinetti lanzara. Y el mismo Marinetti, instigado por Tristán, envió a Prometeo su Encíclica Futurista a los Españoles. No obstante la devoción de la revista por los últimos maestros del siglo XIX, Prometeo fue entre nosotros un manifiesto de arte nuevo que ensanchó el horizonte de los espejos, de los últimos cenáculos novecentistas.

En las páginas de Prometeo aparecen efectivamente sonoras proclamas y manifiestos, además de dramas, ensayos y otras obras que se publican en cada número.

Alguno de los números más significativos fue entre otros, el n.º 5 de 1909 en el que aparece el artículo “El concepto de nueva literatura”. En el n.º 6 también de 1909 la Fundación y Manifiesto del Futurismo traducido por Ramón. En el n.º 3 de 1910 “Mis siete palabras”, artículo en el cual Ramón protesta contra todos los convencionalismos

sociales y dice ¡Oh, si llegara la posibilidad de deshacer! palabras que son antecedente del afán dadaísta.

En el n.º 20 aparece la Proclama Futurista a los Españoles de Marinetti, escrita expresamente para Prometeo, con un sentido más bien político, en el cual exhorta a los españoles a combatir “una de las grandes epidemias intelectuales”: el arcaísmo ... el culto al pasado que expresan y anuncian en España con muchos años de anticipación, el espíritu y la forma de los manifiestos ultraístas posteriores.

Dos hechos acaecidos en 1918 contribuyeron también a la aparición del ultraísmo en España:

El primero, la llegada a Madrid del poeta Vicente Huidobro, que trae consigo las últimas tendencias estéticas del extranjero, e incluso el mismo asumía la representación de una de ellas; el creacionismo.

El segundo, en 1918 un grupo de adolescentes con inquietudes literarias que se reunían en el Café Colonial en torno a Cansinos-Assens, se reafirman en su intención de renovación literaria.

En el año 1919 encontramos ya el ultraísmo como grupo con una clara intención colectiva. Los jóvenes ultraístas escriben buscando las nuevas formas e intentando desembarazarse del lastre modernista.

Otro punto a tener en cuenta por su extraordinaria importancia es la gran difusión que tiene el movimiento a través de numerosas revistas. Entre las más significativas encontramos a Grecia, fundada en 1918, que aunque no nace ultra se convierte al movimiento tras una etapa de vacilaciones. Entre sus números más significativos está el n.º 7, de 1919, en el que se publican por primera vez poemas de V. Huidobro. Y así poco a poco las colaboraciones ultraístas y las traducciones de vanguardistas europeos como Max Jacob, Apollinaire, Marinetti, Tristán Tzara, Picabia etc. se van haciendo más frecuentes.

La revista sin duda de mayor importancia para el movimiento y mayor duración, 24 números, desde enero de 1921 hasta febrero de 1922, fue la revista “Ultra”, que con el tiempo llegó a subtitularse <Revista Internacional de Vanguardia>. Aunque no tuvo director fijo, parece que fue Humberto Rivas el que la capitaneó directamente. En ella colaboraron casi todos los poetas implicados en el ultraísmo y sus elementos plásticos corrieron a cargo de Norah Borges, Jahl Paszkiewicz y Barradas entre otros.

Además de las revistas, el movimiento también organizaba reuniones extraordinariamente tumultuosas para provocar la reacción del público y la prensa. Se enfrentan con el público por primera vez en el Ateneo Sevillano el 2 de mayo de 1919.

Pero las más famosas reuniones son las de Madrid, celebradas en el salón Parisina, en especial la celebrada el 28 de enero. Parece que hubo diferencias entre el proyecto anunciado y lo que luego tuvo lugar en realidad. El acto previsto contaba además de con las colaboraciones literarias, con un aspecto musical a cargo de Juan Brezo y Rafael Galindo y otro plástico consistente en la decoración de la sala por el matrimonio DELAUNAY. También estaba previsto que Robert pronunciara una conferencia sobre pintura moderna y la exhibición de cuadros de V. Díaz y los polacos W. Jahl, M. Paszkiewicz. A pesar de que el mencionado programa no se realizara, es interesante comprobar como los nuevos artistas se encuentran incorporados al movimiento y que junto a Barradas, Norah Borges, Eva Aggerholm, mujer de Vázquez Díaz y más tarde Bores, constituyeron el equipo que colaboró con los poetas.

Otro punto innovador, es que, hasta el Ultraísmo en España, casi no existe la costumbre de publicar "Manifiestos literarios". Es con este movimiento cuando este tipo de escritos, en los cuales los escritores exponen sus credos estéticos y lemas de combate, se van a incrementar considerablemente.

En resumen, siempre ha existido una correlación entre las artes: literatura, música, artes plásticas, expresiones de una cultura, de un espíritu de una época determinada; pero esta relación en este periodo es particularmente estrecha. Sin consideraciones teóricas sobre la unidad estructural entre la poesía y la pintura de vanguardia, muchos de los principios que se enuncian como característicos de la lírica, son aplicables a las artes plásticas.

Los movimientos innovadores solo son comprensibles si se tiene en cuenta que se llevan a cabo en nombre de toda la sociedad, por grupos bastantes reducidos.

Las iniciativas de vanguardia empiezan siempre reivindicando su propia libertad y originalidad respecto de cualquier precedente y son promovidas de hecho por personas aisladas o por pequeños grupos que pueden actuar conservando su independencia frente al resto de la sociedad, mientras enuncian programas generales, válidos universalmente.

En este periodo no solo va a ser importante el compromiso artístico, sino que se verá suplantado por el compromiso humano; así, veremos a músicos, poetas, y artistas plásticos fraternalmente unidos en lucha por una ruptura con todo lo anterior, formando un frente y emprendiendo un largo "camino de lo nuevo".

BIBLIOGRAFIA

- 1.-VIDELA, Gloria. El Ultraísmo. Ed. Gredos. Madrid, 1971.
- 2.-PEÑA, Manuel de la. El Ultraísmo en España. Avila, Imp. de la Editorial Castellana, 1925.
- 3.-BRIHUEGA, Jaime. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1982.
- 4.-TRISTAN, (Ramón Gómez de la Serna). Proclama futurista a los españoles en Prometeo n.º 20. Madrid, 1910.
- 5.-PANSASERS, Clemente. El estilo en la pintura moderna en Alfaro, La Coruña, 1926, n.º 60.
- 6.-TORRE, Guillermo de. El arte decorativo de SONIA DELAUNAY-TERK en Alfaro 1923, n.º 35.
- 7.-GOMEZ DE LA SERNA, Ramón. Ismos, Madrid, Biblioteca nueva, 1931.
- 8.-COMET, César. Una época de arte puro. En Cervantes, 1919.
- 9.-ABRIL, Manuel. "Barradas". En Ultra, 1921, n.º 2.
- 10.-BARRADAS, Rafael. Catálogo de la Galería de Jorge Mara. Madrid, 1992.
- 11.-GARCIA MAROTO, G. La Nueva España 1930. Madrid, Biblos, 1927.

LA RUPTURA IMPOSIBLE (LAS OCASIONES PERDIDAS PARA EL DESARROLLO DE UNA VANGUARDIA ARTISTICA EN EL SISTEMA CULTURAL ESPAÑOL)*

JOAN M. MINGUET BATLLORI

Las primeras Vanguardias artísticas llegaron al territorio español con retraso. O, como mínimo, se retrasó enormemente su asimilación o su introducción en los sistemas culturales españoles. Durante el primer cuarto de siglo, aquellos sistemas culturales permanecían, en lo fundamental, anclados en modelos artísticos decimonónicos. Y no supieron, o no quisieron, acoger o interpretar aquellas corrientes que llegaban con claros aires rupturistas, procedentes de algunos focos de producción artística insurreccional. Dentro de esa orientación, parece que pudiéramos hablar con absoluta propiedad de ocasiones perdidas para el desarrollo de una Vanguardia autónoma. O, al menos, de ocasiones perdidas para que algunos núcleos culturales españoles se asociaran con los centros de producción de sentido de la Vanguardia internacional, aunque solo fuera bajo el régimen de dependencia que se establece en el binomio Centro-Periferia.

Esas ocasiones perdidas, a las que ya me he referido en alguna otra ocasión, demuestran una incapacidad de los sistemas culturales españoles, institucionales o no, hegemónicos o marginales, para abandonar en su conjunto unas pautas o unos registros sumergidos en la Tradición. Las presuntas vanguardias españolas de esos primeros veinticinco años de siglo fueron frágiles, carentes de independencia, y, en este sentido, se dedicaron más a plagiar desordenadamente lo que llegaba de fuera que a intentar adaptarlo a unos propios intereses. Aquellas mínimas excursiones a la Vanguardia que podamos localizar se movieron en círculos, no solamente reducidos (premisa consubstancial con la Vanguardia, por otra parte), sino en el interior de un marasmo de incoherencias estéticas y programáticas.

Por otra parte, esas excursiones se realizan, en su mayor parte, en el campo de la literatura, no en el de las artes plásticas. Aunque los ejemplos no sean demasiado numerosos, al menos tienen, en el terreno literario, un cierto relieve. En Cataluña, dos perso-

* Este trabajo forma parte del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento, de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica, del Ministerio de Educación y Ciencia, PB90-0493.

najes del mundo de las letras conectan con la literatura de Vanguardia de su tiempo, y producen una obra de reputada consideración. Por una parte, Josep M. Junoy, crítico de arte, a raíz de su contacto con el Cubismo pictórico (más adelante lo encontraremos como difusor del movimiento en Cataluña) y, sobre todo, de su conocimiento de las experiencias de poesía ideográfica de Guillaume Apollinaire y de algunos otros escritores franceses, como Pierre Albert-Birot, cultiva el caligrama como forma poética y da a conocer sus experiencias en este campo en diversas publicaciones catalanas, entre ellas, en una revista que el mismo funda, "Troços" ¹. Por otra parte, Joan Salvat-Papasseit conoce el Futurismo, previsiblemente a través de Rafael Barradas, que había llegado a Barcelona en 1914 procedente de Milán, y reconduce su actividad literaria regeneracionista y más o menos conectada con las actitudes libertarias hacia la poesía de inspiración futurista. Las palabras en libertad, las "tavole parolibere", de Salvat-Papasseit adquieren también una significación precisa ². En Madrid, Guillermo de Torre, no solo se convierte en el animador de ciertos círculos de Vanguardia, en este caso probablemente informados por las intermitentes presencias allí de Vicente Huidobro ³, sino que, además, él mismo realiza el libro "Hélices", de clara vocación futurista.

Sin embargo, esas experiencias no tienen su respuesta simétrica en el terreno del arte, especialmente de la pintura. En puridad, no puede hablarse de un tránsito entre la Tradición y la Vanguardia en el arte español que transcurre entre 1900 y 1925. Salvo algunas excepciones más o menos conocidas, u otras que sin duda se puedan dar a conocer en el futuro, no existe el proceso dialéctico que parece sugerirse. Y más si tenemos en cuenta que muchas —todas, quizás— de las excepciones a las que nos referimos lo son o se perpetúan fuera de España. Son, para aprovechar el concepto establecido, otras ocasiones perdidas por una hipotética Vanguardia española. Al respecto, no está de más recordar aquella conocida frase de Eugenio d'Ors sobre Picasso: "Pero si Picasso no es francés, ¿qué será?, ¿español acaso?, de ningún modo". Picasso era español, sí, pero su evolución pictórica hacia la Ruptura se había producido fuera de aquella geografía. Puede argumentarse que el Cubismo de Picasso se larva en ciertos episodios pictóricos anteriores a sus "Demoiselles", en Barcelona, en Gósol, pero lo cierto es que la revolución planteada en el lenguaje pictórico con su contribución visionaria no hubiese tenido una salida plausible en el sistema cultural catalán. Tampoco en el español. El caso de Joan Miró es parecido: su definitiva eclosión como pintor de prestigio internacional se produce en Francia hacia finales de la década de los veinte ⁴, y los contactos mantenidos con su Cataluña natal no parecen tener una repercusión directa hasta algunos años después, cuando algunos pintores (entre ellos, Antoni García Lamolla) dejan traslucir en su obra pictórica ciertos rasgos característicos de la mirada mironiana. Joaquín Torres-García, paralelamente a los casos anteriores, abandona progresivamente su militancia en las estrategias clasicistas del "Noucentisme" hacia 1917-1918, años en los que publica diversos textos en la revista de Salvat-Papasseit "Un Enemic del Poble" orientados a reformular sus preceptos estéticos ⁵. Su evolución posterior hacia la abstracción geométrica se producirá ya fuera del territorio español, a partir de su marcha de Barcelona en 1920. Y, a pesar de mantener una estrecha relación con algunos círculos artísticos barceloneses, su aventura pictórica no incidirá directamente en el arte catalán, o en el español, de aquellos años.

Fuera ya del marco cronológico de este congreso, o rozando sus últimas fechas, y como ya es ampliamente conocido, Salvador Dalí también desarrollará la parte más importante de su obra pictórica en contacto con los centros neurálgicos de la

Vanguardia internacional (primero París, más tarde Nueva York), lejos de sus iniciales ímpetus en Madrid o en Barcelona. Eso a pesar de que es cierto, en su caso, que su pintura tendrá una repercusión mas o menos inmediata en la obra de diversos pintores, por ejemplo, en Angel Planells, Joan Massanet ... Hay que tener en cuenta, sin embargo, que en Dalí concurren dos circunstancias originales: en primer lugar, la fuerza que adquiere su actividad extra-pictórica, especialmente la literaria (de una gran contundencia) y la estrictamente provocativa (conferencias, textos-manifiesto ...), lo cual da un relieve añadido a su pintura; en segundo lugar, que su madurez artística se inicia, precisamente, a partir de 1925, cuando realiza su primera exposición individual en las Galerías Dalmau, y que será justamente a partir de esta fecha cuando en los ambientes artísticos españoles se produzca una cierta renovación, en virtud de la cual, a pesar de que los sistemas institucionales de la cultura no permitan las actitudes rupturistas, sí que autorizan, por expresarlo así, una cierta "cohabitación".

Por otra parte, y para venir a refrendar estos argumentos, pero por el camino inverso, nos encontramos con el caso de Rafael Barradas. Como hemos señalado, el pintor uruguayo llega a Barcelona en 1914 y, previsiblemente, da a conocer a su paisano Torres-García y al poeta Salvat-Papasseit su visión particular de lo que en aquellos momentos se estaba cocinando en la Italia cultural futurista. (A su llegada a Madrid, en 1918, realizará una misión divulgativa semejante, que compartirá con el poeta Vicente Huidobro, llegado del París dadaísta, o proto-surrealista). Insisto: sus informaciones tienen una pronta repercusión en el poeta, quien empieza a flirtear con las palabras en libertad futuristas, y una repercusión más lenta en Torres, que asimila más "evolutivamente" la información en su tránsito hacia la abstracción. Contrariamente, Barradas sigue un camino opuesto, su obra sigue un curso de retroacción, desde la Vanguardia hasta una cierta Tradición. Es decir: Barradas introduce aires rupturistas en los ambientes artísticos catalanes, como lo demuestra el caso de Torres-García. Sin embargo, mientras que Torres huye de estos ambientes en busca de nuevos paisajes que acojan sus propuestas rupturistas, Barradas se queda en España ⁶, y se ve obligado a abandonar sus propuestas pictóricas de Vanguardia, el "vibracionismo", y a someterse a presupuestos estéticos más convencionales, en la línea expresionista.

Entre 1900 y 1925, pues, la Vanguardia no se implanta en los sistemas culturales españoles. La Ruptura no cuadra bien con el comportamiento tradicional de la cultura española. Los personajes que hemos señalado, a los que cabría añadir algunos más ⁷, cuando incorporan a su trabajo elementos estéticos o estilísticos de fractura no pueden establecer lazos de relación (ya fuesen de atracción o de rechazo) con la pintura que se había institucionalizado en España, o, más concretamente, en casi todos los casos, en Cataluña.

Para refrendar esta hipótesis inicial quisiera exponer dos ejemplos más de esas ocasiones perdidas a las que me he referido con anterioridad, dos ejemplos nominales, individuales, que he mencionado sucintamente hasta ahora. En primer lugar, quiero referirme a la Exposición cubista que organiza Josep Dalmau en 1912 en sus galerías. La exposición es históricamente importante, si nos ajustamos a su descripción. Participan en ella Marcel Duchamp, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marie Laurencin, Juan Gris, Henri Le Fauconnier y Auguste Augeró. Se trata de la quinta exposición mundial cubista, desarrollada en paralelo al Salón de los Artistas Independientes de París de aquel año, y de la primera muestra cubista que se celebraba en una galería privada. Por otra parte, es la primera vez que se exhibe públicamente el "Nu descendant un escalier núm. 2", de Marcel Duchamp, antes de su conocida presencia en el

"Armony Show" de Nueva York del año siguiente. La exposición también significa el reencuentro de la ciudad de Barcelona con la plástica de Juan Gris, ahora inmersa de forma absoluta en la poética del Cubismo, después de su regular colaboración en la revista satírica "Papitu" en años anteriores. Y, en general, es la primera gran muestra de arte de Vanguardia que se realiza en España. Pero más allá de la descripción, si pasamos a un segundo —y obligado— registro en la labor del historiador, el de la interpretación o especulación sobre los datos recabados, no parece que la lectura pueda ser tan positiva. Porque es cierto que la Exposición cubista tuvo un cierto eco en la prensa catalana del momento, pero tan cierto como que la repercusión directa de la presencia en Barcelona de aquellas obras rupturistas, así como de los artículos que se publicaron con motivo de su consecución, fue nula, inexistente. Josep M. Junoy informó desde las páginas de "La Publicidad" de la exposición cubista a través de la confección de un bloque especialmente destinado a ello en el que colaboraron diversos nombres nacionales y extranjeros ⁸. Junoy, meses antes, ya se había interesado por el movimiento e incluso había conseguido la publicación de un artículo inédito de Jean Metzinger, que él mismo se encargó de traducir ⁹. También Eugeni d'Ors, "Xénius", dedicó algunos de sus textos del "Glosari" a la exposición cubista, los cuales prolongaban sus referencias anteriores al Cubismo, movimiento en el que percibía, con satisfacción, una oposición racional al Impresionismo. Ors, siempre con una ambigüedad de trasfondo, parece orientar sus comentarios sobre el Cubismo hacia el elogio, pero nunca surgiendo una posible imbricación del movimiento pictórico francés con el "Noucentisme" que el lideraba. Si bien es cierto, pues, que la prensa comenta la exposición, lo hace sin contenido programático, es decir, no se pretende implantar el Cubismo en la pintura catalana del momento.

Y es que, muy probablemente, el sistema cultural catalán no estaba preparado para asumir aquel tipo de pintura. No en vano, una de las raíces del Cubismo, la pintura de Cézanne, no se había mostrado como un referente trascendente en la pintura realizada en Cataluña hasta la exposición que Joaquim Sunyer realiza en 1911, en la que figuraba aquella obra emblemática de la pintura catalana de las primeras décadas del siglo XX: la "Pastoral". Si el cezannismo todavía no había sido asumido de forma general en el sistema de la pintura catalana, parece obvio que una de las desinencias de Cézanne, el Cubismo, no podía encontrar un hueco efectivo en aquel sistema. De tal forma que, aparte de algunas menciones ocasionales en la prensa o en algunos libros de arte que se publican en Cataluña, el Cubismo no ejerce ninguna clase de influjo directo y sistemático sobre la práctica artística catalana. Y si lo ejerce, como en el caso de Joan Miró, aunque sea a través de una tamiz muy personal, el dispositivo artístico de Cataluña apenas se dará cuenta de ello. (Como tampoco se dará cuenta de las muy puntuales incursiones en la plástica cubizante de autores claramente normativos como Enric Cristófol o Francisc Domingo). Ya entrada la década de los veinte, el Cubismo, o una interpretación muy libre del Cubismo, en mixturación ecléctica con las ideas racionalistas propuestas por Charles Edouard Jeanneret y Amedée Ozenfant desde las páginas de "L'Esprit Nouveau", tendrá una nueva efervescencia, intensa y fugaz. Una prueba de ello la tenemos en los textos del crítico de arte Sebastià Gasch y en su insistencia en reclamar una vía racionalista para el arte contemporáneo ¹⁰. En pintura, sin embargo, el Cubismo no será más que un destello en la obra de algunos autores, fundamentalmente en el primer Dalí público. Y no es nada caprichoso el hecho de que la crítica barcelonesa del momento, a raíz de su ya mencionada primera exposición en las Galerías Dalmau a finales de 1925, se decantase por la obra neoclasicista de Dalí antes que por sus experimentos cubistas. A reseñar que su segunda exposición en las Galerías

Dalmau, a caballo de 1926 y 1927, ocasionará una respuesta mucho más abierta, en la que ya participan los sectores propiamente vanguardistas que han empezado a surgir en 1925 y, sobre todo, en 1926 alrededor de la revista "L'Amic de les Arts" ¹¹.

El segundo ejemplo de ocasión perdida, o no asimilada, por el sistema cultural catalán para recoger con prontitud las ideas de Vanguardia que habían llegado a su seno se refiere a la estancia de Francis Picabia en Barcelona entre 1916 y 1917. Picabia, en efecto, es el personaje más deslumbrante de la colonia de artistas extranjeros que se va formando a partir de 1914 en Barcelona a causa de la primera gran guerra europea. El matrimonio Delaunay (posteriormente instalado en Madrid), Albert Gleizes, Marie Laurencin, Jean Metzinger, Olga Sacharoff, Otho Loyd, Serge Charchoune, Helene Grunhoff, Ricciotto Canudo, Arthur Cravan, entre otros, fueron algunos de los artistas e intelectuales que pasaron con mayor o menor incidencia por Barcelona. (Gleizes, por ejemplo, aprovechó su estancia para realizar una relevante exposición de su pintura en, ¿cómo no?, las Galerías Dalmau). Entre todos ellos, sin embargo, fue Picabia quien aprovechó con una mayor aplicación su relación con la capital catalana. Así, en enero de 1917, y aprovechando las relaciones que había establecido con Dalmau, fue capaz de iniciar la edición de la revista "391", una de las publicaciones más emblemáticas de lo que se ha dado en llamar Dadaísmo. Los cuatro primeros números de la revista fueron editados en Barcelona, con la redacción en las Galerías Dalmau y la impresión en el taller de Oliva de Vilanova. Y en su interior encontramos ejemplos relevantes de la época maquinista de Picabia, así como un caligrama de Apollinaire (probablemente, el único editado originariamente en la península) y diversos textos del propio Picabia (con nombre propio o con su pseudónimo "Pharamousse"), de Max Goth, de Marie Laurencin o de Georges Ribemont-Dessaignes. El propio Dalmau propicia, en octubre de 1917, en los mismos talleres de impresión, la publicación del primer libro de poemas de Picabia, "Cinquante-deux miroirs". Y en 1922 Picabia realizará una importante exposición en las Galerías Dalmau, acompañada de un catálogo con un texto de André Breton. Y el propio Breton viajará a Barcelona para realizar una conferencia con motivo de la exposición de Picabia: la conferencia se realiza en el prestigioso Ateneu Barcelonés y lleva por título "Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe".

En el sistema cultural catalán, la actividad desplegada por Picabia no tuvo, una vez más, ninguna repercusión significativa. No ya en el terreno estilístico, cosa más o menos lógica: si decíamos que en 1912 la pintura catalana no estaba preparada para acoger las propuestas cubistas, cinco años más tarde el maquinismo picabiano no hubiese podido enraizar en aquel contexto. Tampoco en el terreno de la acción cultural Picabia fue bien acogido, hasta el punto de que un personaje de actitud abierta como Junoy delimitó sus distancias respecto a las posiciones del dadaísta. A fin y al cabo, la actuación de Picabia en Barcelona solo tiene un punto de unión con la ciudad: una vez más, la actitud individual de Josep Dalmau.

Así, pues, por una parte, Barcelona es en 1912 una de las primeras ciudades en acoger una exposición importante del Cubismo. (Y, en su seno, una obra tan emblemática del arte del siglo XX como el "Nu descendant un escalier núm. 2", De Duchamp). Por otra parte, unos cinco años más tarde, Barcelona se convierte momentáneamente en centro de impulsión de la Vanguardia más aproximadamente insurrecta, la dadaísta. En otro orden, los artistas plásticos más despiertos, que conectan con más precisión con la sintonía vanguardista europea, o que se convierten en sus estandartes, deben buscar cobijo fuera de los sistemas culturales que actúan en España. Todas esas manifestaciones vendrían a confirmar, en un registro sociológico, y sincrónico, que los sistemas

culturales que operaban en España no estaban preparados para recibir mensajes artísticos claramente opuestos a la Tradición, a la Institución.

A mi entender, la Vanguardia plástica no acaba de ser recuperada en España con una cierta sistematización hasta 1925 y en años posteriores. Hasta entonces, las experiencias vanguardistas realizadas en España no pasan de ser aventuras individuales que, o bien deben acabar por desarrollarse en el exterior (y los ejemplos son suficientemente diáfanos, y ya he aludido a los más relevantes); o bien deben sumergirse en el anonimato, o en la mixturación con otros registros culturales más normativos; o bien, simplemente, deben claudicar. Tengo la impresión de que ello se explica, parcialmente, por la cerrazón cultural en la que vivía, en primer lugar, el Sistema Institucional de la Cultura en España, siempre reactivo a lo novedoso, y mucho más a lo rupturista. En segundo, y contiguo, lugar porque incluso los sistemas culturales no institucionales, que no representan a la Institución Cultural, se acobardaban, por expresarlo de algún modo, ante ciertas expectativas artísticas y/o culturales. En todo caso, el primer cuarto del siglo XX no puede establecerse como una época de transición en la pintura y en el arte españoles. Se producen, eso sí, innovaciones estilísticas o programáticas, las cuales, sin embargo, nunca llegan a la Ruptura (condición immanente con los movimientos de Vanguardia). En todo caso, esas innovaciones o deseos de modernidad cuadrarían en algún caso con lo que Pere Gimferrer denomina, en oposición al concepto de Ruptura, la Rotura de ciertos esquemas culturales ¹². Pero esas Roturas están alejadas de las experiencias rupturistas, de Vanguardia, que se dan en Europa, algunas de las cuales llegan en su momento de máximo auge al territorio peninsular ante la indiferencia local. La misma indiferencia, por otra parte, que perciben ciertos artistas que deben proseguir su camino de búsqueda en otros sistemas culturales más propicios a acoger la Ruptura.

NOTAS

1 VALLCORBA PLANA, Jaume (Ed), *Josep Maria Junoy. Obra poética*, Edicions dels Quaderns Crema. Barcelona, 1984.

2 MOLAS, Joaquim, *La Literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*, Antoni Bosch Editor. Barcelona, 1983.

3 "Número monográfico dedicado a Vicente Huidobro", "*Poesía*", núms. 30-32. Madrid, 1989.

4 COMBALIA, Victoria, *El descubrimiento de Miró. (Miró y sus críticos, 1918-1929)*, Ediciones Destino. Barcelona, 1990.

5 Un especial relieve adquieren los textos "Art-Evolució (A manera de manifest)", *Un Enemic del Poble*, núm. 8, septiembre de 1917, y, más aún, "Plasticisme", *Un Enemic del Poble*, núm. 13, mayo de 1918, en el que Torres-García hace un canto a la geometría, un canto premonitorio si nos atenemos a su evolución pictórica posterior: "este arte de ahora, eminentemente plástico, quiere llevar la 'sensibilidad' del hombre ya muy evolucionado del siglo XX, a la 'geometría'. Y que la geometría es siempre la inteligencia". (Traducido del original catalán).

6 Hacia 1925, después de su larga estancia en Madrid, vuelve a Barcelona y se instala en la ciudad periférica de L'Hospitalet. Allí organiza una tertulia dominical que llegará a tener un relevante eco historiográfico, el "Ateneillo de L'Hospitalet", a la que asisten diversos personajes conectados con la Vanguardia catalana (Gasch, Dalí, Mario Verdaguer, Angel Ferrant ...) y, ocasionalmente, algunos de la Vanguardia española (Giménez Caballero, García Lorca ...).

7 Josep de Togores, por ejemplo, realiza su primera exposición individual en Barcelona en 1917, con una pintura con resonancias cezannianas. En 1918 formará parte de la efímera "Agrupación Courbet" y en 1919, habiéndose instalado en París, publica en la revista "Vell i Nou" diversos artículos que, bajo el epígrafe "El viure a París", dan a conocer el ambiente artístico parisino. Como es conocido, en 1921 Togores firma un contrato con el marchante Kahnweiler y se introduce en una pintura de tono constructivista. Sin embargo, Togores no volverá a exponer en Barcelona hasta el año 1926, en la Sala Parés, e intuyo que sin ofrecer al público catalán su obra más atrevida. Al fin y al cabo, Togores exponía en uno de los locales artísticos más emblemáticos de la Tradición artística.

8 "La Publicidad", 26 de abril de 1912.

9 "La Publicidad", 24 de octubre de 1911.

10 MINGUET BATLLORI, Joan M. (Ed.), *Sebastià Gasch: Escrits d'Art i d'Avantguarda (1925-1938)*, Llibres del mall. Barcelona, 1987.

11 Con ocasión de la segunda exposición de Dalí, J. V. Foix publicaba en "L'Amic de les Arts", en el número correspondiente a enero de 1927, una "Presentació de Salvador Dalí" en la que reforzaba la individualidad pictórica del ampurdanés en un texto que podemos definir de premonitorio: "Al entrar en la sala de exposiciones –escribe Foix– Dalí acariciaba un gran pájaro multicolor que reposaba sobre su espalda izquierda. –Surrealismo?– No, no. –Cubismo?– No, tampoco: pintura, pintura por favor. Y me mostró los ventanales del palacio maravilloso que había edificado en la casa Dalmau. Tuve conciencia de encontrarme en los momentos precisos del nacimiento de un pintor". (Traducido del original catalán).

12 GIMFERRER, Pere, "El pensamiento literario (1939-1976)", en *La Cultura española bajo el Franquismo*, Ediciones de Bolsillo. Barcelona, 1977.

«EL PAISAJE EN CANARIAS (1900-1925)»

PILAR CARREÑO CORBELLA
Universidad de La Laguna

El término *paisaje* en su acepción más común hace referencia a la fisonomía de un lugar, pero posee además un significado culto que aúna contenidos éticos y estéticos, desvelados en relatos de viajeros, en descripciones literarias, en movimientos pictóricos y en concepciones arquitectónicas y urbanísticas.

Desde que Constable, Turner y otros paisajistas ingleses se acercaron a la naturaleza y la reflejaron, como visionada por un cartógrafo, en sus bocetos y apuntes al aire libre; hasta que más tarde los pintores de la *Escuela de Barbizon* propusieran en sus obras el contacto directo y la observación detallada de la naturaleza, el estudio asiduo de los aspectos mutables, así como la valoración de la luz y el color del mundo real, que con la aparición y difusión de la fotografía (1840), capaz de lograr la detención del movimiento y de fijar en el espacio y en el tiempo objetos, escenas o momentos fugaces, este mundo real pareció alcanzarse por completo; sin embargo, los impresionistas, que asimilaron todos estos avances, captaron en sus telas el paisaje natural y el urbano –los bulevares, la vida cotidiana y los suburbios– con enfoques de la cámara fotográfica y con insólitos encuadres, paisajes creados con fragmentos de luz y pinceladas de color puro que se reconstruyen visualmente.

«La historiografía artística tradicional –como ha afirmado Francisco Calvo Serraller– había estudiado el paisaje español finisecular desde unos parámetros exclusivamente formalistas, valorando, con más o menos optimismo, la asimilación tardía del impresionismo francés. En realidad, considerando este asunto desde una perspectiva estrictamente técnica, no hubo ni un solo pintor español impresionista, o, si mantuvo algún contacto esporádico con el grupo francés, como le ocurrió al pintor vasco Adolfo Guiard, que perseverara en tales principios. Ni tan siquiera en el caso de los paisajistas catalanes, siempre mucho más cercanos a las novedades parisinas, se puede hablar con propiedad de impresionismo, sino, más bien, de cierta influencia relativa en algunos casos aislados [...]. Lo que, en cambio, sí prendió en todo el paisajismo español de esta época fue el plenairismo y su asociación con una exaltada conciencia nacionalista de los rasgos definitorios de cada lugar en particular. De esta manera, sea a través de los más avanzados criterios cosmopolitas del modernismo catalán o, en general, de los inspirados en la estética noventayochista para el resto de España, predomina la concepción del paisaje como contenido moral»¹.

En Canarias la aparición del género del paisaje la ha situado Sebastián Padrón Acosta ² hacia 1847, aunque con anterioridad a esta fecha existía toda una tradición romántica, propiciada por los viajeros y pintores europeos –Sabin Berthelot, Adolphe Coquet, René Verneau, Alfred Diston, J. J. Williams, Elizabeth Murray, Frederick Leighon, Ella Du-Cane...– ³, que aflúan a las islas y se sentían atraídos por el exotismo de los paisajes naturales descritos en estudios científicos sobre la flora, la fauna y la geografía; en libros de viajes; en acuarelas y en dibujos, que reflejaban la naturaleza insular con suma precisión. Son estos viajeros los que despertaron el interés por los paisajes y contribuyeron a difundir la técnica de la acuarela ⁴. La renovación del género del paisaje en España parte del pintor belga, Carlos de Haes, que introduce, en 1857 ⁵, el ejercicio de la pintura al aire libre desde la cátedra de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, a la que asisten, entre otros, el pintor canario Nicolás Alfaro Brieva ⁶, quien, a su vez, había establecido desde 1853 ⁷ la asignatura de Paisaje y Acuarela ⁸ en la Escuela de Bellas Artes de Canarias, clases en las que coincidirían los pintores Filiberto Lallier Aussel, Manuel González Méndez y Valentín Sanz Carta ⁹, este último viajará con posterioridad a Madrid para completar su aprendizaje con Haes ¹⁰. Otra vía en la difusión del plenairismo en las islas la propicia el pintor catalán Eliseu Meifrèn i Roig, que trabaja en la decoración del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del XX y que transmite su praxis artística a Néstor Martín Fernández de La Torre ¹¹ y a Juan Botas y Ghirlanda ¹².

Con la creación en Las Palmas de la *Escuela de artes decorativas de Luján Pérez*, en 1917, por Fray Lesco ¹³ y el pintor Juan Carló Medina ¹⁴, se sistematiza, como método de enseñanza, el ejercicio de pintar al aire libre, idea que dos de sus profesores, Juan Carló Medina y Nicolás Massieu y Matos, habían conocido durante su periodo de formación en Europa ¹⁵; por tanto, la pintura *à plein air* estaba ya asentada en las islas, antes de que, en 1927, irrumpieran las vanguardias.

Si los pintores europeos, que arribaron a las islas, describieron los paisajes insulares con total fidelidad, aspecto que nos permite identificar incluso las distintas especies botánicas, como sucede con los paisajes de Constable ¹⁶; sin embargo, no ocurre lo mismo con los paisajistas de finales del siglo XIX, ya que los cuadros, inspirados en el paisaje de La Laguna, de Valentín Sanz ¹⁷ y de Filiberto Lallier comparten los contenidos ideológicos de la llamada *Escuela Regionalista* ¹⁸ de La Laguna, promovida por poetas e intelectuales, que exaltan en sus obras el paisaje de la vega lagunera, sus tradiciones y leyendas. Entre esta generación de finales de siglo y la arribada de las vanguardias a Canarias se sitúa la producción de Juan Botas y Ghirlanda (1882-1917) y parte de la de Néstor Martín Fernández de La Torre (1887-1938), pintores entre la tradición y la vanguardia.

En las primeras series de Juan Botas, realizadas antes de su marcha a Italia, en 1904, aborda los barrancos –*Drago y Gracia*–, en los que aún el espíritu romántico de Filiberto Lallier, su primer maestro, y de Valentín Sanz junto a una gran soltura técnica de su aprendizaje con Meifrèn; mientras que en *Guayonje*, el mar delira serpenteante frente a la mole rocosa del acantilado con un lenguaje próximo al modernismo, que enlaza con *Hércules entre llamas* de Néstor Martín Fernández de La Torre y se anticipa al surrealismo de Oscar Domínguez, quien pasó su infancia en estos parajes.

En Roma continúa su formación en el taller de Enric Serra i Augué y son los paisajes de Pompeya, Pestum, Nápoles, Capri y Venecia los protagonistas de sus telas: el color alcanzará las mayores disonancias y osadías en *Los canales de Venecia*; y la luz,

que en *Ruinas de Pompeya* surge espectral, se torna cegadora en *Golfo de Capri*, al concentrar los haces lumínicos sobre la roca que parece emerger del mar, y otras veces, la luz se atempera y el color se apaga, como si su estado anímico se proyectase sobre el *Coliseo*.

En 1907 inicia la serie *Jardines* -pintados en Saint-Cloud, Versalles y Aranjuez-, que, embebidos en el espíritu dieciochesco, como el *Jardín del Amor*, son el correlato visual de los poemas rubenianos: la venus, el pavo real y el jardín con un laberíntico trazado en el que se combinan rectas y curvas con la asimetría de los impresionistas. Sobre ellos Ramón Gómez de la Serna escribiría: «En el paisaje, en los jardines —porque los jardines son la predilección aristocrática de este pintor— es donde los siete colores simples parece que se aumentan y fraternizan con nuevos colores simples, inclasificables y extraños, donde se tropieza con raros, con inauditos exotismos de color, extraviación frente a la que casi siempre los pintores que no han estado frente a mayores teatralerías y fastuosidades de colorido, optan por lanzarse a una zarabanda de colores y de paradojas»¹⁹.

Frente al inquietante silencio cromático de esta serie, alejada de los apasionados colores de los jardines de Santiago Rusiñol, pinta el *Paisaje del Pardo*, en el que explora, dentro de uno de los clásicos triángulos impresionistas rojo-amarillo-azul, las posibilidades del color azul, coordinador tonal de la composición: se produce una metamorfosis operada por la visión personal del artista, que si bien parte de un paisaje real, expresa la experiencia de lo sublime en la naturaleza²⁰.

Los últimos años de su vida, de nuevo en Tenerife, impresiona sus íntimas sensaciones de un fuerte sentimiento panteísta ante la contemplación del paisaje que le rodea: «¡Qué hermosa poesía» —escribe el pintor— «emana de todas esas cosas; de la estrella que brilla, del grillo que canta, de la brisa que mueve las hojas, del búho que vuela en la oscuridad! Gozarla y sentirla es sentir y gozar la vida, es buscar la emoción en el espíritu y el alma de todas las cosas»²¹.

Este sentimiento panteísta, que participa de los ideales de la Generación del 98²², aflora tanto en sus escritos como en los fragmentos efímeros que pinta de la naturaleza insular —árboles, sus «mejores amigos»²³, unas veces solitarios; otras, agitados por el viento; charcos, sinfonías musicales reflejo de sus ensoñaciones poéticas...—, en los que las pinceladas se vuelven gráciles y el color refunde sus sentimientos y emociones con una modernidad que no tuvo continuidad en el tiempo, como el crítico de arte, Eduardo Westerdahl ha afirmado: «[...] toda la siguiente pintura volvió las espaldas a Botas. Su lección quedó desaprovechada. Su inquietud, su lirismo, su figura activista, su arte lleno de sinceridad, murió con él y nadie recogió su herencia»²⁴.

Néstor Martín Fernández de la Torre se siente atraído especialmente por el mar que pinta en algunas *Marinas*, influidas por Meifrèn²⁵, antes de su viaje de estudios a Europa, en 1904, porque como el pintor ha confesado: «El mar es mi primer maestro. Toda mi niñez fue espectadora de nubes y olas. Pasaba los días en la playa. Conozco su matiz de cada hora... [...] Yo estudio ese eterno contraste, ese color del minuto, para un gran proyecto»²⁶.

Ese gran proyecto, al que Néstor ha aludido antes, lo inicia en contacto con la naturaleza: en la playa de las Canteras y en un gran acuario²⁷ realiza los bocetos y estudios preparatorios, pero «interpretados después con absoluta libertad en la fantasía»²⁸. En 1913 presenta, primero en Barcelona y al año siguiente en Madrid, *Amanecer en el Atlántico*, cuadro que evoca su infancia, cuando «veía diariamente como el sol se

hundía en las aguas» –afirma el pintor– «Y me ponía a imaginar todas las maravillas misteriosas que el sol vería en las profundidades de los mares, porque yo suponía, desde luego, que el sol se daba todos los días un baño en el Atlántico. El elemento Agua es para mí tan importante como el elemento Fuego»²⁹.

Esta obra forma parte del *Poema del Mar* o *Poema del Atlántico* (1913-1923), integrada por un total de ocho cuadros, divididos, a su vez, en «Las horas» –que además de *Amanecer* incluye *Mediodía*, *Tarde* y *Noche* – y en «Los aspectos» –*Bajamar*, *Pleamar*, *Reposo* y *Borrasca*–. Néstor ha subordinado tanto la línea, muy próxima a Aubrey Beardsley, como el color, afín a Frank William Brangwyn³⁰, en función del contenido simbólico que encierran esos enormes peces y esos niños con los músculos hinchados y dorados por el sol³¹, metamorfoseados por los distintos momentos del día y las distintas fases del mar, en que se encuentran el agua y el fuego.

Sin embargo, el proyecto de Néstor era mucho más ambicioso, ya que había previsto realizar otros tres Poemas –*La Tierra*, (inconcluso), *Las Aves* y *El Fuego* – que junto al *Poema del Mar* integrarían el *Poema de los Elementos*, cuya ubicación había imaginado en un amplio recinto construido especialmente y coronado con una cúpula, al que denominaría *Palacio del Atlántico*³², en un intento por definir los propios orígenes de la Naturaleza.

Juan Botas y Ghirlanda y Néstor Martín Fernández de La Torre, alumnos ambos de Meifrèn, que, como la gran mayoría de los pintores de fin de siglo han realizado el ansiado viaje a Europa y han compartido además su interés por el pintor inglés Frank William Brangwyn³³, son dos figuras inquietantes dentro del contexto insular en estos primeros 25 años del siglo XX.

En 1929 los alumnos de la *Escuela Luján Pérez* inauguran su *Iª Exposición colectiva*, que abrirá el debate en torno al *nuevo regionalismo*, término con el que la calificaron intelectuales vinculados a la vanguardia: de una parte, por el título del libro de Franz Roh, *Nuevo Realismo (post- expresionismo)*, que había servido de base teórica a los alumnos, y de otra, por la iconografía regional –la mantilla, la flora, la arquitectura– presente en las telas, que recordaba a la corriente de pintores que popularizaron el regionalismo de finales de siglo a fuerza de repetir los motivos; pero la novedad en el tratamiento de los planos, que se hacía eco del movimiento cubista, difundido principalmente en las islas por la revista *La Rosa de los Vientos*, y el color heredero del fauvismo, rompe con los tópicos del paisaje de consumo.

NOTAS

1 F. Calvo Serraller: *España. Medio siglo de vanguardia. 1939-1985*, t. I, Madrid, 1985, pág. 18.

2 S. Padrón Acosta: *El paisaje canario del siglo XIX*, Santa Cruz de Tenerife, 1950, pág. 57.

3 Véase Sabino Berthelot: *Primera estancia en Tenerife (1820- 1830)*, Santa Cruz de Tenerife, 1980. Sabino Berthelot: *Recuerdos y epistolario*, Santa Cruz de Tenerife, 1980. Adolphe Coquet: *Una excursión a las Islas Canarias*, Madrid, 1982. René Verneau: *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1981. Elizabeth Heaphy Murray: *Sixteen years of an Artist's Life in Morocco, Spain and the Canary Islands*, 1859. Du-Cane, Florence and Ella: *The Canary Islands*, Adam and Charles Black, London, 1911.

4 Cfr. Jesús Hernández Perera: «Arte», en *Canarias*, Madrid, 1984, pág. 310.

5 Cfr. Carmen Pena: *Pintura de paisaje e ideología*, Madrid, 1983, pág. 28.

6 “Antes de 1876 embárcase para la Península y fué (*sic*) discípulo de paisaje de Carlos de Haes”, cfr. Sebastián Padrón Acosta: *El paisaje canario del siglo XIX*, op. cit., pág. 61.

7 El semanario *La Aurora* (núm.13, Santa Cruz de Tenerife, 8 de noviembre de 1848) solicitaba que se impartiesen clases de acuarela y paisaje.

8 Cfr. AA.VV.: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

9 Coinciden durante el curso académico 1866/67, cfr. Sebastián Padrón Acosta: *El paisaje canario del siglo XIX*, op. cit., pág. 95.

10 *Ibidem*, págs. 95-97.

11 Cfr. Pedro Almeida Cabrera: «Esquema biográfico», en *Catálogo El Museo Néstor*, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, pág. 87. Saro Alemán: *Néstor, un pintor atlántico*, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pág. 15.

12 Botas se traslada con su familia a Las Palmas en abril de 1900 y permanece en aquella ciudad hasta setiembre de 1901 (Archivo militar de Segovia).

13 Seudónimo del escritor y crítico Domingo Doreste.

14 Vid. Pilar Carreño Corbella: “Para una revisión de la Escuela Luján Pérez”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

15 Juan Carló había vivido en París, cfr. Juan Rodríguez Doreste: *El pintor Juan Carló*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, págs. 25-27. Nicolás Massieu se había formado en Europa –primero, en Londres, después en Italia y por último, en París– por espacio de 15 años, ya que hasta 1909 no regresa a Las Palmas, cfr. Juan Rodríguez Doreste: “Don Nicolás Massieu y Matos: anverso y reverso de la insularidad. Bosquejo de su vida”, en *La obra pictórica de Nicolás Massieu y Matos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pág. 7.

16 Cfr. E. Martínez de Pisón: «Cultura y ciencia del paisaje», *Agricultura y Sociedad*, núm. 27, abril - junio 1983, pág.10. Vid. además Fietta Jarque: «La retrospectiva londinense de los paisajes de Constable descubre a un pintor subversivo», *El País*, Madrid, 22 de junio de 1991, pág. 28.

17 Véase la comparación que realiza M^a Rosa Alonso entre el poeta Tabares Bartlett y Valentín Sanz en «Índice cronológico de pintores canarios», *Revista Historia*, La Laguna, núm. 67, 1943, pág. 264; y Leoncio Rodríguez entre Nicolás Estévanez y Valentín Sanz en *Valentín Sanz*, s. d.

18 Sebastián de la Nuez: «La poesía regionalista de fin de siglo», en *Noticias de la Historia de Canarias*, t. III, Madrid, 1983, págs.123-134.

19 «Tristán» (seudónimo de Ramón Gómez de la Serna): «Arte. Juan Botas», *Prometeo*, XXI, Madrid, 1910, págs. 680- 681.

20 E. Martínez de Pisón: «Cultura y ciencia del paisaje», op. cit., pág. 11.

21 Juan Botas: «Horas de paz», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de setiembre de 1915.

22 Carmen Pena: *Pintura de paisaje e ideología*, op. cit., pág. 110.

23 Juan Botas: «El viejo chopo», *La Prensa*, 9 de setiembre de 1915.

24 Eduardo Westerdahl: «Las artes plásticas en Tenerife», *Revista Historia*, núm.88, octubre-diciembre, 1949, pág. 443.

25 Cfr. Saro Alemán: *Néstor, pintor atlántico*, op. cit., pág. 15.

26 V.G.C.: «Néstor», *Revista de América*, 1 mayo de 1914.

27 Saro Alemán: *Néstor, un pintor atlántico*, op. cit., pág. 85.

28 *Ibíd.*, pág. 58.

29 M. Abril: «Néstor», *Gran Mundo*, Madrid, 15 de marzo de 1914.

30 F. Fontbona: «La pintura modernista en España», en H. H. Hofstätter: *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, 1981, pág. 269.

31 *Ibídem* nota núm. 29.

32 E. Langle: «Una visita a Néstor», *Mercurio*, vol.VII, núm. 38, New Orleans, Octubre 1914: «[...] decorar con los cuatro elementos (aire, fuego, tierra y agua) y con las cuatro horas del día (amanecer, mediodía, tarde y noche) los muros de un salón inmenso coronado por alta cúpula. Los tonos irán fundiéndose en la transición de uno a otro espacio, con el vago claror de la Vía Láctea, el disco brillante de la Luna».

33 Botas descubrió a Brangwyn en la Bienal de Venecia, *cfr.* Juan Botas: «Brangwyn y el policeman», *La Prensa*, 5 de octubre de 1915. Néstor conoció la obra de este pintor en su viaje a Inglaterra en 1904, *cfr.* Saro Alemán: *Néstor, pintor atlántico*, op. cit., págs. 17-18.



1. Juan Botas y Ghirlanda: *Paisaje*, ha. 1913. Oleo/tela. 23 x 30 cm. Colección CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.



2. Juan Botas y Ghirlanda:
Paisaje, ha. 1913. Oleo/tela. 21 x 30 cm.
 Colección CAAM,
 Las Palmas de Gran Canaria.



3. Juan Botas y Ghirlanda:
Charco, ha. 1913. Oleo/tela. 44 x 31 cm.
 Colección CAAM,
 Las Palmas de Gran Canaria.



4. Néstor Martín Fernández de la Torre: *Amanecer del "Poema del Mar"*, 1913.
Oleo/tela. 126 x 126 cm. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.



5. Néstor Martín Fernández de la Torre: *Tarde del "Poema del Mar"*, 1917-1918.
Oleo/tela. 126 x 126 cm. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.



6. Néstor Martín Fernández de la Torre: *Borrasca* del “Poema del Mar”, 1917-1918.
Oleo/tela. 126 x 126 cm. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.

VANGUARDIA Y TRADICION EN LA ILUSTRACION, EL CARTELISMO, Y EL GRABADO VALENCIANOS DE 1900 A 1925

XESQUI CASTAÑER
Universidad del País Vasco

Los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, son quizá, el periodo de cambios económicos y sociales más importantes, en el ámbito valenciano, en cuanto que se configura la posterior actividad económica valenciana ¹.

Tras el hito real y simbólicamente representado por las Exposiciones Regional de 1909 y Nacional de 1910 ², la cultura artística valenciana se desarrolló entre diversas tensiones, algunas peculiaridades y otras compartidas con otras parcelas del solar español ³. Impulsos modernizadores y búsqueda de la propia identidad, choque entre mentalidad agraria y procesos de industrialización, conflictos internacionales y tensiones internas, autocríticas y autocomplacencia, apertura e introspección, constituyen un conjunto de factores que condenan por anticipado tanto las tentaciones simplificadoras como las conclusiones mecánicas derivadas del sociologismo vulgar, o del voluntarismo más o menos condicionado por intereses y sentimientos según los casos ⁴.

Desde el punto de vista de las interacciones culturales que inciden sobre las manifestaciones plásticas valencianas de este periodo, cabría destacar algunos acontecimientos cronológicamente importantes.

Para empezar en 1906, Eugenio D'Ors acuña como Noucentismo, un planteamiento cultural que, iniciado en el campo literario, logró peculiares expresiones en el campo de la plástica y que se colocó en una clara oposición al Modernismo ⁵, vinculándose al catalanismo político ⁶. Esta mezcla de nacionalismo y conservadurismo, tenía los ingredientes necesarios para conectar con el regionalismo valenciano y con su burguesía ⁷.

Otros influjos culturales llegan desde Italia, donde no hay que olvidar que acuden valencianos, pensionados en Roma por la Diputación ⁸. Entre 1918 y 1922 estuvo la revista "Valori Plastici" que, dentro de sus pluralidades y contradicciones, propugnó la alianza entre las innovaciones formales y los valores nacionales, postura en cierto modo relacionable con el Noucentisme catalán o con la individualización del regionalismo valenciano ⁹. Mientras tanto en España comienza a configurarse los movimientos innovadores, con creciente presencia de artistas valencianos ¹⁰.

Desde finales del siglo XIX, la burguesía utiliza la ilustración gráfica como instrumento para la elaboración de su imagen de la realidad, cuyo punto más álgido lo constituye la ya mencionada exposición de 1909 ¹¹. La ilustración gráfica no se limita a registrar las transformaciones que se producen en la sociedad. Contribuye de una manera

decisiva a configurar una visión del mundo, un conjunto de valores que tipifican a un sector social. Por lo tanto es parte de una organización intelectual y cultural mucho más amplia. Por ello es lógico que se produzcan interrelaciones entre la ilustración y otros sectores de la organización de la cultura, como por ejemplo la narrativa literaria.

En la práctica de esta técnica colaboraron algunos artistas, dedicados habitualmente a otras ocupaciones, entre los que cabe mencionar a: Jenaro Palau Romero (Torrente 1868-1933). Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, siendo sus maestros Gonzalo Salvá (1845-1923), Javier Justé (1856-1899) y J. Sorolla. Pertenecen a la corriente modernista tanto como pintor como ilustrador gráfico. En este último género fue colaborador de las revistas "Blanco y Negro" y "La Esfera", publicaciones difusoras del Modernismo en España ¹².

En la misma línea está J. Barreira Polo ¹³ (Valencia 1888-1947), colaborador asiduo de "Conte de Diuenge" y "Semana Gráfica" con ilustraciones muy ingeniosas. También su trabajo de iluminar calendarios, tipo cromo, fue muy solicitado. Obtuvo la distinción del primer premio en varias ocasiones con sus carteles anunciadores de la popular Feria de Julio de Valencia. Con motivos iconográficos alusivos a los tópicos valencianos, tratados con expresividad, sentido decorativo y luminosidad. Otorgó a su obra artística el papel de reclamo de la vista del transeunte, haciendo cumplir al cartel su predestinada función social.

Por su parte Pedro Calvét ilustró varias novelas para "El Debate". Otro pintor-ilustrador es Luis Dubón (Valencia 1892-1952). Dibujante, cartelista y pintor de bodegones, retratos y paisajes, comenzó su andadura artística, siguiendo los pasos de Sorolla para abocar, ya en los años 30, a una decidida renovación plástica, actitud que le fue echada en cara "sotto voce" por alguno de sus contemporáneos. Durante la década comprendida entre 1922-1932 colaboró activa mente con la Editorial Aguilar de Madrid, ilustrando así mismo "Contes del pla y de la muntanya" de Manuel González Martí. Su obra más conocida es la ilustración de la novela de Blasco Ibáñez, "El Paraíso de las mujeres", de la Editorial Prometeo. En ella se pone de manifiesto la eficacia de la imagen para sugerir la idea de lo que se pretende transmitir, apoyándose en los soportes emotivos de la población consumidora. Arte popular, pues, es el principio básico, tendió en cuenta por Luis Dubón, a la hora de plasmar sus personales códigos gráficos ¹⁴⁻¹⁵.

La ilustración Valenciana tiene a uno de sus mejores representantes en José Segrelles Albert (Albaida 1885-1969), que también destacó en el campo de la pintura, pero que quizá tiene en la ilustración gráfica su actividad más interesante y, en la que desarrolla más intensamente su irrefrenable imaginación.

En 1904 marcha a Barcelona para trabajar con las editoriales, Granados, Seguí y Salvat, para partir de 1909, colabora con la Editorial Seguí en una Historia de España en fascículos. En 1910 hace sus primeras ilustraciones sobre "El Quijote". De 1927 a 1930, en EE.UU, trabaja intensamente como ilustrador para las revistas, "London News", "American Magazine" y "Liberty" de Nueva York ¹⁶.

En ese mismo año de 1927, cuando realiza la ilustración de "Las Florecillas de San Francisco". En 1932 ilustra "Las mil y una noches", uno de sus temas favoritos, que repetirá años más tarde. Se caracteriza la obra de Segrelles por una depurada técnica del dibujo miniaturizado, a la vez por un trazo seguro y delicado, a lo que hay que unir su enorme capacidad de poetizar. A través de su obra encontramos su gran dominio de la

técnica, con masas y colores perfectamente situados, las gradaciones cromáticas matizadas y, la línea según lo requiere el contorno.

No será hasta la Proclamación de la República, cuando aparezca una nueva iconografía, planteada en términos artísticos al servicio de la propaganda ideológica que produce en plena Guerra civil revistas como "Estudios" (con ilustraciones de Renau y Monleón), Cuadernos de Cultura", muchas de cuyas portadas fueron ideadas por estos mismos artistas, "Orto", "Nostra Novela", etc., en las que se pone de manifiesto el realismo social, preocupado más por el mensaje que por problemas técnicos, y cuyos resultados no se obtienen a base de elementos pictóricos sino con el fotomontaje como medio de expresión.

Estos artistas gráficos que darán forma a la iconografía republicana, comienza su más conocida andadura durante este periodo de 1900 a 1925, ligándose a las primeras vanguardias.

Uno de los pioneros del diseño gráfico aplicado a libros y revistas de esta época, buen dibujante y excelente retratista fue Artur Ballester (Valencia 1890-1979). Formado en la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela de San Carlos en Valencia, fue asiduo de la Juventud Artística valenciana y admirador de los maestros del momento, el pintor Joaquín Sorolla y el escultor Mariano Benlliure. Se inició en la ilustración cuando todavía estaba estudiando en San Carlos, en publicaciones como, "Conte del Diumenge", "La Traca Nova". "Rondalles Noves" y, "El Guante Blanco" ¹⁷.

Fue colaborador asiduo de la editorial valenciana Cervantes de 1915 a 1936 ilustrando las portadas de "Historia de la Revolución rusa" de L. Trotski, impresa en los Talleres de Tipografía "La Gutenberg" de Valencia, cuyo motivo más representativo es la Catedral de Moscú en dos tintas, marrón y negra, en la que las el título sirve de cabecera de la imagen, y al mismo tiempo delinea con la prolongación de la primera y última letra, todo el contorno de la cubierta. "Motivos de Proteo" de J.E. Rodó, también está realizada a dos colores rojo y marrón y, conjuga la silueta de unas ondas y un detalle de edificio con una figura humana; "Viaje a Oriente" de A. Lamartine, morada y crema, con un plano de color que cubre toda la portada y en que se inserta la silueta de un edificio bizantino; "Ariel de J.E. Rodó, sobre rojo y crema, un juego de cenefas y letras de gran formato según el modelo modernista de la época: "Flor de carne" de Luis de Val es la más figurativa y con un dibujo un poco amanerado.

A pesar de que hizo casi un centenar de portadas de libros éstas son las más representativas y, en las que se puede apreciar el estilo ecléctico del artista y su preocupación por combinar la estética dominante con las posibilidades tipográficas del momento. Pero, no termina ahí la actividad ilustradora de A. Ballester, ya que de 1923 a 1929 se convierte en el principal colaborador gráfico de la editorial Prometeo, propiedad de Blasco Ibáñez. A ambos les une una peculiar concepción de la valencianía así como un cierto republicanismo y anticlericalismo, inmerso en la sociedad valencianía de la época. De esta época es la portada del libro de Blasco Ibáñez, "El fantasma de las alas de oro", donde se revela su peculiar iconografía, que alía elementos racionales y decorativistas.

A este periodo corresponde obras como las portadas de Jack London, las traducciones al castellano de autores franceses como Paul Adam, Paul Reboux, Paul Bourge, Pierre Louys, o Henri Lavedan, a las que hay que unir las portadas de "en busca del Gran Kan", "El Papa del mar", "La vuelta al mundo de un novelista", "el caballero de la Virgen", "A los pies de Venus", etc., de Blasco Ibáñez. Durante los años treinta con-

tinúa su actividad, con la ilustración de los programas oficiales de la Sociedad Filarmónica de Valencia, y las portadas de la Editorial valenciana Guerri para las que diseña las novelas por entrega, "El cuento amoroso" y "Viajes y Aventuras".

Entre 1908 y 1913 comienza su actividad como cartelista, ganando el primer premio del concurso de carteles para las "Grandes Fiestas y Ferias" de primavera y verano que organiza el Ayuntamiento de Valencia. totalmente inmerso en las corrientes europeas del momento, diseña unos carteles con grandes planos de color y motivos decorativos influenciados por el modernismo catalán, inglés y francés.

Durante 1915 le llueven los encargos de carteles, así realiza los carteles anunciantes de, "Bailes de Máscaras en el Trianón Palace", editado por el Círculo de Bellas Artes de Valencia para los carnavales de 1915 y, en el que aparecen sobre fondo verde y con abundante decoración modernista dos personajes del siglo XVIII; el de la exposición de Bellas Artes en el Palacio Municipal de Valencia, en el que aparece una de las primeras interpretaciones de la de Velázquez; en primer plano está colocado el propio Velázquez y en un segundo plano una síntesis del cuadro antes mencionado; y por último el titulado "Palacio de las Artes" encargado directamente por Sorolla para la exposición de la Juventud artística Valenciana. Sobre fondo azul, aparece un caballo pintado de verde y sobre él una mujer desnuda con peineta valenciana.

En 1929 gana diversos premios entre los que se encuentra, el concurso de almanques del periódico "El Mercantil Valenciano". Durante los años treinta que anteceden a la Guerra Civil, A. Ballester aparece como un artista que se mantiene al margen, tanto del academicismo y el sorollismo como de las tendencias innovadoras del periodo.

De hecho su obra nada tiene que ver con el postsorollismo, ni con el realismo social de los círculos artísticos de Renau. Es una época en la que colabora intensamente en el diseño gráfico comercial, como lo demuestran sus anuncios para "Tinta Samas", "Paraguas Vizcaíno", "El As" (papel de fumar), "Amidón Gallia" y "Perlea" (dentríficos).

Dentro del cartelismo cabría destacar algunos artistas, ya mencionados. Entre éstos se encuentran J! Barreira Polo, cuyos carteles son luminosos y expresivos, como los que servían de Pregón a la Feria de Julio, con los que alcanzó primeros premios en diversas ocasiones y, los de carácter taurino, en los que la alusión a la fiesta la simbolizaba casi siempre con Manolas. Otro colaborador habitual de los carteles de la Feria de Julio es Luis Dubón, especialmente durante los años comprendidos entre 1933-1936. Todos estos carteles anunciadores de la feria de Julio tienen como características comunes, la combinación de los tópicos del regionalismo imperante en la época, protegido por el gusto oficial, abundando valencianas y flores con algún tipo de decoración modernismo en el mejor de los casos.

El grabado arrastra la misma tónica que en la época anterior, es decir, artistas especializados en esta técnica, y otros que, dedicados en exclusiva a la pintura o escultura realizan estampación y grabado en hueco como actividades complementarias. El grabado permite hacer múltiples reproducciones, lo que supone una mayor difusión del arte. Al igual que en períodos anteriores existe una gran producción de "ex libris", cuya posesión es signo de cultura para la burguesía¹⁸.

En la especialidad del aguafuerte destaca Ricardo Verde, que supo combinar la tradición con sus aportaciones personales desde su cátedra de la Escuela de Bellas Artes. En su obra "Cabeza de hombre", se comprueba claramente su técnica depurada como dibujante su acertada utilización de luces y sombras, tan difícil de conseguir en esta téc-

nica. Sus aguafuertes traducen con vigor, su peculiar lectura de la realidad, con un dominio técnico envidiable y una sensibilidad artística fuera de lo común. Su dibujo ágil y expresivo, revalida su valía pictórica, planteando alternativas al exceso folklorizante de la pintura regional costumbrista ¹⁹.

Otro aguafortista insigne es Fabregat (Cati 1893-1975) que, a los quince años ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en donde mereció el premio Roig y el de Honor por su aprovechamiento escolar. En 1927 en compañía de verde se inicia en la técnica del aguafuerte, campo en el que ha realizado notables creaciones, en las que une a una cuidadosa ejecución, el dominio de las medias tintas, de las gradaciones y efectos de luz y de sombra, en el titulado "Cabeza de Mujer", firmada en 1928, consigue plenamente plasmar el carácter del personaje. En el grabado en dulce destaca en estos años la labor de un artista joven, cuya inmensa obra se extiende hasta el presente.

Ernesto Furió (Valencia 1902-?). Estudió en la Escuela de San Carlos y en la de San Fernando de Madrid, obteniendo en 1934 la Medalla de Oro Nacional. Un alumno suyo, Luis Enríquez de Navarra y Galiana (Valencia 1898-?), realizó un magnífico retrato de Luis Vives para la Asociación de Amigos de este filósofo valenciano, así como varios paisajes de la Mancha, tarjetas de visita y, algunos "ex libris".

Vicente Navarro (Valencia 1888-?), fue Pensionado en Roma por la Diputación de Valencia a Roma, Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona desde 1917, investigador y tratadista, publicó en 1944 su "Técnica de la Escultura". Su calidad de escultor también se puede comprobar en sus grabados a los que les da una concepción totalmente escultórica, como en su obra "Ángeles Músicos", realizada a buril y en la que predominan las masas grandiosas con resabios decorativistas de influencia mediterránea catalana.

José Peris Aragón (Alboraya 1907-?), cuyas láminas, "retrato de hombre", "Barracas" y "Calle de canica", todos ellos en colecciones particulares valencianas, muestran una gran precisión dibujística, limpieza de tintas, así como un estilo somero y de gran energía.

El grabado en hueco de estos años está compuesto fundamentalmente por la medallística que exige previamente un modelado, y, que se desarrolla ampliamente en este momento, precisamente por la gran afición de la burguesía a las conmemoraciones. Destaca en primer lugar, el gran escultor Mariano Benlliure (Valencia 1862-1947) que realizó la medalla de la Exposición Regional Valenciana de 1909, en la que aparecen reflejados todos los tópicos regionalistas que emanan de ella, en el anverso aparece una cabeza de valenciana, como no podía ser de otra manera, y, en el reverso dos atletas desnudos sobre fondo vegetal, con el puente de San José al fondo, símbolos de la pretendida grandeza de la burguesía. También realizó otra medalla para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922.

Jesús Ponce Gilabert, residió en Valencia desde muy niño, cursando estudios en la escuela de Bellas Artes. Al mismo tiempo ingresa en el taller del grabador en hueco Faustino Nicolás (Valencia 1839-1913), y orienta su vocación hacia la medallística, en cuyo arte consiguió un reconocido prestigio. En la Exposición Nacional de 1918 obtuvo un premio por su troquel que representaba un busto de Fortuny.

Otras obras suyas son el troquel para la Exposición Nacional de 1910 en cuyo anverso aparece un león coronado sobre el escudo de Valencia y en el reverso las figuras de Mercurio y Minerva ²⁰.

NOTAS

1 MARTINEZ SERRANO, J.A.; REIG MARTINEZ, E. y SOLER MARCO, V., "evolución de la económica valenciana, 1878-1978", *Monografías de Centenario*, Caja de Ahorros de Valencia, 1978.

2 SOLER, V., "Los veinte: la década dorada de la naranja", *Nuestra Historia*, vol. 7, Mas-Ivars ed., Valencia, 1980.

3 BERNARDINO DE PANTORBA (José Luis Jiménez): *Historia y crítica de las exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Ed. Jesús ramón garcía Rama, J., Madrid, 1948.

4 AZNAR SOLER, M. y BLASCO, R., "La política cultural al País Valencia. 1927-1939, *Colecció Politècnica*, n.18, Instituto Alfonso el Magnánim, Valencia.

5 AGUILERA CERNI, V., "Ortega y D. ORS en la cultura artística española". *Ciencia Nueva*, Madrid, 1966; BRIHUEGA, J., *Las Vanguardias Artísticas en España 1909-1936*, Madrid, 1981.

6 JARDI, E., *El novecentismo catalán*, Barcelona, 1980; ZANOLETTI, G., *Estética española contemporánea*, Zaragoza, 1981; D Ors, C., "La estética del arbitrarismo en el Noucentisme de E.D Ors, *Címal. Arte Internacional*, 1987, n. 31-32, p.

12-18; CASTAÑER, X., "La estética de Eugenio D Ors como modelo literario y plástico en el Nacentisme; su influencia temática y formal en la obra de José Pinazo Martínez (1879-1933), *EPHIALTE*, n.º 2, 1990.

7 BOZAL, V., *Historia del arte en España*, Madrid, 1972; CATALA, M.A., *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos, 1878-1978*, Valencia 1978.

8 SAENZ ALIAGA, A.M., *Un siglo de pintura y escultura valenciana a través de los pensionados de la Excma.. Diputación Provincial de Valencia*, Valencia 1946.

9 CASTAÑER, X., "Regionalismo y Sorollismo en el País Valenciano de 1920 a 1931", *Címal*, 14, 1982, págs. 73-80; GRACIA, C., "La actividad artística valenciana entre 1880 y 1920", *Vicente Blasco Ibáñez o la aventura del triunfo. 1876-1928*, Valencia 1986; CASTAÑER, X., "La Pintura valenciana en el cambio de siglo (1890-1930) y su contexto sociocultural, *Címa*, 29, 1986, págs. 81-85.

10 XURRIGUERA, J., *Pintores Españoles de la Escuela de París*, Madrid, 1974; CATALOGO, *Artistas Valencianos de la Vanguardia de los años 30*, Valencia, 1981; FERNANDEZ SANTANA, C., *El escultor Adsuara ante la vanguardia de su tiempo*. Memoria de Licenciatura, inédita, facultad de BB.AA., Universidad Politécnica de Valencia, 1985.

11 TRENOR PARAVICINO, T., *Memoria de las exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*, Valencia, 1912; CATALOGO, *Exposición Regional valenciana de 1909*. Sec. Bellas Artes, Tip. A.C. Miguel Gimeno, Valencia, 1909; CATALOGO, *Exposición Nacional de Valencia, 1910*, Tip. Moderna, Valencia, 1910.

12 AA.W., "Los ilustradores de Blanco y Negro", *Blanco y Negro*, 26-11-1960, págs. 20-30.

13 BAYARRI, J.M., *Historia de l Art Valencia des de los orígenes fins els nostres dies compendiosament*, Valencia, 1957; Idem; *Istoria de la pintura Valensiana* (sic), Valencia, Pascual Ibáñez, 1968.

14 CATALOGO, *Pintores del País Valenciano*, Galería Arts, Valencia, 1974; CATALOGO, *Artistas valencianos de la vanguardia de los años 30*, Valencia, 1981.

15 CUCO, A., *Sobre la ideología Blasquista. Un assaig d Aproximació, Tres i Quatre*, Valencia, 1979.

- 16 HOWARD, E., "Colores de España. The Segrelles Blue". *Valencia-Atracción*, abril 1931.
- 17 GARCIA, M., "El discurs artistic d Artur Ballester", *L Espill, Estiu-Tardor*, Valencia, 1980.
- 18 ESTEVE BOTEY, F., *Historia del grabado*, Barcelona, 1955; Idem., *El grabado en el decorado e ilustración del libro*, revista de Bibliografía Hispánica, Madrid 1943; Idem., *El Grabado en la Ilustración del libro*, Madrid, 1948.
- 19 ALCAHALI, BARON de, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897; ANONIMO. "Exposición de Ricardo Verde", *Archivo de Arte Valenciano* 1922 (pág.136); ANONIMO, Exposición retrospectiva y mercantil de Ricardo Verde", *Archivo de Arte Valenciano*, 1958 (pág. 46); CASTAÑER, X., op. cit., 1982, pág. 78, nota 27.
- 20 FERRAN SALVADOR, V., *Historia del grabado en Valencia*, Valencia, 1943; SANCHIS GUARNER, M., *Valencia, els seus gravadors i la gran aventura d'Ernest Furió*, Vicent garcía, Valencia, 1977; VAQUER, E., *El grabado en talla dulce como expresión artística*, Madrid, 1927.

SOROLLA EN LA HISPANIC SOCIETY: EL PESCADO DE CATALUÑA Y LOS ATUNES DE AYAMONTE

LUZ BUELGA LASTRA

EL PESCADO DE CATALUÑA Y SUS BOCETOS PREPARATORIOS

El pescado, Cataluña. Oleo sobre lienzo, (351 x 481cm.), 1915, The Hispanic Society of América, Nueva York (figura 1); y bosquejos relacionados con la obra pictórica (figuras 2 y 3).

Al hablar del Mediterráneo debemos pensar en una manera de ver o acaso también de exponer cualquier espectáculo ofrecido por la Naturaleza, no verlo todo de la misma manera, sino con una especial disposición para captar de cada cosa aquello que sea afín al espíritu mediterráneo que le contempla (Bernardo Artola) ¹.

Como dice Felipe María de Garín: *Sorolla entiende el mar no como sujeto ni como escenario; sino como interlocutor cotidiano. No le interesa éste en los momentos excepcionales sino en la vida usual, como un personaje más. Todo es íntimo y antropomórfico en el repertorio marino de Sorolla* ².

Esta obra intenta captar la variedad y facilidad con la que todo cambia en la Naturaleza en la fracción de tiempo en la que se desarrolla la acción humana. Garín, considera el panel dedicado a Cataluña de un barroquismo típicamente valenciano *Mediterráneo* ³ y B. de Pantorba, le considera como *el más sorollista o uno de los más sorollistas en el conjunto de la Decoración para la Hispanic Society of América, Nueva York; se enlaza con las famosas escenas de playa que pintaba el maestro en Valencia* ⁴.

Parece que tal como se deja adivinar en estos bosquejos le interesaba captar el movimiento en el tiempo con toda la espontaneidad, tanto en ademanes como en expresiones y actitudes. Esta obra pictórica se describe entre rocas y árboles con el Mediterráneo a fondo. En primer plano, hombres y mujeres trajinan con la pesca recién obtenida, mientras otros sentados descansan. En el centro de la composición, hacia la derecha, una figura femenina marca un espacio entre el primer plano y el medio campo, donde se sitúan de pie el resto de los pescadores. Esta mujer, vista casi de cuerpo, vestida de blanco, se coloca con un brazo en jarras, desafiante y con cierto descaro. Tras ella, como ya dijimos, los pescadores se cobijan bajo los pinos, marcando así la vegetación en tercer plano; y así sin retener la mirada del espectador, invita a penetrar visualmente hacia el fondo de la composición. En último término y siguiendo con la técnica de superposición de planos, rocas calizas descritas con pinceladas blancas y amplias, se adentran en el mar.

Comparando la obra pictórica con la dibujística observamos que en la primera en general tiene elementos formales muy descriptivos, mientras que los apuntes sugieren, además, elementos abstractos, ya que la superficie del papel puede considerarse compuesta de líneas que determinan siluetas (fig. 2) y otros que hacen abstracción mental de objetos (fig. 3); en este apunte todo el lateral derecho queda esbozado con rasguños de modo indeterminado, vago e inconcreto y pueden deducirse sus formas por abstracción con la obra pictórica. El movimiento es lo que ambos apuntes tienen en común; su presencia implica líneas y espacios que se armonizan para establecer ritmos independientes que guían la vista del observador por la superficie del papel. El movimiento, en los bosquejos de Sorolla, es armonioso, espontáneo y gestual, un fin en sí mismo ya que respalda el talante de toda la composición. En *las cesteras, Barcelona* (fig. 3) describe a la pescadora que aparece sentada de frente y de perfil, en el lateral derecho del primer plano en la obra pictórica. Está con el mismo atuendo, vista desde el mismo ángulo y ocupa el mismo lugar en el espacio. Es interesante observar que apenas ha utilizado trazos, son rasguños nerviosos, descriptivos y sintéticos, que han recogido la espontaneidad de la expresión de reposo, todo ello con gran precisión. Esta pescadora está en el bosquejo al igual que en la obra pictórica rodeada de cestos que en el dibujo están vacíos y en la obra pictórica llenos de pesca.

En el lateral izquierdo del dibujo, dos pescadoras en idéntica postura que las del primer término del óleo. Al fondo, una embarcación de vela y la línea del horizonte. Este apunte guarda grandes analogías con el primer plano de la obra pictórica, pudiendo ser considerado como uno de los múltiples realizados como preparatorios para el cuadro.

En el *apunte de composición* (fig. 2) encaja las figuras buscando una composición determinada, parece anterior en el tiempo (fig. 3). Si seguimos a Sorolla en su apunte, de izquierda a derecha y siempre moviéndonos en el primer plano, aparecen cuatro siluetas que determinan con rasgos esquemáticos e imprecisos lo que pudiera ser un grupo de pescadoras; de todas ellas destaca una sentada de espaldas que adopta el mismo gesto que en la obra pictórica, al colocarse el pañuelo. Si comparamos el dibujo (fig. 3) con él (fig. 2) la constante es esta silueta vista de espaldas, que no ofrece ninguna modificación con la obra pictórica, ni en la forma de adaptarse al escorzo para conseguir profundidad, ni en ambientación; sí en cambio en la inmediatez del gesto ya que en la pintura las manos descansan sobre una gran cesta que está depositada en sus rodillas, mientras que en ambos bocetos (fig. 2 y fig. 3) las manos se dirigen hacia la cabeza. Es destacable como en la figura 2, bajo los grandes cestos vacíos se puede adivinar sin dificultad, leves rasgos que describen ligeramente un grupo de pescadoras dispuestas en sentido contrario y agrupadas de modo diferente al de la composición definitiva. Al fondo del dibujo, en último plano, líneas gruesas, movidas y flameantes insinúan la vegetación del paisaje. Parece que Sorolla realizó muchos apuntes para esta composición. Para ello vamos a seguir brevemente la historia de su elaboración bien documentada en los escritos que dirigía periódicamente a su familia.

El 15 de septiembre de 1915 llega J. Sorolla a Barcelona; le reciben Anglada Camarasa (1873-1959) y Rusiñol (1861-1931) ⁵. Después de recorrer lugares el 18 de septiembre de 1915, para ambientar el cuadro, Arenys de mar, playa puerto y pueblo; Rusiñol le enseña Sitges y a Sorolla parece interesarle, como se deduce al leer la correspondencia con su esposa: *Si no encuentro nada mejor quizás el fondo del cuadro esté allí* ⁶. El 21 de septiembre escribe: *La playa de Santa Cristina es una maravilla, pinos y mar con algo de costa, como en cabo de San Antonio de Jávea* ⁷. Encuentra en el

jardín de Güell un buen material para estudiar pinos. El propio artista considera: *Debo volver y hacer un buen estudio para aplicarlo al cuadro como fondo* ⁸; aunque sigue con dudas, pues Sitges le parece interesante para el fondo de su cuadro. Definitivamente el día 25 de septiembre escribe: *El miércoles saldré para Santa Cristina para hacer los estudios de fondo, porque allí es casi imposible pintar directamente, dadas las condiciones del terreno* ⁹. En la correspondencia del 29 de septiembre de 1915 le comunica a Clotilde Gracia del Castillo: *Gracias a Dios ya he decidido el sitio para pintar, es en la Barceloneta, en una casa de baños llamada Orientales. El sitio es espléndido, el mejor que nunca he tenido* ¹⁰.

Entre los días 1 y 5 de octubre escribe: *Hoy empiezo la composición del lienzo* ¹¹ y el día 8 de octubre: *Hoy empiezo a pintar con modelos, espero será algo muy interesante, pero es tal la excitación que me tiembla todo* ¹². El día 3 de diciembre: *Si sigue el buen tiempo podría hacer otro estudio de árboles y rocas que hacen falta para terminar* ¹³. El día 11 de diciembre termina las figuras del cuadro y el 12 del mismo mes escribe: *Ya no pinto más en el cuadro; lo que hay que retocar lo haré en Madrid* ¹⁴. El panel de Cataluña, aunque de ambiente diferente al de Galicia, La Romería, 1915 tiene el mismo concepto compositivo de masas, arbolado y figuras, incluso la luz, ya que para *El pescado*, panel que representa a Cataluña, elige una estación, el otoño, donde la luz suave recuerda en los efectos lumínicos al inmediatamente anterior, de tierras gallegas.

LOS ATUNES DE AYAMONTE Y SUS BOCETOS PREPARATORIOS

Vamos a considerar la última obra realizada para la decoración solicitada, *Los Atunes de Ayamonte*. Oleo sobre lienzo, (349 x 485 cm.) 1919 (fig. 4), y los bocetos preparatorios, (figuras 5, 6, 7, 8, 9, y fotografía utilizada por Sorolla).

El artista se ha interesado por una escena cotidiana de la vida marinera: la recogida del atún en el momento en que la pesca es arrastrada al muelle con esfuerzo. Capta el instante en que aún permanecen briosos y tersos. Todo ello, en una luz de mediodía muy intensa.

Sorolla, traduce las relaciones tiempo-movimiento de forma que lo móvil de la naturaleza queda impreso en el papel, a través del trazo, rasguño o pincelada, como realidad de movimiento. Esta obra puede ser considerada dentro de un naturalismo realista, que excluye todo regionalismo anecdótico. El movimiento adquiere sentido propio y la captación de lo fugaz es aprisionado ya sea con el rasguño que transcribe lo gestual, o con el color en sus diversas calidades pictóricas. En resumen, sintetiza en el espacio, el tiempo.

Según el discurso de A. Gimeno: *Sorolla, se nutría de la verdad que no buscaba de intento sino que hallaba por instinto. Por eso informaba siempre su trabajo una irresistible inclinación a ser sincero no haciendo más que lo que veía sin dar nunca pasto a la ficción para disfrazar lo que sus ojos distinguían o para inventar lo que no acertaban a ver...Si a esto se llama naturalismo o realismo, Sorolla fue uno de nuestros más honrados y naturales realistas* ¹⁵.

También Espí Valdés corrobora este sentido realista de la pintura del maestro valenciano: *Es bien cierto que Sorolla dejará la anécdota para adentrarse con su técnica luminística, por los caminos del realismo y del naturalismo* ¹⁶.

Oigamos las palabras del artista a través de su correspondencia fechada el 29 de junio de 1919 con Dña. Clotilde Gracia del Castillo: *Hoy he seguido dibujando cada vez más enamorado del natural...Ya está terminada la composición, el lunes a pintar*¹⁷. Para este artista los modelos originales no son otra cosa que la respuesta de llevarlos al lienzo o al papel en su necesidad de ser fiel al natural. En esos años, casi concluido el trabajo para la Hispanic Society of New York y siendo ésta última obra, no parece que haya sido ni sea de su interés la preocupación tremendista por lo social o por las costumbres regionales. Según V. Bozal: *Capta el aspecto geográfico, el clima lo puramente anecdótico como si las diferencias regionales...fueran notas climáticas o paisajísticas*¹⁸ o *la España confeccionada de arquetipos* como dice Trinidad Simó¹⁹. Los atunes de Ayamonte mantienen la constante de toda su obra. Hay que admitir que copiaba directamente del natural, como veremos en los bosquejos; que utilizaba modelos que previamente disponía a su gusto; que estudiaba reflexivamente la composición, perspectiva y embocado de la obra, ayudándose para ello de múltiples apuntes. Su intención no era que plasmar lo móvil bajo los diversos efectos lumínicos, y los cambios efectuados en las formas por la acción de los mismos.

Bien podría recordarse, como un punto referencial, la crítica de Fernanflor refiriéndose a una de las pocas obras religiosas de Sorolla realizada en 1887: *No pinta el entierro de Cristo, sino la hora en que le enterraron*²⁰. Esta obra, el entierro de Cristo, de fecha tan temprana, deja adivinar la constante preocupación por crear ambiente a través de la luz.

El 15 de mayo de 1919 escribe Sorolla: *He regresado a Ayamonte donde podré pintar el límite de España con algún elemento portugués*²¹. Recorre durante varios días el litoral andaluz hasta que el 18 de Mayo ve en la desembocadura del Guadiana más de doscientos atunes y al fin descubre que este puede ser el tema: *Ayamonte con Portugal al fondo y las pesquerías del océano, creo expliquen sobradamente y razonen el haberlo pintado*²².

Centrándonos en el estudio de los bosquejos podemos observar como hasta llegar a determinar la composición definitiva acude a los bosquejos, repite cada forma, cada movimiento, de manera espontánea, ya sea con ligeros y vaporosos rasgos, o con líneas vivas y enérgicas, sugiriendo desde el más sutil ademán en las figuras, hasta el trazo descriptivo del último respingo de los animales (figs. 5 y 6). Es posible las variaciones en actitudes y orientaciones de los volúmenes, aunque la postura de los pescadores sea siempre la misma; existe en todos ellos una coherencia formal entre los rasgos que determinan el tema.

En la lectura de esta pintura se describe el arrastre de los grandes pescados llevados por pescadores y la brillante zona de la ría con pequeñas embarcaciones. *Todo es movimiento* y como contrapunto, en el lateral izquierdo, tres marineros vestidos de blanco, ajenos a la tarea, charlan. En el otro extremo del lienzo, en segundo plano, un grupo de portugueses, pasivamente presencian la faena del arrastre. Todo ello está visto bajo un toldo ocre, un cielo amarillento y el azul marino.

La composición pictórica es de acusada diagonalidad insistida en peces, velas, pescadores ... Capta el ambiente con dos luces diferentes, la del mar al fondo, muy fuerte, y la que baña la actividad del primer plano, más dorada, pues el toldo tamiza la luz convirtiendo el conjunto en suaves matices dorados. Según Bernardino de Pantorba: *La pesca del atún, es una de las más afortunadas de composición, más fluidas y gallardas de técnicas y más finas y transparentes de color*²³.

Estableciendo la relación entre la obra pictórica y los dibujos, debe destacarse en todos ellos, la pesca y los hombres que son el elemento único del bosquejo, y siempre sin referencias ambientales; sólo trazos firmes y que contornean los cuerpos.

En la obra pictórica éstos, aparecen en el ángulo inferior izquierdo como algo más de la temática. Sin embargo, si acudimos a los cinco bosquejos, todos representan lo mismo: atunes en grupos de dos o de tres, con acusada oblicuidad o bien en grupos amontonados en la misma dirección, marcando la diagonalidad, lo que ya supone un trabajo de colocación por parte de los pescadores, o dispersos, tal como debieron depositarlos después del arrastre (figs. 7 y 8); otros en semicírculos o desparramados al azar, tal como en ese instante los vio. Consigue de este modo notas de gran realismo. Los dibujos restantes son estudios de pescadores sugeridos con líneas rápidas que contornean las siluetas en movimiento. Los trazos más vitales son los indicadores de volúmenes masculinos, muy tensos, configurando de este modo un trabajo tan cotidiano como enérgico.

Señala con trazo firme y formas redondeadas y amplias el mismo motivo: pescadores agachados en postura muy espontánea y naturales. Ninguno de estos bocetos está tomado desde el mismo ángulo; en ocasiones, rasguños representan hombres jóvenes y en otros parecen describir una edad ya madura. En la figura 9 aparece escrito de su puño y letra *Hala recoge*. Recibe en el instante no sola la forma visual, que inmediatamente transcribe con el lápiz, sino que aprisiona y anota hasta el lenguaje verbal. De ahí la vivacidad y coherencia de sus apuntes.

Siguiendo con las relaciones entre dibujo y pintura, se ve en esta última, en el ángulo inferior izquierdo, grandes atunes plateados colocados en diagonal, marcando de este modo un ritmo oblicuo. Las aletas, también despuntan en esta misma dirección.

Todos estos dibujos se corresponden así como la fotografía con la obra definitiva. En los dibujos, cada forma está resuelta con trazos sintéticos y diferenciadores; ocurre lo mismo en el tema pictórico: cada animal tiene intrínseca calidad pictórica. el parentesco entre la obra pictórica y dibujística es muy próximo. Como dice Garín: *No pretende distraer con el color, lo que ya de suyo de movimiento a las figuras* ²⁴.

En conjunto, esos atunes son los protagonistas de toda la obra. Es curioso que en el dibujo no aparezca ninguna alusión a otro elemento temático, salvo en un segundo término, el mástil y los cabos de un velero, con una figura al fondo. Tanto en los dibujos como en la obra pictórica estudia lo móvil y sus efectos, el sentido justo de la luz, el tiempo, y todo ellos se conjuga armónicamente para ofrecer una ilusión de realidad.

El 10 de junio de 1919 escribe: *Ayer no solté la paleta en tres horas seguidas y estaba muy excitado y cansadísimo por la lucha, el calor y el ruido pues el cuadro lo pintó dentro de una fábrica que tiene puertas sobre el río y puedo pintar todo directamente al natural, barcos, ríos, personas y atunes... Me habían dejado cuatro atunes muy grandes para pintar y como el color se siente tenía prisa para terminarlos antes de que se estropeen* ²⁵.

En la correspondencia del 13 de junio de 1919 con Clotilde García del Castillo comenta: *Espero que las figuras queden todas tapadas de color, es hermosa la composición y quizás el más valiente de la serie* ²⁶.

El resultado de estos estudios es el lienzo, donde según Felipe María Garín: *El colorismo de Sorolla, es decir, su capacidad de apurar y acentuar matices en los tonos logra algunos resultados maravillosos* ²⁷.

Sorolla manifiesta el 17 de junio de 1919 en la correspondencia que mantiene con Dña. Clotilde Gracia: *Todo va marchando bien: el cuadro, adelantado y más lo estaría si no fuese por el deseo de hacer un arte difícil que no es el más apropiado para una decoración*²⁸.

CITAS BIBLIOGRAFICAS

1 ARTOLA TOMAS, B.: *Joaquín Sorolla en la Exposición de un siglo de Arte Español, 1856-1956*. Madrid, febrero 1957. revista "Goya", número 16, págs. 214-220.

2 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F.M.: *Pintores del mar. Una escuela Española de Marinistas*. Diputación Provincial de Valencia, 1950. Instituto Alfonso el Magnánimo. Servicio de Estudios Artísticos. "Cuadernos de Arte", número 2, págs. 38-44.

3 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.: *La visión de España por Sorolla*. Diputación Provincial de Valencia, octubre 1965. Instituto Alfonso el Magnánimo. Págs. 26-27.

4 PANTORBA, Bernardino: *La vida y la obra de Joaquín Sorolla, estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1970. Editorial Extensa. Pág. 94.

5 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 15 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

6 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 18 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

7 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo 21 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

8 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo 22 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

9 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 27 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

10 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 29 de septiembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

11 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo 6 de octubre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

12 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo 8 de octubre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

13 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 3 de diciembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

14 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García Del Castillo, 12 de diciembre de 1915. Barcelona. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

15 CONDE GIMENO: Homenaje a la Gloriosa memoria del Excmo. D. Joaquín Sorolla. Discurso leído en la sesión pública el 2 de febrero de 1964. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Pág. 38.

16 ESPI VALDES, A. : "Revista de la Caja de Ahorros del Sureste de España". Cincuentenario de la muerte del Maestro Valenciano. Colección Fundamento. Ediciones Istmo. Separa Idealidad. Alicante, 1974. (págs. 11-32).

- 17 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 29 de junio de 1919. Barcelona. Recogido por Pantorba, B. : *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio Biográfico y Crítico* (o.c). (pág. 96).
- 18 BOZAL, VALERIANO. Historia del Arte en España desde Goya hasta nuestros días. (El regionalismo típico). Colección Fundamentos, Ed. Istmo, Madrid, 1973. (pág 107).
- 19 SIMO, Trinidad: (o.c.). (pág.63)
- 20 PANTORBA, Bernardino: (o.c). (pág. 23)
- 21 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García Del Castillo, 15 de Mayo de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 22 SOROLLA, Joaquín; Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 18 de Mayo de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 23 PANTORBA, Bernardino: (o.c). (pág. 97).
- 24 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M.: (o.c) (pág. 32-37).
- 25 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 10 de junio de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.
- 26 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 13 de junio de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla
- 27 GARIN Y ORTIZ DE TARANCO, F. M. : (o.c) (pág. 32.)
- 28 SOROLLA, Joaquín: Correspondencia con Clotilde García del Castillo, 17 de junio de 1919, Ayamonte, Huelva. Datos ofrecidos por D. Francisco Pons Sorolla.

TRADICION Y RENOVACION EN LA ESCULTURA CANARIA

ANA MARIA QUESADA ACOSTA

1.-BREVE PANORAMA DE LA ESCULTURA CANARIA EN EL SIGLO XIX

La actividad escultórica en el archipiélago durante la pasada centuria tuvo un carácter eminentemente religiosos, al igual que había acontecido en el Setecientos. A pesar de que varios artífices habían adquirido su formación bajo el espíritu de las academias, sus obras siguieron, durante mucho tiempo, adscritas a conceptos barrocos habida cuenta del arraigo que la imaginería tradicional había logrado en el pueblo, que ofrecía cierta resistencia a su destierro.

En este sentido destaca la labor de José Luján Pérez (1756-1815), célebre imaginero grancanario, en cuya producción, sobre todo la que corresponde a su período inicial, aparece fuertemente imbuida de ese lenguaje. Ello no quiere decir que ignore las pautas neoclásicas impuestas por los ilustrados y que dejará traslucir en muchos de sus trabajos, pues sabemos que asistió a las clases que el arquitecto Diego Nicolás Eduardo, formado en la Academia de San Fernando, impartía en la academia de dibujo que la real Sociedad Económica de Amigos del País había fundado en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Si bien esta nueva dicción se hace más patente en sus trabajos arquitectónicos, sus imágenes no carecen de cierto aire clasicista ¹.

Discípulo de Luján Pérez fue el tinerfeño Fernando Estévez del Sacramento. Su producción, a igual que la de su maestro, entronca con la escultura realista del barroco español, concretamente con la andaluza, aunque dado lo avanzado de la época en que éste desarrolla su labor, unido al influjo ya en Canarias de tendencias neoclásicas y a las preferencias de la clientela, marcaron pronto las diferencias entre ambos escultores. La producción de Estévez se nos muestra desprovista de dramatismo e impregnada de serenidad ².

Al margen de estas dos excepcionales figuras, el panorama que presenta la imaginería canaria durante el siglo XIX se puede calificar de pobre. Miguel Arroyo Villalba, Silvestre Bello, Arsenio de las Casas, Marcos Padrón, etc., son algunos de los nombres que debemos aportar a la exigua nómina de artífices canarios, continuadores, en gran medida, de las fórmulas de Luján y de Estévez y autores de una interminable serie de pequeñas imágenes que se conservan en hogares canarios ³. La estatuaría religiosa que en este siglo nos llega de fuera no contribuyó en modo alguno a enriquecer nuestro patrimonio, al menos desde el punto de vista cualitativo.

Las obras de carácter civil no disfrutaron de mejor consideración. El gusto de la burguesía por poblar las ciudades, tanto en calles, plazas, alamedas y edificios, de una estatuaría decorativa que, en algunos casos, llevaba inherente un significado conmemorativo, tuvo también su eco en el archipiélago, si bien es verdad que el número de trabajos de este género fue sensiblemente inferior al realizado en otras provincias españolas, consecuencia del desarrollo urbanístico que experimentaron nuestras ciudades, así como de la ausencia de artistas en el ámbito insular que se dedicara a esta vertiente escultórica, lo que explica que la mayor parte de ella fuera importada del extranjero, sobre todo de Italia, concretamente de Génova, ciudad con la que las islas ha sostenido relaciones comerciales desde las primeras décadas del siglo XVI.

Las excelentes canteras del mármol con que cuenta La Liguria sirvieron para dar forma a numerosas piezas artísticas que en Canarias no se podían realizar debido a la carencia de este material.

Las alegorías de las cuatro estaciones (1815) que coronaban las esquinas del desaparecido puente de Verdugo, el monumento dedicado a Cristóbal Colón (1892) y el busto del monumento a Cairasco de Figueroa (1894), trabajos estos dos últimos que correspondieron al cincel de Paolo Tricornia di Ferdinando, todas ellas en Las Palmas de Gran Canaria, y "La Primavera y el Verano" (1866), destinada a ornamentar la romántica alameda del Príncipe de Asturias, y la fuente (1850) de la plaza de Weyler, cuya autoría correspondió a Achille Canessa, ambas en Santa Cruz de Tenerife, constituyen una parte importante de las piezas que Canarias debe a los talleres genoveses ⁴.

La solicitud a la Península de obras de carácter público es casi inexistente. A pesar de la difusión que éstas experimentaron, sobre todo en Madrid, a través de escultores como Mariano Benlliure o Jerónimo Suñol, por citar unos ejemplos, las islas prescindieron de su presencia hasta la segunda década del siglo XX.

La excepción quedó constituida por la isla de La Palma, donde el catalán José Monserrat es requerido para levantar el monumento que el Ayuntamiento de San Miguel, capital de la isla, dedicó a la memoria del sacerdote y artista Manuel Díaz ⁵.

Aunque su producción no fue importante, destacamos por su origen isleño, concretamente de Gran Canarias, al único escultor que trabajó este género, Rafael Bello O'Shanahan, cuya personalidad no ha sido estudiada aún con profundidad. Se sabe que en 1876 se encontraba en Roma ampliando sus conocimientos artísticos en una academia, por la que sería galardonado con medalla de plata y diploma por un busto que representaba a Escipión el Africano. Las obras que realizó para la capital de Gran Canaria no se conservan, ya que fueron ejecutadas en yeso, lo que revela, por otra parte, la escasa disposición económica que entonces se contaba para tales obras. Estas fueron el busto al poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa y la estatua dedicada a la isla de Gran Canaria ⁶.

2. TRADICION Y RENOVACION

2.1 Posiciones más tradicionales

Las inquietudes de renovación "vanguardista" que observaremos en diversos escultores canarios no evitaron que un número reducido de artífices continuase generando una serie de tallas de carácter religioso y de factura totalmente arcaizante que satisface

la demanda del sector eclesiástico. El punto de referencia más interesante dentro de los límites geográficos del archipiélago se remontaba a los imagineros anteriormente citados, Luján y Estévez, y será en ellos donde esta pequeña pléyade de artistas busque su inspiración prolongando una estética tardobarroca que ya resultaba anacrónica cuando los mimos la emplearon. Prueba de ello fue el taller que en La Orotava (Tenerife) mantendrá abierto la familia Perdigón Oramas, los hermanos Francisco y Nicolás, cuyas vidas discurren a finales del siglo pasado y en la primera mitad del presente. Un hijo de Nicolás, José María Perdigón Salazar, llegó a fundar, en 1923, una academia de dibujo con sede en el municipio citado, la cual contribuyó a sostener el acervo de la cultura tradicional⁷. La labor más meritoria de esta saga resultó ser la restauración de un buen número de piezas de imaginería que se conservaban en las islas.

2.2 La producción escultórica de Victorio Macho y su influencia en los artistas canarios.

La costumbre de importar esculturas, sobre todo las de significado civil, pervivió en las primeras décadas del siglo XX, aunque debamos resaltar el cambio que se produce en cuanto al centro emisor se refiere. Génova, con alguna excepción -el monumento que Las Palmas de Gran Canaria dedica a Ambrosio Hurtado de Mendoza-, dejará de servirnos las piezas debido en gran medida a la intervención que Italia tuvo en la Primera Guerra Mundial. Se piensa, entonces, en artistas peninsulares, muchos de los cuales eran conocidos por un grupo de intelectuales canarios formados en Madrid y que habían comprobado el éxito que aquellos habían alcanzado, sobre todo en el género conmemorativo. Ello explica el encargo efectuado a Mariano Benlliure, en 1926, del conjunto que sirvió para homenajear la figura del político grancanario Fernando de León y Castillo, y las que recayeron en Victorio Macho, los monumentos dedicados a Benito Pérez Galdós y a Tomás Morales⁸.

La impronta de Mariano Benlliure no se patentizó en la plástica canaria, al contrario de lo que sucedió con la del escultor palentino. Desde nuestro punto de vista, son varias las razones que justificarían tal conclusión. La tardía fecha (1923) en que el primero ejecuta el monumento citado siguiendo la estética propia del realismo decimonónico, con notables efectos pictoricistas, localizados esencialmente en los dos relieves que decoran los frontales del basamento que a manera de podio sostiene en su parte central la figura de don Fernando, no aportaba nada nuevo en absoluto a la renovación estilística que nuestros artistas buscaban, especialmente los profesores y los alumnos de la Escuela Luján Pérez. Contrariamente, esta obra recordaría los dictados académicos.

Victorio Macho tuvo a su favor que a sus clases asistieran algunos jóvenes canarios, y el número de sus obras en el archipiélago aventajaba a las realizadas por Benlliure. No obstante, pensamos que hubo otra razón de mayor peso que condicionó su influencia: la similitud que existía en algunos de los puntos sostenidos por la escuela castellana, de la que aquél era uno de sus máximos exponentes, con los intereses artísticos propugnados por la escuela Luján Pérez, tales fueron la búsqueda de los valores del hombre y de tierra junto a su identidad como pueblo. La importancia concedida a los tipos populares, a las costumbres, al trabajo, además de una común predilección por el uso de la talla directa, que le permitía una mayor expresividad.

En junio de 1921 Victorio Macho se traslada a gran Canaria con el fin de elegir lugar adecuado a la ubicación del monumento que en la capital de la isla iba a erigirse en recuerdo de Pérez Galdós. Sin embargo, este monumento, que correspondía a un

primer encargo, no constituiría el primer trabajo del artífice erigido en la isla, ya que, debido a inconvenientes de diversa índole, el homenaje no se cumplimentó hasta 1930⁹. El pueblo canario contemplaría de forma directa otra obra de Macho en 1921; se trataba de un busto dedicado al vate local Tomás Morales Castellano (1885-1921), quien curiosamente había sido responsable directo del encargo del monumento galdosiano¹⁰. La relación entre ambos personajes nos la define el propio Macho en sus Memorias: "Tuve una noble amistad con el admirado poeta Tomás Morales, quien vino a Madrid para editar su versos "Las Rosas de Hércules". Era hombre cordialísimo y (...) además de gran poeta era tan excelente persona que le nombraron alcalde de Las Palmas, a donde me invitó oficialmente para encargarme del monumento a Galdós"¹¹.

La escultura que perpetuó la imagen de Tomás Morales merced a la iniciativa de un grupo de escritores isleños, fue ubicada en 1924¹². Las opiniones que ésta suscitó reflejan dos posturas contrapuestas: la de los que la consideraban carente de estética y la de los que aseguraban encontrarse ante una obra de excelente factura en todos los sentidos. Citemos algunas de ellas: "No parece sino uno de esos cajones de sorpresa en que al levantar la tapa asoman las cabezas de un muñeco negro o cualquier otra figura grotesca por el estilo"¹³; "Tomás Morales tiene ya su monumento, la ciudad le ha erigido un mojón en un rincón del parque de San Telmo. Que aquello es un mojón, no ya más o menos artístico, sino un simple mojón de piedra berroqueña al igual que esos otros mojones que emplean con el fin de marcar los linderos de una heredad rústica, salta a la vista del que lo contempla"¹⁴; "No me extraña ni me parece mal que no guste a mucha gente de Las Palmas, la obra dedicada a Tomás Morales y donada generosamente a la ciudad. Es cuestión de gusto o tal vez de cultura artística, tampoco gustó en París a mucha gente el maravilloso monumento erigido a Balzac, obra maestra del gran escultor Rodin, cuyo monumento tuvieron que quitar de prisa y corriendo del lugar donde lo habían emplazado, ante el temor de que los indignadísimos cides" -seudónimo del escritor- "de la Villa Lumière emplearan sus amenazas de volarlo con dinamita"¹⁵.

Evidentemente, los dos primeros comentarios hacen alusión a la extrema sencillez de la obra: un paralelepípedo que sostiene el busto del poeta cortado a la altura de los pectorales y representado sin vestimenta alguna. Fue lo único que sus detractores vieron en el trabajo; la ausencia de motivos accesorios que le aportaron fastuosidad, tan en boga en las décadas precedentes, le restaba a su juicio mérito; no supieron apreciar sus valores de concepción renovadora que presentaba como monumento público y la expresividad que emana del rostro del representado, sobre todo la profunda captación psicológica del mismo. Como señala el pintor Eladio Moreno, profesor de la Academia Municipal de dibujo y de la escuela de Comercio en idéntica disciplina y de caligrafía, autor del tercer criterio transcrito, la razón de tales aseveraciones podía estar basada en criterios de gusto o en la falta de una formación apropiada, teoría esta última que nosotros compartimos, pues revelaba la pobreza de conocimiento de la plástica contemporánea.

La última manifestación escultórica que arriba al archipiélago procedente del taller de Victorio Macho tuvo lugar en 1921 y fue debida al óbito del poeta isleño¹⁶. Se trata de la enigmática figura que se alza sobre su sepulcro, de expresión esquemáticamente reflexiva, al decir del escultor "como un blanco fantasma encapuchado y sin rostro que desciende hacia la muerte llevando en sus manos huesudas la lira de la poesía ya petrificada, muda, sin eco ni son"¹⁷.

Varios serán los artistas canarios que dejarán traslucir en algunas de sus obras el influjo de Macho, si bien tal reflejo se observa en algún momento determinado, coincidente con el período formativo. En esta línea, valga la cita de Manolo ramos (1899-1971), Francisco Borges Salas (1901-...) o Abraham Cárdenes (1907-1967). El primero de ellos, oriundo de Arucas (Gran Canaria), tuvo la oportunidad de conocer al escultor palentino en el viaje de éste a la isla el cual, al observar las aptitudes del joven, le anima a emprender sus actividades en Madrid. Seguido este consejo, su formación tuvo lugar primeramente en la escuela de Artes y Oficios, y luego, en la Escuela Superior de San Fernando ¹⁸. Por su parte, el tinerfeño Borges Salas tomaría contacto con Macho en 1920, al entrar, como alumno, en el taller que aquél regentaba en Madrid. Idéntica circunstancia, aunque posteriormente, concurre en Cárdenes ¹⁹.

Si bien en los gustos de Ramos y Borges se manifiestan los trazos geométricos propios del “Art Decó” que caracteriza al conjunto funerario dedicado a Tomás Morales, Cárdenes intenta emular las formas rotundas y macizas que habían inspirado al maestro.

2.3 Escultores formados en Europa

Muy pocos jóvenes tuvieron la oportunidad de marchar a Europa para ampliar sus conocimientos artísticos. En París estuvieron el ya citado Borges Salas y Juan Márquez (1903-1980), habiendo pasado antes este último por Alemania, donde inició estudios de arquitectura en la academia berlinesa de Charlotterburgo. Allí descubriría la actividad escultórica de Metzner, Mestrovic y Archipenko, y, profundamente deslumbrado, decide abandonar la academia para ingresar, en 1922, en la escuela Superior de Bellas Artes de Berlín. La producción que efectúa en esta etapa nos es desconocida, pese a que, en 1923, fue presentada en Las Palmas de Gran Canaria; pero, como señala el doctor Carlos Pérez Reyes, “si valoramos su deslumbramiento ante obras tan dispares como las de Metzner, Archipenko y Mestrovic, unido a la impronta academicista de sus maestros Janesck y Breuer, cuyas obras desconocemos, aunque al igual que la mayoría de los escultores alemanes de principio de siglo, la huella de Hildebrant sería evidente, no es atrevido aventurar que estaría marcada por el humanismo del gran maestro alemán con ciertas concesiones a ritmos curvos, preocupaciones volumétricas e inicios de expresionismo. De las notas señaladas anteriormente, lo más apreciable sería la expresionista de vario cuño, que practicaba la plástica alemana del momento” ²⁰.

Márquez acude a París en 1923 becado por el Ayuntamiento de Las Palmas de gran Canaria. Allí se inicia un brillante período de su trayectoria que finalizará en 1931, año en que por graves motivos familiares regresa a gran Canaria, abandonando casi por completo la escultura. En su producción parisina, el débito a los planteamientos de Bourdelle, quien le impartió clases, resulta evidente. Así nos encontramos con obras inspiradas en la cultura griega, que reflejan su interés por el acabado ²¹. La huella de tendencia regionalista también se patentiza en sus realizaciones, pudiéndose apreciar en las piezas “Bretaña”, realizada en bronce, o en su “Mujer Bretoña”, elaborada en piedra. Ambas están concebidas en pie y ataviadas con el traje típico bretón y están impregnadas de un realismo simplificado.

Francisco Borges se instaló en París en 1925 y, lo mismo que Márquez, encontró en Bourdelle el punto de contacto con el mundo clásico ²².

2.4 La escuela Luján Pérez, centro de formación “indigenista”: un nuevo regionalismo

La tradición escultórica de las islas se remontaba, como hemos visto, a José Luján Pérez. Tenemos que esperar a 1918 para que surja una clara intención de renovación artística que cristalizaría en la creación de la Escuela de Artes Decorativas en Las Palmas de Gran Canaria, la cual lleva el nombre de este célebre imaginero. Un crítico de arte, Domingo Doreste, “Fray Lesco”, y tres pintores, Enrique García Cañas, Nicolás Massieu y Juan Carló, fueron sus fundadores ²³.

Por obvias razones de espacio no podemos exponer todos los objetivos que persiguió este centro. Señalemos, no obstante, que fue convertido como lugar de iniciativas, eludiendo la uniformidad y la servil imitación con un claro propósito de fomentar las aptitudes sin que su finalidad estuviese constituida por una suficiencia oficial.

Las palabras que siguen, de Doreste, certifican tales premisas: “Es un laboratorio de Arte que conserva la frescura y la espontaneidad de su origen” ²⁴. Este propósito no lo podemos considerar original, pues resultaba entonces de actualidad. Recordemos, por ejemplo, las concomitancias que presenta con las escuelas al Aire Libre de México y las escuelas de Acción Artística de García Maroto.

El crecimiento urbanístico desordenado que estaba experimentando la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la “importación de arte decorativo, caro...y fiambre” la hacen reivindicar los valores de la arquitectura popular y una dignificación de las artes decorativas a través del impulso de la actividad artesanal. Pese a lo dicho, su repercusión en el quehacer arquitectónico fue casi nulo, no así, en la escultura, que se convirtió en la rama más fructífera de la escuela.

Ella sirvió para expresar el serio compromiso que fundadores y alumnos habían adquirido con la historia de Canarias. Buscando en la etnografía del archipiélago lograron representar los valores de un paisaje propio y el alma y los rasgos físicos de una raza, todo ello desprovisto de características inherentes a un tipismo simple ²⁵.

El proyecto de un arte regional nuevo para Canarias, propuesto por este centro de enseñanza artística con intención de superar la iconografía decimonónica, pintoresca y romántica que persistía en las primeras décadas del siglo XX en las manifestaciones plásticas, fue bautizado por la crítica en los años setenta como “indigenismo”. Este término resumía el interés que los fundadores preconizaban por el estudio y la representación de nuestros valores antropológicos. Muy en línea con la investigación de los movimientos artísticos europeos, esta nueva estética no estuvo desprovista de connotaciones primitivas. El Museo Canario, con su abundante muestra de cultura aborigen, proporcionó la base imprescindible para este nuevo lenguaje. Pero la personalidad artística de los alumnos se iría gestando poco a poco, y hasta 1929 no se dará a conocer la obra públicamente.

Será, pues, a partir de ese año cuando los jóvenes valores que destacan en la plástica canaria contemporánea comenzarán a imprimir a sus trabajos unos rasgos más individuales. Dado el marco cronológico que se nos impone, sólo destacaremos a Eduardo Gregorio López (1903-1974) por ser uno de los alumnos más aventajados con que contó el centro en sus inicios, del cual se convierte en profesor en 1927 e imparte la especialidad de la talla, que había aprendido de manera autodidacta frecuentando un taller de ebanistería.

Sus primeros trabajos están insertos en el mundo de la decoración y son ejecutados en madera. El púlpito que realiza en 1923 para la iglesia de Santa María de Guía de

Gran Canaria le da la oportunidad de demostrar su habilidad como tallista, y su fama hace que Néstor de la Torre le encargue la ornamentación del teatro Pérez Galdós, que ejecuta en caoba y en la cual se observa su completa conexión con el mundo que le rodea, pues sigue la pauta "indigenista". Demuestra un especial interés por la flora vernácula y por la representación de los tipos humanos isleños, preocupación que aflora en los retratos que esculpe en esos años. Así, el de María Teresa, su esposa, o el de Marina Monzón. Su producción se irá despojando del sello de la Luján Pérez. Esto ocurre hacia 1947, tras su estancia en Cataluña, dejándose influenciar por la escuela mediterránea. En 1954 marcha a Tánger y, dos años después, a Venezuela ²⁶.

Plácido Fleitas (1915-1972), Juan Jaén (1909) y Abraham Cárdenes son otros de los nombres que formaron la extensa nómina de alumnos de la escuela Luján Pérez, si bien sus obras hay que situarlas después de 1930. Esta etapa de madurez escapa, como anteriormente dijimos, del marco cronológico de este trabajo.

NOTAS

1 ALZOLA, José Miguel: *El imaginero José Luján Pérez*, Las Palmas de gran Canaria, 1981.

FUENTES PEREZ, Gerardo: *Canarias: El Clasicismo en la escultura*, Santa Cruz de Tenerife, 1990, págs. 184-246.

Idem; "Escultura, 1750-1800", *Historia del Arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, t. IX.

MARTINEZ DE LA PEÑA, Domingo y ALLOZA MORENO Manuel Angel: "La escultura canaria del siglo XIX", *Historia de Canarias*, t.III, pp 258-261.

2 FUENTES PEREZ, Gerardo: *Canarias...*, págs. 287-369.

Idem; "Escultura" págs. 148-150.

... MARTINEZ DE LA PEÑA, Domingo y ALLOZA MORENO, Manuel Angel: op. cit., págs. 262-266.

3 Ibídem..

4 MARTINEZ DE LA PEÑA Y ALLOZA MORENO; op. cit., págs. 270-1.

CALERO RUIZ, Clementina y QUESADA ACOSTA, Ana María: *La Escultura hasta 1900*. Santa Cruz de Tenerife, págs. 117-126.

5 Ibídem.

6 FRAGA GONZALEZ; Carmen: "Plazas de Las Palmas". *Actas del Coloquio de Historia Canario Americana (1978)*. Las Palmas de gran Canaria, 1980, t. II, pág. 313.

OSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, pág. 74.

"Sección Provincial". *La Prensa*, 14-VIII-1876, pág. 3.

7 PEREZ REYES, Carlos: *Escultura Canaria Contemporánea*, Madrid, 1984, págs. 58-59.

8 "El monumento al Excmo. Sr. D. Fernando de León y Castillo. Una circular". *Diario de Las Palmas*, 16-VII-1922, pág.1.

MEGIAS, Jerónimo: "Carta a Carlos Navarro Ruiz". *Diario de Las Palmas*, 18-XII-1920, pág.1.

- 9 "La inauguración oficial del monumento a Pérez Galdós". *La Provincia*, 30-IX-1930, pág. 12.
- 10 MACHO ROGADO, Victorio : *Memorias*. Madrid, 1972, págs. 292-293.
- 11 *Ibidem.*, pág. 293.
- 12 FRAGA GONZALEZ, Carmen: op. cit., pág. 296.
- TORRE de la, Claudio: *Gran Canaria. Fuerteventura. Lanzarote*. Barcelona, 1966, pág. 121.
- "Noticias Municipales". *La Provincia*, 28-3-1924, pág.2.
- 13 MARTINEZ DE ESCOBAR, F. M.: "El busto del insigne poeta Tomás Morales". *El Defensor de Canarias*, 12-VII-1925, pág. 1.
- 14 CIDE; "Un monumento y una fecha". *El Defensor de Canarias*, 19-VIII-1925, pág. 1.
- 15 MORENO, Eladio: "Carta al director". *La Provincia*, 22-VIII-1925, pág. 1.
- 16 HERNANDEZ PERERA, Jesús: "Arte". *Canarias*, San Sebastian, 1984. pág. 326.
- 17 MACHO ROGADO, Victorio: op. cit., pág. 294.
- 18 PEREZ REYES, Carlos: op. cit., págs. 84-90.
- Idem: *Manolo Ramos, su vida y su obra*. Santa Cruz de Tenerife, 1975.
- 19 *Ibidem.*
- 20 PEREZ REYES, Carlos: op. cit., 166-169.
- JORGE RAMIREZ, Luis: "Juan Márquez vuelve temporalmente a la escultura". *Diario de Las Palmas*, 3-XI-1959, pág. 5.
- QUEVEDO, Agustín: "Juan Márquez y la escultura canaria". *Diario de Las Palmas*, 29-VIII-1980, suplemento.
- 21 PEREZ REYES, Carlos: op. cit., pág. 168.
- 22 *Ibidem.*, págs. 159-162.
- 23 RODRIGUEZ DORESTE, Juan: *La escuela de Artes Decorativas de Luján Pérez*. Las Palmas de gran Canaria, 1964.
- Idem: "Un brote de arte canario: "La valiosa escuela Luján Pérez", *Cosmópolis*, Las Palmas, mayo, 1930.
- CASTRO BORREGO, Fernando: "Las artes plásticas canarias del siglo XX". *Historia de Canarias*, T.III, Barcelona, 1981, págs. 302-307.
- SANTANA, Lázaro: "Regionalismo y vanguardia". *Historia del Arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, págs. 237-250.
- 24 *Ibidem.*
- 25 *Ibidem.*
- 26 PEREZ REYES, Carlos: op. cit., págs. 277-286.



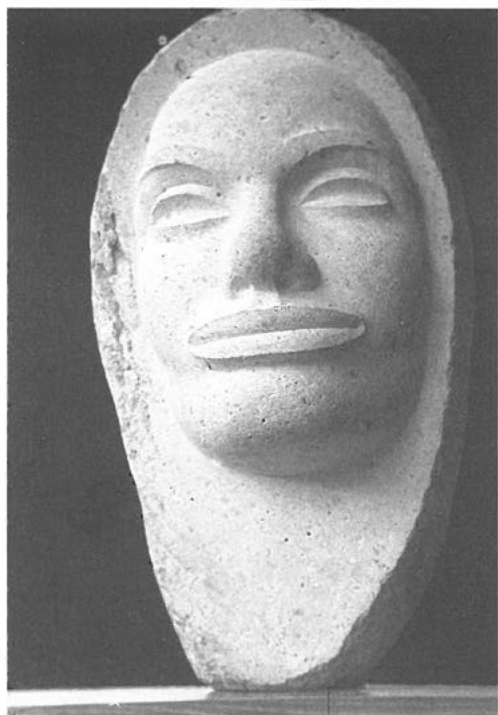
1. Sepulcro del poeta Tomás Morales. Obra de Victorio Macho. Cementerio de Las Palmas de Gran Canaria. 1921.



2. Monumento a Fernando de León y Castillo. Obra de Mariano Benlliure. Las Palmas de Gran Canaria. 1923.



3. Bretona. Obra de Juan Maiguez.



4. Mujer del Sur.
Obra de Plácido Fleitas.

TRADICION Y MODERNIDAD EN LOS RETRATOS DE JUAN ANTONIO BENLLIURE GIL (1860-1931)

VICTORIA E. BONET SOLVES
Universidad Politécnica de Valencia

Una de las familias artísticas más destacadas de la escuela valenciana es sin lugar a dudas la de los Benlliure. Cuatro fueron los hermanos dedicados al arte, entre ellos sobresalieron: Mariano, como insigne escultor, y José, conocido sobre todo en su faceta de pintor de costumbres. Juan Antonio, por el contrario, ha pasado inadvertido para los estudiosos, siendo que en su época se convirtió en uno de los pintores favoritos de la aristocracia y burguesía más selecta del Madrid de finales del XIX y principios del siglo XX:

“(...) está llamado a ser, ya lo es, el retratista de las señoras de buena posición y de buen gusto, lo que fue Madrazo en Madrid, y lo que es Masriera en Barcelona”¹.

Los retratos firmados por Juan Antonio Benlliure son muy valiosos puesto que plasmó con sus pinceles a los protagonistas de la agitada historia española de entre siglos, así como los máximos nombres de la cultura. Pero, además, su producción sobresale también por mostrar una enriquecedora evolución que arranca de un delicado academicismo para llegar a un modernismo de cuidadas formas.

Juan Antonio Benlliure Gil nació en la ciudad de Valencia en 1860, en plena efervescencia del arte de su región. Desde muy joven se sintió fascinado por la pintura, consecuencia del ambiente que vivió en su casa. Su progenitor, un modesto pintor decorador, supo inculcar a sus hijos el interés por las cuestiones artísticas a las que ellos respondieron con desigual fortuna.

A la edad de catorce años se trasladó con la familia a Madrid, donde su hermano mayor José había abierto un taller propio. No llegó a estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, sino que su único maestro fue precisamente José, quien le mostró los primeros rudimentos del arte. De él aprendió a manejar el pincel, aunque no con la misma soltura, y a hacer uso de una paleta de gran riqueza cromática con una amplia gama de tonos.

En 1881 parte hacia Roma para instalarse junto a José, e iniciar así una carrera artística basada en el prestigio de la internacionalidad. Allí perfecciona su estilo y lo pone en práctica en un serie de temas en la línea de pinturas de género tan propias del siglo

XIX. Las obras de estos años ilustran escenas situadas cronológicamente en los siglos XVII y XVIII, como las que había popularizado Meissonier en Francia y que entonces en Roma gozaban de un éxito extraordinario.

El primer intento por consolidarse en los círculos artísticos españoles tuvo lugar en 1884 cuando se presentó a la Exposición Nacional de Madrid en busca de la ansiada primera medalla. En el certamen presentó el cuadro titulado "Por la patria"², donde se narraba la dolorosa misión de un soldado quien de regreso de la guerra debe entregar las pertenencias de un compañero muerto a sus padres.

Esta pintura estaba alejada de las anécdotas alegres de los cuadros romanos de Benlliure, pero al mismo tiempo muy próxima a los gustos del público español cuya alma parecía conmoverse ante escenas tan emotivas. Por desgracia dicha conmoción no se extendió al propio jurado pues se limitó concederle una segunda medalla. Juan Antonio Benlliure, joven aún en edad y con un hacer pictórico sin madurar, mostró cierta incapacidad en la resolución de la composición y una falta de naturalidad en las posturas y gestos de las figuras poco propicias para la primera medalla.

En la exhibición madrileña de 1887 volvió a presentar un cuadro de corte sentimental al que añadió unos tintes históricos muy adecuados para este tipo de exposición. La pintura titulada "Muerte de Alfonso XII (El último beso)"³ no fue acogida por la crítica con entusiasmo⁴. La elección del tema fue bastante inteligente, pues hacía tan sólo dos años que había muerto el rey y el recuerdo de dicho acontecimiento estaba en el ánimo de todos. Sin embargo, la plasmación del asunto en el lienzo no había sido del todo feliz. La ejecución excesivamente cuidadosa, en algunas partes relamida, y una distribución de los personajes convencional le impidieron obtener el máximo galardón. Juan Antonio se descubrió, ya en este cuadro, como un artista poco apto para las grandes composiciones literarias tan propias de un certamen de estas características.

El artista valenciano, no obstante, hizo un último intento con otra pintura de este género en la exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid de 1892. La pintura presentada entonces recibió el sonoro título de "La pecadora"⁵ e ilustraba una escena cénit del sentimiento más popular: una muchacha cae derrumbada en el confesionario al ver como el sacerdote sale de él sin concederle la absolución.

La pintura muy acorde con una sociedad española amante de los tremendismos emocionales y sometida, como otras, a la doble moral tan decimonónica, se quedó una vez más a las puertas de la primera medalla consiguiendo una segunda condecoración.

A lo largo de todos estos años, transcurridos entre Roma y Valencia, el artista valenciano fue especializándose en el género del retrato en el cual cosechó desde el comienzo grandes éxitos.

En primer lugar esta especialización le impedía irrumpir en el campo de sus otros dos hermanos pintores, dedicados a las costumbres uno y a la naturaleza muerta el otro, y convertía a la familia Benlliure en un repaso viviente del arte del XIX cubriendo el amplio repertorio de la pintura y la escultura, ésta en manos de Mariano.

Por otro lado, Juan Antonio no parecía deleitarse con la reproducción fidedigna y radical del entorno sino que le gustaba desarrollar un cierto idealismo en las composiciones. Esta tendencia hacia la idealización era realmente apropiada para el retrato. El artista no debía forzar la verdad en favor de la belleza pero sí era lícito, como la tradición había demostrado, suavizar en el retrato aquellos rasgos menos agraciados del sujeto.

A la decisión de esta especialización también debieron ayudar las características propias de su estilo. En cuanto a la factura, Juan Antonio Benlliure se destaca por la cuidadosa elaboración de sus lienzos. El artista prefería describir detenidamente las figuras y cuantos elementos les rodearan. Esta complacencia en fingir y hacer tangibles las distintas calidades contradecía las “modernas” tendencias de la escuela valenciana a la que él pertenecía, tendencias que apuntaban hacia la soltura del pincel.

Ahora bien, aunque sus modos pictóricos no seguían, a finales del siglo XIX, las novedades introducidas, fueron una baza importantísima para introducirse con éxito en el género del retrato. Realmente, si algo se ha valorado en la retratística durante largo tiempo, hasta que muchos prejuicios se han derribado, era precisamente el detallismo en la resolución de los modelos. Estos ansiaban verse reflejados con fidelidad en el lienzo, una fidelidad que si bien podía suavizarse en el rostro, debía ser exhaustiva en la representación de vestimenta y joyas ⁶. No es de extrañar que ante estas apreciables facultades del pintor pudieran leerse en la prensa diaria comentarios tan elogiosos refiriéndose a ellas:

“la sobria maestría con que están vencidas las dificultades que presenta la brillantez de las telas, el exacto parecido que el cuadro ofrece con el original y, sobre todo, la casta entonación del conjunto, demuestran en el notable pintor extraordinarios progreso, y le colocan en el número de nuestros más hábiles retratistas” ⁷.

Precisamente esas cualidades también permitieron al artista, pretendiente a medalla nacional con temas de mayor envergadura literaria, consolidarse desde muy joven como retratista. Lo cierto es que el retrato había atravesado una dura prueba a mediados del siglo XIX con la irrupción y éxito inmediato de una nueva técnica, la fotografía.

La fotografía democratizó de forma insospechada el retrato, pues por poco dinero hasta las clases más modestas podían acceder a él sin perjuicio del resultado. Las imágenes fotográficas eran fidelísimas e inmediatas, lo que satisfacía las ansias del impaciente y exigente retratado. Y se aproximó aún más peligrosamente a la pintura al cometer el fotógrafo la osadía de colorearla ⁸. Esta circunstancia convirtió el retrato fotográfico en un reclamo todavía más tentador para el público.

A pesar de estas perspectivas tan funestas, el retrato pintado no desapareció. En su favor contaba con dos bazas fundamentales. La primera de ellas era justamente la excesiva sinceridad de la fotografía, en algunos casos rayana en la impertinencia, que aumentaba el valor benéfico, casi milagroso, de la idealización pictórica.

La segunda entra tal vez, dentro de la apreciación social del género. Este ha sido considerado siempre patrimonio de los grupos más aristocráticos de la sociedad: en el pasado de la nobleza y a finales del siglo XIX también de la burguesía más pudiente. La posesión de un retrato pintado para ser exhibido en el salón principal era sinónimo de bienestar económico y símbolo de ostentación, de aquí que continuara siendo tan apreciado por esas clases sociales. Lo cierto es que estas dos circunstancias tan simples dieron a los artistas dedicados al género un gran respiro y les permitieron garantizar su pervivencia en ese campo.

Ante esta perspectiva tranquilizadora no puede extrañar la rápida ascensión de Juan Antonio Benlliure, quien muy pronto se rodeó de una clientela privilegiada: condes, marqueses, políticos influyentes, incluso los miembros de la casa real consintieron en servirle como modelo ⁹. En esta rápida ascensión debieron influir decisivamente las

buenas relaciones sociales establecidas por sus hermanos Mariano y José en los círculos madrileños y extranjeros y, sobre todo, el extraordinario don de gentes de nuestro pintor, mencionado en más de una ocasión por sus conocidos, que actuó de estímulo para obtener un elevado número de encargos.

Entre los temas favoritos de Benlliure se encontraba el género femenino: la delicadeza y elegancia que emanaban de él estaban muy acordes con la exquisitez de su carácter y su estilo pictórico. La manera minuciosa de describir los rostros en los que siempre jugaba con dulzura e idealización y la cuidadosa mirada sobre vestidos, adornos y joyas hacían las delicias de las aristócratas y burguesas de pro:

“Juan Antonio se ha creado una especialidad en los retratos de mujeres. Como Masriera en Barcelona, es en Madrid el pintor predilecto de las damas hermosas y elegantes. Dedicó su delicado pincel a los primores de la belleza y el lujo, dándoles especial realce. Una mujer hermosa es retratada por Juan Antonio Benlliure y es más hermosa sin dejar de ser ella”¹⁰.

Un muestra de este estilo delicado del retrato femenino de Benlliure es el realizado a su sobrina María, adolescente¹¹. Se trata de un retrato completo en una composición muy sencilla. La muchacha en pie se apoya ligeramente en una mesa dispuesta con cuidadosa premeditación. Viste un elegante vestido de terciopelo con adornos de encajes en puños y cuello y fajín de raso. Sorprende en su ejecución el contraste entre la minuciosa pincelada de soberbia habilidad en la representación de los brillos del fajín y la suave textura del terciopelo, y el toque más suelto para perfilar los adornos del encaje.

Pero es en el rostro donde Benlliure justifica el éxito obtenido en el género: el rostro de la adolescente es de una dulzura extraordinaria. Si la descripción de la vestimenta era delicada aquí ésta se vuelve extrema adquiriendo una calidad propia de la porcelana. Los cabellos de tono oscuro y llenos de brillantes destellos contrastan y hacen resaltar aún más si cabe la tersura y blancura de la tez.

El conjunto del vestido sigue las líneas tradicionales del retrato decimonónico, no sólo en la ejecución del mismo, muy apurada, sino también en la composición y la postura de la muchacha apoyada en la mesa en gesto muy académico. No obstante, no deja de llamar la atención el formato muy alargado del cuadro, poco frecuente, que fragmenta los objetos y reduce el espacio pictórico obligando al espectador a concentrarse en la figura.

El fracaso, aunque siempre parcial, en las exposiciones nacionales con las pinturas de tema literario, y el triunfo ya consolidado con el retrato le llevarán a especializarse en él. Tal fue, además, la confianza puesta en el género que incluso se incorporó a la vorágine de las exhibiciones madrileñas con retratos, algunos de los cuales fueron premiados¹².

En 1896, se trasladó definitivamente a Madrid donde instaló un estudio junto al de su hermano Mariano en la glorieta de Quevedo. Allí pudo gozar de las extraordinarias influencias y poderosos conocidos que le permitieron, hasta cierto punto, desarrollar una relativa estabilidad económica.

A partir de 1900 se advierte en el estilo del pintor un cambio radical. Una transformación muy acorde con las nuevas tendencias pictóricas divulgadas en España, principalmente el modernismo que tuvo en Barcelona su cuna. Es posible que no fuera una coincidencia casual el hecho de que en torno a esas fechas (1904) Ramón Casas (1867-1932) se trasladara a la capital para pintar el retrato del rey Alfonso XIII. Las pinturas

del artista catalán, siempre de una línea sobria habían roto con los trazos academicistas y habían impuesto un hacer artístico lleno de novedades que abarcaban desde la composición hasta la factura. Aspectos ambos también renovados en el estilo de Juan Antonio Benlliure.

Los retratos de nuestro pintor se tornan más simples en la concepción, prefiriendo la descripción de medias figuras en ambiente de comedia decoración. En ellos, además, los modelos suelen recortarse sobre un austero fondo neutro para destacar los rasgos del rostro. Esto sucede, por ejemplo, con la obra "Retrato de mujer" ¹³ donde el artista renuncia a mostrar las vestimentas de la muchacha que se adivinan suntuosas y elegantes y se concentra en uno de los rostros más sugerentes de su carrera. El cabello y el rostro, aún cuidadosamente modelado, se define sobre un fondo premeditadamente neutro obligando al espectador a contemplar la melancólica mirada de la joven. Una mano roza con gesto afectado la mejilla distrayendo durante un instante la contemplación que de otro modo hubiera sido excesivamente pertinaz.

Sin embargo, no deja de realizar retratos de figura completa aunque muy lejanos de las remilgadas composiciones de sus primeros tiempos. Ahora éstas se recortan imponentes con una bien definida silueta sobre un fondo, en algunos casos paisajes, que tienen más de telón teatral que de ambiente real ¹⁴. Como se sabe, éste es un recurso muy frecuente en los retratos de Ignacio Zuloaga (1870-1945), gran renovador de la retratística española.

Durante estos primeros años del siglo XX, el artista valenciano siguió especializado en las modelos femeninas, pero en ellas ya no se advierte ese gusto por la ostentación tan frecuente en el retrato de alto rango. Las protagonistas de los cuadros de esta época tienden a la moderación en sus ropajes y joyas, una moderación que en ocasiones es fomentada por el propio Benlliure al no detenerse de una manera tan exhaustiva en la ejecución de las mismas.

Este semiabandono en el que sume a la representación de textura y calidades contribuye a la concentración en los rasgos del rostro y a la profundización en la personalidad del retratado.

Si la primera etapa de Benlliure retratista se caracterizó por una factura minuciosa y delicada para representar todos y cada uno de los brillos de las vestimentas y adornos y la dulzura, casi diocechesca, de los cutis, en esta segunda época una ejecución más esquemática pero igualmente expresiva evoca al retratado. El artista utiliza una pincelada más empastada que hace olvidar las exquisitas veladuras de otro tiempo. La soltura en el toque del pincel no recuerda, sin embargo, a la breve y vaporosa manera impresionista sino que, larga y sintética, va modelando la figura dejándose guiar por las enseñanzas de un Sorolla.

Una muestra sería un retrato encargado a Benlliure de la reina Victoria Eugenia ¹⁵. En la pintura la sencillez de composición y ejecución andan parejas. Se trata de un busto, ligeramente ladeado, destacado sobre un fondo oscuro de escasos matices. La silueta sinuosa, de una regularidad absolutamente premeditada, tan sólo se anima con las ondas de los cortos cabellos. Las ropas de asombrosa austeridad están trazadas con unas largas y abiertas pinceladas que muestran de modo insinuado la ligereza de las mismas. Es en el rostro donde concentra la atención pues con una paleta bastante parca en tonos y con un toque no muy rico en color moldea casi literalmente los rasgos. Unas pinceladas dispuestas con sabiduría dan forma al rostro y a pesar de su empleo sintético

no se perjudica en ningún momento el resultado final, igual de eficaz que en obras anteriores más detallistas.

Por último, a la elaboración de este estilo de Benlliure contribuyó las novedades introducidas en la iluminación. La luz deja de estar cuidadosamente estudiada para poder captar mejor las cualidades del retratado, deja de estar al servicio del modelo, para tener valor propio. El pintor se ve libre para jugar con ella y crear intensos alardes pictóricos basados en los contrastes lumínicos que no se someten a la tiranía de la figura. Al mismo tiempo proporciona unos resultados más naturalistas, ante todo si los comparamos con aquellos retratos de interior donde una luz diáfana incidía sobre el personaje de una manera rica, compleja y ajena a la realidad.

Así, el retrato femenino pintado por Juan Antonio Benlliure en 1927 evoca, por la intensa iluminación y las sombras provocadas en el rostro la existencia de un ventanal próximo ¹⁶. Al igual ocurre con un retrato de familia en el que aparece el artista con su mujer y su hija ¹⁷. En este caso la luz contribuye a enriquecer con sus riquísimos juegos lumínicos el colorido oscuro y excesivamente sobrio de la pintura, y destaca con sorprendente poder la intensa mirada, oscura y profunda, de los grandes ojos negros de las mujeres.

Todos estos aspectos estilísticos: la factura esquemática, de pinceladas empastadas e igualmente descriptivas; las siluetas sencillas y sinuosas destacadas sobre fondos oscuros o desencajados ambientes; los elementos secundarios -vestimentas, adornos, joyas, etc.- llevados a un plano secundario y sometidos a una agradecida austeridad; el destacado papel de la intensa mirada en el rostro; el color reducido a una gama tonal más breve; las composiciones simples dedicadas por entero a la figura, no a la recreación del entorno que las acompañaba antaño, y la luz con ricos valores expresivos nos muestran a un Benlliure que supo renovar su estilo y situarlo a la altura de las nuevas tendencias pictóricas.

Juan Antonio Benlliure, cuya carrera se vio sumergida en la difícil transición de dos siglos tan ricos en movimientos y transformaciones artísticas, respondió eficazmente a las exigencias de los nuevos gustos del público. En su cambio de estilo jugó una baza bastante arriesgada, puesto que el género del retrato vivía ciegamente sometido a las necesidades de la clientela y una modernidad declarada en su nuevo hacer artístico podía haberle llevado al rechazo. Sin embargo, supo encontrar el mismo sutil equilibrio que en su primera época; aquí se hizo cargo de algunos de los aspectos impuestos por las más novedosas tendencias -ejecución, composición, iluminación...- pero satisfizo al tiempo las ansias del retratado, deseoso de ser el que quería ser sobre el lienzo.

Modernizó con exquisita contención su pintura sin dejar de lado la propia personalidad, algo en esencia complejo. No todos los artistas cuyos estilos habían conocido el éxito sirviéndose de los modos del pasado fueron capaces de superarse e introducirse en el fascinante mundo de la renovación. Un elevado número de pintores con una carrera artística transcurrida entre siglos siguieron viviendo en los brazos del Ochocientos y llegaron a ser olvidados por sus propios contemporáneos. Algo que supo evitar, dentro de sus modestas posibilidades, Juan Antonio Benlliure al poner ciertos rasgos estilísticos al servicio de los nuevos tiempos.

NOTAS

- 1 "Valencianos sobresalientes. Nuestros pintores. Juan Antonio Benlliure". *Las Provincias*, 12. noviembre. 1897.
- 2 I.F.F., "Exposición de Bellas Artes". *La Ilustración Española y Americana*, (30.junio.1884), pág. 398.
- 3 *Catálogo de la Exposición Universal de 1887* (Madrid, 1887), pág. 35. La obra en la actualidad se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Oleo sobre lienzo. 282 x 410. Fdo. Benlliure Gil / Roma. Madrid 1887. ang. inf. der. *Catàleg pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern* (Barcelona, 1987).
- 4 Las críticas más ácidas y acertadas vinieron de la literatura satírica que circulaba en las exposiciones nacionales "Cuando contemplo tu cuadro, / me acuerdo del Coloseo; / cierro los ojos y digo: ¡Aquello es pintar...aquello! ". Juan P. Zabala, *¡¡¡Acabaditos de premiar!!! Catálogo completo de la Exposición de Bellas Artes* (Madrid, 1887), pág. 22. En la misma exposición su hermano José presentó un cuadro titulado "La Visión del Coloseo" al que el comentario hace referencia y que tuvo la primera medalla.
- 5 El cuadro también se conoció como "Sin absolución". "El centenario en Madrid". *Las Provincias*, 5. noviembre.1892.
6. Sobre la importancia que el modelo da a estos aspectos del cuadro hay que señalar el comentario que Juan Antonio hizo a José en una carta donde indicaba como una de sus clientas se había confeccionado "un magnífico vestido para el retrato". Carta de Juan Antonio a José Benlliure. Madrid, 14, marzo.1919. *Archivo Casa-Museo Benlliure. Valencia*. Sin catalogar.
- 7 *Las Provincias*. 16.marzo.1897.
- 8 "En uno de los escaparates de la papelería del Sr. Miralles, calle de San Vicente, se halla expuesta, creemos a la venta, una magnífica fotografía de Pío IX, de tamaño regular, pintado al óleo con exquisito gusto". Gacetilla General, *Diario Mercantil de Valencia*, 20.junio.1870.
- 9 En una carta del Ministerio de Estado se informa al pintor de que se han recibido los dos retratos del Rey Alfonso XII que se le habían encargado. Carta del Marqués de Medina a Juan Antonio Benlliure. Madrid, 25.II.1892. *Archivo Casa-Museo Benlliure. Valencia*. Sin catalogar.
- 10 *Las Provincias*, 13.abril.1897.
- 11 "Retrato de María Benlliure Ortiz". Oleo sobre lienzo 160 x 70. Fdo.: Juan Antonio Benlliure/ Roma. 1893, ang. inf. der. Casa-Museo Benlliure. Valencia. M. A. Catalá; R. Martín, *Catálogo-Guía de la Casa-Museo Benlliure* (Valencia, 1984), pág. 89.
12. La opción tomada por Juan Antonio Benlliure de presentar en los certámenes nacionales cuadros de un género hasta entonces considerado menor se debió también a la revalorización del mismo tras obtener primeras medallas. Una de ellas conseguida por Ignacio Pinazo Camarlench, gran pintor valenciano, en 1898.
13. Oleo sobre lienzo. 47 x 57, Fdo.: Juan Antonio Benlliure. ang. inf. der. Museo Nacional de Cerámica González Martí.
14. "Pepita". Oleo sobre lienzo. 190 x 85. Fdo.: Juan Antonio Benlliure/ 1908. ang. inf. der. cat. n. 43.850. *Catálogo de Pintura. Segles XIX i XX* (Barcelona, 1987), pág. 184.
15. Oleo sobre lienzo, 49 x 48. Fdo.: Juan Antonio Benlliure / Palacio Real. 1929. ang. inf. iza. Museo Nacional de Cerámica González Martí.
16. Oleo sobre lienzo. 81 x 52. Fdo.: Juan Antonio Benlliure/ Palacio Real 1927. ang. inf. izq. Museo Nacional de Cerámica González Martí.
17. Oleo sobre lienzo. 76 x 63. Fdo.: Juan Antonio Benlliure. ang. inf. der. Museo Nacional de Cerámica González Martí.

LA PERMANENCIA DE LA TRADICION EN LA PINTURA DE RETRATO DE JOAQUIN DIEGUEZ

CARMEN EISMAN LASAGA
Universidad de Jaén

Cuando comienza la segunda mitad del siglo XIX se produce en Jaén una revitalización del movimiento pictórico que viene a ser continuación y perfeccionamiento de ciertas inquietudes artísticas que durante la primera mitad de esa centuria se habían manifestado en el seno de la clase media jiennense.

Uno de los integrantes de ese grupo renovador será Joaquín Diéguez y Díaz, del que voy a ocuparme en este trabajo. Sus obras llenan el panorama artístico que va desde el último cuarto del siglo XIX hasta el primero del XX.

Rafael Láinez Alcalá habla de la vida "laboriosa, de dolor y de arte"¹ de este pintor. Comprobaremos que Láinez tuvo sus motivos al escribir lo que antecede porque, si hubo un hombre que logró resucitar a las claridades del arte después de haber recorrido los oscuros túneles de la desgracia producida por la desaparición irremisible de los seres más queridos, y después de haberse dedicado a un tedioso trabajo desesperanzador y cotidiano, ése fue precisamente Joaquín Diéguez.

Así, en una primera impresión, puede aparecérsenos desprovista de todo brillo externo la vida de este pintor. Su padre fue capitán de Caballería y nunca vio con buenos ojos la inclinación artística del hijo. Su atracción por la pintura fue originada por esa exaltación interior que da color y fuerza aun a la vida más gris, más vulgar y más pobre en acontecimientos brillantes. Es verdad que nos atrae también el hombre porque la existencia humana con su ritmo, sea cual sea, comunica sus vibraciones al talento, a la mano y al pincel del artista. Pero lo que más nos interesa en este caso es tomar conciencia de lo que fue la intimidad de su arte.

Nacido en la calle Maestra de Jaén, en 1860, la vida de Joaquín Diéguez estuvo repartida, desde pequeño, por diversos puntos de la geografía de España, Francia, Suiza e Italia. Unas veces acompañando a su padre; otras, empujado por el deseo de encontrar alivio a sus necesidades económicas.

El padre, por su condición de militar, fue trasladado a Vitoria cuando Joaquín era todavía un niño. Abandona su ciudad natal y en tierras alavesas aflorarán las primeras manifestaciones de su talento artístico, dibujando cualquier motivo que se le viene a mano, con los materiales más originales e insospechados. Desde Vitoria, en donde no estuvo mucho tiempo, se traslada a Madrid y allí comienza sus estudios de bachillerato en el Instituto Cardenal Cisneros. No obstante, él tiene muy claro que quiere ser pintor,

y, en un primer paso, formaliza su matrícula en la Escuela de Artes y Oficios, para ingresar a continuación en la Escuela Superior de bellas Artes en la que comienza de verdad su formación bajo la tutela de maestros tan renombrados como Federico de Madrazo, Carlos de Haes, Carlos Luis de Ribera, Joaquín Espalter y Manuel Domínguez y Sánchez ².

En el curso 1878-79 Joaquín Diéguez se matricula en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado en donde cursará las asignaturas de Anatomía Pictórica, Dibujo del Antiguo y Ropajes, Dibujo del Natural, Paisaje (Sección superior), Colorido y Composición. En ese mismo curso estudian otros compañeros cuyos nombres serán representativos en el panorama artístico del siglo: Aureliano Beruete y Moret, Ulpiano Checa, Arturo Montero Calvo, Casimiro Sáinz, Casto Plasencia Cañizares, y el también giennense Manuel Fernández Carpio.

En las listas de Matrículas del curso 1884-85, pasados ya seis años, volvemos a encontrar el nombre de Diéguez que continúa cursando diversas asignaturas de su carrera. En estas fechas fueron compañeros suyos, entre otros, Maximino Peña Muñoz, Juan Martínez Abades, Mateo Inurria, Rafael Romero de Torres y Rafael Hidalgo de Caviedes ³ nacido también en tierras de la provincia de Jaén. No nos cabe duda de que a lo largo de estos años de aprendizaje Joaquín Diéguez mantuvo relaciones amistosas con algunos de los personajes más representativos del mundo de las artes.

Pero poco después su familia sufre una crisis económica y él tiene que trabajar en lo que salga para atender no sólo a sus necesidades sino también a las de los suyos. Instalado en Barcelona, en donde se dedica a diversos trabajos comerciales, no olvida su vocación de pintor y allí sigue componiendo obras, siempre buscando la perfección en las mismas. Participa en la exposición Nacional de Industrias Artísticas que se celebró en 1892 en la Ciudad Condal y consiguió una segunda medalla.

Desde Barcelona se trasladó a París, superados ya los problemas económicos, y allí estudió los procedimientos y estilos de los mejores autores del momento. Debió participar activamente en los círculos artísticos parisinos, y su técnica y su producción pictórica comenzaron a ser reconocidas por aquella sociedad hasta el punto de que en 1893 recibió el nombramiento de Miembro de Honor de la Academia Literaria y Artística de París.

Volvió de nuevo a Barcelona en donde debió dedicarse a una actividad que posiblemente fue para él más remunerativa y estaba en íntima conexión con su vocación artística. Sabemos que en el tránsito del siglo XIX al XX Joaquín Diéguez se dedicó en aquella ciudad, de forma preferente, al trabajo de ilustrador de ediciones bibliográficas y de decoración de exlibris ⁴; y como consecuencia de su dedicación en la Ciudad Condal, recibió en 1901 la distinción de Socio Protector del Instituto Catalán de la Artes del Libro.

Pasados seis años lo encontramos en Suiza trabajando de nuevo en sus lienzos. Es ésta una época esplendorosa para él; pero sufrirá dos experiencias amargas de las que nunca logró recuperarse: la muerte de su esposa, y la de su hija predilecta. Fueron estos sucesos, quizá, los que le empujaron a abandonar aquel lugar en el que dejó enterrados a los dos seres queridos para trasladarse a Milán. Desde entonces su vida se hace más íntima refugiándose en el amoroso, a la vez que doloroso, recuerdo de las mujeres que la muerte la había arrebatado. En Milán se encontró a gusto y supo ganarse la consideración y la amistad de aquellos artistas italianos.

Siguió pintando incansablemente y cultivó el retrato. Otra actividad a la que se dedicó entonces, de forma paralela, fue la de restaurador de lienzos antiguos. Al comenzar la guerra europea, cuando ya el artista de ciertas muestras de fatiga y cansancio, y ha superado el medio siglo, prepara su viaje de vuelta a España en donde permanecerá hasta su muerte.

Le acompaña su hijo y ambos deciden establecerse en Madrid en donde el pintor instalará un estudio que le permitirá vivir, aunque modestamente, lo que le resta de vida. Debió morir en 1931. Durante esta última etapa dedicada intensamente a la pintura Joaquín Diéguez, "peregrino del dolor y del arte" ⁵, llorará la ausencia de aquellos seres que hubo de abandonar en tierras tan lejanas.

A su muerte dejó una obra muy completa y muy digna que quedó dispersa en colecciones particulares y en diferentes museos. En esa obra fue reflejando las tendencias que había ido asimilando de diversos artistas de la época, tanto de España como del extranjero, porque sabemos que Diéguez, buscador infatigable de horizontes, nunca se detuvo ante barreras que pudieran impedirle la visión de nuevos panoramas o que no le permitieran expresar libremente sus inquietudes de artista.

Vivió en una constante renovación; y como fue realmente un pintor ecléctico, su obra nació como consecuencia de unir a las ideas estéticas percibidas por su mente, las técnicas que fue asimilando en las distintas épocas y en los diferentes lugares por los que discurrió su vida. Al amalgamarse en su pincel todas estas constantes, se produjo el resultado de su técnica personal que quedó caracterizada por una composición correcta, un dibujo nítido y preciso, y un equilibrio armonizado en el uso de los colores.

Su producción comprendió los distintos géneros que estaban más vigentes en su momento histórico; tales fueron el retrato, el paisaje y las escenas costumbristas, sin olvidar la pintura decorativa y la ilustración de libros. Queda clara su adscripción al realismo de la época, según se desprende de la observación de los retratos existentes en el Museo y en la Diputación Provincial de Jaén; no obstante, dentro de esas connotaciones realistas, se puede advertir una buena dosis de romanticismo e idealización inmersa en su inspiración de artista. El subjetivismo del pintor, siempre presente en su obra, le presta esas características románticas e idealizadas que hemos señalado. Pero ante todo repito que su obra está adscrita al movimiento realista caracterizado por un sentido de positivismo que arranca de la idea de que en pintura basta con reproducir lo que se ve, que todo se reduce a un ejercicio fiel de observación, para plasmar después en el lienzo, con toda exactitud, aquello que el pintor ha observado.

El capítulo de sus retratos muestra sus posibilidades de sinceridad pictórica y de autenticidad humana. Realizados a lo largo de toda su vida, ofrecen un amplio panorama que comprende desde los más íntimos y de carácter familiar hasta los propiamente oficiales. Por los que conocemos se puede decir que se ciñó a los dictados de los que por aquella época imponían su magisterio en esta modalidad de la pintura, particularmente de Federico de Madrazo.

Federico de Madrazo, quien se constituyó en el máximo exponente del retrato romántico con el influjo mostrado a través de la docencia que ejerció directa o indirectamente en las Escuelas de Bellas Artes y en otros círculos académicos, sentó claramente las bases de lo que debería ser ese género. La fórmula era sencilla; se trataba de expresar la dignidad y el rasgo interno del carácter de la persona retratada, pero con un toque de idealización que colocara toda la expresión del conjunto en una elevada categoría artística. En la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo, atendiendo a su carácter

de mayor libertad, hay que saber interpretar y plasmar abiertamente en el lienzo las peculiaridades del modelo que se coloca ante los ojos del pintor.

Joaquín Diéguez fue discípulo de Madrazo; con esto queremos decir que, aunque el artista giennense estuvo adscrito al realismo por su significado cronológico y vital, dentro de esa tendencia no se puede ignorar algo tan evidente como la existencia en sus retratos de una filiación romántica que le llega a través del magisterio de Madrazo, del que también aprendió nuestro pintor a expresar con su pincel y su estilo, fuera ya de los simples elementos materiales, los hondos valores del espíritu de la persona representada en el lienzo.

La técnica del retrato en España estuvo marcada, desde la llegada del romanticismo, con esas notas positivas. El retrato fue una modalidad en la que no sólo aparecía el personaje con su idiosincrasia particular, sino también -de una forma más o menos difusa- todo aquello que le rodeaba: su ambiente social, la clase civil, militar o eclesiástica, a la que pertenecía. Parece que en esos retratos se puede identificar hasta los propios orígenes y las raíces del personaje representado, por la presencia de esas notas que hemos señalado de detalles, de idealización de la figura y de análisis artístico de sus peculiaridades psíquicas.

Durante la estancia de Joaquín Diéguez en diversos lugares de Europa dejó algunos retratos que han sido señalados y estudiados por Láinez Alcalá, tales como el *Retrato del Rey de Italia* que durante la primera Guerra Mundial se difundió en postales por toda aquella nación. En la Exposición celebrada en Milán, en 1916, nuestro pintor presentó un *Autorretrato*. También ejecutó en lienzo el *Retrato de mi hijo* ⁶, y realizó en litografía los retratos de *Carducci* y *D'Amicis* que decoraron todas las escuelas italianas.

Dentro de este género, vamos a hacer una mención especial del *Retrato del Poeta Bernardo López García* que se exhibe en la Sala VIII de la Sección de Bellas Artes del Museo Provincial de Jaén; lienzo que corresponde a la etapa final de la producción artística de Joaquín Diéguez y Díaz quien se sumó, con esta aportación, al homenaje que Madrid tributó al cantor del *Dos de Mayo*. Este cuadro notable, de correcto dibujo y composición, muestra plenamente conseguidos los sucesivos efectos de luz, acredita firmeza de trazo en el pincel y un maravilloso despliegue de colores, todo ello como resultado del dominio técnico de su autor.

Este lienzo fue destinado desde el principio a ocupar un lugar en el Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén, donado por el propio Diéguez, para que, a la vista del público, "pregone todo el admirativo fervor que el anciano artista siente por la patria que le viera nacer y por las figuras gloriosas que ilustran su historia" ⁷. Se trata de un óleo sobre lienzo de 77 x 60 centímetros, terminado en 1925. Ingresó en el Museo el día 20 de abril de 1926 ⁸ y allí quedó expuesto a partir de entonces; fue inventariado con el número 88, y con este acto "nuestro anciano pintor vio satisfechos sus deseos de ofrecer a su tierra natal una obra nacida de sus pinceles" ⁹.

En el cuadro aparece el busto de Bernardo López envuelto en una capa cuyo borde sujeta con una mano. Al fondo está representada la escena de una batalla que sugiere las libradas entre tropas españolas y francesas en aquellas fechas memorables de 1808. Los colores azules y grisáceos adquieren en el lienzo bellas tonalidades que contribuyen a realzar las calidades del retrato del poeta, de cuyo rostro trasciende un gesto de nobleza. Toda la escena está ambientada en medio de un paisaje crepuscular, y el conjunto del cuadro queda realzado por unas pinceladas cargadas de pasta y trazadas con

rasgos firmes. Para representar la efígie de Bernardo López, el pintor se sirvió de la imagen proporcionada por un viejo y borroso daguerrotipo en el que, más que verse, había que adivinar “los rasgos fisonómicos del poeta”¹⁰.

El lienzo, expuesto como hemos dicho en el Museo Provincial de Jaén, ha sido motivo de admiración de los críticos. Láinez Alcalá dice que “obra es ésta que a nosotros nos ha apresado con las fuertes figuras de sus valores artísticos”¹¹. De forma similar, en la revista *Don Lope de Sosa* podemos leer que es “obra de una técnica muy clásica y, a la vez, de una romántica espiritualidad, paradoja que la hace más bella, interesante y admirable”¹². También, en opinión de Miguel Viribay, se trata de un formidable retrato cuyo interés está en el aire romántico que el pintor supo darle a la obra, más interesante en los fondos que rodean la cabeza del poeta, en los que se recoge la célebre batalla del Dos de Mayo¹³.

Abundando más en los detalles de este magnífico retrato, hemos de insistir en su signo romántico, en la fuerza expresiva del rostro sereno y digno, en la luz que incide sobre él, en la limpia configuración de la cabeza dibujada con trazos enérgicos. Si de aquí pasamos a observar la escena representada en el fondo, seguimos admirando las mismas cualidades técnicas en el desarrollo del panorama bélico. No me cabe la menor duda de que el cariño y la simpatía que el pintor siente por su personaje, con todo lo que tiene de subjetivo, han hecho posible, con una técnica objetiva, la representación de un ser humano que se nos acerca en el tiempo para darnos noticia de aquella gesta que él había inmortalizado en su poema. Y esta sensación nos llega no sólo a través de los rasgos que configuran externamente el gesto del poeta, sino también a través de la expresión anímica que se desprende del mismo.

Joaquín Diéguez retrató a otros personajes de su tiempo; entre los cuadros que se conservan en Jaén destacaremos los correspondientes a dos ministros: *D. Pedro Antonio Acuña y Cuadros*, nacido en Baeza, y *D. Ventura Díaz Astillero*, natural de Andújar. Ambos fueron pintados por encargo de la Diputación Provincial para la galería de hijos del Santo Reino; fueron entregados en 1929, y en ese mismo año figuraron en la Exposición Iberoamericana de Sevilla¹⁴.

Se trata de dos óleos sobre lienzo, de 70 x 55 centímetros. El primero, además de la firma *J. Diéguez*, lleva esta inscripción: “Don Pedro Antonio de Acuña y Cuadros / Nació en Baeza el 13 de Marzo de 1786 y falleció en Andújar el 9 de Enero de 1850/ Jurisconsulto y orador famoso Ministro de la Gobernación. Presidente de las Cortes y Vice-Presidente del Senado”. En el segundo cuadro hay también una inscripción que dice: “Don Ventura Díaz Astillero/ Nació en Andújar, el 1 de Enero de 1857. Ministro de la Gobernación”.

De entre las críticas, siempre positivas, que se pronunciaron tras la aparición de estos cuadros, quiero destacar la reseñada en *Don Lope de Sosa*: “Mucho se esperaba del pincel del excelente y venerable artista, y a la esperanza ha correspondido la realidad. Son dos obras magníficas, de tanto más mérito, cuanto que han servido para hacerlas dos fotografías muy pequeñas, de cuadros antiguos en los que, ni los rasgos característicos fisonómicos, ni los detalles complementarios de la figura, aportaban fieles elementos para el trabajo artístico. Diéguez ha sabido expresar en esos retratos no sólo el espíritu de los retratados, sino las épocas políticas y literarias -clásica y romántica- a que pertenecieron”¹⁵. En opinión de Miguel Viribay se trata de dos obras de aceptable calidad que nos presentan la manera de hacer de un pintor correcto¹⁶.

Ambos cuadros han sido concebidos y realizados siguiendo las mismas normas de academicismo que se advierten en el otro que representa a Bernardo López, desarro-

llando una técnica precisa, de detalles; técnica minuciosa que se advierte especialmente en el tratamiento de los rostros de los dos ministros representados que, al no ir acompañados por fondos referenciales hace que los dos personajes se destaquen ante el espectador quien centra su atención en ellos como único punto de referencia estética. Se establece así una corriente de simpatía, de compenetración entre el observador y la obra, con todo lo que ella significa. Lo que domina en estos cuadros es la expresión realista, que se advierte en la estética de las figuras humanas por la dignidad de los gestos y por la elegancia y naturalidad que emanan de sus cuerpos.

Existen por consiguiente, unos valores constantes e inalterables, tanto en los dos cuadros que representan a los ministros, como en el primero en el que aparece el poeta Bernardo López García. Valores que pueden resumirse en estos tres puntos: sencillez, fidelidad y elegancia natural. Pero hay que tener en cuenta que en ninguno de los tres casos los modelos han posado delante del artista, sino que él se ha servido de simples fotografías. Se trata en ellos, por lo tanto, de idealizaciones de seres humanos, de recreaciones de unos gestos que, según la interpretación subjetiva del pintor, configuran las peculiaridades de unos rasgos fisonómicos. Y así resulta la representación idealista de unos personajes expresados en su realidad final. Es una forma de interpretar el arte, de un modo completo, en su doble vertiente interna y externa, y con una duplicada labor de ejecución que ha tenido presente el plano ideal y el real. De esta manera fue llevada a la práctica, con frecuencia, la modalidad del retrato durante el siglo XIX.

En estos tres retratos, y conservando las características antedichas, se mantiene la tradición de una técnica que ha permanecido vigente en muchos pintores de la época. Mediante ella, el espectador intuye los valores internos, los contenidos psíquicos de los personajes representados en los lienzos, en los que además el realismo con que están ejecutados hace que esos personajes aparezcan ante nuestros ojos con toda su carga de vitalidad; a ello contribuye la clara delimitación de sus contornos y otros detalles. pero por otra parte en estos mismos retratos hay unos elementos románticos -dentro de ese ambiente natural y real- que han sido creados por el pintor manejando diestramente (podríamos decir anímicamente) los efectos del color y de la luz que idealizan todo el conjunto.

Las figuras humanas representadas en estos cuadros que comentamos destacan en un primer plano y están perfectamente centradas. Hay un aire de dignidad y de elegancia en ellas que queda realzado con un acabado perfecto en la configuración de los rostros y en el brillo especial, inteligente, de las miradas. También contribuyen a resaltar la dignidad que encierran estas obras la indumentaria y los ropajes, solemnes al mismo tiempo que discretos, que denotan, sin lugar a dudas, un toque de elegancia. Estos elementos estéticos quedan resaltados, en el caso de los retratos de Pedro Antonio Acuña y de Ventura Díaz Astillero, con el tratamiento de los fondos en los que, como hemos dicho, no aparece ningún elemento referencial; con esto se consigue una mayor atención, por su singularidad, hacia la persona retratada. Sin embargo, en el de Bernardo López la solución es diferente ya que, circundando la noble cabeza del poeta, o allá en el fondo, se desarrolla una secuencia bélica con seres humanos que parecen salidos de la hervorosa mente del autor de la oda al *Dos de Mayo*. La escena secundaria, relegada como a un segundo plano, viene en este caso a justificar o a dar razón de ser a la presencia del personaje central en el lienzo.

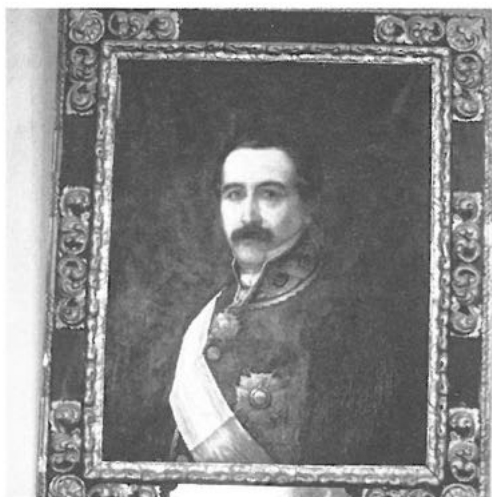
Ya al final de sus días, Joaquín Diéguez pintó para el Casino de Clases de la Corte el *Retrato del Ilustre Teniente General D. Leopoldo de Saro*, obra que fue clasificada como "un verdadero acierto" en la sección de crítica de la revista giennense *Don Lope de Sosa*¹⁷.

NOTAS

- 1 LAINEZ ALCALA, R.: "Un artista de Jaén. El pintor D. Joaquín Diéguez". *Don Lope de Sosa*. Jaén, 1925, págs. 99-103.
- 2 Archivo de la facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, Actas de exámenes, Caja 169.
- 3 *Ibid.*, Legajos contenidos en la Caja n.º 169. Borrador de Matrículas. Listas de inscritos y actas de exámenes.
- 4 Elena PAEZ RIOS, en su *Repertorio de Grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pág. 286, recoge de Diéguez un ex-libris de Miguel Germans, Barcelona 1902, y otros de Antonio Sola de Miguel, Barcelona 1903.
- 5 LAINEZ ALCALA, R.: "Un artista de Jaén..."; pág. 102.
- 6 *Ibid.*, pág. 103.
- 7 LAINEZ ALCALA, R.: "El retrato de Bernardo López García. Una obra artística para el Museo Provincial". *Don Lope de Sosa*. Jaén, 1925; pág. 334.
- 8 "Pues sabrás Inés hermana". *Don Lope de Sosa*. Jaén, 1926; pág. 63.
- 9 LAINEZ ALCALA, R.: "El retrato de Bernardo López García..."; pág. 335.
- 10 *Ibid.*, pág. 334.
- 11 *Ibid.*, 335.
- 12 "Pues sabrás Inés hermana". *Don Lope de Sosa*. Jaén 1925; pág. 319.
- 13- VIRIBAY ABAD, M.: "El arte en Jaén durante el siglo XIX". *Jaén y su provincia*. Granada, Edit Andalucía, 1989; pág. 247.
- 14- LOPEZ PEREZ, M.: "Catálogo breve de los fondos artísticos del Palacio Provincial de Jaén". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Jaén, 1984; págs. 37-38.
- 15- "Pues sabrás Inés hermana". *Don Lope de Sosa*. Jaén, 1929; pág. 95.
- 16- VIRIBAY ABAD, M.: "El arte en Jaén durante el siglo XIX"; pág. 247.
- 17- "Pues sabrás Inés hermana". *Don Lope de Sosa*. Jaén, 1930; pág. 190.



1. El poeta Bernardo López García.
Museo Provincial de Jaén.



2. Ventura Díaz Astillero.
Diputación Provincial de Jaén.



Pedro Antonio de Acuña.
Diputación Provincial de Jaén.

ANTONIO ORTIZ ECHAGÜE (1883-1942). UN CLASICO MUY MODERNO

MONSERRAT FORNELLS. ANGELATS

Cuatro años después de la muerte del artista, el eminente crítico José Camón Aznar escribía:

“...las prolongadas ausencias de Ortiz Echagüe de España no le han dado entre nosotros la popularidad y el realce que su arte merece. Pertenece a ese indeciso momento, no bien valorado por su cercanía y por el cerco de todos los fauvismos que lo han combatido, que quiere vitalizar el realismo uniéndolo a un fuerte sentido decorativo del color. Y es Ortiz Echagüe uno de los que sostienen esa estética con mayor fortuna...”¹.

En efecto, el hecho de que el artista abandonara España a los catorce años, y residiera habitualmente en el extranjero con excepción del periodo de la Primera Guerra Mundial y el último lustro de los años veinte, explican que en su propio país una figura de la innegable talla de Antonio Ortiz Echagüe hay permanecido en el olvido, -o confundida con su hermano el magnífico fotógrafo José Ortiz Echagüe-, hasta la exposición Antológica celebrada en Madrid desde Octubre a Diciembre de 1991 en el Centro Cultural Conde Duque.

Pero parece que hoy en día, superada ya la época en que los partidarios del arte tradicional y los del de vanguardia, denigraban o exaltaban sin medida a los pintores de uno u otro bando, ha llegado el momento de revisar con sosiego el panorama artístico español de la primera mitad de este siglo y emprender una labor de recuperación de aquellos artistas que buscaron su propio camino, consiguiendo a menudo un peculiar equilibrio entre la tradición y la innovación.

No hay duda de que el prestigio alcanzado por los artistas españoles que trabajaron en París a comienzos del XX, dando lugar al nacimiento de las primeras vanguardias históricas: Picasso, Juan Gris, Miró, Dalí...está más que justificado y consagrado en todos los ámbitos. Sin embargo, hasta hace poco, estos “ismos” habían centrado la atención de los historiadores y críticos de arte hasta tal punto, que se tendía a olvidar o a pasar por alto, las corrientes y figuras que surgieron por esas fechas en el mundo artístico español, el cual seguía su curso al margen de la actividad de aquel reducidísimo grupo de pioneros.

Conviene recordar que en la segunda mitad del siglo XIX, la tendencia oficializada en el país era la pintura de historia, que se complacía en mirar hacia las gloriosas gestas del pasado, quizás un poco como compensación frente a la problemática situación del presente.

Frente a los seguidores de este género académico, como rosales, Pradilla, Casado del Alisal, Moreno Carbonero...reaccionará una nueva generación que viene al mundo en el último tercio del siglo y que reivindica la vuelta a lo popular y cotidiano, naciendo así un realismo populista, -o costumbrista si se quiere-, que más que con los postulados del francés Courbert, enlazaba con la pintura del siglo de oro español; no en balde Velázquez fue el ídolo de todos ellos: Sorolla, Zuloaga, Rodríguez Acosta, López Mezquita, Álvarez de Sotomayor ... y por supuesto Antonio Ortiz Echagüe.

Este sentimiento de repudio del pasado imperial que abrigan los hombres de la restauración, enlazaba perfectamente con la ideología regeneracionistas surgida a raíz de la pérdida de las últimas colonias: el desastre del 98.

A partir de ahí intelectuales y artistas se lanzan a la recuperación de la idea de España desde una nueva perspectiva, buscando su esencia en el medio rural, en las tradiciones y las gentes de los pueblos, eternas víctimas de los soñadores de grandezas patrias.

Simultáneamente, el lógico interés por el paisaje de estos pintores se adereza con la llegada de las corrientes impresionistas francesas, que encuentran campo abonado en la atmósfera cálida y la potente luz de la península. No en vano surgió aquí de la mano de Beruete y de Sorolla una versión hispana del modelo galo que se ha dado en llamar "luminismo".

El otro ingrediente que completa el panorama de este periodo es la aparición del modernismo, que fue abrazado generalmente por los artistas más jóvenes y más vinculadas a entornos europeístas, como los catalanes Casas, Rusiñol, Anglada Camarasa..., dada su identificación con el ambiente de prosperidad económica, y el espíritu hedonista que se expande entre la alta burguesía de principios del siglo XX.

A lo largo de las siguientes páginas vemos que Ortiz Echagüe, como hombre plenamente solitario con su tiempo, participó de todas estas tendencias, pues tal como se aprecia a través del análisis de su pintura sus tipos populares responden al realismo costumbrista, sus paisajes al impresionismo luminista, y sus desnudos y muchos de sus retratos a la estética del modernismo y el art-deco.

Sin embargo nuestro artista se distinguió de sus contemporáneos por su carácter cosmopolita y su espíritu de trotamundos, que le llevó (tras formarse en la Academia de Bellas Artes de París y en la Academia española de Roma) a recorrer multitud de países y tres continentes buscando siempre pueblos y escenarios donde encontrar tipos y asuntos de marcado color local. Sin acotar nunca su campo de acción buscó inspiración en España, Holanda, Francia, Italia, Cerdeña, Argentina, Marruecos... convirtiéndose en un universalizador del realismo español coetáneo. No en vano los críticos de París, Amsterdam, Roma, Rabat, o Buenos Aires destacaban el fuerte acento ibérico de su pintura independientemente de que sus modelos fueran pescadores holandeses, mujeres bereberes, o campesinas sardas. Pues en todas partes supo crear auténticos tipos raciales cuya fuerza y expresividad no se ve jamás disminuida por el espectacular cromatismo de su jugosa paleta, y su sentido decorativo del color.

Su continuo peregrinar no fue óbice para que en todas partes obtuviera grandes éxitos y se hiciera con los galardones nacionales e internacionales más codiciados de su

tiempo (Medalla de II clase en la Internacional de Munich de 1909, Medalla de Oro del Salón de París de 1923. Primera medalla de la exposición de bellas Artes de Madrid de 1924...) porque el verdadero arte es universal y el talento no conoce fronteras.

La faceta de nuestro artista como pintor de retratos sería una de las más relevantes de su carrera, y le proporcionaría renombre internacional como pintor de aristócratas, políticos, y banqueros del nuevo y el viejo mundo. Sus grandes dotes de fisionomista, unidas a un gran dominio técnico y a su innato sentido de la elegancia, hacen de sus retratos, especialmente de los femeninos, verdaderas obras maestras del género.

Ortiz Echagüe fue siempre un pintor fiel al natural, pero esa característica que le hizo permanecer al margen de los vanguardistas contemporáneos, no impidió que al mismo tiempo incorporara a su técnica la pincelada abocetada del postimpresionismo, o las calidades matéricas y el valiente colorido que le acerca a los fauves y los primeros expresionistas. Estos elementos, puestos al servicio de un magnífico dibujo, y de una visión certera de pintor, confieren a sus cuadros un atractivo incuestionable.

Cuando se contempla la obra que Ortiz Echagüe, se aprecia que estamos ante un hombre respetuoso con los clásicos, pero que se mantiene fiel a su tiempo. Es decir, que ha estudiado a fondo y ha sabido asimilar las enseñanzas de los grandes maestros de la pintura, pero que no se ha limitado a estériles mimetismo, sino que ha aplicado sus observaciones a la creación de un estilo personal que resulta indiscutiblemente moderno por su vinculación con las corrientes artísticas nacionales e internacionales de su época, y por su dinamismo gestual y alegre colorido.

Con respecto a las tendencias artísticas dominantes en el país, resulta evidente su respeto por Sorolla y Zuloaga así como su vinculación temática con los pintores españoles de tipos populares: López Mezquita, Rodríguez, Acosta, Álvarez de Sotomayor, Chicarro, benedito, los Zubiaurre ... Pero si en el aspecto estilístico una buena parte de su obra responde a un realismo propio del interés de su generación por los aspectos más genuinos del costumbrismo, el carácter foráneo y hasta exótico de sus temas y la magnífica individualización de los rostros, le distinguen claramente de sus compatriotas contemporáneos.

Por otro lado la fisonomía de sus cuadros nos revela que estamos ante una obra encuadrable en líneas generales dentro del postimpresionismo, pero que se va vinculando cada vez más con el sentido decorativo del modernismo y con la audacia cromática y gestual de los fauves y los primeros expresionistas.

Pero al margen de todas estas influencias o seducciones, nos encontramos con un pintor que tiene el don de la independencia, porque ha aprendido mucho y lo ha digerido bien, forjándose un criterio propio y un lenguaje artístico peculiar que participa a la vez de la tradición y de la modernidad.

A partir de esta dualidad suge la inconfundible idiosincracia de la pintura de Ortiz Echagüe, tan impregnada de un espíritu personal que hasta un profano puede reconocer su estilo sin dificultades. En medio de la gran diversidad de su obra, que no es sino el testimonio de su fecundidad creadora, de su gran vitalidad, y de su dominio técnico, se observa sin embargo una unidad psicológica, un mismo fluído artístico que discurre siguiendo unas leyes internas que vamos a intentar formular en las siguientes líneas.

Una razón primordial del atractivo de sus cuadros reside en la temática elegida. En su tendencia a transmitir una imagen feliz y placentera de la existencia: interesantes tipos populares, agradables escenas domésticas, vistosos trajes, bellas mujeres, hermosos paisajes...Nunca encontraremos asuntos dramáticos o situaciones conflictivas,

sino temas de noble prestancia y amable entonación, que coinciden con su carácter franco y jovial y su visión optimista de la vida.

Su pintura es figurativa y es naturalista porque imita con destreza las formas de la realidad, pero sus tipos no resultan nunca convencionales porque están dotados de una profunda vida interior que se desborda en los semblantes, y especialmente a través de la expresión de sus ojos. Atuendos o decorados sirven para realzar la figura o crear un ambiente, pero el protagonismo sigue estando siempre en los personajes, de ahí el profundo humanismo de sus cuadros.

Los grandes formatos que suele emplear impiden que la obra pase desapercibida. Sus dimensiones actúan como reclamo y a ello se añade la insoslayable presencia de la figuras de tamaño real que ocupan un gran espacio del lienzo, y cuya corporeidad queda realizada por la proximidad física al espectador y por la fuerza del modelado, al que contribuyen tanto el dibujo como la pincelada.

Hay siempre en estos cuadros un sentido clásico de la composición, que tiende a ser centrada o simétrica, creando así una sensación de equilibrio que queda potenciada por las serenas actitudes de los modelos y el número normalmente reducido de ellos.

Como contrapunto a esa ausencia de movimiento, su pincelada suelta, aboceta y densa, se muestra tremendamente activa y llena de dinamismo, dejando sobre la materia las huellas de sus ágiles desplazamientos. Ello supone la adopción de una factura muy característica de los artistas de comienzos del siglo, que nos permite hablar de lo actual de su lenguaje, y de su perfecta correspondencia con la época que le tocó vivir.

La concepción del espacio delata también su sentido del equilibrio, pues combina recursos tradicionales como la perspectiva geométrica o la representación espacial a través de las sombras que proyectan los cuerpos, con puntos de vista simultaneados y fondos planimétricos, reveladores de cierta aproximación a los planteamientos teóricos más vanguardistas que denunciaban la ficción que supone olvidar la bidimensionalidad del lienzo.

Por lo que respeta a la luz, existe en su pintura una predisposición clara hacia este elemento. De hecho se muestra como un gran luminista en las escenas de interior con luz artificial, y en los paisajes de "plein air" ajecutados al modo de la escuela impresionista. Mientras en la mayoría de los cuadros restantes la fuerte claridad que los inunda se evidencia fundamentalmente a través de la brillantez del color.

El color..., no hay duda de que este es un aspecto capital de su lenguaje artístico. Lo que más atrae y fascina al contemplar una pintura de Ortiz Echagüe es la fuerza de sus pigmentos. Independientemente de que el artista utilice una paleta más amplia (en su madurez) o más reducida (en su juventud), siempre sabe potenciar al máximo este elemento, matizando los tonos, realzando un color junto a otro, o basando su combinación en el principio de contraste.

Sus lienzos están impregnados de una tremenda sensualidad cromática que pretende comunicar el puro deleite del color ordenado por una idea. La sabrosa calidad de su pintura aparece tanto en sus blancos y negros, como en los colores primarios o secundarios más habituales de su paleta. Buscando cada vez una nota más aguda, que le lleve a los registros más altos de la escala, el artista consigue una sonoridad cromática que se "escucha" como un exultante himno de alegría.

Este planteamiento que podríamos considerar como una concepción simbólica y subjetivizadora del color, será común a pintores postimpresionistas como Van Gogh o Gauguin, al grupo de los fauves e incluso a los primeros expresionistas: Munch, Nolde,

Franz Marc...De ahí que siendo fiel a su propia evolución artística Antonio sintoniza con una sensibilidad muy extendida entre los creadores europeos de principios de este siglo.

Ortiz Echagüe posee un gran instinto decortivo que se manifiesta con todo su esplendor en los cuadros de los años veinte: en esos desnudos que flotan entre el intimismo y la exhuberancia ornamental, o en los retratos cuyos fondos son verdaderas escenografías. Hay una fantasía desbordante que se ampara y justifica en la estética modernista, y que está presente en sus obras y épocas más mundanas.

Al contemplar las creaciones de Ortiz Echagüe llama siempre la atención su absoluto dominio técnico, resultado de la combinación de grandes dosis de talento y de muchas horas de trabajo. Como pintor es de los que mejor domina los instrumentos de su oficio, el lápiz y el pincel no tienen secretos para él, y es esa soltura de mano, esa aparente facilidad de ejecución, uno de los motivos de la frescura y del enorme atractivo de sus obras.

Por último si hay que subrayar (como parece obligado hacerlo en una síntesis final) los aspectos más relevantes de nuestro hombre y su obra diremos que Ortiz Echagüe, a pesar de que pasó la mayor parte de su vida fuera del país - o quizás precisamente por eso-, tuvo la habilidad de lograr algo aparentemente contradictorio como la internacionalización del regionalismo español característico de nuestro arte de principios de siglo.

Su pintura, nos ofrece un repertorio de gentes o imágenes tomadas allende las fronteras, que vienen a ser la plasmación plástica más acabada del pensamiento de Unamuno y otros hombres del 98, que tras sus juveniles ansias de europeizar España, evolucionaron hacia el deseo de españolizar Europa. Deseo que respondía a las inquietudes de una generación que se debatía, - como la nuestra-, entre el convencimiento profundo de la necesaria modernización del país y el deseo visceral de conservar sus tradiciones.

Si Zuloaga paseó por el mundo las imágenes de una España pintoresca y rural, Ortiz Echagüe lo pintó en clave de realismo ibérico, aderezando su costumbrismo cosmopolita con una audacia cromática, unas texturas maéricas, y un componente gestual enraizados en la estética más progresista de la presente centuria.

En nuestro artista se aunaron el hombre y el pintor de mente abierta pero nada partidaria de extremismos, cuyo mérito estuvo en sintonizar lo local con lo internacional, el presente con el pasado, el respeto a la experiencia con el espíritu de innovación.

Por eso la esencia de su arte reside en ser a un tiempo actual y tradicional. Su pintura es clásica pero nunca académica, y moderna pero no vanguardista.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A. ORTIZ ECHAGÜE

- BENEDITE, León.

"*Le Musée de Luxembourg, écoles étrangères*". H. Laurens editeur. Paris 1924.

- BRU, MARGARITA.

"La academia española de Bellas Artes en Roma" (1873-1914). Mt. de Asuntos Exteriores. Madrid, 1971.

- FORNELLS, Montserrat.
 "Antonio Ortiz Echagüe (1883-1942)". E. Museo de San Telmo. San sebastian, 1984.
- "A. Ortiz Echagüe. El hombre y su obra". Catálogo de la Exposición Antológica. Ed. Centro Cultural Conde Duque. Madrid, 1991.
- GARCIA DIEZ, J. A.
 "La pintura en Alava". Caja Vital, Vitoria, 1990.
- GARCIA LORANCA, ANA Y GARCIA RAMA, RAMON
 "Pintores aragoneses, riojanos, y de Guadalajara" Ed. Ibercaja. Zaragoza, 1992.
- GAYA NUÑO, J.A.
 "La pintura española del s. XX". Iberico Europea de Ediciones. 1972.
- COMPTE, PHILIPPE.
 "Catalogue raisonné des peintres". Musee des Beaus Arts. Ville de Pau, Francia, 1978.
- MAUCLAIR, CAMILLE
 "Ortiz Echagüe, 32 reproductions de ses œuvres". Nederlandsche Rotogravure Mij Leyden, 1921.
- MANSO DE ZUÑIGA, G.
 "El Museo de San Telmo". Ed. Gran Enciclopedia Vasca Bilbao, 1976.
- PANTORBA, BERNARDINO
 "Historia y crítica de la exposiciones de Bellas Artes". Madrid, 1948.
- SMIDT, ELISABETH
 "Antonio Ortiz Echagüe. testimonio de su esposa". Biblioteca Pampeana. La Pampa, (Argentina), 1968.
- VARIOS
 "Exposiciones antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma" (1873-1914). Mterio. de Cultura. Madrid, 1979.

NOTA

1 ABC, Madrid 11 de Enero de 1946. *La pintura de Ortiz Echagüe*. Por José Camón Aznar.

EL ECLECTICISMO EN LA ORFEBRERÍA ALAVESA A FINES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL XX

ROSA MARTÍN VAQUERO

Las obras de arte como cualquier manifestación humana no se pueden, desde mi punto de vista, analizar con rigor sin tomar en consideración la base ideológica que las acoge. Esto se refleja en la confección de los objetos artísticos. La revolución que se verificó en las realizaciones artísticas a comienzos del siglo XIX tuvo dos causas iniciales: el repertorio estético medieval y el florecimiento del romanticismo individualista. En las artes decorativas surge el eclecticismo que responde a una libre utilización de los estilos del pasado, que caracteriza en particular a gran parte de la producción de los países occidentales a partir de los años 1830-1850 y hasta las primeras décadas del siglo XX. Esta corriente estética que admira las obras maestras de todos los tiempos y estilos, centra su triunfo en la segunda mitad del siglo XIX ¹.

El eclecticismo en las obras de orfebrería española surge a partir de la ruptura del formalismo original y el cambio de mentalidad que se había experimentado por la coexistencia entre la ideología burguesa y las viejas clases del Antiguo Régimen que representaban posiciones estéticas diferentes. De ahí que el eclecticismo fuera defendido por la burguesía romántica, ésta se oponía al clasicismo, consecuencia del rechazo del academicismo y las connotaciones absolutistas que contenía ².

Las obras de orfebrería alavesa que se conservan de este período son muy numerosas. Responden a obras de todas las corrientes "neo": góticas, renacentistas, barrocas, clásicas que junto a las corrientes románticas se realizan, sobre todo, en el último tercio del siglo XIX y comienzos del siglo XX ³. Observamos que el material empleado para su realización no es solamente la plata sino diversas aleaciones que luego se plateaban ⁴.

Hemos de decir que la orfebrería realizada en los talleres alaveses siguió fiel a los modelos neoclasicistas que perduraron junto con las nuevas corrientes hasta casi finalizar el siglo, las marcas estampadas en las obras del taller de los Ullivarri -tres generaciones- y de otros plateros vitorianos de este siglo que viven hasta las primeras décadas del siglo XX -Argandoña, Herrero, Briones, etc...- nos lo demuestran ⁵. El romanticismo también fue una corriente aceptada por los plateros alaveses pero sin abandonar del todo los modelos neoclásicos ⁶.

Es de destacar que pese a la cantidad de piezas de modelos neogóticos, neorrenacentistas y eclécticas existentes, la mayoría no son obras alavesas; responden a modelos foráneos, en su mayor parte a talleres franceses, concretamente parisinos que se dedi-

caron a la exportación de este tipo de piezas. A través del análisis tipológico y formal de algunas de estas obras veremos las tendencias que presenta esta orfebrería: modelos más generalizados, iconografía y motivos decorativos. Destacaremos, además, las repercusiones que la industria tuvo en la platería de estos momentos y el gran auge religioso que se vivió en esta ciudad con motivo de la erección como Diócesis con las repercusiones que esto tuvo en los objetos de culto ⁷.

En cuanto al aspecto estilístico hay que ponerlo en relación directa con el gusto de la época finisecular decimonónica, pues se trata de una manifestación más del carácter del momento. El papel de los albures de modelos, dibujos y grabados, destinados a los artistas y a sus clientes, son suficientes para apreciar el desarrollo de esta corriente ⁸.

Damos a conocer, como ejemplo de este tipo de obras, siete piezas de platería que se conservan en Vitoria y Alava -una custodia, un copón y cinco cálices- realizadas en este período:

Comenzaremos con la *custodia* de la parroquia de Langarica (Alava). Responde esta pieza a una custodia de mano tipo sol, es de plata sobredorada con aplicaciones en metal y vidrios alrededor del viril, mide 64 cm. de alt. y 17 cm. de diámetro pie. Fig. 1.

Es de pie circular con ancho borde vertical y pequeña moldura que se continúa en una pestaña plana, decorada por una cenefa festoneada con surcos en su interior a la que sigue un cuerpo troncocónico elevado, éste a su vez decorado con tres ramos formados por grandes hojas trilobuladas, retalladas, sobre fondo picado y separadas entre sí por roleos con pequeña piña que simulan la cola de tres animales fantásticos con alas, sobrepuestos y fundidos, cuya cabeza sirve de sostén a la pieza a modo de patas ⁹. Un pequeño baquetón da paso al nudo de manzana con moldura en medio y adornado con hojas, abultadas, en la parte superior e inferior; el astil de cuello alto cilíndrico con decoración geométrica y molduras lisas; sobre éste un cuerpo moldurado en el que se asienta el sol expositor, decorado a su vez por un motivo vegetal de hojas a cada lado con piña en la parte superior y dos grandes roleos, uno a cada lado ¹⁰. El viril de borde recto adornado con doce vidrios, enmarcado por una orla de nubes, y sobrepuestos de espigas de trigo y uvas, así como un cerco de rayos, éstos han abandonado el diseño geométrico, siendo sustituidos por otros biselados de longitud variable, rectos y flameados, entre ellos cuatro ángeles, sobrepuestos, con las alas cruzadas hacia abajo, dos a cada lado ¹¹. Rematando toda la estructura aparece la cruz que parte del cerco de nubes, con flameros, rodeada por un aro y con remates de hojas que encierran pequeñas piñas en los extremos.

Este tipo de obra, por lo general, se caracteriza por el anonimato, debido a que los modelos eran copiados por los distintos centros. En cuanto al material utilizado vemos como en esta pieza se ha empleado la plata junto con otros materiales, pues la cruz de remate y los adornos sobrepuestos son de metal sobredorado ¹².

El eclecticismo se acentúa en esta pieza; observamos como coexisten varios elementos decorativos de origen espaciotemporales diferentes y fusionados al haber sido descontextualizados de sus marcos originales. En el pie, los tres animales sobrepuestos responden a modelos medievales, utilizados en el Renacimiento como adornos decorativos, en esta custodia vemos que además del carácter decorativo son utilizados a modo de patas donde se asienta la pieza; pero la forma y decoración interior de la peana está más en la línea del academicismo neoclásico. El nudo de manzana achatada y el astil son propios de los modelos góticos ¹³. El sol expositor deriva de los modelos rococós con gran recargamiento de nubes alrededor del viril y motivos eucarísticos, así como el

cerco de rayos viselados -rectos y flameados- empleados ya en el barroco a los que se le añaden los cuatro angelitos con alas cruzadas ¹⁴. La cruz de remate sigue una composición de modelos más acordes con esta época y perdurará en el siglo siguiente.

También en esta parroquia se conserva un juego *cáliz y copón*, en las que la tipología y decoración son características de las obras eclécticas. El cáliz mide: 23 cm. de alto, 9,5 cm. de diámetro copa, y 14 cm. diámetro pie; el copón: 29 cm. de alto, 11 cm. diámetro copa y 14 cm. diámetro pie. Fig.2

El *copón* tiene pie circular, con pestaña adornada con una cadeneta de ovas que se continua en una peana cóncava decorada por una cenefa en la parte superior, formada por grupos de trifolias unidas y retalladas, se remata por una superficie cóncava tronco-cónica elevada, con borde de esferillas, esta última se decora con cuatro medallones que enmarcan cuadrilóbulos con espigas, coronados por hojas de acanto y enlazados por un friso de doble borde que sirve de unión, decorado en su interior con puntas de diamante a ambos lados, se adorna la parte superior con motivos vegetales de hojas y en la parte inferior con espigas formando ramos, la zona superior del pie es lisa. El astil es corto, formado por una moldura esférica con dos cuellos que recogen el nudo, éste en forma de manzana con franja de pequeñas ovas que lo divide a la mitad, con decoración a ambos lados similar a la del pie. La copa semiesférica ornamentada con un friso ondulado a modo de cenefa y lazadas entre ramos de espigas, en la parte inferior motivos vegetales. La tapa de superficie convexa, de borde moldurado con esferillas, la decoración a base de espigas y motivos vegetales similares a la copa; en la parte superior una moldura elevada con diferentes alturas de bordes rectos sirve de pie a una cruz ensanchada con remates florenzados.

Forma juego con un *cáliz* de copa acampanada lisa y la subcopa, sobrepuesta, con los mismos motivos decorativos que el copón. La copa del cáliz es de plata sobredorada, al igual que el interior de la copa y tapa del copón, pues el material noble se reservaba para las partes en que tenían que ser depositadas las especies sagradas. El resto de las piezas en sobredorado responden a material de inferior calidad ¹⁵.

Estas piezas muestran un estilo ecléctico, alejado ampliamente del neoclasicismo imperante. De alguna manera el artífice tomó elementos neogóticos como la manzana y la copa del cáliz e incluso la decoración aunque muy evolucionada. Es pieza simple de cuerpos elementales y falta de molduración, su geometrismo de serie no presenta atractivo alguno, se acentúa en ella un cierto aire fabril, propio de las piezas de esta época ¹⁶.

En el convento de las Madres Brígidas de Vitoria, se guardan dos *cálices* de plata sobredorada y esmaltes, labrados en talleres parisinos. Los dos modelos presentan una tipología similar pero con características diferentes; en uno de ellos destacan las formas goticistas en su ornamentación y el otro está recubierto de filigrana gruesa. Figs. 3 y 4.

El primero mide 25,5 cm. de alto, 8,4 cm. de diámetro copa y 16,5 cm. de diámetro pie. Tiene pie lobulado, con reborde liso y superficie cóncava elevada, remarcada por dos molduras de borde redondeado; la peana con elevación central tronco-cónica, está decorada con tres medallones circulares esmaltados que representan: Corazón de Jesús, Corazón de María y San José con el Niño, recercados con un cordón sogueado, entre ellos cabezas de ángeles con alas cruzadas ¹⁷, se complementa con dibujos geométricos de superficies lisas y bruñidas. El astil se inicia con moldura convexa decorada con puntas de diamante, está formado por dos cuellos prismáticos con dibujos geométricos en sus caras; el nudo en forma de manzana, decorado con seis besantes romboidales con iniciales y anagramas en su interior. La copa acampanada y lisa con borde superior

mate y la subcopa decorada con crestería gótica sobrepuesta, formada por flores y hojas con remate en finas cardinas. Resalta los contrastes de las superficies lisas y bruñidas.

No le hemos apreciado marcas. La tipología que presenta responde a los modelos de exportación francesa de tendencia neogótica con elementos decorativos de carácter arquitectónico y esmaltes. El neogoticismo de este cáliz es una recreación de modelos de época gótica, en sus partes fundamentales -la copa, el nudo e incluso el pie- siguen esta tendencia. La copa responde a los modelos tardíos del gótico en el que los perfiles se van haciendo más cilíndricos; en cambio la subcopa, sobrepuesta, formada por elementos decorativos a base de hojas lanceoladas caladas y unidas de las que salen seis arcos conopiales que recogen en su interior cuadrifolias caladas, con rosetas flordelisiadas entre los arcos y como remate una crestería de finas cardinas que los bordean, modelo a imitación de las arquitecturas neogóticas que se realizan en esta época. El astil exagonal y el nudo de manzana achatada con besantes, siguen las mismas tendencias góticas.

Las puntas de diamante, a modo de subnudo, que marcan el arranque del astil son elementos decorativos empleados ya en el período barroco. El basamento de gran desarrollo sigue las características de los cálices lobulados góticos pero su decoración responde ya a modelos más avanzados. Los ángeles de alas cruzadas, a los que ya se ha aludido, aparecen en el siglo XVIII y los esmaltes que presenta, rodeados de fino sogueado, son propios de finales del siglo XIX y se continúan en el XX ¹⁸. El florecimiento de este estilo debe mucho a las corrientes del romanticismo nacionalista que hizo que en toda Europa Occidental se restauraran y construyeran edificios y piezas inspiradas en los modelos góticos.

El segundo cáliz no nos deja lugar a dudas en cuanto a su origen, lleva estampadas dos marcas en la parte superior de la copa: cabeza de Minerva en contorno ochavado y el punzón A/CABARET, en rombo, en la parte interior del pie lleva estampado un sello con el nombre del taller de París. Está elaborado en plata sobredorada con esmaltes y vidrios; mide 27,5 cm. de alto, 10 cm. de diámetro copa y 16 cm. de diámetro pie.

El pie es de perfil sinuoso y elevado, en el borde cenefa festoneada incisa y bordeado de ovas con franja de filigrana muy fina; peana con superficie gallonada y con decoración de cuadrilóbulos esmaltados de colores muy finos que representan: San José, La Virgen, Cristo y San Juan, rodeados de una filigrana con decoración vegetal de roleos y piñas, a su vez los gallones están contorneados por una cenefa incisa a base de esmaltes con puntito en el centro. El astil se inicia con moldura convexa, está formado por dos cuellos cilíndricos con decoración vegetal y nudo de manzana con cuatro besantes circulares, con cabezas de angelitos alados en su interior, cubiertos de esmaltes traslúcidos, bordeados por una fina sarta de esferillas y cordón sogueado, entre las medallas motivos lobulados a ambos lados que encierran ramitos de tres piñas. La copa acampañada y lisa y la subcopa con la misma decoración que el pie y remate de crestería gótica, en los cuatro cuadrilóbulos esmaltados representaciones de: El Nacimiento, y las virtudes, Fé, Esperanza y Caridad, alrededor entre la decoración la siguiente inscripción: "HIC: EST: ENIM: CALIX SANGUINIS: MEI:" en caracteres góticos, rematando el conjunto roleos enfrentados y piñas.

Lleva las dos marcas en la copa, la primera de exportación francesa utilizada en el período comprendido entre 1840 y 1879 y la segunda del artífice A/CABARET, en rombo ¹⁹. En el reverso del pie lleva un sello que nos aclara aún más su procedencia: "*Societe catholique/ rue du vieux Colombiere/ A/ CABARET/ Paris*" ²⁰. Esta sociedad, y

otras semejantes, se encargaron de difundir por el mundo todo tipo de objetos litúrgicos con estas características ²¹.

El modelo tomado de los antiguos cálices del siglo XV responde en general a la tendencia neogótica que a mediados del siglo XIX y por influencia del romanticismo, que propugnaba el ideal religioso vivido en la época gótica, se puso de moda en todos los países; a ello contribuyó el desarrollo de las técnicas del grabado y el troquelado, que permitieron reproducir fácilmente los elementos decorativos del estilo gótico y provocaron, en parte, el resurgimiento de la decoración en los objetos de plata. Este resurgir del pasado se mantuvo con más o menos acierto hasta bien entrado el siglo XX. En cuanto al material empleado fue disminuyendo, poco a poco, la ley de la plata empleada ²².

Destaca en este cáliz el recargamiento de decoración en toda la pieza, a excepción del astil formado por cuatro columnillas cilíndricas lisas que nos indican la desaparición de la gramática plateresca por este tipo de molduras de contornos rectos. La evolución en los elementos decorativos nos muestra el eclecticismo propio de estas obras: el cordoncillo de ovas y las cenefas incisas, propias del período anterior neoclásico, los vidrios de colores a modo de carbujeones, empleados en el barroco, las piñas mezcladas en la decoración y sobre todo la iconografía representada en los medallones de esmaltes, estos además colocados en las tres partes del cáliz, rompen los esquemas decorativos góticos; responden a los gustos de las nuevas tendencias de la época que perdurarán en el período siguiente ²³.

El cáliz de la parroquia de Alaiza (Alava), es de plata en su color con la copa sobredorada; sus medidas son: Alto 23'5 cm., diámetro copa 9'3 cm. y diámetro pie 14 cm. Fig. 5.

Tiene el pie circular y escalonado en tres zonas: la primera con pequeña pestaña que da paso a un zócalo recto y liso, la segunda de superficie cóncava y la tercera elevada con cuerpo troncocónico, ésta última decorada con tres medallones circulares en los que se inscriben otros cuadrilóbulos con los siguientes adornos abultados: un corazón con llamas, un cáliz y un áncora, se alternan con cabezas de querubes, sobrepuestos, con alas cruzadas ²⁴; se complementa con grandes hojas de acanto que enmarcan estos motivos. El astil es cilíndrico, adornado con incisiones de cuadrilóbulos y el nudo en forma de manzana con gallones incisos, compartimentados arriba y abajo, separados por un friso decorado con motivos geométricos. La copa acampanada y lisa, con una franja mate en la parte superior, a modo de adorno; la subcopa, sobrepuesta, decorada con gallones recercados y calados en su parte inferior, sobre éstos un zócalo formado por dos estrechas molduras con remate festoneado, se decora en su interior con trifolias enfrentadas, y cuadrifolias enmarcadas en un círculo, todas ellas caladas a modo de cenefa. Presenta una estética equilibrada y agradable.

Este cáliz en su estructura sigue la estética neorrenacentista, la disminución del basamento, respecto a los anteriores, hace que apreciemos un mayor equilibrio entre sus partes. La presencia de rasgos heredados del gótico final se manifiesta, sobre todo, en los motivos decorativos pero estos muy evolucionados. La copa, al igual que los modelos anteriores, tiene ya un perfil cilíndrico-cónico de acuerdo con modelos del gótico tardío. La subcopa, sobrepuesta, de menor altura que la de los cálices anteriores, donde se combinan gallones calados en la parte inferior con una franja decorada por trifolias y cuadrifolias enmarcadas, como remate un fino festoneado. El astil cilíndrico y el nudo lenticular aplastado, dividido en dos partes por un estrecho friso entre molduras, con decoración incisa de motivos geométricos sigue los modelos de esta estética.

En la peana los medallones recuerdan los cálices góticos pero los motivos iconográficos representados -corazón con llamas, cáliz y áncora- son propios de los gustos del momento; entre ellos tres angelitos barrocos, con alas cruzadas, estos siguen el mismo modelo del cáliz del convento de las Madres Brígidas, anteriormente descrito, todos ellos enmarcados entre grandes hojas de acanto estilizadas ²⁵.

Y finalmente cierra este estudio el *cáliz* de la parroquia de San Millán de Ali, es de plata en su color pero presenta restos de haber estado sobredorado; mide 23 cm. de alto, 9 cm. de diámetro copa y 13 cm. de diámetro pie. Fig. 6.

Tiene pie circular, de borde moldurado con pestaña convexa y peana cóncava, dividida en seis campos que se continúan en un cuerpo tronco-cónico alargado, de perfil cóncavo, decorado por seis lóbulos triangulares formados por seis grandes hojas, de punta de lanza, que alternan con los seis espacios lobulados sobre fondo de lustre, en los que se representan símbolos pasionales -escaleras y lanza, dos bastones cruzados, servicio de lavabo, jarro de flores y cruz florenzada- esta última dos veces repetida. El astil formado por dos cuellos cilíndricos decorados con pequeñas florecitas incisas y con nudo esférico de seis flores afrontadas, retalladas y enmarcadas en rombos, sobre fondo de lustre, formados por hojas enfrentadas con separación en el centro. La copa acampanada y lisa con un anillo inciso en la parte superior, a modo de adorno; la subcopa, sobrepuesta, decorada con hojas de marcada separación en el centro a modo de las del pie, alternando éstas con ramitos de trifolias lisas con hojas caladas, todo ello estampado. La combinación de los fondos lisos con las superficies bruñidas le dan un mayor realce a la pieza.

No se le han apreciado marcas, pero como los anteriores, es obra ecléctica, más de acorde con la estética renacentista, al igual que el cáliz de Alaiza; tiene mayor arraigo en lo que se refiere a la tradición gótica, repite miméticamente el modelo en el que se inspira como en el nudo esférico con decoración fitomorfa. La copa sigue el modelo cilíndrico-cónica y la subcopa, sobrepuesta, formada por decoración vegetal de hojas y flores que hacen que el remate semeje a una crestería gótica. En la peana acucharada se representan símbolos pasionales característicos de la iconografía renacentista. La simplicidad de las hojas, dispuestas en el pie y subcopa, serán modelos muy utilizados en las piezas de orfebrería, incluso hasta el segundo cuarto del siglo XX ²⁶.

Como síntesis final, después del análisis tipológico, estilístico, ornamental y comparativo de las piezas analizadas, enunciamos a modo de resumen, diversas conclusiones que se deducen de nuestro estudio:

1.- Las piezas presentadas, como podemos observar, participan de todas las corrientes "neo" que se extendieron a lo largo del siglo. Destacamos como la orfebrería elaborada en los talleres alaveses responde, mayormente, a modelos neoclásicos, cuyo arraigo hizo que se siguieran realizando hasta casi finales del siglo XIX, conviviendo no solo con las corrientes románticas que también se elaboraron en estos talleres, sino con todas las nuevas creaciones eclécticas que surgían en esos momentos y que se estaban imponiendo en Europa.

2.- Dentro de la corriente ecléctica de estas obras, su tipología se enmarca, fundamentalmente, dentro de las corrientes neogótica y neorrenacentista. De la primera destacar que los nudos imitan, todos, esta tendencia, a excepción del cáliz de Alaiza, que copia el modelo renacentista; los amplios basamentos de los cálices del convento de las Madres Brígidas, son también claros exponentes. Las copas, en cambio, siguen todos modelos del Renacimiento. En la custodia de Langarica vemos como se conjugan, en el

sol expositor, los rayos empleados en el Barroco con el recargamiento de nubes, alrededor del viril, propio del Rococó.

3.- En cuanto a los temas decorativos coexisten elementos de todas las épocas y momentos artísticos, fusionados y descontextualizados de sus marcos originales, como hemos reseñado en cada pieza. Podemos decir que estos objetos participan de las mismas corrientes historicistas que caracterizan al resto de la producción artística del momento, especialmente a la arquitectura, con modelos tomados del pasado.

4.- En cuanto a la técnica de su elaboración hay que destacar el cambio que produjo la introducción de nuevos materiales en las artes santuarias con la posibilidad de crear aleaciones o metales nuevos más baratos que la plata. En ese proceso, de alternar los metales nobles con otros materiales está la base para la progresiva implantación de objetos de apariencia lujosa pero a precios económicos y su consecuente difusión, en las que se encuadran las piezas estudiadas.

5.- La gran demanda de objetos litúrgicos, provocada por la pérdida de éstos en los avatares históricos que afectaron a esta provincia, unido al espíritu religioso, aumentado aquí con la erección de Vitoria en Diócesis y el aumento de población, hizo que estas piezas venidas de fuera satisficieran los deseos de la clientela -religiosa- haciendo que tuvieran una gran aceptación.

6.- El carácter ecléctico de las piezas estudiadas, con su variada tipología y decoración, son claro exponente de las artes santuarias que se realizaban a finales del siglo pasado y comienzos del presente, éstas comparten las mismas corrientes historicistas que caracterizan al resto de las creaciones artísticas del momento.

NOTAS

1 El eclecticismo como doctrina de la que se proclama autor Víctor Cousin se define por su método, tomar lo mejor de cada sistema o doctrina filosófica del presente o del pasado, lo que le separa del sincretismo o reunión indiscriminada de doctrinas. Estas ideas aparecen muy claras en el discurso pronunciado en la apertura del curso acerca de la filosofía del siglo XIX. COUSIN, V., *De lo Verdadero*. Traducción del francés por Ana M^a Bravo y Dilva Haym. Buenos Aires 1969, pág. 61. Un proceso semejante afecta a las obras de arte, en concreto a la orfebrería, la ampliación de nuevos modelos basados en la necesidad de adaptar la obra de arte a la realidad social, es pues un acoplamiento de estas nuevas obras a las demandas burguesas.

2 Este proceso en España se da más en el último tercio del siglo XIX, si bien diremos que la condición ecléctica es una constante en toda la historia del arte en general, y en la orfebrería en particular, pues todos los períodos se entrecruzan. El eclecticismo como conciencia de tal se produce muy claramente entre el medievalismo y el modernismo. (Véase en esta misma línea, referente a la arquitectura: NAVASCUES, P., "La arquitectura en el último tercio del siglo" en *Historia del arte Hispano. Del Neoclasicismo al Modernismo*. T.V, Madrid, 1978, págs. 67-95.

3 El carácter ecléctico de estas obras está en consonancia con el pensamiento de RADA Y DELGADO expresado para la arquitectura cuando, en 1882, afirma que: "al hombre de nuestro siglo parece no le baste el presente. Avido de emociones, lleva al concurso de sus deseos, nunca saciados, lo moderno y lo antiguo; lo nacional y lo extranjero; el arte y la industria; y en su propósito de buscar belleza en esta novedad cuya unidad está solo en el afán por lo bello que siente y no acierta a definir..." Véase: RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la., *Cual es y debe ser el carácter propio de la arquitectura del siglo XIX*. Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando, leído el 14 de mayo de 1892. NAVASCUES, P., "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX". *Revista de Ideas Estéticas*. T. XXIX (1971), pág. 117.

4 Son muchas las piezas recogidas con estas características, se observa que una gran parte están realizadas con materiales pobres recubiertos de una fina lámina de plata, responden a un modelo industrial repetitivo de bajo coste; otras alternan la plata, en su color o sobredorada, con aplicaciones de metal plateado o sobredorado.

5 Sobre este taller véase: MARTIN VAQUERO, R., *La platería vitoriana del siglo XIX: El taller de los Ullivarri*. Vitoria-Gasteiz, 1992.

6 MARTIN VAQUERO, R., "Plateros vitorianos del siglo XIX y sus obras". KULTURA, 3, 2.ª época, págs. 19-31. El cáliz de la parroquia de la Coronación de Vitoria nos lo pone de manifiesto.

7 En primer lugar, en lo que respecta a la industria - en el arte de la orfebrería en particular- la gran perfección manual de los artífices plateros alaveses hizo que el proceso industrial se retrasase respecto a otros lugares; en segundo lugar, el espíritu religioso de la gente junto con la erección de la Diócesis de Vitoria en 1862 atrajo la llegada de nuevas Ordenes Religiosas y la fundación de numerosas cofradías que demandaban obras para la celebración de la liturgia. El auge de esta demanda motivó que no fueran suficientes las obras de los talleres alaveses que aún subsistían, sino que se importaran muchas piezas realizadas en el país vecino, éstas, además contaban con precios competitivos debido a la fabricación de obras en serie y al empleo de plata de inferior calidad.

8 Las publicaciones referentes al tema que se generaron en la época, fueron muchas, entre otras, podemos citar: RIGAL, L., *Album Enciclopédico y Pintoresco*. Madrid, 1857; BORRELL, M., *Tratado teórico y práctico de dibujo con aplicación a las Artes y a la Industria*. Madrid, 1866-75; ALZOLA Y MINONDO, P. DE, *El arte industrial en España*. Bilbao, 1892. Sobre este tema son también bastantes las publicaciones existentes de este siglo, sirvan de ejemplo: CALVO SERRALLER, F., "Polémica en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español". *Actas II Congreso C.E.H.A.*, Valladolid, 1978, págs. 40-59. SOLA MORALES, I., "El problema de las artes aplicadas y la teorización del eclecticismo en España: El Album Enciclopédico y Pintoresco" de Luis Rigal (1857)". *Actas del II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, 1978, págs. 324-331. PITARCH, A.J., Y DALMASES, N., *Arte e Industria en España 1774-1907*. Barcelona, 1982, también: *El diseño artístico y su influencia en la industria (arte e Industria en España, desde finales del siglo XVIII hasta los inicios del XX)*. Cuadernos de la Fundación Juan March, nº 110.

9 Estos animales fantásticos "grifos" en la mitología y en el arte se presentan de diversos modos en los pueblos antiguos y su mito ha tenido también varias formas. Los aquí representados, cabeza de león con cuerpo apoyado en las patas anteriores, alas y cola enroscada parecen a imitación en los vasos antiguos rodios, en los que aparecen alineados en un friso con otros animales, después en el gótico, adaptados al simbolismo cristiano, representan el demonio o la avaricia y en el Renacimiento ya aparecen como una aplicación general y frecuente de figura de mero adorno.

10 Este cuerpo ornamental, entre el astil y el sol expositor, lo podemos apreciar en varias custodias de los diversos momentos artísticos, son generalmente sobrepuestos, como ejemplo, con figura en el centro y cuatro asitas en los extremos conocemos una custodia del siglo XVII del Convento de la Inmaculada de Vitoria o con cabeza de ángel con alas, en otra custodia neoclásica de la parroquia de Santa María de Salvatierra (Alava).

11 El modelo de querube con alitas cruzadas lo podemos encontrar en obras de diferentes períodos o en obras llegadas de hispanoamérica, sirvan de ejemplo, un cáliz del convento de las Madres Brígidas de Vitoria o el cáliz de Alaiza, que estudiaremos a continuación y que según parece fue un modelo muy copiado en esta zona; y en una custodia de Ali del siglo XVII, de procedencia hispanoamericana. Esta última en: MARTIN VAQUERO, R., "Platería hispanoamericana en la ciudad de Vitoria". *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid, 1992, pág. 689.

12 A.H.D.V. Langarica. Documentalmente, en los Libros de esta parroquia no hemos hallado ninguna referencia a esta pieza que nos pudiera aclarar su origen o procedencia.

13 Sobre este tema puede consultarse: HERRAEZ ORTEGA, M^a Victoria, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León 1988, pág. 83-88. SANZ SERRANO, M^a J., "Los cálices del Museo Lázaro Galdiano". *Goya*, n^o 142, págs. 208-213. MARTINEZ SUBIAS, A., *La platería gótica en Tarragona y provincia. Tipología, catálogo, punzones*. Tarragona, 1988, págs. 64 y 66.

14 Los angelitos fueron motivos que en el período Rococó, aparecen mucho entre las nubes que rodean el viril de las custodias, en Alava tenemos, entre otras, una custodia en la parroquia de San Juan de Salvatierra y otra en San Prudencio de Armentia. Incluso junto con racimos de uvas y espigas como en una custodia de la parroquia de Topas : PEREZ HERNANDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (S. XV al XIX)*, Salamanca, 1990. P.n. 213. y otra de la parroquia de Manzanilla: HEREDIA MORENO, M^a C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, T.I, págs. 229.

15 A.H.D.V. Langarica. Al no encontrar, tampoco, de estas obras referencia documental alguna, pensamos que la custodia anterior como estas dos piezas, pueden deberse a una donación de este siglo.

16 No obstante, el arte en su relación con la industria ha colaborado generosamente en la mejora estética de los nuevos productos industriales.

17 Véase nota 11.

18 En esta pieza se acentúa el contraste de luz y sombra por los fondos pulidos y granulados, a imitación de los modelos góticos, así como en la utilización de los esmaltes que favorecen el cromatismo y establecen una distribución de superficies y masas que contribuyen enormemente a la belleza de la obra. Véase: ESTERAS MARTIN, C., *La orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*. Teruel, 1980, T. I, pág. 54.

19 El punzón en rombo se utilizó desde el 17 de noviembre de 1797 hasta el 25 de enero de 1884: TARDY, *Poinçons d'argent*. París 1971, 9e, pág. 200-205.

20 En Francia esta sociedad data ya de 1840. Véase: BENEVOLO, L., *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, 1974 (2), pág. 90.

21 Entre los numerosos modelos que se encuentran en Alava de similares características al aquí descrito, podemos citar: un cáliz en Ullivarri-Gamboa (Alava), otro cáliz del convento de las Carmelitas Descalzas de Betoño (Alava) o un copón del Colegio de San Viator.

22 El símbolo que aparece como garantía de la ley de la pieza corresponde a la ley de 950 milésimas, pero en otras piezas conocidas, de esta procedencia, se utiliza plata de 800 milésimas. TARDY, *Poinçons...* ob. cit, pág. 200.

23 Archivo Convento Madres Brígidas. *Libro de la Historia de lo más memorable de esta Comunidad de Religiosas Recoletas de Ntra. Sta. Madre Sta. Brígida de la ciudad de Vitoria desde el año 1852*. T. III, fol. 135. Consta que en el año 1878, les fueron entregados varios vasos sagrados pertenecientes al P. Fr. José de Zurbitu, por cláusula que dejó en su testamento: " dos cálices de plata sobredorada con sus patenas, el uno filigranado ...", pensamos que él aludido es este que se conserva.

24 Este modelo de angelito con las alas cruzadas es idéntico al del cáliz del Convento de las Madres Brígidas, anteriormente descrito, y muy similar al que aparece, sobrepuesto, entre los rayos del sol expositor de la custodia de Langarica.

25 Como se puede apreciar en este cáliz la alusión a modelos antiguos, propios de las corrientes imperantes de la época están presentes en las formas y en la decoración de esta pieza.

26 Sirvan de ejemplo el cáliz limosnero de 1922: SEGUI GONZALEZ, M., *La platería en las catedrales de Salamanca*. Salamanca, 1986, n^o 231, pág. 109-110. Aunque con mayor esquematización sigue este modelo otro cáliz limosnero realizado en 1931: MARTIN, F.A., *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, n^o 340, pág. 372. En Alava este tipo de hojas fue muy utilizado desde finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, como se puede apreciar en los cálices de Martioda, Adana, Ozaeta, entre otros.



1. Custodia. Iglesia de Langarica (Alava).



2. Copón. Iglesia de Langarica (Alava).



3. Cáliz. Convento Madres Brígidas.
Vitoria.



4. Cáliz. Convento Madres Brígidas.
Vitoria.



5. Cáliz. Iglesia de Alaiza (Alava).



6. Cáliz. Iglesia de Ali. Vitoria.

LA FIGURA DEL MARCHANTE

MILAGROS TORRES LOPEZ.

El nuevo poder de la alta burguesía obtenido tras la revolución Francesa y la revolución Industrial, marcó un cambio profundo en el sistema de vida del siglo XIX. A partir de entonces el Estado tuvo una intervención, cada vez más creciente, en todos los aspectos de la vida social, de la cual el arte no quedó excluido. Se rompieron las estructuras tradicionales del mecenazgo por parte de las clases superiores, nobleza y clero, pasando a ser la administración y la burguesía quienes detentaron, a partir de ese momento, la función social del mecenas.

En este papel de nuevo mecenas, el Estado potenció una política de ayuda al arte, a través de las Academias, los Salones oficiales, el viaje pensionado a Roma, los premios y condecoraciones, etc.

Por su parte, la burguesía quería acceder a la obra de arte.

A ello se sumó el crecimiento demográfico en ciudades y capitales industrializadas que introdujeron cambios en las posibilidades de relación del artista con su cliente.

El artista quedó aislado de su relación natural y personal con el cliente que había tenido a lo largo de los siglos.

El marchante surgió como una necesidad de la nueva relación entre el arte y la sociedad y como una necesidad de mercado, provocado por un mayor interés cultural, que se plasma en la mayor demanda de obras artísticas, la figura del intermediario entre el artista y su cliente, "el marchante (...) escalón intermedio introducido en nuestra época en el diálogo artista-coleccionista"¹.

Un nuevo cambio se introdujo en el mundo del arte cuando el artista intentó producir lo que sentía, no lo que imponía el gusto oficial.

Si a partir de la Revolución Francesa el Estado intentaba controlar la producción del artista a través de las Academias, salones oficiales y premios, poco a poco, y con la llegada de las ideas románticas, se inició por parte del artista la búsqueda de su autonomía de creación, intentando romper con los esquemas tradicionales.

Se ha de tener presente también la evolución que con respecto al arte padeció la burguesía. Si en un primer momento, la nueva burguesía, con el fin de adquirir un prestigio social, utilizaba los valores culturales de la antigua clase en el poder, la aristocracia, y tenía un gusto conformista que se alimentaba en los Salones de la Academia o en galerías de moda que se limitaban a actuar de representantes comerciales de las producciones académicas; en una segunda etapa, al apoderarse de la industria, como sector

fundamental de la sociedad incluso en la cultura se sintió la exigencia de una renovación radical. "La exigencia de la nueva burguesía consistía en legitimar, también en el plano cultural, su "status" económico y social, intentando imponer una ideología artística, funcional respecto a las nuevas demandas productivas, y a la nueva distribución de actuaciones en la sociedad" ².

Este fue el principio de un nuevo proceso de producción más dinámico, que se reafirmó con el apoyo de críticos, coleccionistas y marchantes. El marchante que empezó siendo un simple intermediario, comisionado, entre las partes interesadas (artista y cliente) pasó a "erigirse en árbitro supremo de los destinos del llamado mercado artístico" ³. El papel del marchante fue muy importante en la participación de la libre circulación de la obra de arte a partir de la segunda mitad del siglo XIX. A la vez fue adquiriendo un papel cada vez más significativo en el desarrollo del arte y en su nueva forma de llegar hasta el público.

La mayoría de los primeros marchantes provenían de oficios y profesiones muy diferentes, a veces, poco relacionadas con el mundo del arte.

Julien Tanguy (1825-1894) Fue uno de los primeros marchantes. Pasó por diferentes oficios, fue yesero, empleado de ferrocarriles, moedor de un comercio de colores, hasta que en el año 1870 se instaló en Montmartre en un pequeño establecimiento de venta de materiales para artistas pintores y aquí fue donde pronto se empezaron a ver telas de sus propios clientes que no eran otros que los impresionistas, Cézanne, Monet, Sisley, Gauguin, Seurat...La realidad es que su negocio, que duró dieciséis años, no prosperó mucho. Se ha de destacar que en esta tienda fue donde Víctor Chacquet, empleado de aduana, descubrió a los impresionistas, creando una colección muy importante de Cézanne ⁴.

De la misma época es Adolphe Goupil, instalado en París, en la calle Caulaincourt hacia el 1850 y que empezó a interesarse por los impresionistas a partir de 1877. Fue importante su relación con artistas españoles. Es considerado el iniciador de los primeros contratos en exclusiva entre marchante y pintor, realizó exposiciones monográficas, creó una red de clientes asiduos. También inició la venta de grabados y fotogramas. Tuvo la iniciativa de organizar subastas, el fin de las cuales era subir la cotización de un determinado artista y, como no, apostó por artistas jóvenes apoyándose en sus inicios mediante subvenciones y otras ventajas.

Goupil sobre todo se dedicó a poner en circulación grabados de cuadros provocando así que el artista pudiera adquirir un cierto nivel económico con los derechos de reproducción de sus obras ⁵.

Después de estos iniciadores del marchandismo aparecieron tres figuras que cambiaron rotundamente el papel del marchante, comenzando una nueva era, una nueva relación entre artista y coleccionista-cliente. Estos tres personajes son: Paul DURAND-RUEL, Daniel-Henry KAHNWEILER y Ambroise VOLLARD. Pellegrini los define: "El marchante de tipo moderno aparece con Paul ;Durand-;Ruel que a partir de 1870 trata de imponer a los impresionistas. Le sigue en prestigio Ambroise Vollard asociado a la gloria de Cézanne desde 1895, y que en 1901 realiza en París la primera exposición de Picasso, Daniel-Henry Kahnweiler se constituyó en el gran marchante asociado a los cubistas. Todos estos marchantes se convertían en los portaestandartes de una tendencia o de un artista y eran al mismo tiempo promotores, divulgadores y teorizadores" ⁶.

Estos tres hombres, por una parte contribuyeron de manera decisiva a la afirmación a escala internacional de las vanguardias históricas y por otra parte, al monopolizar la

producción mediante contratos de exclusividad, crearon las condiciones idóneas para el mercado especulativo.

A continuación se realiza un acercamiento a estos primeros marchantes de nuevo tipo.

Ambroise VOLLARD (1865-1939). Se estableció en París alrededor de 1890, entrando como dependiente en un pequeño establecimiento de venta de cuadros. Poco tiempo después el año 1893 abrió su propia galería, sintiendo atracción por Van Gogh y Cézanne y estableciendo relación con Bonnard y Odilon Redon.

En el año 1895 organizó una importante exposición de Cézanne. En 1896 Vollard entró en contacto con Gauguin, le escribió a Tahití "y le propuso un contrato para comprarle toda su producción" ⁷. Contrato que parece acabó firmando en 1900, esto permitió al artista pintar sin preocupaciones. Se convirtió en el único depositario en París de las obras de Cézanne y de Gauguin. "La galería Vollard sustituyó a la tienda de Tanguy" ⁸.

A Vollard se le debe la primera exposición de Picasso en el año 1901 y la de Matisse en 1904. "Años después, compró por dos mil francos una treintena de telas de Picasso y adquirió el taller de Vlaminck" ⁹.

El camino de Roualt se vio influido por este marchante que lo acercó a la cerámica y a la ilustración hacia el 1916.

Ambroise Vollard quiso dejar sus pensamientos no tan sólo a través de la obra de muchos artistas, sino también escribiendo. Realizó las obras *Reincarnation du Pere Ubu* y *Souvenirs d'un marchand de tableaux* donde explica de forma somática algunas de sus memorias de este período de tiempo que va de los impresionistas a los fauves y que tan importante fue para el arte moderno.

Su retrato ha quedado para la posteridad de manos de artistas como Cézanne, cuatro retratos de Renoir, uno de ellos vestido de torero, el de Picasso, los de Bonnard, de Roualt, de Maurice Denis, de Dufy y muchos otros.

Sin duda fue un gran descubridor de la nueva pintura, a la cual apoyó en todo momento siendo a la vez un hombre de personalidad original, con un humor muy particular como se puede descubrir en sus escritos.

Paul DURAND-RUEL (1831-1922). Heredó de su padre, hacia el 1855, un establecimiento de material para artistas y de venta de cuadros, situado en el número 103 de la calle Petits-Champs ¹⁰. En este local Durand-Ruel transformó la función tradicional del marchante de cuadros. Su primera batalla la realizó a favor de los pintores de la Escuela de Barbizón, y la segunda, a partir de 1870, a favor del grupo de Batignolles, es decir, el grupo que se reunía en torno a Manet (de artistas impresionistas) en el Guerrois en Batignolles ¹¹.

Estando en Londres en el año 1870, Daubigny le presentó a Monet ¹².

Conociendo a Manet se orientó definitivamente hacia el marchandismo de los artistas impresionistas, a los cuales unió a partir de aquellos momentos, su propio destino. Entró en contacto con Degas, Cézanne, Renoir, Sisley...

En el año 1869 fundó la revista *Internacional del Arte y la Curiosidad*. En 1876 realizó la segunda exposición de los impresionistas, organizada en "la calle Le Peletier" ¹³, que produjo gran escándalo. También publicó entre el 22 de noviembre de 1890 y el 2 de mayo de 1891 el diario semanal *El arte en los dos mundos*. A partir de febrero de

1883 organizó una serie de exposiciones particulares de los artistas que sustentaba. El mismo año presentó obras del grupo impresionista en Londres, Rotterdam y Boston ¹⁴.

Viendo que París no apreciaba a sus valores sintió la necesidad de dar a conocer a sus pintores fuera del país. Por ello, en 1885 organizó una exposición en un hotel de Bruselas “que no tuvo mucha resonancia” ¹⁵. “En marzo de 1886, Paul Durand-Ruel partió hacia Nueva York con más de 300 pinturas, en un intento desesperado de ganarse el nuevo mundo para un arte que tan escasa acogida tenía en Francia” ¹⁶. Su nombre ya era conocido en América como marchante de la escuela de Barbizón, lo cual llevó a críticos y público en general a acudir a la exposición impresionista, bajo la idea de que si defendía tanto a estos artistas sería porque tenían algún mérito.

Ante la exposición hubieron críticas diversas, siendo algunas tan negativas como las que se producían en París; pero, en general, “los comentarios de prensa, que reflejaban la opinión del público, admitían que los pintores americanos podían sacar muchos conocimientos técnicos de esos cuadros y que la exposición presentaba, desde las primeras obras de Manet hasta la gran tela de Seurat, una ocasión única para estudiar la intransigente potencia de la escuela impresionista” ¹⁷.

La realidad fue muy positiva, hubo un gran interés hacia la exposición que llegó a prolongarse un mes más. La exposición fue montada en la American Art Galleries y se trasladó al prolongarla a la Academia Nacional de Dibujo “lo que le daba una consagración casi oficial” ¹⁸. La American Art Association compró varios cuadros y se habló de que en otoño volviera una nueva exposición ¹⁹.

Durand-Ruel volvió a París en junio de 1876 animado por la acogida que sus pintores habían tenido en América.

Fundó sucursales en Londres, Bruselas y el año 1877 en Nueva York, galería que dirigieron sus hijos por espacio de 35 años ²⁰. Mediante estas sucursales “contribuyó a crear un mercado internacional” ²¹.

Lo que hizo de Durand-Ruel el primero de los grandes marchantes modernos fue el tener, por una parte, su voluntad de monopolio, de otra parte, el hecho de interesarse por una pintura que no tenía ninguna demanda y el hecho de acumular un stock que le aseguraba el final del proceso.

El año 1866 compró a Théodore Rousseau sesenta obras. En 1872 visitó a Manet y le compró todo lo que tenía, veintitrés cuadros, que pagó con 35.000 francos ²².

Entre los artistas y él no existía un contrato escrito, las cuentas tenían lugar periódicamente.

Sin duda, “Paul Durand-Ruel (...) decidió coleccionar pinturas que no gozaban de la demanda de su época; al ayudar a vivir a los artistas incomprensidos por el público; trabajó para lograr la reputación de “sus” pintores y de toda una forma de arte” ²³.

Con Durand-Ruel el comercio de cuadros dejó de consistir en satisfacer el deseo de una clientela sin jugar un rol en su difusión y en la comercialización de nuevas formas estéticas, Moulin lo explica de la siguiente manera: “*Le commerce de tableaux a cessé après lui de pouvoir se confondre avec celui des produits de haut luxe: il ne consistait plus à satisfaire les désirs d’une clientèle sans jouer un rôle dans la diffusion et la commercialisation d’enouvelles formes esthétiques*” ²⁴.

El año 1922 Durand-Ruel murió a los 90 años de edad. “Vivió lo bastante para ver como sus pintores entraban en la gloria, una gloria tal que los propios artistas nunca

habían imaginado, como tampoco el marchante que más de medio siglo antes, con un instinto infalible, había defendido su causa aparentemente sin esperanza”²⁵.

Daniel-Henry KAHNWEILLER (1884-1979) Kahnweiler en su trabajo tuvo dos grandes maestros, Durand-Ruel y Vollard, fueron modelos de perspicacia y de coraje por sus propias ideas y Kahnweiler “il ne cessa jusqu'à sa mort, d'honorer la mémoire”²⁶.

Abrió su galería en París, en la calle Vignon, número 28, “una galería en la que expuso obras de Derain, Vlaminck, Van Dongen y después, Picasso, Braque, Léger y Juan Gris”²⁷. No fue su única galería. De 1914 a 1919 su actividad se vio interrumpida. Kahnweiler cuando la primera Guerra Mundial estalló se encontraba en Roma y “comme beaucoup d'autres pacifistes -Hans Arp, Hugo Ball, Tristan Tzara, dont il fera la connaissance- il s'installe en Suisse”²⁸.

Después de la guerra de 1920 se asoció con Andrés Simón y abrió una nueva galería en el número 29 de la calle Astorg, también de París.

Este no fue el final de cambios de galerías, “en 1943, les circonstances imposant un changement de raison sociale, la galerie prit le nom de Louise Leiris et le garda lorsqu'elle fut transférée, en 1957, 47 rue de Monceau, dans un quartier devenu après la libération le haut lieu du commerce de l'art”²⁹.

Su verdadera vocación de marchante fue debida a su encuentro con Picasso y con la obra *Les demoiselles d'Avignon* que le produjo un verdadero shock y el poder llevar a cabo sus ideas sobre cual debía ser el trabajo de un marchante, “Kahnweiler comprit dès le début que cette rencontre lui faisait découvrir un art qui concrétisait radicalement ce que, jeune homme, il avait “imaginé”: être plus que le colporteur d'une avant-garde “reformiste”, mais le partenaire d'une rupture”³⁰.

Con Picasso y los cubistas podía llegar a llevar a cabo su idea, “moi, je voulais être un marchand de tableaux qui offrirait à l'admiration publique, si je puis dire, les peintres que le public ne connaissait absolument pas et auxquels il faudrait frayer une voie”³¹.

Las principales ideas sobre las que basó su comercio fueron; “Vendre de peintres novateurs, s'assurer le monopole de leur production, tels sont les deux premiers principes. Le troisième est le suivant: acheter et vendre bon marché les peintres jeunes”³².

El contrato de exclusividad sobre toda la obra de un artista era su único punto básico y principal al que siempre era fiel. Este contrato le permitía tener la seguridad de que más tarde o más temprano la operación sería rentable. A través de esta forma de contrato se acentuaba la evolución hacia un mercado monopolístico que facilitaba el juego de empresarios atrevidos. “L'exclusivité signifiait aussi: s'il se déclarait prêt à courir des risques, il voulait en revanche avoir la certitude d'être seul à dominer le marché”³³.

Los primeros contratos que realizó fueron con Vlaminck, Derain, Braque, más tarde con Van Dongen. Con Picasso el primer contrato data de 1912. “Picasso était et est d'ailleurs resté un homme arrivé on ne savait d'où et dont il ne pouvait évidemment pas savoir si son entreprise, qui pouvait paraître folle, allait durer”³⁴.

También estableció contratos con Juan Gris, Léger y Manolo Hugué.

Este tipo de contrato iba unido a otro contrato de honestidad y fidelidad que se podría denominar moral. Para Kahnweiler eran muy importantes las buenas relaciones y la confianza establecida entre el artista y el marchante.

Junto a su tarea de marchante también se dedicó a editar libros como *L'échateur pourrissant* de Apollinaire con xilografías de Derain y el *Saint Matorel* de Max Jacob con grabados de Picasso.

Las innovaciones que estos nuevos marchantes introdujeron en aquellos momentos en la relación artista-cliente y en la relación con el mercado del arte fueron, en realidad, las que siguen vigentes actualmente. Poli las resume bien claramente en estos cinco puntos:

- “1.- Exposiciones individuales y colectivas en una galería.
- 2.- Fundaciones de revistas especializadas, con funciones críticas y promocionales.
- 3.- El contrato con los pintores y, por consiguiente, la adquisición anticipada de toda o de parte de su producción a cambio de un pago seguro.
- 4.- La organización de una sucursal en Nueva York, por parte de Durand-Ruel (1866) y el desarrollo del mercado a escala internacional, basado en una red distributiva eficiente y capilar”³⁵.

Nació en estos momentos el marchante de tipo empresario, al que se le puede denominar así porque son empresarios en el sentido sociológico de la palabra, a la vez que aficionados al arte, son innovadores, “...el perfecto marchante es una mezcla de “amateur” lúcido y de comerciante intuitivo, de pionero audaz y de traficante sobre seguro”³⁶.

De lo que no se puede dudar, es de que se trata de un agente dinamizador del mercado, ni vende (normalmente) una pintura consagrada y en demanda, sino que es un descubridor y promotor de la nueva pintura. Su objetivo es llevar esta nueva pintura al público e imponerla como gusto predominante.

Moulin define claramente este tipo de marchante que no deja de ser en cierta medida un empresario: “*C’est un “marchand” qui sait discriminer et influencer la demande, c’est un “financier” utilisant toutes les possibilités du capitalisme moderne: c’est un “entrepreneur” qui verse un “salaire” aux peintres les plus chers et collectionneurs internationaux, peu nombreux mais milliardaires, et les grands musées étrangers*”³⁷.

El Marchante es un organizador, y esta organización la realiza mediante un cálculo económico racional. La primera decisión es la elección de artistas que va a sostener por intuición. Para ello, tiene que tener en cuenta la coyuntura general, sus disposiciones financieras y la demanda sobre la que se tiene que apoyar para formar su equipo.

El equipo (y se hace referencia al número de pintores que tendrá bajo su responsabilidad) financiero más sólido es el que está formado por pintores ya conocidos y pintores por conocer, dos generaciones.

A partir de estas bases el marchante organiza el lanzamiento de un artista. Le hace figurar en exposiciones de grupo, le organiza exposiciones individuales y le introduce en manifestaciones internacionales. Le beneficia con sus técnicas publicitarias (catálogos, libros publicados, artículos ...), de sus relaciones en el dominio artístico y de su crédito con expertos y coleccionistas.

Hay que tener en cuenta, que el marchante empresario está corriendo un riesgo continuamente, el riesgo asociado a la innovación y el riesgo asociado a la evolución de la situación económica general. el arte es un bien suntuoso, las galerías y particularmente las que defienden la pintura actual están mal armadas para afrontar cualquier crisis económica.

Se asemeja, como se observa, a un magnate de la banca y de la industria. pero él no se quiere confundir con ellos porque su actividad mercantil se ve ennoblecida al tener al arte por objeto.

NOTAS

- 1 TORRALBA, F., "El fenómeno de las exposiciones de arte" *Tercer Programa*, n.º. 18, Madrid, abril 1972, pág. 331.
- 2 POLI, F., *Producción Artística y Mercado*, Colección Punto y Línea Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1976, pág. 46.
- 3 BENET AURELL, J., "La pintura y los marchantes", *San Jorge*, nº 29, Revista Trimestral de la Diputación de Barcelona, enero, 1958, pág. 37.
- 4 NACENTA, R., *La escuela de París*, Ed. Rauter, S.A., Barcelona, 1960, pág. 56.
- 5 GONZALEZ, C-MARTIN, M., *Pintores españoles en París (1850-1900)*, Tusquets Editores, S. A., Barcelona, 1989, pág. 27.
- 6 PELLEGRINI, A., *Nuevas tendencias en la pintura*, Muchnik editores, Buenos Aires, 1967, pág. 299.
- 7 REWWALD, J., *Historia del Impresionismo*, Vol. II, Seis Barral, Barcelona, 1972, pág. 173.
- 8 REWALD, J., *Historia del Impresionismo*, op. cit. pág. 173.
- 9 NACENTA, R., op. cit. pág. 57
- 10 NACENTA, R., op. cit. pág. 56.
- 11 MOULIN, R., *Le marché de la peinture en France*, Les editions de Minuit, col. Le Sens Commun, deuxième edition, París, 1967, pág. 29.
- 12 MOULIN, R., op. cit. pág. 29.
- 13 NACENTA, R., op. cit. pág. 56.
- 14 MOULIN, R., op. cit. pág. 30.
- 15 REWALD, J., *El Post-impresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1982, pág. 21.
- 16 REWALD, J., *EL Post-Impresionismo...*, op. cit. pág. 21.
- 17 REWALD, J., *Historia del Impresionismo*, op. cit. pág. 131.
- 18 REWALD, J., *Historia del Impresionismo*, op. cit. pág. 131.
- 19 REWALD, J., *Historia del Impresionismo*, op. cit. pág. 131.
- 20 NACENTA, R., op. cit. pág. 57.
- 21 ADORNO, T. W. FRANCASTEL, P-MOULIN, R., *El Arte en la sociedad industrial*, Rodolfo Alonso editor, S.R.L., Buenos Aires, 1973, pág. 64.
- 22 MOULIN, R., op. cit. pág. 30.
- 23 ADORNO, T. W. FRANCASTEL, P-MOULIN, R., op. cit. pág. 64.
- 24 MOULIN, R., op. cit. pág. 31.
- 25 REWALD, J., *Historia del Impresionismo*, pág. 182.

- 26 JARDOT, Maurice, *Daniel-Henry Kahnweiler*, Catálogo de la Exposición en el Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne, París, 1984, pág. 11.
- 27 NACENTA, R., op. cit. pág. 58
- 28 JARDOT, Maurice, *Daniel-Henry Kahnweiler*, op. cit. pág. 32.
- 29 MOULIN, R., op. cit. pág. 110.
- 30 JARDOT, Maurice, *Daniel-Henry Kahnweiler*, op. cit. pág. 26.
- 31 KAHNWEILER, D. H., *Mes galeries et mes peintres*, Ed. Gallimard, París, 1961, pág. 29-30.
- 32 MOULIN, R., op. cit. pág. 115.
- 33 JARDOT, Maurice, *Daniel-Henry Kahnweiler*, op. cit. pág. 29.
- 34 KAHNWEILER, D. H., op. cit. pág. 47.
- 35 POLI, F., op. cit. pág. 47.
- 36 PRIETO BARRAL, M., "Juan García Fuentes: El otro malagueño que conquistó París". *ABC*, 30.07.1978, pág. 21.
- 37 MOULIN, R., op. cit. pág. 146.