

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑOS 2020-2021
NÚMEROS 122-123

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑOS 2020-2021 - NÚMEROS 122-123

MADRID
ISSN: 0567-560X



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

ACADEMIA is a yearly academic review publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

DIRECTOR: Pedro Navascués Palacio

SECRETARIA DE REDACCIÓN: M.^a del Carmen Utande Ramiro

CONSEJO DE REDACCIÓN

ACADÉMICOS:

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna

José María Luzón Nogué

Ismael Fernández de la Cuesta

Fernando de Terán Troyano

Víctor Nieto Alcaide

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)

Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)

Claude Bédat (†) (Universidad de Toulouse)

Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)

Marcello Fagiolo dell'Arco (Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)

Elisa Vargas-Lugo (Academia Mexicana de la Historia)

Jesús Urrea Fernández (Profesor titular de la Universidad de Valladolid)

Francesc Fontbona de Vallescar (Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi)

REDACCIÓN:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Revista ACADEMIA
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

INTERCAMBIO, SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Publicaciones
Calle Alcalá, 13. 28014
Madrid. España
Tfno.: +34 91 524 08 84
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org

ACADEMIA aparece referenciada en las Bases de Datos de ISOC (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, DIALNET, REBIUN, ERIH PLUS, CARHUS Plus, y puede consultarse libremente en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ACADEMIA is referenced in the databases of ISOC (CSIC), LATINDEX, MIAR, CIRC, DICE, DIALNET REBIUN, ERIH PLUS, CARHUS Plus, and may be downloaded free of charge from the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

PERIODICIDAD: 1 número al año

Los © son responsabilidad de los autores

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Tfno.: 91 524 08 64
www.realacademiabellasartessanfernando.com

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.
FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN: Imprenta Taravilla, S.L.

ISSN: 0567-560X

eISSN: 2530-1551

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

ANTONIO ALMAGRO GORBEA: La primera Capilla Mayor y la Capilla Real de la Catedral de Córdoba/ Córdoba Cathedral's first main chapel and Royal Chapel.....	9-43
JOSÉ MIGUEL ÁVILA JALVO: El claustro de San Juan de Duero: análisis constructivo / San Juan de Duero cloister: construction.....	45-83
MARÍA JESÚS REY RECIO: La Real Academia de San Fernando, Cesare Ripa y las alegorías fundacionales / The Real Academia de San Fernando, Cesare Ripa and foundational allegories.....	85-103
JAVIER JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, JORGE MAIER ALLENDE: <i>Nulla dies sine linea</i> . Dos dibujos de Mengs en la Academia / <i>Nulla dies sine linea</i> . Two drawings by Mengs in the Academy.....	105-118
JESÚS LÓPEZ ORTEGA: Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800). Un pintor entre España y América / Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800). A painter straddling Spain and America.....	119-224
M. ^ª ANTONIA HERRADÓN FIGUEROA: Un estuche de plata para la Constitución Española de 1931 / A silver container for the 1931 Spanish Constitution	225-252

In memoriam: Claude Bédat (1933-2021)

Estando en curso de publicación el presente volumen, hemos conocido el fallecimiento de Monsieur Claude Bédat, académico correspondiente de San Fernando por Francia, miembro del comité científico de esta revista y, sobre todo, autor de la primera historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que supuso el punto de partida para la posterior revisión historiográfica de la institución. Aquella fue publicada por la Universidad de Toulouse-Le Mirail en 1974 y luego traducida al español en 1989, coeditada por la Fundación Universitaria Española y la Academia, con presentación de José Manuel Pita Andrade (†) y prólogo de Enrique Lafuente Ferrari (†), ambos miembros de esta Corporación. Con tal motivo el Consejo de Redacción desea honrar su memoria dedicándole este ejemplar.

LA PRIMERA CAPILLA MAYOR Y LA CAPILLA REAL DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

CÓRDOBA CATHEDRAL'S FIRST MAIN CHAPEL AND ROYAL CHAPEL

Antonio Almagro Gorbea

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

analgo48@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9907-5149

Recibido: 08/04/2020. Aceptado: 22/07/2020

Cómo citar: Almagro Gorbea, Antonio: "La primera Capilla Mayor y la Capilla Real de la Catedral de Córdoba", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 122-123 (2020-2021): 9-43.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.1>

Resumen: El presente artículo, usando como base una planimetría fotogramétrica precisa, trata de mostrar cómo fue la primera capilla mayor organizada en la nueva catedral cristiana, tras la consagración como tal de la gran mezquita de Córdoba, después de la conquista de esta ciudad por Fernando III el Santo en 1236. Se analiza igualmente la contigua Capilla Real construida en el siglo XIV a espaldas de aquella, presentando, a través de los dibujos, la relación espacial entre ambos ámbitos y el simbolismo que posiblemente representaron. Aunque el tema ha sido ya estudiado por otros investigadores, una adecuada figuración hace más comprensible una realidad hoy en parte desaparecida.

Palabras clave: *Mezquita; re-sacralización; bóvedas; arcos entrecruzados.*

Abstract: Working from precise photogrammetric planimetry, this article tries to reconstruct the first main chapel set up in the new Christian cathedral after its consecration in Córdoba's Great Mosque, following in turn on the conquest of Córdoba by King Fernando III el Santo in 1236. The Royal Chapel, built onto the back of the former in the fourteenth century, is also analysed. Drawings show the spatial relation between both buildings and their possible symbolism. Although the subject has already been studied by other researchers, proper figuration makes it easier to understand a constructional arrangement that has only partly come down to our day.

Key words: *mosque; resacralization; vaults; intersected arches.*

INTRODUCCIÓN

Tras la conquista castellana de la ciudad de Córdoba en 1236, la aljama musulmana, la gran mezquita del occidente islámico, se convirtió en templo cristiano siguiendo un rito de purificación y consagración similar al empleado en otras

acciones de igual naturaleza¹. Sin embargo, la realización de determinados ritos no facilitaba sin más la adaptación al nuevo culto y requirió una readecuación del espacio a fin de permitir no solo la celebración de las nuevas funciones religiosas, sino, y especialmente, la implementación de nuevos simbolismos que permitieran identificar sin ninguna duda el nuevo carácter que adquiriría el edificio.

Estas transformaciones físicas, que conllevaban aspectos eminentemente simbólicos, consistían fundamentalmente en cambiar de modo radical determinados aspectos del uso del edificio, como el foco de atracción dentro del espacio religioso o la dirección en la que se realizaba la oración, aspectos sin duda relacionados. La disponibilidad de un espacio tan vasto en su extensión horizontal, como el que tenía la mezquita musulmana, alrededor de 13.000 m², permitía obviamente múltiples posibilidades a los nuevos usuarios, que sin duda optaron por la que les resultó más idónea. El punto de atracción del espacio musulmán, marcado entre otras cosas por su riqueza ornamental, el *mibrab*, no es en realidad un punto focal, sino que es un elemento que sirve para identificar el muro de *qibla* o aquel lado de la mezquita hacia el que deben dirigirse los musulmanes al hacer sus plegarias. El *mibrab* suele ser, por lo general, uno de los elementos que sufren de manera más directa e inmediata estos cambios de rito, de modo que se convertían, desde el primer momento, en objetos a transformar. En muchas ocasiones la forma más directa era transformarlos en puertas o abrir en su lugar comunicaciones con el exterior. Es la forma más directa de desnaturalizarlos². En algunos casos, cuando esto no era posible, se recurría a ocultarlos, generalmente con un retablo u otro elemento semejante³ y, en muchos casos, encerrándolos dentro de espacios secundarios dispuestos *ad hoc* como capillas o sacristías⁴. En el caso de la mezquita cordobesa, la apertura de una puerta en el *mibrab* resultaba del todo imposible ya que los sucesivos desplazamientos del muro de la *qibla* hacia el río y la pendiente del terreno existente en esa zona provocaron que entre el suelo del nicho del *mibrab* de al-Hakam II y la calle exterior exista un desnivel de cerca de seis metros (figs. 1 y 2).

La ocultación o destrucción del *mibrab* venía acompañada siempre con un cambio en la dirección de la oración, es decir, en un giro del eje conceptual del edificio. Las mezquitas primitivas de Siria se orientaron hacia el Sur, dirección de la Meca en esa latitud geográfica. Cuando iglesias cristianas, cuyos ábsides estaban siempre situados en el lado oriental, pasaron a ser usadas por los musulmanes, los orantes simplemente se giraban 90° hacia el Sur a fin de dirigir su oración hacia la Meca, abriendo en el muro de ese lado el nicho del *mibrab*.

En al-Andalus, la dirección de la *qibla* fue variando a lo largo del tiempo desde una orientación muy cercana al Sur, quizás influenciada por la práctica en oriente, hacia la dirección Sureste o Este-Sureste más acorde con la realidad geográfica⁵. La

¹ Almagro, 2007: 24-31; Calvo, 2016.

² Es el caso de las mezquitas de Granada, Cuatrovitas y Niebla, Ibn Adabbas de Sevilla, entre otras.

³ Como ejemplos pueden citarse Almonaster la Real o Mértola.

⁴ Sirven de ejemplo esta aljama de Córdoba o la almohade de Sevilla.

⁵ Jiménez, 1991.

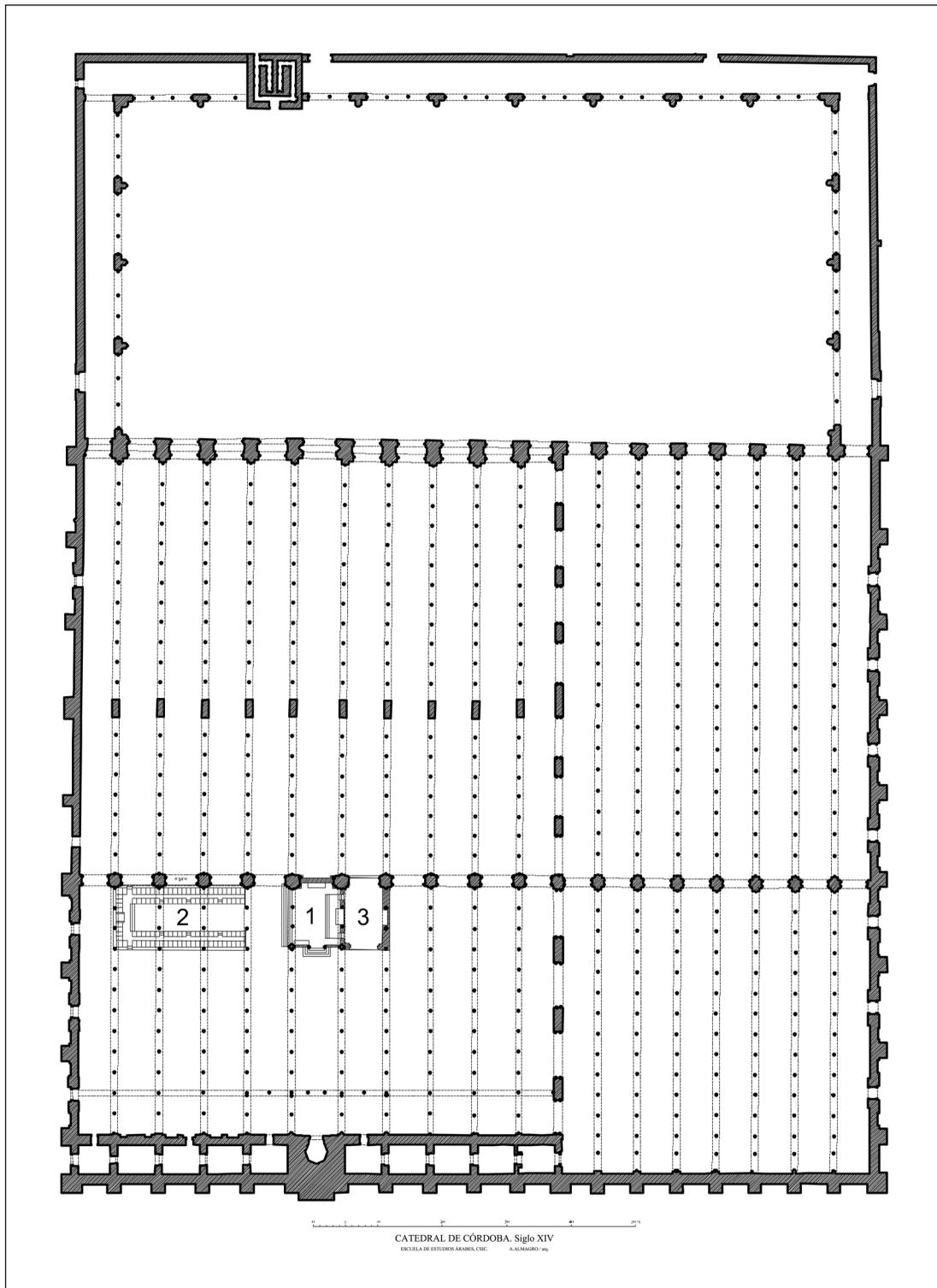


Fig. 1. Planta de la mezquita de Córdoba convertida en catedral mostrando la ubicación de la capilla mayor (1), el coro (2) y la Capilla Real (3). No se han representado las capillas que ocupaban todo el perímetro del edificio.

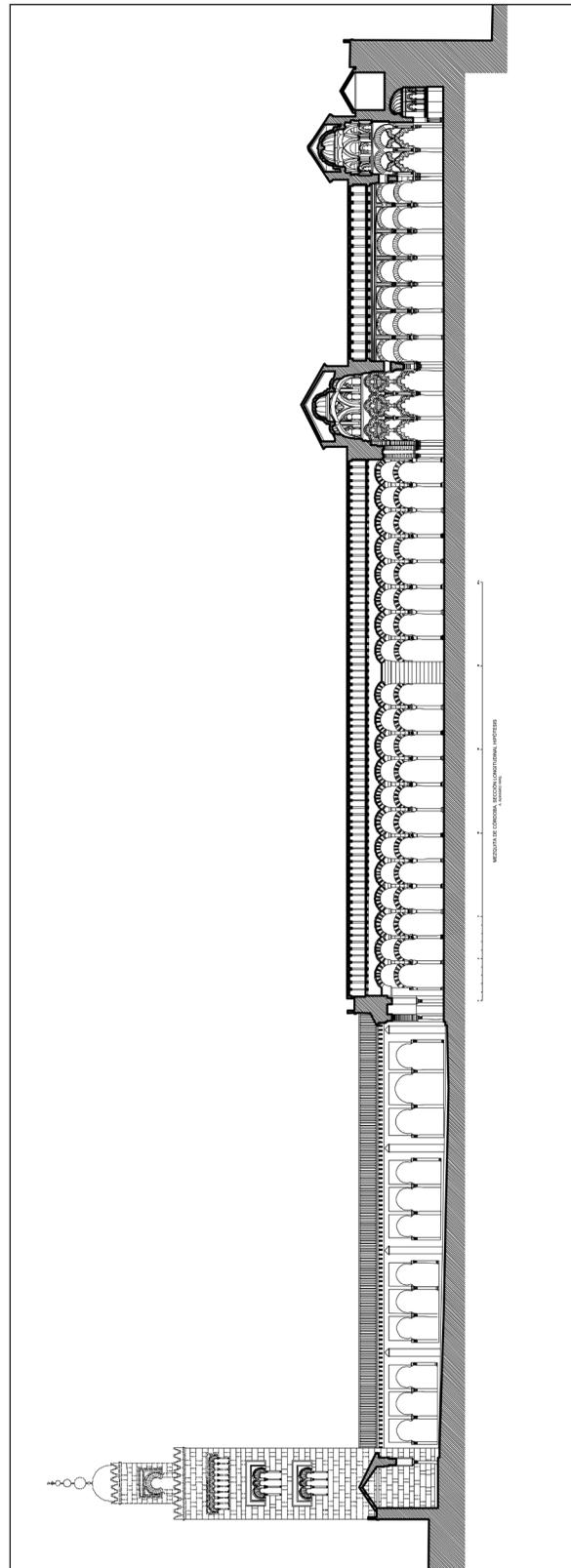


Fig. 2. Sección de la mezquita de Córdoba con la *qibla*-lucernario al comienzo de la ampliación de al-Hakam II, lugar elegido para la capilla mayor de la catedral.

readaptación de edificios cristianos o tramas urbanas previas pudo también jugar su papel en los primeros tiempos tras la conquista. La mezquita de Córdoba es uno de estos casos en que la orientación del edificio hacia la Meca se quedó bastante alejada de lo que hubiera debido ser una orientación canónica. Por este motivo cuando el edificio pasó a ser usado por la otra religión, la adaptación direccional resultó fácil y relativamente acorde con la tradición cristiana. En otros casos es frecuente que las iglesias que vinieron a sustituir a las mezquitas presenten una orientación de sus ábsides hacia el Nordeste más que hacia el Este⁶.

La otra transformación requerida era la implantación de un nuevo foco en el edificio: el lugar en donde se ubicaba el altar y la imagen o imágenes que simbolizaban la advocación de la nueva iglesia. Lo normal en mezquitas de mediano y pequeño tamaño fue situar este lugar junto al muro oriental del edificio, cambiando con ello el lugar de atención y su dirección principal. Pero un espacio tan extenso como el de la mezquita de Córdoba presentaba más posibilidades. Desechado el *mibrab* y la *maqsurá* como punto focal por las razones obvias ya comentadas, su ubicación junto al muro oriental del oratorio presentaba diversos inconvenientes: la lejanía respecto al resto del edificio y su ubicación en el área de la última ampliación de la mezquita en tiempos de Almanzor, para la que, si bien es cierto que se perforó el antiguo muro oriental del oratorio con numerosos arcos, seguía existiendo una separación física entre la primera construcción, con sus dos ampliaciones bastante bien integradas, y la última, que obligó a establecer una permeabilidad forzada entre la sala de oración anterior y la nueva expansión hacia el Oeste. Pero, además, si analizamos la sección del edificio musulmán antes de su adaptación (fig. 2), se revela de inmediato un claro y evidente punto focal, constituido por la *qubba*-lucernario que al-Hakam dispuso al comienzo de la ampliación de la nave axial. Esta estructura pretendía mitigar la oscuridad que hubiera tenido la sala de oración tras las sucesivas ampliaciones realizadas en la dirección opuesta al patio, único lugar por el que se conseguía ventilación e iluminación efectivas.

Este espacio, hoy conocido como capilla de Villaviciosa, rompía la uniformidad de las cubiertas del oratorio y, al sobre elevarse la cúpula con que se cubría por encima de los tejados de las naves, permitía la entrada de luz en el centro del espacio de oración. Esto provocaba, ya de origen, un punto de atracción visual, hoy inapreciable a causa de las transformaciones acaecidas en su entorno y, en especial, por la construcción del crucero renacentista, cuya gran altura y la presencia de grandes ventanas han transformado radicalmente la percepción lumínica del edificio primitivo. Por sus dimensiones, resulta también más amplio que el área central de la *maqsurá*, demasiado ligada además al *mibrab*. La elección de este espacio para situar el altar y la capilla mayor con sus imágenes y demás símbolos resultaba, como vemos, bastante obvia. Su acomodación a las nuevas necesidades simbólicas

⁶ Almagro, 2009: 90. Algunos autores han querido relacionar estas orientaciones con la época del año en que se iniciaba la construcción de la iglesia, que se orientaba con el punto del orto del sol en ese momento, algo a mi entender no muy plausible (Pérez / Pérez 2019).

y rituales trajo consigo una serie de transformaciones físicas que vamos a analizar, tratando de ver su evolución en el tiempo, apoyándonos en un adecuado aparato gráfico que haga más fácil comprender las formas y la articulación de los espacios, así como el proceso de transformación acaecido hasta nuestros días.

LA QUBBA-LUCERNARIO CALIFAL

Para analizar las transformaciones que debieron llevarse a cabo en lo que iba a ser el núcleo fundamental del espacio ritual cristiano, debemos primero concretar cómo era este ámbito antes de sufrir esas transformaciones. Aunque gran parte de ellas se han ido revirtiendo con las actuaciones de restauración llevadas a cabo especialmente en el siglo XIX, aún existen ciertas controversias en cuanto a la disposición de los espacios limítrofes. En estos esa reversión no se ha llevado a cabo por razones que resultan evidentes, dada la naturaleza de las transformaciones por las que se vieron afectados (fig. 3).

Este espacio luminoso se ubica, como ya hemos indicado, al comienzo de la nave axial, de la ampliación llevada a cabo por el califa al-Hakam II a partir del año 961⁷. Como en la anterior ampliación, acometida por el emir Abd al-Rahman II, para su realización se perforó el muro de la *qibla* para dar continuidad a las naves. En este caso y a diferencia de lo realizado por el emir en el siglo anterior, se estableció una solución de continuidad algo más marcada, pues el muro de la *qibla* quedó sustituido por una arquería transversal dentro de cuyos pilares quedaron probablemente embutidos los contrafuertes externos de dicho muro. De este modo se garantizaba la estabilidad de los pórticos divisorios de las naves. Esta arquería conforma una suerte de fachada de la ampliación que, como sostuvo Chueca Goitia⁸, confiere a esta construcción una independencia de la que carecen las otras tres efectuadas antes y después, de modo que la obra de al-Hakam, aislada de todas ellas, mantiene el carácter de edificio capaz de funcionar compositiva y funcionalmente con autonomía propia⁹.

Para la disposición de la *qubba*-lucernario, se usaron tres tramos de la nave axial que ocupan un área de 7,25 x 8,80 m, y que al no ser cuadrada obligó a adoptar ciertas anomalías en su construcción, especialmente en lo que atañe a su cubrición. La organización de su planta respetó en lo fundamental el sistema de soportes del resto del oratorio, con la salvedad de disponer en los ángulos más alejados de la arquería transversal una agrupación de cuatro columnas, para absorber las cargas y empujes que se generan en las esquinas. Mientras en el lado de la arquería el paso de la nave se mantiene diáfano, en el lado de la *qibla* se dispuso un triple vano

⁷ Nieto, 1998: 185-190.

⁸ Chueca, 1965: 98.

⁹ Debe también recalarse que esta ampliación tiene prácticamente las mismas dimensiones que las de la primera sala de oración de Abd al-Rahman I.

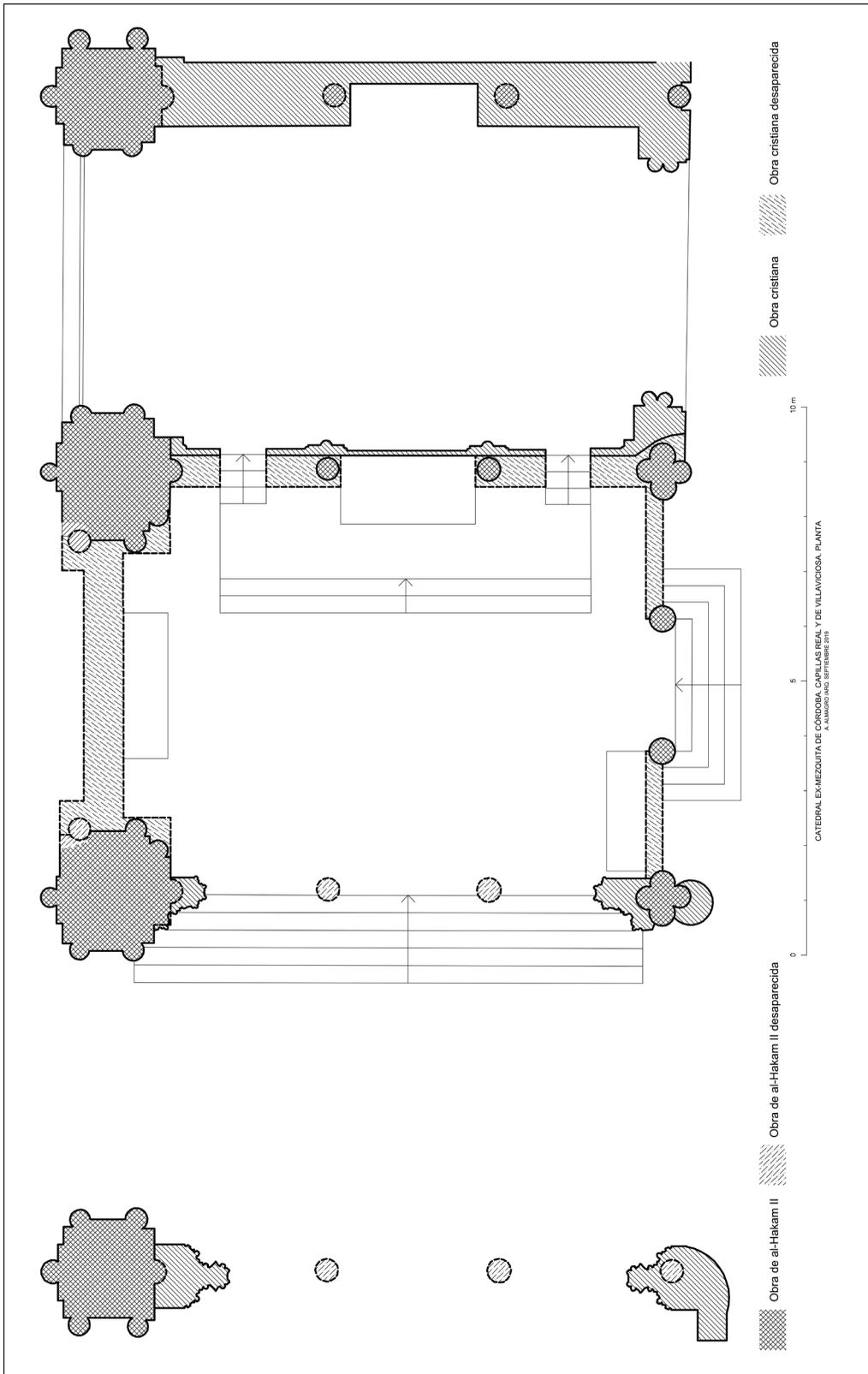


Fig. 3. Planta de la primera capilla mayor y de la contigua Capilla Real de la catedral de Córdoba mostrando los muros y gradas eliminados en las restauraciones de finales del siglo XIX.

sobre columnas que semeja a los existentes en los otros dos lados. De este modo tres lados mantienen una unidad estructural, compositiva y ornamental, mientras el cuarto, por el que se accedía, presenta una disposición singular con un solo vano.

Antes de continuar con la descripción de este espacio en época califal debemos fijarnos en la de los espacios colaterales y especialmente en los inmediatos que han sufrido notables transformaciones. De modo especial conviene dilucidar su organización en planta, pues esto nos facilitará entender su disposición en elevación. La zona situada al Oeste de la *qubba*-lucernario fue radicalmente transformada por la construcción, a finales del siglo XV, de la nave gótica por obra del obispo Iñigo Manrique (Fig. 4). Con ella desaparecieron cuatro tramos con tres columnas de todas las arquerías, salvo en la más inmediata a la fachada occidental del edificio. Esta aún nos muestra en toda su longitud su disposición semejante a la común en toda la mezquita, con la doble arquería superpuesta soportada en columnas con capitel y cimacio con vuelo frontal para recibir las pilastras en que apoyan los arcos superiores. Por tanto, podemos suponer que las otras arquerías eran semejantes. Cabría alguna duda respecto a la nave más inmediata a la axial, de la que hablaremos a continuación.

Por el otro lado, el oriental, la presencia de la Capilla Real a la que dedicaremos especial atención, también supuso la desaparición, al menos aparente, de la estructura original de los tres primeros tramos de la nave inmediata. La siguiente nave también quedó alterada por la capilla de San Pablo. Las dos últimas arquerías se conservan íntegras con la misma estructura que la última del lado occidental.

En un artículo publicado en 2001, Juan Carlos Ruiz Souza propuso una interpretación de esta zona de la mezquita novedosa¹⁰, en la que suponía la existencia de otras dos *qubbas*, inmediatas a la de la nave central constituyendo una especie de réplica de las de la *maqsura*. Esta propuesta ha tenido desigual acogida, aunque como vamos a ver, por nuestra parte la consideramos insostenible. Para soportar dichas cúpulas Ruiz Souza propone un pórtico transversal de dobles vanos en las naves laterales y unas columnas dobles en las esquinas de esas *qubbas*, a semejanza de las dispuestas al final de las tres naves centrales en el límite de la *maqsura*. Vamos a ver que esas dobles columnas no pudieron existir si tenemos en cuenta lo que ha perdurado. Ya hemos dicho que en el lado occidental nada se conserva. En el lado oriental, sin embargo, queda expuesta una columna en el muro de cierre de la Capilla Real que está alineada con la más meridional del conjunto de cuatro que soportan la cúpula central y con las de las otras arquerías.

Hay que advertir que las columnas de los pórticos siguen un ritmo uniforme, mantenido desde la construcción inicial hasta la fase de al-Hakam, con una separación entre las columnas de entre 2,60 y 2,70 m. En la *qubba*-lucernario, se respeta la posición de la tercera columna a contar desde el pórtico transversal, pero

¹⁰ Ruiz, 2001. Esta idea la ha seguido manteniendo posteriormente en Ruiz, 2006: 18-21. En realidad, esta hipótesis ya la habían propuesto varios eruditos en el siglo XVII como Bernardo José de Aldrete (Ramírez de Arellano, 1904: 1730).

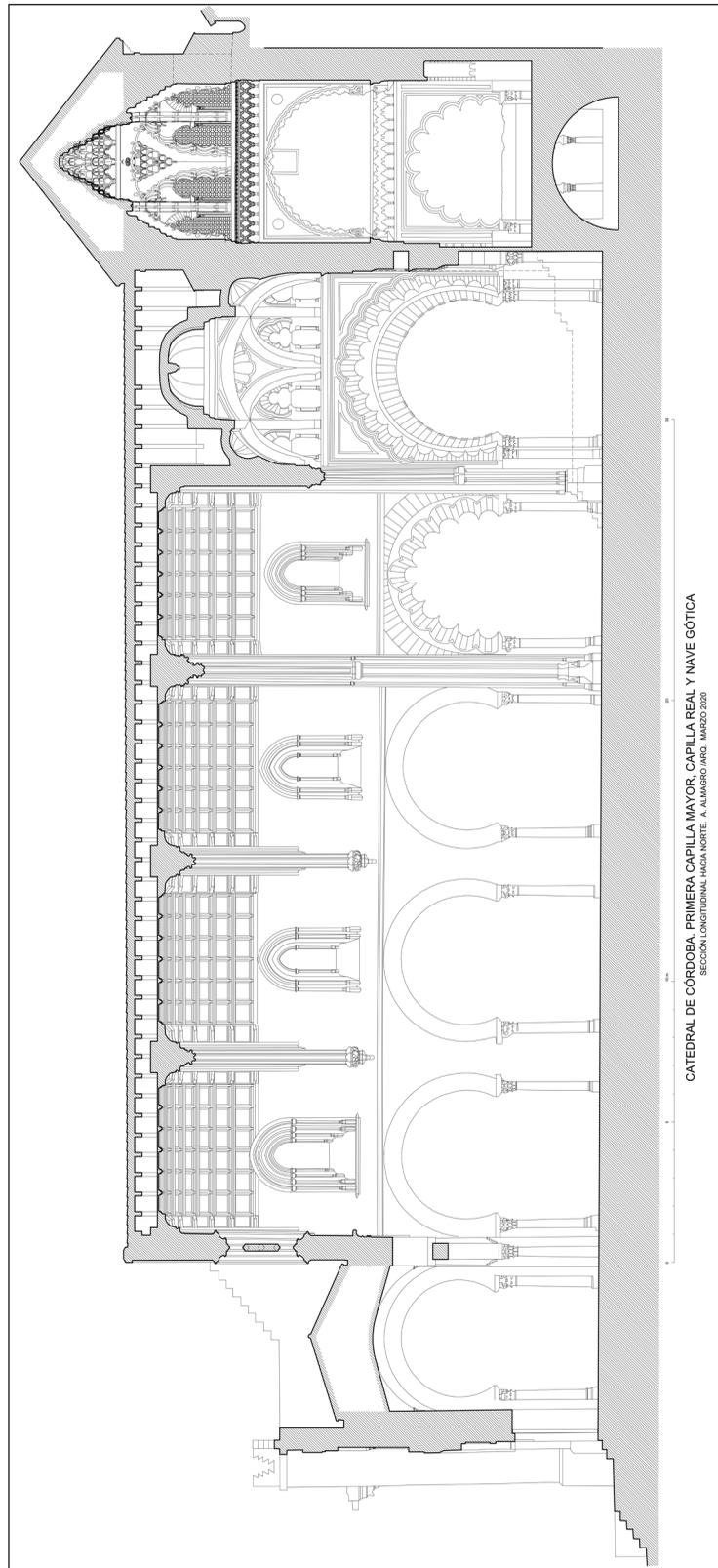


Fig. 4. Sección longitudinal por la nave gótica construida por el obispo Íñigo Manrique, para la capilla de Villaviciosa, antigua capilla mayor y para la capilla Real. En línea discontinua se representa el presbiterio eliminado a finales del siglo XIX.

se adosan a ella otra columna por el lado de dicho pórtico y otras dos a tresbolillo. La distancia entre esa segunda columna y la que hay pegada al pórtico se divide en tres para ubicar las dos columnas que definen el vano tripartito de ese lado de la *qubba*. De ese modo la luz de los intercolumnios resultantes es menor, de alrededor de 2,50 m, por lo que esas columnas no están alineadas con las correspondientes de los demás pórticos (fig. 3). Al construir la Capilla Real, todo hace pensar que su muro oriental se ejecutó macizando los vanos del pórtico, pero sin eliminar ni las columnas ni los arcos¹¹. Por este motivo, al dejar un nicho en dicho muro que aprovechó el espacio entre dos columnas, éste quedó descentrado lo que obligó a realizar una composición asimétrica en la decoración de esa pared. La posición de ese nicho se corresponde mejor con el intercolumnio correspondiente al pórtico general de la mezquita y no con los que se producen al colocar una columna adosada al tercer soporte. Esto nos inclina a pensar que salvo los dos pórticos que delimitan la nave central, el resto adoptaron la forma normal con columnas individuales. Sólo en la *maqsura* sí se colocan columnas pareadas para soportar las tres cúpulas allí existentes.

La disposición en planta de la *qubba*-lucernario se traduce en unos alzados con ciertas semejanzas en tres de sus lados (figs. 5 y 6), y en los que, pese a su mayor prolijidad ornamental, se sigue manteniendo el esquema general del doble orden de arcos ya adoptado en la primera mezquita de Abd al-Rahman I. En este lugar los arcos inferiores, en lugar de ser de herradura, son lobulados mientras los superiores siguen siendo de medio punto. A un nivel intermedio se disponen otra serie de arcos de lóbulos cuyas impostas se sitúan sobre las claves de los inferiores y se entrecruzan con los del segundo orden. En los lados, un último orden de arcos lobulados remata la composición repitiendo los del orden inferior. Estos se apoyan en las pilastras que se yerguen sobre las columnas y que presentan semicolumnas en sus frentes. En el pórtico frontal la solución es distinta, pues un gran arco, también lobulado, remata el conjunto (fig. 7). Las dovelas se alternan, unas lisas de color rojo imitando ladrillos con otras decoradas con abundante ataurique que también adorna cenefas, tímpanos y albanegas. El lado que comunica con la parte más antigua de la sala de oración solo presenta un gran arco de herradura de perfil circular, trasdosado por otro de lóbulos con directriz apuntada.

Sobre toda esta composición corre una cornisa en forma de nacela que sirve de apoyo al sistema de cubrición, formado por un conjunto de ocho arcos que se entrecruzan dejando un espacio central de planta cuadrada, cerrado por un cupulín gallonado (fig. 8). Entre los arranques de los distintos arcos se abrían ventanas en los muros, a razón de cuatro por cada lado, aunque hoy solo en dos de los lados permanecen abiertas. Cuatro de los arcos se disponen por parejas en paralelo a los laterales del recinto mientras los otros cuatro llevan dirección diagonal, uniendo los

¹¹ Esto viene avalado por el hecho de que, al eliminarse otras fábricas semejantes en las obras de restauración acometidas en el siglo XIX, siempre han salido de nuevo a la luz columnas, capiteles y arcos que en ningún caso fueron eliminados. Una cata practicada en ese muro lo confirma (Ruiz, 2006: fig. 10).

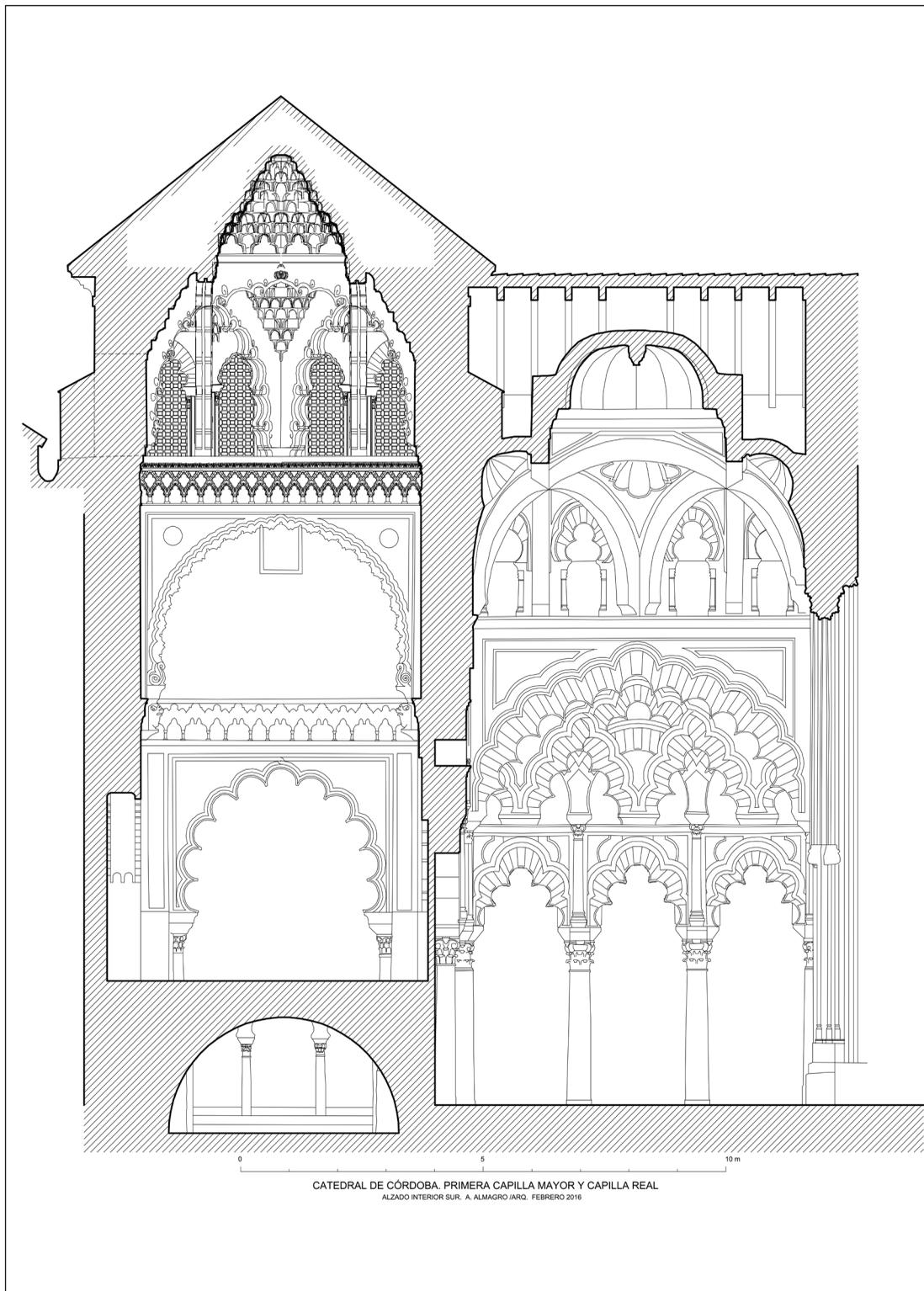


Fig. 5. Sección actual de la Capilla Real y de la primera capilla mayor (capilla de Villaviciosa) mirando hacia el Sur (hacia el mihrab).

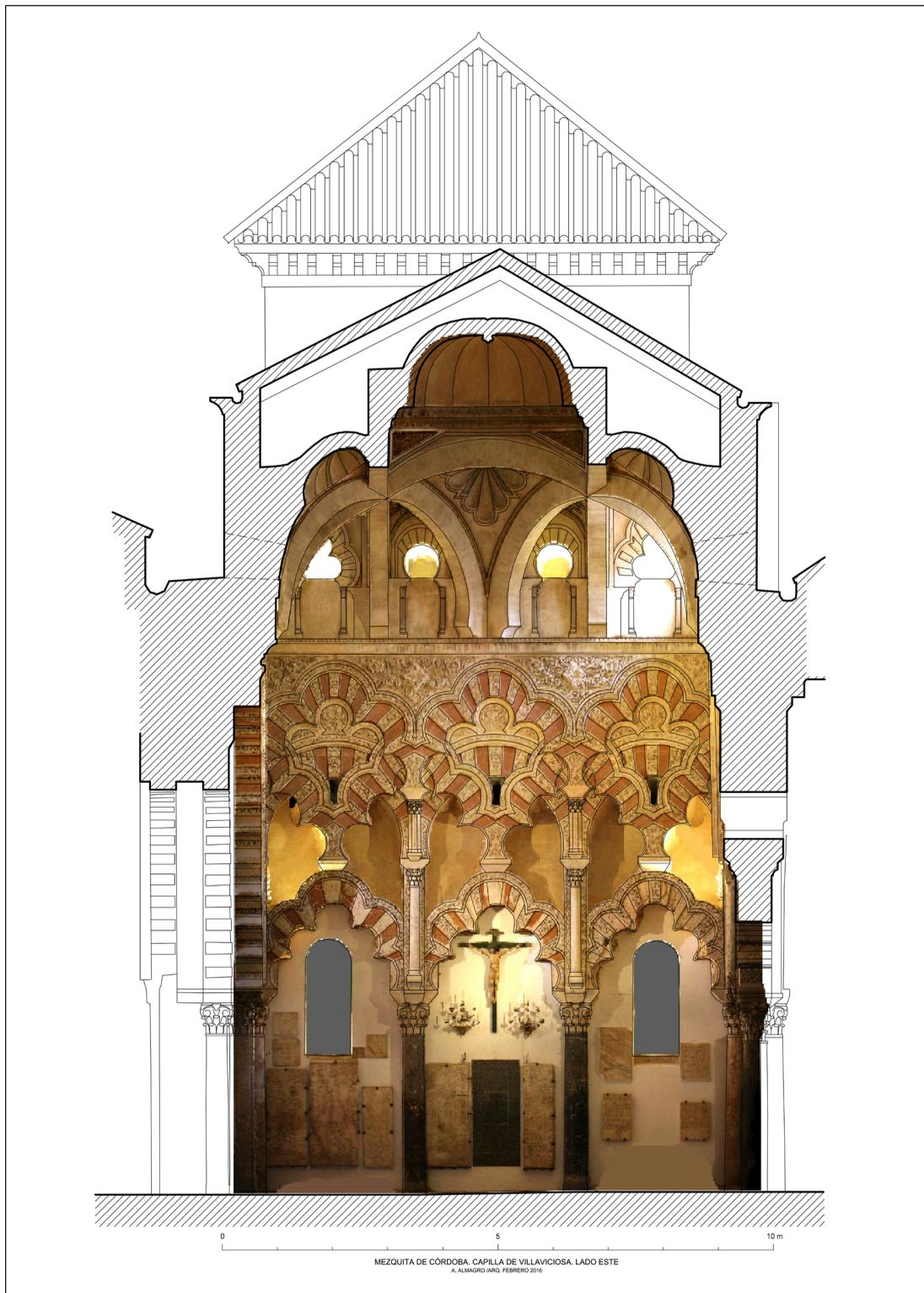


Fig. 6. Sección actual de la primera capilla mayor (capilla de Villaviciosa) mirando hacia el Este (con ortoimagen). Se aprecian las dos puertas de la Capilla Real, hoy inaccesibles.

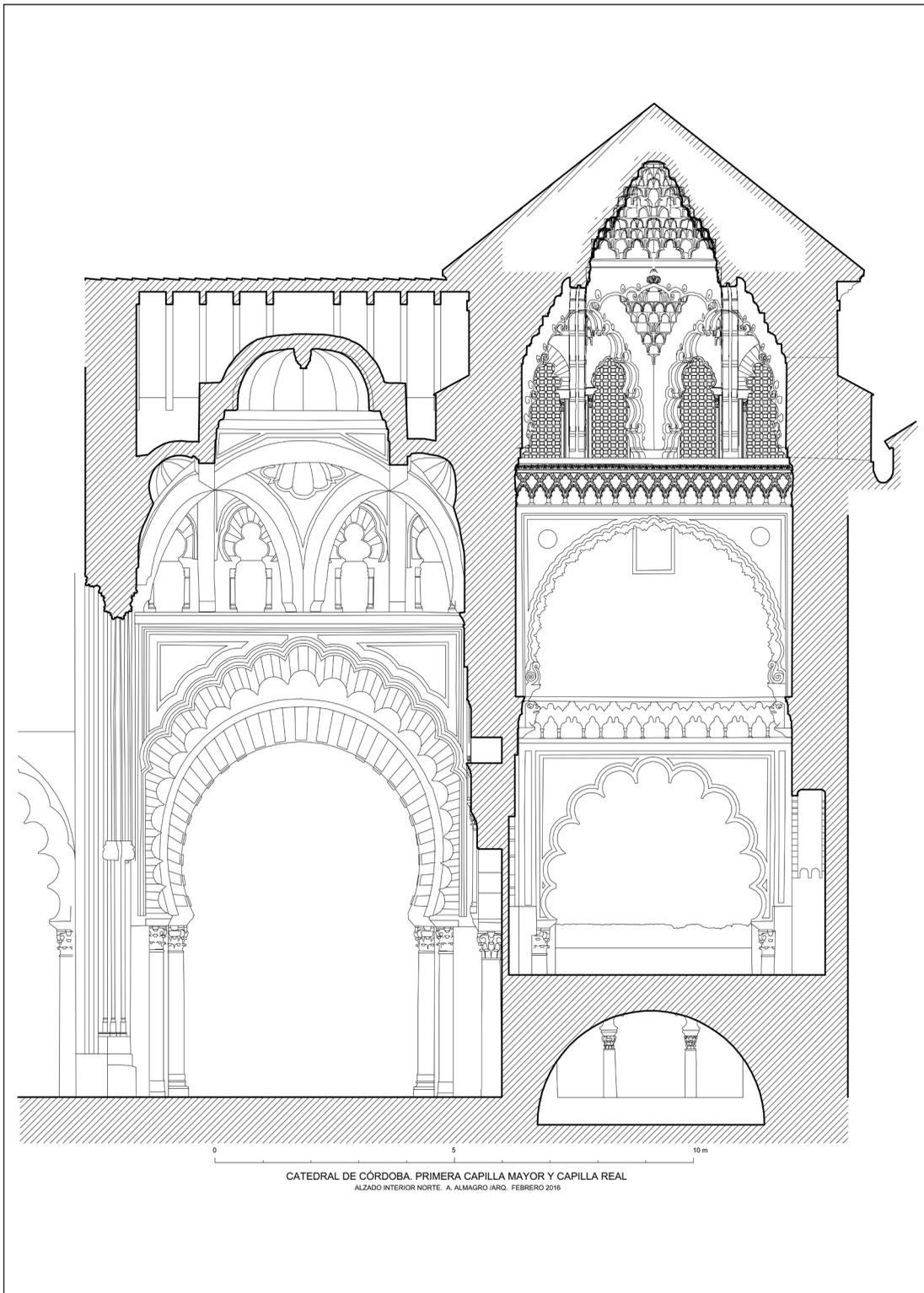


Fig. 7. Sección actual de la primera capilla mayor (capilla de Villaviciosa) y de la Capilla Real mirando hacia el Norte (hacia el patio).

puntos medios de lados contiguos. En el cuadrado central se inserta un octógono que deja junto a sus ángulos cuatro triángulos planos decorados con ataurique. Pequeñas trompas hacen la transición del octógono a la circunferencia en la que apoya el cupulín. Los cuatro cuadrados y doce triángulos que restan entre los arcos se cierran mediante plementos en los que se insertan una variedad de cupulines gallonados con plantas estrelladas o mixtilíneas, bovedillas de arcos entrecruzados y otras formas decorativas. Al no ser cuadrado el espacio de esta *qubba*-lucernario, los arcos dispuestos en paralelo a los lados se sitúan a distintas distancias de ellos a fin de configurar un cuadrado perfecto en el centro. Esto provoca que, aunque la mayor parte de los arcos tenga un perfil de medio punto, los dos que transcurren paralelos al eje del edificio resulten mixtilíneos. En éstos su tramo central mantiene la misma curvatura que la de los perpendiculares, mientras sus partes extremas presentan distintos centros de curvatura a fin de adaptarse a la mayor luz de estos arcos (fig. 6). No obstante, todo se resuelve con soltura compositiva, manteniendo simetrías y relaciones axiales.

La ya mencionada hipótesis de Ruiz Souza sostiene que la estructura de la cúpula de la inmediata Capilla Real sería también de época califal y tendría su réplica en otra similar en el lado occidental, desaparecida al construirse la nave gótica del obispo Íñigo Manrique. Analizaremos más adelante este techo, pero al hilo de lo ya apuntado respecto a la organización en planta y la distribución de las columnas, debemos decir que tampoco la disposición en alzado y sección de la capilla permite sostener esa tesis sino todo lo contrario. Aunque en su interior las columnas y arcos califales han desaparecido, todo apunta a que permanecen embutidos dentro de los muros y a que condicionaron la composición ornamental de la capilla. A diferencia de lo que ocurre en la *qubba*-lucernario la Capilla Real muestra fuertes anomalías en su composición e incoherencias axiales que a nuestro entender denotan otra autoría y otra forma de concebir la estructura y la ornamentación. Como los espacios correspondientes a las dos naves contiguas a la axial resultan aún más oblongos que el de la nave central, al repetir el mismo esquema de bóveda de arcos entrecruzados, copiada sin duda del de ésta, ya no se pudo recurrir a deformar los arcos, sino que hubo que optar por una solución radical: reducir el espacio cubierto por la cúpula a la zona central y acompañarlo con dos arcos, o más bien tramos de bóveda de cañón, a ambos lados (figs. 8 y 9). Esto ya está mostrando dos anomalías; en primer lugar, el repetir exactamente el mismo esquema del espacio central para los laterales, cuando en la zona de la *maqsurá* se cambia de esquema¹²; y por otro lado, el lugar en el que arrancan esos dos arcos o bóvedas usados para crear un espacio cuadrado central, se sitúa en la zona del alzado ocupado por el sistema de arcos entrecruzados. Si suponemos la existencia de una simetría entre ambas caras de la arquería sería imposible que se repitiera la composición de la zona superior. La anchura de esos arcos, por otro lado, no coincide con ningún eje

¹² Recordemos que es habitual en el mundo islámico mostrar siempre gran inventiva acudiendo a distintas soluciones geométricas que nunca resultan repetitivas.

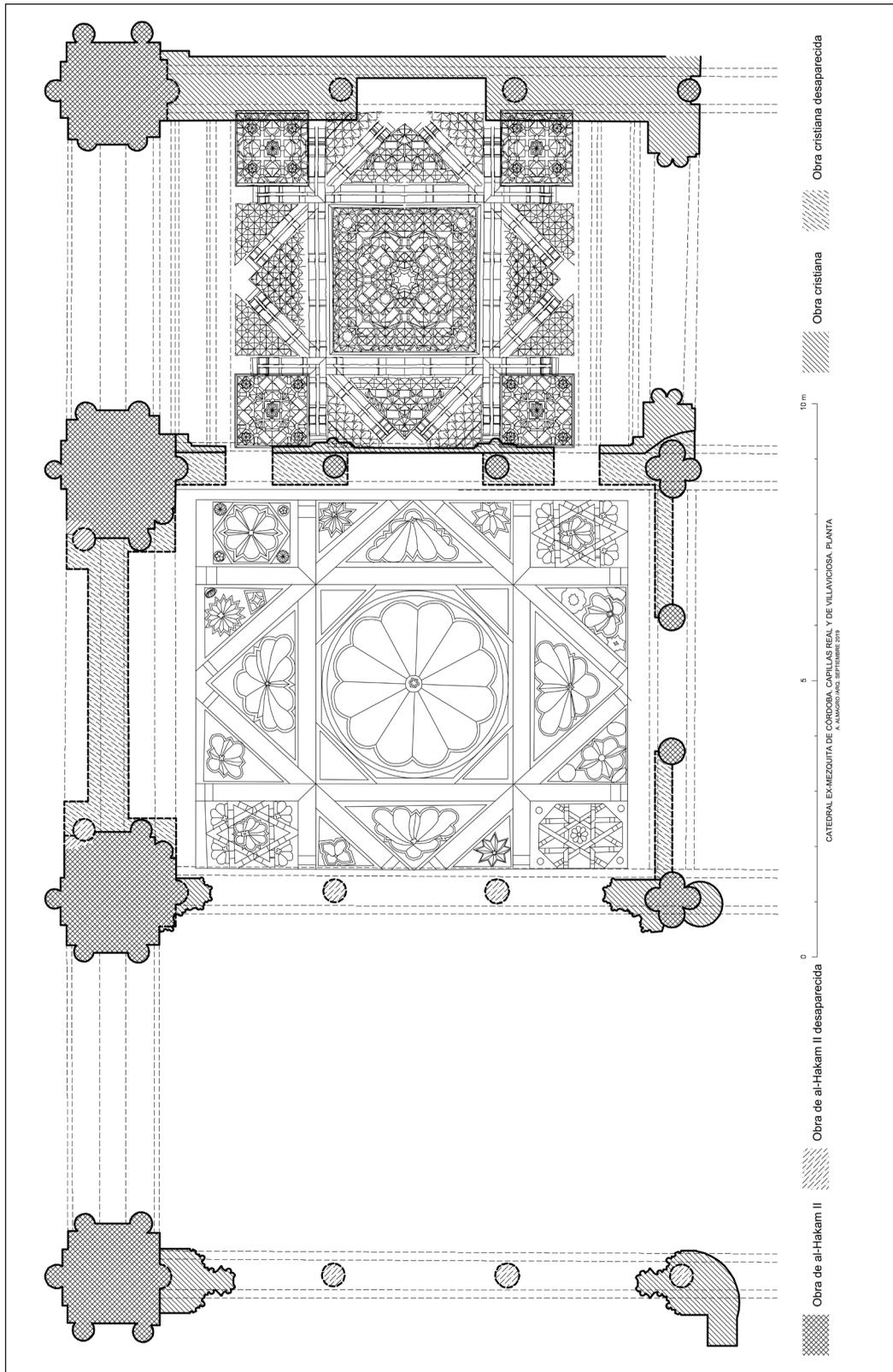


Fig. 8. Planta con proyección de las bóvedas de la primera capilla mayor y de la contigua Capilla Real de la catedral de Córdoba.

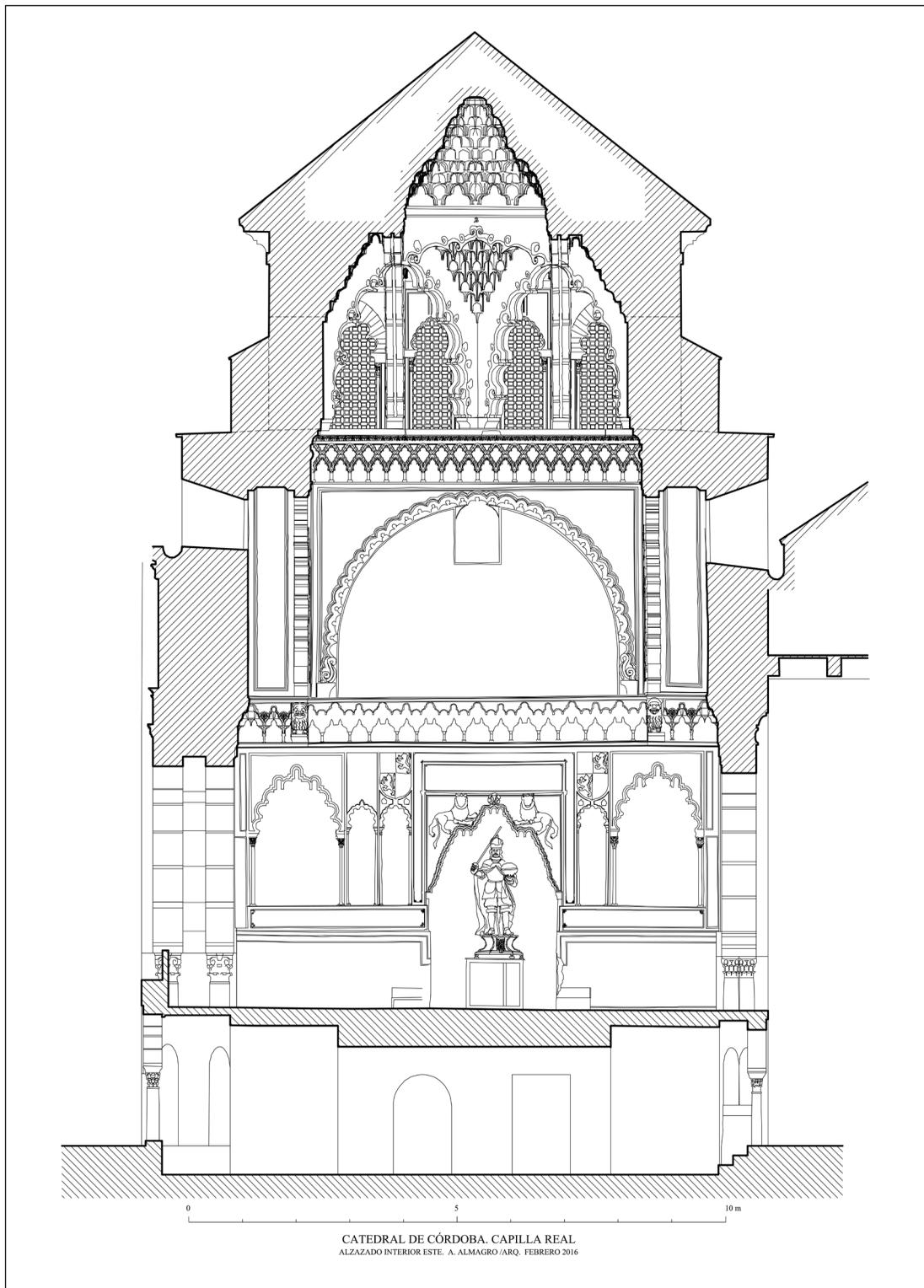


Fig. 9. Sección actual de la capilla Real mirando hacia el Este. Se aprecia la asimetría de la decoración de la parte baja con el nicho del altar descentrado.

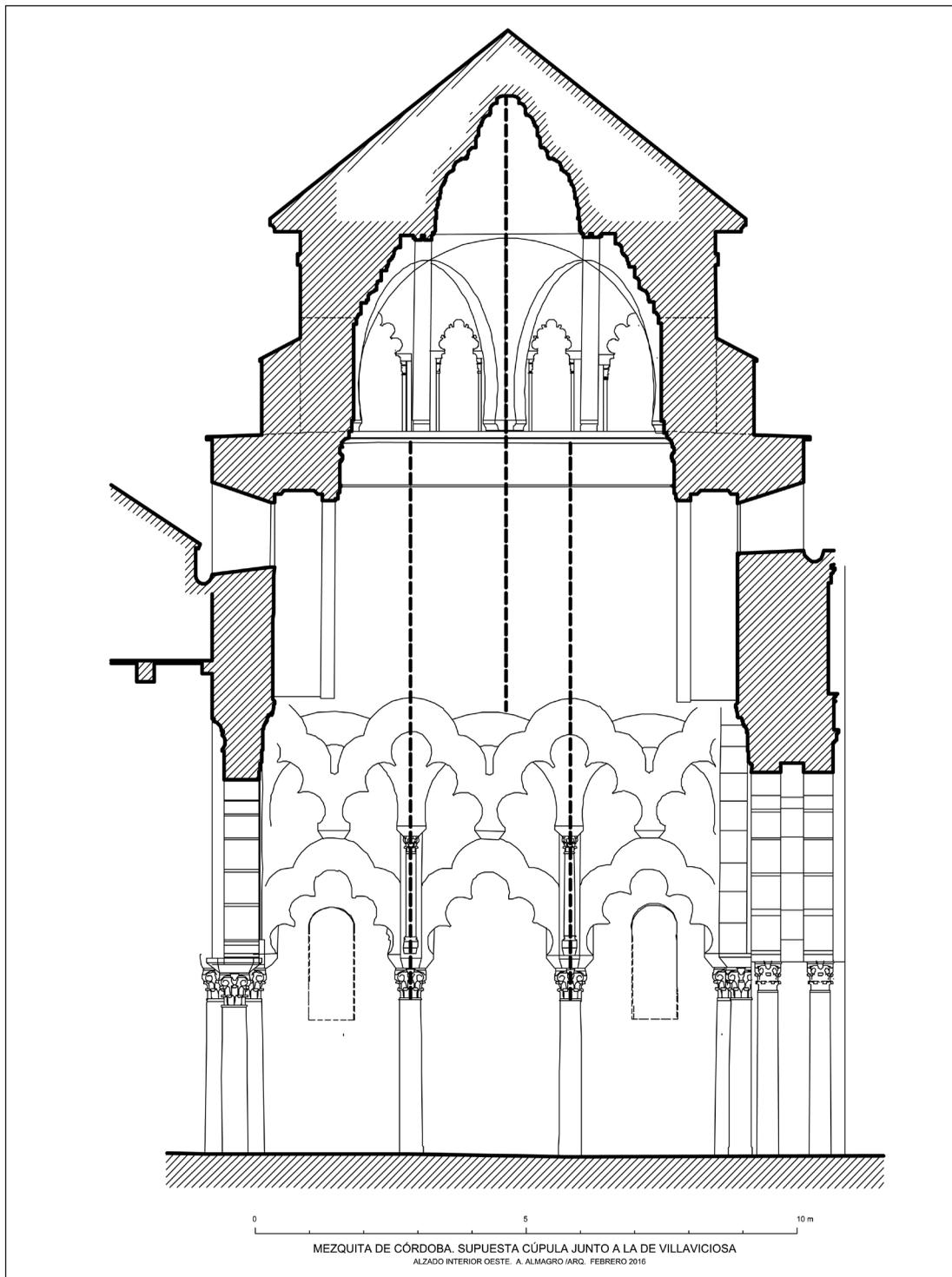


Fig. 10. Sección Norte-Sur de la supuesta cúpula califal propuesta por Ruiz Souza en el espacio contiguo a la capilla de Villaviciosa, mostrando la arquería común a ambos espacios. La discordancia de ejes compositivos y la incoherencia estructural demuestran que la cúpula se diseñó sin tener en cuenta las arquerías, cuando estas estaban ya macizadas, por lo que esta hipótesis resulta inconsistente.

o línea compositiva lo que hace prácticamente inviable un diseño armónico de las arquerías en las caras opuestas al espacio central (fig. 10). Lo mismo cabe decir de la armonización entra las caras internas de estas supuestas *qubb*as laterales en las que las columnas no guardan alineación. Además, tampoco resulta muy lógico que se destruyera la supuesta arquería del lado Sur de doble vano, caso de haber existido, para sustituirla por el arco único ahora existente.

En el alzado de la capilla ya denunciábamos la asimetría del nicho existente en el lado oriental motivada sin duda por la permanencia de las columnas y el arco que en ellas se apoya dentro del muro. Esto está además mostrando que la cúpula de la Capilla Real no guarda relación axial con los arcos de la arquería oriental de la nave lateral y tampoco con los de la nave central. Todo ello induce a pensar que la cubrición de esta capilla se ideó sobre la base de un espacio acotado y cerrado mediante muros con los que se habían macizado las arquerías califales que solo influyeron en la disposición del nicho ya aludido, obligando a descentrarlo, pero que en nada condicionaron su replanteo ni en planta ni en alzado. La solución que muestra la figura 9 carece de toda lógica, no solo compositivamente sino estructuralmente. Por tanto, creemos que la hipótesis planteada por Ruiz Souza resulta inconsistente¹³.

LA PRIMERA CAPILLA MAYOR

La consagración de la mezquita como catedral tuvo lugar el 29 de junio de 1236, el mismo día de la entrada de los castellanos en la ciudad. Ya hemos indicado que este espacio del oratorio que estamos analizando fue el elegido para situar en él el altar principal de la catedral cristiana, así como las razones que seguramente influyeron en esta decisión. Sin duda, el lugar reunía una condición de centralidad y de atracción visual por razones lumínicas dentro del espacio, un tanto isótropo, de la gran aljama. Es muy escasa la información documental de las intervenciones realizadas en este lugar durante la Edad Media, pero los pocos datos y una cierta lógica nos permiten plantear un proceso del que tenemos algo más de información en cuanto a sus resultados.

Aunque en nuestra mentalidad de hoy y en las prácticas litúrgicas actuales se vería natural haber dispuesto el altar en el centro de la *qubba*-lucernario califal, dejando a los fieles disponerse alrededor, esto no cabría en los hábitos de entonces

¹³ En su artículo Ruiz Souza incluye varios dibujos de Miguel Sobrino de gran expresividad, pero escaso rigor métrico. Por ejemplo, en la planta dibujan los nervios coincidiendo con las columnas cuando en la realidad no sucede de ese modo y, sobre todo, no abordan la sección que aquí se presenta y que muestra bastante claramente la inconsistencia de la hipótesis. Si esta cúpula fuera realmente una obra de al-Hakam II habría que decir que quien la diseñó no estuvo a la altura de lo logrado en el resto del edificio. De haberse querido construir tres cúpulas en el proyecto califal, lo lógico hubiera sido ocupar solo dos tramos de las arquerías, como se hizo en la *maqsur*a, y no tres, pues entonces se trabajaría con espacios sensiblemente cuadrados y no rectangulares.

pues, incluso en las iglesias medievales de planta centralizada, el altar se sitúa siempre cercano al muro de levante. Por tanto, pronto se debieron acometer dos modificaciones trascendentales. La primera sería sobre elevar el ámbito en el que se desarrollaba el ceremonial litúrgico delimitando un presbiterio. Esto, inicialmente pudo haberse hecho mediante una tarima de madera, aunque en seguida se materializara en obra de fábrica. También creemos que de manera inmediata se cerraría este espacio en tres de sus lados formando un ábside y marcando con el lado no cerrado la dirección de la “nave” de la iglesia destinada a albergar el coro de los canónigos¹⁴. Como el ábside debía estar orientado hacia el Este, la nave se dispuso en la zona situada al Oeste de la *qubba*, hasta la fachada de poniente de la mezquita (fig. 1). Este cerramiento existía ya en 1351¹⁵ cuando se realizan una serie de pinturas en los paramentos de la capilla mayor, aunque es muy posible que ya fuera acometido en 1266 cuando se documentan obras en el presbiterio de la catedral durante el episcopado de Fernando de Mesa¹⁶.

Puesto que la *qubba* ocupaba el equivalente a tres tramos de los pórticos o arquerías de la nave central de la mezquita, debió quedar acotada como nave de la iglesia un área equivalente a los tres primeros tramos de las cinco naves occidentales de la ampliación de al-Hakam. La presencia de columnas dentro de esta área no debió constituir un impedimento grave ya que el sistema de soportes usado en esta mezquita proporcionaba una gran diafanidad al espacio y escasas interferencias visuales. También, en momento temprano, parte de esta nave o naves quedaría delimitada en su perímetro por algún tipo de cerramiento al que se adosarían las sillas destinadas a los miembros del cabildo catedralicio, conformando el coro a la usanza de la tradición hispana. En 1262 hay referencias a la instalación de órganos y en 1362 se documenta el cierre de fábrica del coro¹⁷, en el que se abren dos puertas llamadas del deán y del arcediano a ambos lados del mismo. En 1480 se instala una nueva sillería del coro en dos niveles y poco después, en 1489, se inicia la construcción de la actual nave gótica que supuso la eliminación de los soportes y arcos califales de la zona anteriormente convertida en “nave” de la iglesia¹⁸.

En el resto del edificio se dispusieron capillas en toda la periferia cegándose con el tiempo incluso la mayoría de los arcos de comunicación con el patio. También otras zonas como eran los fragmentos restantes del muro oriental de las primeras fases de la mezquita se aprovecharon para disponer altares y todo el suelo del área interior del edificio para sepulturas como aparece indicado en el plano de la catedral de 1741¹⁹.

¹⁴ Una imagen mostrando cómo pudo ser el coro en estos primeros momentos puede verse en Sobrino, 2009: 154-155.

¹⁵ Laguna, 2005: 79.

¹⁶ Laguna, 2005: 83.

¹⁷ Nieto, 1998: 450.

¹⁸ Nieto, 1998: 451.

¹⁹ El mismo proceso y resultados se produjo en la mezquita almohade de Sevilla al convertirse en catedral.

La destrucción de buena parte de estas transformaciones, al acometerse las restauraciones “en estilo” en el siglo XIX, hace imposible realizar un estudio pormenorizado de las mismas, pero algo puede conocerse merced a la información que nos proporcionan algunos documentos gráficos que se realizaron con anterioridad. Básicamente son estos:

- Una planta del edificio pintada sobre lienzo y conservada en la misma catedral fechada en 1741, primer documento gráfico completo del mismo²⁰.

- Las plantas y secciones dibujadas en 1767 por los Académicos Hermosilla, Villanueva y Arnal para el primer volumen de *Las Antigüedades Árabes de España*: una planta representa el estado en ese momento y otra la hipótesis de cómo, según ellos, era la mezquita; una sección realizada por la nave axial de ésta, mirando hacia el Este la representa también en hipótesis²¹.

- La planta dibujada por Mariano López en 1868 para la edición de los *Monumentos Arquitectónicos de España*²².

- Los dibujos de Ricardo Arredondo realizados para la edición de los *Monumentos Arquitectónicos de España*: una sección por la nave axial de la mezquita mirando hacia el Oeste, que secciona la capilla de Villaviciosa, dibujada en 1879 y una vista de la cara Sur de la arquería meridional de cierre de la capilla, de 1876-1877²³.

La siguiente colección de dibujos con que contamos es la correspondiente a los proyectos de restauración del monumento de Ricardo Velázquez Bosco de 1903 y 1907, pero que presentan los estados de propuesta que se corresponden básicamente con el estado actual, por lo que apenas resultan útiles para nuestro objeto²⁴.

Esencialmente estos dibujos nos muestran la situación de esta zona que estudiamos, a mediados del siglo XVIII y en la segunda mitad del siglo XIX, lo que nos permite hacernos una idea de cómo era esta capilla mayor antes de las intervenciones acometidas a partir de 1879 hasta llegar al estado actual. Entre el siglo XVIII y el XIX apenas se aprecian diferencias en planta, aunque en alzado son difíciles de precisar los cambios ya que lo que representaron los Académicos en su sección fue su hipótesis de cómo fue la mezquita y no de su estado en ese momento. En lo básico, podemos suponer que apenas hubo modificaciones entre la época medieval y la moderna, salvo en cuestiones ornamentales. Veamos lo que nos permiten deducir estos documentos gráficos.

La capilla mayor estaba cerrada, como ya hemos dicho, por tres de sus lados, el Norte, el Este y el Sur. Por el Oeste, la triple arcada islámica la comunicaba con la “nave” de la iglesia y el coro; una escalinata permitía salvar el desnivel entre la nave y el presbiterio. En el lado Sur se macizó la arquería, ocultando la decoración de su cara Norte, pero dejando seguramente vista la del lado Sur que dibuja Arredondo

²⁰ Nieto y Luca de Tena, 1992: 12.

²¹ Almagro, 2015: 272-277.

²² Almagro, 2015: 334-337.

²³ Almagro, 2015: 340-343.

²⁴ Baldellou, 1990: 119-152.

antes de que se restaurara toda esta zona. Se dejó libre el arco central en el que se dispuso una escalera para acceder al presbiterio desde la zona Sur del edificio, en donde estaban las dependencias del cabildo y seguramente la sacristía²⁵. La arquería del lado Este, testero de la Capilla Mayor, también se macizó y su decoración acabó siendo muy deteriorada por la colocación del retablo a comienzos del siglo XVIII²⁶. El arco del lado Norte se macizó igualmente ocultando también la decoración.

Los académicos del XVIII supusieron que la Capilla Real formaba parte de la estructura islámica de la mezquita y dibujaron en su sección, aparte de las dos puertas de acceso, un arco de siete lóbulos, quizás porque se dejó un nicho aprovechando el arco central de ese lado para colocar una imagen, aunque las otras plantas y dibujos no lo representan. En este dibujo, al tratarse de una sección que intenta mostrar la forma original de la mezquita, no aparece la plataforma elevada del presbiterio que los arquitectos ilustrados sí distinguieron como obra posterior.

Los paramentos interiores de la capilla mayor debieron ser lisos y se decoraron con pinturas, de las que se conservan dos fragmentos en el Museo Arqueológico de Córdoba²⁷ y testimonios de quienes vieron sus restos antes del desmontaje de la obra cristiana, acometida entre 1879 y 1881 bajo la dirección del arquitecto Rafael de Luque y Lubián. Al parecer estas pinturas incluían una galería de retratos regios en la parte superior de los muros dispuestos dentro de tondos u orlas circulares²⁸. El resto de los muros debía estar igualmente recubierto de pinturas con figuras de santos y otras escenas. Este ciclo pictórico está fechado en 1351, por una inscripción que se pintó igualmente en algún lugar de la bóveda y hoy perdida²⁹. Su realización parece que precedió en pocos años a las obras de construcción y decoración de la inmediata Capilla Real. No sabemos si la arquería del lado occidental, que debió permanecer hasta su sustitución por un gran arco toral al construirse la nave gótica, mantendría su decoración original o si se recubriría y pintaría como el resto.

La bóveda de arcos entrecruzados fue respetada y debió mantenerse vista hasta las actuaciones que se llevaron a cabo después del traslado de la capilla mayor de la catedral al nuevo crucero renacentista en 1607³⁰. Tras la visita realizada en 1875 por Rodrigo Amador de los Ríos³¹ se da a entender que la bóveda estaba oculta y que en los años sucesivos se liberó de nuevo. Creo que la ocultación no fue total como

²⁵ En época tardía, cuando los sarcófagos reales fueron trasladados fuera de la Capilla Real, ésta sirvió en algún momento de sacristía de la Capilla de Villaviciosa, antigua capilla mayor, según se rotula en el plano publicado en la colección de los *Monumentos Arquitectónicos de España* (nota 23). Sin embargo, este uso es impensable en época medieval, dada la importancia del espacio sepulcral y su incompatible uso como espacio de servicio del cabildo.

²⁶ El dibujo de Velázquez Bosco para la restauración de este frente nos muestra las pocas zonas con decoración original que quedaron (dibujadas en negro). Baldellou, 1990: 138.

²⁷ Laguna, 2005.

²⁸ Romero Barros / Romero de Torres / Mudarra, 1991: f. 106-107, 116, citado por Laguna, 2005: 79.

²⁹ Laguna, 2005: 79-81.

³⁰ Nieto, 1998: 449.

³¹ Amador de los Ríos, 1879; Laguna, 2005: 76.

afirman algunos, sino que simplemente se debieron recubrir los nervios y plementos con hojarasca y rocallas barrocas, pues de otro modo hubiera sido imposible que los Académicos del XVIII y Arredondo dibujaran la bóveda con bastante acierto y precisión. Creo que la clave la da el propio dibujo de Arredondo que, pese a su poco detalle por tratarse de una sección general de todo el edificio, representa los nervios y el cupulín central con bastante semejanza a la realidad, pero eso sí, recubiertos de decoración vegetal que se intuye de gusto barroco, pues resulta semejante a la representada en el crucero de los Hernán Ruiz. Este dibujo muestra igualmente el cierre con una reja del espacio de la capilla mayor, cierre del que queda huella en las jambas del arco toral gótico de la obra del obispo Iñigo Manrique.

La plataforma del presbiterio estaba elevada 1,07 m sobre el nivel actual del pavimento, de acuerdo con lo que puede medirse en el dibujo de Arredondo de 1876, disponiéndose seis peldaños en la escalera frontal y cinco en la lateral que subía desde la nave axial. En esta plataforma había dos altares al menos desde mediados del siglo XVIII, uno dedicado a Santiago en el centro del lado Norte y otro a San Fernando a la derecha del acceso Sur. Tres nuevas gradas elevaban la estrecha plataforma del altar mayor unos sesenta centímetros sobre el resto del presbiterio. A ambos lados del altar dos escaleras más pequeñas permitían subir al nivel de la Capilla Real, situado 0,83 m más arriba y por tanto 2,50 m sobre el nivel general del suelo de la iglesia.

LA CAPILLA REAL

En 1312 falleció Fernando IV de Castilla que fue enterrado en la catedral de Córdoba, y su mujer Doña Constanza fundó seis capellanías, dotación confirmada por su hijo y heredero Alfonso XI quien manifestó a su vez su deseo de ser enterrado junto a su padre³². A la muerte de Don Alfonso su cuerpo permaneció en la Capilla Real de Sevilla, aunque parece que su hijo Pedro I inició acciones para cumplir la última voluntad de su padre y muy posiblemente inició la construcción de la Capilla Real de Córdoba. La obra la concluyó su hermanastro, asesino y sucesor, Enrique II, quien en 1371 procedió finalmente al traslado de los restos de su padre desde Sevilla hasta Córdoba³³.

La Capilla Real de la Catedral de Córdoba se construyó en el espacio inmediato a la capilla mayor por el lado Este, ocupando los tres primeros tramos de la nave adyacente a la axial (fig. 3), espacio de igual anchura que aquélla, aunque algo más corto por la menor anchura de esa nave de la mezquita respecto a la nave central (6.40 m frente a 7.30 m). Para su disposición debió tenerse en cuenta la Capilla Real fundada por Alfonso X el Sabio en la catedral sevillana, la antigua mezquita almohade también consagrada como templo cristiano. En Sevilla, el monarca se

³² Nieto, 1998: 460.

³³ Laguna, 2005: 80; Nieto, 1998: 461.

había reservado la mitad oriental de la enorme sala de oración para su fundación, en donde fue enterrado junto a sus padres Fernando III y Beatriz de Suabia. De acuerdo con las descripciones que tenemos, la capilla se dispuso en altura, para lo cual se construyó una plataforma sostenida por un espacio abovedado inferior, a la que se subía por escaleras dispuestas en tres de sus lados. Los sarcófagos reales se colocaron en la parte superior junto con tres tronos, en los que se sentaban las tres efigies de los monarcas con sus ropajes y atributos. Todo ello quedó cerrado mediante rejas que permitían la visión del conjunto desde el exterior³⁴.

A una menor escala y yuxtapuestos Capilla Real y altar mayor, se organizó de modo semejante la capilla cordobesa. Se construyó una plataforma elevada a 2,50 m del suelo de la antigua mezquita, se cegó la arquería del lado Este y en el lado Sur se construyó un gran arco, réplica del dispuesto al comienzo de la ampliación de al-Hakam, soportado por parejas de columnas a semejanza de aquél (figs. 5 y 11)³⁵. Con esto se pudo contar con una caja estructuralmente sólida sobre la que montar un sistema de cubrición inspirado en el de la Capilla Mayor, antiguo lucernario de al-Hakam, pero de notable mayor altura y riqueza ornamental. Para sostener la plataforma se construyó una bóveda de cañón sin arcos de refuerzo, pero con un escalonado que la regruesa en la zona central (figs. 7 y 9). Este espacio inferior, como el de Sevilla, pudo estar originalmente destinado a panteón de miembros de la familia real.

La proporción mucho más alargada de este espacio obligó a buscar una solución distinta a la califal, con el fin de convertir el área rectangular a cubrir en cuadrada, para poder construir una estructura cupuliforme con cuatro ejes de simetría. Para ello, se construyeron dos arcos o pequeños tramos de bóveda en los extremos Norte y Sur de ese espacio con un borde de arco angrelado hacia el área central. La composición resultante se repitió aplanada en los otros dos frentes Este y Oeste, de modo que a partir del arranque de esos arcos se simula un espacio cuadrado que se hace real por encima de las claves de los arcos, donde aparece un friso de arquillos entrecruzados y una pequeña imposta con forma de nacela que marca el nivel de arranque de los arcos de la bóveda (figs. 5, 7, 9 y 12)³⁶. Este nivel se sitúa 3,25 m más arriba que el del antiguo lucernario califal, y pese a ser los arcos de menor luz tienen una flecha semejante a los de aquél al ser ligeramente peraltados.

³⁴ Almagro, 2007: 33-34.

³⁵ Existe la hipótesis de que este arco pueda ser anterior a la Capilla Real (Ruiz, 2006: 19) basada en que los dos pares de columnas que lo sustentan arrancan de una cota 0,75 m más alta que el suelo de la antigua mezquita. Aunque se han intentado dar distintas explicaciones a este hecho, ninguna resulta convincente, pudiendo ser la causa la propia dimensión de los materiales de reuso utilizados.

³⁶ Pese a ello, no se logró que el cuerpo alto resultara completamente cuadrado ya que presenta diferencias en sus medidas: la distancia entre los frentes de los arcos es de 6,15 m en la dirección Norte-Sur frente a 5,80 m en la Este-Oeste que se reduce a 6,15 m, 6,03 m en la linterna. Esta diferencia resulta visualmente inapreciable por la naturaleza compleja de las formas que componen la ornamentación de este espacio.

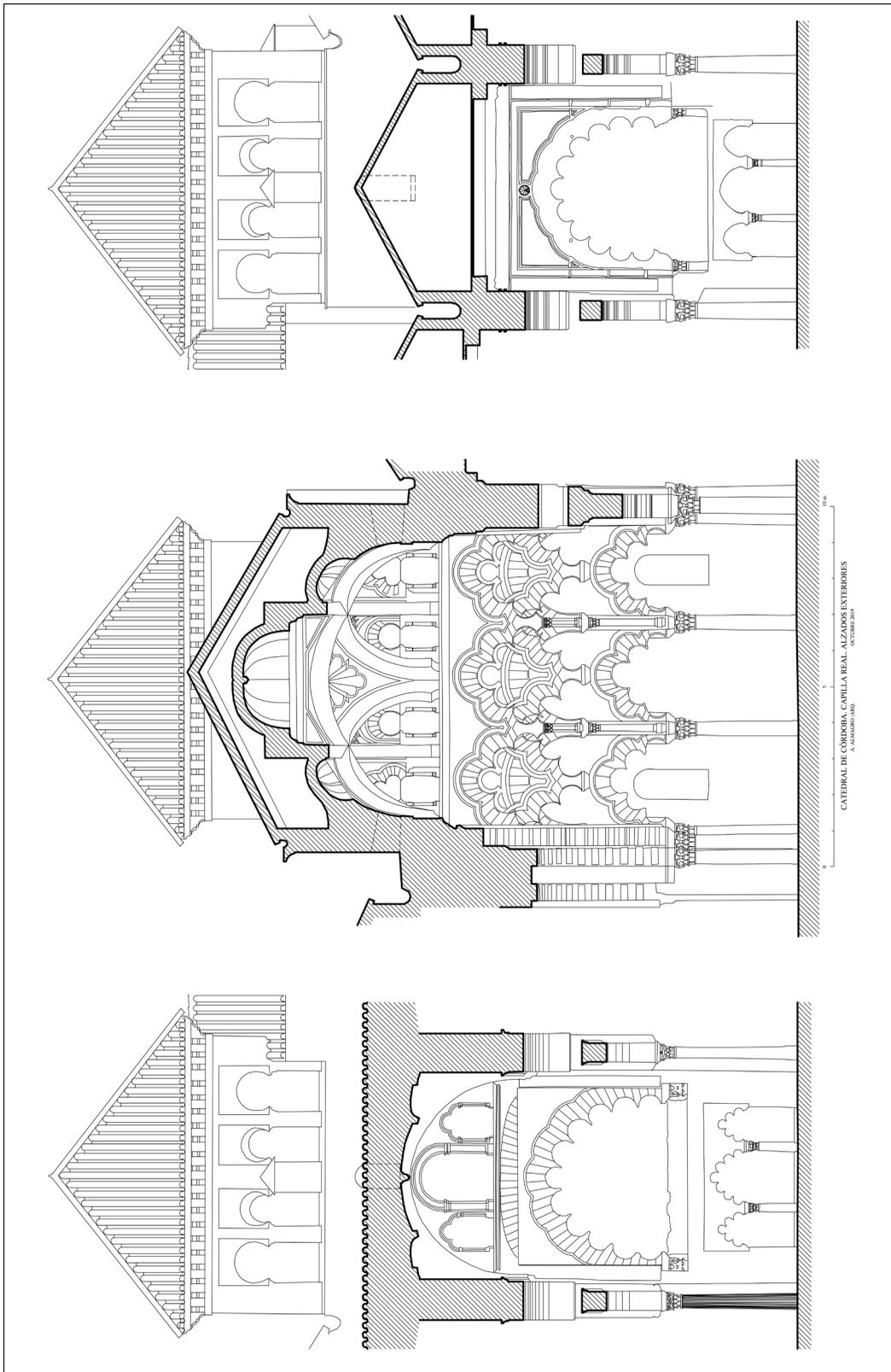


Fig. 11. Alzados exteriores actuales de la Capilla Real en sus frentes Norte, Oeste y Sur, mostrando la forma exterior de su lucernario.

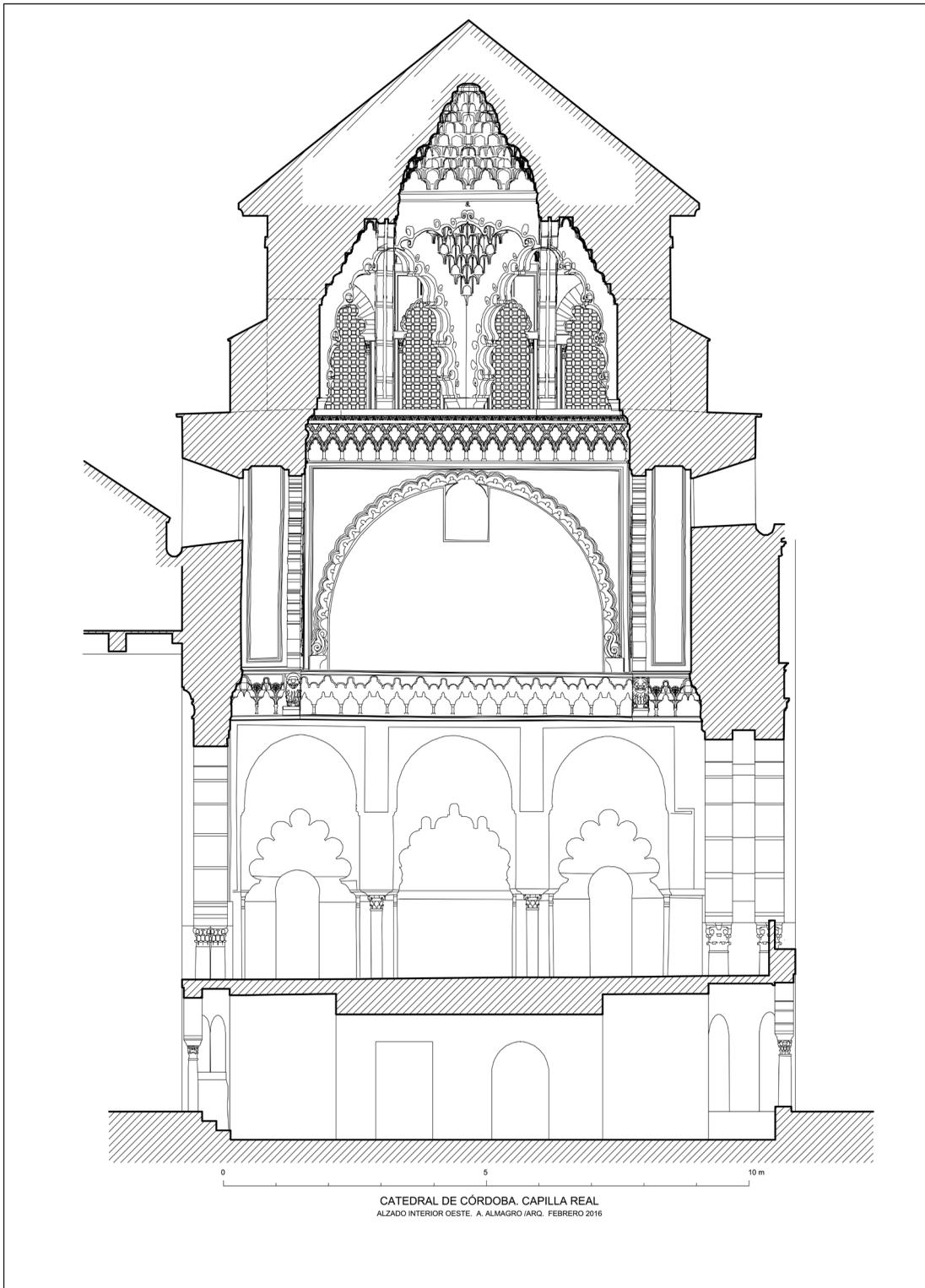


Fig. 12. Sección actual de la capilla Real mirando hacia el Oeste con las puertas de acceso a la primitiva capilla mayor.

El esquema estructural es similar al califal (fig. 8); cuatro arcos oblicuos unen los centros de cada lado; dos parejas de arcos que siguen las direcciones principales del espacio se entrecruzan entre sí y con los anteriores coincidiendo en cuatro puntos y dejando en el centro un espacio cuadrado. Los arcos, aunque de directriz ultrasemicircular están recortados con patrones vegetales de tradición almohade, lo que ha llevado a algunos autores a considerar la bóveda construida en el siglo XIII, a nuestro entender sin mayor fundamento³⁷. Los arcos están hendidos en su centro aparentando ser dos arcos juntos.

Esta organización deja cinco plementos cuadrados y doce triangulares. Todos ellos están cerrados con agrupaciones de mocárabes, formando cúpulas en los primeros y formas voladas en los segundos semejantes a las usadas en cornisas³⁸. La cúpula central es especialmente elevada alcanzado su cúspide casi cuatro metros más de altura que la del lucernario califal. En los muros que se prolongan entre los arcos se abren cuatro ventanas en cada lado que proporcionan luz al interior, salvo en el que se adosa a la cúpula califal por quedar cegadas las de ese lado.

La mayor altura de esta bóveda se manifiesta igualmente en el exterior. Frente a los volúmenes simples que muestran las cúpulas califales, sin ningún realce ornamental y con una sobreelevación muy limitada sobre el resto de tejados, el volumen externo de la Capilla Real y su tratamiento adquieren un claro protagonismo, hoy muy atenuado por la presencia de la mole del crucero renacentista. Mientras la ubicación de la cúpula califal hoy resulta difícil de identificar en las cubiertas del edificio, debido a que quedó incluida dentro de la cubierta de la nave construida por el obispo Iñigo Manrique, la de la Capilla Real se identifica con facilidad, no solo por sobresalir respecto a los tejados de su entorno, excluido el volumen del crucero renacentista, sino por sus formas claras y rotundas. El cuerpo sobresaliente del lucernario es cuadrado, rematado en tejado piramidal con un alero constituido por canes con forma de doble nacela. En tres de sus caras se abren cuatro ventanas en cada una, con forma de arcos de herradura con alfiz, separadas por un pequeño contrafuerte central que se remata a media altura. Las ventanas de los extremos son ligeramente más anchas que las de en medio apreciándose diferencias en la forma de los huecos entre el exterior y el interior. En la cara que tiene contacto con el lucernario califal no hay ventanas y ni siquiera se hicieron los alfices, lo que demuestra la preexistencia de ésta.

³⁷ Ortiz, 1982. Los argumentos estilísticos usados por este autor no son convincentes. El mocárabe de tamaño menudo de esta cúpula no tiene nada que ver con los mocárabes de las cúpulas almohades como las de la mezquita Kutubiyya de Marrakech, de mucho mayor tamaño. Este tipo de argumentaciones puramente estilísticas también ha llevado a otro autor a hacer almohades las arquerías del patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla (Cómez, 2007: 334), algo que la arqueología ha demostrado que es imposible. Lo que se evidencia es que las formas almohades tuvieron una fuerte raigambre y perduraron en los territorios cristianos dentro de un espíritu más ecléctico.

³⁸ En la propia capilla, en los lados Norte y Sur, existen unas pequeñas cornisas de este tipo que se aplanan en los paramentos del Este y el Oeste.

En la zona baja de la capilla es donde se producen más diferencias entre sus lados, ya que ninguno es igual a su simétrico. Los frentes Norte y Sur (figs. 5 y 7) son muy semejantes ya que, como dijimos, se pretendió replicar el arco califal del comienzo de la ampliación de al-Hakam en el otro lado. Para ello, se colocaron dos parejas de columnas formando las jambas con sus correspondientes impostas de las que arranca el arco lobulado. No obstante, el espesor del arco es mucho menor y las columnas, que también resultan de menor diámetro, se colocaron contiguas. Fustes y capiteles están reaprovechados de algún otro lugar pues no guardan sintonía con los de la obra de al-Hakam que son sólidos capaces sin decoración menuda. Estos arcos quedaron abiertos permitiendo ver el interior de la capilla desde el exterior, aunque se colocaron en ellos rejas de las que aún se aprecian los lugares de empotramiento.

La zona baja de las paredes Este y Oeste presentan diferencias importantes. La occidental (fig. 12), en donde se sitúan los accesos, tiene una composición tripartita formada por tres arcos de yesería, prácticamente sin relieve, que enmarcan otros tres arcos más bajos y de mayor profundidad. Los arcos superiores apoyan en pilastras que a su vez están sostenidos por semicolumnas, con capiteles compuestos muy simplificados y con hojas casi planas. Los tímpanos, albanegas y pilastras están revestidos de yesería de talla menuda. De los tres arcos inferiores, de mayor profundidad, los laterales son lobulados y el central mixtilíneo y sus tímpanos son lisos, aunque debieron albergar pinturas. En los arcos laterales se abren las dos pequeñas puertas por las que se entraba a la capilla desde la capilla mayor. Todo el paramento posee en la parte inferior paños de alicatado con diseños variados. Sobre el alicatado, en el vano central, hay una inscripción en yeso que dice: “Este es el muy alto rey don Enrique por onra del cuerpo del rey su padre esta capiella mando fazer acabose en la era de M e CCCCIX anos”. Muy posiblemente, en ese tímpano central pudo estar pintado el retrato de Enrique II, que dio culminación a la capilla. Ramírez de Arellano descubrió, en compañía de Mateo Inurria a comienzos del siglo XX, restos de pinturas en los arcos laterales que parecían representar a reyes, lo que les hizo pensar en la posibilidad de que se tratara de los dos monarcas sepultados allí, Fernando IV y Alfonso XI³⁹.

Se debe resaltar la existencia de notables desajustes en la composición. El arco central no está a eje con la cúpula (fig. 10); las puertas tampoco lo están con los arcos laterales; en el lado derecho existe una pilastra ornamental que no existe en el izquierdo. Todo esto pone de manifiesto la existencia de pies forzados, que no deben ser otros que la conservación de los arcos y columnas califales, dentro de los muros que condicionaron la ubicación de arcos y vanos.

En la pared Este (fig. 9) el elemento principal de la composición es un nicho rematado con arco mixtilíneo complejo, que constituye el frente de una pequeña bóveda de mocárabes. Su fondo azul está tachonado de estrellas doradas con ligero relieve. En las albanegas del arco hay dos leones sobre un fondo de roleos con

³⁹ Ramírez de Arellano, 1904: 281-282.

pequeñas hojas trifoliadas. Sirvió para albergar un altar y la imagen que lo debió presidir. Tampoco este arco se encuentra centrado en la pared, sino desplazado hacia la derecha, lo que genera una asimetría en la composición de la decoración del paramento. Así, a la izquierda hay tres arcos de yesería mientras a la derecha solo hay dos. Los arcos de los extremos son de mayor tamaño, con perfil mixtilíneo. Los otros tres, mucho más estrechos, son de lóbulos de hojas que se enrollan en volutas muy abstractas. Sobre los dos más próximos al nicho, a ambos lados, hay sendos escudos acuartelados de Castilla y León. Como se ha resaltado, la existencia de dos arcos pequeños en el lado izquierdo y solo uno en el derecho es consecuencia del descentramiento del nicho, motivado sin duda por la permanencia de las columnas del pórtico califal dentro del muro. Por debajo de los arcos, a ambos lados del nicho, hay un friso de yesería con cartuchos epigráficos separados por tondos en los que alternan castillos y leones, y paneles de alicatado cuya orla superior hace un quiebro junto al nicho, seguramente para rematar la mesa del altar desaparecida y que debió ser de fábrica⁴⁰. En el siglo XVII aún se conservaban en este sitio los sarcófagos de los monarcas que eran de madera y que fueron finalmente trasladados a la Colegiata de San Hipólito en 1736.

ANÁLISIS DEL CONJUNTO

En la sección representada en la figura 13 puede observarse el claro sentido ascensional que se producía en la sucesión de espacios, que iban desde el coro a la capilla mayor y a la Capilla Real. Resulta evidente que esta disposición tenía por objeto el enaltecimiento del poder real, algo que sin duda estaba en la mente de quienes fueron los promotores de la capilla funeraria, uno probable, Pedro I, y otro seguro, Enrique II, que fue quien la concluyó y dejó en ella signos visibles de su actuación. Además, para ambos monarcas el enaltecimiento de sus predecesores mediante una construcción de prestigio resultaba un signo imprescindible de legitimidad que Enrique, sin duda, debió reaprovechar de inmediato tras su acceso al trono⁴¹.

El planteamiento de una capilla en alto tiene, como hemos visto, precedentes en Sevilla, pero parece que también pudo ser así la de Sancho IV en la catedral de Toledo,⁴² ocupando en el ábside un ámbito inmediato al presbiterio y a espaldas del altar mayor que recuerda la ubicación de tabernáculos y sagrarios detrás de la cabecera de los templos, tan frecuente en tiempos posteriores. Sin embargo, se debe resaltar que la Capilla Real apenas era visible desde la “nave” de la catedral,

⁴⁰ En la reciente restauración llevada a cabo en la Capilla se ha reconstruido la mesa del altar.

⁴¹ Aunque no es imposible que en el lapso de apenas dos años que median entre la subida al trono de Enrique II, tras la muerte de Pedro I en 1369, y el traslado de los restos de Alfonso XI en 1371 se pudiera haber realizado toda la obra, parece más lógico pensar que ésta se encontraba ya en ejecución y que Enrique aprovechó la coyuntura para utilizarla en favor de su legitimación.

⁴² Ruiz, 2006: 22-24.

es decir, desde el coro o el antecoro, pues solo a través de las dos pequeñas puertas de acceso podía verse algo de su interior. Sin embargo, se puede decir que, desde el resto del anómalo y dilatadísimo templo, su percepción debió ser más intensa y visible que la de la propia capilla mayor. Merced a los dos grandes arcos laterales con rejas, la luz que entraba por su lucernario podía verse desde la mayor parte de la antigua sala de oración, mientras que la que entraba por la *qubba*-lucernario califal, donde se ubicó el presbiterio de la catedral, al estar cerrado su espacio por tres de sus lados, apenas se percibiría más que desde un área reducida del lado occidental. Por tanto, el protagonismo de esta adición resultaba indudable, como también debía percibirse en las vistas lejanas del exterior, sobre todo desde el otro lado del río en donde destacaría su volumen, no solo por su mayor altura sino por su diseño más elaborado⁴³.

Estos arcos laterales permitían además la contemplación del interior de la capilla y de los féretros de los dos monarcas allí sepultados, así como de la rica decoración que los rodeaba, colaborando a su enaltecimiento y al del promotor de la obra. La colocación en alto de las tumbas reales ha sido recurso usado en otros lugares como en el panteón real del monasterio de Poblet, cuya ubicación sobre arcos traveseros en el crucero y la nave los exponía a la contemplación directa de quien estuviera dentro del templo.

Pero la Capilla Real muestra también un claro influjo de los espacios funerarios de planta centralizada muy usados en distintas épocas y lugares, pero con fuerte raigambre en el mundo islámico ya desde fechas tempranas y muy difundido en el occidente musulmán. Desde los morabitos, residencias y tumbas de santones, a las tumbas reales meriníes de Chella y Fez, las *qubbas* funerarias son muy numerosas en todo el Magreb y especialmente en Marruecos donde su pervivencia se puede decir que llega hasta nuestros días. Su adopción en Castilla podría decirse que arranca desde este ejemplo cordobés⁴⁴ en donde se junta una clara tradición islámica en el modelo espacial con otra cristiana en la exposición en altura de los féretros o sarcófagos reales en una solución que resulta original en muchos aspectos.

También merece una mención el hecho de que se recurra a una prolija decoración de yesería más propia de un ámbito palatino que religioso. A diferencia de la capilla mayor, que sabemos estuvo adornada con decoraciones murales pintadas sobre paramentos enlucidos que habían ocultado la rica decoración califal, la Capilla Real se recubrió con fina decoración de yeserías de tradición andalusí con la rica variedad de motivos geométricos, florales y epigráficos. El uso de este recurso lleva a interpretar y reconocer el recinto de la Capilla Real como un espacio ligado a la majestad de las personas allí enterradas, y por tanto de la corona, y a quien había promovido tal construcción. En las tumbas meriníes este tipo de decoración está

⁴³ Si se prescinde de los volúmenes del crucero renacentista y de la Capilla del Cardenal Salazar, el perfil del edificio resulta muy plano ya que apenas emergen los prismas y tejados de las cúpulas califales, por encima de las cuales sobresaldría el de la Capilla Real.

⁴⁴ Ruiz, 2001: 18-19.

presente, sin duda, como trasposición de la ornamentación palatina. Es de suponer, pues hay indicios de ello, que en la rauda real de la Alhambra también existiera y cabe pensar que el panteón granadino pudiera haber sido modelo de la construcción cordobesa. No obstante, en la decoración de esta capilla se aprecian detalles que muestran cierta independencia respecto a lo granadino, ya que, por ejemplo, en los capiteles de las yeserías se siguen los modelos de la propia mezquita de raigambre clásica, de hojas de acanto y volutas, o en algún caso de influencia almohade, y no los característicos nazaríes con equino de ondas y ábaco prismático ornado con ataurique de hojas de palma. También otros detalles, como la presencia de ménsulas zoomorfas en las impostas de los arcos laterales del Norte y el Sur o la decoración de las albanegas del nicho del altar, son de tradición netamente castellana.

En suma, el conjunto de la primera capilla mayor y la Capilla Real constituyeron un ejemplo de adaptación de un espacio religioso islámico a su uso como templo cristiano de gran originalidad, dando solución tanto a las necesidades litúrgicas de una sede episcopal como a la función de panteón real y espacio de prestigio. Se produjo además una curiosa estratificación con una base inicial omeya, dentro de la que se desarrollan conceptos espaciales cristianos, aunque inspirados en buena medida en modelos islámicos y todo recubierto por una decoración también islámica. La adecuada representación de estos espacios con planimetría rigurosa ayuda a imaginar y comprender la manera en que estuvieron articulados, sobre todo después de haber sufrido una fuerte transformación a causa de las intervenciones de restauración de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Atlas de Arquitectura Almohade (ATARAL)”, PID2019-111644GB-I00, del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del sistema de I+D+i.

NOTA FINAL

Entregado ya este trabajo para su publicación y después de haber sido sometido a la revisión de pares, han llegado a conocimiento del autor dos recientes artículos de la profesora Concepción Abad Castro e Ignacio González Cavero que, con un uso más abundante de referencias bibliográficas, abordan este mismo tema usando muchos de los argumentos aquí esgrimidos y llegando a conclusiones bastante similares⁴⁵. Pese a ello se ha considerado conveniente la publicación de este estudio ya que en los dos artículos citados se aprecian desórdenes importantes en algunas

⁴⁵ Abad / González, 2018; Abad / González, 2019.

ilustraciones que pueden inducir a confusión a los lectores y que los dibujos que se aportan aquí, y que constituyen la contribución principal de este trabajo, vienen a clarificar. Por otro lado, también existen algunas discrepancias entre las hipótesis de los mencionados autores y lo que en este trabajo se dice, que bien merecen algún comentario adicional.

La figura 4 del artículo del *Anuario de Estudios Medievales* y la ilustración 3 del publicado en *Awraq* resultan confusas si nos atenemos a las normas habituales de representación de la arquitectura. En ambas se dibujan, seccionando en la dirección Oeste-Este y mirando hacia el Norte, la nave axial de la ampliación de al-Hakam y la inmediata del lado Este. Se han representado en alzado la arquería de triple vano de arcos entrecruzados que delimita por el Sur el espacio abovedado del acceso a dicha ampliación y el arco meridional de la Capilla Real. Sin embargo, en la parte superior, en lugar de representar la sección de los alfarjes y los tejados a dos aguas, como correspondería, se han dibujado las secciones de las bóvedas que cubren los espacios de las dos capillas siguiendo una línea de corte desfasada más de cuatro metros respecto a la de la parte inferior, sin que en ningún momento se indique tal cambio, lo que induce a errores en la interpretación de los dibujos y de lo que representan.

Por otro lado, la hipótesis defendida, sobre todo en el artículo de *Awraq*, de una supuesta reforma de al-Manzor en el espacio que luego sería la Capilla Real parece poco plausible. Se han buscado complejas explicaciones a algo que puede tener otra mucho más simple, como ya se ha explicado más arriba. Cuando se decidió hacer la Capilla Real se concibió como un espacio cerrado con muros en todo su perímetro, en relación con los cuales se diseñó el sistema de cubrición como ya se ha indicado. El muro Oeste existía por ser el testero de la capilla mayor; el del Norte también existía, aunque con el arco lobulado del inicio de la ampliación califal. El cerramiento Este se formó tapiando tres arcos de la arquería allí existente y para el cerramiento del lado Sur se decidió construir un arco como parangón del existente en el costado Norte. Pero a diferencia de aquél, que estaba en realidad formado por dos arcos con una cinta intermedia, aquí no era posible darle tanto espesor pues no convenía sobrepasar en demasía el tamaño de las columnas a las que se adosaba. Por otro lado, como en el lado Norte había dos arcos, apoyados cada uno en dos columnas, en este, que era más estrecho, no era posible disponer una doble columna de las dimensiones normales de los soportes de la mezquita porque hubieran sobresalido de la imposta. Bien es cierto que también se podría haber colocado una sola columna.

Pero además, debió existir una dificultad añadida que era conseguir unos soportes similares de material de expolio. Hasta finales del siglo XV, cuando se efectúa la intervención del obispo Íñigo Manrique y se desmantela parte de las arquerías de la ampliación de al-Hakam para hacer la nave gótica (fig. 4), la mezquita mantuvo su estructura intacta. No se eliminó ni una sola columna, reduciéndose todas las modificaciones al macizado de algunos vanos, pero sin desmontar ni arcos ni soportes. Por lo tanto, para obtener el material necesario para estas columnas se

tuvo que recurrir a expolios de otros lugares, lo que justifica que los capiteles estén deteriorados como lo están muchos de la primera mezquita de Abd al-Rahman I. Pero si analizamos los módulos de las columnas de Madinat al-Zahra, comprobamos que tanto en el Salón Rico como en la Dar al-Yund o en la Dar al-Mulk las columnas son más pequeñas que las de la mezquita. En general tienen entre un metro y setenta centímetros menos de altura que las de la aljama. Seguramente en Madinat al-Zahira, la ciudad palatina de Almanzor, sucedía lo mismo. Por tanto, es muy probable que se decidiera usar columnas de menor tamaño, aprovechando unas pareadas, sacadas de alguna ruina, para servir de soporte al nuevo arco. El que fueran más cortas que las de la mezquita no tenía importancia, puesto que iban a quedar empotradas en su parte baja dentro de la bóveda de la cripta.

Además, no tiene mucho sentido que habiéndose usado siempre en el interior de la mezquita, tanto en la ampliación de al-Hakam como en la de Almanzor, capiteles de sólido capaz, sin decorar, de repente este último usara aquí capiteles ricamente decorados que disonarían con los del entorno sin atenerse a una composición bien definida que lo justificara. Cuestión distinta era su uso en una intervención cristiana en la que el reemplazo de capiteles de expolio tenía otros significados.

Otro tema también discutible es el posible uso como sacristía del espacio donde hoy está la Capilla Real. No hay ningún dato documental explícito que lo avale y no se conoce una disposición de sacristía adosada al testero de una capilla mayor hasta su adopción en la catedral gótica de Sevilla, ya finalizado el siglo XV⁴⁶. La única referencia al uso como sacristía de este espacio es la que figura en el plano de Mariano López de 1868, tal y como fue publicado en los *Monumentos Arquitectónicos de España* (esa atribución no figura en el plano original conservado en la Academia de San Fernando). Hay que decir que en ese momento la Capilla Real había dejado ya de ser tal, tras el traslado de los restos de los monarcas que allí se conservaban a la Colegiata de San Hipólito.

Tampoco parece muy verosímil la supuesta existencia de una cripta debajo del altar de la capilla mayor. En primer lugar, por la ausencia de toda referencia concreta a un espacio de esa naturaleza en la documentación y, en especial, por parte de quienes asistieron al desmantelamiento de la capilla y al rebaje del pavimento realizados a finales del siglo XIX. Por otro lado, en la figura 4 del artículo del AEM se ha dibujado la cripta dándole una dimensión que resulta poco creíble, pues las gradas inmediatas al altar se han colocado en una posición que no parece ser la que tuvieron si se compara con el dibujo de la fig. 13 que aquí se publica, y que se basa en lo representado en el plano de 1868; este plano resulta bastante más preciso y creíble en sus medidas y detalles que el de 1741 en el que dicen haberse basado los autores. Aunque entre ambos medie algo más de un siglo, no hay noticias ni es probable que se reformara el presbiterio en ese tiempo.

⁴⁶ La sacristía ni siquiera se representa en la traza inicial de la catedral conocida como plano de Bidaurreta (Alonso / Jiménez, 2009: 35).

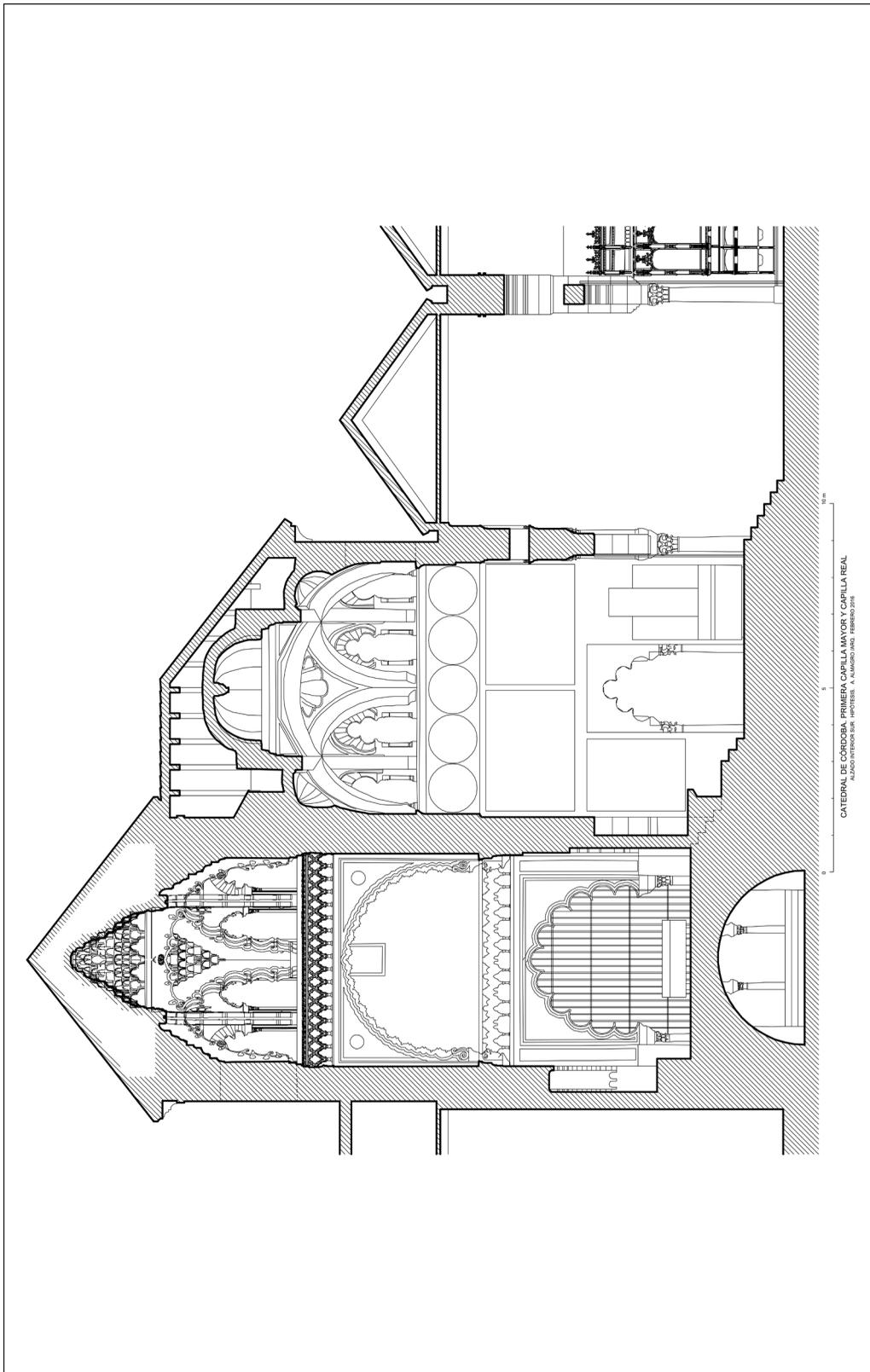


Fig. 13. Sección hipotética de la primera capilla mayor y de la Capilla Real a finales del siglo XIV que permite apreciar el sentido ascensional de la sucesión espacial del coro, el antecoro, la capilla mayor y la Capilla Real. Se han dibujado hipotéticos recuadros de las pinturas que decoraban la capilla mayor.

Además, en las fotografías de la excavación realizada en esa zona y que permitieron localizar el basamento del mihrab de Abd al-Rahman II, tomadas por Félix Hernández y publicadas por Antonio Fernández-Puertas⁴⁷, se aprecia la existencia de sepulturas de enterramiento en casi toda el área del presbiterio y en concreto en la zona en donde suponen situadas las gradas los autores, cosa que parece incompatible. La presencia de los enterramientos y de los restos del mihrab hace que, de haber existido algún vacío bajo el altar, este habría sido muy exiguo y sin apenas capacidad más que para una tumba, pudiendo corresponder el enlucido existente al de una simple fosa o hueco en la que depositar, a lo sumo, un cadáver.

Sirva esta nota final como aportación a un debate que sin duda está lejos de concluir.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Castro, Concepción / González Cavero, Ignacio (2018): “Una posible transformación del acceso a la maqsura de al-Hakam II en la mezquita de Córdoba durante el gobierno de al-Mansur”. En: *Awraq*, 17-18. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID), pp. 229-250.
- Abad Castro, Concepción / González Cavero, Ignacio (2019): “La capilla Real de la Catedral de Córdoba. Algunas hipótesis sobre el mecenazgo real de la misma y su proceso de construcción”. En: *Anuario de Estudios Medievales* 49/2. Madrid: UAM, Departamento de Historia y Teoría del Arte. CSIC, pp. 393-426. <https://doi.org/10.3989/aem.2019.49.2.01>.
- Almagro Gorbea, Antonio (2007): “De mezquita a catedral. Una adaptación imposible”. En: Jiménez Martín, A. (ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla*, I (Ponencias). Sevilla: Tvrris Fortíssima, Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del gótico final, pp. 13-45.
- Almagro Gorbea, Antonio (2009). *Albarracín islámico*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo.
- Almagro Gorbea, Antonio (ed.), (2015). *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Catálogo de exposición, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de 23 de septiembre al 8 de diciembre de 2015. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Fundación MAPFRE.
- Alonso Ruiz, Begoña / Jiménez Martín, Alfonso (2009). *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- Amador de los Ríos, Rodrigo (1879). *Inscripciones árabes de Córdoba, precedidas de un estudio histórico-crítico de la Mezquita-Aljama*. Madrid: Librería de M. Murillo.
- Baldellou Santolaria, Miguel Ángel (1990). *Ricardo Velázquez Bosco*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Calvo Capilla, Susana (2016): “De mezquita a iglesia: el proceso de cristianización de los lugares de culto de al-Andalus”. En: Giráldez, P. y Vendrell, M. (coords.), *Transformació, destrucció i restauració dels espais medievals*. Barcelona: Patrimoni 2.0 Edicions, pp. 129-148.
- Chueca Goitia, Fernando (1965). *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua. Edad Media*. Madrid: Dossat.

⁴⁷ Fernández-Puertas, 2009: figuras 62 y 63.

- Cómez Ramos, Rafael (2007): "Historia del arte y arqueología en los nuevos hallazgos del Alcázar de Sevilla". En *Archivo Hispalense*, t. 90, nº 273-275. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, pp. 313-334.
- Fernández-Puertas, Antonio (2009). *Mezquita de Córdoba. Su estudio arqueológico en el siglo XX*. Granada: Universidad de Granada-Universidad de Córdoba.
- Jiménez Martín, Alfonso (1991): "La qibla extraviada". En: *Cuadernos de Madīnat al-Zabrā'*. Córdoba: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Actas de las II Jornadas de Madinat al-Zahara (ejemplar dedicado a Al-Andalus antes de Madinat al-Zahara), 3, pp. 189-209.
- Laguna Paúl, María Teresa (2005): "Dos fragmentos en busca de autor y una fecha equívoca. Alonso Martínez, pintor en Córdoba a mediados del siglo XIV, y las pinturas de la capilla de Villaviciosa". En: *Laboratorio de Arte*, 18. Sevilla: Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte, pp. 73-87.
- Nieto Cumplido, Manuel / Luca de Tena y Alvear, Carlos (1992). *La Mezquita de Córdoba: planos y dibujos*. Córdoba: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental.
- Nieto Cumplido, Manuel (1998). *La catedral de Córdoba*. Córdoba: Publicaciones CajaSur.
- Ortiz Juárez, Dionisio (1982): "La cúpula de la Capilla Real de la Catedral de Córdoba: posible obra almohade". En *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, nº 18. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: Asociación Española de Orientalitas, pp. 197-215.
- Pérez Valcárcel, Juan / Pérez Palmero, María Victoria (2019): "Orientaciones atípicas en la arquitectura prerrománica en la península ibérica". En: Huerta Fernández, S. y Gil Crespo Ignacio J. (coord.), *Actas del Undécimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción, Soria, 9 a 12 de octubre de 2019*, vol. 2. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 875-884.
- Ramírez de Arellano, Rafael (1904). *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*, 2 vols. Madrid: Instituto de Historia, CSIC [Manuscrito]. [http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/search/-/Inventario%20monumental%20y%20art%C3%ADstico%20de%20la%20provincia%20de%20C%C3%B3rdoba/1/-/ \(25-03-2020\)](http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/search/-/Inventario%20monumental%20y%20art%C3%ADstico%20de%20la%20provincia%20de%20C%C3%B3rdoba/1/-/ (25-03-2020)).
- Romero y Barros, Rafael / Romero de Torres, Rafael / Mudarra Barrero, Mercedes (1991). *Córdoba monumental y artística* (Córdoba 1884), edición facsímil. Córdoba: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2001): "La fachada luminosa de Al-Hakam II en la mezquita de Córdoba. Hipótesis para el debate". En: *Madridier Mitteilungen*, 42. Madrid: Instituto Arqueológico Alemán, pp. 432-445.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2001): "La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la qubba islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispánico". En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13. Madrid: UAM, Departamento de Historia y Teoría del Arte. CSIC. pp. 9-36.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2006): "Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo". En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, pp. 9-29.
- Sobrino González, Miguel (2009). *Catedrales. Las biografías desconocidas de los grandes templos de España*. Madrid: La esfera de los libros.

EL CLAUSTRO DE SAN JUAN DE DUERO: ANÁLISIS CONSTRUCTIVO

SAN JUAN DE DUERO CLOISTER: CONSTRUCTION

José Miguel Ávila Jalvo

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. UPM
correo@jmavila.es
ORCID: 0000-0002-9865-8825

Recibido: 01/07/2020. Aceptado: 16/10/2020

Cómo citar: Ávila Jalvo, José Miguel: "El claustro de San Juan de Duero: Análisis constructivo", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 122-123 (2020-2021): 45-83.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.2>

Resumen: Este análisis constructivo del claustro de San Juan de Duero enumera un conjunto de indicios que por cantidad y generalidad permiten afirmar, con una certidumbre razonable, que sus arquerías fueron traídas de otros lugares y reconstruidas aquí. Se estudian también aspectos del terreno que las afecta: su pendiente y las posibles causas de la abundancia de agua en el subsuelo. Finalmente, se describe, en función de todo lo anterior, cómo pudo llevarse a cabo su implantación.

Palabras clave: *Construcción; arquitectura; románico; andalusí; arco; dovela; cantería; traslado; reconstrucción; humedades; Soria.*

Abstract: This construction analysis of the San Juan de Duero cloister works from a number of clues suggesting with some degree of certainty that its arcades were brought in from elsewhere and rebuilt onsite. Some conditioning aspects of the terrain are also studied: its slope and the possible causes of subsoil water. Finally, drawing on all the above, a description is given of how it might have been set up.

Key words: *Construction; architecture; Romanesque; Andalus; arch; arch segment; masonry; relocation; reconstruction; damp; Soria.*

ANTECEDENTES

San Juan de Duero, tras siglos de abandono como denunció Rabal en 1889 "cerrado con paredes fabricadas toscamente a piedra seca, ha perdido toda su hermosura, y no tiene atractivo más que para el arqueólogo o para el filósofo profundo"¹ y acentuaron Ramírez y Lorenzo en 1904 "No hace muchos años, triste es decirlo, la iglesia servía de encerradero de ganados y el atrio

¹ Rabal, 1889: 231.

era una huerta”², estuvo a punto de desaparecer “impidiéndose por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Soria su subasta en dos ocasiones, en 1849 y 1855, lo que indudablemente hubiera significado su pérdida”³. Eduardo Saavedra, recogiendo noticias aún vivas, recordaba que se estaba tratando de dismantelar el claustro pues se habían presentado varios proyectos “cuya realización sería más funesta que el abandono de ahora [...] arrancar de su sitio los arcos del atrio y llevarlos para exornar el paseo público de la capital”⁴.

Fue él mismo quien lo sacó del olvido con sus escritos y gestiones⁵, lo que, sumado a la cercanía de Numancia y de santa María de Huerta, ayudaron a que fuera declarado Monumento Nacional muy pronto:

*“El Ilmo. Sr. Ministro de Fomento me dice con esta fecha, lo siguiente: Ilmo. Sr. Vista la comunicación del Gobernador de la provincia de Soria, como Presidente de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos, proponiendo sean declarados monumentos nacionales ‘Las ruinas de Numancia’, la Iglesia de San Juan de Duero y Monasterio de Santa María de Huerta en aquella localidad; vistos los informes emitidos por las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando; atendiendo a la importancia histórica y artística de los citados edificios; S. M. el Rey (q. D. g.) de conformidad con las Reales Academias y con lo propuesto por esa Dirección General, ha tenido a bien declarar monumentos nacionales históricos y artísticos ‘Las ruinas de Numancia’, la Iglesia de San Juan de Duero y el ex Monasterio de Santa María de Huerta, en la provincia de Soria, debiendo quedar bajo la inmediata inspección y custodia de la Comisión de Monumentos de dicha localidad. Lo que traslado a V. E. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V. E. muchos años. Madrid, 25 de agosto de 1882, El Director General interino: Javier de Robledo”*⁶.

Prontitud que ha producido escasos frutos: mínimas reparaciones, pocos escritos que avancen sobre Gaya Nuño⁷, alguna cata arqueológica⁸, pilares con humedades⁹ y unos buenos planos levantados gracias a Ewert y al dinero alemán¹⁰. Por lo que no se puede decir que haya resultado muy oneroso para la administración pública.

² Ramírez/de Lorenzo, 1904: 139.

³ Rincón, 2012: 880-881.

⁴ Saavedra, 1856: 282.

⁵ Ramírez/ de Lorenzo, 1904: 139. “La Comisión provincial de monumentos de Soria, ayudada por D. Eduardo Saavedra, solicitó y obtuvo, en 1882, la declaración por el Estado de monumento nacional [...]”.

⁶ *Real Orden por la que se declaran Monumentos Nacionales las ruinas de Numancia, la iglesia de San Juan de Duero y el Ex-convento de Santa María de Huerta*. Madrid, 25 de agosto de 1882, Archivo de la Real Academia de la Historia, legajo 9/7973/21/(01). En <http://www.cervantesvirtual.com/partes/566801/expediente-sobre-la-declaracion-como-monumentos-nacionales-de-las-ruinas-de-numancia-la-iglesia-de-san-juan-de-duero-y-el-exconvento-de-santa-maria-de-huerta/I>.

⁷ Rabal, 1889; Lampérez, 1904; 1930. Mérida, 1922; Gaya, 1946... Lorenzo Arribas, 2014.

⁸ Campañas arqueológicas estudiadas: *Materiales procedentes de la Excavación efectuada en el Claustro de San Juan de Duero, en el lado oriental*, 1981, expdte. 81/11; *Entorno de San Juan de Duero*, 1989, expdte. 89/25, y *Pre-informe de Campaña de excavación del año 1990*. Soria, Archivo del Museo Numantino (en adelante AMN).

⁹ Herráez, 2008: 159-161.

¹⁰ Ewert, 1974-5: Nota I, p. 27: “Este artículo forma parte de un amplio estudio sobre los arcos entrecruzados en la arquitectura islámica española para el cual la Deutsche Forschungsgemeinschaft puso a mi disposición los medios necesarios”.

EL ENCARGO DE EDUARDO SAAVEDRA

Como se ha dicho, Eduardo Saavedra lo sacó del olvido, y ahí siguió (...sigue). Tres años después de su artículo, escribió otro sobre las ruinas de la iglesia de san Nicolás, siempre en Soria, en el que se quejaba del siguiente modo: *“Tres años hace que al describir los restos de la bella e interesante iglesia de San Juan de Duero [...] La benévola acogida que mereció [...] en vez de alentarnos ahora nos hace desmayar, considerando las escasas noticias que hemos podido reunir acerca del asunto”*¹¹.

Siendo muchos sus escritos sobre temas de la actualidad ingenieril, también abundan los dedicados a la historia y cómo, de aquellos, sacaba tiempo para redactar estos. Sus competencias profesionales le llevaron a trabajar en Soria, lo que aprovechó para escribir sobre las alternativas de comunicación de la provincia¹² y, de paso, para estudiar san Juan de Duero: *“la pobre monografía que damos al público [...] muévenos a hacerlo tan solo la esperanza de que al comunicar a los aficionados el entretenimiento de algunos ratos de ocio durante nuestra permanencia entre los Sorianos, se despierte la atención de los más entendidos hacia lo que encierra todavía [la] ciudad”*¹³. En ese estudio incluye una lámina (fig. 47) en la que dibuja en profundidad ese edificio ruinoso por el que nadie mostraba el menor interés: *“Magnífico debía ser [...] pues aun hoy, desmantelado el interior, reducido a ruinas y escombros la mitad del atrio, y destinado el primero a establo y a huerta el último, no deja de suspender el ánimo [...] apenas se encuentra noticia alguna de él en libros ni documentos [...]”*¹⁴. Planos levantados hacia 1856, entre animales y sembrados, y cuya precisión no se mejoró hasta el trabajo de Ewert, de 1974-5. Y cuando concluye su estudio, indica la conveniencia de seguir trabajando: *“Es preciso, pues, interrogar al edificio mismo acerca de su fundación y de su historia, trabajo delicado y de difícil desempeño, que no nos proponemos llevar a cabo en toda extensión de que es susceptible”*¹⁵.

Pues a eso se dedica este trabajo, a cumplir con su encargo de interrogar al edificio. Trabajo centrado en unas arquerías que apoyan en un terreno inclinado e inundable, cuya mezcla de estilos no impidió componer un claustro sin galerías, en un ejercicio enormemente complejo¹⁶.

Al realizar su análisis constructivo se ha detectado un conjunto de indicios de que sus arcos fueron diseñados para otros edificios por artífices de culturas y técnicas diversas, traídos aquí por herencia, donación o expolio, y reconstruidos con

¹¹ Saavedra, 1859: 289-293.

¹² Saavedra, 1854a; 1854b.

¹³ Saavedra, 1856: 277.

¹⁴ Saavedra, 1856: 278 y 280.

¹⁵ Saavedra, 1856: 280.

¹⁶ Terés Navarro, Elías / Jiménez Gil, Carmen, 2008. Estos autores, en la p. 65 atribuyen al Padre Naval la idea de que *“no sería aventurado suponer que la ejecución del plan, concebido por el arquitecto mayor, fuera llevado a cabo por cuatro arquitectos de segundo orden, a quienes respectivamente se les confiara un ángulo del edificio [...]”*. Una hipótesis que parecía adecuada explorar por si abundaba en otras circunstancias constructivas. Pero consultadas las obras de Naval (1904, 1920 y 1934) no se ha encontrado este contenido, como tampoco en la información inédita que custodia el archivo de la Real Academia de la Historia, de la que era miembro correspondiente, así como de la de Bellas Artes.

un nuevo orden. Es un aspecto sin explorar en este claustro, porque el lenguaje de la construcción no es trivial, como refleja el informe que sirvió para su declaración de Monumento: “*De los restos del monasterio benedictino [...] baste decir que la galana y peregrina construcción de su claustro es uno de los raros ejemplos que en nuestra patria se conservan de arquerías románicas con cimbras ultrasemicirculares*”¹⁷.

Esta es la tesis que se desarrolla en este texto y cuyos resultados se presentan por si fueran de interés para quien quiera seguir esta línea.

PANDAS Y ÁNGULOS

Al traspasar el portón de acceso se ven cuatro arquerías adosadas que forman, engañosamente, un claustro. Causa extrañeza que no las dispusieran por pandas sino por ángulos, aunque eso tiene la ventaja de que ofrece una percepción integral al acercarse a cada cuadrante. Pero este montaje estuvo muy lejos de deberse a razones visuales.

La existencia de los chaflanes, cuyo sitio natural es el rincón, obligaba a que su arquería ocupara el ángulo asociado a cada uno de aquellos, y esto parece una buena explicación para que adoptaran ese criterio. Pero cuando se estudie la relación entre cada chaflán con la arquería que lo arropa, se verá que esa pertenencia no siempre existe.

El hecho es que la obra la compusieron por ángulos y al tratarse de arquerías descoordinadas no era posible adosarlas (fig. 2), obligándoles a insertar un macizo en medio de cada panda, al que unas veces los arcos son tangentes y otras se aparejan a él perfectamente. Y, gracias a esto, dejaron un cúmulo de huellas que han venido muy bien para entender su trabajo.

Con el fin de identificar cada tipo de arquería con un solo sustantivo se le asignará una denominación: románica, califal, nazarí y túmida. Seguramente discutible, pero que evita la ambigüedad, ya que, por ejemplo, son dos las que tienen arcos entrelazados, dos son frecuentes en territorios cristianos o dos tienen formas apuntadas. Y eso obligaría a descripciones largas que es lo único que se trata de evitar.

LA ZONA ROMÁNICA

Este trabajo comienza analizando el ángulo noroeste (fig. 1)¹⁸. Es de estilo románico con arcos de medio punto (fig. 3) y un cuerpo de esquina que se ajusta

¹⁷ *Minuta de oficio en la que se comunica informe favorable a la declaración de Monumento Nacional de las ruinas de Numancia, la iglesia y claustro de San Juan de Duero y el monasterio de Santa María de Huerta, Madrid, 22 de diciembre de 1881.* Archivo de la Real Academia de la Historia, legajo 9/7973/21/10.

¹⁸ Gaya Nuño, 1946: 158, ilustración.

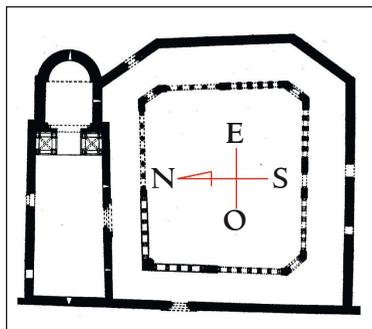


Fig. 1. Planta.



Fig. 2. Lado este, arquerías entestando en su macizo central.

compositivamente a la arquería (fig. 4). Por tanto, es un conjunto coherente. Su parte norte se reconstruyó en el siglo XX¹⁹.

Hay que empezar indicando que este ángulo románico del claustro difiere de los claustros de cualquier estilo y época, ya que, por complejas que sean las fachadas de estos, lo habitual es que se unan en el rincón con una arista sencilla (fig. 8). En cambio, aquí esa esquina la forma un conjunto de esquinillas (fig. 4), lo que, a la hora de construir una potencial cubierta, dificultaría la formación de la lima que recoge las aguas de los dos faldones (fig. 6); con las consecuencias que se verán luego en detalle.

Pero se está usando el término claustro precipitadamente porque, para ello, esta arquería tendría que ser parte de una supuesta galería a la que le faltan el solado, los muros y la cubierta. El tiempo se pudo llevar los suelos, pero ¿fue posible que hubiera muros y cubierta, entendiéndolos como piezas de calidad similar a la de esta arquería, que contiene todos los componentes de un románico, no naciente, sino perfectamente desarrollado?

Los muros no contienen restos en consonancia con los arcos. El de acceso, al oeste, de obra rústica; el de la iglesia, al norte, de tapia árabe que, como aquél, carece, no ya de trazas románicas, sino de sillares. Aunque, dicho esto, para formar la galería no se necesitaría esa calidad ni estilo.

En cuanto a la cubierta, la sección de la panda norte sería similar a lo dibujado sobre los planos de Saavedra (fig. 5) y, como se aprecia, entestaría bastante arriba, a la altura de las ventanas de la nave de la iglesia (fig. 11). Pero las otras tapias

¹⁹ Martínez-Pérez, Saturnino / Llasera, Enrique, 21 de octubre de 1881: s/n “En las arcadas se mantiene la destrucción llevada a cabo a principios de siglo [XIX] por el hombre en el lado norte”. Informe sobre el estado de conservación de dicho monumento y reparaciones más urgentes redactado, por encargo de la Comisión de Monumentos, por los vocales de la misma. Texto incluido en: *Entorno de San Juan de Duero*. Dir.: María Jesús Sanz Lucas (1989). AMN, expdte. 89/25.



Fig. 3. Cuadrante noroeste, románico, visto desde el oeste.



Fig. 4. Rincón con esquinillas.

son tan bajas que la cubierta no podría tener casi pendiente, salvo que las hubieran rebajado, y mucho, antes de 1856²⁰.

De modo que esta arquería no es lo que queda de la galería románica que hubo aquí, porque aquí no pudo haber ninguna galería románica. Ni hay pendiente para la cubierta, ni calidad para los muros.

Para averiguar algún posible origen de esta zona románica conviene conocer las condiciones que se han de cumplir a la hora de construir la lima de rincón de claustro y que desemboca en una gárgola o en una boquilla con las que se alejan las aguas de la pared. Si en lugar de una sencilla arista (figs. 6 y 8) la esquina incluye elementos que la achaflanen, invadiendo el patio (fig. 7), tiene que haber un gran vuelo o una gran imposta o un balconaje que mantengan a cubierto a ese conjunto sobresaliente. Este es uno de los motivos por los que los claustros simplifican la geometría de sus rincones²¹. Pero, como las formas románicas no usaban los grandes vuelos que se necesitarían para cubrir estas esquinillas (fig. 4), hay que concluir que dicha esquina no formó nunca el ángulo exterior de ningún claustro.

Por tanto, si no hay duda de que se trata de una serie de piezas de calidad y bien montadas, tampoco la habrá de que procedían de alguna obra desmantelada. Por citar algunas posibilidades, pudo tratarse del lateral de una portada de arquivoltas o del rincón de algún espacio monacal a los que, en cualquiera de ambos casos, añadieron unos arcos para formar la arcada; o algún pórtico o atrio adyacente a

²⁰ Fecha del plano de E. Saavedra, que dibuja los muros a una altura similar a la actual.

²¹ El otro es que los posibles empujes de la galería están contrarrestados por los propios paños adyacentes al formar ángulo. Por lo que ahí no hace falta ningún contrafuerte.

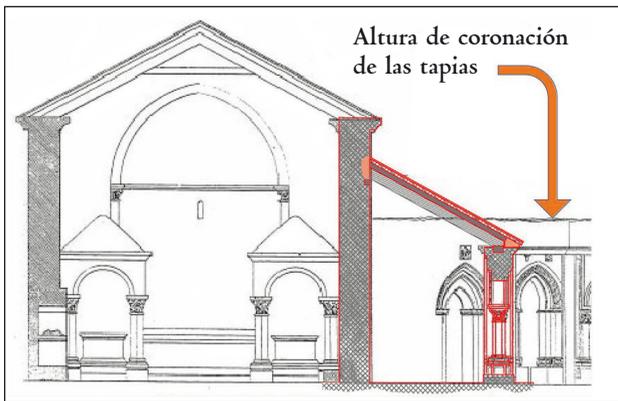


Fig. 5. Hipótesis de cubierta.



Fig. 6. Lima de rincón, Sant Pere de Casserres (Barcelona).

alguna iglesia al que, cuando formaron este ángulo del claustro actual, la manera de reaprovecharlo consistió en darle la vuelta: lo que originalmente era interior quedaba ahora afuera.

Aceptando que se trate de una reposición, surge la duda de por qué la obra románica la construyeron formando escuadra, ya que, si este material fue el primero en llegar a san Juan de Duero, como se da por hecho y habrá que discutirlo, aún no había nada en ese patio que diera a esa disposición en ángulo ninguna ventaja, ni era costumbre usar tal orden. Y no cabía confiar en que en el futuro llegaran los otros cuartos, de los que no se podía conocer número ni medida de sus arcos, condición



Fig. 7. Sta. Mª. de Sobrado dos Monxes (A Coruña).



Fig. 8. Sta. Mª. de Nieva (Segovia).

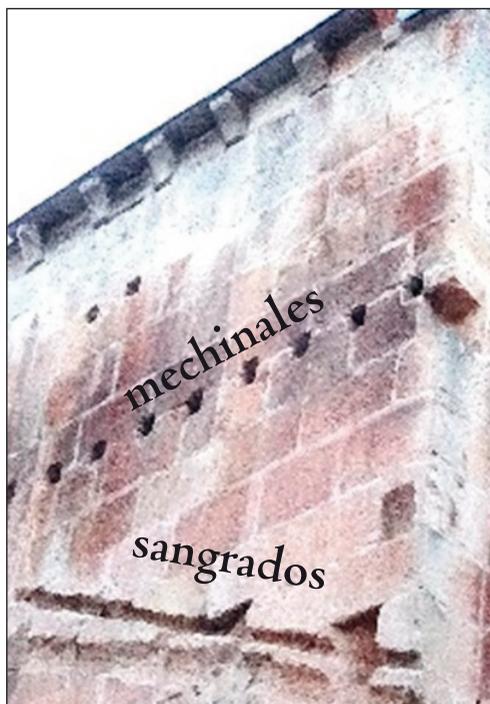


Fig. 9. Ruinas de san Nicolás (Soria).

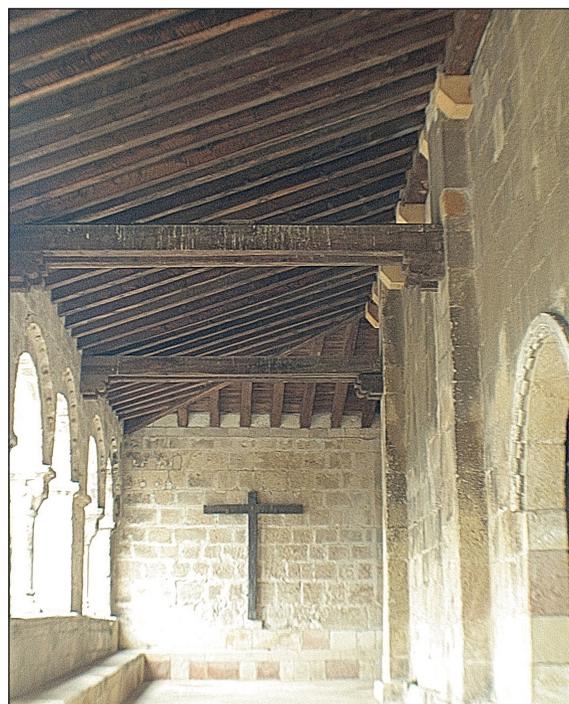


Fig. 10. Iglesia de El Salvador de Sepúlveda (Segovia).

imprescindible para que un claustro cierre. En consecuencia, se puede afirmar y así se verá, que cuando montaron este ángulo tenían el material de todas las arquerías y conocían sus dimensiones al completo. Valga esto para avanzar que este claustro solo se pudo montar de una vez en una empresa escrupulosamente diseñada.

Nada de lo anterior se opone a que la arquería románica pudiera haber estado ya aquí antes que el resto. Encargada para este monasterio o traída de un atrio desmantelado de alguna iglesia (o del lateral de una portada, etc., que ésta no es la cuestión). Y si no ocupó su escuadra actual, ¿no sería lógico que construyeran un pórtico con ella, como en cualquier otra iglesia cristiana? De ser así, éste lo habrían desmontado a la llegada del resto de arquerías para que pasara a ocupar su ángulo definitivo, y con las esquinillas hacia fuera, para evitar tallar una esquina nueva, sencilla y correcta, ya que no les iba a hacer falta colocar ninguna lima, pues nunca debieron pensar en construir una galería, salvo delante de la iglesia. Pero todo esto está a la espera de un plan de investigación adecuado²².

En la pared de la iglesia hay huellas que sugieren que la panda norte pudo tener una cubierta con pendiente adecuada apoyada en la arquería actual o en ese hipotético pórtico previo. Para explicar esas huellas se usarán, de ayuda, otras obras que tienen, o tuvieron, cubiertas semejantes. Son el atrio de El Salvador, de

²² Casa-Martínez, Carlos de la / Terés Navarro, Elías, 1981: "Ante todo lo expuesto, creemos conveniente una completa excavación de todo el recinto del claustro". AMN, expdte. 81/11. Hace cuarenta años de esta petición.



Fig. 11. Fachada sur de la iglesia (panda norte del claustro).

Sepúlveda (fig. 10), y las ruinas de San Nicolás, de Soria (fig. 9). En ellas, los pares se empotraron en mechinales horadados en el muro y a poca distancia entre sí. También, hay un sangrado o roza en la que entestó una cubierta, que evitaba que la entrada del agua escurriera por la pared. Abajo, unos tirantes fijan la coronación de la arcada.

Si se mira a la iglesia, a la altura de las ventanas (fig. 11), hay mechinales retacados, y el paramento tiene una lisura y cambio de color que parece indicar que se saneó el descarnado provocado por un sangrado, y que, seguramente, oculta más mechinales. Abajo, unas marcas equidistantes podrían corresponder a la entrega de unos tirantes (o de sus ménsulas)²³.

Antes de salir de esta panda hay que apuntar diferencias entre el plano de Saavedra y el estado actual. Ya no existen los huecos del lateral de la cabecera (fig. 12) y el murete adosado, ahora rebajado (fig. 13), llegaba a la altura de la tapia. Aunque seguía siendo bajo para apoyar los pares, como se ha visto (fig. 5), su coronación pudo servir de meseta para facilitar el acceso a la sobre bóveda, quedando protegido por la cubierta de la supuesta galería. A favor de la existencia de ésta cabe añadir que la cara externa del murete coincide con la fachada de la nave, lo que favorece la composición. Si hoy muestran distintos materiales nada impide que su revestimiento fuera común. Pero de estas modificaciones no se ha encontrado información.

²³ Estas huellas (mechinales, rozas y entregas) parecen apuntar a que fueron para apoyo de la cubierta, pero sólo son indicios mientras falten calas. Por otra parte, se ha usado el término habitual de 'tirante' para las hipotéticas piezas horizontales; eso no presupone qué esfuerzo soportarían; diverso en función del montaje de la madera o de sus deformaciones.

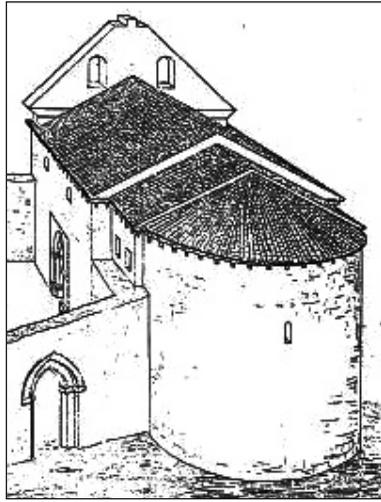


Fig. 12. Detalle del plano de Saavedra.



Fig. 13. Estado actual del murete.



Fig. 14. Desconexión salmer y capitel.

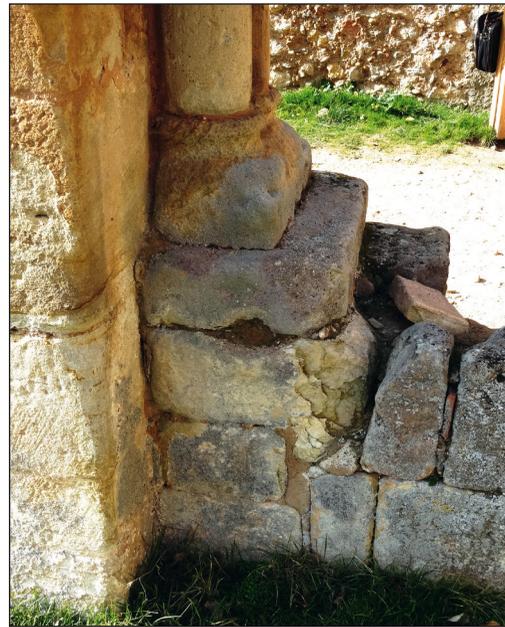


Fig. 15. Desconexión inferior.

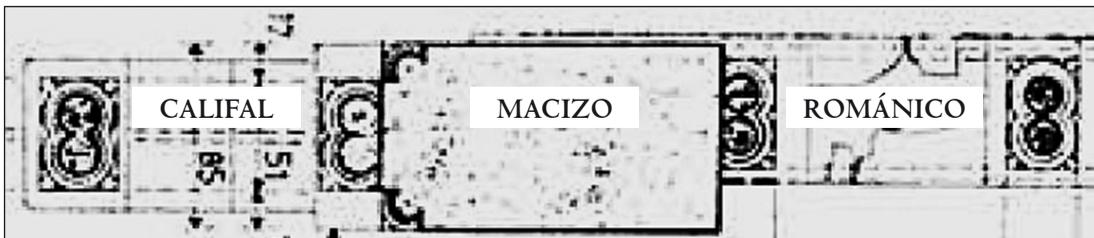


Fig. 16. Detalle en planta del descentramiento entre el macizo y la zona románica.

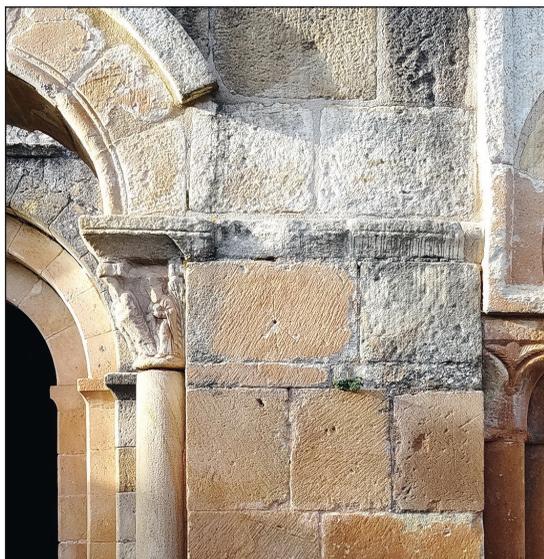


Fig. 17. Estado actual del macizo norte.



Fig. 18. Estado hacia 1911-1917 (Juan Cabré).

Terminemos este ángulo observando los macizos que lo limitan. El del oeste no tiene conexión con la arquería románica. Ni arriba lo hacen el salmer y el capitel (fig. 14)²⁴, que además parecen recortados²⁵, ni abajo hay sillares comunes (fig. 15). Y hay un descentramiento (fig. 16)²⁶, único en todo el claustro, que podría indicar que ahí se produjo el cierre general. Se trata solo de un leve desajuste, lo que supondría una precisión sobresaliente, pero excesivo si lo románico estaba ya construido previamente al macizo.

El machón de la panda norte y la arquería románica formaban parte, en su origen, de la misma obra (fig. 17). La cola del sillar en el que están tallados el ábaco y el capitel se apareja con la sillería del macizo, como se aprecia en la imagen de hace un siglo (fig. 18)²⁷, y la imposta es continuación del ábaco, como marca la ortodoxia. Pero todo esto ocurre gracias a que se intercaló una extraña hilada (por delgada) ajena a las proporciones de cualquier sillería románica y gracias a la cual se consiguió esa total correspondencia entre todos los elementos compositivos del machón y de la arquería²⁸. Otra muestra de que hubo reconstrucción.

²⁴ Higuera Sanz, Cruz de la / Sánchez Hernández, Roberto, 2004: Fotografía derecha.

²⁵ Esto es lo que parece indicar ese macizo desmantelado durante las obras, pero como es la única información de que se ha dispuesto, la deducción podría ser incorrecta.

²⁶ Ewert, 1974-5: 32, apartado 3.1 La planta (fig. 2).

²⁷ Cabré Aguiló, Juan, 1917. Claustro de San Juan de Duero (Soria). *Catálogo Monumental de Soria*, 1911-1917, manuscrito, vol. VI, a continuación de la página 32 (imagen recortada). Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Fototeca. Archivo CABRE-2609. Disponible en: http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_soria.html.

²⁸ Este lado de la arquería se ha reconstruido el siglo pasado, pero todas estas piezas se mantuvieron en su lugar, como refleja la fotografía anterior a la reconstrucción (fig. 18).

LA ZONA ANDALUSÍ

La mirada sobre esta zona, su posibilidad de análisis válido, se ha visto frecuentemente influida por la asimetría con la que muchas veces se han estudiado ocho siglos de nuestra historia. Baste un ejemplo:

“[...] y por excepción rarísima, y no de muy buen gusto, dos medias alas del de San Juan de Duero tiene arcos entrecruzados, de extrañísimo acento, más personal que de estilo determinado, aunque bien pudiera deberse a manos de mudéjares, pues en Soria había, en los siglos XII y XIII, una de las más importantes aljamas de Castilla”²⁹.

Una cuestión, que empieza a mitigar, pero que impregnó los textos de autores generalmente alejados del sur, y que dificulta el seguimiento del monumento, porque incluso lo eluden. A cambio, y del mismo tiempo:

“Si son hermosos aquellos arcos de medio punto... y aquellos otros lanceolados..., lo que verdaderamente sorprende y enamora... son aquellos ángulos del sureste y suroeste, de arcos entrelazados, de concepción originalísima y atrevida, de ejecución maravillosa, en los que las piedras se entrelazan como los hilos de un encaje... Y aún causa, si cabe, mayor sorpresa la puerta de comunicación del claustro formada por dos arcos entrelazados apoyando sus claves en los macizos... mostrando airosa y valiente la unión de los arcos en el centro del vano, sin apoyo alguno, disposición hermosamente concebida y prodigiosamente ejecutada... Llamen también poderosamente la atención... las otras puertas de los tres ángulos, de marcadísimo sabor árabe”³⁰.

Los arcos del ángulo sudoeste son entrecruzados y los del sudeste entrelazados (fig. 19). A los primeros se les ha buscado precedente en Sicilia y en la costa amalfitana; en los normandos y los bizantinos. No es de extrañar, tras tantos siglos abriendo caminos para traer productos y técnicas de oriente, como se sabe sobradamente. Pero la Mezquita es la referencia constructiva oriental de la península, a su vez influida por Roma y León, porque Al-Ándalus añadió a las técnicas que traía de Siria las visigodas, que estaban aquí ya, y las romanas, de cuyas ruinas se extrajo cada una de sus piedras³¹. Del mismo modo, los normandos, con la visión limpia de todo recién llegado, simplificaron procedimientos constructivos avejentados.

Por tanto, la arquería sudoeste es califal, porque bebe de Córdoba, de los paños ciegos de las fachadas de su aljama (fig. 20). O, para no usar como fuente lo decorativo, de las cúpulas nervadas de Al-Hakam II, a las que copia Almazán

²⁹ Lampérez, 1930b: 554-555.

³⁰ *Informe de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos*, Soria, 20 de octubre de 1902, Real Academia de Historia, Madrid, legajo 7973/42(4).

³¹ Ruiz Souza, 2004: 33. “Hace falta algo más que la mano de obra para que cierta estética se imponga”.



Fig. 19. Panda sur, arquería andalusí.

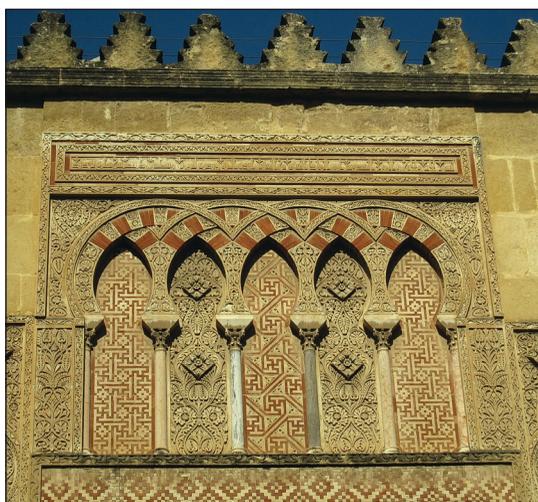


Fig. 20. Córdoba, Mezquita, puerta del Chocolate.



Fig. 21. Almazán, san Miguel, crucero.

(fig. 21). Porque, si se giran los arcos de ese crucero hasta que converjan en un plano vertical, queda reproducida la arquería de Soria³².

A la otra arquería, la entrelazada, no se la ha encontrado antecedente arquitectónico, pero sigue el criterio compositivo de las artes decorativas del reino de Granada, el cual, sin necesidad de formalizar esos lazos, está marcando la pauta al diseño soriano y refleja el ambiente estético que lo propició (figs. 23³³ y 24) como apuntan Lambert³⁴,

³² Gaya, 1946: 171. “Quedan supuestas [...] probables influencias normandosicilianas; pero para reducir las a sus justas dimensiones en cuanto a los entrecruzados hay que suponerlas casi anuladas ante lo pujante de dicha forma decorativa en España”.

³³ Wikipedia, “página del Corán andalusí, siglo XII” insertada el 8 de marzo de 2005.

³⁴ Lambert, 1935, IV: 48 (incl. en Martínez, 2009: 131): “La sutileza de concepción [...] de este claustro sería inexplicable en un constructor formado siguiendo la lógica simple y bastante empírica de la arquitectura románica. Por el contrario, se entiende perfectamente en un hombre habituado a los trazados geométricos complicados y, en resumen, muy poco arquitectónicos de los decoradores musulmanes”.



Fig. 22. Ángulo sudeste, nazarí.



Fig. 23. Corán andalusí.

Fig. 24. Málaga, alcazaba
(M. Ávila Nieto).

Torres Balbás / Chueca³⁵ y Gaya Nuño³⁶. Por todo ello, a esta arquería, aquí, se la denomina nazarí.

Descrita la estética que las infundió se analizan ahora estos arcos de dovelas alargadas. A quienes venían de la albañilería, yestería o carpintería y escudriñaban el mundo de la cantería, debió extrañarles el ver cortar piezas pequeñas, pulir sus juntas para que no bailen y acabar apoyándolas en una cimbra. Sorpresa lógica porque, aunque pueda tener inconvenientes, si se las agrupa, ahorran cortes, madera y tiempo; siempre que su peso sea asequible y su forma adecuada para que no se partan al manipularlas. Quizá por eso doblaron los arcos, para que sus partes pesaran menos (figs. 22, 25 y 26)³⁷. Pero no es solo ahorro, sino equilibrio, porque se da la circunstancia de que esta obra resultaría inestable de haberla hecho con dovelas pequeñas.

El hecho es que es más frecuente ver estas largas piezas al sur que al norte de la península (fig. 27). Sea por el trabajo secular de la piedra en el norte, por la nueva visión de los artífices andalusíes en el sur o por técnicas orientales aplicadas en territorios de frontera por las Órdenes Militares. Y como Soria fue sur y fue frontera, este lado del claustro no era ajeno al lugar ni a los monjes guerreros. Aunque, a este respecto, hubo una labor de censura. Bien cuando trajeron el material si es que vino, bien cuando, autóctono o foráneo, llegó la intransigencia contra

³⁵ Chueca, 2001: 438. “La decoración [nazarí] no proviene [...] de las formas estructurales [...] y multiplica al infinito los temas vegetales y geométricos, atauriques y lacerías”. Y continua, citando a Torres Balbás: “Los tres motivos clásicos del arte árabe (la epigrafía, el ataurique y el polígono geométrico) mantuvieron [...] una relativa independencia [...]pero] la decoración [...] nazarí [...] los envuelve y confunde”.

³⁶ Gaya, 1946: 172. “El ángulo sudeste [...] ha desconcertado a los partidarios de una total influencia extranjera, por no tener ejemplares iguales ni parecidos, y ello es lógico, porque como los musulmanes españoles no tenían ninguna exageración de dibujo, obtenidos los arcos tangentes, no habían de retroceder ante [...] sus complicaciones”.

³⁷ El peso de las piezas en forma de ‘X’ o ‘V’ es de unos 350 kg y las ‘U’ y las grandes de arriba, 240 kg. Asequible para ser montadas sin necesidad de andamios complicados.

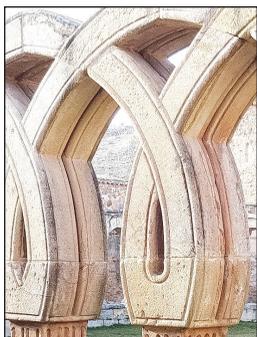


Fig. 25. Arcos dobles en sección.

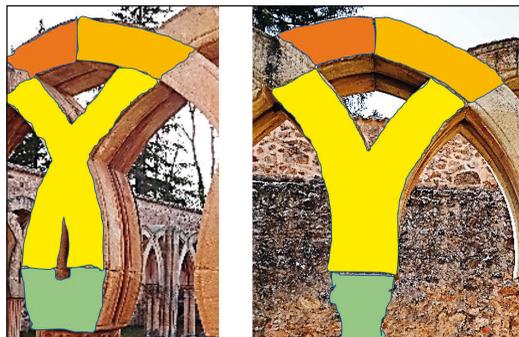
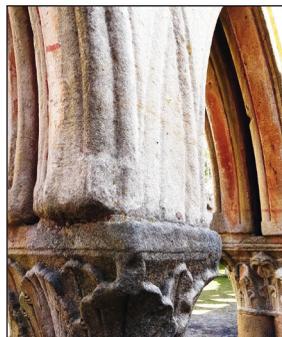


Fig. 26. Similitud entre despieces nazaries y califales.



Fig. 27. Valencia de Alcántara (Cáceres).

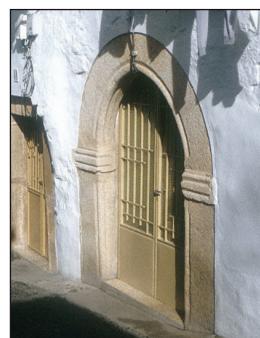


Fig. 28. Juntas fingidas en zona califal.



determinados modos constructivos ibéricos. Tal censura consistió en tratar de eliminar el orientalismo de los monolitos, que buscaron ocultar con falsas dovelas. Curiosamente imitándolo, pues en oriente se usan para evitar daños durante los sismos. Una labor burda, que a un lado rayaron con juntas rectilíneas y, al otro, en zigzag (fig. 28). Asunto que ha sido visto de formas dispares³⁸.

³⁸ En la península hay dinteles —y arcos— contruidos al modo usado en zonas con alto riesgo sísmico (con juntas quebradas, engatilladas y averrugadas), pero, salvo algún caso, parecen hechos más por belleza que por necesidad. También los hay de juntas rectilíneas y engañosamente revestidos o rayados con complejas apariencias, pero que nada tienen que ver con los garabatos de San Juan de Duero (y de cuya historia también forman parte). —Las portadas de la Casa de los Tiros, de Granada, o del Convento de las Clarisas, de Tordesillas, podrían pertenecer a este grupo (aunque no se ha tenido oportunidad de estudiarlos en detalle). Ávila Jalvo, 2018: 3-5: *Dinteles decorativos en tierra de infieles*.

Torres Balbás, 1940: 466. En este artículo analiza el trabajo de Lambert (1935) pero este párrafo parece ser suyo “Dovelas a montacaballo, según un despiezo de abolengo romano”. Aunque yo, respetuosamente, no veo a Roma cortando piedras en ángulo agudo.

Gaya, 1946: 168. “grandes dovelas pretendieron disimularse con líneas de pintura, de las que se conservan restos rojos, ocre y negros, con que se trazaba el verdadero dovelaje”.

Ewert, 1974-5: 45. “Resulta, en verdad, sumamente extraño que los constructores se esforzasen evidentemente en enmascarar la construcción, tan inteligente y atrevida, de grandes piedras del dovelado por medio de juntas grabadas y pintadas”.

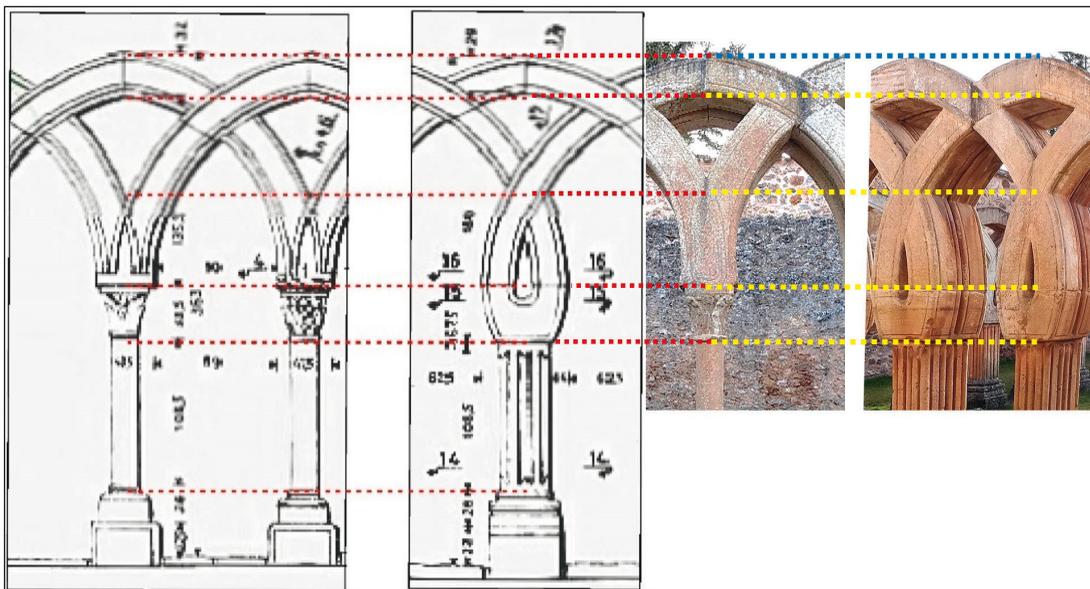


Fig. 29. Montaje sobre planos de C. Ewert.

Fig. 30. Fotografías actuales.

Completadas sus fuentes estéticas y su sistema constructivo, es el momento de analizar el diseño biunívoco de ambas arquerías pues, siendo dos estilos tan distintos, hay en ellos una coordinación compositiva absoluta, una correspondencia pieza a pieza de las dos familias de dovelas (fig. 26) y una total coincidencia de los hitos que las regulan, cuyas cotas se han marcado en estos planos y fotografías (figs. 29³⁹ y 30).

Sus diseños están hechos al unísono y, como el califal es una forma cultural previa, hay que concluir que la mente que los pensó supo integrar la geometría nazarí en ella⁴⁰. Trabajo que alcanza su mayor proeza al traducir el capitel clásico con esa pieza en ‘U’ sobre la que sienta al arco duplicado, a la vez que cierra el lazo por abajo con toda naturalidad. Una pieza enteriza y no doble, para asegurar el equilibrio, aunque, lógicamente, mantenga el rehundido central⁴¹. Y esa asociación,

Olmo, 2011: 237-238. “Un aspecto singular [...] es que las juntas no se sobreponen a ninguna junta de construcción, ya que no existen dovelas [...] Así pues, en el claustro de san Juan de Duero se aprecia cómo el acabado transformaba el monumento no solamente proporcionando un cromatismo distinto sino reinventando la realidad constructiva”.

Sobrino, 2013: 404. “También refleja fuentes orientales el engatillado simulado de alguno de los arcos [...] que tiene su razón de ser en la resistencia a los temblores sísmicos que menudean en el Mediterráneo oriental”.

³⁹ Ewert, 1974-5. Montaje realizado sobre un detalle de los alzados oeste y este.

⁴⁰ Martínez, 2009: 131: “[...] abundo en la hipótesis islamizante [de] Lambert, quien en vez de pensar en la ‘mano’ mudéjar, profundizó en los hábitos mentales del arquitecto, especialmente en la compleja geometría marcada por la simetría a partir de las diagonales del claustro y en los diseños de los arcos rúmidos y entrecruzados”.

⁴¹ Rodríguez Montañés, 2002: 1048: “Cada uno [arco] está compuesto por una doble hoja, una exterior y otra interior, totalmente independientes, dejando libre un estrecho hueco central que se une en el salmer, pieza que sirve de traba a ambas hojas”.



Fig. 31. Baquetones y capiteles especiales de extremo, califales y nazaríes.

que emprendió la mano nazarí a partir de la plantilla califal se completa con los baquetones que limitan cada grupo de arcos (figs. 31...)⁴². También resolvieron el detalle, al incluir en los arcos extremos una pestaña para que aparejara con los sillares del cuerpo macizo, y que pasa desapercibida gracias al engaño de los boceles de las aristas, que siguen la trayectoria del arco para disimular el codo (fig. 31).

Los chaflanes tienen el mismo origen andalusí y los del noreste y sureste son esencialmente iguales (fig. 32): arco túbido, jambas prismáticas, ausencia de capitel, decoración de tacos en la base y baquetones laterales. Es claro que fueron hechos por la misma mano. Pero el noreste es un intruso. Su arco es túbido como los de la galería túbida, pero eso no implica que comparta el resto de aspectos estéticos ni constructivos. Son iguales visualmente, pero en absoluto lo son técnica ni culturalmente.

Las dovelas de la arquería tienen juntas radiales (fig. 33)⁴³ al modo de las obras de cantería que siguen cánones romanos, porque las tallaron canteros habituados a esa técnica. Y lo mismo ocurre con las juntas de las archivoltas de la portada que hay detrás (fig. 34), que también son radiales. Sin embargo, en el chaflán las juntas no apuntan al centro de los semiarcos, sino que ganan en verticalidad, porque quien las talló estaba bajo la influencia estética derivada de la albañilería⁴⁴, cuyos ladrillos,

⁴² Esas estrías de los baquetones califales están solo en la cara exterior del patio, mientras que en la cara interior el cilindro es liso. En los nazaríes todos son lisos.

⁴³ Rabal, 1889: 228: "Soria.- Arcos de San Juan de Duero". Dibujo a pluma de Isidro Gil.

⁴⁴ La construcción del arco de ladrillo obliga a esa verticalidad de las juntas y ese ritmo pasa a ser un motivo visual, una seña de identidad. Los nuevos arcos de piedra contruidos bajo esta seña ya no retornan a la antigua centralidad de sus juntas, porque la imagen ha cambiado. Por eso se trata de una influencia estética y no constructiva. Ávila Jalvo, 2014: 39-40, "Cap. 6.- El arco califal y las leyes de la albañilería" y Ávila Jalvo, 2021: 3-6.

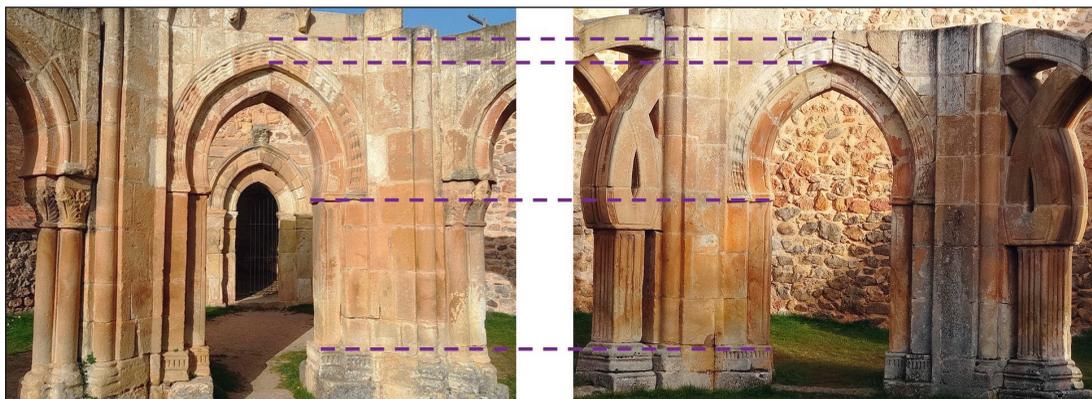


Fig. 32. Chafalán del ángulo noreste y del ángulo sureste.

al no tener forma de cuña sino de prisma, conviene colocarlos más verticales al construir el arco (casi a sardinel aunque sigan la curva del arco), para que el espesor de las juntas no difiera mucho entre el intradós y el extradós y reducir, de ese modo, el riesgo de agrietamiento y aplastamiento diferencial del mortero.

Por tanto, los canteros del chafalán cortaron las dovelas al dictado de su bagaje andalusí. Y siguieron la misma pauta con las ‘esquinillas’ de las arquivoltas (figs. 34 y 35). En lo que sí coinciden los autores de los arcos del chafalán y de la arquería es en que ‘no tienen clave’ pues la junta central la pusieron en el eje. Cosa que no le ocurre al de atrás (fig. 34), que, aunque apuntado, fue elaborado por canteros clásicos, que tras siglos trabajando piedra habían aprendido que dejar una junta ahí favorece el deslizamiento vertical entre los dos medios arcos.

En resumen, el chafalán noreste no sigue las leyes de construcción de los arcos tímidos que tiene al lado, porque fue desgajado de la zona nazarí para insertarlo aquí, seguramente por necesidad de reparto de elementos a la hora de configurar la planta general del claustro. La galería tímida no disponía, parece ser, de ningún elemento que sirviera para ese rincón, al contrario de la románica, que tenía su propia esquina para lograr el equilibrio formal.

En cuanto al chafalán sudoeste (fig. 35), es de dimensiones y forma global similar a los anteriores; en lugar de jambas tiene basa, fuste de tambores y capitel, y la misma decoración de tacos, pero mucho más compleja, ya que da la vuelta completa a la columna, envolviéndola. Da la impresión de que todos hubieran pertenecido, en origen, al mismo patio de un palacio andalusí y que ésta fuera una pieza protagonista de aquel espacio.

Finalmente se analiza el arco pinjante que, aunque en este claustro no forme chafalán, no deja de ser un elemento singular andalusí en el que sus autores mantuvieron exquisitamente la composición y técnica califales⁴⁵.

⁴⁵ Gaya Nuño, 1946: 168: “[...] síntoma del cansancio de soluciones naturales en un arte que se acaba”. También, Díaz Díaz, 1997: 61: “[...] muestra de cansancio arquitectónico ante un arte agonizante”. Ya se indicó cómo Gaya Nuño abrió el camino al resto; en este asunto, con una lectura posiblemente adecuada a su tiempo, pero hoy errónea.



Fig. 33. Arquería tumba, juntas radiales.



Fig. 34. Chaflán con arco andalusí y puerta trasera.



Fig. 35. Chaflán sureste. Vista general y detalle de las columnas.

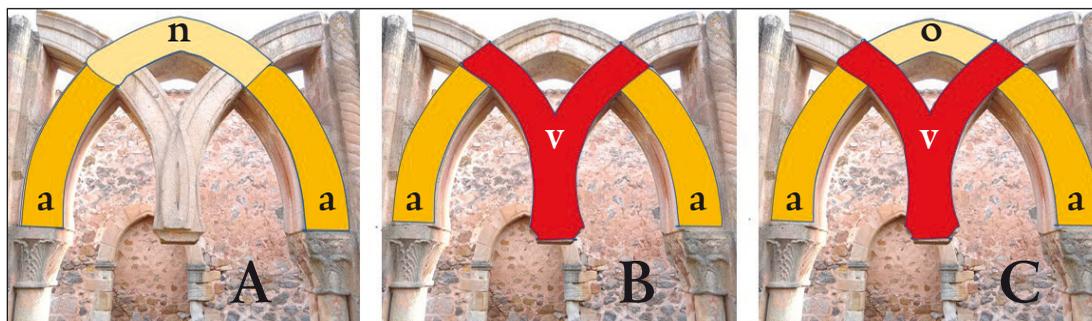


Fig. 36. La estabilidad de los arcos pinjantes.



Fig. 37. Espacios entre sillares del cuerpo lateral.

En la medida que completa el entendimiento de estas arquerías de pocas piezas, se comienza indicando cómo se mantiene en equilibrio este elemento singular: si se sustituye ese arco complejo por otro de solo tres dovelas 'a-n-a' (fig. 36A), su estabilidad no es dudosa; tampoco, si se cambia la dovela 'n' por la 'v' (B), siempre que 'v' no se rompa; y, para que eso no ocurra, se añade la 'o' (C). Esto explica su forma y su equilibrio.

La simetría es una ley esencial de la composición arquitectónica, y este arco solo se puede entender como pieza principal de un conjunto en el que tuvo que ocupar el eje, posiblemente centrado entre arquerías califales. En una panda o en un chaflán, pero en el eje. Luego, al haberlo situado entre califales y nazaries (fig. 19) se incurrió en una asimetría que delata su traslado.

El vacío del macizo lateral (fig. 37), tan referido, parece una holgura que quedó al reconstruir el machón. Tan estrecho que llenarlo con un sillar fino habría supuesto su fácil rotura al manipularlo. Hay huecos similares cegados en hiladas superiores, pero no han llamado la atención.

Este cuerpo puede que fuera originalmente más ancho y al montarlo aquí solo había sitio para los sillares especiales de los laterales, en los que están tallados los baquetones de arquería y pinjante, y se desecharon los sillares centrales. Naturalmente, ahora contiene algunos sillares enterizos que se incluirían aquí para asegurar la estabilidad con la traba. Y cabe añadir una conjetura: que los sillares extraídos formaran el ángulo de un cuarto chaflán en el que se ubicara el pinjante (y lo mismo para el otro machón), ya que el hipotético patio del que procediera todo, presumiblemente cuadrado o rectangular, dispondría de un número par de chaflanes, pero nunca tres, que son los que hoy quedan en este claustro.

LA ZONA TÚMIDA

La vuelta termina en el ángulo denominado generalmente de arcos túmidos (figs. 33 y 38). Sobre cada capitel hay una semi pilastra en ambas caras de la arcada que divide el plano de las albanegas. Como faltan hiladas, queda incompleta, por lo que pudo formar parte de un alfiz continuo, entestar contra una cornisa o acabar en una imposta de planta.

La arquería túmida contiene varias anomalías que avisan de que ésta no fue su primera ubicación, aparte de la ya señalada con la inserción del chaflán. En el lado este una de sus columnas es estriada y las demás lisas (figs. 38 y 40), por lo que en su ubicación original debió de ocupar el centro, pero aquí perdió protagonismo al situarla a un lado (fig. 38).

Y una anomalía mayor para los postulados de este trabajo se produce en los fustes, pues los del norte son enterizos (fig. 39) y los del este tienen un taco abajo (figs. 40 y 41). Pero todos tienen la misma altura sin ese calzo, luego este añadido no corregía un error en origen, sino que se añadió aquí para resolver algún problema en el montaje de este claustro⁴⁶.

Se ha dibujado (fig. 42) una línea que recorre una junta común a las pandas y al chaflán, y a causa de ese recrecido esa junta pasa sobre la clave del arco izquierdo y bajo la del derecho, luego ese lado se ha elevado. De hecho, impediría a una potencial cornisa correr en horizontal, complicando cualquier posible cubrición. Una prueba más de que nunca pensaron hacerla.

Si se sigue buscando, se puede ver la correspondencia total que existe entre las juntas del chaflán y de las arquerías (se han marcado unos trazos para visualizarlo: fig. 43). En el lado derecho eso ocurre porque añadieron ese taco, para que, gracias

⁴⁶ Ewert, 1974-5: 41. “[...] debajo de una parte superior del fuste [...] se ha ajustado una pieza de 9 a 10 cm. de alto [...] ¿Hubo aquí un error en las medidas al trabajar los fustes?”.



Fig. 38. Lado este, arcos túmidos.



Fig. 39. Lado norte: fustes enterizos.



Fig. 40. Lado este: fuste estriado.



Fig. 41. Tacos.



Fig. 42. Dibujo auxiliar con las alturas de ambas arquerías.

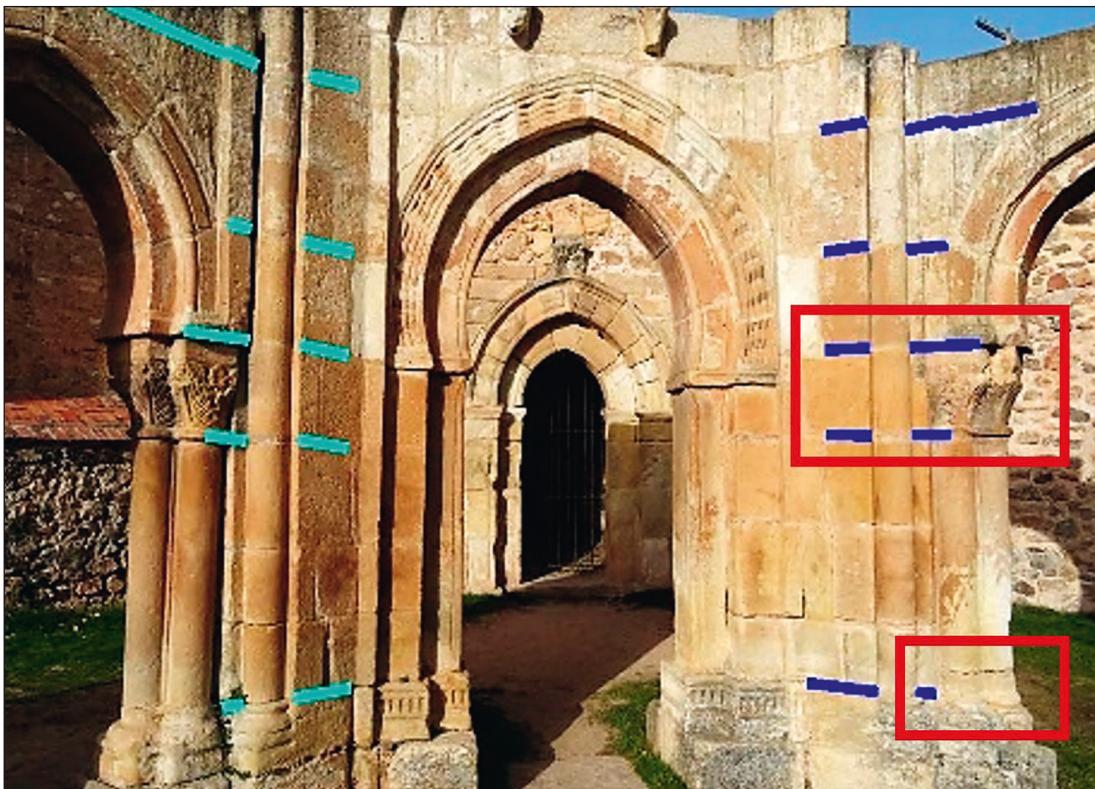


Fig. 43. Ajuste de las hiladas entre el chaflán y la arquería este.

a ello, la cola del sillar en el que está labrado el capitel de la columna adosada al machón formara parte de la hilada del chaflán y de su sillería, afianzando esa costosa pieza, y que su estabilidad no dependiera solo de su apoyo en el fuste. Y ese recrecido obligaba a hacerlo en las demás columnas de ese lado. En consecuencia, los fustes originales se quedaron cortos en esta nueva ubicación; y, entre rehacerlos o añadir un taco, eligieron lo segundo. Esto explica el recrecido, y suma otra prueba al reaprovechamiento y montaje, que una vez dada la vuelta al conjunto, afectó a todos y cada uno de los ángulos del claustro.

Concluye así la enumeración de indicios, deducidos del análisis constructivo, que por cantidad y generalidad permiten afirmar, con una certidumbre razonable, que se trató de una reconstrucción. Este trabajo se completa con el estudio de su implantación en los terrenos de san Juan de Duero. Y aquí se distinguen tres capítulos. Uno es la abundancia de agua en el subsuelo; otro, el terreno en pendiente, y otro, el propio proceso de recolocación de los arcos importados.

TERRENO INUNDABLE Y OTRA VUELTA A SUELOS Y CUBIERTAS

En el claustro hay presencia de agua (fig. 44)⁴⁷ según indican varios estudios⁴⁸ y catas⁴⁹. Se han hallado muchos enterramientos⁵⁰ y se estima que la cimentación puede bajar a dos metros de profundidad⁵¹.

¿En qué afecta esta mezcla de cimentación, presencia de agua y fosas de enterramientos a la construcción de las arquerías? Para unos arcos como estos la cimentación esperable es un dado hecho con piedras bajo cada pilar, poco mayor que las basas y casi sin enterrar. Por tanto, la zapata continua y profunda detectada es una obra mecánicamente excesiva. Pero si el patio iba a ser cementerio, las zapatas

⁴⁷ Herráez, 2008: 160: figura 4.

⁴⁸ Herráez, 2008: 159: "En momentos de intensas precipitaciones [...] [se] inundan el claustro y los accesos [...] Las observaciones realizadas [...] permiten constatar que la inundación del claustro [...] se produce como consecuencia directa del ascenso del nivel freático (el claustro se inunda antes [de que se anegue] el acceso). Dicho proceso se ve favorecido por la alta transmisividad del subsuelo".

⁴⁹ Casa-Martínez, Carlos de la / Terés Navarro, Elías, 1981: "La fragilidad del terreno nos ocasionó numerosos problemas [...] continua presencia de agua en el corte [...] esto produjo numerosas adversidades y [...] no alcanzamos la profundidad del banco de cimentación de la arquería [...] por los problemas que ocasionaba el agua." *Materiales procedentes de la Excavación efectuada en el Claustro de San Juan de Duero, en el lado oriental*. AMN, expdte. 81/11.

⁵⁰ Díaz Díaz, 1997: 32-35. Intervenciones arqueológicas (resumen): J. L. Argente Oliver, 1978, en el acceso a la iglesia, tres enterramientos; de la Casa / Terés, 1981, en dos lados de la arquería Este, once; Sanz Lucas, 1989-90, en el cenobio; ninguno; Sanz Lucas, 1996, en el muro este-sur, veintidós.

⁵¹ Casa-Martínez, Carlos de la / Terés Navarro, Elías, 1981: "Los basamentos sobre los que apoyan las columnas se encontraban soterrados 20 cm. y están asentados sobre un banco de cimentación de anchura 120-140 cm. construida con cal y canto [...] de su altura [...] se descubrió 1 m. y hay indicios de que al menos alcanza otro más. El banco se ensancha [...] en los ángulos del claustro y en los puntos de enlace de los diferentes tipos de arquerías". *Materiales procedentes de la Excavación efectuada en el Claustro de San Juan de Duero, en el lado oriental*. AMN, expdte. 81/11.



Fig. 44. Afloramiento de agua, hacia 2007 (fotografías: José María Rincón).

hay que bajarlas, para superar la cota de excavación de las fosas y que no se descalce la arquería al cavarlas.

Aunque hoy rezume agua, hay que pensar que si eligieron para cementerio este terreno es porque en aquella época debía de estar seco y que el nivel freático estaba por debajo de las sepulturas. Pues, si no, habrían cambiado de lugar de enterramiento; por ejemplo, detrás del ábside; porque siendo el claustro un lugar habitual, no lo es inhumar en terrenos anegados. Luego, hay que pensar, que el agua ha ascendido desde entonces.

Para seguir la pista a la ascensión del agua hay que retroceder a fechas anteriores a 1963, cuando se concluyó la presa de Los Rábanos, que elevó la lámina del río a cotas que explican que actualmente aflore⁵². Mucho antes, grandes crecidas aparte, tuvo que haber humedades, pues en las catas arqueológicas aparecen tejas y otros materiales aislantes bajo los solados, y quien sabe si no acabó haciendo inhóspito el cenobio y propiciando su abandono⁵³. Por tanto, el agua fue ascendiendo, pero lentamente.

No se ha encontrado documentación suficiente del río en la Edad Media⁵⁴, aunque la construcción del puente al repoblar Soria pudo ser la causa ya que, al invadir el cauce con sus pilas, crea un efecto de presa que altera el flujo y eso pudo favorecer el depósito de residuos y la elevación paulatina del nivel en la zona⁵⁵.

⁵² Altitud de un lugar: <https://es-es.topographic-map.com/maps/6v6t/Soria/>.

⁵³ Casa Martínez, Carlos de la / Terés Navarro, Elías, 1981: "Manto vegetal, 8 cm; relleno de piedras y tejas 18 cm [...]". *Materiales procedentes de la Excavación efectuada en el Claustro de San Juan de Duero, en el lado oriental*. AMN, expdte. 81/11.

⁵⁴ Rodríguez Marquina, 1949: 202-213. Morales / Ortega, 2002: 305-332.

⁵⁵ El estrechamiento que produce las pilas de los puentes en los cauces genera un efecto de presa que, y solo es una conjetura, ha podido ir acumulando depósitos lentamente y, en definitiva, elevando poco a poco el nivel del río a su paso por delante de san Juan de Duero. Una fecha orientativa de su

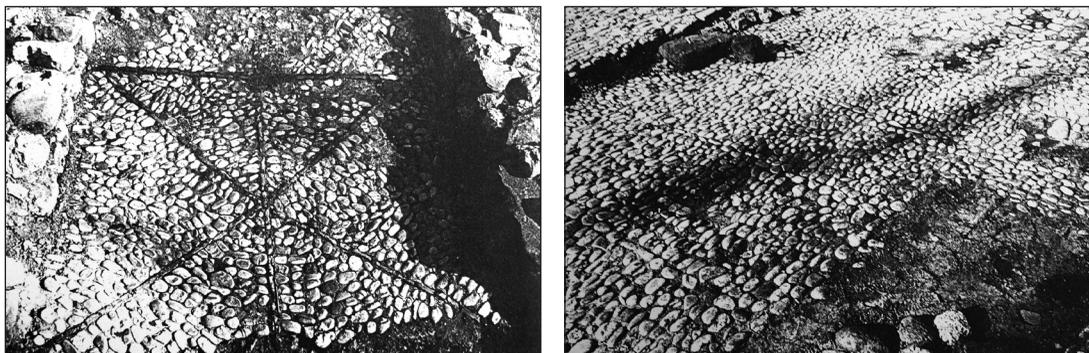


Fig. 45. Catas arqueológicas tras la tapia sur del claustro.

Dejemos aquí los asuntos del agua, sobre los que se incidirá con otros datos en el capítulo siguiente.

El pavimento de morrillo encontrado está muy lejos de un solado de calidad acorde con estas arquerías⁵⁶ (fig. 45)⁵⁷. Hoy quedan bajo los arcos unas losas (figs. 2, 11, 39, 40 y 41) que pudieron corresponder al bordillo que evita que esa gravilla se disgregue. Y son ellas las que delatan que no debió haber un solado de grandes piezas, pues para quitarlas tendrían que haber empezado por levantar este bordillo, y poder así abrir el frente de trabajo para su extracción.

En cuanto a las cubiertas, Mérida resume las opiniones sobre si las hubo o no⁵⁸, mientras que Olga Pérez Monzón informa de que sí las tuvo⁵⁹.

construcción la indica Rabal, 1889. p. 231: “No han tenido por cierto los cronistas la curiosidad de averiguar la fecha de la construcción de este puente, [...] mas por el estribo que marca la mitad [...] que conserva aun las señales del arranque de una torre que se alzaba en medio de él para defensa de la población; sus dimensiones, mayores que las de los demás estribos (derribóse en 1851) [...] y que la época de construcción de uno y otra fue la de la repoblación de la ciudad [...]”.

⁵⁶ Sanz Lucas, María Jesús, 1990: *Monasterio de San Juan de Duero Pre-informe campaña 1990*: “Estratigrafía: Nivel I, tierra rojiza; N-II, Tierra pardo rojiza; N-IIIa, arcilla posiblemente inundación; N-IIIb, Empedrado a; N-IIIc, Empedrado b; N-IIId, rellenos”. AMN, expdte. 81/11. Para nuestro interés, empedrados de canto rodado.

⁵⁷ Sanz Lucas, María Jesús, 1990: *Monasterio de San Juan de Duero. Pre-informe campaña 1990*: Fotografías de habitaciones VI y II, respectivamente. AMN, expdte. 81/11.

⁵⁸ Mérida, 1922: 31: “Quién, supone que tuvo techumbre de madera y la ha perdido; quién, que no la tuvo más que en la parte románica, que es la más inmediata a la iglesia, y que los angrelados orientales debieron ser hechos para que destacara tan aéreo conjunto decorativo con mayor pureza; quién, piensa que se trata de una obra que no fue concluida”.

⁵⁹ Pérez Monzón, 1988: 228 “en 1608 [...] echar algunas maderas en el claustro y aderezo de tejas [...]”; “en 1629 [...] que haga quitar las goteras del tejado del claustro”; 229 “en 1636 [...] se adereze [...] las maderas y techo del claustro frente a la puerta que entra en la casa.”; 230 “en 1747 [...] Contiguo a dicha iglesia, aunque totalmente separado, se halla un claustro de piedra sillería de muy exquisita y vistosa fábrica, la mayor parte dél arruinado y lo restante amenazando próxima ruyna, lo que aunque suceda no puede ofender a la fábrica de la iglesia”. Luego, al menos la panda de la iglesia, no tenía cubierta, porque el claustro estaba ‘totalmente separado’ de ella, y de hundirse la arquería no dañaría a la iglesia ‘no la puede ofender’.

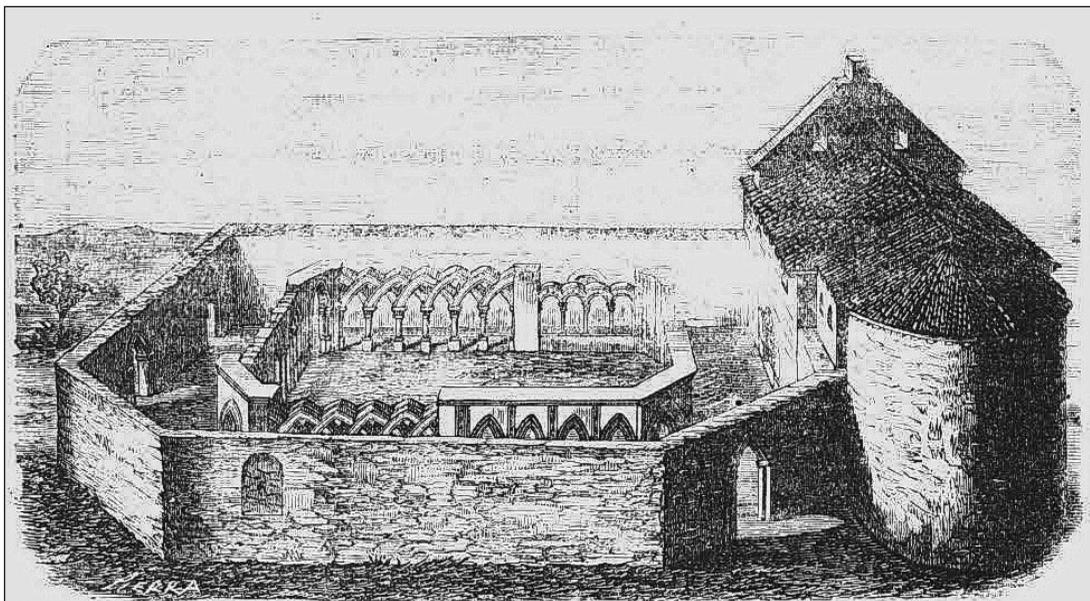


Fig. 46. Portada de “El Globo”, 7 de febrero de 1884.

La fotografía de Cabré Aguiló (fig. 50)⁶⁰, comparte casi punto de vista con los planos de “El Globo” (fig. 46)⁶¹ y de Eduardo Saavedra (fig. 47)⁶². Estos dibujan una albardilla sobre machones, chaflanes y arquería tímida (ya que el dibujo tiene espesor), lo que permite suponer que hacía tiempo que no apoyaba ahí ninguna cubierta. Ni tampoco la hubo en las zonas califal y nazará, desde luego no en su lugar de origen, pues sus autores habrían cortado las dovelas planas, con el mismo cuidado mostrado en las piezas especiales de los extremos de las arquerías (figs. 48⁶³ y 31).

Y, en cuanto a la calidad constructiva de las cubiertas documentadas, excepción hecha de la zona de la iglesia, fue muy humilde, porque esas cubriciones no pudieron consistir sino en tejadillos casi sin pendiente. Es lo que delatan los restos de sangrados fotografiados en el chaflán sudeste, situados casi a la misma altura que

⁶⁰ Cabré Aguiló, Juan, 1911-1917: “Vista general del Claustro de San Juan de Duero (Soria). 1911-1917”. *Catálogo Monumental de Soria*, vol. VI. Madrid. Instituto Patrimonio Cultural de España. Fototeca. Archivo CABRE-2565_P. <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/fototeca.html>.

⁶¹ Este dibujo, publicado en “El Globo”, Madrid, 7-II-1884, usa el punto de vista del de Saavedra, y no hay cambios en el contenido, salvo las sombras, lo que permite distinguir arcosolios de pasos. También es muy similar a los publicados por Pascual Madoz, según cita e incluye Adelia Díaz (Díaz Díaz, 1997, fig. 26, p. 27 y fig. I, p. 10), en cuyo caso sería de la época del de Saavedra y, su absoluta similitud, así como que éste hizo el levantamiento de lo que dibujó, parecen dejar claro cuál fue el original. Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España-El Globo (Madrid, 1875), 7/2/1884, nº 3.027, t. I.

⁶² Saavedra, 1856. Lám. 55 que acompaña al texto de su artículo.

⁶³ Higuera / Sánchez, 2004. He utilizado sus fotografías, previas a la restauración.

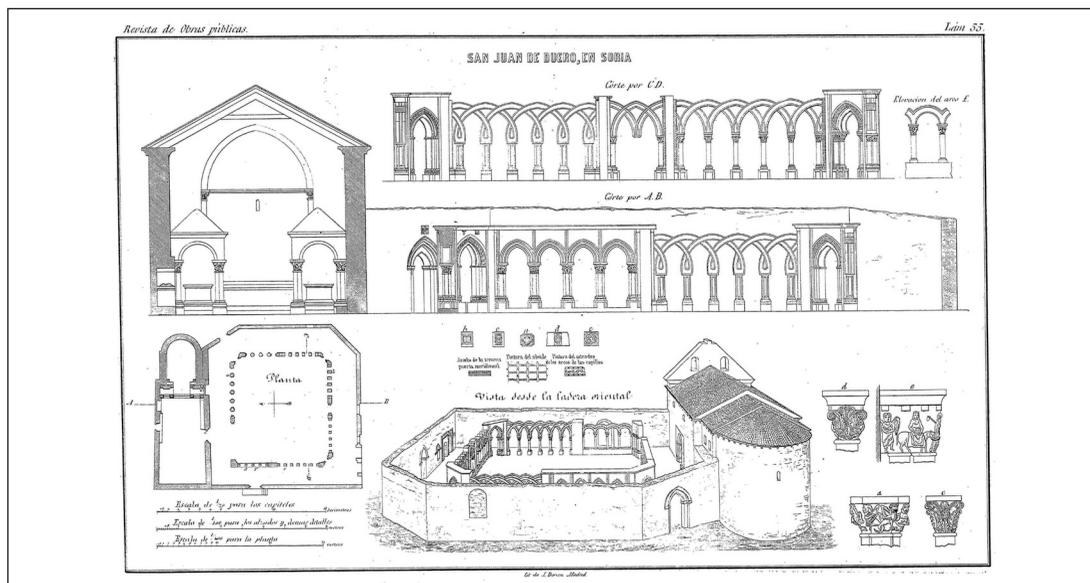


Fig. 47. Planos del claustro y perspectiva desde el Monte de las Ánimas.



Fig. 48. Cara superior, zona tímica y arquerías andaluzas, antes de la restauración.

las arquerías (fig. 49)⁶⁴. Es la misma zona y circunstancia a la que parece referirse Agapito y Revilla⁶⁵.

⁶⁴ Fotografía retocada. Original fechado en 1890. Soria: Archivo Histórico Provincial, AHPSO 765. <https://recordandosoria.wordpress.com>.

⁶⁵ Agapito y Revilla, 1911 y 1912: 478: “se reconocen en la esquina SE del muro a 4-4,50 m. de altura dos filas de tejas que se inclinan hacia el patio”.



Fig. 49. Gran roza en chaflán sudeste (1890).

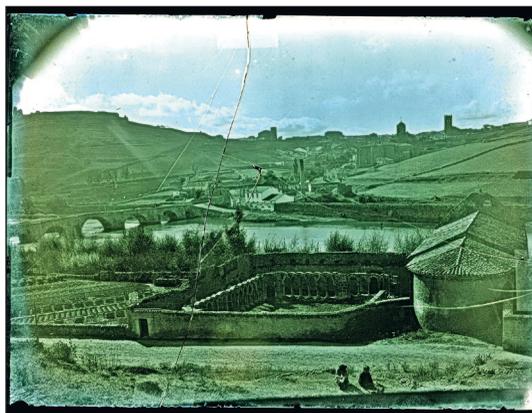


Fig. 50. Vista general (1911-17) (J. Cabré).

Pero la mejor señal de que no era posible construir una cubierta adecuada se encuentra en el proyecto con el que se intentó cubrir el claustro hacia 1916⁶⁶. En las esquinas ‘A y B’ del lado oeste (fig. 51) hay unos grandes estribos para recibir a unos arcos que no se llegaron a construir y que formaban parte del proyecto de Luis de la Figuera⁶⁷, que proponía demoler y reconstruir tapias, rehacer la arquería románica perdida, construir una cubierta y pavimentar con losas la galería y con morrillo el patio.

El académico José López Sallaberry, ponente para su evaluación, desaconsejó cubrir el claustro, que tampoco se llegó a solar⁶⁸. Menos mal. Es claro, pues, que para techar esas galerías había que empezar por inventar un claustro nuevo, con sus solados y sus muros consistentes y altos. Una demostración, por reducción al absurdo, de que, en su mayor parte, solo pudo haber techumbres sin interés.

En resumen, el estado de humedad mantenida y la probable penuria económica de los monjes explican muy bien la humildad y funcionalidad de suelos y cubiertas, y hace inexplicable el derroche y falta de utilidad de unas arquerías que no parece que pudieran costear ni necesitar.

⁶⁶ Díaz Díaz, 1997: 30. “Debió existir como fondo conceptual un proyecto culto... para dotar de cubiertas al claustro. El proyecto, fechado en 1917, existe. [...] en su memoria justifica la creación de una nueva cubierta”.

⁶⁷ Díaz Díaz, 1997: 30. En esta edición se citan los trabajos realizados en el XIX y el XX. Entre ellos, la construcción de estos sillares empotrados.

⁶⁸ López Sallaberry, 1917: 70-74. “En cuanto al claustro [...] no es posible fijar hoy si estuvo o no estuvo cubierto todo él, siendo indicios de que no fue así [...] pudiendo muy bien suceder que sólo se utilizara en parte, que naturalmente estaría cubierta [...] quedando sin cubrir distintas secciones” [...] “Es muy lógico y está más justificada la opinión de los que creen que sería más conveniente conservar las galerías sin más precaución que la de recibir las juntas del trasdós de los arcos para evitar los efectos de las lluvias” [...] “Por todo lo expuesto, [...] pueden ser aprobados los grupos 1º, 2º y 4º [...] si bien respecto del 2º, limitando su actuación a las obras indispensables para prevenir todo temor de ruina de la notable arquería. En cuanto al grupo 3º, o sea la ejecución de las cubiertas, juzga la Academia necesario que se suspenda su aprobación. Madrid, 28 de junio de 1917”.

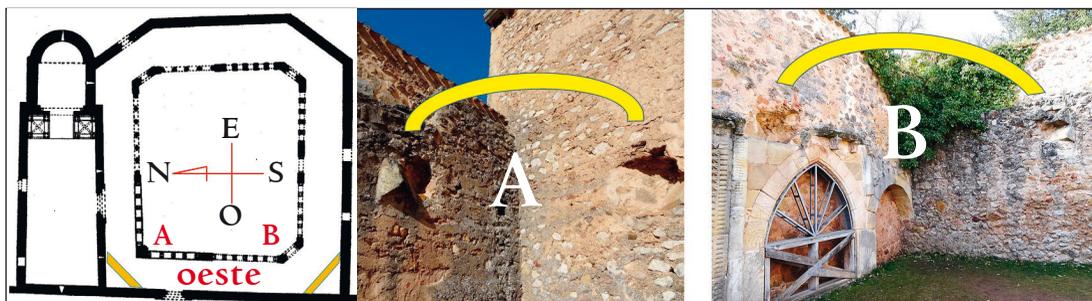


Fig. 51. Formación de cubierta en chaflanes añadiendo arcos diagonales (base Gaya Nuño).

POSIBLES CAUSAS DE LA PENDIENTE DEL TERRENO

La fotografía de 1935 obtenida durante una avenida del Duero (fig. 52)⁶⁹, muestra en primer plano las basas emergidas de la arquería túmida, mientras que al fondo está sumergida incluso una parte de los fustes de la arquería califal, demostración de que el claustro está en pendiente.

Para más precisión, se han trazado rectas en los planos de Ewert que unen hitos significativos de las hileras de arcos (fig. 53): son paralelas entre sí y al terreno, por lo que las arquerías se acomodan a la inclinación de éste.

Resulta extraño que no las nivelaran quienes las montaron de forma tan impecable. Sobre todo, porque era muy sencillo haberlo logrado con la propia cimentación o añadiendo dados o pedestales debajo de las columnas. Pero más extraño resulta si se tiene en cuenta que esos dados existen. Y todos con la misma forma y el mismo bocel en sus aristas (figs. 39-41). Solo la zona nazarí difiere algo, porque trunca ese bocel en los laterales (fig. 54), posiblemente para no sobresalir mucho de los anchos fustes, pero sí lo mantiene en el dado unitario situado bajo el machón del arco pinjante (fig. 55). Luego, del mismo modo que las variadas arquerías apuntan a diversas procedencias, el diseño homogéneo de los pedestales indica que los hicieron expresamente para apoyar en ellos esa diversidad de columnas.

Por tanto, las arquerías parece que estuvieron niveladas al principio, precisamente gracias a estas piezas (más adelante se verá cuál fue su mayor misión) y fue el terreno el que debió de ir asentando tras la construcción; y lo hizo muy lentamente, ya que solo se han removido algunas piezas y ninguna ha partido (fig. 56). Ese asiento se produjo en la esquina suroeste y parece causado por el aumento de agua del subsuelo y por el peso de los muros y de las cimentaciones⁷⁰. Todo, mucho antes de la construcción de la presa en 1963, puesto que el suelo ya estaba en pendiente en 1935 (fig. 52)⁷¹.

⁶⁹ Laboratorio Carrascosa <https://recordandosoria.wordpress.com>.

⁷⁰ El rincón suroeste ha descendido unos 20 cm en ambas direcciones (fig. 53). Hay que indicar que el peso de la arquería es irrelevante al lado de los muros y cimientos profundos.

⁷¹ En la década de 1940 se construyó un azud para un molino, aguas abajo del puente, que elevó algo las aguas. Pero sigue siendo posterior a 1935.



Fig. 52. Inundación de 1935.

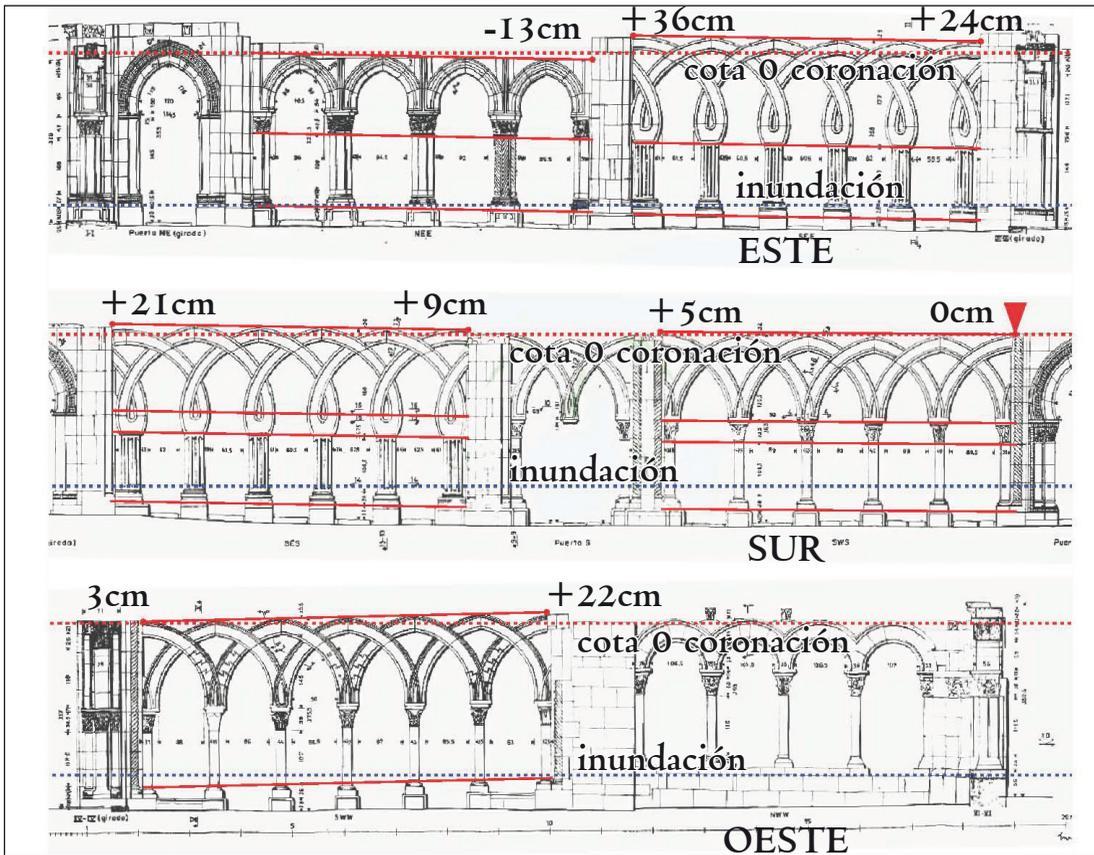


Fig. 53. Acomodación de la arquería al terreno (montaje sobre planos de Ewert).



Fig. 54. Pedestal en zona nazarí.



Fig. 55. Pedestal unitario del machón sur nazarí.

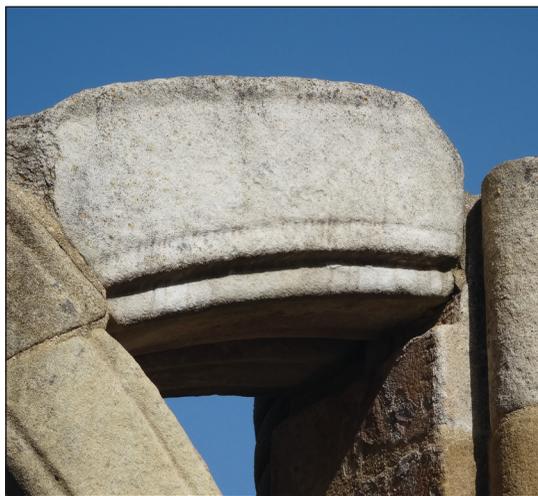


Fig. 56. Diversos encuentros desajustados y juntas excesivamente gruesas.



Fig. 57. Macizo oeste visto desde patio. Detalle de apoyo del arco califal en este macizo.

El machón oeste (fig. 57)⁷² está formado por dos prismas separados por una junta vertical cosida con un solo sillar-llave. Es más ancha cuanto más arriba, consecuencia del asiento del sudoeste, que ha obligado a que la galería califal descienda hacia el sur y, en consecuencia, gire. Por eso fue necesario añadir las pequeñas piezas que tiene arriba. El prisma de la zona califal pertenecía a ella en origen porque incluye al gran baquetón y a los sillares finos y altos como sus arcos. El otro prisma está hecho con sillares de labra alejada de la técnica románica y sin trabar con ella, como ya se vio.

RECONSTRUCCIÓN DEL CLAUSTRO

El traslado de monumentos consta de varias tareas que se describen en este capítulo tratando de seguir los pasos que dieron los constructores del claustro. Esas labores se pueden resumir en: la toma de datos, desmontado, transporte, replanteo y ensamblado de piezas. Como el ensamblado ha sido estudiado en los capítulos anteriores en éste se analizan todas las demás.

Hay que comenzar afirmando que sus autores tuvieron que conocer la composición y medida de las arquerías en su lugar de origen y dominaron las técnicas para realizar el traslado. Y que usaron esas facultades para volver a reunir las hasta

⁷² La fotografía del machón se ha retocado para eliminar la perspectiva vertical y mostrar a la junta en su verdadera magnitud.

transmitir una engañosa apariencia de claustro en el que los monjes deambularían para distraer sus penurias.

Una particularidad de este claustro es que no reconstruye una obra previa, sino que la recompone, porque redistribuye sus piezas singulares con un nuevo orden. Sus autores hicieron esa distribución trasladando un chaflán andalusí a la zona túmida, colocando el pinjante en el centro de la cara sur y poniendo la zona románica del revés. Y optaron por disponer cada arquería en un ángulo, lo que les permitió añadir machones centrales, que además de su efecto estabilizador les sirvió para separar unas partes muy dispares.

Cualquier labor de replanteo se apoya en hitos existentes en los que fijar referencias para situar la obra nueva. Aquí esos elementos los constituían los muros del perímetro, que sirvieron para situar las arquerías paralelas a ellos. Esta premisa no se cumple con el muro oriental, según el plano de 1974-5 (fig. 58)⁷³, que hay que entenderlo como el más preciso, pero sí se ajusta a los de 1904 (fig. 59) y 1856 (fig. 60), seguramente más fiables para situar a este muro, ya que fue intervenido (y posiblemente modificado) durante el siglo XX⁷⁴ y ⁷⁵.

Después hay que determinar la longitud de sus lados para que coincidan en los rincones sin alterar la modulación marcada por arquerías y chaflanes. Una misión imposible salvo que se incluyan elementos de ajuste. Estos fueron los macizos, cuya dimensión se ajustó para cerrar la holgura que quedaba en las longitudes fijas de las arquerías y las portadas de los chaflanes. Con todo esto el polígono quedó determinado y ya pudieron realizar la cimentación y comenzar el traslado y montaje.

Cientos de dovelas y otras piezas traídas y apiladas en un patio hasta que se reconstruya la nueva obra, por mucho cuidado que se ponga, no se levanta con la precisión que muestra este claustro. Porque cada arco está plagado de particularidades que lo hacen distinto de los demás y debe ser montado tal como estaba en origen. Respetando sus dimensiones, leves desvíos y desniveles del suelo. Esto es un indicio de que el desmontaje de la obra inicial y la reconstrucción en el claustro debieron ser coetáneas para poder llevar a cabo todas esas comprobaciones en ambos lugares. Aunque, en líneas generales, mantuvieron sillares y singularidades de la primera

⁷³ Ewert, 1974-5: 30. Figura 1. Planta de la iglesia y Claustro de San Juan de Duero (Soria). Ramírez / Lorenzo, 1904: 140: San Juan de Duero.- planta. Saavedra, 1856. Planta extraída recortando la lámina 55, que acompaña al texto de su artículo.

⁷⁴ Díaz Díaz, 1997: 31. "Entre 1859 y 1880 D. Santiago Bujarrabal abre un acceso a desnivel en el ángulo SE. Se aprecian labores de recrecido [...]. Hasta 1983 no se tiene constancia de nuevas obras, que al realizarse vinieron a afectar los cimientos de la parte Este del muro, pues consisten en restauración, consolidación y adcentamiento del muro que separa al Monumento de la carretera de Almajano".

⁷⁵ Es ya momento de aclarar algo que se dio por sentado en las páginas iniciales. Porque cabría la duda de si las esquinillas del rincón románico (fig. 4) pudieron ser una recreación hecha en el siglo XX, durante la reconstrucción de la arcada desaparecida o, por el contrario, el rincón y sus esquinillas ya existían. Esa duda la resuelven los planos de 1856 y 1904 (figs. 59 y 60) en los que no aparece esa arcada norte pero sí el rincón románico, en el que figuran claramente delineados los tres dientes. Por tanto, estos planos confirman la existencia previa de las esquinillas. Tratar de explicarlo en aquel momento, durante el análisis constructivo del ángulo románico, era arduo, pero aquí basta con mirar los planos.

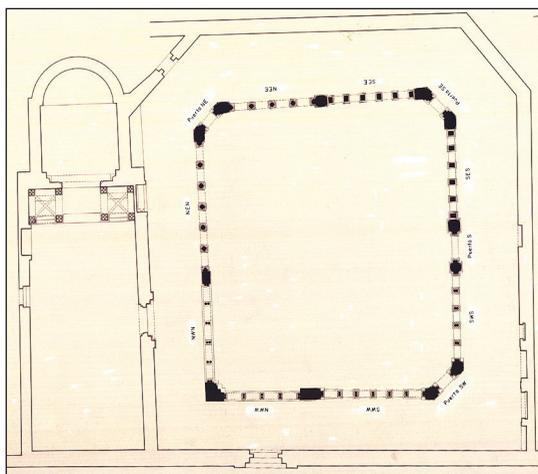


Fig. 58. Ewert (1974-5).

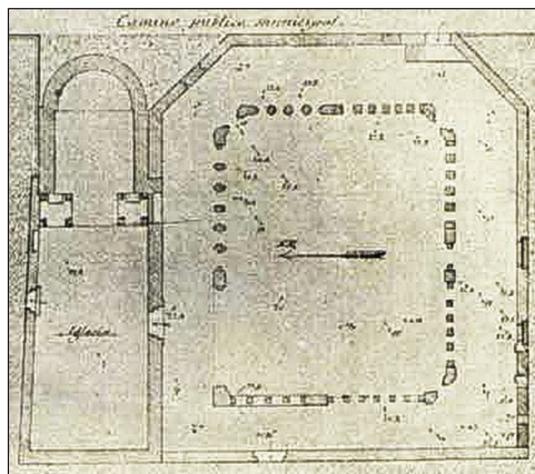


Fig. 59. Ramírez / Lorenzo (1904).

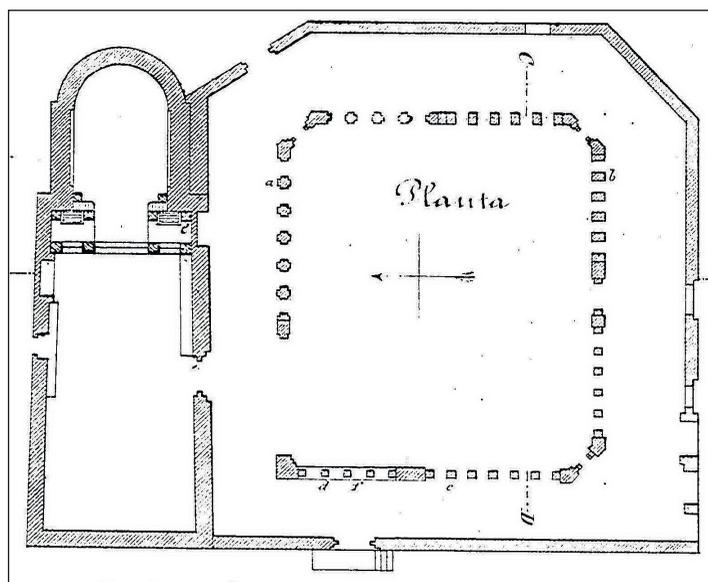


Fig. 60. Saavedra (1856).

ubicación y las reprodujeron en la nueva, hay que indicar que algunas dovelas tienen alterado su orden, ya que se detectan cambios de ubicación y desajustes, pero que en nada comprometen a los cuidados citados⁷⁶.

Puede que la lentitud y poca capacidad del transporte, que a duras penas permitiría cargar un arco en un carro de bueyes en un solo viaje, ayudara a identificar las piezas para ir las recolocando en su destino. Y que marcaran algunos sillares de los macizos, dado su mayor número y similitud, mientras que para el resto de

⁷⁶ Se aprecia esta alteración en los dos chaflanes secundarios andalusíes (situados en las zonas nazarí y túmida), y basta compararlos con el exquisito montaje y mayor calidad del chaflán principal (en la zona califal). Sobre el corte de piedra de sus dovelas y montaje de los arcos véase: Ávila Jalvo, 2021: 7-9.

piezas, mucho más significativas, les bastara con llevar un buen orden. Pero todo esto sigue siendo insuficiente para reproducir los detalles aludidos y apunta a que buscaron unos elementos de transposición, unas piezas que les permitieran establecer la comunicación entre las dos obras. Y aquí viene la utilidad de los dados o pedestales y explica que los hicieran nuevos: situándolos sobre la cimentación del claustro los iban removiendo hasta reproducir el arranque de la obra original, yendo y viniendo hasta que todo cuadrara. Y eso podría indicar que el lugar de origen estuviera en Soria, o muy cerca.

Finalmente, queda analizar la reconstrucción de la zona románica. Parece que entesta contra el macizo del lado oeste (del acceso), por tanto, preexistente, porque el salmer y el capitel del último arco románico están recortados y porque su arquería está descentrada respecto de ese machón, como se vio. Y, como este macizo es necesario para contener a la arquería califal, el ángulo románico no debió de ser el primero de este claustro. La hipótesis de que previamente formara el atrio de la iglesia ayuda también a justificar que su arquería no fuera la primera, pues no convendría desmontar el atrio hasta que las otras estuvieran ya reconstruidas. Ni por el estorbo de sus sillares por el suelo, ni por la pérdida de información, ya comentada, que aconseja desmontar y montar a la vez.

Hay cuestiones que, tras las excavaciones oportunas, validarían o no la existencia del atrio, pero hay hechos que apuntan a que lo hubo. Su cimentación, parece lógico que se aprovechara para apoyar la nueva galería, y no parece que quede rastro de otra en los trabajos realizados en esta zona. Eso supone que atrio y galería tendrían el mismo ancho, adecuado a la altura de las huellas de los pares de cubierta, fueran dichas huellas del claustro actual o de un atrio anterior. Y estos restos podrían ser tanto del claustro actual como de atrio. De haber existido éste hay que pensar que estuvo cubierto, como todos, pero es más dudoso que lo estuviera la galería del claustro, tras analizar sus dificultades de cubrición por la baja altura de las tapias de ambos laterales con los que debería hacer lima (ver nota 59).

EPÍLOGO

Son múltiples los indicios que han ido saliendo a la luz en este trabajo, y que ofrecen una razonable certidumbre de que las arquerías de san Juan de Duero fueron importadas y remontadas. Han surgido en todos los rincones de esta obra majestuosa al analizar la forma en que se construyeron sus elementos. No ha quedado sin remover ni el ángulo románico, que parecía intocable; ni el tímido, que ha resultado ser el más alterado. Y se ha demostrado la unicidad de diseño de las dos arquerías andalusíes.

Del emplazamiento se ha visto que el nivel freático parece haber ido subiendo desde que los monjes habitaron este cenobio, generando asientos después de la construcción del claustro. Y se ha inferido que, si apenas pudieron techar y solar

alguna zona, y muy humildemente, difícilmente se pudieron permitir, no ya fabricar las arquerías, sino comprar la piedra.

Habrán afirmaciones que no reflejen fielmente lo que ocurrió, pero puede que no anden muy descaminadas al haber seguido tan de cerca las leyes de la construcción y la técnica de sus artífices. En cualquier caso, queda el camino abierto para seguir desde aquí o buscar otra explicación.

Sirva, al menos, para satisfacer la deuda con Eduardo Saavedra, para avanzar sobre Gaya Nuño, para que se atienda al edificio antes de que la arenisca se disgregue del todo y para que se desarrolle un estudio profundo que analice la materialidad de este monumento nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Agapito y Revilla, Juan (1911 y 1912): “Soria y Numancia (instantáneas rápidas)”. En *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, t. V. Valladolid: Establecimiento Tipográfico del Colegio de Santiago.
- Ávila Jalvo, José Miguel (2014): “España o los arcos del siglo VIII. De cómo el arco de herradura protagonizó la arquitectura ibérica entre los siglos VII al X”. En Antuña Bernardo, Joaquín (coord.): *Ensayos en homenaje a José Luis de Miguel Rodríguez*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 33-48. Disponible en: <http://oa.upm.es/33146/>.
- Ávila Jalvo, José Miguel (2018) “Montaje y deslizamiento de dinteles” (parte 2ª). En *Adeste Dinteles*, n.º 5. Archivo Digital de la Universidad Politécnica de Madrid. Disponible en: <http://oa.upm.es/53201/>.
- Ávila Jalvo, José Miguel (2021) “Arcos de herradura: geometría y construcción”. En *Adeste Dinteles*, n.º 21. Archivo Digital de la Universidad Politécnica de Madrid. Disponible en: <http://oa.upm.es/67048/>.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1871). *El rayo de luna y El monte de las ánimas*. En Leyendas. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas>.
- Chueca Goitia, Fernando (2001). *Historia de la arquitectura española, Tomo I*. Reprod. facs. de la ed. de Madrid: Dossat, 1964, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.
- Díaz Díaz, Adelia (1997). *Iglesia y Claustro de San Juan de Duero (Guía)*. Soria: Junta de Castilla y León / Caja Rural de Soria.
- Ewert, Christian (1974-1975): “Sistemas hispano-islámicos de arcos entrecruzados de San Juan de Duero en Soria: las arquerías del claustro”. En *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11. Granada: Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife, pp. 27-84. Disponible en: <http://alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/13150>.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1946). *El románico en la provincia de Soria*. Reprod. facs. 2003. Soria: Centro de Estudios Sorianos, CSIC.
- Herráez Ferreiro, Juan Antonio, 2008: “Proyecto de Conservación del Claustro de San Juan de Duero”. En *Bienes culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, n.º 8, Sección de Conservación Preventiva del IPHE, Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 157-166. Disponible en: <https://docplayer.es/7827928-Proyecto-de-conservacion-del-claustro-de-san-juan-de-duero.html>
- Higuera Sanz, Cruz de la / Sánchez Hernández, Roberto (2004). *Memoria final de restauración de la parte superior de los Arcos de San Juan de Duero (Soria), t. III*. Soria, Junta de Castilla y León: Empresa Resalta. Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España. Expdte. IPCE 163/I.
- Lambert, Élie (1935). “L'influence artistique de l'Islam dans les monuments de Soria”, Homenaje a J. R. Mélida. En: *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, vols. III y IV.

- Lampérez y Romea, Vicente (1904): “Notas sobre algunos monumentos de la Arquitectura Cristiana Española. IX.- San Juan de Duero (Soria)”. En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XII, jun 1904, n.º 136, pp. 109-114. Disponible en: <https://archive.org/details/boletindelassocie12soci/page/n161/mode/2up?q=>.
- Lampérez y Romea, Vicente (1930a): “San Juan de Duero, en Soria”. En *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*. Tomo II, parte I. Madrid: Espasa- Calpe, pp. 95-98. Disponible en: https://issuu.com/juaneloturriano/docs/historia_de_la_arquitectura_cristia_f74681c03669ee?mode=window&viewMode=doublePage
- Lampérez y Romea, Vicente (1930b): “La Baja Edad Media. El Románico. Claustros”. En *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media según el estudio de los Elementos y los Monumentos*. Tomo I, parte II. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 551-558. Disponible en: https://issuu.com/juaneloturriano/docs/historia_de_la_arquitectura_cristia_08e406b10b64bc?mode=window&viewMode=doublePage.
- López Sallaberry, José (1917): “Proyecto de construcción de una cubierta en el claustro de la iglesia de San Juan de Duero”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2º y 3º trimestre, 42-43. Madrid: RABASF, pp. 70-74.
- Lorenzo Arribas, Josemi (2014): “Arquitectura románica en la provincia de Soria, 1856-2014. Marco historiográfico y metodológico”. En *Arqueología de la Arquitectura*, n.º 11: e017. doi.org/10.3989/arq.arqt.2014.171.
- Martínez de Aguirre, Javier (2009): “San Juan de Duero y el *Sepulcrum Domini* de Jerusalén”. En *Siete maravillas del románico español*, Aguilar de Campoo: Fundación Sta. María la Real, Centro de Estudios del Románico.
- Mélida, José Ramón (1922). *Excursión a Numancia pasando por Soria, y repasando la historia y las antigüedades numantinas*. Madrid: Ruiz Hermanos.
- Morales Rodríguez, Carlos G. / Ortega Villazán, M.ª Teresa (2002): “Las inundaciones en Castilla y León”. En *Ería*, 59. Universidad de Oviedo, pp. 305-332. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/89418>.
- Naval Ayerve, Francisco (1904). *Elementos de arqueología y bellas artes para uso de universidades y seminarios*. Santo Domingo de la Calzada: Imprenta y encuadernación de José Sáenz.
- Naval Ayerve, Francisco (1920). *Tratado compendioso de arqueología y bellas artes. Tomo I*. Madrid: Ruiz hermanos.
- Naval Ayerve, Francisco (1934). *Curso breve de arqueología y bellas artes*. 6ª ed. Corregida y perfeccionada. Madrid: Coclusa.
- Olmo Gracia, Antonio (2011): “Sobre el islamismo en san Juan de Duero (Soria). El sistema de acabado de sus arcos entrecruzados”. En Gómez Urdáñez, Carmen (dir.), *Actas XII simposio internacional de mudéjarismo* (2013). Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, Centro de Estudios Mudéjares, pp. 235-244.
- Pérez Monzón, Olga (1988): “Presencia sanjuanista en la provincia de Soria”. En *Celtiberia* n.º 76, jul-dic. Soria: Centro de Estudios Sorianos, CSIC, Año XXXVIII Vol. XXXVIII, pp. 215-235.
- Rabal y Díaz, Nicolás (1889). *España, sus monumentos y artes - su naturaleza e historia. Soria*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico – Ed. Daniel Cortezo y Cía.
- Ramírez, Teodoro / Lorenzo, Andrés de (1904): “San Juan de Duero; Soria”. En *Arquitectura, Bellas Artes, Decoración, Industria, Arte moderno y Construcción*, n.º 142. Barcelona, pp. 139-141. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004925146>.
- Rincón García, Wifredo (2012): “Patrimonio Artístico de la Orden de san Juan de Jerusalén en España: Una aproximación y algunos ejemplos”. En *I Simposium sobre Patrimonio artístico de la Orden de san Juan de Jerusalén en España*. Zaragoza: Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, pp. 859-928.
- Rodríguez Marquina, Fco. Javier (1949): “Crecidas extraordinarias del río Duero”. En *Revista de Obras Públicas*, n.º 2809, mayo, pp. 202-213. Disponible en: http://ropdigital.ciccp.es/pdf/publico/1949/1949_tomoI_2809_03.pdf.

- Rodríguez Montañés, José Manuel, coord. (2002). *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. SORIA*, vol. III. Aguilar de Campoo: Fundación Sta. María la Real, Centro de Estudios del Románico.
- Ruiz Souza, Juan Carlos (2004): “Castilla y Al-Ándalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación”. En *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Vol XVI. Universidad Autónoma de Madrid, 17-43.
- Saavedra, 1854a: “Sistema de comunicaciones de la provincia de Soria”. En *Revista de Obras Públicas*, n.º 16, pp. 201-203.
- Saavedra, 1854b: Sistema de comunicaciones de la provincia de Soria. En *Revista de Obras Públicas*, n.º 17, pp. 216-218.
- Saavedra Moragas, Eduardo (1856): “San Juan de Duero, en Soria”. En *Revista de Obras Públicas*, n.º 24, pp. 277-282.
- Saavedra Moragas, Eduardo (1859): “La iglesia de san Nicolás en Soria”. En *Revista de Obras Públicas*, n.º 24, pp. 289-293.
- Sobrino González, Miguel (2013). *Monasterios. Las biografías desconocidas de los cenobios de España*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Terés Navarro, Elías / Jiménez Gil, Carmen (2008) *Monasterio de San Juan de Duero, Soria*. Soria: Ochoa Editores.
- Torres Balbás, Leopoldo (1940): “La influencia artística del Islam en los monumentos de Soria”. *Crónica arqueológica de la España musulmana, Al-Andalus*, V. Madrid y Granada: Escuela de Estudios Árabes.

LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, CESARE RIPA Y LAS ALEGORÍAS FUNDACIONALES

THE REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO, CESARE RIPA AND
FOUNDATIONAL ALLEGORIES

María Jesús Rey Recio
Investigadora independiente
mjreyreci@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7378-9589

Recibido: 17/03/2021. Aceptado: 27/04/2021

Cómo citar: Rey Recio, María Jesús: "La Real Academia de San Fernando, Cesare Ripa y las alegorías fundacionales", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 122-123 (2020-2021): 85-103.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.3>

Resumen: En el archivo de la Real Academia de San Fernando se conserva una rica documentación sobre las representaciones pictóricas que se compusieron para celebrar su fundación en el siglo XVIII. Una relectura crítica de estas fuentes y, especialmente, de la "Noticia de las pinturas que posee la Real Academia [...]" nos ha dado la oportunidad de abrir nuevas interpretaciones desde el punto de vista iconográfico a la vez que valida la importancia de la *Iconología* de Cesare Ripa como fuente principal para recuperar el significado.

Palabras clave: Antonio González Ruiz; iconografía; siglo XVIII; Junta provisional.

Abstract: The Real Academia de San Fernando's archive retains many of the pictorial representations created to celebrate the academy's foundation back in the C18th. A critical re-reading of these sources, especially the "Noticia de las pinturas que posee la Real Academia [...]" (List of the Academy's holdings) has shed new light and given new insights from an iconographical point of view while also bringing out the importance of Cesare Ripa's allegories and helping to reinterpret their meaning.

Key words: Antonio González Ruiz; iconography; eighteenth century; Preparatory Board.

"Se han puesto notas para los que ignoran los asuntos"*

Durante el siglo XVII y parte del XVIII el lenguaje pictórico académico en Italia y Francia ofrece algunas características comunes entre las que destaca el uso de

* *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración*, [1796-1805], Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, (en adelante, Archivo RA-BASF), sign. 2-57-2.

la alegoría. Dicho lenguaje era compartido debido a la utilización de una misma fuente iconográfica de la que se nutrían todos los artistas: la obra de Cesare Ripa, *Iconologia*, cuya primera edición vio la luz en Roma en 1593. Como es sabido, la *Accademia di San Luca* de Roma y la Académie des beaux-arts de París, fueron un referente a la hora de crear la española de San Fernando, con las que existe una fuerte vinculación¹, pues además de seguir sus modelos organizativos y pedagógicos, también solicitó información sobre los “libros que se necesitaban para la futura academia” para ponerse al día de lo que se practicaba “en las demás academias de Europa”². El 16 de octubre de 1744, el director, Juan Domingo Olivieri, con el cual se había formado Antonio González Ruiz, tramitó la orden para que se formaran “Memoriales o Relaciones distintas y separadas; la una de los modelos, estampas, instrumentos y libros que se deben buscar y recoger en la corte de Roma”³. Tres años más tarde, el 6 de junio de 1747, se remitieron desde Roma “dos memorias de los libros y estampas que, por dirección de Don Alfonso Clemente de Aróstegui se han comprado en Roma para servicio de la Real Academia”⁴. En el apartado de libros, según consta en el primer inventario de 1758, se recoge la edición “en pergamino de Cesare Ripa Perugino, impreso en Padua, 1625”⁵.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que los propios artistas, a título individual, tenían sus propias bibliotecas y no es raro encontrar alguna edición de Ripa en ellas. Según recoge Allo, en la introducción a la traducción española, ya en el siglo XVII los pintores y tratadistas de arte español más relevantes contaban con ejemplares del tratado⁶. Sin embargo, la *Iconología* tuvo su eclosión en España en el siglo XVIII⁷; se convirtió en una especie de manual de referencia al que recurrir a la hora de crear sus programas iconográficos. El empuje del clasicismo propugnado por J. J. Winckelmann (1717-1768), su severa crítica a la obra de Ripa y la propugna de un nuevo concepto de alegoría⁸, comportó que el lenguaje ‘ripiano’ quedase desfasado y, con el tiempo, sepultado en el olvido. No fue hasta 1927, cuando Émile Mâle⁹

¹ Ceán, 1965, t. III: 251-270; Caveda, 1867; Bédar, 1989.

² *Memoria de los modelos, instrumentos y libros que se necesitan para la futura Academia de las tres artes de la pintura, escultura y arquitectura, según lo que se practica en las demás de la Europa* [1744/10/16, Madrid]. Archivo RABASF, sign. Le-I-1-I-93.

³ *Oficio de Fernando Triviño dirigido a Juan Domingo Olivieri, remitiéndole una copia de la Relación o Memoria de los modelos, libros e instrumentos que se necesitan para la Academia* [1744/10/16, Madrid]. Archivo RABASF, sign. Le-I-1-I-78, ff. 1 y 2.

⁴ *Oficio de José Carvajal y Lancáster (Protector) dirigido a Fernando Triviño (Viceprotector) adjuntándole dos relaciones de los libros y estampas que por indicación de Alfonso Clemente de Aróstegui se han comprado en la capital italiana para la Academia de Madrid* [1747/06/06 Madrid]. Archivo RABASF, sign. Le-I-3-5-41.

⁵ *Inventario de las alhajas de la Real academia de San Fernando...* 21 de noviembre de 1758 [manuscrito]. Madrid, Archivo RABASF, sign. 2-57-1, f. 17r.

⁶ Allo Manero, cita artistas y humanistas del siglo XVII que contaban en sus bibliotecas con la obra de Ripa: Felipe IV, Velázquez, Carducho, Pacheco, Palomino, Preciado de la Vega y otros. Ripa, 2007, vol. I: 22.

⁷ Rey, 2019.

⁸ Winckelmann, 1766.

⁹ Mâle, 1932: pp. 361-408.

puso en evidencia la importancia de la obra de Ripa en las decoraciones palaciegas y eclesiásticas de Italia, Francia, España y Flandes. Mâle desveló una visión integral del panorama artístico europeo a través de la difusión globalizadora de este lenguaje, y su redescubrimiento fue confirmado por Erwin Panofsky (1892-1968)¹⁰ —padre de la moderna iconología como un instrumento básico de la ciencia interpretativa de las imágenes—, y ampliado por Erna Mandowsky¹¹, Sonia Maffei¹² y Virginie Bar¹³, entre otros, quienes demostraron que dicho lenguaje subyacía prácticamente en todas las decoraciones pictóricas de los siglos mencionados.

El estudio del uso del lenguaje alegórico en la Academia de San Fernando no ha sido un tema que haya llamado la atención de los historiadores a pesar de la relevante presencia del mismo en las pinturas fundacionales, hecho que da una idea de la prevalencia que tuvo desde el principio en la institución madrileña. Esta situación nos ha llevado a realizar una relectura de estas pinturas poniéndolas en relación con sus homólogas europeas en base a la documentación que se conserva en la Academia, entre la que ha resultado especialmente relevante la “Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración”¹⁴. Se trata de un borrador sobre los cuadros existentes a finales del siglo XVIII con anotaciones añadidas de los años 1801, 1804 y 1805 que iluminan el contenido y significado de las dos pinturas alegóricas pintadas por Antonio González Ruiz (1711-1788) con motivo de la fundación de la Academia de San Fernando.

ALEGORÍAS FUNDACIONALES DE LAS ACADEMIAS DE ROMA, PARÍS Y MADRID

Los pintores, escultores y grabadores que viajaron a Roma tuvieron la ocasión de contrastar su enseñanza con los pensionados de otras academias europeas, lo que sirvió para la incorporación e internacionalización del lenguaje alegórico de Ripa, sobre todo para los pintores españoles. También permitía el acceso a las composiciones con carácter institucional como, por ejemplo, en Roma, la pintura de Sebastiano Conca *Alegoría de la Pintura y Escultura*, hacia 1713, (fig. 1).

La composición es una alegoría de las artes de la Pintura y la Escultura, que aparecen tomándose la mano, en situación de igualdad en su preeminencia. La Pintura, figurada con la cadena de la que cuelga la máscara de la imitación sobre el pecho¹⁵, y la Escultura, que muestra un bajo relieve a sus pies¹⁶, ambas

¹⁰ Panofsky, 1939. Trad. 2008.

¹¹ Mandowsky, 1939.

¹² Maffei, 2009.

¹³ Bar, 2003.

¹⁴ *Noticia...* Archivo RABASF, sign. 2-57-2.

¹⁵ Ripa, 2007, II: 210.

¹⁶ Ripa, 2007, I: 351.



Fig. 1. Sebastiano Conca, *Allegoria de la Pintura y la Escultura*, óleo sobre tela, 62 x 48 cm, Galería Spada. Roma.

bajo la protección de Minerva, la diosa de las artes. Según Vicini, autor del catálogo del Palazzo Spada donde se encuentra esta pintura, “Il Conca si attiene fedelmente alle indicazioni di Cesare Ripa”¹⁷. La influencia de Conca se sustenta en su reputación como director o príncipe de la academia romana entre 1729-1732 y 1739-1744. Su prestigio atravesó fronteras, y el propio Felipe V quiso infructuosamente que viniese a España¹⁸. No obstante, el referente más próximo para el pintor González Ruiz se encuentra en la obra de Nicolas Loir¹⁹ (1624-1679) que conmemora la fundación de la academia parisina, pintada en 1666 y titulada *Allégorie de la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (fig. 2).

¹⁷ Vicini, 2008: 136.

¹⁸ “Fu chiamato in Spagna dal re Filippo V, che lo voleva appresso di sé; ma egli per qualunque grandiosa promessa non seppe allora indursi giammai ad abandonar Roma, cui già riputava come sua patria, e dove trattato da ogni rango di persone con sommo onore, riceveva da qualunque luogo, e da più Sovrani onorifiche commissioni” (F. Moücke, *Museo fiorentino*, 1762). En: https://www.accademiasanluca.eu/news/2014/2014.05.23_igiic_restauero.sartorio.conca/documenti_visivi/07_epifani.pdf [consulta: 2-12-2019].

Bajo la enseñanza de Conca estuvieron varias generaciones de pintores españoles, sin olvidar a los que llegarían a ser los pintores más reputados en Europa y que vinieron a España: Corrado Giaquinto o Anton Rafael Mengs.

¹⁹ Bar, 2003: 352-353. Seguimos en el análisis iconográfico a esta autora, en cuya opinión la fuente literaria pudo ser la edición original italiana de la obra de Ripa o la traducción al francés de J. Baudoin, (1644).



Fig. 2. Nicolas Loir, *Allégorie de la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, óleo sobre tela, 140 x 180 cm. Compiègne, Musée Vivienel, en depósito en el Museo Nacional del Grand Palais, Châteaux de Versailles et de Trianon, photo. Gérard Blot. 92-000608/mv86501. <http://collections.chateauversailles.fr/>.

En ella se destaca la presencia de Luis XIV a través de su retrato en un óvalo sostenido por la diosa Minerva, quien señala con su índice la figura del monarca, y por la Fama²⁰, no dejando lugar a duda de que el rey es su fundador. A este homenaje se suman la alegoría del Amor a la Virtud,²¹ en la figura de un niño desnudo que porta tres coronas, símbolo de la perfección y de todas las virtudes morales del monarca y, en el ángulo inferior derecho, Cronos o el Tiempo,²² que desvela el nacimiento de la nueva institución académica (fig. 10a). Bajo éste se encuentran las alegorías de: la Pintura, de nuevo con la pequeña máscara de la imitación sobre el pecho; la Escultura, de espaldas, con el cincel en la mano y un torso escultórico a su lado²³; y un *putto* con unos diseños, producto de la instrucción impartida por la Academia. Mientras que atemorizados huyen la Ignorancia²⁴ con las orejas de burro

²⁰ Ripa, 2007, I: 395.

²¹ Ripa, 2007, I: 88.

²² Ripa, 2007, II: 361.

²³ Ripa, 2007, I: 351.

²⁴ Ripa, 2007, I: 503-504.

y el Error²⁵ representado por un hombre que lleva los ojos vendados (es visible el nudo en la nuca de la tela), expresión de la incultura que no tiene cabida en la nueva academia²⁶ (fig. 10b y 10c).

Es en este contexto académico europeo en el que se insertan las pinturas alegóricas fundacionales de la academia madrileña ejecutadas por Antonio González Ruiz²⁷.

Lo más destacado en la trayectoria de este artista es su formación internacional ya desde sus primeros años, pues con quince, cuando se traslada a Madrid, la continúa con el pintor francés Michael Angel Houasse (1680-1730), hijo de René-Antoine Houasse (1645-1710), director de la Academia de Francia en Roma desde 1699 hasta 1705; en esta estancia le acompañó Michael Ángel, impregnándose de la cultura romana²⁸. Por otra parte, contaba con los referentes visuales de la cultura francesa, no solo de las obras de su padre que había pintado en las estancias del palacio de Versalles, sino también del resto de los pintores que habían trabajado bajo la dirección de Charles Le Brun (1619-1690). Todas estas imágenes quedarían en la retina de Michael Ángel Houasse²⁹, y con este bagaje llegó a España en 1715 llamado por Felipe V, quien le nombró pintor de cámara, al tiempo que fundó su propia academia en la que impartió sus conocimientos a sus alumnos, entre los que se encontraba González Ruiz, quien permaneció con el maestro hasta su muerte en 1730.

Impulsado seguramente por las enseñanzas de Houasse, el joven pintor de origen navarro emprendió un viaje de estudios en 1732. Tuvo su primer destino Francia, donde obtuvo dos premios de la academia parisina en 1734, y seguidamente marchó a Roma, donde permaneció varios años viajando en varias ocasiones a Nápoles. Durante su tour, González Ruiz tuvo oportunidad de ver las pinturas alegóricas del siglo XVII y XVIII que cubrían los techos y bóvedas de los palacios reales franceses —en particular de Versalles que su maestro probablemente le había recomendado—, así como los de Roma y otras ciudades italianas, en los que dominaba el lenguaje alegórico basado en Ripa. El periplo de formación europea duró cinco años.

En 1737 González Ruiz volvió a Madrid y se incorporó a la academia del escultor Juan Domingo Olivieri (1706-1766), cuyo estudio privado se convirtió en el embrión de la Junta Preparatoria de 1744 de la Academia de las Tres Nobles Artes y de la que formó parte el francés Louis-Michel van Loo (1707-1771), pintor de cámara del rey Felipe V y miembro fundador de la primera etapa de la academia que daría lugar a su fundación en 1752. Ese mismo año se incorporó como director general de la institución el pintor italiano Corrado Giaquinto (1703-1765) que permaneció en España hasta 1762. Estas dos etapas estuvieron marcadas por la impronta de ambas tendencias pictóricas: francesa e italiana, respectivamente. Por

²⁵ Ripa, 2007, I: 348. Ilustración Baudoin, 1644, I: 61.

²⁶ Bar, 2003: 352.

²⁷ Arrese, 1973.

²⁸ Morales Marín, 1984: 82-96.

²⁹ Bar, 2003: 114-122.

otra parte, la larga carrera de González Ruiz en el seno de la Academia abarcó uno y otro periodo y, como director de pintura, fue nominado para realizar las dos pinturas que conmemorasen y dejarasen constancia de las efemérides de la fundación de la Academia madrileña.

LA ACADEMIA FRENTE A LA IGNORANCIA Y LA ENVIDIA: LOS AÑOS DE LA JUNTA PREPARATORIA

Antonio González Ruiz pintó en 1746 *La alegoría de la Fundación de la Academia*, si bien el título más preciso, como señala Bédar, sería *Alegoría de la Junta Preparatoria de la academia* entre otras razones porque son las efigies de Felipe V y del marqués de Villarías las que figuran en la composición³⁰ (fig. 3). En el primer inventario de la sección de Pintura, realizado en 1758, es el cuadro que figura en primer lugar, indicando su preeminencia, y se dice “que contiene una alegoría de la Fundación de la Academia”³¹.

Este privilegio lo perdió en el inventario hecho a finales del XVIII o inicios del XIX donde se da “Noticia de las Pinturas”. El cuadro ocupa el lugar décimo séptimo, al margen se apunta que es obra de “D. Antonio González Ruiz”, y se añaden las siguientes anotaciones sobre los temas:

Alegoría que significa el establecimiento de *la Junta preparatoria* para la fundación de la Academia. *España* ordena a Mercurio proteja a las *tres Nobles Artes* que se presentan con sus atributos el cual las recibe mostrándolas el Monstruo de *la Envidia* que tiene abatido baxo su pie izquierdo, y al cual amenaza *Cupido con su Arco*. En el aire esta *la Fama* tocando su Clarín y pendiente de él se ve el Retrato del Rey Felipe V el Animoso y abajo en el ángulo izquierdo hay un Genio que sostiene un Ovalo en que esta retratado el Excmo. Sr. Don Sebastián de la Quadra Secretario de Estado del mismo Sr. Rey que intervino en la fundación de dicha Junta³².

En esta pintura González Ruiz ha creado una composición compleja de carácter mitológico-alegórica. En primer lugar, es relevante el marco en el que el pintor sitúa la acción: se trata del monte Parnaso coronado por Pegaso y, por encima, sobre unas nubes, Zeus con el rayo que vence al dios de la Guerra, así como al fondo se ve a Neptuno sobre el mar. En relación con el contenido alegórico, la figura de España está representada como la diosa Minerva, protectora de las Artes, vestida con los símbolos de la monarquía, con el cetro, y a sus pies el león. Tras ella un elemento arquitectónico que podría ser parte de una pirámide, para significar la

³⁰ Bédar, 1989: 311 y 314. El autor rindió homenaje a esta pintura eligiendo ésta, entre todas las de la academia madrileña, para la cubierta del libro sobre la Academia.

³¹ *Inventario [...]*, 1758, Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-57-1, f. 1.

³² *Noticia de las pinturas [...]*, [1796-1805], Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-57-2, f. 5v.



Fig. 3. A. González Ruiz, *Alegoría de la Fundación de la Academia de San Fernando*, óleo sobre tela, 322 x 222 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

alegoría de la Gloria de los príncipes³³ y todo ello revestido por una gran colgadura representando el poder de la monarquía.

La diosa ordena con su mano a Mercurio proteger las tres Nobles Artes que se representan con sus atributos: la Pintura con la paleta³⁴, la Escultura mediante el busto³⁵ —a diferencia de la pintura francesa que es un torso (fig. 2)—, y la Arquitectura con regla y compás³⁶. Frente a las nobles artes, contrapone la alegoría de la Envidia, abatida bajo el pie de Mercurio, representada como “mujer vieja, fea [...] lleva la cabeza repleta de serpientes”³⁷ (fig. 10d). En este caso, el pintor ha realizado una figura híbrida formada por la suma de la envidia con el pelo entreverado con las serpientes a la cual ha añadido las orejas de burro de la alegoría de la “ignorancia de todas las cosas”, una “imagen de un hombre con la cabeza de

³³ Ripa, 2007, I: 461. *La gloria de los Príncipes*. Según la medalla de Adriano.

³⁴ Ripa, 2007, II: 210

³⁵ Ripa, 2007, I: 351.

³⁶ Ripa, 2007, I: 111.

³⁷ Ripa, 2007, I: 342. Ilustración: Baudoin, 1644, II: 160.

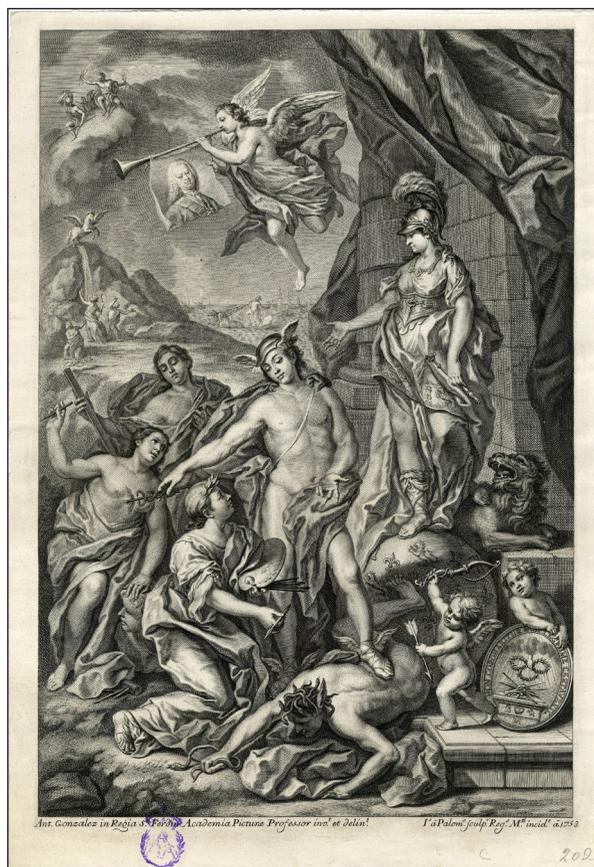


Fig. 4. Alegoría de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando;
 Ant. González in Regia S.^{ta} Ferdin. Academia Picture Professor inv.^t et delin.^s;
 J.B. Palom.^o Sculp.^r Reg.^s M.^{ta} incid.^t à 1753, Biblioteca Nacional de España, INVENT/ 43637.

asno, poniéndolo además mirando hacia la tierra”³⁸, rasgo común con la pintura de la academia francesa (fig. 2). Esta figura del vicio de la envidia y de la ignorancia, como indica la descripción, aparece hostigado por un pequeño cupido con manto rojo, arco y carcaj. Por su parte, la Fama³⁹, comunica a todo el mundo que el monarca Felipe V ha sido el promotor de la academia a través de Sebastián de la Quadra, marqués de Villarías, cuya efigie en óvalo es sostenida en la parte inferior derecha de la composición por un *putto*. Según Bédat “se nota la influencia del estilo francés que recibió de su maestro Houasse”⁴⁰, opinión que compartimos y a la que sumamos la influencia de van Loo como director de pintura y fundador de la Junta preparatoria, así como la estancia de González Ruiz en París, por lo que su referente visual pudo ser, la pintura de Loir —el repertorio y los códigos iconográficos son los mismos—, donde el modo en que el rey está presente no resta presencia a las

³⁸ Ripa, 2007, I: 504.

³⁹ Ripa, 2007, I: 396.

⁴⁰ Bédat, 1989: 311.

verdaderas protagonistas: las alegorías de las Bellas Artes; al tiempo que: pintura, escultura, la fama y la ignorancia son comunes en ambas composiciones. En suma: la Academia frente a la ignorancia de los modos y las enseñanzas tradicionales.

Esta pintura alegórica ha sido obviada a lo largo del tiempo por su complejidad compositiva y su carácter simbólico, además de por su menor relevancia conmemorativa al no celebrar la fundación sino el estadio institucional anterior. Sin embargo, todo indica que en su momento fue bien acogida, pues siete años después fue grabada por Juan Bernabé Palomino (1692-1777), quien sustituyó el retrato de Felipe V, pintado por González Ruiz en su cuadro, por el de Fernando VI que reinaba cuando se hizo el dibujo; así como el retrato de Villarías por el emblema de la Real Academia de San Fernando (fig. 4).

LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA BAJO EL SIGNO DE LA PAZ Y LA ABUNDANCIA

Cuando Antonio González Ruiz entregó el cuadro que hemos analizado ya había muerto Felipe V y subido al trono su hijo Fernando VI (1746-1759) y con él, en palabras de Bonet Correa, se iniciaba “un reinado bajo el signo de la Paz”⁴¹. Desde el punto de vista artístico ese fue el espíritu dominante en algunas de las representaciones pictóricas que hacían referencia al monarca. El ejemplo más representativo corresponde a las obras del pintor de cámara y director general de la Academia de San Fernando, Corrado Giaquinto, y su composición *La Justicia y la Paz*, fechada entre 1753 y 1754, y de la que se conocen al menos dos versiones: una por encargo del rey, actualmente conservada en el Museo del Prado (fig. 5), y otra para la propia Academia (fig. 6).

El lenguaje alegórico en la obra de Giaquinto (fig. 5) es enormemente rico y sigue de forma literal los códigos de la *Iconología*. Las dos figuras centrales son las representaciones de la Justicia⁴² y de la Paz⁴³; aparecen entrelazadas mostrando la conjunción entre ambas. En el cielo una paloma proyecta sus rayos incidiendo sobre ambas figuras, que en este contexto político-religioso representa al Espíritu Santo⁴⁴ que las ilumina para tal fin, al que suma el templo circular de la sabiduría.

Como hemos visto en las pinturas anteriores, es frecuente contraponer la alegoría antitética, y en este caso frente a este estado pacifista se confronta con la alegoría

⁴¹ Bonet Correa, 2002: I-28.

⁴² “Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestra digna de honor y reverencia [...], adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él el dibujo de un ojo [...]; a su lado se ha de poner un avestruz, o si no la espada y la balanza”. Ripa, *La Justicia* según lo explica Aulio Gelio, t. II: 8-10.

⁴³ “Mujer que con la siniestra sostiene una cornucopia rebosante de frutos, frondas, flores y una rama de olivo”. Ripa, *La Paz*, según se ve grabada en la Medalla de Augusto, t. II: 183-184.

⁴⁴ Ripa, 2007, I: 465.



Fig. 5. Corrado Giaquinto. Alegoría de la Justicia y la Paz, 1753-1754, óleo sobre tela, 216 x 325 cm [P000104] ©Museo Nacional del Prado.

de la Discordia”⁴⁵ uno de cuyos atributos lo portan los niños que sitúa a su lado: una antorcha con la que va a pegar fuego a las armas. El pintor, vuelve a utilizar la figura de cupido con manto rojo, la flecha y el carcaj, como en la pintura alegórica de la Junta preparatoria, en este caso, para azuzar al vicio (fig. 3).

Otros elementos alegóricos secundarios, que refuerzan el significado de la pintura, corresponden a niños que llevan la cornucopia y la gavilla de espigas, atributos de la paz; a sus pies se ven el león y el cordero que son el augurio del triunfo de una paz duradera; así como los niños que recogen los frutos del árbol, símbolo de la abundancia. Giaquinto ha querido transmitir, a través de esta pintura un homenaje al monarca como artífice de la Paz de Aquisgrán, augurando una paz, frente a los contrarios, que “vivirán unidos y sin daño”, haciendo propias las palabras de Ripa⁴⁶.

La pintura del Museo de la Academia (fig. 6), según se explica en la *Guía*, “se inscribe dentro del proyecto ideado por el erudito benedictino fray Martín

⁴⁵ “Mujer que aparece bajo la forma de una furia de los infiernos, vestida de varios colores. Irá despeinada y con los cabellos de diferentes tonos, mezclados además con multitud de serpientes. Lleva la frente ceñida por la venda ensangrentada sujetando con la diestra un eslabón y un pedernal, como para encender el fuego y con la siniestra un fajo de documentos sobre los que se les verán inscritas diversas citas, exámenes, requisitorias y cosas semejantes”. [En otra de las descripciones] “llevará en la diestra un fuelle y en la siniestra una candela encendida”. Ripa, *La Discordia*, t. I: 286-287.

⁴⁶ González de Zárate, 2015: 182, que corrobora el uso de la *Iconología*, hace una lectura en clave emblemática.



Fig. 6. Corrado Giaquinto, *Alegoría de la Paz y la Justicia*, óleo sobre tela, 253 x 263 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Sarmiento, transmitiendo la imagen de la dinastía borbónica como restauradora de la Paz y la Justicia⁴⁷; idea que se refuerza, según Bonet Correa, con “la figura de la *Justicia Rigurosa*, como la describe Ripa en su *Iconología*”⁴⁸.

En este clima de paz y abundancia se crean las condiciones de otras de las cualidades que adornan al monarca Fernando VI, el de Protector de las Artes, como por ejemplo las estampas de Fray Marías Irala en la Portada⁴⁹: *Fernando VI protector de las Artes*; o la que recoge Morán Turina de Giacomo Pavía: *Fernando VI protector de las Artes*⁵⁰, 1746, en el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Es en este contexto y con estos precedentes pictóricos, y teniendo en cuenta que en esos momentos la Academia estaba bajo la dirección de Corrado Giaquinto, no es extraño que cuando Antonio González Ruiz creó la alegoría de la *Fundación de la Academia madrileña*, tomara como *leitmotiv* la misma idea de la Paz. Por otra parte, en la Junta ordinaria celebrada el 6 de junio de 1754 se puso de relieve la urgencia de la Academia de homenajear al monarca por su protección a la institución. Se consideró que “la primera obligación de la Academia es contribuir por todos los

⁴⁷ *Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 2012, pp. 146-147.

⁴⁸ Bonet Correa, 2002: 5. Esa figura marca la diferencia respecto a la versión del Museo del Prado donde, como se ha comentado, está presente el vicio de la Discordia.

⁴⁹ Bonet Correa, 2002: 7. En “*Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco ordenes de Arquitectura adornada con otras reglas útiles*”, 1739.

⁵⁰ Morán Turina, 2002: 316.

medios [... a] eternizar la memoria de nuestro Augusto Monarca”. Con este fin se ordenó que “se presentará de cuerpo entero” al rey y se nombró para hacer “en pintura el Retrato del Rey al S. Director D. Antonio González”⁵¹. Este cuadro no consta en el inventario de 1758. Según Arrese pasó por muchas dificultades antes de su finalización en 1759,⁵² y la valoración que hace el historiador de ésta y el resto de las pinturas alegóricas no puede ser más demoledora: cuando se refiere a la de la *Alegoría de la Junta Preparatoria de la academia* la califica de “ensalada” donde se ve “todo es confuso” y un “hormiguero de dioses indiferentes”; y respecto a *La fundación de la Academia* opina que se trata bien de “cajón de sastre” o una “complicada máquina”⁵³.

Desde el punto de vista iconográfico los distintos investigadores que se han ocupado de ellas hacen referencia a las alegorías y se limitan a enumerarlas. El mismo Bédarct menciona *La Fundación de la Academia* como una representación de “Fernando VI como protector de la agricultura, el comercio y las bellas artes”⁵⁴, introduciendo las figuraciones de la Agricultura y el Comercio. Entre los investigadores posteriores se ha seguido más o menos literalmente a Bédarct: Federico Sopeña, al referirse a la pintura de la *Junta preparatoria*, habla de “una aparatosa alegoría” y sobre la *Fundación de la Academia* solo añade el comentario de que “simbolizan mejor el Comercio y la Agricultura”⁵⁵; Jordán de Urríes⁵⁶ y Pérez Samper se basan igualmente en el francés y citan *Comercio y Agricultura*⁵⁷; Portús, habla de Fernando VI protector de la *Agricultura, el Comercio y las Bellas Artes*⁵⁸; y más recientemente Sáenz de Haro, se refiere a Fernando VI protector de las *Artes y las Ciencias*⁵⁹. El único que tuvo en cuenta la presencia de la Paz fue Bonet Correa: “La lectura iconológica de esta composición no puede ser más explícita: La Paz y las Artes, el Comercio y la Agricultura son símbolo de la abundancia y prosperidad fomentados desde el trono. La Real Academia puesta en marcha por Fernando VI era un modelo y paradigma de un reinado bajo el signo de la Paz”⁶⁰.

En nuestra opinión, pensamos que la interpretación de las alegorías merece ser revisada, sobre todo las del Comercio y la Agricultura, a la luz de la documentación existente en las “notas para los que ignoren los asuntos” que aparecen en las previamente citadas “Noticia de las Pinturas...”. En relación con la pintura de la fundación de la Academia, existen dos folios consecutivos, en los que se explicitan

⁵¹ *Juntas. Libro de Actas 1752-1757*, Madrid, Archivo RABASE, f. 21r.

⁵² Arrese, 1973: 44, 46-47.

⁵³ Arrese, 1973: 163-164.

⁵⁴ Bédarct, 1989: 311.

⁵⁵ Sopeña, 1991: 14 y 142.

⁵⁶ Jordán de Urríes, 2002: 245-262; 247.

⁵⁷ Pérez Samper, 2011: 135.

⁵⁸ Portús, 2016: 213.

⁵⁹ Sáenz, 2018: 427.

⁶⁰ Bonet Correa, 2002: 8-9.

los elementos simbólicos que forman parte de la composición pictórica. En el cuerpo del texto se dice:

2. El Retrato del Rey Dn. Fernando VI que tiene delante de sí a *la Paz* de rodillas y detrás de ésta *la Abundancia* con sus atributos; el *genio de la Guerra* con los suyos, y los de *las 3 N.A.* [tres Nobles Artes] al pie del quadro. Esta Alegoría ~~la Paz~~ [tachado en el original] que significa la fundación de la Academia la pinto en 1754 Dn. Antonio González Ruiz⁶¹. Y en el folio consecutivo se reitera con mínimos cambios el contenido alegórico: 2. El Retrato de cuerpo entero del Rey Dn. Fernando VI y Alegoría que tiene delante de sí á *la Paz* de rodillas presentándole *el Caduceo*; detrás de ésta se ve *la Abundancia* con sus atributos; el *Genio de la Guerra* durmiendo con los suyos; y los de *las tres Nobles Artes* al pie del cuadro. A lo alto se ve *la Fama* con el ramo de Olivo, y detrás de la Abundancia está el *templo de Jano* cerrado. Esta Alegoría, representa la Erección de la Academia. Dn. Antonio González la pinto en 1754⁶².

En esta pintura, como en la Alegoría precedente de la Junta Preparatoria de la academia, la influencia de la pintura francesa es clara, entre otros motivos “por la utilización de la columna y del ropaje que ocupa el fondo del cuadro”⁶³. Hemos observado que existen referencias visuales con la obra de Charles Le Brun en dos escenarios de la Gran Galería de Versalles: por un lado, la decoración *Protection accordée aux beaux-arts*, 1663, (fig. 7), donde se muestra a Luis XIV —vestido con armadura y cubierto con manto azul, con la flor de lis de los borbones—, sobre un fondo de cortinaje similar al descrito y en el lado izquierdo aparecen las musas como inspiradoras de las Artes. Pero sobre todo la semejanza radica en la composición con dos figuras principales: el rey y protector de las Bellas Artes que tiende su mano a la figura con el caduceo que hace una genuflexión, que Virginia Bar cita podría corresponder a la alegoría de la Elocuencia; sin embargo, cree que representa la Virtud mercurial según Vasari⁶⁴.

La polivalencia del atributo del caduceo, como ocurre en la interpretación de la pintura de Le Brun (fig. 7), ha inducido a interpretaciones diversas y lo mismo ha sucedido con el cuadro de González Ruiz que se ha asimilado, pensamos que erróneamente, con el dios Mercurio y el Comercio. Sin embargo, dicho atributo también podemos encontrarlo en las alegorías de la Elocuencia, la Felicidad pública y, como en este caso, en la alegoría de la Paz. El pintor español pudo inspirarse y tener como referente visual la decoración del medallón central que adorna la bóveda del Salón de la Paz⁶⁵, de uno de los salones de la Gran Galería de Versalles. En dicho medallón se ve la figura de Francia —en el caso español se sustituye por

⁶¹ *Noticia de las pinturas* [...] [1796-1805], Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-57-2, f. 2v.

⁶² *Noticia de las pinturas* [...] [1796-1805], Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-57-2, f. 3v.

⁶³ Bédar, 1989: 311.

⁶⁴ Bar: 2003: 213.

⁶⁵ Bar, 2003: 236.



Fig. 7. Charles Le Brun, *Protection accordée aux beaux-arts*, 1663, Gran Galería de Versalles.

la del monarca— que aparece flanqueada por las mismas alegorías (La Paz y la Abundancia) con los mismos atributos, exactamente, puesto que ambos pintores están utilizando los mismos códigos iconológicos de Ripa (fig. 8).

A partir de la síntesis de estos referentes el pintor creó su composición, lo que le permitió cumplir con el deseo de la Academia (fig. 9). Situó en el centro de la composición el retrato del monarca Fernando VI, el rey guerrero —vestido con armadura y cubierto con la capa de armiño— y al tiempo pacificador. Para subrayar esta faceta pacifista utilizó la alegoría de *la Paz*, que representa mediante la figura que se arrodilla ante el monarca, tomada de la descripción de la *Iconología* “una mujer que sostiene en una mano una rama de olivo, y que lleva en la otra el caduceo”⁶⁶, a la que hace referencia explícita el documento “Noticia de la Pintura”. Para completar esta dicotomía guerra-paz, siguiendo el mismo texto, se cita el *genio de la Guerra*, que el pintor ha representado en el ángulo inferior izquierdo, como un pequeño genio del Arte, con la llama del ingenio sobre la cabeza y dormido sobre las armas vencidas de la guerra. Esta figuración corresponde a otra de las acepciones de la

⁶⁶ Ripa, 2007, II: 186. En la acepción de la Medalla de Vespasiano. Sin ilustración.



Fig. 8. Charles Le Brun, Francia flanqueada por las alegorías de la Paz y la Abundancia (detalle del plafón central del Salón de la Paz), Gran Galería de Versalles.

alegoría de la Paz de Ripa: “pintándose a su lado gran número de armas que están amontonadas”⁶⁷. Por último, reitera el sentido pacificador del monarca mediante un elemento mitológico que se cita en la descripción: *el templo de Jano*, representado con las puertas cerradas, significando tiempos de paz.

La descripción de las “Noticia...” continúa: “detrás de ésta [se refiere a la Paz]: *la Abundancia* con sus atributos”, que se ajusta de forma literal a la descripción e ilustración de la alegoría del repertorio ‘ripiano’, coronada de flores y con el cuerno de Amaltea⁶⁸ (fig. 10f). En la parte inferior se muestra la figura alegórica de “la buena fama”, una “mujer con una trompa a la derecha y una rama de olivo en la siniestra”⁶⁹ (fig. 10e), que reproduce de forma literal. Finalmente, se cita “los de las tres Nobles Artes al pie del cuadro” —pintura, escultura y arquitectura— están representadas solamente mediante sus atributos: paleta, busto escultórico y plano, respectivamente. En suma, González Ruiz ha realizado una síntesis entre los referentes visuales de las decoraciones francesas del Palacio de Versalles, obras de Le Brun, y la huella de Giaquinto, en la idea central de la composición: la Paz, al tiempo que descubrimos algunas de las figuraciones comunes como las armas, el templo, o los *putti*, plasmadas en la alegoría de *la Paz y la Justicia* del napolitano.

⁶⁷ Ripa, 2007, II: 184. Sin ilustración.

⁶⁸ Ripa, 2007, I: 52. Ilustración, Padua, 1611: I.

⁶⁹ Ripa, 2007, I: 396. Ilustración, Baudoin, t. I: 1644: 80.



Fig. 9. Antonio González Ruiz, *La fundación de la Academia*, óleo sobre lienzo, 260 x 225 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Actualmente preside el salón de actos de la Academia.

En conclusión, en esta pintura se han invertido las prioridades, a diferencia de la pintura de la Junta preparatoria, donde las artes eran las protagonistas en detrimento del rey Felipe V, ahora el centro de la composición gravita sobre la gran figura del monarca Fernando VI, fundador de la Academia que lleva su nombre, una figura sobredimensionada para subrayar la imagen de un soberano capaz de haber restablecido y ser artífice de la *Paz*, al tiempo que ha propiciado que en ese clima social se den las condiciones para que se produzca la *Abundancia* y, fruto de estas condiciones, que florezcan y se desarrollen las *Bellas Artes*. Quedan descartadas por tanto las atribuciones a las alegorías de *la Agricultura*⁷⁰ y *el Comercio*⁷¹, de las que tenemos un ejemplo excelente en los tondos que Francisco de Goya pintó para el Palacio de Godoy, conservadas actualmente en el Museo del Prado, en las que el pintor utilizó igualmente la Iconología de Ripa.

⁷⁰ “Mujer vestida de verde, con corona de espigas de trigo en la cabeza. Con la siniestra ha de sostener el círculo de los doce signos celestes, mientras que con la diestra sujeta un floreciente arbolillo”. Ripa, *La Agricultura*, t. I: 73; Baudoin, 1644, t. I: 12.

⁷¹ “Hombre que con el dedo índice de la diestra aparecerá señalando una doble muela. Con la siniestra mano tendrá una cigüeña”. Ripa, *El Comercio*. t. I: 196. Baudoin, 1644, t. II: 116.

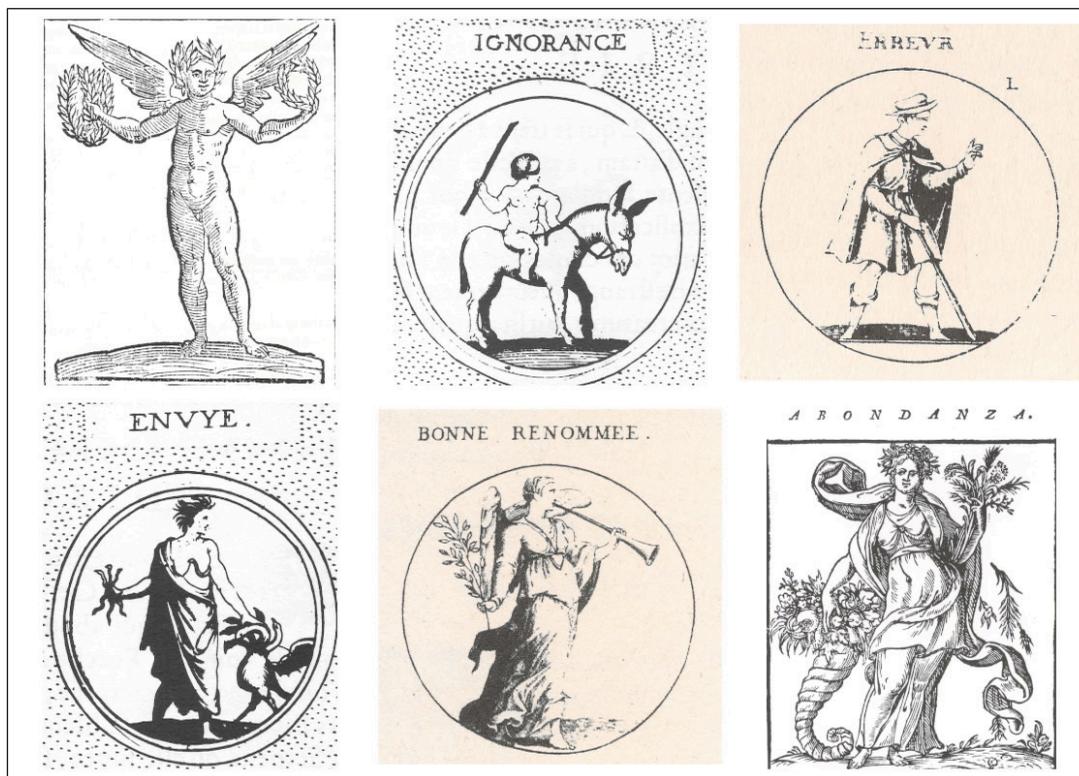


Fig. 10. Ilustraciones: a. C. Ripa: el amor a la virtud; b. J. Baudoin: la ignorancia, c. el error; d. la envidia. e. la buena fama. f. C. Ripa: la abundancia.

BIBLIOGRAFÍA

- Allo Manero, Adita, (2007). *Cesare Ripa, Iconología* (Introd.), Madrid: Ediciones Akal, 4ª, 2 vols.
- Arrese, José Luis de (1973). *Antonio González Ruiz*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Bar, Virginie (2003). *La peinture allégorique au Grand Siècle*. París: Éditions Faton.
- Baudoin, Jean (1643-1644): *Iconologie, ou, Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures Hyéroglyphiques des Vertus, des Vices, des Arts et des Sciences, des Causes naturelles, des Humeurs différentes et des Passions humaines*, París: Mathieu Guillemot, 2 vols.
- Bédat, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Bonet Correa, Antonio (2002): "Un reinado bajo el signo de la Paz", en Antonio Bonet / Beatriz Esquivias (coords.): *Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759, un reinado bajo el signo de la paz* (catálogo de exposición). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 1-28.
- Caveda, José (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*. Madrid: Imp. Manuel Tello, 2 vols.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra. Reedición facsímil, 1965, 6 vols.
- González de Zárate, Jesús María (2015): "Corrado Giaquinto: la Paz y la Justicia, una lectura en base a la Emblemática". En *Norba: Revista de arte*, 7. Badajoz: Universidad de Extremadura, pp. 171-182.

- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2002): “La pintura en el reinado de Fernando VI”. En Antonio Bonet / Beatriz Esquivias (coords.), *Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759, un reinado bajo el signo de la paz* (catálogo de exposición). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 245-262.
- Jovellanos, Gaspar Melchor (2014). *Elogio de las Bellas Artes*, Madrid: Casimiro.
- Maffei, Sonia (2009), Ripa e gli spazi dell’allegoria: atti del convegno Università degli studi di Bergamo (9-10 settembre 2009) / a cura di Sonia Maffei. <https://www.sudoc.fr/169128741> [consulta: 15-12-2020].
- Mâle, Émile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Traducción Ana M^a Guash. Madrid: Ed. Encuentro, pp. 361-408. (1^a edición en francés, 1932).
- Mandowsky, Erna (1939): “Ricerche intorno all’Iconologia di Cesare Ripa”. En: *La Bibliofilia*, vol. XLI. Firenze: Leo S. Olschki.
- Morales Marín, José Luis (1984): “Pintores Franceses”, en *Arte Español del siglo XVIII*. Col. Summa Artis, vol. XXVII. Madrid: Espasa Calpe, pp. 82-96.
- Morales Marín, José Luis (1994). *Pintura en España 1750-1808*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Morán Turina, Miguel (2002): “Imágenes de un reinado pacífico”. En Antonio Bonet / Beatriz Esquivias (coords.): *Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759, un reinado bajo el signo de la paz* (catálogo de exposición). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 31-49.
- Panofsky, Erwin (1939). *Estudios sobre iconología*. Trad.: Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- Pérez Samper, María Ángeles (2011): “La imagen de la monarquía española en el siglo XVIII”, en *Obm: Obradoiro de Historia Moderna*, 20, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 105-139.
- Portús Pérez, Javier (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Rey Recio, María Jesús (2019). *La buella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Tesis doctoral inédita.
- Ripa, Cesar (1613): *Iconología*, Madrid: Ediciones Akal, 4^a ed. 2007, 2 vol.
- Sáenz de Haro, Tomás (2018): “Un cartón de Antonio González Ruiz (1711-1788) siguiendo modelos de David Teniers II”. En *Príncipe de Viana*, 271. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 423-436.
- Sopeña Ibáñez, Federico (1991): “Historia”. En *El libro de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Silex Ediciones.
- Vicini, Maria Lucrezia (2008): *Il Collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*. Roma: Markonet.
- Winckelmann, Johann Joachim (1766). *Versuch einer Allegorie*, Dresden. Winckelmann, Addison, Sulzer, (1799), *De l’Allégorie, ou Traité sur cette matière*, (Traduc.), París, Chez Jansen.

NULLA DIES SINE LINEA. DOS DIBUJOS DE MENGES EN LA ACADEMIA

NULLA DIES SINE LINEA. TWO DRAWINGS BY MENGES IN THE ACADEMY

Javier Jordán de Urrés y de la Colina
Patrimonio Nacional
javier.jordan@patrimonionacional.es

Jorge Maier Allende
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
maier@rabasf.com
ORCID: 0000-0003-4540-7923

Recibido: 19/05/2021. Aceptado: 07/07/2021

Cómo citar: Jordán de Urrés y de la Colina, Javier / Maier Allende, Jorge: "Nulla dies sine linea. Dos dibujos de Menges en la Academia", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 122-123 (2020-2021): 105-118.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.5>

Resumen: Estudio de dos dibujos preparatorios inéditos de Antonio Rafael Menges para el fresco de *La apoteosis de Hércules* en el Palacio Real de Madrid y el cuadro *La adoración de los pastores* (Museo Nacional del Prado), recientemente identificados en el Colección de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Palabras clave: Antonio Rafael Menges; dibujos preparatorios; fresco de La apoteosis de Hércules; La adoración de los pastores.

Abstract: Study of two previously unidentified preparatory sketches by Anton Raphael Menges for *Palacio Real de Madrid's "The Apotheosis of Hercules"* fresco and *Museo Nacional del Prados's "The Adoration of the Shepherds"*, recently discovered in the Drawings Collection of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

Key words: Antonio Raphael Menges; preparatory sketches; Apotheosis of Hercules fresco; Adoration of the Shepherds.

Dentro de la revisión y digitalización de los fondos de la Colección de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se han podido identificar un par de dibujos de Antonio Rafael Menges (1728-1779) relacionados con dos importantes obras suyas para Carlos III: el fresco de *La apoteosis de Hércules* en la

bóveda de la antecámara del rey del Palacio Real de Madrid¹ y la tabla de *La adoración de los pastores*, ahora en el Museo Nacional del Prado², pintada en Roma para el rey de España³.

Mengs fue reclamado por Carlos III para intervenir en las decoraciones del Palacio Real Nuevo de Madrid, aunque en sus dos estancias en España —de 1761 a 1769 y de 1774 a 1777— además de pinturas murales realizó para la corte borbónica diversos cuadros de asunto religioso y no pocos retratos, junto a otros trabajos asociados al puesto de pintor de cámara del rey. Tras mes y medio de viaje llegó a Madrid en la mañana del 22 de septiembre de 1761 con el prestigio adquirido por los frescos de Villa Albani en Roma, el cuadro de altar para la capilla del Palacio Real de Caserta y las dos efigies realizadas en Nápoles del rey Fernando IV, una de ellas remitida a España⁴, es decir, con fama en las tres vertientes de la pintura que desarrollaría en nuestro país: la pintura mitológica al fresco, los cuadros devocionales y los retratos. También se le reconocía una sólida formación teórica, como manifestó Manuel de Roda cuando procuraba persuadirle en Roma para que entrase al servicio de Carlos III, haciéndole ver el éxito seguro que le aguardaba en España al ser superior a Corrado Giaquinto (1703-1766) “en el diseño, y en la observancia de las reglas del Arte”, mientras que aquél era únicamente capaz de dar “más gusto a los menos inteligentes por la fantasía y extravagancia de sus ideas en colores y aptitudes [sic]”⁵. Al poco tiempo de residir en Madrid publicó en Zúrich de forma anónima sus *Gedanken über die Schönheit und über den Geschma[c]k in der Malerey [Reflexiones sobre la belleza y el gusto en la pintura]* (1762; reeditadas en 1765, 1771 y 1774), en donde proclamaba su ideario estético con el proceso selectivo de la belleza ideal. En sus páginas planteaba diversas consideraciones sobre las cualidades de Rafael, Tiziano y el Correggio, y también sus reflexiones acerca de la superioridad del

¹ Antonio Rafael Mengs, *La apoteosis de Hércules*, 1762-1764, fresco sobre mortero de cal, 946 x 996 cm. Madrid. Palacio Real, Antecámara de Carlos III. Patrimonio Nacional, inv. 10002986. Roettgen, 1999-2003, I: 368-380, núm. 296, con figuras, y II: 225, 229-233, 240, lámina XXIV. Sancho, 2013: 52-57, figs. 1 y 2.

² Antonio Rafael Mengs, *La adoración de los pastores*, 1771-1772, óleo sobre tabla de madera de roble, 256 x 190 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P002204; enlace a la ficha de catálogo de la web del museo: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-adoracion-de-los-pastores/bb9e81ba-ff86-4ab0-80de-441d992d4fcd> [fecha de consulta: 15-05-2021]. Águeda (ed.), 1980: 118-119, cat. 47, con figura. Roettgen, 1999-2003, I: 49-51, núm. 19, con figura, y II: 243, 599, lámina XXVII. Jordán de Urríes, 2006: 333-334.

³ Richard Cooper, “The Adoration” [aunque no se indica, copia de *La adoración de los pastores* del Museo Nacional del Prado, cat. P002204], 1772, sanguina sobre papel, 338 x 234 mm. Edimburgo, The National Galleries of Scotland, Accession number: D 4823 I LXXIV; enlace a la ficha de inventario: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/159230/adoration> [fecha de consulta: 15-05-2021]. Tiene al pie la inscripción: “From the Cavaliere Mengs Picture done at Rome Spring 1772 —for Princess of Asturias—”. Sin embargo, por diversas fuentes consta que se realizó para Carlos III y que fue colgada en su cámara o pieza de vestir en el Palacio Real de Madrid.

⁴ Urrea, 1989: 152-153, cat. 36, con figura. Roettgen, 1999-2003, I: 200-203, núms. 132 y 134, con figuras.

⁵ Jordán de Urríes, 1996: 89.

arte de los antiguos, del modelo clásico estudiado en su adolescencia y juventud en la Ciudad Eterna, destacando el grado sublime de belleza del *Laocoonte* y *Torso del Belvedere*, seguidos del *Apolo del Belvedere*, del *Gladiador Borghese* y de otros escogidos ejemplos de la estatuaria grecorromana. De esas esculturas y de muchas otras obtuvo vaciados en yeso⁶, que sirvieron de inspiración para sus obras y de selecto repertorio de modelos para la formación de sus discípulos, fundamentada en la práctica constante del dibujo, en “che la Man[o] ubidisca all intelletto” (que la mano obedezca al intelecto). Esa cita tomada de un poema del célebre escultor Michelangelo Buonarroti se recoge en una carta autógrafa de Mengs, firmada en Roma el 4 de mayo de 1757, que viene encabezada con una conocida sentencia que Plinio el Viejo atribuye al pintor Apeles: “Nulla Dies Sine Linea” (ningún día sin una línea)⁷. Ese aforismo define su educación, bajo las estrictas directrices de su padre Ismael Mengs (1688-1764), y también su trayectoria vital, y ayuda a comprender la importancia que concedió al dibujo como elemento esencial para el desarrollo de su arte.

Ese ideario le llevó a adoptar un elaborado método de trabajo, con la realización de numerosos dibujos preparatorios, algunos simples apuntes para tantear posibilidades compositivas, “rasguños” a pluma que, al decir de Juan Agustín Ceán Bermúdez, serían “los originales de las mismas pinturas originales, y el espíritu y la quinta esencia del arte”⁸, y otros, sin embargo, en extremo concluidos. Se conocen numerosos dibujos suyos de la figura humana, también tenemos pulcros estudios de los pliegues de los paños e incluso de detalles accesorios pero necesarios en sus cuadros, como, por ejemplo, un incensario para *La adoración de los pastores* del Museo del Prado. En esos trabajos se manifiestan sus excelentes dotes como dibujante y ponen de relieve el concienzudo análisis de todos los elementos que conforman una obra hasta llegar al resultado final deseado. El mismo Ceán informaba que “Menges ocupaba meses enteros en pensar en la obra que había de emprender, y otros tantos en hacer dibuxos: ya del todo de la composición, ya de cada grupo, de cada figura y hasta de cada uno de sus miembros separadamente. Desconfiado de sí mismo conocía la limitación del entendimiento humano para poder formar de una vez una obra perfecta, por lo que son muchos los estudios que quedaron de su mano [...]. Hacía los dibuxos de todas maneras, esto es: con lápiz negro y roxo, sobre papel blanco, sobre papel obscuro y sobre el azulado, ayudados del crayón: los hacía con tinta de china, al pastel y al temple”⁹.

En los estudios conservados para los frescos madrileños se aprecia esa variedad técnica¹⁰. Hay dibujos de la composición, del diseño general para *La apoteosis de Trajano* y de cada una de las “fachadas” de la bóveda para *La apoteosis de Hércules*. Se han conservado varios estudios de grupos y de figuras, a lápiz negro con realces de

⁶ Águeda, 1983: 455-457, 475-476, docs. 22 a 24. Kiderlen, 2006. Negrete, 2009 y 2013.

⁷ <https://inlibris.com/item/bn39847/> [fecha de consulta: 15-05-2021].

⁸ Jordán de Urrés, 2007: 270.

⁹ Jordán de Urrés, 2013: 117.

¹⁰ Roettgen, 1999-2003, I: 366-368, 374-381, 385-389, núms. 292 VZ I-2, 293 VZ I, 294 VZ I, 295, 296 VZ I-13, 297-298, 299 VZ I-3, 300, con figuras, y II: 620, núm. NN 296 VZ 5/6.

clarión, también a sanguina, sobre diversos tipos de papel. En fin, quedan algunos bocetos pintados, un par de cabezas al pastel y también al óleo, alguno monocromo y otros coloridos, como el realizado para el ángulo noroeste de la bóveda de *La apoteosis de Trajano* en el Palacio Real de Madrid¹¹, su obra maestra en la pintura mural.

EL DIOS JANO PARA *LA APOTEOSIS DE HÉRCULES*

El primero de los dibujos identificados que presentamos está relacionado con uno de los primeros trabajos de Mengs en el Palacio Real Nuevo, el fresco de la bóveda de “la pieza donde cena S. M. y de la conversación” (fig. 1), que compaginó en el tiempo con *La Aurora* para la cámara de la reina Isabel Farnesio, con las *Cuatro Estaciones del Año* en las cuatro “fachadas” de aquella bóveda, hoy mutilada. El diseño identificado estudia una de las figuras del lado sur de la bóveda de la antecámara de Carlos III, la del dios Jano, situado en el fresco junto a Saturno sentado con su guadaña, con quien comparte un aro dorado, como representación alegórica del Tiempo (fig. 2): Saturno, símbolo de su fugacidad, y Jano (Ianuarius = Enero), del pasado y del porvenir con su doble cara, de anciano barbado y de joven imberbe, una atrás y otra delante: “Que esto es de buenos Principes, saber lo pasado, y por venir, ò a lo menos, congeturarlo, y especularlo”, escribía Baltasar de Vitoria en su *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*¹². Mengs incluiría años después a este dios romano de las “puertas” en su pintura mural más famosa, la *Alegoría del Museo Clementino* en la Stanza dei Papiri de la Biblioteca Vaticana, conservándose un bello dibujo preparatorio de esa figura centrado asimismo en el estudio de los plegados de la capa, con una propuesta muy diferente a la finalmente ejecutada en el fresco¹³.

En la composición madrileña, el lado sur contrasta en su sencillez con la escena principal del “Concilio de los Dioses, con la apoteosis de Hércules”¹⁴, situada justo enfrente. Ese lado más tenebroso, opuesto al Olimpo, queda a contraluz sobre la pared de los balcones. Por ese motivo Mengs optó por dejarlo más despoblado que los otros, más incluso de lo que había pensado en un primer momento. En efecto, en un delicioso dibujo a tinta sepia que, con su cuadrícula a lápiz, plantea la composición para ese lado sur, en alto se ve una figura femenina echada en las nubes, que se aprieta los pechos, finalmente no representada en el fresco¹⁵. Pero sabemos

¹¹ A. R. Mengs, *La apoteosis de Trajano: boceto parcial del ángulo noroeste*, h. 1769 o 1774-1775, óleo, aguada y cuadrícula a lápiz sobre papel pegado a lienzo, 61,5 x 48,5 cm. Sancho, 1997: 515-516, fig. 1. Roettgen, 1999-2003, I: 388-389, núm. 300, con figura. Sancho, 2016: 170-173, cat. 48, con figura. En marzo de 2018 nos enseñaron un boceto monocromo marrón de A. R. Mengs, *Detalle del lado norte de “La apoteosis de Trajano”, con la Fortaleza y la Prudencia en torno a un roble, y figura masculina sentada de perfil*, hacia 1774, óleo sobre papel pegado a lienzo, con cuadrícula, 41 x 90 cm.

¹² Vitoria, 1646: 10.

¹³ Roettgen, 1999-2003, I: 413, núm. 307 VZ 3, con figura.

¹⁴ Azara, 1780: XLIV.

¹⁵ A. R. Mengs, *Diseño general para el lado sur de la bóveda de “La apoteosis de Hércules”*, hacia 1762, pluma sepia y lápiz negro, con cuadrícula, sobre papel grueso preparado en marrón grisáceo, 164 x 417 mm.



Fig. 1. Antonio Rafael Mengs, *La apoteosis de Hércules*, 1762-1764. Madrid, Palacio Real, Antecámara de Carlos III.

que Mengs llegó a hacer un estudio detallado de esa figura, ya que se conserva una copia por Richard Cooper (h. 1740-1814), reproduciéndola con algún detalle¹⁶.

El dibujo de la figura de Jano¹⁷ (fig. 3) que presentamos está realizado con un diestro manejo del lápiz negro —“plumado de lápiz”, se decía en la época— matizado con realces de clarión. Está dedicado al estudio del efecto de la luz en

Madrid, antigua colección de D. Xavier de Salas Bosch. Águeda (ed.), 1980: 152-153, cat. 63, con figura. Roettgen, 1999-2003, I: 377, núm. 296 VZ 9, con figura.

¹⁶ No identificado el modelo: Richard Cooper, “Charity. Copy after a Painting by an Unknown Artist”, lápiz sobre papel aceitado, 189 x 218 mm. Edimburgo, The National Galleries of Scotland, Accession number: D 4823 I.F.XLVII A; enlace a la ficha de inventario: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7048/charity-copy-after-painting-unknown-artist> [fecha de consulta: 15-05-2021]. La posición de las manos en los pechos recuerda una figura femenina del Domenichino, bajo la recostada alegoría de la Justicia, en una de las pechinas de la iglesia romana de San Carlo ai Catinari. La figura de Mengs, por ese detalle, podría personificar la Benignidad descrita por Cesare Ripa, aunque no lleva un vestido de estrellas.

¹⁷ A. R. Mengs, “Estudio de ropaje para la figura de Jano en *La apoteosis de Hércules*”, lápiz negro y realces de clarión, con cuadrícula, sobre papel verjurado verde grisáceo, 500 x 305 mm, Catálogo Digital de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/inventario.php?id=P-I468>.



Fig. 2. Antonio Rafael Mengs, *La apoteosis de Hércules* (detalle de Saturno y Jano en el lado sur), 1762-1764. Madrid, Palacio Real, Antecámara de Carlos III.

el ropaje, de pliegues angulosos con sombras muy contrastadas. Un planteamiento semejante tiene un diseño conservado de la figura de Esculapio¹⁸ (fig. 4) para la misma bóveda, en la “fachada” este, con detenimiento en los plegados de la indumentaria, realizado con la misma técnica y en el mismo tipo de papel. Junto a Esculapio en la bóveda está sentado Pan, del que también se conoce un primoroso dibujo del mismo estilo: a lápiz negro, con realces de clarión, sobre el mismo tipo de papel verjurado verde grisáceo, aunque en este último se estudia la incidencia de la luz sobre la espalda desnuda, que está inspirada en modelos clásicos muy célebres: el *Torso del Belvedere* del Vaticano y el *Torso de Gaddi* en los Uffizi florentinos, presentes a través de yesos en la colección del pintor¹⁹.

Para esos estudios de paños solían emplearse maniqués. Está documentado que en mayo de 1768 Mengs reclamó “un Modelo de Hombre de Madera a uso de Pintores del tamaño del natural”, propiedad del Real Gabinete de Historia Natural, pues “le será mui útil para poner encima los vestidos v [sic] Drapos que se copian en Pintura”²⁰.

¹⁸ A. R. Mengs, “Estudio para la figura de Esculapio en *La apoteosis de Hércules*”, hacia 1762, lápiz negro y realces de clarión, con cuadrícula, sobre papel verjurado verde grisáceo, 327 x 225 mm. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 2013.42. Roettgen, 1999-2003, I: 374-375, núm. 296 VZ I, con figura; 2001: 334-335, cat. 124, con figura.

¹⁹ A. R. Mengs, “Estudio para la figura de Pan en *La apoteosis de Hércules*”, hacia 1762, lápiz negro y realces de clarión sobre papel verjurado verde grisáceo, 280 x 365 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. DIB/18/1/4034. Jordán de Urríes, 2013: 116-119, cat. 4, con figura.

²⁰ Jordán de Urríes, 2012: 235, nota 131.

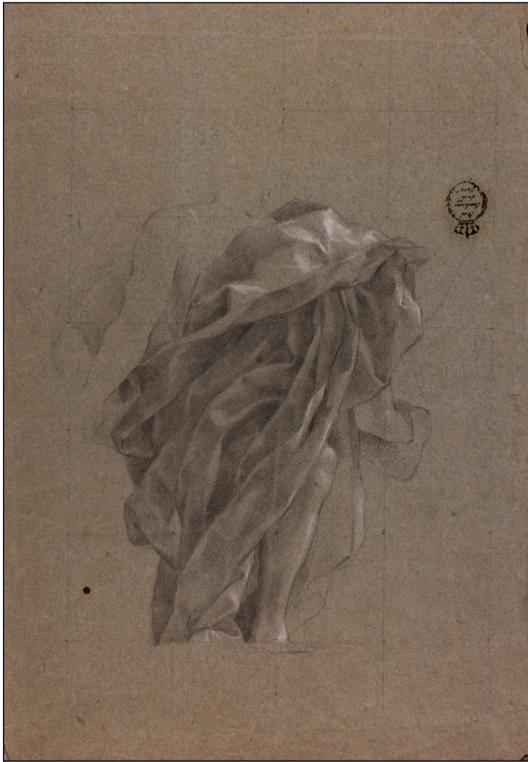


Fig. 3. Antonio Rafael Mengs, *Estudio de ropaje para la figura de Jano en “La apoteosis de Hércules” del Palacio Real de Madrid*, hacia 1762. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Colección de Dibujos, N° Inventario: P-1468.



Fig. 4. Antonio Rafael Mengs, *Estudio para la figura de Esculapio en “La apoteosis de Hércules” del Palacio Real de Madrid*, hacia 1762. Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 2013.42.

UN PASTOR ARRODILLADO PARA LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES

El segundo dibujo identificado es un estudio para el ropaje de un pastor anciano, cuya figura arrodillada vestida de verde y morado ocupa un lugar central de la composición, en su parte terrena, de la tabla de *La adoración de los pastores* del Museo Nacional del Prado (fig. 5), obra que en su tiempo fue llamada la *pittura del secolo*²¹. Era la tercera versión que Mengs pintaba de este asunto sagrado para Carlos III, tras el lienzo destinado al altar del oratorio privado del rey en el Palacio Real de Madrid²² y el fresco realizado en sustitución del lienzo por el mal efecto que en

²¹ Jordán de Urrés, 2010: 250.

²² A. R. Mengs, *La adoración de los pastores*, hacia 1764-1765, óleo sobre lienzo, 264,16 x 152,4 cm. Washington, The National Gallery of Art, Corcoran Collection (Gift of William Wilson Corcoran), Accession number: 2014.136.114; enlace a la ficha de inventario: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.195461.html> [fecha de consulta: 15-05-2021]. Roettgen, 1999-2003, I: 55-57, núm. 23, con figura.



Fig. 5. Antonio Rafael Mengs, *La adoración de los pastores*, 1771-1772.
Madrid, Museo Nacional del Prado, cat. P002204.

éste hacía el reflejo de la luz de enfrente²³. Con el marco realizado previamente en España bajo el diseño de Mengs²⁴, y la tabla de roble del soporte presumiblemente trasladada a Roma con el pintor²⁵, consta que inició el trabajo en la Ciudad Eterna en los últimos meses de 1771 y fue concluido en abril de 1772²⁶. A continuación, la pintura estuvo expuesta en el estudio de Mengs hasta el mes junio, en que fue trasladada a Nápoles y allí embarcada en el *San Francisco de Paula*, buque de la Real Armada, que arribó al puerto de Cartagena en septiembre de aquel año. Tras quedar

²³ Fresco destruido en 1880, se conoce por la pormenorizada descripción de José Merlo de 1781 (Sancho, 1997: 525-526), por una copia al óleo (Roettgen, 1999-2003, I: 54-55, núm. 22, con figura) y por la copia de Richard Cooper: lápiz sobre papel, 427 x 273 mm. Edimburgo, The National Galleries of Scotland, Accession number: D 4823 II F.XXX; enlace a la ficha de inventario: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7109/adoration-shepherds-copy-after-painting-anton-raphael-mengs> [fecha de consulta: 15-05-2021]. Jordán de Urríes, 2000: 72, fig. 2. Roettgen, 1999-2003, I: 52, núm. 20 WK I, con figura, 490, núm. QU 12; y II: 600-601, núm. NN 20 (olim QU 12).

²⁴ Jordán de Urríes, 2016: 146, nota 7, se documenta el marco que mantiene la tabla, realizado por Jorge Balze († 1803) en septiembre y octubre de 1769, poco antes de que el 13 de noviembre Mengs abandonase Madrid con destino Italia. Se describe como de diez por ocho pies, en madera de aliso y con “quatro ordenes de molduras tallados conforme al dibujo y perfil de Su Signoria [Mengs]”; éste indicaba: “aber mandado hazer el susodicho marco que debia serbir per un quadro que querie [sic] pintar por S. M. y espero executar quando podre”.

²⁵ Iglesias *et alii*, 2001.

²⁶ Roettgen, 1999-2003, I: 49-50, núm. 19.

detenido unos días en la Real Aduana de Madrid, del 3 al 7 de octubre, la tabla fue presentada a Carlos III en San Lorenzo de El Escorial, el 9 de octubre de 1772²⁷. El monarca determinó en ese momento proteger la pintura con un cristal, que sería encargado cinco días después por Francesco Sabatini (1721-1797) a la Real Fábrica de San Ildefonso²⁸. El cuadro fue colocado en la “pieza de cámara o de vestir del rey” en el Palacio de Madrid, y allí se mantuvo, incluso en los meses de invierno, cuando en el palacio los cuadros eran reemplazados por tapices, hasta su traslado definitivo al Real Museo de Pinturas y Esculturas de Madrid, en cuyo catálogo impreso de 1828 se encuentra ya registrado²⁹.

Se ha destacado la influencia evidente de la famosa *Noche* de Antonio Allegri, el Correggio, que Mengs contempló y estudió en la corte electoral de Dresde. Esa relación fue señalada por José Nicolás de Azara en las *Obras* de Mengs³⁰, y Juan Agustín Ceán Bermúdez abundó en ella al describir el cuadro: “El candor, la santidad y la pureza brillan en el semblante semidivino de la madre doncella; y la admiración, el respeto y la fe en los pastores, todos iluminados de la luz que despide el recién-nacido, que suavemente se va desvaneciendo hasta la última distancia [...]. Exacto imitador del Correggio en el claro-oscuro, no temeríamos poner el citado cuadro del Nacimiento al lado de su famosa noche, si hallásemos un verdadero inteligente que desnudo de toda preocupación quisiese juzgarle. Geómetra y perspectivo hasta lo sumo, equilibró los grupos y las figuras entre sí, y quando la necesidad lo exigía, usaba mágicamente de los escorzos, que entran y salen con engaño”³¹. Según informaba José Merlo en 1781, Mengs decía que esta pintura “era la que le había salido con alguna satisfacion suia”³².

Para esta pintura se conserva un dibujo preparatorio de la composición, que es un estudio del efecto del claroscuro³³, y hay otros parciales más definidos, como el autorretrato de Mengs en el cuadro³⁴ o la figura en vuelo del ángel turiferario³⁵.

²⁷ Jordán de Urríes, 2006: 333-334; 2009: 186.

²⁸ Tovar, 1978: 60. Era un trabajo que se salía de lo normal y por eso la entrega se demoró hasta abril de 1773, poco antes de que Carlos III partiese a mediados de mes hacia Aranjuez (Archivo General de Palacio, en Madrid, Administraciones Patrimoniales, Fábrica de cristales, caja 664). El detalle del cristal sirvió para que Richard Cumberland se refiriese al Niño Dios fajado del cuadro como “an abortive and puisny bambino which seems copied from a bottle”, Cumberland, 1782, II: 209.

²⁹ Eusebi, 1828: 153-154, núm. 566.

³⁰ Azara, 1780: XVIII y XLV-XLVI.

³¹ Jordán de Urríes, 2009: 186.

³² Jordán de Urríes, 2010: 250.

³³ A. R. Mengs, *La adoración de los pastores*, hacia 1771, lápiz negro y realces de clarión, con aguada gris y cuadrícula a lápiz, sobre papel verjurado, 322 x 234 mm. Weimar, Klassik Stiftung Weimar, Museen, inv. KK 1501; enlace: https://ores.klassik-stiftung.de/ords/f?p=300:2:::P2_IDENT:502706 [fecha de consulta: 15-05-2021]. Roettgen, 1999-2003, I: 50-51, núm. 19 VZ 5, con figura; 2001: 176-177, cat. 42, con figura.

³⁴ A. R. Mengs, *Autorretrato de Mengs*, hacia 1771, lápiz negro sobre papel. Zúrich, colección Walter Feilchenfeldt. Roettgen, 1999-2003, I: 357, núm. 288 Z, con figura.

³⁵ A. R. Mengs, *Estudio de ángel con incensario para “La adoración de los pastores”*, hacia 1771, lápiz negro y realces de clarión sobre papel preparado en azul grisáceo, 260 x 321 mm. Londres, The Courtauld Institute



Fig. 6. Antonio Rafael Mengs, *Estudio de ropaje para la figura del pastor arrodillado en “La adoración de los pastores”*, hacia 1771. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Colección de Dibujos, N° Inventario: P-1467.

El dibujo del pastor arrodillado³⁶ (fig. 6) trabaja en el sombreado de los pliegues de la túnica y la capa mediante una retícula de líneas, mientras la anatomía se resuelve con ligeros pero seguros trazos, omitiendo toda referencia al bastón en el que se afianzan las manos en la pintura. El aposentador de palacio José Merlo describía esa figura como un:

Pastor de rodillas, como de edad de 70 años, apoyado con las dos manos de un grueso vaculo, manifiesta alguna mas nobleza y agudo pensar que el

of Art, inv. Witt Drawing 155. Roettgen, 1993: 118-119, cat. 35, con figura; 1999-2003, I: 50-51, núm. 19 VZ 2; enlace: <http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/00adb091.html> [fecha de consulta: 15-05-2021]. En Nueva York, Sotheby's, Old Master Drawings, 30 de enero de 2019, lote 73, fue subastado un dibujo atribuido a Mengs, *Estudio de piernas para “La adoración de los pastores”*, sanguina y lápiz negro, 297 x 247 mm, que parece copiar un documentado “Studio delle due gambe di un Pastore, che fece il Cav. Mengs nel suo celebre quadro del Presepio per il Re di Spagna, che mi donò il Sir. r [¿Sig.¿] Cav. Tommaso Conca di 8. 7bre 1807”, que estaba en el Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín. Roettgen, 1999-2003, I: 50, núm. 19 VZ 1.

³⁶ A. R. Mengs, *Estudio de ropaje para el pastor arrodillado en “La adoración de los pastores”*, lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado claro, 442 x 291 mm; filigrana: flor de lis inscrita en un doble círculo con la letra C en la parte superior. Catálogo Digital de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=P-1467>.

antecedente, sin dejar por eso de observarse en él un ayre rustico y sencillo: es mui raro el caracter expresivo del desnudo, lo cano de la barba y pelo, lo seco de las formas, la demarcacion de Musculos, cansados alteados y arrugados, y sobre todo el casi inimitable uso de una tinta palida y renegrida.

Mengs parece q.^e se empeñó en esta Fig.^a para dâr à entender la ninguna alianza que tiene la nobleza del Alma con el primor del vestido, ni lo brillante del pensamiento con lo lucido del ropaje: una ropilla verde con una capa morada obscura fue el pobre adorno q.^e le puso el Pinzel à esta Figura demarcando una viva expresion en las formas de la Cabeza y semblante que hacen discurrir haver comprendido este Pastor mejor que otro alguno aquel Misterio.

La Magestuosa contemplacion que expresa esta Figura hace bella armonía con la inquieta y bulliciosa alegría que manifiesta el Zagalillo [...]³⁷.

Como dibujo realizado en Roma, el papel tiene filigrana italiana, una flor de lis inscrita en un doble círculo con la letra C en la parte superior (fig. 7). Ha de ser esta misma figura la representada en el *Pastor anciano*, óleo sobre tabla de 43 por 34 cm, expuesto en el Museo del Prado en 1929 como propiedad de la condesa de Oliva³⁸.

Estos dos diseños ingresaron en la Real Academia formando parte del conjunto de dibujos adquirido en 1817 a la hija del pintor Francisco Javier Ramos (1746-1817), discípulo de Mengs³⁹, sin que tengamos noticia de que hasta ahora se hubiera identificado al verdadero autor. No fueron los únicos dibujos de Mengs en poder de Ramos. Por carta de 17 de enero de 1782 a su amigo el grabador Manuel Salvador Carmona (1734-1820) sabemos que estaba buscando “comprador al Cartón de mi dif.^{to} Mro. que me pertenece y tiene en su casa D.ⁿ Jph. del Castillo; cuya resolución he tomado esperanzado de poder adquirir alguna otra obra más

³⁷ Josef Merlo, *Descripcion de las Obras de Pintura, assí Historicas como Alegoricas, q.^e S. M. (que Dios gue.) tiene en su Palacio Nuevo de Mad.^d ejecutadas p.^r D.ⁿ Antonio Rafael Mengs, su primer Pintor de Camara. Año de 1781*, Madrid, 28 de febrero de 1781, Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sig. II/942, fols. 197-198.

³⁸ Sánchez Cantón, 1929: 39, cat. 74: “Estudio de pincel primorosamente ejecutado de la cabeza del pastor anciano de la *Adoración*, núm. 73 [Museo Nacional del Prado, cat. P002204]”.

³⁹ *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes. Actas del año 1817. Junta ordinaria*, Madrid, 9 de noviembre de 1817, Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante, Archivo RABASF), sig. 87/3, fol. 668: “D.^a Mariana Ramos hija del difunto Director de Pintura D.ⁿ Fran.^{co} Xavier Ramos, exponía su gratitud a las expresiones con que la Academia la había manifestado su sentimiento por la pérdida de tan digno individuo y remitía una nota de los dibujos que había elegido entre los de su Padre el Director Gen.^l D.ⁿ Vicente Lopez a consecuencia del encargo que para ello tenía de la Academia a cuya prudencia y consideracion dejaba el graduar la retribucion que correspondiese. La Academia acordó con este objeto que los S.^{es} Profesores examinasen dhos dibujos y graduasen la recompensa que fuese equitativa, comunicandola despues a la interesada”. *Junta ordinaria*, Madrid, 7 de diciembre de 1817, Archivo RABASF, sig. 87/3, fol. 675: “Resultando por juicio de los S.^{es} Profesores que examinaron los dibujos recogidos en casa del difunto Director D.ⁿ Fran.^{co} Xavier Ramos que podrian abonarse a su hija 2000 r.^s en recompensa de ellos, manifesté estar ya satisfecha esta cantidad a la interesada”. De esa compra se informó en la biografía impresa del pintor, Ramos, 1846: 129.



Fig. 7. Filigrana del papel del dibujo P-1467: Flor de lis inscrita en un doble círculo con la letra C en la parte superior.

manejable, y q.^e no ceda en mérito, de las q.^e están en benta del mismo S.^{or} Mengs pertenecientes a sus herederos, y aunq.^e la tengo en mira no me atrebo a resolberme a comprarla si primero no se berifica la benta del Cartón, el qual por la misma razón de ser tan grande y fácil de arruinarse no me le he [h]echo conducir a Roma y gozar una alhaja q.^e tengo tan buena y tan digna de una Academia”⁴⁰. Ese cartón era de *La adoración de los pastores* pintada para el oratorio del rey, el lienzo reemplazado después por un fresco. Dibujado “en papel azulado con lápiz negro y blanco”, tenía tres varas y ocho dedos de alto por dos varas menos tres dedos de ancho⁴¹, es decir las medidas del original en Washington, con más de dos metros y medio de alto. Era regalo de Mengs a su discípulo, acaso como los dos dibujos localizados entre los de Ramos ingresados en la Academia.

BIBLIOGRAFÍA

Águeda Villar, Mercedes (ed.) (1980). *Antonio Rafael Mengs 1728-1779*. Exposición celebrada en el Museo del Prado, junio-julio 1980. Madrid: Patronato Nacional de Museos.

⁴⁰ Jordán de Urríes, 2012: 230, nota 47.

⁴¹ Tellechea, 1969: 70, carta 9. Roettgen, 1999-2003, II: 601, núm. NN 23 QUVZ.

- Águeda Villar, Mercedes (1980): "Dibujos de Menges en el Museo del Prado". En: *Boletín del Museo del Prado*, I, 2, Madrid, pp. 83-98.
- Águeda Villar, Mercedes (1983): "Menges y la Academia de S. Fernando". En: VV. AA. *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo (ponencias y comunicaciones)*. Oviedo: Centro de Estudios del S. XVIII, t. II, pp. 445-476.
- Azara, José Nicolás de (1780): "Noticias de la vida y obras de D. Antonio Rafael Menges, primer pintor de cámara del rey". En: *Obras de D. Antonio Rafael Menges, primer pintor de cámara del rey* [...]. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, pp. 1-1.
- Cumberland, Richard (1782). *Anecdotes of Eminent Painters in Spain, During the Sixteenth and Seventeenth Centuries; with cursory remarks upon the present state of Arts in that Kingdom*. 2 vol. Londres: Printed for J. Walter, Charing-Cross.
- Eusebi, Luis (1828). *Noticia de los Cuadros que se ballan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro Señor, sito en el Prado de esta Corte*. Madrid: Por la hija de D. Francisco Martínez Dávila, impresor de Cámara de S. M.
- Iglesias, María Jesús *et alii* (2001): "Restauración y estudio técnico de *La adoración de los pastores* de Menges". En: *Boletín del Museo del Prado*, XIX, 37, Madrid, pp. 89-114.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (1996): "Menges y el infante don Luis: Notas sobre el gusto neoclásico en España". En: Junquera Mato, Juan José (ed.): *Goya y el infante don Luis de Borbón: Homenaje a la «Infanta» doña María Teresa de Vallabriga*. Exposición celebrada en Zaragoza, Patio de la Infanta, del 14-10 al 30-12-1996. Zaragoza: Ibercaja, Obra Social, pp. 89-110.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2000): "Sobre la *Lista de las pinturas de Menges, existentes, o hechas en España*". En: *Boletín del Museo del Prado*, XVIII, 36, Madrid, pp. 71-84.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2006): "Adoración de los pastores, La [Menges]". En: *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado, t. II, pp. 333-334.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2007): "El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte". En: *Goya. Revista de arte*, 319-320, Madrid, pp. 259-280.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2009): "Raffaello Morghen. *Nacimiento o La adoración de los pastores*". En: Jordán de Urríes y de la Colina, Javier/Sancho, José Luis (eds.): *Carlos IV, mecenas y coleccionista*. Exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, del 23-04 al 19-07-2009. Madrid: Patrimonio Nacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 184-186, cat. 44.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2010): "Menges en las colecciones del Prado". En: *El arte del siglo de las luces*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 239-253.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2012): "'Crear artífices y luminados en el buen camino de el arte': los últimos discípulos españoles de Menges". En: *Goya. Revista de arte*, 340, Madrid, pp. 210-235.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2013): "Estudio para la figura del dios Pan. Hacia 1762. Anton Raphael Menges". En: Negrete Plano, Almudena (ed.): *Anton Raphael Menges y la Antigüedad*. Exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20-11-2013 al 26-01-2014. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, pp. 116-119, cat. 4.
- Jordán de Urríes y de la Colina, Javier (2016): "Anton Raphael Menges. *Inmaculada Concepción*". En: Jordán de Urríes y de la Colina, Javier/Sancho, José Luis/Benito García, Pilar (eds.): *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*. Exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid, diciembre 2016 - mayo 2017. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 144-146, cat. 42.
- Kiderlen, Moritz (2006). *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Menges in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. Múnich: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Biering & Brinkmann.

- Negrete Plano, Almudena (2009). *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Tesis doctoral leída el 23 de febrero de 2009 en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia [Ed. electrónica: <http://eprints.ucm.es/17146/1/T31083.pdf>].
- Negrete Plano, Almudena (ed.) (2013). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20-11-2013 al 26-01-2014. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre.
- Ramos, P. (1846): “Don Francisco de Ramos”. En: *Museo de las Familias*, IV, Madrid, 25 de junio de 1846, pp. 128-130.
- Roettgen, Steffi (ed.) (1993). *Anton Raphael Mengs 1728-1779 and his British Patrons*. Exposición celebrada en Kenwood House, junio-septiembre 1993. Londres: A. Zwemmer Ltd / English Heritage.
- Roettgen, Steffi (1999-2003). *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, vol. I: *Das malerische und zeichnerische Werk*, vol. II: *Leben und Wirken*, 2 vol. Múnich: Hirmer Verlag.
- Roettgen, Steffi (ed.) (2001). *Mengs. La scoperta del Neoclassico*. Exposición celebrada en Padua, Palazzo Zabarella, del 3 de marzo al 11 de junio de 2001. Venecia: Marsilio.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (ed.) (1929). *Antonio Rafael Mengs 1728-1779. Noticia de su vida y de sus obras con el catálogo de la exposición celebrada en mayo de 1929*. Madrid: Museo del Prado.
- Sancho Gaspar, José Luis (1997): “Mengs at the Palacio Real, Madrid”. En: *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1133, Londres, pp. 515-528.
- Sancho Gaspar, José Luis (2013): “Dioses, héroes y el rey: los frescos de Mengs en el Palacio Real de Madrid”. En: Negrete Plano, Almudena (ed.): *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 20-11-2013 al 26-01-2014. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Mapfre, pp. 50-63.
- Sancho Gaspar, José Luis (2016): “Anton Raphael Mengs. *La apoteosis de Trajano: boceto parcial con personificaciones de la Fama, Nobleza, Roma, Europa, Asia, Caridad y putti con símbolos de las cuatro estaciones*”. En: Jordán de Urríes y de la Colina, Javier/Sancho, José Luis/Benito García, Pilar (eds.): *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 170-173, cat. 48.
- Tellechea Idígoras, José Ignacio (1969): “Cartas inéditas de Manuel Salvador Carmona a Eugenio Llaguno Amírola (1780-1781)”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 28, Madrid, pp. 51-75.
- Tovar Martín, Virginia (1978): “La antigua fábrica de cristales de La Granja de San Ildefonso”, *Cointra-Press*, 29, Alcalá de Henares, pp. 58-64.
- Urrea, Jesús (ed.) (1989). *Itinerario italiano de un monarca español. Carlos III en Italia (1731-1759)*. Exposición celebrada en el Museo del Prado, febrero / abril 1989. Madrid: Museo del Prado.
- Vitoria, Baltasar de (1646). *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*. Valencia: Casa de los herederos de Crysostomo Garriz, por Bernardo Nogués.

GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE (1727-1800). UN PINTOR ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA¹

GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE (1727-1800). A PAINTER STRADDLING
SPAIN AND AMERICA

Jesús López Ortega
Investigador independiente
jesuslopezortega@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-6924-6189

Recibido: 19/02/2021. Aceptado: 20/05/2021

Cómo citar: López Ortega, Jesús: "Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800). Un pintor entre España y América", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 122-123 (2020-2021): 119-224. Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.6>

Resumen: A día de hoy, la figura de Ginés Andrés de Aguirre carece de un exhaustivo estudio monográfico que abarque de forma completa toda su trayectoria artística. Han pasado más de cuarenta años desde que José Luis Morales y Marín publicase el único trabajo en conjunto que se conoce sobre el pintor. Desde entonces, las investigaciones que se le han dedicado han sido parciales y, a excepción de unas pocas, apenas se han ocupado de aspectos cruciales de su carrera. Este trabajo intenta, con los límites impuestos, paliar en gran medida esta falta. Con un importante acopio de material de archivo inédito y el estudio e interpretación de documentos, fuentes y publicaciones, se abordan las dos etapas cruciales en las que ha quedado constituido su periplo vital: España y México; recogiendo una gran parte de sus obras documentadas e incorporando otras, que se han podido ir sumando a su catálogo.

Palabras clave: *Pintura; siglo XVIII; Ilustración; México; Corte; retratos, tapices.*

Abstract: Up to now there has been no study looking systematically at the complete career of the artist Ginés Andrés de Aguirre. Forty years have now passed since José Luis Morales y Marín published the only known work on the painter as part of a wider study. Since then, only partial attention has been paid to him and rarely dealing with the crucial aspects of his career. This study, constraints permitting, aims to step into this gap. Drawing from a large store of previously unpublished material and the study and interpretation of documents, sources and publications, it concentrates on the two crucial stages in his particular artistic odyssey: Spain and Mexico; culling all known works and adding others to his catalogue.

Key words: *Painting; eighteenth century; Enlightenment; Mexico; Court; portraits, tapestries.*

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación I+D: *El artista en el ámbito académico madrileño (1759-1833): su formación, producción artística y clientela* del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (ref. PGC2018-094432-B-I00).

Ceán Bermúdez no incluyó a Aguirre en sus biografías, seguramente porque no incluía nunca a los vivos en el año 1800, y porque él creía vivo a Aguirre sin duda, que por entonces debió de morir en Méjico [...] De otro modo la pretensión de Ceán sería inusitada, pero tendenciosa, y ciertamente no lo es [...]
(Tormo, 1923 [reed. 1949: 2])

En 1923, el insigne historiador Elías Tormo dedicó un estudio monográfico al pintor Ginés Andrés de Aguirre². Con fluida pluma y un puñado de datos, en su inmensa mayoría recogidos de fuentes literarias y de investigaciones llevadas a cabo por él mismo, incluyendo alguna noticia inédita como su acta de bautismo, abrió un camino que parecía presagiar el inminente redescubrimiento de su figura. No fue así. Hasta el día de hoy, los estudios dedicados al pintor se pueden contar con los dedos de las manos y, a excepción de unos pocos, el resto están integrados dentro de obras de carácter general.

Tormo incluyó en su texto las únicas fuentes que disponía para su estudio: lo escrito por Manuel Ossorio y Bernard en las dos ediciones de su *Galería biográfica*³, lo recogido por Andrés Baquero Almansa en su *Catálogo*, que seguía al anterior en todo⁴, y la breve referencia que hace de él Robert Henry Lamborn⁵; obras escritas a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX. De lo reunido hasta aquí, el grueso de las noticias procedía de Ossorio y Bernard. A través de él, se sabe que era natural de la villa de Yecla en Murcia, donde, según dice, nació en 1731 y desde donde se trasladó muy joven a Madrid. Cita su condición de discípulo de la Academia de San Fernando y su participación en los primeros premios celebrados en ella, incluyendo la obtención, con errores, de algunos de ellos; su nombramiento como pensionado por la Pintura y la ejecución de varias obras que hizo para la docta corporación. Señala su fecundidad como pintor, citando, a través de una ya conocida carta en verso, los numerosos retratos que hizo del rey Carlos III y las pinturas que realizó para la parroquia de Santa Cruz en Madrid. En su segunda edición, añadió que se trasladó a México en 1785 como primer director de la Academia de San Carlos. A estas noticias, Baquero incorporaría que su verdadero nombre era Ginés de Andrés y Aguirre y yerró al señalar que su traslado a México se debió a la intercesión de su paisano el conde de Floridablanca. Mientras que Lamborn, citándolo como José Ginés de Aguirre, sólo indicaba que en México había ejecutado la decoración al fresco del Sagrario Metropolitano de la catedral.

El ilustre investigador se habría de olvidar de las obras que el pintor ejecutó en Madrid para las cuatro pechinas de la bóveda de la sacristía de la iglesia del convento de los Trinitarios calzados, el cuadro que realizó para la iglesia del convento de la Encarnación o las pinturas destinadas a los oratorios de las salas de enfermería del Hospital General, según las noticias recogidas por Antonio Ponz

² Tormo y Monzó, 1923 [reed. 1949].

³ Ossorio y Bernard, 1868-1869 (reed. 1883-1884), tomo I.

⁴ Baquero Almansa, 1913.

⁵ Lamborn, 1891.

en su *Viage de España*⁶; y no tendría conocimiento de lo que escribió Manuel Revilla en su obra sobre *El arte en México*, donde indicó que había visto un *San Nicolás* de su mano y señaló los asuntos que pintó el murciano al temple (sic) en los cuatro compartimentos de la bóveda del baptisterio de la iglesia del Sagrario, hoy en día desaparecidos⁷, o de la “Virgen de medio cuerpo en un nicho [...]” al estilo del padre Pozzo que, aun siendo de poca calidad, había visto José Bernardo Couto⁸.

No obstante, Elías Tormo abrió la investigación a la faceta del arte de Aguirre que más laureles le ha granjeado: su condición de pintor de la fábrica de tapices de Santa Bárbara. Con los antecedentes puestos en las escasas noticias recogidas en el libro de Cruzada Villaamil⁹, en su obra sobre la colección de tapices de la Corona, que firmó junto a Francisco Javier Sánchez Cantón en 1919, y en la *Cartilla* que, precisamente ese año, le dedicó al real sitio del Pardo, se sumergía en la obra del murciano, analizando el contenido de los inventarios de pinturas de la fábrica¹⁰. Un material que años después llegaría a ampliar la investigadora alemana Jutta Held con documentación inédita, transcrita tiempo después por José Luis Morales y Marín¹¹, y un catálogo, no del todo exacto, de su producción, en una obra que ha quedado para los anales en el estudio del género¹². Un aspecto de su pintura que ha venido a esclarecer más recientemente, desde otros parámetros, José Luis Sancho Gaspar¹³.

El primer estudio monográfico en conjunto de su vida y obra, con un catálogo de su producción, no llegaría a ver la luz hasta 1978, cuando Morales y Marín realizase una síntesis de todo lo publicado hasta el momento¹⁴. El investigador incorporaría el expediente personal del pintor conservado en los fondos del Archivo de Palacio y lo publicado años antes por Diego Angulo Iníiguez, en un artículo insuperable a la hora de trazar la historia de la Academia de San Carlos en México¹⁵, así como la guía de su archivo recopilada por Justino Fernández¹⁶ y las noticias sueltas que llegó a recoger Genaro Estrada en el archivo de la Academia de San Fernando¹⁷. Sería preciso recoger aquí, por su singularidad, el trabajo monográfico que le dedicó Carmen Rodríguez de Tembleque en su tesis de licenciatura, presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 1985, que en esencia recoge todo lo conocido hasta la fecha¹⁸.

⁶ Ponz, 1776 (reed. 1787), tomo V.

⁷ Revilla, 1893.

⁸ Couto Pérez, 1872.

⁹ Cruzada Villaamil, 1870.

¹⁰ Tormo y Monzó / Sánchez Cantón, 1919; Tormo y Monzó, 1919.

¹¹ Morales y Marín, 1991; y 1996.

¹² Held, 1971.

¹³ Sancho Gaspar, 2002.

¹⁴ Morales y Marín, 1978, 1986 y 1994a.

¹⁵ Angulo Iníiguez, 1935 (reed. 2002).

¹⁶ Fernández García, 1968.

¹⁷ Estrada Félix, 1935.

¹⁸ Rodríguez de Tembleque, 1985. Sería apropiado citar aquí el estudio en conjunto que le ha dedicado recientemente al pintor González Zyma, 2009: 757-758.

Un año después, la propia Carmen Rodríguez de Tembleque, desde las páginas de *Cuadernos de Arte Colonial*¹⁹, publicaba la documentación y realizaba un análisis de las pinturas ejecutadas por Aguirre para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Brea de Tajo en Madrid, que ya había recogido con anterioridad en su citada tesis de licenciatura.

Más dilatadas en el tiempo, aunque importantes, han sido las aportaciones del ya desaparecido Alfonso Emilio Pérez Sánchez o lo recogido en su día por Manuel Jorge Aragonese, lo que ha permitido explorar en algunos aspectos interesantes para el conocimiento de su obra²⁰.

Más recientemente, Juan Carrete Parrondo y Elvira Villena se sumergían en la documentación relativa a la Academia de San Carlos en México que se conserva en el Archivo General de Indias (Sevilla), donde pormenorizadamente desentrañaban la batalla fratricida que a lo largo de los años sostuvieron por un lado su director general, el zamorano Jerónimo Antonio Gil, y por otro, Ginés Andrés de Aguirre y el resto de los directores particulares de la docta corporación²¹; Pablo Gay-Pobes daba a conocer el cuadro de *San Pedro curando a un tullido que pedía limosna en la puerta del templo de Jerusalén* de Aguirre, destinado al retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Menagaray en Álava, proponiendo como posible comitente al oficial de la primera secretaría de Estado, Eugenio de Llaguno y Amírola²²; María Teresa Cruz Yábar publicaba la noticia de la intervención del pintor en las obras de pintura de la iglesia de la nueva Colegiata de San Isidro en Madrid²³; Soledad Cánovas del Castillo y José Manuel de la Mano, centrando respectivamente sus intereses en las figuras de los pintores Antonio González Velázquez y Mariano Salvador Maella, incidían en algunos pasajes de la vida y obra del murciano por la estrecha relación que mantuvo éste en la Corte con los citados artistas²⁴; y, más recientemente, Covadonga de Quintana descubría ciertos trabajos de recompostura llevados a cabo por Aguirre para la Real Academia de la Lengua Española²⁵.

Finalmente, no se puede concluir este apartado sin referirse a los últimos trabajos llevados a cabo por Jesús López Ortega. Los resultados de la investigación que ha dedicado a la figura de Ginés Andrés de Aguirre se han visto traducidos en tres sugestivos estudios: uno de ellos se sustenta en uno de los pilares capitales de su carrera profesional, su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue discípulo, miembro y profesor²⁶; el segundo versa sobre el contenido del inventario de los bienes que el pintor poseyó poco antes de su marcha definitiva a México, donde se daban noticias del estatus económico que llegó

¹⁹ Rodríguez de Tembleque, 1986.

²⁰ Sobre las aportaciones de Pérez Sánchez (véase bibliografía); Aragonese, 1962.

²¹ Carrete Parrondo / Villena, 1990.

²² Gay-Pobes, 1996.

²³ Cruz Yábar, 2003.

²⁴ Cánovas del Castillo, 2004, tomo II; Mano, 2011a; 2011b.

²⁵ Quintana Bermúdez de la Puente, 2019.

²⁶ López Ortega, 2017-2018.

a alcanzar en la Corte y de una serie de obras tuyas no conocidas hasta la fecha; excusa perfecta para relacionarlas con otras que le atribuye el autor²⁷; y finalmente, el tercero, escrito en colaboración con el doctor Carlos Sanz de Miguel, se centra en el estudio de las pinturas para tapices que llevó a cabo junto al pintor Matías Téllez para el cuarto de los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial. En este estudio se concreta el número de ejemplares que realizó cada uno, la correcta autoría de cada modelo, su identificación con los paños tejidos y una hipotética reconstrucción de la pieza donde campearon en toda forma los tapices ejecutados por sus modelos²⁸.

SU ETAPA ESPAÑOLA (1727-1786)

NACIMIENTO Y TRASLADO A LA CORTE: SU PRIMERA FORMACIÓN

Ginés Andrés de Aguirre nació en la villa de Yecla (Murcia) a las nueve de la noche del 21 de octubre de 1727. Dos semanas después, el 5 de noviembre, era bautizado en la iglesia de la Asunción, como hijo legítimo de Salvador Andrés y de María Rodríguez, oriundos de la propia Yecla. Fue su padrino José López y testigos, Roque Román Vicente, José Chinchilla y Pascual Carpena²⁹.

A propósito de su nombre, Tormo explica en palabras de Fausto Ibáñez, paisano del pintor y autor de una pequeña biografía dedicada a su figura, el porqué del cambio de su apellido materno, Rodríguez, por el siempre utilizado Aguirre, al comentar que ambos apellidos estuvieron en su día unidos y fueron empleados indistintamente tanto uno como el otro por sus naturales, llegando a desaparecer el segundo al verse reducido a un apodo de los Rodríguez³⁰. No obstante, en documentos descubiertos para esta ocasión, los nombres de sus padres se inscriben de diferentes formas: su padre como Salvador Andrés de Aguirre o Salvador de Andrés Robisco y su madre como María de Aguirre, María Rodríguez Angulo o María Rodríguez y Aguirre, lo que dificulta poder explicar lo expuesto a partir de la tesis de Ibáñez.

²⁷ López Ortega, 2018.

²⁸ López Ortega / Sanz de Miguel (en prensa).

²⁹ “Ginés, hijo de Salvador Andrés y de María Rodríguez. En la villa de Yecla, en cinco días del mes de noviembre de mil setecientos veinte y siete años, yo don Antonio Marco Azorín, cura de la parroquial de dicha villa bapticé y chriismé a Ginés, hijo legítimo de Salvador y María Rodríguez, vecinos y naturales de dicha villa, el cual nació el día veintinueve del mes de octubre próximo pasado a las nueve de la noche. Fueron sus compadres, José López, vecino de dicha villa, a quienes advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones, siendo testigos Roque Román Vicente, José Chinchilla y Pascual Carpena, asimismo de dicha villa, y para que conste lo firmo. Licenciado Antonio Marco Azorín [rubricado]” (Tormo y Monzó, 1923 [reed. 1949: 7]). El testigo Pascual Carpena, debe de tratarse de un familiar político del pintor, pues se sabe que Aguirre tenía familiares residiendo en Murcia que ostentaban el citado apellido: su primo José Aguirre y Carpena, un platero con obrador y negocio de cierta importancia que traspasó en vida a su hijo José; y el hermano de aquél, Miguel, músico de la catedral (Candel Crespo, 1992-1993: 81-82).

³⁰ Tormo y Monzó, 1923 (1949: 7-8).

Existe constancia de que el matrimonio Andrés Aguirre tuvo dos hijos más, José y María Antonia, de los cuales se ignoran las fechas de sus nacimientos. De José se sabe que se trasladó a la ciudad de Cartagena, donde contrajo matrimonio en fecha incierta, aunque próxima a 1770, con la barcelonesa María Antonia Isaura, hija de Pedro Juan Isaura y de Antonia Matarredonda, con la cual tuvo 6 hijos: Juan, nacido el 13 de junio de 1771³¹, María Antonia, nacida el 22 de febrero de 1773³², José, nacido el 9 de junio de 1776³³, Ana, nacida el 6 de noviembre de 1778³⁴, Manuel, nacido el 26 de marzo de 1780, y Joaquina, nacida el 30 de diciembre de 1781. De María Antonia, se registra su presencia en Cartagena desde al menos 1780, pues figuró junto al beneficiado eclesiástico y presbítero Rafael Periano Preso como padrinos de sus sobrinos menores Manuel³⁵ y Joaquina³⁶.

Ginés Andrés de Aguirre debió de tener muy pronto vocación por la pintura. Sin embargo, el yermo panorama pictórico que se extendía ante sus ojos en Yecla³⁷ provocó que se decidiera su salida a un centro de mayor rigor artístico.

Ossorio y Bernard, en su obra sobre artistas españoles del siglo XIX, señala que se trasladó en su niñez a Madrid³⁸. Ahora se sabe que su partida se hizo efectiva a partir de la segunda mitad de 1739, cuando contaba los once o los doce años de edad, y que al año siguiente residía en las casas que Cristóbal Ruiz poseía en la calle de los Ministriles, pertenecientes a la parroquia de San Sebastián³⁹.

³¹ *Libro de bautismos del 12 de febrero de 1771 al 26 de enero de 1772*, Cartagena (Murcia), Archivo parroquial de Santa María de la Gracia (en adelante Archivo SMG), f. 106.

³² *Libro de bautismos del 14 de diciembre de 1772 al 1 de octubre de 1773*, Cartagena (Murcia), Archivo SMG, f. 73.

³³ *Libro de bautismos de 1776*, Cartagena (Murcia), Archivo SMG, f. 74.

³⁴ *Libro de bautismos del 29 de agosto de 1778 al 16 de junio de 1779*, Cartagena (Murcia), Archivo SMG, f. 68.

³⁵ “Manuel. En Cartagena, a veinte y siete días de marzo de mil setecientos ochenta, yo don Gerónimo García, theniente de cura de esta parroquial, bautizé solemnemente y chrismé a Manuel de la Resurrección Braulio Juan María Dolores Joaquín Raphael, que nació el día veinte seis de dicho mes a las siete y media de la mañana. Hijo legítimo de don Josef de Andrés, natural de la villa de Yecla, obispado de esta ciudad, y de doña Antonia Ysaura, natural de Barcelona. Abuelos paternos: Salvador de Andrés y doña María de Aguirre, naturales de dicha villa de Yecla; maternos: Pedro Juan de Ysaura y doña Antonia Matarredonda, naturales de Barcelona. Fueron sus padrinos el reberendo don Raphael Periano presbítero y doña María Antonia de Andrés, a quienes adbertí su obligación y parentesco. Testigos, Juan Prieto y Josef Espinosa= Don Gerónimo García Mínguez [rubricado]” (*Libro de bautismos de 1780*, Cartagena (Murcia), Archivo MGC, f. 18).

³⁶ “Joaquina María. En Cartagena, a treinta de diciembre de mil setecientos ochenta y uno, yo don Gerónimo García, theniente de cura de esta parroquial, bautisé solemnemente y chrismé a Joaquina María de la Concepción Sabina Rafaela, que nació dicho día a las nueve de la mañana. Hija legítima de don Josef Andrés Aguirre, natural de Yecla, y de doña María Antonia Ysaura, natural de Barcelona. Abuelos paternos: don Salvador Andrés y doña María Rodríguez, naturales de Yecla, y los maternos: Pedro Juan Ysaura y Antonia Mata Redondo, naturales de Barcelona. Fueron padrinos Rafael Periano Preso y beneficiado y María Antonia Aguirre, a quienes advertí obligación y parentesco. Testigos, Juan Espinosa y Pedro de Mula= don Gerónimo García Mínguez [rubricado]” (*Libro de bautismos del 20 de octubre de 1781 al 10 de agosto de 1782*, Cartagena (Murcia), Archivo SMG, f. 63).

³⁷ Delicado Martínez, 1984: 44-45; y 2005.

³⁸ Ossorio y Bernard, 1868-1869, tomo I: 10.

³⁹ A mediados de abril de 1764 Aguirre declararía que hacía “más de veinte y quatro años que reside en esta Corte” y “que lo demás de su vida ha residido en dicho su natural”; lo cual implica que su traslado

Se tiene un profundo desconocimiento de su adiestramiento en la Corte. No obstante, ulteriores noticias en el desarrollo de su carrera, permiten tener sospechas de cómo se debió de desarrollar su aprendizaje artístico. Desde su llegada a Madrid tuvo que sortear enormes dificultades económicas que debió de compaginar con su formación. De lo que se deriva, a falta de datos, que no recibió una formación sólida y continua con un profesor de renombre⁴⁰. Se supone que asistió con cierta asiduidad a alguno o algunos de los diversos obradores de pintura que menudeaban en la villa. En estos estudios aprendería los rudimentos de su arte: la preparación de lienzos y su imprimación, moler los pigmentos y mezclarlos, así como tomar experiencia con la técnica del óleo.

Al tiempo que se instruía en los entresijos del oficio, debió de asistir a los estudios gratuitos de dibujo de la Junta Preparatoria⁴¹, pues a pesar de que oficialmente ingresa en la Academia el 16 de octubre de 1752⁴², figuraba poco después como uno de los discípulos más aventajados de la docta corporación⁴³. Este hecho implica que debió de asistir con anterioridad a los estudios de la Junta y que, como a tantos otros alumnos, se le obligó a presentar matrícula tras la fundación de la Academia el 12 de abril de 1752.

LA PRUEBA PARA EL CONCURSO DE ROMA

Los primeros pasos recorridos por Ginés Andrés de Aguirre en su relación con la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Fernando están llenos de sinsabores, pues participa por su clase en los sucesivos premios generales celebrados en la docta corporación sin obtener gracia alguna⁴⁴. Tampoco consigue una de las

a Madrid se había producido directamente desde Yecla. Quince días después, Pedro López Castiñeira, cura párroco de la iglesia de San Sebastián de Madrid, afirmaba que por informes y matrículas tenía constancia que llevaba viviendo en la Corte 24 años. Este hecho acota su presencia en la villa en los primeros meses de 1740 (documentos 8 y 11), contradiciendo lo expuesto por Morales y Marín que, sin base documental alguna, fija su presencia en Madrid entre 1745 y 1752 (Morales y Marín, 1978: 69).

⁴⁰ En los sucesivos memoriales elevados por Aguirre a la Academia de San Fernando, durante los primeros años de su carrera artística, siempre hace referencia a su extrema pobreza. Del mismo modo, llega a afirmar que su formación se había desarrollado únicamente en la Academia, sin citar, como así hubo de ocurrir, su pupilage en obrador alguno (documentos I, 18, 19 y 32).

⁴¹ Úbeda de los Cobos, 1988; Vega González, 1989: 1-29; Moreno de las Eras, 1989: 45-63. Para la relación de Ginés Andrés de Aguirre con la Academia, véase López Ortega, 2017-2018: 33-50.

⁴² Pardo Canalís, 1967: 23.

⁴³ “Lista de los discípulos recibidos, aprobados que existen conforme a la graduación que la Junta Preparatoria hizo de candidatos en 18 de marzo de 1745 que deben entrar a dibujar por el modelo vivo después de los directores, tenientes y académicos en esta real de San Fernando./ [...] En la junta de 10 de mayo de 1753, se graduaron los siguientes que deben entrar a dibujar después de los ocho antecesores./ [...] Don Ginés de Aguirre [...]” (*Junta de 10 de mayo de 1753*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante Archivo RABASF), sign. 3-81, ff. 6 y 7; *Órdenes y disposiciones*, Archivo RABASF, sign. 5-104-2). López Ortega, 2017-2018: 34.

⁴⁴ López Ortega, 2017-2018: 34.

dos becas que por la Pintura ofreció la Academia a sus discípulos para que cursasen sus estudios en Roma⁴⁵. El edicto que prescribía las bases de la prueba para la adjudicación de las pensiones a Roma se publicó el 20 de abril de 1758. Para la clase de Pintura, se estableció un asunto sobre el que los opositores debían de trabajar en dos horas, “ordenándose el empleo de lápiz y aguadas”. Tras concluirlo, los profesores otorgarían una primera valoración de las pruebas, excluyendo a “los que se hallen menos suficientes y sólo quedarán para el concurso los que se juzguen más hábiles”. Pasada esta criba, los concursantes trabajarían durante cuarenta días en un determinado asunto, “con colores al óleo en un quadro de vara y media de alto y vara y cuarto de ancho [...]” (125 x 111,4 cm)⁴⁶. El 11 de junio se estableció el asunto sobre el que debían de trabajar en las dos horas señaladas: *Per Ansúrez ante Alfonso el Batallador*, según un pasaje de la *Historia General de España* del padre Juan de Mariana (tomo I, libro X, cap. VIII), y, por lo tanto, se dio inicio a la prueba⁴⁷. Se acordó entonces que el asunto que se llevaría a cabo durante los cuarenta días dispuestos fuera el mismo que se había establecido en el intervalo de las citadas dos horas, “sin variarlo en lo substancial, pues sólo podrían perfeccionar y corregir las actitudes permaneciendo siempre la misma idea”. Transcurrido el plazo asignado, se prorrogó la entrega de los trabajos “los seis días útiles de la semana siguiente”, hasta el sábado 12. El 3 de septiembre se aprobó la convocatoria a junta general con el fin de votar las pensiones el día 10 a las diez de la mañana⁴⁸. Por la sección de Pintura, la primera pensión, de las dos establecidas, fue asignada a Domingo Álvarez Enciso (1736-1800) y la segunda a José del Castillo (1737-1793)⁴⁹.

A mediados de septiembre, la Junta acordó que las dos pruebas premiadas se quedaran en la Academia “y que las demás obras de sus tres artes se entreguen a sus dueños para que dispongan de ellas a su arbitrio”⁵⁰, quedando así registrado en el inventario redactado un mes más tarde: “dos quadros de quatro pies y medio de alto y tres y tres cuartos de ancho pintados por don Domingo Álvarez el uno y el otro por don Joseph Castillo para la obtención de pensionados en Roma en este presente año de 1758”; además de sus respectivos dibujos ejecutados con anterioridad en las dos horas señaladas⁵¹. Algo lógico por otra parte, pues la docta corporación guardaba entre sus fondos las obras premiadas en concursos y oposiciones.

⁴⁵ López de Meneses, 1933: 253-300.

⁴⁶ *Junta ordinaria de 23 de mayo de 1758*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 3-82, ff. 11 y 12; *Órdenes y disposiciones*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 5-104-2.

⁴⁷ Los discípulos que firmaron la convocatoria fueron José del Castillo, Ignacio Benito Villa, Joaquín Inza, Santiago Fernández, Antonio Muñoz, Miguel Barbadillo, Pedro Lozano, Domingo Álvarez y Ginés Andrés de Aguirre.

⁴⁸ *Junta general de 11 de junio de 1758 y junta ordinaria de 3 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 3-82, ff. 19 y 22.

⁴⁹ *Junta general de 10 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 3-82, ff. 26-28.

⁵⁰ *Junta particular de 17 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASF, sign. 3-121, f. 27.

⁵¹ *Inventario de las albas de la Real Academia de San Fernando, de las cuales yo, don Juan Moreno y Sánchez, su conserje, me bago cargo en cumplimiento de lo mandado en los estatutos, singularmente en el artículo XVIII y bajo la fianza que tengo dada por escritura que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escribano de esta Corte y provincia, en primer día del*

Es extraño que en el inventario redactado casi cincuenta años más tarde (en 1804), aparezcan tres pinturas que corresponden a pruebas del citado concurso: el número 170, identificada con la prueba de Domingo Álvarez, el número 178, identificada con la prueba de José del Castillo, y el número 193, identificada con la prueba de Ginés Andrés de Aguirre⁵².

En 1821, la Academia propuso la venta de una serie de cuadros de su colección en vista de que estaban muy estropeados, ordenándose al conserje rebajar su tasación una tercera parte para facilitar su despacho. Según la lista confeccionada el 23 de octubre, al regente de la imprenta de Ibarra en Madrid, Agustín Ramón García, se le haría entrega, por derecho a cuenta de una deuda de 27.213 reales y 12 maravedís, de los lienzos registrados con el número 5: “El conde Peransúrez rindiendo homenaje al rey don Alonso el Batallador, señalado en el n° 178, pintado por don José del Castillo”, en 53 reales y 22 maravedís, a pesar de que su tasación era de 80 reales; y el número 50: “El conde de Peransúrez rindiendo homenaje del rey don Alonso el Batallador, por don Ginés Aguirre, con el n° 193”, en 100 reales, estando tasado en 150 reales; mientras que el secretario Martín Fernández de Navarrete adquiriría, por la misma cantidad que el anterior, el número 20: “El mismo asunto que el n° 5 pintado por don Domino [sic] Álvarez: con el n° 170”. No obstante, por noticias recogidas el 22 de enero de 1822 se sabe que, de todas las pinturas señaladas, únicamente se había vendido el supuesto lienzo de Castillo al citado Agustín Ramón García⁵³. De esta forma, dos años después, sólo se recogían dos pinturas que correspondían a pruebas de la oposición, que quedaron guardadas en la pieza del balcón que da al patio pequeño⁵⁴. Pérez Sánchez llegó a identificar una de estas obras, catalogándola como la prueba de Álvarez o de Castillo (antiguo número 170), mientras que el otro cuadro (antiguo número 193), identificado como un *Capitán arrodillado ante un emperador*, lo interpretaba como una obra académica del siglo XVIII⁵⁵. Según lo inscrito en el inventario de 1804, Ascensión Ciruelos y María Victoria Durá adjudicarían las dos obras a Álvarez y a Aguirre respectivamente y así siguen figurando hoy en día entre los fondos de la docta corporación⁵⁶.

mes de junio de 1745 años, Madrid, 21 de noviembre de 1758, Archivo RABASE, sign. 2-57-1: “Ydem dos dibujos o pruebas que hicieron los opositores don Domingo Álvarez y don Joseph Castillo para la plaza de Roma de este presente año 1758”.

⁵² *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1804, Archivo RABASE, sign. 3-617: “170.- El conde Peransúrez rindiendo homenaje al rey don Alonso el Batallador, por don Domingo Álvarez, quadro de oposición a pensión en Roma, marco corleado. / 178.- El asunto del número 170, por don Joseph del Castillo. / 193.- El asunto del número 170 por don Ginés de Aguirre”.

⁵³ *Reclamaciones y devoluciones de obras de arte*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 1-36-1 (Navarrete Martínez, 1999: 380).

⁵⁴ *Copia del Inventario general y sus adiciones pertenecientes a la Academia de nobles artes de San Fernando*, Madrid, 1824, Archivo RABASE, sign. 3-620.

⁵⁵ Pérez Sánchez, 1964: 26 y 37.

⁵⁶ Núm. inv. 0361, óleo sobre lienzo, 104 x 125 cm, y núm. inv. 0213, óleo sobre lienzo, 105 x 126 cm, (Ciruelos Gonzalo / Durá Ojea, 1994: 318-319).



Fig. 1. José del Castillo, *Per Ansuárez ante Alfonso el Batallador* (1758), núm. inv. 213, óleo sobre lienzo, 105 x 126 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Resultaba difícil poder adscribir la citada obra reseñada con el número 193 al corpus artístico de Aguirre, pues salta a primera vista que la pintura demuestra estar en consonancia con los pinceles del pintor madrileño José del Castillo⁵⁷ (fig. 1). Restaba saber el paradero de aquel cuadro que se señalaba como obra de Castillo y que se vendió al señalado Agustín Ramón García para poder aclarar su autoría, pues todo inducía a pensar en un error de adjudicación de los lienzos durante el proceso de redacción del inventario de la Academia de 1804. Así ha sido. Recientemente, en la sala Abalarte Subastas de Madrid, ha aparecido ese cuadro, mal atribuido al pintor napolitano Francesco Mura e interpretado de forma dudosa como una *Escena de la vida de Alejandro Magno con su caballo Bucéfalo al fondo*⁵⁸. Posee las medidas prescritas en el concurso y lleva impreso en el ángulo inferior derecho, con pintura blanca, el número de inventario 178. En cuanto a su estilo, en modo

⁵⁷ López Ortega, 2014, tomo II: 10-12.

⁵⁸ *Abalarte Subastas*, Madrid, 20-10-2020, núm. lote 159 (óleo sobre lienzo, 125,5 x 104 cm, colección Ángel Barrero y Aníbal Blanco).



Fig. 2. Ginés Andrés de Aguirre, *Per Ansúrez ante Alfonso el Batallador* (1758), núm. inv. 1546, óleo sobre lienzo, 125,5 x 104 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

alguno se puede adscribir a José del Castillo, a quien, en función de lo señalado en el citado inventario de 1804, se ha atribuido por la Academia de San Fernando, quien ha vuelto a adquirir la pintura⁵⁹. Las figuras son propias de las maneras de Ginés Andrés de Aguirre, así como el modo en que están resueltas las texturas de las telas y los brillos y reflejos de la armadura del conde y del guardia que está a su lado, además del modelado anatómico del sayón y el propio equino, al cual el primero sostiene con una rienda. También el cromatismo encaja con el del murciano, de tintas suaves, y el tratamiento del paisaje y del extenso celaje (fig. 2).

No se sabe cuándo ingresó la obra de Aguirre en la Academia, pues no consta ni en la documentación de archivo ni en el citado inventario de 1758. Es posible que pasase a formar parte de sus fondos cuando, apenas transcurridos los dos meses desde la finalización del concurso a las pensiones de Roma, la Academia anunciase la vacante de una serie de becas para que los alumnos con menos recursos cursasen sus

⁵⁹ Núm. inv. 1546. Ha sido subastado con un precio de salida de 20.000 euros, ingresando en los fondos de la docta corporación por esa misma cantidad a cargo de la herencia Guitarte.

estudios en la Corte. En junta particular celebrada a finales de septiembre de 1758, se acordó que para otorgar estas pensiones “se haga oposición arreglada al método establecido para las de Roma [...]”⁶⁰. Sin embargo, a mediados de noviembre, sin que conste celebración de prueba alguna y previa entrega por parte de Aguirre de un memorial, donde dejaba constancia de su aplicación en los estudios y su extrema pobreza, se le concedía una beca de estudios por la sección de Pintura⁶¹. Una deferencia hacia el pintor que sólo se explica si como confesó el marqués de Sarria, consiliario de la Academia, en el concurso para las pensiones a Roma, “se había hecho alguna injusticia a don Ginés Aguirre, porque los inteligentes y los mismos opositores confesaron a una voz que el quadro de éste era el mejor de todos [...]”⁶². Tal vez la Academia adquiriese el cuadro del murciano como prueba para la adjudicación de su beca, pues al resto de pretendientes se les instó a concurrir “si quieren obtener las pensiones referidas al concurso que se ha de abrir”⁶³.

El 16 de noviembre de 1758 Ginés Andrés de Aguirre era nombrado pensionado de Pintura en la Corte. Estaba sujeto a seguir una instrucción, a imitación de la redactada para los pensionados en Roma. En ella se le obligaba a asistir por las mañanas y por las tardes al obrador privado de un director de estudios y por las noches a las clases de la Academia. La elección del expresado director se dejó en sus manos, siempre y cuando perteneciese a la docta corporación. Tiempo después se sabría que para dicho cargo el murciano había señalado al teniente director por la sección de Pintura, Antonio González Velázquez (1723-1794)⁶⁴.

ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y GINÉS ANDRÉS DE AGUIRRE

La estrecha relación documentada entre el madrileño Antonio González Velázquez y Ginés Andrés de Aguirre a partir de 1754, pocos meses después de que el primero regresase a Madrid, tras varios años de ausencia, sólo se entiende si se hubiese iniciado tiempo atrás, cuando ambos coincidieron en los estudios de dibujo de la Junta Preparatoria. Una amistad que se afianzó al compartir vecindad, ya que Antonio vivía en el domicilio que su madre Ana Viret poseía en la calle de los Tres Peces⁶⁵, muy próximo al que ocupó el murciano tras su asentimiento en la Corte. A pesar de ser sólo un lustro mayor que Aguirre, Antonio Velázquez hacía

⁶⁰ *Junta particular de 28 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 3-121, f. 34.

⁶¹ Documentos I y 2.

⁶² *Junta particular de 17 de septiembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 3-121, f. 26.

⁶³ *Junta particular de 16 de noviembre de 1758*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 3-121, ff. 43 y 44.

⁶⁴ López Ortega, 2017-2018: 35-36.

⁶⁵ En 1741, se registraba al hermano de Antonio, Alejandro, habitando en el domicilio familiar: “Calle de los 3 Pezes entrando por la de Santa Ysabel zera yzquierda [...] 14. Propia. / Josepha Benita Virete. / Doña Ana Virete. / Don Francisco Virete. / Don Bernardo de León. / Joseph González. / Ysabel González. / Pedro López. / Alejandro González Velázquez [...]” (Archivo Histórico Diocesano de Madrid (en adelante AHDM), caja 9.195/13). Ni Antonio González Velázquez aparece citado en el domicilio ni Ginés de Aguirre lo hace en el suyo de la calle de los Ministriles.

tiempo que había iniciado su carrera como pintor junto a sus hermanos mayores Luis (1715-1763) y Alejandro (1719-1772)⁶⁶.

En 1746, después de haber contraído matrimonio, Antonio marchó a Roma como pensionado por la Junta para cursar sus estudios bajo la dirección del pintor italiano Corrado Giaquinto⁶⁷. Desde la Ciudad eterna se trasladó en 1752 a Zaragoza, donde, por orden del secretario de Estado y protector de la Academia, José de Carvajal y Lancaster, ejecutaría la decoración de la Santa Capilla de la iglesia metropolitana del Pilar. Tras concluir con el encargo, regresó a Madrid, en marzo de 1754, concediéndosele por real orden el título de teniente director por la sección de Pintura y, por tanto, el de académico, en atención al mérito desplegado primero en Roma y después en la ciudad del Ebro.

Recién llegado a la Corte, Antonio, viudo y con dos hijas a su cargo⁶⁸, se instaló junto a Ginés Andrés de Aguirre en un domicilio que éste había arrendado en la calle de la Magdalena. Junto a ellos consta que vivía una criada, María Antonia Teresa Anzano Morlans⁶⁹. A finales de 1754, Ginés Andrés de Aguirre actúa como testigo en el testamento otorgado por Antonio González Velázquez a favor de sus dos hijas, nombrando como curadores a Pedro Samanier y a José Ramírez de Arellano⁷⁰.

Antonio no permaneció mucho tiempo domiciliado en la calle de la Magdalena, pues se sabe que poco después había arrendado un inmueble en la plazuela de Matute, propiedad de Nicolás Sánchez de Arellano⁷¹. En dicha vivienda y gracias a su nueva condición de profesor de la Academia, abrió obrador y comenzó a ejercer una importante labor docente, a la que no se vio ajeno el murciano. Allí, Ginés Andrés de Aguirre se iniciaría en el nuevo estilo que, procedente de Roma, traía consigo el madrileño y que ya era conocido en la Corte gracias a la llegada el año anterior de su maestro Corrado Giaquinto (1703-1766), nombrado en agosto de 1753 primer pintor de cámara y el 8 de diciembre de ese año director general de la Academia de San Fernando.

⁶⁶ Cánovas del Castillo, 2004, tomo II. Antonio había colaborado con sus hermanos en varios trabajos relacionados con la decoración del Coliseo del real sitio del Buen Retiro y en algunas obras, todavía no esclarecidas, en la iglesia del convento de carmelitas descalzas de San Hermenegildo, situado en la calle de Alcalá de Madrid, donde en 1743 Antonio se trasladó a vivir (AHDHM, caja 4.027/86).

⁶⁷ Cánovas del Castillo, 2018: 1128-1152.

⁶⁸ La primera mujer de Antonio Velázquez, María Rodríguez de Machado, falleció el 6 de diciembre de 1752 en Zaragoza, habiendo tenido con Antonio dos hijas en Roma: Lorenza, nacida el 2 de abril de 1749, y María Manuela, que vino al mundo el 9 de noviembre de 1751 (Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 47-48, y tomo III: 249-252).

⁶⁹ En 1764, el cura párroco de la iglesia de San Sebastián de Madrid, Pedro López Castiñeira, declararía que tanto el murciano como María Antonia Teresa Anzano Morlans eran parroquianos de San Sebastián, habiendo vivido ambos en la calle “de la Magdalena [...]” (documento 8). Hecho que viene a corroborar Antonio Velázquez, cuando, al poco de regresar a Madrid, declarase que vivía “en la calle de la Magdalena, casas de las monjas de las Maravillas” (AHDHM, caja 4.344/23).

⁷⁰ Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 51.

⁷¹ AHDHM, caja 4.178/50. En 1756, Antonio Velázquez no mencionaba que hubiese vivido en la calle de la Magdalena, lo que lleva a pensar que el tiempo que permaneció allí no excedió de los seis meses.

Aparte de instruirle en los modos del italiano, Antonio enseñaría a Aguirre la práctica del *buon fresco* italiano. El dominio de esta técnica por parte de González Velázquez no sólo estaba avalado por sus trabajos romanos y zaragozanos, sino que durante estos años inició una frenética carrera de encargos decorativos para diversas iglesias y conventos de Madrid, de los que a buen seguro tuvo conocimiento Aguirre, cabiendo la posibilidad de que le llegase a asistir en alguno de ellos⁷².

En abril de 1756, Antonio se casó en segundas nupcias y en secreto con la catalana María Manuela Tolosa y Aviñón, actuando Aguirre como testigo en el capital e inventario de bienes llevados por Antonio al matrimonio y en la carta de dote de María Tolosa, así como en los testamentos que otorgó conjuntamente el matrimonio en 1757 y 1758⁷³.

El 11 de enero de 1757 nacía en la plazuela de Matute la primera hija de Antonio González Velázquez y María Manuela Tolosa y Aviñón, María Higinia, que no llegó a cumplir el año de edad, siendo su madrina María Antonia Teresa Anzano Morlans, la criada que se encontraba al servicio doméstico de Aguirre y a quien Antonio González Velázquez había tratado con asiduidad durante los meses de residencia en la calle de la Magdalena⁷⁴. Ésta, que debía de tener buena relación con el matrimonio González Velázquez, fue también la madrina de otro de sus hijos: Gregorio Antonio, nacido el 17 de noviembre de 1759, en un inmueble que durante los meses de embarazo de María Tolosa pasó a administrar Antonio González Velázquez en la calle del Lobo (actual calle de Echegaray)⁷⁵ y donde, en ese tiempo, se trasladaron a vivir Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Teresa Anzano⁷⁶. Es posible que este traslado obedeciese a su nueva condición como pensionado por la Academia, pues, de esta forma, podría trabajar codo con codo con su director de estudios en las obras que le encomendase la Junta.

A finales de noviembre de 1760 el propio Antonio sustituía a Aguirre como padrino en el bautizo del hijo de un tal Francisco Hernández y su mujer Rosa

⁷² En 1757, Antonio junto a sus dos hermanos ejecutarían las pinturas de la iglesia del convento de la Visitación, también conocido como Salesas Reales, bajo la dirección de Corrado Giaquinto. Al año siguiente y en colaboración con Luis y Alejandro, se embarcaría en la decoración de la bóveda de la iglesia del convento de las Descalzas Reales, repintada en el siglo XIX, para más tarde ejecutar las pinturas del techo de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (1759/1760), nuevamente junto a sus hermanos Luis y Alejandro (interviniendo este último en la decoración de los retablos). A todas estas obras para iglesias y conventos de Madrid, se sumaría, durante los años sesenta, su labor al fresco en diferentes techos de las estancias del Palacio real Nuevo de Madrid (Arnaiz, 1999; Cánovas del Castillo, 2004, tomo II).

⁷³ Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 55-64, y tomo III: 259-267.

⁷⁴ Fernández García, 1988: 25.

⁷⁵ Fernández García, 1995: 160.

⁷⁶ Tanto Ginés Andrés de Aguirre como María Antonia Teresa Anzano declararían, a mediados de septiembre de 1764, que vivían “en la calle del Lobo, casas de don Antonio Velázquez, ha doze años” (documentos 7 y 8); lo que situaría su traslado en 1752. Testimonio que no se ajusta a la realidad, pues, como se ha señalado, Antonio González Velázquez no pasó a administrar el citado inmueble hasta 1759, fecha en la que se debe de situar el traslado de Aguirre y María Antonia.

Brado⁷⁷. María Antonia Anzano volvería a sacar de la pila a los dos siguientes hijos de Antonio Velázquez: Pablo Antonio, bautizado el mismo día de su nacimiento, el 25 de enero de 1761, y María Teresa, que recibió el nombre en su honor, nacida y bautizada el 24 de mayo de 1762⁷⁸. Mientras que Ginés Andrés de Aguirre fue el padrino del siguiente hijo de Antonio González Velázquez, el futuro pintor Zacarías González Velázquez, nacido el 5 de noviembre de 1763⁷⁹.

Precisamente, entre 1754 y 1763, se pueden atribuir una serie de obras a Aguirre que no se pueden entender sino es a través de su pupilaje en el obrador del madrileño y que demuestran su adiestramiento dentro de los parámetros del estilo rococó introducido por Corrado Giaquinto en la Corte.

Procedente de una colección particular, se conserva un borrón que reproduce *La aparición de la Cruz en el día del Juicio Final*, según el fresco ejecutado por Corrado Giaquinto para la bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme en Roma⁸⁰. Una obra que se viene atribuyendo indistintamente a Antonio González Velázquez⁸¹ o a Francisco de Goya⁸² por parte de la historiografía. Soledad Cánovas no muestra un juicio concluyente al respecto, pues si bien aprecia las maneras rápidas y firmes de Antonio Velázquez, no llega a identificar del todo el estilo del pintor. Además, observa que los rostros y algunas figuras se alejan de sus modelos, por lo que lo atribuye con reservas al madrileño⁸³.

La pincelada, como muy bien observa la investigadora, se puede identificar con la de Velázquez, no obstante, de ser más pastosa y poco uniforme, que modela para construir las formas. Las figuras, consideradas ajenas al madrileño, son propias de un aprendiz que está estudiando el ejercicio de la pintura, construidas con una inseguridad patente. Por todas estas circunstancias, se va a atribuir aquí a Ginés Andrés de Aguirre, de quien se perciben ciertos estilemas palpables en obras posteriores. Se trataría de un ejercicio ejecutado por Aguirre durante su formación con Velázquez, bien a través de un modelo facilitado por el pintor madrileño o por el propio Giaquinto.

De la *Urania* de la colección del marqués de Canales de Chozas en Madrid, ya se apuntó en su día que era obra de juventud de un pintor próximo al molfetés, muy cercano a los modos de los González Velázquez, a cuyo círculo pertenecía⁸⁴. Se debe de incidir en lo expuesto e incluirlo dentro de la producción del joven Ginés Andrés de Aguirre: el modelado de las nubes a través de grandes masas de pigmento y la construcción de las figuras mediante planos generales y sumarios,

⁷⁷ Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 55-56.

⁷⁸ Fernández García, 1988: 25; 1995: 160.

⁷⁹ Fernández García, 1988: 25; 1995: 161; Núñez Vernis, 2000: 370.

⁸⁰ Óleo sobre lienzo, 62 x 49 cm.

⁸¹ Morales y Marín, 1986: 105; Arnaiz, 1999: 81.

⁸² Buendía, 1986, lám. XVa; Morales y Marín, 1990: 56-57; Mangiante, 1992: 37 [reed. 2008: 69]; Morales y Marín, 1994b: 364.

⁸³ Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 168.

⁸⁴ Óleo sobre lienzo, 56 x 42 cm (López Ortega, 2014, tomo II: 114).



Fig. 3. Ginés Andrés de Aguirre según el original de Corrado Giaquinto, *Urania* (1754/1763), óleo sobre lienzo, 56 x 42 cm, colección del marqués de Canales de Chozas, Madrid.

sin percibirse la línea del dibujo, son razones de peso para que forme parte de su catálogo (fig. 3).

Del mismo modo, se pueden poner en relación con el pintor murciano los dos dibujos que reproducen la decoración ejecutada por Pietro da Cortona en las bóvedas del crucero y del ábside de la iglesia de Santa Maria de Vallicella en Roma, conservados en la Biblioteca Nacional de España (Madrid): *La Trinidad* y la *Visión de san Felipe Neri* o la *Asunción de la Virgen* (figs. 4 y 5). Según la inscripción a tinta que presentan, fueron catalogados por Barcia como trabajos del pintor Mariano Salvador Maella, al que siguió Morales y Marín en su monografía sobre el valenciano⁸⁵. No obstante, José Manuel de la Mano no compartió su opinión, al no incluirlos en su libro sobre los dibujos del pintor⁸⁶. Recientemente, en nota manuscrita firmada por Bonaventura Bassegoda (el 24 de noviembre de 1999), se vienen atribuyendo en la institución al pintor madrileño José del Castillo⁸⁷.

⁸⁵ Núms. inv. Dib/13/5/65 y 66, 213 x 318 mm y 219 x 320 mm respectivamente, ambos a lápiz negro sobre papel verjurado amarillento (Barcia, 1906, núm. 1.344; Morales y Marín, 1996: núm. 213).

⁸⁶ Mano, 2011a.

⁸⁷ López Ortega, 2014, tomo II: 373.



Fig. 4. Ginés Andrés de Aguirre según el original de Pietro da Cortona, *La Trinidad* (1754/1763), núm. inv. Dib/13/5/65, lápiz negro sobre papel verjurado amarillento, 213 x 318 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 5. Ginés Andrés de Aguirre según el original de Pietro da Cortona, *Visión de san Felipe Neri* (1754/1763), núm. inv. Dib/13/5/66, lápiz negro sobre papel verjurado amarillento, 219 x 320 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 6. Ginés Andrés de Aguirre, *El martirio de Santa Bárbara* (1754/1763), lápiz negro sobre papel azulado grisáceo, 316 x 188 mm, Galería Caylus, Madrid.

La construcción de las figuras a partir de formas geométricas, su canon, así como la manera de traducir las manos y los rostros de los personajes, muestran similitudes con la primera producción pictórica de Aguirre y, por tanto, se pueden adscribir a su mano. Es probable que fueran ejecutados a partir de sendos diseños que le fueron facilitados por Antonio González Velázquez, quien debió de estudiarlos en Roma y traerlos en su equipaje tras su regreso a España. Los dibujos son propios de un estudiante del arte de la pintura, más preocupado en encajar la composición que en detenerse en construir sus formas.

Relacionado con estos y propiedad de la Galería Caylus de Madrid, ha salido a la venta recientemente un dibujo en la sala Alcalá Subastas de Madrid que representa *El martirio de Santa Bárbara*⁸⁸, que bien se puede también incluir en el corpus gráfico del murciano (fig. 6).

Como pensionado de la Academia, Ginés Andrés de Aguirre ejecutaría, a lo largo de los primeros meses de 1759 y bajo la dirección de Antonio González Velázquez,

⁸⁸ Lápiz negro sobre papel azulado grisáceo, 316 x 188 mm (*Alcalá Subastas*, Madrid, 28-3-2019, lote núm. 942. Su precio de salida se fijó en 900 euros, sin conseguir un precio de remate).



Fig. 7. Ginés Andrés de Aguirre según el original de Diego Velázquez, *El retrato ecuestre del conde-duque de Olivares* (1759), núm. inv. 857, óleo sobre lienzo, 297 x 240 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

una serie de copias de obras de la colección privada del marqués de la Ensenada⁸⁹: *El retrato ecuestre del conde-duque de Olivares* (fig. 7) y *El retrato del papa Inocencio X*, por los originales del pintor sevillano Diego de Velázquez, la reproducción de una obra anónima del siglo XVII, *Un joven embozado*, y una reproducción de la *Derrota y anuncio de la muerte de Sísara*, según el boceto realizado por el pintor Luca Giordano para la decoración al fresco de la cúpula de Santa Maria Donnarómíta en Nápoles, así como *La batalla de Clavijo*, según el boceto ejecutado por Corrado Giaquinto para la decoración del platillo de ingreso de la Capilla del Palacio real Nuevo de Madrid. Se vería obligado a participar en los premios generales de la docta corporación, celebrados en 1760 y 1763, donde cosecharía rotundos fracasos; a pesar de lo cual, en el primero, conseguiría con carácter retroactivo un primer premio de Pintura por el concurso celebrado en 1757, y llegaría a ejecutar el retrato del rey Carlos III para el dosel de la sala de juntas de la Academia, que finalmente fue desechado en favor de otro ejecutado por el pintor agredañeo Joaquín Inza (1736-1811). Para el 31 de agosto de 1763 su pensión había expirado⁹⁰.

⁸⁹ López Ortega, 2018: 45.

⁹⁰ Documentos 3-6 (López Ortega, 2017-2018: 36-46).

SU PRIMER MATRIMONIO

Era usual en el Antiguo Régimen que cuando un artista alcanzaba su capacitación profesional fuera seguida al poco tiempo de su matrimonio y Aguirre no resultó ser una excepción, pues, a mediados de agosto de 1764, se comprometía en matrimonio con la citada María Teresa Antonia Anzano Morlans. El 14 de septiembre de ese año, los contrayentes se presentaron ante el licenciado presbítero José Armendáriz y Arbeloa, vicario de la villa de Madrid y su partido, con la intención de que les abriese los despachos necesarios para poder contraer matrimonio⁹¹.

María Teresa había nacido el 16 de enero de 1727 en Albero Bajo, perteneciente al obispado de Huesca. Era hija de Miguel Anzona Morlans, natural de la propia Albero, y Rita Sarvisé, que lo fuera de Bospén (también en Huesca). Ese mismo día recibió las aguas del bautismo en su iglesia parroquial⁹². Debió de trasladarse a Madrid hacia 1738 para emplearse en el servicio doméstico, primero en la casa de Juana Suárez, sita en la calle de Atocha, y después en unas casas de administración en la citada calle de la Magdalena, donde todo parece indicar que los contrayentes debieron de conocerse⁹³.

En los autos, actuaron como testigos el pintor zamorano Pedro Luelmo y el notario oficial segundo de la audiencia de Madrid, Juan Miguel de Iriarte, con quien ambos tenían amistad desde hacía siete años. Fueron amonestados en la parroquia de San Sebastián en tres días festivos: el 16, 21 y 23 de septiembre, y no surgiendo impedimento alguno, se mandó la licencia oportuna para desposarlos⁹⁴.

El 7 de octubre, Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Anzona Morlans contraían matrimonio en la iglesia de San Sebastián de Madrid, siendo testigos José Alarcón, Juan Martínez y Gregorio Martín. Ese mismo día el matrimonio fue velado⁹⁵.

Ginés Andrés de Aguirre y su mujer debieron de permanecer algún tiempo junto al matrimonio González Velázquez en la calle del Lobo. A comienzos de 1765, el pintor valenciano Mariano Salvador Maella (1739-1819) volvió a Madrid tras

⁹¹ AHDM, caja 4.344/23.

⁹² “En la yglesia parroquial de Alvero Bajo a diez y seis días del mes de enero del año mil setezientos veinte y siete, yo mosén Juan Bolea, cura de esta iglesia, bautizé una niña que nació el mismo día arriba dicho. Hija legítima de Miguel Morlans y Rita Sarvise, legítimamente casados, parroquianos de esta iglesia. A la bautizada le fue puesto por nombre María Antonia y fueron sus padrinos, que la tubieron, Joseph Pablo Mancebo, hijo de don Joseph Pablo y María Barón, y Lorenza Morlans, casada con Joseph Anzano; todos parroquianos de esta yglesia. Les advertí el parentesco espiritual y obligación= Mosén Juan Bolea Vicario de dicho lugar [rubricado]” (*Partida de bautismo de María Antonia Morlans, primera mujer de Ginés Andrés de Aguirre*, Albero Bajo (Huesca), 16 de enero de 1727, Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Rosa de Albero Bajo, Libro de bautismos 1, f. 37; AHDM, caja 4.344/23).

⁹³ Documento 7.

⁹⁴ Documentos 9 y 10. El 7 de abril de 1766 el propio Aguirre fue testigo del matrimonio y de las velaciones nupciales del pintor Pedro Luelmo y su mujer Micaela Iglesias (*Libros de matrimonios 26 (1765-1771)*, AHDM, Archivo parroquial de la iglesia de San Martín de Madrid (en adelante Archivo SMM), f. 33).

⁹⁵ Documento 12.

formarse durante más de seis años en Roma. A su regreso, se instaló en las casas que Manuel Alarcón poseía en la calle de las Beatas⁹⁶. Desde entonces, no dejó de tener relación con Antonio González Velázquez, además de con Aguirre; iniciándose entre ambos una estrecha amistad. En enero de 1767, el valenciano se comprometía en matrimonio con la segunda hija de Antonio González Velázquez, María Manuela, con quien casó a comienzos de abril en la iglesia de San Sebastián de Madrid, actuando como testigo el propio Aguirre. El nuevo matrimonio permaneció en el inmueble familiar de la calle del Lobo⁹⁷.

A los problemas de espacio en la casa, con la venida al mundo de nuevos vástagos de Antonio González Velázquez, se sumaron, en abril de 1769, las obras dirigidas por el arquitecto Antonio Pío destinadas al arreglo de la pared principal del cuarto que caía a la calle del Lobo⁹⁸. Esta intervención, cuyo lapso de tiempo se desconoce, debió de provocar que todos los miembros de la casa buscasen un nuevo hogar donde poder habitar. Se sabe que el siguiente hijo de Antonio González Velázquez nació en un domicilio de la calle del Olmo (en 1771), así como el resto de los que llegó a tener el matrimonio. Ginés Andrés de Aguirre también abandonaría el inmueble por aquellas fechas, pues, en junio de 1775, el pintor y su mujer vivían junto a una criada, María Orejón, en el cuarto derecho de la segunda planta del número 14 de la calle de las Huertas, denominada casa de Grimaldi, perteneciente a la parroquia de San Sebastián⁹⁹. En este nuevo inmueble y con buenas perspectivas profesionales, debió de abrir un pequeño obrador para trabajar en las obras que le iban encomendando.

PRIMERAS OBRAS

En septiembre de 1764, Ginés Andrés de Aguirre sería nombrado académico supernumerario de la Academia de San Fernando y comenzaría a recibir sus primeros encargos como pintor¹⁰⁰. Para la Real Academia de la Historia, llegaría a ejecutar los retratos de dos de sus difuntos directores.

El 1 de noviembre de aquel año fallecía en Madrid el director de la Academia de la Historia Agustín de Motiano y Luyando (perpetuo por real cédula de 9 de agosto

⁹⁶ Mano / Matilla, 2013: 505-506.

⁹⁷ Morales y Marín, 1996: 271-272.

⁹⁸ Cánovas del Castillo, 2004, tomo II: 103.

⁹⁹ “Calle de las Huertas derecha, entrando por la Plazuela del Ángel / 1º Casa de Grimaldi nº 14 / [...] / 2º derecho / don Ginés de Aguirre / doña María Antonia Morales [*sic*] / } / María Orejón... soltera / [...]” (AHDM, caja 9.204/2, ff. 133-134). Ese mismo año se registraba a Antonio González Velázquez en su domicilio de la calle del Olmo: «Calle del Olmo, yzquierda por la de Santa Ysavel [...] / 10. de don Juan Facundo Domínguez. nº 31 [...] 2 / Don Antonio Velázquez / Doña Manuela Tolosa / } / Doña María Theresa Velázquez... soltera / Zacarías Velázquez... confesado / Ysidro Velázquez... confesado / Francisco Yela... soltero [tachado] / Victoria Saz... soltera / Ysavel Saz... confesada / [...]” (f. 318).

¹⁰⁰ López Ortega, 2017-2018: 45.

de 1745). Cuatro días después, se acordaron las honras fúnebres que la Academia le habría de brindar: cien misas por su alma en la iglesia del convento de los Trinitarios calzados, cuya oración se solicitó al académico Juan de Aravaca y que rehusó redactar al día siguiente por motivos que se desconocen, o un elogio encargado al académico numerario Lorenzo Diéguez y Ramírez, que finalmente llevaría a cabo, a comienzos de 1765, el oficial de la Secretaría Estado y sobrino del difunto director Eugenio de Llaguno y Amírola. En esa misma sesión, se acordó ejecutar un retrato a tamaño natural de Montiano, a imitación de lo que se había dispuesto con los difuntos directores de la Real Academia de la Lengua Española. Para la elección del pintor que debía de ejecutarlo, se encargó su contrata al académico de la Academia de la Historia y secretario de la Academia de San Fernando, Ignacio de Hermosilla y Sandoval, a quien se previno que el pintor que lo ejecutase debía de presentar un bosquejo para indicarle dónde se debían de colocar una serie de adornos y la inscripción que acompañaría al efigiado¹⁰¹.

A mediados de noviembre, Hermosilla presentó en la Academia de la Historia seis diseños ejecutados por Ginés Andrés de Aguirre. La Junta eligió aquél que hubo de rubricar el secretario. Se propuso que la inscripción, aprobada a finales de mes, se situase en la parte inferior del retrato, encerrada en un zócalo imitado en piedra, y fuese redactada por el marqués de Valdeflores, Luis José Velázquez de Velasco, donde se debían de recoger las fechas, los méritos y los cargos institucionales más importantes de su vida, creándose así un prototipo al que seguirían en todo los retratos que se encargasen en lo sucesivo¹⁰². En junta ordinaria celebrada el 8 de febrero de 1765, Hermosilla presentó el retrato concluido, arreglado a las modificaciones que se previnieron en noviembre, suprimiendo el óvalo donde debía de ir inscrito Montiano para que se apreciase mejor su figura. Se acordó entonces pagar al pintor 80 pesos, que se diseñara su marco y que la pintura se llevase a casa del director interino¹⁰³. El 15 de febrero se libraron a favor del murciano 20 doblones por su trabajo¹⁰⁴.

Agustín Gabriel de Montiano y Luyando (fig. 8) está de pie y de medio cuerpo, girado en tres cuartos hacia la izquierda; lleva peluca empolvada y viste una casaca color burdeos con botones dorados, camisa blanca con chorreras y puños de encaje de seda y chaleco azafranado decorado con flores y roleos haciendo juego con las bocamangas de la casaca. Con su mano derecha sostiene los estatutos de la Academia (redactados por el propio Montiano y aprobados por real cédula de 17 de junio de 1738) que apoya sobre un escritorio en el que se sitúa un libro, mientras que su brazo izquierdo descansa sobre un bastón. Al fondo de la escena, a la izquierda, se aprecia una librería, en cuyas baldas se distinguen varios títulos escritos por el

¹⁰¹ *Sesión del 5 de noviembre de 1764*, Madrid, Archivo de la Real Academia de la Historia (en adelante Archivo de RAH), IV (Pérez de Guzmán y Gallo, 1917: 192-193).

¹⁰² *Sesiones del 16 de noviembre y 23 de noviembre de 1764*, Madrid, Archivo de la RAH, IV.

¹⁰³ *Sesión del 8 de febrero de 1765*, Madrid, Archivo de la RAH, IV.

¹⁰⁴ González Zymra / Frutos Sastre, 2002: 33-34.



Fig. 8. Ginés Andrés de Aguirre, *Agustín Gabriel de Montiano y Luyando* (1764/1765), núm. inv. 313, óleo sobre lienzo, 127 x 92 cm, Real Academia de la Historia, Madrid.

efigiado: *Memoriales en derecho*, *Observaciones sobre la Oda*, *Avisos para la traducción*, *Virginia Tragedia*, *Memoriales del terremoto de 1755*, *Coloquio histórico*, etc. En el ángulo superior derecho, se representa, partido en dos, el escudo de armas de los Montianos y los Luyandos: a la izquierda, los Luyandos, en campo de oro, con cinco corazones en aspa; y a la derecha, los Montianos, con un árbol de sinople, surmontado de tres flores de lis de oro, puestas en situación de faja y dos lobos de sable, uno sobre otro, pasantes al pie de un tronco.

Ejecutado con una sobriedad manifiesta por el marcado dibujo y la parquedad cromática de tonos tornasolados, mantiene el constante uso de un fuerte claroscuro con el que envuelve a la figura. No se dejan de encontrar afinidades con los retratos ejecutados por Luis González Velázquez que se conservan en la iglesia parroquial de Valgañón (La Rioja)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Núm. inv. 313, óleo sobre lienzo, 127 x 92 cm, Real Academia de la Historia, Madrid. En el zócalo se sitúa la siguiente inscripción: "EL SEÑOR D. AGUSTIN DE MONTIANO Y LUYANDO / DEL CONSEJO DE S. MAG. SU SECRETARIO DE CAMARA DE GRACIA Y JUSTICIA Y ESTADO / DE CASTILLA / PRIMER DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA

El segundo retrato fue ejecutado tres años después, cuando se daba noticia en sesión celebrada en la Academia el 17 de junio de 1768 que, otra vez por mediación de Hermosilla, Ginés Andrés de Aguirre había pintado el retrato de su primer director, Ildefonso Verdugo de Castilla, conde de Torrepalma (1706-1767), por el que cobró 1.200 reales, a los que se debían de añadir 157 reales por su marco dorado¹⁰⁶. A comienzos de agosto, Hermosilla presentó la obra ante la junta¹⁰⁷. Según se desprende de una noticia recogida en sus actas y fechada en 1774, para retratar al conde, Aguirre hubo de echar mano de una miniatura en la que su edad era notablemente inferior a la que tenía cuando ocupó el cargo de director de la Academia de la Historia. Por este motivo y para evitar estos inconvenientes, se acordó que en adelante el retrato que se debería de hacer a los nuevos directores se ejecutase nada más asumir el cargo¹⁰⁸.

Mucho más frío y artificial que el retrato de Montiano, en el de *El conde de Torrepalma* (fig. 9) se condensan los nuevos aires clasicistas que empezaban a imperar en la Corte. Sigue el modelo anterior, de pie y de frente, aunque girado en tres cuartos hacia la derecha. Lleva peluca empolvada, recogida en su parte posterior por una cinta negra, y viste con pañuelo al cuello, camisa blanca con chorreras y puños de encaje de seda, un chaleco brocado gris plateado y casaca de terciopelo azul con bordados dorados en sus ribetes y bocamangas. Apoya su brazo izquierdo sobre una mesa cubierta por un paño de terciopelo rojo y libros e introduce la mano derecha en el bolsillo de su pantalón. Vuelve a situar una librería al fondo (esta vez en la zona derecha) y prescinde del escudo de armas del efigiado¹⁰⁹.

En 1766 y junto al pintor madrileño José del Castillo, realizó la decoración de las pechinas de la cabecera de la iglesia de Santa Cruz de Madrid con la representación de los cuatro Evangelistas. Trabajo por el que recibieron 4.400 reales el 1 de agosto¹¹⁰; se supone que 2.200 reales cada uno, ya que cada pintor realizó dos

DE HISTORIA. PERPETUADO/ EN 19 DE JULIO DE 1745. / NACIO EN VALLADOLID EN 1º DE MARZO DE 1697. MURIO EN MADRID EN 1º DE NOVIEMBRE / DE 1764 A LOS 67 AÑOS Y OCHO MESES DE EDAD. / ESPAÑA, QUE EN SU HISTORIA FIEL ADORA/ LA IMAGEN DE SUS DIGNOS SOBERANOS, / DEBE A LOS REYES LOS GLORIOSOS HECHOS, / Y A MONTIANO EL PODER ETERNIZARLOS”; en el papel que sostiene el efigiado, “Estatutos / de la Real/ Academia/ de la / Historia”; y en el ángulo inferior del lienzo, “Gines de Aguirre / Faciebat”. En el ángulo inferior derecho del marco lleva la etiqueta “73”; y en el ángulo superior izquierdo del marco lleva la etiqueta “8” (Pérez Sánchez/ González Zymla/Frutos Sastre, 2003: 99-101, con bibliografía precedente).

¹⁰⁶ Sesión del 17 de junio de 1768, Madrid, Archivo de RAH, V.

¹⁰⁷ Sesión de 5 de agosto de 1768, Madrid, Archivo de la RAH, V.

¹⁰⁸ Maier Allende, 2002: 96.

¹⁰⁹ Núm. inv. 314, óleo sobre lienzo, 128 x 93 cm, Real Academia de la Historia, Madrid. En el zócalo se sitúa la siguiente inscripción: “EL EXMO. SR. D. ILDEFONSO VERDUGO DE CASTILLA / SEÑOR DE GOR, CONDE DE TORREPALMA CABALLERO DEL ÓRN DE CALATRAVA Y MAYMO. / DEL REY NRO. SOR. SU MINISTRO PLENIPOTENCIARIO EN LA CORTE DE VIENA / SU ENVAJADOR EN LA DE TURÍN. / CONSILLARIO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. ACADÉMICO DEL NUMERO DE LA / REAL ESPAÑOLA. / DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA ELEGIDO EL 27 DE JUNIO DE 1740. / CESÓ EN SU OFICIO EN 27 DE JUNIO DE 1751. NACIÓ EN ALCALÁ LA REAL A 2 DE SEPTIEMBRE DEL/ AÑO DE 1706 MURIO EN TURÍN A 27 DE MARZO DE 1767 A LOS 60 AÑOS 6 MESES Y 25 DÍAS DE SU EDAD” (Pérez Sánchez/ González Zymla/Frutos Sastre, 2003: 101-102, con bibliografía precedente).

¹¹⁰ López Ortega, 2014, tomo I: 383-394.

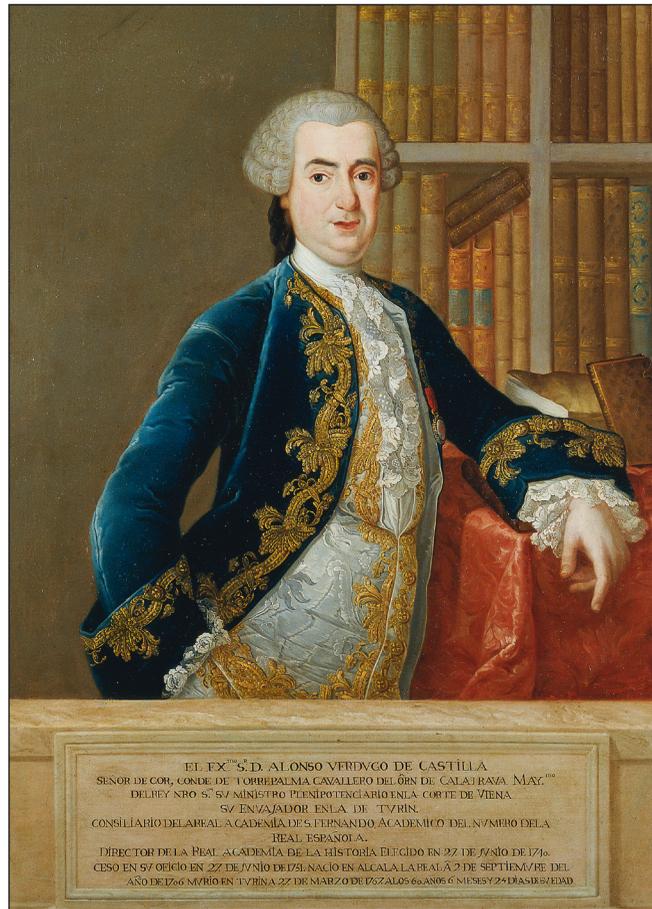


Fig. 9. Ginés Andrés de Aguirre, *El conde de Torrepalma* (1768), núm. inv. 314, óleo sobre lienzo, 128 x 93 cm, Real Academia de la Historia, Madrid.

pechinas¹¹¹. Si como muy bien llegó a identificar Arturo Ansón Navarro, a través de dibujos preparatorios, Castillo realizó las representaciones de san Marcos y san Mateo con sus símbolos tetramorfos¹¹², Aguirre hubo de pintar las de san Juan con el águila y san Lucas con el toro. Durante el siglo XIX, la iglesia comenzó a experimentar fallos en su estructura y ante el peligro de derrumbe, se demolió el edificio en 1868¹¹³.

Cierto eco debió de tener estas pinturas, pues según Ponz y antes de 1776, Ginés Andrés de Aguirre pintó las cuatro pechinas de la bóveda de la sacristía de la iglesia del convento de los Trinitarios calzados —que no descalzos, como así señaló Morales y Marín¹¹⁴— situado en la calle de Atocha en Madrid¹¹⁵. Aunque

¹¹¹ Ponz, 1776, tomo V: 83; Ceán Bermúdez, 1800, tomo I: 287.

¹¹² Ansón Navarro, 2008: 234-235.

¹¹³ García Gutiérrez / Martínez Carbajo, 2006: 285.

¹¹⁴ Morales y Marín, 1978: 90.

¹¹⁵ Ponz, 1776, tomo V: 72.

nada dice el abate, posiblemente las pechinas recogiesen, como en la iglesia de Santa Cruz, las representaciones de los Evangelistas con sus símbolos tetramorfos. En los años de la francesada el convento se transformó en la Real Biblioteca Pública, para más tarde devolverse a la orden (ya bajo el reinado de Fernando VII). Durante la Desamortización, se instaló allí el Museo de la Trinidad, para posteriormente albergar el Ministerio de Fomento, antes de ser derrumbado en 1897; desapareciendo para siempre, como en el conjunto anterior, las pinturas del murciano.

Por mediación del citado Ignacio de Hermosilla y Sandoval, a lo largo de la segunda mitad de 1767, Aguirre se encargaría de “recomponer los seis retratos de los señores directores” de la Real Academia Española de la Lengua¹¹⁶. Hermosilla había ingresado en la Academia Española en 1764, como académico supernumerario, y en abril de 1767, era elegido numerario, ocupando el sillón P. Sobre estos trabajos de recomposición, nada dicen los documentos. Es probable, como así señala Covadonga de Quintana, que su labor se redujese a adaptar el formato de los cuadros para introducir en su parte inferior un zócalo imitado en piedra donde recogería una inscripción con el nombre del efigiado, méritos, títulos nobiliarios y cargos más destacados, siguiendo así los retratos ejecutados por Aguirre de los directores de la Real Academia de la Historia, en los que el papel desempeñado por el propio Hermosilla había sido significativo.

En cuanto a los retratos, cuatro de ellos eran marqueses de Villena pintados por Antonio Lamas: *Juan Manuel Fernández Pacheco*, *Mercurio Antonio López Pacheco*, *Andrés Fernández Pacheco* y *Juan López Pacheco*¹¹⁷; el quinto era un retrato de *José de Carvajal y Lancaster* y el sexto y último era el retrato de *Fernando de Silva Álvarez de Toledo, duque de Alba*, ambos según los pinceles del pintor de cámara Antonio González Ruiz¹¹⁸. El 12 de diciembre, el murciano recibió del tesorero de la docta corporación, Juan de Iriarte, 900 reales, conforme a lo acordado en la sesión celebrada dos días antes¹¹⁹.

En 1769 se pagan a Ginés Andrés de Aguirre 1.700 reales por “la obra de pintura” realizada para la iglesia de la nueva Colegiata de San Isidro en Madrid, antiguo Colegio Imperial de los jesuitas, con motivo de la reforma emprendida por Ventura Rodríguez sobre su retablo mayor¹²⁰. Es difícil precisar a qué tipo de trabajo se refiere el documento, aunque dada la cantidad percibida por él, puede que se trate de obras de restauración de las pinturas del templo, pues en circunstancias

¹¹⁶ *Acta del 10 de diciembre de 1767*, Madrid, libro 12 de acuerdos, Archivo de la Real Academia de la Lengua Española (en adelante Archivo de la RAE), f. 94 (Quintana Bermúdez de la Puente, 2019: 93).

¹¹⁷ Núms. inv. P00004, P00005, P00006 y P00007, óleos sobre lienzo, todos ellos de 107 x 86 cm, Real Academia Española de la Lengua, Madrid.

¹¹⁸ Núms. inv. P00008 y P00009, respectivamente, óleos sobre lienzo, 107 x 86 cm los dos, Real Academia Española de la Lengua, Madrid.

¹¹⁹ *Cuentas (1754-1769)*, Madrid, Archivo de la RAE, sign. 120/14 (Quintana Bermúdez de la Puente, 2019: 93).

¹²⁰ Simón Díaz, 1992: 397-398.

parecidas, Casiano Gil de Janda percibió 1.190 reales por el “color dado a las rejas de la portada y otras cosas [...]”¹²¹.

A mediados de 1770, Aguirre accedía al grado de académico de mérito de la Academia de San Fernando¹²²; hubo de alegar la ejecución de una miniatura para el príncipe Carlos Antonio de Borbón sobre la copia que él mismo había pintado del *Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares*¹²³; y un año y medio después, solicitaría de forma infructuosa el título de teniente director por la sección de Pintura¹²⁴.

Posiblemente a finales de los años sesenta o comienzos de los setenta¹²⁵, Aguirre participaría en la decoración de la iglesia del monasterio de la Encarnación en Madrid. Pintó uno de los cuatro cuadros que con representaciones de la vida de san Agustín y separados por tribunas bajas decoran la única nave de su cuerpo (dos a cada lado)¹²⁶.

El cuadro, “en medio punto de 19 ½ palmos alto por 15 ancho [...]” (409,5 x 315 cm), se viene tradicionalmente identificando como *San Agustín contra los donatistas*. El asunto propuesto recoge la conferencia en la que participó el santo en Cartago para reconciliar a la Iglesia Católica con los donatistas (411); herejía fundada por Donato en el siglo IV (Numidia) que proclamaba que sólo los sacerdotes de moral intachable podían administrar los sacramentos. Las representaciones sobre este asunto han sido muy escasas y poco tienen que ver con el lienzo representado en la Encarnación. El grabador flamenco Schelte Adams Bolswert grabó en colaboración de Cornelis Galle la *Iconographia magni patris Aurelii Augustini* (Amberes, 1628), veintiocho estampas sobre la vida de san Agustín encargadas por el prior de la ermita de Malinas Georges Maigret. Una serie de estampas muy difundidas por Europa que llegó a emplear el pintor José García Hidalgo como fuente para la ejecución de las veintisiete escenas de la vida de san Agustín destinadas a la decoración del claustro principal bajo del convento de San Felipe el Real de Madrid (1699/1711). Una de estas escenas recoge el asunto de *San Agustín ante el emperador Honorio*, que viene a corresponder perfectamente con el cuadro ejecutado por Aguirre y por el que uno se debe de inclinar a la hora de señalar el asunto que encierra la pintura, además de la fuente utilizada para su representación (fig. 10)¹²⁷.

Según relató Posidio en su *Vida de san Agustín*, el santo participó en la delegación que, tras el concilio de Cartago (26 de junio del año 404), pidió ayuda al emperador Honorio contra maniqueos, donatistas y pelagianos. En dicha delegación, el obispo

¹²¹ Cruz Yábar, 2003, vol. II: 315.

¹²² Documento 18 (López Ortega, 2017-2018: 45-46).

¹²³ Documentos 13-17 (López Ortega, 2017-2018: 45-46).

¹²⁴ Documento 19 (López Ortega, 2017-2018: 46).

¹²⁵ López Ortega (2014), tomo I, pp. 393-403.

¹²⁶ Ponz, 1776, tomo V: 180-181; Ceán Bermúdez, 1800, tomo IV: 96-98; Mesonero Romanos, 1844: 172; García Sanz / Sánchez Hernández, 2011: 84.

¹²⁷ López Ortega, 2014, tomo I: 393-403.



Fig. 10. Ginés Andrés de Aguirre, *San Agustín ante el emperador Honorio* (h. 1770), PN. núm. inv. 00620879, óleo sobre lienzo, 409,5 x 315 cm, iglesia del monasterio de la Encarnación, Madrid.

de Hipona defendió que se aplicase la ley de Teodosio contra los herejes a aquéllos que fuesen denunciados por practicar actos violentos¹²⁸.

La pintura mantiene los ya constantes contactos con la obra de Antonio González Velázquez en cuanto a tipos, cromatismo y esquema compositivo, todo ello bañado por un intenso claroscuro con que el pintor murciano parece firmar sus obras¹²⁹.

Es probable que en su contratación mucho tuviese que decir Vicente Pignatelli de Aragón y Moncayo (1726-1770), capellán mayor del monasterio, secretario de la Academia de San Fernando (1769) y desde marzo hasta septiembre de 1770, fecha de su óbito, vicepresidente de la misma, y el primer pintor de cámara Anton Raphael Mengs (1728-1779), quien debió de actuar por mediación de Mariano Salvador Maella, a cuyo obrador habría entrado Aguirre como oficial en esos mismos años.

¹²⁸ Santamarta del Río / Fuertes Lanero / Capánaga / Calvo Martín, 2009.

¹²⁹ PN. núm. 00620879, óleo sobre lienzo, 409,5 x 315 cm.

AFIANZAMIENTO EN LA CORTE: OFICIAL DEL OBRADOR DE MARIANO SALVADOR MAELLA

A pesar de no tener pruebas documentales de ello, es probable que, durante estos años, Ginés Andrés de Aguirre ingresase como oficial en el estudio del pintor valenciano Mariano Salvador Maella. Entre 1770 y 1771 se encargó a Maella la decoración de la colegiata de la Santísima Trinidad en la Granja de San Ildefonso (Segovia)¹³⁰. Se sabe que en la empresa le asistió un oficial. Sin embargo, la documentación no informa de quién se trataba, no pudiéndose descartar la posibilidad de que se tratase del propio Aguirre.

Recientemente ha salido a subasta una copia de un boceto preparatorio del valenciano conservado en una colección particular en Alicante (27,9 x 63,5 cm), destinado inicialmente a uno de los platillos de la Colegiata: *El sueño de Ramiro I*¹³¹. Está considerada como obra perteneciente al obrador de Maella y puede atribuirse a Aguirre: el seco modelado del caballo del santo, la ausencia de un estudio anatómico en el angelito, la compacta masa con que se traduce el cabello del mismo, la construcción de las manos, el uso de los brillos en grandes masas homogéneas o el cromatismo parco y apagado, agudizado por un intenso claroscuro, así lo permiten considerar. Si fuera cierto que esta pintura pertenece a los pinceles del pintor murciano, probaría su colaboración en la decoración de la Colegiata.

Otro tanto se podría decir de las obras emprendidas al fresco para la decoración del vestíbulo y del despacho de ayudantes del Palacio del Pardo en Madrid (1773)¹³². Allí también se registran sendos pagos en agosto y diciembre destinados a los jornales de oficiales y asistentes de Maella. En este caso, parte con muchas papeletas Ginés Andrés de Aguirre, pues la serie de lienzos destinada a los tapices que debían de decorar el dormitorio de los príncipes de Asturias en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (realizada por modelos y bajo la dirección de Maella) se inició por el todavía desconocido pintor Matías Téllez (doc. 1758/1773) y fue concluida por Aguirre a partir de 1774, lo que vendría a ofrecer una secuencia lógica de obras y fechas. No ocurre lo mismo con los siguientes encargos del valenciano, ya como pintor de cámara (desde 1774): la decoración al fresco del claustro y del ochavo de la catedral primada de Toledo (1775/1778). En esta última, se sabe que Maella fue asistido por su discípulo Luis Vázquez; años en los que Ginés Andrés de Aguirre se encontraba totalmente sumergido, siempre bajo el control del valenciano, en pinturas destinadas a la fábrica de tapices¹³³.

En estos años y en relación con el retrato de *El conde de Torrepalma*, pues recoge la misma pose con ligeras variaciones, se puede atribuir al murciano un retrato de *Carlos III* que, procedente de una colección privada de Pensilvania, ha salido

¹³⁰ Mano, 1998: 375-390.

¹³¹ Óleo sobre lienzo, 38 x 87,5 cm (*Antiques Spanish Art*, Barcelona, ref. 0080; *Íbero Subastas*, Valencia, 9-3-2016, s/núm).

¹³² Mano, 2011b: 305-306.

¹³³ Mano, 2011b: 321-324 y 330-333.



Fig. 11. Ginés Andrés de Aguirre, *Carlos III* (h. 1773), óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm, colección particular.

recientemente a la venta en la Sala Retiro de Madrid (fig. 11)¹³⁴. El Rey lleva peluca y viste con casaca de terciopelo color pardo y brocados dorados, haciendo juego con las bocamangas, camisa blanca con chorreras y puños de encaje de seda en las mangas. Tiene fajín, peto y falda de loriga, la banda de la orden de Carlos III con la insignia de la Inmaculada Concepción, el collar con el Toisón de oro y una bengala de capitán general que sostiene con su mano derecha. El fondo, sobriamente desarrollado, se compone de un cortinaje parcialmente representado y la corona real, que se sitúa sobre una pilastra. Si bien el modelo está recogido del retrato del Rey ejecutado por Mengs en 1767, muestra ciertas particularidades, como la forma en que resuelve los brillos y reflejos de la armadura y la construcción de las

¹³⁴ Óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm (*Sala Retiro*, Madrid, 18-6-2020, lote núm. 681), adjudicado en 7.000 euros. Con anterioridad, salió a subasta en la sala Freeman's Auction de Filadelfia (Pensilvania) el 16 de octubre de 2018, lote núm. 576. Posee una extensa capa de barniz brillante, lo que dificulta su examen. No obstante, son perceptibles ciertos retoques en la parte superior derecha del lienzo, en la mano izquierda del retratado, en el fajín, en la manga derecha, así como en su mejilla y boca.

manos, que permiten ponerlo en relación con la primera producción de Aguirre. El cuadro se ha vinculado a una serie de retratos de la familia real que, ejecutados por Maella según modelos de Mengs, fueron enviados en 1773 a la emperatriz de Rusia Catalina II; aunque nada dicen los documentos que fuesen llevados a cabo por sus ayudantes. En cualquier caso, por los rasgos que presenta, así como por el hecho de que el Rey ostente la banda e insignia de su orden, se puede datar en fechas próximas al citado documento, sabiendo además que los expresados originales del pintor bohemio fueron llevados a casa de Maella para que pudiese copiarlos¹³⁵.

PINTOR DE LA FÁBRICA DE TAPICES DE SANTA BÁRBARA

Entre finales de 1774 y agosto de 1776 Ginés Andrés de Aguirre concluiría la señalada serie de pinturas destinadas a los tapices del dormitorio de los príncipes. En total ejecutó ocho cuadros de asuntos cinegéticos, en consonancia con las aficiones que el Rey y el Príncipe desarrollaban en El Escorial durante la denominada “jornada real”¹³⁶.

El 14 de enero de 1775 entregó los dos primeros ejemplares¹³⁷: un modelo de sobrepuerta, el denominado *Perro con jabalí y aves muertas*, de seis pies y seis dedos de alto por tres pies y ocho dedos de ancho (177,6 x 97,3 cm)¹³⁸, y el modelo de rinconera *Dos conejos*, de diez pies y ocho dedos de alto por un pie y trece dedos de ancho (292,6 x 50 cm)¹³⁹; valorados en 720 y 480 reales respectivamente. El 29 de julio volvía a hacer entrega de otro cuadro destinado a un paño central, donde se representa *La caza del jabalí* (fig. 12), de diez pies y ocho dedos de alto por veinte pies y doce dedos de ancho (292,6 x 578,4 cm), valorado por el pintor en 8.000 reales¹⁴⁰.

¹³⁵ Morales y Marín, 1996: 256; Mano, 2011b: 505-506.

¹³⁶ López Ortega, 2014, tomo I: 287-290.

¹³⁷ Held, 1971, núms. 1-4, 18-20, 22 y 23; 81-82 y 87-88; La documentación fue transcrita por Morales y Marín, 1991: 39-42, y más recientemente por Mano, 2011b: 258-264, según lo recogido en *Carlos III*, Madrid, Archivo General de Palacio (en adelante AGP), legs. 48¹, 51¹ y 88²; y *Personal*, AGP, caja 12.366/49. Para los tapices, véase la tesis doctoral de Herrero Carretero, 1992, tomo III, núms. 194-208: 158-164, y núms. 845-855: 444-448. Se ha consultado la base GOYA de Patrimonio Nacional para el número de registro, medidas y localización de los tapices.

¹³⁸ El cuadro está desaparecido o en paradero ignorado. Se conservan dos tapices por su modelo: en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10004953, seda y lana, 170 x 137 cm) y en el Pabellón de campo del complejo de la Zarzuela en Madrid (PN. núm. 10004954, seda y lana, 197 x 107 cm).

¹³⁹ Al igual que el anterior, está desaparecido o en paradero ignorado. No obstante, se conservan dos tapices ejecutados por su modelo: en el salón de gala del Palacio de los Borbones en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013425, seda y lana, 318 x 55 cm) y en la catedral de Santiago de Compostela (s/núm., seda y lana, 273 x 60 cm).

¹⁴⁰ Núm. inv. P05466, óleo sobre lienzo, 185 x 570 cm, Universidad de Valladolid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 633). Se conservan dos ejemplares tejidos sobre su modelo: uno en el Palacio del Pardo en Madrid (PN. núm. 10072689, seda y lana, 228 x 546 cm) y otro parcial, ya que está cortado o doblado, en el real sitio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013642, seda y lana, 314 x 363 cm).



Fig. 12. Ginés Andrés de Aguirre, *La caza del jabalí* (1774), núm. inv. P05466, óleo sobre lienzo, 185 x 570 cm, Universidad de Valladolid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

La pareja del anterior, valorada en la misma cuantía, fue entregada al director de la fábrica de tapices, Cornelio van der Goten, en junio de 1776, cuyo asunto encerraba una *Caza con halcones*¹⁴¹. Por último, el 14 de agosto, Aguirre hacía entrega al director de la fábrica de los últimos cuatro cuadros que faltaban para completar la serie: dos ejemplares para sobrepuestas, de cinco pies y cinco dedos de alto por cuatro pies de ancho cada uno (148 x 116,6 cm), *Un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol*¹⁴² (fig. 13) y *Perro oliendo un gamo muerto*¹⁴³; y otros dos iguales, que debían de servir para modelos de sobrealcones, *Halcón y garza luchando en el aire*¹⁴⁴

¹⁴¹ Desaparecido o en paradero ignorado. Se conservan dos tapices por su modelo en Patrimonio Nacional: uno en el Palacio del Pardo en Madrid (PN. núm. 10072689, seda y lana, 228 x 546 cm) y otro que está cortado o doblado en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013642, seda y lana, 314 x 363 cm).

¹⁴² Núm. inv. P02893, óleo sobre lienzo, 149 x 114 cm, Ministerio de Justicia en Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 635). Aguirre reprodujo según el modelo de Maella una composición que se basa en *La gata y el zorro* (P01755, Museo Nacional del Prado) de Frans Snyders, sustituyendo al zorro por un pequeño y juguetón cánido. No obstante, la escena está en sentido inverso al citado cuadro y se ha simplificado su composición, lo que lleva a pensar que en realidad el valenciano hubo de echar mano del tapiz que se estaba ejecutando por modelo del pintor José del Castillo para la decoración de la pieza de cámara: *Un zorro, un conejo y un gato* (P06885, Museo Nacional del Prado). En el almacén del Palacio Real de Madrid se conserva su tapiz correspondiente (PN. núm. 10004322, seda y lana, 164 x 120 cm).

¹⁴³ Desaparecido o en paradero desconocido. Se conserva su correspondiente tapiz en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10004323, seda y lana, 141 x 123 cm).

¹⁴⁴ Desaparecido o en paradero ignorado. Su correspondiente tapiz se conserva en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10005640, seda y lana, 96 x 119 cm). Ha sido confundido en alguna ocasión con el tapiz sobre el desaparecido modelo del pintor piamontés Guillermo Anglois, destinado a la decoración de la saleta o antecámara, también llamada pieza de conversación, del cuarto del rey en el Palacio Real de Madrid; sin embargo, éste posee la cenefa tan característica de la serie: una



Fig. 13. Ginés Andrés de Aguirre, *Un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol* (1776), núm. inv. P02893, óleo sobre lienzo, 149 x 114 cm, Ministerio de Justicia en Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

y *Un milano devorando una liebre*¹⁴⁵, de dos pies y trece dedos de alto por seis pies de ancho (77,9 x 167,4 cm); todos ellos valorados en 1.600 reales.

La serie se vendría a completar con los cuadros que con anterioridad y también bajo la dirección de Maella había ejecutado el citado Matías Téllez. El 5 de agosto

moldura tallada y dorada con mascarones que encierra un entramado de hojas de amaranto y ramos de flores (López Ortega, 2015: 140).

¹⁴⁵ También desaparecido o en paradero ignorado. Sánchez López ya señaló la duda suscitada en cuanto a su identificación con el lienzo ejecutado por el pintor José del Castillo *Ave rapaz y ánales*, destinado a un tapiz que debía de adornar la pieza de cámara del mismo cuarto, puesto que el tapiz por modelo de Aguirre está atribuido en la base GOYA de Patrimonio Nacional al madrileño (PN. núm. 10032102, seda y lana, 119 x 170 cm, palacio de San Lorenzo del Escorial), a pesar de que, como apunta, no existe documentación al respecto (Sánchez López, 2008: 252-253). El tapiz citado corresponde a la obra del pintor murciano, puesto que si ambas obras se basan en el *Estanque con patos y aves de rapiña* del pintor flamenco Paul de Vos que se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (núm. inv. 656), la obra de Castillo es un modelo de rinconera y la de Aguirre es de sobrecorbato, lo que por sus respectivos formatos imposibilita cualquier duda sobre su autoría. Es probable que Maella se basase en la obra del madrileño para el modelo señalado a Aguirre con destino al dormitorio.

de 1773, este enigmático pintor entregó a los directores de la fábrica de tapices seis pinturas para la decoración de la pieza¹⁴⁶: dos ejemplares para modelo de paño central, *Dama del quitasol* (P06256, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales de Madrid)¹⁴⁷ (fig. 14) y *Cazador y ventera* (P04809, Museo Nacional del Prado); tres modelos para suplementos o rinconeras, *Un lobo cogido en un cepo por una pata* (s/núm., Museo Nacional del Prado)¹⁴⁸, una *Lavandera* (P05524, Museo Nacional del Prado) y un *Joven dando limosna a un pobre* (P05525, Museo Nacional del Prado); y un cuadro para sobrepuerta, *Galgo con caza muerta* (desaparecido o en paradero ignorado).

La importancia de este conjunto ya ha sido calibrada en su justa medida en otro lugar¹⁴⁹, por lo que sólo se dirá aquí que junto a las series de tapices emprendidas en esos mismos años por modelos de José del Castillo, Ramón Bayeu y Francisco de Goya, para la cámara y el comedor del mismo cuarto de los príncipes en la zona palatina del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, abrieron el camino a un género costumbrista genuinamente español, rompiendo con el tradicional modelo iconográfico según copias de originales de David Teniers el Joven. Este hecho en modo alguno supondrá en estas primeras obras el abandono de modelos centroeuropeos, pero sí una reinterpretación de los mismos, donde los elementos formales de las escenas adquieren un peso específicamente nacional: la escala de las figuras y sus vestimentas, la luz, el paisaje, las arquitecturas, etc.

Así, se puede apreciar cómo *La caza del jabalí* guarda relación con *Jabalí acosado por perros* de Frans Snyders, conservado en el Museo Nacional del Prado (P01762), mientras que los cazadores siguen los modelos implantados por Peter Meulener, Jan y Joost de Momper o Philips Wouwerman. Todo ello en una composición de una claridad manifiesta, bañada por un cromatismo suave y un artificio más acorde al gusto imperante. En *Caza con balcones*, el modelo impuesto por Maella sigue fielmente la estampa *La fontaine de Neptune*, según el original de Philips Wouwerman grabado

¹⁴⁶ *Carlos III*, AGP, leg. 46 (Morales y Marín, 1991: 217-218; Mano, 2011b: 261-262).

¹⁴⁷ Considerada obra indudable de Aguirre, se conserva en el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado (óleo sobre lienzo, 280 x 263 cm). En la relación de los seis cuadros entregados por Téllez a los directores de la fábrica, figuraba, en primer lugar, un modelo de paño central, cuya descripción se señalaba como “una señora a caballo que encuentra un cazador con sus criados y perros, el que presenta a la dama la caza”, de diez pies y ocho dedos de alto por ocho pies y ocho dedos de ancho (292,6 x 236,8 cm). Su adscripción en el inventario de pinturas de la fábrica de tapices de 1780/1781 a Maella y en el de 1782 y 1786 a Aguirre —pintado bajo la dirección del valenciano— y su posterior traslado con la misma adscripción al Museo Nacional del Prado, han sido las causas de su equivocada atribución. Las medidas apuntadas a su ingreso en el Museo del Prado (1870) son: “Ancho 3,67. Alto 2,94. Por el mismo [Aguirre]”; y las actuales: 280 x 363 cm; las mismas que se recogieron cuando estuvo depositado en el Museo de Bellas Artes de Murcia (Martínez Calvo, 1987: 26-27). El formato del lienzo obliga a desechar estas medidas y a considerarlo un metro más estrecho, viniendo a coincidir, aproximadamente, con las señaladas en el documento.

¹⁴⁸ Sánchez / Alba / García Máiquez, 2014: 82-87.

¹⁴⁹ López Ortega / Sanz de Miguel (en prensa).



Fig. 14. Matías Téllez, *Dama del quitasol* (1773), núm. inv. P06256, óleo sobre lienzo, 280 x 263 cm, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

por Jean Moyreau en 1748¹⁵⁰; eso sí, traducido con tipos y recursos propios del pintor valenciano. Mientras que se pueden rastrear los orígenes de los modelos de la rinconera, las tres sobrepuestas y los dos sobrebalcones en obras de Jan Fyt, Frans Snyders y Paul de Vos.

En base a los datos recogidos, Jesús López Ortega y Carlos Sanz de Miguel han establecido una hipótesis razonada de reconstrucción de los alzados de la pieza con los paños que los decoraban. Las reformas emprendidas por el arquitecto Juan de Villanueva en los años noventa del siglo XVIII y, posteriormente, durante el reinado de Fernando VII¹⁵¹, han desfigurado la apariencia de la que es más que probable fuese la estancia destinada al dormitorio de los príncipes: la actual Sala de Audiencias del Palacio de los Borbones. La ausencia de chimenea en la pieza, en época de Carlos III, refuerza la idea sobre su función, ya que para calentar el lecho era frecuente el uso de braseros, manteniéndose una temperatura adecuada a

¹⁵⁰ *La fuente de Neptuno*, aguafuerte y buril sobre cobre, 372 x 481 mm, Sala Goya, Biblioteca Nacional de España, Madrid (Invent/9351). El cuadro de Aguirre está perdido o en paradero desconocido.

¹⁵¹ López de Espinosa, 2012: 54-67; Sanz de Miguel, 2015, vol. I: 198-220.

través del poder calorífico que desprendían las chimeneas situadas en las estancias adyacentes. Por la función, el número y las dimensiones de los tapices se sabe que se mantuvo la estructura de época fundacional, esto es, que poseía unas dimensiones sensiblemente inferiores a las de hoy en día. Hay que tener presente que, según las cuentas de los pintores, la pieza tenía cuatro puertas, lo cual implica que para aquella fecha se habría abierto la puerta de comunicación del muro norte con los gabinetes de la Torre de las Damas; obras que posiblemente fueron llevadas a cabo por el arquitecto Juan de Esteban en los inicios de la década de los setenta del siglo XVIII¹⁵².

A partir del análisis de la alcoba de los príncipes, se puede vislumbrar cómo los tapices se desarrollaron en sus paramentos de forma simétrica. Sus alzados se van a estructurar a través de un sistema de muro-espejo, donde los tapices, en la mayoría de los casos de idénticas dimensiones, se repetirán de dos en dos en los muros enfrentados. El esquema de los muros norte y sur mantiene la misma secuencia: una puerta en su extremo oriental, a partir de la cual se despliega un gran paño de corrida, que va a marcar el eje este-oeste de la estancia. Así, las sobrepuertas según modelos de Aguirre, *Un perro ladrando a un gato que está subido a un árbol* o *Perro oliendo un gamo muerto*, cobijarían las referidas puertas, situándose a continuación dos grandes paños centrales de idénticas dimensiones: *La caza del jabalí*, en el lado norte, y *Caza con balcones*, en el lado sur (ambos por modelos del murciano).

Los alzados este y oeste reprodujeron un esquema compuesto por dos vanos flanqueados por suplementos, que cobijarían un paño central. En el muro oriental, todos los elementos de su estructura debieron de estar desviados unos centímetros hacia el sur. Así, de izquierda a derecha, se habrían colocado: la rinconera cuyo asunto representa una *Lavandera*, a continuación, se desplegaría uno de los balcones, coronado por *Un milano devorando una liebre*, al que seguiría el paño por modelo de Téllez *Cazador y ventera*, para pasar a *Halcón y garza luchando en el aire* sobre el segundo balcón, concluyendo con otra de las rinconeras: *Joven dando limosna a un pobre*. En su alzado paralelo, el centro de la composición estaría presidido por el paño según la pintura de Téllez, la *Dama del quitasol*, a cuyos lados campearían sobre las puertas de acceso, *Galgo con caza muerta* y *Perro con jabalí y aves muertas*, para situarse en sus extremos dos rinconeras: *Un lobo cogido en un cepo por una pata* y *Dos conejos*¹⁵³.

A finales de 1776 Ginés Andrés de Aguirre se sumergiría en la realización de nuevas pinturas para una serie de tapices destinada a la decoración de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo en Madrid. Empresa que le tendría ocupado hasta mayo de 1777¹⁵⁴.

Por aquellas fechas, hubo de interrumpir momentáneamente sus trabajos para la fábrica, al ser contratado, seguramente por mediación de Maella y a través del

¹⁵² Carlos III, AGP, leg. 88² (Sanz de Miguel, 2015, vol. 1: 108-109, y vol. 2: 631-634).

¹⁵³ López Ortega / Sanz de Miguel (en prensa).

¹⁵⁴ Carlos III, AGP, legs. 88² y 89¹ (Held, 1971, núms. 5-14: 82-86; Morales y Marín, 1991: 42-43; Mano, 2011b: 264-269).



Fig. 15. Ginés Andrés de Aguirre, *Anunciación* (1777), fresco sobre muro, 516 x 293 cm, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).

cardenal Lorenzana, para la ejecución de la decoración mural de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la villa de Brea de Tajo en Madrid. El 26 de mayo de 1777 el pintor llegaba a Brea de Tajo para pintar los tres recuadros de la bóveda de la iglesia: la *Anunciación* (fig. 15), la *Adoración de los pastores* (fig. 16) y la *Presentación de Jesús en el templo* (fig. 17); todos ellos de dieciocho pies y medio de largo por diez y medio de ancho (516 x 293 cm). Permaneció allí tres meses, hasta el 28 de agosto. El 4 de septiembre se encontraba de nuevo en Brea para encargarse de la decoración al fresco del cóncavo del altar mayor en forma de tabernáculo, con la representación de la *Trinidad* (fig. 18), y de las cuatro pechinas de la bóveda del crucero, con las imágenes de los cuatro padres de la Iglesia occidental acompañados de los símbolos tetramorfos de los Evangelistas: *San Agustín y san Juan*, *San Ambrosio y san Lucas* (fig. 19), *San Gregorio y san Mateo* (fig. 20) y *San Jerónimo y san Marcos*. Permaneció un mes y medio más, asistido esta vez por un ayudante, posiblemente Francisco Carrafa. En total, se le pagaron 10.350 reales (2.100 reales por cada recuadro y 3.500 reales por la decoración del altar mayor), que debió de percibir antes del 18 de noviembre, fecha en la que regresó definitivamente a Madrid¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Rodríguez de Tembleque, 1986: 85-96; Ballester / Concheiro / Hoz / Lescure / Serrano / Soria / Torra, 2006: 161-169; Díaz Moreno, 2015: 398-401.



Fig. 16. Ginés Andrés de Aguirre, *Adoración de los pastores* (1777), fresco sobre muro, 516 x 293 cm, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).



Fig. 17. Ginés Andrés de Aguirre, *Presentación de Jesús en el templo* (1777), fresco sobre muro, 516 x 293 cm, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).

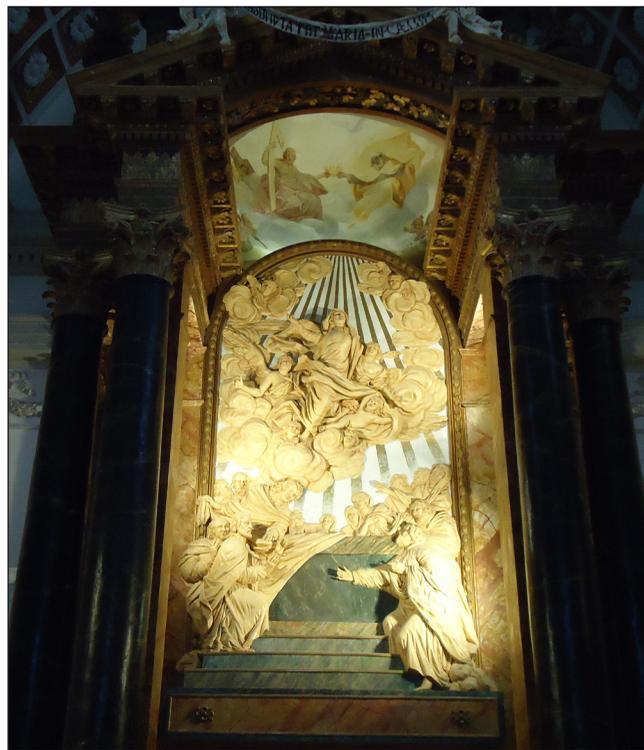


Fig. 18. Ginés Andrés de Aguirre, *Trinidad* (1777), fresco sobre muro, s/m, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).



Fig. 19. Ginés Andrés de Aguirre, *San Ambrosio y san Lucas* (1777), fresco sobre muro, s/m, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).



Fig. 20. Ginés Andrés de Aguirre, *San Gregorio y san Mateo* (1777), fresco sobre muro, s/m, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).

El ciclo cristológico de las escenas de los recuadros del cuerpo de la nave se ve absorbido por elementos anecdóticos y composiciones geométricas y equilibradas en espacios abiertos y apaisados, diferentes a las típicas escenas de asuntos análogos ejecutadas por sus contemporáneos, que vienen a coincidir en el tiempo con las pinturas destinadas a la fábrica de tapices. Por otro lado, se marca un carácter eminentemente clasicista, abandonando el escorzo ilusionista propio de la panorámica vista de *sotto in su*, al recuperar el *quadro riportato*, muy en consonancia con el cuerpo arquitectónico que lo envuelve (fig. 21). De esta forma, concibe unas representaciones donde se percibe la intensa huella de Mariano Salvador Maella, tanto en el tratamiento del dibujo como en los tipos que emplea, eso sí, adoptando tonalidades claras y vaporosas, donde predominan los timbres tornasolados, alejados de las fulgurantes luces doradas del valenciano.

Una concepción distinta asume en la decoración al fresco del cóncavo del altar mayor, pues aquí la panorámica es distinta, recogiendo la decoración ejecutada por Maella para el ochavo de la catedral primada de Toledo, realizada precisamente en estos mismos años. Mientras que, en las pechinas, los modelos se retrotraen a los hermanos González Velázquez e irremediamente a la decoración de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Madrid, interpretadas con tipos del valenciano.

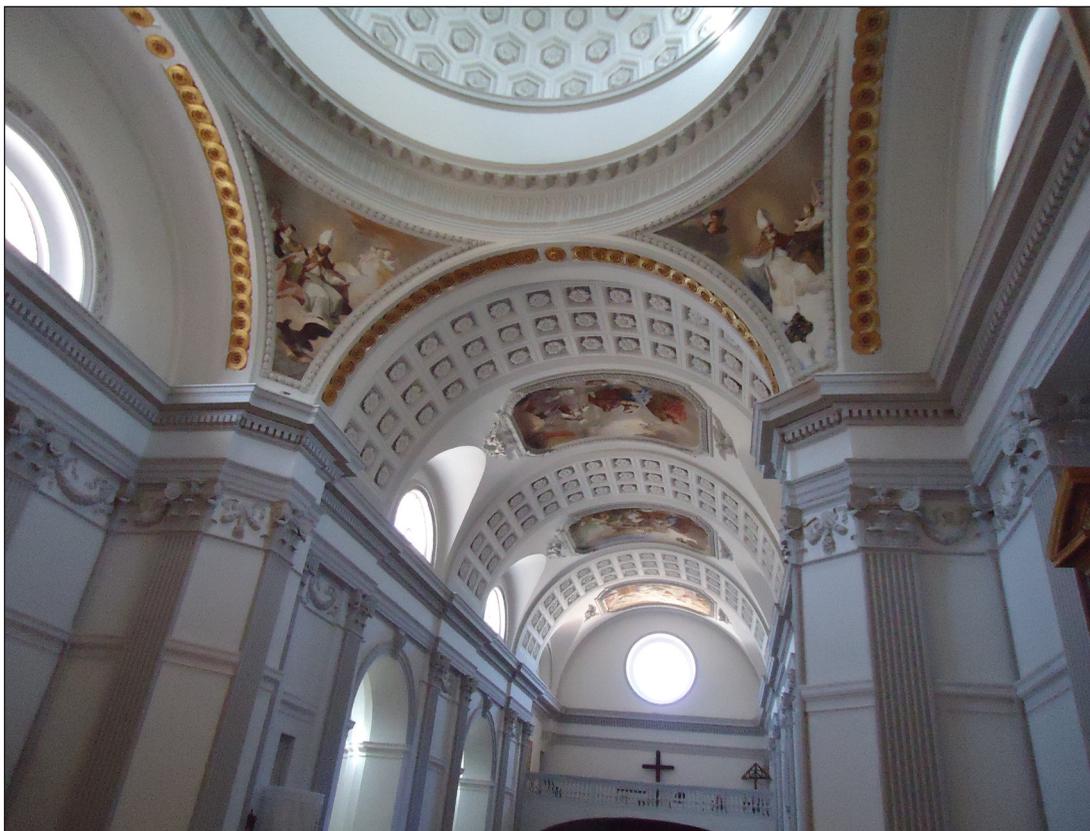


Fig. 21. Vista de la nave de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo (Madrid).

Durante el resto del año y todo 1778 Aguirre se sumergiría en la elaboración de los ejemplares necesarios para concluir con la decoración de tapices de la pieza de vestir del príncipe en el Palacio del Pardo en Madrid. Diez fueron los cuadros que ejecutó bajo la dirección y modelos de Maella, cuyos tapices se ubicaron finalmente en la segunda pieza de paso o de los relojes del cuarto del príncipe: seis modelos para paños centrales y cuatro para sobrepuertas¹⁵⁶.

El conjunto se inició con la entrega escalonada por parte de Aguirre de una serie de modelos de paños centrales. El 10 de enero de 1777 se daba noticia de *Pescadores en la ribera de un río*, de nueve pies y seis dedos de alto por diez pies de ancho (257,2 x 279 cm), valorado en 4.000 reales. El 14 de marzo entregaba otro cuadro con la misma medida: *Dos soldados a caballo delante de una Hostería* (fig. 22), valorado en 5.000 reales. El 22 de mayo entregaba *Mercado de caballos* (fig. 23), de nueve pies y seis dedos de alto por ocho pies y cuatro dedos de ancho (257,2 x 230 cm), siendo tasado por el pintor en 4.000 reales. El 22 de abril de 1778 presentaba otro cuadro de nueve pies y seis dedos de alto por ocho pies y cinco dedos de ancho (257,2 x 231,7 cm), cuyo asunto se describía como *Una cabaña de pastores y dos peregrinos* (fig. 24), tasado en 4.000 reales.

¹⁵⁶ López Ortega, 2014, tomo I: 322-324.



Fig. 22. Ginés Andrés de Aguirre, *Dos soldados a caballo delante de una Hostería* (1776), núm. inv. P04156, óleo sobre lienzo, 300 x 262 cm, Embajada de España en Londres por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 23. Ginés Andrés de Aguirre, *Mercado de caballos* (1776), núm. inv. P06052, óleo sobre lienzo, 257 x 233 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 24. Ginés Andrés de Aguirre, *Una cabaña de pastores y dos peregrinos* (1776), núm. inv. P06054, óleo sobre lienzo, 255 x 232 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

A continuación, Aguirre presentó la cuenta de cuatro ejemplares de sobrepuestas, a pesar de que se habían entregado meses antes, según se desprende del acuse de recibo de Cornelio van der Gotten, fechado el 21 de febrero de 1778: *Arneses de pescador y peces*, de tres pies y diez dedos de alto por cinco pies de ancho (100,7 x 139,5 cm), *Bodegón de frutas y verduras* (fig. 25), de tres pies y trece dedos de alto por cuatro pies y catorce dedos de ancho (105,8 x 135,4 cm), *Instrumentos pastoriles junto a un perro echado*, de tres pies y catorce dedos de alto por cinco pies y un dedo de ancho (107,5 x 141,2 cm), y *Liebre y garza muertas con gato* (fig. 26), de tres pies y ocho dedos de alto por cinco pies de ancho (97,3 x 139,5 cm); tasados en 600 reales cada uno. Finalmente, concluía la serie con dos modelos de paños centrales más, presentados el 30 de diciembre: *Mulo caído con su carga y arrieros ayudándole a levantarse* (fig. 27) y *Un herradero* (fig. 28), ambos de nueve pies y seis dedos de alto por ocho pies “escasos” de ancho (257,2 x 223,2 cm), valorados en 4.000 reales cada uno.

En estas pinturas persiste la influencia centroeuropea que será reinterpretada por el pintor Mariano Salvador Maella mediante nuevos recursos y modelos. Únicamente en algunas modificaciones que se llevarán a cabo en las escenas finales, por la existencia de algún modelo de presentación, y en las gamas suaves y acharoladas, cubiertas por el persistente claroscuro que las envuelve, se percibirá la mano de



Fig. 25. Ginés Andrés de Aguirre, *Bodegón de frutas y verduras* (1777/1778), núm. inv. P04144, óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm, Museo Municipal de San Telmo en San Sebastián por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 26. Ginés Andrés de Aguirre, *Liebre y garza muertas con gato* (1777/1778), núm. inv. P04143, óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm, Museo Municipal de San Telmo en San Sebastián por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 27. Ginés Andrés de Aguirre, *Mulo caído con su carga y arrieros ayudándole a levantarse* (1777/1778), núm. inv. P06053, óleo sobre lienzo, 258 x 221 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 28. Ginés Andrés de Aguirre, *Una herrería* (1777/1778), núm. inv. P04724, óleo sobre lienzo, 260 x 218 cm, Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

Ginés Andrés de Aguirre. Así en *Pescadores en la ribera de un río*¹⁵⁷, Maella hubo de echar mano de la estampa grabada por Philippe le Bas, *Les Pêcheurs* (1747), según el original de David Teniers el Joven, y transformar su composición a través de un juego de diagonales hacia la lejanía. Sin embargo y a pesar de su renovado tratamiento, no logra asentar a los personajes en la escena debido principalmente a su escala y a la concentración de las figuras en el primer término. *Dos soldados a caballo delante de una Hostería*¹⁵⁸ recoge la estampa grabada por Jean Moyreau sobre el cuadro original de Philips Wouwerman, *Départ pour la chasse aux chiens couchants* (1737). Procede con el mismo principio, pero al contrario que en la obra anterior, el juego de diagonales utilizado funciona a través de las miradas que relacionan las figuras de los diferentes términos de la escena entre sí, graduando mejor su escala e introduciendo una pirámide central que alivia la aglomeración del primer término. No obstante, sigue sin conseguir la profundidad que necesita en los diferentes planos de la composición. Para *Mercado de caballos*¹⁵⁹, se tomará como referencia las estampas *Flämische reiter*, grabado por Jan Kraelinge, y *El gran mercado de caballos* (*Le grand marché aux chevaux*), así como *L'Academie du manège* (1742), grabados por Jean Moyreau sobre sendos cuadros de Philips Wouwerman. Satisfecho con la pirámide compositiva central, el valenciano abandona las diagonales abiertas y la linealidad del primer término, relacionando los diferentes grupos de la representación entre sí. Recursos que se emplearán insistentemente en las últimas tres composiciones de paños centrales, que siguen también cuadros de Philips-Wouwerman: *Una cabaña de pastores y dos peregrinos*¹⁶⁰, por la estampa *El trompetero* de Jan Visscher y, sobre todo, *Halte espagnole* (1750), grabado por Jacques Aliamet; *Un mulo caído con su carga y unos arrieros ayudándole a levantarse*¹⁶¹, según la *Descarga de mercancía de un barco* grabado por Dancker Danckerts, y *Un herradero*¹⁶², según *La familia del herrero* (*La famille du Maréchal*) de Jean Moyreau y *Retard de chasse* (1750) de Anton Tischler.

Para los modelos de sobrepuerta, las fuentes utilizadas son otras. Todos ellos siguen un mismo esquema: una escena vista desde un punto de vista bajo

¹⁵⁷ Núm. inv. P07415, óleo sobre lienzo, 270 x 289 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 650).

¹⁵⁸ Núm. inv. P04156, óleo sobre lienzo, 300 x 262 cm, Embajada de España en Londres por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 610).

¹⁵⁹ Núm. inv. P06052, óleo sobre lienzo, 257 x 233 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 602). Aguirre ejecutó también su modelo de presentación, que se conserva en colección particular (óleo sobre lienzo, 67,3 x 47,7 cm), véase López Ortega, 2018: 49-51.

¹⁶⁰ Núm. inv. P06054, óleo sobre lienzo, 255 x 232 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 607). En colección particular, se conserva su modelo de presentación ejecutado por Aguirre (óleo sobre lienzo, 67,3 x 47,7 cm), véase López Ortega, 2018: 51-52.

¹⁶¹ Núm. inv. P06053, óleo sobre lienzo, 258 x 221 cm, Tribunal Superior de Justicia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 606).

¹⁶² Núm. inv. P04724, óleo sobre lienzo, 260 x 218 cm, Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Orihuela, 1996: 610).

con varios elementos inertes situados sobre un talud. Un esquema en triángulo rebajado enmarcado por uno o varios árboles de abundante ramaje y hojarasca, sobre los cuales se desarrolla un esquemático paisaje en la lejanía y se extiende un amplio celaje. En estos ejemplares se va a percibir la sencillez del foco artístico napolitano de Andrea Belvedere y sus seguidores y, sobre todo, de Giacomo Nani¹⁶³.

A través del estudio de planos de la época y las medidas de los ejemplares de la serie, además de las actuales de los muros de la sala, José Luis Sancho ha realizado una hipótesis razonada de reconstrucción de los alzados de la pieza, donde campeaban en todo su esplendor los tapices ejecutados por modelos de Aguirre¹⁶⁴. La pieza, de reducidas dimensiones, ocupaba la zona central de la crujía de poniente de la parte nueva añadida del Palacio. Poseía un balcón de grandes dimensiones en su muro occidental, con vistas al patio central, lo que impedía, dada su altura, que pudiese albergar un sobrecalcón. A ambos lados del balcón, se situaba *Un mulo caído con su carga y unos arrieros ayudándole a levantarse*, a la izquierda¹⁶⁵, y *Un herradero*, a la derecha¹⁶⁶. Para guardar la simetría, en el muro oriental, se alzaba en su parte central una chimenea con su adorno de espejo tallado y a ambos lados, a la izquierda y a la derecha, *Mercado de caballos y Una cabaña de pastores y dos peregrinos*¹⁶⁷.

Como en los muros este y oeste, los alzados norte y sur guardan el mismo esquema, un amplio lienzo de muro en cuyos extremos se abren sendos vanos para las puertas, dos por lienzo. Así, el muro norte se integraba en su centro por *Pescadores*

¹⁶³ *Bodegón de frutas y verduras*, P04144, óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm, Museo Municipal de San Telmo en San Sebastián (depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid); *Instrumentos pastoriles junto a un perro echado*, óleo sobre lienzo, 107 x 139,5 cm, Colección Stuyck, Madrid; *Liebre y garza muertas con gato*, núm. inv. P04143, óleo sobre lienzo, 98 x 136 cm, Museo Municipal de San Telmo en San Sebastián (depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid); *Arneses de pescador y peces* se encuentra desaparecido o en paradero desconocido.

¹⁶⁴ Sancho Gaspar, 2002: 162-163. Para los tapices de la serie, véase Herrero Carretero, 1992, tomo III, núms. 209-222: 164-172.

¹⁶⁵ En Patrimonio Nacional, se conserva un paño en las dependencias del príncipe de Asturias del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10078863, seda y lana, 217 x 211 cm) y otro en el comedor de gala del Palacio del Pardo (PN. núm. 10072579, seda y lana, 227 x 215 cm).

¹⁶⁶ Se conserva un tapiz en el comedor del consulado de España en Nueva York (PN. núm. 10008578, seda y lana, 325 x 215 cm). Sancho cita otro paralelo con el número de inventario PN. núm. 10013428, aunque se desconocen sus medidas y ubicación, sin que se haya podido localizar en la base de datos GOYA de Patrimonio Nacional.

¹⁶⁷ Se conservan dos ejemplares tejidos que curiosamente están unidos entre sí: uno en el aseo y retrete de la reina del Palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10032098, seda y lana, 276 x 570 cm) y el otro en el comedor de gala del Palacio del Pardo (PN. núm. 10072577, seda y lana, 228 x 430 cm). De *Una cabaña de pastores y dos peregrinos* también se guardan dos fragmentos: uno en el que se aprecian los peregrinos que piden limosna a las personas que están dentro de la cabaña (PN. núm. 10072492, seda y lana, 230 x 99 cm) y el otro que representa la parte izquierda del cuadro con el jinete de espaldas (PN. núm. 10072494, seda y lana, 230 x 105 cm), ambos en el comedor de gala del Palacio del Pardo en Madrid.

en la ribera de un río¹⁶⁸ y sobre las puertas, *Arneses de pescador y peces*¹⁶⁹ y *Bodegón de frutas y verduras*¹⁷⁰, por tratarse de escenas de naturaleza muerta con composiciones parecidas. En el muro sur, se situaba, en su centro, *Dos soldados a caballo delante de una Hostería*¹⁷¹, flanqueado por las sobrepuestas *Instrumentos pastoriles junto a un perro echado*¹⁷² y *Liebre y garza muertas con gato*¹⁷³.

OTRAS OBRAS

Hacia la primera mitad de 1779 el matrimonio Aguirre se mudó a un nuevo inmueble: el número 21 de la calle del Reloj, donde tomó a su servicio una criada, María Antonia Prieto¹⁷⁴. Este traslado debió de obedecer a motivos profesionales, pues, según informaciones fechadas en 1790 y 1792, Mariano Salvador Maella había adquirido la casa-taller situada en el número 7 de la calle del Reloj, donde había residido el pintor de cámara Francisco Bayeu hasta 1777¹⁷⁵. El inmueble debía de tener una superficie considerable con espacios suficientes para adaptarlos a un amplio estudio¹⁷⁶, ya que el pintor zaragozano había mantenido “un estudio muy capaz con crecido número de discípulos, pagando un alquiler de casa excesivo”, prueba de su alta cotización¹⁷⁷. Maella se habría instalado en esta residencia poco

¹⁶⁸ En Patrimonio Nacional se conservan dos tapices: en la sala de música del Palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10013822, seda y lana, 285 x 248 cm) y en la sala Goya del Palacio del Pardo de Madrid (PN. núm. 10073068, seda y lana, 273 x 242 cm).

¹⁶⁹ Su tapiz se custodia en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10004189, seda y lana, 125 x 136 cm).

¹⁷⁰ Un ejemplar se ha localizado en la actual Fábrica de Tapices (seda y lana, 104 x 132 cm).

¹⁷¹ El tapiz se conserva en el Centro de Estudios Constitucionales de Madrid (PN. núm. 10026486, seda y lana, 267 x 261 cm).

¹⁷² Un tapiz se conserva en los almacenes del Palacio Real de Madrid (PN. núm. 10004326, seda y lana, 172 x 110 cm).

¹⁷³ En el Cuartel General del Ejército de Tierra en Madrid, se custodia un tapiz (PN. núm. 10090084, seda y lana, 73 x 125 cm).

¹⁷⁴ La propia María Antonia Prieto declararí en 1783 que “es parroquiana de San Martín de quatro años a esta parte por vibir [en la] calle del Relox [...]”. Del mismo modo y en los mismos autos, Andrea Nogales, madre de María Antonia, afirmaba que conocía al pintor “de quatro años a esta parte con motibo de hacer dicho tiempo que le está sirviendo la citada su hija”, y el pintor Francisco Carrafa, que conocía a la criada desde hacía los mismos años, por “allarse sirviendo haze dicho tiempo a el expresado don Ginés” (Documentos 25, 27 y 28).

¹⁷⁵ Fray Lesmes Cortés, teniente cura de la iglesia de San Martín de Madrid, llegó a certificar en 1790 que Maella vivía “en la calle del Relox número 7 [...]” (AHDM, caja 4.986/29).

¹⁷⁶ Dentro de la calle había tres números de amplias dimensiones que eran propiedad de los padres agustinos (López Gómez / Camarero Bullón / Marín Perellón, 1988: 423).

¹⁷⁷ Morales y Marín, 1979: 28. En 1775, se registraban en la casa: “Calle del Relox= entrando por la de Torixa mano derecha. / [...] / Casa de doña María de Aragón. / [...] / Dichas casas que llaman del Pasadizo nº 7. / [...] / Otro. [cuarto] / Don Francisco Bayeu. / Doña Sebastiana Merclein. / } Matrimonio. / Feliciano Bayeu... Niña / Don Francisco Goya. / Doña Josepha Bayeu. / } Matrimonio. / Juan Antonio Goya... Niño. / Don Ramón Bayeu... Soltero. / María Broto.... Soltera. / Lucía

después de 1778, pues su presencia no se registra en este año¹⁷⁸. Antes de 1790, el valenciano pasó a residir en el número 9 de la misma calle, propiedad del colegio y convento de los padres agustinos de doña María de Aragón¹⁷⁹, donde trasladó su obrador. Es probable que Aguirre se mudase a la misma calle para poder trabajar en estrecha colaboración con el valenciano los encargos que le encomendaba.

En este obrador y bajo el estricto control de Maella, Ginés Andrés de Aguirre elaboró en 1781 tres lienzos de altar para los oratorios de las salas de enfermería del Hospital General de Madrid¹⁸⁰, de entre los seis pies de alto por cuatro de ancho y los cinco pies de alto por “tres y tres cuartas” de ancho (167,4 x 111,6 cm y 139,5 x 104,7 cm), por los que recibió 9.000 reales (a 3.000 reales cada uno): una *Nuestra Señora de los Dolores* para una de las saletas de la primera planta, un *San Ignacio de Loyola* para una de las saletas de la planta baja y un *San Luis rey de Francia* para otra saleta de la segunda planta¹⁸¹.

El único cuadro que se ha podido identificar hasta el momento ha sido el de *San Luis rey de Francia* (fig. 29), perteneciente al Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid¹⁸². El santo, de pie y de frente, lleva gorguera y capa de terciopelo rojo con decoración de brocados y flores de lis doradas con armiño. Viste con coraza, fajín, bombachos y botas altas. Abandona sus atributos regios (la corona real, custodiada a sus pies por un angelote) y abraza los de la pasión de Cristo (la cruz y la corona de espinas).

Depositado durante algún tiempo en los fondos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (núm. inv. 1430D), se percibe en la obra una acusada influencia de Maella, tanto en los tipos como en la composición, visible en su estrecha relación con el de *San Hermenegildo* de la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral primada de Toledo (1778). Únicamente en la fría tonalidad de las tintas y en el fuerte claroscuro se percibe la huella del murciano.

En la sala Goya de la Biblioteca Nacional de España en Madrid, se conserva un dibujo que aun conteniendo una vieja inscripción atribuyéndolo a Maella, es obra que se puede incorporar al corpus gráfico de Aguirre y ponerlo en relación con uno de los lienzos del Hospital General. Se trata de una *Virgen de los Dolores* (fig. 30), está enmarcado y contiene una cuadrícula, lo que vendría a confirmar que es un dibujo preparatorio para su traslado a un nuevo soporte, aunque el formato que presenta no parece ajustarse a los cuadros del hospital¹⁸³. Tanto Barcia como Morales y Marín lo consideraron obra de Maella. No obstante, José Manuel de la Mano no

Matheo... Soltera. / Gregorio Martín... Soltero. / Doña María Bayeu... Soltera. / [...]" (Madrid, 10 de junio de 1775, AHDM, caja 9.203/9, f. 213).

¹⁷⁸ AHDM, caja 9.205/2.

¹⁷⁹ AHDM, caja 5.057/12.

¹⁸⁰ Ponz, 1787, tomo V: 35-36.

¹⁸¹ Muñoz Alonso, 2010, tomo I: 334-346.

¹⁸² Óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm.

¹⁸³ Núm. inv. Dib/13/5/110, lápiz negro y clarión sobre papel gris azulado verjurado, 191 x 170 mm.



Fig. 29. Ginés Andrés de Aguirre, *San Luis rey de Francia* (1781), óleo sobre lienzo, 150 x 100 cm, Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, Madrid.



Fig. 30. Ginés Andrés de Aguirre, *Virgen de los Dolores* (h. 1781), núm. inv. Dib/13/5/110, lápiz negro y clarión sobre papel gris azulado verjurado, 191 x 170 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

lo creyó así, al no incluirlo en el corpus gráfico del valenciano¹⁸⁴. Es obra que se puede atribuir a Ginés Andrés de Aguirre, tanto por el rostro de la Virgen como por la forma de trabajar sus manos y los plegados, así como por el tratamiento de las sombras, a través de líneas paralelas y oblicuas resueltas con un característico arabesco. Los angelotes están más cerca de la esfera de Maella, aunque difieren en su tratamiento anatómico o en la forma en cómo se traduce su cabello, más acordes con las formas del pintor murciano¹⁸⁵.

Al año siguiente pintó dos imágenes de la *Virgen del Pilar* para la condesa-duquesa de Benavente, María Josefa Pimentel y Téllez-Girón: una destinada a un oratorio portátil, sostenida por querubines y cabezas aladas de niños, y otra para “rollarla” —posiblemente para enviarla como un presente—, representada sobre una columna rodeada de angelitos y serafines, situándose en su parte inferior a Santiago acompañado por un niño; ambas valoradas en 400 reales cada una. A finales de septiembre de 1782 Aguirre presentaba la cuenta al mayordomo de la duquesa, Juan de Gamboa, librándose su importe en la Nochebuena de ese año a través del tesorero general de la casa, Antonio de Abella¹⁸⁶. No se tienen noticias de la suerte que han corrido.

El 21 de enero de 1783 Mariano Salvador Maella escribía una carta al secretario de Estado, el conde de Floridablanca, en la que le decía que, para decorar la sala de dirección del Banco Nacional de San Carlos, sus directores le habían encargado que pintase los retratos del Rey, los príncipes y otros miembros de la familia real. Confesaba que no podía ejecutarlos debido a lo ocupado que se encontraba en las obras reales, pero que, bajo su dirección, un discípulo suyo podría pintarlos si era del agrado del Rey. A finales de mes, el conde de Floridablanca respondía al pintor señalándole que se realizasen los retratos según había dispuesto¹⁸⁷.

A raíz de esta noticia, Pérez Sánchez llegó a identificar en las colecciones de arte del Banco de España en Madrid un retrato de Carlos III y otros dos de los príncipes de Asturias como obras de Ginés Andrés de Aguirre.

El *Carlos III vestido con armadura*¹⁸⁸ sigue el modelo ejecutado por Anton Raphael Mengs en 1774, custodiado en la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en Madrid, por depósito del Museo Nacional del Prado (P05011), que vendría a actualizar uno anterior, ejecutado por el propio bohemio en 1767 para decorar uno de los gabinetes del cuarto de la princesa en el Palacio Real de Madrid (P02200, Museo Nacional del Prado, Madrid). Al igual que el de Mengs, éste presenta el collar del Toisón y las insignias de Saint Esprit y San Genaro, además del collar, la cruz y la banda de la orden de Carlos III.

En el retrato conservado en el Banco de España se percibe un dibujo perfilado en la figura y algunas partes de la armadura, así como en las insignias que ostenta, que

¹⁸⁴ Mano, 2011a.

¹⁸⁵ Barcia, 1906, núm. 1.350; Morales y Marín, 1996, núm. 105: 210.

¹⁸⁶ Agulló y Cobo / Baratech Zalama, 1996: 6-7.

¹⁸⁷ *Estado*, Madrid, Archivo Histórico Nacional, leg. 3.230¹/2 (Pérez Sánchez / Gállego, 1985:16; Pérez Sánchez / Gállego / Alonso, 1988: 16-17).

¹⁸⁸ Núm. inv. PI31, óleo sobre lienzo, 160 x 117 cm (Romero, 2019: 238-239).



Fig. 31. Ginés Andrés de Aguirre, *Carlos III vestido con armadura* (1783), núm. inv. P131, óleo sobre lienzo, 160 x 117 cm, Banco de España, Madrid.

contrasta con el modelado del manto y la pilastra del fondo. La forma de trabajar los brillos y reflejos de la armadura y las telas, así como sus texturas, además de los tonos empleados y el fuerte contraste de claroscuro de la obra, permiten atribuir la obra, sin muchas dudas, al murciano (fig. 31).

En cuanto a los retratos de los príncipes de Asturias: *Carlos Antonio de Borbón y Parma* (fig. 32) y *María Luisa de Parma* (fig. 33)¹⁸⁹, los modelos utilizados son aquéllos que pintó Mariano Salvador Maella en 1782 “con los honores de hacerlos por las mismas personas reales” (conservados en el Real Monasterio de la Encarnación, Madrid)¹⁹⁰. Se han venido atribuyendo a los pinceles de Mengs, Luis Paret y Alcázar, Antonio Carnicero o al propio Maella. Son obras pertenecientes al obrador de este último. Muestran ligeras variaciones respecto a los cuadros de la Encarnación: el chaleco del Príncipe ya no es gris plateado, sino que adquiere la tonalidad carmín del resto de su vestuario, y se ha sustituido la corona real y el cetro, situados encima de la consola, por un tricornio con un tocado de plumas;

¹⁸⁹ Núms. inv. P144 y P145, 160 x 116 cm y 159 x 115 cm respectivamente (Romero, 2019: 240-243).

¹⁹⁰ Mano, 2011b: 512-515.



Fig. 32. Ginés Andrés de Aguirre, *Carlos Antonio de Borbón y Parma* (1783), núm. inv. P144, óleo sobre lienzo, 160 x 116 cm, Banco de España, Madrid.



Fig. 33. Ginés Andrés de Aguirre, *María Luisa de Parma* (1783), núm. inv. P145, óleo sobre lienzo, 159 x 115 cm, Banco de España, Madrid.

se ha sustituido el adorno decorativo de su pecho por un gran lazo azul celeste y, al igual que el anterior, desaparecen los atributos reales de la consola, introduciendo en su lugar dos jarrones con sendas flores. Como el retrato del Rey, estos poseen un dibujo apretado y su cromatismo no corresponde con el del valenciano, pues muestra fuertes contrastes de claroscuro. Se detiene en los detalles de joyas, encajes, elementos decorativos y brocados y en el modelado de las diferentes texturas, así como en el efecto de los diferentes brillos (véase la banda de la orden de Carlos III del Príncipe), que se asemejan bastante a las maneras del murciano, lo que permite que se puedan atribuir a sus pinceles.

Relacionados con éstos, se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando otra pareja de retratos de los príncipes de Asturias que se vienen atribuyendo a Aguirre¹⁹¹. Mantienen las mismas diferencias que los retratos de la colección del Banco de España y, al igual que aquéllos, han tenido varias atribuciones (Luis Paret y Alcázar, Francisco de Goya, Francisco Bayeu o Mariano Salvador Maella). Proceden de las propias colecciones de la Academia, a pesar de

¹⁹¹ *Carlos Antonio de Borbón, príncipe de Asturias* (núm. inv. 1492, óleo sobre lienzo, 152,5 x 109,5 cm) y *María Luisa de Parma, princesa de Asturias* (núm. inv. 1493, óleo sobre lienzo, 152,5 x 110,5 cm).



Fig. 34. Ginés Andrés de Aguirre, *Carlos Antonio de Borbón y Parma* (1784/1786), núm. inv. 1492, óleo sobre lienzo, 152,5 x 109,5 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 35. Ginés Andrés de Aguirre, *María Luisa de Parma* (1784/1786), núm. inv. 1493, óleo sobre lienzo, 152,5 x 110,5 cm, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

que, desde 1891, han estado depositadas en distintas instituciones de la villa de Bilbao¹⁹²: la Escuela de Artes y Oficios, el Ayuntamiento o el Museo de Bellas Artes, desde donde han regresado al Museo de la Academia recientemente (en 2013).

En esta ocasión, están contruidos con un pincel más cargado de pasta, de tonalidades menos brillantes, y el modelado de sus rostros, los adornos de los vestidos y los objetos de su tramoya escenográfica muestran un mayor contraste por la aplicación de grandes áreas oscuras. Rasgos aplicables a la técnica de Aguirre a quien se pueden también atribuir y fechar en los últimos años de su permanencia en la Corte, esto es entre 1784 y 1786 (figs. 34 y 35).

SU SEGUNDO MATRIMONIO

A comienzos de 1783 María Teresa Antonia Anzano Morlans caía gravemente enferma. Estando en cama y en pleno uso de sus facultades, otorgaba testamento el 18 de enero a favor de Ginés Andrés de Aguirre (por no tener herederos), dándole

¹⁹² *Legados y donativos*, Madrid, 21 de febrero de 1891, Archivo RABASF, sign. 1-54-1.

poder para disponer de sus últimas voluntades. Señalaba que su cuerpo fuese amortajado con el hábito de la orden del Carmen, “por la deboción que tiene de esta Señora”, y pedía para su alma cincuenta misas rezadas con limosna de 4 reales cada una y sacada la cuarta parroquial, las demás se celebrasen en las iglesias que su marido quisiese. También era su voluntad que una vez fallecida, se entregase a María Teresa González Velázquez, su ahijada, una sortija de diamantes y un alfilerero de plata, “por el cariño que la tiene”. A su familiar Pedro Anzano, en atención a que la estaba asistiendo y el aprecio que le tenía, le dejaba una pieza de a ocho (8 reales de plata) o 320 reales por una sola vez; disponiendo que, si desde ese momento hasta su muerte se formase una memoria contemplando sus últimas disposiciones, se cumpliese junto al poder que se estaba redactando. Nombraba por testamentarios al pintor Mariano Salvador Maella, al presbítero Juan Antonio Lázaro de Córdoba, asistente en el real convento de monjas de la Encarnación de Madrid, y a su propio marido; actuando como testigos, Francisco Carrafa, discípulo del murciano, Antonio González Velázquez, José Manjarese, Fernando Ricote y Juan Gualberto Escribano, discípulo de Maella, quien firmó en su nombre por no saber¹⁹³.

Tres días después, habiendo recibido los santos sacramentos, fallecía en su casa, siendo enterrada con el hábito del Carmen, como así había dispuesto, en la iglesia de San Martín de Madrid, con la asistencia de la Clerecía, misa de vigilia y responso ejecutado por fray Facundo Vázquez, asistiendo veinticuatro pobres del Ave María, otros tantos de la Doctrina y los terceros de la V.O.T. de San Francisco, así como de los religiosos de la orden del Carmen de la regular Observancia¹⁹⁴.

Según lo inscrito en el poder otorgado por su difunta esposa, Ginés Andrés de Aguirre formalizaba, tres meses después, las últimas voluntades de María Teresa Antonia Anzano Morlans. Afirmaba haber satisfecho los correspondientes derechos de entierro y celebrado las cincuenta misas dispuestas: 37 el día 22 de enero, de las cuales, 31 fueron en el convento de San Joaquín y 6 en el colegio de doña María de Aragón, y las 13 restantes, en la parroquia de San Martín; había entregado lo dispuesto a María Teresa Velázquez, según certificó su padre en un recibo fechado el 25 de enero, y a Pedro Anzano, el día anterior, los 320 reales señalados por una sola vez; no habiendo dejado memoria escrita o firmada; siendo testigos del protocolo, Ignacio Esnarizaga, Francisco Meléndez y Vicente Tejedor, además de Agustín y Fernando Ricote¹⁹⁵.

El nuevo estado de Aguirre debió de obligarle a trasladarse al hogar de Mariano Salvador Maella: el cuarto principal del número 9 de la calle del Reloj. Cuatro meses después, el 26 de mayo, Aguirre enviaba un escrito al licenciado Alonso Camacho, inquisidor ordinario y vicario de la villa de Madrid y su partido, informándole sobre su pretensión de contraer nuevas nupcias con María Antonia Prieto, su criada de 18 años, con quien se había comprometido un mes antes. Para ello, suplicaba se

¹⁹³ Documento 21.

¹⁹⁴ Documento 22.

¹⁹⁵ Documento 23.

les pudiese casar en secreto y se les dispensasen de las tres amonestaciones, pues veía reparable esta acción entre sus amigos y conocidos, por el hecho de haber enviudado hacía poco y que María Antonia estuviese sirviendo en su casa como ama de gobierno¹⁹⁶.

María Antonia Prieto Nogales había nacido el 2 de septiembre de 1764 en la villa de Colmenar Viejo, perteneciente al arzobispado de Toledo, siendo hija del labrador Pedro Prieto y de su mujer Andrea Nogales, ambos naturales y vecinos de Colmenar. Seis días después era bautizada en su iglesia parroquial¹⁹⁷. Se trasladó a la villa y Corte de Madrid con once años de edad, en 1775, obedeciendo a su necesidad de trabajar en el servicio doméstico, como así hizo, primero en una casa situada en la calle de la Concepción Jerónima, perteneciente a la parroquia de Santa Cruz, y después —hacia 1779— en la casa de Ginés Andrés de Aguirre¹⁹⁸.

Como era menor de edad, su madre, Andrea Nogales, ya viuda y casada en segundas nupcias con el también labrador Diego Marcos, que pasaba largas temporadas en Madrid visitando a su hija y, por consiguiente, había tratado a Aguirre, hubo de actuar como representante de su hija y dar su consentimiento para el matrimonio. El 7 de junio, vistos el informe y auto expuestos y las causas referidas por Aguirre en su memorial, el licenciado Camacho despachaba la licencia para que el teniente cura de la parroquia de San Martín los casase en secreto¹⁹⁹.

El 9 de junio fray Facundo Vázquez, teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, desposaba a Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto, siendo testigos Juan Sánchez y Manuel García. Ese mismo día se les otorgaron las bendiciones nupciales en el oratorio de la parroquia, siendo su madrina Teresa Isabel Martín²⁰⁰.

ÚLTIMOS AÑOS EN LA CORTE

Todo parece indicar que el nuevo matrimonio compartió casa con Maella y su familia, pues el 17 de mayo de 1784 nació en el citado inmueble la primera hija de

¹⁹⁶ Documento 24.

¹⁹⁷ “María Antonia, hija de Pedro Prieto y de Andrea Nogales} En la yglesia parroquial de Colmenar Viejo, sábado ocho días de el mes de septiembre de el año de mil setecientos sesenta y quatro años, yo don Joseph Aleas, su theniente de cura, baptizé solemnemente a una niña hija legítima de Pedro Prieto, natural de la villa de Colmenar Viejo, y de Andrea Nogales, natural de esta villa, sus padres legítimamente casados y vecinos de esta nominada villa; a la qual puse por nombre María Antonia, que nació en dos del corriente mes y año. Fue su padrino de pila Nicolás de Aragón, vecino de esta referida villa, a quien advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones= Don Joseph Aleas [rubricado]” (*Acta de bautismo de María Antonia Prieto, segunda mujer de Ginés Andrés de Aguirre, Colmenar Viejo (Toledo), 8 de septiembre de 1764, Archivo parroquial de la iglesia de Colmenar Viejo, Libro de bautismos (1761-1771), f. 126; AHDm, caja 4.776/27*).

¹⁹⁸ Documento 25.

¹⁹⁹ Documento 27.

²⁰⁰ Documento 30.

Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto. Dos días después, era bautizada en la parroquia de San Martín, imponiéndole por nombres María Pascuala y Rita. Fue su madrina Andrea Nogales, su abuela materna²⁰¹.

A lo largo de los primeros meses de 1785 Ginés Andrés de Aguirre se encontraba sumergido en las pinturas para los tapices destinados a la decoración de la antecámara o comedor de las infantas del Palacio del Pardo en Madrid.

El 24 de septiembre entregaba los dos únicos lienzos destinados a paños centrales que llegaría a ejecutar: *La puerta de Alcalá vista desde la fuente de Cibeles* y *La puerta de San Vicente*, ambos de doce pies y cuatro dedos de alto por quince pies y catorce dedos de ancho el primero (345,6 x 456,3 cm) y dieciséis pies y tres dedos de ancho el segundo (345,6 x 454,5 cm), valorados en 9.000 reales cada uno. La serie jamás se concluyó, aunque el resto de los ejemplares que se llegaron a pintar fueron ejecutados por el pintor valenciano Juan José Camarón y Meliá (1760-1819). Según el recibo de entrega de los cuadros, estaban ejecutados bajo la dirección de Maella, pero al contrario de lo que había sucedido con los modelos en los que había trabajado con anterioridad para la fábrica, omitía toda referencia a que se hubiesen llevado a cabo por modelos del valenciano, lo cual implica que estos dos lienzos fueron los únicos que Aguirre llegó a realizar de su propia invención a lo largo de su carrera²⁰².

Las pinturas se enmarcan ya en un género costumbrista decididamente español, en el que figuras de diferentes clases sociales se circunscriben en un escenario castizo y reconocible para el espectador y donde la idea de paseo, como escenario de esparcimiento y recreo, enlaza con la exaltación de una política reformista llevada a cabo por Carlos III en Madrid: una vista de la calle de Alcalá, en la entrada oriental de la villa, que enlaza con el salón del Prado, donde se erige la fuente de Cibeles; y una vista de la entrada occidental de Madrid, con la puerta de San Vicente, el Palomar sobre las huertas del príncipe Pío, el convento de la Encarnación y el Palacio Real Nuevo de Madrid. Obras en las que no parece casual que los elementos más emblemáticos de las representaciones fuesen obra del arquitecto del rey Francesco Sabatini.

Dentro del análisis de los cuadros, se pueden seguir rastreando las influencias centroeuropeas, aunque entran en juego otras de nuevo cuño. Desde las estampas de tipos ideadas con más o menos dependencia italiana y francesa por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en su *Colección de trajes de España* (1777), hasta las de raigambre francesa, como *La Promenade des Remparts de Paris* (1760) de Pierre François Courtois, según diseño de Augustin de Saint-Aubin, o la que, con el mismo asunto, grabó Charles-Nicolas Cochin el Joven; *La place des Halles* o *La place Maubert* de Jacques Aliamet, según Jaurat, o *Le rendez-vous pour Marly*, según diseño de Jean-Michel Moreau el Joven (1777); obras que tienen mucho que ver con las pinturas de Aguirre y que dan una idea de la abundancia del material que manejó para recrear

²⁰¹ Documento 31.

²⁰² *Carlos III*, AGP, leg. 89¹ (Held, 1971, núms. 15-16: 86-87; Mano, 2011b: 273-274).

sus representaciones, a pesar de que en su calidad no llegue a alcanzar el nivel que logran muchos de sus contemporáneos en estos años.

El comedor de las infantas se sitúa en la zona central de la crujía oriental de la parte nueva del Palacio, con vistas al jardín, funcionando como nexo de unión entre las habitaciones de las infantas (a las cuales pertenecía) y las destinadas al cuarto de la Princesa. José Luis Sancho ha realizado un análisis de sus elementos estructurales para poder realizar su reconstrucción²⁰³. Para determinar el número total de paños que habría tenido la sala y su ubicación, no se pueden tener en cuenta los tapices que se registran en la testamentaría redactada tras la muerte de Carlos III, pues los que había allí colocados estaban suplementados, doblados o recortados para adecuarse al tamaño de la sala. El investigador establece que su número se debió de reducir a diez ejemplares: dos paños centrales grandes, los realizados por modelos de Aguirre; cuatro más pequeños, de los cuales Camarón pintó sólo dos; tres sobrepuestas, de las cuales Camarón pintó también dos modelos; y un sobrealcón, cuyo cuadro quedó sin realizar. Así, los ejemplares de *La puerta de San Vicente*²⁰⁴ (fig. 36) y *La puerta de Alcalá vista desde la fuente de Cibele*²⁰⁵ (fig. 37) presidirían los alzados septentrional y meridional de la sala respectivamente. En sus laterales se abría una puerta, una en cada paramento, posiblemente coronadas por *Dos lavanderas y un mozo* (desaparecido o en paradero ignorado) y *Dos mujeres sentadas en un terrazo con un niño vestido a la holandesa* (P05527, Museo Nacional del Prado). Los muros este y oeste se configurarían a través de paños flanqueando un elemento de separación: en el alzado este y a cada lado del balcón, que debía de ir coronado por un sobrealcón, se situarían, a la izquierda el *Canal de Madrid* (P03892, Museo Nacional del Prado) y a la derecha *El paseo del Prado desde las cuatro fuentes hasta la puerta de Atocha* (P03891, Museo Nacional del Prado) y en el alzado oeste, otros dos paños centrales más estrechos que los anteriores, por la apertura de una puerta en su lado norte, que iría cobijada por una sobrepuerta, flanqueando una chimenea y su adorno de espejo (modelos que jamás se pintaron).

En abril de ese año, volvería a solicitar el grado de teniente director por la sección de Pintura de la Academia, dado que su amigo y maestro Antonio González Velázquez había ascendido a director por la misma clase. En la elección, de los

²⁰³ Sancho Gaspar, 2002: 199-201.

²⁰⁴ Núm. inv. P03937, óleo sobre lienzo, 346 x 451 cm, Museo de Historia de Madrid [I.N. 1794] por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Pérez Sánchez / Díez García, 1990: 108). Se conservan dos ejemplares tejidos por su modelo: uno en el dormitorio de la reina del Palacio de San Lorenzo del Escorial (PN. núm. 10032528, seda y lana, 346 x 468 cm) y el segundo en el despacho de ayudantes del Palacio del Pardo (PN. núm. 10072374, seda y lana, 256 x 478 cm), véase Herrero Carretero, 1992, tomo III, núms. 225-226: 174-175.

²⁰⁵ Núm. inv. P03928, óleo sobre lienzo, 398 x 440, Museo de Historia de Madrid [I.N. 1785] por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid (Pérez Sánchez / Díez García, 1990: 109; Orihuela, 1996: 601). Se conservan dos ejemplares tejidos por su modelo, ambos en el Palacio de San Lorenzo del Escorial: en el dormitorio de la reina (PN. núm. 10032526, seda y lana, 346 x 468 cm) y en el comedor privado (PN. núm. 10013899, seda y lana, 280 x 454 cm), véase Herrero Carretero, 1992, tomo III, núms. 223-224: 172-173.



Fig. 36. Ginés Andrés de Aguirre, *La puerta de San Vicente* (1785), núm. inv. P03937, óleo sobre lienzo, 346 x 451 cm, Museo de Historia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 37. Ginés Andrés de Aguirre, *La puerta de Alcalá vista desde la fuente de Cibeles* (1785), núm. inv. P03928, óleo sobre lienzo, 398 x 440, Museo de Historia de Madrid por depósito del Museo Nacional del Prado, Madrid.

21 vocales con derecho a voto, únicamente 4 depositaron su papeleta a favor del murciano, por lo que no conseguiría la tenencia del cargo²⁰⁶.

Se sabe que, en mayo, el pintor se encontraba en Aranjuez, donde se había trasladado junto a Maella para asistirle en la realización del retrato de cuerpo entero de la infanta Carlota Joaquina. Habían marchado en coche a comienzos de abril, llevando unas varas de calesín para los lienzos, caballete y arquillas. Para el 8 de mayo, el pintor de cámara había cumplido con su encargo, por lo que solicitaba de nuevo un coche que los llevase de regreso a Madrid, junto a varios de los cajones y muebles que habían traído²⁰⁷. Al día siguiente y alentado por Maella, Ginés Andrés de Aguirre enviaba desde Aranjuez una carta al mayordomo mayor de palacio, duque de Medinaceli, en la que solicitaba la plaza de ayudante de Maella para la composición de pinturas de las reales casas en función de la dimisión que había hecho del cargo el pintor madrileño Nicolás Lameyra. Alegaba haber restaurado muchos de los cuadros que, procedentes de la desamortización de los bienes de los jesuitas, sirvieron para la decoración de la Academia de San Fernando²⁰⁸. El 31 de julio, el duque enviaba la solicitud al Rey, quien, por mediación del conde de Floridablanca, expedía una real orden el 21 de agosto por la que se le nombraba ayudante de Maella con el mismo rango económico que había tenido el citado Lameyra (15 reales diarios de ayuda de costa), cobrados desde ese mismo día por la nómina de individuos excluidos de plaza de las reales casa, capilla y cámara, sin estar exento de la media anata, por no tener sueldo fijo. El murciano trabajaría a partir de ese momento junto a Maella en la pieza grande en que, por la misma real orden, había quedado dividido el obrador del difunto Andrés de la Calleja en la casa del Rebeque; la pequeña se añadía al espacio que tenía ya en el mismo obrador Francisco Bayeu. En cuanto a su labor, quedaría restringida a las pinturas de los palacios del Buen Retiro y San Lorenzo del Escorial —las pinturas del Palacio Real de Madrid y San Ildefonso eran competencia de Francisco Bayeu y su ayudante—, y las que le correspondiesen a Maella del resto de reales sitios, en igual número a las que le habían tocado a Bayeu. Ese mismo mes, desde el día 21 de agosto, se le libraba su primera nómina, que ascendía a 165 reales. En las nóminas de septiembre, octubre y diciembre de 1785, constaba en su haber, por haber vencido, 1.083 reales en concepto de trabajos para la compostura de lienzos. Operación que se repetiría por lo que se le devengaba en los primeros tres meses del año siguiente, al cobrar la cantidad de 1.350 reales. En abril, se le abonó en nómina 375 reales, hasta el 25 inclusive, día que entregaba la llave del estudio del Rebeque por la dimisión del cargo que presentó tiempo antes, como así atestiguaba el contralor general cuatro días después, cesándole el abono de su nómina desde el día siguiente a la entrega.

En efecto, el 22 de abril de 1786, Aguirre comunicaba su renuncia al mayordomo mayor, exponiéndole haber sido nombrado por el Rey director de Pintura de la

²⁰⁶ Documento 32 (López Ortega, 2017-2018: 48).

²⁰⁷ Mano, 2011b: 530-531.

²⁰⁸ López Ortega, 2017-2018: 47 (documento 20).

Academia que se había establecido en la ciudad de México, debiendo de emprender su marcha a comienzos del mes de mayo; motivo por el que debía de presentar su dimisión como ayudante de Maella, dándole las gracias al Rey por el honor que le había otorgado²⁰⁹.

Durante los escasos ocho meses que estuvo ocupado en trabajos de restauración, se sabe que se le había destinado a él y a Maella algunas pinturas a su cuidado. No sólo en los dos citados reales sitios, sino también en el Palacio de Aranjuez, Castillo de Viñuelas, la Torre de la Parada y la Quinta del duque de Arcos. Sin embargo, además de estar al tanto de algunas obras que se traspasaron a Maella para su reparación tras la muerte de Andrés de la Calleja²¹⁰, sólo se tiene noticia de una real orden expedida el 21 de agosto de 1785 por la cual se ordenó al valenciano la restauración de una serie de pinturas del Palacio del Buen Retiro, no muy buenas a ojos del pintor de cámara, que se encontraban en el paso de la escalera de la tribuna de Atocha por donde pasaba el Rey cuando iba a rezar; estaban muy estropeadas y sus marcos ennegrecidos, debiéndose de recomponer por completo y poner nuevos marcos²¹¹.

En la Biblioteca Nacional de España se conserva un dibujo cuyo asunto recoge *La gloria de la Virgen de Atocha*²¹². Está catalogado como obra anónima del siglo XVIII, aunque en su día Barcia y Morales y Marín lo atribuyeron a Maella²¹³. Es obra de su obrador y atribuible a Ginés Andrés de Aguirre. En 1982, el profesor Pérez Sánchez, en nota manuscrita, apuntaba que posiblemente se tratase de una copia de la decoración al fresco de la cúpula ejecutada por Luca Giordano para la real basílica de Nuestra Señora de Atocha en Madrid —hoy en día perdida—, según la descripción que de la misma hizo Palomino²¹⁴. Muestra el estilo del murciano acorde con el del pintor de cámara, siempre resuelto con cierta rigidez y desproporción en sus formas, con trazos sinuosos que agudizan un desbaratamiento en las figuras al estar ejecutadas con cierta rapidez. Se perciben claros ecos de su hacer en la forma en que están resueltas las sombras, a través de líneas paralelas continuas —al no soltar el lápiz entre una línea y otra—, en ocasiones cruzadas con otras perpendiculares, formando retículas que marcan las zonas de oscuridad. Posiblemente fue ejecutado cuando operaba como restaurador en las pinturas de la basílica (fig. 38).

El 7 de septiembre de 1785 nació en el número 9 de la calle del Reloj la segunda hija del pintor, a la que se impuso por nombres Josefa María Regina Rafaela de todos los Santos. Fue bautizada dos días después en la iglesia de San Martín de Madrid, siendo su padrino Juan Gamboa, mayordomo de la condesa de Benavente²¹⁵.

²⁰⁹ Morales y Marín, 1996: 70-72.

²¹⁰ Barreno Sevillano, 1980: 481-490.

²¹¹ Morales y Marín, 1996: 58.

²¹² Núm. inv. Dib/13/5/67, lápiz negro, pluma, pincel y tintas negra y parda sobre papel verjurado agarbanzado, 420 x 385 mm.

²¹³ Barcia, 1906, núm. 1363; Morales y Marín, 1996, núm. 110: 211.

²¹⁴ Hermoso Cuesta, 2008: 181.

²¹⁵ Documento 33.



Fig. 38. Ginés Andrés de Aguirre, *La gloria de la Virgen de Atocha* (h. 1785), núm. inv. Dib/13/5/67, lápiz negro, pluma, pincel y tintas negra y parda sobre papel verjurado agarbanzado, 420 x 385 mm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

A finales de año, el pintor acrecentó aún más su casa al hacerse cargo de su sobrino de cinco años Manuel Andrés de Aguirre, hijo de su hermano José, quien habiendo quedado viudo en 1782²¹⁶, fallecía en la ciudad de Cartagena (Murcia) el 18 de septiembre de 1785²¹⁷.

Meses después, para evitar pleitos entre sus hijas y herederos, Ginés Andrés de Aguirre y su mujer otorgaron el pago y recibo de dote y la carta del capital de los bienes trasladados a su matrimonio²¹⁸. Sería una de las últimas noticias que se tienen del murciano en la Corte, pues poco después abandonaría definitivamente Madrid con destino a México.

²¹⁶ “Doña Antonia. En 24 de enero de 1782, se enterró en la yglesia del Campo Santo a doña Antonia Ysaura, muger de don Josef Andrés y Aguirre, fue de todos los santos clérigos y se le cantó vigilia y misa y testó ante Lázaro Bárez escribano __023” (*Libro de defunciones (1780-1784)*, Cartagena (Murcia), Archivo de SMG, f. 8).

²¹⁷ “Don Josef. En 19 de septiembre de 1785 se enterró en San Francisco a don Josef Andrés Aguirre, viudo de doña María Antonia Ysaura, fue de cura, vicario y 18 acompañado y testó ante Lázaro Bárez Sánchez escribano __022” (*Libro de defunciones (1785-1788)*, Cartagena (Murcia), Archivo de SMG, f. 30).

²¹⁸ López Ortega, 2018: 41-65.

SU HUELLA ARTÍSTICA EN ESPAÑA

El único discípulo del que se tiene noticia que estudió el arte de la pintura en la Corte junto a Ginés Andrés Aguirre es Francisco Carrafa²¹⁹. A comienzos de junio de 1783 declararía tener 22 años de edad y en febrero de 1814, 56 años, por lo que debió de nacer en torno a 1758/1761²²⁰. Según confesaría, era natural de Valencia de don Juan (León) y, al menos, desde 1772 se encontraba en la Corte, pues en octubre de ese año se matriculaba en la Academia de San Fernando²²¹. Al mismo tiempo, si no antes, entraría en el obrador privado del murciano, donde aprendería los rudimentos del arte de la pintura. Desde 1777 se constata su presencia en la Academia, optando a las ayudas de costa mensuales con las que la docta corporación premiaba el talento de sus discípulos más aplicados. Se sabe que tuvo nueve hijos, dos de los cuales trabajaban para el real servicio en 1814. Sería tras la marcha de Aguirre a México cuando Carrafa entrase en contacto con el pintor de las reales caballerizas Santiago Fernández y Peñalosa, con quien trabajaría como colaborador hasta su muerte, acaecida en 1800. Precisamente ese año, el 19 de abril, el marqués de Astorga, veedor de las reales caballerizas, nombraba a Francisco Carrafa pintor de coches de las reales caballerizas para que, en mancomunidad con la viuda del citado Fernández y Peñalosa, Francisca Josefa de Zárate, sirviese sin sueldo en el citado puesto²²². Durante la francesada ofreció sus servicios al gobierno intruso para “reformular y componer” la colección de pinturas del Palacio Real de Madrid²²³, solicitando, en septiembre de 1814, el puesto del ya fallecido Jacinto Gómez Pastor²²⁴. Un mes antes, el 11 de agosto, había pedido ser rehabilitado en su puesto de pintor de las reales caballerizas²²⁵. A comienzos de septiembre de ese año, se mandó que las pinturas de ese ramo se repartiesen con la debida equidad entre Carrafa y un pintor que nombrase Francisca de Zárate, siendo designado, en diciembre de 1815 y en mancomunidad con ella, Francisco Calzada²²⁶. En los siguientes años y por su mala fe, sería reprendido severamente por insubordinación a sus superiores al intentar romper la citada mancomunidad y nombrar en lugar de Calzada a su hijo Manuel²²⁷. En agosto de 1822, solicitaba el cobro de una cuenta por haber ejecutado la concha que hizo nueva de la decoración del coche de cama de la reina, dos escudos con algún adorno y los letreros en el galeón de conducir la cebada. En 1823 todavía ejercía en su puesto, pues presentaba una instancia para

²¹⁹ En 1783, declararía que conocía a Aguirre “de quien ha sido discípulo el testigo y le trata haze muchos años [...]” (documento 28).

²²⁰ Documento 28 y *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

²²¹ Pardo Canalís, 1967: 22.

²²² *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

²²³ *Registros*, Madrid, 6 de enero de 1810, AGP, núm. 2.209, f. 31 (Mano, 2008: 58).

²²⁴ *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

²²⁵ Jiménez Priego, 1982: 130.

²²⁶ *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

²²⁷ *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

que en su nombre se encargasen a su hijo Manuel y al pintor Tomás Guzmán, que se encontraban en Sevilla, las obras que se ofreciesen de las reales caballerizas durante el viaje del Rey a Cádiz por mandato del gobierno liberal²²⁸. Según Teresa Jiménez Priego, debió de fallecer a finales de 1826, pues, en enero de 1827, Francisco Calzada solicitaba su puesto de pintor de las reales caballerizas²²⁹.

SU ETAPA MEXICANA (1786-1800)

SU TRASLADO A MÉXICO

La elección de los directores que en 1786 fueron designados para el magisterio de la recién fundada Academia de Bellas Artes de San Carlos en México, es un asunto ya tratado en otras ocasiones. Sólo se dirá aquí que, desde su fundación, una de las mayores preocupaciones de su director general, el grabador zamorano Jerónimo Antonio Gil (1730-1798), fue llevar a Nueva España los profesores más apropiados que pudiese haber en la metrópoli. Y aunque el asunto no se resolvió hasta años después de su fundación, a finales de agosto de 1785, se solicitó formalmente a la Corte española el nombramiento de su profesorado²³⁰.

El 13 de marzo de 1786 Ignacio de Hermosilla y Sandoval, ministro del Supremo Consejo de Indias y antiguo secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, escribía al marqués de la Sonora, José Gálvez, secretario del despacho del Consejo de Indias, comunicándole la elección de Ginés Andrés de Aguirre como primer director de la sección de Pintura de la Academia mexicana²³¹. No consta, como se ha señalado en repetidas ocasiones, la celebración de un concurso para cubrir la plaza, ni es probable que se llegase a convocar, pues según la documentación, habría sido el propio Ignacio de Hermosilla quien, a través de su propio conocimiento e informes, había elegido a los artistas más apropiados para desempeñar la tenencia de las plazas²³².

²²⁸ *Personal*, AGP, caja 16.757/5.

²²⁹ Jiménez Priego, 1978: 248.

²³⁰ Para la Academia de San Carlos en México, véase Galindo y Villa, 1913: 9. Angulo Iníiguez, 1935 [reed. 2002: 153-192]; Charlot, 1962; Brown, 1976; Báez Macías, 2002; 2009; Rodríguez Moya, (2006).

²³¹ *Indiferente*, Madrid, 13 de marzo y 12 de abril de 1786, Archivo General de Indias (en adelante AGI), leg. 103. Se designaron dos plazas para su dirección, “teniendo presente que los jóvenes de ese reyno se dedican con preferencia a la pintura”, nombrándose inicialmente para la segunda a Agustín Esteve, finalmente sustituido (el 2 de abril de 1786) por el gallego Cosme de Acuña.

²³² *Indiferente*, AGI, leg. 103. Por la propia declaración de Ignacio de Hermosilla, se sabe que se había establecido un “prolixo examen de la habilidad y conducta de los que puedan servir para radicar con fruto la enseñanza [...] A todos he tratado y es notoria su pericia y talento, especialmente para dirigir la enseñanza, tengo conocimiento de todos ellos, de su modestia y buena conducta, por tanto, los hago presentes a V.E. persuadido a que desempeñarán ventajosamente sus destinos si V.E. se dignase nombrarlos”. Para la Arquitectura, la plaza de director fue cubierta por Antonio González Velázquez; para la Escultura, se eligió a José Arias; y para el Grabado de láminas, a Joaquín Fabregat.

A comienzos del siguiente mes y enterado el pintor de la resolución, escribía una carta dando las gracias al Rey por su nombramiento. En atención a los gastos que se originarían en su traslado a México, junto a su mujer, sus dos hijas, su sobrino huérfano, Manuel Andrés de Aguirre, y una criada soltera, Rosa Soler, suplicaba una ayuda de costa para el viaje²³³. El 18 de abril el marqués de Sonora enviaba una carta al virrey de Nueva España comunicándole que Aguirre junto a los demás artistas nombrados saldrían del puerto de Cádiz en la primera nave disponible. Del mismo modo, le avisaba que Carlos III había resuelto que comenzasen a cobrar su sueldo (2.000 pesos anuales) desde el día en que se verificasen sus embarques y se les anticipase, por cuenta de sus dotaciones y a través de los diputados de los Cinco Gremios Mayores de Madrid a cargo de la Hacienda real, 12.000 reales en concepto de gastos de viaje²³⁴.

Para el 20 de abril, Ginés Andrés de Aguirre había recibido los expresados 12.000 reales y al día siguiente, desde Aranjuez, se le dispensaba el oportuno pasaporte²³⁵.

No se sabe a ciencia cierta cuándo partió junto a su familia de Madrid. Posiblemente a comienzos de mayo. Antes de su salida, Aguirre solicitó a Francisco Tolosa, maestro bordador y cuñado del pintor Antonio González Velázquez, un préstamo de 4.000 reales para efectuar su viaje a México; dicha cantidad no se devolvió a Tolosa tras la muerte del murciano, lo que motivó que el 11 de agosto de 1802 confiriese un poder a José María Solana, canónigo penitenciario de la Colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe en México, para que, en su nombre, cobrase la cantidad a María Antonia Prieto, viuda del pintor²³⁶. Este hecho lleva a pensar que Aguirre no recibió las cantidades de dinero que se le adeudaban en la Corte antes de su partida. Según la carta del capital de los bienes llevados a su segundo matrimonio, José Val, residente en Madrid, le debía 4.000 reales (la misma cantidad que había pedido prestada a Tolosa) y el escultor murciano José Martínez Reina le adeudaba 22.000 reales, según vale de préstamo²³⁷. A los señalados 4.000 reales prestados que recibió de Tolosa, Aguirre sumó los 9.000 reales que expresó tener en efectivo. Con lo que le había quedado en líquido de éstos, el cobro de atrasos, además de los señalados 12.000 reales en concepto de gastos de viaje, partiría a México con seis cofres, ropa de cama y cuatro cajones.

La ruta más común desde la Corte hasta el valle del Guadalquivir era a través de Toledo, por un camino de ruedas. Según José Matías Escribano, se salía por la puerta de Toledo dirección a Aranjuez, haciendo parada en Valdemoro; desde allí hasta Tembleque, pasando por Ocaña, Dos Barrios y La Guardia, y continuando por Manzanares, Valdepeñas y el Viso, donde debía tomar caballerías para pasar por el puerto del Rey en sierra Morena, en cuyo trayecto se podría descansar en varias de sus ventas hasta llegar a Bailén y Andújar; para después pasar por las

²³³ *Indiferente*, Madrid, 9 de abril de 1786, AGI, leg. 103.

²³⁴ *México*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 2-36-3 y *Contratación*, 18 de abril de 1786, AGI, leg. 5.530, núm. 1, registro 4, ff. 1-4.

²³⁵ *Indiferente*, Madrid, 20 de abril de 1786, AGI, leg. 103 y *Contratación*, Aranjuez, 21 de abril de 1786, leg. 5.530, núm. 1, registro 4.

²³⁶ Núñez Vernis, 1995: 27.

²³⁷ López Ortega, 2018: 44.

localidades de Córdoba, Écija, Marchena, Jerez de la Frontera, el Puerto de Santa María y, finalmente, Cádiz. En total, trece jornadas²³⁸. No obstante, es probable que el pintor utilizara la ruta por Despeñaperros a través de Ciudad Real. De cualquier manera, se encontraba ya en Cádiz a mediados de mayo, ya que el 26 del mismo mes, desde el puerto andaluz, se le dio licencia para trasladarse a la ciudad de México vía Veracruz²³⁹.

No obstante, a finales de junio, el presidente de la Contratación del puerto de Cádiz, Bartolomé Ortega Montenegro, escribía al marqués de Sonora informándole que los futuros directores aún no habían embarcado y estaban pasando por graves dificultades económicas. El 16 de junio, junto a Antonio González Velázquez y José Arias, Aguirre presentaba un memorial exponiendo su penosa situación; afirmaban no tener dinero para sufragar el pasaje que habían acordado con una fragata, por lo que solicitaban la cantidad necesaria para su embarque a cuenta de su sueldo. El 21 de junio el presidente les pedía que expusiesen la cantidad que necesitaban para el completo ajuste de su pasaje. De los tres que habían expuesto su penosa situación en el escrito, únicamente Aguirre y González Velázquez informaban sobre las cantidades que necesitaban para su completo flete: 13.500 reales el primero y 3.300 reales el segundo. Al día siguiente, el secretario de la presidencia, Felipe Román, contactaba con los directores de los Cinco Gremios Mayores de Madrid para que sufragasen los gastos de ambos pasajes. Dos días después, el presidente de la Contratación ordenaba que se librase a Aguirre los 13.500 reales solicitados con la obligación por triplicado y ante el escribano de cámara del tribunal de Cádiz, Calixto Sanz, de entregar al mes de su llegada a México la expresada cantidad, debiendo de hipotecar su equipaje y sueldo²⁴⁰.

Ese mismo día, firmaba la carta de obligación de pago ante el citado escribano, siendo sus testigos el arquitecto gaditano Pedro Ángel de Albisu y el carpintero Domingo Berrio. Del mismo modo, prestaba juramento de polizón, expidiéndole por contaduría principal su correspondiente licencia de embarque en la fragata de los Cinco Gremios Mayores de Madrid: *Nuestra Señora del Rosario y San Francisco de Asís*, comandada por Antonio Miranda²⁴¹.

Al día siguiente, el 24 de junio, estando a bordo del citado navío, “a la vela y frente derrota”, Ginés Andrés de Aguirre daba fe de su embarque ante el escribano Pedro Fernández Guerra²⁴².

²³⁸ *Itinerario español*, 1767: 23-26.

²³⁹ *Contratación*, Cádiz, AGI, leg. 5.530, núm.1, registro 4, ff. 1-4. Angulo señaló que Aguirre llegó a Cádiz el 26 de mayo, pues, ese día, solicitó, una ayuda de costa para el viaje. No se ha encontrado ninguna referencia a esta noticia entre la documentación manejada. Tal vez el ilustre historiador pensó que la citada licencia de viaje expedida por real orden debió de coincidir con el día de su llegada, hecho no demostrado. Además, hay que recordar, como se ha señalado, que la ayuda de costa se le entregó en Madrid a mediados de abril (Angulo Iñiguez, 1935 [reed. 2002: 170]).

²⁴⁰ *Indiferente*, AGI, leg. 103.

²⁴¹ *Contratación*, Cádiz, 23 de junio de 1786, AGI, leg. 5.530, ff. 1-4.

²⁴² México, 1786, Archivo de la Antigua Academia de Bellas Artes de San Carlos, (en adelante Archivo SC), doc. núm. 216, gaveta 2 (González Franco, 2004: 76).

La fragata partió del puerto de la bahía de Cádiz hacia las islas Canarias. Desde allí, atravesando el océano Atlántico, llegaría a las Antillas (Dominica), antes de atracar, con posibles paradas, en el puerto amurallado de Veracruz. Un trayecto de 1.500 leguas que habría recorrido en 67 días. A partir de Veracruz, Aguirre se trasladaría a la capital de Nueva España en coche por el camino Real o de las Ventas, entrando por la villa de Guadalupe vía Antigua, Jalapa, Perote, Huamantla, Apizaco, Calpulalpan y Totolcingo²⁴³.

En la *Gaceta de México* publicada el martes 26 de septiembre, se podía leer entre sus páginas:

“La noche del 18 se les dio orden en las Salas de la misma Real Academia a los quatro Maestros que han venido de la Europa para la enseñanza de sus Alumnos, y son: De Pintura: D. Ginés de Andrés y Aguirre y D. Cosme de Acuña. De arquitectura: D. Antonio Velázquez. De Escultura: D. Joseph Aria [sic]”²⁴⁴.

CRISIS GUBERNAMENTAL Y FACULTATIVA

La Academia de Bellas Artes de San Carlos estaba emplazada con estrechez en la real Casa de la Moneda de México. Por este motivo, la Junta de gobierno, reunida de forma ordinaria el 3 de octubre de 1786, acordó que “por ahora” los alumnos de la Academia que cursasen sus estudios de Pintura acudiesen algunas horas por las mañanas y por las tardes a las casas de Aguirre y Acuña y que por las noches se trasladasen a la Academia, donde estos completarían su formación.

Se trataba del mismo sistema impuesto en la Corte: una doble formación entre el obrador privado y la enseñanza oficial académica. Se les aseguró entonces que cuando la Academia tuviese casa propia, se asignaría a cada uno una vivienda, con lo que el magisterio se podría desempeñar en ella por el día y por la noche²⁴⁵. Este sistema resultaba muy beneficioso para Aguirre, pues además de impartir sus funciones como director con el sueldo ya indicado de 2.000 pesos fuertes (unos 16.000 reales), el equivalente al sueldo de un pintor de cámara en la metrópoli, podía ocuparse durante el día de encargos particulares, lo que le granjearía pingües beneficios. Sin embargo, chocaba de frente con los intereses académicos, en perjuicio del verdadero fin para el que se le había llamado: la maestría artística. De esta forma, el 10 de abril de 1787, el cuerpo gubernamental de la Academia revocaba lo acordado en la junta del mes de octubre anterior y decretaba que desde el día

²⁴³ Desde aquí queremos agradecer al arquitecto y antropólogo Alfonso Aguirre González, descendiente de Ginés Andrés de Aguirre, el habernos aclarado la ruta que siguió el pintor en su traslado a México.

²⁴⁴ *Gaceta de México*, México, 26-9-1786, tomo II, núm. 18: 205. El grabador Joaquín Fabregat se trasladaría a México un año después.

²⁴⁵ *México*, México, 3 de octubre de 1786, AGI, leg. 2.793.

siguiente todos los directores particulares debían de asistir a la Academia tres horas por la mañana, dos por la tarde y dos por la noche²⁴⁶.

El 13 de mayo de 1788 Aguirre, Acuña y Velázquez redactaban un documento dirigido al virrey y viceprotector de la Academia, Manuel Antonio Flórez, donde exponían sus quejas por la decisión adoptada. Se desataría entonces una serie de reproches y acusaciones entre la junta gubernativa de la Academia y los directores particulares en los que no se deja de vislumbrar la enemistad manifiesta de estos con el director general, Jerónimo Antonio Gil²⁴⁷. Este largo proceso de lucha encarnizada ha sido ya estudiado y analizado detenidamente, por lo que aquí tan sólo se resumirá lo ocurrido²⁴⁸.

Según lo expuesto por el yeclano y sus compañeros, el 15 de mayo Flórez disponía que se pasase su súplica al consiliario decano Ramón de Posada para que dispusiese lo más conveniente de acuerdo con los estatutos de gobierno, solicitándose un informe a Gil.

Mientras se esperaba el citado informe, un acto de insumisión quebraba más la tensa relación entre Aguirre y la Junta de gobierno. Según parece, el 20 de mayo, Acuña y él se negaron a obedecer la resolución adoptada por la junta celebrada tres días antes, en la que se les ordenaba que se alternasen por meses durante las noches en las salas de Yeso y del Natural.

Al día siguiente, en pleno acto de rebeldía y previendo el resultado de su instancia, Aguirre escribía al secretario de la Academia de San Fernando en Madrid, Antonio Ponz, buscando su apoyo. Según le informaba, “aún antes de nuestro arrivo, ia avían sembrado la zizaña, pues como no fuimos los nombrados por Gil siempre nos a mirado con disgusto”, por este motivo, se consideraban “en calidad de presidiarios”, advirtiéndole que, si el Rey no ponía remedio, “nos beremos obligados a perderse nuestro mérito y bolbernos a España”²⁴⁹.

El informe de Gil, fechado el 24 de mayo, como ya sabrían de antemano Aguirre y sus compañeros, empeoraría aún más su delicada situación. El texto se despachaba a gusto con los directores particulares, a los que consideraba únicos culpables del mal estado en que se encontraba la Academia, pues, según decía, ponían más interés en sus propios beneficios que en servir a la docta corporación. De Aguirre añadía que no tenía habilidad, “en tanto grado que haviéndose dividido al principio los discípulos pensionados en Pintura entre los dos directores de ella, por reclamo que hicieron los que se havían destinado con Aguirre, acerca de su poca havididad, fue necesario pasarlos a don Cosme de Acuña”; y que el pintor no hacía caso de sus “insinuaciones”, pues desde su llegada, únicamente se habían seleccionado tres academias suyas para la enseñanza²⁵⁰.

²⁴⁶ *México*, México, 10 de abril de 1787, AGI, leg. 2.793.

²⁴⁷ Donahue-Wallace, 2016.

²⁴⁸ Carrete Parrondo / Villena, 1990: 50-74.

²⁴⁹ *México*, México, 21 de mayo de 1788, Archivo RABASF, sign. 2-36-2 (Estrada, 1935: 26-27).

²⁵⁰ *México*, México, 24 de mayo de 1788, AGI, leg. 2.793.

El hiriente escrito no hizo más que ratificar lo sancionado por la Junta²⁵¹, sin que causasen efecto los nuevos memoriales que enviaron conjuntamente los directores al virrey y al rey de España, en los que atacando a Gil cimentaban sus alegaciones²⁵². Es más, el 18 de julio, Flórez, alentado por el fiscal general, ordenaba que se apercibiera y reprendiese severamente la desobediencia de Aguirre y Acuña, aplicándoles medidas más rigurosas si continuaban sin cumplir con sus obligaciones y desobedeciendo a la Junta²⁵³, pues sólo se ocupaban “en obras de su interés particular y que aun así no dejan de buscar pretextos para escusarse y frustrar la providencia”²⁵⁴.

A finales de 1788, Antonio Porlier, ministro de Gracia y Justicia del Consejo de Indias, solicitó un informe a Fernando Mangino, antiguo presidente de la Academia, y otro al virrey de Nueva España, que redactaría finalmente por duplicado Juan Vicente de Güemes, II conde de Revillagigedo, sustituto de Flórez, para que informasen sobre lo sucedido²⁵⁵. Si el primero daba la razón a la junta de gobierno, el segundo, por desconocimiento, dejaba el asunto en manos del Rey²⁵⁶. Mientras esto acontecía, en junio de 1789, Acuña, en nombre de los directores particulares, solicitaba a Porlier que entregase al Rey una nueva representación, en la cual declaraba tener conocimiento de lo que había fraguado el director general y de los autos que se estaban llevando a cabo, pues “por más secreto que la prudencia nos hizo guardar, no fue posible se ocultara a las astucias del director Gil, único instrumento de estas discordias tan perjudiciales a la enseñanza pública. Al pie de la letra logró una copia de nuestra misma representación y, al instante, la presentó a la Junta, adulterando el sencillo espíritu de nuestras expresiones y excitando a que las estimase criminosas”. Por este y otros motivos, solicitaba que en el expediente se incluyese un informe de la Academia de San Fernando²⁵⁷.

Finalmente, en marzo de 1790, el Rey resolvió que Aguirre y sus compañeros cumpliesen con el horario impuesto por la Junta y sus estatutos de gobierno y que, si seguían empeñados en desobedecer, se informase al virrey, para que, con justicia, se les reprendiese y castigase su actitud con la suspensión de sus cargos y con parte o con todo su sueldo²⁵⁸.

²⁵¹ *México*, México, 31 de mayo de 1788, AGI, leg. 2.793.

²⁵² *México*, México, 26 de julio de 1788, AGI, leg. 2.793. No se sabe si finalmente este escrito llegó a manos del Rey, aunque todo parece indicar que no fue así. Sin embargo, encendió aún más los ánimos entre ambas partes, pues sin saber cómo, llegó una copia a manos de Gil, que presentó a la Junta el 11 de septiembre, junto a un memorial escrito el día anterior de su propia mano, suplicando que se guardase con el mayor sigilo, pues la copia se le había entregado con el mayor recato. En su escrito calificaba de libelo el papel de Aguirre y sus colegas.

²⁵³ *México*, México, 18 de julio de 1788, AGI, leg. 2.793.

²⁵⁴ *México*, México, 26 de octubre de 1788, AGI, leg. 2.793.

²⁵⁵ *México*, México, 11 de diciembre de 1788, AGI, leg. 2.793.

²⁵⁶ *México*, México, 11 y 26 de noviembre de 1789, AGI, leg. 2.793.

²⁵⁷ *México*, México, 26 de junio de 1789, AGI, leg. 2.793.

²⁵⁸ *México*, México, 3 de marzo de 1790, AGI, leg. 2.793.

ENTRE LA ENFERMEDAD Y LA DOCENCIA

Se frustraban así las esperanzas que había puesto Ginés Andrés de Aguirre en México cuando decidió partir de España y, con ellas, el bienestar social y económico de su familia. Con casi sesenta años de edad había comenzado una etapa nueva de su vida, en la que, además de la inadaptación a un nuevo ambiente y el escaso crédito artístico que, alentado desde las altas esferas de la Academia, habían causado sus pinceles a ojos de los principales promotores artísticos, se unirían los achaques propios de su edad y el arribo de la enfermedad. Circunstancias que van a hacer mella en su persona y su arte. Es por ello que las noticias que se tienen de él y su producción artística durante estos años sean escasas. Únicamente con las referencias a su actividad como profesor, que no son muchas, se pueden reconstruir algunas de las muchas lagunas biográficas que plagan su periplo vital por tierras mexicanas.

Por lo pronto, buscó casa para él y su familia en la capital del virreinato. Se sabe que, tras su llegada, arrendó una casa en la calle Jesús María. Para 1790 se había mudado a un inmueble en la calle de la Acequia y en 1792 a otro situado en la calle Segunda del Indio triste. En 1793, vivió en el callejón de Bilbao²⁵⁹ y en el portal nuevo de la Merced, y al año siguiente residió en otro ubicado en la calle de los Donceles²⁶⁰.

El 16 de abril de 1787 falleció la hija pequeña del pintor, Josefa, cuando aún no había cumplido los dos años de edad²⁶¹. Una pérdida irremplazable que en parte se vio aliviada con el nacimiento de su primer y único hijo varón: Juan José, el 6 de mayo de 1789, quien sería bautizado al día siguiente en la iglesia del Sagrario Metropolitano de la catedral de la Asunción de México²⁶².

Comenzó a ejercer su cargo como primer director de Pintura con la mayor normalidad tras la petición, por parte de su colega Acuña, de varios materiales para impartir sus clases²⁶³. El deber de Aguirre como director particular era asistir a la Academia para dirigir los estudios. Se le obligaba a tratar y enseñar a los discípulos con amor y paciencia, “para que atraídos por un modo benigno y cariñoso se apliquen con más fervor y consigan la instrucción y adelantamiento [...]”. Tenía potestad para administrar medidas disciplinarias, que iban desde un moderado castigo a aquél que se mostrara ocioso y altivo, hasta el arresto, si la falta era más grave y la Junta de gobierno lo juzgaba justo. El murciano alternaba su actividad docente por meses

²⁵⁹ “Entre el callejón de Bilbao [...] N.3... D. Ginés Aguirre... C... E... 55. / con D. María Prieto... C... E... 28. / D. Ana Pérez... D... E... 40. / María Villareal ausente... C... E... 31. / María Díaz... D... P... 18. / D. María Aguirre... D... E... 7 [...]” (*Censos*, 1793, México, Archivo del Sagrario Metropolitano de México [en adelante Archivo SM], s/p).

²⁶⁰ Los registros de los diferentes domicilios arrendados por el pintor se recogen en Zúñiga y Ontiveros, 1786-1800.

²⁶¹ Documento 34.

²⁶² Documento 35.

²⁶³ Archivo SC, doc. núm. 234, gaveta 2.

en la sala del Natural, señalando y corrigiendo la postura del modelo. Estaba a su cargo enmendar las incorrecciones en los dibujos de los discípulos, instruyéndolos y dando los consejos oportunos para su perfección. Debía de ofrecer su dictamen a todo aquél que lo solicitase. Se le prohibía corregir a cualquier alumno en presencia de otro director o teniente que estuviese destinado a la maestría del mes, con la excepción del director general, que “siendo pintor o escultor, podrá a presencia de ellos hacer estas correcciones en las obras de su propia facultad”. En caso de ausencia, sus clases eran impartidas por los tenientes directores; cargos ostentados por los maestros criollos José Alcívar, Francisco Clapera y Rafael Gutiérrez, que dirigían las clases de las salas de Yeso y de Principios²⁶⁴.

A su llegada a México, el director general, Jerónimo Antonio Gil, había elaborado un plan de estudios para que los discípulos no se inclinaren a la imitación y su formación estuviese arraigada en reglas y principios sólidos²⁶⁵. Merece la pena analizar este método para poder entender el sistema al que estaba sujeto Aguirre en la instrucción de sus alumnos. Según estos principios, los discípulos de Pintura, después de copiar reiteradamente los principios ejecutados por los tenientes directores, pasaban al estudio del modelo de yeso. Superado con notorio progreso su paso por la citada sala, previo informe de la junta ordinaria y el examen de sus obras, se les instruía en la sala del Natural sobre el modelo vivo. En las salas de Yeso y del Natural, Aguirre enseñaba la proporción del cuerpo humano y las reglas para reproducir cualquier objeto. Tras este aprendizaje, se copiaba en claroscuro varios modelos de la sala de Yeso, para después hacer lo propio con cuadros de reputados artistas aprobados por la junta ordinaria que previamente se habrían solicitado a Madrid y comprado en el mercado internacional. Las reglas de invención y composición quedaban en el aire, puesto que cuando se redactó este plan no se hallaba ningún discípulo en condiciones de recibir esta disciplina. En las instrucciones se hacía ver su deber de asistir al horario impuesto, alternando su asistencia con el director de Escultura en las salas de Yeso y del Natural. Los pensionados a su cargo, debían de asistir a la Academia en el mismo horario que el murciano y estaban sujetos a fuertes medidas disciplinarias²⁶⁶.

Al cabo de un año de estancia en la capital de Nueva España, Aguirre tenía ya a su cargo varios alumnos. No obstante, el 26 de octubre de 1787, se ordenaba que los discípulos a su cuidado pasasen a instruirse bajo las órdenes de Cosme de Acuña²⁶⁷. Esta decisión parece sustentarse en lo señalado por Gil cuando afirmó que, a petición de los discípulos pensionados de Pintura, divididos entre los dos directores y viendo la insuficiencia de Aguirre, habían solicitado ponerse bajo la

²⁶⁴ *Estatutos*, 1785: XXIII-XXIV y XXVIII-XXIX.

²⁶⁵ México, 15 de abril de 1795, Archivo SC, doc. núm. 874, gaveta 8 (Senent del Caño, 2017: 297-298).

²⁶⁶ *México*, México, 25 de abril de 1795, AGI, leg. 2.793.

²⁶⁷ Archivo SC, doc. 248, gaveta 3 y *México*, México, 26 de octubre de 1787, AGI, leg. 2.793.

dirección del gallego y así lo confirmaría años después el propio Acuña²⁶⁸. No obstante, no se puede descartar que en realidad fuese debido a un conato de su posterior enfermedad. En los estatutos de gobierno, se recogía que, si un director caía enfermo, sus funciones debían de ser desempeñadas por otro director²⁶⁹, motivo por el que el mismo Cosme de Acuña se quejaría algo más tarde, al haberse “recargado quando el dicho Aguirre adolecía [...]”²⁷⁰.

Meses después, se vuelve a tener noticias de su actividad docente. Los estatutos de gobierno preveían la creación de dieciséis pensiones de 400 pesos anuales destinadas a evitar que los discípulos más aplicados abandonasen sus estudios por falta de medios. Se estableció que cuatro de ellas estuviesen destinadas a cada una de las tres ramas principales (Arquitectura, Escultura y Pintura) y las otras cuatro a la sección del Grabado: dos para el Grabado dulce y dos para el Grabado en hueco. Los pensionados debían de ser pobres y españoles o criollos, con excepción de cuatro indios puros de Nueva España, y tener cierta habilidad en su arte. Se estableció que su duración se redujese a doce años, sin posibilidad de prórroga. Para obtenerlas, el aspirante debía de presentar su acta de bautismo, un memorial con sus méritos (donde se especificaría el tiempo que llevaban ejercitándose en su materia) y un dibujo o modelo certificado por el director o teniente director que dirigía la sala donde estuviese estudiando. Admitido, se pasaba a su graduación por parte de la junta ordinaria, donde los profesores votarían su mérito, habilidad y esperanza. Tras este trámite, se convocaba la Junta de gobierno para estudiar cada solicitud, pasando a una segunda votación donde se elegía al ganador de la pensión, que se hacía efectiva el mismo día en que se publicaba en las juntas²⁷¹.

A finales de junio de 1788, la Junta propuso crear nuevas pensiones. Se publicó la vacante de ocho plazas: dos para indios puros y seis para españoles, de las cuales tres recaerían en la sección de Arquitectura, otras tantas en la rama de Escultura y dos en la sección de Grabado en hueco. El edicto se fijó a comienzos del siguiente mes. Para los aspirantes a las plazas del Grabado en hueco, Ginés Andrés de Aguirre certificó el 2 y 5 de septiembre los dibujos presentados por Manuel López y José María Mazarripa²⁷².

Es probable que en los meses siguientes volviese a caer enfermo, pues no existe noticia alguna sobre él en la documentación. Es más, entra dentro de lo posible que durante ese tiempo se pueda ubicar la noticia aportada por Cosme de Acuña en la que afirmó que Aguirre hubo de abandonar la ciudad de México para paliar

²⁶⁸ México, México, 1803, AGI, leg. 2.793 (Cuadriello, 2014: 223).

²⁶⁹ Estatutos, 1785: XXIII.

²⁷⁰ Académicos de mérito y académicos supernumerarios por la Pintura, Madrid, Archivo RABASE, sign. 5-174-I (Arnaiz, 1991: 146).

²⁷¹ Estatutos, 1785: XXXVIII-XLI.

²⁷² México, 23 de junio, 6 de julio y 2, 5 y 25 de septiembre de 1788, Archivo SC, docs. núms. 350-353 y 381-383, gaveta 3.

los síntomas de su enfermedad²⁷³. Una situación que afectaba profundamente a los estudios de Pintura de la Academia, como así informa la Junta el 2 de enero de 1790, cuando manifestó que, si Cosme de Acuña regresase a España como así pretendía, y Ginés Andrés de Aguirre recayese de nuevo, se echaría a perder la formación de los ochenta jóvenes que acudían a las salas de la real Casa de la Moneda por las noches²⁷⁴. De cualquier forma, para febrero de 1790 Aguirre debía de estar completamente restablecido, pues presentaba las debidas certificaciones de José María Duque, Mariano Pantaleón Reyes y José Luciano Castañeda, que optaban a una pensión de Pintura por la renuncia que de la misma había hecho José Luis Marengo²⁷⁵.

Los temores de la Academia estaban fundados, pues Cosme de Acuña abandonaría definitivamente la capital de Nueva España en junio de 1791²⁷⁶. A tenor de este imprevisto, la Junta buscó entre los tenientes directores de la Academia y los profesores de México un sujeto que pudiese reemplazar al gallego, y no encontrando entre aquéllos el talento suficiente para el puesto, se acordó solicitar a la Academia de San Fernando el nombramiento de un nuevo director de Pintura²⁷⁷. Desde ese momento hasta la llegada del pintor valenciano Rafael Jimeno y Planes (c.1759-1825) en 1794, Ginés Andrés de Aguirre se hizo cargo él sólo de la dirección de Pintura de la Academia.

En enero de 1791, aparecía entre los profesores nombrados para valorar obras de pintura²⁷⁸. Este hecho venía a afianzar los privilegios que los estatutos de gobierno le otorgaban como director de sección²⁷⁹. Durante ese año, se tienen dos referencias más a Aguirre: la primera, cuando solicitó en marzo permiso para poder ejecutar al fresco la decoración de la bóveda del baptisterio de la iglesia del Sagrario Metropolitano de la catedral de México²⁸⁰; y la segunda, cuando se trasladó la sede de la Academia al antiguo hospital del Amor de Dios, donde, a partir de ese momento, se impartirían las clases²⁸¹.

No se vuelve a tener noticias suyas hasta 1793. Ese año se le alude en dos ocasiones: en una, presentaba un memorial a la Academia en el que solicitaba que se vendiesen algunas brochas que se habían traído para su uso; y en la segunda, pedía permiso a la Junta para “mudar temperamento”; nuevamente saldría de la ciudad a curar sus males²⁸².

²⁷³ *Académicos de mérito y académicos supernumerarios por la Pintura*, Madrid, Archivo RABASE, sign. 5-174-I (Arnaiz, 1991: 146).

²⁷⁴ México, 2 de enero de 1790, Archivo SC, doc. núm. 616, gaveta 4.

²⁷⁵ Archivo SC, docs. núms. 602, 604 y 606.

²⁷⁶ Archivo SC, docs. núms. 492-494, 567, 646 y 646a.

²⁷⁷ Estrada, 1935: 39-48.

²⁷⁸ Archivo SC, doc. núm. 660, gaveta 5.

²⁷⁹ *Estatutos*, 1785: LXVIII-LXIX.

²⁸⁰ México, 28 de marzo de 1791, Archivo SC, doc. núm. 672, gaveta 5.

²⁸¹ Archivo SC, doc. núm. 628, gaveta 5.

²⁸² México, 1793, Archivo SC, docs. núms. 781 y 782, gaveta 7.

UNA NUEVA DISPUTA

A mediados de la década de los años noventa, con el fin de atajar las deficiencias que se hacían ya palpables en la formación de los discípulos que asistían a la Academia, la Junta hizo examen de conciencia y se dispuso a revisar sus planes de estudio. Es probable que el origen de esta medida fuese el informe que el virrey Revillagigedo emitiese a Antonio Porlier el 11 de noviembre de 1789, donde criticaba abiertamente el sistema académico docente: “[En la Academia] se adelanta poco o nada, ya sea por la desidia de los discípulos, ya por la falta de principios sólidos y científicos o ya por la poca asistencia, mal método y morosidad de los mismos directores”²⁸³. Revillagigedo propuso entonces un plan de estudios, en el cual, además de impartir ciertas materias (Aritmética, Geometría, Osteología, Miología, etc.), se siguiese un sistema de pensiones de estudio en España²⁸⁴.

Según declararían tiempo después Jerónimo Antonio Gil, hacia finales de 1793 y a petición de la Junta, los directores particulares se reunieron en tres juntas, habiéndose celebrado una cuarta, a la que no asistieron por estar enfermos Ginés Andrés de Aguirre y Diego de Guadalajara. En dichas sesiones, cada uno expuso el método más apropiado para el ejercicio de sus facultades y se acordó que la nueva instrucción debía de hundir sus raíces en la práctica del dibujo y en el estudio de la Historia sagrada y profana, la mitología y la *Iconología* de Cesare Ripa.

Para la Pintura, Aguirre opinaba que se debía de incidir en el uso reiterado del maniquí para el estudio de los paños por el natural, crear un tratado de geometría práctica de figuras a imitación del escrito por Benito Bails²⁸⁵, un tratado de los cinco órdenes de arquitectura a imagen del de Vignola, otro de proporciones del cuerpo humano, según el de Durero, otro de anatomía, con los nombres de los músculos y los huesos, por el de “Ticiano”²⁸⁶ y un tratado para la composición de escenas recogido de Palomino y de otros autores. El estudio de estos manuales debería de “tratarse sólo lo suficiente para la inteligencia precisa y para que no se pierda el tiempo en la parte principal, respecto que para el estudio hay tratados de cada cosa de por sí, donde podrá instruirse a fondo”²⁸⁷.

Mientras la Junta de gobierno se veía enfrascada en el nuevo plan de estudios, dos de los pensionados por la rama de la Pintura, que trabajaban bajo la dirección

²⁸³ Carrete Parrondo / Villena, 1990: 91, según lo recogido por Arnaiz y Freg, 1938: 23.

²⁸⁴ *México*, México, 11 de noviembre de 1789, AGI, leg. 2.793.

²⁸⁵ Bails, 1795.

²⁸⁶ En realidad, se refiere al tratado de Andrea Vesalio: *De humani corporis fabrica*, publicado en 1543 en Padua. Libro que contenía ilustraciones del círculo de Tiziano.

²⁸⁷ Archivo SC, doc. 910, gaveta 9. El documento no está fechado. Báez Macías lo fecha en 1790, sin embargo, al no participar en él Cosme de Acuña difícilmente se puede considerar anterior a junio de 1791 (Báez Macías, 2001: 84-86), mientras que Fernández y Senent del Caño lo hacen en 1796, no contando con que, si se hubiese escrito en esa fecha, se habría pedido también la opinión de Rafael Jimeno y Planes (Fernández García, 1968: 103; Senent del Caño, 2017: 299-300). Por el contenido del texto y lo anteriormente expuesto, es probable que fuese redactado a comienzos de 1794.

de Aguirre y eran discípulos de Gil, José María Vázquez y José María Guerrero, solicitaron el permiso de la Academia para trabajar en obras particulares, dada la baja cuantía en la que se traducían sus pensiones (4 reales diarios)²⁸⁸.

La Junta pidió entonces a sus directores que informasen sobre si se debía de acceder o no a lo solicitado por los pensionados. La respuesta no se hizo esperar y en abril los directores habían presentado sus informes. Ginés Andrés de Aguirre redactó el informe más permisible de todos los expuestos. Según su opinión, era bueno que los discípulos pudiesen ejecutar obras por su cuenta, dependiendo, eso sí, de su grado de maestría, debiendo de informar de estos trabajos a los directores y trabajar bajo su supervisión y consejo²⁸⁹.

El informe de Gil, no sólo daba su opinión sobre la solicitud de los pensionados, sino que redactó un papel en el que daba cuenta del estado en el que se encontraban los estudios de la Academia. Su representación, fechada el 26 de abril de 1794, resucitaba en realidad viejas rencillas con el resto de directores, a los que volvía a culpar de los males de la Academia. Atacaba ferozmente de nuevo a Ginés Andrés de Aguirre, al que consideraba “mui corto dibujante y no a propósito para la corrección de los discípulos, por su escasa instrucción y abanzada edad”, ensalzando las dotes pedagógicas tanto de Vázquez y Guerrero (condescendiendo con su petición), como de su hijo Gabriel y su discípulo José Suriá, a quienes recomendaba para impartir las clases en la sala de Principios. Por todo ello, proponía que, por su insuficiencia, se rebajasen 500 pesos de sueldo a Aguirre para incentivar así a los tenientes directores²⁹⁰.

La reacción de los directores no se hizo esperar y el 30 de mayo todos ellos, a excepción de Guadalajara, a los que se uniría el recién incorporado Rafael Jimeno y Planes, escribían al virrey una carta en la que atacaban abiertamente a Gil y a su plan de estudios y pedían se le destituyese del cargo de director general de la Academia en función de haberse cumplido años ha su trienio como dictaban los estatutos²⁹¹. Enterada la Junta, el 29 de septiembre exponía que, según lo inscrito en los referidos estatutos de gobierno, en su artículo 7º, el cargo se contemplaba por un período de tres años, sin embargo, el Rey había nombrado a Gil director general con carácter vitalicio, “en atención a su particular mérito, haver sido el primero y concurrido a la fundación” de la Academia²⁹².

Finalmente, el 25 de noviembre, desde el real sitio de San Lorenzo del Escorial, se le comunicaba al nuevo virrey y viceprotector Miguel de la Grúa Talamanca, marqués de Branciforte, que el Rey no había condescendido con lo solicitado por los directores particulares. En cuanto al plan de estudios que se estaba siguiendo, quería que se le informase de la instrucción de los discípulos y el modo en

²⁸⁸ México, 22 de marzo de 1794, Archivo SC, doc. núm. 826, gaveta 8.

²⁸⁹ México, abril de 1794, Archivo SC, doc. núm. 828, gaveta 8.

²⁹⁰ México, 26 de abril de 1794, Archivo SC, doc. núm. 851, gaveta 8 (Carrillo y Gariel, 1982: 7-10; Báez Macías, 2001: 79-84).

²⁹¹ México, México, 30 de mayo de 1794, AGI, leg. 2.793.

²⁹² México, México, 30 de mayo de 1794, AGI, leg. 2.793.

que se ejercitaban los principios y las reglas que seguían las tres ramas, para lo cual ordenaba que se remitiesen a España varios dibujos de los alumnos más adelantados en sus clases, desde los principios hasta el modelo vivo, y juzgar así los progresos que se hacían en la Academia²⁹³.

Una última noticia se tiene de Aguirre durante ese año. A finales de abril de 1795, junto a Manuel Tolsá, nuevo director de la sección de Escultura, y Rafael Jimeno, enviaban a la Junta una petición para que se les permitiese alternar por meses o semanas las horas de estudio para la corrección de los discípulos²⁹⁴.

EL FINAL DE SU CARRERA

No se vuelven a tener noticias de Aguirre hasta 1799. No obstante, se sabe que durante estos años se trasladó a una casa en la calle de los Cordobanes, donde quedó instalado definitivamente con su familia²⁹⁵, y que siguió ocupándose con regularidad de su cargo en las salas de la Academia, sobrellevándolo con los achaques propios de su edad y su larga enfermedad; baste con citar aquí la existencia de su firma en varios dibujos ejecutados por algunos discípulos de la Academia durante estos años²⁹⁶.

A comienzos de agosto, Ginés Andrés de Aguirre, junto a sus compañeros y el nuevo director general Rafael Jimeno y Planes (nombrado el año anterior tras el fallecimiento de Jerónimo Antonio Gil), presentaban un durísimo informe al virrey Miguel José de Azanza, duque de Santa Fe, sobre las quejas presentadas por varios pintores contra la apertura de obradores de tratantes que no habían pasado el pertinente examen en México²⁹⁷: “Nos llena de horror ver el deshonor y los abusos cometidos a través de la ignorancia de indígenas, españoles y negros que aspiran, sin ningún fundamento ni leyes, a imitar las imágenes más sagradas”. Por este motivo, solicitaban el nombramiento de vigilantes académicos para cerrar todos los obradores públicos que carecieran de licencia, que se confiscasen todos sus utensilios, pigmentos y telas e incluso, en los casos más extremos, se les apresase. Pedían del mismo modo que todos los tratantes que pretendiesen abrir

²⁹³ *México*, México, 25 de noviembre de 1794, AGI, leg. 2.793. Las disposiciones fueron comunicadas por el marqués de Barciforte al presidente de la Academia Antonio Barroso el 15 y el 24 de abril de 1795 (*México*, 15 de abril de 1795, Archivo SC, docs. núms. 873 y 874, gaveta 8). Sobre las obras que fueron remitidas a Madrid y los dictámenes de los profesores de la Academia de San Fernando, véase Estrada, 1935: 67-75; García Sainz / Rodríguez de Tembleque, 1987: 5-17; Rodríguez Moya, 2004: 63-75.

²⁹⁴ *México*, 29 de abril de 1795, Archivo SC, doc. núm. 877, gaveta 8.

²⁹⁵ Zúñiga y Ontiveros, 1797-1800.

²⁹⁶ Brown, 1976, tomo I: 46, 69, 72, 73, 84, 147 y 156; Bargellini / Fuentes, 1989.

²⁹⁷ El expediente lo firmaban Andrés López, Rafael Gutiérrez, Joaquín Esquivel, Manuel Reyes, Francisco Caplera, José Montero, Juan Nepomuceno Figueroa, José Marcelo Muñoz, José Guerrero, Mariano Guerrero, José de Labastida, Alejandro Garcés, Domingo Mansi, Mariano Morelos, Martín Gaitán, Domingo Ortiz, Manuel de Unzueta y el licenciado José Martínez Sanz de Olmedo.

tienda pasasen el examen y que se nombrasen tasadores de pinturas y esculturas, según se establecía en los estatutos académicos.

En noviembre, el presidente de la Academia, marqués de San Román, devolvía el oficio al virrey para que se tomase una decisión sobre lo expuesto. El duque de Santa Fe trasladaba el asunto a los fiscales de lo civil y protector de indios: el primero se oponía a las pretensiones de los pintores, pues causaría un profundo daño a los indígenas, cuyos abusos y desórdenes no eran inferiores a los practicados por los españoles y los mulatos; el segundo, en consonancia con la opinión del primero, alertaba de la dificultad de poner en práctica las medidas enunciadas, pues si se prohibía a los indios realizar estas pinturas “ligeras y de poca dificultad”, se les arrebataría lo poco que ganaban para poder vivir, con lo que aconsejaba que simplemente se pusiese un distintivo en los obradores para que el público supiese qué pintor había pasado examen y cuál no y recomendaba la ejecución de una lista que recogiese los nombres de los pintores que residentes en Nueva España habían pasado el pertinente examen. El 3 de febrero de 1800 el virrey resolvía, de acuerdo con el fiscal protector de indios, no tomar medidas contra este tipo de obradores, prorrogando un problema que jamás llegaría a resolverse a pesar de nuevas tentativas²⁹⁸.

Otra referencia se tiene del pintor en ese año. El 20 de septiembre un tal Juan Ignacio Serralde presentaba un oficio ante la Junta, en el que informaba que su compañero Dionisio López Dena había descubierto unas minas de talde. El talde, también conocido como jalde, jénuli u oropimente, era un producto natural que resultaba de la mezcla de arsénico con azufre (trisulfuro de arsénico); sustancia muy venenosa, aunque de gran valor pictórico, pues de él se obtenía el pigmento amarillo para la pintura al óleo. En base a este descubrimiento, envió muestras a la Academia para que se informase sobre su calidad y utilidad. Tres días después, Jimeno y Aguirre presentaban su dictamen sobre el análisis aplicado a las muestras, coincidiendo que el talde hallado era mejor que el normalmente usado de China²⁹⁹.

El 17 de julio de 1800, tras recibir los santos sacramentos, fallecía en la ciudad de México, a los setenta y dos años de edad, Ginés Andrés de Aguirre³⁰⁰. Al día siguiente fue enterrado en la iglesia del Sagrario, como así dejaba constancia su párroco Juan Francisco Domínguez³⁰¹. Según se decía en el documento, no dio “más razón”, por lo que se deduce que el pintor no otorgó testamento. Por

²⁹⁸ México, 3 de agosto, 8 y 29 de noviembre y 31 de diciembre de 1799, y 3 de febrero de 1800, Archivo SC, doc. núms. 1.030-1.034, gaveta 9.

²⁹⁹ México, 20 y 23 de septiembre de 1799, Archivo de SC, doc. núm. 1.026, gaveta 9.

³⁰⁰ Sin citar referencia alguna, José Luis Morales y Marín ofreció el erróneo dato de que había fallecido en la ciudad de México a los setenta y tres años de edad el 13 de abril de 1800 (Morales y Marín, 1978: 79; 1986: 180; y 1994a: 186).

³⁰¹ Documento 36.

su labor docente, la Academia le pagó a su viuda el valor de tres mesadas, que era cuanto se le debía³⁰².

Tres semanas después de su fallecimiento, José María Vázquez, pensionado por la sección de Pintura en la Academia, se apresuró a solicitar su plaza³⁰³; no se le concedió. En 1802 seguía sin estar cubierta, por lo que, desde Figueras, Carlos IV expidió una real orden a José de Iturrigaray Aréstegui, virrey de Nueva España y viceprotector de la Academia, para que en caso de que estuviese todavía sin ocupar se buscara un sujeto con capacidad suficiente para el puesto. El 9 de agosto el propio Carlos IV propuso al pintor Anastasio Echeverría³⁰⁴, quien sería finalmente elegido el 4 de enero de 1804, “para el empleo de segundo director de Pintura de la Real Academia de San Carlos de México, vacante por haber pasado primero don Rafael Ximeno [...]”³⁰⁵; una vacante que había tenido en posesión Ginés Andrés de Aguirre los últimos trece años y medio de su vida.

OBRAS DURANTE SU PERÍODO MEXICANO

Como se ha señalado anteriormente, la producción pictórica de Ginés Andrés de Aguirre en México es terreno baldío. La documentación y las referencias literarias a su obra son muy escasas. Si a ello se añade que gran parte de las noticias que sobre él se tienen se centran en su actividad docente y en superar una larga enfermedad que finalmente le precipitó a la tumba, los resultados son desoladores.

La decoración de la bóveda del baptisterio de la iglesia del Sagrario Metropolitano de la catedral de México es la única obra importante de Ginés Andrés de Aguirre que se ha podido documentar. Como ya se ha indicado, Aguirre solicitó permiso a la Academia de San Carlos para poder ejecutar la obra, “que puede serles útiles a los pensionados de la Academia, pues hasta el presente no se ha ejecutado semejante método en América; porque, sin embargo de haberse hecho algo, no es verdadero fresco, sujeto a las buenas y precisas máximas que

³⁰² México, 9 de abril de 1801, Archivo SC, doc. núm. 1.095 (Báez Macías, 2003: 67). En 1801, María Antonia Prieto seguía figurando junto a sus dos hijos en el hogar del pintor: “Esquina de Santo Domingo que da vuelta a la calle de Cordovanes. / [...] Casa n° 16. / Doña María Prieto... V. E. D. / Doña María Aguirre... D. E. D. / Juan Ydem... S. E. D. / María Flores... D. Mestisa [sic]. D. / Felipa Chaves... D. Y. D. / Teresa Navarro... V. Y. D. [...]” (*Censos*, México, 1801, Archivo SM, f. 214). Todo parece indicar que la familia del murciano no abandonó México tras su muerte, pues se tiene noticia de que el 1 de diciembre de 1810 María Andrés Prieto contrajo matrimonio con el burgalés Leandro Mújica, oficial cuarto de la contaduría de la Real Casa de la Moneda de México y viudo de María Josefa de Arce (*Matrimonios de españoles (1809-1810)*, México, Archivo SM, f. 192). La contrayente seguía figurando como feligresa del Sagrario, ya que afirmaba vivir en la plazuela de la Concepción número 1 (*Expedientes matrimoniales*, México, 1810, Archivo SM, núm. 63).

³⁰³ México, 7 de agosto de 1800, Archivo SC, doc. núm. 1.035, gaveta 9.

³⁰⁴ México, 24 de octubre de 1802, Archivo SC, doc. núm. 1.050, gaveta 10 (Báez Macías, 1972: 12).

³⁰⁵ *Estado*, AGI, leg. 18, núm. 96.

semejante pintura requiere; ni tampoco los discípulos han logrado ver cómo se ejecuta [...]” Manuel Revilla en *El arte en México* afirmó que el murciano ejecutó en los cuatro compartimentos de la bóveda al “temple [sic]” los bautismos de Cristo, san Agustín, Constantino y san Felipe de Jesús³⁰⁶.

A comienzos de la pasada centuria, únicamente se conservaban en buen estado dos de sus representaciones (el *Bautismo de Cristo* y el *Bautismo de Constantino*), encontrándose las otras dos muy retocadas. Finalmente, en 1903, el cura párroco del Sagrario, Antonio Paredes, decidió borrarlas definitivamente, con lo que se perdieron para siempre estas valiosísimas pinturas del murciano³⁰⁷.

Aparte de estos trabajos, Revilla pudo ver un *San Nicolás* “de tamaño natural de muy inspirado rostro”, perteneciente a la galería privada de Antonio Gutiérrez Victory³⁰⁸.

José Bernardo Couto afirmó en 1872 que no había visto más obra suya que una Virgen de medio cuerpo en un nicho o templete que imitaba la piedra, a la que apenas se le debía de prestar atención³⁰⁹, y que es posible que se pueda identificar con la *Purísima Concepción* de dos tercios de vara de alto por media vara de ancho (55,8 x 41,85 cm) que valorada en 40 pesos figuraba en el inventario de bienes de Jerónimo Antonio Gil redactado el 31 de octubre de 1792³¹⁰. Mientras que Manuel Toussaint adscribía a sus pinceles un retrato de *Ignacio Ávila Bustamante*, “bastante bien logrado”, firmado y fechado en 1788³¹¹. Todas ellas desaparecidas o en paradero ignorado.

No obstante, en el acervo de la Universidad Autónoma Nacional de México se conservan una serie de dibujos, que heredados de la antigua Academia de San Carlos, dan cuenta de su papel pedagógico como director particular de la docta corporación.

El primer conjunto se compone de tres figuras de academia que posiblemente formaron parte de una misma serie, pues, como así indican sus inscripciones, son copias de otras ejecutadas por el pintor bohemio Anton Raphael Mengs. Sólo una de ellas está fechada, en 1794, pero por razones técnicas es probable que todas ellas se realizasen ese mismo año. Si se toma esta fecha como genérica para todas ellas, se deberían de considerar copias de otras, que ya fuese por el deterioro de unas primeras ya por la necesidad de ampliar el número de academias para la enseñanza, se realizaron a partir de un conjunto que había traído consigo de España en su equipaje. Tampoco se puede descartar que Aguirre pudiese haber ejecutado estas réplicas a partir de las copias realizadas por el valenciano Rafael Jimeno y Planes, que pudo traer precisamente cuando arribó a México en mayo de 1794 sobre originales de su maestro, lo que explicaría una datación tan tardía.

³⁰⁶ Revilla, 1893: 97.

³⁰⁷ Marroquí, 1900-1903, tomo III: 578.

³⁰⁸ Revilla, 1893: 97.

³⁰⁹ Couto Pérez, 1872: 91.

³¹⁰ Katzew, 1998: 40; Báez Macías, 2001: 36-37.

³¹¹ Toussaint, 1983: 239.

Un *Hombre en posición sedente sujetándose con sus dos manos el tobillo*³¹², reproduce una academia del pintor bohemio que se conserva en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (núm. inv. HZ 1929). El modelo desnudo se sitúa sedente sobre un banco cubierto parcialmente por un paño. Extiende sus brazos para sujetarse con ambas manos el tobillo de su pierna derecha, que eleva al apoyarla sobre el asiento del cuerpo, mientras que la otra, en contrapeso, la posiciona sobre el suelo.

El siguiente dibujo se viene a identificar como *Hombre de pie con las manos detrás de su cabeza*³¹³. En esta ocasión el desnudo está de pie en posición lateral. Gira su cuerpo hacia el espectador, mientras los brazos los mantiene en alto sobre su cabeza, lo que le permite apoyar el peso de su cuerpo sobre su brazo derecho, facilitando el cruce de una pierna sobre la otra. Según la inscripción que lleva, se trata de una copia sobre un modelo de Mengs que no ha podido ser identificado.

Por último, un *Hombre en posición sedente cruzando un brazo sobre su pecho*³¹⁴ es la única academia en la que se inscribe su fecha de ejecución. Nuevamente recoge un hombre desnudo en posición sedente, apoyando su espalda contra un soporte. Para guardar el equilibrio, dobla su pierna derecha, dejando semiflexionada la izquierda, lo que permite al espectador tener una visión privilegiada de los músculos de la pierna. Con el brazo izquierdo cruza su torso que apoya en su hombro derecho, manteniendo fija la mirada en su bíceps izquierdo. Respecto a ésta, se ha podido identificar una academia del pintor bohemio que viene a corresponder con ésta, aunque desde otro punto de vista, conservada en una colección particular de Múnich.

Por otro lado, se conserva una *Cabeza de Heliodoro* (fig. 39), fechado en 1798, según la copia parcial del fresco de Rafael Sanzio *La expulsión de Heliodoro del templo de la Stanza di Eliodoro* del Vaticano en Roma³¹⁵. El diseño debió de ser ejecutado por Ginés Andrés de Aguirre para impartir el estudio de la expresión del rostro humano en sus clases de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, siguiendo el canónigo ejemplo del maestro de Urbino. Fielmente ejecutado, la obra adolece de un profuso resalte de las líneas que alivia parcialmente mediante el rayado y los pequeños campos de sombra; seguramente por haber recogido la imagen a través de la estampa que Giovanni Volpato había realizado hacia 1783 por el original de Rafael.

³¹² Lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado, en su parte inferior izquierda lleva una inscripción a tinta china impresa: “De D.^a Gines de Andres de Aguirre/ copia por una del Cavallero Mengs / rey. s. p. n.º 139” (Charlot, 1962: 35; Rodríguez de Tembleque, 1985, núm. 38: 88; “Exposición”, 1986: 12).

³¹³ Lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado, en la zona inferior izquierda del papel, a tinta china: “De d.^a Gines de Andres de Aguirre/ copiada por una del cavallero Mengs / rey. s. p. n.º 149”; y una etiqueta circular con el número “90” debajo de la inscripción (“Exposición”, 1986: 13).

³¹⁴ Lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado, a tinta china: “De D.^a Gines de Andres y / Aguirre copiada p.^a una del cavallero / Mengs / rey. s. p. n.º 1413 / 1794”; y a la izquierda de la misma, una etiqueta circular con el número “77” (“Exposición”, 1986: 12).

³¹⁵ Lápiz negro sobre papel verjurado. En la zona inferior izquierda, a tinta china: “febrero de 98 / Andres de Aguirre [rubricado]”; en el ángulo inferior izquierdo, etiqueta circular con el número “89”; en el ángulo inferior derecho, a carboncillo, el número “6” (Brown, 1976, tomo I: 150).

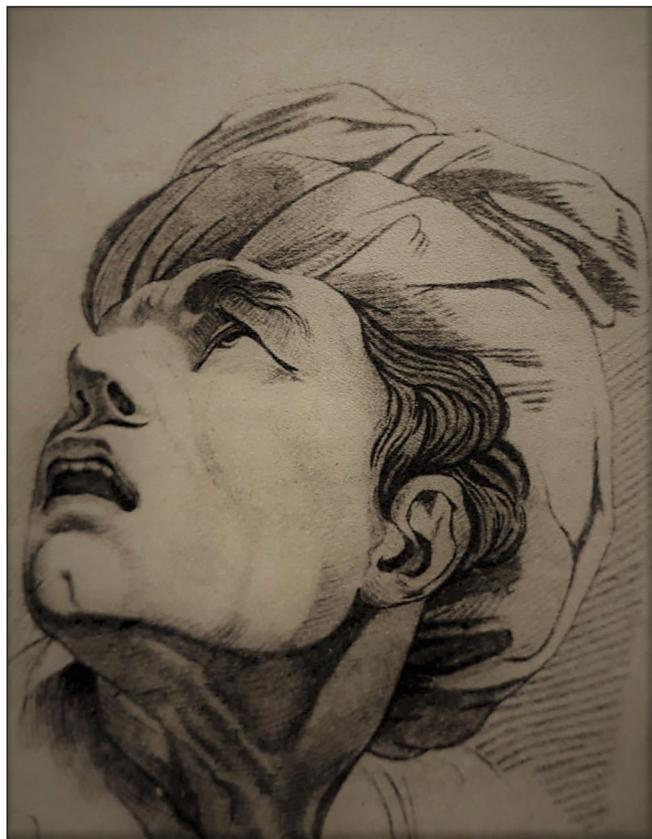


Fig. 39. Ginés Andrés de Aguirre, *Cabeza de Heliodoro* (1798), lápiz negro sobre papel verjurado, s/m, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

SU HUELLA ARTÍSTICA EN MÉXICO

Discípulo de Ginés Andrés de Aguirre fue su sobrino Manuel, con quien aprendió el arte de la pintura. No se le puede llegar a identificar con aquel Manuel de Aguirre que en diciembre de 1786 había recibido de la Academia de San Carlos uno de los compases que para dibujar había repartido entre varios de sus miembros y alumnos, pues tan sólo contaba los 6 años de edad³¹⁶. Sin embargo, es probable que sea aquel discípulo que en 1796 envió un dibujo para su examen a la Academia de San Fernando³¹⁷.

Manuel llegó a ser platero de profesión³¹⁸. En contra del criterio de Ginés Andrés de Aguirre, el 19 de junio de 1800, contrajo matrimonio con María Josefa

³¹⁶ Aguilar Rendón, 2010: 117.

³¹⁷ Estrada, 1935: 67.

³¹⁸ En los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial, Manuel declararía “ser español, soltero natural y vecino de esta ciudad de la que no ha faltado tiempo notable, ni de la feligresía de este Sagrario, y que aora vive en la calle de la Misericordia número 3 y que es hijo legítimo de don José Diandrés y de doña María Antonia Ysaura, su oficio platero, su edad veinte y un años [...]” (*Expedientes matrimoniales*, México, 1800, Archivo SM, núm. 4).

Loria, una joven de 17 años de edad natural de Tacuba³¹⁹, lo que debió de tensar las relaciones entre tío y sobrino³²⁰. Con María Josefa Loria, Manuel de Andrés tuvo cuatro hijas: María Canuta Luisa, nacida el 19 de enero de 1805³²¹, María Valentina, nacida el 14 de febrero de 1807³²², María de Loreto, nacida el 12 de junio de 1808³²³, y María Juana, nacida el 24 de junio de 1812³²⁴; y un hijo: Miguel María José de Jesús, nacido el 8 de mayo de 1810³²⁵. Con motivo del nacimiento de este último, Manuel pintó en su honor una miniatura cuyo asunto recogía al arcángel *San Miguel* (figs. 40 y 41). Viudo desde finales de 1818³²⁶, falleció en México a los 39 años de edad el 1 de mayo del año siguiente³²⁷.

Según Manuel Gustavo Revilla, fueron también discípulos de Aguirre: Juan Sáenz, José María Vázquez y José Antonio Castro, “los cuales lo habían sido también de los primeros profesores que desempeñaron las clases de pintura en la Academia”³²⁸. Una nómina de pintores a los que José Luis Morales y Marín sumaría a Anastasio Echeverría y Godoy, “con los que se acaba realmente la influencia colonialista y a los que sucede un período de franca decadencia en la pintura”³²⁹.

José María Vázquez ingresó en la Academia en 1781, siendo uno de sus discípulos más antiguos. Desde 1785 figura como pensionado por la Pintura y en 1792 obtiene un primer galardón en los premios generales de la Academia. Al año siguiente, consigue una beca para trasladarse a España y cursar sus estudios en la Academia de San Fernando, que finalmente rechazó por motivos personales.

³¹⁹ *Matrimonios de españoles (1799-1800)*, México, Archivo SM, f. 78. Según las declaraciones practicadas en las diligencias previas a su matrimonio, María Josefa Loria era natural de la villa de Tacuba, aunque residente en las denominadas casas Entresoladas de la calle de San Lorenzo en México, e hija de Fernando Loria y María Francisca Benítez (*Expedientes matrimoniales*, México, 1800, Archivo SM, núm. 4).

³²⁰ A través del oficio público practicado por el escribano real, Francisco Calapiz, se sabe que a comienzos de 1800 Manuel había solicitado a su tío que le concediese la licencia oportuna para poder contraer matrimonio. Según se desprende de la documentación, por motivos que se desconocen, aunque seguramente tuviese que ver con la edad de Manuel, que en aquel entonces tenía los 20 años recién cumplidos, Ginés Andrés de Aguirre se había negado a concederle el permiso. Por este motivo, Manuel abrió diligencias de disenso matrimonial contra su tío por cargos de pedimento en el juzgado del alcalde ordinario de México Ildefonso Prieto de Bonilla. En el proveído del día 8 de mayo, el regidor Antonio Méndez Prieto y Fernández juzgaba la negativa del pintor como irracional y dispensaba a Manuel el consentimiento oportuno y la correspondiente certificación eclesiástica para poder casarse con la citada María Josefa (*Expedientes matrimoniales*, México, 1800, Archivo SM, núm. 4).

³²¹ *Libro de bautismos de españoles 1805*, Archivo SM, f. 7.

³²² *Libro de bautismos de españoles 1807*, Archivo SM, f. 22.

³²³ *Libro de bautismos de españoles 1808*, Archivo SM, f. 94.

³²⁴ *Libro de bautismos de españoles 1812*, Archivo SM, f. 145.

³²⁵ *Libro de bautismos de españoles 1810*, Archivo SM, f. 77.

³²⁶ *Libro de difuntos de españoles 1818-1820*, Archivo SM, f. 27. María Josefa Loria falleció el 22 de octubre, siendo enterrada al día siguiente en el campo santo de San Lázaro de la ciudad de México.

³²⁷ *Libro de difuntos españoles 1818-1820*, Archivo SM, f. 74.

³²⁸ Revilla, 1893: 98-99.

³²⁹ Morales y Marín, 1978: 79-80.



Fig. 40. Manuel Andrés de Aguirre, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre plancha de cobre, 5,5 cm de diámetro, verso, colección del doctor don Ildefonso Aguirre Olvera, Puebla (México).



Fig. 41. Manuel Andrés de Aguirre, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre plancha de cobre, 5,5 cm de diámetro, reverso, colección del doctor don Ildefonso Aguirre Olvera, Puebla (México).

Nombrado académico de mérito y segundo teniente director por la sección de Pintura, fue destinado en 1802 a corregir “de día y de noche” a los discípulos de la Academia; puesto del que dimitió en 1808 por los numerosos encargos de pintura que tenía, asistiendo tan sólo por las noches. En 1824 solicitaría el grado de director de Pintura y ascendería al de director general tras el fallecimiento de Planes³³⁰. Fue discípulo de Gil y después de Cosme de Acuña³³¹, por lo que al regresar este último a España, debió de asistir a las clases de Aguirre en la Academia.

Discípulo de Acuña fue también Anastasio Echeverría, a quien consideró su alumno de más talento. Se formó en la Academia como grabador en dulce. En 1792, por mediación de Jerónimo Antonio Gil, fue nombrado dibujante de la Real Expedición Botánica a Nueva España, dirigida por Martín Sessé y Lacasta y el naturalista José Mariano Mociño³³². No se tiene noticia de relación alguna con Aguirre.

A José Antonio Castro se le cita como discípulo de Acuña³³³, pero nada se dice de Ginés Andrés de Aguirre³³⁴. Juan Sáenz asistió a Planes en la decoración de la cúpula de la catedral de la Asunción de México, pero no consta relación alguna con Aguirre, a pesar de que Morales y Marín afirmase que le había asistido en la decoración de la cúpula del baptisterio del Sagrario, cuando en realidad fue el citado Vázquez quien intervino en su ornamentación³³⁵.

Así pues, la relación de estos artistas con Ginés Andrés de Aguirre se hace efectiva si se tiene en cuenta que estuvieron vinculados a la Academia de San Carlos y que estudiaron allí el arte de la pintura, no siendo extraño “encontrar en las telas de estos discípulos rasgos de la antigua escuela unidos a los de los nuevos maestros”³³⁶, a pesar de que éstos sean difíciles de rastrear en el caso de Aguirre, pues como llegó a afirmar José Bernardo Couto: “en el espacio de trece o catorce años que vivió en México, ni en obras ni en discípulos dejó cosa digna de memoria”³³⁷.

³³⁰ García Barragán, 1993: 431-446.

³³¹ Arnaiz, 1991: 147; Rodríguez Moya, 2004: 72; Cuadriello, 2014: 213.

³³² García Sánchez, 2011.

³³³ Arnaiz, 1991: 148; Rodríguez Moya, 2004: 66.

³³⁴ Al referirse a sus discípulos en México, Cosme de Acuña afirmó en 1795 haber “dejado a su regreso a dos de ellos desempeñando la expedición botánica de aquel reyno a satisfacción de SM y a otros dos haciendo las veces de tenientes directores de aquella Academia [...]” (*Académicos de mérito y académicos supernumerarios por la Pintura*, Madrid, 10 de agosto de 1795, Archivo RABASF, sign. 5-174-1); Arnaiz, 1991: 147; Cuadriello, 2014: 213.

³³⁵ Toussaint, 1983: 242; Rodríguez Moya, 2004: 72-73.

³³⁶ Revilla, 1893: 99.

³³⁷ Couto Pérez, 1872: 91.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento 1. *Memorial enviado por Ginés Andrés de Aguirre solicitando a la Academia una pensión de estudios por la Sección de Pintura en la Corte*, Madrid, 16 de noviembre de 1758, Archivo RABASF, Pensionados, sign. I-48-I.

M.^d a 16 de Nov.^o de 1758. Concedesele una Plaza de Pintura desde el día de la fha. Ex.^{mo} S.^{or} D.ⁿ Ginés de Aguirre a L. P. de V.E. con el mayor rendimiento dice: há llegado a su noticia que V.E. quiere establecer nuevas pensiones en esta Corte para los Discipulos de las tres Artes y siendo notoria la aplicacion y desvelo con que el suplicante se há empleado en el estudio de la Pintura, y siendo igualmente notoria la falta de medios que padece: en atenz.ⁿ Supp.^{ca} a V.E. se sirva tenerle presente en la provisión de las Referidas pensiones: mrd que espera de la piedad de V.E.

Documento 2. *Se comunica al conserje Juan Moreno Sánchez el nombramiento de Ginés Andrés de Aguirre como pensionado de la Academia*, Madrid, 18 de noviembre de 1758 Archivo RABASF, Órdenes y disposiciones, sign. 5-104-2.

En la Junta particular de 16 de este mes se concedió una pensión de 150 ducados de v.ⁿ anuales à D.ⁿ Gines de Aguirre para que se perfeccione en el estudio de la Pintura; y otra igual à D.ⁿ Ysidro Carnicero para la Escultura. Participolo à Vm de orden de la Junta, para que desde el citado día 16 sean incluidos estos interesados en los Libramientos mensuales, y para que zele sobre que asistan à los estudios nocturnos, anotando sus faltas en la conformidad que està prevenido para los del Buril. Nro S.^{or} gue a Vm m.^s a.^s como deséo. Madrid y Noviembre 18 de 1758. Ygn.^o de Hermosilla [rubricado]. S.^{or} D.ⁿ Juan Moreno y Sanchez.

Documento 3. *El secretario de la Academia Ignacio de Hermosilla y Sandoval solicita al protector Ricardo Wall que dé orden para que Ginés Andrés de Aguirre pase al palacio del Buen Retiro a hacer una copia de un cuadro de Diego Velázquez*, Madrid, 22 de enero de 1759, Archivo RABASF, Pensionados, sign. I-48-I.

Ex.^{mo} S.^{or} En la Junta de 17 del presente mes Acordó la Acad.^a que Gines de Aguirre uno de los Pensionados p.^a la Pintura hiciese una copia de uno de los Quadros que hay en el R.^l Palacio del Retiro de mano de D.ⁿ Diego Velazquez; Pero no pudiendo tener efecto esta determinaz.ⁿ sin q.^e V.E. dé la orn correspond.^{te} para que al referido Gines Aguirre se permita sacar la copia que va expresada: la Junta ruega a V.E. que respecto á que esta obra no solo ha de servir p.^a adelantam.^{to} y exercicio del mismo Pensionado, sino es también p.^a q.^e en la Acad.^a excite la emulaz.ⁿ de sus Condiscipulos y de consig.^{te} la aplicacion de todos se sirva V.E. mandar se me remita la orden expres.^{da} Nro S.^r Guarde a V.E. m.^s a.^s como deseo- Madrid 22 de En.^o de 1759. Ex.^{mo} S.^r: Ygnacio de Hermosilla y Sandoval: Ex.^{mo} S.^r D.ⁿ Ricardo Wall [rubricado].

Documento 4. *Memoria de los gastos causados por Ginés Andrés de Aguirre en la ejecución de una serie de cuadros como pensionado de la Academia*, Madrid, 1 de agosto-4 de septiembre de 1759, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-201.

Memoria de los gastos q.^e he tenido p.^a hacer las copias de los Quadros de D.ⁿ Diego Velazquez. Lienzo... 0071... R.^s de V.ⁿ/ De imprimado... 0032.../ Azul... 0030.../ Aceyte... 0030.../ Alvayalde... 0024.../ Carmines... 0012.../ Ornaza... 0015.../ Ocres... 0012.../ Mozos... 0014-/ Almazarron... 0002-/ #0242-

Ymporta doscientos quarenta y dos r.^s de V.ⁿ tengo recibidos ciento, con q.^e quedan a mi favor ciento quarenta y dos. M.^d a 1^o de agosto de 1759. 242 R.^s de V.ⁿ} Gines de aguirre [rubricado]. Junta particular de 28 de Agosto de 1759. Pagueuse [rúbrica]. Recibi del S.^r D.ⁿ Juan moreno Y sanchez la cantidad que espresa esta memoria madrid Y septiembre a 4 de 1759. Gines de AGIrre.

[...]

Yd. # Doscientos, quarenta y dos r.^s v.ⁿ que he pagado a D.ⁿ Gines de Aguirre, Pensionado de la Academia por una memoria de gastos que tubo para hacer las copias de los Quadros de D.ⁿ Diego Velazquez la q.^e se me ordenó pagar en Junta particular de 28 de Agosto de 59: Consta de ella y su recibo al num.^o 10..., 242...

Documento 5. *Gratificación concedida a Ginés Andrés de Aguirre por la realización de una serie de cuadros como pensionado de la Academia*, Madrid, 30 de agosto de 1759, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-201.

S.^{or} D.ⁿ Juan Moreno y Shez. La Academia há concedido al Pensionado Gines de Aguirre mil y quinientos r.^s de v.ⁿ en gratificaz.ⁿ de las copias que ha hecho de su Orden de tres Quadros de Velazquez y uno de Jordan. Participolo a Vm p.^a q.^e haga pagar la cantidad referida a este interesado que se abonará a Vm en vrd de esta y el recibo correspond.^{te} Dios gue a Vm m.^s a.^s como deseo. M.^d 30 de Ag.^{to} de 1759. Ygnacio de Hermosilla [rubricado]. Son#10500 R.^s v.ⁿ} Recibí. Gines de Aguirre [rubricado].

[...]

Yd:# un mil, y quinientos r.^s de V.ⁿ# q.^e se me ordenó diese de gratif.^{on} al mismo D.ⁿ Gines de Aguirre por las Copias arriba dichas: en 30 de Agosto de 59: consta de ella y su recibo al num.^o 11... 10500...

Documento 6. *Se le pagan 1.200 reales a Ginés Andrés de Aguirre por un retrato de Carlos III*, Madrid, 4 de marzo de 1761, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-202.

La Academia ha concedido a D.ⁿ Gines de Aguirre mil y doscientos R.^s de V.ⁿ p.^r una vez en gratificaz.ⁿ p.^r el Retrato del Rey que ha hecho. Cuya cantidad se abonara a V.m. en virtud de esta y del recibo Correspond.^e Dios g.^e a Vm m.^s a.^s como des.^o M.^d a 4 de Marzo de 1761. Ygn.^o de Hermosilla [rubricado]. Recibi Aguirre [rubricado] Juan Moreno y Sanchez.

[...]

Y mas doy en Data un mil y Doscientos r.^s de v.ⁿ que por orden de quatro de Marzo de este presente año he pagado a D.ⁿ Gines Aguirre por el Retrato del Rey N. S. que ha pintado, y esta en la Academia, y es el num.^o 85 y ultimo... 1.200.

Documento 7. *Declaración aportada por María Teresa Antonia Morlans en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Ginés Andrés de Aguirre, Madrid, 14 de septiembre de 1764*, AHDM, caja 4.344/23.

La Contray.^{te}} en la Villa de Madrid à catorze de septbre de mil setez.^{os} sesenta, y quatro Yo el Notario recibí Juramento p.^r Dios nro señor, y a una señal de Cruz conforme a dro de la q.^e expresò ser la Contray.^{te} y habiendo jurado como se requiere ofreciendo decir verdad, preguntada= dijo: se llama Maria Antonia Morlan: q.^e es nral del Lugar de Arbero bajo, obpado de Huesca: hija de Miguel Morlàn, y Rita Sarbise; q.^e hà veinte, y seis años reside en esta Corte siendo Parroq.^{na} de S.ⁿ Sevastian todo el tpo p.^r vivir en la Calle del Lobo Casa de d.ⁿ Antonio Velazquez, y haver vivido en la de Atocha Casa de d.^a Juana Suarez, y en la de la Mag.^{na} Casa de Adm.^{on}: q.^e lo demas de su Vida ha residido en dho su nral [...]

Documento 8. *Declaración aportada por Ginés Andrés de Aguirre en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con María Teresa Antonia Morlans, Madrid, 14 de septiembre de 1764*, AHDM, caja 4.344/23.

El Contray.^{te}} En dha Villa dos dia mes y año: Yo el Notario recivo Juramento p.^r Dios nro señor, y a una señal de Cruz conforme a dro del q.^e expresò ser el Contray.^{te} y habiendo jurado como se requiere ofreciendo decir verdad y preguntado= dijo se llama d.ⁿ Gines Andres de Aguirre: q.^e es Profesor de la Pintura nral de la Villa de Yecla: odpado de Cartagena: hijo de Salvador de Aguirre, y de Maria Rodriguez Angulo: q.^e hà mas de veinte y quatro años reside en esta Corte, siendo Parroq.^{no} de s.ⁿ Sev.ⁿ todo el tpo p.^r vivir en la calle del Lobo Casas de d.ⁿ Ant.^o Velazquez hà doze años, y haver vivido los demas en la de Ministriles Casa de d.ⁿ Xstoval Snz q.^e lo demas en la de su vida hà residido en dho su nral [...]

Documento 9. *Información aportada por el pintor Pedro Luelmo en los despachos de soltería de Ginés Andrés de Aguirre y María Teresa Antonia Morlans, Madrid, 15 de septiembre de 1764*, AHDM, caja 4.344/23.

Ynform.^{on}} En la Villa de Madrid à quinze de septiembre de mil setez.^{os} sesenta y quatro de presentacion de los Contrayentes, y para la Ynformacion de su libertad Yo el Notario recibí Juramento p.^r Dios nro señor, y a una señal de cruz conforme a dro de Pedro de Luelmo, q.^e así expresò llamarse, ser Pintor, y vivir en la calle del Lobo Casa de d.ⁿ Antonio Velazquez, y habiendo

firmado como se requiere ofreciendo decir verdad, preguntado= dijo: que à d.ⁿ Gines Andres de Aguirre y d.^a Maria Antonia Morlan Contray.^{tes} p.^r cuia parte es presentado, los conoce, trata y comunica en esta Corte, de doce años à esta p.^{te} con motivo de ser vecinos, p.^r vivir ambos en la casa q.^e el tgo, y ser el Contray.^{te} del Arte q.^e el deponente, pues es Pintor: p.^r lo qual sabe son Parroquianos de S.ⁿ Sev.ⁿ [...]

Documento 10. *Testimonio aportado por Juan Miguel de Iriarte en los despachos de soltería de Ginés Andrés de Aguirre y María Teresa Antonia Morlans*, Madrid, 15 de septiembre de 1764, AHDM, caja 4.344/23.

tgo:} En la Villa de Madrid a quince de septiembre de mil setez.^{os} sesenta y quatro de presentacion de los Contrayentes, y para la Ynformacion de su libertad Yo el Notario recivi Juramento p.^r Dios nro señor, y a una señal de Cruz, conforme à dro, de d.ⁿ Juan Miguel de Yriarte, Notario Oficial seg.^{do} de esta Audiencia, y habiendo jurado como se requiere, ofreciendo decir verdad, preguntado= dijo: q.^e de unos siete años à esta parte conoce trata, y comunica en esta Corte, à d.ⁿ Gines Andres de Aguirre, y a d.^a Maria Antonia Morlan, Contray.^{tes} p.^r cuya parte es presentado con el motivo de profesar amistad con ambos: q.^e sabe son Parroq.^{nos} p.^r q.^e viven en la Calle del Lobo, de s.ⁿ Sevastian, y q.^e el Contray.^{te} es Pintor [...]

Documento 11. *Certificación del teniente cura de la parroquia de San Sebastián de Madrid, Pedro López Castañeira, sobre las libertades de Ginés Andrés de Aguirre y María Teresa Antonia Morlans*, Madrid, 1 de octubre de 1764, AHDM, caja 4.344/23.

Amoneste a los contenidos en este despacho en tres días festivos que fueron diez y seis, veinte y uno, y veinte y tres del pasado y no hav.^{do} imp.^{to} alguno los contrayentes son mis Parroquianos el de veinte y quatro a esta parte viviendo calle de Ministriles de la Mag.^{na} y del Lobo Casas de Adm.^{on}; y ella lo es de veinte y cinco años a esta parte poco mas o menos viviendo calle del Lobo y de la Mag.^{na} Casas de Adm.^{on} Consta de matriculas y de informes: S.ⁿ Sebastian de Madrid y Octubre uno de mil Setz.^s sesenta y quatro. D.ⁿ Pedro López Castaneira [rubricado].

Documento 12. *Acta de matrimonio de Ginés Andrés de Aguirre y María Teresa Antonia Morlans*, Madrid, 7 de octubre de 1764, Archivo de la iglesia de San Sebastián de Madrid, Libro de matrimonios 25, f. 128.

Oct.^{re} de 1764. D.ⁿ Gines Andres de Aguirre con Maria Ant.^a Morlans= Velados. En siete de Octubre de mil setecientos ses.^{ta} y quatro años; con mandamiento del S.^r D.^r D.ⁿ Juan de Varrones y Arangoiti; Ynquisidor Ordinario Vicario de esta Villa de Madrid y su partido, ante Joseph Muñoz de Olivares notario, su fha de dos de dhos mes y años, habiendo precedido las tres Amonestaciones que el S.^{to} Concilio manda, y no resultando impedimento

alguno: Yo el D.^r D.ⁿ Blas Ramonel, teniente maior de la Yglesia Parroquial de San Sebastian de esta Corte; Desposé por palabras de presente que hacen verdadero y legitimo Matrimonio, teniendo su mutuo consentimiento y vele in facie ecclesiae, a D.ⁿ Gines Andres de Aguirre, natur.^l de la villa de Yecla, Obispado de Cartaxena, hijo de Salvador de Aguirre y Maria Rodriguez Angulo; con Maria Antonia Morlans, natural del lugar de Arbero Vajo, Obispado de Huesca, hija de Miguel Morlans, y Rita Sarbise; Siendo testigos D.ⁿ Joseph Alarcon, Juan Martinez, y Gregorio Martin y lo firme= D.^r d.ⁿ Blas Ramonel [rubricado].

Documento 13. *El marqués de Sarria informa al marqués de Grimaldi el haber pasado orden a Ginés Andrés de Aguirre con el fin de ejecutar una miniatura del retrato del conde-duque de Olivares que está en la Academia*, Madrid, 31 enero de 1770, Archivo RABASF, Permisos para copiar obras de arte, sign. I-16-43.

Ex.^{mo} S.^{or} Muy S.^r mio: Luego que recibí la de V.E. de ayer dispuse q.^e d.ⁿ Gines Andres de Aguirre (que copio el Quadro del Conde Duque de Olivares que esta en la Acad.^a) haga con toda brevedad y esmero posible la reduccion al tamaño q.^e V.E. me previene, observando, quanto expone a fin de q.^e el Principe N.S. quede tan bien servido como se deve. Se ha advertido q.^e aproveche los instantes y cuidaré de pasar la Copia a manos de V.E. a cuya dispos.^{on} me remito rogando a Dios le g.^e m.^s a.^s como d.^o M.^d a 31 de En.^o de 1770} M. de Sarria [rubricado]. Ex.^{mo} S.^{or} Marq.^s de Grimaldi.

Documento 14. *Que se le paguen a Ginés Andrés de Aguirre 60 reales por los gastos que ha tenido en trasladarse al real sitio del Pardo para entregar la copia en miniatura del retrato del conde-duque de Olivares*, Madrid, 12 de febrero de 1770, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-212.

E.S. El señor decano marques de Sarria manda que pague Vm a D. Gines de Aguirre sesenta reales de vellon que ha gastado en el carruage y comida en el Pardo a donde paso de orden de S.E. a llevar la copia que ha hecho del quadro del conde-duque. Cuya cantidad se pagará a Vm. en fuerza de esta y del recibo correspondiente a su continuación. Dios guarde a Vm. muchos años. Madrid a 12 de febrero de 1770. / Son 60 reales de vellón. Ignacio de Hermosilla [rubricado]. Recibi Jinés Andres de Aguirre [rubricado]. Señor D. Juan Moreno Sanchez.

Documento 15. *Que se permita la entrada en el Palacio real de Madrid a Ginés Andrés de Aguirre para que sobre el original de Velázquez pueda perfeccionar la copia en miniatura del retrato del conde-duque de Olivares*, Madrid, 19 de abril de 1770, Archivo RABASF, Permisos para copiar obras de arte, sign. I-16-43.

Ex.^{mo} S.^{or} Muy S.^{or} mio: De orden del Principe nro S.^{or} dispenso la Acad.^a de S.ⁿ Fern.^{do} que D.ⁿ Gines de Aguirre hiziese una Copia reducida del Quadro

del conde Duque de Olivares a Cavallo, cuyo Original de Velazquez esta en el nuevo Palacio de esta Corte. S. A. en vista de esta Copia manda q.^e el mismo Profesor q.^e la ha hecho, la Concluya y perfecciones por el citado quadro original. Y p.^a que S.A. quede servido como se debe ruego a V.E. Se sirva dar la orden Conven.^{te} p.^a q.^e al mencion.^o Pintor D. Gines de Aguirre, no solo se la franquee la Pieza donde esta colocada esta Pintura, sino q.^e se le descuelgue y ponga a la luz y distancia necesaria para q.^e pueda perfeccionar la Copia con exactitud y acierto, y se cumpla lo mandado p.^r el Principe nro S.^{or} Con el motivo repito a V.E. mis deseos de servirle y de q.^e nro S.^{or} le g.^e m.^s a.^s M.^d a 19 de Abril de 1770. Ex.^{mo} S.^{or} Marq.^s de Montealegre.

Documento 16. *El marqués de Montealegre da permiso para que Ginés Andrés de Aguirre acceda al Palacio real de Madrid con el fin de perfeccionar la copia en miniatura del retrato del conde-duque de Olivares por el original de Velázquez*, Aranjuez, 21 de abril de 1770, Archivo RABASF, Permisos para copiar obras de arte, sign. I-16-43.

Mui S.^{or} mio en vista de lo q.^e V.E. me expresa en su apreciable de ayer sobre que en virtud de orden del Principe nro S.^{or} tiene el Pintor D.ⁿ Gines de Aguirre que concluir y perfeccionar la Copia reducida que ha Sacado del Quadro del Conde Duque de Olivares a Cavallo, hé dado mi orden al Aposentador para que disponga q.^e al referido d.ⁿ Gines se le facilite la entrada en el Palacio, y tambien para que se descuelgue el original de Velazquez, a fin de que pueda ponerse a la luz y distancia q.^e concluia. Me ofrezco a la disposición de V.S. estimando sus expresiones, y pido a Dios g.^e su vida m.^s a.^s. Aranjuez 21 de Abril de 1770. B. l. mano. Su mas afecto serv.^r El Marques de Montealegre [rubricado]. S.^{or} d.ⁿ Vicente Pignatelli.

Documento 17. *Que se le paguen a Ginés Andrés de Aguirre 1.500 reales por la copia en miniatura que ha pintado del retrato del conde-duque de Olivares*, Madrid, 17 de julio de 1770, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-212.

Yt. Un mil y quin.^{tos} r.^s de v.ⁿ q.^e en la Junta Particul.^r de 16 de Julio se acordó librar a d.ⁿ Gines Aguirre por la copia que para el Principe N. S.^r y de ord.ⁿ de ella ha hecho del Quadro de D.ⁿ Diego Velazq.^z q.^e repres.^{ta} al Conde Duque de Olivares. Consta de la orden y su recibo n^o 12... 1^o500.

[...]

La Acad.^a en la Junta particular de ayer mandò librar a D. Gines de Aguirre mil y quinientos R.^s de V.ⁿ por la Copia q.^e para el Principe Nro. S.^r y de Orden de ella, ha hecho del Quadro de D.ⁿ Diego Velazquez, q.^e representa al Conde Duque de Olivares a cavallo: Cuya cantidad le entregara Vm. Y se abonara en virtud de esta y del correspond.^{te} recivo. Dios g.^{de} a Vm. m.^s a.^s como d.^o M.^d a 17 de Julio de 1770. Son 1.500 R.^s de V.ⁿ Ignacio de Hermosilla [rubricado]. Recibi Jines Andres de Aguirre [rubricado]. S.^r D. Juan Moreno y Sanchez.

Documento 18. *Memorial presentado por Ginés Andrés de Aguirre en el que solicita el grado de académico de mérito por la Academia*, Madrid, 8 de julio de 1770, Archivo RABASF, Académicos supernumerarios, sign. 5-174-I.

Ex.^{mo} S.^{or} Señor. D.ⁿ Gines Andres de Aguirre P. A. L. de V. Ex.^a con el maior rendim.^{to} hace presente q.^e ha devido a la piedad de V. Ex.^a sus estudios, los tales quales progresos q.^e ha hecho, la pension q.^e ha disfrutado, y el grado de Academico supernum.^{rio} Que no habiendo podido corresponder de otro modo a tanto favor q.^e con la asistencia a sus Estudios no faltando jamas a ellos, y en obedecer quanto en todos tpos se le ha mandado: Haviendo tenido la honra de hacer de Ordn de V. Ex.^a una Copia del Cavallo de Velazquez para el Principe N. S.^{or} por la q.^e hizo quando era pensionado: y despues de orn de S.A. haverlo perfeccionado, y concluido p.^r el Original, y conseguido la fortuna de q.^e S.A. se haya agradaado de ella: por tanto A. V. Ex.^a Supp.^{ca} que en atencion a lo expuesto, y en la de q.^e por sus cortos medios no puede dedicarse al pres.^{te} a travajar un Quadro digno de presentarse A V. Ex.^a se digne proponerlo al grado de Academico de Merito vajo la obligaz.^{on} de q.^e presentara, y pondra en la R.^l Academia quando pueda un Quadro sobre el assumpto q.^e la piedad de V. Ex.^a se sirviese madarle en q.^e recibira mrcd. Madrid ocho de 1770. Jines Andres de Aguirre [rubricado]. M.^d a 8 de Julio de 1770. Academico de Merito p.^r quince votos contra dos [rúbrica].

Documento 19. *Relación de méritos de Ginés Andrés de Aguirre en la Academia redactada por Ignacio de Hermosilla y Sandoval*, Madrid, 20 de febrero de 1772, Archivo RABASF, Académicos, sign. 1-41-I.

Rel.^{on} de los Meritos y Servicios de D. Gines de Aguirre Natural de la V.^a de Yecla. Principio sus estudios en la Acad.^a desde el año de 1753, y su asist.^a a ellos fue spre continua y sin la menor interrupcion y del mismo modo prosigue hasta el presente. Hizo varias Oposiz.^s a Premios y a las Pensiones de esta Corte y a las de Roma. En el año de 1757 tuvo un voto p.^a el seg.^{do} premio de la misma clase de Pintura, p.^a q.^e se vacase alguno de igual graduaz.^{on} En el concurso de 1760, obtuvo un primer premio de prim.^a Clase, y antes en fuerza de su aplica.ⁿ y merito una Pension de las de esta Corte; En cuió destino se desempeñó spre a satisf.^{on} de la Acad.^a p.^a la Qual hizo una copia del Gran Quadro de Velazquez q.^e representa al Conde Duque a Cavallo, Que despues repinto en menor tamaño para el Principe nro S.^{or}, mas Batallas de Jordan y otras. En 7 de Oct.^{re} de 1764 se le creó Acad.^{co} Supernum.^o y en 3 de Julio de 1770, Acad.^{co} de Merito. Así consta de los Libros y Asientos de la Sec.^{ria} de mi cargo. M.^d a 20 de Feb.^o de 1772.

Documento 20. *Que se pague a Ginés Andrés de Aguirre 1.800 reales por los trabajos de restauración emprendidos en las obras de los jesuitas que se han de colocar en las salas de la Academia de San Fernando*, Madrid, 8 de julio de 1776, Archivo RABASF, Libros de cuentas, sign. 3-218.

Mas son cargo, mil y ochocientos R.^s que recibì del señor Conde para pagar à d.ⁿ Ginès Aguirre la gratificacion que le concedio la Academia: Consta de su recibo del citado mes de Julio... 1^o800.

[...]

Yt. Es data un mil y ochoz.^{tos} r.^s de v.ⁿ que he pagado a d.ⁿ Gines de Aguirre los que le concedio la Academia de gratificaz.^{on} por el trabajo de la compostura y reparaz.^{on} de las Pinturas que fueron de los Jesuitas y determino la Junta se colocasen en las Salas. Consta de la orden de los s.^{res} Conde de Pernia y S.^r Secret.^o de 8 de Julio y de su rec.^{bo} n^o 8... 1^o800.

[...]

El Conserge pagará a D. Gines de Aguirre mil y ochocientos R.^s de V.ⁿ con que la Academia le gratifica el trabajo y costo que le ha causado la composicion y reparacion de todas las Pinturas que se han de colocar en las Salas de las que fueron de los Jesuitas. Cuya cantidad se abonará al Conserge en virtud de este y el recivo correspond.^e M.^d a 8 de Julio de 1776. Pernia [rubricado]. Hermosilla [rubricado]. Recivi Gines de Andres Aguirre [rubricado]. Son 1^o800 R.^s V.ⁿ”

Documento 21. *Poder para testar otorgado por María Teresa Antonia Morlans a favor de Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 18 de enero de 1783, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), prot. 19.719, ff. 23-25.

Poder para testar d.^a Maria theresa Antonia Anzano, y Morelans à fabor de d.ⁿ Jines Aguirre su Marido } Enero 18 de 1783.

En la Villa de Madrid à diez y ocho Dias del Mes de Enero de mil settezientos ochenta y tres; antemi el ess.^{no} del Numero y testigos, d.^a Maria theresa Antonia Anzano y Morelans Natural del Lugar de Abero Vaxo tierra de Huescar, hixa lexitima de lexitimo Matrimonio de Miguel Anzona y Morelans, y de Ritta Salbisertt, naturales que fueron èl primero de dho Albero Vaxo, y la Segunda de la villa de Vespén tambien tierra de Huescar, difuntos, Vezina de esta villa, de estado casada con d.ⁿ Jines de Aguirre, Academico de Merito de la real Academia de S.ⁿ Fernando, del Noble Arte de la Pintura; allandose enferma en cama de la que Dios Nro Señor a sido darla pero en su Juicio, Memoria, y enttendimiento Natural, Crehiendo como firme y Verdaderam.^{te} Crehe, en el alto e incomprènsible Misterio de la Santisima trinidad, Padre, Hixo, y Spiritu-Santo; tres Personas distintas y un Solo Dios verdadero, y en todos los demas Misterios, que tiene, Crehe, y Confiesa, y nos enseña Nuestra Santa Madre la Yglesia Catholica, Apostolica, Romana, Vaxo cuya fee, y Crehencia havibido, y protesta vibir y morir, como Catholica Christtiana tomando por su Ynterzesora, y Abogada a la serenissima Reyna de los Angeles

Maria santissima, Señora nuestra Conzebida en gracia sin mancha de pecado Orixinal, Santto de su Nombre, Angel de su Guarda, y demas de su debocion, para que interzedan con su divina Mag.^d la perdona sus pecados, y coloque su Alma en el Eterno descanso, y temerosa de la Muerte cosa ciertta a ttoda Criatura como su Ora dudosa, para quando llegue estte caso, no estar desprebenida, con el referido D.ⁿ Jines de Aguirre su Marido, por el presentte en la via, y forma, que mexor haya lugar en dro; Otorga: Que da y confiere, todo su Poder Cumplido el que se requiere, y para el Caso mas puede y debe Valer al prevenido d.ⁿ Jines Aguirre, para q.^e en el termino prebenido por derecho, ò fuera de el luego que llegue el Caso de fallecimiento de la Otorgante haga ordene, y disponga su Testamento, poniendo en èl las mandas forzosas, disposicion, y acompañamiento de su enttiero, paraje, y lugar donde a de ser Sepulttado su Cadaber con todas las demás prevenciones nezesarias que le tienè comunicadas astta Ora, y en adelantte Comunicare, pues siendo hecho, y efectuado por el notado su marido, desde aora para quando llegue el Caso lo aprueba, y ratifica, como su ultima y deliberada Voluntad, como si àqui por menor fuese especificado pues todo ello se lo dexa a su elexiòn, por la grande Satisfaccion que tiene de su Christianidad, y prozeder; y por lo que se ha de estar Ymbiolablementte

tambien quiere, y es su Voluntad, que su cuerpo Cadaber sea amortajado con el abitto de Nra Señora del carmen, por la debocion que tiene a estta Señora

En la propia forma, quiere, y es su Voluntad que luego que fallezca con la Maior brevedad se Zelebren por su Alma, cinquenta Misas rezadas con Limosna de quattor.^s vellon cada una, y sacada la quartta Parrochial las demas se Zelebren en las Yglesias q.^e pareciere al dho su Marido, y Testamentarios

Asimismo es su voluntad que luego q.^e fallezca, se den y enttreguen à Maria Theresa Velazquez su hayjada una sortija de Diamantes, y un Alfilettero de Platta, por el Cariño que la tiene

Ygualmente quiere que se den à Pedro Anzano que actualmente se alla en su casa, una pieza de a ocho, ò trescienttos y veinte r.^s por una vez, en attention à que la esta asistiendo, y del Cariño que le tiene

Prebiene que si dexase una Memoria escrita ò firmada del cittado su Marido que contenga algunas cosas tocantes a su ultima disposicion, se guarde y cumpla, y una con este Poder, como parte de el

Y para Cumplir lo Conttenido en este Poder, Testtamento, y memoria si se allare nombra por sus Albazeas y Testtamentarios, a el dho su Marido d.ⁿ Jines Aguirre, d.ⁿ Mariano Maella, Pinttor de Camara de su Mag.^d y d.ⁿ Juan Antonio Lazaro de Cordoba Presbittero asistente en el real Combento de Monjas de la Encarnacion de esta Corte, y cada uno Ynsolidum, à quienes dà Poder y facultad para que de sus vienes, Cumplan, y paguen todo lo que ba especificado en este Poder, lo que se Contubiere en el Testtamento que en su virtud se ha de hazer, y Memoria si se allare, cuyo Cargo les dure el tiempo prebenido por derecho, y mucho mas si fuere nezesario, porque se les prorroga

Y en el Remanente que quedare, de todos sus vienes Creditos, y efecttos, asi en esta Cortte, como fuera de ella, que la toquen y pertenezcan, por cualquier titulo, Causa y razon que sea, nombra por su unico, y universal Eredero, en attencion a no tener los forzosos, al dho su marido d.ⁿ Jines de Aguirre, para que los haya, y goze con la Vendición de Dios

Y por el presente reboca, y anula, da por de ningun valor ni efectto, qualesq.^{ta} otras ultimas disposiciones, que antes de esta haya hecho, y Otorgado, por escrito, de palabra, u en otra forma, que ninguna quiere Valga, excepto el presente Poder Testtamentto que en su Virtud se ha de Otorgar, y memoria si se allare, que quiere se tenga por su deliberada voluntad, en la via, y forma que mas haya lugar de derecho; En Cuyo testimonio asi lo dixo, Otorgò y no firmò por no saber, y a su ruego lo hizo un Testigo que fueron Fran.^{co} Carrafa, Juan Gualberto Escribano, d.ⁿ Antonio Velazquez; Joseph Manjarese, y Fernando Ricote residenttes en esta Corte; y a la Otorgante Yo el Escribano del Numero doy feè Conozco= tgo y a rruego de la Otorgante Juan Gualb.^{to} Escribano [rubricado] Antemi. Joseph Perez del Aya [rubricado].

Documento 22. *Partida de defunción de María Teresa Antonia Morlans, primera mujer de Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 21 de enero de 1783, AHDM, Archivo SMM, Libro de difuntos 22 (1773-1783), ff. 473 y 478.

Partida} D.^a Maria Theresa Ant.^a Arzano Morelans, mujer q.^c fue de d.ⁿ Gines de Aguirre, nral del Lugar de Alvero, tierra de Huescar, hija de d.ⁿ Miguel Arzano Morelans, y D.^a Rita Savissert (Difuntos) Parroq.^{na} de esta Ygl.^a C.^e del Relox, casas n.^o veinte y uno. Otorgo poder para testar a favor del zitado su marido ante Jph Perez del Aya Ess.^{no} R.¹ en diez y ocho del corr.^{te} en que señala cinq.^{ta} misas a q.^{tro} r.^s Y nombró p.^r Testamentarios al dho su marido, D.ⁿ Mariano Maella, D.ⁿ Juan Ant.^o Lazaro de Cordoba Presb.^{ro} Y nombró p.^r Heredero al zitado su marido. Recib.^o los S.^{tos} Sacram.^{tos} murio en veinte y uno de En.^o de mil setez.^s och.^{ta} y tres. Enterrose en S.ⁿ Marn. Fr. Facundo Bazquez [rubricado].

Documento 23. *Testamento de María Teresa Antonia Morlans otorgado según el poder conferido a Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 23 de abril de 1783, AHPM, prot. 19.719, ff. 265-267.

Testtam.^{to} de d.^a Maria Anzano y Morleans Otorgado en vrd de su poder por d.ⁿ Jines de Aguirre su marido} Abril 23 de 1783.

En la Villa de Madrid à Veinte y tres dias del Mes de Abril de mil setezientos ochenta y tres, antemi el Ess.^{no} de Numero y testigos d.ⁿ Gines de Aguirre, Vezino de ella, academico de Meritto de la real Academia de S.ⁿ Fernando del Noble Artte de la Pintura, como Apoderado de d.^a Maria Theresa Manzano y Morelans su Muger difunta Cuio Poder para formalizar

este testamento, se le Confirio antemi el Ynfrascripto en diez y ocho de enero proximo pasado de este año, Cuio Thenor para que siempre resulte, es el siguiente

Aqui el Poder.

El Poder aquí Ynseritto concuerda con su Orixinal que queda en el rexistro protocholo de este Testtamentto, y en uso de èl, el dho d.ⁿ Gines de Aguirre, aze y ordena, el testtamento y ultima disposizion de la dha su Muger d.^a Maria Theresa Antonia Manzano y Morelans; En la forma siguiente

Lo primero Declara que la referida falleció Vaxo de dho Poder en el Dia Veintte y dos de Enero de este año, y su cadaber fue Amorttajado con el Abito de Nra Señora del Carmen como prebino en el citado Poder, y Sepulttado en la Yglesia Parrochial de S.ⁿ Martin de esta Corte, de donde erà Parrochiana, con asistencia de su Clerecia, y se la dijo vijilia, y Misa de Cuerpo presente, y por el Otorgantte se satisficieron los correspondientes derechos; segun recibo del Padre Fr. Facundo Vazquez de veinte y tres del propio Mes de Enero: E igualmente asistieron al expresado Enttiero V.^{te} y quattro Pobres del abe Maria, y otros V.^{te} y quatro Niños de la Doctrina; y los Terzeros de la Venerable Orden Terzera de Nro Padre S.ⁿ Fran.^{co}: Y asi mismo treinta Rejosos del Orden de Nra Señora del Carmen de la regular Obserbancia, y a todos seles satisfizo sus correspondientes derechos, como lo acredittan los recibos que acompañan, lo que asi Declara p.^a q.^e siempre constte

fuè la Voluntad de dha su Muger, y previno en el Poder insertto que despues de su fallecimientto, con la maior brebedad, se Zelebrasen por su Alma Cinquentta Misas Rezadas, con Limosna de Quattro r.^s Vellon cada una, y sacada la quartta Parrochial, las demas se zelebrasen en donde pareciese al Otorgante, y declara que en su cumplimiento, en el mismo dia veinte y dos de enero se Zelebraron, treintta y siete Misas, las treintta y una, en el Combeno de S.ⁿ Joaquin, Orden de Premostattenses, y las seis en el Colexio de D.^a Maria de Aragon, como se acredita de los dos Rezibos que con dha Fecha acompañan a este; y las treze Misas resttantes, en la insignada Parrochia de S.ⁿ Martin, y se allan inclusas en el Recibo de el Entierro, lo que prebiene para que siempre conste

Por otra Clausula, Mandò à Maria Theresa Velazquez su Aijada, una Sortija de Diamanttes, y un Alfiletero de Platta lo qual el otorgante tiene entregado seg.ⁿ Recibo de Veinte y cinco del propio mes de Enero de Antonio Gonzalez Velazquez Padre de dha Maria, y firmado tambien de esta, lo que prebiene para que conste su cumplimiento

Por otra Clausula prebino se diesen à Pedro Anzano que se allaba en su Casa, trescientos Veinte r.^s vellon por una vez, cuija manda el Otorgante se la tiene Satisfecha segun su recibo de veintte y quattro de Enero de este año, que lo declara asi para que siempre constte

Tambien prebino que se si dexase una Memoria Escrita, ò firmada del Otorgante se cumpliese su Contenido como parte de este Testtamento, y declara no haber dejado ninguna

Por otra Clausula, nombrò por sus Albazeas y Testtamenttarios con Calidad de Ynsolidum del Otorgante, d.ⁿ Mariano Maella Pintor de

Camara de su Mag.^d y d.ⁿ Juan Anttonio Lazaro de cordoba Presbittero asisttente en el real Combento de Monjas de la Encarnacion de esta Cortte; y el Otorgante haze en si, y en los demas el nombramientto de tales testamentarios, con las facultades correspondientes, segùn contiene la Clausula del Poder insertto

fue su Voluntad el nombrar, como por dho Poder nombrò por su unico y Unibersal eredero al referido d.ⁿ Gines de Aguirre su marido Otorgantte; y en su Consequencia haze en si, el nombramientto de tal unico, y unibersal eredero de la cittada su Muger D.^a Maria Theresa Antonia Anzano y Morelans, en atencion à que no los tenia forzosos

Y por Ultimo hizo la correspondiente rebocazion de otros qualesquiera testam.^{tos} Poderes, y ultimas disposiciones que ubiese echo por Escritto, de Palabra, u en otra forma, y el Otorgante en su nombre aze la misma revocación para què ninguna Valga, sino el cittado poder insertto, y este Testtamento, como su ultima y detterminada Voluntad, en la via y forma que mejor de derecho lugar aya; En Cuiò testimonio asi lo Dixo, y firmò à quien doy fee conozco, Siendo testigos d.ⁿ Ygnacio Esnarrizaga, d.ⁿ Fran.^{co} Melendez, d.ⁿ Vizentte Texedor, d.ⁿ Agustin, y d.ⁿ Fernando Ricotte Residenttes en esta Cortte= Gines de Andres Y Aguirre [rubricado]. Antemi. Joseph Perez del Aya [rubricado].

Documento 24. *Carta remitida por Ginés Andrés de Aguirre a Alonso Camacho, vicario de Madrid y su partido, en el que solicita que se le dispense de las tres amonestaciones en el próximo matrimonio que pretende contraer*, Madrid, 26 de mayo de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

Señor. D.ⁿ Xines Andres de Aguirre. a V.S. Suplica. D.ⁿ Xines Andres de Aguirre expone a V.S. rendidamente tiene tratado contra herm.^o con D.^a Antonia Prieto, de estado soltera y respecto no poderle executar en pp.^{co} por lo reparable q.^e sera entre los amigos y conocidos del exponente por el corto tiempo que hace que embiudó, y hallarse la referida D.^a Antonia Prieto sirviendome de ama de gobierno. Supp.^{ca} a V.S. se sirva dispensarles las tres amonestaciones y concederles los despachos conducentes, para poderse casar secreta y vrebemente, para evitar qualquier ruina espiritual a que estan expuestos, y los demas perjuicios y notas q.^e se les pueden originar de hacerse pp.^{co} por las citadas razones, y asi lo espera de la piedad y justificaz.ⁿ de V.S. Madrid y Mayo 26 de 1783. Gines de Andres Y Aguirre [rubricado].

Documento 25. *Declaración aportada por María Antonia Prieto en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 5 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

La Contray.^{te}} En la Villa de Madrid a cinco de Junio de mil Setez.^{os} ochenta y tres: Yo el Notario en vrd de la Concesion que me esta conferida por el auto anteced.^{te} Recibi Juramento por Dios nro señor y a una señal de

Cruz en forma de derecho de la que expresò ser la Contray.^{te} la qual habiendo le executado Como se Requiere lo ofrezco dezir verdad y preguntada Dijo: se llama D.^a Maria Antonia Prieto, que es Natural de la Villa de Colmenar biejo de este Arzobispado hija de Pedro Prieto Labrador que fue ya difunto y de Andrea Nogales que la acompaña; Que en esta Corte Reside ocho años, y es Parroquiana de la de S.ⁿ Martin de quatro años a esta parte por vibir Calle del Relox numero nueve sirviendo a el Contray.^{te} y el restante tiempo lo fue de la de S.^{ta} Cruz por haber bibido Calle de la Concepcion Jeronima, Casa de Administracion; y anteriorm.^{on} siempre residio en el citado su natural [...]

Documento 26. *Declaración aportada por Ginés Andrés de Aguirre en los despachos de soltería previos a su enlace matrimonial con María Antonia Prieto*, Madrid, 5 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

El Contray.^{te}} En la Villa de Madrid a cinco de Junio de mil setecientos ochenta y tres, Yo el Notario en vrd de la comision que me està conferida por el auto antecedente Recibi Juramento por Dios nro señor y a una señal de Cruz en forma de dro del que espresò ser el Contray.^{te} el qual habiendo le executado como se Requiere Ofrecio Decir verdad y preguntado Dijo= Se llama D.ⁿ Gines de Andres y Aguirre, que es Natural de la Villa de Yecla obispado de Cartajena de estado viudo de D.^a Maria Teresa Antonia Arzano Morelans con quien estubo Casado y haciendo vida Maridable hasta que fallecio el dia veinte y uno de enero del presente año, a la que bio difunta y se enterro en la Parroquia de S.ⁿ Martin de esta Villa, como consta de la Partida que presenta y es Parroquiano de la misma desde antes de Embiudar p.^r bibir Calle del Relox Casa numero nueve [...]

Documento 27. *Información aportada por Andrea Nogales en los despachos de soltería de Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto*, Madrid, 5 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

Ynformaz.^{on}} En la Villa de Madrid a cinco de Junio de mil setecientos ochenta y tres: De presentacion de los Contrayentes y para la Ynformacion de su Libertad que tienen ofrecidas y esta mandada recibir por el auto anterior, apareciò por testigo la que expreso llamarse Andrea Nogales y ser Muger en segundas Nupcias de Diego Marcos, vecino Labrador de la Villa de Colmenar Viejo donde se alla la Declarante; y en primeras lo fue de Pedro Prieto; de la qual Yo el Notario en vrd de la Comision que me esta conferida Recibi Juramento que hizo por Dios nro señor y a una señal de Cruz en forma de dro bajo de el ofreciò decir verdad y preguntada Dijo: Que a D.ⁿ Gines de Andres y Aguirre, y a d.^a Maria Antonia Prieto, por cuias partes expresaba les conoze trata y comunica a esta toda su vida por ser su hija y del citado su Difunto marido; y a aquel de quatro años a esta parte con motibo de hacer dho tiempo q.^e la esta sirviendo la citada su hija; pues aunq.^e la Declarante està avecinada en dha Villa de Colmenar, biene con mucha frecuencia a esta

Corte, y está bastantes temporadas; por lo qual en dho tiempo le ha conozido Casado y haciendo vida Maridable a dho D.ⁿ Gines con D.^a Maria Theresa Antonia Arzano y Morelans hasta que fallecio por el mes de Enero de este presente año, a la que tambien vio difunta por haberse allado en aquella sazón, en esta insinuada Villa [...]

Documento 28. *Información aportada por el pintor Francisco Carrafa en los despachos de soltería de Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto*, Madrid, 5 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

Otro.} En la mencionada villa de Madrid, dhodia mes y año de la propia presentacion y para la referida Ynformacion; Yo el Notario Recibi Juramento por Dios nro señor y a una señal de Cruz en forma de dro del que espreso llamarse D.ⁿ Fran.^{co} Carrafa y ser Profesor de Pintura y que vive Calle de Luzon Casas del Conde de Aranda: el qual habiendo lo executado como se requiere ofrezio decir verdad y preguntado Dijo. Que a D.ⁿ Gines de Andres y Aguirre, y a d.^a Maria Antonia Prieto; partes que le presenta les conoze trata y comunica a esta de quatro años a esta parte con motibo de allarse sirviendo haze dicho tiempo a el expresado d.ⁿ Gines, de quien ha sido discipulo el testigo y le trata haze muchos años, en los quales le ha conozido casado, y haciendo vida Maridable con D.^a Maria Theresa Antonia Arzano Morelans; difunta y se enterro en la Parroquial de S.ⁿ Martin de esta villa [...]

Documento 29. *Certificación del teniente cura de la parroquia de San Martín de Madrid, fray Facundo Vázquez, sobre las libertades de Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto*, Madrid, 7 de junio de 1783, AHDM, caja 4.776/27.

En virtud del q.^e antecede he registrado los Libros de Matricula y hallo q.^e D.ⁿ Gines de Aguirre Viudo, y M.^a Prieto Soltera son mis Parroq.^{nos} por vivir en la C.^e del Relox C.^a de los PP.^s de D.^a M.^a de Aragon Num.^o 9 Q.^{to} Principal. En el Libro de imp.^{tos} ninguno hallo para q.^e puedan contraer el Matrimonio q.^e desean. La causa q.^e exponen para la dispensa de las proclamas, es cierta. Es q.^{to} puedo decir en el asunto S.ⁿ Mrn y Junio siete de mil set.^s och.^{ta} y tres /Fr. Facundo Bazquez [rubricado].

Asi mismo me consta de informes y matricula q.^e el contrayente es mi Parroquiano desde antes de su Viuded, y ella de quatro años a esta parte fecha ut supra.

Documento 30. *Acta de matrimonio de Ginés Andrés de Aguirre y María Antonia Prieto*, Madrid, 9 de junio de 1783, AHDM, Archivo SSM, libro de matrimonios 28 (1777-1783), f. 447.

D.ⁿ Gines de Andres y Aguirre con D.^a Maria Prieto} En la Ygl.^a Parroq.^l de S.ⁿ Marn de Madrid a nueve de Junio de mil setez.^s ochta y tres. Yo fr. Facundo Bazquez Th.^e mayor de cura de dha Ygl.^a en vrd de mandam.^{to} del S.^r

Liz.^{do} Camacho, vic.^o de Madrid y su Partido, q.^e paso ante Pedro Asenjo Not.^o su fha siete del corr.^{te} En el que dispensa dho S.^{or} Vic.^o las tres Amonestaz.^{es} que manda el S.^{to} Concil.^o de Tr.^{to} y no habiendo resultado impedim.^{to} alg.^o y siendo exam.^{dos} y aprobados en la Doctrina Xpna. Despose solemnem.^{te} p.^r palabr.^s de pr.^{te} q.^e hacen verdad.^o y lex.^{mo} matrim.^o a Gines de Andres y Aguirre, nral de la V.^a de Yecla, Obpdo de Cartagena -viudo de D.^a Maria Theresa Ant.^a Arzano Morelans: con D.^a Maria Ant.^a Prieto, nral de la V.^a de Colmenar viejo de este Arzobpdo, hija de Pedro Prieto, y Andrea Nogales; fueron Tgos Juan Sanchez, y Man.^l Graz.^a Y dho día les di las Bendiz.^{es} nupz.^{es} en el oratorio de esta Parroq.^l siendo madrina Theresa Ysabel Martin, y lo firme= fr. Facundo Bazquez [rubricado].

Documento 31. *Acta de bautismo de María Aguirre Prieto, hija de Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 19 de mayo de 1784, AHDM, Archivo SSM, Libro de bautismos 45 (1782-1785), f. 287.

Maria Gines Aguirre Prieto} En la Yglesia Parroq.^l de S.ⁿ Mrn de Mad.^d a diez y nueve de mayo de mil set.^{os} och.^{ta} y quatro Yo fr Prud.^o Muro Th.^e Cura de ella, Bautizé a Maria, Pasquala, Rita, hija lexma de D.ⁿ Gines Andres de Aguirre, nral de la V.^a de Yela, Obpdo de Murcia, y de D.^a Maria Antonia Prieto nral de la V.^a de Colmenar Viejo de este Arzobpdo. Nazió En diez y Siete del corr.^{te} Calle del Relox, casas n.^o nueve; fue su mad.^{na} Andrea Nogales, a q.ⁿ adverti el parent.^{co} espirit.^l Tgos man.^l Grazia y mig.^l Perez, y lo firme. Fr. Prud.^o Muro [rubricado].

Documento 32. *Memorial presentado por Ginés Andrés de Aguirre en el que solicita el título de teniente director por la Pintura de la Academia*, Madrid, 20 de marzo de 1785, Archivo RABASF, Académicos, sign. I-4I-I.

Exmo S.^{or} D.ⁿ Gines de Andres y Aguirre. Discipulo de esta R.^l Academia y Academico de merito PALP de VE. dice: fue opositor varias vezes a los premios grales, y en uno de ellos obtuvo el primero de Pintura. Que igualm.^{te} tubo la gracia de Pensionado en esta R.^l Academia, en cuio tiempo hizo varias copias, asi de Velazquez como de Murillo y Jordan que existen en esta R.^l Academia: Que en el año de 1760 se dignó admitirle Académico de merito; y en el de 1762 fue propuesto en segundo lugar con d.ⁿ Mariano Salvador de Maella, a la plaza de Teniente, por muerte de d.ⁿ Alexandro Velazquez. Asi mismo tiene echas algunas obras publicas asi al fresco como al olio, fuera y dentro de Madrid, como en Sta Cruz, encarnacion, Hospital gral y otras. Ultimam.^{te} ha asistido a las salas asi de Yeso como de principios algunos años por dho Mariano y d.ⁿ Antonio Velazquez en ausencia y enfermedades en cuia atencion A V.E. sup.^{ca} (si es del agrado de V.E. este merito) se digne atender al sup.^{te} en la plaza de Teniente que resulta del S.^{or} d.ⁿ Antonio Velazquez Cuia gracia espera de la justificaz.ⁿ de V.E. Madrid 20 de marzo de 1785.

Documento 33. *Acta de bautismo de Josefa Aguirre Prieto, hija de Ginés Andrés de Aguirre*, Madrid, 9 de septiembre de 1785, AHDM, Archivo SSM, Libro de bautismos matrimonios 45 (1782-1785), f. 476.

Josepha Aguirre Prieto } En la Ygl.^a Parroq.¹ de S.ⁿ Marn de Madrid a nueve de Sep.^{re} de mil setez.^s och.^{ta} y cinco. Yo fr. Marn Araujo Th.^c cura de ella Bautize a Jpha Maria, Regina, Rafaela, y todos los S.^{tos} hija lexma de D.ⁿ Gines Andres de Aguirre n.¹ de la v.^a de Yela, Obpdo de Cartagena, y de d.^a Maria Ant.^a Prieto nral de la V.^a de Colmenar Viejo de este Arzobpdo. Nazió en siete del corr.^{re} C.^e del Relox, casas n.^o nueve; fue su Padr.^o d.ⁿ Juan Gamboa, y le adverti el parent.^{co} Spirit.¹: Tgos Juan Sanchez y man.¹ Garz.^a y lo firme= Fr Martin Araujo [rubricado].

Documento 34. *Acta de defunción de Josefa de Andrés Prieto, hija de Ginés Andrés de Aguirre*, México, 17 de abril de 1787, Archivo SM, Libro de defunciones de españoles (1787-1785), f. 476.

D.^a Josefa Andres de Aguirre Prieto. Parbula } En diez y siete de Abril del año del S. de mil setecientos ochenta y siete, se le dio sepultura Ecce en la Iglesia de este Sagrario a D.^a Josefa Andres de Aguirre Prieto Parbula de dos años, hija lexma de D. Xines Andres de Aguirre, y de D.^a Maria Antonia Prieto, vivia frente de Jesus Maria, murio el día diez y seis de este mes, y lo firme. Omaña [rubricado].

Documento 35. *Acta de bautismo de Juan José Aguirre Prieto, hijo de Ginés Andrés de Aguirre*, México, 7 de mayo de 1789, Archivo SM, Libro de bautismos de españoles 45 (1785-1792), f. 71.

Juan Jose Agustin Manuel Melchor. 6 p.^s } En siete de Mayo del año del S. de mil setecientos ochenta y nueve, con licencia del S. D.^r y Mro D. Manuel de Omaña, Cura de esta Santa Iglesia. Yo el B. D. Diego Velasco Castroverde, Baptizé un Ynfante que nacio el día seis de este mes, pusele por nombres Juan José Antonio Augustin Manuel Melchor, hijo lexmo del lexmo matrimonio de D. Xines de Andres y Aguirre, nat.¹ de la Villa de Yecla Obispado de Murcia; y de Doña Antonia Prieto, nat.¹ de Colmenar Viejo Arzobispado de Toledo: nieto por línea paterna de D. Salvador de Andres y Aguirre, y de Doña Maria Rodríguez y Aguirre; y por la materna de D. José Prieto, y de Doña Andrea Nogales: fueron sus padrinos D. Manuel de Santibañes, Oficial segundo de la Contaduria de Exercito de esta Capital, y Doña Maria Josefa Melchora Cano Moctezuma, vecinos de esta ciudad, instruidos en su obligacion. Manuel de Omaña [rubricado].

Documento 36. *Acta de defunción de Ginés Andrés de Aguirre, México, 18 de julio de 1800*, Archivo SM, Libro de defunciones de españoles 45 (1798-1807), f. 179.

D. Xines Andres de Aguirre=} En diez y ocho de Julio del año del S. de mil y ochocientos, se le dio sepultura Ecce en la Iglesia de este Sagrario a D. Xines Andres de Aguirre natural de la Villa y Corte de Madrid, de ochenta y quatro a ochenta y cinco años de edad, casado con Doña Maria Antonia no dieron mas razon, recivio los Santos Sacramentos, vivia en la Calle de los Cordovanes, murio el dia diez y siete de este mes, y para que conste lo firme. Juan Francisco Dominguez [rubricado].

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Rendón, Nora Karina (2010). *El dibujo en la Academia de San Carlos*, México: tesis para el grado de maestra en estudios de arte. Universidad Americana.
- Agulló y Cobo, Mercedes / Baratech Zalama, María Teresa (1996). *Documentos para la historia de la pintura española II*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Angulo Iñíguez, Diego (1935): “La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas”. En *Arte en América y Filipinas*, I, Sevilla, pp. 1-75 (reed. 2002, en Mateo Gómez, Isabel (coord.), *Diego Angulo Iñíguez, historiador del arte*. Madrid: C.S.I.C., pp. 153-192).
- Ansón Navarro, Arturo (2008). *Dibujo español del Renacimiento a Goya. La colección de la reina María Cristina de Borbón*. Zaragoza: Cajalón.
- Aragoneses, Manuel Jorge (1962): “A propósito de unas pinturas extraviadas de Ginés Andrés de Aguirre”. En *Murgetana*, 19. Murcia, pp. 79-84.
- Arnaiz, José Manuel (1991): “Cosme de Acuña y la influencia de la escuela madrileña de finales del S. XVIII en América”. En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 73. Madrid, pp. 135-177.
- Arnaiz, José Manuel (1999). *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de su majestad (1727-1792)*. Madrid: Antiquaria.
- Arnaiz y Freg, Arturo (1938): “Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. I, 2. México, pp. 21-43.
- Báez Macías, Eduardo (1972). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Báez Macías, Eduardo (2001). *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Báez Macías, Eduardo (2002). *Historia de la Academia de Bellas Artes de San Carlos (1781-1910)*. México: tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Báez Macías, Eduardo (2003). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Báez Macías, Eduardo (2009). *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bails, Benito (1795). *Instituciones de Geometría práctica para uso de los Jóvenes Artistas*. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Ballester Pérez, Mónica / Concheiro, Sabela / Hoz, Juan de Dios de la / Lescure Ezcurra, Susana / Serrano Herrero, Elena / Soria Hernández, Elsa / Torra Pérez, Mar (2006). *Neoclasicismo al sur de la Comunidad de Madrid. Restauración de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Brea de Tajo*. Madrid: Monografías de Patrimonio Histórico, Doce Calles.

- Baquero Almansa, Andrés (1913). *Los profesores de las Bellas Artes murcianos: con una introducción histórica*. Murcia: Imprenta Sucesores de Nogués.
- Barcia, Ángel María (1906). *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Bargellini, Clara / Fuentes, Elizabeth (1989). *Guía que permite captar lo bello: yesos y dibujos de la Academia de San Carlos, 1778-1916*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas: Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Barreno Sevillano, María Luisa (1980): “La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII”. En *Archivo Español de Arte*, 212, Madrid, pp. 467-490.
- Brown, Thomas A. (1976). *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. México: Sepsetentas, 2 tomos.
- Buendía, José Rogelio (1986). *Goya joven (1746-1776) y su entorno*. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Candel Crespo, Francisco (1992-1993): “Los plateros en Murcia en el catastro del marqués de la Ensenada (1756)”. En *Imafronte*, 8-9, Murcia, pp. 61-104.
- Cánovas del Castillo, Soledad (2004). *Los hermanos González Velázquez: Luis, Alejandro y Antonio*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 3 tomos.
- Cánovas del Castillo, Soledad (2018): “El pintor Antonio González Velázquez en Roma: 1748-1752”. En *Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 1128-1152.
- Carrete Parrondo, Juan / Villena, Elvira (1990). *El grabado en el siglo XVIII: Joaquín José Fabregat. Valencia - Madrid - México*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- Carrillo y Gariel, Abelardo (1982). *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 6 tomos.
- Charlot, Jean (1962). *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*. Texas: University of Texas Press, Austin.
- Ciruelos Gonzalo, Ascensión / Durá Ojeda, María Victoria (1994): “Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 79, Madrid, pp. 315-340.
- Couto Pérez, José Bernardo (1872). *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Imprenta de I. Escalante.
- Cruz Yábar, María Teresa (2003). *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2 volúmenes (Publicada on-line en 2011: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12823/>).
- Cruzada Villaamil, Gregorio (1870). *Los tapices de Goya*. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Cuadriello, Jaime (2014): “La Real Academia de San Carlos de Nueva España y su ramo de pintura: tránsito y epílogo”. En *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, pp. 205-229.
- Delicado Martínez, Francisco Javier (1984): “Una aproximación de los escultores y pintores valencianos a la obra de imaginería de la iglesia de San Francisco, de Yecla”. En *Archivo de arte valenciano*, 65, Valencia, pp. 44 y 45.
- Delicado Martínez, Francisco Javier (2005): “Las Bellas Artes y sus artífices en Yecla (siglos XIII-XXI)”. En *Yakka*, 15, Murcia.
- Díaz Moreno, Félix (2015): “Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción, Brea de Tajo”. En *Pintura mural en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, pp. 398-401.
- Donahue-Wallace, Kelly (2016). *Jerónimo Antonio Gil and the idea of the Spanish Enlightenment*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España* (1785). México: en la Imprenta Nueva Mexicana de don Felipe Zúñiga y Ontiveros.
- Estrada Félix, Genaro (1935). *Algunos papeles para la Historia de las Bellas Artes en México*. México: Academia Nacional de San Carlos.
- “Exposición de los dibujos de Ginés Andrés de Aguirre” (1986). En *Gaceta de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 80, México, pp. 12 y 13.
- Fernández García, Justino (1968). *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1800*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Fernández García, Matías (1988). *Parroquia madrileña de San Sebastián VI: algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*. Madrid: Tierra de Fuego.
- Fernández García, Matías (1995). *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid: Caparros.
- Galindo y Villa, Jesús (1913): “Reseña histórica de la Academia Nacional de Bellas Artes, antigua de San Carlos”. En *Anales de la Academia Nacional de Bellas Artes de México*, I. México: Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- García Barragán, Elisa (1993): “José María Vázquez en el neoclasicismo mexicano”. En *Un hombre entre Europa y América. Homenaje a Juan Antonio Ortega y Medina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 431-446.
- García Gutiérrez, Pedro Francisco / Martínez Carbajo, Agustín Francisco (2006). *Iglesias de Madrid*. Madrid: Avapiés.
- García Sainz, María Concepción / Rodríguez de Tembleque, Carmen (1987): “Historia de un intento fallido: La Academia madrileña para pensionados mexicanos”. En *Cuadernos de Arte Colonial*, 2. Madrid: Museo de América. Ministerio de Cultura, pp. 5-17.
- García Sánchez, Yaiza (2011). *Memoria del nuevo mundo: imágenes para grabar de la expedición botánica de Sessé y Mociño (1787-1803)*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- García Sanz, Ana / Sánchez Hernández, María Leticia (2011). *Reales Monasterios de Madrid: Las Descalzas y La Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Gay-Pobes, Pablo (1996): “San Pedro de Menagaray: una respuesta ortodoxa al movimiento ilustrado”. En *Estudios alaveses*, 6, Vitoria-Gasteiz, pp. 315-338.
- González Franco, Glorinela (2004): “El arquitecto José Antonio González Velázquez y el Neoclásico en la Nueva España”. En *Boletín de Monumentos Históricos*, 1, México, pp. 69-77.
- González Zymla, Herbert (2009): “Andrés de Aguirre, Ginés”, en *Diccionario Biográfico Español*. Madrid: Real Academia de la Historia, tomo I, pp. 757-758.
- González Zymla, Herbert / Frutos Sastre, Letizia de (2002). *Archivo de la colección de pintura y escultura de la Real Academia de la Historia. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Held, Jutta (1971). *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlín: Mann.
- Hermoso Cuesta, Miguel (2008). *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa (1692-1702)*. Zaragoza: Caja Inmaculada, Colección “Monografías de Arte CAI”, vol. I.
- Herrero Carretero, María Concepción (1992). *La fábrica de tapices de Madrid: Los tapices del siglo XVIII. La colección de la Corona de España*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 3 volúmenes.
- Itinerario español o Guía de caminos para ir desde Madrid a todas las ciudades y villas más principales de España: y para ir de unas ciudades a otras: y a algunas cortes de Europa*. Madrid: En la Imprenta de Miguel Escrivano, Calle Angosta de San Bernardo, 1767.
- Jiménez Priego, María Teresa (1978): “Artistas de las Reales Caballerizas del Palacio de Madrid”. En *El arte del siglo XIX*. Valladolid: Actas del II Congreso Nacional de Historia del Arte, vol. I, pp. 245-254.
- Jiménez Priego, María Teresa (1982): “Artistas de las reales caballerizas del Palacio Real de Madrid”. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 19, Madrid, pp. 125-150.

- Katzew, Ilona (1998): “Algunos datos nuevos sobre el fundador de la Real Academia de San Carlos, Jerónimo Antonio Gil”. En *Memoria*, 7, México, pp. 31-65.
- Lamborn, Robert Henry (1891). *Mexican painting and painters. A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico*. Nueva York, Philadelphia: Allen, Lane & Scott, Press.
- López de Espinosa, Lola (2012): “El conjunto neogótico de San Lorenzo y los artesanos que lo realizaron”. En *Reales Sitios*, 191, Madrid, pp. 54-67.
- López Gómez, Antonio / Camarero Bullón, Concepción / Marín Perellón, Francisco Javier (1988). *Planimetría General de Madrid*. Madrid: Tabacalera S.A.
- López de Meneses, Amanda (1933): “Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para aplicación de estudios en Roma”. En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LXI, Madrid, pp. 253-300.
- López Ortega, Jesús (2014). *El pintor madrileño José del Castillo (1737-1793)*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 3 tomos.
- López Ortega, Jesús (2015): “Sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771)”. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LV, Madrid, pp. 131-150.
- López Ortega, Jesús (2017-2018): “Ginés Andrés de Aguirre y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 119-120, Madrid, pp. 33-50.
- López Ortega, Jesús (2018): “Noticias de los bienes adquiridos y de algunas obras del pintor Ginés Andrés de Aguirre (1727-1800) durante su etapa madrileña”. En *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LVIII, Madrid, pp. 41-65.
- López Ortega, Jesús / Sanz de Miguel, Carlos: “«Los primeros que se pintaron de trajes nuestros»: la nueva decoración de tapices del cuarto de los príncipes de Asturias en El Escorial durante el reinado de Carlos III”. En *Reales Sitios*, Madrid (en prensa).
- Maier Allende, Jorge (2002). *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Documentación General. Catálogo e índices*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Mangiante, Paolo Erasmo (1992). *Goya e l'Italia*, Roma: Fratelli Palombi (reed. (2008), *Goya e Italia*, Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza).
- Mano, José Manuel de la (1998): “Nuevas aportaciones a la intervención de Maella en la decoración de la Colegiata de la Granja”. En *Archivo Español de Arte*, 284, Madrid, pp. 375-390.
- Mano, José Manuel de la (2008): “Goya intruso. Arte y política en el reinado de José I (1808-1813)”. En *Goya en tiempos de Guerra*, cat. expos. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 55-81.
- Mano, José Manuel de la (2011a). *Mariano Salvador Maella (1739-1819). Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Botín, 2 tomos.
- Mano, José Manuel de la (2011b). *Mariano Salvador Maella. Poder e imagen en la España de la Ilustración*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Mano, José Manuel de la / Matilla, José Manuel (2013): “Mariano Salvador Maella. Cuaderno italiano”. En *Cuadernos italianos en el Museo del Prado. Francisco de Goya. José del Castillo. Mariano Salvador Maella. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 486-595.
- Marroquí, José María (1900-1903). *La ciudad de México*. México: Tip. y lit. “La Europea” de J. Aguilar Vera y Ca, 3 tomos.
- Martínez Calvo, José (1987). *Catálogo de la sección de Bellas Artes del Museo de Murcia*. Murcia: Comunidad Autónoma de Murcia.
- Mesonero Romanos, Ramón (1844). *Manual histórico topográfico, administrativo y artístico de Madrid*. Madrid: Imprenta de Antonio Yenes.
- Morales y Marín, José Luis (1978): “Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte”. En *Murgetana*, 50. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 47-112.
- Morales y Marín, José Luis (1979). *Los Bayeu*. Zaragoza: Instituto Camón Aznar, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

- Morales y Marín, José Luis (1986). *La pintura española del siglo XVIII*. Madrid: Summa Artis, Historia General del Arte, Espasa Calpe, vol. XXVII.
- Morales y Marín, José Luis (1990). *Goya, pintor religioso*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.
- Morales y Marín, José Luis (1991). *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol. VII.
- Morales y Marín, José Luis (1994a). *Pintura en España 1750-1808*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra.
- Morales y Marín, José Luis (1994b). *Goya, catálogo de la pintura*. Madrid: Alpuerto.
- Morales y Marín, José Luis (1996). *Mariano Salvador Maella*. Madrid: Alpuerto.
- Moreno de las Eras, Margarita (1989): “El pintor: el taller, la Academia y el estudio”. En *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, pp. 45-63.
- Muñoz Alonso, María Dolores (2010). *De hospital a museo: las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado; el Hospital General de Madrid*. Madrid: tesis doctoral inédita, E.T.S. Arquitectura (UPM), 3 tomos.
- Navarrete Martínez, Esperanza (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Núñez Vernis, Bertha (1995): “Zacarías González Velázquez: nuevos retratos familiares y otras obras inéditas”. En *Goya*, 247-248, Madrid, pp. 26-32.
- Núñez Vernis, Bertha (2000). *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Orihuela, Mercedes (1996). *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. III. Nuevas adquisiciones. Museo iconográfico. Tapices*. Madrid: Museo Nacional del Prado y Espasa-Calpe.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1868-1869). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno (reed. 1883-1884), 2 tomos.
- Pardo Canalís, Enrique (1967). *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid: CSIC.
- Pérez de Guzmán y Gallo, Juan (1917): “Retratos y bustos de la Real Academia de la Historia”. En *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 70, Madrid, pp. 189-195.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1964). *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1971a): “En torno a Corrado Giaquinto”. En *Archivo Español de Arte*, 176. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC, pp. 389-401.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (1971b): “Algunas obras de Giaquinto en colecciones españolas”. En *Atti II Convegno internazionale di Studi su Corrado Giaquinto*, Molfetta, pp. 93-100.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio (2006). *Corrado Giaquinto y España*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio / Gállego, Julián (1985). *Colecciones de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio / Gállego, Julián / Alonso, María José (1988). *Colección de pintura del Banco de España*. Madrid: Banco de España.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio / Díez García, José Luis (1990). *Museo Municipal. Catálogo de las pinturas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio / González Zymla, Herbert / Frutos Sastre, Letizia de (2003). *Catálogo de pinturas de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Ponz, Antonio (1776). *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Imprenta de don Joaquín Ibarra (reed. 1787), tomo V.
- Quintana Bermúdez de la Puente, Covadonga de (2019): “La galería de retratos de los directores de la Real Academia Española en los documentos de su archivo. Los seis primeros retratos”. En *Boletín de información lingüística de la Real Academia Española*, 12, Madrid, pp. 70-97.
- Revilla, Manuel Gustavo (1893). *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento.

- Rodríguez de Tembleque, Carmen (1985). *Ginés de Andrés Aguirre*. Madrid: tesis de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez de Tembleque, Carmen (1986): “Ginés Andrés de Aguirre, pintor de frescos”. En *Cuadernos de Arte Colonial*, I. Madrid, pp. 85-96.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2004): “A la sombra de San Fernando: la enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos de México desde sus inicios hasta la independencia». En *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, 11. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Centro de Investigaciones de América Latina, pp. 63-75.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2006). *El retrato en México, 1781-1867: héroes, ciudadanos y emperadores para una nueva nación*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Romero, Yolanda (2019). *Colección Banco de España. Catálogo razonado*. Madrid: Banco de España, Eurosistema, volumen I.
- Sánchez, Almudena / Alba, Laura / García Máiquez, Jaime (2014): “Un cartón recuperado”. En *Goya en Madrid: cartones para tapices, 1775-1794*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 82-87.
- Sánchez López, Andrés (2008). *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Sancho Gaspar, José Luis (2002). *El palacio de Carlos III en el Pardo*. Madrid: Fundación para el Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Santamarta del Río, Santos / Fuertes Lanero, Miguel / Capánaga, Victorino / Calvo Martín, Teodoro (2009). *La Ciudad de Dios, de san Agustín. Vida de san Agustín por Posidio*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos Selecciones.
- Sanz de Miguel, Carlos (2015). *El Real Palacio de San Lorenzo de El Escorial en tiempos de Carlos IV*. Madrid: tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2 volúmenes.
- Senent del Caño, Clara Isabel (2017). *Rafael Ximeno y Planes. Academicismo en la Nueva España*. Valencia: tesis doctoral inédita, Universidad de Valencia.
- Simón Díaz, José (1992). *Historia del Colegio Imperial de Madrid (Del estudio de la Villa al Instituto de San Isidro, años 1346-1955)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Tormo y Monzó, Elías (1919). *El Pardo. Cartilla Excursionistas*. Madrid: Hauser y Menet.
- Tormo y Monzó, Elías (1923): “El pintor Ginés Andrés de Aguirre. Su etapa española”. En *Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia*, II. Murcia (reed. (1949). En *Arte en América y Filipinas*, II, Sevilla, pp. 1-23).
- Tormo y Monzó, Elías / Sánchez Cantón, Francisco Javier (1919). *Los Tapices de la Casa del Rey N.S., Notas para el catálogo y la historia de la colección y de la fábrica*. Madrid: Artes Gráficas “Mateu”.
- Toussaint, Manuel (1983). *Arte colonial en México*. México: Universidad Autónoma Nacional de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (1988). *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2 tomos.
- Vega González, Jesusa (1989): “Los inicios del artista. El dibujo, base de las Artes”. En *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, pp. 1-29.
- Zúñiga y Ontiveros, Felipe de (1786-1800). *Calendario manual y guía de forasteros en México [...]*. México: con su privilegio en su Oficina.

UN ESTUCHE DE PLATA PARA LA CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA DE 1931

A SILVER CONTAINER FOR THE 1931 SPANISH CONSTITUTION

M.^a Antonia Herradón Figueroa
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
museo.conservadora@rabasf.com
ORCID: 0000-0001-6670-6477

Recibido: 19/03/2021. Aceptado: 12/04/2021

Cómo citar: Herradón Figueroa, M.^a Antonia: "Un estuche de plata para la Constitución española de 1931", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 122-123 (2020-2021): 225-252.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.7>

Resumen: Tras la promulgación de la Constitución de 1931, el Congreso de los Diputados acordó conmemorar el acontecimiento mediante el encargo de una edición circular de la norma y su correspondiente estuche. El artículo ofrece un análisis de la trayectoria recorrida por esta pieza en sus noventa años de historia, desde los primeros diseños que le dieron forma, hasta su valoración en la actualidad en cuanto objeto simbólico, presentando además a Juan José, el artista madrileño que la firmó.

Palabras clave: *Juan José; Ricardo de Orueta y Duarte; Luis Espuñes; Matilde Espuñes; platería española; art déco; artes decorativas.*

Abstract: After the 1931 Constitution was passed, the Congreso de los Diputados (lower house of Spain's parliament) decided to commemorate the event by commissioning a circular format edition and its corresponding compact-like silver container. This article traces the history of this container in the 90 intervening years, from its first designs right through to today's assessment of its worth as a symbolic object. It also presents Juan José as the Madrid artist who signed the work.

Key words: *Juan José; Ricardo de Orueta y Duarte; Luis Espuñes; Matilde Espuñes; Spanish silverware; art deco; decorative arts.*

Entre las diversas colecciones conservadas en la Real Academia de San Fernando de Madrid figura un pequeño estuche de plata firmado por un artífice madrileño de singular trayectoria: Juan José García García (1893-1962). Juan José, como era conocido en los ambientes artísticos de la capital, fue hasta el estallido de la guerra civil española uno de los creadores más prolíficos y exquisitos del panorama artístico nacional. Autor de una extensa nómina de piezas, tan nutrida y diversa que todavía hoy está por cuantificar con exactitud; su campo de acción se centró en el entorno de las denominadas artes decorativas, una especialidad que cultivó a

lo largo de medio siglo, sobre todo a través del trabajo de los metales en general y del hierro en particular, siempre de la mano de una prodigiosa capacidad como dibujante y de una técnica sobresaliente en el dominio del cincel. La primera etapa de su trayectoria artística, que marcó su apogeo profesional, transcurrió entre 1918 y 1936. Durante este período dio forma a multitud de piezas preciosistas no exentas sin embargo de funcionalidad: desde joyas¹ a cubrerradiadores², pasando por rejas para interior y exterior, muebles, lámparas, marcos, encuadernaciones, medallas, placas conmemorativas, objetos varios de orfebrería civil y religiosa, esculturas, y un largo etcétera. La notable calidad de sus trabajos motivó que fueran repetidamente premiados en exposiciones nacionales e internacionales, entre otras en la emblemática *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*³ celebrada en París en 1925, donde obtuvo dos medallas de oro⁴ y un diploma de honor⁵, siendo además enormemente apreciados por los sectores más ilustrados de la burguesía madrileña de la época.

No obstante, su nombre, su condición artística y su obra fueron desdibujándose progresivamente en los años de la posguerra, de manera que hoy, cuando ya se ha rebasado con creces el centenario del inicio de su trayectoria profesional, Juan José todavía puede considerarse uno de esos extraordinarios artistas “raros y olvidados” que poblaron nuestra Edad de Plata⁶. Se trata, en definitiva, de una figura y de una producción prácticamente desconocidas como consecuencia, en primer lugar, de la tradicional condición secundaria que las artes decorativas han venido presentando en España hasta casi nuestros días. Tampoco contribuyeron a la adecuada conservación de sus piezas los numerosos, vertiginosos y, en ocasiones, dramáticos cambios experimentados por la decoración de interiores a lo largo del siglo XX; cambios que no llevaron aparejada, salvo honrosas excepciones, una adecuada salvaguarda de sus trabajos. Se truncó así la trayectoria natural que debía haberlos conducido, tras un período más o menos extenso de vida útil, hasta el primer y necesario estadio de cara a su definitiva puesta en valor: el coleccionismo, bien de carácter privado, bien articulado, en una fase algo más avanzada, por la institución museística. Además, la completa desaparición de muchas viviendas particulares y edificios de carácter industrial, derivada de nuestro conflicto civil, conllevó asimismo la destrucción total de muchas de sus obras, una circunstancia que, en definitiva, iba a limitar aún más la nómina de piezas firmadas por el artista, conservadas en la actualidad. Por

¹ Herradón, 2014.

² Herradón, 2018.

³ Herradón, 2015.

⁴ Estas medallas no se conservan en la actualidad. Una de ellas premió sus trabajos de hierro que, según el esquema organizativo de la muestra, se encuadraban en el Grupo I: Arquitectura; Clase 4: Arte e industria del metal. La otra premió sus obras de platería civil, que se encuadraban en el Grupo II: Mobiliario; Clase 10: Arte e industria del metal.

⁵ El diploma se conserva en el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico en Madrid (en adelante, MT), n^o inv. MTFCE113869. <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=M T&Ninv=CE113869> [fecha de consulta: 15-03-2021].

⁶ Herradón, 2006.

último, pero no por ello menos importante, entre las causas que han propiciado este inmerecido olvido, hay que mencionar asimismo las derivadas de la importante carga simbólica, a veces de naturaleza política, a veces de índole religiosa, inherente a un buen número de obras salidas de su mano⁷. Este sería el caso, por ejemplo, de los monumentos conmemorativos que firmó en el contexto del conflicto entre España y Marruecos entre 1922 y 1928, de la serie de tarjetas postales de campaña que diseñó entre 1936 y 1937, de las numerosas coronas marianas realizadas en las décadas de 1940 y 1950, así como del estuche motivo de este estudio. En todos estos trabajos la naturaleza eminentemente emblemática, implícita en las propias piezas, acabaría imponiéndose sobre la condición y la propia personalidad del artista, de manera que la figura de Juan José fue quedando relegada poco a poco a un discreto segundo plano hasta desaparecer casi por completo para la Historia del Arte en la España del siglo XX. El propósito último de este estudio es, pues, poner en relación la desconocida figura del extraordinario artista que fue Juan José con la edición más singular de la Constitución española de 1931, ahora en plena celebración de su nonagésimo aniversario. El momento parece, además, extraordinariamente propicio para impulsar la visibilidad y el prestigio alcanzado por la pieza en las últimas décadas, gracias a los cuales se ha convertido en un objeto muy apreciado desde el punto de vista histórico y muy valorado por el coleccionismo español público y privado⁸.

UNA *POLVERA* PARA LA NUEVA CONSTITUCIÓN. LAS PRIMERAS PROPUESTAS

Tanto la edición circular de la Constitución española de 1931 como su estuche fueron comisionados formalmente a Juan José cuando apenas había transcurrido un mes desde la promulgación de la norma, el 9 de diciembre de ese mismo año. La gestión del encargo debe ponerse en relación con la Comisión de Gobierno Interior del Congreso de los Diputados, sobre la cual recaían tareas de diversa índole relacionadas con el funcionamiento diario de la Cámara, tales como informar peticiones de variada naturaleza, ofrecer seguimiento a problemas de la actividad interna, establecer sistemas de acceso a los puestos de trabajo a cubrir, canalizar los diferentes suministros o conceder autorizaciones de todo tipo. Este comité estaba presidido por el presidente de las Cortes Constituyentes, Julián Besteiro Fernández y su secretario era Juan Simeón Vidarte Franco-Romero, del Partido Socialista Obrero Español. La primera referencia a esta encomienda se encuentra en el acta de

⁷ Una completa revisión de su obra puede verse en Herradón, 2011.

⁸ Nuestro mayor agradecimiento a Nuria Franco, del Archivo y Biblioteca de la Fundación Francisco Largo Caballero; Ángel González Lara, Jefe del Departamento de la Biblioteca del Senado; Aurelio Martín Nájera, del Archivo y Biblioteca de la Fundación Pablo Iglesias; y M^a del Rosario Martínez-Cañavate Burgos, Jefe del Archivo del Congreso de los Diputados, por toda la ayuda y colaboración prestadas en el curso de esta investigación.

la sesión de la Comisión de Gobierno Interior celebrada el 4 de diciembre de 1931. A ella asistieron, además de los citados, los diputados Francisco Núñez Tomás, del Partido Socialista Obrero Español; Federico Fernández de Castillejo, del partido Derecha Liberal Republicana; Miguel de Cámara Cendoya, del Partido Republicano Radical; Roberto Castrovido Sanz, de Conjunción Republicana-Socialista; e Isaac Abeytúa Pérez-Íñigo, del Partido Republicano Radical Socialista. En su transcurso:

Se cambiaron impresiones respecto a la forma de conmemorar el acontecimiento de la aprobación del texto constitucional; se examinaron algunos objetos que perpetúan el recuerdo de constituciones anteriores, como la de 1812 [sobre el número 12, escrito con pluma, el número 20], y ante la imposibilidad de precisar en un acuerdo la manera tangible de dicha conmemoración se otorgó un amplio voto de confianza al Sr. Presidente a fin de que éste pueda elegir los emblemas, dibujos, etc. del objeto artístico que haya de servir para el fin indicado y realizar los gastos precisos, teniendo en cuenta que acontecimiento de la solemnidad del que se trata de perpetuar requiere una adecuada esplendidez⁹.

Así pues, según lo acordado, más que el conjunto de la Comisión de Gobierno sería Julián Besteiro el responsable último de la selección de las características formales e iconográficas del objeto conmemorativo de la nueva norma. Como no podía ser de otro modo, uno de los objetos examinados en aquella sesión por los diputados, como fuente de inspiración, debió ser precisamente la edición circular de la Constitución de 1812. Besteiro parece que tuvo pocas dudas al respecto. Con el encargo entonces de la edición circular de la nueva norma y su correspondiente estuche quedaba de manifiesto el deseo del gobierno de la Segunda República Española de establecer una continuidad simbólica entre la nueva norma y aquella de 1812. En efecto, una de las más famosas ediciones de esta última, envuelta en una leyenda que nunca ha podido ser confirmada, adoptó precisamente un formato circular de pequeñas dimensiones, que estaba guardado en una caja muy plana también redonda, similar en todo a los contenedores de polvos de uso femenino en la época, de los que adoptaría el nombre informal de *polvera* con el que se la conoce desde entonces¹⁰.

⁹ *Libro de sesiones de la Comisión de Gobierno Interior, 1931-1933*, 4 de diciembre de 1931, Archivo del Congreso de los Diputados, Madrid (en adelante, Archivo CD).

¹⁰ Además de las *polveras* de 1812 conservadas en el Congreso de los Diputados y en el Senado, hay que mencionar las dos que custodian los museos dependientes de la Subdirección General de Museo Estatales, troqueladas en bronce según diseño del prestigioso orfebre y medallista francés F. Henrionnet, documentado en la primera mitad del siglo XIX. Se conservan, respectivamente, en el Museo Nacional del Romanticismo (n^o inv. CE1192) y en el Museo Arqueológico Nacional (n^o inv. 1998/40/2). <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNR&Ninv=CE1192> <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=1998/40/2> [fecha de consulta: 15-03-2021]. Posteriormente se escribiría el siguiente capítulo de esta continuidad constitucionalista mediante el encargo de una edición circular de la Constitución de 1978, una comisión que recayó en la prestigiosa joyería madrileña Cejalvo. Además del Congreso de los Diputados, conserva un ejemplar de este estuche el citado

No consta los motivos exactos que condujeron a incluir a Juan José entre el conjunto de nombres seleccionados al efecto y del que finalmente saldría elegido el ejecutor de tan emblemática pieza. Sin embargo, el estudio de la documentación conservada al respecto en el archivo del Congreso de los Diputados y en el archivo del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid¹¹ permite afirmar que Juan José, muy bien conocido en los ambientes artísticos oficiales de la capital por su activa participación, como expositor de éxito, como jurado o como miembro de la junta organizadora, en prácticamente todas las exposiciones de artes decorativas y en un buen número de los concursos nacionales afines convocados entre 1920 y 1931, fue uno de los nombres, quizás el único, directamente recomendado por Ricardo de Orueta y Duarte¹², entonces titular de la Dirección General de Bellas Artes, cuando tan solo habían transcurrido cinco días desde la promulgación de la norma. Las posibles características del objeto conmemorativo en cuestión, sin duda, fueron tema de conversación entre algunos diputados y el propio Orueta, porque en una carta mecanografiada fechada el 14 de diciembre de 1931, con membrete oficial del Director General de Bellas Artes y dirigida a Juan Simeón Vidarte, el malagueño ya sugiere abiertamente que:

El nombre del artista que podría hacer las cajitas para la Constitución de que le hable a Vd. el otro día es DON JUAN JOSÉ GARCÍA, que vive en la Calle de Maudes, nº 15 y tiene por nº de teléfono el 34121.

Como ya le dije es un notabilísimo cincelador que además de haber obtenido las más altas recompensas en España, fue primer premio de la Exposición de Arte Decorativo de París. Lo creo, pues, capacitadísimo para este encargo¹³.

Una anotación manuscrita en el margen de este documento informa, además, que esta recomendación surtió efecto de manera inmediata, ya que el primer contacto de la Comisión de Gobierno con Juan José, a propósito del encargo, se produjo con notable celeridad, tan sólo un día después de la fecha de la misiva, esto es, el 15 de diciembre.

Museo Arqueológico Nacional, nº de inv. 2008/90/1. <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Ninv=2008/90/1> [fecha de consulta: 15-03-2021].

¹¹ Esta institución conserva todo el legado que Juan José dejó al Estado español tras su muerte y que incluye dibujos y fotografías de sus obras, herramientas, modelos y algunas piezas terminadas, así como documentos diversos relacionados con su actividad artística. La donación se canalizó a través de la denominada Fundación Juan José García, cuyos fondos quedaron depositados en la Avenida Juan de Herrera, 2, de Madrid, en los almacenes del entonces Museo del Pueblo Español. V. *Directorio...*, 1997: 172. Con posterioridad, en el marco de la reestructuración del sector público en el ámbito de las fundaciones se ordenó la extinción la Fundación Juan José García (BOE nº 187, de 7 de agosto de 2017) quedando sus fondos integrados en la colección del actual Museo del Traje.

¹² Orueta había sido nombrado Director General de Bellas Artes en abril de 1931, siendo ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Marcelino Domingo Sanjuán. Una completa presentación de su figura puede verse en Cabañas: 2014.

¹³ *Comisión de Gobierno Interior*. Archivo CD, sign. Leg. 125, nº 66.

No obstante, con anterioridad a esa fecha ya se había solicitado a varias firmas plateras madrileñas el envío de sus propuestas de diseño y sus presupuestos tanto para la edición impresa de la nueva norma constitucional como para el estuche. Según la documentación conservada en el Archivo del Congreso de los Diputados, las platerías convocadas en primera instancia fueron las siguientes: Fábrica de platería Luis Espuñes, Viuda de Miguel Muro, Matilde Espuñes, Platería Avelino Muñoz y Casa Verdú. La inclusión de Juan José entre los candidatos tuvo lugar, por tanto, en un momento algo posterior y debe considerarse, a expensas de que en el futuro aparezca alguna otra información al respecto, como consecuencia de la iniciativa personal de Ricardo de Orueta. Se desconocen por lo demás los motivos por los que fueron seleccionadas las citadas platerías, teniendo en cuenta que se trataba de establecimientos dotados en aquellos momentos de un prestigio y una proyección en la sociedad madrileña muy desiguales, y no otras de mayor renombre asentadas en la capital, caso por ejemplo de Pedro Durán. Desde luego su proximidad física con la propia sede del Congreso no parece haber sido un factor decisivo, ya que algunas de las firmas convocadas no estaban ubicadas en el centro de la ciudad. Tampoco ha quedado noticia escrita de las instrucciones transmitidas a los emplazados en relación al encargo, unas recomendaciones que, no obstante, debieron referirse a su iconografía y a su leyenda, así como a sus dimensiones y al material o materiales de fabricación, por lo que hay que suponer que fueron expresadas a los convocados verbalmente y de manera individual. Asimismo, parece que a todos ellos se les mostró el modelo a seguir: la edición circular de la Constitución de 1812. Sea como fuere, siguiendo el curso del proceso de adjudicación del encargo, el primer dato confirmado en su desarrollo indica que ya a partir del 15 de diciembre de 1931 comenzaron a llegar al Congreso los diferentes proyectos solicitados. Como se verá más adelante, no todos ellos se presentaron con el mismo grado de detalle ni con el mismo contenido, por lo que la información que ofrecen es hasta cierto punto desigual, no permitiendo practicar todas las comparaciones y análisis que serían de desear. Sin embargo, consideradas en su conjunto proporcionan una aproximación bastante fidedigna a las características de una comisión que parece se fue definiendo y concretando a medida que iban conociéndose las diferentes ideas formuladas por los artífices.

La primera de estas propuestas fue remitida por una de las firmas madrileñas del sector con más amplia trayectoria histórica, la Fábrica de platería Luis Espuñes, cuyos orígenes remiten a la figura de Ramón Espuñes (1820-1884). Según aparece estampado en el membrete de su correspondencia comercial, esta platería había sido fundada en 1840 y estaba ubicada desde 1895 en la calle de Jorge Juan, número 43, disponiendo además de una única tienda o despacho comercial en la Carrera de San Jerónimo, número 5. Aquí se había instalado en 1897 por iniciativa de Luis Espuñes (*ca.* 1859-1909), hijo y sucesor del fundador. El objetivo era obtener una mayor proyección comercial en una arteria convertida, desde finales del siglo XIX, en la sucesora natural de la antigua calle de las Platerías, ya denominada por entonces calle Mayor. Desde 1909, tras la muerte de Luis, regentaban el

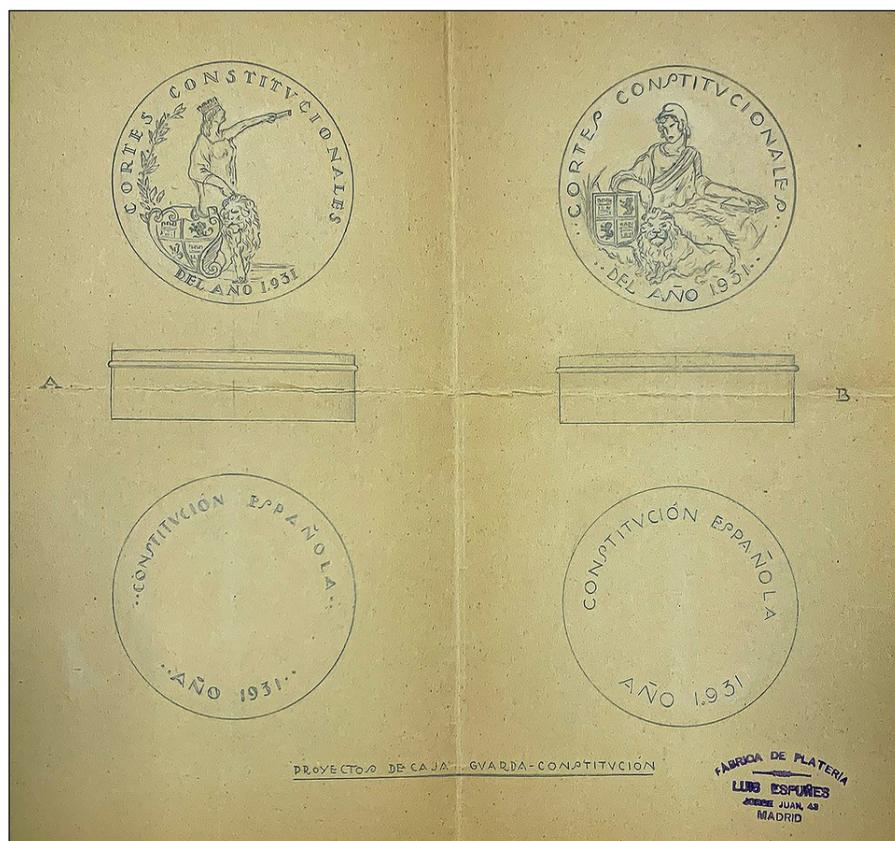


Fig. 1. Diseños presentados por Luis Espuñes.
© Archivo del Congreso de los Diputados. Madrid.

negocio su viuda y sus hijas Adela y Luisa¹⁴. En esa época la Fábrica de los sucesores de Luis Espuñes era, pues, una platería de consolidado prestigio cuya tienda, además, estaba físicamente muy cerca de la sede del Congreso de los Diputados. Como firma platera de la Real Casa desde 1893, el escudo del rey de España figuraba —no obstante, convenientemente tachado dado el nuevo régimen político vigente en la nación— en el encabezamiento de su primera misiva, fechada el 15 de diciembre. En ella remitió a la Comisión de Gobierno del Congreso tres diseños, a tamaño natural, relativos a la tapa, base y sección del estuche, realizados a lápiz. Su propuesta para la primera incluía, en primer lugar, el símbolo heráldico oficial de la Segunda República Española, establecido por el Decreto del Gobierno Provisional de 27 de abril de 1931, rematado con su característica corona mural. Y además dos alegorías de Hispania, una figura femenina de pie, tocada con corona mural, y otra sentada, tocada con el gorro frigio, acompañadas en los dos casos por el león hispano, resueltas con un estilo figurativo de carácter plenamente clasicista; ambas estaban enmarcadas con la leyenda *CORTES CONSTITUCIONALES DEL AÑO 1931*, diseñada, eso sí, con dos tipos de letras capitales distintas (fig. 1).

¹⁴ Martín, 1990: 69.

En lo que respecta a la base, la sobriedad estética del diseño era la nota dominante, ya que los tres proyectos tan solo ostentaban una inscripción circular que decía: CONSTITUCION ESPAÑOLA - AÑO 1931. Estos dibujos no están firmados pero, teniendo en cuenta las líneas clásicas de su estilo, es muy posible que fueran obra de la mano del mejor diseñador de la firma en aquel momento, Santos Sanz. En cuanto a los preceptivos presupuestos, iban acompañados de una breve descripción de los trabajos a realizar:

Presupuesto para la construcción de quinientas cajas de plata de Ley, 0916 m/m cuyo tamaño es de 7 c/m de diámetro por 2 c/m de alto.

Una caja del tamaño indicado, con la inscripción que marca el diseño adjunto. Pesetas, 11,00, once pesetas.

Presupuesto para la construcción de treinta cajas de oro de Ley de 22 Kilates cuyo tamaño es de 7 c/m de diámetro por 2 c/m de alto.

Una caja del tamaño indicado con la inscripción que marca el diseño adjunto. Pesetas, 570,00, quinientas setenta [pesetas]¹⁵.

De la memoria presentada podría deducirse que la pretensión inicial de Besteiro era encargar un montante de quinientos estuches de plata, destinados en su mayor parte a cada uno de los cuatrocientos setenta diputados de las Cortes Constituyentes, más una treintena de estuches de oro, cuyos destinatarios cabría relacionar con los más altos representantes políticos de la República, caso del presidente y de los ministros. Sin embargo, debido sin duda a su desorbitado precio, la comisión quedó finalmente reducida a las piezas elaboradas en plata. Así, el presupuesto definitivo, presentado por Luis Espuñes el 19 de diciembre —ahora en un folio donde, probablemente debido a las prisas, figuraba el escudo real sin tachar—, recoge solamente esta única opción y el motivo iconográfico preseleccionado entre los tres previamente propuestos por la firma. Llama la atención, además, la reducción de quinientas pesetas efectuada en el importe total del encargo respecto a la cifra manejada inicialmente:

Presupuesto para quinientas cajas guarda-Constitución en plata de Ley de 0'916 m/m de 7 c/m diámetro por 2 c/m altura, con escudo de España en la tapa. Pesetas CINCO MIL (5.000 pesetas)¹⁶.

Con la misma fecha de 19 de diciembre de 1931 remitió su propuesta la fábrica de platería Viuda de Miguel Muro, ubicada en la calle de Galileo, número 42, cuya marca comercial registrada, según explicitaba el propio membrete comercial, era Muro. Poco se sabe por el momento acerca de la historia de esta firma platera. Una carta comercial suya, fechada también en 1931 y disponible en el mercado

¹⁵ *Comisión de Gobierno Interior*, Archivo CD, sign. Leg. 125, n^o 66.

¹⁶ *Comisión de Gobierno Interior*, Archivo CD, sign. Leg. 125, n^o 66.

de antigüedades online¹⁷ afirma que “no ha entrado nunca en mis cálculos tener género a comisión, ya que mi fabricación casi resulta pequeña para servir a mis clientes con toda la precisión y regularidad que debo y por lo tanto, aun cuando la estoy ampliando bastante, es con el fin de poder atender los encargos con toda prontitud [...]”. Parece que, *a priori*, se trataba de una platería pujante, con una clientela consolidada. En cuanto a su producción platera, la única información al respecto parece ser algo posterior a la Guerra Civil. La proporciona una serie de fotografías firmadas por el fotógrafo alemán Otto Wunderlich y conservadas en el Instituto del Patrimonio Cultural de España¹⁸ que, no obstante, permite obtener una completa panorámica de sus líneas generales de trabajo. En ellas se despliega todo un repertorio de objetos de plata, de uso doméstico, caracterizados por sus líneas sobrias y por la presencia en ellos de detalles decorativos historicistas más o menos ostentosos según los casos: juegos de café y té, bandejas, platos, fuentes, salseras, soperas, legumbreras, saleros, jarros de agua, recogemigas, cocteleras, candelabros, cajas, espejos de mesa, campanillas, abrecartas, juegos de tocador, etc. También botellas, licoreras y frascos de perfumes con guarniciones de plata. En este conjunto llaman la atención los distintos modelos de braserillos o chofetas que siguen exactamente los modelos decimonónicos y que, por tanto, resultan ciertamente anacrónicos para la época. Podría decirse, en definitiva, que se trataba de una platería especializada en una orfebrería civil de correctísima ejecución, capaz de producir en serie una amplia nómina de piezas con rangos de precios muy variados, pero muy probablemente sin pretensiones de alcanzar el estatus de obra de arte sobresaliente. Como se apuntó más arriba, se desconoce por qué fue convocada en esta importante ocasión.

Muro presentó un único diseño¹⁹, de tamaño natural y realizado a tinta, que presentaba en la tapa el ya citado escudo oficial de España, enmarcado por la leyenda CONSTITUCION DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA 1931; y en la base, una láurea que combinaba hojas de laurel y hojas de roble con la leyenda CONSTITUCION DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA PROMULGADA EN MADRID POR LAS CORTES CONSTITUYENTES EL 9 DE DICIEMBRE DE 1931. En plena consonancia con el espíritu general de su producción, en su propuesta no hubo, pues, concesiones ni fantasías ni especial creatividad, tan solo una mera corrección (fig. 2). Por el contrario, su memoria presupuestaria se caracteriza por ofrecer una explicación más detallada en relación con el encargo que en el caso de la Fábrica de los sucesores de Luis Espuñes. Se trata de unas puntualizaciones que sirven para confirmar que, según lo apuntado más arriba, las indicaciones señaladas al respecto

¹⁷ <https://www.todocoleccion.net/cartas-comerciales/carta-comercial-fabrica-plateria-viuda-miguel-muro-madrid-1931~x45248434> [fecha de consulta: 15-03-2021].

¹⁸ N° de inv. WUN-11222/11230. http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/show_ficha.do?archivo=WUNDERLICH&record=WUN- [fecha de consulta: 15-03-2021].

¹⁹ En una comunicación posterior dirigida a Julián Besteiro, fechada ya el 5 de enero de 1932, esta firma platera aclara que, aunque presentó un único modelo como muestra, “puede ejecutar el encargo con el adorno que se desee”. *Comisión de Gobierno Interior*, Archivo CD, sign. Leg. 125, n° 66.

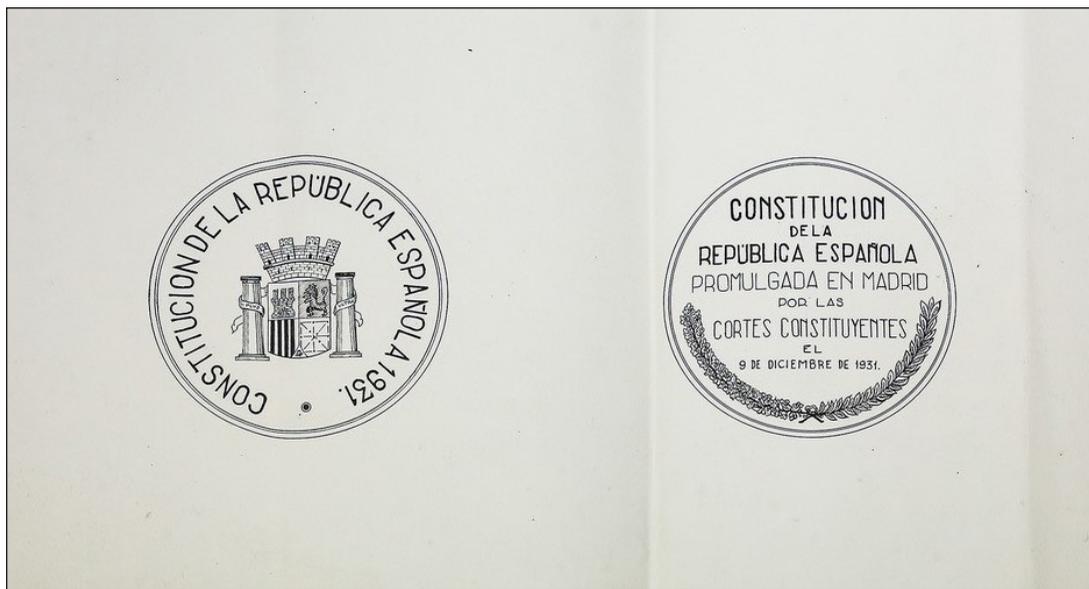


Fig. 2. Diseño presentado por Viuda de Miguel Muro. © Archivo del Congreso de los Diputados. Madrid.

por el Congreso fueron muy precisas desde el principio. A diferencia del anterior, no alude en ningún momento a la posibilidad de realizar los estuches en oro y, por el contrario, sí menciona la edición impresa de la Constitución que debía contener el estuche, así como que en éste tenían que figurar el nombre y distrito electoral de todos los diputados electos:

[...] el presupuesto de quinientas cajitas de plata y quinientos ejemplares impresos de la Constitución, del mismo tamaño de las expresadas cajitas, según los datos y condiciones indicadas.

Valor de la cajita de plata oxidada, ley 916/000, interior dorado exterior según dibujo adjunto, en relieve, y grabado en el costado de dicha cajita, nombre, dos apellidos y distrito que representa el diputado, acompañada de un ejemplar impreso de la Constitución. Pesetas 60.

La misma sin ejemplar de la Constitución. Pesetas 50²⁰.

La tercera propuesta remitida al presidente de la Comisión de Gobierno Interior del Congreso de los Diputados lleva fecha de 22 de diciembre de 1931 y fue presentada por la platería Matilde Espuñes y Compañía²¹. Su memoria es bastante más completa y detallada que las anteriores, poniendo de manifiesto que la firma preparó su proyecto con especial esmero, cuidando al extremo todos sus detalles. Matilde Espuñes y Bagués, hija del primer matrimonio de Luis Espuñes, había abierto su propia platería tras la muerte de su progenitor en 1909. Según indica el membrete de su correspondencia comercial, la fábrica estaba situada en la calle

²⁰ Comisión de Gobierno Interior, Archivo CD, sign. Leg. 125, n^o 66.

²¹ Comisión de Gobierno Interior, Archivo CD, sign. Leg. 125, n^o 66.

de O'Donnell, número 43-45, y la tienda en la calle de Sevilla, número 2, es decir, también muy cerca del Congreso de los Diputados. La empresa vivía en esos momentos un período de gran esplendor, prestigio y proyección internacional, aspectos avalados sin duda no solo por su extensa y cuidada producción sino también por su presencia como expositor en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Como señala Juan José Cabrero Nieves, su pabellón individual había ocupado en el recinto expositivo un lugar ciertamente privilegiado, junto al casino y teatro de la Exposición, justo enfrente de las tiendas de lujo²², lo que debió incrementar su clientela. Su propuesta, firmada por J. Antonio Basagoiti Ruiz, director general de la sociedad, incluía, entre otros elementos, no solo varios modelos dibujados, sino también dos modelos físicos de estuche o caja trabajados a cincel en plata maciza de dos espesores distintos²³. Además, en la memoria adjuntada se anotan en varias ocasiones ciertos aspectos de la gestación del encargo que resultan de interés, caso por ejemplo de las alusiones expresas a las “instrucciones recibidas” o a una visita previa al Congreso a efectos de conocer de primera mano el modelo de “una Constitución anterior”, una referencia evidente al estuche que albergaba la Constitución de 1812. Sus presupuestos se formularon:

1°. Teniendo en cuenta la fabricación de 450 ejemplares en adelante; que el metal constitutivo es plata maciza de ley de 916 milésimas y su terminación, según instrucciones recibidas, en tipo denominado antiguo.

2°. Se establecen dos espesores y pesos distintos con los precios consiguientes para cada espesor.

3°. Indistintamente se puede ejecutar cualquiera de las dos decoraciones que se presentan en las muestras [...]

4°. Las cajas llevarán forrado el fondo y tapa con terciopelo, pana o paño de color adecuado.

5°. Las muestras están ejecutadas a cincel y sirven para dar una idea —mejor que si se hiciera en dibujo— de lo que se proyecta ya que no cabe ejecutar previamente el utillaje definitivo correspondiente hasta decidir el encargo y tirar los ejemplares en cantidad; el modelado, relieve, etc. Se acomoda al tipo de medalla o moneda, similar al trabajo de la caja que tomada como muestra sirvió para contener la Constitución anterior.

6°. El presupuesto del contenido, es decir, del trabajo impreso o litografiado de la CONSTITUCIÓN VIGENTE DE LA REPÚBLICA ESPAÑOLA, se hace constar por separado y es un factor fijo e independiente cualquiera que sea la caja elegida

[...] ²⁴

²² <http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com/2010/04/2-pabellon-de-la-plateria-espunes> [fecha de consulta: 18-03-2021].

²³ El Archivo CD no conserva actualmente ni los diseños ni los modelos en plata a los que alude el documento. Sin duda debieron ser devueltos al resultar finalmente desestimada esta propuesta.

²⁴ *Comisión de Gobierno Interior*, Archivo CD, sign. Leg. 125, n° 66.

En cuanto a la iconografía propuesta como ornamento de la caja, se trata en su conjunto de un ambicioso y variado repertorio decorativo que proponía como alternativas el citado escudo de la República Española; la personificación de la República con el edificio del Congreso a su izquierda; “la Agricultura, el Trabajo, la Ciencia y el Ejército que se acogen a la República que en su constitución les ofrece la rama de olivo de la Paz y la corona de laurel de la Gloria”; “y la composición que [...] representa a la República Española con los atributos de fortaleza y gloria y el Parlamento al fondo”. Asimismo, el documento aludía expresamente a los plazos de entrega aproximados para cumplir con el encargo, un período ajustado en dos meses para la fabricación de 450-500 cajas. Así, el presupuesto de Matilde Espuñes estimaba:

- A. Una caja en plata maciza de ley de 916 milésimas, en espesor corriente (según muestra), a Pts. 23,30 (Son veintitrés pesetas con treinta céntimos) total.
- B. Una caja en plata maciza de ley de 916 milésimas, con doble espesor del corriente (según muestra) a Pts. 34,75 (Son treinta y cuatro pesetas con setenta y cinco céntimos) total.
- C. Un ejemplar de la Constitución vigente en discos de papel de 74 m/m de diámetro, pegados en forma continua y trapeados según el modelo conocido en el Congreso de una Constitución anterior: En litografía a Pts. 5,15 el ejemplar. En imprenta a Pts. 2,00 el ejemplar²⁵.

Por su parte, el 31 de diciembre de 1931 presentó su propuesta la Platería de Avelino Muñoz, ubicada en la calle de Espoz y Mina, número 38. Esta vía, que nace en la confluencia de la Puerta del Sol con la Carrera de San Jerónimo, había sido desde mediados del siglo XIX y hasta finalizar la centuria una de las calles comerciales por excelencia de Madrid. En ella se instalaron entonces algunas de las mejores platerías de la capital: desde la firma parisina Mellerio Hermanos hasta Celestino Ansorena, pasando por Pizzala²⁶, Higinio Adradas²⁷ o Romano Marabini y Emiliano²⁸. Aunque en 1931 ya había sobrepasado con creces su momento de máximo esplendor, según recoge la *Guía industrial y artística del Centro*²⁹, todavía tenían tienda abierta en ella algunos descendientes de estos plateros, caso de Ramiro G. Ansorena, ubicado en el número 1, y de Luis Adradas, en el número 16, además de Aurelio Álvarez, que ocupaba el número 11. Se desconocen los motivos de la concurrencia de Muñoz a esta convocatoria, así como las características de su producción platera, descrita como “modelos especiales” por un anuncio de la época³⁰. Del mismo modo que en las memorias precedentes, en ella se debió incluir algún

²⁵ *Comisión de Gobierno Interior*, Archivo CD, sign. Leg. 125, n^o 66.

²⁶ Andueza Unanua, 2010: 61.

²⁷ Cruz Yábar y Cruz Valdovinos, 2010: 124.

²⁸ Cruz Valdovinos, 2010: 221.

²⁹ *Guía...*, 1931: 431.

³⁰ Publicidad insertada en la revista *Acción Española*, n^o 37, 16 de septiembre de 1933. Madrid.

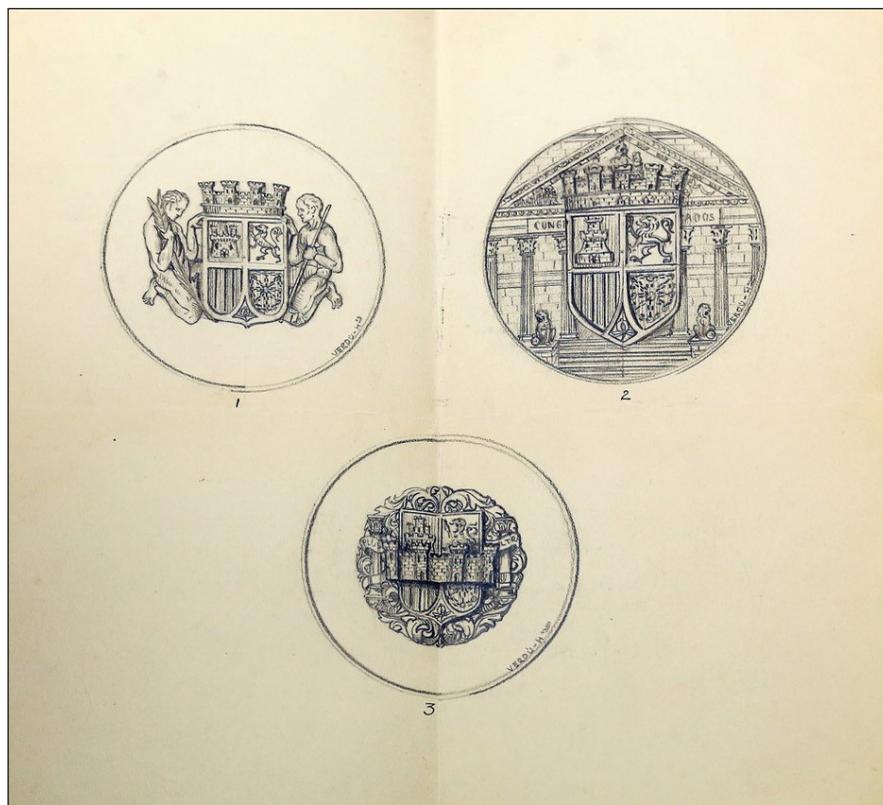


Fig. 3. Diseño presentado por Talleres Verdú.
© Archivo del Congreso de los Diputados. Madrid.

diseño o diseños que en la actualidad no se conservan. No obstante, hay que destacar en este caso la anotación final incluida en la memoria, aclarando que “el trabajo de todos es manual lo que permite trabajar obreros de varios oficios como son plateros, cinceladores o esmaltadores y grabadores; teniendo también la ventaja de resultar la obra mucho más fina y artística que haciéndolo troquelado, sin que por ello su precio resulte más elevado”. En primer lugar, por el carácter decididamente social de sus alusiones directas al trabajo de los obreros, y también por explicitar su firme apuesta por el trabajo manual en detrimento del troquelado mecánico. Su estimación económica fue la siguiente:

PRESUPUESTO DE CAJAS EN PLATA DE LEY

Caja escudo en esmalte fino, con inscripción Palma y Laurel grabado.
Pesetas 40.

El mismo tamaño con escudo inscripción Palma y Laurel grabado como la muestra. Pesetas 39.

El mismo tamaño, con escudo Palma y Laurel cincelado como la muestra grabado a mano. Pesetas 38³¹.

³¹ Comisión de Gobierno Interior, Archivo CD, sign. Leg. 125, n° 66.

La última firma platera en enviar su propuesta fue Talleres Verdú, que lo hizo el 7 de enero de 1932. También conocida como Hermanos Verdú, estaba ubicada en la calle del Doctor Fourquet, número 23. Según figura en su membrete comercial, la firma estaba especializada en platería, objetos repujados y cincelados, y bronce artísticos. Ubicada fuera del centro comercial de la capital, se desconoce el motivo por el que fue convocada. En ella se incluían tres diseños a tamaño natural realizados a lápiz, siguiendo un estilo completamente clásico, eminentemente pictórico y sobrecargado de detalles (fig. 3). Uno de ellos muestra el ya citado escudo cuartelado, con corona mural entre dos figuras arrodilladas, portadoras de palma y martillo respectivamente; otro, el mismo escudo sobrepuesto en la fachada del edificio del Congreso de los Diputados; y el tercero, quizás el más original de la terna, el consabido escudo cuartelado, fajado con una muralla con torres defensivas a intervalos regulares y destacado sobre un fondo de hojas de acanto a modo de tondo. En cuanto a la memoria propiamente dicha, se trata de un texto bastante breve que, no obstante, incluye una segunda y más precisa alusión a estuches realizados en oro, así como ciertas aclaraciones con el objetivo de matizar el montante económico total del proyecto:

Quinientas cajas plata de ley de 916 m/m con un peso aproximado de 125 gramos, por caja y uno de los modelos que se presentan. CUARENTA PESETAS.

En cada caja va incluido el texto de la Constitución. En este presupuesto total se incluyen dos cajas de oro de ley de 18 quilates con destino a los Excmos. Sres. Presidentes de la República y Cámara de los Diputados. Como garantizamos nuestros trabajos artísticos y los materiales que empleamos presentaremos los modelos hechos en plata en caso de ser aceptados los diseños que presentamos con las modificaciones pertinentes³².

En resumen, comparando entre sí estas cinco propuestas se advierte que el coste final estimado de cada caja fabricada en plata oscilaba entre 60 y 38 pesetas, un rango que variaba en función de la técnica utilizada en la fabricación del estuche, bien troquelado, bien cincelado; de su acabado final, con o sin esmaltes, con interior dorado o en plata en su color y con exterior intencionadamente envejecido o no; y del motivo decorativo elegido, que podría influir en el mayor o menor espesor de la lámina del metal. Las propuestas de precio más elevado fueron la de Viuda de Miguel Muro, que alcanzaba 60 pesetas, seguida de la de Luis Espuñes, fijada en 50 pesetas. Entre 25 y 40 pesetas oscilaban las diferentes opciones barajadas por Matilde Espuñes. En cuanto a las más baratas, fueron las ofertadas por Avelino Muñoz y Talleres Verdú, ambas en el rango de 38-40 pesetas. Por lo que respecta a la fabricación de las cajas en oro, finalmente desestimada, sólo fueron presupuestadas por la Fábrica de Sucesores de Luis Espuñes y por Talleres Verdú de acuerdo con la utilización, respectivamente, de oro de 22 y 18 quilates.

³² *Comisión de Gobierno Interior*, Archivo CD, sign. Leg. 125, n^o 66.

LAS PROPUESTAS DE JUAN JOSÉ

Como se dijo más arriba, el 14 de diciembre de 1931 el Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, había enviado una carta al secretario del Congreso avalando la idoneidad de Juan José para “hacer las cajitas de la Constitución”, y tan solo un día después, el artista fue invitado a participar en el proyecto. Cinco días más tarde, el sábado 19 de diciembre, en el contexto de una nueva comunicación oficial con Juan Simeón Vidarte, Orueta anota otra observación relativa al encargo. Se trata de una posdata, en la que informa que el lunes siguiente, 21 de diciembre, Juan José llevaría al Congreso los dibujos y presupuestos relativos al estuche. No cabe duda de que el político malagueño ya había visto tales diseños, porque de su puño y letra añade, además, que “los que personalmente más me gustan son los dos simbólicos, que no son escudos”. Esta cronología de los hechos viene a demostrar el estrecho y continuo contacto que Orueta y Juan José estuvieron manteniendo desde el primer momento a propósito de la comisión.

En efecto, aunque no se conserva constancia documental al respecto, el artista madrileño envió al Congreso varios dibujos con sus propuestas para decorar el estuche, diseños que se conservan en la actualidad en el archivo del MT. Cuatro de ellos se refieren a su anverso, esto es, a la decoración de la tapa o parte superior de la pieza y tan solo uno a su reverso, base o parte inferior. Además, remitió un sexto modelo para el diseño de la cubierta y del colofón de la edición circular de la norma constitucional recién promulgada. Los cinco primeros constituyen un ejemplo perfecto de las notabilísimas cualidades como dibujante que caracterizan a su autor. Están realizados a tamaño natural con carboncillo e iluminados con unos levísimos toques blancos de albayalde, una técnica que imprime gran realismo al dibujo, permitiendo su perfecta apreciación no solamente en plano sino también en volumen. En cuanto al último citado, también estaba ejecutado a tamaño natural, si bien se trataba de un dibujo a plumilla, sencillo y contundente al mismo tiempo, *a priori* muy adecuado para ser impreso por su bitonalidad, en el que se desarrollaba una guirnalda circular de frutos³³. Uno de los diseños para la tapa mostraba, con ligerísimas variaciones, el mismo aspecto que el reverso de la moneda de cinco pesetas acuñada por el Gobierno Provisional en 1869 y 1870: el escudo cuartelado y con corona mural, entre dos columnas de Hércules liadas con sendas listas³⁴. Salvo la licencia relativa a la prolongada extensión de estas últimas con el objetivo de equilibrar la composición, se trataba de una representación mimética del escudo oficial, una imagen que iba acompañada de la leyenda circular REPÚBLICA ESPAÑOLA. Otro presentaba una aureola oval de rayos, enmarcada por las letras R[epública] y E[spañola], en cuyo centro figuraba un libro semiabierto con un martillo dispuesto entre sus hojas³⁵ (fig. 4). Un tercero mostraba el escudo

³³ MT. n° inv. MTFCE114838.

³⁴ MT. n° inv. MTFCE114840.

³⁵ MT. n° inv. MTFCE114842.



Fig. 4. Diseño presentado por Juan José. © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Museo del Traje, CIPE. Madrid.

cuartelado entre las mismas letras R y E, sobre el cual se situaba un martillo y una espada partida en dos³⁶ (fig. 5). Por último, el cuarto desplegaba el escudo oficial, las citadas iniciales y una sintética corona mural perimetral³⁷. Para la parte inferior del estuche Juan José presentó un único diseño³⁸ que incluía una corona triunfal, compuesta por una rama de olivo y otra de laurel, y la silueta de las Tablas de la Ley sobre las que figura la leyenda CONSTITUCIÓN / DE · LA / REPÚBLICA · ESPAÑOLA / PROMULGADA / POR · LAS / CORTES · CONSTITUYENTES / EN · MADRID / EL · AÑO / 1931. Según lo expresado por Orueta, los que más le gustaron debieron ser este último y el que mostraba el libro. Sin embargo, como se verá, Besteiro se decantaría, a la postre, por uno de los que sí ostentaban el escudo republicano.

Así, el 8 de enero de 1932 Juan José envía a la Comisión de Gobierno Interior del Congreso una carta con su membrete comercial en la que figura “un presupuesto totalizado del importe de las cajas-medallas que han de contener los ejemplares de la Constitución: con cuyo presupuesto se consideran anulados todos los que les

³⁶ MT. n^o inv. MTFCE114841.

³⁷ MT. n^o inv. MTFCE114839.

³⁸ MT. n^o inv. MTFCE114843.

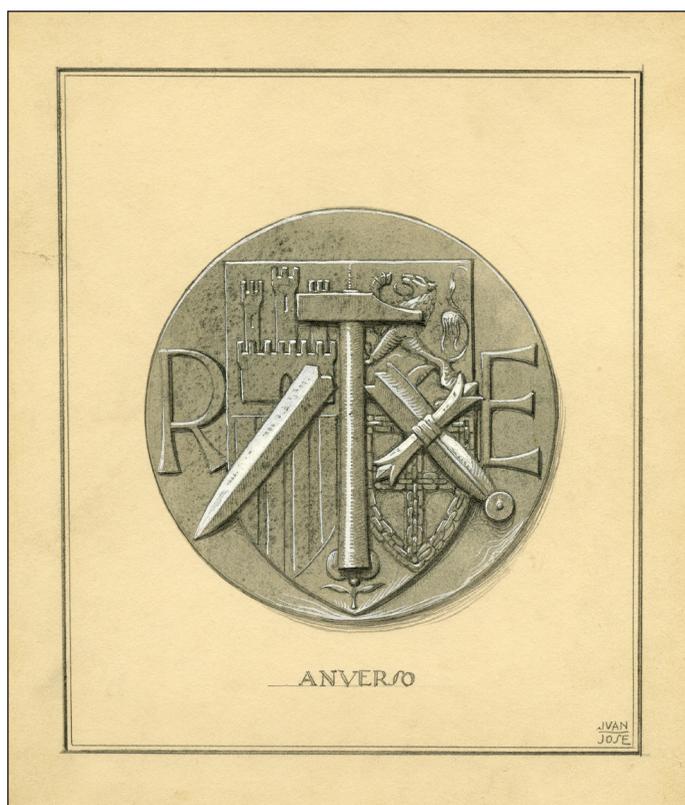


Fig. 5. Diseño presentado por Juan José. © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Museo del Traje, CIPE. Madrid.

he remitido con anterioridad”. Siguiendo la pauta de ordenación establecida por el artista desde el inicio de su actividad profesional, este presupuesto iba identificado en la parte superior con el número 1550. No obstante, de acuerdo con lo anotado en el cuerpo mismo de la memoria aludiendo a otro con el número 1544, el madrileño debió presentar al menos una o dos propuestas previas a la que sería la definitiva y de las que no ha quedado constancia documental alguna. Junto con ese presupuesto definitivo es bastante probable que Juan José también enviara al Congreso dos muestras a tamaño natural, realizadas en una plancha de plata fundida y cincelada de 2 mm de espesor, del aspecto final que tendrían la tapa y la base del estuche en cuestión³⁹. Todo ello viene a documentar que, durante las cuatro semanas transcurridas en la preparación del proyecto, las conversaciones entre comitente y artista fueron constantes, obligando a este último a realizar rectificaciones continuas en aras de aquilatar lo mejor posible el encargo. Así, este presupuesto definitivo, firmado y rubricado por “el maestro cincelador” refiere:

1º. Una caja de plata de ley, de forma circular, con ocho centímetros de diámetro y de quince a veinte milímetros de altura, con un forro de tela

³⁹ Ambas se conservan actualmente en el Archivo CD.

o de pana, con dibujo en relieve sobre anverso y reverso, según el diseño presentado con anterioridad y escogido por el cliente; con un peso aproximado de 100 gramos, y una forma total indicada en el dibujo de corte transversal perteneciente al presupuesto n^o 1544; teniendo además grabado en el borde o costado, en letras romanas, un nombre personal.

2^o. Un ejemplar de la Constitución, para incluirlo en dicha caja, tirado a dos tintas, con tipos y papel escogidos y con dos [sic] grabados sirviendo de frontispicio y colofón; el total cosido por los bordes formando un librito.

3^o. Un estuche para contener la Caja, imitación de piel, con forro de pana y un filete dorado en el exterior.

Precio en conjunto, a base de la construcción de quinientos. 40 pesetas.

Y cuya ejecución será de sesenta días hábiles.

En resumen, para la elección del diseño definitivo del estuche-caja de la Constitución de 1931 se barajaron al menos diecisiete propuestas. La decisión definitiva sobre este asunto, como ya se dijo, fue adoptada unilateralmente por Julián Besteiro. Lo cierto es que la oferta de Juan José era muy conveniente desde todos los puntos de vista, ya que al excelente y novedoso diseño de todos sus elementos se sumaban una ejecución técnica de calidad garantizada *a priori* por el prestigio del propio artista, una presentación final muy atractiva del objeto y, lo que también era sin duda algo a tener muy en cuenta, un precio de conjunto sin competencia. El presidente del Congreso resolvió el asunto con rapidez. Una anotación manuscrita en la carta remitida por el artista⁴⁰, firmada el 9 de enero por R. Riaza dice “aceptado por el Sr. Presidente de palabra en el día de hoy”. Ya de manera oficial, una carta mecanografiada en cuartilla apaisada con membrete en el que figura el escudo de España y la leyenda EL PRESIDENTE / DE LAS / CORTES CONSTITUYENTES / PARTICULAR, dirigida a Juan José, fechada el 12 de enero de 1932, y firmada y rubricada por Julián Besteiro, expresa su conformidad con el presupuesto presentado por el artista, autorizando así la elaboración de los estuches:

Con referencia a su atenta carta del día 8 del corriente, tengo el gusto de manifestarle que queda aceptado el presupuesto que en nota aneja a la misma nos formula, con arreglo al cual puede dar comienzo a los trabajos para la confección de las cajas que han de contener los ejemplares de la Constitución, destinados a los Sres. Diputados⁴¹.

Una vez confirmada la adjudicación, el artista procedió en primer lugar a abrir los dos troqueles de acero que se utilizarían para estampar el diseño sobre la plancha

⁴⁰ En el margen superior izquierdo de este mismo documento figura otra anotación taquigrafiada, sin duda relativa a algún aspecto del encargo a Juan José, que por el momento no ha sido posible transcribir.

⁴¹ De esta carta se conserva el original en el MT n^o de inventario JJ4804. Y la copia, en cuartilla sin membrete como era usual, en *Comisión de Gobierno Interior*. Archivo CD, sign. Leg. 125, n^o 66.

de metal, como si se tratara de una moneda⁴². Ya con posterioridad, en la sesión de la Comisión de Gobierno Interior del Congreso celebrada el día 8 de octubre de 1932, a la que asistieron Besteiro y los diputados Roberto Castrovido Sanz y Enrique de Francisco Jiménez, ambos del partido Conjunción Republicana-Socialista; Francisco Núñez Tomás, del Partido Socialista Obrero Español; Miguel de Cámara Cendoya, del Partido Republicano Radical y Juan Simeón Vidarte Franco-Romero, que actuaba como secretario “Se resolvió fueran adquiridos por su importe total de seis mil pesetas al cincelador don Juan José García los troqueles que sirvieron para hacer las medallas conmemorativas de la promulgación de la constitución de 1931”⁴³. Ambos troqueles se conservan en la actualidad en el Congreso de los Diputados⁴⁴ y fueron expuestos en la exposición *Constituciones 1812-1978*, que tuvo lugar entre finales de 2018 y mediados de 2019.

EL ESTUCHE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Se trata de una pequeña caja circular de plata troquelada, relevada y grabada, formada por dos partes laminares que encajan entre sí a presión. Su diámetro alcanza los 8 cm y su altura 2 cm. En su tapa figura un escudo cuartelado con los símbolos de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada, entre las letras R [epública] y E[spañola], y enmarcado por orla circular formada por una muralla con torres de defensa dispuestas a tramos regulares. En su base presenta una corona triunfal, compuesta por una rama de olivo y otra de laurel, que sirve de marco a la silueta de las Tablas de la Ley. Sobre ellas figura la leyenda CONSTITUCIÓN / DE · LA / REPÚBLICA · ESPAÑOLA / PROMULGADA / POR · LAS / CORTES · CONSTITUYENTES / EN · MADRID / EL · AÑO / 1931. Con el objetivo de ocultar las huellas del troquel y de los cinces sobre el metal, y de ofrecer un acabado más refinado, la cara interior de la tapa y de la base del contenedor están recubiertas de un fragmento de damasco de color morado⁴⁵; además, en la tapa se ha dispuesto, entre el metal y el textil, un fragmento de papel de periódico, correspondiente al diario *El Sol* de 19 de febrero de 1932. La caja está firmada JVAN / JOSE en la parte inferior derecha del anverso de tapa y base (fig. 6).

Su interior contiene una edición circular de cuarenta y cinco hojas de la Constitución de 1931, encuadernada con un pequeño lomo que ostenta los colores

⁴² En el MT se conserva una prueba de estampación del troquel correspondiente al anverso de la pieza, n° inv. MTFCE113920.

⁴³ *Libro de sesiones de la Comisión de Gobierno Interior, 1931-1933*, 8 de octubre de 1932. Archivo CD.

⁴⁴ Archivo CD, sign. 10.

⁴⁵ En el interior de todos los estuches examinados en el curso de esta investigación figura un fragmento textil, aunque de colores variados. De acuerdo con la bandera nacional, Juan José eligió para la ocasión damasco, bien en tonos monocromos morados, rojos oscuros y amarillos, bien en estas tonalidades combinadas entre sí.



Fig. 6. Anverso y reverso del estuche de plata y edición circular de la Constitución de 1931.
© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

de la bandera republicana, rojo, amarillo y morado. La cubierta presenta una cinta perimetral en tinta roja, una guirnalda de frutos en negro, repitiendo en rojo la leyenda descrita más arriba; el texto constitucional está impreso en tinta azul y enmarcado con la citada cinta en rojo. Sin duda, lo más destacado en su diseño es la corpórea guirnalda perimetral a base de limones, naranjas, granadas, mazorcas de maíz, espigas de trigo, ramas de olivo, etc., que hace gala de una gran sobriedad y fuerza estéticas, aspectos acentuados por el uso exclusivo de tinta negra en el dibujo. Según figura en la contraportada, fue impresa en Madrid en los Talleres Tipográficos Atenas, ubicados en la calle de Raimundo Fernández Villaverde, número 25, muy cerca de donde estaban situados la casa y el taller del artista. El diseño está firmado JVAN · JOSE en la parte inferior de la cubierta⁴⁶.

A su vez, la pieza está guardada en su estuche original, cuadrado, forrado en su cara externa con papel de color burdeos imitando piel y decorado con una sencilla orla perimetral dorada, mientras que en su cara interna está recubierto con raso beis y terciopelo de seda del mismo tono. En la tapa del mismo figura una leyenda en cursiva estampada con tinta negra que reza: Juan José / MAUDES 15 / Madrid (fig. 7).

Según recoge el Libro de Actas de la Academia, fue el ya citado Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta y Duarte, elegido académico de número por la sección de escultura el 7 de enero de 1924, quien entregó a la corporación este singular ejemplar, siguiendo el deseo expreso de Julián Besteiro. Así quedó recogida la donación en la sesión de la Junta General celebrada el 13 de junio de 1932:

⁴⁶ Colecciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n^o de inventario AD-A-152. Piquero López y Salinero Moro: 1988, 337, n^o 152, fot. y Azcue Brea: 1994, 510.



Fig. 7. Conjunto entregado en 1932 a cada uno de los diputados a las Cortes Constituyentes. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

El Sr. Orueta, cumpliendo especial encargo de S. E. el Sr. Presidente de las Cortes Constituyentes entrega a la Academia un ejemplar de la nueva Constitución editada en forma especial, encerrada en su estuche, igual en todo al regalado a los legisladores.

El Sr. Director expresó el agradecimiento con que esta Corporación recibe el atento obsequio con que la distingue el Sr. Presidente del Congreso de los Diputados⁴⁷.

La singularidad y el éxito de la propuesta de Juan José radicó, sin duda, en la sutil transformación que su mano supo imprimir a unos motivos decorativos que, en sí mismos y considerados individualmente, no eran en absoluto novedosos, más bien al contrario. En primer lugar, aumentando el tamaño del escudo oficial en relación al campo disponible y simplificando sus líneas, distanciándolo así del concepto de moneda con el que podría haber llegado a identificarse; en segundo lugar, replicando la única corona mural del escudo y disponiéndola a modo de cerco perimetral; en tercer lugar, adoptando las siluetas de las letras R y E que figuran en la corona de Recesvinto, obra cumbre de la orfebrería visigoda, como abreviatura de la República Española; y por último, utilizando el perfil de las bíblicas Tablas de la Ley a modo

⁴⁷ *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes (1752-1984)*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, sign. 3-114, f. 97.

de depurado marco para la leyenda que justifica y explica el contenido del estuche. En definitiva, se trata de un diseño en el que confluyen muchas de las características de la estética moderna de la época, en especial la que alude al tratamiento sintético de asuntos procedentes del lenguaje artístico tradicional.

LOS ESTUCHES DE LA CONSTITUCIÓN DE 1931

Cada uno de los cuatrocientos setenta diputados de las Cortes Constituyentes de 1931 recibió como obsequio conmemorativo uno de estos estuches, que fueron además personalizados con su nombre, grabado al efecto en el borde exterior de la tapa por Juan José con letras versales. Pero, como atestigua el ejemplar conservado en la Academia, los treinta restantes hasta alcanzar el medio millar, debieron ser utilizados por Besteiro como regalo institucional, en cuyo caso parece que no fueron grabados. Además, el artista elaboraría algunos más de los formalmente encargados, con la intención de enviarlos a título personal a figuras prominentes de la política cultural del momento. Así lo documenta una carta mecanografiada en cuartilla con membrete oficial, fechada el 8 de marzo de 1932, dirigida a Juan José y firmada y rubricada por Domingo Barnés Salinas, Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes siendo ministro Fernando de los Ríos y Urruti:

El Sr. Orueta me ha entregado el ejemplar de la Constitución que V. ha tenido la bondad de dedicarme. Y yo me apresuro a expresar a V. mi más vivo y sincero agradecimiento por este obsequio que me ha permitido además comprobar antes que otros muchos la perfección insuperable, desde el punto de vista técnico y del buen gusto artístico, con que ha sabido usted salir airoso del delicado empeño. Valía la pena de poner a su servicio toda la competencia de V. en este tributo a la República que los republicanos entusiastas legaremos a nuestros hijos como recuerdo imperecedero de estos momentos en que España ha reconquistado el derecho a gobernarse a sí misma y a disponer de sus propios destinos. El que su nombre y su arte queden imborrablemente ligados a la magnífica empresa lo considero un motivo de gloria merecida para V.⁴⁸

También Juan José guardaría para sí uno de estos estuches, el cual hoy forma parte de la colección del Museo del Traje⁴⁹. Que se sepa, es la única *polvera* de la Constitución de 1931 que conservan los museos estatales dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura y Deporte. Nunca había sido mostrada en público hasta 2019, cuando fue expuesta en una de las vitrinas de un área secundaria de la exposición permanente de la institución, denominada “zona de adaptación lumínica”. La vitrina, titulada “Sentido homenaje

⁴⁸ MT. n° de inv. JJ4806.

⁴⁹ MT. n° de inv. MTFCE113954. Esta pieza fue estudiada en Herradón, 2011: 456. <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MT&Ninv=CE113954> [fecha de consulta: 10-02-2021].



Fig. 8. Estuche de latón. © Archivo del Congreso de los Diputados. Madrid.

al pueblo”, pretendía, junto con otras cuatro más dispersas en diferentes lugares del recorrido, explicar, mediante objetos de época, el contexto histórico y social que impulsó la organización de la Exposición Nacional del Traje Regional e Histórico en 1925 y, posteriormente, la creación en 1934, en plena Segunda República, del Museo del Pueblo Español, ambos antecesores y germen del actual Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico⁵⁰.

Según señaló Capdepon, “el Congreso de los Diputados encargó además de los quinientos ejemplares en plata, un número indeterminado de estuches más modestos, unos de bronce y otros de madera, destinados a todos los funcionarios que entonces prestaban sus servicios en el Palacio de la Carrera de San Jerónimo”⁵¹. En relación a estas otras *polveras* no se ha conservado lamentablemente referencia documental alguna acerca de sus características, número de piezas encargadas, precio o plazo de entrega. No obstante, las primeras también fueron obra de Juan José, y se realizaron a partir de los mismos troqueles empleados en las cajas de plata, utilizando en su lugar latón, no bronce como se afirmaba en el citado artículo. Son, por tanto, idénticas en todo a aquellas, incluyendo lo que respecta a la firma del artista (fig. 8). El Archivo del Congreso de los Diputados conserva una de ellas, de procedencia desconocida, la cual no lleva ningún nombre grabado⁵². Lo mismo cabe señalar de la que guarda el Senado, una pieza presumiblemente donada a la institución en fecha indeterminada⁵³. En cuanto a la tercera categoría de cajas, se trata en realidad de estuches de cartón de color azul oscuro, de las mismas dimensiones que los de plata y latón, en cuyo interior

⁵⁰ <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/zal/sentido-homenaje-pueblo.html> [fecha de consulta: 10-03-2021].

⁵¹ Capdepon, 1978: 32-33.

⁵² Archivo CD, sign. 4.

⁵³ Biblioteca (Dirección de Documentación del Senado), Fondo Histórico, n° de orden 9523.

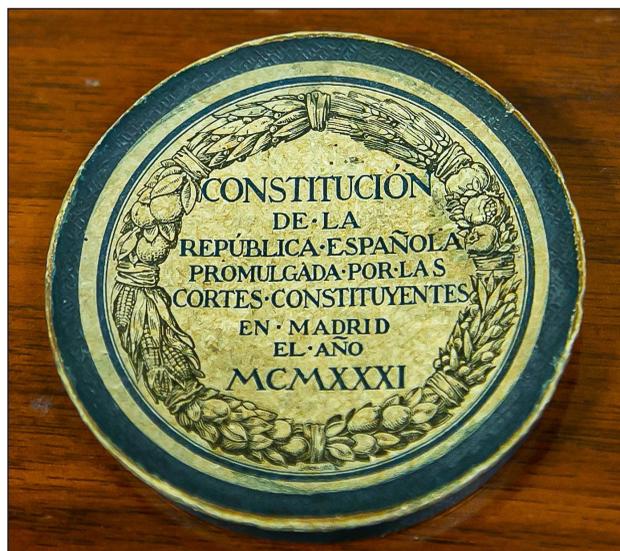


Fig. 9. Estuche de cartón. © Archivo del Congreso de los Diputados. Madrid.

se custodia una edición de la norma constitucional similar en todo a la guardada en los estuches metálicos, salvo en lo que respecta al color de la tinta de impresión de las hojas interiores, ahora, azul en todo el texto. El mismo tono es el que predomina en la decoración y la leyenda de la tapa (fig. 9). Debido a la fragilidad intrínseca del material es bastante posible que no se hallan conservado muchos ejemplares de la misma. El Archivo del Congreso de los Diputados custodia uno de ellos, el cual fue entregado el 18 de mayo de 2004 por Luisa Fernanda Rudi, presidenta de la Cámara, a la entonces Secretaria General del Congreso de los Diputados, Piedad García-Escudero⁵⁴. Un segundo ejemplar, adquirido en 1973 a Concepción Cano, pertenece en la actualidad a la colección del Archivo Histórico Nacional⁵⁵. En cuanto al tercero localizado hasta la fecha, fue donado en 2013 a la Fundación Pablo Iglesias por María Rubio, viuda del senador Fermín Solana Prellezo, y había pertenecido al que era bibliotecario del Congreso de los Diputados en 1931⁵⁶.

En definitiva, *la polvera* de la Constitución de 1931 no nació, por tanto, con vocación de ser una pieza única y exclusiva. Por el contrario, su espíritu llevó implícita desde el primer momento la intención de ser un objeto artístico singular por su significado político, pero del que se hizo una gran tirada conmemorativa con el objetivo de estrechar simbólicamente su vínculo con los protagonistas más destacados de la historia de España del momento y, a tenor de su envío a la Academia, también con las instituciones culturales más destacadas del país. Juan José resolvió el encargo con el estilo artístico y el talante personal que le eran propios, ideando un diseño sintético y moderno, muy imbricado en los parámetros

⁵⁴ Archivo CD, sign. 3.

⁵⁵ Archivo Histórico Nacional, Madrid, sign. OBJETOS, N. 7. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/7003006?nm> [fecha de consulta: 15-02-2021].

⁵⁶ Laborda, 2013: 25.

art decó de la época, el cual ejecutó con una técnica impecable, cuidando además su presentación hasta el más pequeño detalle. Aparte de las conservadas en el Museo del Traje y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la actualidad hay noticia de algunas otras *polveras* de plata elaboradas y firmadas por el artista madrileño. Por ejemplo, ya en la *Primera Muestra de Arte Ornamental*, organizada en Madrid en 1935 por la Asociación Profesional de Artes Decorativas, pudo verse una de ellas, que figuraba en el catálogo como obra de Juan José:

195. Edición especial de la Constitución de la República, con estuche de plata, encargada por las Cortes Constituyentes. Propiedad de Mme. Maurer⁵⁷.

Por otro lado, desde fecha relativamente reciente se conocen otros ejemplares, algunos porque la prensa se ha hecho eco de ellos cuando se han expuesto tras el restablecimiento de la democracia en España, otros porque han salido a la venta en el comercio de antigüedades. Pero en muy pocas ocasiones se ha mencionado su autor, y cuando se anota el dato de soslayo la falta de información, mínimamente contrastada al respecto no hace sino incidir en su desconocimiento. Hasta la fecha, los estuches nominales identificados corresponden a los siguientes diputados:

- José Algora Gorbea (1885-1952), diputado del Partido Socialista Obrero Español por Zaragoza. Fue vendida en Todocolección el 29 de octubre de 2013, por 3.500 euros⁵⁸. Se trata, por ahora, de la cantidad más elevada alcanzada en la venta de estos estuches.
- Aurelio Almagro Gracia (1881-1973), diputado del Partido Socialista Obrero Español por Cuenca. Actualmente se encuentra a la venta en el portal de ventas citado por un precio de 3.000 euros⁵⁹.
- Manuel Hilario Ayuso Iglesias (1880-1944), elegido diputado por el Partido Republicano Federal por la provincia de Soria. Fue subastada el 9 de octubre de 2014 por Abalarte Subastas Internacionales⁶⁰. El Estado ejerció en esta ocasión el derecho de tanteo para el Congreso de los Diputados, con cargo a sus presupuestos⁶¹. Su precio de salida fueron 180 euros, alcanzando finalmente los 1.100 euros, y fue expuesta recientemente en la muestra *Constituciones, 1812-1978*.

⁵⁷ *Catálogo...*, 1935: [12]. En cuanto a la que figura como su propietaria, podría tratarse de un miembro de la familia de Alberto Maurer, relojero alemán que en las dos primeras décadas del siglo XX estuvo establecido en la madrileña Carrera de San Jerónimo, número 15. Se desconoce si la pieza fue adquirida o si fue un obsequio del artista.

⁵⁸ <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos/raro-ejemplar-constitucion-republica-espanola-1931~x32489970> [fecha de consulta: 10-02-2021].

⁵⁹ <https://es.wallapop.com/item/constitucion-1931-en-caja-de-plata-74899419> [fecha de consulta: 15-02-2021].

⁶⁰ http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=5&numero_lote=1534&id=7921&categoria=&seccion=&orden=subastas_lotes_totales.precio_remate&sentido=&offset=&limite=60&autor=&vendido=&activo=&tabla= [fecha de consulta: 10-02-2021].

⁶¹ Biblioteca del Congreso de los Diputados, Madrid, sign. CF048. https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2014-11337 [fecha de consulta: 10-02-2021].

- José Ballester Gozalvo (1893-1970), diputado del Partido Republicano Radical Socialista por Toledo. Actualmente es propiedad del Ayuntamiento de Toledo⁶².
- Miguel Castaño Quiñones (1883-1936), con acta de diputado de la Conjunción Republicana-Socialista por León. Pudo verse en 2012 en la exposición dedicada a su figura⁶³.
- Rodrigo Fernández y García de la Villa (1884-1939), con acta de diputado de la Conjunción Republicana-Socialista por Sevilla. Hoy en manos de sus descendientes, fue la base principal del reportaje publicado en 1978 por Capdepon⁶⁴.
- Antonio García Prieto (1892-1940), diputado del Partido Socialista Obrero Español por la provincia de Málaga. Fue vendida en el mercado de antigüedades online el 15 de octubre de 2017 por 750 euros⁶⁵. Cabe señalar que en este caso la pieza se anunció como fabricada en bronce, lo que sin duda influyó en el bajo precio alcanzado por su venta.
- Francisco Largo Caballero (1869-1946), diputado del Partido Socialista Obrero Español por Madrid. Fue donada por sus descendientes a la Fundación Pablo Iglesias⁶⁶.
- Francisco López de Goicoechea Inchaurreandieta por la provincia de Murcia. En 2011 fue donada por sus descendientes al Congreso de los Diputados⁶⁷.
- Manuel Muíño Arroyo (1897-1977), diputado del Partido Socialista Obrero Español por Badajoz. Fue donada por su viuda, Madeleine Kosmann-Sichel, a la Fundación Francisco Largo Caballero⁶⁸.
- Juan Negrín López (1892-1956), diputado del Partido Socialista Obrero Español por Las Palmas de Gran Canaria. Se conserva en la fundación homónima, custodiada desde 2013 por el Cabildo de Gran Canaria⁶⁹.
- Alfonso Quintana Pena (1897-1986), diputado del Partido Socialista Obrero Español por Orense. Donada en fecha indeterminada al Congreso de los Diputados. El texto de la norma está firmado por Besteiro⁷⁰.
- José Ortega y Gasset (1883-1955), diputado de la Agrupación al Servicio de la República por la provincia de León. Se conserva en la fundación homónima.

⁶² <https://www.toledo.es/toledo-siempre/exposiciones-virtuales/objetos-singulares-del-patrimonio-artistico-toledano/> [fecha de consulta: 10-02-2021].

⁶³ <https://www.leonoticias.com/frontend/leonoticias/Miguel-Castano-Politico-Y-Periodista-vn95538-vst268> [fecha de consulta: 10-02-2021].

⁶⁴ Capdepon: 1978.

⁶⁵ <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos-historia-moderna/constitucion-espanola-1931-forma-pol-vera~x97482595> [fecha de consulta: 10-02-2021].

⁶⁶ Archivo Fundación Pablo Iglesias, Alcalá de Henares, sign. AFPI-199-6.

⁶⁷ Biblioteca del Congreso de los Diputados, Madrid, sign. CF047.

⁶⁸ Archivo Fundación Francisco Largo Caballero, Alcalá de Henares, sign. AFLC-BCP-24.

⁶⁹ Constenla, 2013, https://elpais.com/cultura/2013/12/13/actualidad/1386963269_009093.html [fecha de consulta: 11-02-2021].

⁷⁰ Biblioteca del Congreso de los Diputados, Madrid, sign. CF038. <http://serviciosdocumentales.congreso.es/cgi-bin/congreso11/O7I39/IDc22c5698/NT8> [fecha de consulta: 10-02-2021].

- Ángel Ossorio y Gallardo (1873-1946), miembro de la autodenominada candidatura de Apoyo a la República con acta de diputado por Madrid. Fue vendida en el comercio de antigüedades online el 16 de abril de 2014 por 1.100 euros⁷¹.
- Quirino Salvadores Crespo (1891-1936), diputado del Partido Socialista Obrero Español por Zamora. Fue vendida en el mismo canal el 20 de febrero de 2021, alcanzando un precio de 1.500 euros⁷².

Al margen de las citadas, hay que mencionar asimismo la conservada en el Archivo Histórico Nacional⁷³, de la que se desconoce el nombre de su primer propietario. Fue adquirida en 1973 a Concepción Cano y no presenta ningún nombre grabado. Y otra más, también sin nombre grabado, que fue vendida el 17 de julio de 2014 en Todocolección por 450 euros. En esta ocasión el estuche, forrado con damasco de color morado, no conservaba la edición circular de la norma, de ahí su bajo precio⁷⁴. En cuanto a los restantes estuches hasta completar el medio millar que salió del taller de Juan José en marzo de 1932, es de esperar que se conserven todavía hoy en manos de los descendientes de aquellos diputados de las Cortes Constituyentes de 1931.

A modo de conclusión conviene recordar que, consideradas en su conjunto, estas *polveras* de la Constitución de 1931 constituyen un extraordinario testimonio de la historia de España del siglo XX y que, contempladas individualmente, se erigen en un excelente ejemplo de la calidad del trabajo y de la modernidad del diseño desarrollados por el artista madrileño Juan José García en los años previos a nuestro conflicto civil. Estas dos vertientes no son excluyentes sino, por el contrario, complementarias entre sí, por lo que ambas deben ser valoradas y recordadas como merecen.

BIBLIOGRAFÍA

- Andueza Unanua, Pilar (2010): “Piezas de la Joyería Ansorena en los templos guipuzcoanos”. En: J. F. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 61-75.
- Azcue Brea, Leticia (1994). *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁷¹ <https://www.todocoleccion.net/libros-antiguos/raro-ejemplar-constitucion-espanola-republica-1931~x42136205> [fecha de consulta: 10-02-2021].

⁷² <https://www.todocoleccion.net/cajas-metalicas-antiguas/constitucion-1931~x241772130#descripcion> [fecha de consulta: 10-02-2021].

⁷³ Archivo Histórico Nacional, Madrid, sign. OBJETOS, N. 6. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/7003003>.

⁷⁴ <https://www.todocoleccion.net/militaria-medallas/polvera-plata-raro-muy-escaso-ejemplar-constitucion-1931~x43329936> [fecha de consulta: 10-02-21].

- Cabañas Bravo, Miguel (2014): “Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico”. En: Bolaños Atienza, María/ Cabañas Bravo, Miguel (eds.). *En el frente del arte. Ricardo de Orueta, 1868-1939*. Madrid: Acción Cultural Española, pp. 20-79.
- Catálogo de la Primera Muestra de Arte Ornamental de la Asociación Profesional de Artes Decorativas* (1935). Madrid: Talleres Tipográficos Plutarco.
- Capdepon, Margarita (1978): “La Constitución ‘circular’ de 1931. Una rareza bibliográfica”. En: *Los Domingos de ABC, Suplemento semanal*, 10 de diciembre de 1978, pp. 32-33.
- Constenla, Tereixa (2013): “El archivo de Negrín vuelve del exilio”. En: *El País*, 14 de diciembre de 2013.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (2010): “Romano (hacia 1830-1896) y Héctor (hacia 1853-1910) Marabini, joyeros en Madrid”. En: J. F. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 221-234.
- Cruz Yábar, Almudena /Cruz Valdovinos, José Manuel (2019): “Noticias sobre plateros y joyeros activos en Madrid alrededor de 1900”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, L. Madrid: CSIC, pp. 123-142.
- Directorio de fundaciones. *Vol I. Fundaciones Docentes, de Investigación y Deportivas* (1997). Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica. Disponible en: https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/directorio-de-fundaciones-vol-i-educacion_3194/.
- Guía industrial y artística del Centro: Madrid, Ávila, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Segovia, Toledo* (1931-1932). Madrid: Editorial Rivadeneyra.
- Herradón Figueroa, M^a Antonia (2006). “Raros y olvidados. Dos archivos fotográficos de artistas en el Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico”. En: Amador Carretero, Pilar/ Robledano Arillo, Jesús / Ruiz Franco, Rosario (eds.). *Cuarta Jornada Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana, pp. 61-69.
- Herradón Figueroa, M^a Antonia (2011). *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.
- Herradón Figueroa, M^a Antonia (2014): “Las joyas de Juan José García, un artista raro y olvidado”. En: J. F. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 219-231.
- Herradón Figueroa, M^a Antonia (2015): “Artes decorativas para tiempos modernos (1919-1936). Juan José y *La Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, París 1925”. En: *Patrimonio Cultural de España*, 10. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp. 47-58.
- Herradón Figueroa, M^a Antonia (2018): “Artes decorativas para tiempos modernos (1918-1936). Juan José y el cubrerradiador”. En: *Res mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 8. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 82-101.
- Laborda, Lucía (2013): “La Fundación Pablo Iglesias recibe un ejemplar octogenario de la Constitución de la Segunda República. Un ‘tesoro oculto’ en las Cortes franquistas”. En: *El Siglo*, 1012, Madrid, pp. 24-25.
- Martín, Fernando A. (1990). *150 años Platería Españoles (1840-1990)*. Madrid: Luis Espuñes.
- Piquero López, M^a de los Ángeles Blanca y Salinero Moro, M^a del Carmen (1988): “Inventario de la colección de medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66, Madrid, pp. 257-362.

EVALUADORES/AS QUE HAN CONTRIBUIDO EN LOS NÚMEROS 121 (2019), 122-123 (2020-2021) Y HAN AUTORIZADO LA PUBLICACIÓN DE SU NOMBRE

Águeda Villar, Mercedes (Universidad Complutense de Madrid)
Arciniega García, Luis (Universidad de Valencia)
Almagro Gorbea, Antonio (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Álvarez Barrientos, Joaquín (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Ansón Navarro, Arturo (Universidad de Zaragoza)
Bolufer Peruga, Mónica (Universidad de Valencia)
Calvo Ruata, José Ignacio (Fundación Goya en Aragón)
Capel Martínez, Rosa María (Universidad Complutense de Madrid)
Cera Brea, Miriam (Universidad Autónoma de Madrid)
Cruz Valdovinos, José Manuel (Universidad Complutense de Madrid)
Diz Gómez, Alejandro (Universidad Rey Juan Carlos)
Franco Rubio, Gloria A. (Universidad Complutense de Madrid)
González Zymla, Herbert (Universidad Complutense de Madrid)
Herrero Carretero, Concepción (Patrimonio Nacional)
López-Vidriero Abelló, María Luisa (Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid)
López-Cordón Cortezo, María Victoria (Universidad Complutense de Madrid)
Martínez Leiva, Gloria (Universidad Complutense de Madrid)
Miguélez González, Elvira Julieta (Universidad de Salamanca)
Nuere Matauco, Enrique (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UPM)
Pérez Samper, María Ángeles (Universidad de Barcelona)
Rincón García, Wifredo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
Rodríguez Moya, María Inmaculada (Universidad Jaime I de Castellón)
Ruiz Hernando, José Antonio (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la UPM)
Sánchez-Lafuente Gémar, Rafael (Universidad de Málaga)
Tejeda Martín, María Isabel (Universidad de Murcia)
Urrea Fernández, Jesús (Universidad de Valladolid)
Úbeda de los Cobos, Andrés (Museo Nacional del Prado)
Valdivieso y González, Enrique (Universidad de Sevilla)
Villar Movellán, Alberto (Universidad de Córdoba)
Yeves Andrés, Juan Antonio (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid)

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES EN *ACADEMIA*

El Boletín *ACADEMIA* es una revista de carácter científico, de periodicidad anual, en la que se recogen artículos originales vinculados a las artes, en su más amplio espectro, si bien dando prioridad a los temas relacionados con el mundo académico español. La nueva época de esta publicación se inició en 1951 y su historia puede consultarse en: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

El original irá precedido de una hoja en la que se hará constar el nombre y apellidos del autor, institución a la que está vinculado o su condición de investigador independiente; adjuntando un breve curriculum vitae, dirección postal, número de teléfono y correo electrónico.

Igualmente, el autor manifestará expresamente no haber sometido con anterioridad o al mismo tiempo el original para su evaluación y publicación en otra revista o publicación. A ello acompañará una nota que, en dos líneas, indique la novedad de su aportación, a efectos de evaluación.

Los artículos deberán ajustarse a las normas recogidas en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

Serán enviados en soporte informático (CD, DVD o pendrive en programa Word), acompañados de una copia impresa en DIN-4. La Revista acusará recibo de los trabajos enviados por los autores y rechazará aquellos que no se ajusten a las normas de edición establecidas.

El Consejo de Redacción de *ACADEMIA*, formado por académicos, decidirá la publicación de los trabajos recibidos, una vez estudiadas las evaluaciones externas, sistema de “doble ciego”. Cada tres años se publicará el listado de los evaluadores externos que han colaborado con *ACADEMIA*.

Los artículos publicados llevarán la fecha de recepción y aceptación.

Los originales se remitirán a la siguiente dirección: Redacción de la Revista *ACADEMIA*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid, teléfono: + 34 91 524 08 84, correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

RULES FOR PUBLICATION OF ORIGINAL PAPERS IN *ACADEMIA*

ACADEMIA is a yearly academic review publishing original articles on the arts in the widest sense, albeit prioritising those dealing in some way with Spain's academic world. The new era of this publication began in 1951 and its history can be consulted at: <http://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/2005.pdf>

Attached to the original paper will be a first page recording the author's forename and surname(s), his or her associated institution or his or her status as an independent researcher. Also enclosed will be a brief CV, postal address, telephone number and email address.

Authors will also expressly declare that the paper has been submitted for consideration to no other publication or review beforehand or at the same time. A two-line note will also be attached indicating the new insights being afforded by the paper, to facilitate assessment thereof.

Articles shall abide by the rules laid down on the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

They will be sent on some sort of computer media (CD, DVD or pen drive with Word documents), accompanied by a DIN-4 hard copy. The review will acknowledge receipt of papers sent in by the authors and reject any that do not abide by established publication rules.

The Editorial Board (*Consejo de Redacción*) of *ACADEMIA*, made up by academics, will decide on whether papers received are to be published in the review after studying external assessments on a double-blind basis. Every three years a list of external assessors who have collaborated with *ACADEMIA* will be published.

Articles published will bear the date of receipt and acceptance.

Papers shall be submitted to the following address: *Redacción de la Revista ACADEMIA, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid*, telephone: + 34 91 524 08 84, email: revistaacademia@rabasf.com



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO