

---

## «El artista» y la difusión de la vanguardia artística en España

FRANCISCO CALVO SERRALLER Y ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

En 1946, y como volumen primero de la *Colección de Índices de Publicaciones Periódicas* promovida por el Instituto «Nicolás Antonio» del C.S.I.C., publicó José Simón Díaz los de *El Artista*, revista ilustrada que apareció en Madrid de 1835 a 1836 con periodicidad semanal. En la *Introducción* destacaba ya Simón Díaz, como antes lo hiciera Le Gentil<sup>1</sup>, la contribución de este periódico a la difusión del Romanticismo en España, contribución que constituye propiamente una auténtica militancia a favor de la nueva escuela, en su acepción francesa sobre todo.

Para los historiadores de la literatura española que se han ocupado de *El Artista*, su relevancia como órgano difusor de un cierto romanticismo dogmático y, en consecuencia, polémico frente a lo que los propios redactores de la revista llamaban clasicismo<sup>2</sup>, queda de manifiesto en el hecho de que Espronceda, Zorrilla, Salas y Quiroga, Patricio de la Escosura, Pastor Díaz y Cecilia Böhl de Faber, entre otros de los jóvenes escritores de la generación romántica del 31, esto es: la de aquellos que no habían pasado por París y Londres a raíz de la represión anti-liberal de 1823, colaboraron allí, publicando incluso sus primeros ejercicios literarios. Los sesenta y cinco números de *El Artista* han sido consultados a menudo por antólogos y editores de literatura romántica española, así como

por todos aquellos que han estudiado sus orígenes históricos y su programa ideológico (Allison Peers, Díaz Plaja, Navas-Ruiz...), pero no suelen ser sino objeto de una alusión pasajera por parte de los historiadores del arte del siglo XIX, pese a que contienen un volumen considerable de noticias y artículos consagrados a las Bellas Artes, tanto de un valor puramente documental, como también, y con frecuencia, doctrinario o polémico, y pese a que nuestro arte romántico, tan pobre siempre en formulaciones teóricas (contrariamente a lo que ocurre en Francia, Inglaterra o los Estados Alemanes, donde la *literatura artística* conoce entonces un período de prosperidad a la que no son ajenos el incremento abrumador del género histórico y biográfico, por una parte, y su encardinación en la Estética, ya sea empirista o idealista, por otra), tiene en *El Artista* un órgano excepcional de expresión ideológica. Se le cita, pues, de pasada y, lo que es más grave si cabe, de un modo casi desdeñoso, conforme a los prejuicios tradicionales de la historiografía artística española hacia los argumentos teóricos de los tratados y, en general, de los escritos sobre Bellas Artes.

Singularmente, *El Artista* no ha sido tampoco aprovechado como fuente iconográfica, si exceptuamos los análisis de carácter técnico instrumental que dedicó a sus láminas litográficas Félix Boix<sup>3</sup>;

<sup>1</sup> Cfr. *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Aperçu bibliographique*, París, 1909.

<sup>2</sup> Sobre «Clasicismo» cfr. José de Espronceda, *El Pastor Clasicismo*, I, 251-252.

<sup>3</sup> Cfr. *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX. Discurso leído ante la seis Reales Academias en la de la Historia para conmemorar la «Fiesta del Libro» el día 23 de abril de 1931, Madrid, y Discurso leído por el*

no es sin embargo el propósito de nuestra ponencia escindir el estudio de la contribución de *El Artista* a la difusión en España del arte romántico en una serie iconográfica y una serie textual, criterio que, en definitiva, reiteraría aquellos prejuicios, habiendo considerado más congruente con su condición de *revista ilustrada* abordar ambas series desde un mismo punto de vista histórico-crítico.

*El Artista* se ha declarado portavoz del romanticismo en el editorial de su primera «entrega» (I, 1-2), aunque formalmente debamos atenernos al artículo de Eugenio Ochoa, *Un romántico*, aparecido en el núm. 3 (I, 36), para confirmar sin equívocos lo que en aquel editorial era todavía virtual: «Indudablemente nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya a eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas acaso, menos duraderas que las pasadas; *sabemos que las revoluciones van extendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central, cuyo foco es la capital de Francia*; pero creemos también que no es dado a los hombres ni a las circunstancias, desterrar del mundo a la poesía, y que si ésta a veces desaparece aparentemente de la faz de la tierra, es porque va a refugiarse en el fondo de algunos corazones sensibles y generosos, como en los antiguos tiempos de turbulencias se refugiaba la religión en las cavernas y monasterios solitarios»<sup>4</sup>. Encontramos aquí expresado rotundamente un argumento capital para el programa romántico, pero cuyas implicaciones ideológicas no van a ser afrontadas críticamente en el seno de *El Artista*, ni tampoco de nuestro romanticismo artístico y literario: la identidad revolucionaria de esas *nuevas creencias*. En este sentido, la posición de los redactores de *El Artista* puede considerarse francamente progresista; y no sólo porque hayan simpatizado con la causa griega<sup>5</sup>, siguiendo el ejemplo de Byron o Delacroix,

y con la revolución americana<sup>6</sup>, o, por lo que respecta a España, con los revolucionarios de 1828<sup>7</sup> y con la guerra contra los apostólicos partidarios de D. Carlos<sup>8</sup>, sino también, y muy especialmente, por el hecho de que, más allá de su grado de conformidad con el nuevo régimen, supieran reconocer que la revolución burguesa había trastocado de tal suerte el orden preexistente y su marco de referencias, que en lo que toca a la producción y circulación de obras de arte las novedades no serían puramente iconográficas.

Según Eugenio de Ochoa, por ejemplo, la literatura francesa del Imperio constituye un capricho fugaz del rigorismo clasicista, expresión cabal de una época de «despotismo militar»<sup>9</sup> que propició obras como el poema épico de Aubert sobre la expedición de Bonaparte a Egipto; sin embargo, «desde la llamada restauración acá, época de gobierno representativo y por tanto de libertad, la literatura es verdaderamente libre, como la sociedad. Por verdaderamente libre, entendemos libre sin licencia; esta libertad aplicada a la literatura es la que la gente de juicio entiende por romanticismo»<sup>10</sup>. He aquí una confesión de liberalismo templado, tal como corresponde al clima político de la España de los años treinta, regida por el Estatuto Real de Martínez de la Rosa, límite extremo de la identidad política de los jóvenes románticos de *El Artista*. Eugenio de Ochoa concluye su artículo con una observación sorprendente que nos permite plantear esa concreta identidad política en el ámbito espe-

<sup>6</sup> Cfr. Th. Farmer, *Washington y Bolívar*, II, 148-149.

<sup>7</sup> Cfr. Eugenio de Ochoa, *Contestación* / a una carta de protesta de F. H. C. por la publicación de *A Grecia* I, I, 141-142: «en aquella época /1830, fecha de su composición/, existía aún en Madrid el gobierno erigido por los héroes del Trocadero; carecíamos los españoles de la libertad política que nos arrebataron 100.000 bayonetas francesas».

<sup>8</sup> Cfr., por ejemplo, en I, 208, la nota biográfica dedicaba a Patricio de la Escosura, con motivo de la publicación de *El bulto vestido del negro capuz*: «alferez del Real Cuerpo de Artillería, que se halla en el ejército de Navarra, defendiendo como valiente y patriota los derechos de ISABEL II y la causa de la LIBERTAD».

<sup>9</sup> Cfr. *Reflexiones*, II, 265-266: «La Francia estaba regida como un Regimiento; la literatura, cuya suerte siempre es la misma que la de su país, trató también de regimentarse, de sugetarse a sus ordenanzas fueron los preceptos de Aristóteles, obra agena, como todo cuando en punto a literatura estaba al orden del día, porque eso de inventar es mu culpable osadía».

<sup>10</sup> *Ibidem*.

Excmo. Sr. D. Félix Boix en el acto de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando..., Madrid, 1925. Cfr. también Matilde López Serrano, *Los ilustradores del Libro romántico en España*, en «Revista de las Artes y los Oficios», núm. 12, 1945.

<sup>4</sup> Subrayado en el original.

<sup>5</sup> Cfr. la oda de Eugenio de Ochoa, *A Grecia* («Alzate, ¡oh, Grecia!; con la sangre turca...»), en I, 124-126.

cífico de la práctica artística y, de paso, entender algunos aspectos equívocos de nuestro romanticismo: «Aquella —dice ahora refiriéndose a la pintura— era puramente clásica en Francia hace veinte años; en el día es absolutamente romántica. El célebre David era clásico puro; sus discípulos son clásicos por veneración a su gran maestro, o lo que es lo mismo en teoría, y románticos en la práctica; los discípulos de estos discípulos, es decir, todos los jóvenes pintores del día, son románticos furibundos. Convengamos en que el *espíritu del siglo* lleva el romanticismo entre sus alas. ¡Cómo ha de ser!»<sup>11</sup>. Románticos en la *práctica* serían, pues, A. J. Gros, a quien dedicará *El Artista* una elogiosa necrológica, donde E. de Ochoa, que dice haberlo tratado personalmente en Francia, lo califica de «discípulo fidelísimo del célebre David y uno de los que con más veneración ha adorado la memoria de su maestro»<sup>12</sup>, y, claro está, los españoles José de Madrazo y Juan Antonio de Ribera, biografiados por la revista en su Galería de Ingenios Contemporáneos<sup>13</sup>. Hablando de Madrazo, precisamente, Valentín de Carderera recoge en nota al pie su contestación al Emperador de Austria cuando éste aludió ante su *Muerte de Lucrecia* a las «máximas» republicanas de David: «mi maestro no enseñaba a sus discípulos más que la pintura»; esto es: David ha sido revolucionario y clásico para que sus alumnos puedan ser románticos, conforme el concepto expuesto por Ochoa de que «la pintura ... es la expresión de su época»<sup>14</sup>, sin traicionar por ello al propio David, con excepción quizá de Girodet, «perverso imitador de lo antiguo»<sup>15</sup>. La reconciliación entre clásicos y modernos, potenciada sin duda por las relaciones familiares entre los «davidianos» españoles y los jóvenes románticos de *El Artista* constituye un empeño característico de la inclinación hacia el eclecticismo que empezaba ya a insinuarse en el arte moderno, fruto del historicismo burgués, pero dentro de la ortodoxia romántica suscitaba todavía muchos titubeos, cuando no francas arbitrariedades.

Por lo que respecta a la posición de *El Artista* debemos tener en cuenta: 1) Que aun existiendo un acuerdo de fondo entre sus principales redactores, el modo de tratar el paradigma clasicismo/romanticismo, ya fuera en un plano estrictamente teórico, ya en casos específicos, cabe advertir diferentes criterios personales. 2) Que los argumentos con que se enjuicia a las grandes personalidades del pasado remoto (Velázquez, Ribera, Herrera, Murillo, Zurbarán...) difieren de los aplicados a artistas más próximos (Goya, Maella, Villanueva...) o contemporáneos no románticos (Vicente López, Rivelles, Solá, J. de Madrazo...), aunque en ocasiones se interfieran equívocamente. 3) Que, ya de un modo general, *El Artista* intenta conciliar su fidelidad a los principios de la escuela romántica francesa con una tradición nacional, que no atañe tan sólo a la práctica artística, sino también a sus condicionamientos sociológicos e ideológicos, con el propósito de combatirlos o reactivarlos.

Dentro de la redacción de *El Artista* podemos reconocer dos tendencias bien definidas, aunque esto no suponga como contrapartida una disparidad ideológica explícita, sino más bien lo que podríamos denominar una cierta disparidad «profesional». Por un lado, el grupo formado por los Madrazo, Federico y Pedro, y por Valentín Carderera, empeñados fundamentalmente en salvaguardar la integridad «standard» de la práctica artística en consonancia con la propia tradición nacional, e interesados, por lo tanto, en cuestiones de tipo histórico y formal. Tratándose de pintores en funciones, con excepción de Pedro de Madrazo, muy próximo, sin embargo, por razones de parentesco, a los problemas concretos de la práctica de la pintura (no olvidemos, por otra parte, que Pedro de Madrazo, poeta ocasional<sup>16</sup>, se perfilaba ya como crítico de arte y erudito), y de pintores formados dentro de la Academia de San Fernando, dominada entonces por los supervivientes de la generación de Goya y por los «davidianos»<sup>17</sup>, su ta-

<sup>11</sup> *Ibidem*. Subrayado en el original.

<sup>12</sup> Cfr. Necrología. *El Barón Gros*, II, 53-55. Una nota anecdótica sobre las trágicas circunstancias de su muerte apareció en II, 70-71.

<sup>13</sup> Cfr. II, 306-310 y III, 25-27, respectivamente.

<sup>14</sup> Cfr. *Reflexiones*, II, 266.

<sup>15</sup> Cfr. Pedro de Madrazo, *Pintura. Dibujante. Colorista. Bello Ideal*, I, 291.

<sup>16</sup> En *El Artista* publicó algunos poemas, así como un cuento fantástico, *Yago Yasch* (III, 29-34, 42-46 y 53-58), y un cuentecillo grotesco *Toribio* (II, 22-23), al gusto de la nueva literatura costumbrista.

<sup>17</sup> Fco. de Madrazo había residido en Francia y frecuentado el taller de Ingres. Cfr. Carlos González López, *Federico de Madrazo Kuntz en el París romántico*, en «A. Estudios Pro Arte», núm. 4, 1975, pág. 28.

lante conciliatorio es manifiesto y se irá agudizando con los años. Podría argumentarse que también los románticos europeos más exaltados —Delacroix o Friedrich, por ejemplo— se habían iniciado en talleres académicos; pero si bien cabría apelar aquí a las peculiares condiciones del mercado artístico en la España isabelina, no debemos caer en el prejuicio histórico-gráfico, muy difundido, de considerar a Delacroix un romántico estricto y a Couture un académico, o un ecléctico<sup>18</sup>. Esta presunción, que en España se expresa a través de la contraposición entre un Federico de Madrazo y un Alenza, es abusiva, por cuanto en modo alguno cabe determinar los rasgos formales propios de la escuela romántica. Ciertamente, ni Delacroix ni Fco. de Madrazo son románticos por el mero hecho de remozar lo que Bialostocki<sup>19</sup> ha llamado «temas de encuadre», de suerte que, al margen de lo esquivo que historiográficamente resulte siempre el concepto de neo-clasicismo, podremos reconocer en su pintura indicios más o menos acusados de la crisis del ilusionismo davidiano. En cualquier caso, los pintores románticos concedieron una especial relevancia a los aspectos iconográficos; y así publica *El Artista* dos láminas (II, 108) donde *El pintor de ogaño*, dibujado por Federico de Madrazo, aparece en su estudio ante un cuadro que no vemos, aunque sí una armadura al fondo y un anaquel con libros (*Biblia, Calderón, Byron, Dante y Víctor Hugo*)<sup>20</sup>, en tanto que *El pintor de antaño*, dibujado por Blanchard, litógrafo del *Real Establecimiento*, se rodea tan sólo de recipientes e instrumentos del oficio en un estudio un tanto destartado<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. Francastel, *Historia de la Pintura Francesa*, Madrid, 1970, págs. 185 sigs.

<sup>19</sup> Cfr. *Los «temas de encuadre» y las imágenes arquetipo* y, de un modo más específico, *Iconografía romántica*, en «Estilo e Iconografía. Contribución a una Ciencia de las Artes», Barcelona, 1972, pág. 111-124 y 155-178.

<sup>20</sup> Esta estampa parece muy próxima a otra del propio Fco. de Madrazo, *Un Romántico* (I, 36), donde pueden verse varios libros sobre la mesa y por el suelo (*Biblia, Cronilca-sl, Zurita l ilegiblel, Storiám l?!l*) y un cuadrito sobre un caballete. El personaje adopta una pose mundana, por lo cual no hay modo de saber si se trata de un escritor, un pintor o un *aficionado*.

<sup>21</sup> Fco. de Madrazo vuelve sobre el tema en una estampa titulada *Lo que ha sido y lo que es* (II, 204), pero aquí las diferencias entre el pintor de *antaño* y el de *ogaño* se limitan a su vestimenta y al formato de sus cuadros, mucho mayor en el primer caso.

¿Se pretende acaso insinuar que los pintores del siglo XVIII, como ese que nos presenta Blanchard con casaca y peluca, eran unos iletrados? No parece probable, por más que en dos ocasiones creamos reconocer una cierta ironía hacia Maella (II, 12 y II, 14) y que en la famosa biografía de Goya que firmó Carderera (II, 253-255) deplora éste que su desprecio por las reglas académicas sea causa de «ligeros lunares que... se observan en algunas de sus obras». Lo cierto es que goya, iletrado o no —y ahora sabemos que en modo alguno se le puede aplicar *tout court* ese calificativo, como pretendían, para bien o para mal, los románticos<sup>22</sup>—, y cuyo solo nombre debía suscitar entonces opiniones encontradas, hasta el punto de que Carderera casi pide disculpas por su artículo («creemos no sea desagradable a los amantes del arte este ligero bosquejo de ella (su vida) y de sus bellas producciones»), constituye un ejemplo casi límite de uno de los principios estéticos que *El Artista* se propone exponer y defender: «los artistas romanos fueron románticos, porque no imitaron a nadie más que a la naturaleza, madre de toda inspiración; y los escultores franceses de Luis XIV fueron clasicistas, porque imitaron a los artistas romanos, no a la naturaleza que tenían delante de los ojos; los primeros representaron la verdad: los segundos representaron la mentira»<sup>23</sup>. Más conciliador que Ochoa, Carderera diría de Goya que «un continuo estudio de la naturaleza y una grande observación en las obras del gran Velázquez y de Rembrandt formaron el estilo que hace las delicias de los inteligentes y aficionados», como si el puro ingenio en el sentido clásico de *ingenium versus studium*, no bastara para salvarlo del tropel de pintores costumbristas que *El Artista* toleraba («No todo ha de ser sublime», en palabras de un «amigo» de Pedro de Madrazo<sup>24</sup>, con reticencias en el caso de Alenza y con mayor benevolencia en el de Genaro Pérez de Villaamil<sup>25</sup>).

<sup>22</sup> Cfr. Nigel Glendinning, *Goya and his critics*, New Haven & London, 1977.

<sup>23</sup> Cfr. Eugenio de Ochoa, *Literatura*, I, 89. El subrayado es nuestro.

<sup>24</sup> Cfr. David Teniers, II, 49.

<sup>25</sup> Cfr. Pedro de Madrazo *Exposición pública de Pintura en la Real Academia de San Fernando*, II, 165 y 169. Es imprescindible señalar que a Villaamil se le recomienda detenerse «más en copiar la naturaleza» y a Alenza abandonar los «defectos de Goya».



El correctivo aplicado por Velázquez al naturalismo ingenuo y antiacadémico de Goya consiste realmente en una nueva inyección de naturalismo, aunque más «sabio». Podemos citar, al respecto, los argumentos de Federico de Madrazo en *Velázquez-Rubens* (I, 253) y de su hermano Pedro en *Pintura. Dibujante. Colorista. Bello. Ideal* (I, 289-291). Los de Federico, muy cauto, consisten en una defensa de la pintura colorista, combatiendo a quienes criticaban a Rubens por su amaneramiento en el dibujo y su «colorido exagerado»<sup>26</sup> y a Velázquez porque «en su Rendición de Breda... las lanzas están demasiado paralelas», para concluir con un elogio del eclecticismo («vale más una obra de cualquier clase que sea, que tenga grandes bellezas y grandes defectos, que otra que no tenga ni lo uno ni lo otro») que no difiere gran cosa de los consejos contenidos en una carta que D. José de Madrazo le enviará años más tarde al propio Federico<sup>27</sup>, cuando le dé la ventolera nazarena, ni de un artículo de Esquivel, *Peligros y perjuicios que resultan de la preocupación en materia de Pintura*, aparecido en el *Liceo Artístico y Literario*<sup>28</sup>. Digamos de paso que en España salir a defender a Velázquez en 1835 no era una muestra de osadía romántica, puesto que los más acendrados clasicistas lo consideraban el pintor nacional por excelencia. En cuanto a Rubens, más arquetípicamente barroco, no conviene olvidar los juicios favorables de Mengs, muy difundidos sin duda<sup>29</sup>.

Los argumentos de Pedro de Madrazo son ya más radicales, constituyendo incluso un ataque frontal al programa davidiano: «Hubo una época

en pintura, y esto fue en Francia a principios de este siglo, en que todo se sacrificaba a la imitación de una belleza ideal residente en algunas almas extraordinarias, y transmitida en las estatuas de las deidades de la antigua Grecia; se trataba de perfeccionar la naturaleza, pero se daba en el extremo de no imitarla en nada; y la naturaleza no era como ellos la representaban, sino que sus figuras parecían estatuas y sus cuadros bajorrelieves coloreados. No así Rafael; éste no aspiraba a personificar deidad alguna mitológica; su alma sólo sentía la grandeza del cristianismo: sus oídos percibían todas las palabras de la revelación, de los cantos de los profetas». Oponiendo a los coloristas («Ticiano, Velázquez, Rubens y Murillo») y a los dibujantes —o mejor aún: a los defensores del *dibujo ideal*—, Pedro de Madrazo resucitaba el viejo debate académico sobre el *coloris*<sup>30</sup>; pero casi más chocante que las ironías a costa de la «sociedad de la ideal belleza», adelantadas años antes por el insólito Lemayra<sup>31</sup>, debió resultarles a los lectores cultos de *El Artista* la interpretación romántica del «clasicismo» de Rafael, en nada diferente de la que Wackenroder había inculcado a los nazarenos. Pedro de Madrazo inclina el gusto de los románticos españoles hacia el color, por ser éste el medio adecuado para representar la *verdadera naturaleza*, pero su concepto de *naturaleza* tampoco es congruente con las convicciones de la generación de José de Madrazo, «porque —según dice su hijo Pedro— nos agrada más a los mortales la naturaleza envuelta en una sombra de misterio, y revestida de la majestad de la verdad, que la fábula fría acardanelada de los antiguos artistas. Cuadro sombrío, de personajes misteriosos, disfrazados entre la oscuridad, medio gloria y medio infierno: esta es la producción de un genio abrasado por el sol de mediodía».

En este punto, las posiciones de la facción a que hemos venido refiriéndonos, se reconcilian con las que mantenían Eugenio de Ochoa y José Negrete, Conde de Campo Alange, representantes de una segunda facción, mucho menos transigente con el *clasicismo* académico y, al mismo tiempo, más fiel

<sup>26</sup> Alude quizá a un artículo de Campo Alange, *Fuensaldaña* (I, 73-74): «Su colorido es brillante en extremo; pero, en nuestro concepto, es con frecuencia lo que se llama un colorido de *convención*, agradable, pero no verdadero... insigne colorista abusó a veces de los colores». Al fin, sin embargo, Campo Alange hace un encendido elogio de Rubens, cuyas obras en París y Amberes había seguramente contemplado «in situ». Frente a su criticismo, Fco. de Madrazo llega al extremo de declarar que «los cuadros de este pintor son, a nuestro modo de ver, los mejores para que un joven aprenda a pintar: en ellos se ve, por decirlo así, la *anatomía del colorido*».

<sup>27</sup> Cfr. A. de Beruete y Moret, *Historia de la Pintura Española en el siglo XIX*, Madrid, 1926, pág. 79-82.

<sup>28</sup> Madrid, 1838, I, 139-143.

<sup>29</sup> Cfr. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolas de Azara*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, 1797, pág. 267.

<sup>30</sup> Cfr. Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, París, 1957.

<sup>31</sup> Cfr. su rarísima *Disertación sobre la belleza ideal de la pintura*, Madrid, 1790.

a la ortodoxia romántica. Campo Alange, por ejemplo, mantuvo una sabrosa polémica con José de Madrazo a propósito precisamente de las relaciones entre *arte y naturaleza*; polémica excepcional, puesto que es la única ocasión en que se hizo pública la alarma de los viejos pintores académicos. José de Madrazo abrió fuego con una extensa réplica<sup>32</sup> a un soliloquio de Eduardo, protagonista del cuento de Negrete, *Pamplona y Elizondo* (I, 118)<sup>33</sup>, donde se dice del pintor que «observa los objetos que contiene la naturaleza, los combina en grupos más o menos complicados, varía a veces sus formas y sus colores, dándoles la de otros objetos, pero siempre copia: sus creaciones ininteligibles para los hombres vulgares, no son sino la pintura fiel de un tipo que existe o ha existido, una imitación de cosas que han visto sus ojos o que su imaginación le representa con todos sus colores». Eduardo continuaba luego con una serie de reflexiones sobre el poeta y el músico, que Madrazo juzgó ofensivas para la dignidad del pintor. Su texto es una perfecta exposición de la ideología académica tradicional, sustentada en una serie de citas clásicas (Aristóteles, Quintiliano, Máximo de Tiro, Philostrato) y modernas (Du Fresnoy y Winckelmann), y en una serie de ejemplos prácticos, que comprende obras de Rafael, Poussin, Velázquez y Juan de Juanes, así como el Apolo de Belvedere<sup>34</sup>; de todo ello se concluye que si bien el pintor puede limitarse a copiar la naturaleza<sup>35</sup>, su más *sublime* objeto es el de expresar «bellezas y sentimientos filosóficos», *conceptos* en nada inferiores a los que la poesía comunica. Campo Alange contestó en el mismo número (I, 152-153) reiterando que en el cisma que divide a los pintores («los unos prescriben la imitación de los modelos de la antigüedad y de sus copias. Los otros aconsejan que se estudie sobre todo la naturaleza») él toma partido por los segundos.

Esta sucesión de alegatos en favor del estudio de la naturaleza no debe entenderse, sin embargo,

como una precoz muestra de naturalismo, en el sentido más moderno del término, sino de acuerdo con el sentir de un Chateaubriand, cuando acusa a la mitología de «achicar la naturaleza, y desterrar la verdad»<sup>36</sup>, o de un Nodier, citado por Ochoa, que se pregunta: «¿qué impresión podría producir en las almas desencantadas de los pueblos, el fastidioso coro de aquellas divinidades paganas sobre quienes la naturaleza física tiene, por decirlo así, la ventaja de la novedad?»<sup>37</sup>. Si *El Artista* hubiera abogado por un naturalismo de corte burgués, sería ociosa aquella pequeña broma de Pedro de Madrazo a costa de Teniers<sup>38</sup>, aunque no podamos desdeñar las estampas costumbristas que lo ilustran o la favorable acogida que se dispensó al *Panorama Matritense* de Mesonero (II, 180, 196-198 y III, 124).

Según se advierte en el Editorial del núm. 1, «hay personas que sin desdeñar *lo positivo*, aprecian *lo ideal*, y saben que el hombre no es un *materalismo mecánico*, sino una creación sublime, una emanación de la divinidad! (...) y no se crea que conformándonos con la opinión de algunas gentes, convenios en la *decadencia de las bellas artes*, en que es *esencialmente antipoético el siglo XIX*, por-

<sup>36</sup> Cfr. *El Genio del Cristianismo o Bellezas poéticas y morales de la Religión Cristiana, nueva edición aumentada con notas que forman el apéndice que se halla al fin de cada volumen. Traducción hecha libremente del francés al español por Don Torquato Tório de la Riva...*, Madrid, 1818, vol. II, pág. 240.

<sup>37</sup> Cfr. *Literatura*, I, 89.

<sup>38</sup> Cfr. *supra*, en la nota 25, el comentario sobre Alenza. No menos sugestivo es el que Juan Nicasio Gallego dedica a Vicente López en II, 279: «Muchos quisieran que siguiendo López las máximas de los maestros de la antigua escuela española, recargasen menos sus retratos de brillantes accesorios y dijes, que distrayendo la atención y privando hasta cierto punto a los cuadros del conveniente reposo y armonía, perjudican al efecto y vigor de las cabezas». Más adelante, sin embargo, lo disculpa por dos causas: «una, el deseo de complacer a los originales, y en especial a las señoras, que no quedan contentas sino se las pinta engalanadas con todos los dijes y floripondios de su tocador; otra, la admirable verdad con que sabe representarlos». De entre los costumbristas contemporáneos, *El Artista* no parece salvar íntegramente sino a Bartolomé Pinelli (1781-1835), cuya Necrología firma Carderera (I, 224-226); y lo salva porque, además de ser amigo de José de Madrazo, no sólo había cultivado el grabado de género, sino ilustrado también numerosas obras clásicas, como, por ejemplo, *Don Chisciotte* (1834), que inexplicablemente no se cita. En II, 280, se publicó una nota sobre el entierro de este grabador romano.

<sup>32</sup> Cfr. *Pintura*, I, 145-151.

<sup>33</sup> Se publicó en dos entregas (I, 115-120 y 127-132) y recoge probablemente las experiencias del propio Negrete como combatiente contra los rebeldes navarros.

<sup>34</sup> Según la descripción de Winckelmann.

<sup>35</sup> «Teniers, Wouvermans, Mieris y la mayor parte de los pintores flamencos con gran número de pintores españoles».

que es un siglo de movimiento, de especulaciones, y aun no ha faltado quien diga de «vapor. Este editorial aparece sin firma, peor el índice del primer tomo se lo atribuye a Ochoa, coeditor de la revista y, sin duda, su más directo inspirador<sup>39</sup>. Ochoa era un romántico convencido. Durante cinco años (1828-1834) residió en París, pensionado por Fernando VII para estudiar en la *Escuela Central de Artes y Oficios*, de ahí su familiaridad con la literatura y la crítica románticas en lengua francesa<sup>40</sup>. Como crítico, que es lo que aquí nos ocupa, Ochoa es un ferviente propagandista de lugares comunes, pero su verdadera originalidad, que es también la de *El Artista*, radica en haber dado con una fórmula infalible para la aclimatación del romanticismo en España, conjurando las reticencias que la nueva escuela despertaba. Volviendo sobre el *Editorial* citado, nos encontramos con que su programa —su fórmula— comprende tres ingredientes principales: a) la fascinación política y científico-técnica por el siglo XIX; b) la vigencia de la «poesía» como afirmación del carácter sagrado de una subjetividad no alienada; c) la necesidad de allanar todos cuantos prejuicios y atavismos puedan dificultar el progreso de las artes en una sociedad democrática.

En nuestra ponencia sobre las *Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español*, presentada ante este mismo Congreso, ya hemos señalado los aspectos inequívocamente liberales que connotan algunas de las tesis defendidas por Ochoa y Campo Alange en sus artículos, pero existen otros que viene al caso tratar ahora. En primer lugar, que la acepción de romanticismo que *El Artista* defiende incorpora la tradición reformista de nuestros ilustrados como

punto de partida para ese fortalecimiento de la propia identidad nacional, sin el cual no sería posible una nueva sociedad y un nuevo arte. Entre los románticos españoles existía ya una clara conciencia progresista; y así, la referencia al *vapor* podría, por ejemplo, aludir indirectamente a la revista del mismo nombre<sup>41</sup> que dirigía López Soler, uno de los editores de la primera revista romántica española, *El Europeo* (Barcelona, 1823-1824), donde cientifismo y romanticismo cristiano aparecen ya conjugados. Así también, la referencia a la *movilidad* del siglo constituye argumento habitual en revistas como *El Siglo* (Madrid, 1834), cuyo prospecto proclama «que no ha habido muchos siglos capaces de competir con el siglo XIX en genio creador»<sup>42</sup>. *El Artista* se suma a todas estas declaraciones sin entrar en detalles, siendo su mayor preocupación reconstruir lo que de aprovechable pueda haber en nuestro pasado artístico y literario, continuando de este modo los trabajos de rehabilitación histórica emprendidos por la generación de Ponz y Jovellanos. Las biografías de artistas como Velázquez, Murillo, Ribera o Zurbarán y las reseñas críticas de sus obras quizá sean tan frecuentes en razón del apego de un Ochoa o un Federico de Madrazo a las revistas francesas que se hacían eco de la *voga* en nuestra pintura antigua en el París de Luis Felipe<sup>43</sup>, pero esto no impide que su poder de evocación de una identidad artística nacional —la escuela española— se apoye argumental y documentalmente en los paradigmas de la historiografía ilustrada —desde Ceán Bermúdez hasta Musso y Valiente<sup>44</sup>— o de aquellos discurs-

<sup>41</sup> *El Vapor, Periódico Mercantil, Político y Literario de Cataluña*, Barcelona, 1833-38.

<sup>42</sup> Cit. por Allison Peers, *Historia del Movimiento Romántico Español*, 2.ª ed., Madrid, 1973, vol. I, pág. 425, nota 723.

<sup>43</sup> Cfr. Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, Massachusetts, 1972.

<sup>44</sup> De este último, hombre de formación y gusto clásicos, pero asiduo de la tertulia «romántica» de José Gómez de la Cortina (1827) y colaborador de José de Madrazo en la *Colección Litográfica de los cuadros del Rey de España*, publicó *El Artista* dos reseñas tomadas de esa colección: *Jesús y San Juan, niños, por Murillo* (I, 265-266) y *Retrato a caballo de Felipe III, por don Diego Velázquez de Silva* (I, 218-219), y un *Comunicado* (II, 189-190) sobre el sepulcro de D. Fermín Antonio de Apezachea en Jerez de la Frontera.

<sup>39</sup> Fco. de Madrazo, que era el otro editor, debió encargarse fundamentalmente de la parte gráfica de la revista, habiendo firmado tan sólo tres artículos: *Dos palabras sobre el «Alenferrando» del Señor Salas* (III, 128), *Galería de Ingenios Contemporáneos. Don Juan Antonio de Ribera* (III, 25-27) y el ya citado *Velázquez-Rubens*.

<sup>40</sup> Sobre Ochoa cfr. Donald A. Randolph, *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*, Berkeley, 1966. La iniciativa de tomar como modelo la revista francesa *L'Artiste: Revue de l'Art Contemporain* (París, 1831) debió corresponder conjuntamente a Ochoa y Madrazo; cfr. Simón Díaz, «*L'Artiste*, de París, y «*El Artista*», en «*Revista Bibliográfica y Documental*», 1947, I fasc. 2.

sos académicos en loor de Velázquez y Herrera. Del mismo modo, la serie de trece artículos que con el título genérico de *Bellas Artes* consagró Carderera a los orígenes medievales del arte español (I, 2-5, 27-29, 37-39, 74-75, 99-101, 133-135, 169-172, 206-208, 241-243, 277-279; II, 25-27, 61-64 y 121-124) hubiera sido irrealizable sin los libros de Ponz, Ceán Bermúdez o Bosarte.

Siguiendo el ejemplo de *El Artista* muchas revistas de la época, románticas o no, insertaron con regularidad biografías de grandes artistas —*El Semanario Pintoresco* (1836), *El Observatorio Pintoresco* (1837), *El Panorama* (1838) y *La Esperanza* (1839) entre otras—, redactadas en un tono quizá algo vulgar, por tratarse de periódicos dirigidos a un público *petit-bourgeois*, pero con un claro acento patriótico. Otro tanto podemos decir de la costumbre de *El Artista* de insertar descripciones de antiguos edificios y restos arqueológicos, ilustradas a veces con estampas litográficas<sup>45</sup>, cumpliendo así, en uno y otro caso, con los propósitos expuestos a la Reina Gobernadora en un escrito que lleva fecha del 17 de junio de 1834: «popularizar, si les es posible, entre los españoles la afición a las Bellas Artes, para lo cual contendrán todos sus números retratos y biografías de hombres célebres, como también descripciones de monumentos y trozos de amena literatura»<sup>46</sup>.

En este punto conviene recordar que *El Artista* protestó airadamente por la quema de conventos ocurrida durante las jornadas revolucionarias del verano de 1835<sup>47</sup> y por las demoliciones de iglesias y conventos que resultaron de las primeras medidas desamortizadoras<sup>48</sup>. Consciente de que su proyecto de «popularizar... la afición a las Bellas

Artes» tropezaba no sólo con esas demostraciones de barbarie y con el desinterés con que muchos españoles contemplaban la saca de obras de arte por ingleses y franceses<sup>49</sup>, sino también con una completa ignorancia de la dignidad de la práctica del arte, *El Artista* planteó algunos de los tópicos sobre la *ingenuidad de la pintura* que ya habían suscitado los tratadistas de los siglos XVI y XVII, porque, como dirá Pedro de Madrazo, en España todavía existían personas que juzgaban al artista «vil y mecánico»<sup>50</sup> e indigno el «dedicarse, por ejemplo, a la pintura»<sup>51</sup>. Ochoa, por su parte, llega al extremo de proponer la inclusión de la voz «pintador» en el Diccionario de la Lengua, reservando la de «pintor» exclusivamente para aquél «que profesa o ejerce la pintura como arte noble»<sup>52</sup>. Nada tiene, pues, de extraño que, como prueba de esa «nobleza», se aluda en varias ocasiones a exempla antiguos y modernos de honores concedidos por los príncipes a los artistas: «D. Diego Velázquez con la cruz de Santiago que su mismo Rey D. Felipe IV le pintó en el pecho; David visitado por el héroe de Ajaccio, en su propia casa; Leonardo da Vinci muerto en los brazos de Francisco I; Apeles hecho dueño de la querida de Alejandro»<sup>53</sup>.

Todo esto nos sugiere, una vez más, que lejos del estricto mimetismo de lo francés que se atribuye al programa de *El Artista*, sus editores quisieron y supieron abordar los aspectos peculiares del estado de las Bellas Artes en España y las determinaciones ideológicas del público. Su posición no resulta, desde luego, plenamente progresista; por el contrario, la constante preocupación de un Ochoa,

<sup>45</sup> Las vistas de monumentos españoles fueron dibujadas por José Abrial (I, 60; I, 144; y II, 60), Aranda (II, 132; II, 204; II, 216; y II, 264) y Asselineau (I, 72).

<sup>46</sup> Cit. por Pedro Gómez Aparicio, *Historia del Periodismo Español*, I, Madrid, 1967, pág. 223. Estos propósitos se reiteran en Prospecto con que se anunció la aparición de la revista.

<sup>47</sup> Cfr. Luis de Usó y Ríos, *¿Bajo qué sistema de gobierno prosperan más las bellas artes? Estado de éstas entre los antiguos y su carácter*, II, 87-88.

<sup>48</sup> Cfr. Pedro de Madrazo, *Demolición de conventos*, III, 97-100. Cfr. también dos notas sin firma: *Protesta contra el acuerdo de demoler las cúpulas de varios conventos de Madrid*, III, 96; y *Protesta de la Academia de San Fernando por el proyecto de demoler ciertos conventos*, III, 103-104.

<sup>49</sup> Cfr., por ejemplo, Campo Alange, *Sevilla, Artículo 1.º El Guadalquivir*, II, 171, y Valentín Carderera, *Sobre la conservación de los Monumentos de Artes*, II, 217-218.

<sup>50</sup> Cfr. *Pintura*, II, 14.

<sup>51</sup> Cfr. *Afecto a las Artes. Afecto a los empleos*, II, 30.

<sup>52</sup> Cfr. *Pintor. Pintura*, I, 257. Sus argumentos filológicos se basan en un artículo anterior de Luis de Usó, *Profesión, Arte, Oficio, Profesor, Artista, Menestral*, I, 178-180.

<sup>53</sup> Cfr. Pedro de Madrazo, *Afecto a las Artes...*, II, 31. La cruz de santiaguista de Velázquez se destaca en su biografía; cfr. Eugenio de Ochoa, *Velázquez*, I, 13-15. Cfr. también Valentín Carderera, *Galería de Ingenios Contemporáneos. Don José de Madrazo*, II, 310, donde se recuerda a Felipe IV con motivo de la relación de distinciones que Madrazo recibió de los reyes.



como antes lo fuera de López Soler<sup>54</sup>, sería la de convencer al público de la honorabilidad del romanticismo<sup>55</sup>, acentuando su identidad cristiana<sup>56</sup>. *El Artista* no renunció, sin embargo, al gusto por los temas truculentos que los antirrománticos primero y los románticos arrepentidos más tarde ridiculizarían en los románticos ortodoxos. En cualquier caso, *El Artista* no tuvo dificultades con la censura<sup>57</sup>, cosa que algunos le reprocharon<sup>58</sup>. Pero lo más singular es que con el tiempo sus propios redactores renegaron de él, como Pedro de Madrazo, que en un artículo sobre la prensa romántica escrito en 1882 por encargo de la *Ilustración Española y Americana* acusa a *El Artista* de haber sido «un excelente literato, pero un mal católico» (sic)<sup>59</sup>. Pedro de Madrazo exagera. Que sepamos, sólo en una ocasión hubo entre los lectores quejas de tal índole, y esto por culpa de una estampa supuestamente inmoral<sup>60</sup>.

Aquel arrepentimiento postrero —aunque en realidad databa ya de algunos años antes— resume todo un proceso de reconversión de la vanguardia romántica a los placeres más seguros del eclecticismo, que no sólo atañe, como podría imaginarse maliciosamente, a los Madrazo y a sus amigos y clientes. Desde luego, acabaron traicionando sus fervores románticos de juventud, pero de algún

modo la «traición» estaba inscrita en su fidelidad. ¿Fidelidad a qué? A su guerra contra el *clasicismo*. Cuando *El Artista* cerró, los editores se justificaron diciendo que el *clasicismo* ya había muerto<sup>61</sup>, como si en su lugar quedara algo más que una afición a la lectura de Víctor Hugo y una vaga iconografía «romántica» que las circunstancias hicieron inviable en formatos mayores que una estampa. El compromiso de los pintores de la revista con sus maestros académicos se pagó tan caro, que ni siquiera tuvieron la oportunidad que ellos habían tenido de hacer gran *pintura de historia*, debiendo así resignarse a la producción de retratos en serie y a caciquear en museos, academias y exposiciones nacionales.

En su favor diremos que *El Artista* ejerció una influencia nada desdeñable en la difusión de imágenes y argumentos legítimamente románticos. Ella fue, en efecto, la primera y mejor revista ilustrada<sup>62</sup> que hubo en España hasta 1850 y la única consagrada de un modo exclusivo a la literatura y a las Bellas Artes sin concesiones al populismo «pintoresco»<sup>63</sup> hasta la aparición de *El Renacimiento* (1847), que declara en la *Introducción* de su primera entrega ser la continuadora de *El Artista*<sup>64</sup>. Su influencia se extiende incluso a la revista que conmocionó el mercado de periódicos ilustrados, *El Semanario Pintoresco* (1836), pues podemos comprobar que, pese a su incongruencia con *El*

<sup>54</sup> Cfr. *Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas*, en «El Europeo», I, 207-214 y 254-259.

<sup>55</sup> Cfr., por ejemplo, *Un Romántico* (I, 36) y *De la crítica en los salones* (II, 6-7), así como la nota anónima *Todo es farsa en este mundo* (I, 240).

<sup>56</sup> Cfr. *Literatura*, I, 86-90, y *Un Artista del Siglo XV*, I, 226-227. De especial interés, por coincidir con las tesis de López Soler, es un soneto de J. M. B., *La ruina del clasicismo*, I, 277.

<sup>57</sup> Se regía en principio por el restrictivo *Reglamento de Censura* que expidió el Ministerio Cea Bermúdez el 4 de enero de 1834, pero su aplicación no era ya muy estricta en 1835.

<sup>58</sup> Cfr. un soneto Antonio María Segovia, «El Estudiante», cit. por Simón Díaz en *La prensa española en la época de Zorrilla*, en «Estudios Románticos», Valladolid, 1975, pág. 321: «Aquí yace el gallardo, el elocuente, / el sin igual *Artista*, ¡oh desventura!, / a quien nunca la rígida censura / fue osada a hincar el atrevido diente. / No le atajó la vida de repente / de orden ministerial la saña dura...».

<sup>59</sup> Cit. por Simón Díaz, *ibidem*, pág. 320.

<sup>60</sup> Se trataba casi con seguridad de *La Dorotea* (II, 156), de Carlos Luis Ribera, inocente ilustración de un episodio de *Don Quijote* (cap. XXVIII de la 3.ª parte); cfr. la contestación de *Los Editores y Redactores de El Artista*, en II, 180.

<sup>61</sup> Cfr. algunos precedentes ocasionales en M. Carmen de Artigas-Sanz, *El Libro Romántico en España*, I, Madrid, 1953, pág. 193 sigs. El único destacable es el de las *Cartas Españolas* (1831-1832) que había fundado Carnerero y donde se llegaron a publicar algunas estampas litográficas.

<sup>62</sup> Cfr. «*El Artista* a sus lectores», III, 159-160. En la introducción a este último tomo lo habían dicho a la inversa; es decir: que el romanticismo había triunfado.

<sup>63</sup> Cabría la excepción de *No me olvides* (1837-1838) dirigida por Salas y Quiroga, pero se trata de una revista que se inspiró directamente en *El Artista*, algunos de cuyos antiguos redactores e ilustradores, como Federico de Madrazo, prestaron su colaboración.

<sup>64</sup> Esta declaración no tiene nada de retórica, puesto que en *El Renacimiento* colaboraban Eugenio de Ochoa, Pedro y Federico de Madrazo, Santiago Masarnau, Valentín Carderera y Salas y Quiroga. Las ilustraciones eran litográficas y de extraordinaria calidad.

*Artista* en presentación, contenido y calidad de los grabados<sup>65</sup>, en los primeros números colaborarán Eugenio de Ochoa, Federico de Madrazo y Carlos

Luis Ribera<sup>66</sup>. Síntesis de ambas parece el efímero *Observatorio Pintoresco* (1837), donde se detectan plagios de estampas publicadas por *El Artista*.

<sup>65</sup> Cfr. el juicio despectivo de Pedro de Madrazo en el artículo de *La Ilustración Española y Americana* cit. por Simón Díaz en *La prensa española en la época de Zorrilla*, pág. 323: «Los dibujos de sus primeros grabados de usted fueron tan ridículos, que no hay pintador de tablillas de burras de leche y panderetes que los haga peores. Testigo, la portadita gótica de su tomo primero, digna de cualquier confitería de la feria de Madrid». Curiosamente, un retrato que se publica al fin del primer número había sido dibujado por Cayetano Palmaroli, antiguo colaborador de *El Artista*.

<sup>66</sup> Las iniciales *F.º M.º* y *F. Mad.º* aparecen al pie de tres dibujos núms. 3, 5 y 6; *L. C. R.* firma un dibujo del núm. 14.

---

## *Problemática de la desamortización en el arte español*

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

No hay duda de que la Desamortización constituye el episodio que más repercusión haya producido en el tesoro artístico español. El fenómeno debe plantearse en el doble aspecto de sus causas y efectos, buscando en éstos no exclusivamente lo negativo. No basta con exclamaciones detractorias; es preciso analizar las causas y estimar el balance. La Desamortización está siendo abordada por los historiadores en el aspecto político y económico; es preciso atender también a la perspectiva artística. Lo que sí está claro es que los políticos del tiempo previeron la incautación de los bienes el clero como un remedio general para mejorar la economía del país; pero eran más las fincas rústicas lo que les preocupaba; la ocupación de edificios fue un señuelo de menor importancia, que fue interesando a medida de que los inmuebles venían a poder del Estado y era preciso buscarles un destino. De igual suerte el contenido artístico de los edificios apenas atrajo la atención del legislador; sólo a medida que la Desamortización avanzaba, el problema se fue agravando y se dictaron soluciones<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Trabajo fundamental para el conocimiento del problema es el libro de Gonzalo Anes Álvarez: *La economía española a mediados del siglo XIX*, Editorial Ariel, Madrid, 1970.

El conocimiento de la misma legislación debe ser el principal punto de partida: *La Desamortización. Textos político-jurídicos*. Estudio, notas y comentario por Teodoro Martín, Narcea de Ediciones, Madrid, 1973.

Agradezco a Don Germán Rueda, del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Valladolid, el haberme facilitado referencias a la legislación. De modo particular debo agradecer a Doña Amalia Prieto Cantero, directora del Archivo Universitario y de Protocolos de Valladolid, los informes que me ha dado.

La desamortización artística tiene que ser planteada en el contexto de la legislación general desamortizadora. La obsesión de los bienes en poder de *las manos muertas* llegó a ser machacante desde el siglo XVIII. Sabido es cómo la inmensa mayoría de tales bienes había ido con el tiempo a parar a la Nobleza y la Iglesia. Los Borbones iniciaban una política agresiva contra las jurisdicciones y propiedades, desde Felipe V a Carlos IV. La política del Despotismo Ilustrado va en rigor por este camino desamortizador. La pérdida de las ilusiones ultramarinas hace que España tenga que contemplar la reforma económica de su interior como la solución a sus males.

Si Carlos III dispuso la supresión de la Compañía de Jesús, los efectos desamortizadores se reservaron para el reinado de su sucesor. En Efecto, por real cédula de 25 de septiembre de 1798 se incorporaron a la Real Hacienda los bienes de los Jesuitas. Se hizo hincapié en incautarse de los bienes raíces; los edificios pasaron a la Iglesia secular, de suerte que muchos colegios de la Compañía se transformaron en parroquias. Está por estudiar sin embargo lo que esta medida produjo en el inventario de piezas de arte de todo género; en mi anecdotario tengo observada la mudanza de ciertas imágenes de santos jesuitas, que pasan a otra categoría de santos en virtud de malabarismos de indumentaria.

También Carlos IV decretó el 19 de septiembre de 1798 la enajenación de los bienes raíces pertenecientes a «hospitales, hospicios, casas de misericordia, de reclusión, de expósitos, cofradías, memorias, obras pías, patronatos de legos»; el producto de la venta de dichas propiedades se colocó en la Real

Caja de Amortización, con un interés anual del tres por ciento. Cabe pensar qué porvenir podía aguardar a estos organismos, desprovistos del soporte económico que los había mantenido hasta entonces. De día en día el deterioro de sus edificios crecería, poniendo a la vez en el mayor riesgo la riqueza artística que custodiaban dentro de sus muros.

La presencia en Madrid de José Bonaparte fomentaría durante los días de la ocupación el espíritu de la desamortización. Intitulándose Rey de España, publicó el decreto de 18 de agosto de 1809. El artículo primero establecía de desaparición de «todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales» en todos los dominios españoles. Sus individuos deberían abandonar en el plazo de quince días sus edificios y éstos quedaban confiscados. Para no perturbar a la hacienda, los cobros que estos bienes producían se aplicarían a la nación. El Estado entregaría a los exclaustrados una pensión para su sostenimiento. Era el anuncio de lo que iba a suceder en 1835. Las Cortes de Cádiz asestarían otro golpe, pero esta vez dirigido contra el estamento civil. En virtud del decreto de 6 de agosto de 1811 se anulaban los derechos jurisdiccionales, procediéndose a la disolución del régimen señorial español<sup>2</sup>. De momento era una «desvinculación» señorial, pero desaparecidos los derechos y reducido el beneficio a la pura posesión del territorio o casa, eso suponía una transformación de la clase poseedora que no estaba en condiciones de asumir. Casas solariegas y castillos (recuerdos de antiguos feudos) iniciaban su ocaso, ya que las fuentes económicas que los habían alimentado desaparecían.

Al término de la guerra, Fernando VII emprendió una política reaccionaria, devolviendo los bienes a las órdenes religiosas, aunque creándose una contribución sobre el clero. Pero el proceso parecía irreversible, y así se llega al período liberal 1820-1823. El decreto de 27 de septiembre de 1820 suprimía los mayorazgos, otro paso en la desposesión de la nobleza. De igual forma este decreto prohibía a toda entidad religiosa, secular o regular, a las co-

fradías, hermandades, y encomiendas, la adquisición de bienes raíces o inmuebles, «ni por testamento, donación, compra o permuta». La estrangulación de las fuentes nutricias estaba patente. Aún estaba fresca la tinta de este decreto, cuando se publicó el de primero de octubre de 1820. Quedaban suprimidas todas las órdenes monacales y militares<sup>3</sup>. Aunque subsistirían en toda España ocho casas, sujetas a la obediencia del obispo de cada lugar, no se podría de ahora en adelante formar novicios ni otorgar votos. No se podría mantener abierto ningún convento con menos de veinticuatro individuos, ni se permitirían dos conventos de la misma orden en una población. La reforma afectaba por igual a los conventos de religiosos y religiosas.

El decreto entraba de lleno en la materia de los bienes, tanto inmuebles como muebles, los cuales quedaban ligados al crédito público. En el artículo veintisiete se responsabilizaba a los Jefes Políticos de cada provincia de la custodia de «los archivos, cuadros, libros y efectos de biblioteca» de los conventos suprimidos, con obligación de practicar inventarios, que remitidos al Gobierno servirían para que éste determinase el destino.

Las Cortes determinarían qué piezas deberían quedar en «su biblioteca», es decir, la Nacional. Lo no escogido pasaría a «las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública». Puede advertirse la falta de precisión a la hora de establecer la índole de los objetos, pero es evidente que en esta primera requisa se piensa en los de aplicación inmediatamente cultural, como los libros, aunque se incorporan a su categoría los «cuadros». Adviértase asimismo la intención de potenciar los museos y academias, que en cierto número habían proliferado ya por la Península.

<sup>3</sup> «Se suprimen todos los monasterios de las órdenes monacales; los de canónigos regulares de San Benito, de la congregación claustral Tarraconense y Cesaraugustea, los de San Agustín y los Premostratenses; los conventos y colegios de las órdenes militares de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa; los de San Juan de Jerusalén, los de San Juan de Dios y Betlemitas, y todos los demás hospitalarios de cualquier clase».

Sin embargo se mantenía la existencia de los Colegios que daban órdenes sagradas para Asia, entre ellos el de Agustinos Filipinos de Valladolid, por la razón política de mantener organizado de alguna manera aquel lejano dominio asiático. Precisamente en aquellos días se estaba terminando en Valladolid el magnífico edificio proyectado por Ventura Rodríguez.

<sup>2</sup> Salvador de Moxó, *La disolución del régimen señorial español*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1965.



Se apreciaba asimismo la intención de no secularizar todo el legado confiscado. Así en los artículos veintinueve y treinta se reconoce a los obispos el derecho a intervenir en los bienes artísticos. Por lo pronto se ponen a su disposición los templos de los conventos suprimidos por si deseaban utilizarlos para el culto; es más, se les autoriza para que enriquezcan las parroquias pobres con «los vasos sagrados, ornamentos, imágenes, altares, órganos, libros de coro y demás utensilios pertenecientes al culto». La legislación por lo menos dejaba prevista la posibilidad de poder custodiar y destinar los bienes artísticos, tanto en manos de la autoridad civil (los Jefes Políticos), como de la eclesiástica, a través de los obispos. El problema habría de venir de la masa enorme de edificios y objetos artísticos confiscados; hasta entonces habían tenido un dueño, provisto de medios económicos para el sostenimiento. Ahora desaparecía el contingente humano que lo atendía y el dinero que hacía posible su conservación.

La invasión del Duque de Angulema acaba con la política liberal de los «tres mal llamados años». La real cédula de la Regencia, de 15 de agosto de 1823, dejó sin efecto toda la antedicha legislación. Pero fue un mero aplazamiento. La realización de los programas reformistas quedaba reservada a la reina Isabel II, que se sirvió de un ministro progresista: Juan Álvarez Mendizábal. Diversos decretos, órdenes y cédulas, promulgados en los años 1835 y 1836, volvían a poner en vigor las disposiciones anteriores, precisando aún más los términos de la desamortización. De la legislación, ya sin parar se fue pasando a la práctica.

Por decreto de 4 de julio de 1835 se restableció la Pragmática Sanción de dos de abril de 1767, dictada por Carlos III, suprimiendo la Compañía de Jesús y ocupando sus temporalidades. Debe tenerse presente que un real decreto de 29 de mayo de 1815 había anulado la Pragmática; pero la Compañía no pudo recobrar en muchos casos los bienes, entre ellos los artísticos (templos especialmente), que había perdido desde 1767. Pero con este decreto de 1835 la desamortización se ejercería radicalmente. Véase con qué rigor se indica en el artículo primero que se suprimía «perpetuamente» la Compañía de Jesús, no pudiendo sus individuos «volver a reunirse en cuerpo ni comunidad bajo ningún pretexto». Las temporalidades de los Jesuitas deberían ser ocupadas sin la menor pérdida de

tiempo. Los bienes y rentas deberían ser aplicados a la extinción de la deuda pública, finalidad especialmente buscada por Mendizábal para librar al Estado de la postración económica. Pero respecto al arte el legislador buscaba su conservación. En efecto, el Estado se reservaba «las pinturas, bibliotecas y enseres que puedan ser útiles a los institutos de ciencias y artes, así como también los Colegios, residencias y casas de la Compañía, sus iglesias, ornamentos y vasos sagrados». El despojo de estos elementos artísticos supondría un cambio de uso y de destino, pero al menos se contaba con su conservación.

Por decreto de 25 de julio de 1835, que ponía nuevamente en vigor el de primero de octubre de 1820, se suprimían los monasterios y conventos. Lo mismo que en el decreto referente a la Compañía de Jesús, los bienes confiscados se aplicaban a la extinción de la Deuda Pública, haciendo excepción de los edificios y objetos artísticos (archivos incluidos), de los que el Gobernante se reservaba disponer.

La Real Orden de 11 de octubre de 1835 precisaba los términos de la extinción. Aunque la supresión era general, de momento se exceptuaban algunos monasterios, entre ellos el de Montserrat, el de San Benito de Valladolid, el de El Escorial y el de El Pualar, pero prohibiendo que dieran órdenes sagradas y aplicándose las rentas que les pertenecieran al crédito público. Pero es evidente que se contaba con que diversos conventos subsistirían, por cuanto se previene que no podría haber más que uno de cada orden por población.

Para la ejecución del Real Decreto se dictaron, en agosto de 1835, órdenes complementarias. A cada provincia se enviaba una lista de los monasterios que se suprimían. El Intendente pondría en ejecución la operación desamortizadora. Los Contadores de Arbitrios habrían de tomar posesión de los bienes, haciéndose la entrega por los prelados, delegados o síndicos de los monasterios, mediante la exhibición de los libros de cuentas. Debería redactarse un inventario de los bienes que se recibían, comprendiendo fincas, títulos de propiedad, libros de cuentas y «los archivos, bibliotecas, pinturas y demás enseres de utilidad a los institutos de ciencias y artes... los monasterios y conventos, sus iglesias, ornamentos y vasos sagrados, custodiando uno y otro competentemente para su seguridad y destino sucesivo». Es fácil comprender la

dificultad grande para ejecutar este inventario, sobre todo en lo referente al contenido artístico. De estos inventarios se harían tres copias, una de las cuales debía ser enviada a la Dirección General de Madrid. El Ministerio de Interior facultaba a los Gobernadores Civiles para que nombraran encargados para proceder a la recogida de «archivos, bibliotecas, pinturas y demás enseres».

Uno de los problemas más importantes suscitados por la desamortización era el de buscar destino a los edificios confiscados. A tal efecto el 25 de enero de 1836 se dio en El Pardo una instrucción, firmada por el presidente interino del Consejo de Ministros, en cumplimiento de los reales decretos de 25 de julio y 11 de octubre. Según tal instrucción, todos los edificios confiscados serían colocados a disposición de una junta, constituida por el Gobernador Civil, Corregidor y tres miembros más que serían designados por el Gobierno. Esta junta tendría capacidad para proponer el destino de los edificios, según su capacidad y estado de conservación, practicándose para llevarlo a efecto las reformas necesarias. Entre los edificios que debieran acomodarse figuraban preferentemente cuarteles, hospitales, cárceles y mercados; pero a la vez había que pensar en abrir nuevas calles y plazas y en ensanchar las calles actuales. La junta también podría disponer la enajenación de edificios que resultaren sin aplicación, así como quedaba facultada para realizar ventas y subastas y cuanto conviniera en orden al ornato y mejora de las poblaciones. En esta disposición queda esclarecido el fin de reforma urbanística que supone la desamortización. Los monasterios ocupaban enormes superficies en el ámbito de las poblaciones, de manera que si se intentaba hacer una planificación moderna, era necesaria la transformación o demolición de muchos inmuebles. Lo que estaba en juego era la transformación de las ciudades-conventos de la nación, en ciudades del siglo XIX.

Se estaban realizando los inventarios de los edificios confiscados y al mismo tiempo se procedía a la recogida de los objetos artísticos, según disposición de la reina Gobernadora<sup>4</sup>. La tarea de inven-

tariar se hizo con mayor o menor exigencia. Lo que salta a la vista es el singular esmero puesto en los libros, que se relacionan uno por uno<sup>5</sup>.

La ley de 16 de enero de 1836 y el real decreto de 19 de febrero del mismo instrumentalizan la forma de hacer las enajenaciones. En este último se afirma que quedaban declarados en venta «todos los bienes raíces de cualquier clase que hubieran pertenecido a las Comunidades y Corporaciones religiosas extinguidas». Se hacía la excepción de «los edificios que el Gobierno destine para el servicio público o para conservar monumentos de las artes, o para honrar la memoria de hazañas nacionales». El Gobierno quedaba obligado a confeccionar una lista de los edificios que debieran quedar excluidos de la venta. Se fijaban las normas que habían de regular las subastas. Debían hacerse éstas simultáneamente en la capital de la provincia donde radicaran los bienes enajenables y en Madrid. La adjudicación habría de hacerse una vez reunidas las ofertas de los dos puntos, haciéndose a favor del mejor postor. En una instrucción de primero de marzo de 1836 se ordenaba que la enajenación quedase a cargo de la Dirección General de Rentas y Arbitrios de Amortización. La primera medida habría de ser efectuar la relación de bienes enajenables. Acto seguido se procedería a tasar la finca o inmueble, operación confiada a dos tasadores. Una vez hecha la tasación el objeto podía ser directamente adquirido por un solicitante o se pasaba a la fase de subasta.

Sucesivas disposiciones van remachando los argumentos de la desamortización y aclarando los trámites de la enajenación. Tal puede verse en el decreto de 8 de marzo de 1836. Otra vez en el preámbulo se vuelve a hacer elogio de los Institutos Regulares, «que fueron origen de señalados servicios», aunque a renglón seguido se especifique no es menos cierto que era preciso ceder «a las deman-

<sup>4</sup> En efecto, según despacho de 20 de enero de 1836 se comunicaba al Gobierno Civil de Valladolid «que todas las pinturas, esculturas y demás objetos artísticos pertenecientes, así a las sacristías como a las Iglesias de los conventos, sean recogidos, inventariados y colocados según propone esa Comisión».

<sup>5</sup> El inventario del monasterio de Valbuena (Valladolid) está fechado el 12 de diciembre de 1837. En tanto se mencionan al pormenor los libros, veamos lo que se dice respecto a los objetos artísticos de la iglesia, entonces en uso de parroquial: «Se hallan asimismo en la iglesia parroquial trece retablos incluso el mayor, con varias imágenes de escultura y cuatro de cuadros, y en los oratorios tres retablos con varias imágenes de escultura». (Valladolid. Archivo Universitario y de Protocolos, Legajos de la Comisión de Monumentos, legajo 1, folio 21).

das sociales, a las exigencias de la riqueza pública», partiendo de la base de que «pasaron ya, para no volver nunca, las circunstancias que hicieron posible la existencia de los Regulares». Se insiste en que la supresión «no era tan absoluto que no admita algunas excepciones». Eran especialmente amparados los institutos que cumplían fines de hospitalidad y de enseñanza. Lógicamente el Estado no quería prescindir de dos ayudas importantes que recibía del sector monástico: la enseñanza y la atención hospitalaria. De igual manera los obispos destinarían para uso parroquial las iglesias conventuales que les pareciera oportuno. En cuanto a «los vasos sagrados, ornamentos religiosos y cualesquiera otros objetos propios del culto», podrían destinarse a las parroquias pobres, pero los objetos pertenecientes «a las ciencias y a las artes, se conservarían cuidadosamente en Museos y Academias». La finalidad museal aparece claramente expresada en las disposiciones desamortizadoras.

A pesar de la previsión del destino museal de piezas artísticas o del uso para fines públicos de los edificios desamortizados, el padecimiento del tesoro artístico iba a ser muy considerable. Ya es un indicio la manera de proceder con ciertos objetos, como las campanas. En efecto, el artículo número dos del decreto de 30 de agosto de 1636 se ocupa de ellas, señalando que ingresarían «en el tesoro de la nación los productos que rindan en venta las campanas de todas las iglesias de los monasterios suprimidos, sin más excepción que algunas pequeñas, que los prelados reclamen para el servicio de parroquia en sus respectivas diócesis». El largo tañido de miles y miles de campanas quedaba de esta suerte enmudecido. Pero no se trataba de enajenar, sino de fundir el metal. Ya sabemos cómo muchas desaparecieron en circunstancias bélicas; ahora por razones económicas. He aquí un capítulo de nuestro arte que sufrió implacable mutilación. Acto seguido comenzaron a cursarse instrucciones para las subastas.

En el Boletín de la provincia de Valladolid de diez de diciembre de 1836 se sacaba a subasta «el metal» de todas las campanas que pertenecieron a los monasterios y conventos suprimidos. Se indica en la condición segunda que la subasta se haría a tanto por quintal y «las posturas se admitirán por el todo de las campanas en venta, o por alguna porción, siendo preferido en igualdad de circunstancias el que compre más número de ellas». Otra nue-

va precisión que indica el desdén de la calidad del producto y el afán de obtener una rápida venta.

Se ponía también la mayor diligencia en la recogida de efectos artísticos con destino a los museos, pero es la pintura el arte que más afán coleccionable despertaba. Se cursaron instrucciones desde Madrid para que la operación de traslado de las obras tuviera lugar en condiciones de máxima seguridad. Estas instrucciones, sin duda reflejo de las emanadas por el poder central, se pusieron en efecto en Valladolid<sup>6</sup>. Una persona de toda confianza habría de encargarse del transporte de las pinturas a la capital de la provincia, con destino al Museo Provincial. En la condición cuarta se indica la forma de transporte: «Los cuadros vendrán enrollados en cilindros y cubiertos de modo que no padezcan en la traslación». Serían también transportados aquellos marcos de especial valor; esto hace pensar que la mayoría de los marcos desaparecieron. En cuanto al embalaje, no es sistema recomendable. Ya el enrollar supone un padecimiento; pero a eso ha de sumarse el tiempo que la pintura permaneciera enrollada, pendiente de instalación. Cabe suponer que muchas pinturas tuvieron que resultar seriamente dañadas, ya que la pintura requiere mucha superficie de los museos, con la que no se contaba. Por esta razón es tan escasa la cantidad de cuadros procedentes de los conventos de la provincia. Mejor suerte han corrido las pinturas de conventos de la capital, ya que sin duda no hubo necesidad de desmontarlas y por eso incluso han conservado hasta los marcos.

Otro aspecto de la Desamortización es el nuevo uso dado a los edificios conventuales. Existía una «Junta Superior de colocación de oficinas en edificios del Estado». Esta entidad ya en 1840 cursaba instrucciones a las distintas provincias, para que se averiguara «si en el pueblo respectivo hay algún edificio útil de conventos suprimidos u otro que pertenezca al Estado donde pueda colocarse algún cuartel u otro establecimiento del Gobierno»<sup>7</sup>. Pero al propio tiempo las entidades provinciales y locales vieron la posibilidad de servirse de estos edificios, y empezaron a llover peticiones. Por esta ra-

<sup>6</sup> Archivo Universitario de Valladolid, Comisión de Monumentos, leg. 1, fol. 42.

<sup>7</sup> Boletín Oficial de Valladolid, 5 de mayo de 1840.

zón el Ministro de Hacienda se sirvió publicar una orden en 24 de noviembre de 1841 regulando las peticiones. Se salía al paso del retraso con que se daban las autorizaciones, pero se explica que era debido a que las peticiones formuladas eran excesivas y estaban la mayor parte de las veces faltas de justificación. La Junta de Venta de Bienes Nacionales estaba más interesada en la enajenación, pues ello procuraba dinero, y en cambio retrasaba los «expedientes de cesión gratuita» regulados por el Decreto de 9 de diciembre de 1840. En consecuencia, se dispone que la Corporación peticionaria debería justificar la necesidad del destino y de que se trataba claramente de una utilidad pública. Las Corporaciones se daban cuenta de la importancia de hacerse con edificios, pero el Estado los perdía como objeto de venta. Se ponía en marcha un proceso de capitalización de edificios, que es tanto como decir de suelo urbano, que con el tiempo habría de llevar a operaciones muy productivas desde el punto de vista económico.

Ya se ha visto que las iglesias de los monasterios quedaban a la disposición de los prelados por si creían oportuno dedicarlas al culto, y de igual forma se actuaba con las piezas de arte, que podían pasar a incrementar los bienes de las iglesias parroquiales. Ahora bien, sabemos por una orden circular de 11 de noviembre de 1842 que algunos obispos no habían querido intervenir en estos asuntos, y «que otros han llevado su misión hasta el extremo de dejar abiertas todas o la mayor parte de las iglesias y sin distribuir los ornamentos que recogieron, dando lugar a que se creyese que su objeto era conservarlo todo a sus antiguos dueños». Esto pasó singularmente en Cádiz, donde de setenta y seis conventos, sólo fueron cerrados nueve, promoviendo una protesta del Ministerio de Gracia y Justicia, pues así se detenía el proceso de enajenación<sup>8</sup>. Se comprende el escrúpulo de los obispos, que temían el desmantelamiento de la riqueza artística acumulada por los monasterios.

Ante esto los ayuntamientos empezaron a tomar la iniciativa, exigiendo que las iglesias de los conventos suprimidos que estaban en mejor estado fueran adaptadas para parroquias. La distinción fue

por tanto entre iglesias monasteriales abiertas al público, que conservaban todo su contenido artístico porque mantenían la función cultural, y templos cerrados, abocados a la enajenación junto con sus objetos («las maderas doradas», como suele decirse en la documentación), ya que así fue dispuesto por la Junta Superior de Enajenación y el Ministerio de Hacienda el 30 de agosto de 1842.

Mas también el Estado puso la vista en los bienes de la Iglesia Secular. Por decreto de 2 de septiembre de 1841 eran considerados bienes nacionales todas las propiedades del clero secular, de las catedrales y cofradías. Todas las fincas, derechos y acciones de estas entidades se declaraban en venta. Sin embargo, se exceptuaban los propios edificios, los ornamentos y piezas artísticas que contenían.

Sin duda el Gobierno hubo de darse cuenta pronto de la responsabilidad que había caído en sus manos por la abundancia de monumentos artísticos, que quedaban privados de sus celosos custodios seculares. Esto incitó a crear organismos encargados de la defensa. Primeramente se estableció en cada provincia una Comisión Especial de Ciencias y Artes, también llamada Comisión Recolectora. Su finalidad inmediata fue reunir objetos con la vista puesta en la creación del museo provincial. Mas por real orden de 27 de marzo de 1837 se extinguía esta comisión y en su lugar se establecía la Comisión Científica y Artística, también para ámbito provincial. Hasta que la orden de 13 de junio de 1844 determina la creación de las Comisiones de Monumentos Histórico-artísticos. Ya en el preámbulo de la orden se indica que era preocupación suya el formar una lista de conventos suprimidos, que «por la belleza de su construcción, por su antigüedad, los recuerdos históricos que ofrecen sean dignos de conservarse, a fin de adoptar las medidas oportunas para salvarlos de la destrucción que los amenaza». No todos los Jefes Políticos habían confeccionado la relación, pero que eran ya bastantes los datos reunidos «para conocer la gran riqueza que en esta parte posee todavía la nación, y la necesidad urgente de adoptar providencias eficaces que contengan la devastación y la pérdida de tan preciosos objetos, procurando sacar de ellos todo el partido posible en beneficio de las artes y de la Historia».

Para salvaguardar este tesoro, habría en cada provincia una Comisión de Monumentos histórico-artísticos. Las misiones que se asignan a estas co-

<sup>8</sup> Boletín Oficial de Valladolid, 29 de noviembre de 1842.



misiones no pueden ser más amplias, y ya se comprende que no eran capaces por sí solas de llevar a cabo una tarea verdaderamente eficaz. Habrían de buscar noticia «de todos los edificios, monumentos y antigüedades que existan en su respectiva provincia y merezcan conservarse». Eso significa que no se limitaban a los monasterios suprimidos, pero es precisamente este hecho el que da origen a una legislación protectora. Tendrían que reunir «los libros, códices, documentos, cuadros, estatuas, medallas y demás objetos preciosos literarios y artísticos pertenecientes al Estado que estén diseminados por la Provincia». Habrían también de recuperar los panteones de reyes y de personajes ilustres. Debían cuidar de los museos y bibliotecas provinciales, ordenar los fondos y efectuar catálogos. Habían de crearse al mismo tiempo archivos con los fondos documentales. Con referencia a los monumentos que fueran a ser enajenados o que corrieran el peligro de desaparición, se señala que era preciso efectuar «catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no pudieran ser trasladados y que estaban condenados a la desaparición». Y lo mismo convendría hacer con las «preciosidades artísticas» que por encontrarse en edificios que fueran a enajenarse no pudieran conservarse, para que así al menos quedara el testimonio. En Madrid se creaba una Comisión Central de Monumentos. Ésta redactó unas instrucciones para la organización de las Comisiones Provinciales, cuyo contenido figura en la circular remitida por el Ministro de la Gobernación en 24 de julio al Gobierno Político de cada provincia. Son muy instructivas estas instrucciones, pues contienen toda una declaración de la tarea de recuperación del arte.

Cada Comisión habría de contar con tres secciones: bibliotecas y archivos; escultura y pintura; arqueología y arquitectura. Queda patente la importancia de las secciones. La segunda se ocuparía de los museos de pintura y escultura; la tercera promovería las excavaciones y se ocuparía de la conservación de edificios, de forma que ya tiene en esta Comisión entrada la finalidad de restauraciones monumentales.

En el artículo trece de estas instrucciones, al ocuparse de la sección segunda, el legislador señala que la finalidad sería «evitar que se prolongue por más tiempo el abandono en que han estado este género de preciosidades artísticas por espacio de algunos años».

El artículo diecisiete se dedica a los museos. Ya se sabe que se había mandado remitir los objetos artísticos a los museos en formación; donde no existieran, las Comisiones habrían de buscar un lugar seguro para concentrar «cuantos lienzos, estatuas, relieves y demás obras de talla recojan, hasta que el Gobierno de S. M. disponga lo más conveniente». Con vistas a la exportación, los administradores de aduanas tenían que exigir el debido permiso, pero previamente las obras tenían que ser reconocidas por tres expertos, los cuales en razón de su valía debieran señalar la procedencia de la salida de la nación. Bien sabemos la laxitud con que se operó, pero imagínese la mínima preparación de este personal. La riqueza de tantos museos de fuera de España no se hubiera logrado de contar con una mayor eficacia. Todos los cuadros que fueran recogidos por la Comisión habrían de ser relacionados, colocándose un sello en cada lienzo en lugar que no perjudicara a la pintura. Se redactarían catálogos, con señalamiento de precedencia, escuela y un breve juicio. No hay duda de que estas medidas fueran llevadas a la práctica, al juzgar por las etiquetas de las obras y los numerosos catálogos de los museos y colecciones.

Con respecto a la sección tercera, hay indicación de la manera de recoger «objetos de arqueología». Bien en virtud de excavaciones o por el procedimiento de recogida directa, habrían de reunirse «lápidas, vasijas, monedas, medallas y otros objetos de antigüedad, clasificándose las piezas por épocas (desde la «fenicia» hasta el Renacimiento). De manera tan sumaria aparecen concebidos los dos tipos de museos, de arte y arqueología.

También se contempla el problema de la conservación. Siempre que un edificio se hallare en mal estado, las Comisiones propondrían las reparaciones que fueran necesarias contando con la supervisión de un arquitecto, afecto a la sección tercera. Ya se entreve por tanto la creación de arquitectos restauradores. Y de igual suerte las comisiones habrían de contar con un individuo que ejerciese la inspección de los monumentos provinciales.

Creo que es de toda justicia alabar la ardua tarea emprendida por las Comisiones de Monumentos, pues de no establecerse el éxodo de obras artísticas habría llegado a proporciones desorbitadas. Si mucho es lo que se ha perdido, imagínense las pérdidas de no crearse estas comisiones.

La Comisión Central de Madrid, con objeto de unificar criterios, el 7 de septiembre de 1845, envió a las comisiones provinciales un modelo de estadillo para la formación de catálogos, que serviría para la catalogación de pinturas y esculturas <sup>9</sup>.

De igual suerte, la Comisión Central redactó un «interrogatorio» (5 de agosto de 1844) que debiera ser enviado a los pueblos, en orden a que facilitasen información sobre los objetos artísticos existentes. Es curioso observar la significación que se da al legado artístico («glorias nacionales, que como V. S. sabe son el alma de los pueblos»). En el escrito dirigido al efecto por el Presidente de la Comisión Central al de cada provincia, se hace constar la necesidad de poner en práctica la recogida de objetos de los monasterios suprimidos. Se añade la queja de que «por el abandono con que se ha mirado asunto tan importante, han pasado a poder de los compradores de fincas nacionales procedentes de conventos desamortizados». Y que como lo que se pretendía era realizar museos y bibliotecas, el Presidente de cada Comisión debiera dirigirse «a todos los sujetos», apelando a su patriotismo, «para recuperar esas preciosidades». Para facilitar esta tarea se envía el «interrogatorio», impreso, fácil de rellenar <sup>10</sup>.

Tengo la evidencia de que va a resultar muy fructífero explorar los archivos de las Comisiones de Monumentos, ya que contienen información muy estimable respecto a la política sobre las Bellas Artes y datos de las obras recogidas. Ha habido un tráfico de obras de arte, traslados, cesiones, depósitos, ventas y muchos pormenores que se detallan en los documentos.

Por otra parte conviene también conocer al detalle la conducta observada sobre las obras de arte, aunque evidentemente varía de una provincia a otra; el anecdótico se promete muy diverso e instructivo. Podríamos citar varios ejemplos, como la

odisea de las bibliotecas. Una de las funciones que tenía encomendada la Comisión de Monumentos es la recogida de libros, pero piénsese en la balumba que se venía encima de este organismo. Algunas medidas pintorescas se adoptaron. Puedo citar la venta ordenada por la Comisión de Valladolid en 13 de noviembre de 1845, «de libros inútiles», a razón de veintitrés reales la arroba <sup>11</sup>. Con las prisas de las circunstancias habría que conocer la vara utilizada para estimar la utilidad de un libro.

Estos hechos fueron conocidos en Madrid, pues existe una comunicación de la Comisión Central a la de Valladolid, que conocemos por un traslado del documento original, hecho a 23 de abril de 1850 <sup>12</sup>. Se queja la comisión madrileña de que en los depósitos de libros de Valladolid apenas existía una décima parte de los recogidos de los monasterios de la provincia, y de que «antes de su instalación han sido vendidos a vilísimo precio o por papel viejo muchísimas obras curiosas y hoy rarísimas». Expone el criterio dicha comisión de que muchos libros aparentemente inútiles y descabalados podían servir para completar otras bibliotecas provinciales, «que por lo menos deben conservar un ejemplar de toda clase de obras por insignificantes que sean». Por tal razón la Comisión Central resuelve que sólo pueden enajenarse los ejemplares triplicados y de una misma edición, «cuyas materias fuesen de teología, moralistas y materias predicables, y siempre que no fuesen impresas en el siglo XV», es decir libros incunables.

Veamos otra muestra de parecido tenor. En escrito de veinte de julio de 1846 de la misma Comisión, se indica que por algunas comisiones se estaba disponiendo la enajenación de libros duplicados de «Vidas de santos, Teología Escolástica y Filosofía», por los que existía un desdén general, según se dice. Mas esta comisión opinaba que debían formar parte de las bibliotecas, «pues es una riqueza literaria que afortunadamente se ha salvado de la pasada borrasca». Que en consecuencia estos libros debían incorporarse a la biblioteca provincial, «por revelar estos géneros de literatura el estado social de nues-

<sup>9</sup> Archivo de Protocolos de Valladolid. Comisión de Monumentos, leg. 1, fol. 163. En este modelo figuraban los siguientes datos: número, materia, asunto, autor, escuela, dimensiones, estado de conservación, procedencia y observaciones.

<sup>10</sup> Archivo de Protocolos de Valladolid. Comisión de Monumentos, leg. 1, fol. 57. El interrogatorio se refiere a tres epígrafes: monumentos romanos, árabes y del Renacimiento. Es de admirar también esta medida inteligente emprendida por la Comisión Central de Monumentos.

<sup>11</sup> Archivo de Protocolos de Valladolid, Comisión de Monumentos, leg. 1, fol. 129.

<sup>12</sup> *Ídem*, leg. 1, fol. 141 bis.

tros mayores». Creencias religiosas aparte, la cultura queda amparada con esta medida protectora de la comisión vallisoletana.

Otro aspecto no menos vergonzoso es el del «desdorado» de los retablos. Tenemos noticias de este acontecimiento gracias a un escrito del alcalde de Medina de Rioseco dirigido al vicepresidente de la Comisión de Monumentos de Valladolid, fechado a 12 de diciembre de 1845. Aunque en esta ciudad se había practicado la desamortización, el convento de San Francisco había sido convertido en hospital y la iglesia se mantenía abierta al público, en virtud de lo cual y como resultado de lo dispuesto la riqueza artística debía conservarse en el edificio<sup>13</sup>. No obstante el Intendente de la provincia de Valladolid había requerido al Ayuntamiento de Medina de Rioseco para que «entregue a Don José Ocaña, contratista de la extracción de la cascarilla de oro que tienen los altares de los conventos suprimidos, los del templo del Convento que fue de Franciscanos». El alcalde en nombre de la ciudad se opone, primero porque el edificio estaba destinado a uso público, y además porque «sería un escándalo en la época de reparación y conservación en que felizmente nos hallamos, se hayan de sentir todavía los golpes del hacha revolucionaria, contrariando los sentimientos de este pueblo». Añade el alcalde que esto además apenas producía beneficio al Estado, ya que «el contratista sólo estaba obligado a pagar catorce reales por arroba de cascarilla de oro extraída de los altares, en términos de que la destrucción que ocasiona es de una cantidad centuplicada a los productos que obtiene el Estado». Y añade el ejemplo de lo acontecido en el convento de monjas de San Cebrián de Mazote, en el que fueron destruidos siete altares para obtener solamente cuatro arrobas de dicho metal, que valdrían al Gobierno cincuenta y seis reales. Concluye el escrito pidiendo que no tenga efecto esta disposición respecto de los retablos de dicho convento. Así tuvo que ocurrir, pues los retablos siguen en su sitio. Y por cierto, en un documento de 5 de febrero de 1845 se hace una descripción de las «maderas doradas» que había en la iglesia, describiéndose los retablos y haciendo un gran elogio del retablo mayor.

Fue como puede verse una estúpida medida, de ridículo provecho y vilipendio del arte. Es fácil imaginar que una vez raído el retablo, su feo aspecto sería una tentación para promover su destrucción. Incluso asalta la duda de si alguno de estos retablos que vemos sin pintar, no será por haber sido despojado de su policromía.

Otro hecho que llama la atención es la aclaración que se hace en una real orden de marzo de 1845, comunicada a las provincias para su ejecución, referente al carácter de «temporal» con que se hacen las cesiones de los edificios desamortizados<sup>14</sup>. Se precisa en esta real orden que las entregas gratuitas hechas para objeto de utilidad pública se entienden sólo temporales, y que en ningún caso suponen transmisión plena de dominio de los edificios; y se remacha diciendo que la cesión se efectúa «con opción sólo al disfrute de los mismos, conservando la nación la propiedad absoluta de ellos». Desconozco si esta disposición ha sufrido modificaciones; pero de no ser así, pienso que debería tenerse muy presente, pues pueden haberse producido ventas indebidas.

El destino de los edificios constituía una preocupación general, pues aparte de que podían cubrir necesidades públicas, era una manera de salvar esta riqueza. Pero es evidente que había que proceder de una manera consciente. No hay duda de que se actuó con prisa, para allegar fondos, produciéndose muchos abusos. Por esta razón el Ministerio de Hacienda en abril de 1845 ordenó una suspensión temporal de las enajenaciones, con objeto de efectuar una clasificación ordenada de los edificios y darles una «aplicación acomodada a la circunstancia, «bien para cuarteles, presidios, cárceles, casas de corrección o beneficencia, hospitales, escuelas, fábricas y otros establecimientos públicos o de conveniencia más o menos general, o asimismo para conservarlos como monumentos histórico-artísticos o quedar sus iglesias consagradas al Culto Divino... y sin verlos desaparecer sucesivamente y de una manera lastimosa como estéril para la Nación conforme ha sucedido hasta ahora<sup>15</sup>». Como con-

<sup>13</sup> *Idem*, leg. 1, fol. 250.

<sup>14</sup> El contenido de esta real orden aparece transcrito en el Boletín Oficial de Valladolid de 15 de abril de 1845.

<sup>15</sup> Esta orden se transcribe para conocimiento de las provincias y figura en el Boletín Oficial de Valladolid de 15 de mayo de 1845.

secuencia, se ordenaba en cada provincia formar una lista de edificios conventuales suprimidos, en que debería figurar la clasificación, ya para ser convertido en monumento, darle uso civil de utilidad pública preciso, o por el contrario destinarlo a la venta.

Pese a todo, el panorama al cabo de cierto tiempo era desolador y de ello eran conscientes los organismos públicos. La cuestión es que los enormes edificios conventuales, desalojada la población monástica que había garantizado su vida, estaban sin uso alguno, expuestos a la mera rapiña y a la destrucción sistemática, siempre progresiva al no practicarse arreglos. Esto se reconoce en una real orden de 30 de octubre de 1849, requiriendo la enajenación de los edificios conventuales que no se emplean para el culto y no se destinen para utilidad pública. Y esto en razón «del estado de ruina en que se hallan la mayor parte de los edificios-conventos que aún existen en administración procedentes de las comunidades religiosas de ambos sexos». Pero a todo esto hay que añadir la falta de cuidado y respeto en la conservación de los edificios cedidos. Tal puede inferirse del contenido de una real orden del Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras públicas, el 7 de diciembre de 1850. En esta orden se recoge la condena formulada por las Comisiones de Monumentos contra ciertos ayuntamientos, por el abuso de «despojar los antiguos monasterios y edificios célebres, con el mal entendido celo de hermosear los paseos, sitios públicos y aún obras de moderna construcción de las poblaciones». La orden, tras la denuncia, requiere a los Ayuntamientos a que cumplan lo contenido en la disposición sexta del artículo trece de las instrucciones contenidas en la real orden de 24 de junio de 1844, referente a la obligación de los ayuntamientos en la vigilancia y conservación de los monumentos histórico-artísticos. En este mismo tenor se mantiene otra real orden de 14 de septiembre de 1850, que determina que en los edificios de uso público procedentes de cesión gratuita no se efectuase ninguna obra sin autorización de la Comisión Central de Monumentos, y que nunca se procedería a «derribar claustros, portadas, galerías y ornatos de conocido mérito artístico; «que por ningún pretexto se alteren o se supriman partes de las fachadas existentes, ni se haga en ellas la más mínima innovación».

## COLOFÓN

La Desamortización en el campo del arte ha sido presentado habitualmente como un desastre. Esta imagen no puede ser enmendada, aunque haya de tenerse presente el buen propósito de muchas personas e instituciones. También es verdad que hubo de pasarse por un momento de fiebre, en que la incautación de bienes, raíces y artísticos, tuvo cierto aire de venganza revolucionaria. Pero se llegó a una fase en que se impuso el interés por coleccionar objetos, salvar edificios, crear modernas instituciones de salvaguarda <sup>16</sup>.

Pero sin duda el fruto auténtico de la Desamortización fue la creación de los Museos Provinciales, al amparo de las Comisiones de Monumentos y de las Academias. El Museo Nacional de Escultura Policromada de Valladolid no reconoce otro origen. Y es de ver el ahínco con que se empeñaron los entendidos en reunir una buena colección de escultura y pintura <sup>17</sup>.

Ya sabemos que el éxito económico de la Desamortización no se logró. Sí en cambio surgió una burguesía próspera, que fuera el apoyo del Gobierno que había promovido la reforma.

<sup>16</sup> Hay ejemplos emotivos de previsión. En dos carros fueron trasladados a Valladolid cuarenta y dos cuadros precedentes de Medina de Rioseco, pero las autoridades de esta población se negaron a transportar a Valladolid «las dos esculturas de barroteja, ni las dos esculturas de bronce, que también se piden, porque no quiero que se destruyan, a lo menos las primeras, bajo ningún concepto». Esto se dice desde Medina de Rioseco el 16 de marzo de 1849 por Don José Álvarez al Vicepresidente de la Comisión de Monumentos. Sabía precisión: las dos esculturas de barro cocido son los conocidos grupos de Juan de Juni de la iglesia de San Francisco, que sin duda hubieran perecido en el traslado.

<sup>17</sup> Un ejemplo muy expresivo de este espíritu inteligente nos lo ofrece la consecución para el Museo de Valladolid de un estupendo bodegón que honra a esta colección. Esta obra había sido rescatada de los franceses en plena guerra, siendo depositada en el coro de la catedral de Valladolid. En 1841 se decide un canje, entre la catedral, que recibe la sillería del exconvento de San Pablo entregada por la Comisión Científica y Artística, y el bodegón, que viene al Museo, donde se encuentra. Las admirables razones que se dan para el cambio aparecen bien precisas: «que por su objeto no era colocable en el templo del Señor, y siendo propio y hasta humano en museo como el que se hallaba formando, en el que escasean pinturas de esta clase, por ser casi todas las reunidas de objetos místicos». (Archivo de Protocolos de Valladolid, Comisión de Monumentos, leg. 1, fol. 119).



Pero el destino infausto de los edificios es un hecho concluyente. Sin duda muchas veces se llegó tarde, porque se dilató la operación de destino; pero a esto hay que añadir que la burguesía que se hizo cargo de estos edificios no buscó en ellos más

que un lugar de almacenamiento para sus cosechas, cuando no un depósito de piedra labrada. Como observa Gaya Nuño, la manía de derribar fue una norma de conducta que duró una buena parte del reinado de Isabel II <sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Juan Antonio Gaya Nuño: *La arquitectura española en sus Monumentos desaparecidos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961.

---

## *Desamortización y transformaciones urbanas en Palma de Mallorca*

CATALINA CANTARELLAS CAMPS

La actividad desamortizadora tuvo una gran incidencia en el urbanismo palmesano decimonónico hasta el punto de constituir uno de los hechos más sobresalientes de la centuria. En efecto, hay que tener en cuenta que durante la misma Palma, a diferencia de lo ejemplificado por numerosas ciudades españolas, no conoció proyecto alguno de ensanche. La ciudad permaneció encerrada dentro de un cordón murario que impedía cualquier crecimiento expansivo, a la vez que originaba la formación de núcleos o arrabales a extramuros. Pese a que desde 1868 el tema del ensanche había devenido cotidiano, el proyecto correspondiente, formado por el ingeniero Bernardo Calvet, no fue aprobado hasta 1901, principiándose las tareas para llevarlo a cabo en 1904 previa autorización de derribo de las murallas<sup>1</sup>. Palma pues realizaría en el presente siglo una empresa específicamente vinculada a la problemática decimonónica. Ante esta circunstancia no es de extrañar que la supresión y consiguiente demolición o reconversión de edificios conventuales fuera el único factor real que posibilitó una cierta *modernización* de la ciudad.

La desamortización a la que vamos a referirnos es lógicamente la de Mendizábal, considerando de ella sólo lo concerniente a la extinción de edificios conventuales a intramuros. Antes, sin embargo, es preciso subrayar la actividad del Trienio liberal en un punto concreto, el central en el edificio de la Inquisición; en 1821 el Ayuntamiento lo había adquirido con destino a una plaza para la venta de pescado, y dos años más tarde fue arrasado<sup>2</sup>; el retorno absolutista no tuvo pues ocasión de invalidar la medida, aunque conllevó el aplazamiento de la proyectada obra por espacio de una década. La desaparición del edificio inquisitorial fue por supuesto una pérdida artística de primer orden, hecho que se repetirá con los sucesivos conventos eliminados y en especial con el de Santo Domingo, fábrica de origen gótico admirada por Jovellanos durante su destierro en la isla. Ya los intelectuales coetáneos denunciaron, en unos casos más que en otros y con especial hincapié a fines de siglo, las irreparables pérdidas, no compensadas a su juicio con las reformas surgidas. Sin entrar en la cuestión, pensamos que para una posible valoración de la misma cabría considerar una serie de puntos, tal es la carga romántica e historicista inherente a la época, la conflictividad en que la arquitectura se debatía, a la vez que la ineficacia de la actuación municipal, órgano que, constreñido en gran parte por una

<sup>1</sup> CALVET Y GIRONA, Bernardo, *Proyecto de ensanche de la Ciudad de Palma de Mallorca. Memoria*. Año 1897, Palma, Ip. Amengual y Muntaner, 1909, 86 pág. + 4 láms. El proyecto databa de 1897 aunque, como hemos dicho, no fue aprobado hasta 1901. En torno a ello y al derribo de las murallas vid. respectivamente AMP, legs. 1066 y 1068.

<sup>2</sup> A. M. P., Leg. 856, exp. 6121 (102 fols.).

caduca normativa militar sobre las edificaciones en zonas supuestamente defensivas, no supo plantear en el momento oportuno una remodelación urbana. Si las primeras destrucciones ocurridas pueden hallar una plausible explicación en razón a la efervescencia política y transformaciones socio-económicas del momento, las acaecidas a fines de siglo ya sólo ejemplificarán la precipitación e inconsecuencia, fruto de una visión parcial. Creemos que es obvio señalar que el siglo XIX con sus destrucciones antes que un caso único representa la norma de la historia; ciertamente su actuación viene acrecentada y adquiere unas proporciones inusuales hasta entonces, que necesariamente deberán encuadrarse a la luz del giro brusco y total experimentado en la época, sobre todo en el sector económico y social.

Los decretos promulgados en 1835-1836 supusieron la extinción de diez y siete conventos, de un total de veinte y tres existentes a intramuros de Palma. Los conventos afectados fueron los siguientes. Santo Domingo, San Francisco de Asís, El Socorro, Nuestra Señora del Carmen, Santo Espíritu, Nuestra Señora de la Merced, San Francisco de Paula, la Purísima Concepción de Capuchinos, Montesión y San Cayetano el Real entre los regulares; San Felipe Neri y San Vicente de Paul entre los seculares. En lo que se refiere a los conventos de religiosas hay que citar Santa Margarita, La Concepción, Nuestra Señora de la Misericordia, la Concepción del Olivar y la Consolación<sup>3</sup>. De los diez y siete conventos suprimidos, seis fueron arrasados a lo largo del siglo; los restantes permanecieron reconvertidos en mayor o menor medida; generalmente conservaron la iglesia, excepción hecha del convento del Carmen, pero las dependencias conventuales apenas se mantuvieron o lo hicieron en ínfima proporción. Aunque los núcleos transformados deberían ser considerados aquí por cuanto implicaron nuevas definiciones y cambios de valoración en la estructura urbana, no podemos

ocuparnos de ellos. Baste reseñar como ejemplo el caso del convento de Santa Margarita, convertido en Hospital Militar, o el del Carmen habilitado para cuartel y dividida su área en dos por la abertura de la calle de San Elías en 1867<sup>4</sup>.

Entre los edificios desaparecidos, aparte del ya citado de la Inquisición, obra barroca en su mayor parte, hallamos el de Santo Domingo, San Francisco de Paula, San Felipe Neri, Nuestra Señora de la Misericordia, Consolación y Concepción del Olivar. A excepción de los dos últimos se ubicaban, respectivamente emparejados, uno en vecindad del otro. En el análisis de las estructuras surgidas en áreas ex-conventuales omitiremos el caso de Nuestra Señora de la Misericordia —enajenado en 1853, dio lugar al edificio del Banco de España, proyectado dentro de un historicismo renacentista, y a la creación de la calle del Banco, al igual que al enlace de la vía Escursach con la de las Monjas<sup>5</sup>—; del Convento de Consolación y Concepción del Olivar. Ambos se derruyen con simultaneidad, dentro de la década de 1880; el primero se asentaba en el solar de la actual plaza Quadrado a la que dio lugar de inmediato, delimita un espacio regular de proporciones cuadradas que contribuye a la descongestión del trazado viario de su entorno<sup>6</sup>. El convento del Olivar parece que fue inútilmente ilimitado, en pos de una hipotética plaza que el siglo no vio<sup>7</sup>.

Mención especial requiere el caso del convento de Santo Domingo y el de San Francisco de Paula, de la Orden mínima éste, y reseñado en las crónicas coetáneas como una fábrica poco notable; lógicamente la suntuosidad del edificio de predica-

<sup>3</sup> BOVER, Joaquín María, *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca*, Palma, Imp. F. Guasp, 2.ª ed., 1864, pág. 104-106.

FERRAGUR BONET, Juana, «La desamortización de Mendizábal en Mallorca (1836-1846)», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación*, Palma, 1974, núm. 684-685, pág. 125-77, vid. pág. 134-135.

<sup>4</sup> A. M. P., Leg. 1072, exp. 9780. Solicitud de abertura de la calle cursada al Ayuntamiento por compradores de parte de la superficie conventual en 31 de marzo de 1867.

Una reseña del destino de los conventos y estado actual puede verse en J. Ferragut Bonet, op. cit., pág. 136-139.

<sup>5</sup> A. M. P., Leg. 1015, exp. 8635 (8 fols.).

<sup>6</sup> Gabriel LLABRES, Estanislao K. AGUILO y otros, «Número extraordinario (dedicado) a D. Jerónimo Garau y Ramiro...», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, Palma, 1893, T. V, 161-163, pág. 113-160. Serie de artículos sobre el Convento de la Consolación.

<sup>7</sup> Diego ZAFORTEZA MUSOLES, *La Ciudad de Mallorca*, T. III, Palma, 1965, pág. 67-70.

dores debía contrastar con la pobreza constructiva estipulada en la regla de los frailes menores. Sobre el solar de Santo Domingo surgieron edificios particulares, creándose la calle Conquistador que absorbió la antigua de las *Torretes*, estrecha e irregular. La extensión del núcleo dominicano equivalía a la manzana delimitada actualmente por las calles de Conquistador, Victoria, Palacio y cuesta de la Seo. La nueva vía citada, o de Conquistador, no quedó transitable hasta 1845, momento que también señala el término del derribo del convento, labores ambas lentas y conflictivas<sup>8</sup>. Los edificios contruidos en la manzana resultante aparecieron pues a partir de mediados de siglo; tanto por su estilo como por su destino eran un claro exponente decimonónico; éste se refería a viviendas plurifamiliares, locales comerciales, y sociedades recreativas como el Casino Balear, más tarde Círculo Mallorquín. Estilísticamente pueden concretarse dentro de una vertiente clasicista, tendente al renacimiento o al eclecticismo según los casos; a su lado hallamos el edificio de fachada lisa, pisos subrayados por una imposta, y aberturas dispuestas simétricamente en base al ángulo recto. En 1883 los edificios existentes ascendían a la considerable cantidad de treinta y siete, de cuatro y cinco pisos en su mayoría<sup>9</sup>.

A su vez San Francisco de Paula, inexistente ya en 1837, originaría en la década del 60 una glorieta de corte romántico, hoy plaza de la Reina, en la que desembocaba la calle Conquistador. El antiguo convento se extendía prácticamente por esta superficie citada aunque con prolongaciones hacia la calle Conquistador y Soledad. La vecindad de ambos recintos conventuales, y en concreto el trazado de la vía Conquistador, dio lugar a una remodelación de la red de calles en derredor; la cuesta de la Seo redujo su extensión y se transformó en una escalinata, quedando por tanto cerrada al tránsito de carruajes usual hasta entonces<sup>10</sup>. La

calle Palacio albergó una hilera de pórticos en el lateral lindante con el desaparecido Santo Domingo; por último el Huerto del Rey se vio cercenado a la altura de la esquina de la cuesta de la Seo. Toda esta actividad discurría en torno a 1850, mientras tanto el colar de San Francisco de Paula restaba yermo. Una circunstancia determinada provocó su transformación en un pequeño jardín, ésta fue la de servir de marco a un monumento, proyectado en 1860, con ocasión de la visita de Isabel II a la isla, y concluido en 1863<sup>11</sup>. El monumento, de un clasicismo desafortunado, se dispuso en medio de una rotonda situada a un extremo del paseo del Borne y como hemos visto enlazaba por este punto con el jardín o glorieta. Es importante subrayar que nos hallamos ante áreas de significado concreto; el Borne representa a partir de 1830-1840 el paseo por excelencia del siglo XIX, es un lugar por tanto de recreo y concentración social. La glorieta refuerza la idea de solaz, creando un espacio verde ausente de la ciudad como ente autónomo. Por último la manzana de edificios surgida en el lugar de Santo Domingo ofrece un marco concorde con la zona, tanto desde el punto de vista viario como arquitectónico; no es pues de extrañar que su calle nueva de Conquistador se convierta en acceso obligado, a un nivel digno, a la parte alta de la ciudad —zona de la Catedral— desde la parte baja —zona del Borne.

Distinto es el caso del convento de San Felipe Neri y del edificio de la Inquisición, ya que aquí se trataba de crear un núcleo de carácter público-utilitario como era su destino a plaza de abastos, luego plaza Mayor. Ésta surgió en dos grandes etapas delimitables con relación a 1833 y 1854 respectivamente; la primera contempla la aparición de un cuadrado abierto en uno de sus lados, rodeado de pórticos de sillería bajo los cuales se albergan el edificio de la pescadería y depósitos con una planta utilizable para vivienda. Es el área correspondiente a la antigua Inquisición, que contempla el trazado de una nueva vía, o cuesta del Teatro, finalizada en 1851. La cuesta es necesaria para interrelacionar la zona alta, en la que se asienta el

<sup>8</sup> A. M. P., Leg. 960, exp. 7791 (gestiones y obras durante 1834-1845), y exp. 7790 (1841); Leg. 1018, exp. 8686 (1844).

<sup>9</sup> A. M. P., Leg. 673, exp. 4457. Relación de edificios existentes en Palma (fol. 2).

<sup>10</sup> A. M. P., Leg. 960, exp. 7791, fol. 109 (relativo a la gestión de convertir la cuesta en escalinata en 1842). Ésta fue modificada en 1868, vid. A. M. P., Leg. 1076, exp. 9864.

<sup>11</sup> A. M. P., Leg. 1055, exp. 9429 (proyecto y memoria del jardín).



mercado, y la baja <sup>12</sup>. San Felipe Neri discurría paralelamente al ala abierta de la plaza, dificultando su ensanche; la cuestión se zanja en 1854 cuando el Ayuntamiento logra la posesión del edificio y pasa a derribarlo. En torno a 1868 la plaza adquiere, por lo que sabemos, la estructura que se va a mantener durante todo el siglo; ella consiste en un espacio cuadrangular inconcluso en algunos puntos por la existencia de propiedades particulares muy diversas, y porticado con arcos sobre pilares, sobre los cuales se elevan tres pisos de edificios sin ninguna pretensión estilística <sup>13</sup>. Pese a todos los esfuerzos la plaza Mayor no logró durante la cen-

turia pasada su regularización, y no pudo contemplarse el modelo arquetípico <sup>14</sup>.

En resumen las notas apuntadas permiten ilustrar que el derribo de los conventos desamortizados originó áreas urbanas con destino preferente a espacios públicos; tales espacios se entroncaron con el medio circundante a través de una discreta adecuación, y tendían a colmar parte de las demandas urbanas que la Palma del siglo XIX parecía reclamar. En otro sentido se evidencia una preocupación por la mejora e incremento de la red viaria con el fin de lograr comunicaciones expeditas entre los diversos puntos.

<sup>12</sup> A. M. P., Leg. 917, exp. 7171 (71 fols.). Obras en la plaza desde 1833 a 1840.

<sup>13</sup> Relativo a la demolición del convento de San Felipe Neri y destino solar vid. respectivamente: A. M. P., Leg. 1018, exp. 8690 (57 fols.) y exp. 8688 (30 fols.).

<sup>14</sup> Vid. el intento de regularización de 1897 en *Proyecto de Reforma de la Plaza Mayor*, Palma, Imp. Tous, 1897, 31 fols. + 1 lám.

Respecto a la estructura modélica: Antonio Bonet Correa, «El concepto de plaza mayor en España desde el siglo XVI hasta nuestros días», *Morfología y Ciudad*, Barcelona, 1978, pág. 35-64.

---

## *Dos documentos de 1879 sobre la creación de la Academia Española de Bellas Artes en Roma*

MARÍA ÁNGELA FRANCO MATA

Mi propósito en la presente comunicación es dar a conocer dos documentos sobre la idea de convertir el Convento de San Pietro in Montorio en Academia Española de Bellas Artes en Roma, cuestión sobre la que hasta el momento existe una nutrida documentación, como ya ha informado la Dra. Bru Romo<sup>1</sup>, en el Archivo General del Ministerio Español de Asuntos Exteriores<sup>2</sup>, en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid<sup>3</sup>, y en la Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat en Roma, cuyo acceso a la misma me ha sido siempre facilitado por D. Justo Fernández Alonso, Rector de aquélla<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Margarita BRU ROMO, «La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)». Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1971, pág. 11; obra presentada como tesis doctoral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>2</sup> Divide la Dra. Bru esta documentación en dos partes: la esencial es la proveniente directamente de la Academia y que se halla en la Sección Histórica bajo el epígrafe —siguiendo sus palabras— «Fundaciones Españolas en el Extranjero, Italia», y una segunda parte es la correspondiente a la Embajada del Vaticano que catalogó primero el P. José María Pou y más tarde el mismo Archivo se ha encargado de hacer un inventario provisional.

<sup>3</sup> Respecto a la documentación que la propia Academia de Bellas Artes en Roma guardara un tiempo, que actualmente se ha trasladado en su totalidad a Madrid, origina problemas de consulta a los interesados en estudiar diferentes aspectos de la cuestión desde Roma.

<sup>4</sup> Respecto a períodos anteriores al estudiado por la Dra. Bru, remitirse a M.<sup>a</sup> de los Ángeles Alonso Sánchez, cuya tesis «Francisco Preciado de la Vega y la Academia Española de Bellas Artes en Roma», 1961, permanece desgraciadamente hasta el momen-

Pero estos dos documentos de que hago mención no se encuentran en ninguno de los lugares citados, sino en el Archivo Secreto Vaticano<sup>5</sup> y considero de interés darlos a conocer, pues arrojan nueva luz en torno a las dificultades por que pasó la Institución hasta obtener una legalización de su existencia.

Dado que San Pietro in Montorio antes de convertirse en Academia era convento —actualmente ocupan los religiosos (Frati minori), italianos en su totalidad, una nave del edificio mismo de la Academia y se encargan de atender el culto de la iglesia de San Pietro in Montorio —existía interés por parte de la Secretaría de Estado de la Santa Sede de que «caso de convertirse en Academia de Bellas Artes —el Convento de San Pietro in Montorio—, una parte al menos venga reservada a los Religiosos para el mantenimiento del Colegio de las Misiones de Tierra Santa».

---

to inédita. Abarca el período comprendido entre 1748 y 1789, es decir, un siglo antes de crearse oficialmente la Academia. Por su parte Margarita del Barrio en 1963 presenta la tesis titulada «Antonio Solà y la Academia de Bellas Artes», que comprende el estudio de la figura de Solà, Director de la Academia de Roma y de su época medio siglo antes de que Castelar la fundara oficialmente.

<sup>5</sup> Arch. Nunz., Madrid, 495, Tít. IV, Sez. V, núm. 41.

Los documentos están naturalmente escritos en italiano, por lo que creo oportuno transcribirlos literalmente<sup>6</sup>. Comienzan de la siguiente manera:

«L'Em(inentissim)o Segr(etario) di Stato invita M(onsigno)r Nunzio a far premure presso il Governo Spagnuolo, perchè del Convento di S. Piètro in Montorio, da ridursi ad Accademia di Belle Arti, una parte almeno venga riservata ai Religiosi pel mantenimento del Collegio delle Missioni di Terra Santa.»

Tras este preámbulo comienza el primero de los telegramas, recibido por la Secretaría de Estado<sup>7</sup>, telegrama cuyo texto es como sigue:

«Telegrama in cifra ricevuto dalla Segr(eter)ia di Stato in data il 1.º luglio 1879.

Monsignor Nunzio = Madrid

Il Signor Coello è spinto da cotesto governo a cominciar i lavori di riduzione del Convento di S. Pietro in Montorio ad Accademia Spagnola di Belle Arti. E' prossimo a definirsi con quási certezza di riuscita il giudizio pel mantenimento del Collegio quivi esistente delle Missioni per Terra Santa. Procuri con sollecitudine di fare inviare istruzioni al detto Signore di sospendere i lavori, almeno in quella parte del convento, che dovrebbe lasciarsi pel menzionato Collegio.»

Sigue otro telegrama, también cifrado, dirigido al Sr. Card. Nina, que dice así<sup>8</sup>:

«Telegrama in cifra inviato li 4 Luglio 1879.

Em(inentissim)o Sig(nor) e Card(inale) Nina. Roma.

Quanto al telegrama precedente le informazioni del

Sig(nore) Coello<sup>9</sup> sono opposte alle notizie di V(ostra) E(ccellanza) R(eccerendissima). Spiegazione per lettera

G. Cattani

(vedi questo telegramma intero «*Obolo di S. Pietro* 3.º Trim(èstr)e 1879) Tit. II. R. II. Serv. I.»

Viene a continuación una misiva registrada con el número 364, dirigida:

«A Sua Em(inen)za Re(verendissi)ma

Il Sig(no)re Card(inale) L. Nina

Segr(eta)rio di St(at)o di S(anta) S(ede)

Roma

Madrid. 4 Luglio 1879

a(d) m(aio)re D(ei) g(loriam)

N.º 1288, Tit. IV. Serv. V. n.º 41.

Em(inen)za R(everendissi)ma,

Il giorno 2 del cor(ren)te mese ricevetti il telegramma relativo al Convento di S. Pietro in Montorio, il qual telegramma riuscì di non facile interpretazione, perchè in esso erano state alcune cifre.

Per causa dalle Cortes è ora assai difficile d'incontrare nel Ministero degli Esteri il Signor Duca di Tetuan; tuttavia dopo tre visite potei finalmente abbocarmi con lui. Quando esposta al Signor Duca la commissione avuta da V. E. non senza meraviglia appresi dallo stesso Sgr. Ministro che le notizie di di precedente dal Signor Coello erano diametralmente opposte alle informazioni di V. E. Revma. Difatti il Signor Coello avea annunziato essere stata già emessa sentenza definitiva contro li Religiosi, e che perciò non poteva differirne più oltre la riduzione dal mentovato Convento ad Accademia Spagnola di Belle Arti.

Per quanto lo stesso Sigr. Ministro mi assicurò che, ciò non ostante si sarebbe provveduto ai Religiosi lasciando loro nel convento medesimo l'abitazione affinchè avesser cura del mantenimento e del culto della Chiesa. Profittai della opportunità per far conoscere ancora al Sgre. Duca di Tetuan il contenuto dell'ultima circolare n. 35631 inviatami da V. E. a seguito della precedente n. 35507. Il Sigr. Ministro mi diede le più ampie assicurazioni, chà dal Sovrano spagnuolo sarebbesi interposta, per quanto è possibile, la sua mediazione a favore della S. Sede.

Vengo ora al secondo telegramma pervenutomi questa mattina, e concernente le tre mila lire di Mons(ignore) Vesc(ovo) Priore degli Ordini Militari. Spero che la risposta inviata sta mane a V. E. l'avrà tranquillata pienamente. Rileggendo il mio disp(accio) (Lot. O. n. 12) non ho potuto non riconoscere, che il modo in cui in essa mi sono espresso dava veramente luogo ad equivoco. Non fue mia intenzione di dire che insieme coi Cuponi le trasmetteva altresì la somma indicata, ma soltanto che questa somma era stata coi Cuponi stessi trasmessa a questa Nunziatura. Del Resto della medesima, a Dio piacendo, darò conto colla massima staffetta. Sono dolente d'aver dato occasione a simigliante equivoco col mio modo inesatto d'informazioni ed aver quindi cagionato di stretto a V. E.

Inchinato al bacio della S(acra) Purpora.

<sup>9</sup> Sobre la actividad de Coello con miras a la estructuración legal de la Academia, vid. Cap. I de la obra citada de la Dra. Bru, especialmente los apartados comprendidos entre el II y el VII.

<sup>6</sup> La traducción es como sigue: «El Eminentísimo Secretario de Estado invita a Monseñor Nuncio a apremiar ante el Gobierno Español, para que el Convento de San Pietro in Montorio, de convertirse en Academia de Bellas Artes, una parte al menos venga reservada a los Religiosos para el mantenimiento del Colegio de las Misiones de Tierra Santa».

<sup>7</sup> «Registro 1286. A mayor gloria de Dios. Título IV. Servicio V. Número 41. / Telegrama cifrado recibido por la Secretaría de Estado en fecha 1.º de julio de 1879. / Monseñor Nuncio = Madrid. / El Señor Coello ha sido impelido por este gobierno a comenzar los trabajos de transformación del Convento de San Pietro in Montorio en Academia Española de Bellas Artes. Entretanto está próximo a definirse casi con certeza de éxito el juicio para el mantenimiento del Colegio de las Misiones para Tierra Santa aquí existente. Procure con interés hacer enviar instrucciones a dicho Señor para suspender los trabajos, al menos en la parte del convento que debería dejarse para el mencionado Colegio».

<sup>8</sup> Sr. Card. Nina. / Telegrama cifrado enviado el 4 de julio de 1879. / Emo. Sr. Card. Nina. / Roma. / En cuanto al telegrama precedente las informaciones del Sr. Coello son opuestas a las noticias de V. E. R. Explicación por carta. / G. Cattani. / (ver este telegrama entero *Obolo di S. Pietro* 3.º Trim. 1879) / Tit. II. R. II. Serv. I.».

He puesto especial interés en obtener fotografías de esta documentación, pero no me ha sido posible conseguir el permiso, dado que se encuen-

tra entre el material archivístico concerniente al período papal de León XIII y no es accesible todavía al público.

<sup>10</sup> N.º 364. / A Su Eminencia Reverendísima / Sr. Card. L. Nina. / Secretario de Estado de la S. S. / Roma. / Madrid, 4 de julio de 1879 / A mayor gloria de Dios. / N.º 1288. Tit. IV. Serv. V, n.º 41. / Eminencia Reverendísima / El día 2 del corriente mes recibí el telegrama relativo al Convento de S. Pietro in Montorio, el cual no resultó de fácil interpretación, porque en él se habían omitido algunas cifras. / A causa de las Cortes resulta ahora bastante difícil de encontrar en el Ministerio del Exterior al Señor Duque de Tetuán; sin embargo después de tres visitas pude finalmente entrevistarme con él. Cuando, expuesta al Señor Duque la comisión habida de V. E. no sin sorpresa obtuvo del mismo Sr. Ministro que las noticias del Señor Coello eran del día anterior diametralmente opuestas a las informaciones de V. E. Reverendísima. De hecho, el Señor Coello había anunciado haber sido ya emitida sentencia definitiva contra los Religiosos, y que por ello no podía diferirse más la transformación el mencionado Convento en Academia Española de Bellas Artes. Por cuanto el mismo Sr. Ministro me aseguró que, no obstante esto, se proveería a los Religiosos dejándoles en el conven-

to mismo el alojamiento a fin de tener cuidado del mantenimiento y del culto de la iglesia. / Aproveché la oportunidad todavía de hacer conocer al Sr. Duque de Tetuán el contenido de la última circular n.º 35631 a mí enviada por V. E. a continuación de la precedente n.º 35507. El Sr. Ministro me dio las más amplias seguridades de que sería interpuesta la mediación del Soberano español, en cuanto es posible, a favor de la Santa Sede. / Voy ahora al segundo telegrama recibido esta mañana, y concerniente a las tres mil liras de Monseñor Obispo Prior de las Órdenes Militares. Releyendo mi despacho (Lot. O. n.º 12) no he podido dejar de reconocer, que el modo con que en ésa me he expresado, daba verdaderamente lugar a equívoco. No fue mi intención decir que junto con los Cupones le transmitía también la suma indicada, sino sólo que esta suma había sido transmitida con los mismos Cupones a esta misma Nunciatura. En cuanto al resto de la misma, daré cuenta, si Dios quiere, con la misma premura. / Siento mucho haber dado ocasión a semejante equívoco con mi modo inexacto de informar y haber por lo tanto incomodado a V. E. / Inclinado al beso de la Sagrada Púrpura.

---

## *Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español*

FRANCISCO CALVO SERRALLER Y ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

Con justa preocupación, ya hace algunos años, Enrique Lafuente Ferrari señalaba, al prologar el estudio de Bédat dedicado a la historia de la Academia de San Fernando durante el siglo XVIII, la necesidad de que alguien continuara el trabajo: «La historia de la Academia desde 1814 hasta nuestros días es una segunda parte, llena de interés como secuencia de la vida de la corporación, y como subsidio no menos importante, a la historia de las artes en España durante la época moderna»<sup>1</sup>. Ciertamente, como también indicara a continuación el insigne historiador del arte, el estudio de esta segunda época académica debería realizarse con un nuevo planteamiento metodológico, pues nueva era, al fin y al cabo, la situación histórica que correspondió vivir en aquel período. Hay que pensar, al respecto, en la profunda revolución que se produce en el mundo de las artes tras la caída del Antiguo Régimen e indudablemente la institución académica era uno de los productos más depurados y significativos de este último. Quiero esto decir, ya introduciéndonos directamente en el asunto concreto de nuestra investigación, que, aproximadamente desde el triunfo del Romanticismo, las academias sobrevivirán en cierta manera a contrapelo y que, por ello, son objeto permanente de los más enconados debates sobre la oportunidad de su funcionamiento tradicional e incluso sobre la convenien-

cia de prolongar su misma existencia. Téngase en cuenta que el poder académico, en aquella época, alcanzaba a controlar aspectos tan importantes de la vida artística como el de la educación, conservación y restauración del patrimonio monumental, promoción de las exposiciones oficiales y otorgamiento de los títulos de dignidad, avalado todo ello además por la fuerza del Estado; es decir que, a comienzos del siglo XIX, nada o muy poco cabía hacer fuera de las academias<sup>2</sup>.

Ahora bien, al instituir la revolución burguesa el mercado como elemento fundamental de la producción y distribución económicas y al plantear ideológicamente una doctrina de la libre iniciativa individual, se transformará radicalmente el papel y significación sociales del arte así como el sistema tradicional de formación, producción y tutela de los artistas, encarnados hasta ese momento de manera paradigmática por las academias<sup>3</sup>. Así, desde

<sup>2</sup> Cfr. N. PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, 1940, pág. 190 sigs.

<sup>3</sup> Cfr. F. CALVO y A. GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad*, en *Comprender el arte*, UNED, Madrid, 1976, pág. 64-65: «La burguesía instituye abiertamente el mercado como lugar histórico de toda transacción económica. La libertad programada por esta misma clase es producto, en principio, del deseo de una libertad económica, es decir, de someter el desarrollo económico a la única ley espontánea de la oferta y la demanda. Este libre desenvolvimiento económico se realiza a instancias de permitir acceder universalmente —indiscriminadamente— a la propiedad. Tal es la razón de que el programa de autonomía, frente a las paternalistas dependencias de la Sociedad Antiguo Régimen, se conciba como

<sup>1</sup> C. BÉDAT, *L'Académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, 1974, pág. XIX.



aquel grito de guerra de «acabemos de una vez con las muy funestas academias» entonado por el revolucionario David<sup>4</sup>, por toda Europa, con una y otra excusa, con uno u otro énfasis, se exige su reforma o supresión<sup>5</sup>. Esta exigencia, aunque desde luego podemos considerarla fundacionalmente «romántica», desborda el programa de un estilo cualquiera, tal y como podemos comprobarlo, por ejemplo, en los escritos de Courbet que reclama también la liberación de cualquier tipo de manipulación social en las artes: «El gobierno en las artes (por el significado mismo de la palabra) carece de genio, pues de lo contrario incumpliría su misión. No podría dirigir la existencia nada más que pro comparación al pasado...»<sup>6</sup>.

Podemos preguntarnos ahora sobre el programa de alternativa de todos estos revolucionarios. Desde luego es difícil proporcionar una respuesta unitaria fuera de este ánimo común contra las viejas instituciones, aunque sí es posible señalar, dentro de las más variadas formulaciones, dos puntos ge-

nerales de coincidencia: la necesidad de limitar la tutela oficial a la promoción de las exposiciones, es decir, a la revitalización y agilización del mercado, y, en segundo lugar, la implantación de la libertad de enseñanza. En cualquier caso, una cosa parecía quedar clara para casi todo el mundo: la academia era radicalmente incompatible con el genio, base fundamental para la creación artística desde el Romanticismo<sup>7</sup>. De esta manera, ya sea Wackenroder el que denuncia a esos «sabiondos que quieren dar leccioncillas y arruinan las almas jóvenes de los estudiantes al llenarlas con tanta audacia y ligereza de opiniones precisas sobre cosas divinas como si fueran humanas y así las inducen a la loca ilusión de que son capaces de comprender aquello que los más grandes maestros del arte sólo pudieron alcanzar merced a un don divino», ya sea Baudelaire el que afirma tajantemente que «ningún tamiz escolar, ninguna paradoja universitaria, ninguna utopía pedagógica, puede interponerse entre los artistas creadores y la compleja realidad», ya sea éstos u otros artistas o críticos —Delacroix, Gautier, Bourbet, Champfleury, Zola, etc., hasta llegar a las vanguardias—, todos ellos coinciden en considerar el espíritu académico como definitivamente caduco<sup>8</sup>.

Ahora bien, los cambios históricos profundos se suelen anunciar con signos espectaculares que, no obstante, requieren un tiempo de sedimentación hasta reflejarse en realidades tangibles. Esto es precisamente lo que ocurre con las academias que, tras sufrir los primeros embates de los revolucionarios que claman por su supresión, sobreviven —reformadas o transformadas— a lo largo de todo el si-

---

la posibilidad de una libre iniciativa económica. En un nivel ideológico, la autonomía reivindicada por el artista participa, por consiguiente, de la concepción igualitarista de la libertad como «derecho de cualquier hombre al reconocimiento social de sus cualidades y capacidades personales», que encontramos en el pensamiento de Rousseau. Otro problema es que la afirmación de esa libertad civil quede instrumentalizada con los «azares de la propiedad». Tengamos presente, pues, por el momento, que la independencia reclamada por los artistas se realiza necesariamente sólo al trasladar su dependencia económica de la corte que le tutela y dirige a la dependencia del mercado; esta independencia es, por consiguiente, más que nada un desplazamiento estratégico de los vínculos económicos y sociales a los que es sometido históricamente la práctica artística... El artista, pues, ya no se ve sometido al criterio del círculo cortesano que le impone su mecenazgo, y por consiguiente, sus gustos; ahora se enfrentará con el público. Al igual que los economistas liberales pensaron que la supresión de los aranceles y la libre circulación del capital produciría espontáneamente la prosperidad universal, en el binomio artista-público se creyó hallar la síntesis perfecta de la libre integración del arte en la sociedad».

<sup>4</sup> Cfr. *Memorandum del 29 de Septiembre de 1790 de la Commune des Arts*; H. DELABORDE, *L'Académie des Beaux Arts*, París, 1891; H. LAPAUZE, *Procès-Verbaux de la Commune des Arts*, París, 1903; M. E. J. DELÉCLEUZE, *Louis David, son école et son temps*, París, 1855.

<sup>5</sup> Tales son los casos de Cartens, J. A. KOCH, E. WÄCHTER, SCHICK, OVERBECK, etc., respecto a Alemania; KROJER, TUXEN y ZAHRTMANN, en Dinamarca; FUSELI y HOLMAR HUNT en Inglaterra; GIRODET-TRIOSON, en Francia, etc.

<sup>6</sup> Cfr. *Courbet raconté par lui-même et par ses amis. Ses écrits, ses contemporains, sa posterité*, Genève, 1950, 2 vols., T. I, pág. 63-64.

<sup>7</sup> Cfr. N. PEVSNER, *Academies*, ed. cit., pág. 192: «The writers of the Enlightenment used their weapons with a brilliant and superior lightness, fighting for the fun of the fight, whereas the preachers of the Sturm und Drang gospel tried to crush resistance by the use of their fist and anything they could lay hand on. The intellectual revolution gre into a revolution of passionate sentiment, and political and social revolutions were imminent. The first battles between young artista and academies were — this is highly characteristic— fought in Germany in the field of Weltanschauung, in France in the field of practical policy».

<sup>8</sup> Cfr. WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, Firenze, 1934, pág. 4; BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, ed. de C. Pichois, La Pléiades, París, 1976, T. II, pág. 576.

glo XIX en casi toda Europa<sup>9</sup>. Por otra parte, ni que decir tiene que la vitalidad y el protagonismo que alcance en cada país está en relación directa con la mayor o menor transformación general que haya padecido éste al socaire de los nuevos acontecimientos. Esta referencia al ritmo histórico que se vive en cada contexto nacional tiene, por ejemplo, especial importancia para un país como España, en donde la abolición definitiva del Antiguo Régimen no puede anunciarse prácticamente hasta la muerte de Fernando VII, es decir, hasta los años treinta, fecha comparativamente muy tardía<sup>10</sup>. Pero si los acontecimientos históricos se desarrollan en nuestro país con semejante retraso, otro tanto ocurrirá con la implantación de las corrientes ideológicas y culturales que acompañan a éstos. En España, pues, la transformación se produce tarde y con intensidad relativa. No es extraño, por consiguiente, que uno de los mejores especialistas de la materia —Allison Peers— defina nuestro romanticismo como «ecléctico»<sup>11</sup>. Las consecuencias de esta tardanza y de esta tibieza de nuestro romanticismo —fiel reflejo de una verdadera falta de vitalidad social— afectarán de manera muy directa al problema que aquí nos ocupa: en efecto, todas las viejas instituciones —y entre ellas la Academia— abandonarán lentamente y a regañadientes sus privilegios, más que nada porque esa falta de vitalidad social antes señalada no sabrá ofrecer alternativas válidas para cubrir su vacío. Nada hay, en España, de los planteamientos visionarios de un David —fuera de las declaraciones a título individual de ese genio solitario y aislado que fue Goya<sup>12</sup>—, como nada habrá de las fórmulas de re-

novación académicas empleadas por los nazarenos u otros grupos románticos europeos, por lo menos hasta fechas muy tardías, prácticamente hasta los años cincuenta y, de manera indiscutible, hasta la segunda mitad de siglo<sup>13</sup>.

Por de pronto, para encontrar voces que parezcan preocuparse de llamar la atención sobre la situación de la Academia, hay que situarse en el marco cronológico de los años treinta. Naturalmente estas primeras voces de alarma y crítica proceden de nuestros escasos románticos y lógicamente las encontramos siempre en las pocas revistas programáticamente románticas o cuasi-románticas, como *El Artista* (1835), *El Semanario Pintoresco* (1836), *El Observatorio Pintoresco* (1836), *El Panorama* (1838), etc. Pero si fijamos nuestra atención estrictamente en los artículos que mencionan de manera crítica la labor académica o las actividades que dependan de ella, apenas si podríamos mencionar un par de ellos, como los que se pueden leer en *El Artista* o aquel otro que publicara, hacia 1838, A. M. Esquivel. Sin embargo, no parece lícito ceñirnos de momento con tanta exactitud al tema, porque éste resulta a todas luces inseparable de las preocupaciones más generales sobre el nuevo destino social del artista contemporáneo.

Así nos encontramos con un temprano e importantísimo artículo que, con el título de *A la aristocracia española*, publicó en *El Artista* el romántico D. José Negrete, Conde de Campo Alange<sup>14</sup>. Se

<sup>9</sup> En el caso de Francia puede resultar ejemplar al respecto: la creación del *Institut de France* el 25 de octubre de 1795 supuso, en cierta manera, la vuelta a las academias, definitivamente renovadas por Luis XVIII en 1816.

<sup>10</sup> Aunque los primeros manifiestos románticos españoles son de fecha más temprana, todos los especialistas en la materia coinciden a afirmar que sólo tras la muerte de Fernando VII puede hablarse de difusión del romanticismo en España.

<sup>11</sup> Cfr. ALLISON PEERS, *Historia del movimiento romántico en España*, Madrid, 1973, 2.ª ed., T. II, pág. 77 sigs.

<sup>12</sup> GOYA, como recuerda BÉDAT, op. cit., pág. 383, llegó a afirmar lo siguiente: «No existen reglas en pintura y la opresión o la obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos los alumnos un mismo camino, es de hecho un obstáculo para los jóvenes que practican este arte tan difícil».

<sup>13</sup> ¿Quiere esto decir que una institución nacida con tanta pujanza como nuestra ilustrada Academia de San Fernando no llevó a cabo ningún conato de reforma? Nada más lejos de la realidad. Además de la serie de movimientos de renovación que estudiara Bédát durante el siglo XVIII, conocemos otra serie de reformas como las de 1814, 1823, 1844, 1846 y 1849. Ocurre, sin embargo, que todas ellas nunca parecen revestirse del nuevo espíritu revolucionario que caracterizó a los demás grupos románticos de la Europa más avanzada.

<sup>14</sup> E. JOSÉ NEGRETE, Conde de Campo Alange (1812-1836), militar, romántico y liberal, fue uno de los principales animadores de *El Artista* y significativamente su romántica y novelesca vida dio fin en el asalto a Bilbao en plena guerra carlista a la que se presentó como voluntario: «Apenas resonó en las provincias Vascongadas el primer grito de rebelión contra la heredera del trono español, se apresuró el Conde de Campo Alange a consagrar a su patria, que idolatraba, y a la libertad, de que era entusiasta, su vida y su hacienda» (E. DE OCHOA, *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y en verso*, París, 1840, T. I, pág. 346).

trata, en realidad, de una reflexión dedicada a explicar la situación social del arte en la nueva política de intereses desde unas perspectivas típicas del romanticismo progresista. En este sentido, Campo Alange, tras afirmar la necesidad de una intervención protectora del Estado, nos advierte que ésta, «del mismo modo que la que exige el comercio, consiste, más bien que en otra cosa, en quitar todas las trabas que entorpecen la producción; si bien es indudable que debe destinar algunas cantidades a la construcción de monumentos en todas

---

## *La academia de dibujo de Burgos durante el siglo XIX*

ALBERTO C. IBÁÑEZ PÉREZ

La Academia de Dibujo de Burgos, fundada por el Consulado de Burgos el año 1786, es la representación del esfuerzo de los ilustrados para levantar la en todos aspectos decaída vida nacional a través de la educación.

El inspirador de la creación fue D. Gaspar de Castro, Marqués de Lorca, miembro del Consulado como Caballero Hacendado, que en sesión de la Junta Particular de 7 de enero de 1781, propuso la implantación de una Escuela de Dibujo cuya falta «puede ser la casa del atraso e impericia en que se miran las artes y oficios desta Ciudad».

El proyecto perfectamente desarrollado fue enviado a Madrid, solicitando la creación de la Escuela, en julio de 1781, pero por causas ajenas al Consulado no se aprobó hasta el año 1785, por Real Orden de 23 de noviembre. El 4 de mayo del año siguiente la Escuela comenzó a funcionar.

Con la creación y mantenimiento de la Escuela de Dibujo, el Consulado que, en su funcionamiento a lo largo de los siglos anteriores, había sido un organismo exclusivamente dedicado a las actividades comerciales o en relación con ellas, realiza en este caso, como en otros aspectos, funciones que en otros lugares de España estuvieron a cargo de las Sociedades Económicas de Amigos del País. Esta es, quizá, una característica original de la Escuela, en cuanto al origen.

El Consulado en su entusiasmo por la Escuela de Dibujo llegó a construir un edificio dedicado enteramente a albergarla. Es la denominada Casa del Consulado, en el Paseo del Espolón de Burgos. Un edificio de porte neoclásico, con fachada ente-

ramente de piedra con aiosos balcones y rematada por un frontón con el ancla, símbolo del Consulado, en el tímpano. Sobre la puerta, una inscripción nos dice por quién, cuándo y para qué fue levantado:

GRAPHICES ARTIS  
STUDIOSAE JUVENTUTIS  
MUNIFICUS IN PATRIAM  
ANNO DOM. MDCCXCVI

El proyecto y la dirección de la construcción corrieron a cargo del primer maestro de la Escuela, D. Manuel de Eraso. Su costo total fue de 140.136 reales, y se terminó en 1796, trasladándose a él las clases el mismo año. Hasta entonces la Escuela había ocupado un edificio alquilado.

La actividad de la Escuela durante el siglo XIX es rica en incidencias, producidas fundamentalmente por la falta de recursos del Consulado para mantenerla. Consecuencia, a su vez, de las incidencias por la que pasó toda España y Burgos, en particular.

### PERÍODOS DE LA ESCUELA

La vida académica se desarrolló con plena normalidad hasta el año 1808, y de forma intermitente, con amplios períodos de inactividad, desde dicho año hasta 1813. La causa principal fue la ocupación del edificio de la Escuela por las tropas francesas, que le destinaron a residencia del gobernador francés en Burgos. Por ello las clases se de-

sarrollaron en Casa Consular, si bien de forma muy precaria por la falta de medios económicos del Consulado para mantener la Escuela. No obstante siguió bajo su protección hasta que, el año 1830, desaparecido el Consulado, es sustituido en sus funciones por la Junta de Comercio que se hace cargo de la Escuela de Dibujo, que vuelve a tener un cierto resurgimiento hasta que, en 1836, se ve obligada a cerrarla por falta de medios económicos. Hasta 1847, en que la Diputación Provincial se hace cargo del pago de los presupuestos de la Junta de Comercio, no vuelve a abrirse la Escuela y, desde esta fecha, su funcionamiento ha sido ininterrumpido hasta nuestros días.

Podemos, por tanto, señalar como los dos principales patrones de la Escuela al Consulado, en su primera etapa, y a la Diputación en su segunda etapa, que continúa en la actualidad.

#### VIDA INTERNA DE LA ESCUELA

##### Protector

De acuerdo con la Real Orden de 23 de noviembre de 1785 por la que se crea la Escuela, ésta debía funcionar bajo el patronato del Consulado que, a su vez, nombraba anualmente, uno de sus miembros que ejercía las funciones de Protector, a imagen y semejanza de la Real Academia de San Fernando, si bien este cargo se identificó con el de Prior del Consulado y, al poco tiempo de su funcionamiento, se creó el cargo de Viceprotector, para ayudar al Protector en sus funciones.

De hecho, las funciones del Protector y Viceprotector se limitaban a servir de intermediarios entre el Consulado y el Maestro de la Escuela, sin que, en ningún momento, interfirieran en la labor de éste en lo relativo a la labor académica, ni siquiera llegaban a intervenir en la asignación de premios. Sin embargo su labor era muy minuciosa en lo relativo a los gastos de la Escuela en material didáctico, iluminación, limpieza, etc., en los que intervenían de manera directa y constante, no realizándose ningún gasto sin su autorización. De su gestión daban cuenta pormenorizada a la Junta General del Consulado.

Al pasar a depender de la Diputación, la figura del Protector fue sustituida por la de un Diputado Inspector, que realizaba las mismas funciones que

el Protector y, de forma especial, ante el elevado número de aspirantes en relación con los puestos disponibles, ejercía un riguroso control de las peticiones y admisiones, así como de la asistencia y disciplina de los alumnos. A este respecto podemos señalar que el curso 1879-80, de un total de 148 alumnos matriculados, fueron despedidos por faltas de disciplina o asistencia, nada menos que 37 alumnos, prueba del rigor con que el Diputado Inspector ejercía sus funciones.

##### Maestros

La enseñanza estuvo en todo momento a cargo de un Maestro, cuidadosamente seleccionado entre diversos aspirantes.

Este Maestro, que actuaba como director de la Escuela, podía ser asistido de un Maestro Ayudante en ciertos casos, sobre todo en las épocas en que en la Escuela se impartieron enseñanzas de otras materias, además de la enseñanza del Dibujo. A partir del año 1786, en que se dividió la enseñanza del Dibujo en varias especialidades la Escuela tuvo siempre dos maestros.

La personalidad de D. Manuel de Eraso, primer maestro de la Escuela, que desempeñó su labor desde el año 1786, en que comenzó a funcionar, hasta el año 1814, en que murió el Maestro, nos demuestra el cuidado puesto en su elección. Previa una convocatoria, mediante edictos colocados en Barcelona, Madrid, Zaragoza y Burgos, entre cinco aspirantes, fue elegido D. Manuel de Eraso, natural de Zaragoza, de 43 años de edad, que después de seis años de estudios de Arquitectura Civil, marchó a Roma a estudiar dibujo y pintura entrando en la Academia de Dibujo de Su Santidad donde ganó un primer premio y, por el envío de obras a la Real Academia de San Fernando de Madrid, ésta le otorgó una pensión para permanecer otros seis años en Roma, con la obligación de que, a su regreso a España, se dedicara a la enseñanza del dibujo y pintura, labor que ejerció durante siete años en la academia que, en Zaragoza, abrió D. Ramón Pignatelli, donde además enseñó Arquitectura, cuando se hizo cargo de dicha Academia la Real Sociedad Aragonesa.

El Maestro Eraso enseñó Dibujo y, a partir de 1795, además Geometría y Arquitectura Civil, simultaneando su trabajo en la Escuela con el de



arquitecto en diversas obras de la Ciudad entre ellas la ya citada de la construcción del edificio destinado a la propia Escuela.

Con D. Manuel de Eraso trabajó, en calidad de Ayudante, y le sustituyó como maestro interino D. Eleuterio Gallardo, que comenzando como alumno del maestro Eraso en la Escuela de Burgos, acabó su formación en la Escuela de Bilbao y en la Real Academia de San Fernando. Ejerció su cargo, siempre como maestro interino, desde la muerte del maestro Eraso, en 1814, hasta su jubilación en 1831, si bien, desde noviembre de 1829, la Escuela tenía ya Maestro efectivo. Este tercer maestro fue D. José M.<sup>a</sup> Brost que, además de la enseñanza del Dibujo, desempeñó la cátedra de Matemáticas, abierta el año de su nombramiento. Desempeñó su tarea hasta el año 1836, fecha en que se cerró la Escuela.

A partir de 1876 y hasta avanzado el siglo XX, los dos maestros encargados de la Escuela fueron D. Evaristo Barrio y D. Isidro Gil, ambos pintores y, el último, además, autor de un libro sobre Burgos y su Arquitectura (*Memorias históricas de Burgos y su provincia con noticia de la antigua arquitectura militar*).

Los sueldos que disfrutaron estos maestros son una muestra más de su valoración, incluso en terreno tan descuidado tradicionalmente como éste, por supuesto, a la hora de pagar. El Maestro Eraso cobraba por la enseñanza del Dibujo, 4.400 reales anuales, elevados a 5.500 reales cuando comenzó la enseñanza de la Arquitectura Civil, pero rebajados de nuevo a su primitivo sueldo de 4.400 reales, al suspenderse las clases por causa de la invasión francesa. El maestro D. Eleuterio Gallardo tuvo una asignación anual de 3.000 reales, como interino, aunque ciertamente cobró siempre menos de lo señalado y siempre mal, por falta de medios económicos, si bien el maestro estuvo en todo momento dispuesto a trabajar gratis, como lo hizo en muchas ocasiones. D. José M.<sup>a</sup> Brost cobró 6.000 reales al año. Los sueldos de D. Evaristo y D. Isidro Gil fueron de 1.000 pesetas anuales, acrecentadas, a partir de 1897, a D. Evaristo Barrio por su cargo de Director que, hasta dicho año, habían desempeñado ambos profesores alternativamente, uno cada año. A estas cantidades se sumaban gratificaciones extraordinarias, generalmente como pago de trabajos para la Escuela, sobre todo dibujo de láminas para modelos de los alumnos.

## Alumnos

El número de alumnos ha sido bastante variable a lo largo de la historia de la Escuela. El año 1786, al iniciar su funcionamiento, fueron 66 los alumnos matriculados, sin que en esta primera etapa, en que estuvo a cargo del Consulado, fueran más de 85 alumnos, pero nunca menos de 70. A partir del año 1876 conocemos con total exactitud el número anual de alumnos, con un máximo de 148, en el curso 1879-80, y un mínimo de 61, durante el curso 1898-99. Se registra la mayor afluencia durante el período de 1876 a 1891 en el que todos los cursos se superó ampliamente la cifra de los 100 alumnos.

Las condiciones para el ingreso, aunque no variaron en forma sustancial a lo largo de la historia de la Escuela, sí nos ofrecen diferentes valoraciones de determinados aspectos, según los determinados períodos, que no muestran el cambio de finalidad que a las enseñanzas impartidas en la misma otorgaban los patronos.

En la primera etapa, de acuerdo con la finalidad para la que fue creada, se daba preferencia al ingreso en la Escuela a los aprendices y oficiales que trabajaban en algún oficio, especialmente aquellos para cuyo desempeño se consideraba de interés el conocimiento del dibujo. Incluso —como veremos— se llegó a considerar la obligatoriedad de asistencia a la Escuela de los oficiales de algunos oficios, por tiempo de dos años, como paso indispensable para el otorgamiento de la carta de examen.

Considerada como preferente la anterior condición, esto no excluía la asistencia de alumnos no trabajadores, que recibían el nombre de aficionados.

El límite de edad se fijó en 14 años, como mínimo, aunque muy pronto se admitieron alumnos de 11 años. Esto ocasionó las quejas, el año 1788, del Marqués de Lorca, creador de la Escuela y su Protector en dicho año, contrario a la asistencia de menores de 14 años, alegando la perturbación que causaban en las clases con sus juegos, así como el poco aprovechamiento que obtenían de las mismas.

No había ninguna otra condición más. Únicamente, en tiempos de penuria económica del Consulado, los alumnos se obligaban a llevar el material de dibujo, es decir, papel y lápiz que gastaren, que el Consulado proporcionaba gratuitamente a los necesitados, ya que en condiciones normales el Consulado financiaba todo lo necesario.

Por la misma razón económica, en algunos momentos se limitó el número de asistentes a las clases debido al gasto que suponían las velas necesarias para la iluminación.

A partir de 1876, las condiciones de ingreso tuvieron un carácter más específico, según se contiene en el Reglamento redactado para regir la Escuela. Los aspirantes debían tener una edad mínima de 12 años, condición que se consideraba indispensable. Las condiciones de preferencia eran: 1.<sup>a</sup> Ser burgalés de nacimiento el aspirante o sus padres; 2.<sup>a</sup> Dedicarse los aspirantes a algún arte u oficio; 3.<sup>a</sup> Carecer de medios de fortuna. La selección se efectuaba de forma muy rigurosa, de tal manera que cada uno debía demostrarse documentalmente, llegándose a la expulsión de aquellos alumnos que no cumplían alguna de las condiciones en beneficio de los que las tenían.

El curso comenzaba el 15 de octubre y finalizaba con el mes de mayo. Las enseñanzas se impartían durante dos horas diarias en clases nocturnas. Al principio se fijaron las horas de 5 a 7 de la tarde, pero se cambió de 6 a 8 de la tarde para favorecer la asistencia de los artesanos.

#### LA ENSEÑANZA DURANTE LA PRIMERA ETAPA

Los alumnos recibían la enseñanza en dos o tres salas, en las que estaban clasificados en diferentes niveles, según su adelanto y habilidad en el dibujo, ya que al no tratarse de una Academia propiamente dicha, no existía una reglamentación de las enseñanzas distribuidas en cursos académicos fijos, por lo que los alumnos asistían a la Escuela durante el tiempo que querían.

Los diferentes niveles en que se clasificaba a los alumnos estaban en relación directa con los métodos de enseñanza empleados. En la primera etapa —1786 a 1830— en que la enseñanza se basaba en la copia de modelos de láminas y vaciados en yeso de estatuas antiguas los alumnos iniciaban su aprendizaje en la denominada clase de Principios, basada en la copia de ojos, bocas y orejas a base de líneas o perfiles; una fase de mayor adelanto, dentro de la clase de Principios, era el dibujo de dichos elementos anatómicos con sombreado.

El segundo nivel o clase era el dibujo de manos y pies de perfil y, como fase superior, sombreados. El nivel superior, consistía en la copia de cabezas,

antes de pasar al dibujo de la figura humana completa.

Todos los años se otorgaban premios a los alumnos más aventajados. Para ello a principios de mayor se sorteaban los diferentes modelos entre los alumnos. A los 15 días debían entregar su trabajo, que era examinado por peritos nombrados por la Junta General del Consulado con lo que se garantizaba la independencia de criterio, de modo que el Maestro y Protector de la Escuela no intervenían en la adjudicación de los diferentes premios. Éstos se entregaban en una solemne ceremonia celebrada al finalizar el curso y, por último, los dibujos presentados al concurso, premiados o no, eran enviados a Madrid para ser examinados por la Junta Central de Comercio y Moneda del Reino y al Conde de Floridablanca, como Protector de la Real Academia de San Fernando, para que ésta emitiera su dictamen acerca del aprovechamiento de los alumnos. La Real Academia al emitir su dictamen acostumbraba a indicar las correcciones que el Maestro debía introducir en la enseñanza, indicando los aspectos en que convenía introducir modificaciones, es decir, ejercía un directo control sobre la enseñanza de la Escuela y, en especial, sobre los métodos de enseñanza.

Al principio, los premios consistieron en ciertas cantidades de dinero, variables entre 140 reales para el primer premio de cabezas hasta 15 reales para el tercer premio de ojos, pero muy pronto, a partir del año 1789, se sustituyeron por medallas de plata de diferentes tamaños, según la importancia del premio. Normalmente el número fue de 12, otorgándose tres premios en cada uno de los cuatro niveles que hemos señalado.

El material didáctico utilizado en la enseñanza, es decir, láminas y estatuas era muy variado. Las láminas para la clase de Principio eran realizadas por los propios maestros de la Escuela. El resto del material, con que comenzó a funcionar la Escuela fue preciso pedirlo a Roma, siendo el encargado de enviarlo y, además, que lo hizo en forma gratuita, el propio Embajador de España, D. José Nicolás de Azagra. El envío consistió en un juego de grabados con 36 láminas, «en las hai gravados ojos, pies, bocas, manos, cavezas, medios cuerpos, cuerpos enteros y Anattomia, todo de la escuela de Bolpattro». El envío se completaba con otras 80 láminas de cabezas de Rafael de Urbino, dibujadas

por Mengs, y dos libros de las vidas de Leonardo de Vinci y Antonio Rafael Mengs.

En un inventario de 1797 se relacionan 9 estatuas antiguas de yeso, 4 cabezas y 2 manos. Cuatro de las estatuas acababan de llegar de Madrid y eran copias de «el Apolino de Medicis, el Pastor del Cordero, el Pastor de París y el Camilo». Otra de las estatuas había sido comprada al escultor burgalés Romero, juntamente con las 4 cabezas y 2 manos que se cita en el inventario.

Este conjunto de modelos se completó con una colección de medallas en yeso y un grupo «de la diosa Venus con un Cupido y un delfín», pedido a la Real Academia de San Fernando, juntamente con 12 figuras y otras 12 cabezas dibujadas a lápiz por maestros de la citada Academia.

Al pintor Eleuterio Gallardo, con objeto de completar los modelos se le compraron dos dibujos representando a San Francisco de Asís y El Cid.

Al implantarse la enseñanza de la Geometría y de la Arquitectura Civil los libros usados como textos fueron los de «Marcos Virtubio de Arquitectura, D. Venito Baisl de Geometría y el de D. Manuel Hijosa de Geometría Práctica». La biblioteca del centro contaba con un ejemplar de la obra del escultor burgalés D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, regalado en 1791 por el autor, libro al que Gaya Nuño considera de «conceptos estéticos sumamente pobres y ramplones». (Gaya Nuño como segundo apellido de este autor dice Ceballos, y nosotros hemos visto Cacho).

#### LA ENSEÑANZA DURANTE LA SEGUNDA ETAPA

En esta segunda etapa no cambian sustancialmente las bases de la enseñanza dirigida, como en la etapa anterior, a la formación de los artesanos si bien, acaso de manera insensible, se aprecia como la Escuela, ahora llamada Academia Provincial de Dibujo, hace especial hincapié en la preparación de artistas.

La finalidad perseguida por la Academia es la educación artística de las clases trabajadoras, según la expresión usada por los profesores, pero se añade una nota nueva «la del nacimiento, a través de la educación artística, del respeto a las obras monumentales de que tan abundante es nuestra Ciudad». En la memoria leída en la apertura del curso 1882-83 se resumen los ideales educativos y estéticos

con las siguientes palabras: «Seguimos la noble misión que nos hemos impuesto desde el comienzo de nuestro trabajo, de difundir entre la clase poco acomodada los conocimientos de la estética, las nociones del buen gusto y el sentimiento de la belleza, por medio del estudio de las artes del dibujo y de la escultura». A través de la Academia, dicen los profesores en 1883, «se conseguirá que con seguridad se lleguen a producir todos esos objetos que en las modernas manufacturas se distinguen por el sello especial del buen gusto que el arte les imprime».

El ideal es claro, la finalidad paternalmente educadora y funcionalmente práctica, los resultados analizados con un evidente optimismo. Todo muy propio del siglo XIX, aunque las ideas, de raíz claramente neoclásica tengan su origen en el siglo XVIII, se exponen como una gran novedad, más aun como el origen de una revolución que cambiará la faz de la sociedad a través de la educación artística.

El cambio sí es notable en cuanto al método de enseñanza. La declaración de los profesores es de gran interés y claridad. Desde el principio pretenden «abandonar el antiguo método rutinario y casi mecánico y hacer comprender a la juventud que, en este sitio, se aprende algo más grande, algo más agradable y algo más serio que el ejercicio de hacer líneas en varias direcciones y manchas de mayor o menor intensidad». Por ello las clases se desarrollan bajo la inmediata supervisión de los profesores, pero éstos realizan sus correcciones en voz alta, pues no se trata sólo de corregir a un alumno, sino lograr que todos se enteren tanto de los detalles mecánicos de la ejecución, cuanto de la historia y caracteres artísticos del modelo que dibujan.

Los artistas que se ofrecen como modelos a los alumnos, los hombres capaces de «remontarse en alas de su genio a las mansiones eternas para descender luego dando forma y cuerpo sensible a los espíritus y a las divinidades en todas las creencias» son Miguel Ángel, Rafael, Carducho, Ribera, Murillo, Zurbarán, Velázquez y Tiziano y, entre los modernos, Rosales, Palmaroli, Fortuny, Meissonier, Gérôme y Domingo. No obstante los verdaderos ejemplos para los alumnos debían ser, y por ello repetidamente se les cita, Ghiberti y Cellino que partiendo del ejercicio de un trabajo artesano, se elevaron a través del arte.

Consecuentes con sus ideas los nuevos profesores, desde el comienzo de sus clases, establecieron un método distinto de enseñanza, basado en el establecimiento de clases de *dibujo de Principios*, *Cabezas* y *Modelo*, pero con la introducción de *dibujo del natural y de paisaje*. Estas enseñanzas se fueron completando posteriormente con la enseñanza del *dibujo de adorno*, basado en la copia de elementos decorativos y de especial aplicación a determinados oficios; *el dibujo carbón*, tanto de figura como de paisaje; *la pintura a la acuarela*; *el dibujo de modelo vivo*, mediante la utilización de personas y, después, de un maniquí y, por último, la enseñanza del *modelado y la escultura*.

Mediante esta multiplicación y especialización de las enseñanzas la Escuela de Dibujo, sin faltar a sus postulados originales, antes bien sirviéndoles mejor, mediante una enseñanza del dibujo especialmente dirigida a las necesidades y aplicaciones de los distintos oficios, a través de la clase de dibujo de adorno, se convirtió en una auténtica Academia de Bellas Artes, de condiciones modestas pero que hizo surgir un abundante número de artistas, que terminaron su formación en la Real Academia de San Fernando y Roma, mediante las pensiones que la Diputación Provincial de Burgos concedió a muchos de ellos. Recordemos los nombres de Marcelino Santa María, Andrés García Prieto, Julio del Val, Rafael Calleja, Luis Manero, Manuel Izquierdo entre otros pintores que iniciaron su formación en la Academia de Burgos y gozaron estas pensiones.

En cuanto al material empleado se retiraron las antiguas colecciones de láminas, siendo sustituidas paulatinamente por otras nuevas en relación con el nuevo método de enseñanza empleado y las clases que se impartían. Para el dibujo de figura, el mismo año 1876, se compró la colección de 115 láminas de Josefina Ducollet, la mitad para la clase de Principios y la otra mitad para la de Cabezas, que tenían la ventaja de permitir al alumno copiar literalmente el modelo, en tanto que la anteriormente utilizada, la colección de Julien, aunque se componía de muy buenas litografías, no eran buenas para modelo por el exceso de detalles.

El mismo año 1876 se compraron —la colección de láminas para el dibujo del paisaje— «la poesía del dibujo», dicen los profesores —de Alejandro Calamé, que parece era el modelo usado en todas las Academias europeas. A ella se añadieron

una nueva colección de Calamez, de 204 láminas, otra de 35 modelos de Hubert y, por último 100 láminas de E. Cicery.

Para el dibujo de figura se adquirió la gran colección de la Academia de París, editada por Goupil y Cía., formada por 70 dibujos de obras antiguas, 30 de reproducciones de las escuelas alemana, florentina y francesa contemporánea y otras 30 de estudios del natural, para preparar al alumno a la copia de vaciado en yeso. Para la enseñanza del dibujo de animales se compró una colección de 20 litografías a dos tintas.

La clase de dibujo de adorno, especialmente destinada a los artesanos, se inició con la colección de Carot, consistente en 64 modelos de fácil comprensión y aplicación directa a los diversos oficios. Dado el éxito de esta clase, y con objeto de facilitar el aprendizaje a los no iniciados en el dibujo, en 1882, se comenzó a emplear la serie de 50 planchas de E. Gruyet, con estudios progresivos de ornamentación. Desde el año 1779, para los alumnos más adelantados se contaba con una numerosa colección de reproducciones en yeso de motivos arquitectónicos y ornamentales de monumentos característicos españoles. La colección constaba de 162 elementos de la Alhambra, 24 tomadas de motivos de la Mezquita de Córdoba, 26 fragmentos de monumentos mudéjares, 21 piezas del Renacimiento y otros muchos detalles del estilo gótico.

La enseñanza del dibujo a carbón se basaba en la utilización de la colección de 54 estudios de paisaje de Allongé, completada por otra de interiores y perspectivas de E. Cicery.

La pintura a la acuarela se enseñaba con la serie de estudios elementales a la acuarela de E. Cicery, después de la cual los alumnos pasaban a copiar reproducciones de acuarelas inglesas.

La clase de figura contaba con una variada colección de reproducciones en yeso de estatuas antiguas, entre ellas se relacionan 12 estatuas adquiridas en 1876, con los ejemplares más comunes completadas con otras 8, en 1877, entre las que destacan una mascarilla de Jesucristo, otra de la Virgen y otros de la Venus de Milo, de la que ya existía una reproducción de cuerpo entero, así como una serie de pies y manos. Por último en 1878, se adquirieron otras seis estatuas de mediano tamaño reproducción de modelos antiguos, y otra de un Baco joven de Miguel Ángel. Estos modelos se utilizaban tanto para la enseñanza del di-

bujo, como para el modelado, clase iniciada en 1881, con magníficos resultados, demostrado por el hecho de que todos los trabajos realizados por los alumnos fueron comprados por particulares y llevados al extranjero.

La clase de modelado y escultura, así como la de dibujo de figura se realizó, a partir de 1882, usando modelos vivos y detalles directos del natural.

Acaso la mayor novedad de toda la enseñanza fue la iniciada el mismo año 1882, consistente en la realización de un concurso entre los alumnos de la Academia, a base de obras hechas por ellos fuera de las clases y de la dirección de los profesores, con objeto de acostumarles a tener estilo propio, mediante la toma de modelo en la propia Naturaleza y, según palabras textuales de los profesores, «desviándoles del vicio de amaneramiento que engendra el imitar constantemente un modelo litografiado o un cuadro al color, donde ven siempre reproducido el estilo y la manera del autor, sin sacar el suyo propio». Es digno de señalar que en el primero de estos concursos resultaron premiados Fernando Hernando, en escultura; Manuel Izquierdo, en modelo; Marcelino Santa María, en figura y nuevamente Manuel Izquierdo, en acuarela, juntamente con Mariano Pedrero.

#### VALOR DE LA LABOR DE LA ACADEMIA

Pretender efectuar una valoración de la labor realizada en la Escuela y Academia Provincial de Dibujo es harto difícil. Es imposible valorar el efecto positivo que ha tenido sobre los que acudieron a sus aulas en la educación de su sensibilidad artística. También es difícil valorar, por ahora, el efecto sobre los diversos artes y oficios practicados en la Ciudad, si bien el carácter altamente positivo de la misma se demuestra en la obra realizada por hombres que se formaron en la Escuela, tal es el retablista Marcos Arnáiz, el ceramista Simón Calvo, el orfebre Saturnino Calvo, los escultores Fernando y Tiburcio Hernando, y la serie de pintores de los que hemos citado anteriormente algunos. Los alumnos de la Escuela llegaron a dedicarse incluso a la colaboración en revistas ilustradas, de ellas una editada en Burgos, contaban, en 1883, con no menos de una docena de colaboradores.

Lo más importante de la historia de la Escuela de Dibujo, que acabamos de exponer brevemente en lo relativo al siglo XIX, no es precisamente su historia, sino que lo mejor es que la Escuela sigue haciendo historia, porque sigue viva, abierta a todos.



---

## *Viajes de franceses e ingleses por España en la segunda mitad del siglo XIX. Su aportación a la historia del arte*

MARÍA JESÚS SANZ

Los libros de viajes fueron siempre un documento de gran valor para el conocimiento de las culturas, y su existencia data ya de las primeras civilizaciones históricas, no obstante a partir del siglo XVIII, con la difusión de la ideología enciclopedista y el afán de sabiduría que ello implica, los viajes comenzaron a multiplicarse especialmente por parte de los europeos, que se desplazarán a lejanos lugares en busca de nuevos conocimientos. Sin embargo, el siglo XIX es la época de los viajes por excelencia, viajeros europeos movidos por la curiosidad de lo desconocido, de lo autóctono, de lo pintoresco, de lo original o de lo salvaje recorren toda Europa, así como partes de Asia y América, utilizando primeramente los caminos de la Ilustración, y más tarde los nuevos medios de comunicación como el ferrocarril y los barcos de vapor.

España es uno de los lugares preferidos por los viajeros europeos, especialmente por los franceses e ingleses, cuya curiosidad se había despertado a través de las informaciones de los soldados de las guerras napoleónicas, y sobre todo por los relatos derivados del viaje de Washington Irving en 1828. En la primera mitad del siglo XIX se producen quizá los mejores libros de viajes por España, tales como los de Ford, Gautier o Cook-Widdrington. Sobre éstos y otros muchos se han publicado multitud de estudios <sup>1</sup>.

La segunda mitad del siglo y especialmente el último tercio de éste, con la liberalización progresiva de la sociedad española y la consiguiente apertura de las fronteras, produjo una gran abundancia de viajes de extranjeros que dejaron sus impresiones en interesantes relatos. Independientemente del valor literario e informativo, —a nivel general—, de estas obras, nosotros estamos interesados en las aportaciones documentales y gráficas que estos libros de viajes pueden presentar para el estudio de la Historia del Arte; es decir, las descripciones que nos hacen de las ciudades, de sus monumentos, y de las obras de arte en general, o de las industrias artísticas y artesanas. Todo ello teniendo en cuenta cuál es su criterio artístico, y cuál es la selección que estos visitantes hacen según su formación estética, que naturalmente se halla su-

---

J. García Mercadal presenta su gran obra en dos tomos sobre los *Viajes por España*, pero en ellos no se incluye el siglo XIX, sin embargo, una posterior obra del mismo título, resumen de la anterior, incluye ya varios viajeros del siglo XIX. De gran interés es también la obra de I. Roberston titulada *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses 1760-1855*. De carácter más local, pero con una importante introducción, es la obra de J. Alberich, *Del Támesis al Guadalquivir. Antología de viajeros ingleses en la Sevilla del siglo XIX*, aunque se halla centrado, como él mismo confiesa, en la primera mitad del siglo. Ni que decir tiene que la obra más clásica y exhaustiva, aunque desordenada es la de A. Farinelli, titulada *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*. En cuanto a las monografías sobre viajeros, se han editado muchas recientemente, así como reediciones de viajes fundamentales como los de R. Ford, G. Borrow o T. Gautier.

<sup>1</sup> Sería imposible citar aquí todos los estudios que se han hecho en estos últimos años sobre los viajeros por España, pero algunos por su intención antológica merecen mencionarse. Así

jeta a las corrientes predominantes de la época. A pesar de todos estos condicionamientos, nada mejor que la lectura de estos libros de viajes para reflejar el aspecto urbanístico de nuestras ciudades, el estado de nuestros museos o la localización de determinados cuadros, esculturas u objetos suntuarios, hace un siglo.

### LOS VIAJEROS

Franceses e ingleses constituirán el núcleo fundamental de ellos y al mismo tiempo serán los más semejantes en sus apreciaciones. Pocos son los portugueses e italianos, y los alemanes constituyen un capítulo aparte, ya que son viajeros especializados, a veces auténticos investigadores de la Historia del Arte, que animados con verdadero afán profesional vienen a la Península con el propósito decidido de estudiar manifestaciones artísticas concretas, como en el caso de Justi o Meier-Graefe. Por el contrario los visitantes anglo-franceses que recorren España se mueven por diversos intereses; unos buscan las noticias periodísticas, otros el folklore, los más el romanticismo de pandereta, creado en la primera mitad del siglo por Ford y Gautier, y finalmente algunos vienen atraídos por un interés artístico y monumental. No obstante, la mayoría de ellos participan un poco de cada una de las tendencias, aunque una de ellas predomine sobre las demás. Sus relatos constituyen una mezcla de aventuras, folklorismo y descripciones monumentales que han quedado reflejados en sus libros, publicados normalmente en su idioma original, aunque algunos, fueron traducidos al español. Las narraciones presentan diversos aspectos; unos son libros sentimentales de recuerdos, otros se esfuerzan en ser libros de aventuras, los más suelen ser descriptivos con bastante fidelidad, hasta llegar a algunos que son verdaderamente guías con sentido moderno. A través de su lectura puede conocerse la calidad del viajero: el folklorista, el turista, el periodista o el intelectual.

### LOS ITINERARIOS

No podemos afirmar que España fuese más visitada que otros países europeos, pero sin temor a equivocarnos diríamos que nuestro país se encon-

traba entre los más visitados. El número de viajeros que han dejado escritas sus impresiones es abundantísimo si se cuentan, no sólo los que hacen un recorrido de las principales ciudades españolas, sino también los que visitan determinadas regiones españolas. Nosotros nos referiremos aquí a los viajeros que recorren la mayor parte de la Península y que titulan su obra «Viaje por España», —con alguna que otra variación en el título—, dejando aparte los que hacen viajes parciales a determinadas regiones, ya que estas obras serían más difícilmente comparables.

Aunque los itinerarios son variados, hay dos que son bastante comunes: el que entra por Irún, y el que, por vía marítima, llega a Gibraltar. El primero suele ser utilizado por los franceses, pero también lo usan algunos ingleses, mientras que el segundo es casi exclusivo de los británicos, que llegan a su colonia gibraltareña procedentes de Inglaterra.

El itinerario que entra por Irún suele pasar por la vía natural que llega a Madrid por Burgos, quedando descritos los lugares intermedios; desde Madrid suelen seguir por los alrededores —El Escorial, Ávila, Segovia, etc.—, partiendo luego hacia Toledo para desembocar en Andalucía donde Córdoba, Sevilla y Granada forman parte siempre del recorrido. A veces el itinerario por tierras de Andalucía se prolonga con alguna excursión al Norte de África. Desde Andalucía se vuelve a Madrid bien por la ruta de Extremadura, bien por la de Jaén y la Mancha, y una vez en la capital del reino, se regresa a la frontera, deteniéndose en el País Vasco o rodeando por Valladolid y León. El itinerario que entra por Gibraltar suele ser el mismo pero con sentido contrario, no llegando a veces a la costa norte.

A la vista de estas rutas fácilmente comprobamos que las regiones descritas son principalmente Castilla y Andalucía, quedando las zonas periféricas de la Península peor conocidas, aunque en algunos viajes como en los de Davillier y O'Shea pocos aspectos de la geografía española quedan ignorados. Es evidente pues, que lo que a nosotros nos interesa: las descripciones artísticas, los grabados, las acuarelas o las fotografías, se refieren casi siempre a las zonas incluidas en los itinerarios más habituales, es decir, a las dos Castillas y a Andalucía.

### LAS DESCRIPCIONES

Los viajeros ingleses y franceses que visitan nuestro país no están animados del afán profesional que se aprecia en los alemanes; ellos no tienen la intención fundamental de describir nuestras obras de arte, pero sin proponérselo como fin primordial nos dejan un buen conocimiento de ellas. Sus descripciones de las ciudades y de su urbanismo son bastante exactas, y por ellas podemos ver cómo se encontraban en el momento en que fueron visitadas; igualmente podemos ver los principales monumentos civiles y religiosos, su estado de conservación, las obras de restauración que en ellos se llevaban a cabo y los usos a que se dedicaban. Además de las ciudades y sus monumentos muchos viajeros se interesan por los museos, casi todos de reciente creación, en sus libros nos hablan de la situación de los cuadros, de su estado de conservación e incluso emiten opiniones sobre el valor que les merecen los artistas.

En cuanto a la veracidad de sus relatos hemos de decir que en general no puede dudarse de ella, en lo que a obras de arte se refiere; otras fuentes contemporáneas y el mismo estado actual de las obras corroboran sus asertos. La minuciosidad, por el contrario, no suele ser un factor común a todos, pues mientras que unos describen con todo detalle cualquier portada o interior de edificio, otros sólo dan una visión general de ellos.

### EL TESTIMONIO GRÁFICO

Además del testimonio escrito, algunos de los viajeros han dejado pruebas gráficas de su estancia en España; éstas consisten en grabados, acuarelas y fotografías. Tanto en el grabado como en la acuarela puede considerarse bien su valor artístico, o bien su valor documental, pero el primero no siempre existe, pues salvo en los casos de Doré y Regnault, grandes dibujantes que ilustraron el viaje de Davillier, el primero, y su propia obra, el segundo, el resto de estas representaciones gráficas ilustradoras de los viajes no presentan un gran interés artístico. No ocurre lo mismo con el valor documental de las mismas, pues el conocimiento que nos proporcionan de las ciudades, los edificios o, de los objetos artísticos es siempre sumamente útil. No obstante, hay que tener en cuenta a la hora de utilizarlos, que el subjetivismo del dibujante o

grabador puede deformar muchos aspectos de la realidad. La fotografía, si bien no es considerable en su valor artístico, pues es una técnica que se halla en sus inicios, es, por el contrario, de un valor definitivo en su aspecto documental, pues nos muestra visiones urbanas desaparecidas, edificios en construcción o en restauración, y otros definitivamente perdidos.

### EL CRITERIO SELECTIVO

¿Qué es para los viajeros digno de ser considerado? Hay desde luego una gran diversidad de intenciones pero en dos puntos parecen coincidir casi todos: las manifestaciones folklórico-costumbristas y las descripciones de monumentos. Este último aspecto, que es el que nos interesa, presenta la visión de hombres y mujeres de mentalidad romántica que se inclinan con admiración ante los edificios medievales, tanto románicos como góticos o islámicos. El fascinante mundo oriental les aparece reflejado en la Mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada o el Alcázar de Sevilla, y podríamos decir, que quizá por lo insólito que resulta para sus mentes nórdicas este tipo de edificaciones, es por lo que despiertan su máximo interés. Pero también el arte del Renacimiento les interesa y nos describen los palacios toledanos, el Ayuntamiento de Sevilla o el Monasterio de El Escorial, sin embargo el arte del Barroco queda prácticamente ignorado, quizá como secuela de ese neoclasicismo europeo, que en el campo artístico y concretamente monumental, aún predominaba sobre el más reciente movimiento romántico. Únicamente la pintura barroca se salva de esta tabla rasa, quizá porque la escuela española del siglo XVII siempre fue bien considerada en toda Europa y especialmente en Francia.

### LIBROS DE VIAJES

La segunda mitad del siglo XIX es abundantísima en relatos viajeros, existiendo catálogos de ellos minuciosos y documentados como el de A. Farinelli<sup>2</sup>, pero no es nuestro propósito hacer aquí

<sup>2</sup> FARINELLI, *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Roma-Firenza, 1942-1944.

un nuevo catálogo de ellos, ni siquiera de los que se refieren a las obras artísticas, sino simplemente indicar los que presentan una útil consulta en los distintos campos de la investigación artística. Así pues tras la detenida lectura de estos libros generales de viajes por España hemos elegido los siguientes que hemos ordenado por orden cronológico:

- DARCEL, A.: *Excursion en Espagne*, 1852, Rouen, 1885.  
 TENISON, L.: *Castille and Andalousie*, 1853, London, 1853.  
 ROBERTS, R.: *An Autumn Tour in Spain*, in the year 1859, London, 1859.  
 DAVILLIER, Ch.: *Viaje por España*, 1862, París, 1875.  
 O'SHEA: *Guide to Spain and Portugal*, 1865, London, ediciones desde 1865 hasta 1905.  
 POITOU, E.: *Voyage en Espagne*, 1869, Tours, 1869.  
 REGNAULT, H.: *Correspondence de l'Espagne*, 1868-1870, París, 1872.  
 HARE, J. C. A.: *Wanderings in Spain*, 1872, London, 1873.  
 TESTA, L.: *L'Espagne Contemporaine. Journal d'un voyageur*, 1872, París, 1872.  
 IMBERT, P. L.: *L'Espagne, splendeur et misères. Voyage artistique et pittoresque*, París, 1875.  
 GODARD, L.: *L'Espagne. Mœurs et paysages. Histoire et monuments*, 1877, Tours, 1877.

- ROBERT SART, J. de: *Lettre d'Espagne*, París, 1879.  
 ROBIDA, A.: *Les vieilles villes d'Espagne. Notes et Souvenirs*, París, 1880.  
 DORY, Ch.: *L'Espagne. Notes d'un pèlerin*, Charolles-Lamborot, 1881.  
 VIGNON, C.: *Vingt jours en Espagne*, París, 1885.  
 ALMIRALL, V.: *L'Espagne telle qu'elle est*, París, 1887.  
 FRANCE, H.: *Sac au dos à travers l'Espagne*, París, 1888.  
 ROTHSCHILD, H.: *Souvenirs d'Espagne. Avril 1889*, Macon, 1890.  
 GERMOND DE LAVIGNE, A.: *Espagne et Portugal*, París, 1893.  
 CONTE, E.: *Espagne et Provence. Impressions*, París, 1895.  
 BAZIN, R.: *Terre d'Espagne*, París, 1899.  
 STAR, M.: *Impressions d'Espagne*, 1899, París, 1900.

De entre todos ellos destacan el Viaje del Barón Davillier, obra verdaderamente fundamental, y la Guía de O'Shea, primera guía de España con sentido moderno; sin embargo todas las demás obras seleccionadas contribuyen positivamente al conocimiento histórico-artístico de la Península, por lo que sería de gran interés el estudio comparativo de todas ellas, pero las condiciones del momento no lo permiten por la limitación de espacio y tiempo. No obstante creemos que la mera indicación de estos viajes como fuentes para el estudio de la Historia del Arte puede ser una guía orientadora.

---

## *Sobre las lecciones de historia de la arquitectura dictadas por Aníbal Álvarez Bouquel y recogidas por Elías Rogent i Amat*

PEDRO HEREU PAYET

«Els historiadors historiaren la història amb històries d'historiografia historiada», afirma Salvador Espriu en su *Primera història d'Esther*. Conocer de qué modo se ha historiado la historia es, sin duda, una tarea estimulante para el aprendiz de historiador y el hallazgo de los apuntes de las clases de Historia de la Arquitectura impartidas por Aníbal Álvarez hará unos ciento treinta años, constituye una invitación a realizar tan atrayente malabarismo.

En su *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*<sup>1</sup>, Pedro Navascués, nos da una completa biografía de Aníbal Álvarez. Aníbal Álvarez nació en Madrid en el año 1806. En 1832 obtiene el primer premio de Arquitectura y marcha a Roma pensionado por cuatro años. En esta ciudad, como veremos más adelante, estudia los monumentos de la antigüedad clásica y se relaciona con un inquieto mundo de artistas e intelectuales de diversas nacionalidades.

En 1844 y ya en posición de un indiscutible prestigio profesional, es nombrado profesor de Proyectos e Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Madrid —única del país, por aquel entonces— y su labor docente se extiende hasta pocos años antes de su muerte en 1870. En

1857 es nombrado académico de número y desde esta fecha hasta 1864 ocupa el cargo de director de la Escuela. Su trabajo profesional corre parejas con la brillantez de su labor docente. El Palacio Gaviria, el edificio para el Banco del Fomento, el Hospital de la Princesa, la reforma del Palacio del Duque de Abrantes y la reforma del convento de Doña María de Aragón para convertirlo en Palacio del Senado, fueron algunas de sus obras más significativas.

Los apuntes que contienen las lecciones dictadas por Aníbal Álvarez pueden situarse alrededor de 1846, es decir, pertenecen a su primera época de docencia y en un momento en que debían estar muy frescas todavía sus experiencias de pensionado en Roma, los viajes y relaciones personales surgidas en aquella época.

Dichos apuntes han sido hallados entre los papeles pertenecientes a Elías Rogent, el futuro primer director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y profesor también de Proyectos e Historia de la Arquitectura, que entre los años 1845 y 1847 termina en Madrid los estudios empezados en la barcelonesa Escuela de Bellas Artes de Llotja. Están agrupados en un legajo manuscrito de puño y letra de Rogent que viene titulado —también de puño y letra— como «Lecciones de Aníbal Álvarez» y su autenticidad queda refrendada en las memorias autógrafas de Elías Rogent en las que relata sus años de juventud y sus estudios en la Escuela de Llotja y en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

La transcripción de Rogent de las lecciones de Aníbal Álvarez puede tranquilizarnos por comple-

<sup>1</sup> Pedro Navascués Palacio, *Arquitectura y Arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, pág. 104-109. El mismo Navascués cita como bibliografía el artículo «Don Aníbal Álvarez Bouquel» de Modesto López Otero, en la *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 83, 1948, pág. 465.



to con respecto a la fidelidad de los apuntes, ya que las relaciones entre Rogent y Álvarez superan el vínculo normal que puede establecerse entre profesor y alumno —seguramente bastante estrecho en aquel momento dado el reducido número de alumnos que concurrían a la recién fundada Escuela de Madrid— y deben remitirse al común círculo de amistades en que ambos personajes se movían. En los tiempos en que Aníbal Álvarez vive en Roma como pensionado por la Academia entra en estrecha relación con el grupo de artistas catalanes residentes en aquella capital formado por Cerdà, Espalter, Lorenzale —el mentor, amigo y posteriormente cuñado de Rogent—, Milà, Vilà y Clavé, personas todas ellas a las que Rogent está profundamente vinculado. Estas relaciones, que se prolongan más allá de la estancia en Roma<sup>2</sup>, no son tan sólo las de un mero compañerismo entre compatriotas, sino que todo el grupo parece moverse en un determinado momento alrededor de los pintores «nazarenos» Overbeck y Minardi, cuya ideología pietista y empapada de hegelianismo parecen asimilar, compartiendo la convicción de que la alternativa al pasado greco-romano trivializado por un academicismo sin vitalidad, reside en la cultura cristiana europea, que encuentra en la Baja Edad Media y en el primer Renacimiento la culminación —y al mismo tiempo el fin— de la pintura, de la expresión artística, del Arte a secas.

Aníbal Álvarez participa sin duda de las inquietudes de este grupo. Sus «Lecciones de Historia de la Arquitectura» nos hablarán en parte de ello pero asimismo lo hará el testimonio de Rogent —tomado sin duda del propio Aníbal Álvarez y de Lorenzale— cuando afirma<sup>3</sup> en sus memorias que Álvarez pasó en Roma algunos años «no midiendo por milésima vez las columnas Trajana y Antonina ni tampoco el Coliseo sino visitando los palacios de Florencia, de Venecia y de Milán», es decir, su-

mergiéndose en la arquitectura italiana tardogótica y del primer Renacimiento.

Este grupo de artistas e intelectuales españoles, vinculados en su juventud con el pensamiento idealista alemán a través de los artistas «nazarenos», está destinada a tener una importante —pero callada y según creo poco conocida— labor pedagógica. Lorenzale llega a ser profesor del Antiguo y del Natural y posteriormente director de la Escuela de Bellas Artes de Llotja de Barcelona y prolonga su magisterio a través de su colaborador y amigo Manjarrés; Aníbal Álvarez, como hemos visto, dirige la Escuela de Arquitectura; Vilar y Clavé, llamados por el gobierno de Méjico, fundarán en aquel país una Escuela de Bellas Artes; Rogent, por último será el primer director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y regentará la cátedra de Proyectos e Historia de la Arquitectura. Si bien alguno de los componentes de este grupo ha sido estudiado individualmente, según creo no se ha valorado la procedencia común de su pensamiento ni la influencia que su magisterio ejerció sobre la generación de fin de siglo.

En todo caso, Rogent, nos aparece como el individuo más capacitado para transmitirnos las lecciones de Aníbal Álvarez. En sus memorias nos explica: «de aquí precede que mereciera especial consideración de los dos profesores mencionados (se refiere a Aníbal Álvarez y a Antonio Zabaleta, también pensionado en Roma) por las consideraciones especiales que me dispensaba Espalter en aquel entonces que estaba encargado de la pintura de los salones del palacio Gaviria». «Puede decir que las carteras de los dos profesores artistas estuvieron poco menos que a mi disposición y contribuyeron a mis adelantos progresivos».

#### ESTRUCTURA DE LOS APUNTES

Los apuntes de las lecciones de Historia de la Arquitectura de Aníbal Álvarez forman un conjunto de 763 páginas manuscritas. Este conjunto viene dividido en doce lecciones las cuales, en algunos casos, se subdividen en diferentes apartados. Al principio de cada lección encontramos una enumeración de las láminas o complemento gráfico que corresponden al tema que se estudia. El Canina es desde luego la fuente de información gráfica más citada pero asimismo aparecen a menudo las obras

<sup>2</sup> Espalter es quien decora con sus pinturas el salón principal de la planta noble del palacio Gaviria. Citado por Navascués y por Rogent en sus memorias.

<sup>3</sup> Algo exageradamente, sin duda, ya que sus «cuarenta y tres dibujos de monumentos romanos con razonada descripción y la memoria acerca de los materiales empleados en la antigüedad clásica» que le valieron ser nombrado arquitecto de mérito, hacen suponer un trabajo bastante más intenso sobre el mundo clásico que lo que Rogent afirma.

*Monumentos Antiguos y Modernos, Detalles de monumentos de todos los pueblos* de Bretón, el Winckelmann, el *Arte Monumental* y, muy destacadamente, los dibujos del propio Aníbal Álvarez realizados en sus tiempos de pensionado en Roma. Dichos dibujos comprenden monumentos

y detalles de la arquitectura romana y de la arquitectura griega de Paestum y, según Navascués, le valieron a Aníbal Álvarez el nombramiento de Arquitecto de Mérito en 1839.

Enumeramos el contenido y extensión de las diversas lecciones:

Lección 1.<sup>a</sup>: De la Arquitectura India, 38 páginas.

Lección 2.<sup>a</sup>: De la Arquitectura en la China, 27 páginas.

Lección 3.<sup>a</sup>: Arquitectura Persa, 34 páginas.

Lección 4.<sup>a</sup>: Arquitectura del Antiguo Egipto, 113 páginas.

Lección 5.<sup>a</sup>: Topes o Stupas del Caboulistán, Dagobas en Ceilán-Arquitectura de Balbec, Tierra Santa, Palmira y construcciones fenicias de Giganteja, 46 páginas.

Lección 6.<sup>a</sup>: Arquitectura Americana, 7 páginas.

Lección 7.<sup>a</sup>: Arquitectura Griega, 132 páginas.

Lección 8.<sup>a</sup>: Arquitectura Etrusca, 26 páginas.

Lección 9.<sup>a</sup>: Arquitectura Romana, 166 páginas.

(Viene dividida en los siguientes apartados)

1. Templos, 10 páginas.

2. Foros, 6 páginas.

3. Basílicas, 10 páginas.

4. Termas, 8 páginas.

5. Arcos triunfales y columnas, 12 páginas.

6. Teatros, Anfiteatros y Circos, 24 páginas.

7. Puentes y Acueductos, 21 páginas.

8. Casas, 11 páginas.

9. Muros romanos, 5 páginas.

10. Monumentos funerarios, 11 páginas.

Sin numeración. Cárcerl Mamertina, Circo Máximo, Portico del Foro y Cloaca Máxima, 48 páginas.

Lección 10.<sup>a</sup>: Época Cristiana, 107 páginas.

(Viene dividida en los siguientes apartados)

1.<sup>a</sup> parte. Arquitectura Latina, 36 páginas.

2.<sup>a</sup> parte. Arquitectura Bizantina, 39 páginas.

Arquitectura Gótica <sup>4</sup>, 32 páginas.

Arquitectura Árabe en Oriente, 20 páginas.

Arquitectura Árabe en España <sup>5</sup>, 24 páginas.

Lección Renacimiento, 23 páginas.

<sup>4</sup> Se ha conservado la misma numeración que en los originales y, por esto, algunos capítulos carecen de ella al faltar también en el manuscrito. Aunque el capítulo correspondiente a la arquitectura gótica no tiene ninguna especificación de «3.<sup>a</sup> parte» que la relacione inmediatamente con el título de la lección 10.<sup>a</sup> —Época Cristiana— considero que situar la arquitectura gótica como un apartado de esta lección, es fiel al desarrollo de la teorización de Aníbal Álvarez. Así lo justifican, además, pá-

rrafos como el siguiente, extraído de la lección sobre la arquitectura gótica: «A fines del referido siglo XIII el uso del arco apuntado llegó a ser completamente general, armonizando con el espiritualismo cristiano del que era intérprete».

<sup>5</sup> Los apartados Arquitectura Árabe de Oriente y Arquitectura Árabe de España debían formar la lección 11. La llamada «Lección Renacimiento» constituiría la lección 12.

Esta enumeración nos muestra de entrada una división del total de las lecciones en tres bloques. El mundo preclásico forma el primero de ellos y su estudio abarca las lecciones 1.<sup>a</sup> a 6.<sup>a</sup>. La especie de cajón de sastre de las lecciones 5.<sup>a</sup> y 6.<sup>a</sup> —que agrupa desordenadamente aquellas manifestaciones de la Arquitectura del mundo antiguo que por aquel entonces eran de difícil o imposible catalogación— después de haberse estudiado en las cuatro lecciones anteriores aquellas arquitecturas suficientemente diferenciadas por la historiografía de la época, nos muestra una frontera definida, el final de un bloque de conocimientos que señala la consciencia de la división a que nos referimos. El segundo bloque lo forma el mundo clásico: Grecia, Etruria y Roma. El tercer bloque es la época cristiana con el Renacimiento como final y el mundo árabe como complemento cronológico y cultural.

También la simple enumeración de lecciones que hemos ofrecido más arriba, nos permite advertir las notables diferencias de extensión de unos capítulos con respecto a los otros. Egipto, Grecia y Roma tiene una extensión de 113, 132 y 166 páginas respectivamente mientras que la de los restantes capítulos oscila alrededor de las 30. La diferencia de conocimientos que en aquel momento se tiene sobre unos u otros temas, queda expresada de ese modo. Roma, asiduamente estudiada desde el Renacimiento, Grecia, el gran tema del Neoclasicismo y Egipto, bien conocido después de los hallazgos arqueológicos iniciados con la campaña napoleónica a Egipto, pueden ser analizadas a partir de una extensa y precisa información, mientras que las arquitecturas orientales y precolombinas casi tan sólo son conocidas por una confusa amalgama de descripciones de viajeros y la pobreza y falta de rigor en el conocimiento de la arquitectura medieval es fruto tanto del ostracismo a que ha sido sometida desde el Renacimiento hasta finales del siglo XVIII, como del carácter literario, impreciso y poco objetivo con que ha sido tratada en la primera mitad del XIX bajo el influjo del Romanticismo.

Si analizamos la estructura de cada una de las lecciones de Aníbal Álvarez, podremos apreciar una serie de similitudes que nos permitirán generalizar una estructura-tipo. En la primera parte de la lección se describen la historia y las condiciones geográficas del país cuya arquitectura pretende estudiarse. Esta descripción, que puede llegar a ser muy extensa (unas 20 páginas para Egipto y otras tan-

tas para Grecia) confiere especial importancia a la estructura sociopolítica y a los factores geográficos. Otro apartado de la lección está destinado a analizar los elementos arquitectónicos típicos de una arquitectura determinada y a detallar los materiales y métodos constructivos empleados para realizarlos. Por último la lección entra en un discurso, en cierta forma tipológico, en el que se nos describen los edificios característicos de la cultura que se estudia. Las condiciones exteriores, después los elementos arquitectónicos hijos de unos medios materiales, por último los monumentos que pueden realizarse con esos monumentos y respondiendo a esos condicionantes. Muy esquematizado sería éste el razonamiento seguido por Aníbal Álvarez. Un razonamiento aparentemente mecanicista que responde, como veremos, a una forma concreta y plenamente asumida de considerar la Arquitectura y la Historia.

#### CONTENIDO DE LOS APUNTES

La lección que trata sobre Grecia es la que permite ver más claramente el fundamento teórico sobre el que se apoya Aníbal Álvarez.

Por un lado es fácil advertir en ella aquel mecanicismo de que hemos hablado más arriba. El mediterráneo, el paisaje heleno, el mármol, aparecen como factores imprescindibles para obtener una correcta explicación de la arquitectura griega, al igual como el Nilo y el granito, el tórrido clima de la India o los sombríos bosques del Norte son presentados en otras lecciones como base material sobre la que se asientan arquitecturas, costumbres y creencias. Una base material que en último análisis podemos advertir que no es más que aquella Naturaleza omnipresente, activa y benefactora que los iluministas habían situado como principio de toda razón. La Naturaleza que, en sus variadas manifestaciones infunde a los hombres aquella especificidad de grupo que Aníbal Álvarez califica en sus lecciones de «genio nacional». La identidad de los pueblos y sus manifestaciones culturales tienen, por tanto un mismo origen en la Naturaleza que les proporciona sus características específicas, únicas e irrepetibles.

Tienen asimismo —y ésta es la segunda característica importante de la teorización de Aníbal Álvarez— una misma historia. Las culturas y los

pueblos nacen, alcanzan su plenitud y decaen en una sucesión de ciclos cerrados y explicables individualmente. El arte griego surge en el período heroico, alcanza su plenitud en la época de Pericles y decae con la dominación macedónica para morir bajo el imperio romano. El clasicismo griego no es ya contemplado como el origen de una continuidad cultural que, con esporádicas interrupciones, llega hasta nuestros días, sino como un momento fugaz de la historia en el que unas circunstancias afortunadas permitieron la eclosión de un mundo de formas sublimes que, si bien en la época actual pueden ser gozadas, imitadas o «usadas» en la práctica cotidiana de la profesión, su contenido originario nos ha sido sustraído para siempre porque era privativo de su época.

Winckelmann parece estar en la base de toda esta visión de la historia. El intento de comprensión objetiva del fenómeno griego que Winckelmann realiza en su *Historia del Arte Antiguo* es asimilado por Aníbal Álvarez en sus lecciones y, de forma consecuente, usado para explicar otras arquitecturas, otras culturas, otros «genios nacionales». En las demás lecciones de Aníbal Álvarez veremos como repetidamente —y, desde luego, con suerte muy diversa— se ensaya la aplicación de este mismo método. Aplicación obvia pero importantísima que implica una idéntica capacidad de valoración y, también, un mismo distanciamiento con respecto a cualquier cultura.

Aníbal Álvarez nos ilustra así la continuidad existente entre la Ilustración y el Eclecticismo y nos ayuda a comprender cómo los apasionados intentos de los Iluministas por descubrir qué pueda ser la Belleza y cómo ésta se manifiesta en el arte de los pueblos, son la premisa necesaria que permite la reducción de toda forma artística a material lingüístico apto para contener los nuevos significados de la cultura burguesa, industrial y cosmopolita del siglo XIX.

Pero no todo sería influencia de la Ilustración en las lecciones de Aníbal Álvarez. También el Romanticismo aflora en ellas y les da un sello inconfundible.

Si nos fijamos de nuevo en la lección sobre Grecia, podemos advertir que se habla del mundo helénico con la nostalgia de quien rememora una patria perfecta pero ya definitivamente perdida. Allí la religión no era motivo de fanatismo ni de predominio de una casta sacerdotal sino un «dogma

nacional» en el que «los dioses se presentaban de una manera humana para poder estar más en contacto con ellos (los hombres)». La política era acicate eficaz para la perfección, ya que la «noble emulación» entre las ciudades estimulaba el afán de superación. Los juegos y las fiestas eran lugares de reunión y confraternización de todos los griegos. Y en ese magnífico mundo «el artista griego trabajaba para las ciudades bajo el patrocinio de los representantes de ellas y para los que querían hacer una ofrenda a los dioses o a su patria, de modo que siempre la nación era la propietaria de todas las obras producto de las bellas artes» y llegaba a «ser considerado cual pudiera serlo un magistrado u otro de los hombres más distinguidos o eminentes de la sociedad». Grecia es vista como una sociedad coherente y libre de contradicciones, en la que el intelectual realiza un trabajo del máximo interés para toda la comunidad, y asume un papel de intérprete y de guía de sus aspiraciones. Añorada alternativa, contraimagen de la realidad, opuesto del papel que se ve forzado a realizar el artista en la sociedad burguesa, este ideal mundo helénico es el mismo que soñaron Goethe, Hölderlin y todos aquellos que, a caballo entre los dos siglos transformaron el Iluminismo en Romanticismo, realizando una de las posibilidades implícitas en el primero <sup>6</sup>.

En la lección referente a la arquitectura medieval, aflora también la estilizada visión con que el Romanticismo contempló esa época. Monjes, guerreros, damas toda una galería de personajes tópicos son evocados por Aníbal Álvarez cuando intenta describir las características del Medioevo. Y, junto a esa evocación algo trivial, a lo Walter Scott, nos aparece la razón profunda de la admiración de los románticos por la Edad Media: también es la coherencia, la unidad de una época en que una misma y viva fe agrupaba a toda la sociedad, reuniendo a todos los hombres en pos de altos ideales; también es la existencia de un gran arte, el gótico, que sabe sintetizar toda aquella fe en un lenguaje común, sentido y comprendido por todos.

<sup>6</sup> Algunos de los párrafos de la lección sobre Grecia parecen casi una pura transcripción de fragmentos del «Hiperión» de Hölderlin.

Siguiendo con esta misma concepción de la Historia, el Renacimiento será visto ambigualmente como momento de perfección formal inicio de los calamitosos tiempos modernos. En cierto modo puede desprenderse de los apuntes de Aníbal Álvarez que la última manifestación sana del arte occidental ha sido el Gótico. El Renacimiento parece llevar desde su origen el estigma de la muerte, el pecado de ser un movimiento llevado adelante por individualidades geniales, no por pueblos cohesionados y ésa es la razón por la cual, tras el esplendor del Quattrocento, sus pasos no conduzcan más que al callejón sin salida de un barroco odiado por todos, por iluministas y románticos.

Recapacitando en el desarrollo de la historia que nos presenta Aníbal Álvarez, volvemos a advertir aquello que la estructura de los apuntes ya nos insinuaba: un mundo preclásico, primitivo y misterioso pero lleno de espléndidas sugerencias, un mundo clásico en el que una humanidad feliz se enamora de su propia perfección, un mundo medieval en el que la trascendencia, el destino último de la humanidad, es la razón exclusiva de todo arte. Más acá, y a excepción de ese ambiguo Renacimiento del Quattrocento, ya no hay nada más que añadir a una Historia de la Arquitectura. En esa sucesión de épocas que de un modo implícito nos plantea Aníbal Álvarez, afloran los períodos Simbólico, Clásico y Romántico de la visión hegeliana de la Historia del Arte.

#### SENTIDO Y USO DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA EN LAS LECCIONES DE ANÍBAL ÁLVAREZ

De Winckelmann a Hegel, tal es el arco de influencias que actúan sobre la teorización de Aníbal Álvarez. Pero esas influencias no conducen a esa especulación histórica o a una investigación origi-

nal sobre el desarrollo de la Arquitectura. De ellas tan sólo se recogen aquellos rasgos generales que ayuden a facilitar un material histórico adecuado a las necesidades de los futuros profesionales. Al final de sus lecciones Aníbal Álvarez dice a sus alumnos: «Por lo tanto no puedo menos, según lo he hecho en el curso de nuestras lecciones, de recomendar a ustedes que se penetren bien de toda su utilidad e importancia, pues sólo así podrán sobresalir en la profesión de arquitectos a que están dedicados y la cual debemos procurar por honor de nosotros mismos que ocupe en la sociedad y entre las demás artes el distinguido lugar que por naturaleza le corresponde». La finalidad de las lecciones queda claramente definida.

Las lecciones de Aníbal Álvarez nos aparecen como una selección, síntesis y divulgación para un público de futuros profesionales, de las reflexiones teóricas más exigentes de su época. La Escuela de Arquitectura cumple el papel de intermediario entre el conocimiento teórico puro y la práctica profesional, asumiendo el papel que hasta entonces habían ejercido los tratadistas. En el momento en que se requiere un arquitecto «homologado», destinado a centrar su actividad en los objetivos plenamente productivos de la burguesía industrial y financiera del XIX, la enseñanza de la Arquitectura adquiere una estructura clara y oficial y los tratadistas deben ir cediendo su lugar a la enseñanza de las Escuelas.

En última instancia podemos observar cómo la Historia que explica Aníbal Álvarez en sus lecciones, no es una pura curiosidad cultural ni un sistema de conocimientos encaminados a determinar la especificidad de hecho arquitectónico, sino una útil cantera de formas y tipologías que las épocas preteritas suministran a los profesionales del siglo XIX y de las cuales no importa tanto —quizá no importa nada— su originario sentido, como su valor de viejos contenedores susceptibles de ser llenados de nuevos contenidos.



---

## *La intervención de Silvestre Pérez en la catedral de Murcia, año de 1816*

MARÍA DEL CARMEN SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL

Las noticias, hasta ahora inéditas, que en el presente trabajo ofrecemos sobre la estancia y actividad del arquitecto Silvestre Pérez en la ciudad de Murcia, pensamos que puedan resultar de utilidad en orden a completar la biografía y cronología del ilustre arquitecto, y dar una visión más clara y precisa de la autoridad y el prestigio de que gozaba en la España de su momento. En efecto, teniendo en cuenta su reconocida fama de hombre altamente cualificado en su profesión el Cabildo Murciano lo llama en el año de 1816 para que «reconozca la Catedral y disponga en ella las obras que fueran más útiles» para su mejora y mantenimiento<sup>1</sup>.

Silvestre Pérez viene a Murcia, suponemos, durante el verano de ese año, y en sesión capitular de 23 de septiembre de 1816 se plantea, estudia y discute su informe sobre la ejecución de la nueva sacristía que la Catedral necesita, al quedar insuficiente para los servicios propios del culto la que hasta el momento se venía usando y que ocupa el interior del primer cuerpo de la torre<sup>2</sup>.

El proyecto sobre el lugar y el espacio que dicha nueva sacristía debía ocupar plantea una serie de problemas de verdadera importancia, que abarcan desde el plano puramente funcional, de cara a la estructura interna de la catedral (macizar pare-

des, huecos, revisar y reforzar los machones del crucero, etc.) hasta el urbanístico ya que se pretende ubicar el nuevo recinto en la parte de la plaza de las Cadenas que linda con el lado poniente de la torre, debiendo crearse un nexo de unión entre este nuevo cuerpo saliente, la bella portada renacentista de las Cadenas y la vecina fachada del edificio de la Contaduría.

La idea de crear un nuevo recinto que sirviese de lugar de desahogo a la Sacristía catedralicia viene del año 1814. El 26 de agosto de ese año Francisco Bolarín, arquitecto de la Catedral, perteneciente a una familia ligada durante generaciones a las tareas constructiva de la iglesia murciana, propone a los Capitulares que en vez de volver a reconstruir la arruinada capilla de San Nicolás (antes llamada de San Miguel Arcángel)<sup>3</sup>, situada al lado de la puerta de las Cadenas, podría hacerse allí una sala privada, con entrada por la antesacristía, pudiéndola dedicar el Cabildo a la finalidad que le pareciera apropiada<sup>4</sup>.

Aprueba el Cabildo la idea de Bolarín<sup>5</sup>, y tras conceder la marquesa del Valle de San Juan —patrona de esta capilla y de la colindante de Nuestra Señora de las Lágrimas— el permiso oportuno se

<sup>1</sup> Archivo Catedral de Murcia (A.C.M.), Actas Capitulares. Año 1816, fol. 197 y 197 v.

<sup>2</sup> A.C.M., ídem.

<sup>3</sup> A.C.M., legajo 271: «Relación de las Capillas de la Catedral».

<sup>4</sup> A.C.M., Actas Capitulares, Año 1814, fol. 154 y 154 v.

<sup>5</sup> A.C.M., Actas Capitulares, Año 1814, fol. 213 v. Sesión del 18 de noviembre.

procede a quitar la reja de la boca de la capilla de San Nicolás (que daba al crucero) macizando su hueco, y reforzando la pared divisoria con la capilla de las Lágrimas con el fin de unirla al machón principal que sostiene la cubierta de la nave mayor del crucero.

Pero según avanzan las obras, la primitiva idea de contar con una sala de ayuda a la antigua sacristía va dejando paso a la de crear una nueva que por su mayor extensión, mejor iluminación y por tanto ventilación, prestara más adecuados servicios al culto que la que se venía usando. Y ya de una manera oficial se cita al Cabildo para tratar de la construcción de la nueva sacristía a finales de agosto de 1816<sup>6</sup>, proponiéndose que debe hacerse una sala inmediata a la antigua sacristía para poder usarse las dos conjuntamente, y reclamando la opinión de los expertos sobre el espacio, situación y coste que tendrían las obras.

Como contestación a la anterior petición Silvestre Pérez da a conocer su propuesta concreta al Cabildo, ya en el mes de septiembre, y a instancia del Arcediano de Chinchilla. Manifiesta el arquitecto que para hacer una nueva sacristía «con las luces necesarias no había otro terreno tan útil como el que hay desde la esquina de la torre hasta la entrada de la capilla de las Lágrimas»<sup>7</sup>, aprovechando que en parte de este sitio se estaban realizando obras de restauración y consolidación de las estructuras internas de la catedral; obras que no son otras que las que bajo las órdenes de Bolarín se realizaban en la capilla de San Nicolás, ya mencionadas.

Precisa Silvestre Pérez que los ricos «ternos y otros ropajes padecen mucho en la sacristía honda que hoy existe»<sup>8</sup>.

La idea de S. Pérez sobre la ubicación de este nuevo recinto merece nuestra atención: el arquitecto señala, claramente, que se debía ocupar el terreno que va «desde la esquina de la torre hasta la capilla de las Lágrimas». Y si tenemos en cuenta que ya entonces la esquina interior de la cara poniente de la torre estaba cegada por un paredón que enla-

zaba con la portada de las Cadenas<sup>9</sup> (tal y como se conserva hoy en día) Pérez sólo podía referirse a la esquina exterior, con lo cual la nueva sacristía taparía por completo esta cara del primer cuerpo de la torre, enmascarando, o quizá destruyendo, los magníficos relieves que Jacobo Florentino labró allí, y recordemos al respecto que los grutescos de este primer cuerpo de la torre de la catedral son los que presentan una más clara raigambre italiana dentro del panorama del renacimiento murciano.

Este proyecto, que hoy desde nuestra perspectiva histórica y artística nos puede parecer un disparate, al no encontrar justificable que el remedio de una necesidad puramente funcional, como era el procurar una sacristía adecuada a resolver sus necesidades, hiciera desaparecer una obra renacentista de la calidad de la que se pretendía dañar, este proyecto, como decimos, entusiasmó en su momento tanto al arquitecto de la Catedral —Francisco Bolarín— como al particular de la marquesa del Valle de San Juan (patrona de las capillas ya citadas) —Antonio de Dios—. Ambos personajes, requeridos por el Cabildo murciano para que examinaran el proyecto de Pérez, se muestran entusiasmados ante él, coincidiendo en señalar que la obra debía completarse con la construcción de un pórtico descubierta, muy decorado, y con puertas o verjas de hierro, que uniera la parte saliente de la nueva sacristía, por delante de la portada de las Cadenas, con la pared opuesta del paralelo edificio de la Contaduría. Dicho pórtico, a juicio de estos arquitectos, permitiría al público contemplar una portada de las Cadenas realzada por este nuevo entorno<sup>10</sup>.

Prescindiendo por un momento de lo anteriormente expuesto, referente a la valoración que nos merece el proyecto de Silvestre Pérez, la idea de un pórtico enclavado precisamente en el lugar señalado nos parece francamente atractiva desde el punto de vista urbanístico. Si tenemos en cuenta que frente a la portada de las Cadenas desemboca una de las calles más transitadas e importantes de Murcia —la Trapería— que convierte a esta portada en

<sup>6</sup> A.C.M., Actas Capitulares, Año 1816, fol. 173. Sesión del 30 de agosto.

<sup>7</sup> A.C.M., Actas Capitulares, Año 1816, fol. 197 y 197 v. Sesión del 20 de septiembre.

<sup>8</sup> A.C.M., ídem.

<sup>9</sup> A.C.M., Legajo 271. Informe del arquitecto Antonio de Dios, dado en Murcia en septiembre de 1816.

<sup>10</sup> Los amplios informes presentados por ambos arquitectos se encuentran en el legajo 271, ya citado.

el acceso más importante al interior de la catedral, el pórtico en cuestión hubiera servido de magnífico intermedio entre dos espacios bruscamente yuxtapuestos: la plaza, espacio ruidosamente urbano, y el interior de la catedral, silencioso y sobrecogedor; sirviendo a la vez de tamiz a la fuerte luz mediterránea que deslumbra al visitante que penetra en una oscuridad que se hace más sombría por lo rápido del tránsito hacia ella.

Pero los planes hasta aquí expuestos no llegaron a realizarse. El precio en que Francisco Bolarín tasa el costo de la obra —200.000 reales<sup>11</sup>— parece

excesivo al Cabildo, que decide que se continúen las obras ya comenzadas por el mismo Bolarín en la antigua capilla de San Nicolás, pero sin las ampliaciones propuestas por Silvestre Pérez.

Así pues, de una forma totalmente anodina se termina en mayo de 1818<sup>12</sup> el recinto, según el primitivo proyecto de Bolarín, que realiza una obra modesta pero ajustada con dignidad a los habituales cánones neoclasicistas. Y el Cabildo, tras algunas vacilaciones, convierte la sala en capilla en la que se administre el Sacramento de la Penitencia a los Capitulares<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> A.C.M., Actas Capitulares, Año 1816, fol. 207 v. Sesión del 11 de octubre.

<sup>12</sup> A.C.M., Actas Capitulares, Año 1818, fol. 97. Sesión del 13 de mayo.

<sup>13</sup> A.C.M., Actas Capitulares, Año 1818, fol. 103 v. Sesión del 19 de mayo.

---

## *El aspecto neogótico en el cementerio de San Isidro de Madrid*

CARMEN GIMÉNEZ SERRANO

Aunque fue el rey Carlos III el que prohibió terminantemente el enterramiento en las iglesias, esta ley no se hizo efectiva hasta el corto reinado de José I. Las razones por las que se tardó tanto tiempo en poner en práctica la construcción de cementerios fue la costumbre, tan fuertemente arraigada, del enterramiento en las parroquias, y el que éstas no dieron ningún tipo de facilidades para la creación de camposantos, pues ser la última morada de sus fieles le daba a la iglesia importantes beneficios.

Por fin en 1809 se hicieron los Cementerios Generales del Norte y del Sur, obra de Villanueva y Ventura Rodríguez respectivamente, y en la actualidad desaparecidos <sup>1</sup>.

Pero los ingresos que producían estos cementerios recaían en el Ayuntamiento, y las parroquias decidieron crear sus propios camposantos, surgiendo así los Cementerios de las Sacramentales.

De todos ellos, el de San Isidro fue el primero en construirse y data del año 1811. Posteriormente se fueron haciendo los demás que sumaban nueve en total, de los cuales sólo quedan tres, el de San Lorenzo, el de Santa María y San Justo y San Millán <sup>2</sup>.

La fuente del Santo, su ermita, las tradicionales verbenas de sus inmediaciones, y la popularidad de

las parroquias fundacionales, hicieron que entre los madrileños, San Isidro fuera el más conocido de todos los Sacramentales. Aquí están enterrados muchos aristócratas del siglo pasado, y con sólo recorrer sus paseos nos damos cuenta, pues raro es el nombre que en la cartela de los panteones no aparece precedido por algún título nobiliario, o bien son personajes conocidos en el mundo de la política o de las artes.

Esto es muy importante desde el punto de vista artístico, porque esta clientela económicamente fuerte, y además con unas creencias religiosas muy arraigadas, no dudaron en elegir en ocasiones a los mejores arquitectos para la construcción de sus grandes panteones familiares.

San Isidro fue proyectado por José Alejandro Álvarez <sup>3</sup> siguiendo el modelo que ya habían marcado Villanueva y Ventura Rodríguez. Consta de varios patios, siendo el más interesante el Monumental o Patio de la Purísima Concepción, empezado el año 1861 <sup>4</sup>.

Aquí hay un grupo muy numeroso de panteones clasicistas, y es que dentro del arte funerario, el clasicismo reúne condiciones de equilibrio, medida, etc. que se ciñe muy bien al carácter que los

<sup>1</sup> A. DÍAZ GONZÁLEZ, «El Cementerio español en los siglos XVIII y XIX», *Archivo Español de Arte*, núm. 171, 1970.

<sup>2</sup> J. DEL CORRAL, *Los Cementerios de las Sacramentales*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1954.

<sup>3</sup> El nombre del arquitecto aparece documentado en el frontón de uno de los patios del Camposanto.

<sup>4</sup> De esta fecha data el primer mausoleo construido en este patio. Expediente de construcción, Glorieta 3, Familia Fernández Maquiería.

clientes de este tipo de arquitectura quieren dar a sus construcciones. Hay también panteones en donde se ven mezclados elementos bizantinos, románicos, góticos, etc. que son en realidad la muestra de la verdadera arquitectura ecléctica. La corriente medievalista se halla asimismo representada en su doble vertiente de neogótico y neomudéjar.

Como vemos San Isidro es un catálogo en arte funerario, de lo que fueron las corrientes arquitectónicas más importantes en el último tercio del siglo XIX.

De todas las corrientes historicistas que hay representadas, veremos las que tienen carácter goticista y neogótico.

Hay un templete del año 1888 que construyó el arquitecto Isaac Rodríguez Avial para el Marqués de Riera<sup>5</sup>. Consta de un basamento que contiene las tumbas y sobre él se asienta un gracioso templete goticista.

También de este tipo, es decir de construcción funeraria que sólo tiene cripta y carece de capilla, es el enterramiento de Alonso Martínez. Como el anterior la decoración es goticista. La obra data del año 1893 y fue realizada por el importante arquitecto del siglo pasado Agustín Ortiz de Villajos<sup>6</sup>.

De configuración distinta a los anteriores, son los enterramientos que tienen cripta y capilla sepulcral. El resultado es de gran monumentalidad en la mayoría de los casos, pues el enterramiento en vez de resolverse de manera escultórica, como los anteriores, lo hace de manera arquitectónica.

El orden para el estudio de los panteones se hará atendiendo a la evolución estilística, que no siempre coincide con la cronológica.

Hay un mausoleo fechado el año 1888, que realizó Francisco de Mendoza y Cubas<sup>7</sup>. Es de planta rectangular, y está enmarcado por contrafuertes que terminan en pináculos. La fachada la componen el arco apuntado, el rosetón y se remata en gablete.

El mausoleo que ocupa mayor extensión en San Isidro es el que hizo el Marqués de Cubas para los

Marqueses de la Torrecilla, en el año 1886<sup>8</sup>. De las dos épocas que atraviesa Cubas<sup>9</sup>, esta capilla funeraria pertenece al período neogótico. Tiene puerta encastrada en un arco apuntado y un gran rosetón. Las fachadas laterales están recorridas por contrafuertes que dividen los muros en lienzos verticales, y todo el mausoleo tiene terminación en hastial.

Cubas había trabajado ya antes para los Marqueses de la Torrecilla, pues les hizo en la Plaza de la Independencia su casa particular. Este proceso es muy normal que se siga: primero el arquitecto hace la vivienda privada para el cliente y a continuación le hace el panteón familiar en San Isidro.

En el año 1878 la familia de D. Miguel Gayo y Ruiz compró un terreno en el cementerio y encargó las obras a José María Guayart, que proyectó un mausoleo enteramente clasicista. No se sabe por qué este arquitecto no lo llegó a realizar y sólo se conservan los planos<sup>10</sup>. Más adelante la familia encarga el proyecto a Tomás Oñate y Ruiz. Este arquitecto plantea el mausoleo en forma neogótica, dividiendo la fachada en dos partes. La de abajo enmarca la puerta con arco conopial, y la parte superior termina en un tejado a dos aguas, bastante pronunciado.

De gran esbeltez y elegancia es un mausoleo que ha llegado bien conservado a nuestros días. Lo hizo en el año 1895 José María Loredó<sup>11</sup>. Es de los pocos que aún tienen el zócalo con reja, que lo separa del resto de los panteones, y que tanta sensación de individualidad debió dar al cementerio. Tiene planta de cruz griega, y en el centro se levanta una airosa torre cuadrada con ventanas ojivales. En las esquinas van colocadas figuras de ángeles esbeltos y de buena talla.

Imitando las formas góticas del siglo XV, se hizo en el año 1866 una construcción funeraria cuyos

<sup>8</sup> Expediente de construcción, Manzana e, Terreno 5, Marqueses de la Torrecilla.

<sup>9</sup> P. NAVASCUÉS PALACIOS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973. Distingue dos períodos muy definidos dentro de la obra del Marqués de Cubas, uno clasicista hasta los años 80 y otro neogótico hasta su muerte (pág. 211).

<sup>10</sup> Expediente de construcción, Manzana j, Terreno l, Familia Gayo y Ruiz.

<sup>11</sup> Expediente de construcción, Glorieta 10, Familia Jausoro y Barcenás.

<sup>5</sup> Expediente de construcción, D. Gonzalo Mora Riera.

<sup>6</sup> Expediente de construcción, Manzana e, Terreno 11, D. V. Alonso Martínez.

<sup>7</sup> Expediente de construcción, Manzana e, Terreno 7, Familia Flor y Lecumberri.



planos firma Francisco Pingamón<sup>12</sup>. No sabemos nada de este arquitecto, ni la formación que tuvo, pero por la obra que nos ha dejado en San Isidro, deducimos que asimiló bien el estilo gótico, pues éste es de los panteones, dentro del ojival, que están mejor resueltos.

Del mismo tipo es el que Vicente Miranda en el año 1898 hizo para la familia de Sesse y Prieto<sup>13</sup>. La planta es cuadrada, de gran sencillez. La importancia de la construcción reside en la estupenda aguja calada, inspirada en la catedral de Burgos.

Una de las capillas más interesantes de este cementerio es la que realizó Arturo Mélida Alinari para los Marqueses de Amboage, en el año 1889<sup>14</sup>. Mélida fue hombre de gran sensibilidad que estuvo preocupado por los problemas de la época, como lo demuestra su discurso de entrada a la Academia<sup>15</sup>. Esta preocupación e interés por los problemas arquitectónicos le valieron para asimilar bien los estilos historicistas en que trabajó.

La capilla sepulcral de los Amboage es de planta cruciforme y va precedida por un pórtico. Lo novedoso de esta construcción y donde se demuestra la buena asimilación que Mélida ha hecho de las formas góticas del siglo XV es en la aguja del crucero. El material en que está hecha esta apun-

tada flecha es hierro fundido. Los gabletes, que representan las cuatro Virtudes Cardinales, son de esmalte.

La obra fue criticada en sus días..., «muy discutida y hasta censurada fue la capilla sepulcral de los Amboage»<sup>16</sup>. El panteón no ha sido nada modificado de como lo ideara Mélida. Lo sabemos por una revista del año 1903<sup>17</sup> que lo reproduce tal y como está ahora.

Aunque se salga de los límites cronológicos del siglo XIX, quiero citar el panteón familiar que Banús se ha hecho en este cementerio.

Se realizó en el año 1961, por el arquitecto Pedro Cuartero<sup>18</sup>. Es de planta octogonal y en las esquinas se colocan contrafuertes que terminan en pináculos; entre ellos van los gabletes de donde sale la gran aguja, que remata en una imagen de la Virgen.

Cuando cruzando el Manzanares se avanza hacia los Sacramentales, lo primero que vemos no son los altos y cuidados cipreses, ni la elegante aguja en hierro de Mélida, sino este elevadísimo mausoleo que en «Neogótico Agroman» Banús se ha hecho en San Isidro. La elección de este estilo en plena década de los años 60 es un fenómeno muy curioso y que podría dar pie a un estudio sociológico de gran interés.

<sup>12</sup> Expediente de Construcción, Manzana b, Terreno 5, Familia Broquer de Paz y Rojas.

<sup>13</sup> Expediente de construcción, Manzana d, Terreno 11, Familia Sesse y Prieto.

<sup>14</sup> Expediente de construcción, Manzana b, Terreno único, Marqueses de Amboage.

<sup>15</sup> Su discurso de entrada a la Academia fue: «Causas de la decadencia de la arquitectura y medios para su regeneración», leído el 8 de octubre de 1899.

<sup>16</sup> LOREDO ROMÁN, *La arquitectura* (T. VI), en *Historia del arte* Woermann, Madrid, 1925, pág. 634.

<sup>17</sup> REPULLÉS Y VARGAS, «Arturo Mélida», *Arquitectura y Construcción*, núm. 127, 1903, pág. 37.

<sup>18</sup> Expediente de construcción, Manzana a, Patio del Santísimo Sacramento.

---

## «La casa de puerta y ventana» en la Almería de la segunda mitad del siglo XIX

EMILIO A. VILLANUEVA MUÑOZ

Uno de los elementos más singulares de la ciudad de Almería es la denominada casa de puerta y ventana, la vivienda característica en las clases populares en la segunda mitad del siglo XIX. Esta singularidad se manifiesta en la doble vertiente arquitectónica y urbanística. Desde el punto de vista arquitectónico por cuanto constituye un tipo de edificación perfectamente definida que se repite una y otra vez sin apenas variar sus características esenciales; desde el punto de vista urbanístico, por cuanto esa repetición llega a crear barrios enteros de fuerte personalidad en los ensanches de Almería<sup>1</sup>.

La vivienda que vamos a estudiar, en cuanto se configura como «un tipo de edificación relativamente sólido y funcional», que una vez establecido se repite hasta la saciedad, es «un ejemplo típico de la lógica smithiana»<sup>2</sup> propia de la burguesía decimonónica. De aquí que esta arquitectura habitada por las clases populares y construida por la burguesía no aparezca claramente definida hasta la

segunda mitad de siglo, cuando como consecuencia de una serie de cambios económicos y sociales comienza a aparecer en Almería, por una parte, un proletariado urbano en función principalmente de ciertas industrias locales y de la actividad portuaria<sup>3</sup>, y por otro, una burguesía en cuya formación, como puso de manifiesto Pedro Antonio de Alarcón<sup>4</sup>, la influencia inglesa fue primordial, influencia que nos interesa especialmente por la relación que las casas de puerta y ventana tienen con los «jerry buildings» ingleses.

Los cambios económicos y sociales van englobados en un fenómeno más amplio que se ha venido a llamar «revolución industrial», una de cuyas características más destacadas es el rápido crecimiento de las ciudades. Almería pasa de 23.457 habitantes en 1855<sup>5</sup> —fecha clave para el desenvolvimiento urbano de la ciudad por cuanto en ese año se autoriza e inicia el derribo de las murallas<sup>6</sup>— a 47.326 en 1900. El aumento demográfico convierte a la

<sup>1</sup> Para calibrar la importancia de este tipo de arquitectura en el paisaje urbano de Almería baste mencionar algunas cifras. Según el censo de 1900 el número de edificios de una sola planta en el casco urbano de la ciudad era de 8.845 sobre un total de 10.139. Teniendo en cuenta que se puede estimar como mínimo en un 70% los edificios de una planta que corresponden al tipo de casa de puerta y ventana, podemos calcular que más del 60% del total de edificios de la Almería de 1900 corresponden al modelo aquí estudiado.

<sup>2</sup> L. BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 2.ª ed., 1974, pág. 77-78.

<sup>3</sup> La aparición de un proletariado urbano se aprecia ya desde fines de la primera mitad del siglo XIX. Un informe de 1841 (Archivo Municipal de Almería, legajo 909, documento 3) nos dice que la actividad que más brazos ocupa es la espartería, seguida de la marinería, la pesca y la carga y descarga en el puerto, especialmente de plomo para el extranjero.

<sup>4</sup> P. A. ALARCÓN, *Últimos escritos. Más viajes por España*, Librería de Victoriano Suárez, Madrid, 1943, pág. 28-29.

<sup>5</sup> Vecindario de 1855. Archivo Municipal de Almería, legajo 612, documento 15.

<sup>6</sup> El derribo de las murallas fue autorizado por Real Orden de 26 de mayo de 1855. Las normas para su ejecución por Real Orden de 27 de agosto del mismo año.

construcción en una actividad económica de primer orden, por la que la burguesía, poseedora desde la desamortización de grandes huertas en los alrededores de la ciudad<sup>7</sup> —terrenos que se revalorizan con el derribo de las murallas— y del capital necesario, se siente inmediatamente interesada. La intervención de la burguesía en el campo de la arquitectura y del urbanismo, circunscribiéndonos al objeto de estudio que es la vivienda de las clases populares, se establece a distintos niveles. Desde un máximo cuando los propietarios de fincas rurales urbanizan y construyen barrios enteros para jornaleros obteniendo beneficios mediante el cobro de alquileres<sup>8</sup>, a un nivel mínimo en el que sólo se urbaniza para vender las parcelas que luego serán edificadas a los futuros pequeños propietarios<sup>9</sup>.

El número de estas urbanizaciones es muy abundante. Baste mencionar algunos ejemplos como las huertas de Chamberí, Jaruga, Duimovich, Criado Sánchez, Peñicas de Clemente, etc.; las márgenes de las ramblas de Regocijos, Alfareros, Amatisteros y Belén, en donde se ubica el Malecón de Jardiniños; barrios antiguos que ahora se remodelan: Almedina, Piedras, Alto, Nuevo, Cruces, Huertas, Molinos, etc.; zonas portuarias como Almadra-billas, Chanca, Rincón de San Roque, etc.; caminos como el de Granada, etc., etc. Algunos de estos conjuntos presentan peculiaridades específicas, como el barrio del Inglés, construido por el británico Guillermo Hall; el Reducto, planificado y vendido en parcelas por el propio Ayuntamiento; el barrio de la Caridad, edificación benéfica levantada con motivo de las inundaciones de 1891; la barriada construida por la empresa «Unión Almeriense» para sus obreros; incluso un proyecto preparado por una asociación de braceros denominada «La Cooperación» que intentó construir ochenta casas para sus asociados.

<sup>7</sup> Las huertas que formaban parte directa de los conventos de San Francisco, Santo Domingo y la Trinidad, una vez derribada la muralla, se planificaron conjuntamente con los ensanches exteriores de la ciudad, no sirviendo como en otras ciudades españolas de ensanches interiores (H. CAPEL SÁEZ, *Capitalismo y morfología urbana en España*, Editorial Asenet, Barcelona, 1975, pág. 23-26), levantándose en ellas barrios destinados a la burguesía; los barrios obreros se construyeron sobre huertas situadas más en la periferia y por ello sobre terrenos más baratos.

<sup>8</sup> Este sistema se siguió en la barriada de Chamberí.

<sup>9</sup> Por este procedimiento se edificó el Reducto.

En cualquier caso el factor económico condiciona tanto la estructura de la casa como la de los barrios y mencionados de las que forman parte. Esquemáticamente este factor influye sobre la arquitectura reduciendo al mínimo la estructura, y sobre el urbanismo aprovechando al máximo el suelo disponible. De estos dos parámetros predomina la economía de la construcción sobre el valor del suelo, lo que se plasma en el uso de una vivienda modular de una sola planta.

El máximo aprovechamiento del suelo da lugar a una vivienda de planta rectangular considerablemente alargada, con uno de los lados menores a la vía pública como fachada y los otros tres embutidos en las construcciones colindantes como medianerías. Esta planta presenta la ventaja de una planificación sencilla mediante la repetición de un módulo rectangular cuya dimensión e incluso forma se pueden alterar en función del terreno sobre el que se ubican. A la vez se consigue un alto aprovechamiento del suelo, con un fuerte predominio de la edificación sobre la calle. Las casas se organizan a base de largas hileras que con sus estrechas fachadas ocupan en mínimo indispensable en la vía pública para una vivienda de planta baja. Además, como los muros laterales son medianeras, no precisan transversales, que sólo aparecen por problemas de tráfico, pero nunca por necesidades de la edificación. Las largas hileras de casas, cuando el espacio a urbanizar es amplio, se unen por detrás a otras simétricas, de tal manera que, teniendo en cuenta la considerable profundidad de las plantas, las calles imprescindibles quedan considerablemente distanciadas. Es más, en orden a reducir al mínimo el número de calles, que suponen una pérdida de terreno para el propietario-urbanizador<sup>10</sup>, se pueden separar las dos hileras de casas y dejar en medio un espacio vendible destinado a almacenes o también a viviendas por el procedimiento de patio de vecinos, en ambos casos con acceso por un estrecho callejón entre dos de las viviendas que dan a la vía pública.

<sup>10</sup> Sobre el terreno dejado para calle por los propietarios de las huertas, el Ayuntamiento de Almería no siguió una política definida, por lo general, en el caso de barrios para jornaleros, los propietarios-urbanizadores cedían el solar correspondiente a la calle sin indemnización.

Estas soluciones dan lugar a barrios formados por larguísimas hileras de casas que se suceden casi sin solución de continuidad a lo largo de los caminos y ramblas. Si el espacio es más amplio y se somete a planificación, la forma de la manzana depende de la posibilidad de establecer una red viaria regular. Cuanto esto no se consigue, las manzanas irregulares están formadas por viviendas cuyas plantas, aún manteniendo la forma de polígono alargado, no siempre son rectangulares. Si la amplitud del espacio urbanizado permite el establecimiento de una red viaria regular, se adopta la ortogonal, condicionando las plantas de las viviendas a un tipo de manzana rectangular sensiblemente alargado, formada por dos hileras de casas unidas por las traseras.

Las dimensiones de las plantas son reducidas y flexibles. La anchura más corriente oscila en poco menos de cuatro metros. La longitud, más variable, entre diez y veinte. Las cifras más frecuentes son cuatro por quince metros, lo que da una superficie de sesenta metros cuadrados.

La construcción no puede ser más simple y por ello más económica. Una sola planta y una sola crujía. Dos muros de carga contruidos de mampostería sustentan vigas horizontales de manera sobre las que descansan, directamente en ocasiones, los ladrillos que constituyen el piso del terrado, dando lugar a una profunda nave que se cierra al fondo por un muro zaguero y a la calle por la fachada. La nave estrecha, con la consiguiente poca longitud de las vigas y la construcción de las casas unas junto a otras apoyándose mutuamente, reducen al mínimo los problemas tectónicos. La cubierta plana, que recoge una tradición secular en la región<sup>11</sup>, mantenida de forma pura en la arquitectura popular, se potencia aquí por la economía de su construcción y las posibilidades de emplearlas como ampliación de las reducidas viviendas.

La profundidad de la nave determina el número de estancias. El esquema más clásico de distribución interior está formado por las siguientes:

1.<sup>a</sup> Una sala junto a la fachada con puerta y ventana a la calle.

2.<sup>a</sup> Una alcoba con puerta a la sala, teniendo en el mejor de los casos para su ventilación, además de la puerta, una ventana alta de medio punto que aprovecha el desnivel existente entre el terrado de la alcoba y el de la sala.

3.<sup>a</sup> Un estrecho pasillo pegado a la medianería del lado de la puerta, que comunica la sala con las estancias interiores.

4.<sup>a</sup> Un cuarto con acceso desde el pasillo y con sistemas de ventilación e iluminación semejantes a la alcoba.

5.<sup>a</sup> Una cocina en donde desemboca el pasillo con puerta y ventana al patio.

6.<sup>a</sup> Un patio al fondo que hace las funciones de corral, en donde se ubica el retrete y el pozo negro.

Lo angosto del espacio interior se intenta paliar mediante el uso de tabiques de ladrillo extraordinariamente delgados, mientras que la humedad se la intenta solucionar aumentando la capacidad de aire de las habitaciones mediante la elevación de las cubiertas situadas a cuatro metros del suelo como mínimo<sup>12</sup>, lo que proporciona a las estancias un acusado verticalismo. A pesar de ello, las condiciones higiénicas de estos interiores son deplorables<sup>13</sup>.

El muro de la calle recibe toda la atención desde el punto de vista ornamental, convirtiéndose en lo más representativo de una arquitectura que como la del Eclecticismo cifra todo su interés en la decoración de las fachadas con elementos historicistas. La fachada está contruida a base de un muro de mampostería enfoscado, de forma rectangular más alto que ancho (cinco por cuatro metros aproximadamente). Se enmarca con zócalo abajo, resaltes laterales y cornisa de coronamiento, que con frecuencia es un entablamiento completo. La parte superior de la fachada sobresale por encima del piso del terrado al que sirve de pretil, de forma que la

<sup>12</sup> La altura mínima de cuatro metros en los pisos bajos estaba estipulada en el artículo 107 de las Ordenanzas Municipales de 1864 (A. PÉREZ DÍAZ y A. M. CANO, *Ordenanzas Municipales para el régimen y gobierno de la ciudad de Almería y su término*, Imprenta de Mariano Álvarez, Almería, 1864).

<sup>13</sup> M. LAFUENTE Y DOMÍNGUEZ, *Enfermedades infecciosas y trasmisibles predominantes en Almería*, Tip. de Fernando Salvador, Almería, 1902, pág. 17-18.

<sup>11</sup> J. SERMET, «Les Toits plats du Sud-Est de l'Espagne», Congreso Internacional de Geografía, Lisboa, Section IV, T. III, 1951, pág. 141-54.

cornisa no corresponde a la cubierta. Dos huecos perforan la fachada, una puerta y una ventana que dan nombre al tipo de vivienda. Por lo general tienen las mismas dimensiones, salvo que la ventana se levanta unos centímetros del suelo. Sus proporciones son muy verticales cubriéndose con un arco rebajado escarzano. Se enmarcan con molduras de perfil de arquitrabe, molduras que, como las del resto de la fachada, son de cantería, destacando por su volumen, textura y color —a veces artificial— sobre el muro enfoscado. Puertas de madera de doble hoja cierran los huecos, y la ventana, además, con una reja que sobresale en sus dos tercios superiores.

El esquema ornamental puede enriquecerse en función de las posibilidades económicas de los propietarios, hasta un máximo, que aun a pequeña escala, compite con la vivienda burguesa. En cualquier caso, esta ornamentación viene a significar la implantación de unos estilos cultos, revividos por la burguesía decimonónica, que borra casi por completo la arquitectura popular, gusto popular que sólo en algunos casos se manifiesta por la apropiación y reinterpretación de los elementos cultos.

Las reducidas dimensiones del interior, la falta de ventilación y de luz, el propio aislamiento de la

vivienda, determina que la calle se convierta en una prolongación de la casa. Este hecho se ve favorecido por la planta única y la situación de la sala-estar que con su puerta y ventana casi siempre entreabiertas no acaba de aislarse del exterior. La vida en la calle se hace imprescindible<sup>14</sup>. Ante la fachada se trabaja, se realizan labores domésticas, se descansa o se hace vida de vecindad en una sociedad sin televisión. Así, la tradicional vida al aire libre mediterránea se convierte aquí en una consecuencia directa de la estructura socio-económica.

### ILUSTRACIONES

1. Casa de puerta y ventana. Proyecto del arquitecto Trinidad Cuartara. Se trata de un caso tardío que se aparta en algunos detalles del modelo general estudiado en el texto (Archivo Municipal de Almería, leg. 1433, documento s/n).

2. Barrio de jornaleros. Proyecto de urbanización del Reducto preparado por el arquitecto Joaquín Cabrera en 1965. Escala 1:1000 (A.M.A., leg. 665, doc. 9).

<sup>14</sup> «Hay que considerar que las construcciones que en el se egecuten serán de pequeña importancia y de consiguiente habitadas por infelices jornaleros que por no poder pagar un alquiler mensual de cuarenta reales termino medio que se abonan por esta clase de viviendas viven acinados respirando una atmosfera viciada y buscan en las calles y primeras horas de la noche en el verano y durante los dias en invierno el desahogo que les falta en el interior de sus miseras habitaciones» (Memoria para la urbanización del Reducto redactada por el arquitecto Joaquín Cabrera en 1865, Archivo Municipal de Almería, legajo 665, documento 9).



---

## *La arquitectura del hierro en Sevilla*

ALBERTO VILLAR MOVELLÁN

Como otras muchas parcelas de la arquitectura del XIX, la arquitectura del hierro, ejecutada casi siempre por ingenieros, está sometida a un grave proceso de degradación a pesar de su extraordinario valor dentro de los caminos que llevan a la arquitectura de nuestro tiempo; es pues urgente que estudiemos el conjunto de lo realizado y que destaquemos los ejemplos que han llegado hasta nosotros como medio de crear una conciencia de responsabilidad que evite en lo posible la destrucción indiscriminada de las obras del hierro. Aquí pretendo únicamente mostrar algunas piezas fundamentales como avance de un trabajo más amplio sobre la arquitectura sevillana del hierro en los siglos XIX y XX.

Analizadas sobre el plano de la ciudad podría decirse que las construcciones sevillanas del hierro ocupan puntos claves, centros neurálgicos de la actividad ciudadana y que corroboran con su misma situación el carácter de inserción de esta arquitectura en las necesidades de la sociedad; el hierro vino a resolver problemas difíciles de paso y de cubrición insistiendo en la nota de utilidad, dentro de aquella categoría de lo «bello-útil» que satisfacía con creces el gusto refinado de los hombres del XIX.

Uno de aquellos puntos claves era la zona de comunicación con el arrabal de Triana, en torno al puente de barcas secularmente tendido entre ambas orillas del Guadalquivir, con una cabeza cercana al antiguo castillo de Triana y la otra en la zona del Barranco. Los otros puntos están constituidos por las dos estaciones principales del ferrocarril, situadas en extremos opuestos de la ciudad, puntos

aglutinantes del movimiento ciudadano y del tráfico comercial. Precisamente cerca de la estación de San Bernardo, al S.E. de la ciudad, los problemas de la circulación llevaron a una solución francamente original como fue la llamada Pasarela, un paso elevado para peatones.

En torno al puente de Triana, al puente de barcas anejo al puerto, se condensaron entre otras las actividades de abastecimiento que provocaron por una parte la creciente necesidad de comunicación y por otra la de edificios adecuados para la recepción y distribución de las mercancías que llegaban por la vía del Guadalquivir.

### EL PUENTE DE TRIANA

Desde comienzos del XIX se estaba dando vueltas a la idea de construir un puente estable para sustituir al frágil puente de barcas; la idea se hizo más firme hacia 1830 bajo la tutela del famoso asistente D. José Manuel de Arjona, y se pensó entonces construir un puente colgante, hasta que en 1842 se decidió la construcción de un puente de hierro sobre pilas de piedra. Estos y otros datos los conocemos gracias al cronista oficial de la ciudad Joaquín Guichot y Parody, hombre culto, de ascendencia y formación francesas, que nos transmitió con todo detalle las características técnicas de esta obra, sin duda una de las más importantes que España posee en su género y que afortunadamente ha sido librada no hace mucho de una segura destrucción. Aunque en la actualidad su sistema de

cargas funciona de manera muy diferente a como fue concebido, su misión como puente estable está viva, lo mismo que su extraordinario valor estético dentro del entorno urbanístico y su categoría como muestra valiosísima de la arquitectura del hierro.

Como se trasluce en los textos de Guichot, el puente de Triana o de Isabel II era algo así como una versión menor del gran puente del Carroussel, construido en París sobre el Sena por M. Polonceau, a base de un entramado de cuchillos y correas que transmiten las cargas a grandes arcos rebajados mediante una serie de arcos de diverso diámetro colocados en las enjutas, constituye una novedad importante; en efecto, tanto la elegancia de las formas conseguidas —aéreas e incluso dinámicas, gracias a la repetición de los elementos— cuanto la facilidad de montaje de las piezas de fundición prefabricadas, le hacían superior a los ya numerosos ejemplares que se habían tendido en Europa y América desde que se construyera el puente de Coalbrookdale en el último tercio del XVIII. Y Sevilla, que miraba a París, adoptó precisamente el sistema de Polonceau y el modelo del Carroussel.

Los ingenieros del puente de Triana fueron los franceses Gustavo Steinacher y Fernando Bernadet, constructores también en Sevilla del tristemente desaparecido teatro de San Fernando (1847). Comenzaron las obras en 1845 siendo alcalde José Joaquín de Lesaca, pero diversos acontecimientos llevaron a un cambio de dirección y la modificación parcial del diseño con el consiguiente retraso. El nuevo director de las obras sería el ingeniero español Canuto Corroza, que culminó el trabajo en 1852. Las piezas se fabricaron en la fundición sevillana de Narciso Bonaplata, con hierro procedente de las minas vizcaínas de Guerezo en su mayor parte. La longitud total de la obra de hierro es de 136'50 metros y se halla distribuida en tres series de cinco arcos que apoyan en dos pilas centrales y dos estribos laterales construidos en argamasa recubierta de cantería. Los arcos se componen de un cilindro externo de hierro reforzado interiormente por un ánima de madera aparejada con betún y miden 43'33 metros de luz y 5 metros de flecha. El piso, repetidamente transformado para adaptarlo a las necesidades de la circulación, tuvo en su origen unos 16 metros de anchura, de los que

10 estaban dedicados al tránsito rodado y 6 a los andenes para peatones.

### LA PASADERA DEL GUADALQUIVIR

No lejos del puente de Isabel II surgió otra construcción, menor pero interesante, que servía para comunicar ambas orillas. Se trataba de la «Pasadera del agua», tendida entre la antigua calle de París y la plaza trianaera de Chapina: un largo y estrecho puente-sifón de hierro que servía para llevar a Triana el agua potable y para la circulación de peatones, ya hace tiempo desaparecido. Realmente las necesidades exigían otro puente en lugar de aquella simple «pasadera», pero los intereses de algunos sectores privados se opusieron al empeño.

Desde 1885 se gestionaba la construcción entre el Ayuntamiento y la compañía Easton & Anderon, Ltd., concesionaria del abastecimiento de aguas, y en 1887 el ingeniero de la misma Carlos Arturo Friend y Tyrrell redactó el proyecto, que pasó seguidamente a una fase de largas discusiones. Todavía seguían éstas en 1894 cuando entró en vigor el nuevo ordenamiento de obras públicas que obligaba a que todos los proyectos se revisaran y autorizaran por ingenieros españoles. Se llamó entonces al ingeniero de la Diputación Alfonso Escobar para la dirección de las obras. Éstas se adjudicaron a la S.A. Talleres de Zorroza y comenzaron por fin en 1896, no sin grandes contratiempos que ocasionaron la dimisión de Escobar y la intervención del conocido ingeniero Juan Manuel Zafra que terminó la obra en abril de 1898.

La pasadera del agua era una construcción de 318 metros de longitud con dos partes bien diferenciadas: nueve tramos de 12 metros apoyados en tierra firme, dos en la zona de Triana y siete en la de Sevilla, y tres tramos de 70 metros que atravesaban el río. Los primeros eran una sencilla estructura plana sobre zapatas de hierro fundido que servían de conexión con el verdadero puente y se justificaban por la necesidad de mantener la horizontalidad del sifón a la altura prevista para cruzar el río. Los tres sectores de puente se apoyaban en cuatro pilas y su emparrillado era semejante al de los tramos de tierra, pero con una sobreestructura semielíptica de hierro cada uno para asegurar el perfecto arrostramiento.

### EL MERCADO DE LA PESCADERÍA DEL BARRANCO

En los aledaños del puente de Isabel II por la parte de Sevilla, en el lugar denominado el Barranco, donde amarraban los barcos que abastecían de pescado a la ciudad, se construyó el Mercado de la Pescadería con el fin de que tuvieran cobijo y fácil manipulación las mercaderías de los entradores del pescado. Estas labores se realizaban desde mucho tiempo atrás en el mismo lugar, al aire libre y al margen de las condiciones mínimas de higiene.

Las gestiones para construir el edificio comenzaron en 1854, encargándose el primer proyecto al ilustre arquitecto municipal Balbino Marrón y Barrero, que diseñó dos tinglados, uno para granos y otro para pescado. Eran en planta dos rectángulos de unos trece metros de anchura, con una longitud de cien metros el de granos y setenta el de pescado aproximadamente. Sobre un basamento de granito se montaría una estructura de hierro con cuarenta y ocho y treinta y tres columnas respectivamente que soportarían una cubierta de tabazón y zinc. Pero el proyecto no se llevaría a cabo.

En 1861 se insiste al Ayuntamiento para que active el asunto y se suceden nuevos proyectos: el de Manuel de Heredia y Tejada (1862) y el del arquitecto municipal Manuel Galiano (1863); ambos siguen la pauta de los tinglados en hierro fundido marcada por Balbino Marrón. Sin embargo prosiguen las vacilaciones, unas veces por razones técnicas y otras por motivos económicos, hasta que en 1876 hacen una proposición ventajosa los ingenieros de la vecina fundición Portilla White y Cía.

El proyecto de Portilla consistía en una edificación totalmente de hierro sobre basamento de piedra. El elemento básico de la composición era una nave rectangular de veintiún metros de largo por nueve de ancho, con columnas de 4'50 metros de altura y cubierta semicilíndrica de planchas de hierro ondulado con una claraboya para facilitar la ventilación. Este elemento básico, hecho de piezas de fundición, tenía la ventaja de su fácil montaje y la posibilidad de repetirse cuantas veces se quisiera, dando siempre como resultado un espacio armónico gracias a lo acertado de las proporciones. Se proyectaron originalmente dos naves, pero de hecho el mercado llegó a tener cuatro.

Tras algunas modificaciones el plan, como la elevación de la altura de las columnas, se decidió la

construcción en 1879 y se terminó el edificio en 1883. Aunque hace años que dejó de prestar servicio, la ciudad tuvo el buen acuerdo de conservar la obra de hierro despojándola de las diversas construcciones que se le añadieron a lo largo de su existencia.

Años después, en 1893, el arquitecto José Gállegos Millán realizó un proyecto de mercado de entradores también en hierro, que se pensaba edificar igualmente en el Barranco, en la terraza situada entre el mercado de la Pescadería y la orilla del Guadalquivir. Pero las condiciones del promotor no convencieron al Ayuntamiento y la obra no pasó del proyecto.

### LAS ESTACIONES DEL FERROCARRIL

A fines del XIX Sevilla estaba ciertamente necesitada de edificios amplios y dignos para los servicios del ferrocarril, que se distribuían dos grandes compañías: la de Madrid-Zaragoza-Alicante, que tenía la estación en la plaza de Armas, y la de los Ferrocarriles Andaluces, que la tenía en San Bernardo.

En 1889 el ingeniero director de la Cía. MZA, M. Suss, tenía ultimado un buen proyecto, pero el Estado detuvo los trámites con la vana esperanza de reunir en una sola estación los servicios de ambas compañías. La gran estación de MZA se construyó por fin entre 1899 y 1901, por el ingeniero Nicolás Suárez Alvizu sobre un proyecto de José Santos Silva. Al margen de otros valores arquitectónicos que he señalado en otras ocasiones, especialmente su planteamiento estilístico neomudéjar y su distribución, nos interesa aquí por la gran nave de hierro que se realizó en Bélgica siguiendo el modelo de la Sala de Máquinas de la Exposición de París de 1889. Mide 105 metros de largo, 30 de ancho y 20 de alto.

Junto a ella palidece indudablemente, a pesar de su interés, la nave también de hierro de los Ferrocarriles Andaluces en San Bernardo, construida por ingenieros de la compañía en 1902; su disposición es la tradicional, es decir, longitudinal a las vías y con acceso lateral, con la consiguiente incomodidad de tener que cruzar los raíles para alcanzar los diversos andenes.

*La Pasarela.* Finalmente recordaré la construcción denominada la «Pasarela» que surgió en la feria de

abril de 1896 como paso elevado para peatones en un cruce de mucho tránsito en el antiguo recinto ferial del Prado de San Sebastián, a la salida de la calle San Fernando, en el lugar que aún conserva el nombre de la Pasarela, aunque la construcción fue desmontada en 1921 por no ofrecer garantías de estabilidad. Su valor fue mucho más pintoresco que utilitario, y se usaba principalmente como atalaya de observación del ferial; pero su silueta conformó durante años el paisaje urbano de aquella zona y ha quedado cariñosamente en la memoria de la ciudad.

Fue diseñada por el ingeniero y fundidor Dionisio Pérez Tobía y realizada en la fundición Pérez Hermanos de Sevilla. Su aspecto era el de un pequeño pabellón o templete sobre cuatro puntos

de apoyo de los que arrancaban las cuatro escaleras de acceso a las dos plataformas superiores. La base de la estructura eran dos arcos dobles cruzados en aspa de 22 metros de luz y 6 de flecha; el conjunto medía 20 metros de altura.

Algunas otras obras y proyectos completan la arquitectura del hierro sevillana del siglo XIX, pero su descripción sería ahora prolija; por otro lado, este tipo de construcciones se prolongarán en el siglo XX, dejando en la ciudad del Guadalquivir piezas tan interesantes como el puente de Alfonso XIII en la Corta de Tablada, piezas todas que enriquecen la historia de nuestra arquitectura y que forman parte de un patrimonio que nuestra sociedad debería conservar.

---

## Urbanismo en Vitoria. 1780-1830

SALVADOR ANDRÉS ORDAX

La política de reformas urbanísticas alentadas en el último tercio del siglo XVIII tuvo un eco diverso en las diferentes poblaciones, destacando entre las más interesantes las llevadas a cabo en Vitoria, donde serían prólogo de posterior desarrollo. Las realizadas en ella en los dos decenios finales de dicho siglo tuvieron continuidad, aunque en desigual cadencia, en los primeros treinta años del XIX. Estas breves notas son sólo unos apuntes, que esperamos completar y ampliar más adelante, del urbanismo vitoriano en esa media centuria, trazando sus líneas generales y señalando ciertas precisiones.

Se puede afirmar que Vitoria no había crecido urbanísticamente desde el siglo XIII. Fundada en 1181 por Sancho el Sabio, sobre un cerro oblongo, tres calles surcaban su cima, entre la iglesia de Santa María y una fortaleza meridional, ceñidas por cerco amurallado. Al incorporarse en 1200 a la Corona de Castilla, tuvo una expansión por la ladera occidental, después del incendio de 1202, con las calles Correría, Zapatería y Herrería, que se protegían con una nueva muralla bordeando el río Zapardiel. A partir de 1256 ocuparon la ladera oriental otras tres calles más, las de Cuchillería, Pintorería y Judería, también cercadas. Desde entonces hasta fines del siglo XVIII, la ciudad no experimenta ningún crecimiento urbanístico sustancial; se renueva su caserío, se erigen templos o palacios, pero casi siempre dentro del recinto que con fines militares o fiscales agobia a la vida ciudadana y limita su expansión.

Ésta es la situación hacia 1775, en torno a cuya fecha debió dibujarse una vista de Vitoria<sup>1</sup> por la

que nos cercioramos de los testimonios escritos y materiales de la ciudad. En su parte meridional se extendía una amplia plaza mayor que era un vacío ciudadano que quedaba entre la muralla y arrabal de la parte baja y las iglesias de San Miguel y San Vicente, construidas en el borde de la cima de la ciudad, limitándose por los otros dos costados por los portales defendidos de las calles Herrería, Zapatería y Correría, y por la muralla que llevaba hasta el convento de San Francisco. Testimoniaba su condición de plaza mayor la presencia del edificio del Ayuntamiento y, por supuesto, la vida pública que allí se desarrollaba, especialmente los días de mercado, cuya actividad estaba bien reglamentada en las Ordenanzas Municipales<sup>2</sup>.

No cabe en estas apretadas líneas con que resumimos las novedades urbanísticas de Vitoria entre 1780 y 1830 el explicar las circunstancias históricas que inciden en tal renovación de la ciudad, pero sí podemos esbozarlas.

Por una parte hay que tener presente el clima general de reformismo que alentaba la monarquía

---

<sup>1</sup> Se trata de un cuadro copiando fielmente una «Vista antigua de Vitoria» a partir de una reproducción en tinta china de un original deteriorado. Se conserva la copia en tinta china en el Archivo Municipal y un cuadro en la Caja de Ahorros de la ciudad de Vitoria.

<sup>2</sup> Vid. las referencias precisas en *Ordenanzas de la M. N. y M. L. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1747, renovadas en las *Ordenanzas de la M.N. y M.L. Ciudad de Vitoria confirmadas por el Real y Supremo Consejo de Castilla*, Vitoria, 1791.



borbónica y los políticos e intelectuales de la época. En este aspecto recordemos cómo la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País contribuyó a que en el País Vasco, y en concreto en Vitoria, se impulsaran distintas medidas reformistas, se cuidaran los estudios y centros de educación y se respetara a la naturaleza, los arbolados, etc., como comenta Ponz alabando la preocupación aquí sentida por «promover la felicidad pública»<sup>3</sup>.

La población vitoriana, como en general la alavesa, había descendido paulatinamente desde fines del siglo XVI, acentuándose la tendencia al final del siglo siguiente hasta el tercer decenio del XVIII, a partir del cual se registra un acusado aumento de la población<sup>4</sup>, que coincide con las reformas que aquí consideramos.

En la economía de la ciudad tenían incidencia diversos factores, cuya cuantificación o cualificación no es propio hacer aquí. Recordemos, no obstante, cómo en Vitoria estaba la Aduana, lo que proporcionaba los beneficios correspondientes y se acompañaba de unos servicios complementarios necesarios a los viajeros. Era lugar de mercados adonde se acudía desde todo el País Vasco y de parte de Castilla para distintos abastecimientos<sup>5</sup>. En cuanto a la industria, hemos recogido escasos testimonios, por ejemplo de la fabricación de muebles, cacharrería de hierro y hojas de espada<sup>6</sup>.

El empuje demográfico y la prosperidad económica, con la nueva ideología ilustrada, explican las circunstancias generales con que comienza la extensión y renovación urbanística de Vitoria, aunque los primeros aspectos no siempre se dieron pues durante la ocupación francesa y en el segundo y tercer decenio del siglo XIX la población y, espe-

cialmente, la economía acusaron en Vitoria la crisis general del país.

Desde luego es difícil advertir en las empresas realizadas un ideario urbanístico expreso. Podemos notar cierto sentido racionalista, amor a la naturaleza, por las formas puras y sencillas, y sobre todo un carácter ético. En los memoriales, expedientes o actas de las construcciones y obras, se manifiestan los capitulares y el alcalde con gran preocupación por el bienestar común de los ciudadanos, por la salud pública y el saneamiento, por el progreso de la ciudad y el «aumento de la población».

No se puede hablar en el desarrollo vitoriano de un plan general pues el crecimiento no respondía a ningún impulso áulico o de otro tipo externo o superior. Sólo se percibe cómo la vitalidad urbana necesita una expansión y ésta se va a realizar mediante la organización progresiva del espacio de la zona meridional. En la urbanización intervienen fundamentalmente las iniciativas del Ayuntamiento, pero también cuentan las de los particulares, quienes en distintos momentos solicitan facultad para realizar obras que repercuten en el bien común. El Ayuntamiento actuaba mediante una Junta de Obras, que comenzó a funcionar en 1781 con motivo de la construcción de la plaza para extender después su competencia a todo tipo de actuación urbanística y arquitectónica; asesoraba, gestionaba y actuaba por delegación del Ayuntamiento.

Las principales aportaciones concretas fueron la Plaza Nueva, los Arquillos, el Nuevo Espolón y otras obras de menor espectacularidad, pero también de gran incidencia ciudadana, como son las nuevas calles abiertas, la construcción de algunos edificios públicos que sirvieron de punto de atracción, la creación del cementerio, las obras de suministro de aguas, y el alcantarillado y empedrado de las calles de la ciudad.

El ritmo de crecimiento o de actividad urbanística no es uniforme durante los cincuenta años que consideramos. Quizá vemos un primer impulso importante entre 1780 y 1805, bajando casi hasta la inactividad desde 1805 a 1820, año en que una emprendedora corporación acelera nuevamente el ritmo de mejoras ciudadanas que se mantienen durante toda la década, siendo continuadas con otro sentido y distintos factores en el resto del siglo.

<sup>3</sup> A. PONZ, *Viaje fuera de España*, Madrid, 1785. Recogido por J. C. SANTOYO (Viajeros por Álava. Siglos XV a XVIII, Vitoria, 1972), igual que los demás viajeros que citamos.

<sup>4</sup> Vid. sobre demografía en el País Vasco en general E. FERNÁNDEZ DE PINEDO, *Crecimiento económico y transformaciones sociales del País Vasco (1100-1850)*, Madrid, 1974, pág. 9-20 y 78-152. Sobre Vitoria es interesante L. M. BILBAO y E. FERNÁNDEZ DE PINEDO, «La evolución del producto agrícola bruto en la Llanada alavesa. 1611-1813», *I Jornadas de Metodología aplicada a las ciencias históricas*, T. III, 1975, pág. 116-17.

<sup>5</sup> J. CARO BAROJA, «Una vieja ciudad: Vitoria», *Vasconiana*, Madrid, 1957, pág. 78-83. Vid. también en F. DE PINEDO, op. cit.

<sup>6</sup> Según referencia de los viajeros Colmenar y Jovellanos.

## LA PLAZA NUEVA

Es, sin duda, la principal aportación urbanística vitoriana del momento. Además, generó algunas circunstancias de vialidad que determinaron otras innovaciones urbanas y constituyó pauta para sucesivos planteamientos del crecimiento de la ciudad.

Ya hemos indicado que la plaza primitiva ocupaba un declive en el extremo meridional del cerro habitado por el primer poblamiento. Su suelo irregular y su desigual perímetro hacían que su aspecto distara del habitual en las demás plazas mayores españolas, careciendo por tanto de gran parte de las ventajas viales, comerciales y de comunicación pública que éstas tenían. Presidía esta plaza vieja el pequeño edificio del Ayuntamiento, probablemente construido en el siglo XVI, que resultaba insuficiente para albergar con comodidad los distintos servicios concejiles.

Ante esta situación se planteó la creación de una plaza nueva, cuyo proceso constructivo se extendió entre los años 1781 y 1791. El promotor de la idea fue, al parecer, el marqués de la Alameda a la sazón Alcalde y Juez Ordinario de Vitoria, quien la propuso en la sesión del Ayuntamiento del día 15 de marzo de 1781. Debía tenerla ya madurada pues «havia hecho formar y levantar un planecito o diseño de las obras de dicha plaza», manifestando que el proyecto proporcionaba «conocido beneficio a el publico y que la ciudad se aumentava y hermozeava considerablemente»<sup>7</sup>. Una comisión del Ayuntamiento se encargó de informar sobre el asunto, pasando con el tiempo a constituirse aquella en Junta de la Plaza, para entender por delegación del Ayuntamiento en todo el curso de su gestión y realización.

Habiéndose comunicado en Ayuntamiento del 22 de marzo la opinión favorable sobre el proyecto, los comisionados redactaron el 25 de mayo unos

«Apuntes correspondientes a la obra de la nueva Plaza» que se aprobaron en la sesión municipal del día siguiente. Entre otros aspectos que hacen referencia a las dimensiones de la plaza, casas que la delimitan y calles circundantes, así como a la uniformidad y distintas condiciones más, se habla de una función característica de nuestras plazas mayores, indicándose «que la plaza tenga capacidad suficiente para celebrar en ella funciones de toros con la formalidad que se acostumbra, especialmente en las ocasiones de tránsito de personas reales». En consecuencia, se limitaba el uso particular de los balcones en los casos de funciones de toros u otros espectáculos públicos, aunque los dueños participarían de la mitad de lo percibido «por premio a la molestia que tendrían en franquearles y también para que de este modo sea mayor su estimación en beneficio de los dueños que las fabricaren». Se prohíbe introducir en la plaza carros o caballerías puesto que para las cargas se podría utilizar las puertas que tenían las casas también hacia el exterior. Otra prohibición se refiere a la ocupación de las casas por «herradores ni otros oficios de vecindad incomoda como herreros, toneleros, plateros, curtidores de cuero, u otros semejantes». Pero se hace expresa mención a la posibilidad de instalación de «mesones o posadas», de que tan necesitadas estaban las ciudades de la época según deducimos de los testimonios de algunos viajeros. Se prevé dejar en las cuatro esquinas exteriores unas plazuelas que servirían para establecimiento de puestos en los días de mercado, es decir que se tenía presente a las calles adyacentes dentro del conjunto de la plaza, como ocurrió en otros casos semejantes, por ejemplo en la de Valladolid<sup>8</sup>.

Se reservaba casi todo el bloque del lado norte para una nueva casa consistorial, quedando los tres restantes para casas a construir por los particulares que se ofrecieran a ello, sometiéndose a las condiciones que tendría que aprobar el Ayuntamiento. Aunque no se llegó a hacer, en estos primeros «Apuntes» se ideó el que las casas del costado occidental tuvieran también en su fachada posterior

<sup>7</sup> Archivo Municipal de Vitoria, Sec. 8, Leg. 1, núm. 42. «Proyecto de construcción de la Plaza Nueva de esta Ciudad de Vitoria, y Esra. de las Condiciones bajo las cuales se dio principio a dicha obra». También «Libros de Actas del Ayuntamiento». Sobre el arquitecto Olaguibel, autor del proyecto de la plaza, vid. E. APRAIZ Y BUESA, «Justo Antonio de Olaguibel (1752-1818)», *Revista Nacional de Arquitectura*, núm. 98, Madrid, 1950, pág. 83-88.

<sup>8</sup> J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*, Valladolid, 1948, pág. 35; ídem., «Anotaciones sobre la plaza mayor de Valladolid», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXV, 1959, pág. 161-68.

soportales para mayor comodidad de la plaza vieja, previéndose la posibilidad de rodear del mismo modo otras partes de ella.

A fines del mes de mayo y en el de junio debieron hacerse gestiones entre diversos vecinos que podían aspirar a la construcción de las casas, pero surgió pronto un aspecto que no se había recogido en los extremos previstos en los «Apuntes» como era la posibilidad de poner en las casas comercio por mayor y por menor, lo cual dependía de que se considerara a la plaza como arrabal, que estaba inmediato al sur de la zona prevista, cuyo caso las ordenanzas prohibían el ejercicio del comercio, o que por el contrario se estimara no ser así. Los comisionados del Ayuntamiento expusieron el día 2 de julio de 1781 esta duda, por lo que se pidieron distintas informaciones al respecto. El 3 de agosto el Alcalde consultó al Subdelegado de Rentas quien el mismo día le contestó favorablemente pues estando la futura plaza dentro de la cerca de la ciudad no hay posibilidad de fraude fiscal y no halla razón «por donde a los moradores de las citadas casas se les puede privar sin injusticia de todos los onestos modos de vivir que en iguales circunstancias logran otros vecinos, ni la hay para que se les confunda con los que habitan la vecindad del arraval por que en estos interviene la diferente circunstancia de tener sus habitaciones a la parte exterior del muro o pared en que estan colocadas las puertas de la ciudad». El 17 del mismo mes emiten dictámenes sobre el asunto, estimando que no es arrabal el sitio de la futura plaza nueva, los licenciados Higinio Manuel de Borica y Francisco Javier de Urdaneta, resultando curiosa la información de éste pues hace referencia a las fuentes eruditas de su opinión sobre el concepto de arrabal según el Diccionario de la Lengua Castellana y las Leyes de la Recopilación y Ordenamiento Real.

Las solicitudes de construcción de casas por diversos vecinos fueron estudiadas por la Junta de la Plaza, que presentó su opinión en el Ayuntamiento del 1 de septiembre, en el que se seleccionó la de un grupo encabezado por D. Wenceslao Miguel. La Junta y estos particulares, que ofrecían algunas diferencias respecto a los «Apuntes» iniciales, acordaron unos «Artículos del convenio para la obra de la plaza» compuesto por treinta y tres capítulos. Casi todos ellos recogen solamente aspectos técnicos. Sin embargo, el artículo 12 hace referencia al uso previsto de los balcones en casos de espectácu-

los públicos; consiguen los vecinos limitarlo a ocasiones de «funciones de día cuya formalidad sea de aquellas que hoy o se hacen en las ciudades sino con facultad real o del consejo»; pero el Ayuntamiento ya no daría la mitad de los ingresos a los vecinos pues eso era «en inteligencia de que los balcones havian de ser corridos y sin division entre una ni otra ventana» pero como ahora se disponían «los balcones aislados por ser esta idea mas hermosa», reduciéndose así su capacidad, se rebajaba a un tercio su participación. Además, en el artículo 28, para evitar cualquier disminución en la jurisdicción del Ayuntamiento sobre las casas de la plaza, se ponía como condición la imposibilidad presente y futura de cesión o enajenación a comunidad o particular que goce de algún fuero, exención o privilegio que le sustraiga de la jurisdicción llana y ordinaria. Por otro lado, el Ayuntamiento se comprometía en el artículo 30 a no ceder nunca terreno alguno contiguo a las casas que se construirían.

El Ayuntamiento del 14 de septiembre de 1781 aprobó los «Artículos» así como los resultados del sorteo de las casas entre los distintos solicitantes. El último día del mismo mes se tomó razón de la concesión de solares en el oficio de hipotecas de la ciudad siguiendo lo ordenado por la real pragmática sanción del año 1768.

Se hizo la escritura del convenio de construcción de la plaza el 29 de noviembre, recogándose todos los antecedentes de la misma. Pero ya el mes anterior, el día 13 de octubre, había comenzado a abrirse los cimientos de las obras de las casas particulares. De momento no se inició el lado que ocuparían las dependencias municipales. A fines del año 1782 ya estaban los otros tres lienzos levantados hasta la altura del primer suelo, cuando decidió el Ayuntamiento solicitar permiso para hacer la nueva casa consistorial. El 18 de diciembre Justo Antonio de Olaguíbel, arquitecto de todo el proyecto, preparó planos y dibujos de la plaza y de las fachadas del Ayuntamiento, así como un informe económico según el cual la obra consistorial alcanzaba a 402.197 reales y la casa lateral del Este 124.200 reales (un vecino se había comprometido a construir la otra). Proyecto y presupuesto fueron aprobados por el Ayuntamiento el día 28, y al siguiente se dirige el municipio al Consejo de Castilla exponiendo cómo se halla «su Casa Consistorial, que es mui antigua, y no de buena fabrica en estado poco decente y sin las oficinas convenientes para

servir con comodidad en los usos a que está destinada», y que habían pensado construir una nueva para lo que habían dejado parte de uno de los cuatro lados de la nueva plaza que se estaba construyendo, por lo cual solicitaban el correspondiente permiso<sup>9</sup>.

De acuerdo con el procedimiento habitual del Consejo, éste pasó el plan de Olaguíbel al «Maestro mayor de Madrid Dn. Ventura Rodríguez», quien desde 1776 era el Arquitecto oficial del Consejo, cargo que le obligaba a inspeccionar las construcciones públicas, salvo fuentes, carreteras y obras militares<sup>10</sup>. Emitió Rodríguez su informe el 24 de marzo de 1783, que fue favorable pero indicando que no se pusiera la balaustrada dibujada por el arquitecto sólo en el lienzo de casas cuyo centro ocupaba la consistorial pues causaría «disonancia», y además desaconseja este tipo de balaustradas porque dificultan la salida de agua y producen goteras que pudren la madera. Pondera Rodríguez la labor de Olaguíbel recomendando se deje en sus manos la unidad de la dirección de la obra, advirtiéndole su condición de «facultativo» en el oficio de la arquitectura.

El 12 de junio del mismo año 1783 el Consejo de Castilla libraba la Real Facultad concediendo licencia para construir las nuevas Casas Consistoriales siguiendo el plan de Olaguíbel aprobado por Ventura Rodríguez y acompañando un plano de éste en el que se recogían las rectificaciones indicadas por él. Asimismo se autoriza que se haga «sacandose del caudal de propios la porción que debe costear la ciudad».

<sup>9</sup> A.M.V., Sec. 15, Leg. 19, núm. 4. «Real Facultad librada por los Señores del Real y Supremo Consejo de Castilla en 12 de junio de 1783, por la que se concede licencia a la Ciudad de Vitoria para que pueda construir las Casas de Ayuntamiento, sacandose del Caudal de propios la porción que deba costear la Ciudad». También «Libros de Actas del Ayuntamiento». Sobre las cuentas y otros aspectos de la construcción se puede consultar en el mismo Archivo Municipal las signaturas 24-3, 4 y 5; 15-27-1; y 24-1. Se conservan asimismo las Hojas 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> de los planos de Justo Antonio de Olaguíbel firmados el 18 de diciembre de 1782, con que ilustramos esta comunicación.

<sup>10</sup> T. REESE, «The Late Style of Ventura Rodríguez: Architecture and Reform Politics in the Reign of Charles III», *XXIII CIHA*, Granada, 1973; ídem., «Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezua», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII, 1975, pág. 24; ídem., *The Architecture of Ventura Rodríguez*, New York, 1976.

Aunque la obra de los tres lados de casas particulares estaba concluida ya en 1785 el lienzo del Ayuntamiento se demoró algo más, celebrándose la primera sesión municipal en el nuevo edificio el día 21 de diciembre de 1791.

La nueva plaza modificó favorablemente la impresión urbanística de la ciudad ante los visitantes de la época, como se advierte en los elogios de Bourgoing, Ponz, Baumgärtner, Jovellanos, Conca, Link o Humboldt.

Resultó la construcción muy fiel a lo proyectado, disponiéndose cuatro bloques de edificios que dejan un interior ligeramente rectangular. Esta sencilla planta interna se altera en el exterior articulándose las cuatro esquinas con unas plazuelas previstas en el proyecto para sitios de mercado, y con un entrante a manera de calle en el centro de los tres lados destinados a casas particulares que se profundiza hasta la línea de la pared interior de los soportales, formándose así los tres principales accesos a la plaza.

Las fachadas más armónicas y uniformes son lógicamente las interiores, estando especialmente cuidada también la exterior de la Casa Consistorial. Se organizan las fachadas de la plaza con un cuerpo inferior de soportales abiertos por arquerías de medio punto separadas por pilastras adosadas; un segundo cuerpo con balcones de repisa volada cubiertos por frontones alternando los triangulares y los curvos; y un tercer cuerpo igualmente con balcones, que como los anteriores tienen balaustradas de hierro.

Con una suavidad propia del neoclasicismo se matiza la uniformidad de las fachadas destacando la parte central de las mismas. Así, en el centro de los tres lados destinados a viviendas, por donde se practica el acceso al interior, se subraya el primer cuerpo adosando columnas en lugar de pilastras. Más se destaca aún en el frente septentrional el edificio consistorial, con columnas en el cuerpo inferior soportando un entablamento en el que descansa un balcón corrido, con los otros dos cuerpos de balcones incluidos en una retícula moldurada; culmina todo ello en un frontón triangular con jarrones en los extremos y un escudo y guirnalda en la parte superior, no incorporándose por tanto las cuatro esculturas previstas por el arquitecto en sus planos. Tampoco se hizo, obedeciendo a la rectificación de Ventura Rodríguez, la balaustrada proyectada para el remate. En este sentido podemos advertir



cómo la indicación de Rodríguez se puede deber a un olvido de Olaguíbel de dibujar la balaustrada en su hoja N.º 4 de los planos remitidos al Consejo pues en el N.º 3 sí se apunta el arranque de balaustrada para las fachadas laterales y resulta incongruente que un arquitecto de su formación hubiera dispuesto la «disonancia» a que se refiere Rodríguez. Jovellanos lamenta su ausencia: «Falta sólo a esta obra un balaustre que la coronase cubriendo el tejado y las azoteas, aunque, por estar colocadas con buena euritmia, hacen bien».

En plaza tan acabada apenas cabían transformaciones posteriores. Por lo que se refiere a su pavimentación sabemos que, según indica Jovellanos, en el segundo semestre de 1791 «se está acabando de empedrar tan magníficamente como se ha construido». Unos años más tarde, en 1824, B. Moraza, renovó el empedrado que aún se conserva <sup>11</sup>.

La valoración de la plaza nueva en el urbanismo vitoriano se acentúa por constituir la iniciación de la ampliación de la ciudad. Pero su interés específico como plaza neoclásica reviste un alcance mayor desde el punto de vista historiográfico en función de la evolución tipológica de la plaza mayor española, constituyendo en este sentido el eslabón que continuando la tradición sirve de modelo para sucesivas realizaciones neoclásicas.

Dentro de la ciudad la Plaza Nueva, aparte de la extraordinaria dignidad de su propia edificación, supuso el rescatar para la vialidad urbanizada un espacio de incómoda topografía. Era el lugar de encuentro de la población de las calles de Cuchillería, Pintorería y Judería con el núcleo más activo de la ciudad, y lo mismo cabe decir del acceso de Navarra y Francia. Pero sobre todo constituyó la modernización del centro de actividades públicas. En sus casas se instalaron confortables posadas, en una de las cuales se alojó Jovellanos al poco de construida. Pasó a ser el punto fundamental del comercio; por una parte de los mercados que allí se tenían, ocupando asimismo las plazuelas y calles adyacentes <sup>12</sup>, y que aún hoy se mantienen se-

manalmente; por otra, del comercio fijo que se instaló en sus bajos. Igualmente fue una gran aportación desde el punto de vista del paseo público, al que se refieren en varias ocasiones las actas municipales, y como escenario de espectáculos públicos. Este aspecto se menciona desde los primeros momentos de la gestación del proyecto, según hemos visto, citando expresamente las corridas de toros. No obstante, poco a poco, los moradores de la plaza fueron mostrando resistencia a la utilización de sus balcones para presenciar dichos espectáculos. Aunque consta documentalmente la celebración de algunas corridas y otro tipo de diversiones públicas, como además resultaba insuficiente la plaza para el toreo a caballo, lo que se advierte ya en el proyecto, pronto se pasaría a utilizar también distintos espacios públicos logrados en la sucesiva ampliación de la ciudad durante el siglo XIX. Finalmente, se afirmaba la condición de plaza pública ciudadana por estar presidida por la Casa Consistorial.

Vemos que los servicios y usos de la Plaza Nueva la sitúan dentro de la tradición de las plazas mayores, cuyos principales jalones evolucionados constituyen las de Valladolid, Madrid y Salamanca <sup>13</sup>. Una visión primaria de sus edificios puede llevar a pensar más en modelos franceses, y lo mismo cabe deducir del hecho de que parezca no estar en el lugar natural de un cruce o encuentro de caminos. Sin embargo, pese a que no podamos desechar cierta relación formal con los prototipos de plaza francesa <sup>14</sup>, hay que tener en cuenta la cronología de su edificación y las peculiaridades topográficas del desarrollo urbano de la ciudad de Vitoria. En cuanto a este segundo aspecto advertimos que las plazas mayores surgen por la evolución natural de un

<sup>13</sup> Vid. sobre la plaza de Valladolid los estudios de MARTÍN GONZÁLEZ citados en la nota 8 de esta comunicación. Para la de Salamanca, el cumplido estudio de A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, 1977. Sobre la de Madrid remitimos a la selección recogida en la última obra, pág. 42, nota 16. Es muy importante el capítulo de A. BONET CORREA, «Concepto de plaza mayor en España desde el siglo XVI hasta nuestros días», *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*, Barcelona, 1978, aparecido después de redactada esta comunicación.

<sup>14</sup> Vid. P. LAVEDAN, *Les villes françaises*, París, 1960; L. HAUTECOEUR, «Les places en France au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, LXXXV, marzo, 1975.

<sup>11</sup> A.M.V., Sec. 8, Leg. 1, núm. 60.

<sup>12</sup> En 1820 se llegó a instalar unas casetas que sirvieran para Mercado, pero se retiraron en 1822.



centro urbano, cuya potenciación determina en un momento concreto su mejora más o menos dirigida por la intervención municipal regularizando las edificaciones que delimitan el espacio público. Esta confluencia de caminos no se daba en la ciudad medieval de Vitoria por estar asentada, según se ha dicho, en las laderas de un cerro alargado. Sólo sus tres calles occidentales desembocaban en la plaza vieja, mientras que las otras tres orientales quedaban limitadas por el camino de Francia y lo topografía, accediéndose a la plaza a través de un incómodo desnivel. En cierto modo vemos que la comunicación de estas calles se canaliza ahora mediante la entrada oriental, por el lado contrario la de las que se abrían a la plaza vieja, quedando practicado el acceso desde la calle más elevada de San Francisco por una escalera bajo la Casa Consistorial, y abriéndose por el Sur, por razones de simetría, el paso hacia el Arrabal. Así, notemos cómo sirve también la Plaza Nueva de confluencia entre las dos partes de la ciudad hasta entonces mal comunicadas.

El tipo de construcción, uniforme en su arquitectura y cerrado en cuanto a los volúmenes de sus edificaciones, obedece a las circunstancias de su ejecución pues toda ella responde a un plan promovido por el municipio que no estaba condicionado más que por las dimensiones del terreno, sin necesidad de concesión alguna a intereses particulares; así sólo se hace destacar la presencia de la Casa Consistorial. Por otro lado, recordemos que los últimos ejemplos de plaza mayor seguían la tendencia a «clausurar el recinto»<sup>15</sup>, como en la plaza de la Corredera de Córdoba o en la mayor de Salamanca.

Pese a la filiación que hemos subrayado dentro de las plazas mayores, la Plaza Nueva de Vitoria acentúa la relación con los modelos franceses<sup>16</sup>, que ya se percibe en otras plazas españolas anteriores, como consecuencia de su cronología de fines del siglo XVIII y dentro de unos criterios neoclásicos con cuyos intereses programáticos tan bien se avenía este tipo de construcción municipal.

Es la primera plaza mayor neoclásica española, constituyendo precedente o modelo, según los casos, de plazas como las de Bilbao o San Sebastián, trazadas por un buen conocedor de la vitoriana como es Silvestre Pérez; la de Tafalla que diseñó Martín de Saracíbar, de notable actividad arquitectónica en Vitoria; la Real de Barcelona; y la de Guipúzcoa en San Sebastián<sup>17</sup>.

#### LAS CASAS DE SEGUROLA O PRIMEROS ARQUILLOS

También fue importante la urbanización del espacio que mediaba entre la parte más alta de la ciudad y la inferior que ahora ocupaban las plazas vieja y nueva. En su zona occidental se levantaban la iglesia de San Miguel, la Casa Consistorial vieja que incluía la Alhóndiga y un modesto mercado llamado La Ala. Cruzaba un camino que desde el Hospital subía al portal de San Bartolomé, a través del cual se accedía al Campillo. El resto formaba un triángulo al ser ceñido por la calle que ascendía hacia las de Cuchillería y Pintorería. Este lugar sería urbanizado mediante la organización de su desnivel con la construcción de los edificios que conocemos como «Los Arquillos», llevada a cabo en dos fases independientes.

Las «Casas de Seguro», que podemos llamar «Primeros Arquillos», se edificaron a partir de 1787 en la parte oriental del espacio antes citado, alineándose con el camino de la subida a la calle Cuchillería. Era entonces un lugar abandonado y con suelo desigual. La participación de diversos particulares en la obra de la plaza suscitó emulación en otros vecinos de modo que el año 1787 hubo vitorianos que se dirigieron al Concejo en petición de solares concretos en que erigir nuevas casas. Tal fue el caso del conde de Villafuerte y el del arquitecto Justo Antonio de Olagübel, los cuales solicitaron un solar junto al convento de San Francisco. Otro más, éste de interés urbanístico, sería el

<sup>15</sup> A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, pág. 162.

<sup>16</sup> Véase algunos ejemplos franceses recogidos por HAUTECOEUR.

<sup>17</sup> F. CHUECA GOITIA, «La época de los Borbones», *Resumen Histórico del Urbanismo en España*, Madrid, 1968, pág. 230; A. BONET CORREA, pág. 51-52.

del letrado José Nicolás de Segurola<sup>18</sup>, quien presentó en el Ayuntamiento del 17 de octubre un memorial pidiendo el solar mencionado como «sitio que al presente se halla sumamente feo y de mal aspecto», que el paso por él «se halla descubierto y sin resguardo para el tránsito de las gentes», que con su proyecto «no sólo se hermosearía el aspecto y evitaría la presente fealdad sino que se aumentaría la población y la comodidad de sus habitantes» y que «redunda en tan notorio beneficio del público y del estado que se interesan en la grandeza, hermosura y comodidad de los edificios». Informada la petición por la Junta de la Plaza, el Ayuntamiento del 24 de octubre estima «útil el proyecto y que para mayor hermosura y comodidad... presente plan y condiciones». Cinco días más tarde Segurola dirige un escrito en que expone datos y medidas de la obra que proyecta, juzgándolo insuficiente el Ayuntamiento del 8 de noviembre que reitera la exigencia del plan. En esta misma sesión se lee un memorial de los Procuradores de las Juntas de Caballeros de Hijosdalgo de Elorriaga y de los Hombres Buenos de Lasarte quejándose de los perjuicios que la construcción de las casas de Segurola podrían acarrear al tránsito y acomodo en la plazoleta que quedaba detrás del Ayuntamiento viejo en los días del mercado, opinión que había sido ya sustentada por un capitular cuando se presentó el proyecto. El 22 de noviembre entrega Segurola «el plano que he formado por dirección de Perito», que el mismo día es informado favorablemente por el Procurador Síndico General desestimando las imputaciones del memorial de los de Elorriaga y Lasarte. El 23 de noviembre el Ayuntamiento acuerda conceder a Segurola el sitio que solicita para la construcción de casas, suscribiéndose el 28 de diciembre el protocolo en que se disponen las condiciones en veintitrés capítulos con

el compromiso el concluir las obras en cuatro años. Aún se trabajaba en ellas en octubre de 1790, según indica una referencia de las Actas del Ayuntamiento. Parece probable que al menos el 31 de marzo de 1794 ya estuvieran terminadas pues se dibujan completas en un proyecto de esa fecha diseñado por Olaguíbel para otras obras.

El lugar asignado a las casas tenía, según la medición hecha por Olaguíbel por encargo del Ayuntamiento, 180 pies de largo y 64 de ancho. Se construyeron sobre un muro inferior con el que se salvaba el acentuado declive de la calle, situándose en las partes de mayor altura del mismo algunas tiendas. Encima se levantan las tres plantas de las casas, con un primer cuerpo con soportales en su parte anterior abiertos con arcos de medio punto, y otros dos cuerpos con vanos regulares en su fachada.

Al margen de la valoración arquitectónica de esta construcción como tipo de viviendas de pisos, es muy interesante como solución en el ordenamiento del espacio urbano y por el adecentamiento de este lugar céntrico de la ciudad. Sus soportales serían públicos, como advirtió al Alcalde el Procurador Síndico General cuando ponderó el proyecto, que era «de comodidad para todos mediante el paso público que ha de quedar bajo de los arcos para paseo y recreo del común, así como V.S. lo está experimentando con los arcos y soportales de la Nueva Plaza». Además, como lugar de comunicación no rodada, ponía en fácil relación a la población de las calles orientales con las plazas nueva y vieja de la ciudad, salvándose los desniveles mediante escaleras.

#### LAS OBRAS EN LA VIEJA CASA CONSISTORIAL Y LOS SEGUNDOS ARQUILLOS

La urbanización del resto de la zona tuvo un proceso más complejo hasta la definitiva edificación de los Segundos Arquillos. El planteamiento inicial surge en 1790 como consecuencia de la necesidad de acondicionar la calle de San Francisco que corría ante la fachada exterior de la nueva Casa Consistorial. Considerando como accesorias de las obras de la plaza a las de las calles que la circundaban, Olaguíbel hizo un primer plan sencillo para dejar suficientemente ancha y rebajada la calle de San Francisco. El antiguo consistorio quedaba muy

<sup>18</sup> A.M.V., «Libros de Actas del Ayuntamiento», Archivo Histórico Provincial de Álava, Prot. núm. 1.595, Esc. Benito Martínez del Burgo, Convenio del 28 de diciembre de 1787. Agradezco a D.<sup>a</sup> Pilar Aróstegui, directora del Archivo Municipal, sus atenciones en las consultas realizadas y la documentación sobre los Arquillos que me ha facilitado; asimismo a D. Santiago Arina sus facilidades en el Archivo Fotográfico.

próximo a la nueva plaza, por lo que el mismo arquitecto volvió a hacer otro plan que ascendía a 100.000 reales consistente en demoler la parte anterior del viejo Ayuntamiento dando mayor amplitud a la calle. Además se propuso como de «gran beneficio para la hermosura y comodidad publica el hacer soportales con arcos en todo el largo del antiguo consistorio», indicando que era lógico que lo aceptara el Ayuntamiento «después de hacerlo puesto por condición a los particulares que fabrican casas sobre la misma línea en la subida hacia la calle de la Cuchillería con el importante objeto de proporcionar comunicación al abrigo de las inclemencias entre las tres calles superiores y las tres inferiores, el cual fue también uno de los que se tuvieron presentes para fabricación de la nueva plaza». Así se recoge en el informe de la Junta de la Plaza el 26 de julio de 1790, que fue del parecer de ampliar incluso los proyectados soportales con cuatro arcos más.

Aceptado el plan en Ayuntamiento de 22 de septiembre de 1790, el 1 de octubre se abordó el aspecto económico pensando en la posibilidad de poder hacer uso de los fondos autorizados para las obras públicas accesorias a las de la Nueva Plaza y encargaron un plan y presupuesto a Olaguibel, que fue presentado por el Alcalde el 3 de diciembre de aquel año. Pero tejió entonces otro plan del maestro Aramburu, más económico que el de aquél. Esto y la petición de facultad al Consejo de Castilla demoró las gestiones. El 27 de enero de 1794 el Consejo reclamó el proyecto, que nuevamente fue elaborado por Olaguibel<sup>19</sup>. La facultad real no llegó hasta el 27 de abril de 1796.

Hay que esperar a 1801 para ver prosperar la construcción de estos segundos arquillos. Y aun a punto se estuvo de desistir de la idea pues en 1800 se pensó que resultaba costosa al Ayuntamiento la modificación de la Casa Consistorial Vieja por lo que sería mejor derribarla, trasladando la alhóndiga que albergaba al edificio del Hospital, y dejar en su solar tres plazuelas o mesetas para mayor claridad y menor gasto.

El 8 y 15 de abril de 1801 varios particulares presentaron memoriales pidiendo el solar de estos viejos edificios. La Junta de Obras informó indicando que se podía concordar la idea del Ayuntamiento de hacer un nuevo Hospital fuera de la población, alojar la Alhóndiga en el sitio del Hospital, y dejar así el solar para construir las casas; opina la Junta además que se justifican los aspectos en que este nuevo plan se separa de lo autorizado por el Consejo pues así «ve conciliadas las ventajas más reales de la mejor administración de sus intereses, que es lo que siempre procura su Alteza en las limitaciones que pone a los pueblos». Para mayor claridad de la idea propuesta la Junta ordenó al «maestro Huemes» (debe tratarse de Eustaquio Díaz de Güemes) que hiciera unos planes que se presentaron al Ayuntamiento el 15 de julio. El 7 de agosto se aceptó lo sugerido por la Junta y se concedió el sitio a Aramburu y otros vecinos, que habían ofrecido varias mejoras respecto a los demás solicitantes. Una semana más tarde se presentó el articulado de 30 puntos con las condiciones acordadas por las dos partes, escriturándose el convenio el 21 de dicho mes. Se indica en varias ocasiones que se tomase como referencia las casas de Seguro y se fija el plazo de construcción en tres años. Se debió comenzar en abril de 1802 pues el 9 de ese mes ya se había hecho «el señalamiento del terreno de casas y covachuelas».

Estos segundos Arquillos completaron las ventajas urbanísticas ofrecidas por las Casas de Seguro. En efecto, además del bloque de las casas levantadas en consonancia con las primeras, se arreglaron las escaleras de la subida al portal de San Bartolomé, por debajo del pavimento que une a los dos soportales, y el nivel de la calzada de éstos se continuó hasta el pórtico de la iglesia de San Miguel por encima de las citadas «covachuelas» destinadas a comercio. Asimismo, por detrás de las casas se urbanizó la plazuela hoy llamada «del Machete» con las correspondientes escaleras de acceso.

El resultado fue la comunicación de la circulación no rodada de las calles altas y orientales con la zona pública de las plazas, de la iglesia de San Miguel y del paseo del Espolón.

<sup>19</sup> A.M.V., Hoja núm. 1 (sig. AG-C1-16) y Hoja núm. 3 (sig. AG-M-1). Planes firmados por Olaguibel y fechado el primero de marzo de 1794.

## EL NUEVO ESPOLÓN

En el siglo XVIII tenía la ciudad de Vitoria unos bellos alrededores con arbolado y paseos que compensaban a sus habitantes de las incomodidades que el apretado recinto imponía a sus calles. El paseo más próximo, llamado Espolón, se encontraba junto a la puerta de Santa Clara o de Castilla frente al convento de los Descalzos, quedando algo distante el del Prado, también al sur de la población. Viajeros como Peyron, Baumgärtner o Conca comentan lo atractivos que resultaban. Más interesante es el testimonio del ilustrado Ponz, quien a propósito de la consideración del paseo vitoriano «que está enfrente de la Iglesia de los Descalzos de San Francisco» se extiende en una de sus conocidas disquisiciones sobre las ventajas que estos jardines suponen como adorno de la ciudad, limpieza de la atmósfera, fomento de relaciones entre la vecindad, y como lugar adecuado para la expansión de los niños. Jovellanos dice: «buen paseo de chopos; paseo de a pie, con asientos y respaldos de hierro; corto, pero gracioso; juego de pelota al lado, y muy buenos árboles».

Pero la renovación urbana que estamos estudiando presionaba por los límites meridionales de la ciudad hasta el punto de que en 1820 se pensó en utilizar el campo del Espolón como calle limitada por casas particulares. Después de la invasión francesa de 1808 se habían frenado notablemente las obras urbanas. Si ahora, en 1820, se estimulaban las construcciones no era como consecuencia de una especial prosperidad. El 24 de marzo el Ayuntamiento acordó realizar las casas del Espolón y otras «obras de utilidad y conveniencia pública a fin de conseguir también por este medio el que una multitud de artesanos que se hallan sin ocupación por el bajo precio de granos y paralización del comercio empleen sus brazos para atender al sustento de sus casas y familias, proporcionándose igualmente por consecuencia necesaria a los capitalistas el dar curso a sus fondos obstruidos»<sup>20</sup>.

Al edificar casas en el Espolón pensó el Ayuntamiento en la necesidad de crear otro paseo que le sustituyese, fijándose como sitio idóneo el que quedaba detrás de la huerta del convento de Santa Clara, en unas tierras propiedad de éste. Levantó el plano y fijó las condiciones del Nuevo Espolón el arquitecto Manuel Ángel de Chávarri. El 27 de marzo se hizo la escritura de compra del terreno por 20.000 reales, contratándose ya el 4 de abril las distintas partes de la obra, su circunvalación, los jarrones y pedestales, canapés, etc. En 1821 se colocaron cuatro estatuas procedentes del Palacio Real de Madrid, las de Atrulfo (de Felipe de Castro), Sigerico (de Juan Domingo Olivieri), Teudis (de Roberto Michel) y Liuva I (de Juan Pascual de Mena)<sup>21</sup>.

El Espolón diseñado por Chávarri respondía al modelo «circoagonal» del Salón del Prado de Madrid<sup>22</sup>, que fue imitado de algún modo en Málaga, Priego de Córdoba, Granada, Burgos, etc., según advierte Chueca. Otro ejemplo, quizá de los más interesantes es este vitoriano del Nuevo Espolón. Sus valores urbanísticos y paisajísticos se han conservado con fidelidad, aumentándose en 1855 con la yuxtaposición de un parque de tipo inglés trazado sobre la huerta del convento desamortizado de Santa Clara. Constituyen ambas partes el actual paseo y parque de la Florida.

## OTRAS OBRAS URBANÍSTICAS

Los deseos de adecentar la plaza vieja y aumentar las viviendas de ella se plasmaron en 1800 en el proyecto de Díaz de Güemes, quien concibió edificar en el costado de la entrada a las calles Herrería, Zapatería y Correría una serie de casas con soportales. No prosperó su idea, ni tampoco cuando en 1820 volvió a ser considerada.

Una de las calles nuevas es la del Prado, en el antiguo Espolón; para favorecer su acceso se «embocinó», es decir se cubrió haciendo su curso

<sup>20</sup> A.M.V., Sig. 19-cajón 2, «Plano topográfico... de los edificios y paseos públicos que se están construyendo...». Sig. 8-1-24, «Venta de una heredad... a fin de reducirla a Espolón o paseo público», «Libros de Actas del Ayuntamiento».

<sup>21</sup> F. DE LA PLAZA SANTIAGO, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 197.

<sup>22</sup> F. CHUECA GOITIA, pág. 227.

subterráneo, un tramo del río Zapardiel según proyecto de Chávarri y de Silvestre Pérez<sup>23</sup>. Las de éste continuaban por la calle de Cercas Altas, que surge ahora sobre el cauce del mismo río; primero se embocinó sólo hasta la iglesia de San Pedro, y con los proyectos de 1828 y 1829<sup>24</sup> hasta el convento de Santo Domingo, creándose la plazuela de la fuente de los Cisnes.

Otros espacios urbanos se avaloran o se crean por la presencia de nuevos edificios públicos. Así, el Teatro construido entre 1820 y 1822 por Chávarri con planos y asesoramiento de Silvestre Pérez<sup>25</sup> aumenta el interés de la zona al Este de la plaza nueva; la Aduana realizada en 1826 determinó construcciones en lo que sería calle de San An-

tonio; el nuevo Hospital, alejado por razones de higiene, ejerció menor atracción.

Otros aspectos completan la renovación urbanística. Tal es el caso del cementerio, que se inicia por orden del general Thouvenot en 1809 y fue desarrollado y planificado posteriormente<sup>26</sup>. La preocupación por el abastecimiento de aguas lleva a la captación de los manantiales de Berrosteguieta en 1780 y la de las aguas de Arechavaleta y del convento de San Francisco proyectada por Chávarri en 1821, con las que se suministra a la población en varias fuentes públicas. También, como en otras ciudades, se extendió por muchas calles el alcantarillado y empedrado<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> A.M.V., «Libros de Actas del Ayuntamiento», vid. sobre SILVESTRE PÉREZ, P. NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pág. 13; C. SAMBRICIO, *Silvestre Pérez arquitecto de la Ilustración*, San Sebastián, 1975.

<sup>24</sup> A.M.V., Sig. 15-26-24; 24-2-2; 15-19-37; 24-2-2.

<sup>25</sup> A.M.V., «Libros de Actas del Ayuntamiento» y 15-17-23; 17-32-15; 17-32-21.

<sup>26</sup> A.M.V., «Libros de Actas del Ayuntamiento» y 3-8-54; 3-8-55; y otros expedientes posteriores.

<sup>27</sup> Aparte de las referencias documentales y bibliográficas de notas anteriores, indicamos como publicaciones de carácter local las siguientes: Cola y Goiti, *La ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1883; L. VELASCO Y FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, *Memorias del Vitoria de antaño*, Vitoria, 1889; V. GONZÁLEZ DE ECHAVARRI Y CASTAÑEDA, *Vitoria histórica*, Vitoria, 1903; E. SERDÁN Y AGUIRREGAVIDIA, *Vitoria. El libro de la ciudad*, Vitoria, 1926; V. DEL VAL SOSA, *Calles vitorianas*, Vitoria, 1944; T. ALFARO FOURNIER, *Vida de la ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1951; J. MARTÍNEZ DE MARIGORTA, *Álava y sus alrededores*, Vitoria, s/a.



---

## *El faro de Cabo de Palos: notas para la historia de un edificio singular*

FRANCISCO JAVIER DE LA PLAZA SANTIAGO

Como adelanto de un trabajo más amplio que me gustaría hacer, doy aquí algunas noticias acerca del faro de Cabo de Palos. Creo que el edificio, totalmente ignorado como casi todos los de su clase que no tienen un pasado arqueológico brillante o una arquitectura excepcional y anterior al neoclasicismo por los historiadores de nuestra arquitectura, merece atención por sí mismo en virtud de su monumentalidad, su clara forma y su noble material, cualidades que lo singularizan como uno de los más hermosos y grandes faros de nuestras costas; pero, además, he considerado que merecía la pena esta incursión también con un carácter de muestreo, de tanteo, en un terreno hasta ahora poco menos que totalmente virgen. Si la lógica limitación del espacio tipográfico no lo hiciera imposible, reproduciría íntegros los larguísimos párrafos de un artículo publicado en la revista *Cartagena Artística*, del 10 de enero de 1891 por D. Manuel Pérez Lurbe, que desborda la más arrebatada lírica describiendo el lugar y sus bellezas pero omitiendo toda referencia erudita que pudiera resultar útil como información histórico-artística. Prescindiendo de la retórica vana que destila, enjuicia así el faro: «Armonioso conjunto, verdadero modelo del arte que ostenta sabiamente hermanadas y en perfecto acuerdo la sencillez, solidez y belleza, requisitos indispensables a toda buena construcción». Lástima que ese entusiasmo, que parece sincero, no haya tenido demasiada continuidad.

En nuestros días, el antiguo prejuicio académico contra la arquitectura de los ingenieros parece

completamente superado<sup>1</sup> y creo que puede merecer la pena recabar la atención sobre algunas de estas obras, cuyos autores, como he podido comprobar al consultar las memorias descriptivas que acompañan a los proyectos, no fueron nunca ajenos al propósito de lograr para ellas calidad y validez estéticas, aun a riesgo de encarecer el costo o complicar considerablemente las soluciones a los problemas técnicos.

### EL EMPLAZAMIENTO

Está situado sobre la parte alta de un promontorio que ofrece condiciones ventajosas por su dominio sobre el entorno, a pesar de no ocupar la punta más avanzada de la formación rocosa, que se prolonga bajo el mar aflorando en las islas llamadas de las Hormigas. El Mar Menor desde uno de sus extremos, la Manga que se extiende al norte y prácticamente tres cuadrantes completos de horizonte del Mediterráneo se abarcan con la mirada desde el lugar, que ya había sido elegido previamente para la instalación de construcciones de vigilancia y de defensa.

<sup>1</sup> Carlos FERNÁNDEZ CASADO, *Estética de las artes del ingeniero*, Madrid, 1976.

## LA TORRE PRIMITIVA

Los constantes ataques de naves musulmanas corsarias venían desde el medievo siendo la causa de un abandono de las riquezas mineras y de la explotación agrícola del Campo de Cartagena. La conquista de Granada y la política mediterránea de los Reyes Católicos acrecerán la importancia de la costa murciana. Durante el reinado de Carlos I la amenaza de los piratas turcos hace sentir la necesidad de unas medidas de seguridad no solamente encaminadas a la protección de los grandes puertos sino de todo el litoral. Abundan los documentos que dan cuenta de la continua alarma en que se vivía a causa de ello. Por lo que respecta al Cabo de Palos, lugar especialmente estratégico, sabemos ya de la existencia de guardas cuya misión consistía en avistar cuanto antes y dar aviso de la presencia de las fustas, galeras o saetías enemigas. No se menciona la presencia de edificación alguna, aunque puede pensarse que estos guardamarinos, como se los llama, tuvieran alguna garita o cobertizo al menos donde guarecerse, y, en muchos casos, también una torrecilla de escaso tamaño en función de atalaya. Es en la época de Felipe II cuando se emprende la elaboración de un sistema completo de defensa de la costa, cuyos responsables más directos son los ingenieros italianos Vespasiano de Gonzaga y Juan Bautista Antonelli, quienes, durante el verano de 1570 recorrieron cuidadosamente el litoral del reino de Murcia; Antonelli redactó una descripción pormenorizada de todos sus accidentes —seguramente acompañada de un plano que no se conserva— y envió al Rey, con fecha de dos de agosto de ese año, una «Relación de las torres que se han de hacer en la costa»<sup>2</sup>, bastante extensa y de gran interés tanto por su contenido directo como por las impresiones que incidentalmente anota. Su plan consistía en la construcción de un número de torres suficiente para cubrir totalmente la orilla del mar, de forma que se solapasen los alcances de las piezas de artillería con que habían de estar dotadas. Estas torres, según expone Antonelli, formarían así una suerte de cerca de muralla cuyas

únicas entradas serían los puertos, previamente defendidos ya.

Para poder soportar el peso de los cañones, las torres propuestas por el ingeniero habrían de ser de un nuevo tipo bien distinto de las de simple vigía: de planta central, poligonal o circular generalmente, cubiertas con terraza abierta para facilitar el movimiento de las armas, de sólidos muros gruesos que en su interior encierran un espacio cubierto con cúpula para almacenar munición y servir de refugio a la dotación en caso de peligro; un algebe y un fogón podrían servir para facilitar la permanencia de la tropa en una emergencia.

De la torre efectivamente construida en Cabo de Palos no queda el menor vestigio en la actualidad, como de tantas otras destruidas militarmente o abandonadas a la acción corrosiva de los elementos. Pero los documentos consultados permiten reconstruir con bastante precisión sus características, como veremos. Antonelli pensaba que habrían de hacerse treinta y seis de estas torres en el litoral murciano. De ellas, once grandes y las otras veinticinco pequeñas; enumera los lugares por términos municipales: Murcia, Cartagena, Almazarrón y Lorca. A la de Cabo de Palos la pone entre las grandes, asignándola tres guardias con un sueldo mensual de treinta reales cada uno. Para que la construcción de todas ellas sea lo menos gravosa posible sugiere que se hagan de tapial, y que se fabriquen en invierno, «así por haber más seguridad en lo de la mar, como por ser mejor labrar en esta costa, y la tierra estará más mojada». Para justificar el uso de la tapiería cita a Plinio, según cuyo testimonio Aníbal habría hecho en estos mismos lugares atalayas de esta manera, y afirma que bastará para su resistencia que lleven una «crosta» o revestimiento externo de mampuesto.

El maestro de obras Pedro de Aguirre, vecino de Caravaca, nos da noticias de algunos pormenores en una serie de documentos producidos al reclamar al corregidor de Murcia unas cantidades que, según él y cuatro oficiales de cantería y albañiles merece por las mejoras sobre el proyecto ajustado que introdujo durante el proceso de edificación, «necesarias para la dicha torre quedar perfecta y bien acabada, y que sin ellas no lo estuviera»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Archivo General de Simancas, Guerra Antigua, Leg. 73, fol. 110.

<sup>3</sup> A.G.S., G.A., Leg. 121, fol. 217-218.

Estos testigos visitan la obra el 21 de julio de 1581 y coinciden en que está perfectamente terminada, con su muros más gruesos en todo su contorno por un refuerzo de un pie de anchura, de «almendolón»; con un parapeto en el terrado; el relleno de un hueco en el terreno que ha supuesto ocho tapias más de «almendolón»; una chimenea de piedra y yeso; una escalera de caracol; el asiento de la puerta y un relieve de piedra con «la imagen del Señor San Ginés de la Jara» que Pedro trasladó a su costa desde Cartagena. Había hecho también diez saeteras de yeso, un arco de descarga sobre la entrada principal, asimismo de yeso y piedra, y otros refuerzos de tres pies de altura de los mismos materiales «en las esquinas de los seisavos della». El total de estas demasías ascendía a 24.028 reales, cantidad justa en cuya evaluación coinciden todos los declarantes. Antonelli había presupuestado las torres grandes, sobre poco más o menos, en 700 ducados y los únicos detalles que en su extensa memoria ofrece su forma se reducen a concretar que tendrán, además de los elementos ya citados, unos «canes que hagan guirnalda con su petril», lo que parece contradecir que el parapeto construido por Aguirre fuera realmente una mejora fuera de programa. Si se acepta la equivalencia usual en la época de once reales para el ducado, la torre entera habría debido tener de precio solamente 7.700 reales, con lo que el importe de las mejoras —tres veces esta cantidad aproximadamente— queda desproporcionado. Es forzoso, ya simplemente con estos datos, suponer que los proyectos concretos no se ajustaron al modelo inicial sino que se perfeccionaron y encarecieron considerablemente.

El informe en 1570 no representaba el primer contacto de Antonelli con el tema. De 1562 es una carpeta, desgraciadamente vacía, que va rotulada: «Traça y medida de las torres grandes que se han de hacer en el Reyno de Murcia, saca del modelo que hijo Johan Baptista Antoneli. Para ymbiar a su Magestad»<sup>4</sup>. La relación que acompaña: «El Galán, Cabo de Palos, Hielazoya /La Azohía/, El cabo de Almazarrón, El Cargador, Las Aguilas, Terreros Blancos», va firmada por Sebastián de Zufre y lleva indicación del costo total, 4.800 ducados para

siete, muy similar al que se dará en 1570, 700 ducados cada una.

De 1581 son otras noticias relativas al armamento con que han de dotarse. El Capitán General de Artillería Don Francés de Álava escribe al Rey en 28 de febrero, le da noticia de que seis torres están ya terminadas y podrán defenderse con cuatro falconetes, un medio falconete y una pecezueta de campaña que hay en Málaga. Los encabalgamientos, es decir, la armadura de madera sobre la que van las piezas, se hará de modo que éstas puedan disparar a un enemigo cercano; para evitar que la madera sufra con el sol y el agua, se harán cobertizos sobre los terrados<sup>5</sup>.

Otra serie complementaria de noticias sobre la torre artillada nos viene precisamente de los años en que va a desaparecer. En efecto, en 1844, un dibujo que muestra los planos, alzados y secciones de las torres de Pormán, Estacio y Cabo de Palos, nos informa con suficiente claridad sobre la naturaleza de esta fortificación, de planta hexagonal, y silueta rechoncha. Los planos levantados por D. José Polo y Pavía<sup>6</sup>.

La más precisa y completa descripción de la torre vigía, a mediados del siglo XIX, es la que nos da el ingeniero D. Constantino Germán en su «Informe, presupuesto y pliego de condiciones facultativas acerca del proyecto del faro que debe construirse en el Cabo de Palos», firmado el 8 de diciembre de 1852<sup>7</sup>: «Un torreón antiguo, formado a los que parece de una masa enorme de mampostería ordinaria, cuya base o forma exterior es un hexágono regular de 8,50 m. de lado en la parte inferior y 7,52 m. en la superior. Su altura total es de 13,70 m. con un talud exterior en las caras del hexágono de 1/16 de la altura. Corona este torreón una plataforma enlosada resguardada con un antepecho todo alrededor de un metro

<sup>5</sup> A.G.S., G.A., Leg. 110, fol. 185, 188.

<sup>6</sup> «Planos, vistas y perfiles de las torres de Pormán, Cabo de Palos y Estacio». Cartagena, 18 de noviembre de 1848. Dibujados por el Teniente Coronel Capitán del cuerpo Vicente Casanovas. Levantados por el Maestro Mayor de Fortificación D. José Polo y Pavía en 1848. Servicio Histórico Militar, Planos, Sig. 2626-8-3-31, plano 1, folio ...

<sup>7</sup> Archivo Histórico Nacional, Obras Públicas, leg. 7, 15.224.

<sup>4</sup> A.G.S., G.A., Leg. 70, fol. 329-30.

de altura y medio de espesor que tiene una abertura o cañonera en cada lado, resaltando un cordón grueso en la parte inferior del antepecho o superior del torreón que separa un miembro del otro. Este torreón se halla cerrado por todas partes, sin presentar más que una ventana pequeña en la cara que mira al suroeste y a la altura de 8,28 m. del pie del torreón, por la que se verifica la entrada al interior de éste, por medio de una escala de cuerda —o mejor dicho de sogá— que hay, ya muy vieja y gastada. Esta ventana sirve al mismo tiempo para dar luz, aunque escasa, a una pieza o local abierto en el centro del torreón, también hexagonal, de 3,50 m. de lado y 5,27 m. de altura, cubierta por una bóveda rebajada de mampostería en los arranques, principiada por arista y concluida o cerrada con un casquete esférico de ladrillo, quedando, por consiguiente, todavía 4,34 m. de espesor a los muros de este recinto. En uno de los ángulos de éste se ve abierto un pozo de 0,50 m. de diámetro y 5,50 m. de altura hasta el fondo de una capacidad (en el sentido de cavidad) mayor que hay al fin de aquél, de 1,50 m. de ancho y 2 m. de largo y alto, para depósito de las aguas de lluvia que caían sobre la plataforma del torreón. Esta habitación se comunica con la plataforma por medio de una escalera de caracol cuyo hueco, abierto en el espesor del muro, es de 1,50 m. de diámetro; además, tanto en esta habitación como en la plataforma, hay restos de haber existido algunas otras piezas divisorias, conociéndose arriba aún el fogón de la cocina. Todas estas circunstancias se observan mejor en el plano donde está la planta o proyección horizontal de la habitación y de la plataforma. La fachada del torreón parece ser de mampostería ordinaria, por lo menos en la parte exterior; en la interior de la habitación se manifiesta lo mismo, aunque se hallan muy disminuidas y sueltas las piedras de las paredes, sobre todo en el suelo, por lo que sería muy expuesto darle por sólido y levantar sobre él la torre que ha de sostener la luz, porque podría ser muy bien una mampostería a piedra seca, revestida de otra con mortero, a lo cual me inclino, y podrá comprometer la seguridad de la obra en el presente o en lo sucesivo... tratándose de aprovecharle o de conservarle por causa de su antigüedad, que, dicho sea de paso, no lo merece... El volumen del torreón es de 2.110 metros cúbicos».

Toda esta noticia se corresponde exactamente con los planos levantados por D. José Polo y Pavía mencionados arriba.

Un último testimonio —y también muy rico de datos— es el que se contiene en la abundante documentación conservada correspondiente a los sucesivos proyectos de construcción del faro actual que obligaba a derruir la «torre vigía», como se la continúa llamando. Estos papeles acreditan el extraordinario celo desplegado en los trabajos preparatorios, en los que se puso todo el cuidado y el saber técnico de que se podía disponer. Un informe que acompaña a la memoria descriptiva del «Estudio de cimentación para el proyecto reformado de la torre y edificio del faro de 1<sup>er</sup> orden de el Cabo de Palos» que firma en 1 de octubre de 1860 el ingeniero primero D. Justo González Molada<sup>8</sup>, da cuenta de cómo se procedió a estudiar las capas que constituyen el terreno del Cabo, con perforaciones profundas para comprobar su naturaleza, potencia, buzamientos, solidez y resistencia al poder erosivo del mar; el reconocimiento lo hicieron, junto al firmante, D. Carlos Mondéjar, muy activo en la zona y el Ingeniero de Minas, jefe del distrito, D. Anselmo Tirado, quien delineó un croquis a mano alzada en que se muestra un corte del terreno y también la torre antigua aún en pie. El pliego de condiciones de este mismo proyecto, al tratar de los materiales a emplear en la nueva edificación, sugiere aprovechar «para los ángulos de los muros del atrio... la sillería de los ángulos de la torre de vigía que ahora se demuele... procurando escoger la de mejor forma y combinarla de modo que forme buen aspecto en la obra recortando aquellas partes que por sus dimensiones excesivas desdigan con las demás». Al tratar de «la sillería que hace falta para completar los metros lineales de cornisa» explica que «será de caliza blanca, de grano fino y de un color igual al que tienen la cornisa aprovechable de la torre». La adjudicación de estas obras recayó en el asentista Pedro Panasachs, de Tarragona, quien especifica que «la demolición de la torre vigía se hará a pico y con palancas, barras o perpaes de hierro, pero procurando evitar que, tanto el mampuesto como los sillares de *los ocho*

<sup>8</sup> A.H.N., O.P., Leg. 15.224.

*ángulos* de la torre y cornisas caigan al mar, y pueda ser aprovechable el material para la obra» (adjudicación de las obras de cimentación, 12 de agosto de 1861). El asentista cambia aquí el número de los lados de la vieja torre, pero nos confirma que los materiales definitivamente empleados fueron más consistentes que la tapiería.

### EL FARO ACTUAL

Aunque existieran ejemplos aislados de faros antiguos, la señalización sistemática de las costas europeas es un fenómeno que deriva de la revolución industrial y alcanza toda su plenitud en el siglo XIX. Nuestro país, sometido a vicisitudes adversas y no muy bien administrado durante el primer tercio de esta centuria, había descuidado su puesta al día en este terreno, lo mismo que en tantos otros.

Como más tarde el ferrocarril, los faros serán pronto incorporados como tema por los literatos y los paisajistas románticos; baste recordar «El faro de Malta», del Duque de Rivas o las últimas ilustraciones de Gustavo Doré a la «Oda del viejo marinero» de Coleridge.

El libro de Mr. Coulier «Guía de los marinos o descripción de todos los faros», publicado por primera vez en 1829, que acabaría por ser un punto de referencia obligado para los interesados en la navegación, da del estado del problema en España una visión dominada por la idea de absoluto abandono y señala como existentes únicamente nueve luces en todo el contorno de la Península y las Baleares. Un manuscrito del Museo Naval de Madrid<sup>9</sup> poco posterior al libro de Coulier, ya que está redactado en 1833, parece demostrar la existencia de una luz sobre la antigua torre-vigía ya en esta fecha: «Palos. Torre sobre el cabo de este nombre; da conocimiento de la situación de los islotes Hormigas y por consiguiente es buena baliza para libertarse de ellos, así como de los bajos adyacentes».

Estas luces llevaban el nombre de linternas, que conserva aún la famosa «Lanterna» del puerto de Génova. Ya en el siglo XVIII se pusieron en uso sistemas de eclipses y destellos, conseguidos me-

dante ingeniosos mecanismos de pesas y resortes. Un personaje de importancia decisiva en la aparición de los modernos faros es el físico francés Agustín Fresnel (1788-1827), que investigó con extraordinario talento sobre varias cuestiones relacionadas con la difracción, la polarización y otros fenómenos luminosos. A él se debe la creación y difusión del sistema llamado catadióptrico, que utiliza a la vez la reflexión de la luz en un espejo parabólico y la refracción a través de unas lentes especiales formadas por prismas de sección triangular dispuestos en fajas anulares.

Asumida finalmente por el Gobierno la necesidad de una señalización costera, se creó una Comisión de Faros, formada por ingenieros de grado superior y oficiales de igual categoría de la Armada. Este organismo actuó con agilidad y eficacia: elaboró un plan general que, aprobado por la Reina en 1847, mereció unánimes elogios. Separaba los faros en seis categorías, según el alcance que sus luces habían de tener: diecisiete serían de primer orden —entre ellos el del Cabo de Palos—; diecinueve de segundo; treinta y cinco de tercero; treinta y dos de cuarto; veinte de quinto y cincuenta y nueve de sexto: lo que da un total de 192, al que habría de añadirse un número no muy grande de luces de balizamiento. En sólo veinte años 136 de estos faros estaban ya encendidos, lo que prueba el interés con que se procedió y la creatividad de un período que fue inquieto en el campo político, pero lleno de brillantes realizaciones en el terreno de las obras públicas. Conviene aclarar que la importancia arquitectónica de los faros no responde siempre al orden que se les asigna, sino que es función de su emplazamiento, de modo que, a veces, un faro muy importante, por haberse construido sobre una roca alta y aislada, no precisa de una torre demasiado elevada para colocar su luz en una situación muy ventajosa.

### DISCUSIÓN SOBRE EL EMPLAZAMIENTO

Las ventajas e inconvenientes de situar el faro de primer orden en la Isla llamada Negra o de la Hormiga con preferencia al promontorio del cabo fueron debatidos con tanta insistencia, que la construcción se retrasó bastante. Lo más positivo de la situación en el islote era la mayor visibilidad de la señal, pero el inconveniente de tener que trasladar

<sup>9</sup> Museo Naval, Ms. 116, doc. 10.º



en barco todos los materiales y operarios, o establecer habitaciones temporales para ellos sobre un espacio tan reducido, así como los peligros a que los temporales podían someter a los hombres y a las cosas, acabarían por determinar la elección final. Existía además el precedente conocido del faro de Eddystone, situado sobre una roca a nueve millas y media de la costa de Cornualles, en Gran Bretaña, deshecho primero en 1703 durante una fuerte tormenta, cuando estaba siendo reparado, de modo que todo el personal, desde el ingeniero al último obrero fue barrido y la roca quedó desnuda; los rayos pondrían fin a otra nueva construcción, bien costosa y difícil; luego, el famoso ingeniero Smeaton, a base de un extraordinario talento (revalorizado en nuestros días entre los estudiosos de la arquitectura gracias a Giedion), logró elevar con esfuerzos dramáticos que narró en un libro ilustrado, una torre pionera en el empleo de materiales, que tampoco duró mucho. Cuando el debate estaba en plena efervescencia, la «Memoria sobre el estado de las obras públicas en España» aparecida en 1856, contiene esta observación en la página 116: «La construcción de faros en situaciones como las de Eddystone y Bell-Rock /otro islote en Escocia/ ofrece grandes dificultades, no escasos peligros a los encargados de dirigirlos y ejecutarlos; y la historia de todos ellos está llena de episodios que lo demuestran». Además de estas consideraciones generales, en el caso concreto que nos ocupa, la falta de altura del islote con relación a los treinta metros del Cabo era de unos dieciocho, por lo que, para alcanzar la recomendada por la Comisión de Faros, setenta y ocho metros, se precisaba dar a la torre una mayor envergadura. Si la existente tiene cuarenta y siete metros, la de la isla hubiera tenido 64,98 metros que eran los que le asignaba el último proyecto pensado para ese lugar, el de D. Carlos Mondéjar, ya en la víspera del comienzo de las obras.

Desde los proyectos más antiguos hasta los tardíos persiste esta indeterminación. Las luces de primero y quinto orden saltan de tierra firme al escollo rocoso y se cruzan muchas veces.

Opiniones encontradas y ampliamente razonadas fueron las de D. Carlos María de Castro, partidario del cabo y las de los altos mandos de la Armada, dispuestos a enfrentar todos los problemas técnicos y económicos del islote.

#### PROYECTOS SUCESIVOS: CONSTANTINO GERMÁN, 1839

De 8 de diciembre de 1852 es el elaborado por el ingeniero D. Constantino Germán, de la promoción de 1839<sup>10</sup>. «Este se compone —nos dice él mismo en la memoria descriptiva— de una torre circular de 4,09 mts. de radio exterior en la base y 2,84 mts. en la parte superior con una altura de 62,40 mets. En el centro y todo lo alto de ella hay un hueco cilíndrico de dos metros de radio reservado para la escalera anular o de caracol que ha de subir hasta la habitación inmediata a la linterna. Esta escalera de caracol es de ojo, como se advierte en el plano, el cual sirve de pozo para la elevación de los materiales durante la construcción, y el aceite y demás provisiones, así como los instrumentos o útiles del alumbrado». Una previsión muy cuidadosa en cuanto a los problemas constructivos le lleva a razonar, que, de no dejar este espacio central abierto habría que subir los materiales por el exterior de la torre y «no se podrían construir el edificio accesorio hasta concluir ésta, siendo muy esencial principiar por él para que pueda servir de vivienda y almacén de útiles y herramientas mientras la construcción del faro. Y porque al paso que se elevase la torre habría también que elevar los andamios y aparatos que se empleasen para subir los materiales o reemplazarlos por otros nuevos».

El entonces ingeniero Jefe de la zona, D. Carlos María de Castro autoriza el extenso informe que acompaña al proyecto cuando es enviado al Director General de Obras Públicas. D. Constantino Germán da profusas explicaciones sobre cada uno de los pormenores, respondiendo al parecer a algunas observaciones que le habrían sido formuladas durante su trabajo. Una de ellas, es que se habría podido aprovechar como base del nuevo edificio la antigua torre, a lo que arguye que, por la poca solidez relativa de ésta, sería necesario perforar en su centro un hueco cilíndrico hasta llegar al firme y luego abrir en sus muros seis ventanas y la puerta, así como cegar la antigua escalera de caracol. Reflexionando a la vez sobre el alto costo de

<sup>10</sup> A.H.N., O.P., leg. 15.224.

todas estas operaciones y el dudoso resultado obtenido desde el doble punto de vista del gusto y utilidad, añade: «Si se atiende al corto espacio que quedaría sobre la plataforma del torreón para las habitaciones que exige el servicio de los faros de primer orden... se vería que habría necesidad de dar más de dos pisos al edificio accesorio que se construyese sobre la expresada plataforma, lo cual sería de un aspecto desagradable en el exterior, por la desproporción y falta de regularidad que habría entre una base sumamente sólida, pesada y voluminosa, que en este caso se aumentaría considerablemente, con la ligereza de la torre del faro y la mala distribución que ofrecería en el interior por causa de los ángulos obtusos del hexágono».

Otro reproche del que parece defenderse es el relativo al excesivo grosor del muro de la torre: «Este aumento de diámetro en la torre proporciona dos cosas: una, el que tenga ésta la solidez necesaria... y otra el que en la parte superior ofrezca espacio suficiente para la linterna y la galería exterior de circulación, sin necesidad de aumentarla con una parte voladiza, como tienen muchos faros construidos, aunque es verdad que son de menor altura que el de que se trata, pues si a éste se le ha coronado con un listel, un cuarto bocel y una corona de dimensiones y vuelos proporcionados a la magnitud de la torre y a la distancia que deben hallarse estos módulos después de construido el faro, y más abajo un astrágalo, es por satisfacer el buen efecto y que aparezca con una forma apropiada al objeto, como es figurar el remate o capital de una columna que sostiene la linterna». No es necesario comentar aquí lo que el propio autor explica con tanta claridad respecto a su decidida atención por las «venustas», pero sin descuidar la «firmitas» y las tradiciones constructivas locales; al referirse a la parte habitable del edificio añade: «Este cuerpo... forma en apariencia el pedestal o basamento de la columna o torre del faro, razón por la que se ha terminado con terrado, siguiendo además la costumbre del país porque nunca nieva, y si lo hace no dura nada». He aquí un magnífico ejemplo de síntesis entre lo popular y lo culto, entre la tradición castiza y la forma simbólica. Incluso, como en los viejos palacios cuya orientación y programas decorativos se fijaban atendiendo a motivaciones cuasi esotéricas de astrología, se decide que «la situación del cuadrado que forma la base del edificio con respecto a la línea N-S es de que los

vértices marcan los cuatro puntos cardinales del mundo».

Las dimensiones se han determinado por las que tienen otros análogos construidos y teniendo en cuenta los datos del ingeniero Mr. Fresnel.

En cuanto a los materiales, la torre será de sillería, de las Lomas del Sabinar, en el término de San Ginés, donde hay una cantera, y abundante, de piedra caliza. El resto será de mampostería guarnecida de sillería en los huecos de puertas y ventanas.

El presupuesto ascendía a 714.059,31 reales, lo que asustó a los señores de la Junta Consultiva de Canales y Puertos, reunida el 20 de julio de 1853 que resolvió, si se admitía el emplazamiento previsto, «reformular el proyecto presentado, haciendo el edificio más pequeño, quitándole las habitaciones para alumnos de la Escuela Práctica y el Archivo, que puede estar en el cuarto del Ingeniero, construyendo la torre con cadenas de sillería y aun tal vez disminuyendo su diámetro exterior y haciendo todas las demás reformas que puedan hacerse para que sin faltar a la solidez se disminuya el valor de la obra.

#### JOSÉ M.<sup>a</sup> BORREGÓN, 1857

Con fecha de julio de 1857 se remite desde Albacete para su examen por la Dirección General de Obras Públicas otro proyecto firmado por el ingeniero segundo D. José María Borregón, encargado del servicio de los faros del distrito. No he encontrado apenas documentación sobre este plan. En la carta que acompañaba ese remisión se explica únicamente que era doble previendo tanto la colocación del faro de primer orden en el Cabo como en la isla de las Hormigas, y dejando en cada caso, para el otro lugar una luz de balizamiento de quinto orden.

El proyecto de Borregón no fue del agrado de la Junta Consultiva que, en 27 de enero de 1859, tras fijar ya el emplazamiento en el Cabo de Palos, devuelve los dibujos y documentos al Ingeniero Jefe de Murcia, D. Juan Moreno Rocaful, para que se reformen y se añada un pararrayos. Ante la demora de este trabajo, la Dirección General reclama insistentemente los nuevos proyectos y es contestada con explicaciones sobre excesos de ocupaciones y falta de personal que lo retrasan. Al ingeniero encargado se le libera de toda otra tarea y se le concede un ayudante. D. Dionisio Carrillo, con dos restantes des-

de el 7 de julio de ese año. Enfermedades, desplazamientos siguen explicando un retardo que la Dirección General no acepta. Los oficios se hacen francamente agrios. Se acusa al ingeniero Moreno de una negligencia culpable, puesto que conoce las desgracias continuas que la falta de luz acarrea.

De las rectificaciones que se hacen, se deduce que el faro de Borregón tenía sólo un nivel de habitaciones, con lo que la columna, cuya altura total parece respetarse, tendría más esbeltez, aun cuando sus muros eran más gruesos.

### CARLOS MONDÉJAR, 1859

El 2 de diciembre de 1859, finalmente, Moreno envía, con una larga e interesante carta el nuevo proyecto ejecutado, «con estricta sujeción a las prescripciones de la Junta... En él... se ha procurado conciliar la mayor economía con la estabilidad de la obra y su buen aspecto, habiendo resultado, en mi juicio, con buenas condiciones de gusto y severidad, conservando el pensamiento general del primitivo. Se han disminuido los espesores de la torre cuanto se ha creído prudente para no comprometer la solidez de la obra, teniendo en consideración las condiciones de la localidad expuesta a la acción directa de los vapores salinos del mar y la impetuosidad de los terribles huracanes que suelen reinar en estas costas. En este concepto se ha reducido a dos metros el espesor de 2,40 de los muros del pedestal; de 2,10 a 1,60 metros en la base del cono y de un metro a 0,80 en la coronación, resultando para la estabilidad coeficientes nada exagerados, en los dos supuestos de considerar sólo el cuerpo de la torre y el edificio completo, con la sobrecarga producida por el aparato y el aumento que ocasiona el pozo y escalera.

A pesar de tan notable disminución y aun teniendo en cuenta la mayor altura del pedestal por el aumento indispensable de la del cuerpo de habitaciones, compensada en gran parte por la reducción de la porción cónica de la torre, no ha resultado la disminución de volumen que era de esperar por la equivocación que indudablemente padeció el autor del proyecto primitivo al determinar los respectivos volúmenes, porque según los cálculos hechos con los datos de dicho proyecto primitivo debía resultar sólo para el volumen del pedestal  $719,43 \text{ m}^3$ , siendo así que en el correspondiente estado de cubicaciones se expresan 293,96, descontando huecos.

En la distribución del edificio se ha procurado obtener el desahogo posible conciliado con una prudente economía, proporcionando habitaciones independientes para un Inspector; para el Ingeniero encargado del Servicio Marítimo; para tres torreros y para cuatro o seis alumnos; quedando cuatro piezas para almacenes de aceite y efectos del faro, taller de reparaciones y cuarto de lejías, con siete excusados y cuatro cocinas, tres para los torreros y una para los alumnos.

No creyendo suficientes los reconocimientos hechos por el ingeniero Mondéjar para reconocer la naturaleza del terreno con la completa seguridad que exige la cimentación de obra tan importante, propone que una comisión, en la que esté presente un ingeniero de Minas, reconozca y estudie perfectamente la consistencia y composición del suelo.

En cuanto a la técnica: «el sistema de andamiaje propuesto es el empleado con muy buen éxito en el faro de Biarritz» que se considere «muy acertado y ventajoso».

### LEONARDO DE TEJADA, 1862

Su proyecto es el que se ejecuta, sin apenas alteraciones. De la promoción de 1861, con muy poca experiencia profesional por lo tanto, partiría, como todo parece demostrar, del redactado por D. Carlos Mondéjar, veterano y excelente profesional; el anterior se desecharía por haberse planeado para la Isla de las Hormigas, con una altura de torre que parecía excesiva e innecesaria a la Junta. Sin embargo, Evarista de Churrua, en el artículo citado al tratar de la construcción, afirma que Tejada únicamente conservó del modelo de Mondéjar la distribución de las habitaciones. En uno de los dibujos que acompañan su proyecto, se perfila, con tinta roja pálida, la parte baja del edificio tal como lo concebía Mondéjar, pero el proyecto completo de éste no he podido localizarlo hasta ahora, por lo que me resulta difícil establecer las diferencias o semejanzas entre ambos.

### DEMOLICIÓN DEL TORREÓN

Decidido ya definitivamente el lugar, se pidió autorización al Ministro de la Guerra, entonces D. Leopoldo O'Donnell, quien comunicó al de Fo-

mento en 19 de septiembre de 1861: «No hay inconveniente en demoler el torreón existente en la inmediación del emplazamiento que debe ocupar el faro»<sup>11</sup>.

### PROCESO DE CONSTRUCCIÓN

El Ingeniero segundo D. Evaristo de Churruca, de la promoción de 1863, llevó la dirección de la obra, con un entusiasmo y una exigencia que merecieron elogios. El mismo debía sentirse orgulloso de su trabajo cuando publicó en el mismo año de la inauguración del faro un artículo bastante extenso, ilustrado con dos cuidadas láminas —una de las cuales se reproduce parcialmente— con el título: «Faro de Cabo de Palos, Apuntes relativos a su construcción»<sup>12</sup>. El texto de este trabajo constituye la única publicación seria que he podido encontrar sobre el tema y responde bien al propósito enunciado en el epígrafe; da cuenta de cómo se procedió al estudio del terreno para cimentar, precisiones que no me parece necesario retomar aquí sobre la estructura geológica del sitio y las cotas de referencia. Baste recoger que «para empotrar la torre en el terreno de una manera conveniente se tuvo que abrir una excavación hasta un plano cuatro metros inferior al de erección». El fondo de esta caja se enrasó con una capa de hormigón hidráulico de 20 centímetros de espesor y sobre ella se empezó a poner la sillería de este cimiento, que forma un tronco de pirámide octogonal cuyo lado de base tiene cuatro metros. Todos estos trabajos de explanación fueron dirigidos por los ingenieros D. Justo González Molada, D. Manuel Pardo y D. Leonardo Tejada, autor éste de la última reforma del proyecto general y, por lo tanto, el que con más derecho puede ser considerado autor, en líneas generales, del edificio. Churruca se extiende mucho en la descripción de los artificios elevadores de la sillería, sumamente ingeniosos, sencillos y eficaces: una percha para la parte baja de la torre y el edificio anejo, y una cabria de tres pies, de madera reforzada con chapa de hierro, para la parte alta, capaz de elevar sillares hasta de más de 2.400 kgs. de

peso. Las piedras, traídas de la cantera en fuertes carros, eran conducidas al centro de la torre con rodillos en los casos más difíciles, salvando los desniveles con planos inclinados de madera. Como puede verse en el esquema reproducido, primero se elevaron los muros externos de la torre. La escalera se hizo cuando ya estaba cerrada la bóveda esférica de la antecámara superior, que se engatilló cuidadosamente para que los empujes laterales en parte tan alta no dañasen el conjunto. De no hacerlo en esta forma, hubiera sido imposible subir los grandes bloques por que estrecho pozo central de la escalera. Así, el mismo edificio al crecer pasaba a constituir como una prolongación de la cabria. Todo el proceso de cálculo de los despieces, la resistencia al viento, la disposición de las juntas, está detalladamente contado, así como las dificultades de la piedra, muy dura y de naturaleza hojosa y quebradiza, que fueron superadas a base de trabajo y habilidad. El único retoque del proyecto de Tejada que cabe atribuir a Churruca es la sustitución, cuando la obra estaba ya a punto de terminarse, de la barandilla de hierro que estaba pensada alrededor del torreón, por otra de piedra con pilares apuntados, muy del gusto del momento, pero que altera un poco la limpieza absoluta de la columna. La terraza se hizo con vigas de madera colocadas con una separación de medio metro de eje a eje. Los huecos «entomizados», una técnica muy loca, a base de pequeños forjados de yesos armados en el interior de la masa con ramas. Esta cubierta plana no ha cesado de crear problemas.

Efectivamente ya el 27 de octubre de 1867 aparece un proyecto de reconstrucción de techos y cubiertas<sup>13</sup>. Se razone que el sistema del entomizado requiere el uso de una pasta muy húmeda que pudre las maderas ocasionando flexiones, grietas y penetración del agua de lluvia, con lo que el proceso se acelera. No es ya en esta fecha la cubierta original, a pesar de haber transcurrido apenas dos años de la inauguración oficial, puesto que se describe la existente como constituida por rollizos separados 25 centímetros de eje a eje. El autor del proyecto, D. José Rodríguez Acerete, propone una cubierta de viguetas de acero inglesas que sustentarán bovedillas de ladrillo de 50 centímetros de

<sup>11</sup> A.H.N., O.P., leg. 15.224.

<sup>12</sup> *Revista de Obras Públicas*, núm. 20, 1865, pág. 245.

<sup>13</sup> A.H.N., O.P., leg. 15.224.

luz. Aceptando también una tradición constructiva de la zona, sugiere una capa de grava de grano fino propia de la región llamada láguena, de conocida eficacia como impermeabilizante, y sobre la lagüena aún baldosas. El Rey Amadeo autoriza la ejecución de este proyecto presupuestado en 16.666,90 reales mediante un decreto publicado en la *Gaceta* de 14 de mayo de 1872.

Pero tampoco el problema queda resuelto por mucho tiempo. En 1911, D. Jaime Ramonell ante los grandes desperfectos de las fachadas, desplomadas por el empuje de las bóvedas citadas, planea una cubierta de hormigón armado, que no es aceptada, y en 1913, otro ingeniero, D. Ángel Blanc y Perera<sup>14</sup> discurre una cubierta de zinc, tampoco realizada, o una vuelta a la madera con forjados de ladrillo hueco entre las vigas. Muy ingeniosamente trata de eliminar las causas que promovieron el desplome de los muros periféricos, es decir, la transmisión directa a ellos de las dilataciones así como de los pequeños movimientos que la base de la torre experimenta los días de fuerte viento. Independizando las cubiertas de la torre mediante la disposición en su torno de unos nuevos macizos de apoyo, cree que se alcanzará un resultado positivo.

Lo que resulta más significativo de toda esta monótona secuencia de luchas es, a mi juicio, que en ningún momento se cede siquiera a la idea de buscar la solución más fácil desde el punto de vista práctico, que hubiera sido la construcción de un tejado a cuatro aguas, con las armaduras apoyadas en la torre, porque tal recurso dañaría irremediablemente la gracilidad y la soberbia elegancia del conjunto. Otra vez, pues bien a las claras, la atención a la dimensión de lo estético, tan indiscutida, que ni siquiera es preciso aludirla, sino muy de pasada en las memorias.

#### REPARACIONES Y REFORMAS MENORES

En 1929 el ingeniero D. Arturo Guixot Martínez, teniendo en cuenta que las primitivas rejas de las ventanas del piso bajo, colocadas hace unos se-

tenta años están en muy mal estado, «por el decoro propio de un edificio del Estado continuamente visitado por los turistas y veraneantes que acuden a esta playa» procedió a «proyectar un tipo de reja adaptable para todos los huecos que son exactamente iguales, tipo que es casi una reproducción del adoptado en las rejas antiguas, pues sólo difiere de él en haberse suprimido todo tipo de molduras y adornos de plomo, por haberse notado que en los puntos de contacto de los dos metales, hierro y plomo, la destrucción del primero ha sido completa»<sup>15</sup>.

Finalmente, en 1933, el mismo ingeniero sustituye la barandilla y la escalera de hierro de acceso al torreón, por otras de bronce<sup>16</sup>.

#### DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO: MEDIDAS

Ninguna más exacta y detallada descripción podría encontrarse que la que nos ofrece el acta de recepción de la obra, apenas terminada, en 18 de diciembre de 1864, que firmaron el Ingeniero Jefe D. Juan Moreno Rocaful, el Ingeniero segundo encargado de las obras D. Evaristo de Churruca, los ayudantes y el contratista. Transcribo, pues, de ella, literalmente, a pesar de su abuso de gerundios:

«El edificio afecta en su planta la forma de un cuadrado teniendo de lado veinte metros de longitud. Consta de dos pisos: en el primero hay habitaciones para el Ingeniero y dos torreros, conteniendo además los almacenes, cuarto de limpieza y el vestíbulo... en el segundo están las habitaciones del Sr. Inspector o Ingeniero Jefe, un torrero y las que están destinadas para los alumnos en práctica. En la fachada principal que mira a Levante están la puerta de entrada y cuatro ventanas en el piso bajo y cinco en el principal; en la de Poniente hay cinco ventanas en ambos pisos y cuatro en los que miran al norte y sur. La puerta y ventana del piso bajo son de medio punto: la primera tiene 3,10 m. de altura, incluso el medio punto, y 1,40 m. de luz. Las dimensiones análogas de las ventanas son 2,10. Las del piso principal son rectangulares, de 1,80

<sup>14</sup> Ministerio de Obras Públicas, Servicio de Señales Marítimas, Ed.-2-MU, leg. 17.

<sup>15</sup> M.O.P., S.S.M., Ed. 8-MU, leg. 17.

<sup>16</sup> M.O.P., S.S.M., Ed. 11, leg. 17.



m. de altura y 90 cm. de anchura, adornadas en su parte superior con un guardapolvo. La altura del edificio hasta la coronación del pretil es 11,60 metros. Los muros de fachada son de sillería y tienen 65 centímetros de espesor en el zócalo, 60 en el resto del primer piso y 50 centímetros en el segundo; los de crujía tienen también este último espesor y están contruidos de mampostería. La torre está situada en el centro del edificio. Consta primero de un cuerpo prismático de 12,50 de altura, cuya sección es un octógono regular de cuatro metros de apotema y que sirve de base a la columna que forma la torre por medio de un filete de una media caña. En la parte superior y a la altura de cuarenta y tres metros del plano de emplazamiento y al nivel del piso de la antecámara está rodeada de un cordón de 40 centímetros de altura; inmediatamente después viene, digámoslo así, el capitel de la torre, el cual tiene cuatro metros de altura y está formado primero de una superficie cónica continuación de la anterior; y de una gran moldura formada por una cornisa muy saliente y caracterizada sostenida por dieciséis ménsulas. Coronándola existe un antepecho o balaustrada calada de un metro de altura en los intervalos de las ocho columnas apuntadas que sirven para su mutuo enlace y cuya altura es 1,40 metros. Sobre la cornisa se eleva asimismo un torreón de 2,20 metros de altura y 3,20 metros de diámetro interior en el cual se empotran los montantes de la linterna y que con la ya dicha balaustrada forma una galería para desahogo de los torreros. La forma interior de la torre es la cilíndrica hasta la altura de arranque de la bóveda esférica que cubre la antecámara; su diámetro es 3,60 metros. En la parte cónica de la torre tiene cuatro ventanas de medio punto de dos metros de altura y 1 de luz: dos de ellas mirando a Levante y otras dos a Poniente; tiene asimismo para dar luz a la antecámara dos ventanas circulares de 80 centímetros de diámetro correspondiéndose con aquéllas. El espesor del muro en el cuerpo prismático es de 2,20 metros, 1,20 en el arranque de la superficie cónica y 80 centímetros a su terminación en la parte inferior de las ménsulas; el talud de ésta es de 2.258 cienmilésimas de un metro. El espesor del torreón es cuarenta y cinco centímetros. En el interior de la torre hay una escalera elizoidal /sic/ de 90 centímetros de anchura; su planta es anular y está comprendida entre la parte interior de los muros de aquélla y los del pozo de un metro de

diámetro que sirve de alma de la escalera, al mismo tiempo que facilita el servicio del faro; el espesor de los muros del pozo es de 40 centímetros. Esta escalera arranca en el primer piso del edificio y termina en el de la antecámara; para pasar de ésta a la cámara de iluminación hay una escalera elizoidal de fundición de cuatro metros de altura y 1,50 de diámetro. La altura total de la torre, comprendido en el torreón, es de 49,20 metros».

El acta describe luego los edificios auxiliares: una *caserna* rectangular de 23 x 48,50 metros para almacenes y habitaciones, cubierta a dos aguas; un *algibe* también rectangular de 15,20 x 6 metros cubierto con bóveda de mampostería de cañón rebajado; y un *horno* circular de 2,20 de diámetro interior, cubierto con bóveda elíptica de ladrillo. Fue preciso también abrir en buena parte de nuevo, y ensanchar el resto del camino que unía el viejo torreón con la antigua población de Los Blancos, y prolongarlo hasta las canteras del Sabinar o Sanibal.

#### APARATO ÓPTICO

El primer equipo luminoso que funcionó en la torre fue fabricado por la casa Henry Lepaute de París, que completó en 12 de diciembre de 1864 el envío de los últimos objetos que faltaban para poner en marcha el mecanismo. En el expediente citado tantas veces, del Archivo Histórico Nacional, se guarda también, para los estudiosos, de la especialidad la «Memoire de la furniture d'un appareil catadioptrique de 1<sup>er</sup> ordre a l'éclipse de 60" en 60" en éclats prolongés, avec sa lanterne pour le Phare du Cap de Palos», que fue aprobada por Real Orden de 24 de febrero de 1857, y cuyo importe era de 63.755 francos más 4.500 de envío<sup>17</sup>.

#### INAUGURACIÓN

Después de todo el complicado proceso seguido hasta la realización completa, la luz se encendió definitivamente el día 31 de enero de 1865.

<sup>17</sup> A.H.N., O.P., leg. 15.224.

## INTENCIONALIDAD MONUMENTAL

El edificio que nos ocupa fue concebido con una especial intención de monumentalidad, tanto por el hecho de ser uno de los más estratégicamente emplazados, como por el propósito que se tuvo de hacer de él una escuela de torreros, a cuyo fin se previó habilitar aulas y habitaciones para los aspirantes a esta profesión. Hubo, asimismo, un propósito decididamente estético, más allá de las simples preocupaciones por la «utilitas» vitruviana que tópicamente se atribuyen al ingeniero cuando planea sus obras <sup>18</sup>.

## EL EDIFICIO COMO SÍMBOLO

Sobre su sólido plinto prismático, esta columna enorme, gris, sola sobre la roca junto al mar. Y, además, al atardecer, la corona de luz que barre el cielo —como las potencias de plata de un Cristo antiguo— con unos enormes haces similares a los que Gustavo Doré hace brotar de la frente de Moisés, bajo el cielo bronco del Sinaí. Es casi demasiado. También cinetismo, como un sueño arcaico de Nicolás Schöffner.

El estudioso del arte en nuestros días, acostumbrado a leer interpretaciones profundas de los más leves matices diferenciales en la utilización del espacio, o de los elementos más comunes en el vocabulario constructivo clásico, heredados, como las palabras, pero decantados y siempre oscilantes en su significado como ellas —huella de una cultura en parte ida, en parte viva— siente como excesiva esta presencia, casi, de un emblema de Saavedra Fajardo convertido en mole de piedra.

Las asociaciones acuden en abundancia y desorden: las columnas que, junto a Brindisi, en el lugar en que murió Virgilio, marcan el final de la Vía Apia sobre el Adriático ya casi Jónico; las míticas columnas de Hércules, a ambos lados del estrecho que se abría al Océano tenebroso; las domesticadas en la fuente de Anteo, de Aranjuez, que sur-

gen del agua sobre rocas aún berninescas; o las columnas conmemorativas, con su escala interior en caracol, como la Trajana, la Vendôme, la señada por Rodin como un colosal monumento al trabajo humano; y luego las columnas habitables, porque el faro lo es, como el rascacielos pensado por Adolf Loos para el concurso del *Chicago Tribune*; después vienen las columnas con fuego en lo alto, como el «monumento» por antonomasia, el del incendio de Londres, con sus llamas de piedra sobre el capitel; y el pedestal alto, prismático y octogonal, visible a los ojos del entendimiento, que perfora el edificio bajo, invita a evocar la forma estereotipada de tantas y tantas columnas de hierro fundido, contemporáneas poco más o menos del faro que encontramos a diario en los locales comerciales de las casas decimonónicas en cualquiera de nuestras ciudades, algunas incluso con pequeños canes en la coronación del capitel para que el parecido sea mayor.

Todo este tropel, o alguna de las imágenes que lo integran al menos, ¿puede razonablemente presumirse que estuvo en la mente de los proyectistas? ¿Tal vez llegaron a la forma cuajada por una mera imitación de modelos franceses-Biarritz, mencionado varias veces —y semejante, aunque mucho menos próximo al canon, sin basa, descentrado en un pedestal alargado— o ingleses? ¿Querían hacer de esta enorme columna, reguladora con sus brazos inmensos e inmateriales del tránsito en el mar, como un anti-gnomon, un reloj de las tinieblas antitético de un reloj de sol como el que el Padre Sarmiento soñaba en su celda benedictina —emblema de la armonía Cosmos-Estado— para el patio del Nuevo Palacio Real de Madrid? ¿Quisieron, conscientemente servir a la idea de la administración central, con un símbolo majestuoso del poder estatal? ¿O lo hicieron sin saberlo, como la prosa de Mr. Jourdain? Es difícil contestar <sup>19</sup>.

<sup>18</sup> El discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de D. Carlos Fernández Casado, titulado «Estética de las artes del ingeniero», publicado en 1976, plantea esta difícil cuestión y propone una salida apoyada en la filosofía de Zubiri y en los contenidos del pensamiento clásico griego.

<sup>19</sup> Debo gratitud por su amabilidad al facilitarme noticias, orientaciones y documentos a D.<sup>a</sup> Teresa de la Peña, del Archivo Histórico Nacional; D.<sup>a</sup> Concepción Álvarez Terán, del Archivo General de Simancas; D.<sup>a</sup> Concepción de la Fuente, del Archivo de Obras Públicas, Sr. Director del Museo Naval de Madrid; D.<sup>a</sup> Isabel Mateo, del Instituto Diego Velázquez; Sr. Rodríguez Pou, del Servicio de Alumbrado Marítimo; Sr. Soriano, del Servicio Histórico Militar; D. Ángel del Campo; D. Fernando Carlos López; D. Javier Pérez Rojas; Sres. de Viñao; y a otros muchos compañeros, amigos y funcionarios de distintos centros.

---

## *La legislación en materia de urbanismo y construcción en el Valladolid del siglo XIX*

M.<sup>a</sup> ANTONIA VIRGILI BLANQUET

En un doble aspecto podemos considerar el tema de la legislación, de un lado las diversas regulaciones sobre urbanismo y construcción que se establecen para la propia ciudad: bandos, ordenanzas, etc., y de otro el reflejo que tienen las disposiciones que a nivel general se iban produciendo: Reales Órdenes, Leyes de Ensanche, Leyes de expropiación, creación de organismos como la Junta Consultiva de Policía Urbana, etc.

Respecto al primer punto, Valladolid se regía, a comienzos del siglo XIX, por las ordenanzas recopiladas y ordenadas por el Regidor D. Juan Mosquera de Molina y aprobadas por Carlos V en 1549. De ello tenemos constancia pues en 1818 se imprimen por quinta vez con plena vigencia, existiendo actualmente un ejemplar de dicha edición en el Archivo Municipal <sup>1</sup>.

Esta situación es prácticamente común a toda España, pudiendo afirmar que, a nivel general, la base del futuro Derecho Urbanístico serán estas compilaciones de los diversos cometidos que regulaban la actuación de la denominada «policía urbana». Hasta 1846 Madrid se regía por una serie de disposiciones anárquicas, que si bien algunas de

ellas estaban recopiladas carecían éstas del suficiente valor oficial. En este año el Ayuntamiento de Madrid decide la formación de unas ordenanzas acordes con la legislación municipal de 1845, encargándose la memoria del proyecto a D. Ramón de Mesonero Romanos <sup>2</sup>. Éste elabora las «Ordenanzas de Policía Urbana y Rural» y marca una interesante directriz para posteriores estudios: designación de la altura de los edificios respecto a la anchura de las calles, forma de construcción y aspecto exterior de fachadas, designación de las fábricas que no podían situarse en el interior de la población, etc.

En Barcelona no será hasta 1856 cuando se aprueban las Ordenanzas. Resultan sumamente interesantes por incorporar un anexo sobre reglamento especial de calderas y máquinas de vapor y también por la sustitución que en ellas se hace de conceptos que expresan fines de la actividad municipal: ornato, limpieza, etc., por una clasificación basada en materias concretas susceptibles de una regulación completa: edificios, establecimientos fabriles, etc. <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «Ordenanzas con que se rige y gobierna la República de la muy noble y leal ciudad de Valladolid», Imp. de Roldán, Valladolid, 1818. Otras fechas de reimpresión son: 24 de abril de 1737 siendo corregidor D. Miguel Francisco de Medina y Contreras y 16 de octubre de 1763, siendo corregidor D. Agustín Guiráldez Salgado.

<sup>2</sup> R. DE MESONERO ROMANOS, *Trabajos no coleccionados*, T. II, Madrid, 1903.

<sup>3</sup> M. BASSOLS COMA, *Génesis y Evolución del Derecho Urbanístico Español (1812-1956)*, Madrid, 1973. Libro de Actas Archivo Municipal de Barcelona, Sesión de 11 de noviembre de 1856, Alcalde Ramón Figueras.

En Valladolid tendremos que esperar a 1886 para que veamos realizarse la aprobación de unas ordenanzas acordes con el desarrollo que en la ciudad se estaba produciendo.

En el intervalo que existe desde 1818 a 1886, los alcaldes tuvieron que suplir esta ausencia con la publicación de numerosos bandos como los de 1849 y 1862<sup>4</sup>. De otra parte en sesión de 3 de septiembre de 1859 se vio el Ayuntamiento en la necesidad de acordar que cuantos asuntos se relacionasen con el establecimiento de artefactos industriales movidos por vapor, se decidiesen con arreglo a lo dispuesto en este particular en las ordenanzas de Barcelona.

En 1849 se hace un primer intento de redactar unas nuevas ordenanzas para la ciudad. Uno de los concejales expone la necesidad pero se alega por el alcalde D. José Oller y Menacho, que sería conveniente se suspendiese la redacción del proyecto hasta que se presentaran los bandos que había determinado publicar y de los cuales se hallaban ya en prensa bastante parte. Dicho bando resultará sumamente completo y se convertirá en el punto de mira y base de transformaciones posteriores.

Entre estas modificaciones destaca la relativa a las ordenanzas de ornato que se realizan en 1853. Ello viene en parte condicionado por las constantes aclaraciones que los arquitectos tienen que pedir al Ayuntamiento al haber variado algunas de las circunstancias anteriores: altura edificaciones, anchura de calles, etc.<sup>5</sup>.

Es de destacar que los primeros años de esta segunda mitad de siglo son de intenso desarrollo para la ciudad, puesto que se estaba produciendo al des-

pegue industrial potenciado en años anteriores por el Canal de Castilla. Por ello cada vez se hacía más imperante la existencia de leyes y ordenanzas que regulasen al gran número de construcciones que, como resultado del crecimiento de la ciudad, se estaban realizando.

Después de la reforma de 1853, en muy corto espacio de tiempo, se vuelve a plantear un problema similar que llevará a fijar en sesenta pies la altura máxima de los edificios en calles de primer orden<sup>6</sup>. En la misma línea están dos proyectos, que creemos no llegan a realizarse, cuyas fechas respectivas son 1858 y 1863. En la primera se presentó un proyecto de ordenanzas para aprobación del Ayuntamiento<sup>7</sup> y en 1863 lo que se solicitaba era una mera modificación, similar a la de 1855<sup>8</sup>.

Anteriormente a las ordenanzas de 1886, se elaboró un «Reglamento de Obras Públicas Municipales» con fecha de 1879. Comprende ya aspectos tan interesantes como ornato público, alineaciones, salubridad y seguridad en toda clase de edificios y en la vía pública, obras municipales, vías urbanas y rurales, fuentes, estadísticas, trabajos catastrales y levantamientos de planos, arbolados, viveros, jardines y paseos, almacén de herramientas, extensión de las actas de la comisión de obras y tramitación de los asuntos de la sección en sus relaciones con la Secretaría General<sup>9</sup>. En el informe que para esta ocasión redacta la comisión de obras, es destacable los datos que se dan sobre el crecimiento del volumen de edificación de la ciudad, tanto en obras particulares como públicas, a raíz de ello y teniendo en cuenta que todas esas obras exigían detenido informe facultativo, se deduce la necesidad de que la sección se hallase dotada de un personal suficiente, proponiendo la existencia de dos arquitectos independientes entre sí, aunque subordinados

<sup>4</sup> L.A.A.M., Sesión de 8 de enero de 1849; Norte de Castilla, 19 de julio de 1862.

<sup>5</sup> La necesidad de efectuar modificaciones en el Bando de 1849 se hace patente y destacan entre ellas las relativas a los artículos 1.º (Se prohíbe levantar, reparar, estucar y pintar pared exterior alguna sin preceder la licencia del Ayuntamiento. Dicha prohibición es extensiva a la alteración de huecos) y 3.º (Los arquitectos y maestros de obras en su caso presentarán diseño de alzado del edificio en la pared exterior, por cuantos lados comprenda, con el colorido que deban tener y todo lo relativo a la clasificación de calles y la altura de las construcciones en relación a ella: máxima de 94 y mínima de 34 para las de primer orden, 48 y 24 para las de segundo, 45 y 24 para las de tercero y finalmente 40 de altura máxima y 24 también de mínima para las de cuarto).

<sup>6</sup> Expediente de Obras Archivo Municipal, Leg. 758: «A virtud de la moción del Sr. Sierra, el Ayuntamiento, teniendo presente que el desarrollo y mayor importancia que va recibiendo en esta ciudad la construcción de edificios particulares, exige una modificación del artículo cuarto de las ordenanzas de ornato, acordó fijar para los nuevos edificios la altura máxima de sesenta pies en las calles de primer orden, cuya modificación se haga notoria a los profesores de arquitectura que ejercen en esta ciudad».

<sup>7</sup> L.A.A.M., Sesión de 29 de diciembre de 1858.

<sup>8</sup> L.A.A.M., Sesión de 20 de marzo de 1863.

<sup>9</sup> E.O.A.M., Leg. 769, 1879.

y el aumento de todo el personal de esta sección. Al parecer dicho Reglamento se aprueba en febrero de 1882 tras haber sido completado con las disposiciones tocantes al establecimiento, cargos, etc. del arquitecto municipal <sup>10</sup>.

El ambiente pues era totalmente propicio para que surgiera la compilación y elaboración de nuevas ordenanzas. Ya desde hacía años se venía haciendo hincapié en este punto aunque no se plasmará, como ya hemos dicho, hasta 1886. En sesión de 1861 por ejemplo se puede recoger la moción de varios concejales sobre la necesidad imperiosa de redactar unas ordenanzas <sup>11</sup>. Además del clima general que reinaba en la población, el Ayuntamiento estaba obligado a cumplir con lo que se disponía en la Ley Municipal, artículos 73 y 74 y por ello se nombra una comisión para que realice dicho trabajo. El 14 de junio de 1886 se presenta el proyecto y tras estudiarlo el Ayuntamiento, es definitivamente aprobado el 26 de julio por el Gobernador Civil.

El resultado de todo ello es altamente satisfactorio y las Ordenanzas elaboradas tendrán vigencia, con algunas modificaciones, al menos hasta el estallido de la Guerra Civil española en 1936.

Indudablemente si se comparan fechas respecto a ciudades de cierta importancia, se observa un notable retraso. Ya hemos citado las ordenanzas de Barcelona de 1856, las de Madrid, etc. Sin embargo si analizamos el contenido de las Ordenanzas de Valladolid de 1886 incluso podría decirse que incluyan materias que serán tenidas como novedad en las modificaciones que respectivamente hacen de sus Ordenanzas Madrid en 1892 y Barcelona en 1891 <sup>12</sup>. Los títulos en los que se dividen son siete: Gobierno y régimen interior, Espectáculos y diversiones públicas, Servicio de pública y seguridad personal, Higiene y Salubridad, establecimientos fabriles y peligrosos, incómodos e insalubres, Construcciones, Vigilancia urbana y policía rural.

También nos parece sumamente interesante el apéndice final con la «clasificación de las diversas vías», en él se recogen todas las calles de la ciudad según su importancia, señalando aquellas que estaban sometidas respectivamente a alineaciones legalmente aprobadas o a expedientes tramitados con arreglo a la Ley de expropiación forzosa: de un total de doscientas noventa y nueve calles, ciento cinco se hallaban ya con su alineación aprobada y quince pendiente de tramitación <sup>13</sup>.

Finalmente señalaremos que gran parte de los capítulos que se refieren a obras y construcciones habían sido elaborados ya en 1883 por el arquitecto J. Benedicto y Lombía, existiendo en el Archivo Municipal un interesante documento manuscrito en el que se recoge dicho estudio <sup>14</sup>.

Como conclusión de esta primera parte de nuestro trabajo nos parece interesante resaltar que, si bien es tardía la elaboración definitiva de unas ordenanzas, la preocupación del Ayuntamiento de regular sobre todo las construcciones que se iban realizando en la ciudad es notoria. No parece haber tanto interés y urgencia en lo relativo a cuestiones puramente urbanísticas y en especial es de notar una ausencia total de cualquier tipo de legislación en torno al concepto de ensanche. Lo mismo veremos qué ocurre después cuando estudiemos el reflejo de las disposiciones generales y es debido a la situación peculiar de Valladolid en materia de urbanismo: a diferencia de la mayoría de las ciudades españolas, que necesitan con urgencia ampliar el radio de su población con zonas de ensanche, en el interior de Valladolid, debido a los efectos de la Desamortización y a la cubrición de los Esguevas que atravesaban la ciudad, quedan en su interior numerosos espacios disponibles para edificar, con ello no será hasta entrado el siglo XX, cuando se plantea la necesidad de elaborar un plan que facilite y regule el crecimiento de la ciudad.

Ello tiene unas consecuencias que, aun no habiendo razón de ser para que fueran negativas, lo serán al hacer que se olvide la atención a los nú-

<sup>10</sup> E.O.A.M., Leg. 709; L.A.A.M., Sesión Extraordinaria de 7 de febrero de 1882.

<sup>11</sup> L.A.A.M., Sesión de 6 de septiembre de 1861: «Ordenanzas que llenen como es de desear las necesidades cada vez más apremiantes de la población, elevándola a la altura a que está llamada». Dicha moción se remite a informe de la comisión de Gobierno y quedará una vez más, sin ningún efecto.

<sup>12</sup> M. BASSOLS COMA, pág. 405.

<sup>13</sup> *Ordenanzas municipales de Valladolid*, Imp. A. Zapatero, Valladolid, 1886.

<sup>14</sup> Ordenanzas de Obras para la ciudad de Valladolid, año 1883.



cleos de extrarradio que se iban formando con el contingente de la clase obrera que no podía pagar los precios del interior del casco y también que se tarde en redactar un proyecto de reforma interior de la población, así como de limitación de la construcción, habrá que esperar hasta 1931 y 1935 para que veamos surgir estos proyectos, interesantes pero que no podrán ya resolver lo que se había convertido en auténticos vicios del urbanismo vallisoleño.

En cuanto al reflejo que tienen en la ciudad las disposiciones generales que surgen de modo oficial, nos encontramos con que son bastante nulas en materia estrictamente de urbanismo, mientras que encuentran eco las relativas a construcción u otros asuntos varios.

Entre ellas nos encontramos la Real Orden de 1833 recordando la prohibición de enterrar en las ciudades y urgiendo la construcción de cementerios. Supondrá esta disposición un impulso definitivo y en mayo el Capitán General transmite la orden al Ayuntamiento especificando que en el plazo de tres días se procede a la construcción de un cementerio provisional. La orden no se cumplirá con tanta rapidez, pero Guías posteriores recogen que los primeros enterramientos de cadáveres en el nuevo emplazamiento se realizaron en julio de ese mismo año.

Un poco posterior es la Real Orden de 25 de julio de 1846 por la cual se dispone que todos los Ayuntamientos levanten el plano geométrico de las poblaciones especificando que, en el mismo plano, se marquen con líneas convencionales las alteraciones que hayan de hacerse para la alineación futura de cada calle, plaza, etc. aunque esta disposición encuentra eco en la ciudad a nivel teórico en 1852<sup>15</sup>, no se plasma en la realidad hasta 1862 creemos que como resultado de una nueva Real Orden con fecha de 19 de diciembre de 1859 que recogía la instrucción sobre la ejecución de dichos planos y sobre la que el Ayuntamiento da noticia en sesión de 17 de febrero de 1860. El plano eje-

cutado es el de J. Pérez de Rozas, se terminó en 1864 resultando a juicio de todos de gran calidad<sup>16</sup>.

De 1850 son dos Reales Órdenes que inmediatamente recoge el Ayuntamiento por la importancia que ambas tenían. La primera es comunicada por la Real Academia para que, antes de ejecutar obras en parajes o calles públicas, se obtenga la aprobación oportuna<sup>17</sup> y la segunda se refiere a conservación de Monumentos históricos y va en la misma línea que la primera destacando algunos párrafos como «procure que las fachadas de las casas antiguas, tanto de esa capital como de las demás poblaciones que ya por el mérito de su arquitectura o por buena construcción, ya también por el carácter singular que ofrecen para la historia del arte nacional y por los recuerdos que tienen, merecen conservarse, a toda costa evite que sean alteradas ni desfiguradas con blanqueos ni revoques ridículos»<sup>18</sup>.

En la década de los cincuenta existen varias Reales Órdenes más, de las cuales ninguna es recogida por el Ayuntamiento de Valladolid lo que indica que no se siente la Corporación en situación de aplicar dichas medidas a la población. Destacan entre ellas la Real Orden de 16 de junio de 1854 en torno a los expedientes singulares de alineaciones, trámites, etc., la de 10 de junio también de 1854 que regula la anchura de calles y la Real Orden de 1 de agosto de 1857 igualmente sobre alineaciones.

No ocurre igual con el Real Decreto de 1 de diciembre de 1858 sobre la implantación de arquitectos provinciales. En sesión de 23 de diciembre se dio cuenta de dicho Decreto y el Ayuntamiento acordó quedar enterado<sup>19</sup>. No tenemos certeza de en qué fecha empieza a regir en la ciudad pero en 1861 ya llevaba un tiempo ejerciendo, ocupando el puesto el arquitecto Epifanio Martínez de Velasco.

En los años que transcurren desde 1860 hasta el final de siglo nos encontramos con igual situación y el agravante además de que se produce en

<sup>15</sup> L.A.A.M., Sesión 29 de julio de 1852. Propuesta para elaborar «el plano geométrico de esta población por hacerse necesario cada vez más para mejorar el ornato de la población y evitar perjuicios a los propietarios de los edificios», E.O.A.M., Leg. 760, 1858. Igual propuesta del arquitecto D. Vicente Miranda.

<sup>16</sup> E.O.A.M., Leg. 763, 1862; L.A.A.M., Sesión de 15 de enero de 1864.

<sup>17</sup> E.O.A.M., Leg. 754, 1850.

<sup>18</sup> E.O.A.M., Leg. 756, 1850.

<sup>19</sup> L.A.A.M., Sesión de 23 de diciembre de 1858.

este período un cierto desinterés en el estudio de la problemática urbanística. Las leyes se limitan a reproducir o perfilar conceptos de ensanche y de reforma interior de la población ya reguladas en la etapa anterior.

Destacan entre estas disposiciones la Real Orden de 2 de agosto de 1861 sobre alineaciones, la del 8 de febrero de 1863 sobre limitación de la propiedad, la ley de ensanche de 29 de junio de 1864 y sus modificaciones de diciembre del 76, la Real Orden sobre Expropiación forzosa de 26 de septiembre de 1864 y por último la Real Orden de 12 de marzo de 1878 sobre alineaciones.

De todas ellas únicamente la Real Orden sobre limitación de la propiedad de 1863 encuentra eco en la ciudad de Valladolid. En sesión del Ayuntamiento de 20 de febrero de dicho año se leyó íntegramente acordando quedar enterado y que se tuviera en cuenta por la Comisión del ramo puesto que contenía las reglas a que habían de sujetarse los propietarios cuando trataran de reformar sus casas o hacerlas de nuevo <sup>20</sup>.

Vemos por tanto confirmado lo que dábamos como conclusión de la primera parte de nuestro trabajo, es decir que si bien hay una exigencia por parte del Ayuntamiento y del Gobierno Civil de la provincia para que se cumpla lo indicado en materia de construcción no ocurre lo mismo en los aspectos urbanísticos. Ello tendrá graves consecuencias puesto que no es que no existe una actividad notable en la remodelación del casco de la población, sino que ésta se hace con propuestas un tanto mezquinas —así la anchura de las calles se proyecta en ocasiones de nueve metros—, falta visión de conjunto en las transformaciones, la población se extiende anárquicamente y además al faltar un plan de urbanización estudiado y aprobado por la superioridad, el Ayuntamiento no podía acogerse a los beneficios económicos que existían en las leyes vigentes, lo cual influyó también para que, al actuar como cortapisa el aspecto económico, los planes sean por lo general exigüos y cortos de miras <sup>21</sup>.

Por todo ello no nos parecen exageradas las palabras que publica el arquitecto municipal J. Agapito y Revilla en 1901 sobre el tema: «El trazado de nuestra ciudad, únicamente por lo que se refiere a la superficie puede satisfacer las exigencias de una buena urbanización; pero en cambio la red viaria no puede ser más fatal, no obedece a ningún plan y no puede describirse de ninguna manera; forma el trazado en planta de las vías públicas un verdadero laberinto, encontrándose toda clase de ángulos, existiendo aún esos llamados corrales, calles sin salida que tienen una ventilación incompleta» <sup>22</sup>.

Dos aspectos que nos parecen interesantes recoger, como final ya de nuestro estudio, son los relativos a las disposiciones que se toman sobre los maestros de obras y sobre saneamiento respectivamente y la situación de Valladolid respecto a ellas.

En la segunda mitad del siglo XIX la participación de los maestros de obras en el desarrollo de la construcción vallisoletana tiene un papel destacado. Una gran parte de la edificación privada se proyecta por ellos incluso en años en que la legislación no lo permitía.

Las dos Reales Órdenes que afectan a esta profesión son las de 1849 y 1853. En la primera se especifica que: «los maestros de obras que obtengan el título de tales, podrán ejercer en todas las provincias y quedar habilitados para la construcción de edificios particulares bajo la dirección y planos de un arquitecto y para la medición, tasación y reparación de estos mismos edificios, siempre que en este último caso no se altere la planta de éstos» <sup>23</sup>. La palabra planta se interpretó de muy diversas maneras, lo cual dio origen a la Real Orden de 1853 que perfila el contenido de la anterior sin novedad que variase la situación de estas personas.

Este estado de cosas se mantiene hasta el Decreto de 1870 y llama la atención el hecho de que en Valladolid, aun conociéndose lo establecido, se haga caso omiso en muchas ocasiones de ello. Entre 1850 y 1870 aparecen numerosas veces maestros de obras firmando planos: Manuel Caballero

<sup>20</sup> L.A.A.M., Sesión de 20 de febrero de 1863.

<sup>21</sup> M.<sup>a</sup> ANTONIA VIRGILI, «Desarrollo Urbanístico y Arquitectónico de Valladolid: 1851-1936», Valladolid, 1978 (inédito).

<sup>22</sup> J. AGAPITO Y REVILLA, «Valladolid en el siglo XX», *Norte de Castilla*, 1 de enero de 1901.

<sup>23</sup> E.O.A.M., Leg. 760 (197).

de Orduña, Genaro de Cos, F. Tablares, etc. y sólo en dos o tres ocasiones se deniega la solicitud de licencia, lo cual origina siempre reclamaciones por parte del afectado<sup>24</sup>. Una de las razones de este hecho pudiera ser que los maestros de obras que realizan los planos cuyas licencias se permiten, hubiesen obtenido el título anteriormente a las fechas de las Reales Órdenes o sencillamente que lo que fuera en un principio excepción llegara a convertirse por su frecuencia en norma de actuación.

A partir de enero de 1870 varía la legislación y tanto en esta disposición como en las posteriores: Real Orden de 23 de enero de 1872, 1 de octubre de 1876, 16 de agosto de 1877 y 4 de enero de 1878, se deslindan clara y distintamente las atribuciones de los arquitectos y maestros de obras, prohibiéndose la intervención de éstos como no sea en clases de segundos o auxiliares de los arquitectos en los proyectos de toda obra de carácter público; los maestros de obras sólo están autorizados para proyectar, dirigir, tasar casas y construcciones de propiedad particular. Esto tiene un importante reflejo en la ciudad y a partir de esta fecha proliferan las firmas de maestros de obras en los proyectos para viviendas: Camilo Guzmán, Santiago R. Herrero, J. Palacios, V. González Meléndez, Bonifacio Rivero, Alejandro Gallego, Pablo Luis, etc.<sup>25</sup>.

Como último aspecto queremos hacer alusión al lugar que la ciudad ocupa en este siglo en materia de saneamiento, materia importante como bien es sabido dentro de los aspectos urbanísticos.

La Legislación sanitaria en España es sumamente deficiente e incompleta y lo que es peor deshilvanada. Hay que esperar a la Instrucción general de Sanidad pública, aprobada con carácter definitivo por Real Decreto de 12 de enero de 1904, para que se modifiquen en su mayor parte las antiguas leyes de sanidad de 1855 y 1866 y queden compendiados los reglamentos, Reales Órdenes y otras disposiciones de la suprimida Dirección General de Beneficencia y Sanidad<sup>26</sup>.

A pesar de todo ello conforme avanza el siglo XIX España hace intentos para adherirse a la corriente que imperaba en Europa de un interés cada vez mayor por la ingeniería sanitaria, así vemos surgir en 1896 la Ley de Saneamiento y una serie de Reales Órdenes encaminadas a procurar ciertas ventajas en este terreno.

En Valladolid, a diferencia de lo que veíamos ocurría en materia de urbanismo, aunque no existe a nivel de corporación un reflejo teórico inmediato de estas disposiciones, sí que se observa como con los hechos se inserta de lleno en la trayectoria general española. La situación a lo largo de toda la mitad de siglo y gran parte de la segunda era francamente deplorable, sin embargo en 1883 se inician las gestiones para elaborar un «Proyecto General de Saneamiento» de la ciudad, lo cual indicaba ya un interés destacable dada la fecha temprana de dicho proyecto en relación al resto de España. Habrá que esperar once años hasta que se apruebe definitivamente y salvar numerosos obstáculos para su puesta en práctica. Dentro de ello es interesante el reflejo de la Ley de 18 de marzo de 1895 por la cual se ampliaban los beneficios económicos para la realización de las obras de saneamiento y se reconocía a los Ayuntamientos la posibilidad de contraer empréstitos; a dicha ley se acogerá el Ayuntamiento de Valladolid y en 1903 se presentan las bases para la contratación de un empréstito iniciándose la emisión de obligaciones en 1905<sup>27</sup>.

De todo ello podemos concluir que Valladolid se sitúa en materia de saneamiento en un punto avanzado, lo cual viene afirmado por el interés que despierta en otras ciudades españolas tanto el proyecto como la solución económica<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> E.O.A.M., Leg. 760; L.A.A.M., enero de 1858, Maestro de obras Genaro de Cos; L.A.A.M., 15 de noviembre de 1858, Maestro de obras D. Dionisio Ruiz.

<sup>25</sup> M.<sup>a</sup> ANTONIA VIRGILI, ob. cit.

<sup>26</sup> E. GALLEGO, «La legislación española ante los grandes problemas de ingeniería sanitaria», *Revista de Arquitectura*, núm. 26, junio de 1920.

<sup>27</sup> L.A.A.M., Sesión de 24 de marzo de 1905.

<sup>28</sup> E.O.A.M., Leg. 917. Entre 1907-1908 se reciben cartas de los Ayuntamientos de La Coruña, Córdoba, Vitoria y Oviedo pidiendo datos concretos de ambas cosas.

---

## *Aproximación a la escultura funeraria española del siglo XIX*

M.<sup>a</sup> JOSÉ REDONDO CANTERA

Tras el esplendor y desarrollo que había conocido la escultura funeraria en los siglos XV y XVI, y la posterior y progresiva decadencia surgida en los siglos XVII y XVIII, este género conoce un nuevo resurgir en el siglo XIX.

Este «renacimiento» de la plástica sepulcral habría que ponerlo en relación con la aparición en el siglo XIX de un culto a los muertos que, según el historiador francés Philippe Ariès<sup>1</sup>, está en un principio en relación inversa con el fervor católico. Más que un culto religioso, hay un culto humano, civil, a la memoria de la persona desaparecida. Este fenómeno también se plasma en la escultura del siglo XIX en general y en la funeraria, en particular, con un predominio de los motivos de carácter civil o profano sobre los de tipo religioso<sup>2</sup>, que habían constituido hasta este momento el centro de la actividad escultórica española. Efectivamente, la iconografía funeraria, que prácticamente había desaparecido en los sepulcros de los siglos XVII y XVIII, en los que se solía representar solamente la imagen del difunto, aparece de nuevo en el siglo XIX; sin embargo, pierde la intencionalidad religiosa de aquella iconografía de los monumentos sepulcrales de los siglos XV y XVI y tienen un carácter más profano.

En la escultura funeraria española del siglo XIX se pueden distinguir dos grandes períodos, diferenciados por una serie de elementos y condicionantes.

El primero vendría a coincidir con el primer tercio de siglo. Es la época del triunfo del Neoclasicismo. La mayoría de los escultores importantes cuentan entre sus obras al menos con un trabajo de carácter funerario. Dejaremos aquí de lado otro tipo de escultura, también funeraria, pero realizada con una finalidad efímera, la de los túmulos y catafalcos levantados con ocasión del fallecimiento de personajes reales o de la alta nobleza y que han estudiado E. Pardo Canalis y S. Sebastián<sup>3</sup>.

Los sepulcros neoclásicos se encuentran siempre, como es tradicional, dentro de los templos. Continúan perteneciendo, al igual que los de siglos precedentes, a grandes prelados y a personajes de la alta nobleza, es decir, son aún de carácter, por llamarlo así «privado»<sup>4</sup>. Los elementos arquitectónicos están tomados de la Antigüedad clásica: siluetas de templos, frontones, filas de ovas, acróteras,

<sup>1</sup> Ph. ARIÈS, *L'Homme devant la mort*, París, 1977, pág. 536-37.

<sup>2</sup> E. PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, pág. 6-7.

<sup>3</sup> Ídem., «Aportación documental en torno a un cenotafio (1829)», *Arte Español*, Madrid, 1946, pág. 87-93; ídem., «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834», *Arte Español*, Madrid, 1949, pág. 161-68; S. Sebastián, «Arquitectura provisional neoclásica en Madrid», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1972, pág. 167-71.

<sup>4</sup> Aunque la erección de un sepulcro implica siempre una contemplación por parte de unos espectadores y no es algo que permanezca invisible por su condición de privado, aplicamos aquí este término para contraponerlo al monumento sepulcral «público» de la segunda mitad de siglo.

etc. También puede aparecer esporádicamente un perfil piramidal en el fondo (sepulcro de la Condesa de Chinchón, en Boadilla del Monte, por ejemplo). No hay que olvidar que la Academia considera a la pirámide y al obelisco como elementos seculares íntimamente unidos a los monumentos funerarios (recordemos la profusión de estas formas egipcias en los catafalcos del siglo XIX)<sup>5</sup>. La urna sepulcral puede reproducir un auténtico sarcófago romano, como en el caso del enterramiento de los Duques de San Fernando, en Boadilla del Monte, donde la duquesa descansa sobre un sarcófago de estrígiles. Motivo decorativo que no suele faltar es el laurel, ya componiendo una guirnalda, ya en forma de corona. El difunto a menudo está representado en un busto, bien dentro de un medallón (sin duda inspirado en la «imago clipeata» romana), donde aparece generalmente de perfil, o bien, sobre un pedestal. No se excluye la representación del difunto orante (cardenal don Luis de Borbón, en la sacristía de la catedral de Toledo; arzobispo Moscoso de la Romana en la catedral de Palma de Mallorca) o incluso sedente, como la duquesa de San Fernando, a la manera de una matrona romana (una de las posturas preferidas por el retrato neoclásico). El difunto va casi siempre acompañado por una o más figuras, que suelen ser genios funerarios con antorchas apagadas contra el suelo. En el caso de los prelados, éstos pueden ir acompañados por Virtudes (Fortaleza y Caridad en el sepulcro del obispo Quevedo en la catedral de Orense) o ángeles portadores de cruz y báculo pastorales (don Luis de Borbón). En alguna ocasión se encuentra también la figura de un león, como en el caso del Marqués de la Romana, reflejo de lo que Pardo Canalís define como «leonismo», propio de la escultura decimonónica española<sup>6</sup>. Por otra parte, la heráldica pierde importancia, apareciendo en lugares secundarios y en tamaño reducido.

Hay en todos ellos un aire de melancolía, de tristeza, siempre dentro de un tono reposado y amable. El máximo exponente de esta amabilidad sería la ternura con que la duquesa de San Fernando

abrazo el busto de su marido. Por otra parte, contrastan dos tendencias, una que intenta ser realista en la representación de los difuntos, como se ha señalado repetidas veces en el caso del cardenal don Luis de Borbón, y otra idealizadora en las figuras alegóricas que les acompañan.

Un segundo período comprendería lo que resta de siglo. En él aparecen una serie de innovaciones en lo que se refiere a la escultura funeraria. Una de las más importantes es que los templos dejan de ser el emplazamiento exclusivo de los sepulcros y empiezan a levantarse monumentos funerarios en los cementerios. La creación de éstos ya había sido establecida en el siglo XVIII<sup>7</sup>. Ponz se declaraba partidario absoluto de ellos, aunque distinguía entre la sepultura del cuerpo, que debía estar prohibida en las iglesias y la erección en éstas de «memorias sepulcrales... que... recrean provechosamente nuestra vista, nos recuerdan las virtudes de los difuntos... incitan a la virtud... son objetos gentiles que bien colocados en las iglesias aumentan su ornato»<sup>8</sup>. A pesar de las reiteradas órdenes reales del siglo XVIII y principios del XIX, hasta ya entrado este último no se consiguen vencer las resistencias a esta nueva forma de enterramiento, que al fin se hace general en el período que va de 1830 a 1845<sup>9</sup>. El cementerio adquiere en el siglo XIX un papel importantísimo en la vida de la ciudad. En Francia, por ejemplo, se llegará a decir que sin cementerio no puede existir una ciudad y que éste constituye una institución fundamental de cualquier sociedad. El sepultar a los difuntos, que antes era un acto exclusivamente religioso y eclesiástico, se va a convertir, pues, en una labor conjunta de autoridades civiles, ya que está en juego la salud pública y que se trata de una actividad social, y de las eclesiásticas, ya que el lugar es un «campo-santo» y a ellas corresponden oficios y cultos religiosos.

El cementerio es, pues, la plasmación del pasado de una sociedad. Para recordar constantemente ese pasado, para hacerlo actual, son necesarios una serie de signos visibles. La tumba, el monumento

<sup>5</sup> P. NAVASCUÉS, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pág. 38.

<sup>6</sup> E. PARDO CANALÍS, *Escultores*, pág. 7.

<sup>7</sup> L. REDONET, «Enterramientos y cementerios», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXX, Madrid, 1947, pág. 131-70.

<sup>8</sup> A. PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1947, pág. 1270.

<sup>9</sup> A. GONZÁLEZ DÍAZ, «El cementerio español en los siglos XVIII y XIX», *A.E.A.*, XLIII, 1970, pág. 292.



funerario, se revela como algo necesario en la vida social, además de su dimensión personal y familiar<sup>10</sup>. Como consecuencia, va a nacer en los cementerios un nuevo tipo de arte funerario peculiar. Hay un intento de personalizar la sepultura, fenómeno que se acentuará progresivamente. Ya en 1804, en una circular del Consejo del Rey, fechada el 28 de junio, se dice que en los cementerios «se podrán construir también sepulturas de distinción ya para preservar en ellas los derechos que tengan adquiridos algunas personas... en las iglesias»<sup>11</sup>, o bien para los que aspiren a ellas, previo pago de cierta cantidad. «Dichas “sepulturas de distinción” conservarían el espíritu de separación social que tenía lugar en las iglesias parroquiales y conventuales»<sup>12</sup>. Las antiguas capillas funerarias que servían de enterramiento familiar en los templos se independizan, se hacen «exentas», aunque siguen estando dentro de un terreno sagrado, y se reducen notablemente en dimensiones; predomina en ellas la visión del espacio exterior sobre la contemplación del interior y se colocan en el lugar reservado para sepultura de los más pudientes. En la construcción de estos panteones se utilizan estilos variados; principalmente neogriego y neogótico; también se intentan recrear alguna vez el románico y el bizantino. En cuanto a escultura, se levantan monumentos de diversas dimensiones y calidad, en los que aparecen figuras alegóricas del paso del tiempo, de virtudes, sentimientos, etc.

No obstante, no dejará de haber sepulcros en el interior de los templos, ya que las disposiciones oficiales reconocen excepciones a la obligación de sepultar en los cementerios. Estas esculturas funerarias pertenecerán principalmente a sepulcros de prelados y de personajes que se hayan distinguido en el servicio de la Patria. Efectivamente, tras la Guerra de la Independencia, surge en España un sentimiento nacional, que se irá acentuando a medida que avanza el siglo. Se glorifica a los héroes y esta tendencia quedará reflejada en los monumentos públicos, de los que el grupo de Daoiz y Velarde, de Antonio Solá, puede considerarse el iniciador. También se honrará a los héroes en los mo-

numentos funerarios. Ya en el período neoclásico, el sepulcro del Marqués de la Romana había sido erigido como consecuencia del acuerdo tomado por las Cortes de Cádiz en 1821, en honor a la valerosa actuación de aquél. Un ejemplar, que puede servir de puente entre estos dos momentos del sepulcro español en el siglo XIX, es el de Espoz y Mina, en la catedral de Pamplona (1855), realizado aún dentro de la estética neoclásica. En 1836, las Cortes aprueban un proyecto por el que «se establecerá en lo que fue iglesia de San Francisco el Grande de esta Corte, un panteón Nacional, al que se trasladarán con la mayor pompa posible, los restos de los españoles ilustres»<sup>13</sup>. El proyecto se llevará a cabo treinta y dos años más tarde y será un fracaso. El 20 de junio de 1869 se forma un solemne cortejo de dieciocho carrozas fúnebres, en las que llegan a San Francisco restos de militares, literatos, artistas, etc., a fin de recibir gloriosa sepultura en mausoleos dentro del templo. Pero en 1878, los ilustres restos deben volver a sus lugares de procedencia, ya que no se llevan a cabo los monumentos proyectados.

Este fracaso se subsana, sin embargo, con la creación definitiva del Panteón de Hombres Ilustres, junto a la basílica de Atocha. En él se instalan los sepulcros de personajes que se hayan destacado sobremanera en el servicio de la Patria y que hayan encarnado los valores nacionales. Estos sepulcros no tienen ya un carácter privado, sino público. Su erección viene determinada por una finalidad didáctica, por una utilidad ciudadana, de glorificación del servicio que estos hombres habían prestado desde un punto de vista militar o político a la comunidad a la que pertenecieron.

Tampoco escaparon a esta corriente nuestros reyes. Isabel II, en su deseo de emular el Panteón Real, encarga en 1862 al arquitecto don José Segundo de Lema el llamado «Panteón de Infantes» de El Escorial, cuya decoración escultórica estuvo dirigida por Ponciano Ponzano. Este panteón, que se destinaba a albergar los sepulcros de aquellas reinas que no tuvieron descendencia real y a los infantes de la Corona, puede responder a un deseo de reparar el posible olvido hacia estos personajes

<sup>10</sup> Ph. ARIÈS, pág. 534.

<sup>11</sup> Documento publicado por P. Navascués (op. cit., pág. 335).

<sup>12</sup> Ídem., pág. 7.

<sup>13</sup> P. ESTEBAN IBÁÑEZ, *San Francisco el Grande en la Historia y en el Arte*, Madrid, 1962, pág. 36.

que se tuvo en los siglos precedentes, en lo que respecta a la erección de los correspondientes monumentos funerarios. Las obras del Panteón, interrumpidas en 1868 y continuadas por Alfonso XII en 1877, se terminaron bajo la regencia de su segunda esposa, la reina doña María Cristiana. Por otra parte, su primera esposa, la reina doña Mercedes, tenía reservado un lugar para su monumento funerario en el crucero de la cripta de la catedral de la Almudena, según el anteproyecto que realiza el Marqués de Cubas en 1881 <sup>14</sup>.

La preocupación por la exaltación de los héroes nacionales a través de los monumentos funerarios y la ejemplaridad que se podía extraer de éstos fue también recogida por los historiadores del Arte y eruditos de a época. Valentín Carderera (que había proyectado el catafalco de Fernando VII levantado en San Jerónimo el Real en 1834) <sup>15</sup>, en el prólogo del tomo primero de su *Iconografía Española* nos recuerda que las «bellas artes... no sólo traen a la memoria las acciones heroicas, sino que las ponen de relieve, haciéndolas visibles por medio de estatuas, pinturas y retratos a que va asociada la idea de modelos sublimes y ejemplos dignos de imitación» <sup>16</sup>. Al mismo tiempo, la obra de Carderera es fruto del interés que nuestros antepasados decimonónicos tuvieron por los sepulcros. El autor se lamenta del descuido y del olvido en que han permanecido, y, aunque su obra no se refiere exclusivamente a la escultura funeraria, ésta constituye mayoría entre los ejemplos escogidos, ya que casi siempre son los únicos documentos conservados de los personajes desaparecidos. En la siguiente década son idénticos los motivos que mueven a autores como Rosell, Amador de los Ríos, Madrazo, etc., para escribir sus artículos sobre sepulcros en el Museo Español de Antigüedades. Se refieren, por lo común, a aquellos pertenecientes a reyes o personajes notables del pasado. Es de destacar el artículo de Amador de los Ríos sobre el sepulcro del Cardenal Cisneros <sup>17</sup>, en el que relata su intento de traslado a Madrid y su solemne y posterior insta-

lación en la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares. Finalmente, cabe señalar la obra de Vicente Poleró *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*, que aunque editada en 1902, fue escrita por su autor a finales del siglo XIX, ya que es fruto de varios años de viajes y trabajo.

El interés por los monumentos funerarios del pasado se plasma también en los propios sepulcros del siglo XIX. Aparte de las reminiscencias del arte de la Antigüedad clásica que ofrecen los sepulcros neoclásicos, en ocasiones, la escultura funeraria decimonónica está copiando o se inspira en modelos de siglos y estilos precedentes. Citaremos algunos ejemplos. Trasunto de enterramiento gótico quiere ser el sepulcro del Duque de Alba, don Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, en la capilla mayor del convento de San Esteban en Salamanca. Inspirado en ejemplos renacentistas del siglo XVI está el sepulcro de O'Donnell, para lo que se desplazaron a Toledo, en busca de modelos, algunos de los miembros de la comisión encargada de erigir el monumento <sup>18</sup>. Siguiendo los tipos de yacentes y orantes de los siglos XVI y XVII están realizadas algunas de las esculturas del Panteón de Infantes de El Escorial, principalmente las pertenecientes a Don Juan de Austria y a la Infanta Luisa Carlota de Borbón, ambas obras de Ponciano Ponzano. Finalmente, como copia de un sepulcro barroco, tenemos, por ejemplo, el del cardenal García Cuesta, en la capilla del Cristo de Burgos de la catedral de Santiago de Compostela, levantado justo enfrente de su modelo, en un intento de armonizar con el conjunto.

Las novedades que aporta el siglo XIX en el segundo período en lo que a escultura funeraria se refiere, no terminan con la llegada del siglo XX, sino que tienen en los comienzos de éste su continuación. Se puede afirmar que los monumentos funerarios del siglo XX son en gran parte deudores de sus antepasados decimonónicos, aunque a veces esta deuda no fuera tanto formal como de espíritu.

<sup>14</sup> P. NAVASCUÉS, pág. 313.

<sup>15</sup> E. PARDO CANALÍS, «Cinco cenotafios», pág. 166-167.

<sup>16</sup> V. CARDERERA, *Iconografía Española*, Madrid, 1855-64.

<sup>17</sup> J. AMADOR DE LOS RÍOS, «Sepulcro del Cardenal Cisneros, custodiado en la iglesia magistral de Alcalá de Henares», *Museo Español de Antigüedades*, V, Madrid, 1875, pág. 341-59.

<sup>18</sup> E. PARDO CANALÍS, «El monumento sepulcral de O'Donnell», *Goya*, núm. 95, Madrid, 1970, pág. 284.

---

## *El Panteón Termens de Cabra. Su programa iconográfico*

FRANCISCO LARA ARREBOLA

El éxito extraordinario alcanzado por el mausoleo de Julián Gayarre en la Exposición Universal de París del año 1900 y en la Exposición de Bellas Artes del Palacio del Retiro de Madrid, celebrada a continuación, consagró a Mariano Benlliure como escultor de moda. A partir de este momento menudean en el taller del artista los encargos de monumentos funerarios de importancia<sup>1</sup>. Destaca entre éstos el enterramiento que para ella y sus familiares más directos se mandó construir la Vizcondesa de Termens. Se instaló en el cementerio de Cabra en junio de 1914<sup>2</sup>. Lo hacemos objeto de estudio ya que en 1932, viva aún la Señora, se desmontó la totalidad de su parte escultórica que pasó, junto con nuevas esculturas, obras del granadino Navas Parejo, a la capilla funeraria del grupo escolar que fundó Termens para los hijos e hijas pobres del pueblo de Cabra<sup>3</sup>. Es nuestra pre-

tensión determinar cómo fue el monumento en su estado primitivo y desentrañar el significado que su arquitectura y programa iconográfico quisieron plasmar<sup>4</sup>.

Constaba de una parte arquitectónica que albergaba la capilla funeraria y entrada a los enterramientos y de tres lechos de parada, colocados ante ella, en los que simulaban dormir el sueño eterno las representaciones de Carmen Giménez, vizcondesa de Termens y de sus padres José Giménez y María de la Sierra Flores. Completaba el conjunto una alegoría de la ascensión del alma de la Vizcondesa. Rodeaba el recinto una verja de hierro fundido en la que se puso toda la exuberancia de temperamenti, primor, verbosidad y sabiduría técnica de Benlliure: adornada con motivos heráldicos y fitomorfos, se identifican crisantemos, dalias, hiedra, margaritas, camelias y flores y cápsulas de adormidera<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> En 1904 el mausoleo para los duques de Bona en el cementerio de San Isidro de Madrid. El de D. Práxedes Sagasta, en el cementerio de Atocha se entregó en junio del mismo año. En 1907 realiza el mausoleo de la Familia Moroder en el cementerio de Valencia. También en 1907 el de la Condesa de San Julián en Lorca. En 1909 el de D. José Arana y Elorza en el cementerio de Escoriaza.

<sup>2</sup> D. Manuel Mora Mazorriaga, cronista de Cabra, nos comunica es tradición en el pueblo que el encargo se realizó bastantes años antes, no llevándose a cabo hasta 1914, a causa de que los primeros bocetos no satisficieron a la Vizcondesa.

<sup>3</sup> En su testamento, otorgado en Cabra, ante Manuel Sánchez González, el 22 de diciembre de 1937, expresa

su voluntad de cómo habría de ser su entierro y de quiénes y con arreglo a qué requisitos podrían ser enterrados en el ya entonces vacío panteón del cementerio.

<sup>4</sup> Disponemos como fuentes: a) Una fotografía antigua que A. Martín, de Barcelona, editó en sus *Portfolios*, b) un artículo que con el título «Homenaje a Benlliure» publicó el periódico *La Opinión* de Cabra en su núm. 120, de 13 de julio de 1914 (lo reproduce, en parte, Carmen DE QUEVEDO PESSANHA, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, pág. 308).

<sup>5</sup> Es la que hoy día corona el muro exterior de los jardines de la Fundación Termens.

La capilla se asienta sobre un zócalo de mármol de Chercos. Sobre él se levantan los elementos de sostén cuya blancura y la de las puertas, verdadera y simuladas que se abren en los frentes y laterales, contrastaba con el tono oscuro de los mármoles de Alicante de los entrepaños y la pátina del metal de los relieves que exornaban puertas simuladas y friso. Remataba en una bóveda constituida por seis bloques de mármol blanco de la misma localidad de Almería, en la que se abría un óculo coronado por un cupulín de hierro forjado adornado con estrellas de seis puntas, cabezas de angelitos, flores y una gran cruz<sup>6</sup>.

El friso figuraba estar sostenido por cuatro parejas de ángeles atlantes, realizados en metal fundido, que se asentaban en la parte superior de las aristas exteriores de los cuatro pilares de la capilla<sup>7</sup> y se adornaba con dos tondos de bronce fundido con las efigies en relieve de José Giménez y María de la Sierra Flores, así como con ocho placas, también de bronce, en las que se escenifican en alto relieve obras de misericordia. Son lo más sereno y equilibrado del conjunto.

Las placas no fueron exclusivamente realizadas para Termens. Las había ejecutado anteriormente no sólo en bronce sino también en cerámica y madera. De bronce eran las que decoraban la puerta de entrada al salón de exposiciones de su casa de Madrid. De cerámica hubo ejemplares en su estudio. De madera son las del plinto de su *Redención* en Zamora<sup>8</sup>.

En Cabra las hay de dos dimensiones. Las que flanqueaban los medallones con las efigies de los padres de la Vizcondesa en los testeros laterales de la capilla miden 67,5 x 45 centímetros. En número de cuatro se conservan hoy solamente dos. Se

representa en cada una de ellas una sola obra: «Dar posada al peregrino» y «Vestir al desnudo». Las cuatro placas correspondientes a los dos frentes de la capilla miden 135 x 45 centímetros. En una de ellas se representan dos obras de misericordia. Anteriormente Benlliure había realizado por separado cada obra. Ahora, en Termens, resuelve el problema de ser mayores las dimensiones de las placas de los frentes a base de aglutinar en una figura de varias preexistentes o añadir a éstas otras nuevas. En la que nos ocupa reúne «Consolar al triste» y «Enterrar a los muertos». Les sirve de nexos la personificación de la Esperanza que, junto con la Fe y la Caridad, era el objeto de otra placa que ya existía<sup>9</sup>. Las otras tres placas tienen por tema una sola obra de misericordia. En la que plasma «Perdonar las injurias» se ha resuelto el problema de las dimensiones añadiendo la Fe. En la que representa «Dar de comer al hambriento» se añaden, por la parte derecha de la placa originaria, la Caridad y un grupo de mendigos. Un grupo análogo se ha añadido, por la izquierda, a la que trata «Dar de beber al sediento».

La composición y tratamiento iconográfico son semejantes en todas: la figura de Cristo, muy estilizada, vestida con una túnica que cae en amplios pliegues alatonados, asistido por un ángel, magnífico en las proporciones de su desnudez, socorre a mendigos, ancianos y niños.

En cada uno de los cuatro lienzos de la capilla se abre una puerta. Verdadera la de la fachada principal, falsas las tres restantes.

La primera está flanqueada por columnas de orden indeterminado con fustes y capiteles adornados con cápsulas de adormidera. Sobre los últimos se asientan acusadísimos ábacos que, rompiendo el friso, llegan al cornisamento. Se adornan con cráneos humanos significando, al igual que la adormidera, que por aquí se penetra en la mansión del sueño eterno.

Las falsas puertas laterales son gemelas. Están adornadas en sus dinteles por dos triadas de cabe-

<sup>6</sup> Hoy aparece muy cambiado. Sobre el óculo se ha levantado un prisma octogonal sobre el que se ha colocado el cupulín de hierro primitivo, al que se le ha suprimido la cruz. Se ha rodeado con una balaustrada de hierro que no permite se aprecie la pureza de líneas de la bóveda por su parte exterior.

<sup>7</sup> Los que hay en la Fundación Termens son estos mismos modificados: de cada pareja se ha suprimido uno. Al subsistente se le ha añadido un ala.

<sup>8</sup> C. DE QUEVEDO PESSANHA, pág. 308.

<sup>9</sup> *Ibidem*. En las págs. 308 y 309 se incluyen fotografías de las placas primitivas que tratan «Perdonar las injurias» y «Dar de comer al Hambriento». También de la que agrupa Fe, Esperanza y Caridad.

zas de angelitos en relieve, sobre las que se levanta un medallón trilobulado en cuyo centro campea el relieve de dos ángeles que sostienen el cáliz. La única diferencia entre ellas está en la decoración de las falsas hojas. Ambas son de metal fundido y tienen unas dimensiones de 191 x 83 centímetros. En la de la izquierda un ángel, desnudo, vuelve las palmas de sus manos al espectador en el gesto con que el sacerdote desea la paz a los fieles. En la puerta del lateral derecho otro, semejante, eleva la Forma sobre su cabeza, en actitud de consagrar<sup>10</sup>. El tratamiento iconográfico de éstos es el usual en Benlliure cuando trata ángeles efebos. Así aparecen en el mausoleo de Gayarre, en el panteón de la Familia Moroder o en el de los Condes de San Julián. Del mismo tipo los hemos visto en las placas que adornaron el friso en el panteón de Termens.

La hija de la falsa puerta de la fachada posterior está constituida por una placa bronceínea de 134 x 73 centímetros donde, en relieve muy poco acusado, se representa la Anunciación de la Maternidad Inmaculada de María. La Virgen ha sido sorprendida por el ángel mientras, sentada ante el atril de su aposento, medita las *Escrituras*. Un canastillo con costura presta intimidad al ambiente. Flanquean la puerta dos medios relieves, en mármol blanco y unas dimensiones de 156 x 41 centímetros, representando a San José, a la derecha, y San Juan Bautista. En el mismo material corona la puerta un tondo en el que se inscribe la cabeza del Padre Eterno. Estos relieves son, a nuestro parecer, lo más flojo de la obra ya que, por su propio temperamento valenciano y por su formación de pintor, ha caído el autor en el error de llevar a la escultura lo que en absoluto encaja en su marco: la aspiración de ingravidez, lo inconcreto y esfumado<sup>11</sup>.

El interior de la capilla estuvo ocupado, con la disposición que se indica en el gráfico, por el altar y cuatro esculturas fundidas en bronce que representan ángeles orantes.

El ara está compuesta por un paralelepípedo rectangular de mármol de Chercos sostenido por un pedestal del mismo material formado por dos hojas de palmera muy estilizadas. Adorna el bloque una guirnalda de hojas y fruto de olivo que enmarcan un tondo con las iniciales J.H.S. Se levanta sobre el ara un monolito de Carrara que alberga el tabernáculo. Está adornado con una alegoría de la Estrella de Belén y los relieves de dos parejas de cabezas de angelitos que se esfuman en el bloque. En su parte superior se ha esculpido la imagen sedente y con Niño de una Virgen Intercesora que se identifica como la del Carmen por el escapulario que el Infante ofrece con la diestra<sup>12</sup>.

Las esculturas en bronce de ángeles orantes tienen 82 centímetros de altura. Estuvieron colocadas sobre altos pedestales de mármol en las esquinas en la capilla<sup>13</sup>. Hay dos variedades iconográficas: aparecen en la primera, juntas las manos y fisionomía suplicante, en actitud de interceder por las almas de los finados. La segunda es triunfalista: derraman con la diestra las flores, símbolo de buenas acciones, que sostienen con la izquierda.

Los tres lechos de parada estuvieron colocados sobre un zócalo rectangular de mármol de Chercos, ante la fachada principal de la capilla. Son de mármol de Carrara. Los sarcófagos sobre los que reposan las representaciones de los padres de la titular tienen unas dimensiones de 244 x 152 x 116 centímetros. Los rodea una guirnalda de margaritas sostenida, en los flancos, por pequeños medallones decorados con flores de adormidera, y en el frente por dos cuerpecitos infantiles que emergen, en esa forma tan grata al autor, de las masas del catafalco. Entre ellos, y en un plano más elevado, el sarcófago con la escultura yacente de la Vizcondesa. Adornado en los flancos por una guirnalda de hojas de hiedra y sendas parejas de cabecitas de ángeles, presenta en su frente las armas de Termens y la siguiente inscripción: CARMEN GIMÉNEZ / VIZCONDESA DE TERMENS. Los tres sarcófagos están presididos por la figura alegórica del

<sup>10</sup> Las dos planchas han sido trasladadas a la capilla funeraria de la Fundación Termens. Son las que adornan las puertas que dan acceso a la sacristía.

<sup>11</sup> De esta puerta se ha hecho una copia en la Fundación Termens, donde se han trasladado los relieves. Constituye el retablo principal de la capilla. Sólo ha habido que añadir ara y tabernáculo.

<sup>12</sup> Se ha respetado esta disposición. En la Fundación constituye el altar de la capilla funeraria.

<sup>13</sup> Sitio análogo ocupan hoy en la capilla de la Fundación.



alma de la Señora que, llenas sus manos de rosas, símbolo de los méritos realizados en vida, se apresta a comparecer ante el Juicio de Dios.

El concepto que en el mausoleo se ha querido plasmar es, a nuestro juicio, el tránsito dl alma de la Vizcondesa y sus progenitores, de la Iglesia Militante a la Triunfante. Es por eso que se ha dividido el espacio arquitectónico en dos entidades claramente definidas. En el exterior se simbolizan las virtudes y los méritos que adornaron a los titulares del panteón. En la Capilla se ha representado el Segundo Paraíso, la Jerusalén Celestial, la Casa de Cristo. Es por eso que aparecen en ella representaciones de su Madre, Padre putativo y Precursor. El nexa entre uno y otro espacio está constituido por la alegoría del alma de la Vizcondesa, los ángeles orantes y los relieves del friso, que transcriben en bronce y mármol las palabras del Redentor: «En verdad os digo que cuantas veces hicisteis caridad a uno de mis hermanos menores, a mí me la hicisteis» <sup>14</sup>.

#### GLOSA AL GRÁFICO

1. Lecho de parada de María de la Sierra Flores; 2. Lecho de parada de Carmen Giménez Flores, Vizcondesa de Termens; 3. Lecho de parada de José Giménez; 4. Alegoría de la asunción del alma de Carmen Giménez; 5. Obra de misericordia; 6. Obra de misericordia; 7. Ángel orante; 8. Ángel intercesor; 9. Ángel orante; 10. Ara tabernáculo y Virgen del Carmen; 11. Ángel intercesor; 12. San Juan Bautista; 13. San José; 14. Cabeza del Padre Eterno; 15. Obra de misericordia; 16. Obra de misericordia; 17. Obra de misericordia; 18. Obra de misericordia; 19. Medallón con la efigie de María de la Sierra Flores; 20. Pareja de ángeles sosteniendo el cáliz; 21. Tríada de cabezas de angelitos; 22. Tríada de cabezas de angelitos; 23. Ángel oficiante; 24. Anunciación de la Maternidad Inmaculada de María; 25. Ángel oficiante; 26. Tríada de cabezas de angelitos; 27. Tríada de cabezas de angelitos; 28. Pareja de ángeles sosteniendo el cáliz; 29. Obra de misericordia; 30. Medallón con la efigie de José Giménez; 31. Obra de misericordia.

<sup>14</sup> *Mateo* 25:40.

---

## Ramón Álvarez y su escuela

GUADALUPE RAMOS DE CASTRO

Consideramos que la figura de D. Ramón Álvarez, autor de la mayoría de los pasos procesionales de la Semana Santa zamorana, en donde goza de notable fama, merece ser tenida en cuenta, no sólo por lo que su obra supone de aportación en su siglo, sino también por ser el inspirador y maestro de un grupo numeroso y notable, de vocaciones escultóricas de su tiempo.

En cuanto a su producción artística, casi exclusivamente imaginera, plasma en sus obras un sentido patético, realista e impregnado siempre de una profunda religiosidad. Hay en su ejecución una escala ascendente: desde sus primeras obras, realizadas en un período de formación, a sus últimas obras, como el paso procesional de *La Crucifixión* o *La Soledad*, en donde hay un perfecto dominio de proporciones, agilidad compositiva y fuerza de sentimiento con mesura de gestos, que demuestran la madurez del artista.

Se podría decir que Ramón Álvarez no fue un artista de imaginación o intuición rápida, sino concienzudo en la ejecución, estudioso y detallista. Toda su obra, al menos los encargos importantes, le engendran un período de dudas, viaja para ver en los grandes Maestros una temática parecida a la que intenta representar, sin que le satisfaga totalmente por no coincidir lo que ve con lo que intuye. Casi siempre la solución la encuentra fortuitamente, descubriéndola en los hechos que ocurren a su alrededor o en las personas que conoce; por eso sus modelos serán los hombres y mujeres de su época, especialmente los del círculo de sus amistades. En este aspecto y en su for-

ma de trabajo presenta muchos puntos de contacto con Gregorio Fernández, en quien se inspira, y con Pedro de Mena, con los cuales se puede decir que Ramón Álvarez entronca, vertiendo ese estilo realista y sencillo que llega en directo al alma del pueblo, en los moldes de su siglo.

Talla con virtuosismo los rostros, manos y pies de las figuras. En los paños utiliza angeo, telas encoladas, o porque las concibe como imágenes de vestir. Para que los pasos procesionales pesen poco, suele vaciar las imágenes lo más posible, quedando sólo una película de madera. En las encarnaciones juega a veces con policromía brillante y mate en el mismo paso y emplea tonos pálidos para resaltar la figura de Cristo de las demás imágenes. En las vestiduras utiliza tonos fuertes y mates, asemejándose en esto también a las esculturas de Fernández.

Ramón Álvarez nace en Coreses, un pequeño pueblo a 15 kilómetros de Zamora. Allí se conserva su partida de nacimiento (22 de septiembre de 1825) y su acta de bautismo, administrado en la parroquia de La Asunción de dicho pueblo el 29 de ese mes y año (Libro 5.º de bautismos, fol. 114). Le impusieron los nombres de Ramón Rosendo. Hijo de Vicente Álvarez, natural de Pobladora de Sotiedra, y de M.<sup>a</sup> Francisca Prieto natural y vecina de Coreses. El artista sin embargo, no se firmaría como le corresponde Álvarez Prieto, sino Álvarez Moretón, que es el apellido de su abuela paterna.

Muy pronto huérfano de padres, siendo un chiquillo todavía se traslada a Zamora, entrando al ser-

vicio de una hojalatería<sup>1</sup>. Allí un pariente suyo D. Manuel Casado Medina, escribano, viendo su habilidad y su afición al dibujo, le gestionó el ingreso en los cursos de estudios de Arte que se daban en la Real Sociedad Económica de Amigos del País. El primer año de estudios consigue el primer premio, pero la necesidad perentoria de dinero para poder vivir le obliga a dejarlo y a trasladarse a Madrid buscando nuevos campos en su trabajo.

Es en Madrid donde logra compaginar su trabajo de hojalatero con sus estudios artísticos, realizando obras de hojalatería artística de gran aceptación<sup>2</sup>.

Siempre nostálgico de su tierra y con perfecto dominio de su profesión se trasladó a Zamora, donde el Ayuntamiento le encargó la reforma del alumbrado público, tarea que realizó tan a satisfacción de todos que por ello se apresuró el Ayuntamiento de Salamanca a ofrecerle este mismo trabajo para su ciudad. Ramón Álvarez lo rechazó por no querer abandonar Zamora en donde no le faltaban encargos.

Contraerá por entonces, 1845, matrimonio con Alfonsa Pérez.

Muy perfeccionado en la práctica del dibujo, gestiona su marcha a Madrid para realizar estudios artísticos bajo la dirección de D. Miguel Aguado, Profesor de Composición de la Escuela de Arquitectura. Completa su formación con la visita asidua a los Museos, especialmente del Prado.

Juzgándose con la preparación necesaria, se presentó a las oposiciones de Profesores de Cátedra de Dibujo de Institutos, en las que consigue el número uno. Eligió la cátedra vacante del Instituto de Zamora, tomando posesión del mismo el 21 de agosto de 1866.

<sup>1</sup> La condición humildísima de su familia (su padre era bracer) obligó a Ramón tras unos años de escuela a entrar al servicio del hojalatero del pueblo. Allí empezó sus aficiones artísticas al mismo tiempo que domaba la hojalata, dibujaba y hacía figurillas de barro y madera.

<sup>2</sup> Especialmente realizó lámparas (era suya una araña monumental que estuvo en el centro del patio de butacas del Teatro Real de Madrid), faroles y jaulas. Cuando muchos años después, el Rey D. Alfonso XII, en una visita a Zamora conoció a D. Ramón y se interesó por su primer oficio, le mostró éste una jaula que conservaba de entonces que imitaba un palacete, le gustó tanto al Rey que el escultor se la regaló.

A partir de este momento se dedicará de llano a su producción artística, no sólo como escultor sino también como restaurador de obras de arte, montando su taller en La Puerta de la Feria, en la Rincónada. Su taller, verdadero museo, será escuela para sus alumnos y para un nutrido grupo de muchachos y jóvenes a los que D. Ramón inició en el arte escultórico.

En enero de 1872 fue nombrado Académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando e individuo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia.

En 1878 con motivo de la visita de D. Alfonso XII a Zamora, se le mostraría parte de su obra, que agradó sobremanera al Rey, concediéndole éste las cruces de Isabel la Católica y Carlos III.

De su primer matrimonio tuvo siete hijos, de los cuales morirían cinco, quedándole sólo dos hijas, María y Adelaida. Contrae segundas nupcias con María Ramos.

Ramón Álvarez muere en Zamora, en su casa de la calle Balborraz núm. 19, el 26 de abril de 1889. Fue enterrado en el cementerio de San Atilano de Zamora. Toda la ciudad formó parte del duelo.

Con motivo de las fiestas que celebró Zamora para honrar el centenario de su nacimiento, se colocó una lápida en la casa en que vivió en Coreses y otra en la que vivió y murió en Zamora, donde se lee: «Zamora, a su preclaro hijo el gran escultor Ramón Álvarez Moretón, en el primer centenario de su nacimiento. II-IX-MCMXXV».

## CATÁLOGO

1857. Realiza la *Virgen de las Angustias* de Manganeses de La Lampreana, por encargo de D. Esteban Fernández. Se inspira en la *Quinta Angustia* de Gregorio Fernández de la Iglesia de San Martín de Valladolid; pero dando al rostro de la Virgen una expresión distinta y a las manos una postura diferente.
1857. Recibe el encargo de tallar la figura de Jesús del paso procesional de *Los azotes* con la reforma del paso, para la Cofradía de la Vera Cruz. Copia el Cristo de la flagelación de Gregorio Fernández. Considero que es una de las esculturas menos logradas del

- artista, por la falta de armonía en proporciones.
1860. Talla el paso del *Descendimiento* para la cofradía del Santo Entierro. Inspirado en el Paso de este nombre de la Semana Santa vallisoletana de Gregorio Fernández y con ecos de uno de los descendimientos de Rembrandt.
- 1859-60. Talla la *Virgen de las Angustias*, conocida en Zamora por «Nuestra Madre», también con ecos de Fernández.
1862. Se acuerda, por la Cofradía del Santo Entierro, renovar el Paso de *Longinos*, encargando el paso nuevo a D. Ramón Álvarez y vender el viejo para ayudar a la construcción del nuevo (Libro de Juntas).
1866. Realiza el paso procesional de la *Caída* para la Cofradía de Jesús Nazareno. Sale este año sólo con tres figuras: Cristo caído, el Cirineo y la Virgen. Se inspira en el cuadro de Rafael *El pasmo de Sicilia*, aunque el Cirineo recuerda al de Fernández.
1867. Añade al paso *La Caída* el sayón que tira de Jesús. «La comisión nombrada para la construcción del nuevo paso de Longinos, hizo presente que el contratista D. Ramón Álvarez no había cumplido su contrato según el pliego de condiciones. La Cofradía resolvió que la Comisión arreglaría del mejor modo posible el nuevo plazo que se concediese» (1867, 31 de marzo). «La comición del nuevo paso de Longinos dio cuenta del estado en que se hallaban los trabajos de la misma y en consecuencia se formuló y firmó un nuevo pliego de condiciones para su terminación, por creerlo así conveniente» (Libro de Juntas, 15-V-1867). Realiza el Jesús del Pasó *La Oración del Huerto* de la Cofradía de la Vera Cruz.
1868. Añade al paso *La Caída* la Magdalena, el sayón que golpea a Cristo y el niño de la cesta llevando los clavos; es esta última una de las esculturas más logradas del artista. Diose así por terminado el paso. Salió el paso de *Longinos*. Costó a la Cofradía del Santo Entierro, de la que era cofrade D. Ramón Álvarez, 15.000 reales. Longinos está a caballo en corbeta, en el momento de atravesar el costado de Cristo con la lanza, María se vuelve horrorizada para no verlo. Para realizar el caballo tomó modelo de la escultura ecuestre de Felipe IV, en la Plaza de Oriente.
1872. Se le encarga el *Cristo Resucitado* para la cofradía de este nombre.
1873. Sale por primera vez el paso de *Cristo Resucitado*. La cofradía tuvo un litigio con el escultor por la forma de ser colocado el manto, pagándole sólo 1.500 reales de los 1.800 concertados. Posteriormente se le abonarían 250 con la condición de que retocase la Virgen.
1880. Se le encarga la *Crucifixión* por la Cofradía de Jesús Nazareno.
1883. Talla la *Purísima* de la Iglesia de San Julián de los Caballeros de Toro (Zamora). Fue encargada para las Hijas de María y costó 100 pesetas.
1884. Termina la *Crucifixión*. Son 13 figuras de tamaño natural. Es el paso más logrado en composición y de gran fuerza patética. Costó 11.000 reales.
1885. Realiza la *Verónica*. Fue encargada por la Hermandad de los comerciantes de tejidos, regalándola ésta a la Cofradía de Jesús Nazareno, vulgo de La Congregación. Es imagen de vestir de espléndida cabeza y esbelta de proporciones. Le sirvió de modelo Luisa Canillas, hija de un conocido médico de Zamora.
- Realiza *La Soledad*, por encargo de D. Joaquín Múñiz Arribas, para regalarla a La Congregación. Es la talla más perfecta del artista. Levantó tanto entusiasmo en Zamora que la apodaron «La Señora de Zamora». Esta imagen, como la de *Nuestra Madre*, gozan de extraordinaria devoción en Zamora y ambas originaron dos Cofradías de Semana Santa. Colaboró en la realización de las manos su discípulo Ramón Núñez.
1887. Realiza para la Cofradía del Santo Entierro la *Virgen de los clavos*. Es imagen de vestir. Antes de realizar esta imagen, viajó a Sevilla para ver las vírgenes andaluzas, aunque ninguna de ellas le sirvió de modelo.
- Otras obras también de D. Ramón Álvarez son: *La Virgen de las Flores* o del Amor Hermoso de la iglesia arciprestal de San Pedro y San Ildefonso de Zamora.

La *Virgen del Yermo* de la parroquia de San Lázaro, Zamora.

*San Vicente Ferrer*, hoy perdido, de la desaparecida iglesia de San Pablo de Zamora.

*San Vicente Paúl*, de las Hermanas de la Caridad del Hospicio.

El *Niño de la Virgen* del pueblo de Cazorra (Zamora).

Los *Gigantes y Cabezudos* de Ferias, que se le encargaron por estar muy viejos los antiguos.

La *Tarasca* del Corpus. Un enorme dragón con Santa Marta (o la Fe) encima, que se colocaba en la Plaza Mayor el día del Corpus.

Un *Yacente* para la parroquia de Alaejos (Valladolid).

También realizaría una *Virgen y Jesús* para la provincia de Ávila.

#### DISCÍPULOS

Del grupo numeroso que se inició en la escultura con Ramón Álvarez, destacan:

##### Eduardo Barrón

Nació dentro de una familia humildísima en Moraleja del Vino (Zamora) el 2 de abril de 1858.

Sabido por D. Ramón la afición y habilidad del muchacho en hacer figurillas, propuso a la madre pasarle todos los meses una pensión se le dejaba al muchacho en su taller para que aprendiese escultura.

Permaneció con D. Ramón hasta los 19 años, en que consiguió una pensión de la Diputación de Zamora para trasladarse a Madrid y cursar Bellas Artes en San Fernando. Después, por razones de estudio, también como becario de la Diputación, marcha a Roma. Allí, en su pequeño estudio de Via Margutta, modela la estatua de *Viriato «Terror Romanorum»* que fundida en bronce estuvo algunos años en el Museo de Arte Moderno de Madrid y que por gestiones del Diputado D. Federico Requejo se cedió a Zamora para colocarla en el monumento a Viriato que se erigió en la Plaza del Conde, que cambió entonces su nombre por Plaza de Viriato.

En 1883 regresa a España para concursar en las Oposiciones de pensionados a Roma por el Esta-

do, consiguiendo la primera plaza. Los envíos oficiales son *Adán después del pecado*, altorrelieve de *Santa Eulalia ante Domiciano* y el grupo alegórico *Roncesvalles*.

En 1884 obtuvo la primera medalla de plata de la Exposición Nacional.

Ya en España, realiza numerosas obras entre las que destacan: el *Monumento a Hernán Cortés en Medellín*, inaugurado en 1891, y el *Monumento a Castelar* de 1905 en Cádiz. Obteniendo a lo largo de su vida numerosas condecoraciones y medallas.

Fue nombrado en 1892 Conservador de la Sección de escultura del Museo del Prado.

Murió el 23 de noviembre de 1911, dejando inconcluso un grupo destinado al «Monumento de Alfonso XII» en El Retiro.

##### Aurelio de la Iglesia

Entró siendo un muchacho, como aprendiz en el taller de Ramón Álvarez.

Luego se trasladó a Madrid para montar taller propio. Realizó para Zamora dos pasos procesionales, 1898 y 1899, ambos para la cofradía del Santo Entierro —*La elevación de la Cruz*, en el que sigue totalmente la línea de D. Ramón Álvarez, profundo naturalismo, fuerza expresiva y acertada composición, y el paso de *Cristo Yacente* de extremado realismo, copiado de un cadáver del Hospital de San Carlos. Se le pidió al entregarlo algún retoque, para dulcificarlo algo.

Poco después de labrar esta obra murió en plena juventud.

##### Miguel Torija

Zamorano, hijo del mayoral de la diligencia que hacía servicio entre Zamora y Orense. Por su extraordinaria afición al dibujo y modelado fue presentado a D. Ramón que lo admitió en su taller.

Pensionado por la Diputación de Zamora, marchó a Madrid para estudiar en la Escuela de San Fernando. Allí modeló el *Busto de Arias Gonzalo*, que regaló a la Diputación.

Pensionado en Roma, hizo el desnudo *Corebo vencedor* que obtuvo la 3.<sup>a</sup> medalla en la Exposición Nacional de 1897. La escultura es de yeso y está en poder de la Diputación de Zamora.



Se le encargó en 1897, para la Cofradía de la Vera Cruz, el paso procesional *El prendimiento*, grupo escultórico de lograda composición y en el que retrató a sus amigos, tal como solía hacerlo D. Ramón.

El paso, que se estrenó en 1897, gustó tanto en Zamora que se acordó encargarle otro, pero no aceptó Torija por hallarse ya muy enfermo. Moriría poco después.

### Ramón Núñez

No es zamorano de nacimiento porque nació en San Fernando (Cádiz), pero su padre, que era jefe de carabineros, fue trasladado a Zamora, cuando él era un niño.

Ingresa en el seminario de esta ciudad, pero lo abandonó por no considerarse con vocación, ingresando en el taller de D. Ramón Álvarez para aprender escultura.

Sintió D. Ramón especial predilección por él.

Colaboró con el maestro en numerosas imágenes y pasos.

Marchó a Cartagena con su padre y luego a Madrid, donde opusculó a las Cátedras de Modelado, ganando plaza para Santiago de Compostela, donde estuvo bastantes años, hasta su traslado a Valladolid.

Su producción es abundantísima. Quizá su obra más contemplada pero no la mejor, es el Sagrado Corazón sobre la torre de la Catedral de Valladolid.

Para la Semana Santa zamorana realizó el paso de *La sentencia* en 1925, que representa el momento en que Pilatos sentado en el litóstrotos se lava las manos. Son Pilatos y el negro que le sostiene la jofaina las dos figuras más logradas de la composición, aunque todo el paso está ejecutado con corrección y maestría. En 1927 realiza para la Cofradía del Santo Entierro el paso *La vuelta del Sepulcro*.

Son palabras suyas comentando el paso: «Con la fe que invade mis sentimientos, espero que los personajes adquieran la vida suficiente para que se oigan sus lamentos y se adivine por sus ademanes toda la intensidad de la tragedia que quiero representar... Sé que el camino del Arte no es más que uno: sentir y hacer sentir la belleza». Este paso de gran perfección académica y muy del estilo de su época, resulta sin embargo un tanto frío.

Ramón Núñez fue Académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando.

Solicitó traslado a Madrid, donde le sorprendió la guerra civil de 1936-39, muriendo allí, durante estos años.

Para la realización de este trabajo hemos consultado:

*Zamora Ilustrada*, Revista literaria semanal, 1881 sigs.

*El Heraldo de Zamora*, diario, 1865 sigs.

*El Correo de Zamora*, diario, 1897 sigs.

*Guía de Semana Santa*, Años 1923, 1925, 1927, editadas por Jacinto González, Zamora.

*Merlú*, Revista de Radio Zamora E.A. J. 72 (editada anualmente con motivo de Semana Santa), años 1954 sigs.

RODRÍGUEZ DÍAZ, Carlos: *El escultor zamorano D. Ramón Álvarez*, publicado por el Correo de Zamora de 31-X y 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 21, 22, 27, 28-XI-1945. Lo cito expresamente por ser el más completo trabajo publicado sobre el Maestro hasta el momento.

Libros de Actas y Cuentas de La Congregación y Santo Entierro, para cuya consulta recibió toda clase de facilidades por su secretario D. Manuel Bueno Fincias.

Libros de Actas y Cuentas de la Cofradía de la Vera Cruz, facilitada su consulta amablemente por su secretario D. Alberto Gato.

---

## *Interpretación iconológica de las pinturas negras de Goya*

SANTIAGO SEBASTIÁN

«Porque es indudable que en Goya existe todavía ese rescoldo de humanismo después perdido, que le permitía entender y emplear el lenguaje de la fábula». (Diego Angulo)

Las investigaciones más recientes acerca de Goya están preocupadas fundamentalmente por los problemas iconográficos ya que ellos permitirán una interpretación más ajustada de la obra del gran pintor aragonés. Por otra parte, ello es de gran interés, como apuntó Bialostocki, por el papel clave que representa Goya en la evolución de temas iconográficos que hasta él permanecieron casi inalterables. Es verdad que gracias a Goya se abrieron las puertas del arte moderno, conviene puntualizar ahora cuál fue su personal aportación en la interpretación de viejos temas. Sin duda, su papel se ha de agigantar: esa impresión, al menos, tengo, y quiero corroborarla con la aplicación del método iconológico a un conjunto de pinturas tan expresivas y singulares como las que pensó y realizó a la hora de decorar dos salas de su casa particular, la conocida como Quinta del Sordo, cuyos muros recogieron su personal visión del mundo en un momento crucial no sólo de la historia de España sino del arte occidental. Como verá el lector, ha sido mi propósito al intentar esta investigación poner de manifiesto la base humanística del arte de Goya.

Nos es ahora la ocasión de discutir el breve retiro del pintor en esta mansión, situada en las afueras de Madrid y conocida como la Quinta del Sordo<sup>1</sup>. La verdad es que no se sabe con certeza

cuándo empezó a vivir Goya ni en qué fecha realizó las famosas pinturas. Se cree que le acompañó su «ama de llaves», Doña Leocadia Zorrilla de Weiss. Si es cierto que en abril de 1820 Goya vivía en ella y que en 17 de septiembre de 1823 el pintor otorgó escritura de donación a favor de su nieto Mariano de Goya, que entonces contaba diecisiete años. A finales de 1819 Goya salió de una grave enfermedad y buscó este retiro para huir de la ciudad, cuyo ambiente era irrespirable por la opresión, la delación y la hipocresía; por otra parte, la Inquisición le había abierto de nuevo expediente, e incluso podía meterse en su vida privada. Gassier y Wilson puntualizan al respecto: «En el caos político y económico en que se hunde España, la Quinta del Sordo será para él un refugio de paz, quizá su última morada; allá podrá vivir y trabajar lejos de las miradas indiscretas, con esa joven compañera cuya elegante y melancólica figura pintara a la misma entrada de la casa, sobre el lienzo de pared izquierdo de la pieza principal»<sup>2</sup>. Esta mujer, según el testimonio directo del pintor Antonio Brugada, autor de un inventario de la Quinta, fue anotada como «La Leocadia», que es la que acabamos de mencionar. Parece que Goya se hallaba en el momento propicio para pintar su testamento, la obra que resumirá cuanto hasta entonces había aparecido en forma fragmentaria en sus pinturas, gra-

<sup>1</sup> Remito al lector al documentado estudio de F. M. SÁNCHEZ CANTÓN y X. DE SALAS: *Goya y sus pinturas negras en la Quinta del Sordo*, Barcelona, 1963.

<sup>2</sup> P. GASSIER y J. WILSON, *Vida y obra de Francisco de Goya*, Trad. Editorial Juventud, Barcelona, 1974, pág. 315.

bados y dibujos. La rápida donación a su nieto se explica porque, vuelto Fernando VII, temió que se la pudiera confiscar la política antiliberal que se avecinaba; reincidiendo en este temor, marchó a Francia en 1824.

Hasta hace dos decenios la crítica no llegó a plantearse el problema del significado del conjunto de las llamadas Pinuras Negras, que, tras una serie venturosa de viajes, encontraron honroso espacio en el Museo del Prado. Uno de los primeros en intuir el significado de la Quinta del Sordo fue mi maestro Don Diego Angulo, dejándolo consignado en una nota de *Archivo Español*, cuyo interés sobrepasa con mucho la modestia con que fue escrita<sup>3</sup>. Don Diego atacaba a la crítica tradicional que juzgaba superficialmente aquellas pinturas como mero capricho; declaraba abiertamente que las pinturas no le parecían hijas del capricho sino que aquellos temas habían sido «pensados y ordenados de acuerdo con una idea central que liga y justifica su presencia en el conjunto». Intuyó que Goya fue movido por un estado de ánimo triste, al que se podía calificar de *melancólico*. Coincidió con la clave usada por Nordström en una monografía memorable, publicada el mismo año en Suecia. Sin duda alguna, la gran monografía de Folke Nordström, *Goya, Saturno and Melancholy*<sup>4</sup>, nos dio una interpretación magistral no sólo de esta serie sino de otras de Goya.

El más reciente trabajo de interpretación de la Quinta del Sordo se debe a mi amigo Nigel Glendinning<sup>5</sup>. Ha analizado el interés de Goya en agrupar sus obras bajo distintos motivos; por otra parte la decoración de una villa como la Quinta mencionada tenía esquemas iconográficos más o menos fijos desde el siglo XVI. Glendinning nos recuerda que Menestrier en su *Art des emblèmes* (París, 1684) da la temática para la decoración de casas de campo, con escenas de la vida rural y hasta otras espigadas de Ovidio. Estas normas las siguió Goya al diseñar los tapices para el comedor de El

Escorial, en 1775, y poco después en el Palacio del Pardo, donde mantiene las ideas convencionales al uso. El pintor aragonés rompió con estos recetarios al decorar, hacia 1790, la mansión campestre de los Duques de Osuna: La Alameda. Por ello, en 1820, tras la catarsis espiritual sufrida por Goya, al decorar su propia casa, no tuvo imposiciones de mecenas, y meditó profundamente un plan —casi diríamos un programa— con un hilo conductor, que unió y ordenó los temas elegidos, de acuerdo con una tradición humanística, y con trazos bastante firmes, según veremos.

En cuanto a la disposición de las pinturas en las Salas Baja y Alta de la Quinta sigo los planos de Gassier, basados en la obra monumental de Sánchez Cantón y Xavier de Salas, antes mencionada; tuvieron en cuenta los dos inventarios existentes: el de Brugada, de 1828, y el de Yriarte, de 1867. Pese al humor de Goya, no es admisible que pensase temas tan tremebundos para una pieza que serviría sólo ocasionalmente de comedor. La misión de las piezas fue otra.

El programa de la Sala Baja parece bastante coherente en sus tres parejas de composiciones, colocadas en muros opuestos. El visitante, al penetrar, encontraba en el muro del fondo las dos pinturas más importantes: *Saturno devorando a un hijo* y *Judit y Holofernes*. Angulo, Nordström y Glendinning han subrayado la importancia de esta pareja de temas, especialmente el de Saturno, al que se ha considerado como clave del conjunto. Pero, consideremos los cuadros separadamente.

La imagen terrible de Saturno devorando a su hijo no viene de la tradición clásica; este mensaje siniestro fue forjado como imagen en la Edad Media y vino a dar el tipo humano llamado «saturniano» para señalar al hombre de temperamento sombrío. Se explicaba que los humanos nacidos bajo la influencia de Saturno estaban condenados a la melancolía, podían ser sabios pero no felices; por otra parte, Saturno era el responsable de los desastres que azotaban a la humanidad: guerras, hambres, inundaciones, etc. Nuestro famoso Andrés de Li en su *Repertorio de los tiempos*<sup>6</sup>,

<sup>3</sup> D. ANGULO, «El Saturno y las pinturas negras de Goya», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1962, núm. 138, pág. 173.

<sup>4</sup> Publicada en *Uppsala Studies in the History of Art*, Uppsala, 1962.

<sup>5</sup> N. GLENDINNING, *The Interpretation of Goya's Back Painting*. Discurso inaugural del curso 1977-1978 del Queen Mary College, University of London.

<sup>6</sup> Cito por la edición de Toledo de 1546, reeditada en Barcelona en 1978, por la Editorial Bosch.

incunable zaragozano de fines del siglo XV, dice al respecto sobre el carácter de Saturno: «Muestra destrucción, muerte, tristura, lloro y suspiro y sobre todo el pensamiento del hombre y sobre toda cosa vieja y antigua». Panofsky ha puntualizado sobre esta imagen del mito de Saturno afirmando que fue favorita de los artistas bajomedievales, quienes recurrieron tanto a la imagen de antropofagia como al motivo de la pierna rota, y concluye: «En una forma más o menos clasicista, ambas escenas continúan hasta el Alto Renacimiento y el Barroco e incluso hasta después; el horrible Saturno de Goya es conocido de todo el mundo»<sup>7</sup>.

Nordström ha encontrado en esta imagen una pieza clave para su hipótesis y otro tanto hay que decir con respecto a Angulo, quien se pregunta: «¿No debía de tener conciencia el propio Goya viejo de encontrarse bajo el dominio del dios al concebir las pinturas de su casa y la mayoría de sus estampas?»<sup>8</sup>. No en vano escribió un famoso tratadista español del siglo XVI que Saturno «hace a los hombres sobre que tiene dominio tristes, por ser Saturno de complexión fría y seca y melancólica, cosas que repugnan a la alegría. Otrosí, hace a los hombres de gran pensamiento, y los hombres imaginativos son de poco placer»<sup>9</sup>. Todo como una premonición de lo que será Goya dos siglos más tarde.

La imagen de Saturno forma pareja con la bíblica de *Judit y Holofernes*, expresando uno de esos paralelismos tan frecuentes en la tradición iconográfica y en las elucubraciones humanísticas. Como es sabido, este personaje femenino del *Antiguo Testamento* es una prefigura de la Virgen María. Puesto que Judit está en un contexto, hemos de ver lo que significa con relación a Holofernes: en el *Speculum Virginis*, del siglo XII, aparece junto a Sísara y Jael para manifestar el triunfo de la Humildad sobre la Soberbia de Holofernes, otras veces este personaje conlleva alusión a la Lujuria<sup>10</sup>. Quizás más frecuente fue la relación de figuras femeninas bíblicas, pre-

figuras de María, con Virtudes, especialmente las Cardinales; en este sentido quiero mencionar un ejemplo realizado por un cuñado de Goya, fray Manuel Bayeu, a principios del siglo XIX en la iglesia cartujana de Valldemossa, en cuya cúpula aparece Judit en una pechina en relación con la Templanza<sup>11</sup>, como ya la mencionaba San Ambrosio en el siglo IV.

Quizá se ha exagerado la relación Saturno-Judit con base en el precedente del programa del techo italiano que se guarda en el Museo de Jacquemart André, de París, atribuido al artista italiano Girolamo Mocetto (muerto en 1531)<sup>12</sup>, y que traen a colación tanto Angulo como Nordström. Seznec recuerda que es discutible el orden de las figuras y por tanto no sabemos si las vecinas de Saturno y Judit lo estuvieron originariamente; sería deseable un testimonio humanístico que avalara la disposición de las imágenes de tan complejo programa moral y didáctico.

El orden de lectura iconológica nos lleva al muro frontero, el de la puerta, con sendos temas, relacionados diagonalmente con los anteriores: «Dos frailes viejos o ermitaños» y «La Leocadia». El primero se relaciona en diagonal con Saturno, por cuanto este planeta, como dice Andrés de Li tiene «dominio en los hombres sobre los ermitaños, viejos», etc. Entre los hombres sometidos a su influencia están los que reflejan su naturaleza indeseable, con excepción de un monje o eremita, humilde representante de la *vita contemplativa*<sup>13</sup>, al que sin duda se refiere Goya en su peculiar interpretación. Por otra parte, ambas figuras subrayan el sentimiento de melancolía que invadió aquel espacio, lo que corrobora un grabado germano, hacia 1525, puesto de manifiesto por Nordström, con dos viejos para aludir al hombre melancólico.

Y la lectura continúa con el retrato de la manola identificada con *La Leocadia*, relacionada diagonalmente con Judit. Está representada muy seria, pero llena de juventud y belleza, apoyada en una espe-

<sup>7</sup> E. PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, Trad., Madrid, 1972, pág. 103.

<sup>8</sup> D. ANGULO, ob. cit., pág. 174.

<sup>9</sup> J. PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, Barcelona, 1977, I, pág. 70.

<sup>10</sup> *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vol. II, Ed. Herder, Freiburg, 1970.

<sup>11</sup> A. ALONSO FERNÁNDEZ, *Patrimonio artístico de Valldemossa*, Palma de Mallorca, 1971.

<sup>12</sup> L. VENTURI, «Una risorta casa del Rinascimento italiano», *L'Arte*, XVII, pág. 1.972.

<sup>13</sup> A. DE LI, *Repertorio de los tiempos*, pág. 61.

E. PANOFSKY, ob. cit., pág. 102.

cie de montículo en el que se distingue la barandilla de hierro de una tumba; su actitud, con la cabeza apoyada en el brazo izquierdo, recuerda la imagen de *El Poeta*, dibujo de Ribera hacia 1630, visto como imagen del tipo melancólico<sup>14</sup>. La introducción de este personaje de la vida real e íntima de Goya en este antro de la melancolía es como para explicar que también esta mujer participaba de la influencia de Saturno y su vestido negro, de luto, le recordaría al pintor que están sometidos al mencionado planeta «los que facen mortajas y huesas»<sup>15</sup>. Ella, más joven, prepararía su tumba.

La lectura iconológica alcanza su clímax en dos grandes composiciones: *La romería de San Isidro* y *El Aquelarre*, que estuvieron situadas frontalmente, paralelas al eje de entrada, relacionadas con Saturno y la melancolía. Con respecto al tema de la brujería, aparentemente extraño, no hay que olvidar que vemos un «Sabbat», es decir, una asamblea infernal presidida por Satanás en el tema del Aquelarre. Nuevamente estamos bajo la influencia de Saturno, al que está dedicado el sábado, y otro tanto hay que decir del protagonista, el Gran Cabrón —Capricornio—, que es un signo zodiacal bajo la influencia del mismo planeta. El conocido almanaque de Andrés de Li, editado en Zaragoza a fines del siglo XV, puntualiza: «Aqueste signo llamado capricornus es asignado al planeta Saturno por delante porque el sol entra en aqueste signo a doce de diciembre y cuando entra en el primer grado son los días de nueve horas y luego comienza decrecer y desde que entra el sol en aqueste signo fasta que sale crece el día media hora... E el que nasciere en aqueste signo será hombre que terná sus hermanos por enemigos, terná buena crianza, será muy franco y muy malenconioso»<sup>16</sup>. Sobre el origen de este Aquelarre creo que la crítica ha insistido mucho en el conocido *Auto de Fe de Logroño de 1610*, que editó Moratín, gran amigo de Goya, y que éste necesariamente debió de conocer<sup>17</sup>. Quizá no habría que concretar tanto, se trata sencilla-

mente de un «Sabbat», que aparece en los procesos inquisitoriales a mediados del siglo XIV, así dos brujas tolosanas de esta época afirmaban ya: «Que muy a menudo, y siempre en la noche del viernes al sábado, han asistido al Sabbat, que se celebraba ora en un lugar, ora en otro», una de ellas, Ana María de Georgel, tuvo la visión de un monstruo al que se entregó: «Entonces él le sopló en la boda y desde el sábado siguiente fue llevada al Sabbat, por el simple efecto de su voluntad. Allí se encontró con un macho cabrío gigantesco, al que saludó y al que se abandonó»<sup>18</sup>. Y no es la única vez que aparece así, el macho cabrío es una figura corriente a lo largo de la historia de la brujería, como ha demostrado la investigadora de este tema Margaret Murray<sup>19</sup>. Por otra parte, para la conexión de la brujería con la Melancolía Nordström ha traído a colación el cuadro de Lucas Cranach *La Melancolía*, del Museo de Copenhague, de la primera mitad del siglo XVI, que presenta un fondo con calbata de brujas<sup>20</sup>.

En el ciclo de la Sala Baja está la composición de la *Romería de San Isidro*, escena que nuevamente hay que ver en el contexto de Saturno por cuanto este planeta —explica Li en su almanaque— «quiere decir tanto como sembrador, ca el primero que demostró de sembrar, arar, injerir en Italia fue él, y por ende le pintaron con la hoz en la mano y comiendo a sus hijos porque todas las cosas que el tiempo produce él mismo se las consume»<sup>21</sup>. Para comprender el tema hay que quitarle la precisa referencia hagiográfica del patrono de Madrid y de los agricultores, sin duda, la intención de Goya fue otra, siempre dentro del mundo saturniano, trató de hacer una evocación moderna de las Saturnalia de Roma. «Este festival famoso recaía en diciembre, el último mes del calendario romano y el pueblo suponía que su objeto era conmemorar el feliz reinado de Saturno, dios de la siembra y de la agricultura, que vivió en la tierra hace mucho tiempo como un rey de Italia, benéfico y justo que atrajo a los toscos y diseminados montañeses a reunirse,

<sup>14</sup> F. NORDSTRÖM, ob. cit., pág. 208-210.

<sup>15</sup> A. DE LI, ob. cit., pág. 61.

<sup>16</sup> A. DE LI, ob. cit., pág. 72.

<sup>17</sup> Vid. transcripción de pasajes más importantes en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (ob. cit., pág. 48). La misma opinión mantiene J. CARO BAROJA (*Las brujas y su mundo*, 4.ª ed., Madrid, 1973, pág. 275).

<sup>18</sup> J. CARO BAROJA, ob. cit., pág. 115-116.

<sup>19</sup> M. A. MURRAY, *El culto de la brujería en Europa Occidental*, Trad., Barcelona, 1978, pág. 79.

<sup>20</sup> Remite al estudio de PANOFKY-SAXL: «Dürers Melencolia I», *Studien der Bibliothek Warburg*, II, Leipzig-Berlín, 1923. Texto que no he podido consultar.



enseñándoles a cultivar el suelo, dándoles leyes y reinando en paz. Su reinado fue la fabulosa Edad de Oro: la tierra producía abundantemente, ningún fragor de guerra o discordia perturbaba al mundo feliz; ningún maléfico afán de lucro empozanaba la sangre de los campesinos industriosos y contentos. La esclavitud y la propiedad eran desconocidas totalmente; todos los hombres tenían todas las cosas en común. Al fin el buen dios, el rey afable, desapareció súbitamente; pero su memoria fue amada durante muchos años, se erigieron templos en su honor y muchas colinas y sitios altos de Italia llevaban su nombre»<sup>22</sup>. Queda claro que tal recuerdo visto por un melancólico como Goya, en ese preciso momento histórico, suponía para el pueblo español una enorme frustración: así era la creación de esta negra melancolía.

Finalmente, a la hora de buscar una interpretación a este espacio hay que insistir que estamos en un antro saturniano, semejante a los que están bajo la influencia de Saturno como «prisiones, cuavas, sepulcros de muertos y todos lugares oscuros y despoblados»<sup>23</sup>. Era el espacio adecuado para retirarse un genio como Goya, quien, para recrear el mundo, recurrió a su destrucción con imágenes tan espeluznantes como el canibalismo de Saturno y la decapitación de Holofernes. Esta visión del mundo sólo es comprensible dentro de la dialéctica platónica, tal como la expresaron algunos filósofos del Renacimiento. El «desmembramiento» de dioses como Urano, Osiris, Attis y Dionisos representó para los teólogos neo-órficos un misterio: «porque siempre que el Uno supremo desciende sobre lo Múltiple, este acto de creación es imaginado como un sacrificio agónico, como si el Uno fuese cortado en pedazos y esparcido. En este sentido, la Creación es concebida como una muerte cosmogónica, mediante la cual el poder concentrado de una deidad es sacrificado y repartido: pero el descenso y difusión del poder divino es seguido por una resurrección, cuando lo Múltiple es recogido en el Uno»<sup>24</sup>.

Edgar Wind, con su gran conocimiento de la cultura humanística, ve también el mito de Saturno devorando a sus hijos dentro de la misma dialéctica, y otro tanto podemos decir del desmembramiento realizado por la heroína bíblica Judit. El mismo señala en el manuscrito parisino *Les échecs amoureux* dos escenas simétricas que comportan el «divino tragar» con referencia a Saturno y el «divino desmembramiento» con respecto a Urano, que podemos considerar como el precedente más próximo a la obra de Goya a nivel iconológico.

Frente a la lectura cerrada del Piso Inferior, que acabamos de hacer, la lectura de la Sala Superior parece tener otro matiz, y la clave no aparece con claridad semejante. Tal clave parece estar en el muro lateral izquierdo, en la composición de *Atropos o Las Parcas*, aunque su colocación pudiera ser discutible. El grupo lo forman cuatro figuras, es decir, las tres hijas de la Noche y una cuarta, un hombre que mira escrutadoramente al espectador y aparece con las manos unidas a la espalda. Juan Pérez de Moya nos informa que para los antiguos «no sólo no se podrá hacer alguna cosa sin la voluntad de las Parcas, mas aún la vida de los hombres estaba en la mano destas tres hermanas... Dícense Parcas por antifrasis, porque a ninguno perdonan, porque dice que en naciendo el hombre hilan su vida en una rueca: Cloto de la estopa, o tiene la rueca; Lachesis la hila; Atropos corta el hilo... Decían habitar en una cueva y de allí salir a las obras humanas cuando era menester»<sup>25</sup>.

Goya se apartó de los recetarios iconográficos prescindiendo en Cloto de la rueca y de la estopa, y ha puesto en sus manos a un recién nacido. Al no tener hilo que trabajar, Láquesis lleva un espejo, atributo no explicado hasta ahora por los estudiosos del tema; es preciso aclarar que el espejo es un atributo del Tiempo, según explica Ripa, y vino a convertirse en símbolo típico de lo transitorio tal y como expresa Shakespeare en sus sonetos 3 y 77 y en la escena del espejo de su obra *Ricardo II* (IV, 1)<sup>26</sup>. Atropos mantiene la tijera y no el dardo que mostró en la iconografía del siglo XVI, así aparece en los grabados del libro de Olivier de la Marche: *Le Chevalier Délibéré* y en la traducción castellana del

<sup>21</sup> A. DE LI, ob. cit., pág. 61.

<sup>22</sup> Sir J. G. FRAZER, *La Rama Dorada. Magia y Religión*, 5.<sup>a</sup> Ed., México, 1965, pág. 657.

<sup>23</sup> A. DE LI, ob. cit., pág. 61.

<sup>24</sup> E. WIND, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Trad., Barcelona, 1972, pág. 138.

<sup>25</sup> J. PÉREZ DE MOYA, ob. cit., II, pág. 395.

<sup>26</sup> E. PANOFSKY, ob. cit., pág. 106-109.

mismo por Hernando de Acuña bajo el título de *El Caballero Determinado* (Amberes, 1553)<sup>27</sup>; tal preponderancia adquirió Atropos que vino a significar la misma Muerte. Muy expresiva es la cuarta figura, ésa que mira penetrantemente al espectador: ¿Se trata acaso —como pensó Angulo<sup>28</sup>— del hombre carente de libertad y esclavo de su destino? Su gesto angustioso y el hecho de aparecer con las manos unidas por la espalda nos recordará los famosos esclavos de Miguel Ángel en la tumba de Julio II, y como ellos sería imagen del hombre privado de libertad y sometido al capricho de las Parcas.

Goya, como hijo del Siglo de la Ilustración, piensa quizá que las Parcas son hijas de la Noche y que los males acaecen por el poco saber de los hombres<sup>29</sup>. Bajo esta idea se explica la composición del mismo muro, titulada *Duelo a garrotazos*, imagen de la Discordia humana sin más solución que la liberación por la muerte de uno de ellos o por la de ambos. Otro tanto podíamos decir de *El Perro*, el animal cuya fidelidad va más allá de la muerte, y que aquí parece estar condenado a morir enterado en la arena, como vio Angulo.

Si el hombre depende de la arbitrariedad de las Parcas, las hijas de la Noche, hay que evitar el origen de la vida, que no trae para los humanos sino dolor e ignorancia, hasta llegar a la muerte. Bajo esta idea se explicarían las composiciones de *Asmodea* y *Dos mujeres burlándose de un hombre*. Ambas escenas tienen ya precedentes bíblicos, la primera está inspirada en el *Libro de Tobías* (3:17) y la segunda recordaría el caso de Onán, que al no querer descendencia de su esposa Tamar fue castigado con la muerte. Ambos temas en la versión goyesca sufren las metamorfosis iconográficas a que nos tiene acostumbrados, así, Asmodeo, el demonio maligno que asesinaba a los maridos, es una diablesa bella y corpulenta<sup>30</sup>. El tema del onanismo

tiene como espectadoras a dos mujeres de la calle, que ríen ante un hombre en los espasmos de la masturbación, era, pues, la versión actual de un vicio ya consignado en la *Biblia*.

Por último, queda el tema *Paseo del Santo Oficio*, en el que Goya aborda la dimensión religiosa oficial de la vida española, para criticar, sin duda, a este tribunal que intentaba controlar la verdad y la manifestación de lo espiritual; para Goya tal institución no es más que un instrumento de presión, verdadero signo de lo irracional, que en lugar de liberar al pueblo, lo tenía sometido a esclavitud<sup>31</sup>. Nuevamente reina en este espacio de la Sala Alta el genio sombrío de Goya, dominado por la melancolía, como vimos en el espacio de la primera sala.

Quizá sólo faltaría buscar la razón de la jerarquía de espacios, o al menos tratar de comprender por qué puso el tema dominante de Saturno en la Sala Baja, y los restantes temas en torno a las Parcas, en la Sala Superior. La lógica no parece estar ausente por cuanto los espacios «saturnianos», según hemos visto, son tumbas, cuevas y lugares oscuros: naturalmente, se trata de espacios colocados a nivel subterráneo, donde está el reino de las sombras y de la muerte, en fin, como hemos visto, de la destrucción. Obviamente, es la zona infernal, pues Saturno vive en los infiernos desde que fue destronado por su hijo Júpiter, según nos explica Pérez de Moya en su memorable libro *La Filosofía Secreta*.

La Sala del Primer Piso corresponde a un nivel terrestre, en el que transcurre la vida del hombre, que carece de la libertad y dignidad, propias de los dioses, y está sometida al libre albedrío de las Parcas, que moran en una cueva y son hijas de la Noche. Cuando no son las Parcas, que siguen las leyes de la Necesidad, según Platón, la vida del hombre es destruida en su origen por Onán, que profana el semen, o por los demonios malignos, que atentan contra la familia. En este conjunto de la Quinta del Sordo falta un tercer nivel, el del cielo, que para Goya no existe; su genio saturniano se recreaba sólo en la destrucción, y quizá tendría la esperanza de la vida con el renacer cosmogónico, cual protagonista de un viejo mito, hecho realidad para construir el mundo moderno.

<sup>27</sup> C. CLAVERÍA, «*Le Chevalier délibéré*» y sus traducciones españolas en el siglo XVI, Zaragoza, 1952. Atropos no falta en el Túmulo de Carlos V en Valladolid, véase J. J. ABELLA RUBIO («Los túmulos de Carlos V en el mundo hispánico», tesina de un alumno mío, próxima a publicarse en el *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid).

<sup>28</sup> D. ANGULO, ob. cit., pág. 175.

<sup>29</sup> Tal expresa también en el XVI PÉREZ DE MOYA (ob. cit., II, pág. 396).

<sup>30</sup> Es el mismo protagonista de la novela *El Diablo Cojuelo* de Luis Vélez de Guevara que inspiró a Alain-René Lesage (*Le Diable Boiteux*, obra muy leída en la época).

<sup>31</sup> Se me escapa el sentido de la composición *Hombres yendo*.

---

## *Don Sebastián Martínez amigo de Goya*

MARÍA PEMÁN

Don Sebastián Martínez es un personaje de todos conocido gracias al soberbio retrato que le hizo Goya y que hoy conserva el Metropolitan Museum de Nueva York. Fue un rico comerciante gaditano altamente representativo de la sociedad ilustrada de Cádiz en la segunda mitad del siglo XVIII.

Las noticias que don Antonio Ponz y algo más tarde el conde de Maule dan sobre su colección de pinturas han contribuido desde siempre, a mantener despierta la atención sobre aquel conjunto disperso de obras de arte.

Mi aportación a la tarea de ir resucitando la total personalidad del ilustre comerciante consiste en un documento revelador encontrado en el archivo de Protocolos de Cádiz. Se trata del inventario de los bienes que Martínez dejó a su fallecimiento a fin de hacer la partición entre sus dos hijas y únicas herederas doña Josefa y doña Catalina.

Los datos biográficos de don Sebastián Martínez se pueden resumir de la forma siguiente: Nació el 25 de diciembre de 1747 en Treguajantes (Soria) y era hijo de don Felipe Martínez y de doña Inés Pérez. Salió de su lugar a la edad de 11 años y después de pasar por Sevilla, se afincó en Cádiz de donde no se ausentó hasta que casó a los 27 años con doña María Felipa Errecarte, gaditana, de 20 años. De este matrimonio nacieron tres hijas, doña Josefa, doña Catalina y doña Micaela. Esta última debió de morir pronto, pues no figura a la hora de repartir los bienes de su padre. Las otras dos, doña Catalina y doña Josefa, casaron con dos Francisco Viola y don José Casado de Torres respectivamente.

Don Sebastián otorgó testamento en Madrid donde probablemente murió.

Seguramente Martínez vino a la ciudad del sur de España a causa de la riqueza económica que alcanzaba la capital gaditana en el zenit, por aquellos años, de su prosperidad comercial.

El negocio de don Sebastián era de vinos y llegó a poseer una gran fortuna. En Cádiz vivía en la calle de San Carlos (hoy Sacramento) número 69 donde fue a parar Goya cuando cayó enfermo en Sevilla y vino a Cádiz pensando encontrar mayor atención médica, dada la fama de que gozaba el Colegio de Cirugía gaditano.

El inventario del que sería interesante publicar íntegramente la lista de obras de arte, se compone de varios apartados. Un comentario sobre su biblioteca me ha parecido pertinente ya que a mi juicio es la parte más interesante y reveladora del documento.

Poco añade el inventario, con respecto a las obras de arte, a los comentarios de Ponz y Maule, salvo la relación íntegra de todas y cada una de las pinturas, estatuas, grabados y estampas. Las atribuciones, por supuesto, dejan ver el estilo propio de aquella época en la que cualquier cuadro tenebrista era aplicado inmediatamente a Ribera, cualquier Concepción a Murillo, etc.

Los nombres de los artistas que aparecen en la lista de pinturas son: Murillo, Velázquez, Rubens, Jordán, J. Stella, Ostade, Batoni, Morales, Maella, Mengs, Julio Romano, Herrera, Sauvage y Goya.

De los 743 cuadros que componen la colección 22 se dan como flamencos, aunque otros muchos

por la descripción de su asunto se podrían añadir a este grupo. Ocho se dan como franceses, seis como holandeses y cuatro como italianos. Del resto no se describe más que el tema y se da la tasación. El retrato de Don Sebastián por Goya está tasado en 750 reales.

La diversidad de asuntos es grande como elegido por un hombre ilustrado y culto, abierto a todas las tendencias. Hay temas religiosos, mitológicos, paisajes, escenas de género, bodegones, retratos, etc.

A la lista de artistas que dan Ponz y Maule hay que añadir los nombres siguientes: Stella, Batoni, Morales, un «borrón» de Mengs y un Rubens que representa un bodegón con figura. A esto hay que añadir los cuadros que tenía en Madrid que no citan los anteriores eruditos, más la totalidad de esculturas, grabados y estampas.

Dada la importancia de los grabados como medios de divulgación de las obras de arte y vehículos de influencia, aparte de reflejar los gustos y el concepto del arte de la época, pensando además que estuvieron al alcance de Goya creo oportuno llamar la atención sobre algunos de ellos. Desde el punto de vista de su posible influencia sobre Goya cabe señalar la colección de retratos ingleses, las obras de Hogarth y los cuatro tomos de grabados de Piranesi. Aparte figuran la galería de Dresde, Orléans, Luxemburgo, Farnesina, Doria Pamphili y «Palacio Florentino». Todas estas citadas por Ponz a las que hay que añadir la Galería Pitti, la Bruhl y la Justiniana. Aparecen además obras del Guercino, Labruzi, Dominichino, las Logias de Rafael, la Columna Trajana, las Termas de Tito y «Monumentos Romanos» que Ponz aclara son los grabados por Bellori, para no nombrar más que los más importantes.

Entre las esculturas que Ponz afirma fueron encontradas en Sancti Petri se podrían identificar con las que aparecen en su casa de Madrid.

La biblioteca es lo más interesante del inventario. Debió ser Don Sebastián hombre culto con grandes conocimientos en el mundo de las finanzas y la economía, en lo que debió ser relevante ya que obtuvo el puesto de Tesorero Mayor del Reino, cargo que ostentaba cuando falleció probablemente en Madrid el 24 de noviembre de 1800.

Su afición principal fueron las Bellas Artes. «Empleaba los ratos que le dejaba libre su ocupación como Tesorero General, en hablar de pinturas y en

adquirir nuevamente cuadros» dice expresamente la publicación de la Real Academia de San Fernando. Esta afición le condujo a su amistad con Goya, amistad que sin duda fue estrecha y grande. La cultura y el refinamiento del rico comerciante, su amor al arte, le hicieron estimar y admirar a Goya. Lo hospedó en su casa, lo cuidó con esmero durante la grave dolencia que padeció, se ocupó con sus influencias en conseguir las licencias que el pintor necesitaba para ausentarse de la Corte, siempre tan molestas con sus pesados trámites. Pero Goya tenía a la mano más poder para pagar favores que el rico e influyente don Sebastián y retratándole le dio la inmortalidad. Fue seguramente Goya quien obtuvo para él, también, la entrada en la Real Academia de San Fernando el 3 de julio de 1796.

Aparte de ser retratado por el insigne aragonés don Sebastián debió intervenir en el encargo que don José Sáenz de Santa María, Marqués de Valdeñigo, riojano como él, hizo a Goya para decorar el Oratorio, fundado por él, de la Santa Cueva en Cádiz.

Creo que uno de los medios más elocuentes que existen para penetrar el modo de ser de una persona es tener oportunidad de introducirnos en su biblioteca. De una mirada detenida sobre los libros de don Sebastián se sigue un buen conocimiento de su formación, sus aficiones, su pensamiento, sus convicciones religiosas, su cultura e incluso sus amistades. La biblioteca de Martínez nos revela además el ambiente que se respiraba entre los intelectuales gaditanos y la preparación que pudieron tener los liberales que redactaron la Constitución de 1812.

Por otro lado para nosotros tiene especial interés el pensar que aquellos libros estuvieron al alcance de las manos de Goya, aquellos cuadros, estampas y grabados al alcance de sus ojos, durante los seis meses que pasó en aquella casa.

Lo primero que nos ofrece la biblioteca de Martínez es la confirmación de su gran amor al arte. La lista de libros sobre esta materia es bien nutrida. Desde los tratados más conocidos que aparecen en todas las colecciones de gusto neoclásico como el Palladio, Vignola, Vitrubio, etc. encontramos también tratados y libros de arte de Leonardo, Alberto Durero, Vasari, Pacheco, Carducho, Arce de Villafañe, Rieger, Orlandi, Pascoli, Dominici, Soprani, Lomazzo, Cataneo, Dominico Rossi, Baglione, Bellori, Winckelman, Pozzo, Palomino,

Ponz, Ceán, etc. por no nombrar más que los más importantes, pues aparecen también una serie de libros, sin consignación de autor, que tratan principalmente de la Historia de las Artes, excavaciones y antigüedades, biografías de artistas y demás libros propios de un buen «connoisseur».

Hay también algún título curioso como *Método para aprender el dibujo con estampas* de Carlos Antonio Jombert, *De la manera de grabar al agua-fuerte*, *Nuevo método para aprender dibujo sin maestro*, estampas para la enseñanza del dibujo, academias, que nos hacen pensar si don Sebastián no practicaría él mismo el arte del dibujo como un «hobby» según diríamos hoy día.

En segundo lugar podemos presumir que conocía al menos para leerlo con facilidad, el francés y el italiano ya que los libros en estos dos idiomas abundan en su biblioteca. Esto queda además confirmado porque encontramos diccionarios y gramáticas para el uso de estas dos lenguas. Al inglés, aunque también debía conocerlo —aparece una gramática en este idioma y un diccionario italiano-inglés— no debió ser tan aficionado, pues no aparece un solo título en lengua británica y lo que es más extraño, una colección en la que constan numerosas obras de la literatura clásica universal carece de buenas obras anglosajonas, ni siquiera traducidas al español.

Desde otro aspecto don Sebastián Martínez aparece como un humanista. Platón y Aristóteles, Homero, Virgilio, Horacio, Terencio y Plutarco, Cicerón, Tasso, Catulo, Tíbulo y Propertio, Tácito, Nepote, Fedro, Teócrito, Isócrates, Séneca, Julio César, Jenofonte, Salustio, Rufo, Juvenal etc. figuran a veces en más de una edición.

Su afición a las buenas letras queda atestiguada por la presencia de muchos autores clásicos españoles y franceses cada uno en sus respectivos idiomas.

Como hombre ilustrado en su biblioteca abundan también los libros de Historia, Viajes, Histo-

ria Natural y otras ciencias como la Astronomía, sobre la que tiene más de un tratado, paleografía, medicina, física y química y otras materias.

Y por último D. Sebastián, como hombre profundo y de su época era aficionado a la filosofía y por supuesto, como residente en Cádiz había tenido acceso a los libros franceses que traían a España las nuevas ideas. Sin embargo libros «prohibidos» no aparecen muchos en la lista. Tenía desde luego las obras de Rousseau, pero a Voltaire parece que no lo leyó más que indirectamente. ¿Poseía don Sebastián la licencia necesaria para leer los libros condenados por la Inquisición? Muy bien puede ser puesto que ésta era fácilmente obtenible para personas de cierta cultura. Por otro lado no es de extrañar encontrar libros introducidos clandestinamente en Cádiz, que como sabemos, fue una de las plazas más permeables a la invasión de las nuevas corrientes a pesar del rigor y el fanatismo que desplegó Sánchez Bernal, el comisario de la Inquisición, que a partir de 1770 desarrolló en Cádiz una especial y estrecha vigilancia.

Creo también interesante añadir que en el inventario queda asimismo atestiguada la afición a la música de este «dilettante» de las artes que fue don Sebastián Martínez. Figuran un clave, un piano-forte, un salterio antiguo, dos guitarras antiguas y una flauta de granadillo. Tenía además el tratado de Eximeno sobre organización y reglas de la música.

Sabemos por el Conde de Maule que la mitad de los bienes de Martínez, la correspondiente a doña Catalina, fue «vendida a los ingleses».

Sería interesante transcribir del inventario todo lo relativo a las obras de arte, pero queda anotado la atención que se merecen los otros artículos, singularmente la biblioteca. No sería ningún desacierto la publicación íntegra de la partición de esta herencia. De momento me limito a dar parte de lo que corresponde a mi profesión, no sin señalar la importancia de lo restante para quien pueda interesar.



---

## *Francisco Lameyer, pintor y dibujante*

ANTONIO SOLANO RUIZ

A la muerte de Francisco de Goya la pintura española inicia su andadura a través de los amplios caminos que el genial artista de Fuendetodos había desbrozado.

Entre los artistas que se imponen esta tarea está Francisco Lameyer y Berenguer, pintor sobre el cual nos proponemos aclarar algunos puntos oscuros sobre su vida y obra.

### APUNTES BIOGRÁFICOS

Nació Francisco Lameyer y Berenguer el 13 de septiembre de 1825 en el Puerto de Santa María, siendo bautizado tres días más tarde en la parroquia de Nuestra Señora de los Milagros, sita en la misma ciudad<sup>1</sup>. Sus padres, Francisco Lameyer Marconie y María del Belén Berenguer Rodríguez de Nava, ambos naturales de Cádiz, habían contraído matrimonio en la misma parroquia el 2 de enero de 1824<sup>2</sup>. Su ascendencia, como se puede comprobar, era de origen francés y catalán, aspecto éste que no debe extrañar ya que esta zona española acogió en siglos anteriores a un considerable número de inmigrantes atraídos por el comercio marítimo con las indias. Contrariamente a lo que

se venía afirmando, su padre nunca fue marino aunque debido a su trabajo estuvo relacionado con esta actividad.

Era Francisco Lameyer el segundo de cuatro hermanos, tres varones y una hembra, nacidos en 1824, 1827, ella, y 1832 respectivamente<sup>3</sup>. Inició sus estudios en el Puerto de Santa María trasladándose posteriormente a Madrid donde comienza sus servicios en el Estado, concretamente dentro de la carrera de Hacienda. Permanece en ella hasta el 8 de mayo de 1843, fecha en la cual es nombrado Oficial 2.º del cuerpo administrativo de la armada. Normalmente la escasa bibliografía que sobre este artista existe viene a señalar que fueron escasos los años que permaneció en esta carrera pero lo cierto es que lo hizo hasta el 14 de febrero de 1861, es decir, casi dieciocho años. En 1841 inició sus colaboraciones como ilustrador de textos de nuestros clásicos, durando estas colaboraciones hasta el año 1846 en que de una forma paulatina van disminuyendo al tener que dedicar más tiempo a sus obligaciones dentro del cuerpo administrativo de la armada. En 1848 pasa a ejercer la Contaduría Principal del departamento de Cádiz y un año más tarde, concretamente el 18 de marzo de 1849, es nombrado contador de vapor Lepanto, en el que permanece dieciocho meses durante los cuales viajó por el Mediterráneo. Según nos señala Félix Boix

<sup>1</sup> Según consta en el libro 109, folio 68 de la parroquia de Nuestra Señora de los Milagros, sita en el Puerto de Santa María (Cádiz).

<sup>2</sup> Según consta en el libro 2 secretos, folio 62 de la referida parroquia.

<sup>3</sup> Según consta en los libros 108, 110 y 112, respectivamente.

en su artículo biográfico en la revista *Raza Española*<sup>4</sup> formó parte de la expedición, llevada a cabo por el General Fernández de Córdova, en ayuda al Sumo Pontífice junto con Estévez Calderón, pero lo cierto es que de esta época sólo se puede afirmar su paso por Nápoles a través de un retrato realizado a un compañero estando fondeado el buque en esta ciudad y que actualmente se conserva en el Museo de la Marina.

En 1854 inicia, después de permanecer cuatro años en Madrid, el viaje que habría de llevarle a su nuevo destino: el apostadero de Cavite (Filipinas). Tardó tres meses en realizar este viaje al tenerlo que efectuar a través de Suez, por no encontrar buque apropiado, cuando lo normal era realizarlo por el Cabo. Fue durante la realización de este viaje cuando Lameyer establece contacto con el paisaje de Extremo Oriente que luego tendría reflejo en sus dibujos y aguadas. La decisión de aceptar su destino en las Filipinas fue motivado principalmente por dos causas: su afición por los viajes y la de acompañar a su hermano Federico, el benjamín de la familia, que poseía negocios en aquellas colonias. Para entonces ya había sido ascendido a oficial de 1.ª y poco tiempo después, en 1855, a comisario de guerra honorario. Viaja Lameyer desde Cavite a los distintos países del lejano Oriente, razón por la cual la familia conserva aún recuerdos de estos viajes recibidos a través de la herencia del pintor.

Regresa en 1857 a la Corte con objeto de reponerse de una enfermedad de tipo reumático que paralizaba durante largas temporadas sus extremidades y aunque fue destinado al departamento del Ferrol procuró no tomar posesión hasta prácticamente su retiro. En 1860 es destinado de nuevo a las Filipinas pero su enfermedad, el triste recuerdo de su hermano, asesinado en aquellas tierras, y el permanecer al lado de su madre, ya viuda, le inclinan a pedir su retiro que le es concedido con fecha de 14 de febrero de 1861<sup>5</sup>. Se cierra así el primer ciclo en la vida de Lameyer que a partir de este momento va a dedicarse exclusivamente a pintar y a viajar. El carácter introvertido y huraño del ar-

tista ha dado lugar a que apenas queden reseñas de sus viajes pero se puede afirmar que dos fueron sus países preferidos, Francia y Marruecos. En los tres últimos años de su vida, Lameyer definitivamente enfermo, reside con su madre en la calle de Amaniel, 7 (Madrid), donde fallecería el 3 de junio de 1877 a los 51 años de edad, siendo repartido su legado entre sus sobrinos pues su madre había fallecido pocos meses antes.

## OBRA

La obra de Lameyer se puede dividir en dos aspectos: técnica y cronológicamente. Técnicamente realizó dibujos, grabados y óleos. Cronológicamente podemos dividirla en anterior y posterior a 1861.

Lameyer fue un artista autodidacta pues no consta en archivo ni escrito alguno su paso por la Academia ni por taller de pintor alguno; este aspecto le conduce a serias deficiencias en sus composiciones aunque su especial trazo unido a su talento de artista creador y castizo permanezca en gran parte de sus obras. Goya, Delacroix, Alenza y Fortuny inspiran la obra del artista a su vez basada en el color y la temática. Lameyer nunca se planteó problemas esenciales tal como hicieron otros artistas de su época pero tampoco cometió la equivocación de quedarse anclado en pasajeros éxitos.

La obra de Lameyer como dibujante e ilustrador de libros fue realizada principalmente entre 1841 y 1846, pudiéndose resumir en la siguiente manera:

*El gran tacaño (El buscón)*, Madrid, 1841. Ejecuta una docena de dibujos con muy variado resultado, destacando entre ellos el titulado «Tacaño».

*El Lazarillo de Tormes*, Madrid, 1844. Comienza en esta obra sus colaboraciones con Vicente Castelló ilustrando prácticamente todo el libro con un número superior a las 150 ilustraciones. Lameyer nos muestra ya la línea nerviosa y sintética que caracteriza su obra gráfica, consiguiendo en dieciocho de sus trabajos una ejecución dentro del más alto nivel en la obra gráfica del momento.

*Siglo Pintoresco*, Madrid. Inició sus colaboraciones en 1845 con una serie de alegorías de meses que van desde abril a diciembre. El artista actuó con una profunda imaginación la misma que empleó en sus ilustraciones de tinte romántico para Romances, *La Princesa de Viana*, *La historia de*

<sup>4</sup> «Francisco Lameyer. Pintor, dibujante y grabador». *Raza Española*, Madrid, 1919, pág. 63.

<sup>5</sup> Expediente del oficial 1.º Francisco Lameyer Berenguer, procedente del Archivo-museo de la Marina de Guerra, D. Álvaro de Bazán, El Viso del Marqués (Ciudad Real).

*Pizarro o el Cuento del pescador*. Las colaboraciones continuaron a lo largo de 1846, coincidiendo con las realizadas para el *Semanario Pintoresco*, publicación paralela a la anterior.

*Rinconete y Cortadillo*, V. Catello, Madrid, 1846. Apenas aporta nada nuevo respecto a anteriores ilustraciones. En este caso fueron veinte las realizadas.

*Escenas Andaluzas*, Madrid, 1847. Ilustró Lameyer la totalidad del libro, pudiéndose considerar como la obra clave dentro de las ilustraciones de este artista. Efectuó más de cien dibujos de entre los cuales 20 son de interesantísima ejecución en especial los referentes a *La Celestina* sin que en nada desmerezcan otros como *El Roque y el Bronquis*, *Un baile en Triana*, *Asamblea General*, *El Bolero*, etc. Una obra, en suma, fundamental dentro de las ilustraciones españolas del siglo XIX.

El grabado al aguafuerte constituye otra de las facetas fundamentales dentro de la obra de Lameyer. Se conocen dos series fundamentales, la primera constituida por veinte dibujos, grabados con una técnica incipiente e intentando agudizar los claroscuros en una búsqueda, con seguridad, de técnicas goyescas. Una de estas series está en manos de la familia Lameyer aunque muy repartida y la otra en el Museo del Prado, Sección de Arte Español del siglo XIX. La segunda y ya perteneciente a la segunda etapa cronológica de este artista, es la tirada en París por el editor Cadart, muy superiores en calidad técnica y de la que sólo restan ejemplos dispersos. Es interesante señalar la habilidad de Francisco Lameyer para grabar temas inspirados en el arte holandés y en especial del pintor A. Van Ostade siendo realmente difícil su identificación a no ser por el especial toque de línea que le es propio al artista.

La segunda etapa cronológica comienza a partir de su retiro en el año 1861. Comienza a realizar óleos, técnica hasta entonces escasamente empleada por el artista, intensificando paralelamente sus viajes. En París convive con artistas españoles que en la década de los sesenta allí residían, especialmente con Federico de Madrazo quien le realizó

un magnífico retrato. De su estancia en París recogió profundas influencias del pintor Delacroix al cual imitó con indudable habilidad en algunas ocasiones, así como en otras no pasó del mero «pastiche». Parte de estas obras están hoy en día en manos de la familia Vindel que a su vez las compró a Félix Boix, gran coleccionista de la obra de Lameyer.

Marruecos igualmente tuvo gran influencia en la obra pictórica del artista; allí coincidió con el catalán Mariano Fortuny que a su vez habría de influir notablemente en la obra de Lameyer. Tanto en sus óleos como en las aguadas y dibujos coloreados, realizados casi todos en la última etapa de su vida, el color y la luz adquiere importancia fundamental aunque el artista siga conservando serias deficiencias compositivas. Claro ejemplo de lo reseñado son los dos óleos que conservan el Museo de Lisboa y el del Prado, sección del siglo XIX, en los que si bien el color predomina en la composición, la figura humana apenas encuentra soluciones espaciales cayendo en agobios innecesarios. De semejante factura es un lienzo representando la plazoleta de un zoco, hasta hace poco en el hotel Colón de Sevilla y hoy en día en manos de un coleccionista privado.

En general la obra en lienzo de Lameyer, más de un centenar de obras, se halla muy dispersa, principalmente a raíz de la Guerra Civil, siendo prácticamente imposible reseñar aquí sus diferentes localizaciones.

La obra de Lameyer constituye en definitiva un firme eslabón en la controvertida pintura española del siglo XIX. Introvertido las más de las veces, audaz en otras, copista habilísimo, creador constante, erudito histórico, castizo con énfasis, fue Lameyer un artista que hizo de su vocación, la pintura y el dibujo, un sendero por el que transcurrió por encima de enfermedades, desgracias familiares o cualquier otro contratiempo. Su obra, como ya hemos señalado, dispersa y un tanto olvidada, puede brillar hoy, a un año del centenario de su muerte, con luz propia, semejante a lo acontecido a otros artistas contemporáneos a los que en nada desmerece.

---

## Valeriano Bécquer, docente de la Escuela Sevillana de Bellas Artes

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

Como contribución a las tareas del II Congreso Español de Historia del Arte, doy a conocer una curiosa documentación inédita, desconocida por tanto para sus biógrafos Guerrero Lovillo<sup>1</sup> y Santos Torroella<sup>2</sup>, que acredita, siquiera sea de manera breve y casual, al insigne pintor sevillano Valeriano Domínguez Bécquer como docente de la acreditada Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal.

La aludida documentación se conserva en el archivo de la Universidad de Sevilla, dentro de las páginas no foliadas del libro número 647 del mismo que, entre otros referentes a las de Cádiz y Santa Cruz de Tenerife, contiene un importante lote de papeles acerca de la mencionada Escuela sevillana, sobre los que actualmente trabajo, referentes a los cursos de 1858/1859, a 1860/1861<sup>3</sup>.

Se inicia la referente a Bécquer con un oficio del entonces Director de la Escuela Don Antonio Cabral Bejarano, destacada figura del elenco pictórico hispalense del Ochocientos, por el que, con fecha 19 de septiembre de 1860, remitía al Rector de la Universidad, a la sazón el ilustre Catedrático Don Antonio Martín Villa, dos instancias por las cuales el Profesor Ayudante de la Cátedra de Dibujo de figura Don Manuel Cabral-Aguado y

Bejarano solicitaba, respectivamente, ser admitido a la oposición a la Cátedra de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz y licencia para ausentarse a Madrid con dicho fin<sup>4</sup>.

El Rector, ante el informe favorable del Director de la Escuela y la promesa de cubrir su vacante interinamente «*con persona de capacidad reconocida*»<sup>5</sup>, ordenó, dos días después, se diese curso a las aludidas instancias<sup>6</sup>, cosa que llevó a cabo la Secretaría de la Universidad el día 21<sup>7</sup>. La resolución llegó, mediante oficio de la Dirección General de Instrucción Pública de fecha 5 de octubre del mismo año<sup>8</sup>, disponiendo el Rector su cumplimiento, diez días después, así como su comunicación, tanto a la Escuela como al interesado, a fin de que éste indicase, para notificarlo a su vez a la Superioridad, el día en que iba a comenzar a disfrutar el obtenido permiso<sup>9</sup>.

Tres días después, el Director de la Escuela, que aún no debía haber recibido la notificación resolutoria, solicitaba del Rectorado, ante la proximidad del comienzo de la oposición, una licencia de quince días para Manuel Cabral y proponía a Don Valeriano Bécquer —«*artista de reconocido*

<sup>1</sup> Vid. J. Guerrero Lovillo, Valeriano Bécquer, Sevilla, 1974.

<sup>2</sup> Vid. R. Santos Torroella, Valeriano Bécquer, Barcelona, 1948.

<sup>3</sup> Vid. J. Issasi-Isasmendi y J. Herraiz y Sáez de Escariche, Guía del Archivo Histórico Universitario, Sevilla, 1971, pág. 102.

<sup>4</sup> Vid. A.U.S., Libro núm. 647, s/f.

<sup>5</sup> Vid. la nota anterior.

<sup>6</sup> Vid. el decreto marginal del oficio citado en la nota 4.

<sup>7</sup> Vid. la nota anterior.

<sup>8</sup> Vid. A.U.S., Libro núm. 647, s/f.

<sup>9</sup> Vid. el decreto marginal del oficio citado en la nota anterior.

*mérito*»— para el desempeño interino de la Ayudantía en cuestión <sup>10</sup>.

Con la misma fecha el Rector aprobó ambas cosas «*sin perjuicio de lo que resuelva la Superioridad*» y al siguiente la Escuela, que ya debía tener conocimiento de lo que dispuesto por el Director General de Instrucción Pública, manifestaba al Rectorado que, a partir del día 22, Cabral iniciaría su permiso <sup>11</sup>.

Durante un mes y cuatro días desempeñó Valeriano Bécquer su cometido docente en la Escuela sevillana de Bellas Artes. Que lo hizo cabalmente lo sabemos pues, al dar cuenta de su cese a raíz de la vuelta de Manuel Cabral, el Director, en oficio de 26 de noviembre, hacía saber al Rector que se había distinguido «*por su puntualidad e inteligencia*», creyendo su deber el notificarlo «*para que conste en todo tiempo el servicio prestado a la enseñanza*» <sup>12</sup>.

Ante ello, la autoridad universitaria ordenó, al siguiente día, que el servicio quedase anotado en el Libro de Personal de la Escuela así como que la

Secretaría le preparase un oficio por el que se le diesen a Bécquer «*las más expresivas gracias por la exactitud, inteligencia y celo con que ha desempeñado las obligaciones del cargo que le estaba confiado*» <sup>13</sup>; cosa que, el mismo día, se llevó a efecto pues, afortunadamente, se conserva la copia de la minuta del oficio que, sobre el particular, se cursó al Director de la Escuela y en el que se resalta, a los efectos arriba indicados, «*el brillante comportamiento de Don Valeriano Bécquer durante la ausencia de Don Manuel Cabral y Aguado*» <sup>14</sup>.

Corto pero magistral fue el paso como docente del gran pintor por la Escuela que lo había formado en su juventud, en singular paralelismo con lo que aconteció con su propia vida y obra, pero suficiente para poner de manifiesto esa hombría de bien y ese buen hacer que presidieron una y otra así como para que aquélla, que tan celosamente había tutelado el inicio de su carrera, pudiera gloriarse de haberlo tenido, siquiera sea por tan breves días, entre sus claustres.

<sup>10</sup> Vid. A.U.S., Libro núm. 647, s/f.

<sup>11</sup> Vid. el decreto marginal del oficio citado en la nota anterior.

<sup>12</sup> Vid. A.U.S., Libro núm. 647, s/f.

<sup>13</sup> Vid. el decreto marginal del oficio citado en la nota anterior.

<sup>14</sup> Vid. A.U.S., Libro núm. 647, s/f.



---

## Eduardo Cano pintor romántico

GERARDO PÉREZ CALERO

En reciente y exhaustivo estudio <sup>1</sup> hemos podido valorar con justeza la personalidad humana y artística de Eduardo Cano de la Peña, pintor poco conocido y de destacada importancia en el panorama del arte español y muy particularmente sevillano del siglo XIX. Su conocimiento nos ha dado luz para completar el marco de la pintura romántica, a la que Cano se incorpora finalmente pero con estricta justicia, como nombre puente entre aquellas cromáticas e impetuosas formas correspondientes al segundo tercio del siglo, y las eclécticas, historicistas y realistas propias del resto de la centuria.

El análisis de la obra del pintor nos lleva a la conclusión de que éste sintió más el peso de lo romántico que cualquier otro, a pesar de que su larga vida le proporcionó la ocasión de adscribirse momentáneamente a los diferentes movimientos estéticos del siglo.

Las circunstancias biográficas de Cano influyen en su espíritu romántico lo que se traduce en su obra; así: su temprano nacimiento en Madrid en 1823 e inmediato traslado a Sevilla, donde el eco de la mejor escuela pictórica seiscentista aún resonaba con nostalgia, y finalmente su vuelta a la Villa y Corte en 1850, en donde encontrará como maestro al purista Federico de Madrazo que le in-

culcará el romanticismo nazarenista traído por éste de Roma. Pero además de lo ambiental, Cano sentía lo romántico como algo innato. Alarcón decía de él en 1858 que *es un pintor de un genio y un sentimiento y de una fuerza para concebir y expresar, como no lo ha habido en España hace mucho tiempo* <sup>2</sup>. El sentimiento —cualidad romántica muy característica— estará patente en la obra del pintor. Así Tubino señalaba cómo Cano es de los artistas que sólo pintan lo que sienten *viviendo en los limbos de la imaginación pareciéndole mezquina la realidad*. En él —decía— *la poesía está sobre el arte plástico*. Le calificaba como *el señor enamorado de la idea sobre el mortal que paga tributo a las legítimas exigencias de lo objetivo*. Por eso —añadía— *se remonta a los espacios infinitos de lo aéreo y de lo inmaterial desdeñando como tiránico el imperio de lo tangible* <sup>3</sup>.

Sobre la filosofía artística de Cano, Tubino veía cómo en él el ritmo de las proporciones, la norma de la evidencia eran una tortura. Su aspiración —comentaba más adelante— es lo absoluto y lo inconmensurable. En este sentido reconoce en el artista una evidente carga romántica, en la que cuenta por encima de otra motivación, la libertad expresiva. Los cuadros de Cano son, a juicio de Tubino,

<sup>1</sup> «Eduardo Cano y su influencia en la pintura sevillana del siglo XIX», Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, marzo de 1978.

<sup>2</sup> «La Época», Exposición de Bellas Artes, Artículo III, Madrid, 15 de octubre de 1858.

<sup>3</sup> «Exposición Nacional», Revista de Bellas Artes, Madrid, 24 de febrero de 1867.

*creaciones intelectuales alojadas en el cerebro que tiraniza el espíritu. Del cerebro, donde elabora su creación, ofrece a los demás el fruto de su fantasía. El hombre que imagina y el que ejecuta —proseguía— no están equilibrados.*

Tubino cree que Cano cambia la forma por la idea, el pensamiento. En su sistema ve *el extravío de la pasión, el error del que no percibe todos los términos del problema que intenta resolver con igual claridad. Por eso —concluye— exagera o equivoca la forma a medida que enaltece o sublima el pensamiento*<sup>4</sup>.

Hay dos aspectos significativos que definen con claridad la adscripción del pintor a la estética romántica:

a) El retrato. De 1851 a 1861 y como reflejo de su romanticismo exaltado.

b) El nazarenismo. A partir de 1868, como producto de su romanticismo relajado y purista.

El retrato, género romántico por antonomasia, es el que Cano cultiva con mayor fecundidad, constituyendo además en su obra, la temática de mayor variedad estilística. Así, cronológicamente, podemos advertir con claridad, una primera etapa romántica que abarca las fechas indicadas, tras la cual se sitúa otro realista que va de 1862 a 1884.

El retrato romántico de Eduardo Cano presenta los caracteres propios del estilo; esto es, iconográficamente el modelo aparece de cuerpo entero de pie o sentado y en otros casos sólo de busto, situándose en la mejor postura, de pose, y con leve giro a uno u otro lado, buscando esa elegancia convencional tan común en el género. Por otro lado, es frecuente la ambientación ideal del modelo por medio de la incorporación de un paisaje de fondo generalmente inconcreto buscando esa dualidad hombre-naturaleza tan característica. También son habituales en Cano los retratos en interiores llenos de evocaciones históricas o artísticas en deliciosos estudios de bodegón con figuras que poseen auténtica animación natural y propia. El modelo cobra así una fuerza especial que hace el retrato un género lleno de gracia y evocaciones líricas. También y como buen romántico, Cano no fue insensible al cultivo del retrato infantil, ejecutando igualmente el retrato colectivo, propio del estilo. En todos ellos, el color será la nota común

que les caracterice, estando presente al mismo tiempo la espontaneidad y la elegancia.

Estudiaremos en primer lugar el retrato colectivo en el estudio del pintor, de una colección particular sevillana. Aunque no está fechado, le suponemos realizado en los comedios del siglo. Aparece el pintor sentado ante su caballete, plasmando, al modo velazqueño, la escena que se está desarrollando ante el espectador: el interior de su estudio en el que se hallan de pie la hermana del artista con un ramo de flores en las manos, mirando al espectador y sentada de perfil su madre con un plato y taza en las manos y sobre las rodillas. También aparecen en la composición dos magníficos estudios de bodegones: uno constituido por un cesto de ropa y el otro, situado a la derecha, formado por un conjunto de figuras; así, fragmentos escultóricos, varios libros entre los que se ve el de Palomino, etc. El perro, situado en primer plano, reitera la nota velazqueña de la ambientación del interior, en el que junto al muro del que cuelgan varias copias murillescas, se sitúa un vano que a la vez que sirve de apertura de luz, matizando la perspectiva aérea, deja ver un bellissimo paisaje sevillano con la Giralda al fondo, símbolo perpetuo de la ciudad. Por la composición, el colorido de rica gama cromática y la evocación murillesca, el lienzo es de evidente romanticismo, constituyendo por su calidad, uno de los mejores salido de la mano del artista.

Entre 1850 y 1853 y antes de partir para París, Cano realiza una excelente serie de retratos familiares: el primero es su autorretrato. De evidente interés iconográfico, aparece el pintor de busto y con leve giro a la izquierda. Siguen al anterior los retratos de sus primos los Cano y Cueto; Don Manuel, niño, luego el gran político y escritor sevillano, así como sus hermanas. Todos ellos son retratos ovalados, en los que el modelo aparece de busto y con leve giro, reflejando en sus rostros muchas veces su estado anímico al modo romántico. Dentro de la mencionada serie, estudiaremos especialmente dos magníficos retratos femeninos hechos por estas mismas fechas: el que representa a una joven sentada junto a una mesa en un delicioso interior isabelino con alegorías de las artes: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Las flores en el centro de la mesa y el perro echado sobre el cojín, completan la ambientación romántica, en el que la retratada ocupa el centro de la composición con una mirada melancólica, un libro en la

<sup>4</sup> *Ibidem*.

mano izquierda sostenido delicadamente, y la derecha lánguida y de femenina elegancia.

Otro retrato digno de atención dentro de la etapa que nos ocupa es el que representa a una joven de pie apoyada delicadamente sobre una silla. El lienzo respira deliciosa ambientación romántica resaltada por el mobiliario isabelino e indumentaria de la misma época, así como por el cromatismo y la composición.

Entre los últimos retratos románticos de Eduardo Cano, mencionaremos el delicioso autorretrato fechado en París en 1856, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en el que está patente, junto al magnífico dibujo, el colorido y la iconografía propios de un purista del estilo.

Finalmente se fechan en 1860 y 1861 los retratos que representan a la niña María de los Ángeles Sanjuan y Garvey y el de Doña María Josefa Garvey y Capdepon. El primero mantiene aún latente resabios de las formas románticas de primera época pues se trata de una miniatura-retrato en el que el modelo viste atuendos de aquel estilo, flor en el cabello y abanico en la mano, todo ello en una bonita ambientación idealizada por el paisaje, en el que el colorido pierde algo de fuerza y calidad.

El segundo de los retratos mencionados nos muestra una joven y bella dama de perfil en elegante pose. En ambas representaciones son patentes los convencionalismos de un último romanticismo muy mezclado ya con el realismo del tercer tercio del siglo.

El otro aspecto que, como veíamos, vincula a Cano al Romanticismo purista, es el nazarenismo. Era natural que sintiera esta llamada, toda vez que en su formación prevalecía el dibujo como supremo medio de expresión y la pureza de la línea, en definitiva el purismo de viejo eco neoclásico, en lo referente a lo técnico, que aún imperaba en los ambientes académicos, especialmente de la Corte.

El nazarenismo de Cano tiene dos vertientes, una religiosa y otra profana, ello por lo que respecta a lo iconográfico, puesto que en ambas el sentimiento es el motor de la obra.

El primer aspecto lo ejemplificaremos con dos cuadros: el que representa a Cristo en el Huerto de los Olivos y la tabla de Santa Justa y Rufina en

carceladas, ambos en colecciones particulares de Sevilla.

El primero muestra al Salvador sostenido por un ángel en medio de un paisaje boscoso e ideal tenuamente iluminado. Cristo refleja en su rostro la lucha interior de su alma, con un gesto dulce y resignado de agudo sentimiento.

La tabla con la representación de las Santas sevillanas muestra con evidencia el idealismo sentimental propio de la estética, en la que el color está casi ausente. Además se acusa en el tema una fuerte carga de éxtasis místico religioso propio de la filosofía artística del nazarenismo, a la que colabora la interpretación del tema romántico de la cárcel ampliamente utilizado por la literatura contemporánea. El tratamiento de las luces y sombras con matizaciones que llegan hasta lo tenebrista agudizan la fuerza expresiva de la representación.

El aspecto profano del nazarenismo en la obra de Eduardo Cano se patentiza en dos obras: la novia enterrada viva, fechada en 1868 y conservada en el Museo Romántico de Madrid, y la que lleva por título La dama de las Camelias, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

La primera es un óleo de título muy romántico y tal vez trasunto de algún drama teatral de la época, tenue de color pero de fuerte carga sentimental por sus matizaciones claroscuroistas que llegan hasta el tenebrismo, como en la obra anterior. Nos representa a una joven recién desposada, encerrada en una celda y que, asiéndose a los barrotes de la verja, implora suplicante su liberación. El tema podría ser considerado como la alegoría del tema sepulcral: la libertad y la esclavitud; el drama romántico de la angustia y la soledad que tiene a la mujer como protagonista.

El lienzo titulado La dama de las Camelias representa una escena de la célebre obra de Dumas que lleva el mismo título. He aquí el maridaje literatura-pintura con una intencionalidad sentimental muy romántica: el destino fatal, el desenlace mórbido ineludible del sino, agravado por la circunstancia amorosa de los protagonistas. El nazarenismo de la obra se patentiza tanto en la forma como en el fondo del lienzo, en su significado y en su significante.

---

## *Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor*

ENRIQUE ARIAS ANGLÉS

Hoy día, la figura de D. José Galofre y Coma es una más de tantas personalidades olvidadas de nuestro injustamente ignorado (cuando no menospreciado) arte del siglo XIX. Cualquiera que, aún someramente, haya intentado indagar en esta época habrá podido constatar este olvido en que se encuentran gran parte de sus figuras. Pues bien, una de las que, por desgracia, aún espera merecida resurrección es la ya citada de C. José Galofre.

¿Qué sabemos de la vida de este artista? Poca cosa. El origen y llave de nuestros conocimientos está, como casi siempre en este siglo, en la obra de Ossorio y Bernard, quien nos dice que fue pintor nacido en Barcelona en 1819 y muerto en la misma ciudad el 10 de enero de 1877; o sea, a los cincuenta y ocho años de edad. Inmediatamente nos añade que fue «discípulo de diferentes escuelas de Italia» y que volvió a España en 1849<sup>1</sup>. ¿Qué significado tiene esto? ¿Se formó Galofre realmente en Italia o tuvo una estancia de simple pensionado en Roma? El hecho de darnos tan expresamente su fecha de regreso parece, sin embargo, querer indicarnos una larga ausencia. Y, en efecto, así es; Ossorio y Bernard lo toma del mismo Galofre, quien repetidas veces<sup>2</sup> señala en sus escritos esa fe-

cha de 1849 como la de su regreso a España, fecha, sin duda alguna destacada para el artista por lo que en sí representa, por lo que tiene de significativa después de una larga ausencia. Se diría como el gozne en torno al que hubiese dado giro parte de su vida. Y así parece corroborarlo al afirmarnos que «cuando en 1849 la revolución política agitaba á Italia nos restituimos á nuestra patria, despues de muchos años de ausencia, que habiamos empleado en el estudio del Arte que profesamos»<sup>3</sup>.

Esto bastaría para indicarnos ya claramente que Galofre se forma prácticamente en Italia. Ya veremos más adelante a la edad que suponemos saldría de la patria, pero lo que es otro hecho por él afirmado es que su primera, o primerísima, formación se realiza en España, pues refiriéndose en otro de sus escritos a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, cuyo sistema académico critica, nos dice que «...á pesar del cariño con que la miro por ser á la que asistí en mi juventud...»<sup>4</sup>.

Podemos saber por él más aún de esta estancia en Italia, pues incluso precisaríamos donde viviese en la Ciudad Eterna, ya que parece ser tenía casa fija, como quiere desprenderse de la siguiente frase, escrita a su regreso a España, refiriéndose a la Academia de San Lucas: «...diré que en Roma se ha trasladado pocos años há, al lado de mi habitación, la Academia»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág. 266-67.

<sup>2</sup> J. GALOFRE, *El Artista en Italia y demás países de Europa*, Madrid, 1851, pág. 5; *Respuesta de D. José Galofre á la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó á las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las Nobles Artes en España*, Madrid, 1855, pág. 2.

<sup>3</sup> J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 2.

<sup>4</sup> J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 162-63.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 163.

Pero no es sólo un detalle de este tipo lo que se limita a consignarnos; en la Contestación que dirige a Federico de Madrazo, con motivo de la gran polémica surgida entre ambos, y de la que ya hablaremos, nos proporciona datos de gran importancia respondiendo a los ataques personales de D. Federico: «¿Qué sería de los asertos del Sr. Madrazo cuando al hablar de Italia no supiésemos que ha estado dos años en Roma? ¿Qué sería de los nuestros si no pudiésemos asegurar que hemos estado más de doce, y otros aún en otros países, sin más protección que nuestras propias fuerzas?»<sup>6</sup>.

Claves debemos de considerar estas frases para este esbozo biográfico, primero que se pretende del artista. Sabíamos ya que regresó a España «después de muchos años de ausencia» como vimos anteriormente que nos afirmaba, pero ahora ese período se nos concreta bastante: más de doce años en Italia «y otros aun en otros países».

Es de suponer que si afirma que estuvo más de doce años en Italia, quiere decir que no llegaron a trece, porque, si no, nos habría dado esta cifra; y, en cuanto a esos otros años pasados en otros países a que se refiere, tenemos una precisión temporal más concreta en otra afirmación personal que nos hace en un diario de 1852 con motivo de cierta crítica a la exposición de pinturas celebrada en la Trinidad, donde, al referirse a lo nefasto del sistema educativo artístico seguido en España y a las excelencias del pregonado por él, nos dice que «hallándonos convencidos por la experiencia de 25 años de profesión y la de 18 años de viajes lejanos á nuestras espensas y fatigas»<sup>7</sup>. Es decir, que en esos 18 años de viajes se deben de incluir naturalmente los doce y pico pasados en Roma, con lo que nos quedarían concretados esos otros años que anteriormente él menciona como «y otros aún en otros países», en algo más de cinco años, que podríamos redondear en unos seis.

Solamente tendríamos que objetar a ello que esta afirmación está hecha a los tres años de regresar a España para establecer una residencia fija en ella, y en este período de tiempo parece que realizó tam-

bién algún viaje al exterior, como quiere desprenderse del prólogo de su libro *El Artista en Italia*, editado en 1851, en el que nos dice que se encuentra «decidido hoy á regresar á Roma, mi segunda patria»<sup>8</sup>. O sea que pudo haber incluido en ese cómputo algún otro viaje realizado después de 1849.

Sea como fuere, el hecho es que en 1852 el artista tenía 33 años, a los que restándole los 25, que afirma poseía ya de profesión, no quedan ocho; es decir, que debemos de conjeturar que a esa temprana edad considera Galofre que comenzó su enseñanza artística, que hay que incluir en esos veinticinco años de profesión a que alude, porque pensar otra cosa sería disparate.

Por otro lado, si cuando Galofre regresa a España en 1849 tenía treinta años de edad, restándoles los dieciocho que firma anduvo fuera sabemos que su primera salida de España, con toda seguridad hacia Italia, se verificó a los 12 años. Salvo que tuviésemos que añadir algún año más a esta edad, teniendo en cuenta que de 1849 a 1852 hubiese realizado algún viaje que él contase en esta última fecha cuando se refiere a esos «18 años de viajes lejanos», como apuntamos anteriormente. Pero como no creemos que en este período estuviese ausente de España mucho tiempo, si es que lo estuvo y lo llegase a computar en la cuenta de sus anteriores años de ausencia, podemos aventurar que, con seguridad, la cifra arriba apuntada de los doce años que poseía Galofre cuando marcha por primera vez fuera de España, es correcta y a lo más, admitiría que le añadiésemos la variación de un año. Todo esto en tanto no aparezcan documentos que nos contradigan. Con lo que hemos de pensar que la formación que llevaba de España habría de ser de lo más incipiente a esa temprana edad, aunque llevase cuatro años ya de aprendizaje en la escuela de Barcelona; o sea, que marcharía prácticamente con las bases y nada más. Por lo que suponemos con razón que toda su formación se verifica enteramente en el extranjero, en Roma en particular, su segunda patria, como vimos que él mismo la llama. Por lo tanto, la personalidad de Galofre, tanto a nivel personal como de pintor, es enteramente extranjera. Pudiéramos decir que

<sup>6</sup> J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 2.

<sup>7</sup> GALOFRE, «Nobles Artes. Exposición pública en la Trinidad», *La Nación*, 21-XII-1852.

<sup>8</sup> J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 6.



cuando Galofre llega a España es casi un extraño en su propia patria.

Hemos supuesto, por otro lado, que el artista marcha en su primera juventud directamente a Italia, cuando podría pensarse que primeramente pudiera haber estado en algún otro de los países a que se refiere, pero nos inclinamos porque primeramente estuvo en Italia y que después, ya con cierta formación, viajó por otros países y residiendo cierto tiempo en alguno de ellos, teniendo como base siempre dicha península y, con seguridad, Roma en particular. Esto es lo que parece desprenderse también de otros testimonios suyos, como los que vamos a citar. El primero de ellos nos corrobora, a más de lo ya apartado anteriormente, que su centro de residencia fue Roma; diciéndonos así al referirse a la exposición de Bruselas de 1851: «Después de mi residencia en Roma durante muchos años; después de haber recorrido varias veces las exposiciones y museos extranjeros, y conocidos los artistas de los países que ahora celebran Vds., vine á España...»<sup>9</sup>.

A su anterior aseveración de que ha estado más de doce años en Roma, que pudiera fácilmente, por el contexto, interpretarse también como refiriéndose a Italia en general, viene a unírsele aquí la afirmación expresa de que residió en dicha ciudad muchos años, lo que encaja perfectamente con el texto anteriormente citado en el que se refiere a su casa o habitación en la Ciudad Eterna y al calificar a ésta como su segunda patria.

Pero lo que es un hecho en esta cita es que da prioridad a su residencia en Roma, quedando como «a posteriori» el haber «recorrido varias veces las exposiciones y museos extranjeros». Fácilmente se desprende del texto que su centro de acción y de estancia desde que salió de España fue Roma y que de allí realizaría viajes de estudio y conocimiento a otros países y ciudades extranjeras, regresando siempre a la citada ciudad después de ciertas estancias. Lo que parece apoyar el hecho de haber conocido, como afirma, a los principales artistas europeos del momento, cosa que sería más factible a un hombre ya formado y con cierto prestigio que a un joven desconocido e inexperto.

Esto que deducimos encuentra cierto apoyo en el segundo de los testimonios a que anteriormente aludimos. Es otro texto en el que se dirige a la Ilustración francesa, con motivo de una polémica (de la que hablaremos en otra ocasión) surgida por un artículo de ésta sobre la ya citada Exposición de Bruselas de 1851. Galofre se dirige a los redactores de la Ilustración, según dice «animado por las bondades que me dispensaron Vds. en su periódico cuando estuve en París en 1847»<sup>10</sup>.

Luego, aparte de los testimonios ya aportados sobre su residencia en Roma, tenemos aquí uno que nos lo sitúa en Francia dos años antes de su regreso a España; regreso que, como vimos, sabemos que se hizo desde Italia. Lo que nos apoya la idea de que, una vez formado en este país y alcanzado cierto prestigio, viajó por las principales cortes de Europa visitando exposiciones, museos y monumentos artísticos, a la vez que entablaba importantes conocimientos en el mundo de las artes, las letras y la política, como veremos más adelante. Aunque ya podemos avanzar que el hecho de dirigirse en estos términos a un importante periódico francés indica que debería de ser conocido tanto en este medio como en el artístico de la capital francesa.

De su fama como artista bastaría para convencernos el hecho de que, hallándose en Turín en 1846, el Rey Carlos-Alberto de Piamonte-Cerdeña le encargó una pintura de considerables dimensiones, según sus propias palabras, y que el artista realizó con el tema de «La coronación de Alfonso V de Aragón a las Puertas de Nápoles»<sup>11</sup>.

Pero una vez conocido que viajó desde Roma a otros países y que estos viajes debió de realizarlos ya formado y con cierta fama, el mismo artista vuelve a hacernos una nueva confidencia especificándonos, prácticamente, cuáles fueron los dichos países, cuando al hablarnos por primera vez de las Academias de Bellas Artes (lo que le ocupó por años) nos asevera su profundo conocimiento del tema «...por haber visitado y observado así las de España é Italia, como las de Alemania, Francia, Países-Bajos é Inglaterra»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes. La España ya no existe», *El Clamor Público*, 4-IX-1851.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 195.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 164.

No tenemos, por ahora, más comentarios que hacer al respecto sino simplemente que visitó los países más importantes de Europa en materia artística y, entre ellos, a los más avanzados, en todos los órdenes, del mundo de entonces. Esto nos valdrá para cuando estudiemos su obra.

Pero nos ha quedado atrás un detalle que queremos destacar y que no carece de cierta importancia. Cuando en la contestación a Madrazo, que citamos anteriormente, afirma haber estado más de doce años en Roma y algunos otros en diversos países de Europa, añade que «sin más protección que nuestras propias fuerzas»<sup>13</sup>. Parece, sin duda, que Galofre añade esta muletilla como una especie de título de orgullo. Sentimos que el artista se enorgullece ante el hecho de haber estado en Roma tanto tiempo y sin ayuda de ningún organismo oficial ni pensionado de ningún tipo; lo que también sucede cuando, más adelante, al referirse a los dieciocho años de viajes añade que «á nuestras espensas y fatigas», como hemos visto. Su concepto de la libertad y formación artísticas, de corte individualista y burgués, frente a las odiadas Academias, representativas del ya liquidado Antiguo Régimen, se siente aquí presente. Aparte, lógicamente, el gusto de poderle lanzar a la cara a Federico de Madrazo, conservador y mimado por el encumbramiento familiar, el hecho de haber permanecido más tiempo que él en Roma y haber viajado por Europa pudiendo hablar de todo con más conocimiento de causa. Y todo con sus propias fuerzas. Pero, ¿qué se puede desprender de esta afirmación? ¿Qué poseía cierta fortuna o que vivió de su trabajo? Realmente no lo sabremos en tanto no aparezcan documentos pero podemos conjeturar algo.

Cuando Galofre sale de España hemos calculado que tendría una edad en torno a los doce años y sabemos que ya había pasado por la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. ¿Podemos pensar que marcha a Italia por sus propios medios y allí ganarse la vida y abrirse camino con el producto de su arte? Extraño puede parecernos y un tanto descabellado a esa edad, pero echemos una ojeada a la vida de su par en edad y dilecto contrincante ideológico D. Federico de Madrazo, quien ya desde los catorce años comenzó a hacer sus pinitos pictóricos y a

los dieciséis se convirtió en académico de la de San Fernando con un cuadro cuyo asunto era nada menos que «La continencia de Escipión», marchando a París para ampliar sus conocimientos artísticos antes de cumplir los dieciocho años. Pero se da el caso que Federico de Madrazo fue un talento precoz, tanto desde el punto de vista intelectual como desde el artístico, según testimonio de su cuñado Eugenio de Ochoa<sup>14</sup>; precocidad que rayó en lo enfermizo al ser acicateada por el selecto ambiente cultural que le rodeaba y que el afán paterno hizo aún más opresivo con una instrucción superior para sus pocos años. Madrazo se acercaba mucho a lo que podríamos denominar un niño prodigio, que a los diecisiete años, «cuando otros empiezan sus estudios serios» según decir de Ochoa, él estaba convertido prácticamente en un pintor. No conviene que perdamos de vista, y añadamos a lo dicho, la enorme influencia oficial de su padre D. José que logró para su hijo la más decidida, e incluso descarada, protección real.

Pues bien, sin querer creer que fuese éste el caso de Galofre, sin embargo, las noticias que poseemos y hemos citado apuntan en esta dirección; pues el marchar a Italia a tan corta edad, después de realizar estudios artísticos en la Escuela de Barcelona tan tempranamente, nos indica que debió de ir, entre otras razones que supongamos, para continuar allí sus estudios y ampliarlos. Es decir, que adivinamos cierta precocidad en Galofre, pero nos cuesta creer que, sobre los doce años, marcha a Italia por su cuenta a vivir de su propio y desde luego, imperfecto arte. Pero ateniéndonos a la otra posibilidad arriba apuntada, quizá fuese más factible que Galofre marchase a Italia ayudado por los medios de cierta fortuna familiar. Entra dentro de lo probable que, por decisión propia o de su familia, el joven pintor fuese mandado a Italia a perfeccionar sus estudios, y, posteriormente, una vez que pudo mantenerse por sus propios medios, decidiese permanecer allí. Como decimos, esto nos parece más probable, pues ni siquiera podemos pensar que el mismo Federico de Madrazo a sus

<sup>13</sup> J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 12.

<sup>14</sup> E. DE OCHOA, *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Tomo VI, Madrid, 1841-1846; Cit. Pantorba (Bernardino de), *Los Madrazo*, Barcelona, 1947, pág. 15-19.

doce o catorce años hubiera podido marchar al extranjero a vivir de su propio arte. Podríamos pensar también en un cambio de residencia familiar debido a la profesión o ideas políticas de su padre, pero todo se queda en conjeturas en tanto no aparezcan documentos. Aunque la citada frase refiriéndose a esos dieciocho años de viajes como realizados «a nuestras expensas y fatigas» apunta hacia esa última hipótesis que formulamos, o sea, el haberse mantenido por ciertos medios de fortuna familiar primeramente y con su trabajo después.

Hemos analizado hasta aquí, a base de los testimonios personales que salpican sus escritos, lo que fueron las líneas generales de la vida de Galofre desde que comenzó su enseñanza pictórica hasta su regreso a España en 1849. Vayamos ahora a exponer lo poco que sabemos desde esta fecha en adelante.

Desde luego, para un artista inquieto y curioso que ha pasado la mayor parte de su vida fuera de España y que regresa con el ánimo de, al menos, estabilizar su residencia aquí, lo primero que se impone es el conocimiento de su propio país. Así lo vemos en 1851, a los dos años de haber regresado, que, en la contestación dirigida a los redactores de la Ilustración francesa por haber despreciado a España ante su ausencia de la Exposición de Bruselas, afirma que: «Poco tiempo después de mi regreso á España habiendo visitado el Escorial y Toledo, recorrí la Andalucía con cuidado artístico»<sup>15</sup>. Indicándonos a continuación, con profusión de sabrosos interesantes comentarios artísticos (de los que nos ocupamos en otro artículo de próxima aparición y que aquí no vienen al caso) que visitó las ciudades y provincias de Sevilla, Córdoba, Cádiz, Granada, Jaén y Málaga.

Andalucía le fascina, bastaría el texto que incluimos a continuación, sacado del citado artículo a la Ilustración francesa, para darnos cuenta hasta qué punto le impresiona esa tierra, la de más antiguo y profundo sedimento cultural de Europa occidental: «...se verá que no falta entre nosotros ni genio ni talento como yo mismo he tenido ocasión para conocerlo al visitar la Andalucía donde tuvieron

cuna los primeros ingenios de España en artes y en letras»<sup>16</sup>.

Vemos, pues, que este viaje lo realizaría entre 1849 y 1851, pero también por estas fechas debió de viajar a otros puntos de la península, como parece desprenderse del artículo citado cuando se refiere a la Catedral de León, cuyo comentario parece indicarnos que la conoce, y el contexto nos lo apoya aún más, ya que la cita entre los monumentos de otras ciudades andaluzas que sabemos conocía, como Sevilla y Granada<sup>17</sup>.

Y como último testimonio de estos sus viajes por España hemos de anotar el más tardío de los que hemos encontrado y aquí expuesto. Nos referimos a una estancia en Valladolid y Simancas, con toda seguridad en 1853, año en el que publica un artículo en septiembre, que lleva por título el nombre de estas dos ciudades<sup>18</sup>. Se desprende fácilmente del texto que estuvo allí, ya que habla amplia y detalladamente, y con un conocimiento que implica necesariamente la visita personal, de los monumentos artísticos de ambas ciudades; dándonos descripción minuciosa de ellos y de sus contenidos así como de su historia, vicisitudes y estado de conservación en que se encontraban, todo ello con afán revalorizador. Con el mismo conocimiento de causa se refiere igualmente a la Academia de Valladolid, a la que trata despectivamente, siendo ejemplo del constante ataque que el artista realiza a estas instituciones, a las que consideraba el origen y desgracia de las artes<sup>19</sup>.

Suponemos que Galofre viajaría mucho más a lo largo de su vida, ya que morir a los 58 años es, salvo enfermedad, garantía de llegar al final en ple-

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> J. GALOFRE, «Variedades. Nobles Artes. Valladolid y Simancas», *El Heraldo*, 7, 8-IX-1863.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Aunque no creemos que venga a cuento en este apunte biográfico, por referirse a la ciudad en que se celebra este congreso y tener cierto interés para ella, hemos incluido aquí la opinión de Galofre sobre su academia: «Hemos omitido hablarles de la Academia de Nobles Artes de Valladolid, porque no ignorarán que nuestro propósito hace ya tres años es el de demostrar lo insustancial que son estas instituciones, para regenerarlas y darlas vida y genio. Ahora el gobierno ha sacado á oposición la plaza de profesor de escultura, en una ciudad donde no solamente nada se esculpe sino que tampoco no se encuentra una tela para pintar ni colores preparados!».

<sup>15</sup> J. GALOFRE, «Variedades».

nas facultades físicas y mentales. Prueba de ello es que aún podemos citar un par de viajes más al extranjero, uno a Alemania en 1859<sup>20</sup> y una excursión por el norte de Europa, incluyendo Alemania y Francia, en 1864<sup>21</sup>. De esta última sabemos estuvo en Berlín y París particularmente, ya que nos habla de ambas ciudades en uno de los artículos que escribe a su regreso a España<sup>22</sup>, y en que trata de los adelantos conseguidos en Francia en los campos de lo social y lo técnico, con el ánimo, como en todos sus escritos, de promover una mayor educación y avance en el país.

Hasta aquí hemos expuesto todo lo que hemos podido investigar sobre sus movimientos, que nos sirven de marco para contemplar la formación, espíritu, educación y personalidad social de Galofre, lo que pudiéramos llamar la trama de su vida. Pasemos ahora a analizar lo que conocemos de su obra.

Ossorio y Bernard nos proporciona una lista comentada de las principales obras del artista, que si las agrupamos por temas vemos que predominan los cuadros llamados de «historia», entre ellos varios pintados para la realeza europea, como *Pío IX rodeado de la Corte de Cardenales* realizado por encargo del rey Luis-Felipe; *La coronación en Nápoles de Alfonso y de Aragón*, al que anteriormente aludimos, pintado en 1846 en Turín para el rey Carlos-Alberto de Piamonte-Cerdeña; y *Los desposorios del Príncipe Adalberto de Baviera*, exhibido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, altamente elogiado por la prensa de Madrid y por el mismo príncipe alemán, que se dignó visitar su estudio. Los otros cuadros de tema histórico citados son: *Un episodio de la toma de Granada*, para la Exposición Universal de París de 1855; *Zoraida perfumándose en el baño en las riberas del Genil*, para la Exposición Nacional de 1858; *La segunda embajada que envió Moctezuma á Hernán Cortes en la isla de San Juan de Ulúa*, para la casa donde se supone murió el conquistador extremeño, en las cercanías de Sevilla; y un *Dante* realizado en Roma.

Dentro de este género que denominaban «filosófico», de composición, o sea, el gran género, ve-

mos que también toca el mitológico con *Flora cogiendo la última rosa de Mayo*, para la Exposición de la Academia de San Fernando de 1850, y el religioso con *Una Sacra Familia* pintada en Roma en 1841, obra de juventud realizada a los veintidós años.

También tocó el género del paisaje, con una *Vista del golfo de Nápoles*, exhibido en 1848, y el retrato, medio que proporcionó la mayor parte de los encargos de los pintores españoles en esta primera mitad del siglo XIX, y a lo que parece nuestro artista no fue excepción a pesar de sus continuas quejas, realizando, al decir de Ossorio y Bernard, buena cantidad de ellos; destacando, entre los seis que cita, el *Retrato de su Santidad Pío IX* realizado en su exaltación al trono pontificio «y que fue llevado en triunfo por el pueblo», según afirma dicho autor, y del que hizo varias reproducciones; y los de *D. Leopoldo O'Donnell*, *D. Antonio Ros de Olano* y *D. José Joaquín de Mora*<sup>23</sup>.

Vemos, pues, que, en esta breve relación de obras, nuestro artista destaca como pintor preferentemente dedicado a los temas de la pintura de «historia», incluyendo lo mitológico y religioso; destacando después, quizá por imperativos económicos y de la sociedad española del momento, como pintor de retratos, y haciendo alguna excursión a otros géneros, como sería el de paisaje que hemos citado.

Ahora bien, cual fuese su estilo o su evolución pictórica es algo que por ahora escapa a las posibilidades y premura de este trabajo, pues, la misma novedad del asunto no nos ha llevado aún a indagar en profundidad dónde se encuentren sus obras, cosa que ha de necesitar, lógicamente, mucho más tiempo hasta que podamos presentar un mosaico coherente de sus características técnicas y estilísticas, influencias, etapas y desarrollo. Esto se hará más adelante.

Sin embargo, aún a riesgo de equivocarnos, podemos conjeturar, gracias a las opiniones expresadas en sus escritos, cuáles fuesen sus tendencias.

<sup>20</sup> J. GALOFRE, «Mejoras de París», *La Epoca*, 28-VI-1864.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> J. GALOFRE, «Adelantos de París», *La Epoca*, 8-XI-1864.

<sup>23</sup> Todos los datos referentes a las obras de GALOFRE que anteceden están sacados de OSSORIO y BERMARD (*Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, pág. 266).

Sabemos que su formación se realizó en Italia, en Roma en particular, a donde llegaría en torno a 1831, cuando contaba unos doce años de edad. Por tanto hemos de suponer que por esos años treinta debió de sufrir las más decisivas influencias, marcándose, con seguridad, en ellos las directrices futuras de su pintura. Pues bien, en sus escritos se hallan claramente especificadas sus preferencias estilísticas. No una, sino varias veces demuestra sus simpatías por las tendencias «puristas» alemanas, por Overbeck y Cornelius, es decir, por los llamados pintores «nazarenos», a los que eleva a la categoría de creadores del segundo Renacimiento europeo, como puede verse en el siguiente texto: «Consecuencia de esa revolución artística llamada clásica... fue otra reacción que abrió un nuevo camino más fundamental y acertado que el anterior. Esta gloria cupo á Alemania; fue conquista de artista prusianos y bávaros, verdaderos fundadores del actual renacimiento de las artes de Europa.

En efecto, esos artistas, poseídos de una abnegación decidida hacia las nobles artes, comprendiendo bien su alta misión civilizadora en la sociedad, desposeídos de todo interés privado y aún escarnecidos á veces por sus adversarios, vieron la luz entre el caos, y trataron de cimentar solidamente el buen gusto artístico y regenerarlo profundamente.

Tal fué el origen de la restauración del primer Renacimiento que en tiempos más felices había conducido a las artes al apogeo de la inteligencia humana»<sup>24</sup>.

Fácilmente podemos ver aquí expuestos, con clara tendencia partidista, los principios religiosos y puritanos, casi monásticos, de los «nazarenos». No tiene nada de extraño esto en un pintor que se forma por estas fechas en Roma; la influencia personal y artístico de Overbeck fue enorme sobre pintores de diferentes países europeos del momento. El mismo Federico de Madrazo siguió durante algún tiempo las directrices nazarenistas y nunca llegó del todo a sacudirse los resabios de esta corriente<sup>25</sup>. Pero

se da el caso que Galofre era catalán, y, casualmente, la pintura catalana del momento fue incondicionalmente «nazarena»: Milá y Fontanals, Lorenzale, Espalter y Pelegrín Clavé son buen ejemplo de ello<sup>26</sup>; artistas todos ellos entre diez y tres años mayores que Galofre, relacionados entre sí, y que todos residieron en Roma con alguna pensión oficial allá por los años treinta, años en los que vimos se estaría formando Galofre, quien debió de conocerlos y conectar con ellos por ser paisanos suyos. Al menos él conocía perfectamente esta corriente cuando al hablar de los seguidores españoles del movimiento artístico francés y del alemán, sitúa a los de este último en Barcelona<sup>27</sup>. Ahora bien, siempre se ha tenido a Milá y Fontanals como el introductor del nazarenismo en la escuela romántica catalana y como su gran apóstol, arrastrando a los artistas citados y a otros hacia esta corriente, por lo que podemos pensar que Galofre, nueve años más joven y llegado sólo un año antes que él a Roma, fuese también conducido de su mano hacia las doctrinas de Overbeck, pasando así a ingresar entre los «nazarenos» catalanes, al menos en el aspecto teórico y durante un buen período de su vida en el práctico, si es que no lo fue siempre, cosa que sólo dilucidaremos en cuanto vaya apareciendo su obra y podamos estudiarla. Pero esta tendencia teórica nos permite suponer, lógicamente, que se tradujera, al menos durante algún tiempo, en su pintura, como veremos a continuación; pues nada tiene de extraño que conociese en Roma personalmente al mismo Overbeck y a otros pintores «nazarenos», lo que no sólo nos dan a entender sus opiniones al respecto, sino incluso la fuerte ligazón que tuvo toda su vida con Alemania y los principales centros del nazarenismo teutónico.

Por otro lado, nos es posible conocer algo de lo que fuese su forma de pintar al regresar a España por medio de los grabados que acompañan, en forma de grandes láminas, al volumen de texto de su libro *El artista en Italia...* Estas láminas grabadas por el propio Galofre, como él mismo nos dice en el prólogo, representan obras de la Escuela de Siena,

<sup>24</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento de las Nobles Artes españoles», *Revista española de ambos mundos*, mayo de 1854, pág. 85.

<sup>25</sup> J. A. GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, en *Ars Hispaniae*, Vol. XIX, pág. 256-62.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...», pág. 91.



del *Juicio Final* de Signorelli, de Rafael, de la Catedral de Orvieto, de Overbeck e incluso una suya del citado cuadro de *La coronación de Alfonso y de Aragón a las puertas de Nápoles*. No es sólo ya el hecho de elegir un cuadro de Overbeck como representativo y ejemplificador de la escuela moderna, lo que es sintomático, sino que advertimos en seguida que dichos grabados nos muestran una forma «purista» de concebir la pintura, que están dentro de la escuela de los «nazarenos»; y no solamente afectados de una forma superficial, sino profundamente imbuidos de este estilo.

De todas formas, por lo que nosotros hemos podido comprobar, el entusiasmo por el nazarenismo, y el arte alemán del momento en general, se manifiesta en los escritos de Galofre hasta bien entrados los años cincuenta del siglo<sup>28</sup>. En muchos de esos escritos se trasluce esa «teutomanía patriotería» y «beatería papista» a que alude Goethe cuando habla de dicho movimiento, si bien ambas cosas mitigadas en Galofre. La primera por ser español y la segunda por ser católico y carecer del entusiasmo de neófito de los conversos «nazarenos» alemanes. Pero es, de todas formas, clara esta tendencia nazarenista del artista en sus escritos. Ya hemos citado un texto en el que hace el panegírico del movimiento en general, apareciendo éste sólo de forma implícita. Pero podemos aún recurrir, para reforzar más nuestro aserto a otros muchos en los que incluso aparecen los nombres de los dirigentes «nazarenos», como el que reproducimos a continuación y en el que, tras comparar el renacer de las artes alemanas, después de la derrota napoleónica, con el Renacimiento italiano del siglo XV, nos dice: «Dos grandes ingenios, uno en lo religioso, otro en lo histórico, Overbeck y Cornelius, secundados por otros, se pusieron al frente del movimiento artístico alemán, persuadidos de que, para hacer que renaciese en su país las artes, como habían renacido en Italia en el siglo XV, era preciso desembarazarse del yugo de las Academias, proclamando el principio de *libertad y protección*, libertad en la enseñanza, protección en las obras»<sup>29</sup>.

También en otra ocasión hace confesión clara de sus simpatías, como cuando nos dice: «Existe, pues en un pleno vigor el modo de ver y ejecutar de los franceses y el de los alemanes. No inclinaremos nosotros la opinión del lector á elegir forzosamente entre ambos, si bien abrigamos todas nuestras simpatías por uno de ellos; pero cada cual en materia de gustos escoge lo que mas le acomoda»<sup>30</sup>.

Como vemos no puede expresarse más claro en ambos textos lo que venimos afirmando. Pero el decidido nazarenismo de Galofre se nos descubre aún en otra tendencia pregonada por el pintor (nacionalista y romántica, por supuesto), que se nos concreta en ese afán, que manifiesta repetidas veces, por hacer renacer en España nuestra antigua escuela de pintura de los siglos XVI y XVII<sup>31</sup>. Es ésta una idea extraída del pensamiento «nazareno», ya que ellos fueron los iniciadores y principales sustentadores de la tendencia a crear un arte nacional buscando las raíces, las fuentes de dicho arte en el pasado para llevarlas a su presente. Idea, desde luego, equívoca y reaccionaria en cuanto que pretende situar en un momento histórico determinado el espíritu y carácter de un pueblo, sus más puras esencias. Para Galofre, imbuido de estas ideas, una de las formas de acabar con la decadencia de las artes en España e incorporarlas al nuevo renacimiento, que supone se está produciendo en Europa, es la de resucitar lo que él llama la escuela nacional de los siglos XVI y XVII (lo que ya de por sí es una paradoja), volviendo así a lo que considere nuestras más puras esencias nacionales, creyendo que de esta identificación de la nación consigo misma, con su pasado, nacerá otra época semejante en gloria artística a la de los citados siglos.

Este renacimiento del arte, que formaba parte del ideario «nazareno» y de Galofre, como hemos visto, y que expresa la idea romántica de la búsqueda de los orígenes del arte nacional, de la vuelta a ellos, se extendía también a todo el ámbito europeo del momento. Era un patrimonio común que pretendía que el movimiento artístico que se está produciendo en la época del romanticismo (incluir

<sup>28</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...».

<sup>29</sup> J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes».

<sup>30</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...», pág. 90.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 91-92.

mos en él al neoclasicismo histórico por considerar, con Argan, que «no es más que una fase de la concepción romántica del arte»<sup>32</sup>) constituía entonces una especie de segundo renacimiento, como lo testifican no sólo las palabras del artista que estudiamos<sup>33</sup>, sino incluso las de un hombre público, como las del ministro de Fomento del gobierno belga, que, en su discurso de apertura de la Exposición de 1851, dice textualmente: «tememos que el presente siglo concluya sin que hayamos recogido señales de su curso. ¿Ningún monumento público, ninguna Galería recordará la memoria de esta época de segundo Renacimiento?»<sup>34</sup>.

La idea base de todo esto está constituida por la lucha y liquidación de los siglos del barroco y de su sustentador político: el Antiguo Régimen. Tras la época de la corrupción del gusto se impone, surge, un segundo renacimiento.

Por eso, si se están creando escuelas nacionales artísticas basadas en las primitivas y gloriosas escuelas europeas, España no puede ser menos, teniendo como tiene un glorioso pasado pictórico. No debe dejarse colonizar por tendencias extranjeras, debe recurrir a ese maravilloso pasado, resucitarlo y ponerlo al día, y así buscar un lugar al sol dentro del mosaico variado y uniforme del arte europeo. Galofre esperaba, en realidad, un renacimiento similar en las artes españolas<sup>35</sup>.

Se nos muestra así el artista plenamente romántico y dentro de las ideas básicas del nazarenismo. Pero puede que, con el tiempo, se mitigase algo esta tendencia, irse debilitando, quizá para dar paso a corrientes más auténticas. En primer lugar porque tenemos el testimonio de que reconoce que, a veces, los «puristas» también cayeron, en su extremismo, «en exajerada pasión y amaneramiento», así como en una copia servil del arte anterior al siglo XVI<sup>36</sup>. En segundo, porque si siguió, en algún momento determinado ya en España, el ejemplo

de lo que pregonaba de volver a las escuelas españolas de los siglos XVI y XVII, realmente podemos pensar que hay aquí elementos suficientes como para contaminar y distorsionar su nazarenismo. Por esto apuntamos como posibilidad el que quizá en cierto momento se pudiera haber manifestado en su arte esa otra tendencia de carácter nacional. No lo sabremos hasta conocer su obra, pero su admiración por Murillo, Zurbarán y Ribera, aunque mitigada por la de Roelas y Pacheco, son, sin embargo, significativas<sup>37</sup>.

Y para terminar este provisional y sintético estudio, vamos a aludir a dos aspectos del artista, uno es a la posición social que alcanzó, y el otro, en cierto modo relacionado con éste, es su faceta de escritor, a la que implícita y reiteradamente hemos venido refiriéndonos.

No hay duda que, ya desde su época de Italia, poseía Galofre una alta consideración social. Lo hemos visto pintando para Carlos-Alberto de Piamonte-Cerdeña y sabemos de su amistad con el embajador de Chile en Roma<sup>38</sup>. También hemos conocido que pintó para otros reyes, como Luis-Felipe de Francia y el Príncipe Adalberto de Baviera, que incluso visitó su estudio; y debió de estar también relacionado con el papado (lo que parece normal en un pintor que alcanzó celebridad en Italia) pues sabemos retrató a Pío IX. Debió pintar también para los reyes de Prusia, ya que estuvo relacionadísimo con este país, como lo demuestran sus cargos honoríficos, pues Galofre, además de ser Secretario Honorario de Isabel II y Comendador de las Órdenes de Carlos III e Isabel la Católica en España, fue Consejero Aulico de Alemania, gran medalla de oro prusiana, cruz de Hohenzollern, Caballero de la Espuela de Oro, e individuo de varias sociedades artísticas, económicas y literarias<sup>39</sup>. Fue, según su testimonio, amigo de Federico de Madrazo, aunque en un momento determinado estallase una fuerte y envenenada polémica entre ambos<sup>40</sup>; quizá el sentido que Galofre diese a esta amistad no fuese más que la de un conocimiento

<sup>32</sup> G. C. ARGAN, *El arte moderno*, Vol. I, Valencia, 1975, pág. 5-6.

<sup>33</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...», pág. 83 sigs.

<sup>34</sup> J. GALOFRE, «Variedades. Nobles Artes. La Real Academia de San Fernando», *Las Novedades*, 16, 17-XII-1863.

<sup>35</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes. Del segundo renacimiento...», pág. 89 sigs.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pág. 87-88.

<sup>37</sup> J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes».

<sup>38</sup> J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 171.

<sup>39</sup> M. OSSORIO Y BERNARD, pág. 266.

<sup>40</sup> J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 1-2.

forzado de alguien con quien él podía considerarse a su altura y hablar de igual a igual, tanto social como artísticamente. En dicha polémica, cuando Madrazo le dice que es un resentido contra las Academias porque no pertenece a la de San Fernando, él le puede contestar: «pues bien sabe el Sr. Madrazo que nos hallamos agraciados, *sin haberlo jamas pedido* (ni merecido) con distinciones de nuestra Reina y de otros Monarcas y Corporaciones extranjeras, mucho más apetecidas que las de “académico de San Fernando” que ni remotamente jamas hemos deseado»<sup>41</sup>.

Aparte lógicamente su alta consideración en Cortes extranjeras, por lo que se deduce de este texto y los honores que vimos alcanzó, sus relaciones con palacio parece ser que fueron excelentes; incluso desde el mismo momento de su regreso a España en seguida se le tiene en consideración, como podemos ver en el prólogo de *El artista en Italia...*, editado en 1851, donde nos dice que con motivo del alumbramiento de la Reina «me fué concedido el alto honor de asistir en Palacio á la ceremonia de la *presentación* para pintar un cuadro histórico, que no se pudo realizar por la lamentable pérdida del malogrado *príncipe*. Por cierto que ésta es la ocasión de tributar toda mi gratitud á las personas que han hecho cuanto les ha sido posible para que mi permanencia en la Corte me fuese agradable y Honorífica»<sup>42</sup>. También es prueba de su ascendencia en Palacio el hecho de que en 1855, nos dé la noticia de que un editor de París le pide que suplicase a la reina un permiso para dibujar los tapices del Real Patrimonio<sup>43</sup>.

Debió de poseer, por el texto último citado, altas amistades en la Corte y en otros sectores del país, como un amigo al que cita al frente de la alcaldía de alguna de estas ciudades, que no especifica, pudiendo ser Barcelona, Sevilla, Cádiz, Valencia o Jerez de la Frontera<sup>44</sup>; así como sabemos le unió amistad con el Conde de Nava, pintor y arquitecto aficionado que, contra la opinión de treinta y ocho arquitectos italianos y austríacos, que de-

cían era imposible, restauró con una armazón de su invención, y comprometiendo su patrimonio, el cimborio de la catedral de Milán<sup>45</sup>; también nos consta que conoció al célebre pintor Winterhalter<sup>46</sup> y al arquitecto italiano Poletti<sup>47</sup> y que lo apoyó en sus ideas artísticas el Duque de Rivas, al que cita como «nuestro amigo en principios artísticos»<sup>48</sup>. En fin, conocemos igualmente que debió de gozar de prestigio entre la sociedad culta española y en especial de Madrid, encontrando, al parecer, respaldo poderoso a sus ideas contra las Academias, como él mismo nos manifiesta al decirnos: «Afortunadamente tienen ya acogida mis razones entre las personas mas distinguidas de esta corte, dispuestas a formar una sociedad artistica para desarrollar las artes»<sup>49</sup>. Basten estos ejemplos, añadidos a los que ya sabemos, para darnos cuenta de la importancia que su persona, sus ideas y su arte alcanzaron en la sociedad española y extranjera del momento.

Pasemos ahora a citar brevemente la segunda faceta que antes apuntamos, o sea, la de escritor, la de hombre dedicado también a las letras, porque Galofre viene a ser en este aspecto una especie de continuador de la tradición de los tratadistas de los siglos pasados; de los artistas que compaginaron su labor con la pluma, puesta al servicio del arte. El pintor que trasciende su propio oficio y lustra su profesión con el carácter del erudito y del intelectual.

Cuadra esto bien con la conciencia de vivir un segundo renacimiento que poseía Galofre, quien pretende, como en aquella época, no sólo desarrollar el gusto por las artes, sino elevarlas (y con ellas al artista) a un nivel superior de creación. Su misma figura de artista escritor quiere recordarnos la de aquellos otros que igual hicieron en los siglos XV y XVI. Así tendríamos que ver el único libro que escribió, publicado en España en 1851, pero realizado en Italia con anterioridad a 1849, y que tituló *El artista en Italia y demás paises de Europa*<sup>50</sup>.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 3.

<sup>42</sup> J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 5.

<sup>43</sup> J. GALOFRE, *Respuesta*, pág. 12.

<sup>44</sup> J. GALOFRE, «Variedades. Nobles Artes. Del protectorado á favor de las mismas», *La Nación*, 12, 16-VI-1863.

<sup>45</sup> J. GALOFRE, «Sobre los restauros de la Alhambra. Contestación a un arquitecto de Granada», *La Nación*, 23-III-1853.

<sup>46</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes», *La Nación*, 17-II-1853.

<sup>47</sup> J. GALOFRE, «Sobre los restauros...».

<sup>48</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes», *La Nación*, 14-IX-1854.

<sup>49</sup> J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes».

<sup>50</sup> J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 5; «Variedades. Bellas Artes».

No vamos a entrar aquí en detalles de un libro cuyo análisis escapa absolutamente, por su amplitud y complejidad, a las pretensiones de este trabajo; pero vamos a apuntar que ya en su capítulo XVII la emprende contra las enseñanzas académicas bajo el título de «Necesidad de reformar las academias de Bellas Artes»<sup>51</sup>. Y concretamos este punto, porque, a partir de este momento, y durante años, Galofre se dedica, utilizando el medio de divulgación, rápido y de gran alcance, de la prensa, que su siglo le ofrecía, a fustigar una y otra vez, artículo tras artículo, a las academias, a su estructuración y a su enseñanza. Así hasta un total de treinta y dos artículos que él confiesa haber «insertado en la prensa» en lo que media desde el año de 1851 hasta el de 1854<sup>52</sup>, que se pueden ampliar con una extensa respuesta, a modo de folleto o separata, que le dedica a Federico de Madrazo, con motivo de la polémica surgida entre ambos en 1855<sup>53</sup>, cuando Madrazo, viendo peligrar el estatus académico ante las simpatías que parece tener entre los diputados de las Cortes Constituyentes y el gobierno progresista la Exposición que Galofre les eleva pidiendo la supresión de las academias tal como estaban concebidas, se decide a responderle de la forma más personal y airada, entablándose una agria polémica, de la que no nos podemos ocupar aquí por la amplitud que su estudio requeriría. No creemos, sin embargo, nosotros que esos treinta y dos artículos fuesen todos originales, ya que en nuestra investigación, hemos encontrado que un mismo artículo suele publicarse a la vez en dos o tres periódicos, lo que reduce sensiblemente el número de artículos escritos, que no es lo mismo que publicados, como parece indicarnos el artista al referirse a ellos como «insertados en la prensa», según vimos.

Este problema de Galofre con las academias, que trataremos próximamente, se reduce, en pocas palabras, a considerar que son nefastas para la libre creación del genio, por la enseñanza uniforme que imponen y las trabas y cortapisas que coartan el libre vuelo de la imaginación y la creación individual, amañando a los jóvenes. Las considera, ade-

más, corruptoras del gusto, culpándolas de los dos nefastos siglos de barroquismo en Europa. Antes de las academias, cuando la formación era libre e individual, el gusto no estaba corrompido; hay, por tanto, que acabar con ellas, o reformarlas de manera que no se dediquen a la enseñanza, para que, mediante una formación de los jóvenes, similar a la que se practicaba en los tiempos anteriores a tan funestas instituciones, vuelvan a renacer los tiempos «sublimes» del arte, de la libertad y la pureza en la creación.

Además de esto, considera que las academias de España son más perjudiciales aún para el arte por depender de forma directa del gobierno; por la intromisión y dirigismo de éste en las artes. No pensemos que Galofre fue un revolucionario, aunque era liberal y, al parecer, de tendencia avanzada, pues, aparte de respetar y ser partidario decidido de instituciones como la monárquica, fue profundamente religioso, como se desprende de sus escritos, y en ellos nos separa, más de una vez, la libertad de enseñanza artística de la política o de otro tipo. Podríamos calificar esto quizá de ingenuidad personal o de su tiempo<sup>54</sup>.

Este tema, al que ya hemos aludido de pasada en una nota anterior referida a los nazarenos, se encuentra en directa relación con este movimiento. En ella nos decía Galofre como Overbeck y Cornelius, decididos a hacer renacer las artes en su país pensaban que «era preciso desembarazarse del yugo de las academias, proclamando el principio de *libertad y protección*, libertad en la enseñanza y protección en las obras»<sup>55</sup>, exactamente lo que pregonaba nuestro artista. Siendo consecuencia directa del individualismo burgués y romántico tanto la libertad de enseñanza, como la protección en las obras; la mentalidad burguesa pretendía la sustitución de las academias con el objeto, como el mis-

<sup>51</sup> J. GALOFRE, *El Artista en Italia*, pág. 158 sigs.

<sup>52</sup> J. GALOFRE, «Nobles Artes», *La Nación*, 14-IX-1854.

<sup>53</sup> J. GALOFRE, *Respuesta*.

<sup>54</sup> Cuanto hemos dicho con referencia a las academias y Galofre pertenece a una amplia bibliografía, pero preferentemente nos remitimos a las siguientes obras del artista: *El Artista en Italia y demás países de Europa*, Madrid, 1851; «Nobles Artes. Del Segundo Renacimiento de las Nobles Artes Españolas», *Revista española de ambos mundos*, mayo de 1854; *Respuesta de D. José Galofre á la contestación que le ha dirigido D. Federico de Madrazo con motivo de la exposición que presentó á las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las Nobles Artes en España*, Madrid, 1855, pág. 9.

<sup>55</sup> M. OSSORIO Y BERNARD, pág. 266.

mo Galofre pregonaba, de crear una conciencia artística nacional que potenciase un mercado de arte. Hemos de hacer notar que, pese a este antiacademicismo, los «nazarenos» a su regreso a Alemania poblaron las academias y crearon una de las peores formas de academicismo.

Pero no nos vamos a detener más en ello, y digamos que los artículos sobre arte de Galofre, abarcan además, la crítica de arte en exposiciones, la restauración y conservación de las obras de arte, la teoría artística y la historia del arte, las instituciones, reestructuración de la vida artística del país, protectorado y difusión de las artes, etc. A todo ello debemos añadir una graciosa «Cartilla elemental de Nobles Artes», concebida a modo de catecismo tipo Ripalda, «para uso de los establecimientos de enseñanza general e institutos civiles y militares»<sup>56</sup>, publicada en Madrid en 1856. Diremos también que, además de escribir sobre arte lo hizo de otros temas sociales relacionados, en cierto modo, con él, como sobre bailes de disfraces, en donde asocia curiosamente la indumentaria con la iconología y la alegoría<sup>57</sup>.

En todos sus escritos se trasluce un fondo de deseo de reformar y educar a la sociedad, lo que se pone de manifiesto claramente en otros artículos suyos en los que ofrece sus impresiones por los adelantos de otras naciones, como Francia y Alemania<sup>58</sup>: las vías públicas, los transportes, modas, hospitales, agricultura, educación civil e instrucción moral, la justicia, etc. pasan por su pluma.

Y para terminar diremos que también le tentó la literatura, dejándonos un drama titulado *La gramática parda*, publicado en 1868; y otro tema más extraño aún en un pintor, y que, realmente, nos deja perplejos: la agricultura. Así nos dice Ossorio y Bernard que «consagró los últimos años de su vida a la agricultura, la hacienda y la economía política»<sup>59</sup>. Proyectos de leyes sobre población rural, planteamientos de la labranza modelo, guarderías rurales, servidumbres pecuarias, la sequía, son los temas que desde el año de 1865, aproximadamente, le ocupan hasta su muerte, acaecida en Barcelona el 10 de enero de 1877, y que nos hablan de la inquietud, cultura y preparación de este polifacético artista.

<sup>56</sup> J. GALOFRE, «Variedades. Bellas Artes».

<sup>57</sup> GALOFRE, «Baile de trajes», *La Epoca*, 24-III-1863.

<sup>58</sup> J. GALOFRE, «Mejoras de París»; «Adelantos de París».

<sup>59</sup> M. OSSORIO Y BERNARD, pág. 266.



---

## *La nueva estética del paisaje español y el desarrollo de la geografía como una nueva ciencia*

MARÍA DEL CARMEN PENA LÓPEZ

«El espíritu científico y el método filosófico son hoy base firme para el estudio de los hechos», decía D. Fernando de Castro en su «Discurso acerca de los caracteres históricos de la iglesia española», leído en la real Academia Española de la Historia, en la recepción pública de este historiador, el día 7 de enero de 1866. Dicha expresión indica una visión metodológica y científica que había superado la escisión entre idealismo y positivismo y que alcanzaba a la intelectualidad española ligada a la institución Libre de Enseñanza.

En el siglo XIX, el pensamiento se escindió entre idealistas y positivistas; ello determinó que el concepto de naturaleza se polarizase en distintas posiciones en las ciencias humanas y naturales, las primeras influidas por el idealismo y romanticismo, las segundas dentro del prisma cientifista del positivismo. Así los humanistas tomaron la naturaleza como objeto subjetivable donde proyectar actitudes psicológicas individuales o culturales, mientras que los científicos estudiaban el entorno natural como hecho objetivable a través del empirismo científico. En esta dualidad se movió gran parte de la intelectualidad del siglo XIX, siendo el paisaje ya una proyección del individuo, ya un objeto experimental y catalogable en sus clasificaciones.

La superación de esa dualidad metodológica se logró a través de la evolución de la Geografía. La Geografía había sido reconocida como ciencia en el ambiente positivista, entre 1850 y 1900; nacida en un principio como actividad esencialmente descriptiva, que atendía a los aspectos físicos del te-

rritorio, cambió su visión por mérito de A. von Humboldt, responsable de la extensión de los dominios de dicha ciencia hasta el campo de la historia y de la estética. En una época en que la especialización se afirmaba categóricamente, Humboldt poseía una cultura absolutamente enciclopédica, y estaba convencido de que el estudio de la naturaleza era vital para la educación de un pueblo, así lo expresó en «Kosmos», donde superó la narración puramente descriptiva y alcanzó un valor poético y estético.

Con la unificación del concepto de paisaje dentro del terreno natural y humano, se inicia una nueva concepción de la relación del hombre con la realidad natural. Son importantes las aportaciones de Vittoria Calzolari en este aspecto, en concreto su ponencia en el congreso sobre arquitectura del paisaje, celebrado en 1974 en Bagni di Luca<sup>1</sup>.

También en España la nueva Geografía cambiaría de modo claro la relación entre hombre y naturaleza, y por ello el concepto de paisaje. La difusión de la nueva ciencia geográfica fue labor de los institucionistas, ellos enseñaron estos nuevos métodos, logrando una nueva visión del paisaje nacional que se apoyaba en las ciencias positivas y en las humanas a la vez. De aquí que el paisaje fuese

<sup>1</sup> V. CALZOLARI, «Concetto di paesaggio e paesistica», *Architettura del paesaggio*, Atti del Convegno di Bagno di Luca, La Nuova Italia Ed., Ottobre 1974.

para ellos geológicamente experimentable, expresión de la historia nacional, y lugar de proyección perfecta para su ética y su estética. En uno de los documentos claves para el estudio del nuevo paisaje español, aquél denominado «Paisaje» que escribiera Giner de los Ríos en 1885, se alude a una relación del suelo con el paisaje, de «la Geología con la Estética»<sup>2</sup>; al hacer suya esta idea se remite Giner a los pioneros de la nueva ciencia, y en concreto a Ouvier y Humboldt, de los que habla. De hecho él estaba en contacto con los geólogos del momento, en especial con José de Macpherson, con quien conversaba de cuestiones científicas. Este geólogo se dedicaba a la Petrografía y Orogenia del globo, y en especial de la Península ibérica; él introdujo en España la Micrografía Petrográfica, que había estudiado en París cuando allí se iniciaba esta ciencia, de aquí que toda la Petrografía española estuviese fundamentada durante años en los trabajos de Macpherson<sup>3</sup>. La descripción paisajística de los institucionistas estaba basada en un conocimiento geográfico, geológico y mineralógico, sacado directamente de la realidad en sus excursiones por el campo y la montaña. Veamos una descripción de Giner, sacada del texto antes citado:

«Respecto de los materiales de los terrenos arcaicos, v. gr., pueden observarse delicadas diferencias entre las formas graníticas y las gnéisicas, diferencias tan visibles casi como las que separan ambas clases de formas de las que ofrecen los conglomerados de Montserrat o las calizas carboníferas en las cumbres de los Picos de Europa, o los depósitos lacustres de los llanos de la Tierra de Campos. Sin embargo, la distinta posición orográfica de unos mismos materiales, esto es, el plegamiento de las capas influye considerablemente en el paisaje. Igualmente, una acción química superficial puede dar a las rocas unos aspectos muy diversos del que usualmente revisten. Recuerdo el magnífico frío de ... debido a la hidratación del óxido de hierro, mientras que en el puerto del Reventón ese mismo gneis, por cuyas lajas corre una fina capa de agua, ofrece los rojos más cálidos, ricos y transparentes, merced a otro grado de hidratación de esos mismos hierros.»

Este estudio científico de los terrenos contribuyó a una nueva visión del paisaje, la cual se fue plasmando en el género literario a la vez que en el pic-

tórico, desarrollados ambos al calor de las ideas de la Institución Libre, que integró escritores y artistas, ya de modo directo, ya a través del contexto social o cultural. De modo directo fueron varios los pintores ligados a las actividades institucionistas, pero quizá el más destacable en este estudio por su dedicación al género de paisaje haya sido Aureliano de Beruete; este pintor había estado relacionado en un principio con el pequeño círculo del Colegio Internacional, regido por D. Nicolás Salmerón, desde los años de la Revolución de 1868, ensayando el dar una nueva dirección a la formación de la juventud española; en él daba clase D. Francisco Giner de los Ríos, de modo que la relación de éste con el pintor venía de antiguo. No es de extrañar, pues, que en 1877 participase Beruete en la Fundación de la Institución Libre de Enseñanza, hecho que consta en el *Boletín* de la misma el 5 de octubre de 1877. Desde estos años se liga definitivamente a la alternativa que presentaba este grupo de intelectuales a la vieja España, elaborando entre todos un nuevo concepto del paisaje español, con su nueva actividad científica, humanística o plástica, apoyada en una original visión crítica del arte, en una nueva ciencia geográfica, y en una nueva estética, todo lo cual encaminado a una identificación nacional a través de su cultura y su paisaje.

La concepción o intelectualización del colorido fue influida por los conocimientos ópticos y físicos sin duda, aunque en una primera fase debió ser determinante el estudio geológico de los paisajes más próximos. En algunos tonos morados y violáceos de las telas de Beruete, usados abusivamente, está implícito el conocimiento directo de los efectos de la hidratación de óxido de hierro, además del de las leyes ópticas y científicas y de las relaciones luz-color.

En el panorama de la historia del género de paisaje, la evolución del método geográfico no sólo influyó en la descripción colorística o en el modo de narrar un paraje, sino que determinó además la aparición en la literatura y en la plástica de nuevos lugares que vinieron a engrosar la iconografía de esta clase de pintura. Un tema importante que descubrió la geografía fue el de la alta montaña, que apareció por vez primera en 1779 con la publicación de *Viaje en los Alpes*; su autor, Horace Benedict de Saussure, desarrollaba en él un estudio del Mont Blanc, denominado hasta aquellas fechas «monte maldito», y desconocido como todo el paisaje de

<sup>2</sup> F. GINER DE LOS RÍOS, «Paisaje», *La Lectura*, Vol. I, 1915, pág. 361-70. Este escrito de Giner es de 1885.

<sup>3</sup> E. HERNÁNDEZ DE PACHECO, «El geólogo D. José Macpherson y su influencia en la ciencia española», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1927, pág. 252-56 y 280-84.

alta montaña. En este estudio se exponía la historia natural de los Alpes y su mineralogía, acompañada de unas ilustraciones de parte y de conjunto, sorprendentes por la composición, donde se reconocía por su exactitud un contacto directo con la realidad. El dibujante era Marc Theodore Burrit, mientras que Saussure explicaba el sentido de las vistas de un modo científico, añadiendo a aquellas explicaciones una descripción poética extraordinaria, que daba un nuevo sentido a la iconografía alpina<sup>4</sup>. Eran los comienzos de una nueva ciencia geográfica, que iba a establecer un puente entre las ciencias positivas y humanas, entre la geografía y la poesía. De hecho, la literatura de montaña cambiaba con De Saussure, continuando su línea Ramón de Carbonnières, iniciador de esa narrativa literaria cuando en 1792 publicaba un viaje a los Pirineos, y más tarde otro a Monte Perdido. Los cuatro dibujos del libro de De Saussure y sus respectivas descripciones fundamentaron las bases de un viaje moderno de montaña a fines del siglo XVIII, iniciándose así este subgénero, desarrollado por la escuela suiza en especial, que elaboró un nuevo lenguaje ante esta clase de paisajes de las montañas de Faucigny.

La montaña española fue tardíamente descubierta por la narrativa plástica y literaria. Los pioneros en destacar la belleza del Guadarrama, por ejemplo, fueron los románticos franceses que vinieron a España en 1847: Gautier, Dumas y el pintor Boulanger se extasiaron por vez primera ante el Guadarrama. Con anterioridad a ellos, las citas o descripciones habían sido escasas: *El Libro de Montería* del rey Alfonso XI citaba todos los macizos montañosos de España con sus picos y pueblos; Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, hablaba en *El Libro del Buen Amor* de los puertos de Lozoya, Malagosto y La Tablada (hoy Guadarrama), dando impresiones de ellos nevados y bajo celajes tempestuosos, no alcanzando su interés hasta las cumbres. Desde entonces hasta el siglo XVIII, no va a aparecer el tema en la narración literaria, sólo Velázquez lo desarrollaría en sus telas como fondo. En el siglo

XVIII, la literatura española iniciaba narraciones de la Sierra Carpetana, a partir de la fundación del palacio de La Granja, donde algunos literatos acompañaban a la Corte en el verano: la Laguna de Peñalara fue descubierta por D. Nicolás Fernández de Moratín en su «Poema de la caza de Diana», escrito hacia 1775; también Antonio Ponz citaba y narraba una cumbre del Peñalara en su *Viaje por España*. Algunos años después de estas primeras descripciones de la laguna de Peñalara, Gaspar Melchor de Jovellanos describía la belleza del valle de Lozoya en su «Epístola de Fabio a Eufriaso». El Canto del Tolmo se reveló a principios del siglo XIX por el proceso del bandido Paco el Sastre, causa de los hijos del marqués de Gaviria, suceso que causó gran emoción en Madrid, según cuenta el inglés Borrow en su libro *La Biblia en España*. El público ni conocía, ni gozaba directamente de la sierra. Por estas fechas sólo hay un documento que denuncia el conocimiento real y excepcional del Guadarrama; es éste «Atalaya ou un Embassade à Madrid», publicado en París en 1835 con el pseudónimo de D. Antonio de la Bigüela. De hecho los ejemplos son tan esporádicos, que en poco cambiaron la visión y el conocimiento del Guadarrama. Los verdaderos exaltadores de la montaña de Guadarrama fueron los románticos franceses: T. Gautier compuso un poema a la Laguna de Peñalara y al paso de la Sierra titulado «la florecita rosa», el cual incluyó en la serie *Espagne*.

Al movimiento literario, iniciado por los románticos franceses, siguió pronto el desarrollo de las ciencias geográficas: D. Casiano del Prado, geógrafo llamado «naturalista», reveló la vista de los Picos de Europa, Gredos y el Guadarrama, con esto y el seguro conocimiento del movimiento pictórico europeo dedicado a la alta montaña, es seguro que Haes se animó a descubrir los Picos de Europa en 1874, cuando realizó un viaje a Asturias, acompañado entre otros por Beruete y José Entrala.

La alta montaña española quedaba definitivamente incluida en la narrativa de paisaje, pero su nueva visión habría de ser obra de los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. Se sabe que Martín Rico y Vicente Cuadrado habían ido a pintar al Guadarrama del natural, haciendo caso omiso de las enseñanzas de Villaamil, hecho que comenzaba a ser significativo de un nuevo clima que se iniciaba en el último tercio del siglo XIX. La exaltación del Guadarrama en textos institu-

<sup>4</sup> MARC SANDOZ, «Essai sur l'évolution du paysage de montagne consécutive à la découverte des glaciers du Faucigny (Du milieu du XVIII au milieu du XIX siècle)», *Genava*, Tomo XVII, 1969.

cionistas alcanzaba desde una valoración geológica y geográfica hasta un sentido poético y ético, que intentaba una identificación con nuestro suelo, en las partes por ellos intencionalmente elegidas.

Madrid había comenzado su expansión con la traída de las aguas del Lozoya, una primera vía férrea lo acercaba a la montaña, y a los primeros trabajos de Casiano del Prado sucedieron los estudios geológicos que J. Macpherson realizó en el Guadarrama. El subrayar la importancia y el significado de este geólogo en el contexto español es de suma importancia: habíamos hablado en un principio de la preocupación de la nueva Geografía por su función educadora que Humboldt había consagrado; esta línea científica se encarnó en España en la figura de Macpherson, que se relacionó directamente con Giner y con los hombres de la Institución<sup>5</sup>. Facundo Riaño y su mujer Emilia Gayangos habían introducido a Giner en el amor a la naturaleza<sup>6</sup>, la educación inglesa de aquella mujer había cambiado en gran medida la sobriedad y seriedad de los primeros krausistas, iniciándolos en una estética naturalista, luego el conocimiento de Macpherson en ocasión de un destierro en Cádiz fue definitivo en el camino hacia una identificación con la geología española: los mapas del geógrafo acompañaron durante largo tiempo a los institucionistas en sus excursiones por el Guadarrama. El fundador de la Institución realizó su primera excursión al Guadarrama en 1883, desde Villalba al Paular por los puertos de Navacerrada y los Cotos, y desde el Paular a La Granja por el Reventón, regresando a Villalba por Navacerrada.

El hecho definitivo en este proceso fue la constitución en 1886 de la «Sociedad para el Estudio del Guadarrama», cuyo manifiesto y estatutos fueron firmados por Macpherson, Riaño, Giner, Beruete y Cossío, entre otros. Esta Sociedad se dedicó a recorrer en periódicas excursiones las montañas de la sierra madrileña. Consta que Beruete fue miembro activo en esta sociedad, el mismo año de su fundación realizó una excursión de Torrejón de Ardoz a Arganda por Loeches, hecho que consta en el *Boletín* de la Institución de aquel mes de

diciembre; sin duda tomaba ya apuntes del natural en estas excursiones primeras, y a partir de estos años empieza a realizar cuadros de estas montañas, su maestro Haes se hace eco de estos viajes, acompañándolo sin duda en ocasiones, pues en 1888 realiza un óleo sobre cartón con una *Vista del Guadarrama con la Maliciosa*, y más aún la influencia de la geología se dejó sentir claramente sobre Haes al titular algunos de sus cuadros con los siguientes nombres: «Paisaje del Guadarrama con pico en granito» o «Desfiladero de la Hermida en calizas».

El entusiasmo con el que Giner se expresa ante el Guadarrama denota la asimilación de una nueva visión del paisaje en general, y en particular del paisaje español; en el artículo más arriba citado sobre la estética del paisaje alienta al conocimiento directo de nuestras montañas, pues para ello no hacía falta «emprender peregrinación a los Alpes», decía textualmente, alcanzándose al mismo tiempo una noble educación nacional y el amor a las cosas morales, que brota siempre al contacto purificador de la naturaleza, incluyéndose en este léxico los términos de una valoración científica, con el estudio geológico del terreno, y los de una valoración filosófica o de pensamiento, delatora de la búsqueda de la identificación con el paisaje nacional.

Un nuevo concepto de la ciencia geográfica vino en ayuda de aquellos movimientos que desde el siglo XIX intentaban su apoyatura científica, para una regeneración de la conciencia nacional en su puesta decadencia. A finales del siglo pasado se desarrolló enormemente la investigación sobre el estudio psicológico de las nacionalidades; esta moda científica se produjo a raíz del desastre que sufrió la conciencia nacional francesa con la guerra francoprusiana, hallándose entre los intelectuales que intentaron regenerar dicha conciencia: Taine, Closson, Ribot, Demolins y Legran, entre otros muchos<sup>7</sup>. Esta posición fue estudiada y conocida por parte de la intelectualidad española, que a raíz de la Revolución de 1868 adquirió una conciencia del desastre nacional, desde una óptica liberal, iniciando un proceso a la búsqueda de la auténtica personalidad española, perdida según ellos en una

<sup>5</sup> C. BERNALDO DE QUIRÓS, «El descubrimiento del Guadarrama», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1918, pág. 25-31.

<sup>6</sup> A. JIMÉNEZ LANDI, *La Institución Libre de Enseñanza*, Taurus, Madrid, 1973.

<sup>7</sup> J. LÓPEZ MORILLAS, *Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología*, Ariel, Madrid, 1972.

identificación alienada. El proceso al cual me refiero cobijaba las esperanzas de una regeneración de España, y culminaba en la labor ideológica y educadora de la Institución. La función educadora de la nueva Geografía era esencial a este ideario, en ella se integraban las ansias científicas, permitiendo su nuevo método la proyección sobre el paisaje elegido de una nueva moral y una nueva estética, que en ocasiones marcaba el paso entre la física y la metafísica. De esta transcendencia que alcanzó la nueva Geografía en manos de los institucionistas hay ejemplos varios, pero las palabras de Giner son desde un principio lo más revelador:

«Si se aplica el nombre de “espiritualismo” a toda la doctrina que concibe los procesos de conciencia como irreductibles a todo otro proceso e inexplicable por las fuerzas físicas, estableciendo entre ambos órdenes una solución de continuidad, un hiatus, no todas las doctrinas son en verdad espiritualistas, pero sí casi todas... Basta fijarse en las Bellas Artes representativas... la pintura de paisaje, v. gr. no tiene otra función que hacernos reparar en la belleza del campo, entenderla, gustar de ella, evocarla a voluntad en la fantasía la apreciación técnica de la pintura como tal, en su valor, habilidad, exactitud, firmeza, es enteramente otra cosa»<sup>8</sup>.

Subrayando en este texto el término «fantasía» nos damos cuenta de que alude a un mundo imaginario referido al género de paisaje, y que las formas artísticas, concebidas dentro de un mundo imaginario, son formas de comunicación imaginaria, donde es posible la proyección de cualquier sueño. ¿Cuál es el campo situado más allá de la «técnica», «exactitud», «habilidad», términos ligados a una metodología positivista? Más allá de lo físicamente comprobable está lo metafísico, terreno donde se mueve el pensamiento de Giner, de la Institución y más tarde del género de paisaje desarrollado por la literatura noventayochista, donde por todas partes aparece la representación de lo ilimitado, de lo «infinito». Es la vuelta a un claro idealismo, donde imaginar es al final más importante casi que la comprobación, por eso imaginan el paisaje, buscan en él la expresión ideal de España, de ahí que sus descripciones estén cargadas de conceptos metafísicos, y que el término «espíritu» o la frase «el alma del paisaje» aparezcan a partir de ahora una y otra vez, no en vano la Institución había leído a Krause

y como él retomaba las palabras de Amiel: «El paisaje es un estado del alma». Las palabras de Beruete son significativas al respecto, en aquel estudio sobre la pintura de Martín Rico, hecho en la revista *La Lectura*:

«El cuadro hecho por estudios será de mayor tamaño, su ejecución será más cuidada, pero no se reflejará jamás la impresión sentida por el artista ante el natural, ni revelará aquella comunión íntima con el paisaje»<sup>9</sup>.

Beruete fue uno de los preferidos por los del 98, en su pintura veían toda una concepción del paisaje identificable con la suya, las palabras de Azorín son muestra de lo que digo:

«Admiro como nadie a Beruete... la Belleza en la obra iba allí (espiritual) inefablemente unido a la nobleza, la delicadeza, el silencio discreto de una vida de pintor»<sup>10</sup>.

«Beruete fue un maravilloso paisajista. Las tierras de Toledo, de Segovia, de Cuenca, muestran su espíritu, el alma del paisaje en sus lienzos...»<sup>11</sup>.

Una vez visto el alcance de la importancia del concepto paisaje para los institucionistas, es claro que la adopción de determinados lugares no carecía de intención; el Guadarrama, como preferida por ellos entre las cadenas montañosas españolas, se explicaba dentro de un ideario. Dicho ideario, iniciado en 1868, como decíamos, se canalizó en los programas de la Institución, dirigidos a la regeneración de España, a través de una educación nacional cimentada en nuevas bases, que acabasen para siempre con la «cortedad y exclusivismo» en todos los campos, pero en especial en aquel que supuso la creación de una falsa conciencia de la personalidad de España, aquella que se reconocía en inmensos y grandilocuentes cuadros de historia. Se propuso entonces el olvido de la bambolla y el oropel, para con humildad ir redescubriendo lo que para ellos suponía la verdadera España, en sus costumbres populares, en su folklore y en sus paisajes. Desde el primer momento tuvo el género de paisaje otra valoración en manos de los institucionistas, constatándose de modo rotundo su im-

<sup>9</sup> A. BERUETE, «Martín Rico», *Cultura española*, 1908, Vol. X.

<sup>10</sup> AZORÍN, *Obras completas*, Aguilar, 1947-1954 (T. VII, pág. 241-42).

<sup>11</sup> AZORÍN, T. VII, pág. 243-44.

<sup>8</sup> F. GINER DE LOS RÍOS, «Espíritu y naturaleza», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1897, pág. 165-68.



portancia con Giner: «La pintura de paisaje es el más sintético, cabal y comprensivo de todos los géneros de pintura»<sup>12</sup>.

Una vez definida su importancia «per se», dio explicaciones en apoyo de tal afirmación, las cuales hemos ido viendo, aquéllas de tipo moral o estético. Luego confesó su preferencia por «el paisaje puro y sin aditamentos», frente a aquél llamado «histórico», ya en decadencia. El siguiente paso en elecciones fue el elegir un paisaje de la península con el cual identificarse, en este sentido entre el paisaje del Norte de España y de la España central prefiere el segundo, entusiasmándose ante la Sierra Carpetana y tomando partido por ella. En sus comparaciones la intencionalidad queda clara al oponer lo masculino a lo femenino, como oposición entre Castilla y el Norte, asociando a tales conceptos lo vulgarmente entendido como tal:

(A) = Norte

«gracia»

«armonía»

«proporción»

«encanto»

«cerrado»

«pequeño»

«pálido»

«transparente»

«conseguido sin lucha»

«pasivo»

«femenino»

Belleza y armonía sin personalidad,  
porque no las forja una moral de lucha.

Vulgar

(B) = Centro = Castilla

«inarmónico»

«contrastado»

«hielo» «ardor»

«fulgor» = valor

plástico «rojo» «negro»

«grave»

«austero» «esfuerzo»

«dignidad» «nervio»

«reposo» «obstáculo»

«conseguido con lucha»

«activo»

«masculino»

Lo contrastado valorado positivamente por-  
que lo forjó la lucha.

Especial, con personalidad. Para personas con  
especial formación y personalidad cultura.

«Nada alcanza a dar idea de él como su comparación con las formas que más frecuente son en nuestras comarcas del Norte y Noroeste, y en especial en Galicia (donde) ... la belleza es femenina, expresión de una actividad desplegada sin lucha en un ritmo tranquilo. Aquí (Castilla) por el contrario asoma por doquiera el esfuerzo indomable que intenta abrirse paso a través de obstáculos sin cuento; y así como en un día y lugar se suceden con rapidez vertiginosa el hielo y el ardor de los trópicos, así el sol deslumbra con un fulgor casi agrio, en el fondo de un cielo de puro azul casi negro. Es la nota varonil, masculina, que pudiera llamarse.»

Y continúa:

«Precisamente por esto la grave y la austera poesía de un paisaje cuyo nervio llegaría hasta la fiereza, si no lo templasen la dignidad y el reposo que por todas partes ofrece, es menos accesible al sentimiento del vulgo»<sup>13</sup>.

Sintetizando los valores morales que denotan los juicios estéticos de Giner, organicemos los valores que opone entre Norte y Centro, dentro de los términos A y B:

<sup>12</sup> F. GINER, «Paisaje».

Castilla y el Guadarrama ganan en la valoración auténticamente moral de Giner. En apoyo de esta moral valió toda ciencia, desde la Geografía a la pintura histórica de Velázquez, que había pintado el *Retrato del príncipe Baltasar Carlos* con la Sierra al fondo. La pintura quedó determinada por la línea de preferencias aquí referidas. Beruete fue un

claro exponente de estos gustos, y Jaime Morera se hizo famoso en toda Europa por su libro de viaje al Guadarrama. La Literatura del 98 describió de uno y mil modos la sierra de Madrid. Incluso más acá alcanzó el gusto por el paisaje metafísico de Castilla, identificándose siempre con la más característica expresión del alma española.

---

## *Darío de Regoyos y «España negra»*

MANUEL VALDÉS FERNÁNDEZ

En el año 1888 Darío de Regoyos (1857-1913) regresa a España acompañado de su amigo, el poeta Emile Verhaeren (1855-1916) después de una larga estancia en Bruselas. Su intención era realizar un viaje en diligencia, «empezando desde San Sebastián y siguiendo la costa de Guipúzcoa»<sup>1</sup>. Durante el recorrido fueron tomando apuntes literarios y dibujísticos de las costumbres, de los tipos humanos, del folklore y del paisaje que posteriormente, a su regreso a Bruselas, publicaron en la revista *L'Art Moderne*, dirigida por Octave Maus. El último artículo que Verhaeren remitió a Maus lo tituló «España Negra» y por él se han conocido, desde entonces, el conjunto de todos los artículos.

En España se conocieron a partir de la primera semana del mes de diciembre de 1898, fecha en que Regoyos los comenzó a publicar en la revista *Luz* de Barcelona. Cada semana salía un nuevo artículo en el que se reproducían parte de las ilustraciones que más tarde se verían en el libro. En la primera entrega, el crítico A. L. Barán hizo la presentación de Regoyos, acompañada de un retrato del pintor hecho por Ramón Casas<sup>2</sup>.

Al año siguiente, en 1899, se editó en forma de libro, prologado por Rodrigo Soriano<sup>3</sup>. En el año 1963 se hizo la segunda edición del libro, al que se añadieron láminas de cuadros del pintor y dibujos del desaparecido «álbum vasco». En esta última edición, «España Negra» viene precedido de un fragmento de las memorias de Pío Baroja, en las que habla de la amistad que le unió a Darío de Regoyos<sup>4</sup>.

La obra conjunta del poeta y del pintor, se ha venido considerando como coincidente con el espíritu de la «generación del 98». Es el relato de unas experiencias vividas de forma personal y directa en el que se reflejan con sinceridad las impresiones de sus autores —aun cuando las fuesen buscando y provocando—, y fluyendo sobre todo ello, el sentido trágico que anima a «España Negra»<sup>5</sup>. Pero el

<sup>3</sup> Fue editado por la imprenta de Pedro Ortega (c/ Arribau, 13, Barcelona). El 22 de agosto de 1899, *La Ilustración Española y Americana* publicó una reseña del libro en su sección fija «Libros presentados a esta redacción por autores y editores» que terminaba diciendo: «lleva 27 grabados y 7 originales en boj.»

<sup>4</sup> PÍO BAROJA, *Memorias*, Madrid, 1955, pág. 674-76.

<sup>5</sup> M. UNAMUNO, artículo publicado en *La Nación*, Buenos Aires, 13-XII-1913; P. LAÍN ENTRALGO, *La generación del 98*, Buenos Aires, 1948, pág. 29; M. F. AVELLO, *Pintores asturianos*, T. II, Oviedo, 1971, pág. 63; J. L. COMELLAS, *Historia de España moderna y contemporánea*, Madrid, 1972, pág. 538; A. F. MOLINA, *La generación del 98*, Barcelona, 1973, pág. 26.

<sup>1</sup> DARÍO DE REGOYOS y EMILE VERHAEREN, *España Negra*, Barcelona, pág. 21.

<sup>2</sup> M. L. DE LUXÁN y M. VALDÉS, «Darío de Regoyos entre la crítica y la literatura de su tiempo», *B.I.E.A.*, 1974, pág. 21.

punto fundamental de coincidencia con la «generación del 98» es el relativo al paisaje<sup>6</sup>.

En el libro se funden dos tipos de paisaje: el literario y el pictórico. Parece, por tanto, necesario deslindar las aportaciones de los autores; en el supuesto de que en la redacción de «España Negra», la participación de Regoyos fuese notoria, se fundiría en una misma persona la captación de un paisaje desde el punto de vista teórico y desde el práctico. Ello incrementaría la importancia de Darío de Regoyos en el panorama de la pintura española de fines del siglo XIX.

No se conocen con exactitud las aptitudes literarias del pintor; se reducen a unas cartas y a su participación en este libro. Juicios positivos han sido los manifestados por Juan del Enzina y por Pío Baroja, este último en un párrafo de sus «Memorias»: «Regoyos escribía bien; a mí me escribió varias cartas llenas de observaciones cómicas, pintorescas, sobre la pintura y las gentes conocidas...»<sup>7</sup>.

Las alusiones a pintores que se vierten a lo largo del libro —Courbet, Monte, Rousseau, Corot, etc.—, no son determinantes de la intervención del pintor. Verhaeren estaba familiarizado con la pintura y escultura, no sólo por su relación de amistad con los componentes del confuso grupo «L'Esson» y con el posterior «Círculo de los Veinte», sino también como coleccionista. Uno de sus biógrafos nos describe su diminuto apartamento; en sus paredes se podían ver «un Rysselberghe de colores dispersos, un Carrière de matices oscuros y diez o veinte cuadros más de distintos amigos...»<sup>8</sup>.

Pero en «España Negra» existen pequeños detalles técnicos de los que se puede inferir un papel más activo de Darío de Regoyos. Es lo que se advierte en una de las descripciones del paso de Guipúzcoa a Navarra, «para pintar aquellos campos parece que hace falta una nota de luz que sirva

de dominante como el último rayo de sol rojizo o anaranjado que forme sus complementarios u oposiciones azules, y si es en invierno, una luz solar algo eléctrica, de un amarillo limón, con sus complementarios violáceos». O ese otro, relativo a un puerto de Guipúzcoa: «Seguíamos con los ojos desde la tierra los lanchones para ver la llegada del pescador, bajando al muelle, donde un artista nunca se aburre; allí hay marinas que vistas al través de las redes puestas a secar, forman telones extraños como cuadros de pintura «pointillé» o puntillista»<sup>9</sup>. Tal relato no es otra cosa que la descripción literaria de un futuro cuadro *Redes secando*, firmado en San Sebastián en 1893.

Una detenida lectura del libro ofrece más aspectos relacionables con el pintor. Pero las dificultades de atribución vienen determinadas por la unidad de espíritu con que se enfrentan los autores a su empresa; comparten el mismo empeño en «ver el mundo del modo más desapacible y tétrico». Darío de Regoyos asume la postura hipercrítica de los textos de «España Negra», lo que induce a no infravalorar su papel de redactor. Confirma en parte esta tesis un texto del pintor encontrado en el reverso de un dibujo *Cabeza de baturro*<sup>10</sup>. En él escribe: «España salvaje porque el clima y las posadas la hacen insoportable, las chinches, el ajo, la pimienta, las salsas, aceite, el pan, el vino, la suciedad en todo, y los perros que ladran de noche y los gallos que no dejan dormir, los caminos que no son más que pedruscos...» Juicios similares son frecuentemente utilizados en «España Negra».

Es posible, por tanto, afirmar que el papel desempeñado por Regoyos en «España Negra» no fue el de un mero ilustrador; por el contrario, alguno de los textos son compartidos con el poeta, participando del pesimismo de aquél. Todo ello debe entenderse en la línea en la que trabajaba el pintor hasta la década de los años noventa, fase en la que predominaban los temas sombríos y poco agradables que él mismo calificaba de época de «neurasténico»<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> M. UNAMUNO, *De mi país*, Buenos Aires, 1952, pág. 16; P. BAROJA, *Fantastías vascas*, Madrid, 1964, pág. 137; M. UNAMUNO, *Por tierras de España y Portugal*, Buenos Aires, 1964, pág. 204; ídem, *Andanzas y visiones españolas*, Buenos Aires, 1948, pág. 154; AZORÍN, *Madrid*, Madrid, 1967, pág. 36; J. ORTEGA Y GASSET, «Meditación del Marco», *El Espectador*, Madrid, 1943, pág. 405-406; ídem, «Notas de andar y ver», *El Espectador*, Madrid, 1943, pág. 342.

<sup>7</sup> PÍO BAROJA, «Darío de Regoyos», *España Negra*, pág. 17.

<sup>8</sup> Stefan ZQEIG, *Verhaeren*, Buenos Aires, 1944, pág. 47.

<sup>9</sup> D. REGOYOS e E. VERHAEREN, pág. 25, 44.

<sup>10</sup> En 1971 era propiedad del Sr. Castro Cardús, en Madrid.

<sup>11</sup> PÍO BAROJA, op. cit., pág. 13.

La etapa de juventud está íntimamente ligada al mundo de «España Negra» —colores oscuros, temas nocturnos, de cementerios, etc.—. Más tarde, su etapa de madurez estará determinada por un cambio de actitud; pierde su acritud, rechaza la

postura hipercrítica y toma contacto con los paisajes claros y limpios —aldeas, mercados, bailes, etc.—, con una pintura sencilla en la que recoge, con su visión ingenua y directa, el espectáculo que le ofrece la Naturaleza.



---

## *Pintura asturiana y regionalismo (2.ª mitad siglo XIX)*

JULIA BARROSO

Para comenzar, se podría decir que la pintura de Asturias en la época que se va a considerar —bien demarcada de la primera mitad del siglo, donde no se produjo la eclosión de pintores de la segunda—, participaba en gran medida de las características generales de entonces. Por una parte, se constata una evolución lenta tanto en el campo estético como en el temático; en el primero, con predominio de un tibio naturalismo, o realismo idealizado por decirlo de alguna manera; y en el segundo, se daba el desplazamiento del cuadro de Historia al paisaje y al costumbrismo. Retrato hubo en todo momento. Y por otro lado, la faceta impresionista estaba muy relegada, a pesar de ser asturiano Darío de Regoyos, su principal introductor en España. Y se registra una nota un tanto peculiar: el paisaje en casas como el asturiano, pasará a ser el protagonista regional de la pintura, el clarificador específico del marco geográfico y social.

Los pintores asturianos tuvieron que recurrir a la enseñanza artística entonces posible. Es decir, que mayoritariamente cursaron estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, y se ayudaron con becas de organismos oficiales —Ayuntamientos, Diputación—, para estancias en el extranjero, siendo Roma el punto principal de este destino, seguido de París. Muchos de ellos tuvieron, además de la dedicación a la pintura, una profesión relacionada con las enseñanzas artísticas. En otros casos su dedicación profesional no tuvo que ver con la pintura ni el arte. Y fue frecuente entre ellos la detentación de cargos honoríficos en este terreno.

En consecuencia, su pintura, si se exceptúa el interés por el paisaje unido al costumbrismo, tuvo un discreto tono medio, correcto en la ejecución pero sin gran fuerza creativa, justo el tono que cabía esperar en las condiciones artísticas imperantes, y dado el repliegue de Asturias sobre sí misma en bastantes facetas aquí imposibles de deslindar. Por otro lado, la concurrencia a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, además de la obtención de medallas y menciones de honor, fue muy frecuente.

Apenas se dio el caso del pintor marginado, «maldito», salvo el caso de Telesforo F. Cuevas. Y otro personaje que dio sustanciales aportaciones en parte bajo este estigma fue Regoyos, no muy apreciado por sus contemporáneos.

Por otra parte la región asturiana, industrializada progresivamente desde mediados del pasado siglo en sectores básicos no ofrecía un marco social con una dinámica cultural suficientemente avanzada como para potenciar una demanda de obras que tuvieran un sello más modernizante que el que predominaba. Además, la carencia de una tradición de escuela pictórica *in situ* pesó gravemente sobre este fenómeno general. Sólo un intento, lamentablemente sin continuidad como fue el de Muros de Nalón, se registró en una dirección autóctona <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Estos aspectos se estudian con detalle en la Tesis de Licenciatura de la autora, dirigida por D. Carlos Cid, leída en junio de 1972, «La pintura de tema social en Asturias. 2.ª mitad del siglo XIX», y en una consecuencia suya *Sociedad y Pintura Asturiana (Segunda Mitad del Siglo XIX)*, de la misma, de próxima edición en Ayalga Ed. Salinas, Asturias.

Esto sería, muy sucintamente, el marco de la situación conjunta de la pintura asturiana. Pero lo que aquí deseamos resaltar es alguna de las facetas que abarcaron los pintores asturianos en su obra, y que contribuye de forma decisiva a caracterizar la pintura asturiana como tal. Nos referimos en primer lugar al cultivo de la faceta paisajística, y casi en simbiosis y con una interdependencia muy marcada, el costumbrismo.

Los pintores de uno y otro género coinciden en la mayor parte de las ocasiones en ser los mismos, al igual que sus nombres aparecen entre los retratistas y pintores de Historia por lo general.

Como se decía, el paisaje aparece muy ligado al género, pero se puede considerar por sí solo en un lugar destacado dentro del tema que nos ocupa, sobre todo después del estudio de Rosa C. Menéndez a este respecto<sup>2</sup>. Aparece algo después que el resto de los temas habituales del siglo XIX, con el auge de la industrialización de la región. Valeriano Bozal apela al hecho de cómo la burguesía adinerada se va haciendo cargo de los poderes de la sociedad, también culturales a la larga<sup>3</sup>. Y esta burguesía paralelamente adquiere exigencias culturales propias. El estilo propio de esta naciente sociedad burguesa será el que el citado autor denomina «regionalismo» para el caso asturiano (no así en otros). Habría que hacer disquisiciones sobre el protagonismo en cuestión para Asturias, pero tal cuestión excede con mucho el marco de esta aportación.

Aparece como una pintura regionalista asturiana, llena de elementos costumbristas y con una nota: la reproducción fiel de la Naturaleza y de sus condiciones climatológicas. No se realizará de forma gratuita y caprichosa, sino que los pintores recurrirán al paisaje como elemento diferenciador. Hasta tal punto adquiere preponderancia el medio ambiental, que se convierte en el verdadero protagonista de las telas, porque será él precisamente quien nos advierte de que esos trabajadores, esos labriegos o de quien se trate, son asturianos.

A partir de ese momento los paisajistas compiten con el resto de los maestros ya consagrados en los máximos certámenes de pintura, y haciendo mención de su región. Así Martínez Abades se da a conocer como marinista en la E.N.B.A de 1887 con el cuadro *Puerto de Gijón*. Nemesio Lavilla lo hará en la misma, con el lienzo *Orillas del Piles*; Tomás García Sampedro expone por primera vez con la obra *A la caída de la tarde*, de típico ambiente asturiano. Y Álvarez Sala en 1882 con *Naufragio en las costas de Gijón*.

Pero este regionalismo se referirá más a los temas que al modo de representación en el sentido de técnica pictórica. Así, seguían la moda de los grandes formatos (lienzos de tres a 4,50 metros eran frecuentes, o entre ambos tamaños). Y la elaboración era la decimonónica habitual, sin excesos de modernidad y con una tímida aparición de sólo algunas facetas impresionistas para ciertos casos.

Por otra parte, esta visión que ofrece la pintura coincide con un fenómeno similar en campos artísticos no plásticos, como es el literario. Se ve en ellos cómo en la novela a lo Leopoldo Alas y en la poesía, el paisaje es parte integrante de la obra, y hasta con frecuencia, el móvil de la acción de los personajes<sup>4</sup>.

El paisajismo fuera de Asturias también tenía un desarrollo interesante. Comenzó con obras en general realistas, donde se cultivaba sobre todo el género campesino, con la misma conjunción habitual entre figura y paisaje. Enrique Lafuente, que se interesó por la pintura asturiana aunque su aportación escrita tiende al resumen, atestigua este panorama general<sup>5</sup>.

Este hecho de basarse el paisaje como género independiente en unos inicios mixtos con el cuadro de costumbres, es algo que tiene claros precedentes históricos en los barrocos flamencos, y en los franceses del naturalismo decimonónico a lo Millet. En esta visión se concibe la Naturaleza no como conjunto, sino como un agregado de partes sumables. De ahí que comience el paisaje

<sup>2</sup> Rosa Carmen MENÉNDEZ SUÁREZ, «El paisajismo en los pintores asturianos de la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX», Tesis de Licenciatura inédita, leída en la Universidad de Oviedo en 1974 y dirigida por D. Carlos Cid.

<sup>3</sup> Valeriano BOZAL, *El realismo plástico en España*, Península, Barcelona, 1967.

<sup>4</sup> ECHARRI-ROCA, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Aguilar, Madrid, 1966, pág. 1085.

<sup>5</sup> Enrique LAFUENTE FERRARI, «Sobre el arte asturiano contemporáneo», Disertación inaugural del Salón de Navidad de Gijón, 1949, IDEA-Diputación Asturias.

como fondo, hasta cobrar planos de verdadero protagonismo. Mientras tanto su función será sobre todo explicativa de la escena humana a la que acompaña.

Se puede considerar como un claro precedente del paisajismo asturiano la obra del costumbrista José F. Cuevas. En sus colaboraciones en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, sus dibujos y grabados acompañan con frecuencia la escena campesina o marinera, con un paisaje, de un modo muy en la versión que lo hará la pintura. Así, en *Puerto de Pajares: la vuelta de la emigración; Horas de descanso; La playa de Luanco*, etc., pero llega a incluir paisajes puros en sus dibujos, como *Riberas del Nalón* y *Orillas del Nalón en Olloniego*.

La tendencia a utilizar el paisaje como marco no es exclusiva de los primeros momentos, ya que dentro de los pintores de las tres generaciones que establece D. Lafuente, se ve que dos de los más recientes desde el punto de vista cronológico, Martínez Abades y Álvarez Sala, seguirán usando esta modalidad hasta tiempos avanzados. Por el contrario, tres de los autores más antiguos. Telesforo Cuevas, Darío de Regoyos, y Nemesio Lavilla, aceptarán la forma pura desde sus comienzos.

Al hablar de paisajismo astur como elemento de identidad es necesario mencionar, en puesto destacado, la labor precursora y formativa del belga Carlos de Hâes: formador de escuela con numerosos discípulos, suscitó una interesante demanda de sus cuadros y del paisaje, estando Asturias entre las zonas afectadas por la obra del pintor y sus discípulos, dadas las condiciones naturales tan excepcionalmente interesantes que ofrece —desde la variedad y riqueza paisajística, a los problemas ricos y matizados de luz—. Otro personaje relacionado con lo asturiano es Casto Plasencia, que intentó plasmar en Muros de Nalón una escuela pictórica, cerca de Pravia, mediante una colonia artística similar a la de Barbizón, y ajena a toda protección oficial, fomentando la labor pictórica al aire libre. Asistieron a ella los asturianos García Sampedro y Martínez Abades, además de un nutrido grupo de procedencia heterogénea: Campuzano, Llardy, Romea y Pla y otros.

Una enumeración breve, pero precisa, de los paisajistas asturianos que en conjunto ofrecen esa faceta regional mencionada, hace hablar de Dionisio FIERROS, que abrió paso a este aspecto; fue el primer paisajista que concurrió a exposicio-

nes internacionales<sup>6</sup>. Con su residencia en Oviedo en su tercera y última fase, se dedicó a tratar el paisaje astur ya darle valor de pintura regional. Los alrededores de Oviedo, marinas relativas a Ballota, Ribadeo, Luarca, con unos paisajes intimistas exentos de los convencionalismos románticos habituales entonces. Telesforo F. CUEVAS, cuyo mérito principal consistió en hacer del paisaje asturiano una idea dominante, la única, negándose incluso a abandonar su tierra para recibir enseñanzas pictóricas en Madrid, como deseaba Hâes. Regoyos, pese a su vinculación sólo relativa a Asturias, realizó temas del país, e incluso envía a las E.N.B.A. algunas: *Paisaje de los Picos de Europa* y *Paisaje de Asturias*, a las de 1895 y 1901, respectivamente, aparte de realizar otras.

Eugenio ARRUTI, Nemesio LAVILLA, Juan MARTÍNEZ ABADES, Manuel ARBOLEYA, Ventura ÁLVAREZ SALA, Tomás GARCÍA SAMPEDRO hacen desfilar por sus muchas e interesantes obras, paisajes como alrededores de Avilés, de Pravia, Gijón u Oviedo, con una escasa y explicable presencia del tema urbano —dadas las ciudades y villas de aspecto aún muy ruralizado—. Otros que hacen lo propio son José URÍA o Luis MENÉNDEZ PIDAL.

Quizá es con los pintores de la última generación con quienes se consagra decididamente el paisajismo astur, con su culminación por las repercusiones exteriores en Evaristo VALLE y en Nicanor PIÑOLE, que comenzaron su trayectoria dentro de la etapa que aquí se abarca. Además, están los avilesinos de la familia Soria. El gijonés Manuel MEDINA, más costumbrista que de paisaje. Si nos referimos a los autores más destacados de esta otra faceta, la costumbrista, aparecen prácticamente los mismos nombres con unas pocas variantes: se excluye a T. CUEVAS, y se añade José RAMÓN ZARAGOZA. Por el conjunto de las obras de todos ellos desfilan cuadros campesinos, marineros, trabajos artesanales que se mantienen en Asturias, bailes, fiestas regionales, que dan muestra de una sociedad muy ruralizada, con cierta importancia del sector ligado al mar, y una incipiente industria pesada y extracción minera, además del tipo del indiano, y los principios de los conflictos laborales concretados en huelgas —URÍA.

<sup>6</sup> R. MENÉNDEZ SUÁREZ, pág. 58.

Para concluir, no pensamos que temas como el retrato o el cuadro de Historia no tengan que ver con una imagen de la región y su gente. Pero sí deseábamos destacar que la mayor dosis de interés a este respecto se concentra en este conglomerado entre paisaje y costumbre. Algunos de sus realizado-

res ya son conocidos, a otros apenas se les enuncia en trabajos de conjunto, pero merecen estudios monográficos la mayor parte de las veces, que van dando mayor luz sobre el tema y destacando su interés<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Como la Tesis de Licenciatura sobre Florentino Soria, leída en junio de 1978 en la Universidad asturiana, dirigida por la Dra. M.<sup>a</sup> Cruces Morales, que realizó María de los Ángeles Menéndez.

---

## *Jenaro Carrero: uno de los pintores gallegos de la «generación doliente»*

MARÍA DEL SOCORRO ORTEGA ROMERO

En el último tercio del siglo XIX nace en Galicia un grupo de pintores cuya nota común era su fugacísima vida. Artistas como Ovidio Murguía de Castro (1871-1900), Ramón Parada Justel (1871-1902), Joaquín Vaamonde (1872-1900) y Jenaro Carrero Fernández (1874-1902) mueren entre los veintiocho y treinta años, motivo por el cual a estos malogrados artistas se les denomina «Generación Doliente»<sup>1</sup>. También en estas mismas fechas nacen Francisco Llorens (n. 1873) y Fernando Álvarez de Sotomayor (n. 1875), pero ambos consiguen sobrevivir al grupo citado y remontar la primera mitad de nuestro siglo.

No podemos juzgar hasta qué punto Galicia habría logrado su imagen en esta época si estos pintores no hubiesen desaparecido en el momento que comenzaba a renovarse el arte nacional. Solamente podemos atenernos a lo que estos jóvenes artistas nos dejaron en el momento de su muerte y por ello podemos seguir la evolución de su pintura siempre en sentido ascendente. De haber tenido una vida más larga habrían ido asimilando a su personalidad las nuevas influencias extrañas que ansiaban y perfeccionándose y fortificándose no sólo en la destreza de la técnica sino en la realidad honda y esencial de su tierra. Hubieran podido realizar para la pintura gallega la obra original e in-

tensa, no con un fin solamente narrativo, trivial o anecdótico, que como una promesa late y se manifiesta en algunos de sus dibujos y cuadros.

De ahí otro factor común en todos ellos: el afán de trasladarse a Madrid con la finalidad de formarse y aprender en la Corte lo que no podían lograr en su tierra natal. Al mismo tiempo que procuraban relacionarse con personas influyentes a fin de que los introdujesen en los círculos sociales y culturales más importantes del momento en la capital para conseguir hacer retratos a personalidades que los diesen a conocer y al mismo tiempo resolver en parte su cuestión económica. Retratos en los que predomina el realismo entonces en boga, que preconizaban Pérez Galdós y la Condesa de Pardo Bazán.

Nuestra intención en el presente trabajo es examinar, fundamentalmente, la figura del pintor Jenaro Carrero Fernández. Nace el 30 de marzo de 1874 en Noya (La Coruña), de familia ilustre pero, por vicisitudes acaecidas, no con demasiadas posibilidades económicas<sup>2</sup>. La figura de este joven y malogrado pintor se nos aparece primero en la tranquila e histórica Noya, en donde adquiere sus pri-

<sup>1</sup> Calificativo dado por el pintor de Mugardos (La Coruña) Bello Piñeiro y luego también por Filgueira Valverde, Juan Naya, etc.

<sup>2</sup> José María MOAR en un artículo titulado «Exposición de Arte Gallego de Santiago» dice que por su padre procedía de los Ulloa y Fonseca y por su madre del Arzobispo de Compostela Don Lope de Mendoza y de la Casa de Fefiñanes. Compostelano de 30 de agosto de 1926.



meros conocimientos de dibujo bajo la dirección de Ramón Lira, notable dibujante de aquel lugar y autor de un interesante plano de la citada villa<sup>3</sup>. El futuro pintor se entrega con entusiasmo al estudio del dibujo, aprovechando al máximo las lecciones del maestro, llegando a ser un extraordinario dibujante. Pero ésta no es su meta: quiere convertirse en un gran pintor. Por eso su familia, en el año 1889, se traslada a Santiago de Compostela —fijando su residencia en el número 12 de la antigua calle del Preguntoiro— con el fin de ingresar en la Sociedad Económica de Amigos del País, en donde el profesor José Fenollera impartía lecciones<sup>4</sup>. En el ambiente tranquilo y provincial de Compostela el joven Carrero continúa trabajando intensamente, trabajo que ve recompensado con las notas obtenidas en la Sociedad Económica: medalla de plata en los cursos 1890-91 y 1891-92 y medalla de oro en el de 1893-94 y con los méritos de elogio publicados en la prensa gallega<sup>5</sup>.

Terminados sus estudios comienza Jenaro Carrero a pintar por su cuenta buscando el artista los lugares y cosas que le proporcionaran inspiración. Por estas fechas visitaba con frecuencia la Catedral compostelana cuya belleza y ambiente ejercían sobre el artista una explicable atracción que él mismo nos describe: «... nada me enamora como aquel ambiente delicioso, aquella plácida luz, la gravedad que brilla en aquella atmósfera en que siempre resuenan los ecos solemnes del canto de sochantres. Los tonos serios de la Catedral son mi encanto. Me

paso en ella horas muertas sin cansame nunca»<sup>6</sup>. En este lugar oyendo y viendo los niños de coro es donde se inspira para pintar su admirable cuadro *Los cantores de la Catedral*, que envía a la Exposición Nacional de 1895. Nos relata cómo asistiendo a una solemne función y viendo al maestro de capilla vestido de negro contrastando con los trajes rojos de los niños de coro, el «acaramelado de la baranda y obscuro del fondo» fueron la causa de invariable decisión para tomar lo que tanta impresión le produjera como asunto del cuadro. Y añade: «El asunto estaba sentido: el realizarlo, el trasladarlo al lienzo resultó obra de muy pocos días. El lienzo allá está en Madrid, dejándome aquí tan lejos, cuando debía acompañarlo, siquiera para aparecer como madrileño un momento, pues que en todas las cosas de la Corte somos los de provincias muy desfavorecidos»<sup>7</sup>.

El cuadro, a pesar de los temores del pintor, no pasó totalmente desapercibido en la Exposición Nacional, pues consigue una mención honorífica que, a sus veintiún años recién cumplidos y siendo como él decía «de provincias», era ya un éxito digno de tener en cuenta<sup>8</sup>. No poseemos noticias si enviaría alguna obra a la Exposición Nacional del siguiente año, en cambio nos quedan datos de la de 1897 en la cual, por su cuadro titulado *Caridad*, vuelve a conseguir nueva mención honorífica. Obra donada por el pintor a la Diputación Provincial de La Coruña; este gesto le valió que el citado Organismo le concediera una pensión<sup>9</sup>. Entonces se traslada a Madrid para completar sus estudios. Aquí pasa a ser discípulo de Sorolla y también de Manuel Domínguez<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> M. FABEIRO GÓMEZ, *Pinturas de la «Generación Doliente»*. Exposiciones de la Diputación Provincial de La Coruña, 1977, pág. 12.

<sup>4</sup> José Fenollera era un pintor valenciano que muy joven se trasladó a Santiago dedicándose a la Enseñanza en la Escuela de Bellas Artes (Sociedad Económica de Amigos del País), según José COUSELO BOUZAS (*La pintura gallega*, La Coruña, 1950, pág. 128).

<sup>5</sup> El periódico *La Mañana*, de 23 de julio de 1894, dice que en ese día tuvo lugar «la calificación de los trabajos presentados por los alumnos de la Escuela de Pintura de la Sociedad Económica, que ejecutaron para optar al premio. «El Tribunal otorgó la medalla de oro al inteligente joven y distinguido alumno Don Jenaro Carrero Fernández, que une a su modestia un verdadero talento de artista. El agraciado ha recibido gran número de felicitaciones por el trabajo que con tanto acierto ha sabido ejecutar, imprimiendo a la obra premiada tonos sumamente delicados y un colorido adecuado al objeto».

<sup>6</sup> J. COUSELO BOUZAS, pág. 83.

<sup>7</sup> Artículo en la *Gaceta de Galicia* (diario de Santiago), 4 de junio de 1902. Le dedica la primera página, con su foto, a nuestro artista con motivo de llegar a Santiago para reponerse de su enfermedad.

<sup>8</sup> Este cuadro fue adquirido por la Marquesa de Villamejor.

<sup>9</sup> Según nos informó la hija del pintor (la única descendiente directa que actualmente vive de todos los pintores de la «Generación Doliente») era de veinticinco duros mensuales. Mi agradecimiento a Doña Pepita Carrero González, a quien debo gran parte de las noticias que he utilizado para este trabajo facilitándome también el acceso a los cuadros de su propiedad.

<sup>10</sup> Benardino DE PANTORBA, *La Vida y la Obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, 1953. En la pág. 316 se cita a Carrero Fernández entre los discípulos de Sorolla.

Llega a la Corte en el momento en que Joaquín Sorolla y sus discípulos caldeaban el ambiente artístico. El pintor pasa a ser no solamente un discípulo sino también un amigo, a quien Sorolla tenía en gran consideración y aprecio, como demuestra la correspondencia y foto del pintor valenciano a Carrero, sobre el que ejercerá una influencia decisiva<sup>11</sup>. En el taller de Domínguez completaría el estudio de la técnica, pues, como es sabido, era uno de los mayores conocedores del «oficio» en ese momento. Seguramente fue el lugar donde entabló amistad con su paisano Fernando A. de Sotomayor que le dedica un estudio de un desnudo, cuadro que lleva la siguiente dedicatoria: «A mi amigo Carrero. Fernando A. de Sotomayor»<sup>12</sup>.

En sus años de estancia en Madrid coincidirá también con otros dos pintores de la «Generación Doliente»: Ovidio Murguía, hijo de la insigne poetisa gallega Rosalía de Castro, y Joaquín Vaamonde, ambos muertos en 1900. Murguía, al que también protegerá Montero Ríos, destaca por sus paisajes de Galicia, advirtiéndose una notable superación entre los de su primera y última época<sup>13</sup>. Por el contrario, Vaamonde va a ser el retratista de las damas vestidas lujosamente, dándole la mayor fama un retrato de la escritora Emilia Pardo Bazán<sup>14</sup>.

Probablemente al poco tiempo de llegar a la Corte se casa con Josefa González, vallisoletana, que muere también a la edad de veintiocho años, sobreviviendo solamente dos a su marido. Económicamente debía desenvolverse con cierta dificultad, pues era muy exigua la pensión que disfrutaba, pero

el mecenazgo del gallego Montero Ríos, entonces Presidente del Senado y amigo de la familia, por haber sido condiscípulo del padre del pintor en sus años de estudiante de Derecho, le va a solucionar este problema, ya que a finales de 1898, o principio del año siguiente, nombran a Carrero restaurador del Museo del Prado, con el sueldo anual de tres mil quinientas pesetas, lo que le permite dedicarse de lleno y sin agobios a la pintura<sup>15</sup>.

En poco tiempo hizo grandes progresos, como lo demuestra el triunfo obtenido en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899 en donde, a los veinticinco años, consigue Segunda Medalla por su cuadro *Víctima del Trabajo* (lienzo, 3,17 x 4). Aunque el realismo era lo que predominaba en los artistas hispánicos, bien dotados para reflejar en sus obras la vida y el carácter de las personas y la calidad de las cosas, comienzan a apuntar los temas de carácter social que reflejaban la preocupación de un momento en que el socialismo ganaba sus primeras victorias; Carrero, como su maestro Sorolla, se adelanta a esta temática.

El cuadro que Joaquín Sorolla había pintado en 1895, titulado: *¡Aún dicen que el pescado es caro!*, que muestra una víctima del trabajo mariner en aguas del Mediterráneo le recuerda a Carrero los accidentes de trabajo en su tierra natal y proyecta llevar a sus lienzos los males ancestrales de Galicia. Por esto este cuadro «se convirtió en punto de partida temática que en lo sucesivo siguieron muchos artistas gallegos»<sup>16</sup>.

El cuadro fue muy elogiado por toda la crítica. Diarios madrileños como *La Época*, *El Imparcial*, *El Liberal*, *Heraldo* y otros rindieron tributo de admiración al autor de *Víctima del trabajo*. En la primera pátina de la *Revista de Bellas Artes* del 14 de julio de 1899 se publicaba, junto al retrato del autor, el cuadro premiado y, entre otras cosas, escribía Luis González Cando: «Y era de ver al joven artista pintar con seguridad y rapidez pasmosas el gran lienzo que poco después había de alcanzar la segunda medalla en la pasada Exposición, haciendo detenerse ante él a críticos y maestros, que en-

<sup>11</sup> La hija del pintor conserva la fotografía y carta. Al pie de la primera se lee: «A mi amigo Carrero, el suyo; J. Sorolla, 1900». El texto de la carta, sin fecha, es el siguiente: «Amigo Carrero: Le suplico tenga la bondad de mandarme hoy mismo lo que tenga de ropa de su tierra, debo empezar mañana la figura y como V. me ofreció lo que posee, espero con impaciencia. Si tiene alguna impresión de color de su tierra se lo agradecería, pues conviene tenga el mayor carácter. Siempre suyo afmo. Sorolla (rubricado).»

<sup>12</sup> Marqués de Lozoya, *Sotomayor* (prólogo de F. J. Sánchez Cantón), Madrid, 1968, pág. 30.

<sup>13</sup> A. BONET CORREA, *Ovidio Murguía (1871-1900)*, Quinta Exposición del Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, Santiago, 1952.

<sup>14</sup> Marqués de Lozoya, *Sotomayor en su centenario*, Madrid, 1976, pág. 5. Es imposible que fuese «el pintor de moda en Madrid en la primera década del siglo», porque como queda dicho, falleció en 1900.

<sup>15</sup> Noticia publicada en uno de los periódicos gallegos, aunque no podemos precisar la fecha.

<sup>16</sup> M. FABEIRO GÓMEZ, pág. 13.

comiaban al autor y no podían explicarse que cuadro de tal empeño hubiera sido compuesto y pintado en mes y medio... fue el cuadro de mayor tamaño del certamen, y se destacaba no sólo porque tenía asunto (muchos buenos cuadros no lo tenían), sino también por su interés altamente dramático, la agrupación espontánea y real de las figuras y su expresión en perfecta armonía con el drama y el lugar de la acción. El efecto de lluvia dado al carro que conduce al herido, a las losas del suelo y a los paraguas de los apenados espectadores, hace el efecto acabado de la realidad».

«En otra sala del Palacio de Pintura exponía Carrero *Una maja*, de factura perfectamente goyesca, muy elogiada por todos los inteligentes...»

A Carrero lo describe diciendo: «La movilidad de su rostro demuestra su rapidez de perfección que le hace ser un observador sagaz y sutil, condición indispensable para el artista que ha de trasladar al lienzo la naturaleza que le rodea...»

Otro crítico, Jaime Solá, dice: «La crítica habla con elogio de este lienzo, el público gusta de él y los aficionados lo discuten, prueba irrefutable de su importancia. El Sr. Carrero está de enhorabuena y ha demostrado que es un artista concienzudo, observador, estudioso y de buen gusto. Sobre una composición, lleno de dificultades, que no se advierten de puro bien vencidas; muy firme y seguro, a trechos, en el dibujo; muy sentido en casi todas las bellezas; muy justo en color...»<sup>17</sup>.

El tema del cuadro es descrito por el escritor Aurelio Ribalta en un artículo que entonces publicó en *La Voz de Galicia* y que fue reproducido en las columnas de otros diarios del país gallego que comentaba el éxito obtenido por Jenaro Carrero «artista ya formado y completamente dueño de sí mismo, seguro de sus fuerzas... El cuadro se ve que está pensado maduramente, estudiado con afán y realizado con una factura libre y desembarazada...»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> J. COUSELO BOUZAS, pág. 85.

<sup>18</sup> Recogido en el artículo citado de la *Gaceta de Galicia* del 8 de junio de 1902. Lo describe así: «El asunto es sencillo: una carreta que trae un hombre herido o enfermo hasta la ancha puerta del Hospital de Santiago, una mujer piadosa que en la estrechez del carro cuida de dar la posible comodidad al herido, unas cuantas personas que le contemplaban con viva expresión de interés y de lástima, un chiquillo que sólo se ocupa en la yunta

Los juicios favorables al cuadro premiado inclinaron al Ministro de Fomento, Marqués de Pidal, a adquirir la obra en la elevada cantidad, para aquel tiempo, de cinco mil pesetas<sup>19</sup>. Actualmente se desconoce el paradero de este cuadro de grandes dimensiones, que figuró en la citada Exposición Nacional de Bellas Artes con el número 157. «En el catálogo provisional de Arte Moderno de 1900 figura con el número 65. El fichero general de dicho museo hace constar que por R.O. de 7 de junio de 1905 se depositaba en la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago; pero parece más cierto lo que expresa el fichero de depósitos del mismo museo, en el que se dice que el depósito se efectuaba en la Sociedad Económica Matritense. En ninguna de las dos instituciones se encuentra este lienzo»<sup>20</sup>.

Poco después de haber recibido el premio escribía Montero Ríos a la madre del pintor lo siguiente: «es un joven destinado a un brillante porvenir por sus excepcionales condiciones para el arte de la pintura»<sup>21</sup>.

Los gallegos más destacados en la capital, como Montero Ríos, la Condesa de Pardo Bazán, Linares Rivas, etc. fueron llevados a sus lienzos. Tal fama llegó a adquirir que el propio Alfonso XIII le encargó un retrato suyo, admirablemente conseguido.

Pero aunque tales encargos le absorbían mucho tiempo Carrero trabajaba incansablemente y así lo

que guía, y la menuda y tenacísima lluvia santiaguesa llorando sobre aquel vulgar infortunio, que viene a buscar alivio en la suntuosa casa que la piedad y la ciencia han deparado al pobre...»

«Es, pues, la enunciación de un drama vulgarísimo, más bien adivinado que visto por el espectador, pero pintado con gran fuerza de verdad, extremadamente rico y jugoso de color, razonado, bien compuesto y bien sentido, y realizado sobre una gran tela, en que las figuras son de tamaño natural.»

<sup>19</sup> Dato que figura también en el citado artículo de la *Gaceta de Galicia*, de 4 de junio de 1902.

<sup>20</sup> Párrafo de la carta, 21 de junio de 1977, del Subdirector del Museo del Prado, D. Joaquín de la Puente, a la familia del pintor que había escrito inquiriendo noticias del cuadro. En la misma añade lo siguiente: «En 1970 conseguí que se dictase una orden ministerial urgiendo la investigación de los depósitos del antiguo Museo de Arte Moderno y del Prado. En ese año ya constatamos la desaparición del cuadro *Víctima del trabajo* que, como se ve, ha resultado víctima de la incuria española y que, dadas sus grandes dimensiones, no puede haber sido motivo de hurto...»

<sup>21</sup> En la carta que obra en poder de la hija del pintor figura la fecha de 13 de agosto (?) de 1899.

demuestra el gran número de cuadros, bocetos y dibujos que ha dejado. En su faceta de retratista es preciso también destacar la serie de retratos familiares hechos especialmente a sus dos pequeños hijos; unas veces, son apuntes rápidos que sorprenden un momento de la vida del hogar; otras, son composiciones más estudiadas y elaboradas con mayor cuidado.

Carrero después de contraer matrimonio venía muy poco a su tierra natal, Galicia para reponerse. La *Gaceta de Galicia* (diario de Santiago), del 4 de junio de dicho año, dedica toda su primera página a Jenaro Carrero, en donde se reproduce un retrato del artista sobre un grabado de Mayer. Después de recopilar la vida del pintor añade que: «La labor continúa, el sacrificio del estudio constante, debilitaron su existencia y a su Galicia viene ahora, a su querido Santiago a respirar los aires puros de estas campiñas, que él nunca olvida, a dar a sus pulmones el oxígeno perfumado...»

Todavía enfermo hace varios bocetos y cuadros, entre éstos un magnífico autorretrato realizado dos o tres días antes de su muerte, ocurrida en Santiago el 30 de junio de 1902<sup>22</sup>. De este suceso se hace eco la prensa gallega, las Corporaciones Municipales de Noya y Santiago, la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, etc.<sup>23</sup>.

Ya queda apuntado que la obra de Carrero es abundante, pese a los pocos años que vivió, y de una profunda variedad, tanto por su temática, como por su técnica y paleta, que gradualmente va cambiando, como luego analizaremos. Pintó retratos, paisajes, bodegones, cuadros de costumbres, de matiz social e incluso hay una muestra de pintura religiosa: un lienzo representando la imagen de Santa Teresa (1,50 x 0,95), de línea y corte completamente academicista. Se conservan también, aparte de numerosos bocetos, unos cuadernos llenos de dibujos donde el pintor iba recogiendo en apuntes una diversidad de tipos: viejos, grupos de hombres, niños, etc., sin faltar los motivos vegetales; de ellos se deduce que era un magnífico dibujante, de una

gran soltura y al mismo tiempo de trazo firme y seguro<sup>24</sup>.

De cuando contaba 14 años, fechados por tanto en 1888, y firmados, se conservan seis dibujos a lápiz. También del mismo año es el retrato de un criado apodado «Cereixiña» (tabla, 0,34 x 0,20), con predominio de colores cálidos en los que destaca el carmín y el bermellón y toques de blanco y negro.

Estudiando la obra que nos queda de Jenaro Carrero podemos observar la evolución y cambio de paleta que se producen en los años de su breve vida. Tenemos un primer momento de formación anterior a su viaje a Madrid en la que, entre otras obras ya citadas, pinta varias cabezas de viejos, de corriente realista, enlazada con Fortuny por el amor al detalle. Es una técnica de una minuciosidad extraordinaria, heredada de Meissonier. Incluso podríamos encontrar un gran influjo de la primera etapa de Ribera, de fondos muy oscuros de donde solamente emerge la figura. Como ejemplo citaremos tres cabezas de viejos. La primera, es *Una cabeza de anciano*, de perfil, lienzo, 0,49 x 0,37, firmado J. Carrero en el ángulo inferior izquierdo. Retrato sin ningún arrepentimiento, muy conseguido, muy parco en el empleo del blanco y siempre mezclado, sucio, nunca puro. Gran predominio de los sienas, tostada clara y oscura y ausencia de los ocre. Utiliza carmín para las carnaciones y para conseguir la tonalidad del fondo. En la barba encontramos unos ligeros toques de verde cadmio unido al blanco y al siena. Va poco a poco aclarando la paleta hasta llegar a las zonas de luz. Para el fondo utiliza un pincel grueso mostrándose sin ninguna rugosidad, muy suelto como resultado de mezclar el óleo con trementina. Destaca por su austeridad, realismo y excelentes calidades<sup>25</sup>.

En el Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña se halla otra *Cabeza de anciano* (lienzo, 0,46 x 0,35) de gran parecido con el anterior (debió servirse del mismo modelo) y de una similar factura. No obstante, su paleta se aclara y aunque siguen predominando los sienas y colores de gama oscura encontramos ya toques de blanco puro y

<sup>22</sup> Muere de tuberculosis, lo mismo que sus compañeros de la «Generación Doliente».

<sup>23</sup> Periódicos como el *Liberal Gallego*, el *Eco de Santiago*, *La Mañana*, el *Noroeste* (La Coruña, 3 de julio de 1902), etc.

<sup>24</sup> Cuadernos que conserva la hija del pintor.

<sup>25</sup> Pertenece este cuadro a D. Manuel Ferro Couselo.

el fondo se ilumina tenuemente. La pincelada es suelta y vigorosa y viene a servir eficazmente a las pretensiones del artista que consigue otorgar gran vivacidad a la expresión de su personaje.

El tercer retrato es un lienzo (0,43 x 0,31) sin firma que representa la cabeza de un viejo ciego, cantor callejero, conocido por *Campana Choca*<sup>26</sup>. Obra de gran realismo en la que se advierte un predominio de la pincelada menuda, por medio de la cual el artista capta perfectamente las particularidades y los matices físicos del modelo. Aclara todavía más la paleta aunque continúa el predominio de las tierras. Aparecen ya ocre y abunda más la gama de colores pálidos, utilizando el carmín e incluso toques de bermellón disueltos.

Un segundo momento en la pintura de Carrero es la de los primeros tiempos de su llegada a la Corte que corresponde a su estancia con Sorolla, pero del Sorolla anterior a la aclaración de su paleta. Es entonces cuando obtiene la segunda medalla por *Víctima del trabajo* que, al haber desaparecido, analizaremos por un boceto (lienzo, 0,60 x 0,92) que posee la hija del pintor. Técnicamente se advierte que ha adquirido una mayor soltura, utilizando el óleo mucho más compacto. Su paleta también ha evolucionado, aparte de los colores anteriores que sigue empleando, aparecen los amarillos, aunque a veces sucios, y con gran parquedad los azules y verdes, estos últimos muy sucios, resultando un verde olívico.

Llegamos a un tercer momento en torno a 1900. Su paleta tiende a un predominio de la gama de los azules, pudiendo servir de ejemplo *Anciano sentado a la luz de la luna* (lienzo, 0,52 x 0,41) y *La hija del pintor sentada* —boceto para retrato (lienzo, 0,36 x 0,23). Aparte del predominio de los azules hay un gusto por la captación de los efectos lumínicos. En esta vía, casi inmediatamente des-

pués, en torno a 1901, los azules verdosos que predominaban anteriormente se combinan con las tierras, los amarillos naranjas y los rojos (bermellón y carmín), para captar la atmósfera de los ambientes de interiores. Pertenece a este momento el *Viejo Segoviano* (tela, 0,42 x 0,58), firmado en Segovia en 1901, en el que la paleta es rica en azul ultramar y cobaltos, verdes y amarillo naranja, blancos y negros con toques de carmín y bermellón. Capta extraordinariamente el tipo de hombre castellano aludido anteriormente. También en este grupo podíamos incluir la *Niña sentada* (lienzo, 0,44 x 0,55) con la silla en primer término y al fondo un balcón que sirve de foco de luz.

Finalmente la paleta se enriquece, hay una orfía del color; la captación de los efectos lumínicos es el verdadero protagonista del cuadro y la influencia de Sorolla es mucho más notable. Podríamos señalar entonces el boceto del *Niño durmiendo* (tabla, 0,29 x 0,20), la *Familia del pintor* (tabla, 0,29 x 0,20), la *Madre de espaldas* y la *Mujer asomada al balcón*. La paleta es con tonos claros, luminosos, predominando el blanco, el amarillo limón y amarillo naranja, el bermellón y carmín y continúa con la utilización de los verdes y azules en toda su gama. Las sombras las obtiene por diferentes gradaciones de los carmines y azules hasta llegar a los violetas. En el caso de la *Madre de espaldas* la pincelada es suelta y larga llegando a tener un valor por sí misma.

La modernidad de la composición y la temática anunciada ya en la época azul se lleva a sus últimas consecuencias, en que se utiliza una acotación del espacio con enfoques desde arriba, o las figuras de espaldas, o la unión de dos espacios (*Madre de espaldas*) por un efecto lumínico y cromático que concuerda soluciones parejas a las del grabado japonés de Houkisei.

<sup>26</sup> Este personaje fue retratado por Guisasola para la Miscelánea que publicó la *Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo III.



---

## *El pintor murciano Federico Mauricio*

GERMÁN RAMALLO ASENSIO

El número de artistas que se dedicaron a la pintura durante nuestro siglo XIX fue realmente importante y quizá esto, unido a la vecindad demasiado reciente en tiempo, ha hecho que la mayoría de ellos quedaran relegados a los diccionarios regionales de artistas o a los muy especializados, lo que supone una fría esquematización de sus personas, obras y significado.

El hecho de elegir a Federico Mauricio viene motivado por distintas razones. Quizá la fundamental sea la relación familiar que nos une indirectamente con el pintor, y por ello la posesión de varias de sus obras que si no son las mejores o más representativas, sí son suficientemente esclarecedoras de su arte y catalogadas en primicia.

La posible utilidad de este trabajo se vio incrementada por el hecho de ser un artista muy mal conocido y de quien sólo se citan obras en fresco o lienzo (la mayor parte de su producción como decorador la ejecutó en lienzo), desaparecidas en la actualidad, o nunca reproducidas. No obstante ya veremos que debió haber sido prolífico, según se desprende en cuanto se araña su vida.

Ha sido tratado por el *Diccionario* de Baquero, y también por Ossorio y Bernard. Ellos dan las pocas notas biográficas que se conocen que por lo demás son suficientes para perfilarlo. Más recientemente también Aragoneses habló de él y aportó un amplio panorama de obras, en su mayoría de carácter efímero (por tanto desaparecidas) pero que dan noticia del prestigio que gozó en Murcia, su ciudad natal, y la abundancia de encargos que tuvo que ejecutar<sup>1</sup>.

De todas formas hay algunas noticias a precisar que principalmente sería la que da Ossorio, introduciéndolo en exclusividad entre los pintores «de Historia», y también la precariedad de obra que le asigna Baquero.

### BIOGRAFÍA

Las noticias que ahora damos vienen principalmente a apoyar las ya suministradas por los escritores antedichos, pero ratificadas por la tradición familiar ya que, D.<sup>a</sup> Josefina Asensio, propietaria de la mayoría de cuadros que presentamos alcanzó a conocer a la viuda y vivió con los hijos del pintor (Germán y Dolores Mauricio Cortina).

Según esto su padre, Ramón Mauricio, era procedente de Italia y al llegar a Murcia casó con Teresa Ramos. Tuvieron a Enrique, Federico, Germán y Carmen. Federico Mauricio Ramos, nació hacia el 1843. Casó con Clotilde Cortina Poveda y tuvieron asimismo cuatro hijos: Germán (abogado y periodista satírico), Ernesto (militar), Manuel y Dolores. Su casa y taller los tenía en el típico barrio murciano de Santa Teresa.

---

<sup>1</sup> A. BAQUERO ALMANSA, *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos*, Imp. Sucesores de Nogués, Murcia, 1913, pág. 428, M. OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles el siglo XIX*, Librería Gaudí, Madrid, 1975, pág. 436, M. J. ARAGONESES, *Pintura decorativa en Murcia, siglos XIX y XX*. Diputación Provincial de Murcia, 1964.

Cursó unos años en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Ya en Murcia fue profesor numerario y luego director de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, así como profesor interino de dibujo del Instituto. Murió en agosto de 1904.

#### ACERCAMIENTO A LA PRODUCCIÓN

Por el citado texto de Aragoneses estando en Murcia se ocupó de numerosos encargos que irían desde la pintura del techo del Teatro Romea, hasta encargos tan perecederos como auténticamente murcianos como eran los diseños para carrozas del Entierro de la Sardina.

De ello se desprendería un carácter exclusivamente decorativista que además, continuando con el citado autor, englobaría la decoración de Salones (Gastro), o monumentos al aire libre (catafalco de la sardina).

Si ahora se revisa la tradición bibliográfica (escasa por cierto) sólo nos da la visión limitada de pintura de historia, resaltando principalmente los temas que le dieron fama: *Último artillero* (alabado coetáneamente por la crítica madrileña), *Entrada de D. Alfonso el Sabio en Murcia* (segundo premio en los Juegos Florales de Murcia en 1874) o la *Entrada de Jaime I el Conquistador en Murcia* (primer premio del 77). Pero la verdad es que su producción fue mucho más amplia, y tocó buen número de facetas dentro de la pintura.

En primer lugar hay que destacar su continuo afán de variación, bien visible en la colección que ahora presentamos, y luego su continuada labor de aprendizaje en cuadros del Museo del Prado, ya insinuada por Baquero. Esta actividad fue preocupación de toda su vida y así sabemos que a la hora de su muerte estaba pintando la cabeza del *Crucificado* de Velázquez, del que antes ya había hecho una copia entera, y además de éstos nos ha llegado otra de los *Fusilamientos de la Moncloa*, de Goya. El tamaño solía ser menor que el del modelo y frecuentemente las figuras o partes de éstas eran todas directamente del natural en busca de un mayor realismo; lo que en verdad le interesaba eran los estudios de luces o soluciones de color que allí se representaban. Sabemos que eran muchas más las copias en que se ocupó pero la totalidad andan en paradero desconocido al igual que la mayoría de sus cuadros.

Aparte de sus deseos de adecuarse al panorama coetáneo: pintura de historia, realismo urbano o paisaje con claras búsquedas de efectos atmosféricos, se ofrece como un buen conocedor de los períodos artísticos anteriores, faceta demostrada en el techo para el Romea de clara filiación con el tardío barroco veneciano.

El tamaño de las obras que ahora presentamos, exceptuando las copias del Prado, *El último artillero* o el *Boceto para el techo del Romea*, es bastante reducido, oscilando desde los 35 x 50 cm. de la *Entrega de las llaves de una ciudad a un Rey Cristiano* a los 14 x 10 cm. de los de flores. Pero no fueron estos cuadritos los que llenaron su producción pues, aparte de que recordemos su faceta de pintor decorador, hay constancia verbal de otros cuadros de mayor tamaño que pintó para encargos, o los que en momento determinado canjeó por un pequeño supuesto cobre de Juan de Juanes, entre los que había una *Inmaculada* y una *Dama* de figuras de tamaño natural.

La colección que tratamos fue en su mayoría pintada para su casa, razón por la cual hay muchos cuadros sin firma (y alguno sin terminar). Ahora bien, quizá en ellos pusiera especial amor ya que iban a ser para goce personal o el de su familia (son un ejemplo las tres marinas pintadas para su hija Dolores).

#### OBRA PRESENTADA

Su único lienzo conocido y reproducido es el *Boceto* para el techo del Teatro Romea, hoy en el Museo de Bellas Artes de Murcia, y que se tiene como el que se reprodujo en grande. No obstante existe otro boceto pintado con el mismo fin, hoy propiedad de la viuda de Ernesto Mauricio (nieto del pintor), de ligero mayor tamaño y algunas variantes que nos hacen creer sería el que definitivamente se llevó a la práctica. Pensamos esto porque en el ha suprimido la orla externa con registros hexagonales, que ya cita Aragoneses se suprimió en la realización. Esto permitió que el tondo central aumentara de diámetro con lo cual las figuras de las cuatro Artes pudieron separarse más entre sí y se consiguió mayor diafanidad en la composición. También se disminuyó el número de maceteros colocados en la barandilla, y se aumentó en dos el de los medallones con bustos de actores.

El color se ha conservado en la misma pureza en que fue pintado y denota la preocupación por

obtener profundidad en los celajes, con la utilización de variados tonos de azul y la gradación de nubes que va desde el gris plomizo al blanco más puro. Las carnaciones de las mujeres y angelitos son nacaradas y sus vestidos usan la gama de rosas, amarillos, azules y verdes, relacionables con el momento histórico que antes hemos señalado.

El lienzo está firmado y fechado en 1880, a más de rotulado por el pintor con la siguiente inscripción: «BOCETO DEL TECHO DEL TEATRO ROMEA». Aceptado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre los diez que se presentaron al concurso abierto con fecha de 25 de junio de 1880. Y en el renglón de abajo: «Destruído por las llamas el 10 de octubre de 1899».

En el resto de la colección que presentamos se nota una tendencia clara a la técnica muy suelta, búsqueda de realismo mediante el buen uso del color alterado por los efectos atmosféricos y, sobre todo preocupación por los efectos de luz natural. El agua, como elemento móvil y reflectante es fundamental en todos sus paisajes, y es en ella en la que se encuentra lo más conseguido de su trabajo.

El estudio de la luz solar, bien de forma directa, bien tamizado por vidrieras es el motivo principal de la *Posada de la Hermandad*, *Coro de la Catedral de Toledo*, o *Interior de la Capilla de los Vélez* (inconcluso). El amanecer y la puesta de sol también están tratados en *Paisaje con torre árabe* y *Paisaje con puente*; aquí los dorados del sol indeciso se armonizan a la perfección con los azulados horizontes y los terrosos de las construcciones.

Las brumas marítimas están captadas con su propia ligereza en *Ría*, *Barcos de vela* o *Barco con mar agitado*, con enorme maestría en los dos últimos que más que mostrar, dejan adivinar el agua.

Y los rincones de las acequias huertanas, representados en sus dos paisajes, captando la frondosidad momentánea del abril murciano, dominado por la riqueza de los verdes bañados por un sol ardiente.

En los tres pequeños lienzos que representa los estrechos callejones de la Murcia de su época, se nota el deseo de captación de ese sentido intimista de la Ciudad y, como no, su obsesiva preocupación por las luces naturales.

Por último destacamos su calidad de dibujante, demostrada en la *Cabeza de Apóstol*. La obra está hecha siguiendo la técnica más tradicional del carboncillo y alballalde, consiguiendo una estupenda perfección en el volumen y detalle.

## CATÁLOGO

- *Boceto* para el techo del Teatro Romea. Col. Vda. de Ernesto Mauricio. Óleo sobre lienzo. 80 x 90 xv. Firmado y fechado.
- *Crucificado*, copia de Velázquez. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 95 x 65 cm.
- *Cabeza de Crucificado*, copiando a Velázquez. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 35 x 26 cm. Firmado.
- *Coro de la catedral de Toledo*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 33 x 48 cm. Firmado.
- *Casa de Toledo (Posada de la Hermandad)*. Col. Ramallo-Asensio. 39 x 29 cm.
- *Interior de la Capilla de los Vélez*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre tabla. 42 x 28 cm. Inconcluso.
- *Entrega de las llaves de una ciudad a un Rey cristiano*. Col. Ramallo-Asensio. 35 x 50 cm. Firmado.
- *Paisaje con torre árabe*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre tabla. 16 x 25 cm.
- *Paisaje con puente*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 29 x 43 cm.
- *Paisaje de acequia huertana*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 29 x 35 cm.
- *Paisaje de acequia huertana*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 37 x 25 cm.
- *Ría*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 24 x 42 cm.
- *Barcos de vela*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 37 x 21 cm.
- *Barcos de vapor*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 37 x 21 cm.
- *Callejón sin salida*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 33 x 22 cm.
- *Callejón con hornacina*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 22 x 16 cm.
- *Callejón*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 27 x 21 cm.
- *Flores* (4). Col. Ramallo-Asensio. Acuarela sobre papel. 14 x 10 cm.
- *Cabeza de moro*. Col. Ramallo-Asensio. Óleo sobre lienzo. 13 x 9 cm.
- *Cabeza de Apóstol*. Col. Vda. Ernesto Mauricio. Carboncillo y alballalde sobre papel sepia. 45 x 37 cm. Firmado. (Inspiración en su mujer).

---

## *Un pintor vallisoletano del siglo XIX: Arturo Montero y Calvo*

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO

En el reinado de Isabel II (1844-1868) y más tarde durante la Restauración (1874-1898), Valladolid conoce una etapa de prosperidad agrícola y comercial. Después de medio siglo de atonía, una burguesía emprendedora levanta la economía de la comarca e inicia la reactivación de la vida ciudadana. Son años de euforia y confianza en el progreso, en los que Valladolid se convierte en la capital de Castilla la Vieja.

Cambia su fisonomía urbana y se transforma en una ciudad burguesa de cierto abolengo; este florecimiento tiene su repercusión en la vida artística. Si hasta entonces, como afirmaba Tubino en su libro *El arte y los artistas contemporáneos de la Península*, Valladolid había vivido refugiada en sus recuerdos<sup>1</sup>, aproximadamente a partir de 1860 se observa un cierto resurgir de su actividad artística, especialmente por lo que a la pintura se refiere.

El principal motor de esta modesta floración va a ser la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, que a través de los cursos y exposiciones de su Escuela de Bellas Artes, estimula la aparición de nuevos valores. También los organismos públicos de la ciudad —sobre todo la Diputación y el Ayuntamiento— apoyan con becas y subvenciones a los jóvenes artistas locales.

Precisamente los más beneficiados de este mecenazgo iban a ser los pintores, a los que durante

este tiempo, no faltará clientela. Además del retrato y de los cuadros de historia o de costumbres, cultivan también la pintura decorativa. Se levantan ahora en la ciudad importantes edificios en estilo ecléctico o modernista, para cuya ornamentación se recurre a las características composiciones alegóricas de la época<sup>2</sup>.

Sin pretender hacer aquí la historia de la pintura vallisoletana del siglo XIX, tema en el que estamos interesados y sobre el que preparamos un trabajo más amplio, puede afirmarse que la actividad pictórica de la ciudad conoció en la segunda mitad de siglo cierto auge con la aparición de un interesante, aunque discreto, grupo de pintores locales.

Queremos en esta ocasión destacar la personalidad de uno de los artistas vallisoletanos más significativos y olvidados de esta centuria, Arturo Montero y Calvo.

Nacido en Valladolid en 1859, hizo sus primeros estudios de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad. Por entonces era profesor de la misma, Don Agapito López San Román que en su juventud había permanecido varios años

<sup>1</sup> F. M. TUBINO, *El arte y los artistas contemporáneos de la Península*, Madrid, 1871, pág. 290.

<sup>2</sup> Véase C. G. GARCÍA-VALLADOLID, *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas*, Valladolid, 1900-1902; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Reformas urbanísticas y arquitectónicas del Valladolid decimonónico*, Valladolid, 1973; ídem., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1976; M. HERRERO, *Arquitectura ecléctica y modernista en Valladolid*, Valladolid, 1976.

en Roma pensionado por la Academia de San Fernando, y quien sería seguramente su primer maestro. Años después pasaría a Madrid para asistir a las clases de dibujo y escultura de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde se distinguió como uno de los mejores alumnos. En el tiempo que duró su formación obtuvo catorce premios en las asignaturas de dibujo del natural, colorido y composición, perspectiva, anatomía y modelado.

Aunque nunca llegó a exponer en público, cultivó también la escultura, por la que sintió siempre gran afición. Tendría no obstante que renunciar a ella absorbido totalmente por la pintura, su verdadera vocación. En su abandono de la escultura jugó un importante papel la muerte de su primer maestro en la Academia de San Fernando, el escultor valenciano José Piquer quien, viendo sus facultades, le había alentado siempre a cultivar la escultura. Precisamente, en esta institución dejaría Montero varios altorrelieves de tema mitológico en yeso que servirían de modelo para los alumnos más jóvenes de la Escuela<sup>3</sup>.

En las clases de pintura, su maestro sería sin embargo Don Federico de Madrazo, la gran figura del retrato romántico y el más prestigioso profesor de la Escuela, de quien aprendería Montero su seguridad en el dibujo. Además de ello, el pintor vallisoletano sintió a lo largo de su breve carrera, una profunda estimación por Rosales, a quien siempre consideró como un modelo a imitar. En sus cua-

dros, Montero se muestra como un fiel seguidor del gran pintor madrileño. Su factura abocetada, su pincelada suelta, esa pintura «*inacabada*», esa sobriedad e ideal de sencillez que los contemporáneos apreciaban en las obras de Montero, procedían de Rosales, su verdadero maestro. Incluso su misma biografía guarda alguna semejanza con la del genial pintor. También Montero fue un hombre frágil, constantemente enfermo, que morirá muy joven, víctima de una cruel enfermedad. Sin llegar siquiera a rozar la altura de Rosales, Montero fue como él un malogrado, cuya carrera se truncó cuando apenas se había iniciado. Montero y Calvo moriría a los veintiocho años, Rosales a los treinta y siete.

Dentro de su obra, dedicó un lugar preferente a la pintura de historia, pero sin desdeñar otros temas como la pintura de costumbres y el paisaje. Ferviente lector de Cervantes, especialmente del *Quijote*, tomaría en ocasiones como asunto de sus obras algún pasaje de la célebre obra cervantina, así como de las *Novelas Ejemplares*.

Estando en Madrid se presentó al concurso celebrado en 1878 para cubrir una vacante de la Academia española de Bellas Artes de Roma. Montero hubo de competir con treinta solicitantes más, sin poder conseguir finalmente la plaza que fue para el jienense Manuel Ramírez<sup>4</sup>.

Como pintor, se da a conocer en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese mismo año, precisamente con una escena del Quijote titulada *¿Señor Quijada, quién ha puesto a vuesa merced de esta suerte?*, presentando además otros dos cuadros: el *Retrato de la señorita C.M.C.* y un *Estudio de una cabeza*<sup>5</sup>. Ninguno de ellos obtuvo premio, pero el pintor se sintió satisfecho con haber podido concursar.

Su primer y modesto triunfo lo obtiene tres años después en 1881, cuando concurre de nuevo al certamen nacional presentando esta vez cuatro cuadros. Con uno de ellos, *Rinconete y Cortadillo*, otra escena cervantina, consigue su primer galardón en las Exposiciones Nacionales, una medalla de tercera clase que vino a colmar las ilusiones del joven

<sup>3</sup> A. DÍAZ SÁNCHEZ, «Arturo Montero y Calvo. Pintor vallisoletano», *El Eco de Castilla*, Valladolid, 9-X-1896; único artículo dedicado al artista, escrito por su amigo, profesor y secretario de la Escuela de Bellas Artes de Valladolid. Para más bibliografía véanse también M. OSSORIO Y BERNARD (*Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84, pág. 462), J. ORTEGA Y RUBIO (*Investigaciones acerca de la Historia de Valladolid*, Valladolid, 1887, pág. 151-53), L. DE LLANOS («Crónica desde Roma escrita por ... el 12 de mayo de 1887», *La Libertad*, núm. 1096, 31-V-1887), FERNANFLOR («Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Las segundas medallas», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-VI-1887, pág. 383), Anónimo («Comentario al grabado de Nerón ante el cadáver de Agripina», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-VIII-1887), C. GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Datos para la Historia biográfica de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1894, tomo II, pág. 89-90), ídem. (*Valladolid*, tomo II, pág. 117), J. AGAPITO Y REVILLA (*Las Calles de Valladolid*, Valladolid, 1937, pág. 298). Agradezco sinceramente la colaboración de mis buenos amigos María Antonia Fernández del Hoyo y Jesús Urrea.

<sup>4</sup> M. BRU ROMO, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1971, pág. 62.

<sup>5</sup> M. OSSORIO Y BERNARD, pág. 462.



artista. Montero sitúa la acción del cuadro en el patio de Monipodio, verdadera escuela del hampa sevillana, donde los dos pícaros reciben sus primeras lecciones. Su asunto no es otro que el texto de la famosa novela ejemplar de Cervantes: «*Estos son los dos buenos mancebos que a vuestra merced dije, mi señor Monipodio, vuestra merced dexamine y verá cómo son dignos de entrar en vuestra congregación*».

La prensa madrileña de la época comienza a fijarse en el pintor, comentando su cuadro en términos bastante elogiosos. Así alaban la corrección del dibujo, el realismo de los tipos, la fidelidad en la indumentaria y la perfecta ambientación<sup>6</sup>. A la vista del cuadro creemos que para el patio de Monipodio, Montero pudo haberse inspirado en el de alguna casa noble de Valladolid, pues no deja de recordarnos a algunos que todavía se conservan en su ciudad natal, como el Palacio de los Vivero.

Pero iba a ser el cuadro de historia, tan de moda por entonces, lo que más interesaría al joven pintor. Así, en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, presentaba un célebre tema de historia medieval, *La Muerte del Rey Don Pedro I de Castilla*, su obra más ambiciosa hasta el momento. La escena narra la lucha cuerpo a cuerpo entre Don Pedro el Cruel y su hermano bastardo Don Enrique de Trastámara y el momento en que el caballero francés Beltrán Duguesclin sujeta al monarca castellano para que Don Enrique pueda clavarle su daga, poco después de haber pronunciado la conocida frase: «*Ni quito ni pongo rey, pero ayudo a mi señor*». La composición, largamente meditada por el pintor y el efecto dramático de la terrible escena, gustaron al tribunal calificador que tuvo a bien premiarle con medalla de tercera clase. La obra fue adquirida por el Estado quien la cedió a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, donde se encuentra actualmente.

Alguna vinculación tendría el artista con esta ciudad, para que la capital aragonesa gestionase el préstamo del cuadro. Lo cierto es que allí era conocido y estimado. Precisamente en 1886 concurrió a la Exposición artística de Zaragoza con un cuadro titulado *Futuros artistas*, con el que consiguió medalla de primera clase. Un año antes, había participado en la Exposición Artístico-Literaria de Madrid presentando tres obras: una composición titulada *Flores de Mayo*, un paisaje, *Desembocadura del Cifuentes*, y un estudio de una *Cabeza de Mujer*<sup>7</sup>. Por la primera, obtuvo diploma de mérito, y de nuevo Zaragoza gestionó su cesión. Ignoramos el paradero de ambos cuadros —*Futuros artistas* y *Flores de Mayo*—, aunque es probable que decoren los despachos de algún edificio público de la ciudad aragonesa.

La prensa vallisoletana se hace eco de los avances del pintor, congratulándose todos los periódicos de sus primeros triunfos. La opinión pública pide a las autoridades ciudadanas protejan y ayuden al artista.

Por fin en 1885, consigue Montero de la Diputación Provincial la anhelada pensión para estudiar en Roma. En septiembre del año siguiente manda a la Exposición que organiza anualmente la Academia de Bellas Artes de Valladolid, un cuadro al óleo de un *Gladiador romano*. Era su primer envío como pensionado, y con él quería dar toda la medida de su aplicación e interés. Elige un desnudo de tamaño mayor que el natural en el que estudia la musculosa anatomía del atleta. La impresionante figura del luchador causó la admiración del público y de la crítica local, obteniendo premio especial del jurado del concurso<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Expuesto en la sala 2.<sup>a</sup>, no lejos del *San Juan de Dios*, de Manuel Gómez Moreno González, figuró con el número 457. Los otros tres cuadros representaban la *Muerte de Abel*, el *Callejón de los Muertos* de Toledo y *Una caricia*; véase E. Martínez de Velasco («Exposición de Bellas Artes de 1881», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-VI-1881). Ossorio cita también otros cuadros de Montero, pintados por estos años y de los que no tenemos más noticia. Son éstos los titulados *Una devota*, ¿*Desafinará? Abstracción* y *Un abanico* (cfr. M. OSSORIO Y BERNARD, pág. 462).

<sup>7</sup> *La Crónica Mercantil*, Valladolid, 9-I-1885.

<sup>8</sup> F. LÓPEZ GÓMEZ, *Junta pública y Memoria de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción... de 1886*; R. S. «La Exposición de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. 1886», *El Norte de Castilla*, Valladolid, 16, 19, 21-IX-1886; Anónimo, «Las Bellas Artes en Valladolid. Concurso a premios del año 1886», *El Eco de Castilla*, Valladolid, 17-IX-1886.

Propiedad de la Diputación Provincial de Valladolid, se conserva actualmente en el Colegio Don Juan de Austria, de Laguna de Duero (Valladolid). Mide 2,21 x 1,27 mts. y se halla firmado: «A. Montero y Calvo, 1886, Roma».

En 1887, último año de su vida se afanaba en Roma por acabar la que iba a ser su obra póstuma y la que mayor fama le proporcionó: *Nerón ante el cadáver de Agripina*. Pintada con destino a la Exposición Nacional de ese año y cuando ya la enfermedad minaba su cuerpo, puso en ella todas sus esperanzas. Otro compañero suyo pensionado en Roma, el pintor vallisoletano Luis de Llanos escribía desde allí refiriéndose al cuadro de Montero: «*Es el que mas se acerca de todos los de estos tiempos a la manera sincera, saludable y franca de Rosales, en el pensar, en el componer y hasta en la pincelada larga y potente del gran maestro contemporáneo*»<sup>9</sup>. Cuando le faltaba muy poco para terminarlo, el pintor enfermó de gravedad siendo necesario trasladarle inmediatamente a Madrid<sup>10</sup>. Con él, vino su cuadro por amigos y parientes se encargaron de presentar al certamen nacional.

Para el tema se inspiró en el relato del historiador romano Suetonio, cuando Nerón en su Domus Aurea destapa con cinismo el cuerpo de su madre muerta, mostrándolo a sus compañeros de bacanal<sup>11</sup>. El rostro del emperador lo copió directamen-

te de un conocido busto de Nerón conservado en el Museo Capitolino de Roma. Montero buscaba en esta obra, pintada bajo la sugestión de la *Muerte de Lucrecia*, lo mismo que Rosales había pretendido con su célebre cuadro: un tema dramático tratado con sobriedad, que hiciese estremecer e impresionarse al público<sup>12</sup>. Su estilo «*poco concluido*» —como decían los críticos de la época— pretendía igualmente imitar al de Rosales.

El artista no llegó a ver expuesto su cuadro, falleciendo a los pocos días de haber sido premiada su obra con una medalla de segunda clase. La pintura mereció además un dictamen favorable del jurado calificador y el elogio de la crítica y prensa madrileñas. El enorme cuadro, que se expuso sin concluir del todo y con la cabeza de Nerón abocetada, suscitó también la curiosidad morbosa del público, más atento a compadecerse de la muerte del joven artista que a admirar de verdad su obra<sup>13</sup>.

Moría Montero y Calvo en Madrid el 13 de julio de 1887, dejando tras de sí la esperanza frustrada de su ciudad que tantas ilusiones había puesto en su pintor<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> X. DE SALAS, *Catálogo de la Exposición de la obra de Eduardo Rosales (1836-1873)*, Madrid, Museo del Prado, 1973, pág. 48.

<sup>13</sup> Número 532 del *Catálogo... de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887*, Ministerio de Fomento, Madrid, 1887.

<sup>14</sup> La noticia de su muerte es recogida por la prensa local y madrileña, cfr. *La Crónica Mercantil*, Valladolid, 20-VII-1887; *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15-VIII-1887 pág. 81-82; Fernanflor, pág. 383. También la Academia de Bellas Artes de Valladolid lamenta la pérdida del pintor, elogiando su última obra, cfr. F. LÓPEZ GÓMEZ (*Memoria y Junta Pública de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid... 1887*, Valladolid, 1887). A los diez años de su muerte el Ayuntamiento de la ciudad acordó en sesión de marzo de ese mismo año, dar su nombre a una popular y céntrica calle de Valladolid, la antigua de Caldereros (cfr. J. AGAPITO Y REVILLA, pág. 299).

<sup>9</sup> L. DE LLANOS, «Crónica desde Roma...»

<sup>10</sup> *La Crónica Mercantil*, Valladolid, 13-V-1887.

<sup>11</sup> Suetonio, *Vida de los doce Césares*, ed. Bruguera, Barcelona, 1970, pág. 330.

---

## *Las pinturas de Padró, en Zamora*

JESÚS MARÍA CAAMAÑO

Voy a limitarme, en esta ocasión, a un breve comentario de las pinturas ejecutadas por Ramón Padró en el salón de sesiones de la Excma. Diputación Provincial de Zamora. Es un conjunto que, aunque no ignorado, apenas ha merecido la atención más que en el ámbito local<sup>1</sup>. Las pinturas decoran los muros y techo del salón, así como los de la tribuna dedicada al público, abierta a los pies del salón. En el vano de acceso a la tribuna, un letrero nos informa: «RAMON PADRO YNV(ENT)O Y PINTO 1882». Por su parte, en la tribuna, la pintura alegórica de Zamora ostenta la firma y data: «R. Padró. Madrid. 1881». Finalmente, el retrato de *Alfonso XII* que preside el salón —encargado aparte de la decoración—, aparece fechado en 1883.

Ramón Padró y Pedret, de familia de artistas —su padre fue escultor—, murió en Madrid el 24 de abril de 1915. Su hermano Tomás (1840-1877), también pintor, destacó como ilustrador, dibujan-

te y caricaturista. Ramón —como es sabido— se formó en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y cultivó especialmente el retrato, la pintura de historia y las marinas. Precisamente, el conjunto zamorano es una muestra del Padró pintor de historia y retratista<sup>2</sup>.

El salón, rectangular, articula sus paredes con pilastras de fuste acanalado y capiteles a base de grifos antitéticamente dispuestos<sup>3</sup>. Entre las pilastras, telas, con fondo de oro, cubren la totalidad de los muros. Los vanos —puertas de acceso a la sala y luces abiertas en la fachada— presentan marcos con dinteles sobre ménsulas y copetes con las siglas de la Diputación<sup>4</sup>. El acceso a la tribuna ofrece en las jambas cariátides; en el dintel, figuras aladas femeninas —«famas», indicará Padró—; y, estableciendo la unión entre jambas y dintel, mensulones avolutados. En el friso del entablamiento, que recorre el salón, se suceden medallones pintados en los que se efigian los hijos ilustres de Zamora. El techo, plano, se divide en rectán-

<sup>1</sup> Eludiré aquí la documentación que he recogido. Y deseo dar las gracias al Sr. Presidente de la Diputación de Zamora, así como a los funcionarios, en especial a los Sres. Aedo, Martín Luelmo y Santiago Luelmo, que me dieron toda clase de facilidades para obtener fotografías y consultar el archivo.

En cuanto a la bibliografía concreta sobre las pinturas del salón de sesiones, sólo merecen citarse el folleto *Exma. Diputación Provincial de Zamora. Catálogo de las obras artísticas* (s.a., s.d.) y los artículos publicados en *El Correo de Zamora* por Ramón Luelmo Alonso bajo el título «Estampas Zamoranas. El Palacio de la Diputación Provincial».

<sup>2</sup> Padró fue el único participante en el concurso convocado por la Diputación (reproducimos en el apéndice la Memoria presentada por el pintor). Puede vanagloriarse de «inventor» de las pinturas, pues las condiciones del concurso no señalaban temas concretos. La retribución fue de 35.000 pesetas. En su plica daba las señas de su estudio en Madrid: Calle Baño, 12.

<sup>3</sup> En el Proyecto, Padró había ideado capiteles corintios libremente interpretados.

<sup>4</sup> Las hojas de las puertas, de fingida taracea, también fueron diseñadas por Padró.

gulos, que a su vez acogen tres grandes medallones —el central, circular; los otros, cuatrilobulados.

Esta simple descripción de la organización arquitectónica de la sala, acusa el eclecticismo de Padró, eclecticismo dominado por un gusto neorrenaciente. Se trata de un neorrenacentismo sin rigor historicista, distante de reconstrucciones arqueológicas, libre, un tanto blandengue y de guardarropía, pero decorativo y grato en su conjunto, especialmente estimable como testimonio de una corriente y de una época.

En el muro de la derecha, aparte de un gran panel con el escudo de España, destacan aquéllos en que se representa a Doña Urraca y a Doña Elvira, situados respectivamente hacia la cabecera y hacia los pies del salón. En el muro frontero —que da a la fachada—, véanse las efigies de Arias Gonzalo, San Fernando y Juan II, citados por el parejo orden respecto a su situación en la sala. Los cuarteles del escudo de Zamora, flanqueados por guerreros, campean en la cabecera del salón. Estrechos paneles, meramente decorativos, ocupan los intercolumnios inmediatos al del escudo de España y al acceso de la tribuna.

El escudo de España, con las columnas de Hércules, hermosea el amplio sector del muro entre las puertas. Lo acompañan leones tenantes, «putti» juguetones que sostienen el orbe con el lema «Plus ultra», «putti» trompeteros y una maraña de decoración vegetal. También aquí los elementos neorrenacentistas son los dominantes, desde la disposición en candelero de la decoración vegetal hasta los cueros recortados del escudo. Pero no deja de haber cosas ajenas, como el motivo gótico de la cardina o el rafaélismo fundido con trazos barrocos que impregna los «putti». El fondo de todas las pinturas de las paredes —como se ha dicho— es de oro. Imita el mosaico de teselas doradas y evoca, por lo mismo, las loggias vaticanas de Rafael y, por la traducción a tela, el San Marcos del retablo de San Benito, de Alonso Berruguete<sup>5</sup>.

Los personajes efigiados se alzan sobre peanas en las que figuran letreros, ya con sus respectivos nombres —«Reyna Urraca», «Ynfanta Elvira», «Arias

Gonzalo», «San Fernando», y «Rey Juan II»—, ya con el rótulo «Muy noble y muy leal» «Ciudad de Zamora», en el caso de los lienzos con los cuarteles del escudo zamorano. Las peanas de Doña Urraca y Doña Elvira se apoyan en un vástago metálico y en la cabeza de los grutescos, compuestos por bustos femeninos alados, que guardan una posición simétrica y antitética. Grutescos semejantes —mas uno solo por efigio y visto de frente— sostienen las peanas de Arias Gonzalo, Fernando III y Juan II. Bajo las peanas de los guerreros que escoltan los cuarteles zamoranos se disponen parejas de grifos. Un mismo motivo de decoración vegetal, sujeto a idéntico diseño, se repite en los paneles de Doña Urraca y Doña Elvira, así como también un mismo modelo —semejante al anterior— se repite en los paneles de Arias Gonzalo, San Fernando y Juan II. Es una decoración vegetal que, aunque dispuesta en candelero, revela, por sus líneas y perfiles goticistas, un cierto premodernismo.

Doña Urraca, vestida de una manera convencional, un tanto próxima a la moda del XVI, pretende ser encarnación de la energía y, así, hacer gala de resuelta, al señalar con su diestra el pergamino, con sello, que porta en su izquierda. En él consta su negativa a entregar la ciudad, pudiéndose leer cómo dice a su «hermano el Rey D. Sancho, antes morir con los de Zamora, e ellos conmigo, que te dé la villa, ni por cambio, ni por haber. Urraca reyna». De la testa coronada de Doña Urraca cuelgan dos largas y espesas trenzas.

La Infanta Elvira, toresana por señorío y en vecindad de dominio con su hermana Urraca, luce por contraste una belleza apacible. Sobre sus ricas ropas cae una amplia y suelta melena negra. Y porta un libro en su diestra. Padró pretende contraponer caracteres, tipos y destinos.

Arias Gonzalo, el ayo y consejero de poblada y blanca barba, se cubre con casco, viste cota de malla y manto, y apoya ambas manos en su espadón. Es ejemplo de anciano fiel y prudente, valeroso y digno, que acepta el sacrificio de sus hijos por el honor de los zamoranos. De ahí la expresión de su mirada y gesto, reflejo de abnegación y entereza.

Fernando III y Juan II son zamoranos de nacimiento: San Fernando, en Valparaíso; Juan II, en Toro. Fernando III, respondiendo a la condición de Santo, aparece —como en su iconografía habitual— de frente, la espada en su diestra, el mundo en la izquierda. La frontalidad absoluta —sólo ob-

<sup>5</sup> Los otros paneles más estrechos (simplemente con geniecillos alados y decoración de candelero) aúnan ecos renacentes y neoclásicos, recordando motivos pompeyanos.

servada en este caso— resalta el carácter de «imago sacra», buscada sin duda por el pintor. En el rostro se hermanan autoridad y bondad. Juan II, por el contrario, con sus facciones afiladas, es otro tipo humano. En su aire aristocrático se mezclan sensibilidad, distinción y reserva. Es cauteloso, como quien teme intrigas cortesanas y celadas. Así, bajo su corona, manto y túnica, asoma la cota de maila. Y apoya una mano en el pomo de la espada, mientras cuelga la otra, suelta, mas no lejos del puñal.

Al cuartel del brazo de Viriato con la «seña bermeja» zamorana, dan guardia dos guerreros pretendidamente representativos de las huestes del pastor sayagués. Ya que Viriato, en la tradición local, es un héroe de la región<sup>6</sup>. Del mismo modo que la inscripción «NUMANTIAE» del cuartel, alude a la supuesta localización de la épica ciudad en pagos zamoranos, no en tierras sorianas. Los guerreros, musculosos, broncos, con casco, escudo, lanza... son los clásicos «bárbaros» del XIX, a lo Checa.

La inscripción «EMERITA», con el puente, mereció incorporarse al escudo de Zamora por la intervención decisiva de sus huestes en la conquista de Mérida bajo Alfonso IX. Lo flanquean, por lo mismo, dos guerreros con escudo, lanza, espada, cuerno y demás detalles con que el artista caracteriza a soldados del ejército del monarca. Ni que decir tiene que los secuaces de Viriato y los soldados de Alfonso IX entroncan románticamente con los «salvajes» y reyes de armas del pasado.

Estos fingidos mosaicos de las paredes dan al salón de sesiones un tono cálido, envolviéndolo en oros. Las siluetas tienden a lo escultórico. En las telas predominan las tonalidades pardas, azules y verdosas, pero no faltan tonos carmines, como en los mantos de San Fernando y Juan II. Las propias carnaciones son vivas. El resultado es un efecto eminentemente decorativo, con algo de naipes.

El friso quiere ser —según se ha indicado— una galería de hijos ilustres de la región. Mutilos rematados en simbólica cabeza de león, dividen al friso en cincuenta y dos metopas, ocupadas por meda-

llones. Éstos, pintados, presentan una serie de cabezas en oro sobre fondo verde. Las cabezas se disponen de perfil y, cada, dos, enfrentadas. Una inscripción, en capitales, con el nombre o apellido, permite la identificación. Padró ejecutó treinta y ocho, reservándose las restantes metopas para personalidades que, en el futuro, mereciesen figurar en la galería de zamoranos ilustres<sup>7</sup>.

Padró dedica el techo a glosar los hechos de armas aludidos en el escudo de Zamora. En el medallón central desarrolla la victoria de Viriato sobre los romanos, origen de la «seña bermeja». En el medallón de la cabecera, la conquista de Mérida. En el medallón de los pies, la batalla de Toro, tras la cual Fernando el Católico, para premiar la fidelidad y valentía de los zamoranos, se desprendió de la banda verde que cruzaba su pecho y la unió a las ocho cintas rojas que hasta entonces formaba la «seña bermeja». Entre los medallones distribuye Padró trofeos, flores y los escudos de los ocho partidos judiciales de la provincia.

Los grandes medallones del techo nos ofrecen pues, tres lienzos «a todo color» al modo tradicional y convencional de la pintura de historia. El medallón central ha de contemplarse desde el medio del salón, puestos de espaldas al muro en el que se abren las ventanas. El de la cabecera se dispone

<sup>7</sup> Los medallones debidos a Padró, enumerados de izquierda a derecha, a partir del muro en que se abren las ventanas, comienzan en GIL y terminan en NÚÑEZ. A saber: GIL, BERENGUELA, MARTÍNEZ, ISABEL, MUNIO, RODRÍGUEZ, GALLEGOS, MELLA, FONSECA, ANTONA, ENRÍGUEZ, DEZA, MELÉNDEZ, MAZARIEGOS, PARDO, MOTOLINIA, REYNA, ORDAX, PIMENTEL, VALENCIA, DOCAMPO, PORTOCARRERO, VILLALOBOS, ZAMORA, VILLAMAYOR, VEGA, ACEVEDO, GUZMÁN, PEREIRA, SALIZANES, PIZARRO, VILLENA, GUADALFAJARA, GALLEGO, LA TORRE, LINAGE, MORILLO, y NÚÑEZ. Posteriormente se han ido ocupando restantes metopas con los correspondientes retratos e inscripciones, salvo una conmemorativa del 18 de julio, con la inscripción GLORIA AL EJÉRCITO ESPAÑOL. 18-julio-1936. «VIVA FRANCO». Enlazando con los medallones ejecutados por Padró, y siguiendo el mismo orden, se suceden los de MOYANO, REQUEJO, D. PINILLA TURINO, RAMOS CARRIÓN, FERNÁNDEZ DURO, ARRAZOLA, LEOPOLDO QUEIPO, CID, la citada inscripción conmemorativa, CALVO MADROÑO, DR. OLIVARES, LEDESMA RAMOS, F. SILVA MUÑOZ y RODRÍGUEZ MIGUEL.

<sup>6</sup> El propio Padró, en la memoria, lo hace hijo de Torrefrades. Y para el pedestal de la estatua de Viriato, de Barrón, se trajo una roca sayaguesa.



para ser mirado desde la presidencia. El de los pies desde dicho lado de la sala.

Viriato, sosteniendo en su diestra la lanza con las ocho cintas rojas —símbolo de sus otras tantas victorias sobre los romanos—, acepta la rendición y el pacto que le ofrece el enemigo. Su figura se alza en el centro —de pie, en escorzo—, en actitud declamatoria. Detrás de él, un trofeo —formado con las armas y haces de los vencidos— y unos cuantos de sus seguidores. Ante él, rodilla en tierra, el cónsul y dos romanos más. Al gesto de rendición se suma un cuarto soldado, que inclina la enseña con el «senatus populusque romanus». Un jinete caracoleante parece encarnar el orgullo vencido de Roma, que se ve obligada a pactar, como se significa en el pergamino que el magistrado tiende a Viriato. La escena está vista de abajo arriba, con el suelo a manera de proscenio; las figuras recortadas contra un cielo surcado por nubes blancas. En una leve hondonada se divisan las tiendas del campamento romano. Imperan, así, las tonalidades blanquecinas, entre las que se agitan los rojos flameantes de la «seña bermeja».

De nuevo el cielo ocupa más de la mitad del medallón conmemorativo de la conquista de Mérida. Alfonso IX enriquece el escudo zamorano con el cuartel en que campea el puente emeritense. Y se repite el tono declamatorio. Incorporados ya los nuevos blasones al escudo de Zamora, que sostiene un soldado, rodilla en tierra, el monarca los señala con una mano, mientras apunta con la otra al puente de la ciudad recién conquistada. A espaldas de Alfonso IX se agrupan los guerreros con la «seña bermeja» y sus armas —lanzas, escudos, balлиста...—. El moro muerto, en primer término, y los cautivos y el puente, de los últimos planos, sitúan la acción en el mismo campo de batalla, no más concluida ésta.

La teatralidad impregna igualmente la historia del tercer medallón. Un abanderado, genuflexo, sostiene la «seña bermeja» en la que Fernando el Católico acaba de enlazar la banda de tafetán verde. El rey, con perfil de moneda, vista armadura y se toca con corona. A la izquierda, gentes de armas —con alabardas, espadas, penachos y demás variados arreos de su condición— se agrupan y extienden hasta el último término. Detrás del abanderado genuflexo, el Obispo de Zamora. A la derecha, se deja el espacio más libre, sólo ocupado por cuatro personas, entre ellas la del que, en pri-

mer término, amontona las banderas ganadas a los portugueses. Las armaduras pavonadas, las bandas, las banderas, la riqueza de las telas, en general, ponen la nota de color. Una tenue neblina, que se alza del río, se funde con un cielo azul y rosa.

Los tres medallones del techo están en la línea de las pinturas de historia al suyo. Los tipos, actitudes y escenarios pecan de teatrales. Contemplándolos, nos parece que de un momento a otro podemos empezar a oír versos de un drama histórico de Zorrilla, quien, por su parte, admiraba la obra de Padró<sup>8</sup>. El diseño, colorido y demás fórmulas expresivas se atienen a la corriente romántica, que, como es bien sabido, enlaza con el barroco.

La tribuna, semicircular, acoge en el techo —cual se ha dicho— una pintura alegórica de Zamora. Se la representa en la figura sedente de una joven, coronada de laurel, con una rama en su diestra y una lanza —que apoya en el hombro— en su izquierda. Viste blusa blanca y falda verde; se sienta en un capitel historiado y descansa los pies en un manto rojo. Sobre el manto —y extendiéndose hacia el lado derecho— se amontonan libro, alús, bastón de mando, racimos y pámpanos, una manzana, una calabaza, un cuerno, una choza, trigo y amapolas, etc., todo, en fin, cuanto alude principalmente a la agricultura, laboreo de la tierra e industria, aunque se signifiquen otros valores, como la autoridad y la música. En el mismo ángulo, un torso de anciano, visto de espaldas, con una vasija vertiendo agua, simboliza al padre Duero. El nombre del río decora la boca de la vasija, cuyo líquido fertiliza la tierra. En el lado opuesto, tres geniecillos alados, entre nubes, sostienen una guirnalda y el escudo de Zamora. De fondo, el recinto amurallado<sup>9</sup>. Una neblina —sin duda evocación de las nieblas del Duero— envuelve el ambiente. El colorido es grato, alegre, vivo. En la atmósfera hay una cierta tonalidad pastel. Se diría que Padró tuvo presente al Goya de los primeros cartones para tapices.

Las paredes de la tribuna se cubren con telas en las que, sobre fondo rojo, se ejecutan grisallas con

<sup>8</sup> Véase Apéndice.

<sup>9</sup> Por encima del recinto amurallado asoma la famosa veleta zamorana conocida por «PERO MATO», que en otros tiempos coronaba la torre de San Juan.

maskarones, temas vegetales y diversos atributos alusivos a las artes, industria y, especialmente, a la agricultura. Se distribuyen conforme a una decoración de candelero. A su vez, tres pequeños cuadrillos, el del centro, oval; los otros, con lados quebrados y cóncavos —enriquecen la decoración de las paredes y glosan los mismos temas. En el del centro, la planicie se extiende hasta perderse en un cielo luminoso; y en medio de ella, como una escultura, el arado. En el de la derecha, se agrupan y escalonan la choza, el trigo, la vid, flores diversas. En el de la izquierda, una chimenea humeante, mástil y velas, ancla, pacas, toneles... y, en fin, un caduceo, hablan de la industria y el comercio. Los tres cuadrillos, por su propia forma, nos retrotraen al mundo rococó.

Terminada la obra de decoración del salón de sesiones, la Diputación de Zamora, encargó asimismo a Padró el retrato de Alfonso XII. El retrato (1883) iba a merecer grandes alabanzas por parte de la familia real<sup>10</sup>. Alfonso XII aparece de pie, con manto de corte y toisón. El dibujo es apretado, minucioso. Se le da al rostro verdadero carácter fotográfico. La silueta se recorta contra el fondo dorado de la tela, decorada con rameados platerescos, mas de ascendencia hispanoflamenca. Acoge al monarca un arco de medio punto sobre columnas abalaustradas. En los ángulos superiores, los escudos de Castilla y León, Aragón y Navarra. No voy a detenerme aquí en un análisis pormenorizado. Sin duda buscando la armonía con las paredes del salón, Padró se muestra de nuevo neorrenacentista. Salvo la efigie del monarca, la firma del artista en el enlosado, la cartela con la inscripción «Alfonso XII» y las armas de los escudos, el resto es un aspa de oro, todo brillos. No puede menos de evocar las predelas de nuestro primer Renacimiento y nombres como el de Pedro Berruguete. La inspiración en ese momento de nuestro pasado artístico es patente. Idea también Padró el marco dorado. El retrato del monarca, dentro de ese «neo», es sin duda, —junto con las pinturas alegóricas— donde Padró raya a más altura.

## APÉNDICE

### I. Memoria presentada por Padró al concurso convocado por la Excma. Diputación de Zamora para el decorado del salón de sesiones:

LEMA: no se ganó zamora en una hora.

MEMORIA: El blasón es en los pueblos como en los linajes y familias, el compendio ó resumen de su historia, grabado por medio de símbolos que la condensan en breve espacio. En este concepto, ninguna idea cumple mejor el patriótico programa formado por la Diputación Provincial de Zamora para decoración de la sala de sus sesiones, que la representación del origen de los cuarteles que ennoblecen su escudo de armas, timbres gloriosos alcanzados por los hijos de la region que administra; y tal es el asunto del proyecto señalado con un lema que tambien para gloria suya ha venido á ser proverbial.

Dividido el trecho del salon en tres cuadros, el del centro ó principal presenta al hijo de Torrefrades, al héroe lusitano terror de Roma y honra de la España toda, en el momento de su mayor triunfo. Después de haber sostenido por espacio de doce años una guerra obstinada, venciendo á los Pretores y Cónsules Vetilio, Plaucio, Unimano, Nigidio y otros, teniendo cercado al ejército de Favio Serviliano y pudiendo pasarlo á cuchillo, le ofreció generosamente condiciones de paz que se vió obligado á suscribir y que el Senado Romano ratificó, con sorpresa del mundo entero, que no podia concebir, cómo las legiones invencibles del pueblo rey, habian sido humilladas por unos pocos hombres rudos y pobres, calificados de bárbaros por el orgullo de sus enemigos. Viriato puso las naves é insignias de los romanos á modo de trofeo, y uniendo ocho bandas rojas, por las ocho batallas consulares que ganó, formó «la seña bermeja», primer lazo de unión de los zamoranos, que en el escudo colocaron el brazo armado del insigne varon que lo ideó.

Reinando en Leon Alfonso IX, emprendió por los años de 1230 la brillante campaña de Extremadura que tanto habia de ensanchar sus estados. Marchaba en la vanguardia de su ejército la hueste de Zamora, y al acercarse á Mérida, cerró el camino el rey moro Aben-fuit con veinte mil jinetes y sesenta mil infantes, fuerza considerable que cedió al empuje de los cristianos, ocupando los de Zamora el famoso puente romano, que fué abrir

<sup>10</sup> El artista en carta dirigida al Presidente de la Diputación, da cuenta del interés despertado por este retrato.

las puertas de la ciudad. Don Alfonso premió esta hazaña, acordando por timbre del escudo de Zamora ese mismo puente, que desde el momento quedó agregado al brazo de Viriato; y este episodio recuerda el cuadro segundo de techo, que muestra el campo de batalla.

Habían pasado dos siglos; disputaba la corona el rey de Portugal á los Católicos Don Fernando y Doña Isabel, y apoderado de la ciudad de Toro y del Alcázar de Zamora, desde la orilla opuesta del Duero retaba á los castellanos. Salieron éstos de la ciudad, y ésta vez por natural cortesía los de Zamora ocuparon la retaguardia. En el choque se dispersó la primera batalla castigada por la artillería de los portugueses: avanzó entonces la seña bermeja, mezclándose la hueste con la enemiga en tremenda lucha, y, dando tiempo á que los dispersos se rehicieran, ganó se la más memorable de las victorias, como que decidió la suerte de la guerra y aseguró en el trono á Doña Isabel. Cuando cesó la persecución y se enviaron á Zamora ocho banderas portuguesas, el pendon real, los prisioneros y el botín, el rey D. Fernando, que ya estaba reconocido á la ciudad, mandó que le llevasen la seña, y tomando la banda de tafetan verde que llevaba puesta sobre el pecho, la puso con sus manos sobre las bermejas de Viriato. El cuadro tercero representa este hermoso episodio y los tres están ligados entre sí con armas y trofeos de las épocas respectivas, armonizadas en el conjunto, y de forma que dan oportunidad para la colocación de los escudos de armas de las cabezas de los ocho partidos judiciales de la provincia.

El testero tiene dosel en el centro y resumiendo en los lados la significación del techo, presenta los cuarteles del escudo de Zamora, mostrando el primero por tenantes á dos guerreros de la época de Viriato, y el segundo á dos de los soldados de Alfonso IX. En la parte superior, una cornisa que da vuelta al salón, remata en bordon de roble y laurel y lleva empotradas en la misma, cabezas de león de relieve, como memoria del antiguo reino á que pertenecía la provincia. Debajo corre un friso con ménsulas y entre ellos medallones con retratos de los hijos ilustres del territorio.

Siendo cincuenta y dos los huecos de estos medallones, dan lugar á una galería que podrán ocupar los que en letras, en armas, en todos los ramos del saber se han distinguido más, y dejar en blanco para la presente generación los que se determi-

ne, de modo que sean estímulo y enseñanza á la vez.

Es innecesario decir que todas las líneas, así del techo como de las paredes, que proyectan sombra en los dibujos, son de relieve. En las paredes está sostenido por pilastras el friso y entre pilastra y pilastra van tapices imitados, con fondo de oro, que dan gran riqueza á la decoración. Cinco de estos tapices representan figuras grandiosas de la historia de Zamora. Doña Urraca y Doña Elvira, hermanas, señoras de dos ciudades hermanas también por situación, naturaleza é historia; D. Fernando III el Santo y D. Juan II, reyes hijos de la provincia, y Arias Gonzalo, tipo acabado de la hidalguía, de la prudencia, de la abnegación que lleva al sacrificio por la patria. Uno mayor, entre las dos puertas del salón, ostenta el escudo de armas de España, adornado y enriquecido con genios y flores, y á los lados otros dos tapices pequeños decorativos.

El frente de la tribuna pública tiene en los ángulos otros dos tapices armónicos y dos cariátides, sosteniendo famas que extienden una Guirnalda, cierran el espacio de la abertura.

Las puertas del salón llevan marco con ménsulas sosteniendo un guardapolvo rematado con la cifra adornada de la Diputación. Las hojas de dichas puertas tienen molduras y adornos imitando incrustación de plata por la parte interior.

El interior de la tribuna varía en el género de decoración, aunque se relaciona con la general del pensamiento. En el techo una matrona que caracteriza á la ciudad, teniendo á sus pies el río Duero y á la espalda el circuito murado, esparce los frutos de la tierra y los de la industria, indicando que el sudor de sus hijos ha fecundado los campos y elevado el vapor de las máquinas, utilizando el progreso en beneficio de la producción. En las paredes, los atributos de las artes, las ciencias, el comercio, la industria y más principalmente la agricultura, agrupados artísticamente, hacen resaltar los principales ramos de la actividad que ilustra, promueve é impulsa la Diputación, madre benéfica de la provincia.

Madrid 20 de setiembre de 1880.

## II. Texto de Zorrilla:

«...Partiendo del principio de que “el blasón es en los pueblos, como en los linajes, el resumen de su historia, grabado por medio de símbolos que le condensan en breve espacio», Padró estudió, analizó y utilizó la historia de los símbolos de los cuarteles del de Zamora, y evocó su visible representación en los lienzos con que debía cubrir los muros del salón cuya decoración se le encomendaba; y allí está la creación por Viriato de la enseña bermeja, primer lazo de unión de los zamoranos, formada con el trofeo de las haces romanas, atadas con las ocho bandas rojas, recuerdo de las ocho batallas consulares ganadas a la Señora del mundo, Roma; allí está el puente de Mérida, que franquearon a Alfonso IX los intrépidos zamoranos, que quedó desde entonces en su blasón, agregado al brazo de Viriato; y allí está Fernando V, el Católico, enlazando la banda verde que llevaba al pecho con la enseña bermeja, tras la cual la ganaron los zamoranos su mejor batalla, puesto que decidió la guerra con Portugal y aseguró a su esposa Isabel el trono de Castilla. Allí están las dos graciosas figuras de doña Urraca y doña Elvira, señoras de Zamora y Toro, impregnadas de histórico carácter y expresión genuina de la poesía legendaria; y las del Santo rey D. Fernando y D. Juan Segundo, en Toro y Zamora nacidos, y la del heroico viejo Arias Gonzalo, que envió uno tras otro sus hijos a morir en el palenque por la honra de la ciudad, que no podía aceptar como vil e infame, siendo *muy noble* y *muy leal*, la responsabilidad de la inexplicable traición del nunca bien conocido Bellido D’Olfos. Todos estos históricos cuadros y legendarios personajes, concebidos en la madurez concienzuda del estudio, y ejecutados con vigorosa franqueza, en-

tonación caliente y felicísimo conjunto, están unidos, enlazados y encuadrados por guirnaldas y ramos, sostenidos por genios entre pilastras y cariátides, y sobre tapices de fondo de oro, que dan a la sala una ostentosa y soberana decoración.

De cuantas horas de afán y de desvelo haya costado a Padró la realización de su proyecto... sólo pueden darse cuenta los pocos iniciados en los secretos y amarguras del arte. Padró, pintor, hijo de escultor y hermano de pintores, español ante todo y catalán por añadidura, se encargó del relieve, mobiliario y de todos los trabajos de ensamblaje y ataraxea de la magnífica estancia, y lo hizo todo en Barcelona, y llevó a Zamora oficiales y trabajadores catalanes... Padró corría de Zamora a Madrid, de Madrid a Barcelona, de Barcelona a Zamora... y mientras, la crítica, la maledicencia, la envidia y la columnia ponían ante sus pies obstáculos... Padró, que tiene una constancia de mártir... que había optado y se preparaba a decorar el gran anfiteatro del Colegio de Medicina de San Carlos, de Madrid, y soñaba con la misma obra para el salón del Ciento de Barcelona; que nunca se echa fuera de la competencia de los concursos, con ese afán de honra y de trabajo que acosa siempre al verdadero artista... pasó los días y las noches más amargas de su vida...

Por fin, ya pasó todo y la obra está hecha y colocada en su lugar. A saludarla y a despedirla a Zamora fueron al estudio de Padró en Madrid el Presidente del Consejo de Ministros, las comisiones e individuos de las academias e institutos, los egregios poetas Núñez de Arce y Velarde, el erudito Pedro Madrazo, su paisano el popular poeta catalán Víctor Balaguer...» (José Zorrilla, Obras completas, ordenadas, prologadas y anotadas por Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1943, vol. II, pág. 2189-191).

---

## *Fortuna crítica de Valdés Leal en el siglo XIX*

VICENTE LLEÓ CAÑAL

Uno de los axiomas de la historiografía actual del arte hispánico lo constituye el aserto de que el conocimiento de nuestra pintura fuera de sus fronteras se produjo como consecuencia de las guerras napoleónicas.

Expresada así, efectivamente, tal proposición posee un carácter axiomático: las colecciones formadas por la rapiña de los militares franceses, muy especialmente el Mariscal Soult, así como las ventas posteriores que hicieron llegar lienzos españoles a todos los rincones de Europa y, posteriormente, la galería española de Luis Felipe de Orleans, reunida gracias a los buenos oficios del Barón Taylor y engrosada por el legado de F. H. Standish, todo ello, en suma, significó la puesta en circulación por Europa de un número impresionante de obras de arte españolas, dándosele nombre a una escuela que, con anterioridad, carecía literalmente de existencia reconocida <sup>1</sup>.

Pero, si lo anterior es cierto, no constituye toda la verdad. Lo que Europa conoció durante el siglo XIX —y sus consecuencias aún las sufrimos— fue una *parcela* de la pintura española seleccionada y

condicionada por una determinada visión histórica y por unos prejuicios contemporáneos concretos. Zurbarán, Murillo y Ribera fueron, no cabe duda, los grandes beneficiarios de esa visión parcial de nuestra historia pictórica y en torno suyo gravitaron la mayoría de los lienzos expoliados de España: el ímprobo esfuerzo por depurar el catálogo de Murillo de todas las excrecencias murillescas así como la lenta tarea de devolver a sus auténticos creadores italianos, holandeses o franceses tanta obra tenebrista alegremente catalogada como «escuela española, siglo XVII» aún continúa <sup>2</sup>.

Ahora bien, si determinados artistas como los antes señalados, por causas históricas concretas, vieron su fama y su catálogo hipertrofiados a lo largo de este proceso decimonónico de recuperación del arte español, otros pintores que hoy consideramos de igual o superior categoría fueron prácticamente ignorados. Lo que confirma el carácter selectivo que atribuíamos antes al «descubrimiento» del arte español durante el siglo XIX, condicionando, de paso, nuestra propia visión del mismo. Quizá el caso más elocuente sea el de Juan de Valdés Leal.

Sobre Valdés Leal pesó como una losa, a lo largo de todo el siglo XIX, el adverso juicio del «ilus-

<sup>1</sup> En el Catálogo del Louvre de 1810, todavía, las obras de Collantes, Vélazquez, Murillo y Ribera entonces existentes en la colección se incluyen bajo el epígrafe el «escuela Italiana». Sobre el tema, cfr. I. H. LIPSCHUTZ, *Spanish Painting and the French Romantics* (Cambridge, 1972), especialmente el Capítulo I, así como la introducción al catálogo; *Tresors de la Peinture Espagnole: églises et musées de France* (París, 1963), que traza un esquema del coleccionismo de arte hispánico en Francia desde el siglo XVII.

<sup>2</sup> Un caso sorprendente lo constituye el lienzo del Museo Tessé de Le Mans (Francia): *La Comunión de San Jerónimo* recientemente restituido a La Tour y que en el Catálogo de dicho museo de 1932 aún figura como obra de Zurbarán (núm. 351).



trado» Ceán Bermúdez, tal como aparece expresado en su *Diccionario Histórico...*<sup>3</sup>, obra que, como se sabe, constituyó un auténtico vademécum para todos los *connoisseurs* europeos del arte español. Dos temas, extraídos ambos de Ceán, se repiten constantemente en los diccionarios y manuales de arte hispánico publicados durante el siglo XIX fuera de nuestras fronteras: prefirió Valdés pintar mucho antes que pintar bien, malogrando la «idea» de sus obras con violentos y extravagantes golpea *alla prima*; y, quizá más decisivo que la anterior para su pobre reputación, hizo sufrir al «dulce» Murillo los embates de su aspereza y mal genio.

Tales comentarios de Ceán, que apenas merecen el calificativo de juicio, los podemos encontrar repetidos casi *verbatim* en las publicaciones más influyentes sobre pintura española distribuidas por Europa a lo largo del siglo XIX. Así, en el *Dictionnaire des Peintres Espagnols* de F. Quilliet (París, 1816)<sup>4</sup>, en las *Notices sur les Principaux Peintres de l'Espagne* de L. Viardot (París, 1839)<sup>5</sup>, en la *Storia della Pittura in Spagna del suo Risorgimento fino ai giorni nostri* de L. Montecuccoli (Modena, 1841)<sup>6</sup> y en el volumen dedicado a la escuela española de la *Histoires des Peintres de toutes les Écoles* (París, 1869) de P. Lefort, L. Viardot, et. al.<sup>7</sup>. Y lo mismo cabe decir de las publicaciones de Cumberland, Stirling-Maxwell, etc.

Pero, sin duda, mucho más elocuentes que los textos aducidos son los propios hechos históricos. Así, no deja de producir estupor aprender que el Mariscal Soult que saqueó a su placer las iglesias y conventos sevillanos y muy especialmente la Iglesia de la Caridad a la que despojó de ocho de sus Murillos, ignorado olímpicamente en cambio las dos espléndidas *Postrimerías* de Valdés que colgaban junto a ellos<sup>8</sup>. De hecho en la fabulosa galería pictórica del militar francés tan sólo existió un

Valdés, frente a veinte lienzos de Zurbarán, veinte de Murillo o su escuela, siete de Alonso Cano e incluso seis Riberas<sup>9</sup>. En la colección de F. H. Standich hubo cuatro lienzos de Valdés, pero junto a estas cuatro obras destacan treinta y tres de Murillo o su escuela y catorce de Zurbarán o su escuela. En fin, en la Galería Española de Luis Felipe, aunque aumenta el número de las obras, podemos observar la misma desproporción en perjuicio de Valdés: en efecto, frente a diez obras de éste podemos encontrar nada menos que cuarenta Murillos y, la cifra más reveladora, ochenta Zurbaranes<sup>10</sup>.

No menos iluminador que las cifras mencionadas es el análisis iconográfico de las escasas pinturas de Valdés Leal mencionadas en las colecciones francesas el siglo XIX: así, de los diez lienzos suyos en la colección de Luis Felipe, cuatro eran cabezas de santos cortadas<sup>11</sup> y de los cuatro en la colección Standish uno representaba a Judit con la cabeza de Holofernes y otros dos escenas de martirios.

Si a todo ello unimos la publicación en 1845 de la colección de poemas de Gautier *España*, con su lúgubre descripción de las *Postrimerías* de Valdés, no es de extrañar su reputación europea como pintor «violent et horrible» como lo denomina Lefort y su constante contraposición frente a un Murillo rey de «la grâce et du charme».

Pero, lo que más nos interesa subrayar, es que, en contraste con la indiferencia e incluso hostilidad mantenida por la crítica europea ante la obra de Valdés a lo largo del siglo XIX, al artista nunca perdió el favor de sus conciudadanos, como lo demuestran los catálogos de las colecciones del Conde del Águila, los hermanos Bravo, el Deán Cepero y otros que buscaron asiduamente sus obras. Una instancia singular del interés local por la obra de

<sup>3</sup> *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España...*, Madrid, 1800, vol. V, pág. 107 sigs.

<sup>4</sup> Ídem., pág. 356 sigs.

<sup>5</sup> Ídem., pág. 205 sigs.

<sup>6</sup> Ídem., pág. 130 sigs.

<sup>7</sup> Ídem., pág. 85 sigs.

<sup>8</sup> Como ha señalado I. H. LIPSCHUTZ, las *Postrimerías* de Valdés sólo llegaron al conocimiento del público francés en 1845, gracias a la colección de poemas *España* de Teófilo Gautier.

<sup>9</sup> Cfr. el *Catalogue Raisonné des tableaux de la galerie de feu Maréchal-Général Soult, Duc de Dalmatie...*, París, 1852.

<sup>10</sup> Cfr. I. H. LIPSCHUTZ, App. A, pág. 219 sigs.

<sup>11</sup> La tendencia a atribuir todas las cabezas cortadas de santos a Valdés Leal encuentra un eco moderno en los artículos de E. Romero de Torres para *Museum*. En la monografía que preparamos sobre el pintor Sebastián de Llanos Valdés esperamos poder demostrar como un número considerable de ellos son obra de este pintor.

Valdés lo constituye la larga serie de copias decimonónicas de una poco conocida obra del pintor, su *Magdalena Penitente*, hoy en colección privada sevillana y que incluimos como muestra <sup>12</sup>.

Ahora bien, en modo alguno es casual este apego local a la obra del pintor Valdés. En efecto, si la historia del arte español se escribió en buena parte fuera de nuestras fronteras con criterios y prejuicios ajenos a nuestra sensibilidad, de puertas aden-

tro continuó existiendo una corriente de gusto propia e independiente fuertemente ligada a las tradiciones locales. No es por ello de extrañar que la rehabilitación de Valdés Leal como pintor haya sido una empresa casi exclusivamente española y, podríamos decir, más específicamente sevillana, empresa a caballo entre los siglos XIX y XX y de cuyos hallazgos y juicios aún sigue nutriéndose la crítica actual <sup>13</sup>.

<sup>12</sup> El lienzo de Valdés fue publicado por A. de la Banda y Vargas en *La Colección Pictórica de la Infanta Luisa de Orleans* (Sevilla, 1957-1958) pero parece haber escapado la atención de la crítica. Ahora podemos reconstruir la agitada historia de la pintura. Fue su primer poseedor el coleccionista sevillano Juan Miguel de Arambide quien la vendió a Roque Sanz, siendo adquirida a éste por Aniceto Bravo. Entonces la *Magdalena* formaba parte de una serie que incluía a Santa Inés, Santa Catalina y Santa Lucía. Amador de los Ríos incluyó una litografía de la *Magdalena* en su *Sevilla Pintoresca* como ilustración de la galería Bravo. A la disolución de ésta, el Duque de Montpensier compró este cuadro para su Palacio de San Telmo (en cuyo catálogo figura sorprendentemente como obra de Bocanegra) pero se desconoce el paradero de los otros tres lienzos de la serie. De la colección Montpensier pasó la *Magdalena* por herencia a la Infanta Luisa de Orleans y de ésta a sus actuales propietarios.

Aparte de la citada litografía de A. Rossi (1845) podemos citar las siguientes copias del cuadro de Valdés: una firmada por J. Gutiérrez de la Vega expuesta en 1959 en la Sala Parés de Barcelona, una copia anónima en el desaparecido convento sevillano de Santa María la Real cuya fotografía se conserva en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla y otra copia anónima en la clausura del convento sevillano de Santa Clara.

<sup>13</sup> Los hitos más importantes en el proceso de rehabilitación crítica de Valdés Leal son sin duda la publicación de las siguientes obras: J. GESTOSO, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (1900); C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Valdés Leal y sus Discípulos* (1907); A. DE BERUETE, *Valdés Leal: estudio crítico* (1911); J. GESTOSO, *Biografía del Pintor Sevillano Juan de Valdés Leal* (1917); así como los numerosos artículos de E. Romero de Torres sobre «el pintor de los muertos». Todo ello culminaría en la importante exposición celebrada en Sevilla en 1922 «Exposición de Valdés Leal y Arte Retrospectivo» (Cat. Sevilla, 1923).

---

## *Pintores y pinturas franceses de principios del siglo XIX en España*

JUAN J. LUNA

A partir del momento en que nos planteamos un título como el que encabeza estas líneas, entramos en el ámbito, tantas veces cuestionado, de los criterios metodológicos-pedagógicos, que presiden la partición y nomenclatura de los períodos históricos, siguiendo sistemas de valores artificiales y obsoletos, o la inclusión de las épocas dentro de coordenadas numéricas, manteniendo su partición en siglos, ejecutoria de carácter más falso todavía<sup>1</sup>. Con objeto de evitar la tensión estética derivada de poner de manifiesto desde un principio semejante problema, conviene señalar algunos puntos de referencia, que procuren integrar en un todo más o menos continuo las obras y autores, cuya relación va a ser emprendida.

El período que nos ocupa va desde los últimos años del reinado de Carlos IV, hasta la derrota y huida de José I Bonaparte<sup>2</sup>, aunque como todo lapso de tiempo histórico, habría que retrollevar su comienzo más atrás, a la época en que el monarca Borbón era Príncipe de Asturias y adentrar su final en el afianzamiento, sobre el trono español, de Fernando VII<sup>3</sup>. Más que en ninguna ocasión, tal

vez, el encargo, creación, envío, llegada, exposición y dispersión de la mayoría de las obras artísticas que presentaremos ha estado condicionada por la evolución de los acontecimientos, que tan de cerca influyeron en el desarrollo de nuestra Historia. En cuanto a los criterios estéticos anteriormente aludidos, por su concepto y tratamiento de los temas, podrían definirse, como los del momento neoclásico del país vecino, cuyas corrientes encontradas<sup>4</sup> no fueron homogéneas en su respeto a la antigüedad clásica, ni muchísimo menos innovadoras en todos los campos<sup>5</sup>. Por ello no cabe el extrañarse ante la variedad y riqueza de motivos que vamos a considerar, a pesar de su unicidad en el tiempo, de 1800 a 1814, y el espacio, París como lugar de ejecución y la Corte de España, como ámbito de recepción.

De día en día se hace más necesario iniciar el estudio de la pintura francesa del siglo XIX en España. Aparecen multitud de datos dispersos en monografías y artículos de revista; establecer el repertorio de autores que vinieron a trabajar a nuestro país, llamados por su fama romántica o por el esplendor de sus colecciones artísticas nacionales o extranjeras, sería útil e interesante a la vez, en función del conocimiento de nuestra propia escuela

<sup>1</sup> G. BARRACLOUGH, *Introducción a la historia contemporánea*, Madrid, 1973.

<sup>2</sup> C. MARTÍN, *José Napoleón, rey intruso de España*, Madrid, 1969.

<sup>3</sup> M. ARTOLA, «La España de Fernando VII (intr. por C. Seco)», en *Historia de España* (dir. por Menéndez Pidal), Madrid, 1968.

<sup>4</sup> R. ROSEMBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1970.

<sup>5</sup> Cat. Exp. «De David a Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830», París, 1974-1975.

pictórica, con las influencias que refleja y la proyección que ejerce fuera de las fronteras, al tiempo que serviría para completar el estudio de otros investigadores sobre los particulares ambientes histórico-artísticos de los países europeos, teniendo además en cuenta que los trabajos dedicados a este tema han sido, cuando menos en la crítica francesa, superados hace tiempo<sup>6</sup>.

Cuando antes me he referido a Carlos IV, coleccionista desde sus años de Príncipe, actividad bien conocida<sup>7</sup>, aunque no precisada del todo<sup>8</sup>, quería recordar el interés que siempre mostró hacia la pintura francesa de fines del XVIII, encargando lienzos directamente, los de Vernet para la Casita del Príncipe del Escorial<sup>9</sup> o comprándolos en ventas prestigiosas<sup>10</sup>. Toda su vida coleccionó pinturas, incluso durante su exilio italiano; hablar de él aquí en su relación con la pintura española estaría de más. Pero precisamente en los dos últimos años del XVIII, el Rey ordena pinturas en París, que van a tener un puesto de honor en la escuela francesa: en 1799 Girodet pinta las *Cuatro Estaciones* para la Casita del Labrador de Aranjuez, obras que repetirá el artista, variándolas en sentido de esplendor y magnificencia, para el Compiègne de Luis XVIII, en 1817<sup>11</sup> y David, retrata a Napoleón, en 1800, franqueado el Gran San Bernardo<sup>12</sup>.

Dejando a un lado las conocidas obras de Girodet, nos centraremos en David. Sobre su famoso lienzo se ha escrito bastante los últimos años

hasta concluir, que, de los cinco que ejecutó el artista, un original y cuatro réplicas, el enviado a Madrid, que se creía perdido, es el que fue donado al Museo de la Malmaison en 1950, con procedencia de la colección de la Princesa de la Moskowa<sup>13</sup>. Conviene precisar que el citado cuadro, encargado al artista por Carlos IV, quien deseaba poseer la efigie ecuestre el entonces Primer Cónsul, gustó tanto cuando fue terminado a su protagonista, que éste solicitó del artista las referidas cuatro réplicas, que finalmente han tenido un destino muy diferente del que se pensó en un principio<sup>14</sup>.

Repasando las notas y documentos de David, recogidas y publicadas en 1973 por D. y G. Wildenstein<sup>15</sup>, vemos que en todas las referencias que el propio artista hace de sus obras, el retrato destinado a Carlos IV figura siempre en primer término, lo que le acredita como el original que suscitó la idea de su ejecución. Aparte de estos datos se aprecia el dato económico por encima de los demás: el Rey de España pagó 24.000 francos y los restantes lienzos le fueron abonados al pintor a 15.000 francos cada uno. Acerca de este retrato y su desaparición se tejieron y destejieron hipótesis que iban desde su destrucción a manos de los exaltados españoles, hasta la venta del mismo por José I en los Estados Unidos.

Aunque se cree que el lienzo de la Malmaison es el que aquí mencionamos, en las líneas que se dedican a Gerard y a las colecciones de José Bonaparte, unos párrafos más adelante, volveremos sobre la cuestión de su origen, que aclara, a nuestro entender definitivamente, la trayectoria que siguió la obra desde el instante de su ejecución.

La simbología política de la pintura y su carácter formalista adecuado a las circunstancias del

<sup>6</sup> E. DUSSIEUX, *Les Artistes Français à l'Etranger*, París, 1876; L. REAU, *L'Expansion de l'Art Français. Monde Latin*, París, 1928.

<sup>7</sup> A. PERERA, «Carlos IV, mecenas y coleccionista de obras de arte», *Arte Español*, 1958, pág. 28 sigs.

<sup>8</sup> Aún permanece sin editar la tesis doctoral de J. J. Junquera y Mato, decisiva al respecto.

<sup>9</sup> F. J. ZARCO CUEVAS, «Cuadros reunidos por Carlos IV siendo Príncipe en su Casa de Campo del Escorial», *Religión y Cultura*, XXV, 1934, pág. 382-419.

<sup>10</sup> Tal vez la más conocida y segura sea la del Bailli de Breteuil, París, 16/25-I-1786.

<sup>11</sup> Cat. Exp. «Girodet», Montargis, 1967; G. BERNIER, *A. L. Girodet (1767-1824)*, París, Bruxelles, 1975, pág. 167.

<sup>12</sup> F. BOYER, «Sur le Bonaparte franchissant les Alpes de David», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1946; Cat. Exp. «David», París, 1948, núm. 53; A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *David e la pittura napoleónica*, Milano, 1967.

<sup>13</sup> A. WILDENSTEIN, «Un chef d'oeuvre de David retrouve», *Arts*, 29-IX-1950; L. HAUTECOEUR, *Louis David*, París, 1954, pág. 196-99 sigs.; V. SAMBRICIO, «Los retratos de Carlos IV y María Luisa por Goya», *Archivo Español de Arte*, XXX, 1957, pág. 101. En este último trabajo Sambricio anunciaba un estudio futuro titulado «El retrato ecuestre de Napoleón Bonaparte, por Louis David», que no ha conseguido localizar.

<sup>14</sup> Cat. Exp. «Napoleón», París, 1969, núm. 112.

<sup>15</sup> D. y G. WILDENSTEIN, *Louis David*, París, 1973, pág. 162, núm. 1400; pág. 208-209, núm. 1810; pág. 226, núm. 1938.

momento ha sido esbozado por Rosemblum<sup>16</sup>. La inclusión de los nombres de Aníbal y Carlomagno, caudillos y monarcas a la vez y ambos en relación con Alpes y Pirineos, que junto al de Bonaparte, figuran pintados en el lienzo, poseen en adición un intenso contenido político-dinástico, de tipo prefigurativo e incluso coaccionante, no exentos de clara intencionalidad, de cara a ser interpretados por otro monarca, Carlos IV, español y Borbón, aliado momentáneo y posible enemigo en potencia. Parece como si la política personal y dinástica de Napoleón comenzase a conformarse en el plano artístico, afirmándose hacia vertientes exteriores, pues no en vano los lienzos fueron expuestos en París, antes de ser remitidos a los respectivos lugares para donde habían sido pensados<sup>17</sup>.

Cuando en noviembre de 1800 Napoleón nombró a su hermano Luciano Bonaparte embajador en Madrid<sup>18</sup>, aparte del lógico personal destinado<sup>19</sup> a su embajada, éste acudió con dos pintores a Madrid, Guillaume Lethière y Jacques Sablet, quienes tendrían como función primordial la de ser sus consejeros en materia artística y adquirir pinturas con destino a su colección privada, ya que el luego Príncipe de Canino, era un «amateur» en el sentido más francés de la palabra<sup>20</sup>. Ambos artistas se alojaron en el Palacio de la calle de San Bernardino, residencia de Luciano y aparte de conocer la villa de Madrid, viajaron, en especial Sablet, por la Península.

En el caso de Lethière, absorbido por su obsesión neoclásica, no parece que el ambiente hispano influyese en la evolución de su pensamiento artístico<sup>21</sup>. En cuanto a Sablet se conoce una obra bastante curiosa: el retrato de la Marquesa de san-

ta Cruz, conocido por el grabado de 1821 de Parboni y titulado *La Venus en mantilla*. El cuadro, hoy perdido, muestra a la famosa aristócrata, de quien al parecer se prendó el enamorado Luciano, en medio del bosque de Aranjuez, conducida por un amorcillo y tras ella, como fondo unos curiosos pabellones de forma cúbica y rígidas columnatas, más lineales que neoclásicas, que pretenden ser nada menos que el famoso Palacio<sup>22</sup>. ¿Se pintó la obra entonces o fue recompuesta e inventada años más tarde? El panorama arquitectónico permite pensar en una invención posterior. En definitiva no parece que ni Lethière<sup>23</sup> ni Sablet<sup>24</sup> se dedicasen a la pintura en su viaje, sino más bien a seleccionar pinturas para el Príncipe Bonaparte. De todas maneras una obra de Lethière, uno de los múltiples bocetos para su mil veces pensada *Muerte de Virginia*<sup>25</sup>, en el comercio madrileño, y un retrato de Sablet<sup>26</sup>, de colección privada francesa,

<sup>22</sup> El texto que, acompañando el grabado, describe la obra merece ser repetido, por el curioso sentido que posee: «La déesse moderne a choisi un lieu retiré dans les jardins enchanteurs d'Aranjuez, qui preuvent le disputer aux bosquet de l'antique Cythere et l'Amour lui montre avec complaisance le chemin ou elle doit rencontrer l'objet qui l'occupe. Le concert des ombres et des lumières piquantes qui reflètent les arbres dardant sur les cascades et sur le palais d'Aranjuez inspir en même temps la mélancolie et l'ardeur. Les nuages qui enveloppent la char de vénus contribuent beaucoup à modérer le jeu des lumières et ajoutent à l'harmonie du tableau».

<sup>23</sup> En el caso de este artista se sabe que el Duque de Alba, D. Carlos Miguel le encargó o adquirió tres pinturas, según se desprende de los apéndices del catálogo de A. M. BARCIA (*Catálogo de la Colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y Alba*, Madrid, 1911, pág. 268): «Salida de Adonis a Cazar», «Muerte de Adonis» y «Homero cantando sus poesías». El problema reside en que dichas obras como de muchas otras no aparecen noticias por lo que se duda de su llegada a España. Un estudio a fondo de los archivos del Palacio de Liris permitirá averiguar nuevos datos al respecto. Lo que es casi cierto es que ello sucedió años después de la partida del pintor de la Península Ibérica.

<sup>24</sup> Marquis de Granges des Surgeres. «Les Sablet peintres, graveurs et dissinateurs», *Revue Historique de l'Ouest*, París, 1888; P. MARMOTTAN, «Les peintres François et Jacques Sablet», *Gazette des Beaux-Arts*, octubre de 1927, pág. 193-210.

<sup>25</sup> Se trata de uno de los numerosos estudios para el lienzo, que había de formar parte de una grandiosa tetralogía sobre las cuatro grandes revoluciones romanas. Vid. Cat. Exp. «Tésors des Musées du Nord de la France. 1770-1780», Arras-Calais-Douai-Lille, 1975/1976, núm. 40. El gran lienzo definitivo pertenece al Louvre.

<sup>26</sup> Comunicado por Madame Van de Sandt, quien amablemente me informó de ello para este trabajo.

<sup>16</sup> R. ROSEMBLUM, Cat. Exp. «De David a Delacroix», pág. 163.

<sup>17</sup> Journal de Paris, 4<sup>ème</sup> jour complémentaire, An IX; D. y G. WILDENSTEIN, pág. 159, núm. 1375. Fue a partir del 29 de septiembre de 1801.

<sup>18</sup> G. GRANDMAISON, *L'Espagne et Napoleon*, París, 1908/1924; A. FUGIER, *Napoleón et l'Espagne 1799-1808*, París, 1930.

<sup>19</sup> Una de las personas que le acompañaron fue Alexandre de Laborde, quien más tarde publicaría su famoso viaje en 1806.

<sup>20</sup> L. REAU, pág. 262.

<sup>21</sup> M. U. Van de Sandt, que estudia actualmente la parte inédita de las memorias de Luciano Bonaparte, me ha anunciado amablemente que el Príncipe opinaba de Lethière que el ambiente español no causaba en él la más mínima transformación y se limitaba a ejecutar bocetos y dibujos de temas de la Antigüedad.



pueden haber sido ejecutados durante su estancia peninsular.

De poco tiempo después, 1804, data un retrato de familia, debido al pincel de François-Savier Fabre<sup>27</sup>, que procedente de las Colecciones Reales pasó al Prado, y hoy exorna la Capitanía General de la Octava Región, en La Coruña, por depósito del Museo<sup>28</sup>. Se trata del Rey de Etruria, Luis I, su esposa, la Infanta María de España y los hijos de ambos, el mayor, Luis, vestido de militar. El lienzo muy relacionado con la política italiana de Carlos IV<sup>29</sup>, fue ejecutado por el pintor poco después de la muerte del Rey de Etruria, en Florencia.

En aquel momento Fabre se encontraba bajo la fuerte impresión del fallecimiento de su gran amigo e inspirador, el poeta Alfieri, acaecida el 8 de octubre de 1803, de la que no se había todavía repuesto, al año siguiente, si hemos de creer el testimonio epistolar de la Condesa de Albany<sup>30</sup>, componente femenino del famoso triángulo. El retrato familiar, correcto, elegante y frío, está en la línea de las efigies de la corte oficial, que iban a llegar a su expresión más espectacular y estatutaria en los tiempos imperiales napoleónicos.

Curiosamente se ha pensado siempre que existía otro lienzo de Fabre, *La muerte de Filopemenes*, en la colección de los Duques de Alba, en Madrid, a través de la noticia de Gabet en su *Dictionnaire des Artistes de l'Ecole Française*<sup>31</sup>, pero no existe en absoluto ningún testimonio que permita corroborar esta opinión. Probablemente se tratase de una compra del Duque Carlos Miguel, que no llegó a formalizar o que, adquirida, nunca entró en la colección, de acuerdo con los problemas que señala Barcia<sup>32</sup>, aunque no aparece repertoriada en sus listas.

Y después de habernos referido a unos cuantos lienzos y autores, que en mayor o menor medida estuvieron en contacto directo con España, hay que penetrar en un campo más problemático, aunque no menos interesante, que es el de las obras que entraron de manera directa o desconocida en España, de las que conocemos en parte su paradero actual. Ello obliga a tratar el tema de las colecciones reales en su apartado menos preciso: las obras adquiridas por Carlos IV y por José Bonaparte.

El violento proceso que condujo a la renuncia de Carlos IV en Fernando VII, las desdichadas abdicaciones de Bayona y la cesión de la corona de España, por parte de Napoleón a su hermano José I, implicó, junto con la Guerra de la Independencia, en la que sería derrotado y puesto en fuga el monarca intruso, la desorganización, saqueo y dispersión de las Colecciones Reales de España. Nada más lejos de nuestro interés en este momento que analizar tan complejo período<sup>33</sup>, pero en relación con la pintura francesa del momento hay que establecer una serie de consideraciones:

Estudiando el catálogo de la colección del Duque de Wellington<sup>34</sup>, destino último del rico botín arrebatado al hermano de Napoleón, en la batalla de Vitoria, de cuyas rapiñas tan mermadas salieron las colecciones reales españolas, y después de haber revisado personalmente el Museo de Apsley House, de Londres y las propiedades privadas de los Wellesley, he conseguido destacar un pequeño grupo de pinturas francesas, que participan del presente estudio por su interés: se trata de cuadros de Peyron<sup>35</sup>, Taunay<sup>36</sup> y Swebach<sup>37</sup>. ¿Fueron obras adquiridas por Carlos IV o proceden de las compras efectuadas en París por José Bonaparte? Tradicionalmente se ha pensado que eran de la co-

<sup>27</sup> P. BORDES, «François-Xavier Fabre, Peintre d'Histoire», *Burlington Magazine*, I. Febrero de 1975, pág. 91-98 y II. Marzo de 1975, pág. 155-62.

<sup>28</sup> Inv. Prado, núm. 2000 / Cats. Prado de 1872-1907, núm. 1983a (223 x 161 cms.).

<sup>29</sup> J. BERGE-LANGEREAU, *La política italiana de España, bajo el reinado de Carlos IV*, Madrid, 1958.

<sup>30</sup> L. G. PELISSIER, *Lettres inédites de la Comtesse d'Albany à ses amis de Sienne (1797-1820)*, 2<sup>ème</sup> série, París, 1904, pág. 86.

<sup>31</sup> París, 1831, pág. 257.

<sup>32</sup> A. M. BARCIA, pág. 263-73. La obra según todos los testimonios fue comenzada por Fabre en 1809 y aún estaba sin concluir en 1813. Al no indicar Gabet el origen de su información, no puede relacionarse con nada conocido de la Casa de Alba.

<sup>33</sup> M. IZQUIERDO HERNÁNDEZ, *Antecedentes y comienzos del reinado de Fernando VII*, Madrid, 1963.

<sup>34</sup> E. WELLINGTON, *Pictures and Sculpture at Apsley House, London*, Londres, 1901.

<sup>35</sup> E. WELLINGTON, pág. 380, núm. 108: *Sacrificio de vírgenes*, firmado (?) en 1778.

<sup>36</sup> Ídem., pág. 196, núm. 26: *Edificios y ante ellos un tablado*.

<sup>37</sup> Ídem., pág. 246, núm. 24: *Escena de campamento*, firmado «S. W.»; pág. 252, núm. 174, *Campamento*, firmado «Swebach dit font, 1796»; pág. 258, núm. 12, *Tropas en marcha*; pág. 259-60, núm. 13: *Soldados haciendo alto*, firmado «S. W. 1796» (pareja del anterior).

lección real borbónica todas ellas<sup>38</sup>, pero lo que parece acertado en el caso de los dos primeros autores, no lo es tanto en el tercero, Swebach, intérprete artístico de las victorias de los ejércitos napoleónicos en sus campañas europeas<sup>39</sup>. La falta de inventarios poco antes de 1808 y la carencia de estudios en los archivos relativos al período, impiden por el momento, aclarar datos al respecto. Los cuadros se conservan, pero su testimonio es mudo por ahora<sup>40</sup>.

Hace unos meses hemos publicado un inventario<sup>41</sup> de pinturas, supuestamente vendida en Valencia en 1803 (que fueron ofrecidas a Carlos IV, y rechazadas por éste), con algunas obras atribuidas a Peyron<sup>42</sup> y Taunay<sup>43</sup> lo que puede en cierto modo ser indicativo de que piezas de estos pintores entraban en España antes de 1808, máxime cuando el cuadro de Peyron de la colección de Wellington es de fecha tan temprana como 1778, si el dato es cierto<sup>44</sup>.

Coronado emperador Napoleón y elevado más tarde a la corona de España su hermano José, am-

bos dieron lugar a impresionantes y espectaculares retratos de carácter oficial. En esta época brilla Gérard<sup>45</sup>, áulico, hierático y fastuoso: sus efigies de Napoleón, en pie<sup>46</sup> y Josefina, sobre el trono<sup>47</sup>, ambos en medio del esplendor de sus respectivas dignidades imperiales, son enviadas a las distintas cortes europeas y a las personalidades fieles de alto rango. Un ejemplar del retrato en «majestad» del Emperador se conserva en la Academia de san Fernando<sup>48</sup> procedente de las colecciones reales; se trata de una de las réplicas con que fue casi sembrada Europa. De su consorte existe otro en colección privada, repetición también del gran retrato oficial de corte. Uno y otro presentan las calidades técnicas que les acreditan como típicos productos, ejecutados casi en serie, para atender a las necesidades políticas del momento.

Gérard representó también a José Bonaparte como Rey de España, ante un trono en cuyo respaldo brilla la J. emblemática rematada con corona, y revestido con todos los atributos de su particular dominio: en la mano el cetro, corona sobre un cojín bordado con castillos y leones, manto en el que aparte de estos símbolos, aparece una bordura con águilas francesas y los collares del Toisón de Oro y la «Orden Real de España»<sup>49</sup>. El cua-

<sup>38</sup> En la reproducción de la lista que el administrador del Duque de Wellington, Mr. Seguiér, ejecutó al repertariar los cuadros capturados en Vitoria se indica: «In addition to the above Pictures there are fifty or sixty more, some of which are good Pictures by modern masters, worth preserving, the remainder of no value...» (E. Wellington, pág. XXI). Esto muestra que justo a las grandes piezas clásicas iban otras contemporáneas, pocos años anteriores a los hechos bélicos; por ello los nombres de los autores que aquí estudiamos no aparecen en la famosa lista. Esta consecuencia y otras muchas más todavía pueden extraerse de frase tan aclaratoria.

<sup>39</sup> E. ANDRÉ, «Swebach-Desfontaines», *G.B.A.*, 1904; *Ibid.*, *Swebach des Fontaines, peintre de la Revolution et de l'Empire*, París, 1905.

<sup>40</sup> Todavía se podrían señalar obras de estos autores existentes en colecciones privadas, pero como sus fechas son posteriores a estos acontecimientos, hemos preferido dejarlas para futuros trabajos.

<sup>41</sup> J. J. LUNA, «Venta de colecciones extranjeras de pintura en Valencia en 1803», *Archivo de Arte Valenciano*, 1977.

<sup>42</sup> J. J. LUNA, Ob. cit. PEYRON: «Minerva protectora de las Artes y el tiempo», pág. III, núm. 33; *Las hijas de Atenas tirando suerte para ser libradas del Minotauro*, pág. IV, núm. 3; *Cornelia, Madre de Graco*, pág. IV núm. 28. Sobre la segunda de las obras *Las hijas*, Roseblum entra en diversas consideraciones, para las que la aparición de esta obra en Valencia puede suponer una interesante aportación (*Transformations*, pág. 17).

<sup>43</sup> J. J. LUNA, ob. cit. TAUNAY: *Batalla*, pág. III, núm. 21. *Puerto de mar*, pág. III, núm. 25; *Puerto de mar*, pág. IV, núm. 9.

<sup>44</sup> A. ROSEMBLUM (*Transformations*, pág. 17-18, nota 48) lo pone en duda.

<sup>45</sup> No existe todavía un trabajo de conjunto sobre el artista y su estudio se limita a investigaciones parciales, centradas sobre un lienzo o un grupo de ellos. Se conocen muchos datos a través de estudios antiguos: C. LENORMANT, *François Gérard, Peintre d'Histoire*, París, 1847; H. GÉRARD, *Oeuvre du baron François Gérard*, París, 1852-1857; A. PERATÉ, «Les esquisses de Gérard», *L'Art et les Artistes*, octubre de 1909. La investigación reciente de Latreille sobre los retratos permanece lamentablemente inédita: «Les portraits du Baron Gérard», Tesis de l'Ecole du Louvre, París, 1973.

<sup>46</sup> El original data de 1805.

<sup>47</sup> El original fue pintado en 1807 y expuesto en el Salón de 1808.

<sup>48</sup> F. LABRADA, *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1965, pág. 32, núm. 691 (222 x 145 cms.). Al parecer existe otra réplica semejante en Madrid, cuya localización no resulta sencilla.

<sup>49</sup> Refiriéndonos a las obras de Gérard, cuyos recursos de pompa y esplendor se proyectarán sobre todo el primer tercio del XIX, pues no en vano será retratista de los Borbones, éstas no presentan innovaciones en el campo estético y se muestran particularmente arcaizantes, de acuerdo con los esquemas de Van Loo, Duplessis o Callet, del siglo anterior (efigies de Luis XV y Luis XVI), que a su vez se originan en los últimos retratos cortesanos de Rigaud.

dro original fue ejecutado en 1810<sup>50</sup> y éste parece ser el existente en el Museo de la Malmaison, con procedencia, al igual que el de Davia, *Napoleón en el Gran San Bernardo*, de la colección de la Princesa de la Moskowa<sup>51</sup>. Sobre esta coincidencia puede establecerse una hipótesis que aparte de indicar el origen de los lienzos puede precisar su paso por España.

El retrato ecuestre mencionado y el retrato de José I debían ser dos de las piezas clave, simbólicas de la nueva monarquía. Cuando las cosas comenzaron a marchar mal para la dinastía recién instaurada, José Bonaparte decidió comenzar a remitir a Francia sus tesoros, entre los que incluiría ambos lienzos. La última parte de su «equipaje» fue capturada en Vitoria por Wellington, pero muchos más objetos habían pasado la frontera hacía tiempo. Después el desquiciamiento del Imperio, José, con el título de Conde de Survilliers emigró a los Estados Unidos y acabó por establecerse en Bordentown, acabando por morir en Florencia en 1844. También estuvo en Suiza e Inglaterra y lo que parece obvio, que además se aprecia en las sucesivas subastas de sus colecciones<sup>52</sup>, es que no se llevó los grandes retratos, incómodos por su tamaño y el pasado ya desaparecido que representaban. ¿Los legó a sus hijas o los dejó a la familia del Príncipe de la Moskowa<sup>53</sup>? Sea cual fuere el camino recorrido, la propietaria de ambos en nuestros días, des-

ciende directamente a las dos familias por uniones matrimoniales, lo que es una teoría más para explicar la historia de ambos retratos, que algún día, analizada con los inventarios privados familiares de las dos ramas, muestre la certeza, de lo que hoy es simple hipótesis.

Todavía de Gérard existe un retrato más de José, sencillo y austero, lejos de la efigie de corte, cuyo estudio del natural aparenta directo y certero. Firmado por el artista, sin fecha, y de tamaño reducido, muestra al monarca de medio cuerpo. El lienzo, como tantísimas otras pinturas fue encontrada en el último convoy que quiso hacer salir Bonaparte de Madrid y como ellas, interceptado en Vitoria, fue a parar a las colecciones privadas de la familia Wellington<sup>54</sup>.

Otro retrato de José I, también de medio cuerpo, vestido con casaca militar y condecoraciones diversas, atribuido a Robert Lefèvre, fue capturado por Wellington en Vitoria y hoy se expone, al igual que el anterior, entre multitud de recuerdos en Apsley House, en Londres<sup>55</sup>. Esta obra está en relación con otra de José Bonaparte, conservada en el Staatliche Kunstsammlungen de Cassel, atribuido a François-Joseph Kinson, procedente sin duda de las colecciones del Rey Jerónimo de Westfalia<sup>56</sup>. Curiosamente nos muestra a José, en pie señalando al fondo unas edificaciones, en las que se reconoce sin dificultad parte del conjunto urbanístico de Aranjuez y tras los edificios unas espectaculares e imponentes montañas, de características alpinas y enhiestos picos, preludio del espíritu romántico, en oposición absoluta y teatral a la vega del Tajo y la submeseta sur de Castilla, donde se alza el Real Sitio. El problema de la adscripción a Lefèvre o Kinson se mantiene para ambos lienzos, y a ellos se añade la existencia de un tercero, de elementos similares al de Londres, que ostenta el nombre de Lefèvre en el Museo Napoleónico de Roma<sup>57</sup>. En su origen todos parten de la fisonomía de José, que

<sup>50</sup> Sin duda por la fecha de realización debió venir a España y permanecer colgado, aunque por poco tiempo, en el Palacio de Oriente.

<sup>51</sup> Cat. Exp. «Souvenirs de la Famille Imperiale», Malmaison, 1968, núm. 91. Se difundió a través de un grabado de Pradier.

<sup>52</sup> F. LUGT, *Repertoires de catalogues des ventes publiques*, La Haya, 1938-1964, núm. 12971: *King of Spain* (Londres 7/8-V-1832, núm. 13356: *Comte de Survilliers* (Londres, 29-VI-1833); núm. 17889: *Bonaparte/Survilliers* (Bordentown, U.S.A., 17/18-IX-1845); núm. 18121: *Bonaparte, Ex-King of Spain* (Londres, 4-IV-1846); núm. 18684: *José Bonaparte* (Bordentown, U.S.A., 25-VI-1847).

<sup>53</sup> No hay que olvidar que el Príncipe de la Moskowa, el Mariscal Ney, fue fusilado por el gobierno de la Restauración, a causa de haber prestado ayuda a Napoleón durante los «Cien Días» y que su hijo no quiso participar en la vida pública francesa hasta no ver rehabilitada la memoria de su padre. Además Ney fue uno de los apoyos militares más firmes con que contó José I en la Península. Todo ello explica el fiel bonapartismo de esta familia y permite pensar en la posibilidad del depósito de los cuadros en sus manos.

<sup>54</sup> E. WELLINGTON, pág. 279, núm. 119, firmado «F. Gerard.»

<sup>55</sup> Ídem., pág. 277, núm. 118.

<sup>56</sup> Cat. Exp. «Napoleón», París, 1969, núm. 353.

<sup>57</sup> G. LAVALLEY, *Le peintre Robert Lefèvre, sa vie, son oeuvre*, Caen, s/f, 1902.

Gérard revela en sus efigies de aparato y militar, citadas más atrás en torno a 1810.

Muy de pasada cabría citar aquí los retratos de José I debidos al pincel de Joseph Flaugier, artista nacido en Francia, afincado en Cataluña, viajero entre París y Barcelona, e introductor en esta ciudad del «estilo imperio»<sup>58</sup>. Fue retratista oficial del rey Bonaparte y de él ejecutó un conocido retrato de corte, conservado en el Museo de Arte Moderno de Barcelona, una de cuyas réplicas, posee una colección privada madrileña.

Tampoco hay que olvidar que la propia Guerra de la Independencia con su secuela de campañas castrenses por la Península Ibérica dio lugar no sólo al conocimiento de su geografía por parte francesa, sino también a la creación de numerosas obras, inspiradas en el ambiente, unas veces costumbristas que preludia lo romántico, como las de Bacler d'Albe<sup>59</sup> y otras propiamente militares, reiterativas y a menudo vulgares, de Lejeune. Hay que añadir en ambos casos que se trataba de soldados de alta graduación que ejercían el papel de cronistas de guerra, aunque más tarde aprovecharon la facilidad de sus dotes para proseguir en sus actividades artísticas. En el caso de Lejeune, sus obras, presentadas en los Salones, después de Waterloo, le permitieron disfrutar de cierta fama en los medios pictóricos parisinos, hasta su muerte<sup>60</sup>.

Después de esta rápida revisión de la pintura francesa, en sus relaciones con el ámbito español, durante la época a que hemos hecho referencia, unas incógnitas se destacan con relativa nitidez sobre el panorama. Apoyándonos en las clásicas con-

sideraciones de E. Lafuente Ferrari<sup>61</sup> y X. de Salas<sup>62</sup>, nos preguntamos si este bagaje de obras francesas que llegaron a la Corte de Madrid, en el espacio de doce a quince años a lo sumo, llegó a influir sobre nuestros pintores y en especial sobre la expresión artística de Goya. ¿Acaso el retrato ecuestre de Napoleón por David, dejó en el genial aragonés una impronta a advertir en el que dedicó a Palafox, del Museo del Prado<sup>63</sup>? ¿Las efigies de la Corte Imperial por Gérard, conocidas a través de lienzos o grabados, fueron un acicate particular para las que luego ejecutó de Fernando VII? Y no solamente esta corta referencia hay que dirigirla sobre el retrato, y sobre Goya, sino también merece ser resaltada en relación con todos los cuadros que hemos citado y los pintores españoles que tuvieron ocasión de verlos... Pero ello obligaría a entrar en otro apartado que rebasa en mucho el propósito de este reducido estudio.

Siendo imposible ampliar los límites otorgados para la lectura de estas líneas, no está de más señalar otras obras y autores, anticipando el esbozo de futuros trabajos que completen lo exiguo de esta información que hemos desarrollado: los encargos a Ingres por el Duque de Alba, D. Carlos Miguel; el retrato del Cónsul Machado por Horace Vernet y la amistad de este pintor con Goya en el exilio<sup>64</sup>, las obras de Lemonnier, Delaroche, Turpin de Crissé, Blondel, Berjon, Roehn, Gudin y tantos otros que se encuentran en las colecciones españolas, sin olvidar los regalos de Carlos X, entre los que destaca su efigie de coronación por Gérard<sup>65</sup>. Y por último el paso de Delacroix por España.

En resumen y según hemos tenido ocasión de observar, no los roces diplomáticos entre Francia y España bajo Carlos IV, ni la crisis bélica posterior lograron interrumpir la adquisición de obras de arte del país vecino; tampoco debieron cortar su influjo estético, que durante el romanticismo tendría su

<sup>58</sup> P. BOHIGAS TARRAGO, «Contribución a la biografía de Flaugier», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944; S. ALCOLEA, «La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII», *A.B.M.A.B.*, 1961/1962; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura del siglo XVIII*, en *Ars Hispaniae*, XVII, Madrid, 1965; J. A. GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, en *Ars Hispaniae*, XIX, Madrid, 1966.

<sup>59</sup> Sus series de dibujos y grabados se hicieron famosas, desde que ejecutara en la Campaña de Italia y a menudo han servido para ilustrar los textos relativos a las gestas napoleónicas.

<sup>60</sup> Aparte de la tesis de G. Vienne, presentada en 1948 e inédita, existen varios trabajos que ofrecen una visión de conjunto sobre este autor: E. DE MONGLAIVE (*Notice sur les tableaux de bataille peints par le General Baron Lejeune*, Toulouse, 1850); L. SONOLET, «Un peintre a la Grande Armée: le General Baron Lejeune», *G.B.A.*, 1905, I, pág. 282-302.

<sup>61</sup> E. LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, 1947.

<sup>62</sup> X. DE SALAS, «Miscelánea goyesca», *A.E.A.*, 1950, XXIII, pág. 335-46. Señala concomitancias con alguna pintura de Vernet.

<sup>63</sup> Cat. Museo del Prado, 1972, núm. 725.

<sup>64</sup> X. DE SALAS, pág. 341.

<sup>65</sup> Inv. Prado, núm. 2965; Cat. Museo 1872-1907, núm. 1994. Actualmente posee el núm. 3231 (254 x 182 cms.).

especial contrapartida en sentido inverso<sup>66</sup>, con lo que cabe señalar la curiosa predisposición de interdependencia entre ambas escuelas y a nivel de coleccionistas, unas veces públicos y otras privados, al compás de los acontecimientos históricos, en los que tan pródiga se muestra la historia de las relaciones de los dos países<sup>67</sup>.

Y como conclusión más o menos destacada, dentro de la superficialidad del trabajo se revela un

mecenazgo hispánico, o si se quiere precisar mejor, clientela, que en algunas ocasiones ha ayudado a estimular la creatividad del genio francés, como en los mejores tiempos del reinado de Felipe V<sup>68</sup>, se aprecia el interés de las artes bajo José I, todavía poco estudiadas y se añaden nuevos datos a la incidencia de la política napoleónica, sobre la propia escuela francesa en su relación con España.

<sup>66</sup> I. H. LIPSCHUTZ, *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge (Mass.), 1972.

<sup>67</sup> L. F. HOFFMANN, *Romantique Espagne: L'Image d'Espagne en France entre 1800 et 1850*, París, 1961.

<sup>68</sup> Y. BOTTINEAU, *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V*, Burdeos, 1960; J. J. LUNA, «Rigaud et l'Espagne», *G.B.A.*, mayo-junio 1978.



---

## *Dieciséis dibujos desconocidos de Ignacio Pinazo Camarlench*

CARMEN GRACIA BENEYTO

Iniciadas las investigaciones para catalogar la obra de Pinazo en el curso académico 1977-1978, me puse en contacto con Don Enrique Domínguez, sobrino de Don José González Martí, autor éste, de la única monografía, hasta ahora, existente sobre el citado pintor valenciano, así como con Doña M.<sup>a</sup> Paz Soler, conservadora del Museo Nacional de Cerámica González Martí, con el fin de solicitar su colaboración en las investigaciones antes señaladas. Ambos pusieron amablemente a mi disposición los fondos, sin catalogar, que pertenecieron a la biblioteca privada del citado González Martí, en los cuales he podido trabajar y uno de cuyos frutos es el hallazgo de los dieciséis dibujos aquí presentados, que fueron encontrados en un álbum titulado *Corpus gráfico de Pinazo*, y que contenía, junto a estos dibujos, diversas reproducciones fotográficas de obras del artista, e instantáneas de su vida privada y profesional.

A las dos personas citadas, debo, pues, la posibilidad de dar a conocer estos interesantes apuntes inéditos de Ignacio Pinazo.

Es conocida la amistad personal que unió a González Martí con Ignacio Pinazo, consecuencia de la cual son los diversos estudios realizados por aquél sobre la obra del pintor valenciano <sup>1</sup>.

A través de González Martí conocemos la costumbre de Pinazo de regalar pequeños apuntes a sus amigos. Estos dibujos, además, están fechados en 1916, año en que muere Pinazo y año, también, en que González Martí debió de preparar su monografía sobre el artista, acabada en el verano de 1917 y presentada a los Juegos Florales de Lo Rat Penat de este mismo año. Es decir, un momento en que las relaciones entre ambos debió ser muy intensa.

En opinión de González Martí son miles los dibujos que realizó Pinazo, de los cuales sólo una pequeña parte era seleccionada para pasar su asunto a lienzo o tabla. En los últimos años de su vida, es cuando se decidió a firmar y fechar retrospectivamente aquellos dibujos que a su juicio tenían mayor calidad, añadiendo incluso el lugar donde fueron realizados y en ocasiones impresiones personales sobre los mismos <sup>2</sup>. Esto es lo que ocurre con los dibujos aquí presentados, casi todos ellos firmados, fechados y con rótulo, pero con lápiz distinto al empleado en el dibujo. Posiblemente ninguno de ellos pasó al lienzo, debido a que Pinazo, ya enfermo, murió sólo unos meses después de haberlos realizado.

Ignacio Pinazo Camarlench nació en Valencia el año 1849 y murió en 1916. Estudia en la escuela de San Carlos, viaja dos veces a Italia, la segunda pensionado por la Diputación. A su regreso se ins-

<sup>1</sup> J. GONZÁLEZ MARTÍ, *Pinazo, su vida y su obra*, Ayuntamiento de Valencia, reedición de 1971; ídem., «El retrato de Mellado pintado por Pinazo», *El Levante* (Suplemento), núm. 249, Valencia, abril de 1960; ídem., «Cuadros meritísimos que reviven a la vida artística. Una obra de Pinazo y la Caja de Ahorros», *Las Provincias*, 3-VII-1970; ídem., «Doña Juana Ribes y una obra de Pinazo», *Las Provincias*, 5-VII-1970.

<sup>2</sup> Ídem., «Pinazo, su vida y su obra», pág. 11-72.

tala primero en Valencia para pasar definitivamente a Godella, donde vivió hasta su muerte.

En 1896 obtiene medalla de segunda clase en la Exposición Nacional y en 1897 y 1899, medalla de oro. En 1896 es nombrado Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en 1912 se le concede Medalla de Honor<sup>3</sup>.

En estos dibujos emplea lápiz blanco de mina gruesa y color negro o siena sobre papel satinado blanco en tamaño, por lo general, 15 x 21,5 centímetros.

Se trata, en realidad, de ligeros bocetos tomados rápidamente y en ocasiones completados con anotaciones manuscritas. Muchos de ellos tan sumamente personales que su interpretación resulta difícil.

Son expresiones frecuentemente toscas, donde la línea, como único medio, da siempre una visión superficial del asunto. Para aumentar su vigor usa frecuentemente el hiato, de modo que el trazado, aún no identificándose con el contorno del objeto posibilita su percepción al establecer relaciones significativas que crean el espacio apropiado para la construcción de las figuras. Los vacíos, pues, cobran tanto significado como las líneas, al convertirse en zonas de tensión que condicionan el espacio y obligan al ojo a comportarse de modo distinto al de la visión habitual, puesto que es él quien realiza la definitiva construcción de las formas. Consigue, por último, los volúmenes fijando las sombras con trazos fuertes y diagonales, en ocasiones restregados con el dedo para conseguir difuminados.

En este grupo de dibujos hay un tema básico: la festividad del Corpus en Valencia, y los personajes y lugares relacionables con ella. El dibujo número dieciséis —*Hospital de En Conill o derecho de sangre*— difiere de los restantes no sólo por la te-

mática —en este caso apunte de un edificio hoy desaparecido— sino también por el formato, ligeramente más pequeño, por carecer de fecha y sobre todo por su estilo, menos espontáneo y más minucioso.

El grupo de los quince dibujos del Corpus, fechados todos en el año 1916, aunque sólo uno da la fecha exacta —21 de mayo— parecen estar realizados el mismo día, tomando diversas instantáneas de la Festividad: *Les Roes, La Casa de les Rocas o Mare de Deu de la burreta, La Degolla. Els caballets de la Degolla, Els serialots*<sup>4</sup>, *Santa mónica, Santa Mónica —2—, Huerto Sogueros, El nano sogueros, Jardines de Audiencia, P. de la Catedral, Catedral de Valencia, Calle de Murviedro, Sans. C de Cuarte, Calle de Cuarte*.

Se trata, pues, de quince dibujos muy interesantes por su tema, pero que en ocasiones ha resultado difícil su completa comprensión por lo abocetado de los rasgos, o por la aparente falta de relación entre el dibujo y el enunciado manuscrito.

Para mejor descifrar su contenido, he creído conveniente manejar la amplia bibliografía existente sobre la fiesta del Corpus Christi en Valencia, entre la que cabe destacar las obras de: Félix Cebrían y Arazil, Vicente Boix, José Mariano Ortiz Zaragoza, Vicente Gerrer Olmos, Arenas Andújar y anónimo del *Diario de Valencia* de 11 y 12 de junio de 1800.

## CATÁLOGO

### Núm. 1. *Les Roques*

Medidas: 15 x 21,5 centímetros.

Materiales: Papel satinado y lápiz negro; firma, título y fecha en lápiz negro distinto.

Firma: Ángulo inferior derecho.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Roca de la Purísima, en primer plano y detrás la de la Santísima Trinidad, realizadas con pequeños trazos curvos y equilibradas a la izquierda por un grupo de cuatro cabras, que caminan hacia la izquierda.

<sup>3</sup> Ídem., pág. 168; GARCÍA DE VARGAS, «Evocación del pintor Pinazo», *Atracción*, Valencia, marzo de 1960, *Godella y los Pinazo*, Valencia, 1968; «Godella estímulo y descanso del pintor Pinazo» (inédito); «El pintor Pinazo, Camarlench y Godella», *Atracción*, Valencia, junio de 1968; «Una dinastía de artistas valencianos» (inédito); RODOLFO GIL, «Ignacio Pinazo Camarlench», *Ilustración Española y Americana*, Núm. LVII, 30-VIII-1913.

<sup>4</sup> Respeto siempre la ortografía de Pinazo.

Se trata de dos de los ocho carros triunfales que acompañan al Santo Sacramento, con símbolos alusivos al Ministerio del día, como espigas, racimos de uva, etc., el pelícano, Sansón con el león, las Virtudes Cardinales, la Religión, etc. Van acompañados de varias danzas con dulzainas y atabalillos y tiradas por mulas ricamente enjaezadas.

Popularmente se les da el nombre de Rocas, por las que llevan figuradas algunos de estos carros.

Las Rocas que pudo ver y dibujar Pinazo en 1916 son las mismas que salen en la actual Proce-sión del Corpus.

La Roca de la Purísima se mandó construir en 1542 con el nombre de María del Te Deum. El nombre cambió por el de Purísima Concepción en 1665 en las fiestas en honor de la Virgen, por el escrito de Alejandro VII concediendo culto de octava a la pureza inmaculada de María. Las fechas más significativas de la historia de la Roca quedan perpetuadas en el basamento. En la parte derecha del basamento de delante a atrás lleva los siguientes símbolos —que no se aprecian en el dibujo de Pinazo— sol, fuente, puerta del Cielo, y en la parte izquierda, también en delante a atrás: luna, pozo, arca de Noé. En la parte de detrás de la Roca aparece la efigie de Judit con la cabeza de Holofernes sobre una columna y una espada en la mano derecha. En la de delante una escultura que representa a la emperatriz Santa Elena con la Cruz y un corazón flamígero en la derecha. Tripulaba este carro una danza de labracorcitos valencianos, compuesta por niños que simbolizan la inocencia. La Roca de la Santísima Trinidad fue construida en 1674 y restaurada en distinta fecha según se cita en su basamento. A ambos lados del basamento hay medallones representando escenas bíblicas: la Magdalena a los pies de Jesús, los tres ángeles en la visita a Jacob, la torre de Babel, la Creación del hombre, la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, Moisés con las tablas de la ley, detrás la Ascensión del Señor, arriba ya en el pedestal el Padre Eterno arrojando a Adán del Paraíso. En la parte anterior de la Roca hay unas figuras que representan a Adán y Eva y tras ellos el ángel que blande una espada, los lanza del Paraíso terrenal. Un manzano recuerda el árbol del Bien y del Mal. En siglos pasados esta Roca salía siempre la primera y ante la Casa de la Ciudad paraba y en su plataforma se representaba el «Misterio de Adam i Eva o de la Creació del món», composición poética del siglo XVI escrita

en valenciano (cfr. Vicente Ferrer Olmos, *Las Rocas*, Valencia, 1962).

Núm. 2. *Casa de les Roques* (ángulo superior derecho)

*Mare de Deu de la burreta* (ángulo inferior derecho)

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel blanco satinado y lápiz negro.

Firma: Ángulo superior derecho.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Dibujo difícil de analizar, del que únicamente puede destacarse a la izquierda un personaje religioso, quizá el capellán de las Rocas.

El título superior alude a la casa donde se conservan, a lo largo del año, las Rocas de la Proce-sión del Corpus. Esta casa se construyó en 1435 junto a la puerta de Serranos. Vivía en ella el capellán de las Rocas (cfr. V. Ferrer Olmos, op. cit.).

El título inferior alude al niño con corona y manto azul, simbolizando a la Virgen con su hijo, sobre una asnila que guía un ángel acompañados por un viejo venerable que representa a San José; se trata, pues del Misterio de la Huida a Egipto integrado en el grupo de la Degolla. Este grupo suele ir acompañado por niños labradores con espigas de trigo que aluden a los campos que granaron rápidamente al paso de la Sagrada Familia según la tradición apócrifa (cfr. «Significado de los carros y demás símbolos que preceden y van en la Proce-sión del día del Señor en esta Ciudad, y orden con que van dispuestos», *Diario de Valencia*, 11/12 de junio de 1800).

Núm. 3. *La Degolla*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz negro.

Firma, título y fecha en lápiz negro distinto.

Firma: Ángulo inferior derecho.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Dibujo difícil de analizar formalmente, por la poca claridad del boceto.

El título alude al Misterio de rey Herodes popularmente llamada La Degolla (1). Este Misterio engloba, en realidad, la Adoración de los Magos, la Huida a Egipto y la Degollación de los Inocentes propiamente dicha. Simbolizan sus personajes al rey Herodes acompañado de su corte y de las

Didas o madres de los Inocentes degollados, así como de sus ministros armados de cuchillos de madera (cfr. «Significado...»).

Núm. 4. *Els caballets de la degolla*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel blanco satinado y lápiz negro.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Plano frontal de uno de los personajes de la Degolla. Composición centrada y líneas curvas y envolventes.

Representa uno de los caballeros que figuran montar unos caballos de madera o cartón que llevan sujetos alrededor de la cintura, con estos caballos dan embestidas al público y abren paso al resto de los personajes de la Degolla. En opinión de Félix Cebrián Aracil (*Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la fiesta del Corpus*, prol. de Salvador Carreres Zacarés, Reed. por el Ayuntamiento de Valencia, 1958) su origen está en la compañía de oficiales a caballo que inspeccionaban los preparativos de la Procesión la víspera del Corpus. Vicente Boix (*Relación de la Solemne Procesión del Corpus que se celebra en esta Ciudad. Año 1861*, Reed. por el Ayuntamiento de Valencia, 1971). Por su lado opina que representan a los satélites o «sarjants» (?) del rey Herodes. Mientras que el Diario de Valencia («Significado...») identifica a estos personajes con la comitiva de los Reyes Magos.

Núm. 5. *El serialots. Santa Mónica*

Medidas: 15 x 17 cms.

Materiales: Papel blanco satinado y lápiz negro.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Boceto muy rápido de líneas cortadas y curvas, delimitando una forma recogida sobre sí misma, que sugiere la figura de uno de los personajes característicos dentro del folklore religioso valenciano. Representa a uno de los veinticuatro ancianos vestidos con túnica talar blanca, corona de latón y largas barbas y melenas postizas, llevando cada uno un cirial de tres arrobas de peso, que preceden al cabildo en la procesión del Corpus. Aluden estos personajes a los ancianos que refiere San Juan en el *Apocalipsis*, acompañando al Juez Supremo (Ap. 4:4). Su función simbólica, en la Procesión, es la de actuar rápidamente ante cualquier insulto o desacato que se hiciese al Cuerpo del Señor. Su ori-

gen se remonta a 1382, año en que se acordó fuesen a la Procesión del Corpus doce prohombres de la ciudad, acompañando al Santísimo, con grandes blandones de cera. Popularmente se les llamó «los ancianos» y más tarde «els cirialots». En 1395 se añadieron doce personajes más con lo que quedó el número definitivo en veinticuatro (cfr. «Significación...»; V. Ferrer Olmos, *El Corpus valenciano. Relación histórico-descriptiva de la Procesión*, Valencia, edit. Mari Montañana, 1965).

Núm. 6. *Santa Mónica*

Medidas: 21,5 x 15 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz negro.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Representa a otro «cirialot» como el descrito en el núm. 5. El título de Santa Mónica tanto en este como en aquel dibujo alude, casi con seguridad a la representación de esta Parroquia de Valencia que participaba en la Procesión del Corpus.

Núm. 7. *Santa Mónica*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz siena.

Título, fecha y firma en lápiz negro.

Firma: Ángulo inferior derecho.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Boceto de la iglesia de Santa Mónica, tomada desde el río, de forma que en el extremo izquierdo se sitúa la entrada de la calle de Murviedro, la torre y fachada de la iglesia y a la derecha el cauce del río. En determinadas zonas de este dibujo se ha restregado el lápiz con el dedo para conseguir el sombreado.

Santa Mónica es una de las parroquias participantes en la Procesión del Corpus, como se ha dicho anteriormente.

Núm. 8. *Huerto Sogueros*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz siena.

Firma con lápiz negro.

Firma: Ángulo superior derecho.

Fecha: 21 mayo 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

El boceto parece aludir a personajes de alguna procesión o festividad. El movimiento de los mismos se acentúa mediante las líneas quebradas de

las figuras, por oposición a la larga perpendicular que divide el papel en su lado derecho. El título, por su parte hace referencia al huerto llamado de En Sendra, obrador del Gremio de Sogueros, donde existía la capilla del mismo. Según noticias del Marqués de Cruilles (*Guía urbana de Valencia, antigua y moderna*, Valencia, 1876, T. I., pág. 447) esta capilla estuvo dedicada inicialmente a la Preciosísima Sangre del Señor y a fines del siglo XIX a la Virgen de los Desamparados.

Núm. 9. *El nano sugueros*

Medidas: 21,5 x 15 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz siena. Título, firma y fecha en lápiz negro.

Firma: Ángulo inferior derecho.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional Martí.

Representa este dibujo a uno de los enanos con la gigantesca cabeza quitada de los hombros y apoyada en la cadera.

Los enanos junto a los gigantes son los personajes que preceden a las Rocas en la Procesión del Corpus, simbolizando la adhesión a la Eucaristía de las cuatro partes del mundo entonces conocidas: Europa, Asia, América y África. Aparecieron a fines del siglo XVI en número de seis y bailan a los sones de la «Xaquera vella», todo el conjunto simboliza, según Ferrer Olmos (*El Corpus valenciano...*), que altos y bajos todos alaban al Señor. En la Procesión van junto a las representaciones de los Gremios. El título del dibujo alude, sin duda, a algún enano costeado por el Gremio de Sogueros, gremio del que se tiene noticia que costeó el grupo bíblico de Jacob y sus hijos, representando a las doce tribus, que fue introducido por primera vez en las fiestas de la beatificación de Juan de Ribera el 27 de agosto de 1797 (cfr. V. Ferrer Olmos, *El Corpus valenciano*).

Núm. 10. *Jardín Audiencia*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz negro.

Firma: Ángulo inferior derecho.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Apunte del jardín situado sobre los solares de la antigua Casa de la Ciudad, al lado de la Generalidad de Valencia.

La composición está dividida en dos zonas, claramente delimitadas: la superior de vegetación, resuelta con gruesos trazos de lápiz blando, y la inferior, del estanque apenas sugerido en primer término. En esta zona poco detallada por el dibujo, Pinazo ha escrito un recordatorio —agua— para un posible traslado del tema a un lienzo.

Núm. 11. *Pa. de la Catedral*

Medidas: 21,5 x 15 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz negro. Rótulo y fecha con lápiz negro distinto.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Vista de la actualmente llamada plaza de la Virgen, tomada desde la Puerta de los Apóstoles de la Catedral, con un extraño personaje en primer término y los entoldados de la festividad del Corpus al fondo (cfr. J. Mariano Ortiz, *Disertación histórica de la festividad y Procesión del Corpus*, Edic. facsímil, Ayuntamiento de Valencia, 1970).

Núm. 12. *Catedral de Valencia*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz negro.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Interior de la Catedral de Valencia. Primer plano con sitiales y personajes eclesiásticos sentados. Un segundo plano bajo, de fieles en una de las naves, y un tercer plano más alto de columnas. Se ha empleado la técnica de estregar con el dedo el lápiz, para sombrear.

Núm. 13. *Calle de Murviedro*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz negro.

Firma: Ángulo inferior izquierdo.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Caballerías engalanada, avanzando en dirección derecha-izquierda. El mayor peso compositivo que origina esta dirección está equilibrado por la figura apenas sugerida de un segundo animal, avanzando en la misma dirección pero situado en un plano más elevado e inclinado, a la izquierda de la caballería, que contribuye a evitar que la composición caiga por la derecha. Puesto que esta serie de dibujos parece estar dedicada a la festividad del



Corpus, cabe la posibilidad de que se trate de los carros de la murta que alfombran de enramada las calles por las que ha de pasar la Procesión (cfr. V. Ferrer Olmos, *El Corpus valenciano*).

Núm. 14. *Sans C. de Cuarte*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz negro.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Tres personajes vestidos con trajes del siglo XVII (?) en primer plano, y un segundo plano lejano en el extremo izquierdo. Se ha empleado la técnica de borrar con el dedo para producir sombreados.

Ha sido imposible encontrar la relación entre el título del dibujo y su contenido. Me inclino a pensar que se trata de personajes disfrazados para participar en alguna fiesta o procesión.

Núm. 15. *Calle de Cuarte*

Medidas: 15 x 21,5 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz siena. Título y fecha en lápiz negro.

Fecha: 1916.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Tres figuras abocetadas definen el espacio triangular por donde pasa una de las Rocas de la Procesión del Corpus. Conjunto realizado en trazos muy largos y esquemáticos con sombreados en líneas diagonales.

A pesar del título no consta que la Procesión del Corpus haya pasado en 1916 por la calle de Cuarte, sino por el Tros-Alt y la Bolsería según el itinerario

descrito por Ferrer Olmos (cfr. *El Corpus valenciano*).

Núm. 16. *Hospital de Enconill o derecho de sangre*

Medidas: 10,5 x 12 cms.

Materiales: Papel satinado blanco y lápiz negro.

Propiedad: Museo Nacional González Martí.

Edificio escorzado en diagonal, que se abre desde el ángulo inferior izquierdo hacia el centro del lado derecho; al unirse con la línea de horizonte en sentido opuesto, el conjunto delimita un espacio triangular, muy característico de las composiciones del siglo XIX.

Es quizá el más recordado de los dieciséis dibujos presentados, el menos espontáneo, si salvamos el ágil movimiento de la figura que avanza hacia el fondo, resuelto en un simple borrón de trazos diagonales, así como la esbozada figura de la esquina, o los árboles del fondo cuya impresión se limita a unas rápidas y sugerentes líneas. El resto de la composición es claro y estático. El hospital al que alude el título fue fundado por Pedro Conill en 1397 según Cruilles (*Guía*, T. II, pág. 141) y 1262 según Orellana (cita del libro de Cruilles) para hospedar a pobres peregrinos transeúntes, con la obligación de albergarlos durante tres días y darles dos reales de vellón de limosna. Estaba situado en la calle de Carnicers, donde más tarde se edificó el convento de la Encarnación (cfr. M. Sanchís Guarnier, *La Ciutat de València. Síntesi d'Història i Geografia urbana*, Cercle de Belles Arts, València, 1972) por lo que el dibujo alude únicamente a los arcos del vestíbulo que, según Cruilles, todavía existían a fines del siglo XIX.

---

## *La estampa romántica europea y el orientalismo meridional*

PEDRO A. GALERA ANDREU

El objeto de este trabajo es estudiar el papel del grabado en el panorama de las artes en el siglo XIX, especialmente el extranjero a nuestro país, por ser España, y alguna región como Andalucía en concreto, un fenómeno de atracción cultural para la Europa romántica, que pasada su eclosión de las décadas centrales del siglo, persistirá de forma variable hasta nuestros días. Por tanto, la relación entre la estampa, sus autores, y la misma cultura española, en un sentido amplio, nos ha llamado poderosamente la atención.

Los casi cuatrocientos grabados durante la primera mitad del siglo XIX<sup>1</sup>, que tuvieron exclusivamente por objeto a Granada y a sus monumentos prueban sobradamente el interés y la importancia de esta ciudad para el estudio del romanticismo, de su manifestación en el grabado e incluso sus variaciones a lo largo de esos cincuenta años.

### GRABADO Y ROMANTICISMO

La característica más específica del grabado, como se sabe, es la reproducción prácticamente infinita de una imagen que permite una amplísima difusión de ésta, bien sea asociada o intercalada en

un texto literario, lo cual le confiere un valor «ilustrativo» a dicho texto; o bien, de una forma autónoma, como Colección o Álbum de láminas, con o sin texto, pero con evidente predominio de la imagen.

Otra característica sería la de su elaboración artesanal, aspecto éste que desde cierta óptica podría «desmerecer» en su valoración artística respecto a las llamadas «artes mayores», pero que la crítica y los mismos artistas contemporáneos más aprecian. Bien sea el trabajo puro de transportar a una materia dura, en tensa lucha con la sutileza y flexibilidad del dibujo y de la pintura, una imagen —«oficio prodigioso» que diría Laran<sup>2</sup>—; o bien, es esa capacidad de reinterpretación, la línea o la sombra que introduce «ex novo» el grabador en su taller, más o menos conscientemente, modificando así el modelo, aspecto que valora Bersier<sup>3</sup>. En ambos ejemplos la estampa se contempla como obra de varios, al menos dos autores: dibujante y grabador, y así será en los casos concretos que analicemos. Pero como una mayor estimación artística del grabado, recordemos y evidenciamos los grandes pintores modernos, desde Durero a Picasso, que asumieron ellos mismos el oficio.

Por las características reseñadas creemos que el grabado fue la expresión artística «ad hoc» del ro-

<sup>1</sup> En el Catálogo de nuestra Memoria de Licenciatura, inédita, «Grabados extranjeros de Granada, 1800-1850», dirigida por J. M. Pita Andrade y leída en la Universidad de Granada en 1972, registramos exactamente 397, sin agotar todas las fuentes. Dicho Catálogo constituye la prueba básica de este análisis.

<sup>2</sup> J. LARAN, *L'Estampe*, 2 vol. París, P.U.F., 1959.

<sup>3</sup> J. BERSIER, *La Gravure, Les procédés. L'Histoire*, París, La table ronde, 1947.

manticismo, tanto por su unión a un texto, y muy especialmente a relatos de viajes, como la irreductible subjetividad en el proceso técnico de elaboración (difusión y perfeccionamiento de nuevas técnicas)<sup>4</sup>. Si reflexionamos, nos daremos cuenta de que es la «*variación*» la nota común que anima a esa estampa. La variación que está en la curiosidad, en la búsqueda constante que el burgués se impone como respuesta a la exaltación de su yo, de su subjetividad. Naturalmente, la «*variación*» será la novedad que el romanticismo impondrá frente al desarrollo clásico de la composición lineal o la yuxtaposición de acciones encadenadas, adaptando el estilo al tenor sentimental de los episodios: «la variación que permite reencontrar la identidad del tema bajo la variedad y el crecimiento formal de las apariencias»<sup>5</sup>.

Así cuando Voljavec afirma que el siglo XIX no fue capaz de elaborar un estilo artístico predominante<sup>6</sup> porque la pujante burguesía no favoreció a las Bellas Artes, no hace sino constatar la no vigencia de la política artística del Antiguo Régimen, dominada por los códigos clasicistas bajo la tutela de las Academias, aunque éstas persistan en su papel rector que progresivamente sería contestado y subvertidos sus valores artísticos por las corrientes estéticas impulsoras de la sensibilidad, cuyo origen fue bien detectado desde comienzos del siglo XVIII<sup>7</sup>, que se impondrían irrefrenablemente. Una afluencia de la sensibilidad, que rechaza una interferencia organizativa de la razón, tiende a ver la realidad de una forma diluida como una vivaz y cambiante melodía, al fin y al cabo los derroteros que toma la música romántica, precisamente estimada por la crítica como el arte por excelencia en ese período. Pues bien, tendremos ocasión de comprobar ese musical carácter también en los grabados.

## LOS VIAJES Y EL GRABADO

La Europa romántica impulsó una tradición viajera bien asentada desde el siglo XVIII en los países anglosajones. Si bien en la época de la Ilustración aquellos tuvieron un marcado carácter científico, ahora van a inclinarse más hacia el esparcimiento, aunque no exento de un interés cultural. Surge la idea del viaje como «enriquecimiento personal», tan en boga desde entonces. El romántico se abandona al impacto de nuevas tierras, nuevas costumbres... No es un viaje «turístico» actual ni tampoco tiene el rigor del Barón de Humboldt o de Celestino Mutis, aunque entre los geógrafos del XVIII y los románticos del XIX exista un común denominador: el exotismo.

El deseo de evasión, que quizá cumpla su objetivo último en la curiosidad geográfica, iba ya implícito en la «crisis de la conciencia europea» unida o espoleada por una corriente literaria fantástica procedente del Oriente o por los casi míticos piratas de Indias<sup>8</sup>. Pero el romántico del XIX, como puso de relieve hace años el norteamericano L. Hoffmann, estriba su concepto de lo exótico más en lo diferente que en lo irreal: «Se sueña con quitar lo habitual, no de caer en lo fantástico»<sup>9</sup>. Esto es, hablando en coordenadas geográficas, la posibilidad de descubrimiento de una Europa (?) próxima: la Europa Meridional. Sin duda fueron los hechos políticos, las guerras de Grecia, y con anterioridad, en España, las que pusieron en evidencia el «*décalage*» de estas sociedades respecto a las florecientes burguesías de los países occidentales.

Como quiera que sea, España iba a ser desde el punto de vista de refugio exótico analizado por Hoffmann, el país ideal: «diferente, pero no sufi-

<sup>4</sup> En opinión de L. REAN: «Desde el punto de vista técnico, la ilustración romántica está caracterizada por la difusión de la litografía, la renovación del grabado sobre madera y el retorno al aguafuerte»; Michel, *Histoire de l'Art*, 18 vol., París, Armand Colin, 1905, T. VIII.

<sup>5</sup> P. FRANCASTEL, *Peinture et société*, París, Gallimard, 1965, pág. 114 sigs.

<sup>6</sup> *L'Europe... du XIX siècle et du XX siècle*, 7 vol., Milán, Marzorati Ed., 1959, pág. 381.

<sup>7</sup> Cfr. P. HAZARD, *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid, Pegaso, 1952, especialmente refiriéndose a la obra del Abate Dubos (*Reflexions Antiques sur la poesie et la peinture*, 1719) en la que «la sensibilidad viene a ser el origen de lo bello, de lo sublime y del Arte».

<sup>8</sup> *Idem*, pág. 338.

<sup>9</sup> L. HOFFMANN, *Romantique Espagne. L'Image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, New Jersey-París, University of Princeton-P.U.F., 1961, pág. 149.

ciente para que sea inconcebible de adaptarlo, de rehacer una vida más exultante o en calma, más novelesca o más dulce, según el temperamento del señorador»<sup>10</sup>. Nuestro país ofrecía desde el contraste geográfico (abrupto relieve-llanura; secano vega; climático, etc.) hasta su peculiar Edad Media, de convivencia y oposición con la cultura musulmana: una doble evasión en el espacio y el tiempo, muy a la medida de lo que precisamente buscaban aquellos hombres. Por otro lado, la masa humana, la realidad viva del «pueblo» (en la pura indagación del Volkgeist) era del máximo interés: imbuidos de principios religiosos exacerbados y de virtudes personales como el valor, la fiereza hasta la crueldad, la fidelidad... perdidas en la Nueva sociedad europea. Parece ser la misma invasión francesa la que destapó este ancestro, hasta en el mismo campo de batalla, pues la guerrilla, sociológicamente, es juzgada por historiadores contemporáneos como «fenómeno rural y, como el carlismo, un aspecto del odio campesino hacia la civilización urbana»<sup>11</sup>.

Ahora bien, en la conciencia y en el testimonio del visitante extranjero van a existir una clara dicotomía entre la España oficial, la de los gobernantes, y el pueblo llano. Denostada la primera y ensalzada sin límites la segunda. Salvandy (*Don Alonso ou l'Espagne*, 5 vol., Stuttgart, 1826) afirma categóricamente: «España tiene dos caras: la primera, es la de una nación vieja, corrompida por la decadencia; la segunda, la de un pueblo eternamente joven»<sup>12</sup>. Mas de cualquier forma en la década de 1830 se percibía un febril interés por conocer el sur, como se desprende de cierto periódico francés de esas fechas: «La pequeña Mme. F... no sueña mas que llanuras y relieves, viajes, como Byron, M. Lamartine... Italia, España... las sierras, las lagunas, los andaluces, los sombreros, los bandidos; ella no habla de otra cosa»<sup>13</sup>.

El viaje como gran experiencia vivida difícilmente podría escapar al testimonio, por lo común es-

crito, de su autor. A la viveza narrativa pronto se hace imprescindible la ilustración y al final, una serie de láminas simplemente, sustituirá toda referencia literaria. Sin contar las obras gráficas que abundaron en este período (entre las primeras, el *Atlas* del Príncipe Adalbert Von Preusen, Berlín, 1845<sup>14</sup>, o el *Viaje del danés* Chr. K. F. Molbech, *Meaned i Spanien*, Kjobenhavn, 1848, efectuado con subvención del Rey Christian VIII<sup>15</sup>. Entre las segundas, lo más representativo pueden ser las «series turísticas» como los *Jenning's Landscape Annual* —dedicadas anualmente a España desde 1835 a 1838— o las de Edouard Magnien *Excursions en Espagne ou chroniques provinciales de la peninsule*; aparte de las revistas dedicadas por entero al costumbrismo como la inglesa *The Picturesque Weekly*).

Es fácil comprender que a medida que aumentaban los libros y los deseos de viajes, con la heterogeneidad de personajes que venían, lo más importante no era dar la imagen exacta, matemática, de la realidad vista, sino simplemente una imagen sugerente recompuesta a medias entre el dibujante, el grabador y el lector. La ilustración es por tanto una contribución que, de hecho, cada vez tiende a independizarse con la proliferación de Álbums y que, por tanto, requiere una precisa valoración artística en el conjunto del arte romántico. «Pido humildemente perdón —escribe E. Begin en 1850— a todos los que de confianza, ante la vista de un álbum se apasionan por la Alhambra, de destruir sus ilusiones; pero no puedo disimular que las litografías, incluso los grabados ingleses o franceses, no dan más que una falsa idea»<sup>16</sup>. Esa falsa idea es justamente la que nos interesa y creemos le da al calificativo «pintoresco» (*Pittoresque*, *Picturesque*), con que casi todas las obras al respecto se suelen titular, su original y profundo sentido estético.

En efecto, lo «pintoresco», como categoría estética independiente de lo «bello» y de lo «sublime»,

<sup>10</sup> L. HOFFMAN, pág. 149.

<sup>11</sup> R. CARR, *España, 1808-1939*, Barcelona, Ariel, 1969, pág. 117.

<sup>12</sup> Testimonio recogido por L. HOFFMANN (op. cit., pág. 75).

<sup>13</sup> A. FARINELLI, *Viaje por España y Portugal. Suplemento al Volumen de las Divagaciones Bibliográficas (1921)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1930, pág. 381 (recogido a su vez de L. Maigron, *Le romantisme et les mœurs*, París, 1910, pág. 251).

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> A. FARINELLI, *Viaje por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Nuevas y Antiguas Divagaciones Bibliográficas*, 3 vol., Firenze, 1944, T. III, pág. 327.

<sup>16</sup> E. BEGIN, *Voyage Pittoresque en Espagne et Portugal*, París, Belin-Leprieur Ed., 1852, pág. 426.

surge a fines del siglo XVIII en Inglaterra dentro del sistema de pensamiento empirista. Los teóricos los pintoresquismo, Gilpin, Price y Payne Knight, no coinciden en una definición sobre el mismo. Para Gilpin, que sólo lo aplica a la pintura, le concede la propiedad de ser *rudo y áspero*, de *ofrecer contrastes*; para Price, en tanto que situado entre lo «bello» y lo «sublime», le otorga la cualidad de la *variedad*; por último, Payne Knight parece volver a la posición de Gilpin al limitarlo sólo a la pintura, ya que se trata de una asociación subjetiva de contrastes según la disposición de los objetos<sup>17</sup>. Nos encontramos por tanto, que aquello que definíamos como quintaesencia del arte romántico está condensado en la teoría del pintoresquismo y ésta, explicitada en la práctica, en el grabado de la primera mitad de siglo.

#### GRANADA Y SU SIGNIFICACIÓN EN EL VIAJE ROMÁNTICO

Dentro de la corriente viajera hacia España, fácilmente se patentiza la especial consideración que tuvo Granada en sus relatos y en sus láminas, que creemos justifica el que la hiciéramos objeto de referencia en este análisis del grabado romántico. Sin duda, Granada es una encrucijada, en la doble coordenada de espacio-tiempo, para la evasión y por esa razón en su día creímos oportuno, y nos ratificamos ahora, en calificarla como el «Oriente Inmediato».

La retroacción de Oriente al plano inmediato de la península ibérica, para un europeo, creemos se puede corroborar al amparo de la clave interpretativa de lugar exótico, tanto por su geografía como por su historia.

En un orden geográfico, aparte de lo ya reseñado respecto al paisaje exótico, conviene destacar la importancia de un clima cálido; «ardiente», incluso. «Los países exóticos son aquéllos donde hace calor»<sup>18</sup>. Y he aquí cómo se puede constatar esa presencia oriental en el medio físico leyendo un

fragmento de los *Souvenirs d'Espagne* de Cornille: «Dos grandes divisiones trazadas por la naturaleza y que ni el tiempo ni los sucesos pueden alterar. Aquí, la España del Mediodía, con sus productos asiáticos, su eterna primavera: La España de Granada, con sus naranjos en flor, con sus mujeres de cabellos negros»<sup>19</sup>. También su peculiar relieve proporcionará un escenario mágico y sorpresivo, con su agudo contraste de montañas y llanuras; de «efecto pictórico» calificará «I Irving una reata de mulas» salvando pausadamente los recovecos y las sinuosidades del tortuoso desfiladero»<sup>20</sup>.

En cuanto a su pasado histórico resultaba especialmente atractivo por ser la Edad Media su momento de esplendor y además con la peculiaridad de ser un dominio musulmán; las instituciones, la cultura árabe toda, quedaba simbolizada en este último bastión musulmán en Occidente.

Antes de tomar contacto con la ciudad, ya parecía latir en aquellas mentes enfebrecidas la idea de un reencuentro con una ciudad oriental. «Con este bonito nombre de Granada, ya habéis construido en vuestra imaginación una ciudad de la Edad Media, mitad cristiana, mitad mora», escribe A. Dumas<sup>21</sup>. Pero la impronta que atrae a los románticos es la musulmana. Para ella van todos los elogios y su veneración. «Bajo los moros, Granada fue rica, brillante, culta, industriosa y valerosa; ahora es pobre, aburrida, ignorante, indolente y áspera»<sup>22</sup>, escribía Richard Ford, contraponiendo pasado y presente. No menos encendida y románticamente escribe Thomas Roscoe, editor del célebre *Jenning's Landscape*: «Los moros de España fueron un pueblo marcado por las más extrañas líneas de poder humano y genio»<sup>23</sup>.

Monumentalmente, los restos del arte musulmán fueron desde el siglo XVIII acicate para to-

<sup>17</sup> Cfr. V. ALFIERI, *L'Estetica dall'Illuminismo al Romanticismo*, Milán, Marzorati Ed., 1957, pág. 74-78.

<sup>18</sup> L. HOFFMANN, pág. 77.

<sup>19</sup> Recogido por L. HOFFMANN (op. cit., pág. 71).

<sup>20</sup> W. IRVING, *La Alhambra. Cuentos*, Madrid, Ed. Ibéricas, 1953, pág. 16-17.

<sup>21</sup> A. DUMAS, *De Paris à Cadix*, 5 vol. París, Garnier-Frères, 1847, T. II, pág. 253.

<sup>22</sup> A. GAMIR SANDOVAL, *Granada (Extracto del «Handbook for Travellers in Spain» de R. Ford)*, Madrid, Patronato de la Alhambra, 1955, pág. 14.

<sup>23</sup> Th. ROSCOE, *Jenning's Landscape Annual. The Tourist in Spain*, London, 1835, Preface.



dos los viajeros; a la cabeza, la Alhambra. Esta fortaleza-palacio constituyó un objeto de estudio específico, muy especialmente para los ingleses, de los que ya se hacía eco a principios de siglo R. Semple «el más fino espécimen de la arquitectura árabe en Europa... La Alhambra es sin duda el gran objeto de atracción para todo viajero que visita Granada y ha sido motivo de muchas descripciones»<sup>24</sup>. Pero aparte de ella, la misma ciudad tenía en su urbanismo por esas fechas buenos ejemplares de arquitectura musulmana: Bibarrambla, la Alcaicería y la «Casa del Carbón» son los puntos más atrayentes que leemos en los *Sketches* de Sir Arthur Capell Brooke (hacia 1830)<sup>25</sup>.

Resaltemos finalmente que aparte de sus valores históricos y artísticos hay también una estimación de su ambiente: el color, el agua, las gentes. Todo está bien recogido, y en última instancia es el marco que fija al artista y que motiva poderosamente su expresión (nos referimos siempre al romanticismo, naturalmente). Por eso quizá la impresión que dejó el artista francés Girault de Pangey en la Introducción de los *Souvenirs de Grenade* sea el compendio más elogioso de cuanto se pudiera decir de una ciudad en 1830: «Granada, como Nápoles, Edimburgo, Constantinopla, una ciudad que debe a su cielo, a su posición, a sus monumentos, una originalidad sin rival... Roma tiene su Coliseo, su color poderoso y solemne; Nápoles, su cielo de Oriente y sus naranjos; Berna, el horizonte majestuoso de sus nieves y de sus glaciares: Granada presenta a la vez todos estos aspectos diversos... Tal es la ciudad de los pintores y de los poetas»<sup>26</sup>.

## LAS COLECCIONES DE GRABADOS

### Grabado «pre-romántico»

Las obras que aparecen dentro de la primera década del siglo son desiguales entre sí, y en un prin-

cipio han podido clasificarse dentro del apartado del «pre-romántico». Parecen ser obras de encargo, y el problema político de la invasión francesa está latente detrás, aunque a distancia.

En un orden cronológico quizá fuera primera la obra de James Cavanagh Murphy, *The Arabian Antiquities of Spain*, editada en 1816, aunque según testimonio del propio autor llegó a la península en 1802; asimismo precisa que una vez en Granada, el Earl of Bristol, que previamente había enviado a dos artistas romanos para que le dibujaran la Alhambra, por informes de un amigo suyo se la encarga a él. Prosigue diciendo que empleó siete años en su «labor de campo», y otros siete después para su publicación<sup>27</sup>. Toda esta declaración, e incluso la misma obra completa, fue ferozmente desmantelada pocos años más tarde por un erudito e hispanófilo compatriota, Richard Ford. Este autor, en su *Handbook* asegura que fue una mala copia de las *Antigüedades Arabes* (hacia 1775, con segunda edición en folio en 1804), obra española del arabista D. Pablo Lozano y grabados de D. Pedro Arnal. «Se publicó como negocio de librería, y es difícil creer que Murphy estuviese jamás en España. Se trata de un libro hinchado, irritantemente elogiado por el Dr. Dibdin en su *Library Companion* y que nadie que intente formarse una biblioteca española debe consultar jamás»<sup>28</sup>.

Tales juicios, apasionados como el carácter de Ford<sup>29</sup>, en verdad son fuertes. Efectivamente el plagio es claro en las láminas de planos y algunos alzados, en los que aparece la escala de medidas en «pies castellanos» y sin el nombre de Murphy como dibujante al pie; pero no así en los grabados de amplias panorámicas sobre la Alhambra o de la ciudad. Y es que de las noventa y seis planchas que lleva la obra (nueve son de Córdoba y las restantes de Granada) se nota una clara diferencia entre la lámina «erudita» dedicada a ornamentos y detalles decorativos, frente al resto de vistas más ambientadas. Las primeras respondiendo a una demanda de conocimientos propia del siglo XVIII; pero que tratándo-

<sup>24</sup> R. SEMPLE, *A Second Journey in Spain in the Spring of 1809*, 2 vol. London, C. and R. Baldwin, 1809, pág. 154.

<sup>25</sup> A. CAPELL BROOKE, *Sketches in Spain and Morocco*, 2 vol., Henry Colburn and Bentley, 1831, T. II, pág. 229.

<sup>26</sup> G. DE PRANGEY, *Monuments Arabes et Moresques de Cordue, Seville et Grenade*, París, Chez Veith el Hauser Marchad d'Estampes, 1837.

<sup>27</sup> J. C. MURPHY, *The Arabian Antiquities of Spain*, London, 1815, «Introduction».

<sup>28</sup> A. GAMIR SANDOVAL, pág. 23. (Recientemente se ha publicado en castellano su *Cosas de España*, Turner, Madrid, 1975).

<sup>29</sup> Así lo afirman GAMIR SANDOVAL y GERALD BRENAN en el prólogo a *Cosas de España*.

se del arte musulmán persistirá en toda esta primera mitad; son esquemáticas, sin dificultad de grabación, rutinarias. Y en fin, fácilmente plagiables. En la serie de vistas, el grabado se enriquece con la aparición de primeros planos de vegetación, cielos ennuarrados, distintas incidencias de la luz en diferentes planos e incursión de personajes. El agua-fuerte, los distintos buriles, van transformando la fría visión analítica en una atmósfera apasionada. En los interiores de la Alhambra, las proporciones son ostensiblemente variadas en algunos casos y muchos detalles fantásticamente imaginadas. Sólo los personajes, en cambio, conservan un papel convencional con su hierática actitud. Poco importa aquí la fidelidad al modelo, quizá existan muchas interferencias entre el dibujo y el grabado, también de posibles estampas de otros viajes. Las grandes planchas de cobre (entre 350 y 500 mms. de longitud) han hecho endurecer el trabajo de los burilistas y se acusa mucho la contraposición de manchas y claros; pero su pintoresquismo incita a la fantasía y la obra de Murphy con su autenticidad o con su plagio, fue éxito de librería y eso contó bastante.

La otra obra, coetánea, la de Alexandre Laborde, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, goza por el contrario de una estimación universalmente reconocida. Hijo de un español nacionalizado en Francia, Alexandre de Laborde (1773-1842) hizo carrera política y en calidad de tal vino a España en 1800 con la embajada de Luciano Bonaparte<sup>30</sup>. Esta implicación política parece que se tradujo en la utilidad que tendría su labor en la campaña napoleónica en nuestro país por lo que toca a sus planos; porque el *Voyage* en cuatro tomos fue apareciendo en 1806, 1811, 1812 y 1820, pero paralelamente apareció su *Itinéraire Descriptif de l'Espagne* (1808), que a juicio de D. Elías Tormo constituye «una verdadera enciclopedia de lo hispánico»<sup>31</sup>.

El segundo tomo, dedicado a las ciudades de Córdoba y Granada, comprende setenta y cuatro grabados, de los cuales los veinticinco primeros se refieren a Córdoba, y el resto a la ciudad de la Alhambra. Con marcada preferencia por la fortaleza,

los detalles decorativos son más escasos que en la obra de Murphy, ganando las vistas panorámicas, que poseen bastante más calidad. Hay que tener en cuenta que Laborde no es dibujante y sí autor de los comentarios que acompañan a las láminas. Pero el conjunto de dibujantes y grabadores es excelente, destacando el pintor de género Dutailly<sup>32</sup> y el grabador J. Perdoux, «inventor de una mecánica propia de hacer los cielos, los fondos y de tinter los planos»<sup>33</sup>.

Es precisamente por la concepción de esos grabados, algunos de los cuales el mismo Laborde denomina «Vistas pintorescas» (Vistas del Albaicín y de la Alhambra desde distintos puntos), por lo que cuesta trabajo aceptar el calificativo de pintoresco como sinónimo de ilustración, tal y como lo explica A. del Hoyo, pensando en que todavía «no había sonado la hora pintoresca de España»<sup>34</sup>. Basta observar el primero de los grabados, «Vista general de Granada», escogiendo cuidadosamente el enfoque del barranco que separa Torres Bermejas de la Alhambra, escalonándose hacia el fondo Santa Ana, la Catedral, la Vega y unas montañas, todo ello con una dinámica alternancia de volúmenes destacados por los rayados del buril; el contraste de luces y sombras, la vegetación de primer término y el contraste de luces y sombras, la vegetación de primer término y su penumbra. Cuando además leemos el comentario del propio Laborde, pocas dudas nos quedan: «Un espectáculo bien raro en estas comarcas, la bella vegetación que sube por todas partes alrededor de los viejos monumentos de Granada, su pena, este aire de tristeza y de vetustez que el aspecto de las ruinas imprime a la mayor parte de las ciudades de España»<sup>35</sup>.

Y una última precisión a tener en cuenta: los dibujos preparatorios del *Voyage*, que fueron objeto ya de una Exposición<sup>36</sup>, más los de la Bibliothèque

<sup>32</sup> E. BENEZIT, *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, 8 vol. France, Librairie Grund, 1948, T. III, pág. 451 y T. VI, pág. 590.

<sup>33</sup> *Ídem.*, T. VI, pág. 590.

<sup>34</sup> Ch. DAVILLIER, op. cit.

<sup>35</sup> A. LABORDE, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*, 4 vol. París, L'Imprimerie de P. Didot-l'Ainé, T. II, pág. 15-16.

<sup>36</sup> Junta de Museos de Barcelona, «Exposición de dibujos para la ilustración del "Voyage pittoresque et historique de l'Espagne"», Barcelona, Palacio de la Virreina, oct.-nov. 1960.

<sup>30</sup> Ch. DAVILLIER, *Viaje por España*, Madrid, Ed. Castilla, 1949, (Prólogo de A. DEL HOYIM, pág. XVII-XVIII).

<sup>31</sup> *Ídem.*

d'Art et d'Archeologie des Université de Paris, algunos de los cuales fueron dados a conocer recientemente<sup>37</sup>. Entre estos últimos, dos de ellos dedicados a Granada y firmados por el mismo Laborde, como «Fontaine arabe a Grènade» (dibujo a pluma), se caracterizan a juicio de Mme. Damiron, por la «ligereza» y la «finura» de la traza y de la aguada de tinta, que creemos próximos a esa impresión fugaz y diluida, característica de la estampa de los años venideros.

Obras pues, las de Murphy y Laborde, que con sus anclajes en el pasado pudieran calificarse desde una cierta óptica evolucionista de «pre-románticos», pero sustancialmente inmersas en esa «estética del genio», al decir de Alfieri, que no reconoce esos matices de pre- y romántico pleno, en la medida que «mira a una realidad que se hace y se transforma»<sup>38</sup>.

### El apogeo de la estampa romántica

Tras la «Guerra de Independencia» España quedó en un estado latente de belicismo con la llegada de Fernando VII y su enfrentamiento al liberalismo surgido de las Cortes de Cádiz, para que al final la Europa vigilante de la Santa Alianza decida invadir el territorio con los «cien mil hijos de San Luis». Las relaciones de Europa con nuestro país siguen dominadas por el sello de lo militar y, aunque no se repita una aventura como la de A. Laborde, existía la conciencia en el ejército francés de ser el introductor de la atención hacia España, como afirma Du Rozoir en el Prefacio de su libro<sup>39</sup>. Los ingleses, por su parte, desde Gibraltar no pierden contacto con la península, también desde una óptica militar y política (separándose de la

Santa Alianza, fueron los tradicionales aliados de los liberales españoles) y así, frente a la obra anteriormente citada podríamos contraponer la del Capitán Rochfort Scott, por ejemplo<sup>40</sup>.

Es Inglaterra, quizá por su liberación política de la pía y monárquica Europa, la que se convierte en plataforma impulsora de la burguesía romántica, o mejor, a causa del crecimiento de esta clase. Son los años de la Guerra de Independencia griega, con la presencia del poeta Byron. Por lo que aquí nos interesa, hemos de resaltar la presencia en Granada (1827) del dibujante inglés T.H.S. Estcourt, que deja un pequeño álbum de vistas de la Alhambra<sup>41</sup>, obra ya netamente romántica.

Estcourt es un dibujante «desconocido»<sup>42</sup> porque no parece que dejara otra obra de importancia. Estamos, posiblemente, ante el simple testimonio de un viajero que ha dejado grabada su peculiar impresión de la Alhambra en catorce estampas y un dibujo sin el más mínimo apoyo literario. La imagen que ha reducido el tamaño (200 x 160 mms.), sustituye el trazo vigoroso visto anteriormente por un débil rasgo que se identifica al dibujo de apunte. Se incurre en flagrantes errores de observación en los elementos arquitectónicos, matizándolos con dosis de mayor orientalismo, como en el arco de la Puerta de la Justicia, que más bien parece persa, o troca los tejados de las casas granadinas dibujados al pie de la Alhambra por otros nórdicos. El subjetivismo se acentúa de manos del dibujante al grabador. Pero quizá donde se condense la visión romántica sea en el persistente tono sombrío que invade todas las estampas, subrayados por el abigarramiento de nubes, cúmulos blancos y oscuros, y una presencia vegetal siempre dispuesta a espesarse con cualquier pretexto para reforzar así la melancolía de la «darkness» (la oscuridad), ese término que se repite tanto en los relatos coetáneos. Capell Brook narra su entrada en Granada por la

<sup>37</sup> S. DAMIRON, *Dessins originaux pour l'illustration du «Voyage Pittoresque et Historique del'Espagne»*, Granada, Actas XXIII C.I.H.A., 1976, T. II, pág. 484-86.

<sup>38</sup> V. ALFIERI, pág. 210.

<sup>39</sup> «Los grandes sucesos de los que España es el teatro desde hace quince años, y el papel importante que Francia... es llamada a cumplir hoy más allá de los Pirineos, han vuelto todas las miradas hacia esta Península hasta entonces tan poco conocida del resto de Europa». (Ch. M. DU ROZOIR, *Description Geographique, Historique, Militaire et Routière de l'Espagne*, París, Chez Pillet Ainé, 1823.

<sup>40</sup> C. ROCHFORD SCOTT, *Excursions in the Mountains of Ronda and Granada*, London, Henry Colburn, 1838.

<sup>41</sup> El título exacto: *Alhambra, 1827*. Published by S. Dickinson, 1832.

<sup>42</sup> E. BENEZIT, T. III, pág. 613. Recoge escuetamente: «Dibujante del siglo XIX (Escuela Inglesa). Se le debe una serie de *Vistas de la Alhambra*». Más habla, en cambio, del grabador, W. Westall A.R.A. (T. VIII, pág. 720), «experto como dibujante de viajes, miembro de la Old Water Colour Society».

«Alameda del Genil» (El Salón), lugar frondoso que Estcourt recoge en su último grabado, de esta manera: «y cuando pasamos el umbroso bosque de la Alameda, que no presentaba entonces sino *una masa oscura*, los únicos sonidos que golpearon el oído fueron las murmurantes aguas del Xenil y el trémulo follage quebrando la luz por la brisa»<sup>43</sup>.

La llegada de Luis Felipe de Orleans al poder en Francia (1830) que supone el triunfo de la clase burguesa, sirve como detonador para otros países occidentales como Bélgica, Polonia, Italia y Alemania. Podemos decir que a partir de esa fecha Europa occidental comienza su singladura liberal y nacionalista; pero es también el triunfo del capitalismo industrial y financiero, y el gran momento del romanticismo. En efecto, la década de 1830 registra el mayor número de viajes, textos y estampas sobre España, y por supuesto sobre Granada. Es muy significativo que 1829 fuera el año de creación del primer Álbum de firmas de la Alhambra, y que conste por esos años la presencia de figuras como Disraeli o Delacroix.

Francesa es precisamente la primera obra gráfica de esa década. Su autor, Girault de Prangey, pintor y dibujante (1804-1893), muy interesado en el conocimiento del arte árabe, emprendió con este motivo un viaje artístico a Túnez, Argelia, Andalucía y Sicilia en 1832<sup>44</sup>. A fines de dicho año se encontraba ya en Granada. Dos obras suyas prueban su atención a la ciudad de los Cármenes: *Monuments Arabes et Moresques*, ya aludido, y *Choix d'Ornements moresques de l'Alhambra*<sup>45</sup>. En ambas, su obsesión por la arqueología le lleva a recoger el detalle arquitectónico u ornamental preferentemente, sobre todo en la segunda, pero no puede rehusar el incluir las vistas ambientales de la misma Alhambra o de Granada, de un profundo romanticismo. El procedimiento de estampación es la litografía.

La introducción del sistema de grabado sobre piedra, tan unido a la estampa romántica, refuerza el trazo suave, más fuminado, y particularmente en De Prangey esa disolución musical de la forma,

puesta de manifiesto principalmente en las vistas interiores de la Alhambra, donde la presencia del agua, como en el estanque de los Arrayanes, diluye en su ondulante superficie la arquitectura reflejada, que se vuelve frágil y fantástica, jugando con el recurso de la ensoñación. No nos pasa desapercibido el que un teórico y cineasta francés contemporáneo, Jean Mitry, utilice el recurso de la onda en el agua para expresar en imágenes la obra de Debussy.

Señalemos también cómo en 1836 Girault de Prangey enviaba al Salón de París un cuadro titulado *Promenade et tours d'enceinte du Palais de l'Alhambra à Grenade*<sup>46</sup>.

Sin embargo el grupo más compacto y también de más transcendencia durante esta década es el inglés, con figuras tan interesantes como David Roberts, John Frederick Lewis, Georges Vivian y Owen-Jones.

David Roberts quizá sea el que más ha difundido la imagen de España al ser el ilustrador del *Jenning's Landscape Annual*, cuyas láminas aún se siguen reproduciendo. También su influencia sobre otros artistas, precisamente españoles como Genaro Pérez Villaamil<sup>47</sup>, testimonia su valía como artista representativo del momento. Este pintor escocés (1796-1864), clasificado como «pintor de arquitecturas y acuarelista», tuvo sus comienzos como pintor de decorados de teatro, primero en el Teatro Real de Edimburgo (1822) y posteriormente en Londres trabajando para el Drury Lane y el Covent Garden<sup>48</sup>, iniciando posteriormente sus periplos por el Mediterráneo, de los que sacaría sus *Serie de Sketches*.

Una de esas series son los *Sketches in Spain*, colección de litografías realizadas entre 1832 y 1833<sup>49</sup>, de las cuales sólo cinco corresponden a Granada. Tanto en estas litografías como en los grabados sobre acero (quince) que comprende el primer tomo del *Jenning's*<sup>50</sup>, su formación en decora-

<sup>43</sup> A. CAPELL BROOK, pág. 219. (El subrayado es nuestro).

<sup>44</sup> J. F. RIAÑO, «La Alhambra», *Revista de España*, T. XVII, núm. 385-386, Madrid, 1884, pág. 202.

<sup>45</sup> G. DE PRANGEY, *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra*, París, A. Hauser, 1837.

<sup>46</sup> E. BENEZIT, T. IV, pág. 268.

<sup>47</sup> A. ARIAS ANGLÉS, «Influencias en la obra pictórica de Pérez Villaamil», *Goya*, núm. 133, 1976, pág. 29-37.

<sup>48</sup> E. BENEZIT, T. VII, pág. 282.

<sup>49</sup> D. ROBERTS, *Sketches in Spain (Taken During the Years 1832 & 1833)*, London, Hodgson & Graves, 1837.

<sup>50</sup> Th. ROSCOE, op. cit. (Drawings by D. Roberts).



dos teatrales está perfectamente combinada con la visión romántica al servicio de un montaje escenográfico donde la historicidad de los monumentos se funde con la vida cotidiana en un acusado contraste. La arquitectura, blandeada, con todos los signos del tiempo bien patentes, se estiliza decantándola del plano de lo cotidiano (calles, casas, personajes) a la vez que la integra, emergiendo de ese mismo plano. Para ello, Roberts va a utilizar la instantánea del momento en la calle, de forma que sin forzar el tipismo, «pasado» y «presente» queden unidos y separados a la vez; la imagen se convierte en un continuo contraste de planos, en el espacio y en el tiempo. Roberts no ha abandonado el convencionalismo en las figuras sobre todo; sólo ha configurado una escena con una determinada valoración sentimental de la historia.

En una línea similar se mueve Georges Vivian (1798-1873), arquitecto y dibujante de temas españoles e italianos<sup>51</sup>, cuyas obras referentes a España, *Scenary of Portugal and Spain* y *Spanish Scenary*, recogen en total unas setenta y cinco láminas entre dibujos y litografías, donde Granada aparece más escasamente representada (sólo cinco litografías en el *Spanish Scenary*) y con atención preferente a la fidelidad de la «cara del país» como él mismo afirma<sup>52</sup>.

John F. Lewis, pintor londinense (1805-1876) y dibujante de una extraordinaria facilidad, supone una inversión de Roberts referente a la composición y a la concepción de la estampa. Su contacto con España, a partir de 1832, es decisivo en cuanto que abandona el género animalista, que practicaba con su padre, el grabador Frederick Christian Lewis «el Viejo», por los paisajes meridionales<sup>53</sup>. Pero Lewis se siente más atraído por lo que él mismo denomina «Carácter español» y que adjunta el título de sus *Sketches*<sup>54</sup>, que no es más que la tipificación del costumbrismo con sus clérigos, bandoleros, castizos, acompañados por lo co-

mún de una naturaleza muerta formando un primer plano a gran escala que se sobrepone al plano monumental y éste, incluso, es rebasado en las litografías de amplias perspectivas por un impresionante fondo de montañas y nubes. En esa concepción de la figura típica la atención se concentra en sus vestimentas, en tanto que el cuerpo adopta una belleza idealizada y convencional en sus poses muy similar a cierto tipo de «comic» actual.

Esta visión se atempera en los *Sketches and Drawings of the Alhambra*<sup>55</sup>, donde hay mayor preocupación por la objetividad hacia el monumento, pero con todo no puede evitar algunas distorsiones a fin de acomodar sus queridos personajes en un plano preferente.

Frente al pintoresquismo apasionado de Roberts, Lewis o Vivian, por los mismos años, otros compatriotas dirigían su apasionamiento a estudiar y grabar el amplio repertorio ornamental de la Alhambra, dentro del no menos romántico «revival» arquitectónico musulmán a llevar a la práctica. Estos hombres eran Jules Goury y Owen Jones<sup>56</sup>. Ambos llegaron a Granada en 1834. Sus propósitos, según manifestación expresa en el Prólogo de su obra<sup>57</sup>, eran dar al mundo «una más perfecta representación del Palacio de la Alhambra de las que hasta entonces habían sido obtenidas». Para ello creían tener ventaja con una larga estancia en Egipto. Pocos meses después moría Goury, víctima de la peste, quedando Owen Jones como único autor. Éste, dibujante y arquitecto, sería el encargado de la decoración de la Exposición de 1851 en Londres y más tarde, de la del Crystal Palace. En relación con esta última, cita Riaño la publicación de Jones: *The Alhambra Court in the Crystal Palace*<sup>58</sup>.

Las ciento una planchas impresas en dos tomos, gozaron rápidamente de una gran consideración. Todo lo que denigró R. Ford a Murphy se puede

<sup>51</sup> E. BENEZIT, T. VIII, pág. 597.

<sup>52</sup> G. VIVIAN, *Spanish Scenary*, London, P. and D. Colnaghi & Co., 1838.

<sup>53</sup> E. BENEZIT, T. IV, pág. 558.

<sup>54</sup> J. F. LEWIS, *Sketches of Spain and Spanish Character (Made During his Tour in that Country in the Years 1833-34)*, F. G. Moor & J. F. Lewis, s/a.

<sup>55</sup> Ídem. *Sketches and Drawings of the Alhambra (Made During the Years 1833-34)*, London, C. Hullmandells, s/a.

<sup>56</sup> Sobre la nacionalidad de Goury tenemos dudas; mientras para riaño es inglés (cfr. op. cit., pág. 203), en el Prólogo de su propia obra se le trata como «Monsieur».

<sup>57</sup> J. GOURY and O. JONES, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra (From Drawings Taken on the Spot in 1834)*, 2 vol., London, Owen Jones, 1842-1845.

<sup>58</sup> J. RIAÑO, pág. 203.



decir que lo compensa ante esta obra, situándola por encima de De Prangey, como la mejor hasta entonces. Riaño alaba el texto explicativo, por cierto ilustrado con pequeñas viñetas pintorescas de la Alhambra; pero sin duda, el éxito se debería a la aplicación de colores a las litografías por un laborioso procedimiento llamado litocromatografía o «lithochrysography», como lo llama R. Ford por tratarse de impresión en oro y colores sobre piedra<sup>59</sup>. El Barón Portalis escribía en 1890 que se trataba «de una de las primeras producciones de la cromolitografía y no la menos curiosa... registradas con los mismos colores de la arquitectura árabe, fueron llevados con una fidelidad y un éxito entonces totalmente nuevo»<sup>60</sup>. Sin embargo, pese al dominio de estas litografías, hay que subrayar la presencia de grabados sobre plancha de metal con algunas sutilezas como el papel sin encolar y empleo de estucos con las impresiones de ornamentos, sobre todo en los bajorrelieves, según se precisa en el Prólogo, todo ello con el fin, más que de la objetividad por la objetividad, de contribuir a «la conservación de ese peculiar sentimiento que persiste en los trabajos de los árabes», matiz nada despreciable.

Los franceses, después de Girault de Prangey, siguen a notable distancia a los ingleses en la ilustración de Viajes. En parte porque los mismos ingleses, caso de D. Roberts, trabajan para los galos como en *L'Excursions en Espagne* de Magnien; o bien porque se plagian descaradamente como ocurre con el mismo Roberts en gran parte de la obra *L'Espagne* de J. Lavallé y A. Gueroult, arqueólogo y Cónsul de Francia, respectivamente<sup>61</sup>.

La única obra exclusivamente gráfica que hemos encontrado de esos años es un álbum dedicado a la Alhambra, dirigido por el «pintoresco» Barón de Taylor; dibujante, grabador, literato, militar y funcionario —más bien lo último que lo primero— y que en calidad de Ayudante de Campo del General D'Orsay entró en 1823 en España. No abandonaría el contacto con este país, al servicio ya de

Luis Felipe de Orleans, siendo nombrado Inspector de Bellas Artes en 1838 y, de la misma manera que años atrás había favorecido al teatro romántico en calidad de Comisario de Théâtre Français, ahora impulsará las publicaciones de temas pintorescos, con el título genérico de los *Voyages Pittoresques*, con el mejor equipo de litógrafos parisinos<sup>62</sup>.

*L'Alhambra*, álbum de once litografías, aparece tardíamente en 1853<sup>63</sup>, pero de su paso por la fortaleza queda testimonio en junio de 1836, junto a otros artistas y amigos como P. Blandhard, Dauzats y Alphonse de Rayneral<sup>64</sup>. La obra puede parecer un híbrido entre la colección de De Prangey —cuyo dibujante y litógrafo es el mismo— León Auguste Asselineau— y el entusiasmo por el tipismo a la John F. Lewis, con la sempiterna presencia de bandoleros, damas con mantilla, guitarras, etc., si bien por lo más reducido del tamaño de la estampa no se da el desequilibrio de figuras, esa exacerbación del convencionalismo que hay en Lewis.

Por último, dentro de los años cincuenta el ya aludido *Voyage* de E. Begin, que aunque cuenta con muy pocos grabados son excelentes. Fueron realizados por los hermanos Rouargue (Adolphe y Emile), dibujantes y grabadores. Destacan sus vistas urbanas de Granada, donde se conjuntan hábilmente arquitectura, paisaje y tipismo, pero sin que este último se convierta en un alarde superficial. Tiene la obra un valor documental, y en tanto que compenetrada con la ciudad, no le resta su auténtico sentimiento romántico, antes bien, el trabajo sobre la plancha de metal acentúa el tono melancólico de las manchas negras. Esa incidencia en la melancolía de la mancha oscura sería seguida, aliada de una gran fantasía y con la talla dulce, por el original y sin par Gustavo Doré en la ilustración del también aludido Viaje del Barón de Davillier.

Hoy, como hace cien años, puede discutirse desde perspectivas «progresistas» el daño de esta

<sup>59</sup> A. GAMIR SANDOVAL, pág. 23.

<sup>60</sup> R. PORTALIS, «La Gravure en Couleurs», *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>er</sup> período, 1890.

<sup>61</sup> J. LAVALLEE and A. GUEROUULT, *L'Espagne*, París, Fermin Didot, 1844. Es obra de divulgación histórica, llevando la ilustración fuera de texto en pequeño tamaño.

<sup>62</sup> E. BENEZIT, T. VIII, pág. 239.

<sup>63</sup> B. TAYLOR, *L'Alhambra*, Dessins et Lithographies par Asselineau, París, A.F. Lemaître, Graveur-Editeur, 1853.

<sup>64</sup> *Album... de la Alhambra* (Colección de firmas de visitantes del monumento a partir del 9 de mayo de 1829, en la que la inauguró el donante del primer tomo, Príncipe Dolgorouki, con W. Irving). F. 12.

determinada imagen que se propagó del país. Era una mentira a medias, sin duda como toda obra artística. La imaginación y la fantasía de los románticos, máxime en una época de tan rabiosa exaltación del Yo, ha dado una imagen distorsionada de una realidad; pero la afición por esa realidad no es casual, ha de reunir unas cualida-

des básicas. El romántico europeo vio y vivió en el Sur la nostalgia del pasado y la inquietud de un futuro, que para ellos ya era presente en su país de origen. Si esa imagen escuece hoy, ¿tendrán alguna vigencia aún aquellos planteamientos? ¿Seguirá siendo Granada «la ciudad de los poetas y de los artistas?».

---

## *Pautas para establecer un renacimiento de la rejería arquitectónica española en el siglo XIX*

FERNANDO DE OLAGUER-FELIU Y ALONSO

A lo largo de la Historia del Arte español la reja de grandes proporciones queda pautada como principio constante de nuestra arquitectura, uniendo a la «idea» de muro aislante —función arquitectónica— la de la permisibilidad de la visión y del paso de la luz —función rejera—, configurando así el concepto de «reja-arquitectónica»<sup>1</sup> que, por un lado, es muro separacional en interiores y, por otro, cerramiento protector en exteriores... y, en ambos casos, con sentido de transparencia que no impide ni el paso de la luz, ni la visión del recinto que aísla.

Pero, junto a este carácter práctico y de función realmente arquitectónica, la reja alcanza asimismo un carácter de ornato estético adecuado, por sus formas, estructuras y decoración, a los diferentes estilos y corrientes que se van desarrollando a lo largo del devenir artístico.

Todo ello convierte a la reja-arquitectónica, como decíamos, en elemento indispensable de nuestros más bellos edificios, en los cuales siempre la tendremos presente, aunque —¡con tanta frecuencia!— parece pasar desapercibida a investigadores y curiosos del arte.

A finales del pasado siglo Davilier, Riaño y García Llansó comenzaron investigaciones sobre

este campo<sup>2</sup>. Y en el primer tercio del presente Artiñano, Orduña, Leguina, Vegué, Pérez Bueno y García Rey les dieron considerable impulso<sup>3</sup>. Pareció luego acontecer un largo período de desatención a la investigación de esta rama de la metalistería, que, afortunadamente, parece renacer en los últimos años gracias a los estudios de Lafond, Teresa Andrés, Amelia Gallego de Miguel y otros<sup>4</sup>.

No obstante quedan en su vasto campo muchas parcelas pendientes de estudio; por ejemplo la relativa al siglo XIX, y más concretamente, la referi-

<sup>2</sup> Sus conclusiones al respecto aparecen plasmadas respectivamente en sus obras: *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen Age et à Renaissance*, París, 1879; *The Industrial Artes in Spain*, Londres, 1879; *Historia General del Arte Metalistería*, Barcelona, 1896.

<sup>3</sup> Destacan sus publicaciones: *El tesoro artístico de España. Los hierros*, Barcelona, 1925; *Rejeros españoles*, Madrid, 1915. *Obras en bronce y en hierro*, Madrid, 1904/1914; *La rejería artística*, Madrid, 1913; *Hierros artísticos españoles, de los siglos XII al XVIII*, Barcelona, s/a; «Rejeros toledanos», *Archivo Español de Arte*, 1929.

<sup>4</sup> P. LAFOND, *Hierros del Cau Ferrat*, Barcelona, 1949; T. ANDRÉS, «El rejero Juan Francés», *A.E.A.*, 1956; E. GARCÍA CHICO, «Documentos para el estudio del arte en Castilla: maestros rejeros», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1964; T. GARCÍA CUESTA, «Cinco rejas de la Catedral de Palencia», *BSAA*, 1970; A. Gallego de Miguel, *El arte del hierro en Galicia*, Madrid, 1963; ídem., *Rejería castellana en Salamanca*, Salamanca, 1970; ídem., *Rejería segoviana*, Segovia, 1977; C. BELDA, «La obra de rejería en la Catedral de Murcia», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1970-1971; F. OLAGUER-FELIU, *La rejería toledana: obras rejeras en la Catedral*, Madrid, 1974.

<sup>1</sup> F. OLAGUER-FELIU, «Rejería arquitectónica española (I). El Maestro Pablo y su taller de forja toledano: primeras pautas», *Revista Estudios e Investigaciones* (ASIC), núm. 5, 1977; ídem., «Rejería arquitectónica española (II). Su evolución y funcionalidad a través del Renacimiento y Barroco», *R.E.I.*, núm. 6, 1977.

da a la *rejería arquitectónica del XIX madrileño*, que, junto con el foco barcelonés, fue donde se establecieron la serie de talleres desde los cuales se irradiaron y expandieron las concepciones rejerías del pasado siglo por el resto de la península.

El hecho de que la rejería del XIX constituya un campo poco trabajado viene dado, sin duda, por la teoría de Pedro Miguel de Artiñano, el cual, basándose sobre el retroceso rejero español del XVII y la no superación técnica del XVIII, reflexiona sobre el fin de la historia de la reja en nuestro país hacia finales de la decimotercera centuria<sup>5</sup>. No obstante —y aunque a punto estuvo— tal hecho no llegó a producirse: en España las labores rejerías habían tenido gran arraigo, y una tradición de tantos siglos no se borra fácilmente de un país en el que habían llegado a tomar carta de naturaleza.

Así —y esto es lo que pareció olvidar Artiñano— durante todo el XVIII hubo serie de intentos para dar impulso a este trabajo, con la aspiración de que, en lo posible, recobrara la importancia que alcanzó en el siglo XVI (la «Edad de Oro» de nuestra rejería).

El primer de tales esfuerzos corrió a cargo —y ya en el primer tercio del XVIII— del Obispo de Salamanca, quien con ello logró, entre otras cosas, la buena ejecución de las rejas del Coro de la Catedral Nueva, así como los balcones de la Plaza Mayor<sup>6</sup>.

El segundo intento rehabilitador digno de mención tuvo como principal cabeza al Cardenal Infante Don Fernando, quien —en el segundo tercio del siglo— trató de crear un gran centro rejero en Sigüenza, para lo cual llevó allí a los mejores artífices y maestros del momento, dándoles todo tipo de facilidades en cuanto a la formación de sus talleres y producción de obras, cuyos encargos el propio Cardenal encabezó, e intento éste al que se deben las largas series de rejas, balaustres, balconillos y antepechos que hoy podemos ver extendidos por gran parte de aquellas regiones<sup>7</sup>.

Finalmente —y ya en el último tercio del XVIII— se va a dar el espaldarazo definitivo al renacimiento del trabajo del hierro: hacia el 1768 estas iniciativas individuales cesan, abriéndose paso en su lugar un suceso de verdadera trascendencia en la industria y el arte del hierro español. Se origina éste cuando algunos hombres de negocios de Bilbao deciden asociarse en una especie de empresa que tuviera tres marcados fines: impulsar el desarrollo de la industria de su ciudad, impulsar el desarrollo de su comercio y suscitar, para todo ello, la creación de nuevas fuentes de producción. Tal empresa recibió el nombre de «Sociedad Vascongada de Amigos del País» y fue su éxito tal que pronto se propaga por toda España este tipo de iniciativa, dando lugar a la organización de las «Sociedades Económicas de Amigos del País». Tales Sociedades se van a preocupar —casi de forma primordial— al fomento de las industrias del hierro, y aunque su actuación en tal sentido tiene un tono más industrial y económico que artístico, a ellas se debe el sostenimiento de unos trabajos que sin su auxilio hubiesen amenazado con desaparecer.

Y así es por lo que, desde los primeros años del XIX, los talleres de forja y del laboreo del hierro vuelven a surgir con fuerza en las principales ciudades españolas, talleres, es cierto, un tanto bajo el signo económico de aquellos momentos y un tanto marcados por la evolución técnica que significó la instalación en España de los Altos Hornos, pero talleres, al fin y a la postre, dispuestos a suscitar un nuevo período de esplendor en nuestra rejería, si bien bajo distintos principios.

Para comprenderlos y darles su justa valoración hay, desde luego, que partir de una triple base:

1.º El hecho de que dichos talleres unen a conceptos artísticos con visos de empresas comerciales e industriales,

2.º La finalidad, ante todo, práctica que persiguen, y

3.º El sentido tectónico que ostentan sus obras, buscándose, como primordial función, la estructura de «rejas-puertas».

Esto trae como consecuencia notas comunes a todos los talleres hispanos del XIX: más «empresas» que «talleres». (Tal y como éstos se concebían en siglos anteriores), pues ahora pasan a ser «semi-industrias» donde obreros del metal trabajan bajo la dirección de metalisteros especializados que, a su vez, reciben las montañas de los delineantes, montañas

<sup>5</sup> Op. cit., pág. 10.

<sup>6</sup> A. GALLEGO DE MIGUEL, *Rejería castellana en Salamanca*, 1970.

<sup>7</sup> Nos recogen y amplían ambos intentos: E. ORDUÑA, pág. 84 y A. RUIZ CASTILLO (*El arte del hierro en España*, Barcelona, 1932).

siempre concebidas, estructuradas y supervisadas por un arquitecto. Además el hierro, ahora, se adquiere en fábricas de fundición que lo surten, mecánicamente elaborado, en gruesos y formas al gusto de demandante. Es decir: que la reja del XIX es obra conjunta de fundidores, obreros, metalisteros, dibujantes y, sobre todo, de un arquitecto director del proyecto que juega con abastecimientos elaborados mecánicamente en fábricas especializadas.

Y sobre esta primera base es fácil comprender la segunda: la idea práctica. Si antes la reja era muro aislante y protector de un recinto, ahora debe ser «muro-fuerte», es decir: que aisle con absoluta y total seguridad lo que se quiera proteger. Concepto que sobre todo viene dado por la serie de encargos de edificios bancarios, crediticios y empresariales que precisan ofrecer su panorama interno a la calle, pero que, como es lógico, aún necesitan más la protección de la misma.

Y así se apunta otra nota importante: la rejería española del siglo XIX es más civil que religiosa. Es la época de la erección de grandes bancos (recordemos el de España y el Hispano-Americano, de Madrid; los edificios del Crédit Lyonnais, en Madrid y Barcelona; las construcciones del de Bilbao en diversas provincias; las edificaciones de los Centros de Crédito catalanes, etc., etc.) y a todas estas obras se incorpora la reja con ese carácter de protección que ha de ser absoluta como decíamos.

Y así desembocamos en la tercera base pautaada: su sentido tectónico; su sentido de muro que permita el paso de luz y visión, pero no el del hombre... y más aún: que también permita en ocasiones el paso humano a voluntad: es la «reja-puerta», perfectamente encajada en el edificio, a dos batientes, que, por tanto, pueda graduar la entrada, y que, asimismo, una vez cerrada, haga inviolable el local.

Hasta aquí el arranque, la idea y las bases de la rejería arquitectónica española del XIX. Ahora bien, ¿y su estética?, porque, como siempre, la reja del pasado siglo constituye, junto a su carácter práctico, un ornato adecuado a la arquitectura que completa. Por ello a las corrientes arquitectónicas habremos de volvernos para ver, inseparables a ellas, las corrientes rejeras.

Dos momentos estilísticos podemos pautar en nuestra rejería arquitectónica del XIX:

— Uno neoclásico que se extiende hasta mediados del siglo.

— Otro ecléctico, muy arraigado durante el último tercio y con derivaciones hasta bien entrado el presente, que combinará elementos medievales, renacentistas y principios estéticos del barroco rejero francés.

El momento rejero NEOCLÁSICO viene a resucitar los conceptos del período denominado «Greco-romano»<sup>8</sup>, es decir de aquella etapa, entre el 1570 y el 1600 aproximadamente, en la cual la reja marcó su tendencia arquitectural y se proveyó de un concreto gusto romano al que uniera un ligero abarrocamiento decadente. Así será obras siempre organizadas en dos cuerpos marcadamente separados por faja intercorporal gruesa, sobre la que corre alto friso de muy simétricos remates. Su función, en general, es la de reja-puerta a dos batientes y de ser el vano que cierra de medio punto — lo más frecuente — se organiza el montante con barrotaje radial, que se duplica en la parte más exterior para igualar el tupido de los semicírculos.

Las rejas que cerraban el breve atrio del Oratorio de Caballero de Gracia (hoy sustituidas por otras más modernas); las de la demolida Casa de la Moneda, en Madrid; y la larga serie de rejas-puertas producidas por la Sociedad Masiera y Campins, de Barcelona, pudieran —entre otras muchas que sería exhaustivo enumerar— constituir los más preclaros ejemplos<sup>9</sup>.

Pero sin duda el más efervescente momento rejero del XIX lo constituye el ECLÉCTICO de la segunda mitad del siglo.

Entonces es cuando en la arquitectura se produce un estallido en el que lo románico, lo gótico, lo mudéjar, lo plateresco surge en revival que, de la mano de arquitectos como Velázquez Bosco, Adaro, Marqués de Cubas, Arbós, Rodríguez Ayuso, Mélida, Carlos Velasco, Ortiz de Villajos, Alejandro Herreros y otros muchos, pretende ser como un canto-homenaje (de matiz un tanto romántico y nacionalista) a los esplendores artísticos de nuestra Edad Media y Renacimiento.

<sup>8</sup> Denominación dada por Artiñano y seguida por Orduña, Vegue, Pérez Bueno y, en general, por todos los investigadores de este campo. Fue el estilo rejero, como sabemos, que acompañó a la arquitectura herreriana.

<sup>9</sup> Vid. F. OLAGUER-FELIU, «En torno a la rejería artística toledana», *B.S.A.A.*, 1977, pág. 234.



Pero, no sólo esto: como sabemos es también entonces cuando se produce la larga serie de atenciones restauradoras a los edificios de nuestro pasado: la Catedral de León se encontraba con graves lesiones y hundimientos (ponen remedio a su situación los seguidísimos trabajos de los arquitectos Matías Laviña, Juan de Madrazo y Demetrio de los Ríos); San Vicente de Ávila es atendida por Repullés y Moya; el Alcázar de Segovia, por Bermejo y Odriozola; Santa María de Ripoll, por Elías Rogent; San Martín de Frómista, por Aníbal Álvarez, etc., etc.

Y recordamos todos estos datos porque fue, precisamente, en esta serie de restauraciones, donde el arquitecto ecléctico pudo percatarse del papel y de la importancia de nuestra rejería arquitectónica del pasado y cómo, en aquellos estilos, fue la verja —en todas sus modalidades— elemento indispensable de tabicaje interno y cerramiento externo.

Así, frente a la reja neoclásica de la primera mitad del siglo, un tanto severa, la ecléctica (también llamada de «estilo erudito») del último tercio del XIX y hasta de principios del XX plasmará modelos románicos, góticos y platerescos, que en ocasiones serán verdaderas reproducciones, especialmente cuando se emplea el procedimiento a la cera perdida que acusa con mayor exactitud hasta los más nimios detalles <sup>10</sup>.

Por todo ello los barrotes de ubicación romboidal; la barra de combinación cuadrillada y retorcida; el vástago escindido en su mitad formando acorazonamientos y rombos; el balaustre; la columna monstruosa; la decoración de bichas, mascarones, macollas, grutescos, etc.; y los remates de candelabros, flameros y jarrones, van a proliferar, uniéndose a ello múltiples notas del barroco rejero francés, como el uso de la cinta de hierro y la reducción al mínimo de las secciones rectas, trocadas por espirales y volutas <sup>11</sup>.

Todos estos estilos rejeros, toda esta nueva técnica y todo este revival del pasado siglo bien pueden dar pie al establecimiento de un renacimiento

rejero en España a lo largo del siglo XIX, renacimiento que, si resumimos lo expuesto hasta aquí, veremos viene dado por:

— Un empuje económico que fomenta el trabajo del hierro como industria y como arte,

— Una necesidad protectora y al mismo tiempo transparente que los nuevos edificios económicos precisan,

Por un resurgimiento de conceptos del pasado que, englobados en la arquitectura, vuelven a hacer aflorar los principios rejeros.

La primera prueba que, de forma rotunda, nos puede demostrar este renacimiento de la rejería arquitectónica del pasado siglo lo constituye el hecho del gran número de talleres-industrias (con el sentido antes constatado) que se desarrollan y fomentan a lo largo y a lo ancho de toda nuestra geografía. Madrid y Barcelona fueron sus grandes focos al respecto, expandiéndose lo madrileño por Toledo, Burgos, Salamanca; y lo catalán por las regiones aragonesa y levantina, teniendo, en general y excepciones al margen, todas sus producciones algo en común: el encargo del hierro surtido en fábricas de fundición bilbaínas, pues, ya lo apuntamos, la instalación de los Altos Hornos en aquella provincia marcó —y repetimos: en general— a casi todos los trabajos de metalistería de la pasada centuria.

El constatar, documentar y estudiar todos estos talleres e industrias nos haría sobrepasar en mucho el espacio y el tiempo recomendado para esta Ponencia, que, por otra parte, tan sólo pretende dar unas pautas para posteriores investigaciones y desarrollo del tema. Por ello simplemente citemos las grandes firmas rejeras que más continuidad tuvieron a lo largo del pasado siglo, y, aún para abreviar más, centrémonos en *los grandes talleres madrileños* que bien pueden servirnos de ejemplo para la técnica, tipología y estilística del resto de la península.

En Madrid estuvieron establecidos dos importantes talleres-empresas: la de «Juan González» y la de «Bernardo Asins», ambas con ese marcado carácter industrial y artístico y ambas también con la doble contratación de arquitectos y forjadores para la ejecución de sus rejas arquitectónicas. Tanto para una como para otra realizaron montes y proyectos arquitectos tan prestigiosos como Farrés, Fort, Lema, Zapata, Latorre, Álvarez y Repullés y Moya; y aunque sus actividades estuvieron centra-

<sup>10</sup> E. ORDUÑA, pág. 86.

<sup>11</sup> Vid. al respecto: F. OLAGUER-FELIU, «Determinación estilística y tipológica de los balconajes madrileños del siglo XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (CSIC), XI, 1975.

das en Madrid, sus conexiones fueron muy frecuentes con otros talleres e industrias catalanas, como con las Casas Vallarín, Rosell, Santamaría y Masriera y Compins, colaboraciones que, entre otras cosas, dieron por fruto la serie de farolas y pies de aparatos de alumbrado público de las Ramblas y del Barrio Gótico de la Ciudad Condal.

Realmente para estas firmas trabajaron, en un momento o en otro, prácticamente todos los grandes rejeros madrileños, como José Callejo, Tomás de Miguel, Juan González, Víctor Esteban, Juan de Dompédro, Eugenio Marinas, Vallejo, Prinetti, Urioste y otros muchos, cuyas intervenciones se encuentran perfectamente documentadas en los Archivos de dichas Casas.

En la ingente producción salida de ambos talleres quedó pautada la determinación estilística y tipológica de la rejería española desde mediados del pasado siglo, estilística y tipología basada e inspirada en modelos del pasado y que podríamos estructurar en tres variantes:

- a) De derivación medieval,
- b) De derivación renacentista,
- c) De derivación barroca francesa.

A) *LAS REJAS DE DERIVACIÓN MEDIEVAL* pueden presentar una doble inspiración: bien románica, bien gótica. Las de «idea» románica se estructuran por barrotes verticales cuadrillados, rellenándose el espacio entre los mismos con la forma constante de la voluta. Los modelos que proyectistas y forjadores siguen para su elaboración son los de las rejas de finales del XII de León (Nuestra Señora del Mercado y San Isidoro), de Palencia (Capilla del Sagrario de la Catedral), de Pamplona (claustro catedralicio) y, sobre todo, las de la Basílica de San Vicente de Ávila<sup>12</sup>, obras todas reafirmadas y recolocadas cuando se produjo la larga serie de atenciones restauradoras a la que al principio aludimos.

Las de «idea» gótica, por su parte, resucitarán los barrotes de cuerpo retorcido y escisión central en corazón o rombo; las cresterías de pinchos en forma de lirios; y la utilización de la plancha y de la grafidia como elementos decorativos.

El gran ejemplo madrileño de esta rejería de derivación medieval lo tenemos magníficamente pautado en la serie de diecisiete verjas de la cripta de Nuestra Señora de la Almudena, proyectadas por Repullés y Moya, entre las que destacan las que cierran las Capillas sepulcrales de los Marqueses de Cubas y de Urquijo, así como las de las familias Pallares, Prats y Trueba. Todas ellas se encuentran firmadas y unen estilística románica en sus cuerpos a remates pseudogóticos en sus cresterías, siendo, pues, el más claro exponente de inspiraciones medievalistas.

B) Y este revival medieval viene a acrecentarse con otro de *DERIVACIÓN RENACIENTE*, cuyo foco inspirador procede, indudablemente, de la rejería del Renacimiento de la Imperial Ciudad, no sólo por su próxima vecindad, sino también por haber sido aquella el foco y centro de los talleres de forja del XVI, punto de irradiación en técnicas, formas y decoraciones hacia el resto de Castilla la Nueva<sup>13</sup>.

Así la utilización del balaustre con macollas y arandelas; de la columna monstruosa; de frisos de bajorrelieves relevados; y de remates de pirámides, cartelas, falmeros y candelabros vuelven a hacer su aparición con profusión en nuestro panorama rejero del XIX.

En Madrid tenemos el máximo exponente a este respecto en las seis rejas de las capillas de la Iglesia de San Francisco el Grande, en hierro dulce, prepujadas, cinceladas y bruñidas por Juan González, según proyecto del arquitecto Farrés. Firmadas por ambos y documentadas sus obras y pagos en los Archivos de la Real Basílica, ostentan los clásicos balaustres renacentes y esos aires artístico-industriales tan propios del momento.

C) Finalmente la tercera tipología de nuestras rejas del XIX viene determinada por las de *DERIVACIÓN BARROCA FRANCESA*, la más numerosa y, en general, empleada para construcciones civiles: edificios bancarios, crediticios, empresariales y palaciegos.

<sup>12</sup> Estudiadas por J. M. BALDO, «Basílica de San Vicente de Ávila», *Resumen de Arquitectura*, 1894, pág. 91 sigs.

<sup>13</sup> Vid. al respecto, F. OLAGUER-FELIU, «Breve historia de la evolución rejera toledana a través de maestros herreros y cerrajeros desconocidos», *Revista Universidad Complutense*, núm. 86, 1973.

Los modelos rejeros del XVIII francés, como sabemos, llegaron a España con los Borbones e, implantados primero en los Reales Sitios, pronto tomaron carta de naturaleza en la península, siendo Madrid la sede de los mejores rejeros dieciochescos (Eugenio Gálvez, Diego Ventura, Blas Mansilla y otros muchos). En este sentido, junto a las rejas de idea medieval y de idea renacentista, éstas de derivación barroca francesa vienen a constituir al mismo tiempo revival y continuidad de formas rejeras todavía próximas en el tiempo.

En ellas el uso de la cinta plegada de hierro sigue siendo su característica fundamental que, ahora en el XIX, puede hacerse de doble tupido con el fin de hacer doblemente fuerte los cerramientos precisos para estos edificios financieros y residenciales.

Centrados en Madrid esta tipología —lo acabamos de decir— se emplea en gran cantidad de edificios bancarios: su ornato es mayor y, al mismo tiempo, su fortaleza y seguridad ofrece más garantías, precisamente, por sus cintas plegadas de doble tupido y por su serie de adiciones de placas, adarajas, aguillones, bardas, crucetas, ecforas, lampetas, cuadrales y rambones que integran su composición, elementos todos derivados de las rejas dieciochescas de modelo francés.

Los ejemplos al respecto pueden ser numerosísimos en nuestra capital. Siguiendo tal tipología la «Casa González», por ejemplo, realizó la serie de rejas —de puertas y ventanas exteriores— del Banco Hispano-Americano y del Central, de la calle de Sevilla, y la firma «Asins» las grandes rejas-puertas del Banco de España, en Cibeles, y las del edificio que hoy alberga al Banco de Bilbao, en la glorieta de Sevilla. Todas ellas firmadas y documentadas sus ejecuciones y pagos en los Archivos de tales entidades.

Asimismo Urioste forjaría, dentro del mismo patrón, todas las verjas del Crédit Lyonnais; Víctor Esteban las del Palacio de Zababuru, proyectadas por el arquitecto Lema; Juan González, en colaboración con Urioste y bajo montañas de Fort, las del Panteón del Marqués de Vallejo, en el cementerio de San Isidro; y Callejo, de Miguel y Marinas plagarían de balconajes gran número de nuestros inmuebles de vecindad del pasado siglo.

Y hasta aquí nuestras reflexiones en torno a la rejería del pasado siglo. Con ellas hemos querido:

1.º Hacer presente en este Congreso el tema rejero,

2.º Pretender dejar superada la tesis de Artiñano sobre el final de la historia de la reja en España a finales del XVIII,

3.º Estructurar unas pautas sobre las que poder basar un renacimiento del hacer rejero a través del XIX, señalado por:

a) El empuje económico que desde principios del siglo fomenta el trabajo del hierro,

b) La necesidad de protección y visibilidad de los nuevos edificios financieros de la centuria,

c) Y por el gran revival estilístico del pasado, que configura un verdadero aluvión de diversos estilos coetáneos que, desde el románico, abarca hasta el rococó, pasando por el gótico y el renacentista.

Así, este empuje económico, estas nuevas necesidades y toda esta profusión tipológica y estilística, a nuestro entender, son suficientes pruebas para lo que, en esta Ponencia, hemos intentado apuntar: la determinación de un renacimiento de la rejería arquitectónica española a través del siglo XIX, punto de partida de próximos y más detenidos estudios sobre el tema.

---

## *Aportaciones a la orfebrería de la diócesis de Coria-Cáceres en el siglo XIX*

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

Desde hace unos años trabajamos sobre la platería de la diócesis de Coria-Cáceres. La presente comunicación es una breve síntesis de nuestros trabajos, bien que limitada al siglo XIX; en ella daremos a conocer los punzones más frecuentes e importantes.

Descartada la existencia de obradores locales de importancia en este siglo, convendrá concretar el grado de penetración de los talleres de ámbito nacional en la diócesis. La mayor parte de las piezas procede de tres ciudades: Córdoba, Madrid, y Salamanca, por este orden; hemos localizado otras de Granada, Barcelona, París, aunque éstas se encuentran de forma casual y esporádica, prueba de la inexistencia de relaciones comerciales con estas poblaciones.

### PIEZAS DE ORIGEN CORDOBÉS

Predominan las del primer tercio del siglo con una decoración de estilo imperio muy repetida a base de roleos, guirnaldas, rosarios de perlas, medallones y hojas puntiagudas que abundan mucho, sobre todo en los cálices. Con frecuencia hallamos piezas iguales, que atestiguan la pobreza imaginativa resultante del grado de industrialización a que habían llegado estos talleres.

Destacamos un magnífico juego de sacras<sup>1</sup>, 93 x 62 centímetros, perteneciente a la parroquia de

San Mateo, Cáceres, actualmente depositado en el Museo Provincial la central, cuyas dimensiones damos; en el remate de ésta se representa la Sagrada Cena bajo dos cabecitas de ángeles y en las laterales, conservadas en la parroquia, el Bautismo del Jordán y San Juan en la isla de Patmos. Su decoración es muy sencilla y escasa, a base de roleos, guirnaldas y floreros, como corresponde al pleno neoclásico que dominaba en la fecha de su factura: año 1800. Figuran las marcas del autor A/RVIZ, el león de Córdoba y 1800/MARTÍNEZ, como contraste. Debe tratarse de Antonio Ruiz, platero cordobés que hizo la cruz del pendón de la Hermandad de San Eloy, de Córdoba, en 1814; Martínez es un punzón muy frecuente en la platería cordobesa desde finales del siglo XVIII, que actúa unas veces como autor y otras como contraste, pudiendo tratarse, en nuestro caso, de José Ignacio de los Reyes Martínez, que era contraste en 1804, o de Mateo Martínez que lo era en 1803<sup>2</sup>.

Otras piezas con el punzón A/EVIZ, autor, bastante frecuente en la orfebrería diocesana, que merecen citarse son: un cáliz de plata en su color (24,6 x 8 x 13,9)<sup>3</sup> de San Pedro Apóstol, Gata; otro cáliz de plata en su color (26,2 x 8,6 x 14,4), perteneciente al tesoro de la catedral de Coria; juego de

<sup>1</sup> Fueron citadas ya por J. R. MÉLIDA (*Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*, Madrid, 1924, II, 34, núm. 636).

<sup>2</sup> Vid. Dionisio ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de Orfebrería cordobesa. Catálogo* (Córdoba, 1973, 116) y María Jesús SAN SEHRANO, *La Orfebrería sevillana del barroco* (Sevilla, 1976, II, 77 sigs.).

<sup>3</sup> Las medidas de los cálices se dan por este orden: altura, diámetro de la copa y diámetro de la base.

naveta (20,5 x 12,5) e incensario (22,7) de plata en su color, de la parroquia de la Asunción, Valdefuentes, con una decoración sencilla de guirnaldas y óvalos grabados, y un ostensorio 64 de plata en su color, de Santa María, Brozas, en forma de sol, con un astil robusto, ornado con guirnaldas, rosarios de perlas, hojas puntiagudas y medallones con los símbolos eucarísticos; en todas las obras hasta aquí citadas, además del león cordobés, figura la marca VEGA/16 del contraste<sup>4</sup>. En la misma parroquia de Santa María de Brozas, se repite el punzón A/RVIZ en un cáliz de plata en su color (24 x 7,8 x 14), acompañado de VEGA/28 y en un incensario también de plata en su color (23) de grandes superficies lisas, decorado con rosarios de perlas, acompañado de VEGA. Y aún vemos a A/RVIZ autor de un incensario (23) de la parroquia de Santa María de Cáceres, de plata en su color, ornado de medallones y guirnaldas, acompañado de BEGA, contraste<sup>5</sup>; de un cáliz de plata en su color (23,3 x 8 x 13,8) de Los Mártires, Brozas, decorado con molduras de perlas y nudo en forma de cono invertido, acompañado del punzón de Córdoba —al igual que todas las anteriores piezas— y 18... (no se leen las dos últimas cifras), y de un cáliz de plata en su color (23,3 x 7,9 x 13,5) de la parroquia de Santiago, Villa del Rey, acompañado de C/PESQUERO. En este último caso, al no llevar fecha ninguno de los punzones no sabemos ciertamente cuál es el autor de la obra y cuál es el contraste, aunque sospechamos que esta última función la desempeña Cristóbal Pesquero, ya que siempre lo hemos encontrado en este cometido<sup>6</sup>; la misma opinión tenemos respecto a la autoría de Antonio Ruiz del incensario citado de Santa María de Cáceres, marcado por BEGA, que se corrobora al haber encontrado este punzón, como contraste, en numerosas ocasiones, por ejemplo en el copón de plata en su color (21 x 9,2 x 12,5) de la parroquia de Los Mártires, Brozas, donde aparecen ACU/... (¿Acuña?), el león de Córdoba y BEGA/8.

Hemos hallado también numerosas piezas marcadas por F/MARTOS, como autor, que identifi-

camos con el platero cordobés Francisco de Paula Martos de quien eran las dos chofetas presentadas a la Exposición de orfebrería civil de 1925 y fechadas en 1828, y el libro, báculo, custodia y mitra para el San Eloy de la Congregación de Plateros de Córdoba, fechados entre 1814 y 1816<sup>7</sup>. El buen hacer de Martos lo constatamos en una naveta de plata en su color (19), con decoración grabada a buril de guirnaldas y cartelas, y un ostensorio de sol, de plata sobredorada (66,5), acompañado por los punzones de Córdoba y VEGA/16, como contraste, en ambas piezas, pertenecientes a la parroquia de Santa María de Almoçovar de Alcántara; y en un ostensorio de sol de plata en su color (54,2), decorado con grecas, cuerdas y ajedrezados, con 1830/PESQUERO como contraste, de la parroquia de La Asunción de Aliseda, y en una bandeja de plata en su color (21,5 x 13), acompañado de 1832/PESQUERO, de la parroquia de la Asunción de Arroyo de la Luz, marcadas también estas piezas con el león cordobés.

El punzón 49/R. MARTOS, aparece en un incensario de plata en su color (22) de la parroquia de la Asunción, Malpartida de Cáceres, acompañado de P/NAVAL, y en unas vinajeras de plata en su color (8,3), de la parroquia del mismo nombre de Arroyo de la Luz, acompañado de A.º/CASTEJÓN. El punzón 1.º/R. MARTOS/56, lo vemos en un incensario de plata en su color (25,5), con ornamentación vegetal vigorosamente repujada, de Los Mártires, Brozas, acompañado de J/HEREDIA y finalmente, el punzón 7/R. MARTOS, acompañado de J/ALVAR (¿Álvarez?), en la corona de la Virgen de los Ofertorios, de Eljas, de plata en su color (9,7), decorada con rocallas, elementos florales y otros motivos neobarrocos fuertemente repujados, que obligan a interpretar la cifra inicial del punzón como correspondiente a la séptima década. Es marca común el león de Córdoba.

Existen algunas obras marcadas por el que fuera platero de la catedral cordobesa José Heller, J/HELLER, como el cáliz de Torre de Don Miguel, con el contraste 1830/PESQUERO y el león habitual.

¿Y cómo no mencionar el magnífico juego de bandeja, vinajeras y campanilla de Santa María de

<sup>4</sup> M. J. SANZ SERRANO, pág. 73 sigs.

<sup>5</sup> Hasta el momento no podemos afirmar que los punzones VEGA y BEGA pertenezcan a un mismo autor; a veces aparecen juntos en la misma pieza, como autor y como contraste.

<sup>6</sup> M. J. SANZ SERRANO, pág. 73 sigs.

<sup>7</sup> Vid. D. ORTIZ JUÁREZ, pág. 117.



Garrovillas, de un delicioso gusto neobarroco propio del romanticismo, marcados por LARRIVA y 89/A=MERINO, con el león, cuyos punzones se repiten, entre otras piezas, en la bandeja de la parroquia del Casar de Cáceres?

#### PIEZAS DE ORIGEN MADRILEÑO

También advertimos en ellas, como en las de origen cordobés, una frecuente repetición de formas y de motivos ornamentales, entre los que hace su aparición de manera explosiva y continuada uno que muy raramente se da en Córdoba: el ajedrezado, al que acompañan los característicos sogueados, las barras verticales, los rosarios de perlas y una reiterativa gama de decoración vegetal.

Como piezas más significativas citamos:

Un cáliz de plata en su color (25,2), de la parroquia de San Ildefonso, Salorino, marcado con P/HRNA (¿Hernández?) y los característicos escudo de Madrid y torre, con la cifra 2 debajo (1802).

Un copón de plata en su color (18,8 x 9,5 x 10,3) de la parroquia de la Consolación, Santiago de Alcántara, marcado L/TORO, escudo y torre, con la cifra 15 debajo (1815).

Un cáliz de plata en su color (25 x 7,9 x 13,3) de la parroquia de Nuestra Señora de la O, Navas del Madroño, con los punzones XIMNZ (¿Ximénez?), escudo de Madrid con la cifra 20 debajo y torre con 21. Lleva esta inscripción: «FERDINANDUS VII HISP. ET IND. REX REGI REGUM OBTULIT». Y en otro escalón: «SIENDO PATRIARCA DE LAS YNDIAS EL EXMO. SR. DN. ANTONIO ALLUE Y SESE LIMONERO MAYOR DE S.M. AÑO DE 1821».

Un juego de plata en su color compuesto de cáliz (25,3 x 7,5 x 13,3), vinajeras (12), bandeja (23,8 x 16,1), campanilla (12) y palmatoria (10,3 x 7), de la parroquia de Nuestra Señora del Buen Varón, Hoyos, marcados D/FRZ, torre con 22 debajo y escudo de Madrid con 23 (1823). El cáliz lleva la siguiente inscripción: «YLLMO S.D. LINO PICADO FRANCO ABAD DE SN. JUAN DE LA PEÑA PRELADO APOSTOLICO DEL CONSEJO DE S.M.».

Un cáliz de plata en su color (24,3 x 7,5 x 13,2), de la parroquia de la Asunción de Sierra de Fuentes, ornado con ajedrezados, rosarios de perlas, cuerdas y barras verticales, va marcado E/

ARANGUREN, torre con cifra 22 debajo y escudo de Madrid con 23 (1823).

Una bandeja de plata en su color (25,7 x 15,2) perteneciente a la catedral de Coria, marcada J/DORADO, escudo con 44 y torre con la misma cifra (1844) su única ornamentación consiste en una sencilla cenefa de hojas rodeando el borde. Su autor es el famoso platero madrileño Juan Dorado, de quien se presentaron varios ejemplares, citados por Artiñano<sup>8</sup>, en la Exposición de Orfebrería Civil Española de 1923.

Un cáliz de plata en su color (24,5 x 7,3 x 15,7) de la parroquia de San Mateo, Montánchez, decorado con hojas, marcado ESPINES, escudo y torre con la cifra 79 debajo (1879). Tiene la inscripción: «EL AYUNTAMIENTO DE RIVERA DEL FRESNO A D. JUAN DE DIOS GONZALEZ Y PILA POR SUS SERVICIOS Y VIRTUDES. AÑO 1880».

Un cáliz de plata en su color (26,3 x 8 x 14), de la parroquia de Rocamador, Valencia de Alcántara, ornado con sogueados y elementos vegetales, lleva en su base cartelas con ancla, cáliz con hostia y corazón. Punzones: F/MARZO, escudo y torre con 81 debajo (1881). Tiene la inscripción: «REGI REGUM ILDEPHONSUS XII ANNO COMINI MDCCCLXXXI».

Un cáliz de plata en su color (26,2 x 7,8 x 14,3) de la parroquia de El Salvador, Carbajo, marcado VRQ/ZA (¿Urquiza?) con corona encima, escudo y torre con la cifra 83 (1883).

#### PIEZAS DE ORIGEN SALMANTINO

Con el conocido punzón salmantino —puente y toro pasante— existen muchas obras en la diócesis, sobre todo en su zona norte, destacándose entre ellas las que siguen:

Un ostensorio de plata en su color con apliques sobredorados (72,5) espléndido ejemplar del más puro neoclásico, del tesoro de la catedral de Coria. En la base tiene cabezas aladas de ángeles entre guirnaldas y motivos vegetales; el astil arranca de un capitel compuesto y el viril va rodeado de nubes y ángeles. Punzones: GAR/CIA, como autor (posible

<sup>8</sup> Pedro M. DE ARTIÑANO, *Catálogo guía de la Exposición de Orfebrería civil española* (Madrid, 1923, pág. 123, 130, 137). Cita obras de Dorado de los años 1830, 1832 y 1842.

descendiente del famoso maestro del rococó salmantino Manuel García), y 800/ROMÁN como contraste.

Cinco cálices, con el contraste 802/ROMÁN, y las mismas características: son lisos, de astil abalaustrado muy moldurado y ancha base. El autor de tres de ellos imprime la marca F/CMTE, perteneciendo estos cálices a las parroquias de Villa del Campo (23,4 x 8,1 x 15,6), Hoyos (23,8 x 8,1 x 14,8) y Casar de Cáceres (23,8 x 8,1 x 15); este último tiene la inscripción «VERA CRUZ» y todos son de plata en su color. El cuarto cáliz de la serie, de plata sobredorada (25,3 x 8,2 x 13,2), de la parroquia de Torrejoncillo, añade los punzones GDO —un tanto frustró— ROMÁN, por lo que parece deducirse que Román intervino como autor y como contraste. Y el quinto, de plata en su color (23,5 x 8 x 15,7), de la parroquia de Torrecilla de los Ángeles, acompaña un tercer punzón ilegible.

Un ostensorio de plata en su color (58,5), perteneciente a la parroquia de San Martín de Tours, San Martín de Trevejo, cuya base es ovalada ornada con guirnaldas, entre las que se introducen espigas, racimos, el cordero místico y el pelícano eucarístico, marcado SANZ, que debe ser el autor y 8/...DO, punzón este último de lectura complicada, tal vez relacionado con el GDO del cáliz de Torrejoncillo citado en el párrafo anterior.

Un ostensorio de plata en su color con apliques de bronce (59,5), de la parroquia de Santiago Apóstol, Marchagaz, de formas muy sencillas, marcado HERNZ (¿Hernández?) y un tercer punzón ilegible.

Finalmente, una naveta de plata en su color (16,5), perteneciente a la catedral de Coria, que tiene como única decoración repujada, en la tapa, la jarra de azucenas símbolo de la Virgen y una ve-

nera; está marcada M.G./VERDIGUIER y 64/Aº. Mº. R., como autor y contraste, respectivamente. El autor debe ser descendiente, o familiar al menos, del escultor rococó francés del mismo apellido que hizo los púlpitos de la catedral cordobesa<sup>9</sup>.

#### PIEZAS DE OTRAS PROCEDENCIAS

Para no alargar esta comunicación citaremos solamente tres:

Un riquísimo cáliz de plata sobredorada (28,5 x 9,2 x 16,6), de la catedral de Coria, ornado con multitud de topacios y amatistas y magníficos repujados y cincelados a base de cabezas de ángeles, hojas, medallones con símbolos de la Pasión y escudo del obispo a que hace referencia la inscripción: «LEGADO A ESTA STA. YGLESLIA DE CORIA DE SU OBISPO EL ILLMO. SR. DON ANTONIO MARÍA SÁNCHEZ CID. 1858.» Tiene la marca de la ciudad de Granada, el punzón del autor GALTES y el del contraste ByR<sup>10</sup>.

Otro cáliz de plata en su color (29,2 x 8,2 x 14,2) perteneciente a la misma catedral cauriense, decorado con hojas puntiagudas y rosarios de perlas. Tiene la marca de Barcelona, BAR, ROVIRA y una tercera que parece terminar en CE.

Y una cruz procesional de plata en su color (71,5 x 40,8) de la parroquia de la Asunción de Galisteo; la macolla está ornada con motivos vegetales burilados, el árbol es completamente liso y de formas cuadráticas muy neoclásicas y tiene, por un lado, el crucifijo sobre fondo urbano con la luna y el sol, y por otro, ve representado San Lorenzo con la parrilla y la palma del martirio. Lleva las siguientes marcas: N.P. y AN.D.1862.

<sup>9</sup> Sentenach explica la filiación artística de los famosos orfebres cordobeses Cristóbal Sánchez Soto y Damián de Castro precisamente en la influencia del francés Verdiguier. Vid. Narciso SENTENACH, «Bosquejo histórico sobre la Orfebrería española» (*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1909, pág. 128) citado por Jesús HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias* (Madrid, 1955, pág. 120).

<sup>10</sup> En la parroquia sevillana del Santo Ángel existe un cáliz neoclásico con las mismas marcas (cfr. M. J. Sanz Serrano, II, pág. 80) que, a nuestro juicio, la autora fecha tempranamente a fines del siglo XVIII. El punzón ByR se repite en diversas piezas de la ciudad del Betis (cfr. ídem., pág. 80 sigs. y 122). Igualmente, J. Hernández Perera (pág. 303) documenta una naveta y unas vinajeras de la parroquia de El Salvador, Santa Cruz de la Palma, con la misma sigla ByR, fechándolas en 1814.

---

## *Artistas de las Reales Caballerizas del Palacio de Madrid*

TERESA JIMÉNEZ

En el enojoso espigueo llevado a cabo en los archivos del Palacio Real de Madrid con motivo del estudio de Juan García de Miranda, pintor de Cámara de Felipe V y otros pintores con él relacionados, encontramos abundante documentación sobre diversos artistas que trabajaron en las caballerizas del Rey y de la Reina, de dicho Palacio, durante los siglos XVII, XVIII, XIX. Aquí nos ceñiremos sólo al estudio de los de este último siglo.

Tales artistas practican diferentes artes. Los más, son pintores. Charolista, ebanistas y doradores, los menos.

Como la aportación documental era muy diversa, unas veces extensa, esporádica otras, decido orientar el trabajo al estilo de los diccionarios biográficos de artistas. Sigo, pues, un orden alfabético —como todos— anotando, tras el nombre, el arte que cultiva el artista en cuestión, relación de sus datos personales y obras, con la citación exacta y fiel de las fuentes y bibliografía en caso de haberla hallado. La elaboración de estas notas ha sido minuciosa, siendo la aportación documental básica. En los diccionarios de Thieme-Becker, Benezit, Siret, Ceán Bermúdez, Conde de la Viñaza, Ossorio y Bernard (para los del siglo XIX) quisimos completar la reseña, lo cual sólo excepcionalmente nos fue dado.

También damos un catálogo de los artistas, clasificados según la especialidad que cultivaron. Somos conscientes de no aportar hallazgos espectaculares, más sí de dar a conocer a artistas que hasta hoy se perdían en el anonimato, siendo algunos de relevancia y a pesar de emplear su vida en obras de

Palacio —como Juan García de Miranda y Antonio Sánchez que llegaron a ser pintores de Cámara, y Francisco Rodríguez de Miranda, Fernando Rodríguez y Francisco Zaragozo a quien se debieron importantes obras.

Podríamos destacar unas características comunes y unos rasgos socioeconómicos y culturales en que estas vidas se desarrollaron y que nos revelan el funcionamiento de Palacio o su administración, el grado de estima en que se tenía a los pintores, sus diferentes clases y oficios, modos de trabajo, etc.

La apetencia y solicitud de ocupación en Palacio es notoria, así como la baja remuneración que suele otorgárseles. La sucesión de los puestos suele ser de padres a hijos. La plaza puede ocuparse entera, con exclusividad de personas, o puede compartirse con otro artista en mancomunidad —por ejemplo de Jerónimo Álvaro y Julián Gallego se les concede la plaza de doradores y charolistas mancomunados; Francisco Calzada y Francisco Carrafa, la de pintor...—. Es frecuente que por muerte del esposo artista, le suceda su viuda, hasta 1820 en que se niega tal privilegio a doña Rosa Catalán, dada la mala experiencia que se tenía de ello. Lo usual hasta este momento, era que la esposa eligiese a otro artista para que levase a cabo las obras que ella no pudiese realizar. Así, doña Francisca Zárate elige a Francisco Calzada, pintor adornista en mancomunidad y en su lugar, a la muerte de su esposo D. Santiago Fernández y Peñalosa, pintor.

Se observa existía en Palacio un ambiente de intriga muchas veces, una búsqueda de introducir en

el trabajo a un hijo o a un familiar aún a costa de desplazar a un tercero con más derechos.

Las titulaciones de «maestros, pintores, doradores, etc.» no tenían siempre igual cualificación. Así era denominado «pintor inteligente» —como en el caso de Santiago Fernández y Peñalosa a quien eran encomendados los adornos de muebles y carrozas— en contraposición del simple pintor dedicado a «colorear de lleno» (como Gallego).

Los motivos que servían como tema de decoración eran repetidos indefinidamente: escudos de armas, flores, follajes, países, leones, cifras, «adornos», las cuatro partes del mundo, los cuatro elementos y los cuatro tiempos del año.

Las clases de carruajes eran variadas: galeras, coche tumbón, forlones, berlinas, sillas de manos, cupés, calesas...

Múltiples artistas contribuían conjuntamente al buen funcionamiento de las Caballerizas: charolista, ebanista, pintor, dorador y todos gozaban de la misma estima.

La consideración de los artistas en Palacio no parece ser muy significativa, dado que sus cuentas aparecen entre los gastos más ordinarios —entre los de mozos de coche y similares—. De este modo el importe de las obras de Alonso Tovar, Ranc, Van Loo, Miranda o Gallego, sin distinción alguna, se perderán entre las de herrajes, mozos, material, etc.

La vida de cada artista hemos intentado reconstruirla al máximo mas a veces sólo nos ha sido dado conseguir algún dato alusivo a su trabajo o permanencia en Palacio. De ordinario, los hallazgos están en relación con su importancia.

Frecuentemente no podemos juzgar de las calidades de sus obras por no haberse conservado ninguna. Y a veces, el pintor de Cámara alterna su trabajo con el de las Reales Caballerizas, como en el caso de Juan García de Miranda o Antonio Sánchez González.

A pesar de estas limitaciones creemos considerable el material hallado y suficiente para introducirnos y comprender el ambiente y las creaciones de los artistas de las Reales Caballerizas de este siglo.

#### ÁLVARO, JERÓNIMO. PINTOR, DORADOR Y MAESTRO CHAROLISTA

Es profesor de la pintura, como se califica en la cita que de él se hace en el expediente de Francis-

co de Carrafa, donde se le nombra, junto a Domingo Garrido y Julián Gallego, que habían presentado sendos Memoriales en Palacio.

El 11 de agosto de 1814, en Madrid, el Marqués de Belgida le concede el título de Maestro Charolista de la Real Caballeriza, por su acreditada habilidad en el arte de dorar y charolar, y por no haberse presentado a servir este cargo D. Antonio Sánchez González, a quien le había sido otorgado el 23 de octubre de 1813 por el Marqués de Astorga.

Unos días después, el 19 de este mismo mes y año, el dicho Marqués de Belgida nombra a Julián Gallego, consuegro de Jerónimo Álvaro, para que conjuntamente hagan cuantas obras se ofrezcan como dorador y charolista en la Real Caballeriza.

Todo ello nos hace pensar que no estaba muy definida la dedicación en Álvaro a la pintura.

Estaba casado con doña Rosa Catalán, de la que tuvo una hija, que se desposó con el citado Julián Gallego, y de ahí la mancomunidad en el trabajo de la Corte.

Muere Álvaro el 7 de mayo de 1820. Su viuda, doña Rosa Catalán, solicita la plaza, la cual le es denegada, recibiendo, en cambio, cinco reales diarios durante su viudez. La citada plaza es concedida a Gallego (hijo), mancomunado con él con anterioridad.

*Fuentes:* Archivo del Palacio Real: C.<sup>a</sup> 205/5; C.<sup>a</sup> 46/41; C.<sup>a</sup> 387/16; C.<sup>a</sup> 966/21.

#### CALZADA, DIONISIO. PINTOR HERÁLDICO

*D.º CALZADA*, así firma en el tondo que decora la parte central de los tableros laterales de la berlina llamada «de cifras» (del Museo de Carrozas del Palacio Real de Madrid), a causa de los anagramas que lucen las puertas, anagrama formado por las iniciales del nombre de la Reina, Luisa María Teresa o Fernanda, esposa de Carlos IV. Esta berlina «de cifras», se le atribuye al carrocer parisino M. Gautier, como la berlina de gala, llamada «coche de concha», entre otras.

La decoración, muy primorosa, correría a cargo de Dionisio Calzada, cuya técnica consiste en la grabación de motivos en oro sobre granate y, al parecer, cubierto por un cristal muy fino. Dicha decoración está integrada por una serie de círculos y hexágonos colocados en la cenefa superior de los

tableros que constituyen la caja y en los ladrillos, con representaciones mitológicas. En ellos puede verse a Helios-Apolo en su carro, Neptuno y Anfítrite triunfantes, la ostentosa Cibeles, Venus, Amor y Psiquis, Afrodita y su séquito, Baco y Adriadna, la bella Europa cabalgando sobre el toro (Zeus) (de los que nos ocupamos en nuestro artículo). Amorcillos y niños juegan inocentemente con aros, a los bolos, con flechas, columpiándose mientras otros hacen fuego, portan sus atributos o los propios de los dioses a que acompañan, etc. completando, en los ladrillos, la alusión al gozo de las fiestas báquicas con la representación de las bacantes auletes, cimbalistas, citaristas o con cítara y kilix. Con idéntica técnica ejecutó los grandes círculos con las cifras que están formadas por guirnalda de flores y niños, de tonos pastel, diferentes para cada una de ellas. No hemos hallado documentación alguna en el Archivo del Palacio Real de Madrid ni referencia en ningún otro diccionario de artistas sino en el Ossorio y Bernard. Éste nos habla de su presentación en la Exposición celebrada en 1871 por la sociedad madrileña «El Fomento de las Artes» de «Un escudo de armas» del Duque de Frías, otro de España y Saboya, otro del Marqués de los Castillejos, y una cifra inglesa compuesta de todo el alfabeto.

*Bibliografía:* Isabel Turmo, *Museo de Carruajes*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1969; Teresa Jiménez Priego, «Mitología de las pinturas de los carruajes del Museo de Palacio», *Reales Sitios*, 1978; M. Ossorio y Bernard, *Galería bibliográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84.

#### CALZADA, FRANCISCO. PINTOR ADORNISTA DE LA REAL CABALLERIZA

En 1814 entra a trabajar en las Reales Caballerizas designado por Francisca Josefa de Zárate, pintora mancomunada con Francisco Carrafa, para aquellos trabajos que ella no pudiera hacer. Su plaza también estará mancomunada a la del titular Francisco Carrafa.

En 1817, Francisco Carrafa y Francisca Zárate dirigen una solicitud en contra de Calzada para que no se den trabajos a nadie que no fuese el hijo de Carrafa. Descubierta el ardid, y por los buenos servicios de Calzada, se le mantiene en el cargo.

El 9 de enero de 1827 solicita se le entregue la plaza íntegra por muerte de Carrafa. El Marqués de Belgida, enterado de la solicitud de Francisco Calzada, pide se le otorgue la plaza entera por fallecimiento del artista con el que estaba mancomunado, en virtud de su buen desempeño y demás circunstancias que en él concurren. Le es concedida la plaza en propiedad y recibió el título de «Pintor adornista y de Escudos de la Real Caballeriza».

A pesar de su aceptación y la de sus trabajos en Palacio, desconocemos obras concretas de él, a excepción de la cuenta de 1 de enero de 1833 en que pide 760 reales de vellón, importe de su trabajo en el coche de Mantilla.

El 11 de agosto de 1833 dirige una instancia en la que expone que lleva dieciocho años trabajando en los dos Pabellones de los Reales establecimientos de Soto Mayor y Villa Mejor, y pide el uso de uniforme de Ayuda de Furriera. El Caballerizo Mayor lo cree digno de este honor, mas la Secretaría el 18 de noviembre de ese mismo año, no accede por ser opuesto al reglamento. Sale en su favor, en esa misma fecha, la Reina Gobernadora mandando se le otorgue, lo cual manifiesta su estimación en la Corte.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 163/3; C.<sup>a</sup> 205/5.

#### CARRAFA, FRANCISCO. PINTOR ADORNISTA DE COCHES DE LA REAL CABALLERIZA

Sucede a Santiago Fernández Peñalosa, que muere en 1808. Es nombrado Pintor adornista de las Reales Caballerizas el 13 de abril de este mismo año por el Marqués de Astorga.

El 11 de agosto de 1814 es rehabilitado en el mismo cargo con doña Francisca Josefa de Zárate «para que mancomunadamente, desempeñen las obras que ocurren de pintar escudos y adornos en los coches de la Real Caballeriza». Ambos son antepuestos a las solicitudes de D. Domingo Garrido, D. Jerónimo Álvaro y Julián Gallego, Profesores de Pintura.

Un mes después D.<sup>a</sup> Francisca de Zárate tiene que nombrar otro pintor que la supla o sustituya en las obras que ella, como mujer, no podía realizar, y se manda «que las obras de este ramo se repartiesen con equidad entre Carrafa y el sujeto que nombrase D.<sup>a</sup> Francisca Zárate, quien buscó a D.



Francisco Calzada, pintor de esta Corte, dándole poder general para que corriese con sus asuntos».

Ignoramos las razones que le hicieron cambiar de opinión —a D.<sup>a</sup> Francisca— sobre Calzada, mas hallamos el documento en que ella, junto con Francisco Carrafa, piden no se den obras de la Real Caballeriza a otras personas que no sean ellos, a no ser a su hijos Manuel. De ello se infiere que lo que quería Carrafa es que los maestros de coches no tomen obras por su cuenta y para ellas no se valgan de Calzada, desentendiéndose de la mancomunidad que éste tiene con D.<sup>a</sup> Francisca, pero no se atreve a manifestarlo abiertamente, y por lo mismo ha querido «sorprender a V.M. con el fin de lograr su intento y conseguir el nombramiento de pintor para su hijo».

Tal ardid descubierto por Palacio, piensan deben castigarlo por su falsedad.

El Marqués de Belgida apoya la causa de Calzada y, a pesar de la petición antedicha, por el contento que le producen las obras realizadas por Francisco Calzada, ordena se le encarguen más pinturas, haciendo relación detallada de ellas.

A pesar de todas estas circunstancias, en 1822, el 19 de agosto exactamente, Carrafa continúa en su cargo, del que recibe por diferentes pinturas 2.400 maravedises de vellón. No se nos detallan los motivos representados, a excepción de «dos escudos con algún adorno y los letreros» en un galerón de conducir la cebada.

El 6 de mayo de 1823 Carrafa logra su intento. El Marqués de Altamira, dando al olvido los azares anteriores, acepta se encarguen a su hijo Manuel Carrafa, en unión de D. Tomás Guzmán, Profesores ambos de Pintura, que pro esas fechas se hallan en Sevilla, las obras que ofrezcan ejecutar en los coches que habían de usarse en el viaje a la dicha ciudad del Betis.

Posiblemente muera a fines de 1826, dado que Francisco Calzada, el 9 de enero de 1827 solicita la plaza entera por fallecimiento del artista.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 205/5.

#### CARRAFA, MANUEL. PINTOR ADORNISTA DE COCHES

El 6 de mayo de 1823 el Excmo. Sr. Caballerizo Mayor lo designa, a ruegos de su padre, D. Francisco Carrafa, pintor titular de la Real Caballeriza,

en unión de D. Tomás Guzmán, para que ejecute las obras de pinturas de coches que ocurran en el viaje a Sevilla.

Desconocemos si le hicieron más encargos, a pesar de los intentos de su padre a su introducción en Palacio.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 205/7; C.<sup>a</sup> 205/5.

#### FERNÁNDEZ, LUIS. MAESTRO DORADOR Y CHAROLISTA.

El 15 de mayo de 1820 solicita la plaza que había quedado vacante por muerte —el 7 de ese mismo mes y año— de su padre político, Jerónimo Álvaro. Alega el considerarse más acreedor a ella por ser pariente del difunto y ofrece el cuatro por ciento de equidad en todas las obras. D.<sup>a</sup> Rosa Catalán, su esposa, y Julián Gallego, dirigen la misma solicitud a Palacio, siendo concedida la plaza a este último.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 367/16.

#### FERNÁNDEZ Y PEÑALOSA, SANTIAGO. PINTOR DE LA REAL CABALLERIZA

Nace en Madrid en 1734. Es hijo legítimo de D. Francisco Fernández, natural de Santa Cruz de la Zarza (Toledo), y de D.<sup>a</sup> Ignacia Peñalosa, de Madrid. Casó primeramente con D.<sup>a</sup> María Oliver, y en segundas nupcias con Francisca de Zárate, natural de Ocaña, e hija legítima de D. Alfonso de Zárate, natural de Trujillo, y María Teresa García Montesinos, de Barcelona. Del primer matrimonio nació María Antonia Fernández Peñalosa; y del segundo María Clara y Mariana Fernández de Peñalosa. Vivió en la calle de las Infantas, en una casa sin número. Fue feligrés de la parroquia de San Luis de Madrid.

A los 37 años, el 9 de junio de 1771, el Duque de Medinasidonia, Caballerizo Mayor del Rey, le nombra pintor de la Real Caballeriza «en atención a su mucha habilidad» y en la vacante que queda por retiro de D. Isidoro Tapia. Tal plaza se le concede sin sueldo ni renta sino como contrata que sólo se satisface lo que se le manda trabajar, según se deduce de una certificación, dada en 8 de junio de 1795, por él mismo solicitada, para presentarla como justificante en un pleito que tenía pendien-

te en la Real Cancillería de Granada «sobre ciertos intereses». Quizá se refiriesen a algún trabajo que realizase en dicha capital o alguna herencia recibida. Murió a los 74 años de edad, el 29 de marzo de 1808, siendo enterrado, en secreto, en la parroquia de San Luis de Madrid (de San Luis Gonzaga). Con anterioridad había hecho testamento, el 12 de diciembre de 1791, ante Félix García, escribano de S.M., y nombrándose como herederos ambos consortes mutuamente y a sus hijos.

Años más tarde, su hija Clara solicitó de Palacio una asignación diaria en memoria de los servicios de su padre, la cual ayuda le es negada por Real Orden del 7 de noviembre de 1819, concediéndole solamente 300 reales de vellón de ayuda de costa por una vez.

Le sucedió en el cargo de Palacio Francisco Carrafa. Gozó de muy buena reputación como pintor, siendo apellidado de «pintor inteligente» que decoraba con escudos de armas y otros adornos los coches de Palacio y muebles, en contraposición de los que se apetecían este epíteto inadecuadamente.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 354/7; C.<sup>a</sup> 425/33; Archivo Parroquial de San Luis (todo quemado durante la guerra).

#### GALLEGO, JULIÁN (PADRE). DORADOR Y CHAROLISTA

En 19 de agosto de 1814 es nombrado, en mancomunidad con su consuegro Jerónimo Álvaro, dorador y charolista de la Real Caballeriza, por el Caballerizo Mayor.

Por muerte de Jerónimo Álvaro el 7 de mayo de 1820, queda sólo Julián Gallego en la indicada plaza, a cambio de la concesión de cinco reales diarios, por parte de este artista a D.<sup>a</sup> Rosa Catalán, viuda de Álvaro, durante el tiempo que él esté en el cargo y dure la viudez de ésta —según escritura del 30 de abril de 1820—. Tal determinación deniega las solicitudes que habían dirigido para la tal plaza D. Luis Fernández y su padre Miguel, así como la misma D.<sup>a</sup> Rosa Catalán, a quien no es concedida por haber demostrado la experiencia lo perjudicial que resulta para Palacio que las viudas usen de la plaza de su esposo difunto aún unidas a otros artistas que suplan sus trabajos en lo que ellas no puedan por su condición de mujeres.

El 18 de marzo de 1823, solicita se habilite a su hijo D. Julián para que pueda ir a Sevilla en el viaje que se proyectaba, para realizar el trabajo que se ofreciere y goce de los emolumentos correspondientes, lo cual le es concedido.

El 11 de junio de 1830 se accede a que, por nombramiento del Marqués de Belgida quede mancomunado con él su hijo, ya citado, de 29 años de edad, que siempre había trabajado bajo su dirección.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 387/16; C.<sup>a</sup> 387/17.

#### GALLEGO, JULIÁN (HIJO). PINTOR CHAROLISTA DE LA REAL CABALLERIZA

Nace en 1801. Trabaja desde pequeño al lado de su padre en todas las obras que le ofrecieron en las reales caballerizas. Llega a ser profesor de dorado y charolista como su padre. Se desposa, en fecha desconocida, con una hija de Jerónimo Álvaro. En 1823 va, a petición de su padre, al viaje de Sevilla para cuanto deba ejecutar dentro de su oficio. Por último, el 11 de julio de 1830, el Marqués de Belgida le nombra en mancomunidad con su padre, y a instancias de éste, maestro y charolista de la Real Caballeriza, cargo en que estuvo antes mancomunado Jerónimo Álvaro.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 387/16; C.<sup>a</sup> 387/17.

#### GALLEGO PINO (O GINO), RAMÓN. MAESTRO DORADOR A FUEGO

Vecino de Madrid, que, por sus méritos personales y los contraídos por sus antepasados en Palacio, y por su habilidad misma, recibe del Marqués de Astorga el nombramiento de Maestro Dorador a fuego en la Real Caballeriza de Palacio, el 1 de abril de 1811, y le concede el uso del escudo de las Reales Armas y del uniforme que está señalado a los de su clase, con los demás privilegios y exenciones que le corresponden.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 387/17.

#### GARCÍA, NICOLÁS. RESTAURADOR DEL REAL MUSEO DE PINTURAS

Miniaturista de la Corte en Madrid. Entre sus obras más importantes se encuentran varios retra-

tos de miniaturas del Rey Fernando VII, de su mujer María Cristina, su Hija Isabel II de España y la Infanta Francisca de Asís. Son de su mano también algunos retratos de los Reyes de España para la «Guía de forasteros», Manual del Estado, grabado en 1833.

Fue ascendido a restaurador del Real Museo de pinturas el 7 de septiembre de 1843.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 399/32.

*Bibliografía:* J. Ezquerro, *Arte Español*, III, Madrid, 1914, pág. 143; M. Ossorio y Bernard, *Galería bibliográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-84; Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon*, Leipzig, 1932.

#### GARRIDO, ALFONSO. PINTOR Y DORADOR A MATE

Natural de Sigüenza, donde nace en 1736. Siendo sus padres D. Alfonso Garrido y D.<sup>a</sup> Ana Fernández Valledor.

Pronto comienza su carrera artística siendo nombrado alcalde del Barrio de Santa Cruz en 1777. El 5 de agosto de 1786, por muerte de Pedro Zamora, que ocupaba la plaza de Dorador a mate de la Real Caballeriza, pasa él a ocuparla nombrado por el Marqués de Villena Caballeriza, pasa él a ocuparla nombrado por el Marqués de Villena en atención a sus acciones relevantes que hasta entonces había realizado, y se le declaró *noble* así como a sus hijos y descendientes. Tres años después, en 1789, año en que tuvo lugar la coronación del Rey Carlos IV y jura del Príncipe, presentó en el Retiro treinta y cuatro carrozas pintadas a sus expensas, lo que le sirvió para ser llenado de honras y recompensas, según se narra en un documento impreso en el Archivo de Palacio, copia del original de la Secretaría de Gracia y Justicia y de la Cámara y Estado de Castilla.

En 1796 pide se nombre a su hijo en su lugar para la plaza de pintor y dorador a mate.

En 1804, por Real Orden de 15 de mayo, le son negadas a padre e hijo los honores de Ayuda del Oficio de Furriera que habían solicitado a pesar de sus muchos servicios a la Corona.

Ignoramos la fecha exacta de su muerte, que debió acaecer hacia 1806, a los 70 años de edad, en Madrid, según parece reflejar la «Relación de méritos y servicios», que se lleva a cabo en dicho año.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 425/33.

#### GARRIDO, DOMINGO. PINTOR Y DORADOR A MATE DE LA REAL CABALLERIZA

El 9 de octubre de 1796 es nombrado por el Marqués de Villena y a instancias de su padre, Alonso Garrico, como pintor y dorador de la Real Caballeriza: «se accede a sus deseos quedando éste sin sueldo alguno», en la obligación «del cumplimiento de la contrata» y «desempeño y dirección de las obras que ocurriesen de su profesión de la Real Caballeriza».

En 1804 le son denegados, junto con su padre, los honores de Ayuda del Oficio de Furriera que habían solicitado.

El 11 de agosto de 1814 se le rehabilita en su plaza de Dorador a mate en atención a su nombramiento anterior y a los antiguos servicios de su padre.

El 7 de enero de 1815 dirige a Palacio un documento en el que refiere lo que sufrió durante la francesada y cómo, tras su purificación política, no ha sido llamado a proseguir su trabajo como se había hecho con muchos otros. Se queja del incremento de las obras de charol por influjo de D. Manuel Godoy, y que éstas se den a Jerónimo Álvaro y Julián Gallego, maestros charolistas. Palacio responde justificando el mayor uso de los coches charolados en la actualidad, y desestimando al artista como pintor —epíteto pretendido acaso por él— dado que sólo se ha empleado «en colorear de lleno los coches como otros muebles de la Real Caballeriza» y «cuando ocurría pintar escudos de armas y otros adornos en los expresados coches y muebles, se encargaban estas obras a Santiago Fernández nombrado para la plaza de pintor inteligente».

Reitera las quejas durante este año, y el Rey manda, por Real Orden, se le den y encarguen las obras de su profesión que le correspondan. Parecen desoírle, pues estos alegatos llegan hasta 1819.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 425/33; C.<sup>a</sup> 205/5.

#### GUZMÁN, TOMÁS. PINTOR

En 1823 en unión de Manuel Carrafa ejecuta las obras de pintura de coches que ocurriere en el viaje a Sevilla.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 205/7.

**OLMET, JOSÉ ANTÓN DEL. PINTOR  
DE LA REAL CABALLERIZA**

Natural de Alicante. Nace a fines del siglo XVIII. Se afincó en Madrid en 1798 o en fecha inmediatamente anterior. Entra como pintor en el taller o fábrica de D. Antonio Durán. El 18 de julio de 1806 pide la plaza supernumeraria de pintor de cámara, alegando como mérito los ocho años que «está pintando escudos de armas, orlas, y demás adornos de los coches, berlinas y birlochos de campo del Real servicio de la Reina N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup>, Príncipes e infantes, que se construyen en la fábrica que estableció D. Antonio Durán y que de su habilidad tiene dadas pruebas. Palacio no accede a tal nombramiento, solicitud que reitera al siguiente año obteniendo la misma respuesta.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 57/13.

**PERIT, JOSÉ. MAESTRO CHAROLISTA  
DE LA REAL CABALLERIZA**

Fallecido en 1813.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 966/21.

**RODRÍGUEZ, FERNANDO. MAESTRO DE COCHES  
DE LA REAL CABALLERIZA**

Nace en 1770. En 1786 entra como oficial mayor en la Real Fábrica de coches, pasando el 29 de diciembre de 1804 a recibir el título de Maestro de herrero y cerrajero que le dieron por muerte de D. Antonio Durán, cargo en el que le rehabilita el Marqués de Astorga el 4 de noviembre de 1813 en atención a sus trabajos y «por los coches que tuvo ocultos bajo la dominación francesa».

En la villa de Madrid, ante el escribano Manuel Gutierrez (escribano del Rey), el 19 de julio de 1814, expone que no puede atender por sí mismo a todo lo suyo, por lo que a su hijo Juan José Rodríguez, mayor de 25 años, da poder cumplido para que perciba y cobre todas las cantidades que deba percibir el otorgante de las Reales Caballerizas, o de obras particulares que se ejecutaren en su fábrica».

A petición suya, su hijo Juan José es nombrado Maestro de coches de Persona y herrero y cerrajero de la Real Caballeriza el 28 de agosto de 1815

para que sirva mancomunadamente con su mismo padre.

El 14 de junio de 1816 D. Fernando y D. Juan José Rodríguez, maestros de coches, junto con D. Julián Díaz Gallego y D. Jerónimo Álvaro, maestros doradores, charolistas, y D. Francisco Calzada, pintor adornista, todos de la Real Servidumbre, solicitan que, por haber cumplido con esmero sus obligaciones, se digne X.M. concederles los honores de Oficio de guardamuebles y uso del uniforme a su costa. Sólo es otorgado este honor a D. Fernando, cuya plaza honoraria jura el 23 de diciembre de 1816.

En 1820, por muerte de su hijo, pasa a formar de nuevo mancomunidad con la viuda de éste, D.<sup>a</sup> Juana Monsalve, quien representaría a sus hijos menores y en cuyo cargo seguía en 1833.

Repetidas noticias de sus obras nos dan los documentos y dibujos hallados en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, cuyas obras definitivas creemos existen en el Museo de Carruajes del mismo Palacio.

Mas también llegaron los sinsabores a la vida de D. Fernando. En mayo de 1820 se queja de que el Rey nombre como maestro de coches a Eugenio Díaz, y mayormente cuando este cargo se lo da sobre un coche que el mismo D. Fernando ha compuesto y cuyo recorrido siempre estuvo a su cargo, como en el caso de la berlina amarilla.

A pesar de éste y de algún otro percance, su taller sigue en auge, como se deduce del número de obreros, que asciende a 30, que trabajan en los tres ramos que abarca su facultad. Con fatigas lo sostiene, y con la ayuda de las aportaciones de Palacio. La suma que ha de entregar a sus obreros en 1822 asciende semanalmente a 3.500 reales.

En 1823 participa en el viaje de S.M. a Sevilla, dejando encargado durante su ausencia, de la dirección de los talleres, a su apoderado D. Francisco Martínez.

A partir de este momento realiza una serie de obras para Palacio —dos boletas y otras—, que junto con el viaje a Sevilla le adeudan la cantidad de 151.975 reales y 2 maravedises.

Por Real Orden del 16 de marzo de 1824 compone «un coche verde oliva» de la servidumbre de S.M. en las cantidades de 33.396 reales y medio. El 27 de diciembre de 1826 pide dinero para materiales y jornales para los coches titulados landó y lacre que importan 34.152 reales. Quizá esta suma

sea el coste del «landó de Bronces» y del «coche de caoba» construidos por él y de 1829. Ambos coches han sufrido varias transformaciones y se les ha incluido siempre en el género de los de gala. Sobre la decoración del llamado «coche de caoba» nos ocupamos en un artículo de *Reales Sitios* (1978).

En uno de los muros del Museo de Carruajes de Palacio puede verse una cuenta —sin precio— presentada en diciembre de 1833 por Fernando Rodríguez y D.<sup>a</sup> Juana Monsalve «por un carruaje llamado brisca construido con arreglo al diseño entregado por el Rey».

Al año siguiente presenta su protesta ante la noticia de que están dando trabajo a otros con lo cual la desposeían de su título; mas Palacio desmiente tal nueva, reconociendo sólo a él como Maestro de coches de Servidumbre de S.M., y de Herrero y Cerrajero de sus Reales Caballerizas.

La Biblioteca del Palacio Real guarda dos preciosos dibujos en color, firmados el 22 de junio de 1816 por D. Fernando Rodríguez. Estos diseños corresponden a dos sillas de mano cuya descripción detallada y transacción hace a la derecha.

Los tres dibujos de sillas de manos que han llegado hasta nosotros —dos de Fernando Rodríguez y uno de Francisco Zaragoza—, son del siglo XIX, como lo proclama su decoración más austera, su silueta más señera y el mismo refinamiento de sus pinturas y orlas o cenefas en contraposición de las ostentosas tallas del siglo precedente —por ejemplo la de Carlos III y la del Duque de Medinaceli, en Palacio, o la bellísima del Museo Arqueológico Nacional.

Si bien nos refleja un gusto, en estilo, diferente del rococó, siguen proclamando el efecto de que en todo tiempo gozaron. La silla de manos, equivalente de la silla gestatoria o portantina, en la que la persona que la ocupaba iba sentada, estaba suspendida sobre dos resistentes varas y era transportada por dos o más robustos esclavos —según el poder o nobleza del conducido. Este sistema hizo escribir a Quevedo «ya los pícaros saben en Castilla/ cuál mujer es pesada y cuál liviana» en su famoso soneto «A las sillas de manos».

La semejanza que observamos entre los dibujos firmados por Fernando Rodríguez y las dos sillas de manos existentes en el Museo de Carruajes citadas en su guía con los números 73 y 74, nos hace deducir sean los primeros el diseño preparatorio de éstas.

Por otra parte el parecido, en lo fundamental, de las dos sillas del Museo es tan grande que «induce a pensar —escribe Turmo en la Guía— que proceden del mismo taller e incluso que forman pareja». Igual afirmación cabría hacer de los dos dibujos entre sí y aún con igual certeza creemos podemos relacionar unos con otros. Por supuesto que las obras definitivas que custodia el Museo son una simplificación, principalmente en sus ornamentos, de los diseños presentados, como generalmente suele suceder en toda obra. Quizá, incluso, haya un dibujo intermedio que no hayamos encontrado o esté perdido en que quedaría esto más patente.

Son muchos los detalles del diseño que hacen referencia a la obra definitiva, por ejemplo el medallón de madera tallada y dorada con una noble efigie que pudiera ser el retrato del Monarca para quien se construyera la silla, en la puerta de acceso. Otros medallones similares adornan los costados, uno de ellos con una cabeza de mujer peinada a la griega y otro con un joven coronado de Laurel.

Unos leones de talla dorada simulan soportar la parte posterior de la silla.

Las cajas de las sillas están pintadas en verde pálido (la que en el dibujo lo está en morado) y en amarillo la otra, con orlas en gris y en oro en ambas. Junquillos de madera finamente tallados y dorados enmarcan sus piezas y tableros.

En ambos dibujos podemos ver las iniciales J.B., separadas, en la decoración de los junquillos de los cuatro ángulos de los plafones (en uno) o entrelazadas, sobre el medallón del panel delantero (en el otro).

Por la fecha a que pertenecen y por estas iniciales creemos se puede deducir con entera certeza que se trata de las sillas de manos ofrecidas a Fernando VII cuando, después de terminada la guerra de la Independencia y regresar triunfalmente a España, concierta, en 1816 exactamente, su segundo matrimonio con Isabel de Braganza y Borbón, hija de Juan VI y de D.<sup>a</sup> Carlota Joaquina de Borbón, Reinas de Portugal, y a ella aluden las iniciales.

Tras la identificación quedan aún más claras las manifestaciones anteriores. Dichas sillas y dibujos son gemelas, forman pareja y fueron destinadas una al Rey Fernando VII y otra a Isabel de Braganza, su esposa. Sus mismos elementos decorativos —de carácter netamente diferente— nos habían hecho ya presentir eran una del Rey y otro de la Reina.



Escudos, tondos y grecas de palmentas y roleos de sobriedad clásica —en la del Rey— contrastan con las cenefas alureadas y de flores que tan fuertemente aluden a la fecundidad, a la paz y la concordia —simbolizada en las dos palomas que se unen por el pico, en el dibujo del tablero frontal— en la de la Reina.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 894/55; Biblioteca Palacio Real: Cart. 14 (1) y (2).

*Bibliografía:* T. Jiménez, «Mitología de las carrozas del Museo de Palacio», *Reales Sitios*, 1978.

«Cálculo del costo que tendrá al poco más o menos la construcción de una silla de manos en forma siguiente:

Una silla rica de gala de madera preparada para talla; tallada y adornada de escultura como demuestra el diseño del frente con sus dos varas también talladas; vestida de tisú, glase o raso blanco, éste bordado de sedas, con su cortinaje y pabellón también de raso con el mismo bordado; su cordonería correspondiente de plata y oro y piedras, con adornos de lentejuelas de varias clases. Dados los tableros del color que tiene el dibujo o el que se elija. Dorada a bruñido, pulimentada y charolada: adornada de pintura en la forma que está el diseño, o del dibujo o dibujos que también se elijan. Su friso de bronce cincelado y plateado; correones guarnecidos iguales a la vestidura; cristales adornados con filetes dorados, y demás de que se compone dicha seilla. Ascenderá su costo a sesenta mil reales de vellón poco más o menos.

Madrid 22 de junio de 1816

Fernando Rodríguez (rubricado)»

[Biblioteca del Palacio Real: Cart. 14 (1 y 2), a la derecha del dibujo.]

#### RODRÍGUEZ, JUAN JOSÉ. MAESTRO DE COCHES DE PERSONA DE LA REAL CABALLERIZA

Nace en Madrid hacia 1789. A los 25 años su padre lo nombra, con plenos poderes para ser su apoderado y encargado del cobro y administración de sus obras, pasando el 28 de agosto de 1815 a ser nombrado maestro de coches de Persona y herrero y cerrajero de la Real Caballeriza, y en mancomunidad con su padre en virtud de «la aplicación y conocimientos necesarios» que en él concurren.

Casó con D.<sup>a</sup> Juana Monsalve, quien le dio varios hijos.

En 1816 solicita junto con su padre y otros artistas de Palacio (ver RODRÍGUEZ, Fernando) se le concedan los honores de guardamuebles y el uso de uniforme, a su costa. Le es negado tal privilegio. Muere en 1820, pasando su viuda D.<sup>a</sup> Juana

Monsalve a ocupar su puesto e igualmente en mancomunidad con D. Fernando, su padre político, para que, a nombre de sus hijos menores desempeña en compañía del referido D. Fernando ambos oficios, con cuyo motivo ha devengado al derecho de la media annata 150 reales y 10 maravedís por cada uno, que ascienden a 220 reales y 20 maravedís de vellón.

En 1833 aún permanecía dicha mancomunidad.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 894/55.

#### SÁNCHEZ GONZÁLEZ, ANTONIO. PINTOR ADORNISTA DE CÁMARA, MAESTRO CHAROLISTA DE LA REAL CABALLERIZA

Pintor apellidado por Sánchez Cantón como el más rabioso absolutista conocido. Natural de Tenerife, en Canarias, donde debió nacer hacia 1770 o antes. Se dedica al dibujo y crea a sus expensas, hacia 1790, una escuela de dibujo que mantuvo durante tres años con grandes elogios principalmente por la Real Sociedad de Amigos del País. Viene a Madrid empleado primero en los trabajos de los Sitios Reales de El Escorial y Aranjuez, pasando después a estudiar a la Real Academia de S. Fernando. Tras unos años de actividad en obras de pintura del Rey, al 15 de marzo de 1797 suplica los honores de Supernumerario de Ayuda de Furierra, sin sueldo, cargo que no se le concede. En 1803 es nombrado por el Rey Carlos IV Pintor de Cámara para continuar las obras de pintura en el Palacio que fue de la Duquesa de Alba en la Real Florida. En 1807 se le mandó formar planos para el adorno de varias salas del expresado Palacio, los cuales obtuvieron la aprobación del Rey.

Cuando la invasión francesa sufre grandes daños en sus posesiones y en los proyectos, planos y material que tenía en la Real Florida. El 29 de octubre de 1813 se le da la plaza de Maestro charolista de la Real Caballeriza a la muerte de José Perit, plaza a la que él nunca se incorpora aunque hace uso de esta titulación en algunos documentos posteriores.

Al año siguiente pide, de nuevo, se le confirme en la plaza de Pintor de la Real Florida, y continuar las obras comenzadas allí, así como la plaza vacante de D. Justino (?) Gómez, para el cuidado y conservación de las pinturas de los Reales Palacios. El Rey lo confirma en la plaza con la promesa de ser llamado para ulteriores trabajos.

No debían ser grandes sus encargos ya que en 1819 solicita de nuevo se le emplea como restaurador. Tras los favorables informes de D. Francisco Scarlati de Roble y el informe del primer pintor de Cámara del Rey, D. Vicente López, el Rey se digna destinarlo a la conservación y reparación de las obras de su clase. Concediéndole a su vez los 400 ducados anuales que a Felipe López y otros había concedido por el cuidado y composición de las pinturas del Real Palacio y Casas de Campo de San Lorenzo.

Casó con D.<sup>a</sup> María Manuela de Flores, de la cual tuvo cinco hijos, habitando una casa de la calle de la Estrella «esquina a Silva, núm. 13» propiedad de un amigo canario, en la cual se celebraban las reuniones de los adictos al Rey en los momentos de la francesada, en la que sufrió verdaderos ataques.

El 26 de agosto de 1826, muere según los documentos, y no en 1825 como afirman Sánchez Cantón, Benezit y Thieme-Becker.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 966/21; C.<sup>a</sup> 205/5.

*Bibliografía:* Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs...*, France, 1951; F. J. Sánchez Cantón, *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, 1916, pág. 167-68; ídem., «Los pintores de Cámara de los Reyes de España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, pág. 291; Thieme-Becker, «Allgemeines Lexikon», Leipzig, 1932.

#### ZARAGOZO, FRANCISCO. EBANISTA Y SILLERO DE MANOS DE LA REAL CABALLERIZA

El 2 de marzo de 1808, el Marqués de Astorga nombra a Francisco Zaragoza maestro ebanista y sillero de manos de la Real Caballeriza en la misma forma que tuvo la plaza Felipe Calvo, para que haga no sólo lo de la Caballeriza sino todo lo de ebanistería. En 1815 pide se le rehabilite en su mismo cargo.

Parece no fueron abundantes sus obras en Palacio o no del agrado del Marqués de Belgida, quien se manifiesta más partidario de los logros del taller de D. Antonio Durán, primero, y Fernando Rodríguez, después. Sin embargo, un dibujo inédito, sin fecha, firmado por este artista y custodiado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, junto

con otros dos citados de Fernando Rodríguez, nos atestigua su actividad y valores.

Dicho dibujo corresponde a una silla de manos, toda tallada en madera, de minuciosa labor, y consiguiendo una entonación perfecta de color dentro de la gama de los ocre. Su semejanza con la existente en el Museo de Carruajes de Palacio, catalogada en su Guía con el número 75 y datada en la primera mitad del siglo XIX, es tan clara, que nos hace pensar sea éste su diseño preparatorio. El dibujo no tiene fecha, mas al estar unido a los dos de D. Fernando Rodríguez, de 1816 y coincidir en los años en que el artista está en activo, nos induce a creer sea de esta misma fecha u otra muy próxima.

La elegancia del dibujo y su silueta se mantiene en la obra definitiva, pero su decoración se reduce al máximo. Constituye un magnífico exponente de las más delicadas labores de marquetería de la época. Sólo la combinación de colores de la madera constituye su ornamento, completado por cinco óvalos de metal dorado con asuntos mitológicos, finos junquillos tallados y dorados y algunos adornos de cabecitas entre hojas de acanto.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 1114/7; Biblioteca Palacio Real: Cart. 14 (3).

#### ZARATE, FRANCISCA JOSEFA DE

Por muerte de D. Santiago Fernández de Peñalosa, Pintor de la Real Caballeriza, queda vacante su plaza, y el Marqués de Astorga, en 13 de abril de 1808 nombra a su viuda, Josefa Francisca de Zárate, y a D. Francisco Carrafa, profesor de pintura en Madrid, para que juntos, mancomunadamente, sirvan y desempeñen tal plaza.

En agosto de 1814 se le rehabilita en su cargo y con la misma mancomunidad. Por algunas dificultades encontradas, un mes más tarde, el 6 de septiembre de ese año, el Marqués de Belgida la autoriza para que ella ponga en su puesto a un pintor que haga las obras que a ella le corresponden y no puede desempeñar como mujer. El 21 de diciembre de 1815, elige para este cargo a D. Francisco Calzada, profesor acreditado, al cual Francisco Carrafa y Francisca Zárate no van a serle fieles en la mancomunidad, según puede verse en el expediente de Calzada y Carrafa.

*Fuentes:* A.P.R.M.: C.<sup>a</sup> 114/12.

---

## *El problema de las artes aplicadas y la teorización del Eclecticismo en España: el «Álbum Enciclopédico y Pintoresco» de Luis Rigalt (1857)*

IGNASI SOLÀ-MORALES

El lenguaje neoclásico en España se consolida con tal fuerza que como método de diseño parece prolongarse mucho más de lo que perdura el progresismo ilustrado que lo alumbró.

Cuando llega la ruptura entre lenguaje e ideología se produce la primera etapa de disolución del proyecto neoclásico: se trata del momento académico. Pero, posteriormente, el nuevo proyecto ideológico de la burguesía moderada revierte sobre las artes del diseño, recomponiendo su estructura metodológica y adecuándose a las nuevas condiciones de producción y consumo de los objetos que también la sociedad española de mediados del siglo XIX empieza a desarrollar: es el momento del eclecticismo.

Desde el punto de vista de la historia del arte la aparición del eclecticismo no puede explicarse por simples razones psicológicas de cansancio de la forma, de mal gusto, de incertidumbre, etc. sino que es necesario referirla a las nuevas condiciones del incipiente proceso de modernización español.

El papel que entre las condiciones materiales de producción y el significado de las obras asumen las teorías estéticas y la organización de la pedagogía y de los profesionales de las artes es imprescindible para explicar estos cambios.

Este trabajo quiere llamar la atención sobre el significado de una obra de teoría de las artes y de algún modo de pedagogía de las mismas escrita en los años en que la industrialización española se encuentra en sus más eufóricos momentos y por parte de alguien que es a la vez claro heredero de la tradición ilustrada a través de la enseñanza académica pero que no rehuya sino que intenta enten-

der y recomponer un cuerpo teórico adoptado a la nueva situación.

### ARTE E INDUSTRIA

El fracaso de la revolución de 1848 en Francia significa el fin de las esperanzas del progresismo romántico y la consolidación de la burguesía moderada en el poder. Europa va a vivir en los años cincuenta y sesenta un desarrollo importante del modo de producción capitalista plenamente consolidado desde las organizaciones nacionales.

La producción industrializada de objetos de consumo va a transformar el entorno de la vida cotidiana. El problema de las relaciones entre las artes y la industria se plantea como una novedad ante la que la tradición artística del pasado no dispone de instrumentos adecuados.

Las primeras teorizaciones ante estos fenómenos son los del Círculo de Henri Cole en Inglaterra a través de su «Journal of Design (1849-52)» y posteriormente a través de la iniciativa de la Exposición Internacional de Londres (1851) de la que Cole es el iniciador. Esquemáticamente, la filosofía de la exposición parte de la hipótesis de que al reunir indistintamente las producciones de diversos países se ha de establecer entre ellas un contraste del cual se seguirán enseñanzas de diversa índole. La primera constatación es que la calidad del diseño no es ajena al valor comercial y que por lo tanto artísticidad y comercialización de los productos están íntimamente implicados.

Estas mismas consideraciones son las que establece el famoso *Rapport* que, para el gobierno francés, elabora el conde de Laborde 1856. De la constatación del problema se pasa a la teorización estética y a las revisiones en el campo pedagógico. Tanto el propio Laborde como los trabajos de dos discípulos de Cole tan significativos como Owen Jones en su «Grammar of Ornament» (1856) o el tratado de Goetfried Semper «Der Still in der Technischen und Tectonische Kunst» (1860-63) representan las primeras aportaciones globales. Se trata de lo que ha llamado «la reforma de las artes aplicadas»<sup>1</sup>. Es decir, de una revisión que arrancando desde las exigencias de la producción material obliga a reconsiderar los principios de diseño y por añadidura la misma teoría estética en la que éstos se basan.

También desde mediados de siglo España va a vivir los años más intensos de su primer intento de revolución industrial. Aunque no se llegue a superar lo que Nicolás Sánchez Albornoz ha llamado «una economía dual»<sup>2</sup> lo cierto es que éstos son los años del gran despliegue textil, de la siderometalurgia, de la minería, de la formación de la red ferroviaria, de la expansión de la agricultura de exportación, de la formación del sistema bancario, de las primeras asociaciones obreras y huelgas revolucionarias.

Y va a ser contemporáneamente al indicado planteamiento en Europa del problema de las artes aplicadas a la producción industrial cuando aparece en Barcelona la obra del polifacético Luis Rigalt y Farriols (1814-1894) «Álbum enciclopédico pintoresco de los industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato en los diferentes ramos de Albañilería, Jardinería, Carpintería, Cerrajería, Fundición, Ornamentación mural, Ebanistería, Platería, Joyería, tapicería, bordados, cerámica, marquetería, etc. Con una serie de adornos de todas las épocas del arte, aplicables a las varias secciones anteriores, para la correspondiente aclaración y estudio de las

mismas acompañadas de texto descriptivo y explicativo» (Barcelona, 1857).

#### ACADEMICISMO Y ARTES APLICADAS

La biografía del personaje no es ajena al contenido de la obra. Hijo del pintor y profesor de la Academia barcelonesa de «Llotja» Pablo Rigalt, le sucederá en esta escuela como profesor a partir de 1845. Con los años será una de las personas más responsables de la marcha de esta institución durante la segunda mitad del siglo, llegando a ser su director entre 1877 y 1887<sup>3</sup>.

El ambiente de la Escuela de Nobles Artes debía ser por una parte representativo de aquel tipo de consolidación de la metodología neoclásica que los primeros profesores implantaron en plena euforia ideológica y que con los años se había de tornar en reglamentado academicismo.

El proceso que lleva de la invención de los códigos al uso reiterativo y diestro dentro de los límites que ellos mismos establecen es claramente legible en la historia de esta institución. Aquella perduración más allá de la persistencia del proyecto ideológico a la que se hacía referencia al comienzo de estas líneas se daría claramente en los círculos de la Academia Barcelonesa.

Si algo tenía esta escuela respecto a otras era precisamente su dependencia más directa, única, de exigencias típicas del Nuevo Régimen. Nacida como Escuela Gratuita de Diseño y patrocinada por la Junta Particular de Comercio, es decir por los industriales textiles que necesitaban especialistas para los diseños de sus indianas, esta conexión con las exigencias de la producción será en que años más tarde incitará a Luis Rigalt a la reconsideración teórica que aquí vamos a estudiar.

Rigalt trabajará unos años junto a Pérez Villamil y conocerá a Roberts. Participará en su entusiasmo romántico por las ruinas, por el dibujo testimonial y exaltado de las mismas y también por el coleccionismo, por el levantamiento de planos de edificios amenazados, por la diversidad de los estilos no ortodoxos según la academia, es decir las

<sup>1</sup> Véase L. BENEVOLO (*Storia dell'architettura moderna*), también Ferdinando BOLOGNA (*Delle arte minori al Industrial Design*).

<sup>2</sup> Vid. Nicolás SÁNCHEZ ALBORNOZ, *España, una economía dual*, Barcelona, 1968.

<sup>3</sup> Vid. Raimon CASELLAS, *El dibuixant paisatgista Lluís Rigalt*, pág. 30 sigs.

ruinas árabes, románicas (bizantinas según su terminología), góticas...

Su trabajo como profesor se alterna con otras muchas experiencias. Escenógrafo, Decorador, Grabador, Retratista, Dibujante<sup>4</sup>. Hombre típico de la generación del moderantismo lo encontramos en la mayoría de manifestaciones artísticas de la Barcelona isabelina y de la Restauración: Concursos y Comisiones, Ayuntamiento, Diputación, Cabildo, visitas regias, iniciativas de enseñanza, etc. etc.

Lo característico de Rigalt va a ser su disponibilidad para trabajos bien distintos y sin que ello pueda entenderse como una consecuencia de falta de trabajos mejores, de indigencia o de incapacidad. A pesar de que hoy su talento nos parece sólo regular lo cierto es que en su tiempo y en su ciudad debió gozar de una consideración nada despreciable. Pero no deja de sorprendernos que este hombre que llegaría a ser académico de San Fernando no sólo no se avergonzase sino que hiciese gala de la necesaria recomposición que en la actividad artística debía tener en su momento. Rigalt conocía la experiencia de la Gran Exposición de Londres y también la literatura, sobre todo francesa, que aquélla debió suscitar<sup>5</sup>. Tanto los artistas y pedagogos del arte como los promotores industriales se interesarían inmediatamente por la experiencia londinense. Unos y otros estaban unidos precisamente por la institución de la Lonja barcelonesa y así sabemos, gracias a un interesante estudio de Pere Bohigas<sup>6</sup>, que desde 1822 se celebraban ya en Barcelona exposiciones de productos industriales siendo especialmente importantes las del año 1851, el año de la «Great Exhibition» londinense, dedicada precisamente al arte aplicado a la industria especialmente en la edificación y la de 1860 que bajo el título de «Exposición Industrial y Artística del Principado de Catalunya» estaba dedicada a muebles, objetos decorativos y artes aplicadas en general.

## LA ECONOMÍA POLÍTICA DEL OBJETO

La primera cosa que llama la atención de la obra que comentamos es su destinatario. Efectivamente, es a los industriales a quienes se dedica este Álbum Pintoresco: «Grande empresa hemos acometido pretendiendo cooperar a la educación artística de los industriales españoles»<sup>7</sup> y esto no por razones gratuitas o de oportunismo o de plantear una especie de «digest» de los principios de la buena pedagogía artística para personas alejadas de los intereses que en ella misma se ventilan sino por la convicción de que es precisamente en el nuevo mundo industrial donde el arte tiene una función renovadora.

Hay que añadir, a renglón seguido, que el texto de Rigalt muestra su carácter innovador por el esfuerzo conceptual que realiza al intentar pensar a un tiempo desde un marco conceptual estético y desde un marco conceptual económico-productivo.

Efectivamente el problema de la relación entre arte e industria no se plantea desde una perspectiva moral sino desde la concepción de que en el nuevo mundo que la revolución industrial está alumbrando la materia sobre la que lo estético se ejercía tiende a desaparecer. Rigalt es consciente de que la producción de objetos tal como ha venido dándose hasta aquel momento va a cambiar radicalmente.

«Hasta hoy y por muchos siglos las industrias y las artes se consideran como unos meros ejercicios rutinarios»<sup>8</sup>. Pero la situación presente ha cambiado. En el texto se anuncia la sustitución de la producción artesana por las nuevas formas de la producción industrializada.

A través de una serie de consideraciones Rigalt advierte la existencia de una organización productiva radicalmente distinta. Capital y Trabajo son los componentes de esta nueva forma en la que la maquinaria supone la inmediata sustitución de fragmentos del trabajo global por operaciones mecanizadas. La nueva forma de producciones desconoce la habilidad manual del individuo y exige el pro-

<sup>4</sup> J. F. RÀFOLS, *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954, pág. 273.

<sup>5</sup> Vid. L. RIGALT, pág. 42.

<sup>6</sup> Vid. P. BOHIGAS, *Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte en Barcelona*, pág. 227.

<sup>7</sup> L. RIGALT, pág. 3.

<sup>8</sup> L. RIGALT, pág. 7.



yecto por parte de especialistas de objetos que serán realizados a través de un proceso en el que la división del trabajo quita cualquier protagonismo y cualificación a la intervención individualizada.

Las máquinas contribuyen a esta suerte de anonimato del proceso y todo ello es algo positivo puesto que así se simplifican los procedimientos y se facilita el que en este trabajo puedan intervenir personas no cualificadas. Con el optimismo más brutal de la revolución burguesa Rigalt dice, citando a Blanqui, que no sólo se ha podido superar la larga formación gremial de los artesanos que exigía muchos años de aprendizaje sino que con ello se facilita el trabajo de las mujeres y los niños, «una de las conquistas más gloriosas de nuestra época» puesto que así «se reprimen los vicios inherentes a la holgazanería»<sup>9</sup>.

Desde la perspectiva del cambio introducido por la industria y de su valoración positiva se plantea entonces la incidencia que lo artístico puede tener en esta nueva situación. Manteniéndose todavía en el marco de las consideraciones económico-políticas Rigalt se da cuenta del valor añadido que el «buen diseño», se diría en una terminología más actual, comporta. Efectivamente las exposiciones precisamente ponen de manifiesto que el mercado es algo teóricamente ilimitado. La economía precapitalista se encontraba encerrada en los límites de sus mercados. El acceso a los mercados nacionales e internacionales establecen otros límites a la competitividad. Lo que se hace en Francia o en Inglaterra incide directamente en una situación de libre mercado capitalista<sup>10</sup>.

Aun cuando Rigalt participa de la filosofía proteccionista típica de no pocos de sus conciudadanos sin embargo ello no le impide entender el papel de las artes industriales como directamente ligado a la capacidad de competir en un mercado nacional o mundial.

El razonamiento estético que a partir de aquí se produzca y la codificación estilística que la obra plantea arrancarán, por tanto, de este planteamiento literalmente mercantil en el que las exigencias del fenómeno social de la producción y el consu-

mo, o si se quiere, del desarrollo de la producción capitalista estarán como axiomas principales.

Señalemos que las relaciones del arte y la industria que aquí se plantean de forma tan radical son vistas con tanta ingenuidad como entusiasmo. Efectivamente para Rigalt se trata de una yuxtaposición de esfuerzos, de una contribución de lo estético al desarrollo productivo sin que, en principio, parezca que esta contribución o yuxtaposición plantea excesivos problemas.

Ahí radica el interés de este texto, que a través de un planteamiento elemental de la cuestión no parece advertir directamente las consecuencias que para la consideración del arte y su significado ello pueda tener. Sin embargo, advertiremos que estas consecuencias no son pequeñas y que de ellas arranca la formulación de posturas típicamente eclécticas.

#### PARA UNA ESTÉTICA INDUSTRIAL

La teoría estética de las artes aplicadas a la industria se formula conflictivamente por Rigalt desde tres puntos de vista: desde la estética normativa, desde la estética idealista de la expresión del sujeto y desde la estética empirista del gusto de los consumidores.

No hay todavía una valoración separada de las nuevas condiciones que la producción industrial y mecanizada impone, ni una aceptación de las nuevas reglas formales de la propia lógica de la máquina. Por el contrario, la buena forma deberá producirse desde las buenas reglas del arte tal como éste ha sido practicado hasta el momento y aplicando estos principios a la nueva forma de producción. Así la que Rigalt propone será verdaderamente una «estética aplicada».

En un primer estudio Rigalt utiliza conceptos típicamente académicos. La belleza, que procede de la naturaleza tiene códigos precisos e inmutables que constituyen las reglas del arte. La relación del todo y las partes, la proporción o eutritmia entre estas partes, la congruencia, el orden y la regularidad son algunos de los temas que en esta clave académica se introducen como criterios garantizados por la misma naturaleza de las cosas. Las referencias a Mengs y Winckelmann<sup>11</sup> responden a una

<sup>9</sup> L. RIGALT, pág. 16.

<sup>10</sup> L. RIGALT, pág. 5.

<sup>11</sup> L. RIGALT, pág. 23.

lectura preceptística propia del pensamiento estético académico y que entra en conflicto con la segunda componente ideológica de la que Rigalt echa y mano que es la de la estética idealista.

Efectivamente junto a aquellas primeras exigencias la obra de arte debe ser fruto del Genio, expresión de sentimientos, captación de experiencias de la realidad. La invención, el sentimiento y la originalidad son inmediatos corolarios de estos presupuestos. La «creación artística» no está sólo marcada por reglas generales, frías y universales, sino que debe tener la impronta del sujeto que la haga original. La originalidad en la expresión de subjetivos y particulares sentimientos comporta la invención una y otra vez de formas adecuadas a la inacabable sucesión de expresiones originales.

La decantación de los modos de ser y de hacer se ordenan en tipos distintos de producción artística a través del estilo. El estilo es «la manera de ser artística individual o genérica que resulta de las varias partes que concurren a la propia creación, composición y ejecución de una obra»<sup>12</sup>. El estilo es en realidad la justificación primera, por vía subjetiva, de la diversidad, del pluralismo estético que las distintas sociedades y la historia nos ponen de manifiesto y que no permiten ya entender unívocamente los preceptos del academicismo ligándolas directamente a la tradición del clasicismo.

Pero finalmente la industria produce para un universo de consumidores no homogéneos en los que se producen cambios y mutaciones en sus apetencias que son de inmediato factores directamente mercantiles.

En otras palabras, en el límite de su discurso estético, Rigalt ve la producción artística ligada a la industria y ésta, a través de los mecanismos de extensión del mercado está sujeta al gusto de los consumidores.

Aparece así el gusto como tercera componente de esta primera y apresurada teorización de las relaciones entre arte e industria. Procedente de la estética empírica la filosofía del gusto significa originariamente la adecuada capacidad de percepción del orden estético. Orden que estaba ligado de orden mismo del mundo. Pero a mediados del siglo XIX la apelación al buen gusto no es ajena a la jus-

tificación de aquel pluralismo estilístico en el que el subjetivismo idealista desembocaba, y sobre todo, a la justificación misma del consumo de formas que los mecanismos del mercado plantean. La necesidad de aunar el gusto y la originalidad significan abrir la puerta a la renovación exigida por la rápida obsolescencia en la que caen las distintas formas puestas en el mercado. Las referencias que el texto de Rigalt hay a lo suntuario al lujo, al capricho, a las vanidades humanas que el arte también debe satisfacer, a la exigencia de novedad por parte del mercado, son bien indicativas de cuan poco queda de los rigores normativos o de las exigencias subjetivas que los presupuestos anteriores planteaban<sup>13</sup>.

Es en este punto donde la historia adquiere un papel normativo y estimulante de la producción artística como nunca tuvo en el pasado. La historia del arte ofrece la «sucesión de series de procedimientos y de teorías y revelaciones sobre las distintas maneras de interpretar el arte»<sup>14</sup>.

No existe por tanto una única manera ni un único estilo sino que la sucesión histórica de los estilos nos da en realidad la sucesión y diversidad de lecturas de la experiencia de la realidad.

El capítulo de la obra que comentamos de Luis Rigalt es claro en este sentido. Más que la historia cíclica, dialéctica, de la estética hegeliana, lo que aquí se recoge es sobre todo el empirismo taxonómico que el positivismo del siglo XIX genera. Al gran auge de la arqueología y de la historiografía positiva y filológica del arte sigue la formación de cuerpos completos y autónomos que son los grandes estilos del pasado. El estilo griego, romano, bizantino (que incluye no sólo el arte de Oriente sino lo que hoy llamamos románico), el ojival y el renacentista son los grandes grupos en los que las experiencias del pasado pueden clasificarse.

Son en realidad repertorios autónomos que se ven más como códigos autosuficientes y con su propia lógica que en su sucesión y cambio a lo largo del tiempo. Reflejos sin duda de las múltiples posibilidades del espíritu humano, de aquella original expresión de sentimientos, pero diversos e igualmente válidos en su coherencia y en su capacidad significativa y emotiva.

<sup>12</sup> L. RIGALT, pág. 24.

<sup>13</sup> L. RIGALT, pág. 19.

<sup>14</sup> L. RIGALT, pág. 28.

Es el conocimiento de estos estilos, al conocimiento de la historia del arte hacia donde remite Rigalt a sus eventuales discípulos industriales. Y ello por dos motivos. En primer lugar por la conciencia del desamparo estilístico en que se encuentra la nueva situación provocada por la producción industrial. El tema de la falta de un estilo propio de la época rebasa el pragmatismo de los planteamientos mercantiles dominantes en el texto que comentamos para abrirse a los problemas de filosofía de la historia nada ajenos al pensamiento decimonónico. La conciencia de que a cada época materialmente y culturalmente distinta le ha de corresponder un arte también específico y distinto apunta, en el texto de Rigalt. Pero sobre todo lo que se establece con claridad es que el camino para llegar «en las combinaciones bien entendidas de buenos tipos»<sup>15</sup> o en el «análisis ecléctico de los varios estilos conocidos»<sup>16</sup>.

Todo un programa del más puro eclecticismo es por consiguiente el que se formula con conclusión a los análisis económico, estético e histórico que la obra desarrolla.

La solución ecléctica es fruto tanto de esta inexistencia de un estilo del siglo XIX, como, sobre todo, de las exigencias ya señaladas por parte del mercado de los productos en los cuales la pregnancia y el atractivo de su figuración es un factor decisivo como valor de cambio.

Nos queda por abordar una última cuestión en relación el «Álbum de los industriales» de Luis Rigalt, y ésta es la cuestión del método.

¿Cómo se ha de proceder para esta ecléctica combinación de las sugerencias formales sacadas de los distintos estilos?

La respuesta metodológica de Rigalt vuelve sobre su punto de partida. El camino para producir lo que hoy llamaríamos buenos diseños ha de basarse en los criterios clásicos del aprendizaje compositivo el dibujo geométrico, la copia del natural, son los criterios iniciales. Desde ellos hay que partir para diseñar eclécticamente las buenas formas para la industria. La composición según las leyes de la simetría, el contraste, y la variedad son los criterios que en el texto, pero sobre todo en las

láminas ilustrativas de los ejemplos que constituyen la parte más extensa del libro, aparecen como fundamentales.

Tanto por la manera de estar diseñadas como por el criterio mismo de coleccionar ejemplos puramente formales más que establecer criterios metodológicos independientes de las formas concretas, la dependencia de los procedimientos clásicos académicos es clara y dominante. Con total indiferencia a los procedimientos, o a los nuevos materiales las formas propuestas lo son por sí mismas y por las connotaciones que su estilo pueda suscitar. Los repertorios procedentes de los estilos «exóticos» ajenos hasta entonces al diseño académico son introducidos con toda su variedad y contraste. Pero debe advertirse al mismo tiempo que se introducen sin variar sustancialmente la estructura compositiva que los soporten. Las «follies» jardinerías de los diseños de Rigalt o sus muebles, cerámicas o monumentos conmemorativos son en su estructura morfológica profundamente clásicos. Totalmente ligados a las leyes y formas de composición propia del academicismo. Ni siquiera pueden advertirse, en rigor, concesiones al pintoresquismo que supongan en Rigalt licencia o ruptura del orden compositivo clásico.

Se produce de este modo el fenómeno señalado al comienzo: el proyecto ideológico de la burguesía moderada revierte sobre los métodos procedentes del neoclasicismo, recomponiéndolos a su antojo y dándoles una significación nueva pero manteniendo en lo esencial la metodología de las artes del diseño propias de la tradición académica.

El eclecticismo rigaltiano no destruye todavía el sólido edificio de la tradición clásica aunque en él esté el primer germen que habrá de producir finalmente su hundimiento.

Las condiciones de la producción capitalista española no son tan fuertes como para provocar la crisis del «antiguo régimen» formal en una generación. Sin embargo, el proceso de modernización, en su implacable progreso acabará consumando lo que en este texto no es más que una premonición.

## BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V.: *L'art Català*, vol. II, Barcelona, 1958.  
BENEVOLO, L.: *Storia dell'architettura moderna*, Bari, 1960.

<sup>15</sup> L. RIGALT, pág. 40.

<sup>16</sup> L. RIGALT, pág. 39.

BOHIGAS TARRAGÓ, P.: *Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte en Barcelona. 1818-1932*, Barcelona, 1917-45.

BOLOGNA, Ferdinando: *Dalle arti minori all'Industrial Design*.

CASELLAS, Raimon: *El dibuixant paisatgista Lluís Rigalt*, Barcelona, 1900.

COLLINS, P.: *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución*, Barcelona, 1969.

FRANCASTEL, Pièrre: *Art et Technique*, París, 1956.

GARRUT, José M.<sup>a</sup>: *Dos siglos de pintura catalana*, Madrid, 1974.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975.

GIEDION, Signfried: *Space, Time and Architecture*, Cambridge (Mass.), 1941.

— *Mechanization Takes Command*, Cambridge (Mass.), 1948.

MARTINELL BRUNET, C.: *La escuela de Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona, 1966.

NAVASCUÉS, Pedro: «El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, Madrid, 1971.

OLLÉ PINELL, Antonio: *Dibujos de Luis Rigalt, Catálogo de la Exposición*. Academia de San Jorge, Barcelona, 1956.

RAFOLS, J. F.: *El arte romántico en España*, Barcelona, 1954.

READ, Herbert: *Art and Industry*, London, 1934.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, N.: *España hace un siglo: una economía dual*, Barcelona, 1968.

---

## *La Exposición Regional de Gijón 1899*

MARÍA CRUCES MORALES SARO

En el verano de 1899 se inauguraba con una inusitada solemnidad la Exposición Regional de Gijón. No se trataba de una muestra exclusivamente industrial, sino que a imitación de las Exposiciones Universales tan en boga, llevaba a sintetizar todo el progreso, en este caso regional y local tanto de la industria, los inventos, las técnicas, como de las artesanías, las artes industriales y decorativas y las artes plásticas.

El marco cultural y plástico en que se inscribe es sin duda el del Modernismo, y las especiales condiciones de desarrollo y progreso a nivel industrial, con aportes muy importantes de capital y mano de obra extranjera hicieron que los contactos con Europa occidental fueran muy acusados y constantes <sup>1</sup>. Esta interrelación, sobre todo con Francia y Bélgica, hará que a menudo se hable en los Álbumes o

Portfolios Veraniegas, de alusiones a «la escuela Belga», para indicar el carácter art-nouveau de alguna decoración o diseño, expresión también utilizada por los propios arquitectos al aludir a detalles de sus edificios en torno a 1900.

Al aporte de dinero surgido de la industrialización, debe unirse la repatriación de los capitales antillanos, con motivo de la pérdida de Cuba, todo lo cual ofrecerá un ambiente de demanda inversora que en gran parte se plasmará en edificios nuevos, y productos artísticos.

En la exposición de 1899 se recogen a modo de síntesis, tanto las corrientes arquitectónicas, plasmadas en los diseños de los principales pabellones, como las tendencias decorativas y de la incipiente publicidad, en los concursos de carteles y diplomas, y también el espíritu generalizado de rodear de un aspecto artístico a todas las actividades económicas <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La presencia de extranjeros en Gijón se remontaba a 1840, como artesanos vidrieros, así como también en los ramos de talla del vidrio y fundición e industrias del hierro y cobre. Como especialistas se establecen en 1865 un grabador de cristal procedente de Praga y un dorador del mismo material «lo que ponía de manifiesto el grado de cualificación alcanzado por la factoría vidriera gijonesa» (R. ALVARGONZÁLEZ, «Efectivos y papel de la minoría extranjera», Gijón, *Industrialización y Crecimiento Urbano*, pág. 47-49). Se señalan aquí como datos a tener en cuenta que en la fábrica La Industria de 582 operarios que había en 1877, 79 eran extranjeros, comenzando por su director D. Luis y luego D. Alfredo Truán auténticos artistas, inventores de procedimientos de grabado en oro y fotografías sobre vidrio. Estos extranjeros, sobre todo franceses y belgas, impulsaron otras artes como la litografía, oleografías al cromo. Se reseñan también importantes fotógrafos como Laureano Winck.

<sup>2</sup> Éste procedía en gran medida de la didáctica de las Escuelas de Arte y Oficios, que a imitación de los modelos ingleses establecían una fusión entre las distintas facetas, técnicas y artísticas. Asignaturas como «dibujo de adorno», «figura con aplicación de colorido a la ornamentación», estaban destinadas a complementar la talla de madera, la construcción, la forja de hierro, los anuncios de esmalte sobre plancha de zinc, etc. La intervención de la Escuela en la Exposición fue muy significativa presentaron obras los talleres de vaciado y modelado, los talleres de forja y los de bisutería sobre todo el trabajo y montaje de azabache que fue una artesanía típicamente asturiana, dirigido por D. Segundo Fano Suárez.

En 1899 era director de la Escuela el arquitecto Mariano Marín, autor de muchas casas art-nouveau en Gijón.



La exposición fue convocada por una circular dirigida a industriales, comerciantes, artistas y obreros, y según los resultados constatados en la Memoria realizada después<sup>3</sup>, participaron 612 expositores en los Campos Elíseos, jardines y gran edificio teatro-circo cuyo primer proyecto se debió a Darío de Regollos y el definitivo al arquitecto Juan Díaz (1873).

Se iniciaba con una «procesión cívica» en la que todas las representaciones llevaban una serie de enseñas y estandartes, algunos diseñados por importantes pintores gijoneses, como el de la Cámara de Comercio «con pinturas de Abades».

El Pabellón de Bellas Artes, de estilo ecléctico estaba situado a la derecha de los jardines «presenta en su frente una artística fachada en cuyo centro se abre la puerta que da acceso al gran salón, por medio de la amplia grada semicircular». Esta como las demás construcciones de los Campos Elíseos aparecen en la crítica del momento como: «no está sujeto a ningún orden ni estilo arquitectónico; sólo se ve el capricho y buen gusto»<sup>4</sup>. Los distingos pabellones acusan la capacidad de exotismo y variedad de que eran capaces los artistas diseñadores.

La fábrica la Industria, exponía en un pabellón de estilo Luis XV, en el que además se interferían unas vidrieras revival «tiene ocho vidrieras de 1,10 x 3,40 y dos de 0,77 x 3,40. Tres de las vidrieras son grabadas y el resto en colores pintados al fuego y emplomadas iguales a las antiguas de catedral»<sup>5</sup>. La Fábrica Laviada y Compañía se instalaba también en un kiosko de vidrieras, mientras que una fábrica de Cerámica (Guisasola e Hijos) lo hacía en un edificio mudéjar, empleando en su construcción únicamente los productos cerámicos de

sus fábricas. La Sociedad de Fábricas Moreda-Gijón (siderúrgica) exponía sus productos de primera fusión e hierros laminados en un «elegante kiosko de estilo japonés»<sup>6</sup>.

Esto puede ser una muestra de lo que realmente estuvo presente como imágenes plásticas y que influyó después en los años inmediatos en la arquitectura y decoración realizadas en la ciudad.

Con ocasión de la convocatoria, se había realizado un concurso de carteles en el que participaron treinta y cuatro artistas, el premio fue para Ventura Álvarez Sala, uno de los más cotizados pintores gijoneses de aquella época, con boceto con el lema Iris.

Tanto la procesión cívica, como la participación de las distintas sociedades culturales «Ateneo Casino Obrero», «Casino de Gijón», como los concursos anunciadores y certámenes del Trabajo se repitieron con frecuencia en la primera década del siglo XX. Otros concursos —fotográficos, de carrozas publicitarias, etc.— dan cuenta de una cultura visual integrada en los programas de festejos y en la actividad comercial e industrial. A través de los portfolios veraniegos, se introduce la obra gráfica de importantes pintores, como Piñole Nemesio Lavilla, Nemesio Martínez, Álvarez Sala, Martínez Abades y dibujantes, tipógrafos y fotógrafos que nos dan una óptica mucho más amplia de la actividad y el desarrollo artístico asturiano en estos años de finales de siglo, que la obra propiamente pictórica. Asimismo una parte importante de los estilos arquitectónicos y las variantes locales y regionales del modernismo han de verse en conexión con el desarrollo específico de nuestra cultura plástica novecentista.

<sup>3</sup> A.M.G., Expedientes Ordinarios, 1899, núm. 1.

<sup>4</sup> La identificación de capricho con buen gusto indicaba una superación del gusto historicista de carácter normativo que encaja perfectamente en el ambiente modernista.

<sup>5</sup> La fotografía y descripción aparecen en *El Comercio*, de 23 de julio de 1899.

<sup>6</sup> *Gijón y la Exposición de 1899* (con prólogo de Fermín Canella). Esta obra recoge e informa totalmente de los detalles del certamen, participantes, premios, así como de las circunstancias económicas, fábricas, artesanías, carácter urbanístico, edificios, etc. de la villa. Se trata de una memoria realizada por la comisión organizadora (Gijón, 1899, pág. 290).

---

## *Un museo valenciano casi inédito. La Casa-Estudio del pintor José Benlliure*

ASUNCIÓN ALEJOS MORÁN

El visitante que, atraído por el arte pictórico valenciano y en concreto por el de los Benlliure, llegue hasta la casa-museo de la calle de Blanquerías frente al cauce del viejo Turia, se encontrará con una desagradable sorpresa. El edificio lleva ya mucho tiempo cerrado al público debido a unas de restauración que se empezaron en su día, pero que no han hallado aún feliz término.

Pertenece la Casa Museo de José Benlliure al Ayuntamiento de Valencia, por cesión hecha al mismo por D.<sup>a</sup> María Benlliure Ortiz, hija del pintor.

El estado actual es francamente deplorable. De las tres partes que componen el conjunto: casa, estudio y jardín, sólo este último ofrece más reconfortante aspecto, a pesar de los cuidados e interés que su Director, Don Vicente Rodríguez, tiene por la repristación y nuevo ordenamiento de las piezas tan variadas que componen la riqueza artística del Museo.

No obstante las lagunas, y aún a fuer de no poder mencionar muchas obras, pretendo en esta comunicación despertar el interés por este importante conjunto, digno de mejor suerte.

La inexistencia de catálogos dificulta todavía más la labor propuesta, ya que las monografías hasta hoy publicadas tampoco se ocupan de ello. Gran contraste respecto a las pertinentes indicaciones que encontramos en el «Catálogo-Guía» del Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>1</sup>, donde se hallan mues-

tras de la mejor producción de los José Benlliure, padre e hijo, así como de Blas y Juan Antonio —también pintores— y las numerosas y magníficas esculturas de Mariano Benlliure.

La casa-estudio de José Benlliure fue adquirida por el pintor en 1912, cuando, tras su prolongada y fecunda estancia en Roma donde había sido director de la Academia de España desde 1903, volvió a su tierra de origen cargado de honores y triunfos.

Fallados los intentos de adquirir la alquería de los Bertrán de Lis, en el Cañamellar de Valencia donde había nacido, así como el antiguo palacio señorial del cercano pueblo de Alacuás, lugar de origen de su madre, se afincó en la calle de las Blanquerías, cuyo nombre recuerda la gesta de los famosos «blanquers» o curtidores, del gremio que ostentó en su estandarte la custodia arrebatada a los moros en Torreblanca.

Casa burguesa, vecina a los muros del convento carmelitano de San José en la plaza del Portal Nuevo, y frente a las Alameditas de Serranos, que visiten de verde los pretiels de la margen derecha del río, está enclavada en el famoso barrio del Carmen, cuyo tipismo, hoy, va desapareciendo.

Un rótulo de azulejos valencianos nos alerta de la riqueza artística que se alberga en su interior.

Según los planes de José Benlliure y su hijo Peppino, hubo que hacer importantes reformas en la casa, cual la creación de un jardín de estilo valenciano<sup>2</sup> con bancos de cal y cerámica, senditas

<sup>1</sup> Publicado por Felipe M.<sup>a</sup> Garín Ortiz de Taranco con el título *Catálogo-Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos* y editado por el Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia en 1955.

<sup>2</sup> F. ALMELA Y VIVES, «Vida y pintura de don José Benlliure», Tirada aparte de la revista *Valencia Atracción*, Valencia, 1955, pág. 14.

enladrilladas, restos de arquitecturas aprovechados, emparrados y árboles: cipreses, magnolios, limoneros... por donde treparía el jazmín y la madreselva, situando al fondo el estudio con las paredes recubiertas de tallas, armas, instrumentos músicos, platos... según el gusto de la época.

El estudio recordaría, sin duda, el que en la vía Margutta de Roma tenía José Benlliure, descrito magistralmente por su amigo Vicente Blasco Ibáñez<sup>3</sup>.

La casa albergó muebles exquisitos de Austria e Italia, cuadros de los Benlliure y de otros artistas amigos o contemporáneos suyos, que le daban un aire romántico, todavía perceptible hoy, y si cabe más acentuado, en los objetos visibles y en los túmulos de obras artísticas y muebles que yacen cubiertos por lienzos adamascados, semejando panteones misteriosos, en los pisos alto y bajo del estudio.

En el jardín queda todavía un eco mediterráneo y goticista, donde se funde la luz solar de Roma y Valencia con el misterio de la Umbría, los laureles clásicos con el romántico ciprés.

A este «sancta sanctorum» «se llegaba con pasitos menudos don José, todos los días, a la, conso-

ladora ya, labor insuperable, en la que halló la muerte tras bravísima enfermedad, el día 5 de abril de 1937»<sup>4</sup>.

El visitante que hoy se adentra —con el pertinente permiso— a contemplar la Casa Museo de los Benlliure, no puede apreciar en la parte correspondiente a la vivienda, más que unos apuntalamientos en las vigas de madera atacadas por las termitas y unos espacios hoscos y vacíos donde antes hubo intimismo de sabor ochocentista amenizado por lienzos de Sorolla, Muñoz Degraín, Rusiñol, Segrelles y retratos familiares firmados por Blas, Juan Antonio o José Benlliure, así como la decoración de conjunto o los muebles estilo Renacimiento, que ennoblecían los recintos más notables: sala de retratos, comedor y despacho.

El jardín conserva su encanto singular, añadiendo al delicado perfume de los jazmines o al frescor del agua, la policromía de los retablos de azulejos todavía más numerosos hoy que en tiempos del laureado pintor.

Los altos árboles cobijan dos sencillos monumentos escultóricos situados a un extremo y otro del jardín; el más próximo a la entrada representa el busto del padre de los Benlliure, realizado por su hijo Mariano, en bronce. Al otro lado, próximo al estudio que fue de Peppino, un pedestal con el busto bronceado de su padre, y en la parte inferior el relieve, también en bronce, del retrato de joven y malogrado pintor, realizado en la ciudad del Tiber por el americano MacNeil.

Los bancos, de estilo valenciano, dan un aire recoleto al ambiente, más resaltado, si cabe, por la azulejería de brillante colorido que cubre las tapias del jardín.

Tres son, en líneas generales, los tipos de azulejos; los más antiguos datan del siglo XVIII, y no ocultan su gracia rococó. Forman varios retablos de temas religiosos titulados «Los siete fundadores», «Santa Juliana Falconeris Virgen», «San Rafael Arcángel», «San Pelegrín Confesor», que parecen proceder de un mismo artífice; otros dos, que también pueden emparejarse, aluden a figuras de peregrinos —quizá Santiago y la Virgen Peregrina— y a una representación paisajista donde un buque se

<sup>3</sup> «Dos vastísimos salones envueltos en dulce penumbra, donde se amontonan con fantástica confusión todas las riquezas artísticas que puede ambicionar un pintor. Centenares de trajes de todas las épocas ocupando grandes perchas o hermosos arcones de roble tallado; la armadura completa de sombría brillantez junto a la casulla medieval y el traje torero: la parda chilaba del árabe rozando el dorado manto de la virgen bizantina; hermosos bustos de barro o mármol, por los cuales ha pasado como vivificante caricia la mano de Mariano; descoloridos tapices, en los que se ven tejidos escenas bíblicas esfumadas por los años; trofeos donde el mandoble se cruza con el sable moderno y el mosquete de los tercios está vecino al trabuco guerrillero; cajas de guerra con dorados aros y tamborcillos redondos, a cuyo son han bailado los pueblos salvajes; platos enormes de dorada loza escurriéndose en brillante cadena por las cornisas y los ángulos; libros a centenares en dos o tres idiomas... sillas griegas y romanas, sitiales góticos, sillones de Luis XV, almohadones que ostentan sobre el fondo carmesí toda una primavera de oro; sobre los caballetes o en las paredes, las obras del maestro, los bocetos de sus producciones más famosas, cuadros que esperan los últimos toques... y todo el estudio con su oleaje de preciosidades, envuelto en un ambiente de silencioso recogimiento, en una atmósfera fantástica, tal y como conviene a un señor, poeta de la pintura, que vive alejado de la alegría mundana...» (Fragmento de la crónica publicada en *El Pueblo*, el viernes, 15 de mayo de 1896, recogida íntegra por Vicente Vidal Corella en su reciente libro *Los Benlliure y su época*, editado por Prometeo S. L. en Valencia en 1977, pág. 164).

<sup>4</sup> J. M. BAYARRI, «El pintor José Benlliure Gil (1855-1955) I Centenario de su nacimiento», *Archivo de Arte Valenciano*, 1955, pág. 85-91.

debate en medio de fuerte oleaje. Dentro del estilo, se halla una bella interpretación de tema eucarístico que representa a dos santos, Pascual Bailón y Tomás de Aquino —sin duda— adorando al Sacramento, y en los alto un copón con la Sagrada Hostia rodeado de cabecitas angélicas.

Hay otras varias composiciones de azulejos con motivos florales, también del siglo XVIII, así como una cocina de estilo valenciano, montada recientemente con materiales antiguos.

Aparte de otras curiosidades, llaman la atención unos pequeños azulejos con figuras de santos —sin que falten los valencianos— y sobre todo, la efigie de tipos populares, a no dudar de la pasada centuria, que podemos considerar de valor documental a la par que artístico y popular.

Un tercer tipo de azulejos forma más extensos paneles, ejecutados por José Mateu durante el primer tercio del siglo XX, con temas exclusivamente valencianos. La mayoría aparecen firmados y llevan la fecha de 1929. Dos de ellos exaltan la festividad del Corpus valenciano con las efigies de Moisés, Josué parando el sol, un personaje de la danza de los caballitos y la célebre «moma»; otros tres, de menor formato, están dedicados a distintos pueblos de la región, destacando sus típicas fiestas o sus productos agrícolas e industriales. De mayor tamaño es el titulado «Huerta valenciana» donde una rica labradora, con cesto repleto de frutas y hortalizas, significa la riqueza ubérrima del país.

El acendrado tipismo y exultante colorido, casi «fauve», de estos retablos llega a su paroxismo en otros cinco del mismo Mateu cuyo mayor formato —sobre todo el titulado «Valencia», se une a una más hábil y estudiada ejecutoria. Las glorias de la región levantina, en parangón al himno de Serrano y Maximiliano Thous, tienen el aire de la «Renaixança» valenciana, también manifiesta en la célebre Exposición Regional de 1909. Sus títulos «Pueblo castellonense», «Costa alicantina», «Castellón», «Alicante» y «Valencia», cantan lo mejor de la naturaleza y la devoción mariana centrada en la efigie de la Patrona del Reino.

En contraste con tanta nota de color, se halla la fachada del estudio bajo con ornamentación gótica. Capiteles, frisos y cornisas proceden de los desaparecidos conventos de San Francisco y San Gregorio de la capital. Dos faroles de astil, preceden a un lado la entrada, aumentando todavía su sabor religioso la pila bautismal que, ya en el inte-

rior del estudio, revela por la inscripción su procedencia de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario del Cañamelar.

La fantasía goticista de la fachada del estudio, cuya ventana de arquillos trilobulados y mainel, tan de sabor romántico, tiene como contrapunto en el tímpano de la puerta ojival un retablitto con la figura de San Antonio «el del porquet», ofrece como remate una paloma con haz de rayos que parece simbolizar el Espíritu divino.

El interior del estudio bajo ofrece dos partes bien diferenciadas, ambas convertidas en museo. Fue destinado a José Benlliure Ortiz —el joven Peppino— que truncó muy pronto su brillante carrera artística, y que en sus últimos años ocupó el anciano padre.

En él se exponían obras de José, del propio Peppino y de Mariano, así como una selección de cerámicas de Talavera, Manises y Alcora. Hoy sólo pueden contemplarse algunos cuadros. Del padre destacan unos lienzos firmados de tema por lo general costumbrista: *Escena familiar*, que evoca el gusto por lo castizo. *El triunfo de la plaza*, de asunto taurino, un santo penitente, el titulado *Monja*, de gran efecto luminista.

De Peppino, firmados, pueden apreciarse algunos cuadros representando paisajes, como el titulado *Paisaje del Manzanares*; otro es el retrato de una dama con mantilla de blonda.

Bastantes lienzos aparecen sin firma, siendo sus temas por lo general de ambiente o tipos populares, paisajes, interiores, escenas festivas (carnaval, toros...) o religiosas.

También puede verse parcialmente una vitrina que contiene delicados objetos de cerámica, vidrio y terracota.

El ascenso al piso superior, que fuera estudio de José Benlliure Gil, se hace por una escalera barroca que arranca del jardín. A pesar del desorden reinante, todo él conserva una cierta atmósfera de misterio, muy romántica por cierto, en la que quedan envueltos los lienzos y la cerámica, los muebles y los tapices, los instrumentos musicales y las armas, los objetos de valor arqueológico y los interesantes libros de la biblioteca. Por su curiosidad cabría destacar las piezas de cerámica ibéricas, etruscas, campanienses y sigillatas, algunos «so-carrats» valencianos, y las típicas pilas de agua bendita, de arte popular de Manises, con motivos eucarísticos.

Las ricas telas que cubren las paredes, otrora relucientes y limpias, se adornan con objetos e instrumentos variopintos, con espejos —hasta cuatro— de estilo rococó, con un gran panel, fechado en 1913, de estilo modernista, con figuras de amorcillos, guirnaldas, flores y frutos; singular interés ofrece un retablo, algo deteriorado, dedicado a los siete gozos de María, y que don Leandro de Saralegui atribuyó al Maestro de Santa Ana.

Ciñéndonos a la obra de José Benlliure Gil, los lienzos que permanecen descubiertos en este estudio están en su mayoría firmados y otros se muestran inacabados. Entre los primeros destacan el *Retrato de Angelita con mantilla*, el *Retrato de María Benlliure niña*, *Encajera torrantina*, una cabeza estudio, un retrato de señora joven, interior de Voncento, retrato de un caballero, *Procesión de disciplinantes*, firmado en Roma en 1893, *Monjas en el coro*, uno de los mejores, que figuró en la Exposición «75 años de pintura valenciana 1901-1975» promovida por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia, *San Francisco vuelve a la Vernia* y figura de un apóstol.

Otros lienzos, no firmados, que atribuimos por su estilo al propio maestro, son: un *San Vicente Ferrer*, inacabado, el retrato de un cardenal, personas oyendo misa, interior de un convento, y fundamentalmente, el cuadro de gran tamaño que representa la subida a la Gloria de San Francisco de Asís y sus devotos. Asimismo se halla en el estudio un libro sobre este Santo, publicado en Valencia con motivo del VII Centenario del «Poverello» en 1926, con ilustraciones de José Benlliure y comentarios del Padre Antonio Torró<sup>5</sup>.

La muestra recogida, ante la absoluta imposibilidad de consultar lo que queda hoy todavía oculto, nos da una visión bastante aproximada, aunque muy incompleta, de la calidad pictórica de los Benlliure, José y Peppino, cuyo arte está exigiendo una monografía más extensa y crítica que lo publicado hasta el momento.

La producción pictórica de José Benlliure Gil corre pareja con su vida intensa en Roma y Valen-

cia fundamentalmente, así como la huella de Asís o las estancias africanas en Argelia y Marruecos.

El tema, como era imperativo en la pintura del XIX, y aún en gran medida en el XX, supuso indudablemente un serio condicionamiento a su arte. Discípulo de Francisco Domingo, se mantuvo fiel a los procedimientos técnicos adquiridos en su juventud, aunque en la edad madura adoptó una pincelada más suelta dentro del impresionismo, logrando igualmente un cromatismo de mayor transparencia.

La pequeña muestra analizada en su Casa Museo viene a reflejar las tres directrices de su arte: costumbrista, hagiográfica y fantástico-visionaria, todas ellas en la trayectoria de la pintura decimonónica.

El cuadrito de género lo prodigó sobre todo en su primera época, ante la fuerte demanda en el mercado; en sus tipos, a veces exóticos, y sobre todo en los valencianos, alcanzó una amplitud cromática y una diafanidad sensible al luminismo de Sorolla, que muy bien podría situarle en algún momento en lo que Camón Aznar llama «instantismo valenciano»<sup>6</sup>, donde coloca a Domingo Marqués, Pinazo, Muñoz Degraín y Sorolla.

Junto a la faceta humana, humanísima, de su paleta, José Benlliure cultiva el género hagiográfico casi ciñéndose a una sola figura: la del Santo de Asís<sup>7</sup>. Muy próximos quedan sus cuadros simbólicos o fantásticos ya preludiados en algunos del Poverello, como la subida a la Gloria con sus devotos. Aquí el azul se hace violeta, los oros se tornan delicuescentes, los tonos irreales crean una atmósfera de misterio que logra su clímax en la *Visión del Coliseo*, firmado en Roma en 1887 y hoy en el Museo de Valencia.

La última fase de su producción pictórica, ya doblada la esquina del nuevo siglo, va a retener los ecos de Asís —grises pétreos de la tumba de San Francisco, que transforma en azules— con los resabios romanos<sup>8</sup>. El redescubrimiento de la tierra

<sup>6</sup> «El instantismo valenciano», *Goya*, 1971, pág. 120.

<sup>7</sup> Carlos SARTHOU CARRERES, «Los cuadros franciscanos de José Benlliure», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXV, 1927, pág. 255.

<sup>8</sup> Vicente AGUILERA CERNI, «El primer centenario de José Benlliure», *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, pág. 128-30.

<sup>5</sup> Sin duda se hace eco de ese acontecimiento al aguafuerte y dedicatoria que le hizo R. Verde, que se halla en el mismo estudio, y que dice: «Al maestro D. José Benlliure cantor pictórico del poema franciscano su admirador y amigo. R. Verde. 1926».



de origen le acerca a un arte vivo, lejos de la preocupación literaria, y con mayor receptividad a las técnicas innovadoras del momento: luminismo sorollista.

Esa vuelta a lo cotidiano se reflejaría en las cincuenta y dos ilustraciones que hizo para la novela de Vicente Blasco Ibáñez, titulada «La barraca», cuya impresión se acabó el 2 de diciembre de 1929.

Aquel hombre, de origen humilde y apasionado por el arte, llegó a alcanzar los más altos títulos y las distinciones académicas más encumbradas<sup>9</sup>; sin embargo, vio ensombrecida su brillante carrera por la muerte de su único hijo varón, Peppino, del que fue inicialmente maestro, y que alcanzó gran renombre, a pesar de su juventud, en el cultivo del

género costumbrista y en el dominio colorista de influjo sorollesco. Su vida se extinguió en 1916, año en que se le concedía la Medalla de plata en la Exposición Internacional de Panamá por la obra *La vieja del candil*<sup>10</sup>.

El propio don José expresaría públicamente el dolor que le produjo esta pérdida, en las páginas de una revista valenciana<sup>11</sup>.

Los destinos de ambos, padre e hijo, que juntos compartieron la casa-estudio de la calle Blanquerías, y juntos aparecieron en la brillante exposición de setenta y cinco años de pintura valenciana<sup>12</sup>, esperan una pronta repristinación de lo que debe ser el mejor museo monográfico de arte pictórico de la ciudad de Valencia.

<sup>9</sup> Entre otros muchísimos cargos efectivos y honorarios figuran los siguientes: Director de la Academia de España, en Roma; Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia; y Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de esta ciudad. Obtuvo Medalla de oro en la Internacional de Munich (1888) por el cuadro *Visión del Coliseo*, en la Internacional de Berlín (1892) por el cuadro *Lección de Catecismo* y en la Internacional de Panamá (1916) por el cuadro *Brujas*, aparte de otros premios y medallas.

<sup>10</sup> El año anterior a su muerte había obtenido segunda medalla en la Exposición Nacional de Madrid, por la obra *Salida de Misa*.

<sup>11</sup> «El pintor José Benlliure y Ortiz», *A.A.V.*, 1916, pág. 141.

<sup>12</sup> El Catálogo de la Exposición fue editado por el Excmo. Ayuntamiento de Valencia en 1977.