

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2022
NÚMERO 124

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2022 - NÚMERO 124

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: José María Luzón Nogué

SECRETARIOS DE REDACCIÓN: M.^a del Carmen Utande Ramiro y Jorge Maier Allende

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

Antonio Almagro Gorbea

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)

Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma de México)

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 (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)

Javier Jordán de Urries y de la Colina (Patrimonio Nacional)

Carolina Brook (Accademia Nazionale di San Luca)

María Dolores Sánchez-Jauregui (Universidad de Glasgow)

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



In memoriam: Pedro Navascués Palacio (1942-2022)

Estando en curso de publicación el presente volumen, fallece el académico don Pedro Navascués siendo director de la Revista *Academia*.

Su faceta de investigador y experiencia en revistas científicas le llevó, desde sus inicios en la Real Academia y desde el desempeño de los diferentes cargos académicos, a interesarse por el prestigio del *Boletín*, que evolucionó a revista de carácter científico.

Impulsó las investigaciones inéditas, la revisión por pares ciegos y otras actuaciones como las normas de citación, los identificadores ORCID y DOI, el acceso abierto a la información, el impacto e indexación en directorios, metadatos que han redundado en la calidad de la publicación.

El Consejo de Redacción de *Academia* desea expresar su reconocimiento y gratitud a don Pedro Navascués por su dedicación y aportaciones al conocimiento científico de la Revista, que han contribuido así al propósito de la Corporación en su proyección hacia al exterior.

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

JUAN LUIS BLANCO MOZO: Filippo Juvarra y la maqueta del Palacio Real Nuevo de Madrid: el proceso creativo de un proyecto arquitectónico frustrado	11-35
DOMINGO MARTÍNEZ VERDÚ: Aproximación a la génesis de los <i>Elementos de Matemática</i> de Benito Bails	37-65
MYRIAM FERREIRA FERNÁNDEZ: La actividad artística de Martín, Micaela y Concepción Fernández de Navarrete	67-87
PILAR BOSQUED LACAMBRA: Proyectos, planos y dibujos para los jardines de los palacios de los duques de Villahermosa en el siglo XIX	89-112
JOSÉ IGNACIO GÓMEZ ÁLVAREZ: <i>Summa Artis</i> y las reseñas especializadas a los volúmenes de José Pijoan	113-138

FILIPPO JUVARRA Y LA MAQUETA DEL PALACIO REAL NUEVO DE MADRID: EL PROCESO CREATIVO DE UN PROYECTO ARQUITECTÓNICO FRUSTRADO

FILIPPO JUVARRA AND THE MODEL OF THE NEW ROYAL PALACE OF MADRID: THE CREATIVE PROCESS OF A FRUSTRATED ARCHITECTURAL PROJECT

Juan Luis Blanco Mozo
Universidad Autónoma de Madrid
juanluis.blanco@uam.es
ORCID: 0000-0003-1979-3242

Recibido: 06/07/2022. Aceptado: 01/09/2022

Cómo citar: Blanco Mozo, Juan Luis: "Filippo Juvarra y la maqueta del Palacio Real Nuevo de Madrid: el proceso creativo de un proyecto arquitectónico frustrado", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 124 (2022): 11-35.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.63>

Resumen: La aparición de dos nuevos dibujos del proyecto de Filippo Juvarra para el nuevo Palacio Real de Madrid, relacionados con la construcción de su maqueta, ha permitido revisar su proceso creativo y plantear una nueva organización de los planos del arquitecto italiano que se conservan en diferentes instituciones españolas. De la misma forma, ha sido posible reconsiderar la influencia de este magnífico artefacto en el desarrollo de la arquitectura española de mediados del siglo XVIII y definir el perfil profesional de José Pérez, encargado de su construcción.

Palabras clave: *Filippo Juvarra; José Pérez; Ventura Rodríguez; Giovanni Battista Sacchetti; Palacio Real, Madrid; modelos de arquitectura.*

Abstract: The discovery of two new drawings of Filippo Juvarra's project for the new Royal Palace of Madrid, related to the construction of his model, has allowed to review his creative process and propose a new organization of the plans of the Italian architect that are preserved in different Spanish institutions. In the same way, it has been possible to reconsider the influence of this magnificent artifact on the development of Spanish architecture in the mid-eighteenth century and define the professional profile of José Pérez, in charge of its construction.

Key words: *Filippo Juvarra; José Pérez; Ventura Rodríguez; Giovanni Battista Sacchetti; Palacio Real, Madrid; Royal Palace, Madrid; model.*

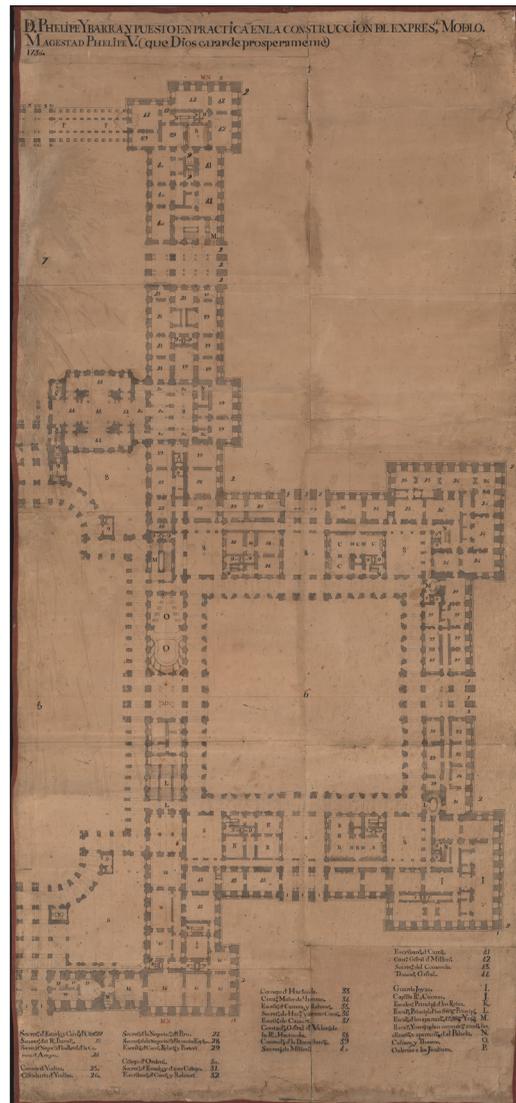
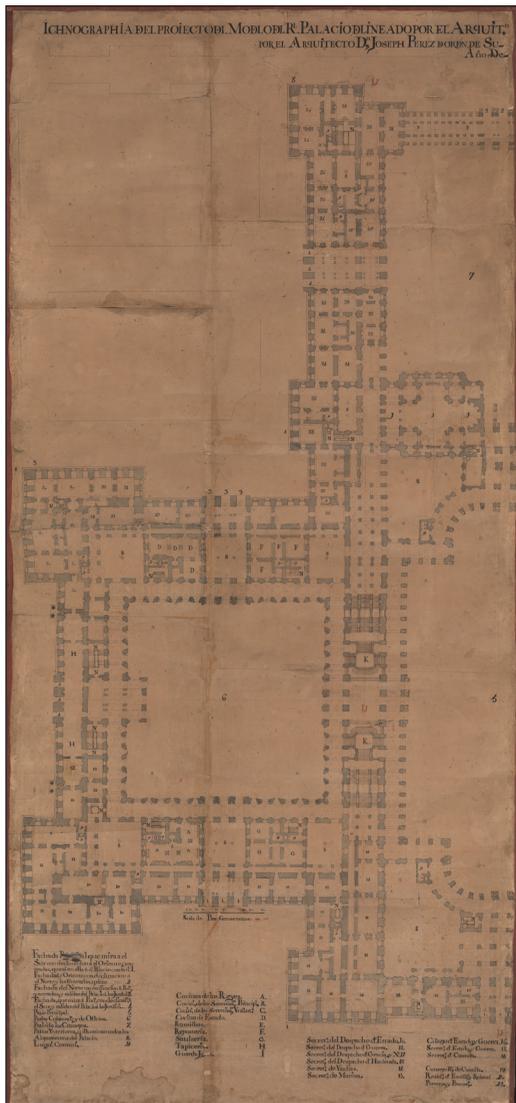


Fig. 1. José Pérez, *Planta del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Archivo del Museo Naval, GE 0037A.

Fig. 2. José Pérez, *Planta del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Archivo del Museo Naval, GE 0037B.

INTRODUCCIÓN

No por conocido, el proceso creativo del proyecto de Filippo Juvarra (1678-1736) para el nuevo Palacio Real de Madrid sigue mostrando algunas incógnitas relacionadas mayormente con la maqueta que iba a servir para ilustrar su propuesta arquitectónica, que pasaba por erigir una gran residencia para Felipe V en los altos de San Bernardino, fuera de los límites de la ciudad de Madrid¹. La repentina muerte

¹ Sobre el papel que tuvo esta maqueta en el proyecto de Juvarra, ver Plaza Santiago, 1975: 36-37. Para su construcción y conservación, ver Mairal Domínguez, 2012: 34-53.

de su autor malogró esta apuesta admirable en beneficio del actual Palacio Real diseñado por Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764), su alumno aventajado, en el mismo solar donde se había levantado el viejo Alcázar de los Austrias, incendiado en la Nochebuena de 1734. A pesar de ello, la citada maqueta fue construida y pudo ser presentada al rey en la primavera de 1739, convirtiéndose en un objeto digno de elogio de aquellos que pudieron contemplarla hasta su desaparición a finales del siglo XIX, cuando formaba parte de los fondos del Museo de Ingenieros ubicado en el madrileño palacio de San Juan².

La aparición en el Archivo del Museo Naval de Madrid de dos nuevos planos del proyecto del Palacio Real de Juarra representa una oportunidad única para clarificar la naturaleza y la función de las series de trazas que se conservan, principalmente, en archivos y fondos bibliográficos españoles. En realidad, se trata de las dos piezas (figs. 1 y 2) de la icnografía de su planta baja, delineada para servir de guía a la construcción de la maqueta, según reza en su encabezado, que también aporta dos datos fundamentales para el inicio de esta investigación: el año en el que fueron realizados los planos, 1736; y la mención al arquitecto José Pérez, como el encargado de ejecutarla³.

LOS PLANOS DE LA MAQUETA

Estos dibujos de arquitectura guardan una estrecha relación con los que se custodian en la Biblioteca Nacional de España: un alzado (fig. 3) de la fachada principal del palacio y tres secciones —dos longitudinales (figs. 4 y 5) y una transversal (fig. 6)— catalogados como obras del círculo de Juarra realizadas entre 1735 y 1741⁴. Como aquellos, tienen una escala gráfica de 120 pies geométricos y sus bordes están protegidos por una cinta de tela de color marrón. Las dos secciones

² La última mención conocida a la maqueta de Juarra en el Museo de Ingenieros, en Carta de José de Reyna, director general de ingenieros al ministro de la Guerra (7-XI-1877), en Archivo General Militar de Segovia, Sección 2.º, División 8.ª, legajo 456, exp. 58.

³ Archivo del Museo Naval (en adelante, AMN), GE 0037A, seis hojas de papel sobre tela con una cenefa de tela marrón en su borde (104,5 x 225,5 cm). En la parte superior se puede leer la primera parte de una leyenda que se completa, línea a línea, en el segundo plano:

“ICHTNOGRAPHIA DEL PROIECTO DEL MOÐLO DEL R^l PALACIO DELINEADO POR ELARQUIT.º
POR EL ARQUITECTO D.N JOSEPH PEREZ DEL ORÐN DE SU
Año De”

AMN, GE 0037B, seis hojas de papel sobre tela con una cenefa de tela marrón en su borde (105 x 227 cm). La leyenda de la parte superior sigue las tres líneas de la anterior:

“D.º PHELIPE YBARRA Y PUESTO EN PRACTICA EN LA CONSTRUCCION DEL EXPRES.ºº
MOÐLO

MAGESTAD PHELIPE V. (que Dios guarde prósperamente)
1736”.

⁴ Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE), Dib/14/53/1-4, ver Barbeito, 2009a: 50-53. Con anterioridad habían sido atribuidos a José Pérez, como parte de un encargo de 1741, en Durán Salgado, 1935: 34-35. Bottineau, 1986: 553. Plaza Santiago, 1975: 37.



Fig. 3. José Pérez, *Fachada principal del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/1.



Fig. 4. José Pérez, *Sección longitudinal por la escalera principal y la capilla del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/3.

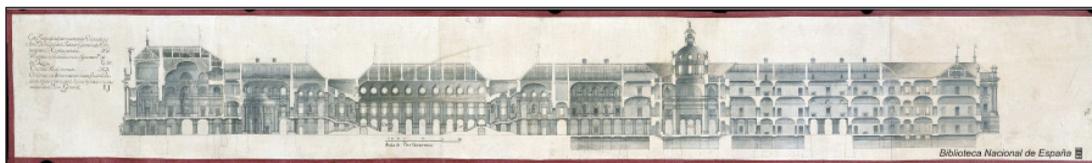


Fig. 5 José Pérez, *Sección longitudinal por el teatro de corte y la biblioteca del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/4.

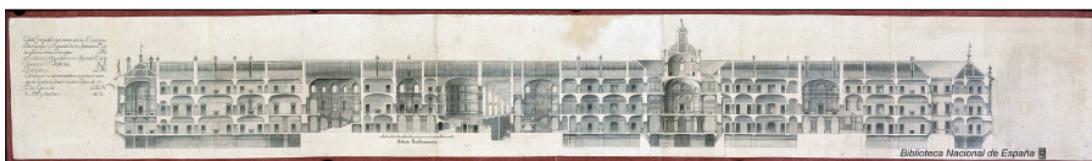


Fig. 6. José Pérez, *Sección Transversal del modelo del nuevo palacio real de Madrid diseñado por Filippo Juvarra, 1736*, Biblioteca Nacional de España, Dib/14/53/2.

longitudinales presentan unas inscripciones manuscritas que hacen referencia a la “línea y letras encarnadas de el Plan General”⁵. Estas líneas encarnadas, siendo muy sutiles, se pueden seguir con cierta facilidad en las plantas del piso bajo de los planos encontrados en el Archivo del Museo Naval, al igual que las letras IJ —repetidas tres veces— y MN —en dos ocasiones— escritas con el mismo color.

⁵ BNE, Dib/14/53/3 “Sección longitudinal por la escalera principal y la capilla del proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid”. La parte de la inscripción manuscrita que nos interesa resaltar dice así: “Continúa su demostración hasta fin de el Palacio según se nota por la línea, y letras encarnadas de el Plan General... IJ”.

BNE, Dib/14/53/4 “Sección longitudinal por el teatro de corte y la biblioteca del proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid”. La inscripción dice así: “Continúa su demostración, según se nota por la línea, y letras encarnadas de el Plan General... MN”.

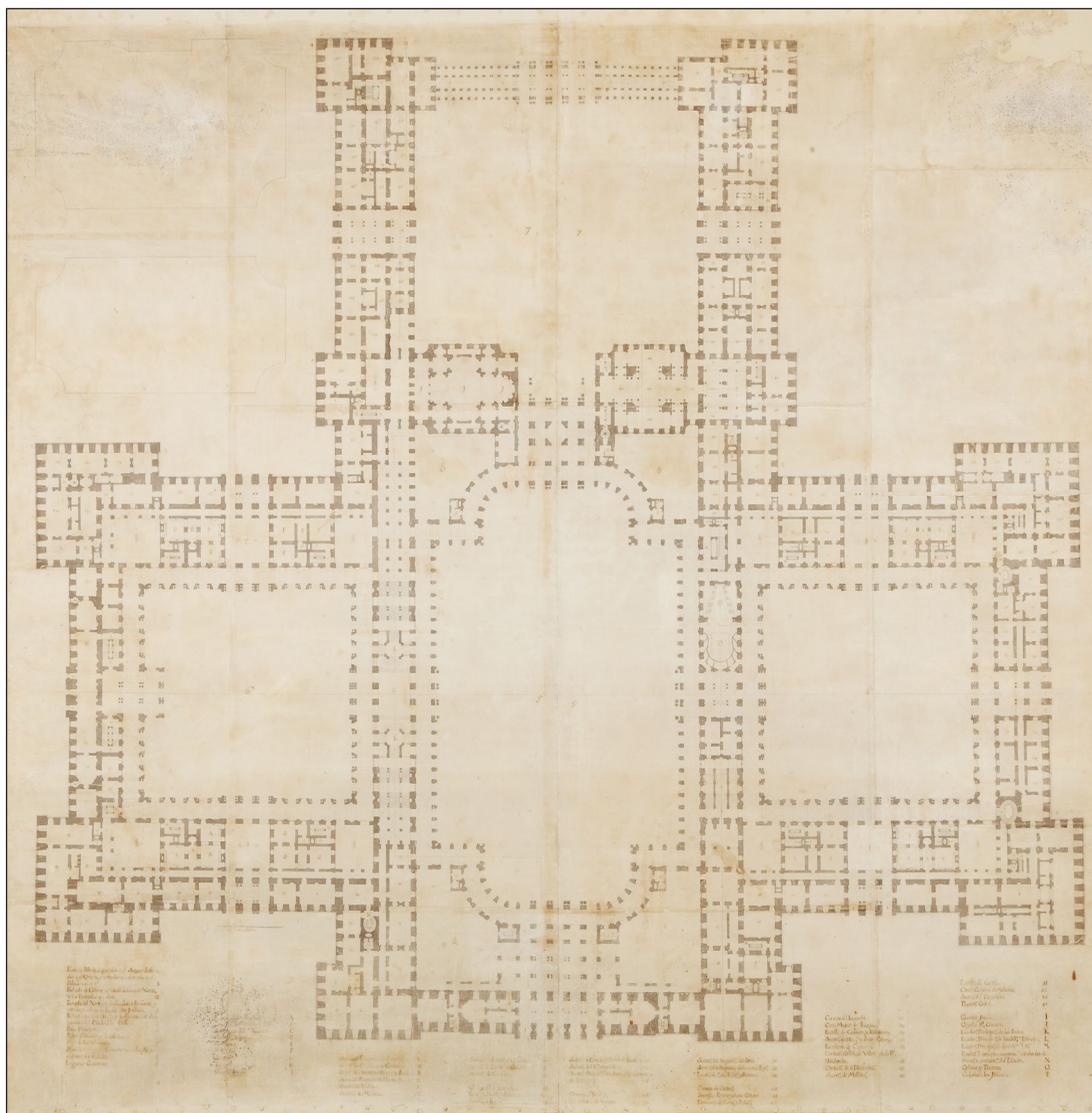


Fig. 7. Filippo Juvarra, *Planta del proyecto del nuevo palacio real de Madrid*, 1735-36, Archivo General de Palacio, Planos, 6500.

Lo mismo cabría decir de las letras y los números en negrita que describen los usos de los espacios de la propuesta del mesinés. Esto nos llevaría a pensar que la icnografía redescubierta era, en realidad, el “Plan General” que se desglosaría en los dibujos de arquitectura que se conservan en la Biblioteca Nacional. Estas indicaciones, y los argumentos que enseguida se añadirán, permiten aseverar que estos planos y los que han aparecido en el Museo Naval formaban parte del mismo grupo de proyectos realizado en 1736 para construir la maqueta de Juvarra.

En el Archivo General de Palacio se guarda otro importante conjunto de planos del proyecto del italiano, entre los que destaca un grupo de seis que fue dado a conocer en el año 2004: una planta baja (fig. 7), presentada de forma independiente,

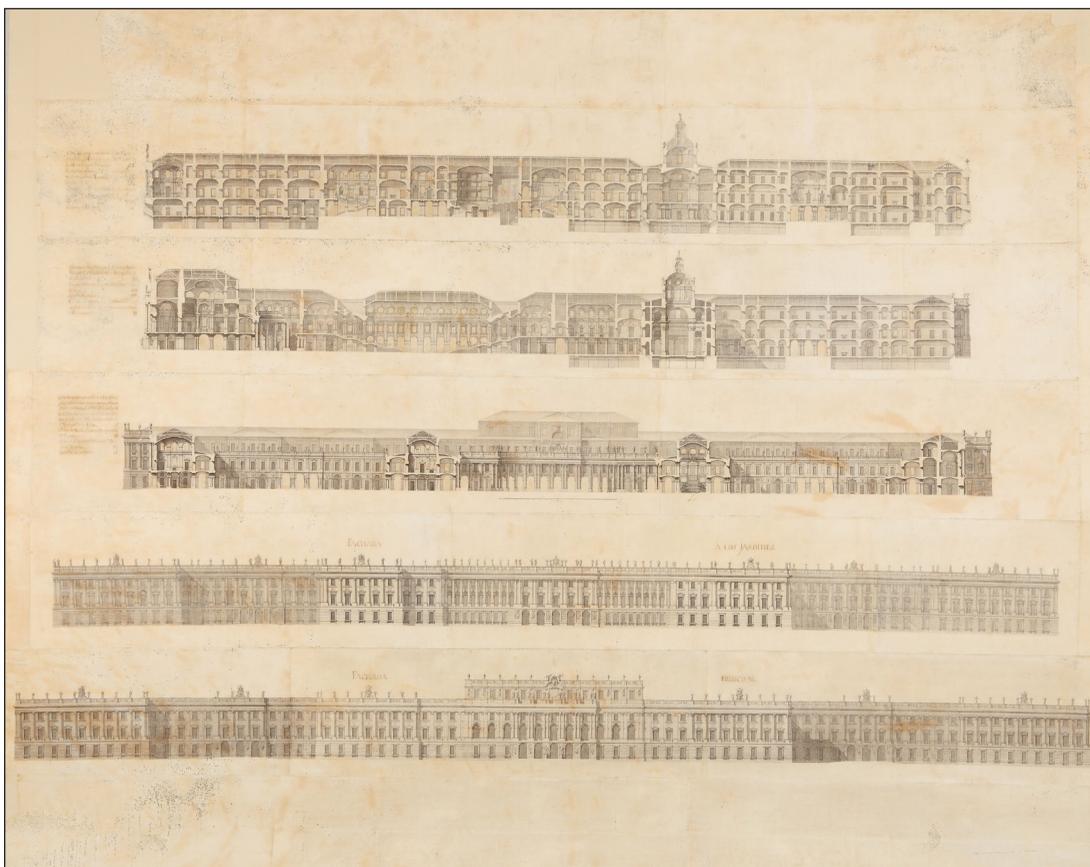


Fig. 8. Filippo Juvarra, *Secciones y alzados del proyecto del nuevo palacio real de Madrid*, 1735-36, Archivo General de Palacio, Planos, 6501-6505.

con un pitipié de 100 pies geométricos; y sobre una misma tela (fig. 8), que les servía de soporte, los alzados de las fachadas principal y del jardín, dos secciones longitudinales y una transversal, trazadas en una escala de 200 pies geométricos⁶. Todos ellos guardan un parentesco innegable con los planos antes referidos que delata su relación con el proyecto de Juvarra. Aun así, existen algunas diferencias sobre las que merece la pena detenerse.

Empezando por la planta baja, su representación es muy parecida a la que se ha consignado en el Archivo del Museo Naval, con los mismos números y letras de referencia en negrita, aunque no figuran las líneas y siglas encarnadas (IJ y MN) a las que hicimos alusión más arriba. El ejemplar del Archivo General de Palacio carece de título y su trazo es más sutil o quizás desvaído por los efectos del paso del tiempo y de una conservación deficiente. Por lo demás, la planta del

⁶ Archivo General de Palacio (en adelante, AGP), Planos 6500-6505, en Alonso Martín / Mairal Domínguez, 2004: 2-23. La planta del piso bajo pendía de un marco superior y se recogía con un cilindro que además lo tensaba, al igual que los otros cinco planos que se extendían sobre la misma tela que les servía de soporte.

Museo Naval muestra un doble adelantamiento de dos columnas, elevadas sobre su pedestal, en la fachada occidental del palacio, a la altura de su patio de los oficios y de su galería de la tapicería (H), que no se repite en el lado oriental; un elemento realmente extraño, que rompe con la simetría del proyecto, y que no figura en la planta del Archivo General de Palacio ni en ninguna de las copias que se sacaron con posterioridad y que se atesoran en el mismo fondo.

El cotejo de los alzados y de las secciones de ambos grupos ofrece diferencias poco apreciables, de hecho, sus inscripciones manuscritas son idénticas. Como ya ha sido señalado, la disonancia más importante atañe a la sección transversal del proyecto del nuevo palacio que se guarda en el fondo bibliográfico madrileño⁷. La disposición de sus alzados, de izquierda a derecha, presenta la orientación sur (patio colateral)-norte (patio principal)-sur (patio colateral), mientras que la del ejemplar del Archivo General de Palacio es norte-norte-norte, discordante con la descripción señalada en la nota manuscrita que explica su contenido. Esta circunstancia podría explicarse si los planos de esta serie fueran una copia de la que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, suposición improbable porque las cubiertas de las arquitecturas de esta última fueron representadas con una mayor definición.

Este asunto de las cubiertas es crucial para entender el uso diferente que tuvieron los dos conjuntos de planos del nuevo palacio de Juarra. Los del Archivo General de Palacio delatan una cierta laxitud en el diseño de las partes altas del edificio que ni tan siquiera fue dotado de chimeneas, en beneficio de la airosa representación de la balaustrada decorativa que delimitaba sus alzados, el principal y el que miraba al jardín. Mientras que las cubiertas de los dibujos de la Biblioteca Nacional presentan una mayor inclinación, sin que se hayan alterado las soluciones constructivas de sus armaduras, y una concreción más acusada de sus vertientes que al interior de los patios se colmaron de chimeneas, buhardas y pináculos con gallardetes. Un hecho que hay que relacionar con la necesidad de materializar su arquitectura en un objeto tridimensional como una maqueta.

Las cubiertas de vertientes pronunciadas no fueron habituales en la arquitectura de Juarra. Desde los inicios de su carrera profesional prefirió combinar los remates abalaustrados de los alzados de sus edificios más relevantes con tejados de suaves inclinaciones, con sus cumbreras justamente retrasadas respecto a las fachadas, con el fin de ocultarlas al espectador. Son buen ejemplo de ello, en el ámbito puramente especulativo, el proyecto de un palacio presentado para el concurso clementino de la Academia de Roma de 1705 o las variantes diseñadas para la nueva sacristía vaticana (1715). En lo referido a la arquitectura palacial de la corte turinesa, combinó estas soluciones en la galería grande de Venaria Real (1714), en el castillo de Rivoli (1718), en la fachada del palacio Madama (1718) o en la *palazzina* de caza de Stupinigi (1729). Lo mismo se podría decir de la arquitectura de Sacchetti, como se aprecia en el Palacio Real nuevo de Madrid⁸. Por el contrario, las pendientes

⁷ BNE, Dib/14/53/2, ver Barbeito, 2009a: 52.

⁸ Gritella, 1992: II, 447. Barbeito, 2009a: 52-53.

pronunciadas de los proyectos de la Biblioteca Nacional encajan perfectamente en una práctica habitual desarrollada en la arquitectura madrileña —más que “tradizione iberica”, como señala Gritella— que se hubiera culminado con el uso, no confirmado, de la pizarra y, en general, con un deseo de incorporar las partes altas del edificio al juego volumétrico de su arquitectura.

Señaladas estas diferencias, cabe preguntarse si las altivas cubiertas de los planos de la maqueta nacieron como una evolución prevista por su autor, en el desarrollo lógico de su proyecto o como una aportación atribuible a los arquitectos españoles que colaboraron —de diferente manera— en su elaboración: el ya citado José Pérez o el jovencísimo Ventura Rodríguez (1717-1785). El testimonio interesado de Anibale Scotti (1676-1752), hombre de confianza de Isabel de Farnesio y aficionado a la arquitectura, vertido en 1742, en el segundo memorial crítico al proyecto de Sacchetti, señalaba que “el abad Ibarra hizo los diseños [del modelo], que no dejó concluidos”⁹. Extremo confirmado desde la lejanía por Giovanni Pietro Baroni (1701-1762), conde de Tavigliano, que había sido invitado a la corte española para colaborar con su maestro “nel disporre il gran Modello pel Reale Palazzo”, sin que pudiera hacerlo por sus obligaciones familiares; y que muerto Juarra declinó una segunda invitación “a proseguire il Disegno, che per la di lui norte ivi accaduta rimasto era imperfetto”¹⁰.

Así las cosas, parece muy probable que estas modificaciones se podrían endosar a los arquitectos españoles que tuvieron que construir la maqueta según los planos —incompletos— de Juarra, circunstancia que pudo alterar la escala de la maqueta. Al respecto, conviene volver sobre el testimonio del marqués de Scotti, quien a pesar de sus críticas al proyecto de Sacchetti para el nuevo Palacio Real, alababa la ejecución de su modelo y lo comparaba con el de su maestro, terminado por José Pérez:

[...] está ejecutado a la perfección y, si cabe, nada debe al grande que después de la muerte del célebre Abad Don Felipe Ibarra se ejecutó con franqueza nunca oída, sin petit pie del Autor y solo con un petit pie ideal en el cual no se pueden sacar las justas medidas del Autor como se puede ver en este modelo adonde están exactas¹¹.

⁹ Sancho, 1991a: 153-169.

¹⁰ Como reconoce en la introducción, en Baroni di Tavigliano, 1758. Ver, además, Plaza Santiago, 1975: 21.

¹¹ En este caso, en el primer memorial crítico firmado por un “celoso del Real Servicio” que no es otro que Scotti, en Plaza Santiago, 1975: 421. Este argumento servía para criticar el uso de las columnas dispuestas en el orden gigante de la fachada en el proyecto de Sacchetti, pues su plasmación como tales en el modelo de Juarra se achacaba —a decir de Scotti— a un error en la escala cometido por José Pérez: “diré que si el que hizo trabajar dicho modelo, y tuvo la dirección del trabajo, hubiese tenido el pitipí con el que el abad Ibarra hizo los diseños, que no dejó concluidos, habría visto que tales columnas servían a un contorno de grandes corredores, y no para pegadas en la pared, como las puso en el modelo el que le trabajó”, en Sancho, 1991a: 159. Y se ponían de ejemplo las pilastras de la fachada al jardín del palacio de San Ildefonso, obra trazada por Juarra.

Sacchetti, en su respuesta, aclaraba este extremo que él mismo había tenido la ocasión de comprobar en su visita al modelo y los planos de la maqueta de Juarra.

[...] que el *petit pie* del modelo y dibujos de la idea dada por el Abad y Caballero don Felipe Ibarra, que fue mi Maestro, no fue de pies españoles sino de otra medida que él acostumbraba, cuyos seis pies hacen once castellanos¹².

Lo que Sacchetti trataba de explicar era que Juarra había realizado sus dibujos en pies del Piamonte o *piède liprando* (0,51 m) o, más concretamente, en su unidad de medida superior, el *trabuccho* (3,08 m), habitual en los pitipiés de los dibujos de arquitectura realizados por el mesinés en la corte turinesa; y, como bien indicaba, los 6 pies piamonteses, que hacían un *trabuccho*, equivalían a 11 pies castellanos. Su aclaración parece confirmar que realmente hubo un desliz a la hora de trasladar la escala de los planos incompletos de Juarra a la maqueta, como defendía Scotti, de forma interesada, para criticar la presencia de columnas en las fachadas del proyecto de Sacchetti¹³.

Todos estos retorcidos argumentos servirían para confirmar que los primeros planos del proyecto de Juarra se calcularon en *trabucchi*, hubiera o no pitipié en los mismos. Esto último es muy importante porque el siciliano ya había realizado dibujos de arquitectura sin escala gráfica para proyectos ideales que no necesitaban una plasmación topográfica concreta, como los que firmó en 1705 para un “palacio de tres personalidades” presentado en el concurso clementino de la Academia de San Lucas. Lo cierto es que en la actualidad no se conserva ningún dibujo de su proyecto del nuevo Palacio Real medido con pitipié en *trabucchi*, lo cual no significa que no fueran calculados en esta unidad piamontesa.

A modo de resumen, los planos del Archivo Naval de Madrid y los de la Biblioteca Nacional de España, con un pitipié de 120 pies castellanos, fueron realizados a lo largo de 1736 por los arquitectos españoles para servir de guía a la construcción de la maqueta. Debieron de nacer como una adaptación necesaria a partir de los dibujos de arquitectura redescubiertos en 2004 en el Palacio Real de Madrid. Que estos últimos tengan una escala de pies castellanos no sería ningún impedimento para pensar que fueron los que realizó Juarra, en la segunda mitad del año 1735, con la ayuda de Ventura Rodríguez.

En el propio Archivo General de Palacio se conservan más planos relacionados con el proyecto de Juarra¹⁴. A excepción de unos primeros esbozos de sus ideas, fechados en 1735¹⁵, estos dibujos se realizaron años después de su muerte. A Alfonso Regalado Rodríguez, arquitecto vinculado a Ventura Rodríguez, se le atribuye una representación bastante fidedigna de la planta baja del palacio, copia

¹² Plaza Santiago, 1975: 424.

¹³ Sobre su defensa de una mayor simplicidad arquitectónica, basada en el uso de la pilastra, ver Rodríguez Ruiz, 2019: 21-22.

¹⁴ Alonso Martín / Mairal Domínguez, 2004: 14-15. Barbeito, 2009a: 53.

¹⁵ AGP, Planos 6151-6154 [1735]. Gärms, 1994: 242-244. Barbeito, 1999: 11-13.

al parecer de la original rescatada del olvido en el año 2004¹⁶. Marcelo Fontón, ayudante de Francesco Sabatini, pudo ser el autor de otras dos series de dibujos que presentan algunas variaciones con respecto a los originales del siciliano. También posteriores son los dibujos del controvertido arquitecto Giovanni Battista Novello (1715-1799) de la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia¹⁷; y una planta con dos detalles de los alzados de palacio, atribuido al citado Sabatini, que se guarda en el Gabinetto Comunale delle Stampe de Roma. Ninguno de ellos puede ponerse en relación con la maqueta de Juvarra.

LOS MODELOS, SEGÚN JUVARRA

A falta de conocer más detalles sobre las intenciones que albergaba el arquitecto de Mesina con la manufactura de esta maqueta, su concepción como tal encaja perfectamente en la práctica del proceso creativo que desarrolló a lo largo de su carrera profesional, tanto en Roma como en la corte de Turín. Su empleo se enmarca, además, en una tradición constructiva muy presente en Italia desde el Renacimiento¹⁸, que se revalorizó en los primeros años del siglo XVIII de la mano de arquitectos como Carlo Fontana (1638-1714), maestro de nuestro protagonista, y de la convocatoria de concursos para proveer de proyectos a las fábricas más importantes de la Ciudad Eterna¹⁹.

En varias ocasiones, Juvarra dirigió la fabricación de estas estructuras tridimensionales con el fin de facilitar la comprensión de sus proyectos arquitectónicos a los comitentes y de servir al mismo tiempo como banco de pruebas para solucionar cuestiones técnicas sometidas a revisión. En base al primer objetivo, diseñó estructuras lo suficientemente amplias y sofisticadas para ser entendidas por los comitentes, como el “modelo grande” para la nueva sacristía de San Pedro del Vaticano, manufacturado por el carpintero Francesco Piccolini en 1715, que podía desmontarse en secciones permitiendo la observación de las soluciones arquitectónicas planteadas en su interior y de las decoraciones propuestas para algunos de sus espacios²⁰.

Como arquitecto en formación, en el taller de los Fontana pudo familiarizarse con la realización de maquetas dentro de un proceso creativo que permitía la revisión de un proyecto planteado *a priori* en dibujos de arquitectura²¹. Este proceder fue el que poco tiempo después defendió Juvarra para convencer a los oratonianos de San Felipe de la conveniencia de fabricar un modelo para su nueva iglesia de Turín. Según su criterio, la construcción de una arquitectura a pequeña escala en tres

¹⁶ AGP, Planos 101.

¹⁷ Olivato, 1974: 351-359. Tovar Martín, 1991: 157-159. Rodríguez Ruiz, 2019: 177.

¹⁸ Millon, 1994: 19-73. Frommel, 2015: 8-12.

¹⁹ Contardi, 1991: 11-12.

²⁰ Hager, 1970. Gritella, 1992: I, 146-149. Hager, 1995: 65-173. Su restauración, en Rava, 1998: 121-127.

²¹ Curcio, 2000: I, 61.

dimensiones permitiría descubrir “(...) molte cose da cambiarsi e si cambiano, senza doverse por cambiare e demolire in opera come spesso succede quando si ha solo il disegno in carta”, favoreciendo de esta manera un ahorro sustancial a la fábrica²². Después de tres series de dibujos realizadas entre 1715 y 1716, en 1718 se construyó el modelo grande de la iglesia para ilustrar la propuesta conocida como “Fondazione Nuova” (1717), que finalmente sería aprobada con ligeras modificaciones en 1730²³. La maqueta, hoy desaparecida, fue donada por los padres del oratorio al arquitecto Giovanni Pietro Baroni, conde de Tavigliano y discípulo de Juvarra, quien publicó en 1758 un elenco de estampas de este proyecto en un impreso dedicado a la fábrica filipina²⁴.

A lo largo de este proceso creativo, mediatizado por la construcción de un modelo, el arquitecto siciliano supervisaba el proyecto personalmente con la ayuda de alguno de sus estrechos colaboradores. Sacchetti, por ejemplo, dirigió la construcción de la maqueta desmontable del castillo de Rivoli materializada en 1718 por el carpintero Carlo María Ugliengo²⁵. Se trata, sin duda, del conjunto proyectual más ambicioso diseñado por Juvarra, ya que el modelo principal, que quedó sin concluir, hoy conservado en el Museo Civico d'Arte Antica de Turín, se complementó con otros dos, ya desaparecidos, que describían el sistema de rampas y escalinatas del acceso principal de la residencia de Victorio Amadeo II y del jardín que se habría extendido hacia el oeste. Juvarra también fue el autor de los dibujos que sirvieron de inspiración a las seis vistas pintadas por Giovanni Paolo Panini, Marco Ricci, Andrea Lucatelli y Massimo Teodora Michela que trataron de exponer la idea global de su proyecto para Rivoli.

De factura más modesta fue la maqueta de la iglesia y el convento de Superga, realizada por Ugliengo en 1716, que ha llegado a nuestros días con ciertos añadidos que desvirtúan su contenido²⁶. Sacchetti también se hizo eco de la construcción de los modelos de la nueva iglesia de San Huberto de Venaria Real (1716), manufacturado por el citado carpintero²⁷, de la fachada de Santa Cristina en Turín (1716)²⁸ y del frente del palacio Madama (1718)²⁹, de los que no se tienen noticias documentales.

Hay que considerar, además, un aspecto relativamente novedoso asociado a la valoración de las maquetas como objetos artísticos. Coincidiendo con la llegada de Juvarra a Roma, Francesco Fontana (1688-1708), hijo de su maestro, estaba preparando la exposición permanente de los principales modelos de la fábrica

²² Testimonio de un acta de la congregación de 1715, en Macco, 1995: 276. Curcio, 2000: I, 61.

²³ Gritella, 1992: I, 287-317.

²⁴ Baroni di Tavigliano, 1758. Plaza Santiago, 1975: 21.

²⁵ Gritella, 1992: I, 390-399. Millon, 1995a: 411-412; 1999a: 474.

²⁶ Gritella, 1992: I, 212-221. Millon, 1995b: 412-413; 1999b: 571.

²⁷ Gritella, 1992: I, 342.

²⁸ Gritella, 1992: I, 276.

²⁹ Consta, además, que durante un tiempo se conservó en el palacio de la Universidad con las maquetas de Rivoli y Superga, en Gritella, 1992: I, 434.

vaticana que se instalarían en los apartamentos de Pío IV en el Belvedere, según el deseo de Clemente XI (1700-1721)³⁰. Dentro de estos preparativos se incluyeron las reparaciones de las maquetas del proyecto de San Pedro, de Antonio da Sangallo el Joven, realizada entre 1539 y 1546 por Antonio Labacco³¹, y de la cúpula de Miguel Ángel de la misma basílica (1558-1561), que finalmente se exhibirían en una estancia del *Nicchione*. El Papa Albani, consciente de la importancia de este discurso didáctico sobre los valores constructivos de la arquitectura, fue incorporando otros modelos escultóricos y arquitectónicos. Entre estos últimos se añadirían las propuestas para la nueva sacristía vaticana del concurso de 1715, entre las que se encontraba la de Juvorra³².

Esta suerte de institucionalización de la génesis constructiva de la basílica de San Pedro, en base a su revalorización como arquetipo de la arquitectura religiosa de su tiempo, defendida, entre otros, por Carlo Fontana, autor de *Il tempio vaticano e sua origine* (Roma, 1694), estuvo relacionada con el interés de Clemente XI por revitalizar el papel de la Academia de San Lucas en la vida artística de la ciudad, como había hecho en 1720 con la instauración de sus premios anuales, los *concorsi clementini*. En cierto modo, como apunta Hellmut Hager, el papa pudo haberse inspirado en el modelo académico francés desarrollado durante el reinado de Luis XIV³³. Recuérdese, además, que la Académie Royale d'Architecture de París, creada en 1671 bajo los auspicios de Jean-Baptiste Colbert, ya contaba en su sede del Louvre con un espacio dedicado a la exposición de maquetas, la mayoría de ellas creadas durante el reinado de su fundador, entre las que despuntaba la de Bernini para ilustrar su proyecto del palacio del Louvre.

LA HERENCIA DE JUVARRA

Con estos antecedentes en los usos y valoraciones de las maquetas arquitectónicas, no es difícil imaginar las intenciones que albergaba Juvorra para el proyecto de su nuevo Palacio Real de Madrid. Sería un objeto admirable, de grandes proporciones, como nunca él mismo había trabajado, capaz de materializar su idea de residencia áulica y de plantear al mismo tiempo cuantos detalles fueran necesarios para seducir a su real comitente. Serviría también para madurar las cuestiones técnicas avanzadas en el juego de planos que se conserva en el Archivo de Palacio y desarrolladas en los dibujos de arquitectura de la Biblioteca Nacional de España y del Archivo del Museo Naval.

³⁰ Johns, 1993: 71-72. Hager, 1997: 147-152. Curcio, 2000: I, 8-61.

³¹ Benedetti, 1986: 157-174; 1994: 634-635; 2009.

³² Hager, 1997: 153-160.

³³ Hager, 1997: 176-179.

El resto de la historia ya se conoce, pero conviene recordarla³⁴. Juvarra falleció el 31 de enero de 1736, un día después de que se iniciara la construcción de la maqueta. Su desaparición no solo quebró la dinámica del proceso creativo de su proyecto de palacio, sino que dejó despejado el camino a los que defendían levantar el palacio de Felipe V en el solar del viejo Alcázar. La decisión debió tomarse en el otoño de 1736, siendo la causa lógica de la interrupción de la obra de la maqueta ordenada por el rey el 20 de noviembre de ese mismo año³⁵, pocos días después de que Sacchetti visitara el taller donde se estaba manufacturando³⁶. Según su propio testimonio, tuvo que escribir una “memoria” —hoy perdida— en la que debió de exponer sus dudas sobre las modificaciones que había experimentado el proyecto inacabado de su maestro³⁷.

Sacchetti mantuvo una relativa distancia con el modelo de Juvarra, en especial, cuando tuvo que construir el suyo como parte de su propuesta de nuevo palacio que fue, por cierto, el objetivo de las críticas del marqués de Scotti. Una situación paradójica que le debió de provocar no pocas incomodidades pues, en contra de su voluntad, el rey le había ordenado que diseñara un palacio en el estrecho lugar donde se había erigido el Alcázar incendiado en 1734 y que “no saliese de la idea dada por el Abad Don Felipe Ibarra”, como él mismo reconocería con cierta amargura³⁸. Jovellanos, tiempo después, le acusaría de haberse “aprovechado en cuanto pudo” del modelo de su maestro para realizar el proyecto final de su palacio³⁹.

El polígrafo asturiano fue, por cierto, el primero que aludió al modelo de Juvarra como una obra inacabada “cuya continuación y conclusión se fío a D. Ventura Rodríguez”, sin citar las supuestas modificaciones que tanto había criticado Scotti. No contento con ello recalcó que el madrileño había culminado “solo el magnífico plan que había dejado incompleto” el arquitecto siciliano⁴⁰. A pesar del tono apologetico de su texto, también fue el primero en cuestionar la arquitectura de la maqueta con un alambicado comentario que daba por buenas las críticas deslizadas por Francesco Milizia a Juvarra⁴¹:

El autor de las vidas de los arquitectos rebasa algún tanto este elogio, tachando a Juvarra de poco amante de la sencillez, unidad y corrección. Algo me parece que peca contra estas dotes el modelo que conservamos suyo, y de

³⁴ Siguiendo el estudio sobre la maqueta de Mairal Domínguez, 2012: 38-44.

³⁵ No hay evidencias de que esta decisión se tomara en vida del arquitecto, cuando estaba preparando el proyecto de su palacio, por lo que serían apócrifas las noticias que relacionaron su muerte con el disgusto provocado por el rechazo del rey a su maqueta, como señaló Novello, en Olivato, 1974: 358-359; o por el “desconsuelo de saber que su plan no sería ejecutado”, como se anota en Jovellanos, 1790: 72.

³⁶ Relación de los viajes de Sacchetti, en AGP, Obras de Palacio, caja 1075 (1736).

³⁷ Plaza Santiago, 1975: 424.

³⁸ Plaza Santiago, 1975: 425.

³⁹ Jovellanos, 1790: 73.

⁴⁰ Jovellanos, 1790: 10 y 73.

⁴¹ Milizia, 1768: 410, de la que Jovellanos reconoció manejar alguna de las ediciones posteriores publicadas bajo el título *Memorie degli architetti antichi e moderni*.

que se hablará después: pero este mismo modelo justifica muy bien que la censura del biógrafo no fue menos severa con Juvarrá que con otros célebres arquitectos⁴².

Quizás lo más llamativo de este asunto fuera que en el verano de 1738 el rey ordenara retomar la construcción de la maqueta del finiquitado proyecto de Juvarrá, que quedaría bajo la dirección única de José Pérez, tras la incorporación de Ventura Rodríguez al estudio de Sacchetti⁴³. Aunque no hay ningún testimonio que explique esta contradictoria decisión, una vez comenzada la obra del nuevo palacio, todo apunta a que debió de tomarse en consideración a la magnificencia de su planteamiento material y, en cierto modo, entendiendo que en el futuro sería un objeto merecedor de ser contemplado. En este sentido, hay que recordar el anhelo de su autor por crear una maqueta que, cumplida su función proyectual, fuera digna de exhibirse, como lo habían sido las que conformaban el “museo” arquitectónico creado por Clemente XI en el Belvedere vaticano. Pero en el caso de la corte de Felipe V esta valoración fue efímera, ya que una vez presentada, en un montaje abierto el 4 de abril de 1739 en el Casón del Retiro, la maqueta fue almacenada en un invernadero de la ermita de San Pablo del citado palacio.

A partir de entonces, lejos de significarse como un arquetipo que pudiera influir en la arquitectura de su tiempo a través, por ejemplo, de la formación de los jóvenes arquitectos de la recién creada Academia de Bellas Artes de San Fernando, se convirtió en un objeto tan alabado por su magnificada materialidad como incómodo por su difícil conservación. Antonio Ponz, que se detuvo en describir sus dimensiones extraordinarias y la complejidad de su estructura, la pudo contemplar en una “casilla pegada a la pared de la Armería” del nuevo palacio⁴⁴. Cuando en 1793 vio la luz la segunda edición de su *Viaje de España* se hallaba en el “taller de debajo del arco, que se comunica al jardín de la botica real”.

Quien quiso hacerse con la herencia de Juvarrá y su maqueta, aunque fuera para dar lustre a su “currículum” de ensamblador metido a arquitecto, fue José Pérez, de quien apenas se tenían algunas noticias dispersas sobre su biografía y trayectoria profesional hasta el estudio de Yves Bottineau⁴⁵. Solo antes, Ceán Bermúdez había citado su nombre como “encargado de perfeccionar el modelo del palacio nuevo”, al tratar la llegada a Madrid del escultor francés Robert Michel (1720-1786)⁴⁶. Eugenio Llaguno y los autores que describieron la maqueta de Juvarrá ni tan siquiera mencionaron su nombre.

⁴² Jovellanos, 1790: 69.

⁴³ Como “ayudante de líneas” actuaría Pedro Lázaro, personaje vinculado familiarmente a Pérez y que en la primera etapa de la construcción del modelo había trabajado como tallista. En el mes de septiembre de 1738 aparece por primera vez en las nóminas de la obra Diego de Villanueva (1713-1774).

⁴⁴ Ponz, 1776: VI, 100-102.

⁴⁵ Bottineau, 1986: p. 553. Plaza Santiago, 1975: 36. Reese, 1976: II, 18-19.

⁴⁶ Ceán Bermúdez, 1800: 3, 148.

JOSÉ PÉREZ

Nuestro protagonista nació en la localidad valenciana de Utiel en fecha desconocida, bien fuera en los últimos años del siglo XVII o en los primeros del siguiente⁴⁷. No se tienen noticias sobre su periodo de formación. Tampoco sobre su primera actividad profesional que, como él mismo apunta, se inició en 1718⁴⁸. No aparece en Madrid hasta 1731, como escultor y contratista del retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de la Salud de Borox (Toledo)⁴⁹. En 1737 se encargó de la traza y ejecución del retablo principal de la parroquial de la Asunción de Meco, como arquitecto y maestro ensamblador, obra que ha llegado a nuestros días no sin algunos cambios relevantes⁵⁰. Pocos años después, en 1745, compitió sin éxito por el contrato del retablo mayor de la catedral de Coria⁵¹.

Todo parece indicar que su relación con las obras reales se inició con la construcción de la maqueta de Juarra. Terminada esta, siguió trabajando de forma esporádica en el nuevo palacio, con ocupaciones más bien modestas, como la fabricación del modelo de cobre y bronce de una puertaventana que en 1739 presentó al rey para su aprobación⁵² o la contratación de diferentes esculturas para las decoraciones de sus fachadas⁵³.

Estos trabajos definen su perfil profesional como un ensamblador y escultor formado en el mundo del retablo. Sacchetti, su principal detractor, le definió como un maestro “de ensamblaje y talla de madera que como tal se le mandó hacer el modelo de madera del nuevo Palacio, que proyectó el Abate don Felipe Ybarra, bajo

⁴⁷ El lugar de nacimiento se declara en su testamento, en el que afirma ser hijo de Jerónimo Pérez y de Antonia Pardo, en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (en adelante, AHPM), pr. 17173, fs. 563-566r (29-VII-1766). Resulta imposible conocer la fecha exacta de su nacimiento, ni más noticias sobre su familia, ya que los libros parroquiales de la iglesia de la Asunción de Utiel fueron destruidos durante la Guerra Civil. Queda la incógnita de saber el origen del apellido “Descalzo” que en algunas ocasiones José Pérez utilizó como segundo.

⁴⁸ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF), Le I-1-I-61 (11-IX-1744). Navarrete Martínez, 2007: 38, 74.

⁴⁹ Junto con Santiago Víctor Altolaquiere y Gabriel García Ochoa, quien dio poder a José Pérez para firmar la escritura de obligación, en AHPM, pr. 16.398, fs. 100-101 (6-X-1731), citado en Agulló y Cobo, 2005: 34. No se conoce cómo se resolvió el asunto. El retablo actual de la ermita no se corresponde con ninguno de aquella época, en Cárdenas, 1988: 103-114.

⁵⁰ Cobró por ello 70.000 reales que se le terminaron de pagar en diciembre de 1741. El retablo fue dorado y policromado por Próspero Mortola entre 1742-1743, en Archivo Parroquial de Meco, Libro I de Fábrica, citado en Marín Perellón, 2006: 12-13. Ver, además, Cruz Valdovinos, 1982: 351-374. García Gutiérrez, 2002: 135. Tovar Martín, 1995: 348-349. García Gutiérrez / Martínez Carbajo, 1998: 139-142.

⁵¹ Gutiérrez Cuñado, 1940-1941: 113-114. Andrés Ordax, 1980: 16.

⁵² AGP, AG, Obras palacio, caja 1118 (Madrid, 10-II-1739).

⁵³ Unas cabezas de león para la puerta principal (1744), unas cabezas de máscaras para los frontones (1745), algunas de las conchas decorativas de las ventanas (1746) y el escudo de la fachada de poniente (1749), en Tárrega Baldó, 1992: III, 35-38, 106-109 y 127-130.

de sus diseños”, negándole la cualificación ni tan siquiera de maestro de obras⁵⁴. Lo que parece incuestionable es que José Pérez siempre se consideró un arquitecto y como tal albergó la esperanza de incorporarse a las obras reales y a la actividad docente de la incipiente Academia de San Fernando. También es muy probable, a tenor de los datos que seguidamente se expondrán, que contara con el apoyo de algún personaje relevante cercano a don Fernando de Borbón, príncipe de Asturias. De esta manera, con Sacchetti dirigiendo las obras del nuevo palacio, solicitó la plaza de maestro mayor tras la muerte de Juan Román, alegando su participación en la construcción del modelo de Juarra⁵⁵. Fue el inicio de una retahíla de solicitudes que siempre trataron de poner en valor su relación con el proyecto del italiano al mismo tiempo que pedía el pago de unas supuestas deudas por su trabajo que la administración de palacio nunca le reconoció⁵⁶. No cejó en su empeño y así, por ejemplo, en 1746 solicitó, sin éxito, una plaza de arquitecto en el palacio del Buen Retiro⁵⁷. Tuvo que esperar hasta 1759 para ser nombrado arquitecto interventor de las obras del Sitio del Buen Retiro, Quinta Real, Pardo y Zarzuela, vacante por el fallecimiento de Juan Ruiz de Medrano⁵⁸.

Con igual desparpajo, en 1744 solicitó a la Junta Preparatoria de la Academia de San Fernando la plaza de maestro director de arquitectura vacante por el fallecimiento de Francisco Ruiz⁵⁹. Después de un extraño concurso, los académicos dieron preferencia a la candidatura de Ventura Rodríguez, apoyada abiertamente por Sacchetti⁶⁰.

Pérez tuvo su pequeño momento de gloria en las obras reales, coincidiendo con la llegada al trono de Fernando VI. Sin que se sepa en qué circunstancias, a finales del verano de 1746 fue invitado a participar en el concurso de la escalera

⁵⁴ Informe de Giambattista Sacchetti sobre los candidatos al puesto de teniente de maestro mayor del ayuntamiento de Madrid, en Archivo de Villa (en adelante, AV), Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (ASA) 1.188.3 (30-X-1747), ver además Reese, 1976: II, 18-19. González Serrano, 2001: IV, 275-277.

⁵⁵ Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Estado, leg. 2669, f. 199 (II-1739), citado en *Filippo Juarra a Madrid*, 1978: 44.

⁵⁶ AGP, AD, Obras de palacio, caja 788 (1746); y AG, Obras palacio, caja 1118, exp. 10 (1746). Todavía en 1761 seguía reclamando esos supuestos atrasos por su trabajo en la maqueta y por un sueldo anual de 1.000 ducados que la intervención de palacio no pudo documentar, en AGP, Obras de Palacio, caja 1305, exp. 16 (1761).

⁵⁷ AGP, Obras de Palacio, caja 1295 (VIII-1746); y caja 1118, exp. 10.

⁵⁸ Como así se atestigua en la copia del nombramiento firmado por Ricardo Wall, en AGP, Expedientes personales, caja 813, exp. 3 (25-I-1759). Sobre Ruiz de Medrano, ver Plaza Santiago, 1975: 80, 106 y 333.

⁵⁹ ARABASE, Le 1-I-1-61 (11-IX-1744).

⁶⁰ Bédat, 1992: 339-340. El ejercicio del concurso, en lo tocante a la arquitectura, fue preparado por Sacchetti y Giacomo Pavía, en ARABASE, Le 1-I-1-77 (8-X-1744), en Navarrete Martínez, 2007: 45. Los dos candidatos no fueron considerados “dignos de ocupar la plaza vacante”, aunque se dio preferencia a Ventura Rodríguez “por no carecer de los principios necesarios de la Geometría, y Perspectiva, y por el práctico conocimiento que tiene adquirido en su Oficio de Aparejador, y primer delineador de la Obra de Palacio”, en ARABASE, Le 1-I-2-31 (18-II-1745), en Navarrete Martínez, 2007: 64.

principal del Palacio Real, en un clima de enconada competencia entre el maestro mayor y el marqués Annibale Scotti, protector de Santiago Bonavía. La disputa venía de lejos. No es el momento apropiado para tratar la sucesión de críticas vertidas por el noble italiano, primero, en 1741, al proyecto general de palacio del turinés, que se saldó con la primera consulta solicitada a los arquitectos Luigi Vanvitelli, Ferdinando Fuga y Nicola Salvi⁶¹; y, más tarde, en 1744, a su diseño de escalera principal, contrarrestado con otro firmado por Bonavía que fue aprobado por Felipe V en septiembre de este mismo año. A pesar de ello, este proyecto y el primero de Sacchetti fueron enviados a Roma para ser juzgados por los tres académicos ya mencionados, quienes, no conformes con ninguno de ellos, aprovecharon la ocasión para remitir a la corte española una propuesta propia, mediatizada por la opinión de Vanvitelli⁶².

El asunto quedó sin resolver a la muerte de Felipe V, quien había pedido las maquetas de los proyectos de Bonavía y Sacchetti. El nuevo rey permitió que el turinés presentara un segundo modelo, que rectificaba su propuesta anterior, según el dictamen de los académicos italianos, y que a la postre sería el vencedor; e invitó a José Pérez a participar en el concurso. Antes del 6 de septiembre de 1746, Fernando VI tuvo la oportunidad de revisar una planta y un alzado de la solución defendida por este último, a quien se le pidió que en un plazo de 15 días plasmara su idea en “un borrón de modelo de medidas pequeñas sin adorno alguno”, como así fue⁶³.

De la propuesta de Pérez solo nos ha llegado una planta (fig. 9) que se custodia en la Biblioteca Real y que, según su leyenda descriptiva⁶⁴, rectificaba algún aspecto menor de su maqueta, hoy desaparecida, presentada al rey. En cierta manera, como señala Sancho, su solución pasaba por recuperar la escalera del proyecto de Juarra a costa de obtener una mayor amplitud sacrificando el salón de funciones⁶⁵. De la maqueta hay pocas noticias. Tuvo un coste no muy elevado, se fabricó en madera de pino y alisio, además de cera, y tenía algunos elementos decorativos como unos balcones de estaño⁶⁶. No pudo lucir por su falta de concreción y, al parecer, según el testimonio de los examinadores, no estaba terminada. Como ya se conoce, Jacomo Pavía, Francisco Carlier y Juan Domingo Olivieri se decantaron por la segunda propuesta de Sacchetti.

Más allá de los detalles de su proyecto de escalera, la presencia inopinada de José Pérez en este concurso demuestra su capacitación para diseñar y entender la arquitectura partiendo de posiciones teóricas muy diferentes a las de sus competidores. A falta de testimonios más precisos sobre la solución de su escalera,

⁶¹ Sancho, 1989: 167-180; 1991a: 153-169.

⁶² Sancho, 1991b: 199-252; 1992: 248-249.

⁶³ Según se lee en una comunicación de Baltasar de Elgueta al marqués de Villarias, en AGP, AD, Obras de Palacio, caja 1118, exp. 12 (Madrid, 17-XI-1746).

⁶⁴ Biblioteca Real IX/M/9 (17). Dada a conocer por Plaza Santiago, 1975: 120.

⁶⁵ El memorial de Pérez fue publicado parcialmente sin señalar la signatura, en Sancho, 1991b: 223 y 225.

⁶⁶ AGP, AD, Obras de Palacio, caja 1118, exp. 12 (Madrid, 17-X-1746).

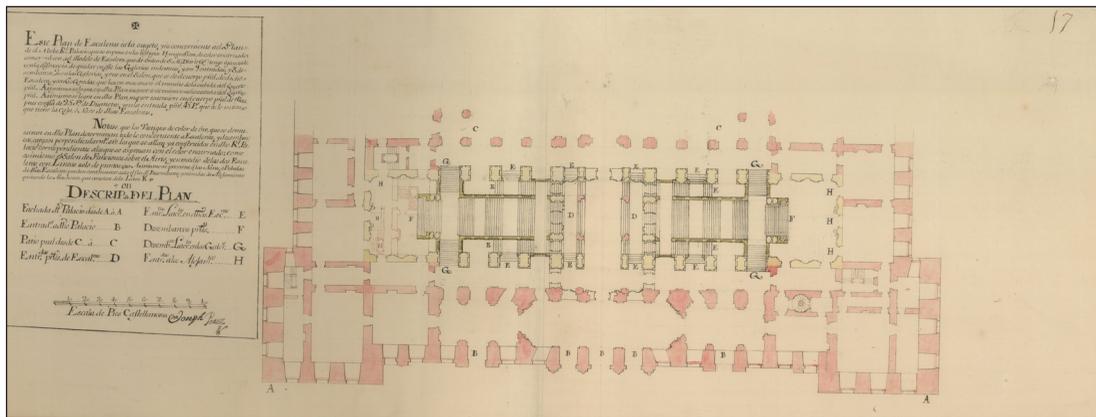


Fig. 9. José Pérez, *Proyecto para la escalera del palacio real de Madrid*, 1746, Biblioteca Real IX/M/9, 17.

resulta difícil considerarla dentro de una tradición española que tratara de significarse sobre los proyectos de los arquitectos italianos, en la misma medida que tiempo atrás habían pretendido hacer Pedro de Ribera y José de Arredondo. Parece, más bien, un ejercicio de oportunismo avalado por el apoyo de algún hombre cercano al príncipe Fernando, convertido en rey en el verano de 1746.

Tal vez fuera la misma mano que propicio su fortuna en las obras municipales de Madrid. En 1747 fue nombrado teniente de arquitectura del maestro mayor⁶⁷, no sin la oposición frontal del mismo, el mencionado Sacchetti, quien adujo no conocer ninguna obra de arquitectura realizada en la Corte por el candidato. Su nombramiento provocó una airada protesta de los alarifes de Madrid, apoyados por la Real Congregación de Nuestra Señora del Belén, y un recurso elevado al Consejo de Castilla, que no impidió la toma de posesión del arquitecto de Utiel, demostrando una vez más que se hallaba bajo la influencia de un poderoso valedor⁶⁸.

La carrera de José Pérez continuó en los años siguientes con más pena que gloria, dejando escasas pruebas de su capacitación profesional y no pocos problemas derivados de su actuación poco escrupulosa como teniente de maestro mayor de la ciudad de Madrid⁶⁹. En marzo de 1758 firmó un ambicioso proyecto de ampliación para la casa y la iglesia de la Congregación de San Felipe Neri que nunca se llevaría a cabo⁷⁰. Un año después trazó para el Real Pósito su fachada de la calle de Alcalá donde se abrirían las paneras⁷¹. De 1762 es el modesto proyecto para su propia vivienda de la calle de la Hortaleza, supervisado por Juan Durán⁷²; y el de las casas

⁶⁷ Su nombramiento, en AV, ASA Acuerdos 173, f. 203 (30-X-1747).

⁶⁸ La protesta, en AV, ASA 1.188.3 (31-VI-1748). González Serrano, 2001: IV, 275-277. Moleón Gavilanes, 2019: 67-69.

⁶⁹ AV, ASA, Acuerdos 175, fol. 142v; Acuerdos 177, f. 174 (3-XII-1751); y Acuerdos 178, f. 19 (7-II-1752), en González Serrano, 2001: II, 1163.

⁷⁰ Barbeito, 2009b: 66-68.

⁷¹ AV, ASA 1-45-116. Tovar Martín, 1982: 102.

⁷² AV, ASA, 1-45-41 (Madrid, 19-II-1762), citado en González Serrano, 2001: II, 1163.

de Pedro de Castilla, con dibujo incluido, de la calle de Leganitos⁷³. En este último, acudió a tirar las líneas del proyecto Vicente Pérez, maestro de obras e hijo de nuestro protagonista, quien al parecer se hallaba enfermo. Los documentos callan a partir de entonces hasta el fallecimiento de Pérez, el 15 de marzo de 1767⁷⁴.

¿MANUEL LOSADA?

Conocida la trayectoria profesional de José Pérez, es el momento de volver a las obras del Palacio Real nuevo y plantear una hipótesis relacionada con la personalidad de Manuel Losada, supuesto autor de un libro titulado *Crítica, y compendio especulativo-práctico de la Arquitectura civil* (Madrid, 1740)⁷⁵. Todo lo que se conoce sobre su identidad y perfil profesional emana del contenido de este curioso y atípico tratado de arquitectura que iba a ser el primero de un compendio de 10 volúmenes que nunca vieron la imprenta y que fue escrito con un tono tan reivindicativo como pretencioso. A pesar de los datos que enseguida se van a desglosar no existe ningún autor de este nombre en la documentación de la época —en algunos temas, como los relacionados con las obras reales, realmente numerosa— que responda a estas indicaciones biográficas y ni Llaguno ni Ceán Bermúdez lo citan⁷⁶.

El supuesto Manuel Losada, según su propio testimonio, natural y vecino de Madrid, era un arquitecto formado desde los 13 años en el arte del ensamblaje, que contaba 26 años cuando fue publicado su libro o cuando firmó su dedicatoria al príncipe de Asturias el 5 de agosto de 1739, debiendo nacer, por lo tanto, en 1713 o 1714. Sobre su formación declaraba que con 19 años “tomé por mi maestro, director y guía” al *Compendio matemático* de Tomás Vicente Tosca (1651-1713), cuya primera edición vio la luz en Valencia entre 1707 y 1715; y que había completado su aprendizaje en el estudio “por extenso los libros extranjeros, y españoles, así antiguos, como modernos, en las muchas copias que nos traen de los edificios que hay hechos”⁷⁷. También afirmaba que había sido servidor de Felipe V como “oficial en las mayores, y mejores obras de ensamblaje, que tiene en el Real Sitio de

⁷³ AV, ASA, 1-45-47 (Madrid, 1762-V-10), citado en González Serrano, 2001: II, 1163.

⁷⁴ Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Libro 2 de defunciones Parroquia de San José, f. 175r (15-III-1767).

⁷⁵ Losada, 1740. Su primer y único tomo publicado era *El que manifiesta reglas nuevas para edificar un Palacio Real, jamás visto, ni hasta ahora inventado*. No se ha localizado la solicitud de licencia de impresión, autorizada por el Consejo de Castilla el 17 de febrero de 1740, pero sí la que pidió la extensión del privilegio por espacio de 10 años. Fue elevada al Consejo por Alfonso Manuel Cañiego, en nombre de Manuel Losada “vecino de esta corte y arquitecto en ella”, en AHN, Consejos, 50.637, exp. 70 (17-II-1740). Fue concedida dos días después.

⁷⁶ Así lo reconoce, al tratar su escueta biografía, Álvarez Baena, 1791: IV, 24. Los autores modernos que se han analizado su tratado tampoco han podido aportar noticias biográficas sobre Losada, Bonet Correa, 1980: I, 90-91. Blasco Esquivias, 1994: 102-104. León Tello / Sanz Sanz, 1994: 110-114 y 987-998. Rodríguez Ruiz, 2000: 380-381; 2019: 182 y 391-394.

⁷⁷ Losada, 1740: 21-22.

Aranjuez, y en la excelsa corte de Madrid”⁷⁸; y, en otro pasaje del libro, precisaba que se había ejercitado “5 años de oficial, 8 en obras reales”⁷⁹.

Su experiencia personal, preñada de resentimiento, quedó en evidencia en otro significativo pasaje que alude veladamente a su paso por las obras del Palacio Real nuevo de Madrid:

[...] y como mi repetido desvelo me exornó con alguna especial inteligencia en mi ejercicio: este fue el único motivo de despreciarme los maestros; especialmente fui sumamente ultrajado en una pretensión que hice, incontinenti que ciertos artífices (y no de los nuestros) vieron ciertas trazas que yo delineé; y tanto, que ni merecí me ocuparan en el más mínimo empleo, habiendo a su dirección más de 6 mil artífices, y operarios; pero cuando no fue el mayor delito el saber, y el mayor crimen el ser qualquiera perito provector, y docto en su arte, y ciencia?⁸⁰.

Losada tenía una peculiar opinión sobre la formación de los arquitectos expresada sin ambages en la proposición primera del Tratado I de su libro, dedicado al diseño de un palacio real. El arquitecto perfecto tenía que ser un

[...] ensamblador muy diestro, y perito, no tanto por ser este requisito muy principal para ahorrarse muchos caudales los dueños de la obra, cuanto por ser circunstancia muy precisa para salir primorosa la obra. [...] Finalmente, es imposible poder el arquitecto adelantar tiempo, ahorrar pertrechos, y materiales, faltándole el requisito de ser ensamblador⁸¹.

Su concepción del trabajo del ensamblador era amplísima y primordial para todo género de arquitectura. Acudía a la realización de máquinas de construcción, andamios, cimbras, cubiertas de madera o, simplemente, de los muebles que vestían los edificios. También se refería al ensamblador como hacedor de arquitectura “en pequeño”, capaz de hacer “modelos para todo género de fábricas”⁸². Al aludir a su propio periodo de formación con otros arquitectos y a su dominio de las matemáticas volvía sobre este tema, señalando que “imitábales, o tanteaba yo en pequeño lo mismo que ellos delineaban en grande; y la diferencia que había entre lo que entrambos hacíamos, era ser diferente material, pero unas mismas reglas”⁸³.

Estos comentarios de índole personal y la propia oportunidad de publicar el tomo primero de un tratado de arquitectura civil dedicado a la construcción de un palacio real “jamás visto ni hasta ahora inventado”, nos pone sobre la pista de José Pérez que, escondido bajo la identidad ficticia de Manuel Losada, estaría

⁷⁸ Losada, 1740: (dedicatoria).

⁷⁹ Losada, 1740: 19.

⁸⁰ Losada, 1740: 19.

⁸¹ Losada, 1740: 18-19.

⁸² Losada, 1740: 20.

⁸³ Losada, 1740: 22.

tratando de significarse como arquitecto de construcciones áulicas ante el príncipe de Asturias. Parte de esa ficción serían los datos aportados en el libro sobre su lugar y año de nacimiento. La referencia a las trazas que había delineado serían los planos de la maqueta del proyecto de Juarra y el ultraje —arriba mencionado— estaría relacionado con la hostilidad manifestada por Sacchetti hacia su persona, que le terminaría alejando de los puestos de responsabilidad de las obras reales. Es muy probable, además, que José Pérez tomara el nombre de Manuel Losada de uno de los oficiales que trabajó en la primera fase de construcción de la mencionada maqueta que nada tiene que ver con la redacción de este tratado de arquitectura⁸⁴.

Hay otro dato que no conviene olvidar. El autor del libro incluyó en sus primeras páginas un memorial que entregó “en propia mano” al príncipe don Fernando de Borbón, en el que suplicaba “sea servido honrarle con el pasar la vista con alguna reflexión en dicha obra”. Al respecto, hay que recordar uno de los méritos significados por Pérez en las diferentes y repetidas solicitudes de plazas de arquitecto elevadas al rey en aquellos años. Según su propio testimonio, en 1741 o 1742 había entregado las copias de “toda la entidad del referido modelo [de Juarra] (...) en varios mapas” al entonces príncipe de Asturias, por mediación de Miguel Antonio de Zuaznábar y Larramendi, su jefe de guardarropa y ayuda de cámara⁸⁵. Las circunstancias señaladas bastarían para confirmar que José Pérez gozaba de cierta cercanía al círculo del príncipe Fernando quien, convertido en rey, tal vez quiso darle una oportunidad de demostrar su valía en el concurso de la escalera principal de palacio, como ya se ha indicado.

Antes de terminar con Losada-Pérez, conviene recuperar su propuesta de palacio real que, en cierto modo, trataba de integrar las opciones encarnadas por Juarra, un palacio articulado en patios simétricos, y por Sacchetti. A diferencia del proyecto —ya autógrafo— de Pedro de Ribera, la planta en cruz griega de su ciudad palacial estaba polarizada por un bloque cuadrado de cinco alturas, con torres destacadas en sus esquinas y cubierto con chapiteles, en donde se situarían las habitaciones de los reyes. De los cuatro lados de este edificio principal, que tanto recuerda al palacio de Sacchetti y, en última instancia, a la propuesta de su maestro para el Palacio Real de Mesina, nacerían otros tantos patios delimitados por pabellones de menor prestancia arquitectónica en los que se ubicarían los servicios de las personas reales. Todo este complejo áulico, sin localización definida, quedaría inserto perfectamente en un círculo imaginario, en la más pura tradición vitruviana.

⁸⁴ Su nombre figura en las nóminas de la primera etapa de construcción de la maqueta, en Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 859.

⁸⁵ José Pérez refirió este hecho como un mérito más en dos solicitudes de 1746 y 1761. En la primera de ellas pedía ser nombrado arquitecto del Buen Retiro aludiendo que el citado encargo por “orden de SM” se había producido en 1742, en AGP, Obras de Palacio, caja 1295 (VIII-1746). En la segunda situaba el hecho en 1741, en AGP, caja 1305, exp. 16 (13-VII-1761). La presencia de Zuaznábar invitaría a pensar que el ordenante fue Fernando VI, cuando todavía era príncipe de Asturias. Sobre el cortesano y hombre de negocios guipuzcoano, ver Blanco Mozo, 2011: 347-358.

Si fuera cierta nuestra hipótesis de identificar a José Pérez con el inexistente Manuel Losada, habría que preguntarse por los motivos de esta búsqueda —un tanto ficticia— del anonimato, que contrasta con la entrega en mano de un ejemplar de su libro al príncipe de Asturias. Cabe decir que nuestro protagonista, además de mostrar resentimiento hacia los gestores de las obras reales, no se caracterizó por su aprecio a la verdad. En sus incontables solicitudes elevadas al rey o al ayuntamiento de Madrid incurrió en exageraciones e imprecisiones flagrantes que tuvieron que ser corregidas por los funcionarios reales, como cuando el propio Sacchetti rebatió ante las autoridades municipales que el proyecto de Pérez para la escalera principal de palacio fuera el elegido por el rey.

Por otro lado, como ya se advirtió más arriba, el arquitecto de Utiel no se significó en la defensa de los intereses de ningún grupo profesional relacionado con el mundo constructivo de la capital. La reacción airada de los alarifes de Madrid ante su nombramiento como teniente de maestro mayor del ayuntamiento da buena prueba de ello. Tampoco se puede decir, con los datos obtenidos en esta investigación, que su propuesta arquitectónica deseara enmarcarse en una tradición vernácula española contraria a la que dominaría la arquitectura áulica durante aquellos años. Más aún, quiso tal vez, la fortuna, que colaborase activamente en la transmisión de la corriente italiana materializada en el modelo de Juarra. Ahora bien, los cambios introducidos en este soberbio artefacto, y que al parecer afectaron al proyecto del mesinés, hay que asignarlos al criterio de José Pérez, siendo tal vez el motivo de las diferencias suscitadas por Sacchetti que pronto se convertirían en mutua animadversión.

BIBLIOGRAFÍA

- Agulló y Cobo, Mercedes (2005). *Documentos para la Historia de la Escultura española*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Alonso Martín, Juan José / Mairal Domínguez, María del Mar (2004): “Planos inéditos del proyecto de Filippo Juarra para el palacio nuevo de Madrid”. En: *Reales Sitios*, 161, Madrid, pp. 2-23.
- Álvarez Baena, José Antonio (1791). *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid: Oficina de D. Benito Cano.
- Andrés Ordax, Salvador (1980): “El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura”. En: *Norba: Revista de Arte, Geografía e Historia*, 1, Cáceres, pp. 9-26.
- Barbeito, José Manuel (1999): “Juarra y el proyecto del Palacio Real de Madrid”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 89, Madrid, pp. 9-26.
- Barbeito, José Manuel (2009a): “Fachada principal del proyecto para el Palacio Real Nuevo de Madrid”. En: García Toraño Martínez, Isabel Clara (ed.): *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 50-53.
- Barbeito, José Manuel (2009b): “Proyecto de convento para la Congregación de San Felipe Neri en Madrid (1758)”. En: García Toraño Martínez, Isabel Clara (ed.): *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 66-68.
- Baroni di Tavigliano, Giampier (1758). *Modello della chiesa di S. Filippo per li PP. dell' Oratorio di Torino, inventato, e disegnato dall'abate, e cavaliere D. Filippo Ivvara*. Turín.

- Bédar, Claude (1992). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Benedetti, Sandro (1986): “Il modello per il S. Pietro Vaticano di Antonio da Sangallo il Giovane”. En: Spagnesi, Gianfranco (ed.): *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera. Atti del XXII Congresso di Storia dell'Architettura (Roma, 19-21 febbraio 1986)*. Roma: Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, pp. 157-174.
- Benedetti, Sandro (1994): “Modello ligneo del progetto per il San Pietro in Vaticano costruito sotto la direzione di Antonio Labacco”. En: Millon, Henry / Magnano, Vittorio (eds.): *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*. Milán: Bompiani, pp. 634-635.
- Benedetti, Sandro (2009). *Antonio da Sangallo il Giovane. Il grande modello per il San Pietro in Vaticano*. Roma: Gangemi, 2009.
- Blanco Mozo, Juan Luis (2011). *Orígenes y desarrollo de la Ilustración vasca en Madrid (1713-1793). De la Congregación de San Ignacio a la Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Madrid: Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
- Blasco Esquivias, Beatriz (1994): “El Madrid de Filippo Juvarra y las alternativas locales a su proyecto para el Palacio Real”. En: *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Madrid: Ministerio de Cultura y Electa, pp. 45-111.
- Bonet Correa, Antonio (ed.) (1980). *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Madrid: Turner.
- Bottineau, Yves (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Cárdenas, José María de (1988): “Ermita de Ntra. Sra. de la Salud de Borox”. En: *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 67, Madrid, pp. 103-114.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Contardi, Bruno (1991): “I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750”. En: Contardi, Bruno / Curzio, Giovanna (eds.): *In urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*. Roma: Argos, pp. 9-15.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (1982): “Retablos inéditos de Juan Correa de Vivar”. En: *Archivo Español de Arte*, 220, Madrid, pp. 351-374.
- Curcio, Giovanna (2000): “La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali”. En: *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*. Milán: Electa, t. I, pp. 50-69.
- Durán Salgado, Miguel (1935). *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*. Madrid: Museo de Arte Moderno.
- Filippo Juvarra a Madrid* (1978). Madrid: Istituto Italiano di Cultura.
- Frommel, Sabine (2015): “La vie incertaine des maquettes d'architecture”. En: Frommel, Sabine (dir.): *Les maquettes d'architecture: fonction et evolution d'un instrument de conception et de realization*. París: Picard, pp. 8-12.
- García Gutiérrez, Francisco Javier (2002). *Historia de Meco*. Meco: Ayuntamiento.
- García Gutiérrez, Pedro Francisco / Martínez Carbajo, Agustín Francisco (1998). *Iglesias de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Gärms, Jörg (1994): “El proyecto de Juvarra para el Palacio Real de Madrid”. En: *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Madrid: Ministerio de Cultura y Electa, pp. 239-249.
- González Serrano, Ascensión (2001). *Juan Bautista Saqueti, arquitecto mayor del rey y maestro mayor de la villa y de sus fuentes (de 1736 a 1764)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral inédita).
- Gritella, Gianfranco (1992). *Juvarra. L'architettura*. Módena: Franco Cosimo Panini.

- Gutiérrez Cuñado, Antolín (1940-1941): “Joyas caurienses: un retablo catedralicio de Pedro de Sierra”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 7, Valladolid, pp. 103-116.
- Hager, Hellmut (1970). *Filippo Juvarra e il Concorso di Modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la Nuova Sacrestia di S. Pietro*. Roma: De Luca Editore.
- Hager, Hellmut (1995): “Il «Modelo grande» di Filippo Juvarra per la nuova Sacrestia di San Pietro in Vaticano”. En: Comoli Mandracci, Vera / Griseri, Andreina / Blasco Esquivias, Beatriz (dirs.): *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*. Turín: Fabbri Editori, pp. 165-173.
- Hager, Hellmut (1997): “Clemente XI, il museo dei modelli della Reverenda Fabbrica di S. Pietro e l’origine del museo architettonico”. En: *Rivista Storica del Lazio*, 7, Roma, pp. 137-183.
- Johns, Christopher M. S. (1993). *Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1790). *Elogio de D. Ventura Rodríguez leído en la Real Sociedad de Madrid*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- León Tello, Francisco José / Sanz Sanz, María Virginia (1994). *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Losada, Manuel (1740). *Crítica, y compendio especulativo-práctico de la Arquitectura civil, el que demostrando reglas nuevas, y fáciles para planificar Palacios, y Templos: da expedientes utilísimos para fabricar Habitaciones, y Casas para toda clase, graduación, y estado de personas*. Madrid: Antonio Marín.
- Macco, Michela di (1995): “Il «piu conveniente decoro» in San Filippo a Torino: altare maggiore e prime cappelle nella Chiesa di Filippo Juvarra”. En: Comoli Mandracci, Vera / Griseri, Andreina / Blasco Esquivias, Beatriz (dirs.): *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*. Turín: Fabbri Editori, pp. 269-277.
- Mairal Domínguez, María del Mar (2012): “Nuevos documentos sobre el modelo de palacio de Filippo Juvarra”. En: *Reales Sitios*, 193, Madrid, pp. 34-53.
- Marín Perellón, Francisco (2006). *Memoria. Iglesia parroquial de la Asunción de Meco, Madrid. Conservación y restauración del retablo mayor. 3ª fase*. Madrid (inédito).
- Milizia, Francesco (1768). *Le vite de’ piu celebri architetti d’oggi nazione e d’ogni tempo precedute da un saggio sopra l’architettura*. Roma.
- Millon, Henry A. (1994): “I modelli architettonici nel Rinascimento”. En: Millon, Henry / Magnano, Vittorio (eds.): *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell’architettura*. Milán: Bompiani, pp. 19-73.
- Millon, Henry A. (1995a): “Modello del Castello di Rivoli”. En: Comoli Mandracci, Vera / Griseri, Andreina / Blasco Esquivias, Beatriz (dirs.): *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*. Turín: Fabbri Editori, pp. 411-412.
- Millon, Henry A. (1995b): “Modello della Reale Chiesa e convento di Superga”. En: Comoli Mandracci, Vera / Griseri, Andreina / Blasco Esquivias, Beatriz (dirs.): *Filippo Juvarra architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*. Turín: Fabbri Editori, pp. 412-413.
- Millon, Henry A. (1999a): “Modello del Castello di Rivoli”. En: Henry A. Millon (dir.): *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Milán: Bompiani, p. 474.
- Millon, Henry A. (1999b): “Modello per la Reale Chiesa e Convento di Superga, 1716”. En: Henry A. Millon (dir.): *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Milán: Bompiani, p. 571.
- Moleón Gavilanes, Pedro (2019). *Profesión y devoción. La Real Congregación de Arquitectos de Nuestra Señora de Belén y Huida a Egipto*. Madrid: Conarquitectura ediciones.
- Navarrete Martínez, Esperanza (2007). *Catálogo monumental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Olivato, Loredana (1974): “Giambattista Novello, un arquitecto paduano en la Corte de España”. En: *Archivo Español de Arte*, 188, pp. 351-359.
- Plaza Santiago, Francisco Javier (1975). *Investigaciones sobre el palacio real nuevo de Madrid*. Valladolid: Universidad.

- Ponz, Antonio (1776). *Viaje de España*. Madrid: Joachin Ibarra.
- Rava, Antonio (1998): “Il «modelo» per la Sacrestia Vaticana. L’esecuzione e i restauri”. En: Bonet Correa, Antonio / Blasco Esquivias, Beatriz / Cantone, Gaetana (dirs.): *Filippo Juvarra e l’architettura europea*. Nápoles: Electa Napoli, pp. 121-127.
- Reese, Thomas Ford (1976). *The Architecture of Ventura Rodriguez*. Nueva York: Garland.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2000): “Manuel Losada”. En: *El Real Sitio de Las Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 380-381.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2019): *España. Tradiciones hispánicas y modelos europeos*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Sancho, José Luis (1989): “El palacio real de Madrid. Alternativas y críticas a un proyecto”. En: *Reales Sitios*, n.º extraordinario, Madrid, pp. 167-180.
- Sancho, José Luis (1991a): “Las críticas en España y desde Italia al palacio real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli”. En: *Archivo Español de Arte*, 254, Madrid, pp. 153-169.
- Sancho, José Luis (1991b): “Ferdinando Fuga, Nicola Salvi y Luigi Vanvitelli: el Palacio Real Madrid y sus escaleras principales”. En: *Storia dell’Arte*, 72, Roma, pp. 199-252.
- Sancho, José Luis (1992): “Sachetti, Juan Bautista, Proyecto para las escaleras principales del Palacio Real nuevo”. En: *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*. Madrid: Madrid capital europea de la cultura, pp. 248-249.
- Tárrega Baldó, María Luisa (1992). *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional y CSIC.
- Tovar Martín, Virginia (1982). *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria de Madrid.
- Tovar Martín, Virginia (1991): “El «Diseño» de Giambattista Novelli: Fantasía y visión arbitraria del arte cortesano español”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 72, Madrid, pp. 153-173.
- Tovar Martín, Virginia (1995): “Iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora. Meco”. En: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad, pp. 348-349.

APROXIMACIÓN A LA GÉNESIS DE LOS *ELEMENTOS DE MATEMÁTICA* DE BENITO BAILS*

AN APPROACH TO THE GENESIS OF BENITO BAILS' *ELEMENTS OF MATHEMATICS*

In memoriam: Claude Bédat (1933-2021)

Domingo Martínez Verdú
Universidad de Murcia
domingo.m.verdu@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8317-0392

Recibido: 03/06/2022. Aceptado: 29/11/2022

Cómo citar: Martínez Verdú, Domingo, "Aproximación a la génesis de los Elementos de Matemática de Benito Bails", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 124 (2022): 37-65.

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

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.60>

Resumen: Durante el siglo XVIII español se produjo un proceso de renovación en los campos de la ciencia y de la tecnología. En este contexto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desempeñó un papel modernizador clave en la organización de la formación en las Tres Nobles Artes. Este trabajo se centra en analizar y aportar evidencias sobre las iniciativas que la institución académica llevó a cabo para elaborar tratados matemáticos que proporcionasen una sólida base científica y técnica a sus discípulos. El análisis concluye que el paso dado en 1752 para elaborar un cuaderno de geometría culminaría, dos décadas más tarde, en el curso matemático de Benito Bails (1731-1797), quien compuso una de las obras de carácter enciclopédico más influyentes de la Ilustración española.

Palabras clave: *Ilustración española; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; tratados de matemáticas; cuadernos de geometría.*

Abstract: During the Spanish 18th century, a process of renewal took place in the fields of science and technology. In this context, the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando played a key modernizing role in the organization of training in the Three Noble Arts. This work focuses on analyzing and providing evidence on the initiatives that the academic institution undertook to develop mathematical treatises that provided a solid scientific and technical foundation for disciples. The analysis concludes that the step taken in 1752 to elaborate a geometry notebook would culminate two decades later in the mathematical course of Benito Bails, who composed one of the most influential encyclopedic works of the Spanish Enlightenment.

Key words: *Spanish Enlightenment; Royal Academy of Fine Arts of San Fernando; mathematical treatises; geometry notebook.*

* Este trabajo se ha redactado con el apoyo del proyecto: PID2020-113702RB-I00: "Matemáticas, Ingeniería y Patrimonio: Nuevos Retos y Prácticas, XVI-XX" del Ministerio de Ciencia e Innovación.

INTRODUCCIÓN

Durante el periodo fundacional de la Real Academia de San Fernando, 1744-1752¹ (en adelante, Academia), el estudio de las matemáticas se limitaba a la enseñanza de geometría elemental orientada al dibujo. Los discípulos recibían una formación muy básica sin contenido teórico; de hecho, era fundamentalmente práctica y se les instruía para resolver problemas de medición, construcción y trazado de planos, además del aprendizaje de nociones de monte, de construcción de bóvedas y de cortes de cantería. No es aventurado afirmar que la falta de medios y de profesorado fue la característica que definió a este periodo inicial de ocho años regido por la Junta Preparatoria. Un periodo que exigía una dedicación absoluta a las obras del nuevo Palacio Real de Madrid, lo que dejaba poca disponibilidad para acometer otras empresas, aunque no por ello fueran menos apremiantes.

En este contexto, y dado que las matemáticas que se impartían no eran suficientes para la formación de sus discípulos en las Tres Nobles Artes —Arquitectura, Pintura y Escultura—, se justifica que la Academia emprendiera una serie de iniciativas para actualizar y modernizar su enseñanza, con el fin de proporcionar una sólida base científica y técnica a sus discípulos.

El objetivo de este artículo es analizar y aportar evidencias novedosas sobre los tres intentos que llevó a cabo la Academia para elaborar tratados matemáticos —los que se refería como *cartillas*, *quadernos* o cursos— con los que proporcionar un adecuado y actualizado conocimiento científico y técnico. Como se verá, el proceso de formación del curso de matemáticas para la enseñanza de la arquitectura fue largo y complejo.

El análisis concluye que el paso dado en 1752 para elaborar un cuaderno de geometría culminaría, dos décadas más tarde, en el curso matemático de Benito Bails (1731-1797), quien compuso una de las obras de carácter enciclopédico más influyentes de la Ilustración española.

Las principales fuentes de las que haremos uso para llevar a cabo nuestro objetivo son las actas de las juntas particulares y ordinarias que se conservan en el Archivo de la Real Academia de San Fernando (en adelante, Archivo RABASF).

Para situar al lector, daremos unas sucintas pinceladas sobre cada uno de los tres intentos de la Academia en los años 1752, 1759 y 1768, que se desarrollarán en detalle en el cuerpo de este artículo.

El primer intento tenía por objetivo formar un “Quaderno” de *Geometría Práctica*. La Academia se abrió oficialmente con el nombre de Real Academia de San Fernando

¹ La Academia se abrió oficialmente con el nombre de “Real Academia de San Fernando” el 13 de junio de 1752. Para mayor conocimiento sobre la historia de la Academia, sus estatutos y los tipos de estudios impartidos existe una abundante literatura, entre la que destacamos Quintana, 1983; Bédar, 1989; Navascués / Urande, 2005.

el 13 de junio de 1752². Dos meses antes de dicha apertura, José de Hermosilla³ y Ventura Rodríguez⁴ habían sido nombrados directores de arquitectura, junto con Alejandro Velázquez⁵ y Diego de Villanueva⁶ como tenientes directores. Dado que la Academia carecía de un método de enseñanza de la geometría —privación que se notaba en la formación de sus discípulos desde los inicios de la institución—, se acordó que los directores Hermosilla y Rodríguez formasen, individualmente, un *Quaderno* para la enseñanza con todos los principios de la geometría:

Se acordó, que los dos Directores principales de Arquitectura, y geometría formaran de esta última, un claro, y sucinto Quaderno con todos sus principios, figuras, etc., que examinado sirviese de regla gral. para enseñar y dirigir el curso correspondiente⁷.

Cabe adelantar que el proyecto de la Academia era establecer un método fijo para la enseñanza, con el fin de que a los profesores no les quedase “arbitrio para alterar en modo alguno este metodo”⁸ y de que “no estubiese sugeto a las variaciones, que con tanto perjuicio de los Discipulos se ha experimentado”⁹, pero, lamentablemente, el proyecto, como se verá, no se pudo llevar a la práctica.

En un segundo intento, mucho más ambicioso que el anterior, la Academia aprobó, en 1759, la formación de un curso matemático o *Cartilla de Arquitectura*¹⁰. Para

² Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752). *Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura, y Architectura...*

³ José de Hermosilla Sandoval (1715-1776), arquitecto e ingeniero militar, fue nombrado director de Arquitectura el 16 de abril de 1752 (acta de la junta particular de 16 de abril de 1752, sig. 3-81: Iv.). Así mismo, ocupó el cargo de tesorero de la Real Academia el 15 de agosto de 1754. Dimitió de sus cargos el 28 de octubre de 1756 al ser incompatibles con el nuevo nombramiento que el rey le hizo como “Ingeniero Extraordinario de sus Ejércitos”, siendo nombrado académico de honor y mérito, véase *Relación general de académicos* (1752-2020).

⁴ Ventura Rodríguez Tizón (1717-1785), arquitecto, fue nombrado director de Arquitectura el 16 de abril de 1752. Ocupó el puesto de director general en dos ocasiones; la primera, durante 1766-1768, la segunda, en el periodo 1775-1777, véase *Relación general de académicos* (1752-2020).

⁵ Alejandro González Velázquez (1719-1772) fue nombrado teniente director de Arquitectura el 16 de abril de 1752. El 13 de mayo de 1761 sucede a Andrés de la Calleja como teniente director de Pintura y el 1 de octubre de 1766 pasa a ocupar el puesto de director de Perspectiva. Al fallecer, dejó vacante las áreas de perspectiva y de geometría, véase *Relación general de académicos* (1752-2020).

⁶ Diego de Villanueva Muñoz (1715-1774) era el hijo mayor del escultor Juan de Villanueva (1681-1765), quien fuera uno de los fundadores de la Real Academia de San Fernando. Diego fue nombrado teniente director de Arquitectura el 16 de abril de 1752. Cuatro años más tarde, el 16 de noviembre de 1756, ocupó el cargo de director de Arquitectura hasta que el 8 de marzo de 1772 fue nombrado director de Perspectiva, véase *Relación general de académicos* (1752-2020).

⁷ Acta de la junta particular de 16 de noviembre de 1752, sig. 3-81: 4v.

⁸ Acta de la junta ordinaria de 10 de noviembre de 1754, sig. 3-81: 31r.

⁹ Acta de la junta ordinaria de 29 de septiembre de 1754, sig. 3-81: 30v-31r.

¹⁰ El 17 de enero de 1759 se creyó conveniente la formación del curso para que la arquitectura se estudiase con método. Tomando como ejemplo las academias de Roma, Florencia, Bolonia o París, debían elegirse libros ya escritos por particulares en vez de que los profesores elaboraran otro (véase el acta

ejecutar dicha tarea se designaron a cuatro arquitectos: los dos directores, Rodríguez y Villanueva, y los dos tenientes directores, Velázquez y Joseph Castañeda¹¹.

Tras algunas dificultades, los cuatro profesores presentaron su propio *Plan del Curso de Arquitectura*, que fue aprobado¹² con la condición de que debía repartirse la tarea entre los cuatro arquitectos. Los desacuerdos surgidos entre estos arquitectos y la falta de interés de algunos de ellos provocaron que la Academia exonerase de la tarea a Rodríguez y a Velázquez¹³. Transcurrieron otros dos años antes de que Castañeda, por su parte, presentara impresos, en diciembre de 1764, los “tratados de Arithmetica y Geometria q^c. [que] ha trabajado”¹⁴. Ambos tratados se describirán en este artículo.

Lamentablemente, Castañeda falleció¹⁵ en 1766, dejando inconclusa la tarea. En 1768 sus dos tratados fueron desautorizados y suprimidos por la Academia, después de que esta emitiera un duro dictamen descalificador¹⁶. Por tanto, también el segundo intento resultó, finalmente, fallido, lo que dio lugar a realizar un tercer intento.

Ante la incapacidad mostrada por la dirección de arquitectura, la Academia, tras consulta real, creó la plaza específica de director de Matemáticas con carácter independiente y de la misma “especie” que las otras tres direcciones de las tres principales artes¹⁷. Para ocupar el nuevo cargo, aunque de forma compartida, se nombraron¹⁸ a Benito Bails¹⁹ y a Francisco Subirás²⁰; sin embargo, este último no llegó a tomar posesión de la plaza y Bails quedaría como *primer* y único director de Matemáticas²¹.

de la junta particular de 17 de enero de 1759, sig. 3-121: 49r-56v). Días más tarde, el 21 de enero, se aprobó formar el curso (según el acta de la junta particular de 21 de enero de 1759, sig. 3-121: 56v-57v).

¹¹ Joseph Castañeda (?-1766) fue nombrado teniente director de Arquitectura el 14 de abril de 1757 para cubrir la plaza que estaba vacante desde que Diego Villanueva (1715-1774) ascendiera a director de Arquitectura, véase *Relación general de académicos* (1752-2020). En 1671 publicó el *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio* escrito en francés por Claude Perrault, de la Real Academia de las Ciencias de París.

¹² Acta de la junta particular de 25 de febrero de 1759, sig. 3-121: 60r.

¹³ Acta de la junta particular de 7 de noviembre de 1762, sig. 3-121: 130v.

¹⁴ Acta de la junta particular de 11 de diciembre de 1764, sig. 3-121: 187r-187v.

¹⁵ Castañeda falleció el 13 de marzo de 1766, véase acta de la junta ordinaria de 6 de abril de 1766, sig. 3-82: 342r-342v.

¹⁶ Acta de la junta particular de 14 de abril de 1768, sig. 3-121: 326r.

¹⁷ Acta de la junta particular de 29 de julio de 1768, sig. 3-121: 335v-336r.

¹⁸ Acta de la junta ordinaria de 2 octubre de 1768, sig. 3-82: 502r.

¹⁹ Sobre la biografía y obra de Benito Bails (1731-1797), véase la excelente monografía a cargo del profesor Claude Bédar, Bédar (1968).

²⁰ Francisco Subirás [Subirats] Barra (?-1783). Teniente director de Arquitectura (sucedió a José de Castañeda). Nombrado director de Matemáticas el 2 de octubre de 1768, renunció al cargo sin haber tomado posesión, según acta de la junta ordinaria de 7 de agosto de 1769, sig. 3-82: 386v-387r.

²¹ Acta de la junta particular de 20 de diciembre de 1768, sig. 3-121: 359r.

La Academia, ante “la urgente necesidad de formar el curso de Arquitectura”²², se vio obligada a realizar un tercer intento en septiembre de 1768, por lo que asignó a Bails, en condición de director de Matemáticas, la tarea de escribir el curso bajo la supervisión de Jorge Juan²³ y de Pedro Cermeño²⁴, según el plan que “para el curso de Arquitectura que habían de escribir los antiguos Directores, y Tenientes de la Academia, aprobó la Junta particular de 25 de febrero de 1759”²⁵. Se procedió a una deliberación en la que se examinaron el plan aprobado en 1759 y un papel donde Cermeño “extendió el plan que juzga oportuno para el curso de matemáticas”²⁶.

A finales de 1769, Bails presentó, en vez de uno, dos planes²⁷ para el curso de Arquitectura que tenía que elaborar. El primer plan estaba destinado a un curso que denominó *Curso grande*; el segundo, a un *Curso pequeño*. Ambos cursos merecieron la aprobación del supervisor, Jorge Juan. Con el tiempo, el *Curso grande* pasó a denominarse *Elementos de Matemática* (en adelante, *Elementos*) y el *Curso pequeño* se convirtió en *Principios de Matemática* (en adelante, *Principios*).

Tras esta introducción paso a plantear la estructura de este artículo. Consta de tres secciones. La primera tiene dos propósitos: describir el proceso de formación, en 1752, de un cuaderno de geometría práctica capaz de proporcionar un método fijo de enseñanza, y analizar los dos manuscritos inéditos de geometría de Hermosilla y Rodríguez. En la siguiente sección se explica el plan del curso de arquitectura de 1759, se investiga la importancia de su contenido y se presta atención a los tratados de aritmética y geometría de Castañeda. La tercera sección se dedica a exponer las aportaciones innovadoras de carácter europeo que hizo Bails al plan de 1759 para dar lugar al curso matemático *Elementos*.

PRIMER INTENTO: LOS *QUADERNOS* DE GEOMETRÍA PRÁCTICA

En esta sección se describe el proceso de formación, en noviembre de 1752, de un cuaderno de geometría práctica y se analizan los dos manuscritos inéditos de geometría de Hermosilla y Rodríguez.

La petición de la Academia para formar un cuaderno de geometría práctica se reducía a elaborar una sucinta cartilla que recogiese un cuerpo de conocimientos y prácticas con el fin de resolver problemas de medición y construcción, y que dotase a los discípulos de unas herramientas básicas para poder realizar un diseño a escala, en papel. La idea era que cada director, de forma independiente, formase el cuaderno solicitado y, una vez presentados, compararlos para elegir el más adecuado.

²² Acta de la junta particular de 19 de septiembre de 1768, sig. 3-121: 344r-344v.

²³ Jorge Juan Santacilia (1713-1773), marino, científico, diplomático y académico.

²⁴ Pedro Martín-Paredes Cermeño (1722-1790), ingeniero militar y académico.

²⁵ Acta de la junta particular de 18 de octubre de 1768, sig. 3-121: 350r-350v.

²⁶ Acta de la junta particular de 18 de octubre de 1768, sig. 3-121: 351v-351r.

²⁷ Acta de la junta particular de 14 de enero de 1770, sig. 3-122: 2v-7r.

El 7 de junio de 1753²⁸, Hermosilla entregó su *Quaderno*, titulado *Práctica de Geometría*, manuscrito que se custodia en la Academia²⁹. Este manuscrito, atribuido erróneamente a Ventura Rodríguez, es, como se analizará en esta misma sección, una copia del *Tratado preliminar. Compendio de la Geometría práctica*, primero de los tres que componen *Architectura Civil*, obra también manuscrita de Hermosilla, cuyo original, fechado en Roma el 30 de septiembre de 1750, se conserva en la Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE)³⁰. Por su parte, Rodríguez aportó su *Tratado de Geometría práctica*³¹ a mediados de 1755³² —dos años después que Hermosilla—. El original del tratado se encuentra en el Archivo RABASF y está fechado en Madrid el 18 de mayo de 1755.

Una vez que los dos cuadernos, el de Hermosilla y el de Rodríguez, estuvieron en poder de la Academia, se decidió que no era apropiado elegir entre uno de los dos, sino que, para no ofender a nadie, ambos se compilarían en uno solo³³. Esta labor se encargó al Conde de Saceda³⁴, con la orden de que, una vez compuesto el cuaderno, “se imprima a nombre de la Academia y se estudie p.^r [por] el la Geometria, sin que a los Sres. Directores, ni a sus Tenientes, quede arbitrio p.^r [para] alterar en modo alguno este metodo”³⁵. En marzo de 1756, el Conde entregaba el tratado de geometría “que ha formado de los dos Quadernos”, incluyendo la aprobación del jesuita “P. Berlinger”³⁶. La Academia decidió imprimirlo y empezar el proceso de grabado de las láminas³⁷. Lamentablemente, se desconoce el paradero del tratado de geometría presentado por el Conde de Saceda y nada se sabe de su impresión ni de que llegase a utilizarse para la enseñanza.

Por la importancia que suponen para la historia de la enseñanza de las matemáticas y por la información que proporcionan acerca de los estudios de matemáticas en la formación de un arquitecto en la España de mediados del siglo XVIII, haremos una breve descripción de los dos textos inéditos: *Práctica de Geometría* de Hermosilla y *Tratado de Geometría práctica* de Rodríguez.

²⁸ Acta de la junta particular de 7 de junio de 1753, sig. 3-81: 7v.

²⁹ Hermosilla, 1753. Archivo RABASF, sig. 3-311-28. El manuscrito no está firmado ni lleva fecha.

³⁰ BNE Mss/7573, XXX h., 375 p.: il.; 27 x 20 cm. El manuscrito *Architectura Civil* lleva firma autógrafa de José de Hermosilla y de Sandoval. Roma, 30 de septiembre de 1750. Para mayor conocimiento sobre el tratado de arquitectura civil de Hermosilla, véase Sambricio, 1986; León / Sanz, 1994; Rodríguez Ruiz, 2019.

³¹ Rodríguez, 1755. Archivo RABASF, sig. 3-311-32. Lleva firma autógrafa.

³² Acta de la junta ordinaria de 11 de julio de 1755, sig. 3-81: 39r.

³³ Acta de la junta ordinaria de 10 de noviembre de 1754, sig. 3-81: 31r.

³⁴ Francisco Miguel de Goyeneche y de Balanza, I Conde de Saceda (1705-1762). Fue nombrado consiliario el 12 de abril de 1752.

³⁵ Acta de la junta ordinaria de 10 de noviembre de 1754, sig. 3-81: 31r.

³⁶ Con la alusión al jesuita P. [Padre] Berlinger, el secretario se refiere al jesuita Juan Wendlingen (1715-1790), matemático, astrónomo, Cosmógrafo Mayor del Rey y profesor de matemáticas en el Colegio Imperial que la Compañía de Jesús tenía en Madrid.

³⁷ Actas de las juntas ordinarias de 11 de marzo y 30 de abril de 1756, sig. 3-81: 47r-48v.

A) EL *QUADERNO* DE HERMOSILLA: *PRÁCTICA DE GEOMETRÍA*

Antes de comenzar con el análisis, cabe aportar claras evidencias sobre la hipótesis de que el autor del cuaderno *Práctica de Geometría* es José de Hermosilla, ya que hasta la actualidad no existe un acuerdo en este punto al carecer el manuscrito de firma y de fecha. De hecho, en la carátula del original de la Academia aparece un texto mecanografiado que asigna el manuscrito a Ventura Rodríguez y no a Hermosilla; además, lleva fecha de 1755, en vez de 1753³⁸. Incluso en el registro del catálogo del Archivo RABASF se duda del autor y se lee: “Práctica de geometría / [por Ventura Rodríguez, o por José de Hermosilla. Copia del original de 1755]”. Incluso, en una de las notas de la entrada del catálogo se dice: “En la exposición³⁹ de Ventura Rodríguez de la Academia celebrada en su sede entre diciembre 2017 y mayo de 2018, figura como obra de José de Hermosilla, aunque hay autores que piensan que es de Ventura Rodríguez. En la exposición estuvo abierta por la hoja 12”⁴⁰ (fig. 1).

Si observamos la fig. 1 (hoja 12 que fue expuesta en 2017-2018) y la confrontamos con la fig. 2 (que contiene las hojas 37 y 38 de la *Architectura Civil*), podemos observar la coincidencia del texto y de las imágenes entre ambas. Por tanto, no sería erróneo afirmar, una vez cotejadas todas las hojas, que el contenido del manuscrito *Práctica de Geometría* (1753) está tomado literalmente del *Tratado preliminar. Compendio de la Geometría práctica*, que trae la *Architectura Civil* de Hermosilla, 1750: 21-58.

Baste decir que la diferencia entre ambos manuscritos estriba en su formato físico, pues mientras que las páginas de *Práctica de Geometría* tienen un tamaño de 20 x 14’5 cm; las de la *Architectura Civil* son algo mayores, 27 x 20 cm. Ese es el motivo por el que no coincide, exactamente, la distribución de los textos.

Así pues, concluimos que el *Quaderno, Práctica de Geometría* (1753), presentado por Hermosilla, era una copia del *Tratado preliminar. Compendio de la Geometría práctica de la Architectura Civil* (1750). Esta coincidencia quizá explique por qué Hermosilla entregó su cuaderno dos años antes que Rodríguez, pues aquel solo tenía que copiar o mandar hacer copiar lo que ya había hecho en Roma en 1750. En consecuencia, el manuscrito no puede ser atribuido a Rodríguez.

Realizada la identificación del documento, abordamos el análisis de la obra. En el prólogo de la *Architectura Civil*, Hermosilla reconoce que cuanto ha compuesto no es original ni novedoso: “[...] confieso que no doy â luz novedades, invenciones, ni curiosidades nunca oídas [...] Algunas veces copio, otras enmiendo, muchas

³⁸ Signatura 3-311-28 [1755] Legajo. Práctica de Geometría / [por Ventura Rodríguez, 1755]. Es copia, con dibujos a tinta negra. 1+25h+1h suelta (de menor tamaño). 20 x 14’5 cm.

³⁹ Ventura Rodríguez arquitecto de la Ilustración: [exposición], Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, diciembre 2017-mayo 2018 / [comisario y coordinación científica del catálogo Delfín Rodríguez Ruiz]. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, D.L. 2017.

⁴⁰ Las páginas a derecha en el cuaderno *Práctica de Geometría* han sido numeradas posteriormente a lápiz de forma correlativa del I al 26.

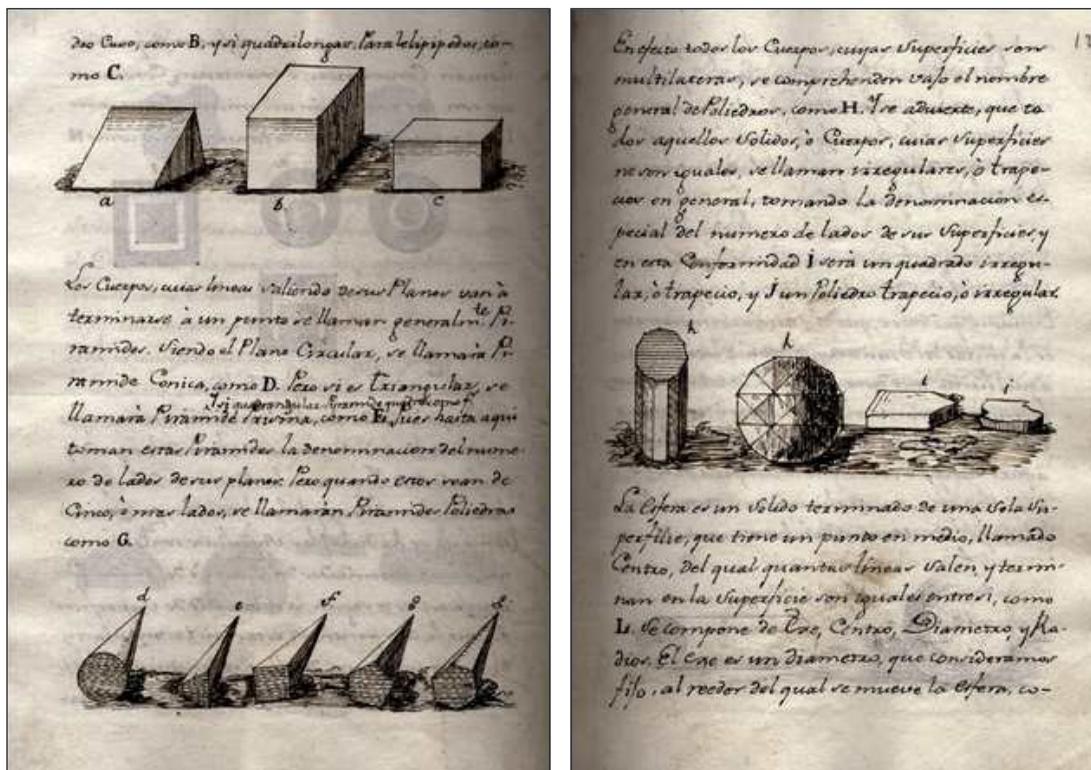


Fig. 1a-b. Hoja 11 vº y 12 de *Práctica de Geometría*, José de Hermosilla, 1753. Archivo RABASF, 3-311-28.

traduzco, tal qual disputo, según me figuro mas oportuno para la instrucción de los que lea”⁴¹.

A continuación del prólogo, Hermosilla escribe una introducción que resulta de interés porque expone su concepción didáctica acerca de los conocimientos matemáticos que deben enseñarse a los arquitectos. En dicha concepción prevalece la práctica sobre la teoría, ya que, según él, el arquitecto no necesita tener un profundo conocimiento teórico de las matemáticas en general, basta con los conocimientos científicos y teóricos suficientes para auxiliar a la práctica. Especial atención reciben la aritmética y la geometría, pero siempre con ese enfoque práctico; así, en la aritmética debe ser “un buen contable”⁴², y en la geometría, “siendo como el fundamento de toda la Architectura”⁴³, el conocimiento debe ser prolijo en la práctica y no extenderse con una excesiva teoría.

En cuanto al cuaderno, *Práctica de Geometría* comienza con un preámbulo en el que se divide la geometría entre práctica (problemas) y teórica o especulativa (teoremas). Le sigue una parte teórica, que ocupa la mitad del cuaderno, en la que se presentan doce axiomas, cuatro postulados y se explican conceptos elementales

⁴¹ Hermosilla, 1750: 7.

⁴² Hermosilla, 1750: 18.

⁴³ Hermosilla, 1750: 18-19.

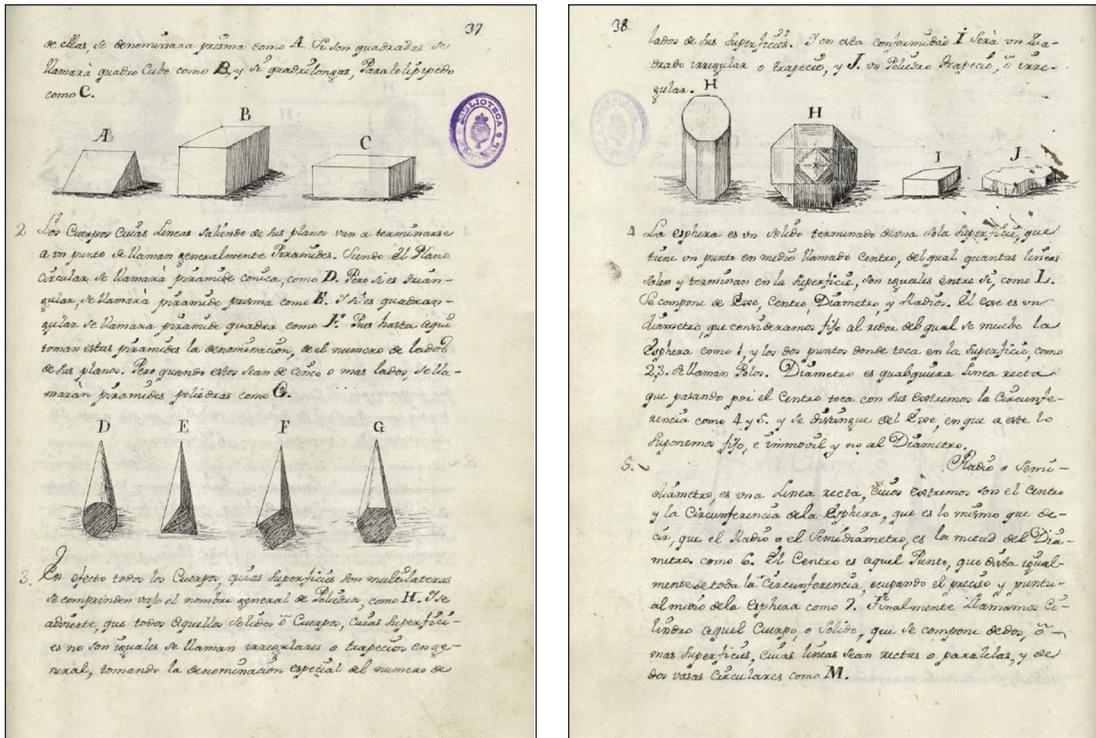


Fig. 2a-b. Hojas 37 y 38 de la *Arquitectura Civil* (1750) de José de Hermosilla, BNE Mss/1573.

de geometría (punto, línea, ángulo, superficie y sólido), todo ello con ilustraciones. La otra mitad del cuaderno se dedica a la parte práctica, dividida en dos secciones: *Práctica de las más principales operaciones* y *De la Construcción de las figuras regulares*. En ambas secciones se exploran una serie de proposiciones o problemas —10 en la sección primera y 9 en la sección segunda— que se resuelven siguiendo un conjunto de reglas e instrucciones que componen una *Operación*. Seguir estrictamente el orden de las instrucciones permite al discípulo dibujar, con regla y compás, la figura geométrica que es la solución al problema. Lo ilustraremos tomando como ejemplo la resolución de la Proposición 6 de la segunda sección: *Prop. 6. Describir, ò construir un obalo sobre una recta dada.* (fig. 3a).

Operación. Dividase la recta AB en tres partes iguales, que son ACDB (prop. 8 Cap. I) desde los puntos C, y D con la distancia CA describanse los círculos AEF, y BEF. Desde la secciones E y F con la distancia del diametro EH describanse los arcos IH, y OP, y AIHBPO, será el Obalo pedido⁴⁴.

⁴⁴ Hermosilla, 1750: 49.

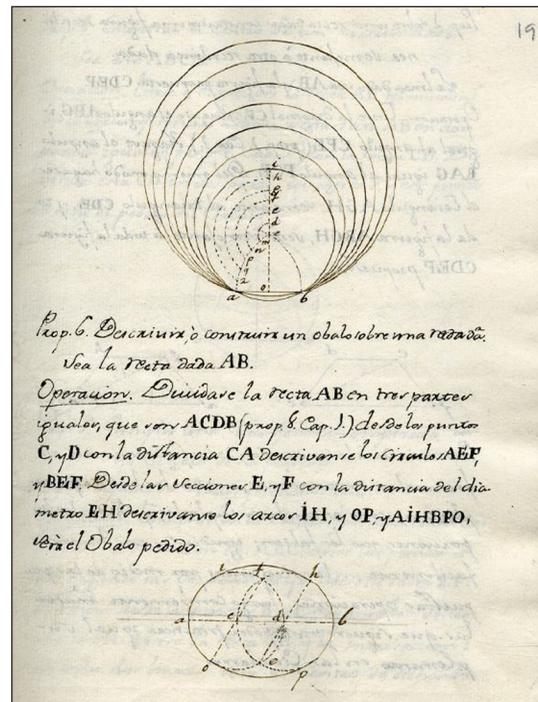
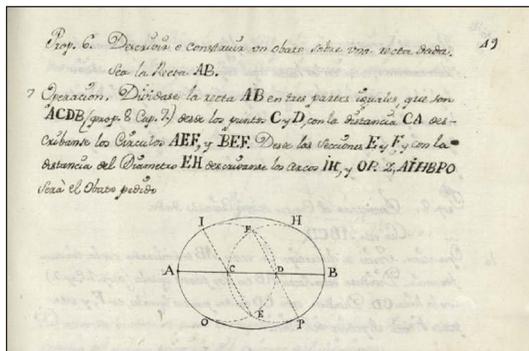


Fig. 3a-b. Proposición 6 en la *Arquitectura Civil*, 1750 (izquierda) y en *Práctica de Geometría*, 1753 (derecha).

En la fig. 3b⁴⁵ se plasma la Proposición 6, por un lado, tal como aparece en la *Arquitectura Civil*, 1750: 49 (izquierda de la imagen) y, por otro, según se expone en la *Práctica de Geometría*, 1753: 19r (a la derecha).

Finaliza el cuaderno con un apéndice, *Sobre las Medidas y sus Proporciones*, en el que Hermosilla confiesa haber tomado, para formar una tabla, algunos datos del tratado de Arquitectura Militar del *Compendio Mathematico* del Padre Tosca⁴⁶.

Entre las posibles fuentes de Hermosilla, el propio arquitecto, tanto en *Arquitectura Civil* como en *Práctica de Geometría*, hace una referencia a los *Principios de Geometría* de Sébastien Leclerc⁴⁷. Tras un análisis preliminar, se observa que, en efecto, exceptuando el apéndice, Hermosilla ha traducido y adaptado la obra de Leclerc para formar su cuaderno *Práctica de Geometría*. Aunque cabe señalar que unos pocos textos intercalados parecen haber sido tomados del *Traité de Géométrie*, también obra de Leclerc.

⁴⁵ La figura geométrica situada al principio de la página, en la imagen de la derecha, corresponde a la solución de la "Prop. 5. Sobre una Línea recta describir cualquier polígono desde el Exagono, hasta el Dodecagono".

⁴⁶ El religioso y matemático Tomás Vicente Tosca (1651-1723) escribió el curso matemático *Compendio Mathematico* (1707-1715), que constaba de 28 tratados en nueve tomos.

⁴⁷ Sébastien Leclerc (1637-1714), ingeniero militar, pintor, dibujante y grabador francés, miembro de la Académie Royale de Peinture et de Sculpture de París. Leclerc escribió varios tratados de geometría, entre ellos *Pratique de la Géométrie sur le papier et sur le terrain*, publicado en París en 1669 y reeditada en múltiples ocasiones a lo largo de los siglos XVII y XVIII, siendo traducida a varios idiomas. Otra obra suya es *Traité de Géométrie* (1690).

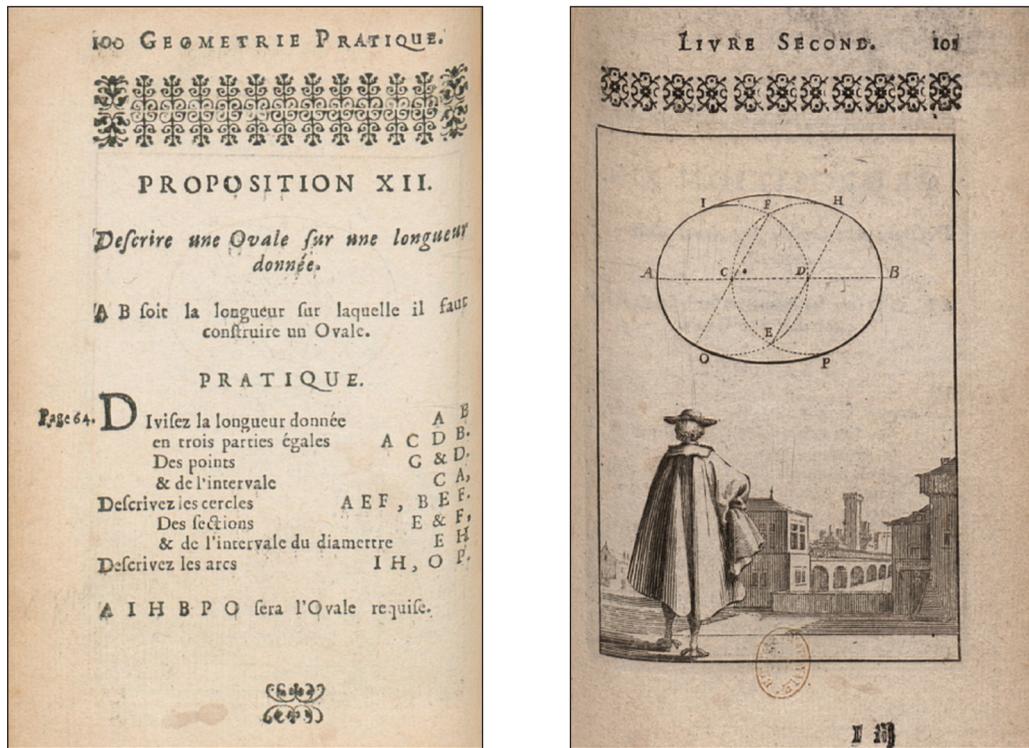


Fig. 4a-b. Páginas 100 y 101 de *Pratique de la Géométrie*, Sébastien Leclerc, Paris, 1682.

La obra *Pratique de la Géométrie sur le papier et sur le terrain* de Leclerc (fig. 4a-b) se estructura en una parte introductoria —donde se trata de conceptos elementales de geometría— seguida de cinco libros: *Livre 1. De la description des lignes*; *Livre 2. De la construction des Figures Planes*; *Livre 3. De la inscription de figures*; *Livre 4. De la circumscription des Figures*, y *Livre 5. Des lignes Proportionnelles*.

Se comprueba, fácilmente, que Hermosilla se sirvió de esta obra de Leclerc para componer su cuaderno. Tomó la parte introductoria y los dos primeros libros: *Livre 1* y *Livre 2*. A modo de ejemplo, en la Tabla 1, el lector puede comparar la traducción que hace Hermosilla de la *Proposición XII* de Leclerc (véase fig. 4) para escribir la *Operación* de la *Proposición 6* (véase fig. 3).

Tabla 1. Traducción de la Proposición XII de Leclerc en la Proposición 6 de Hermosilla.

Leclerc, 1682. <i>Pratique de la Géométrie</i> Proposition XII. Pratique (véase fig. 4)	Hermosilla, 1753. <i>Práctica de Geometría</i> Proposición 6. Operación (véase fig. 3)
Divisez la longueur donnée en trois parties égales	A B <u>Operación</u> . Divídase la recta AB en tres partes iguales, que son ACDB (prop. 8 Cap. 1) desde
Des points & de l'intervale	C & D los puntos C, y D con la distancia CA describanse C A, los círculos AEF, y BEF. Desde las secciones E y F
Descrivez les cercles & de l'intervale du diametre	AEF, BEF con la distancia del diametro EH describanse los E & F arcos IH, y OP, y AIHBPO, será el Obalo pedido.
Descrivez les arcs	E H
AIHBPO sera l'Ovale requise.	IH, OP

B) EL *QUADERNO* DE VENTURA RODRÍGUEZ: *TRATADO DE GEOMETRÍA PRÁCTICA*

Rodríguez señala en la dedicatoria que ha formado un tratado del modo más breve y añade que la *Óbra es Señor bien pequeña*. A pesar de sus modestas palabras, el *Tratado de Geometría práctica* consta de 136 páginas, de las cuales las situadas a la derecha están numeradas a lápiz desde el 1 hasta el 68. Desgraciadamente, las 129 figuras en láminas a las que se hace alusión en el manuscrito se han perdido.

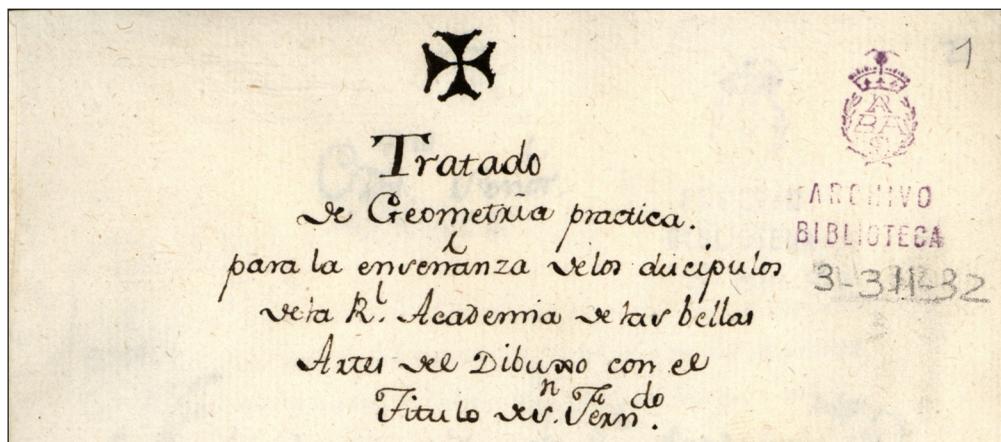


Fig. 5. Fragmento de la portada del *Tratado de Geometría práctica*, Ventura Rodríguez, Archivo RABASE, 3-311-32.

El *Tratado de Geometría práctica* (fig. 5) lo encabeza un Proemio en el que se expone cómo ha sido formado el tratado y cuál es su finalidad en términos de utilidad. Rodríguez confiesa que para formar su tratado ha utilizado las obras de los mejores autores que han escrito sobre geometría. Tras un breve análisis preliminar, se observa que entre las fuentes e influencias de Rodríguez se encuentran las dos que él mismo nombra a lo largo de sus textos: Euclides (como ejemplo, véase en la fig. 6 la referencia a la Proposición XIII del Libro VI) y la *Geometría práctica* del Padre Tosca; además, también se perciben otras, como el *Cours de Mathématique* de Bélior⁴⁸ y la *Pratique de la Géométrie* de Leclerc.

En cuanto a la concepción didáctica, el autor destaca, como Hermosilla, la importancia de la práctica frente a la teórica, razón para prescindir de las demostraciones, pues el objetivo es proporcionar reglas seguras con las que la geometría práctica “dirige las operaciones, para que salgan con acierto”⁴⁹.

El tratado se estructura en tres secciones. La primera es una especie de introducción sobre qué es la matemática y qué parte de ella es la geometría, para luego distinguir entre cantidad discreta y cantidad continua. Rodríguez divide la

⁴⁸ Bernard Forest de Bélior (1698-1761), ingeniero militar francés, publicó el curso matemático *Nouveau Cours de Mathématique* en París, en 1725.

⁴⁹ Rodríguez, 1755, Archivo RABASE, sig. 3-311-32: 5v.

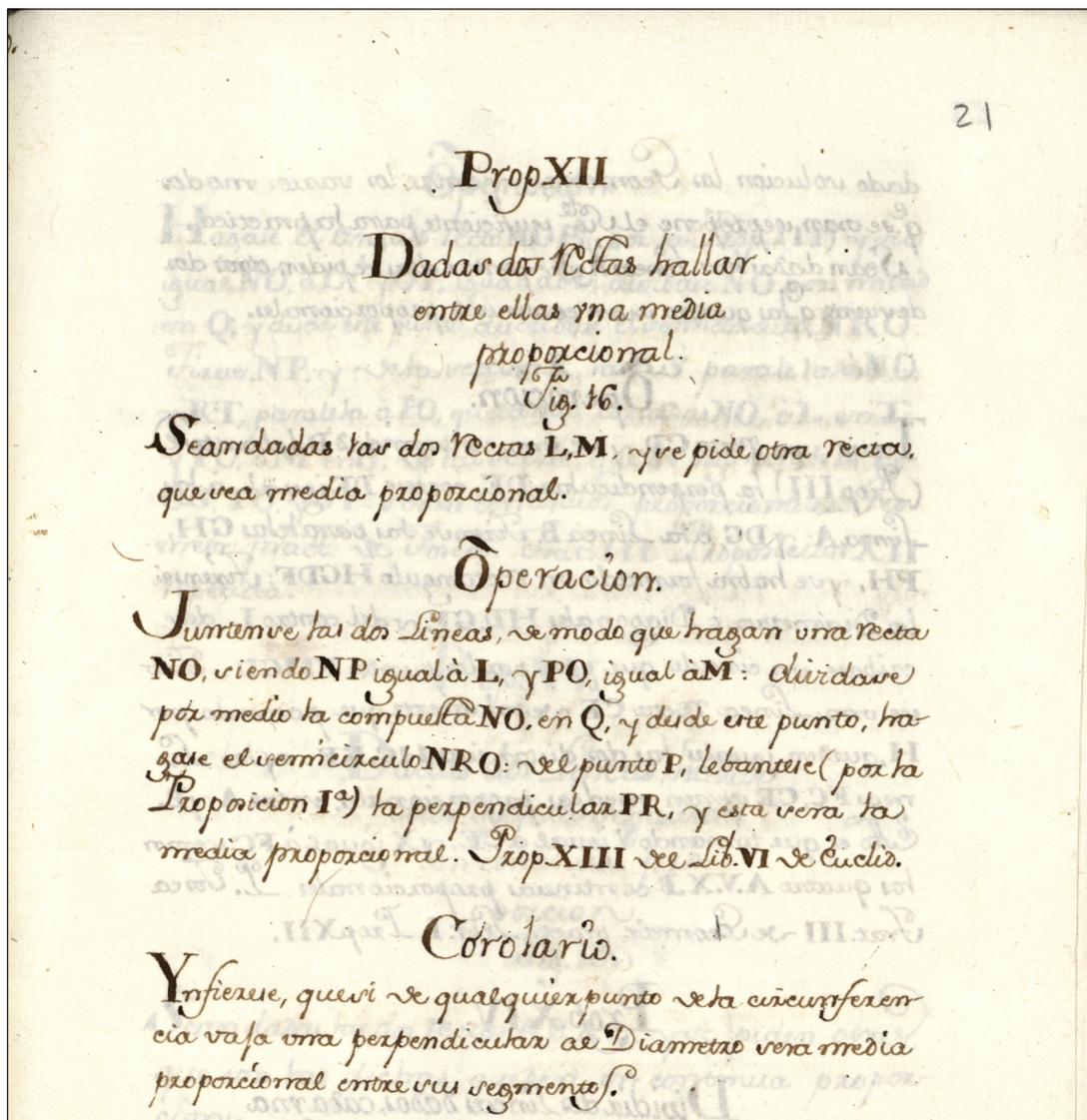


Fig. 6. Referencia a la Proposición XIII del Libro VI de Euclides, *Tratado de Geometría práctica*, Ventura Rodriguez, 1755, Archivo RABASE, 3-311-32.

geometría en práctica y especulativa. Seguidamente, explica, de forma euclidiana, los términos que se usan en geometría: definiciones, postulados (llamados también peticiones o demandas), axiomas, proposiciones (las especulativas son teoremas; las prácticas, problemas) y corolarios.

La segunda sección es una parte preliminar que contiene, en primer lugar, 121 definiciones numeradas desde la I hasta la 121; en ellas se tratan de los conceptos elementales: del punto y de la línea; del ángulo; de la superficie plana y curva; de las figuras (contiene las secciones cónicas); de la razón de la cantidad y proporción, y de los cuerpos o sólidos. En segundo lugar, completan las definiciones tres postulados o *peticiones* y doce axiomas.

En la tercera sección, Rodríguez aborda la geometría práctica, dividida en tres partes. La *Parte primera* está dedicada a exponer las *Reglas prácticas de Geometría* y engloba desde la Proposición I hasta la LVI; en ellas, Rodríguez va haciendo referencia a diferentes libros de los *Elementos* de Euclides: I, II, V, VI, XI, XII, XIII. La *Parte segunda* de la geometría práctica abarca desde la Proposición LVII hasta la LXIX; aquí explora la *Reducción o transformación de las figuras planas* y la cuadratura del círculo.

Con la *Parte tercera* se completa la geometría práctica, que va desde la Proposición LXX hasta la Proposición CVII. Su contenido versa sobre “la Practica de medir la Cantidad continua” y en ella se ocupa de tres medidas: de las líneas o *Longimetría* y *Altimetría*; de las superficies o *Planimetría*; y de los cuerpos o sólidos o *Esteriometría*. Durante el desarrollo, las tres van precedidas de una explicación sobre la construcción y el uso de los instrumentos propios necesarios para su cálculo.

En este punto, se debe mencionar que Rodríguez utiliza como razón entre la longitud de la circunferencia y el diámetro del círculo el valor $3 + 1/7$ — aproximación de Arquímedes al número π —. En el apartado *De la Quadratura del círculo*, Rodríguez justifica la elección de este valor del siguiente modo:

Ynvestigando Archimedes la razon que tiene el Diametro de el circulo, con la circunferencia, hallo ser Tripla vexquiseptima: esto es, que el Diametro mide la periferia tres veces, y mas una septima parte. Y assi divido el Diametro de qualquiera circulo en siete partes iguales, comprehende veinte y dos la circunferencia. Siendo esta proporción suficiente para la practica, y la que ordinariamente se usa por mas facil y brebe, sin embargo de haver otras, halladas por diversos authores que algo mas se aproximan á lo justo: pero es tan corta la diferencia en circulos menores que merece se disimule: siendo este un Problema, hasta ora, no resuelto por los Geometras⁵⁰.

Dicha justificación parece tomada del *Compendio* de Tosca, Trat. III, *De la Geometria practica*, Libro VII, *De la Transformacion de las figuras curvilineas*, Capítulo I. *De la Quadratura del Círculo*. No en vano, Rodríguez adopta el mismo título para nombrar su sección: *Transformacion de las Figuras curvilineas. De la Quadratura del círculo* y añade referencias al tratado del Padre Tosca. Para ejemplificar lo anterior, véase la *Proposición II* de Tosca donde este explica el método que utilizó Arquímedes para “Hallar próximamente la razón que tiene el diámetro de qualquier círculo con su circunferencia”:

Por este camino la investigò Archimedes, suponiendo circunscrito al circulo un poligono de 96 lados, y otro semejante inscrito; y obrando en la forma siguiente. [...]

Conque la circunferencia incluye tres vezes el diametro, y algo menos que su septimo: y mandando Archimedes, que para hallar la circunferencia, se triplique el diametro, y se añada su septima parte, haze la circunferencia algo mayor de lo justo⁵¹.

⁵⁰ Rodríguez, 1755: 45r.

⁵¹ Tosca, 1707, tomo I: 336-338.

Rodríguez se refiere al tratado de Tosca en distintas ocasiones; por ejemplo, en la Proposición LXVII, donde trata el problema de “Reducir el Cuadrado á Circulo”⁵², al finalizar dicho problema, añade: “Demuestra este Problema el P. Tosca en la Proposicion VII. Trat. 3. Libr. VII de su Geometria Practica”.

Cabe hacer una reflexión acerca de este periodo de formación de los cuadernos de geometría (1752-1756). En el último tercio del siglo XVII se publicaron una serie de textos cuyo objetivo era dar soluciones a problemas que se les presentaban a los agrimensores y a los arquitectos. Problemas de topografía y de medición, de cómo levantar planos a escala y trasladar las ideas al papel, de cómo proceder a la separación de terrenos o de cómo medir dimensiones a veces inaccesibles. Entre los de mayor difusión se encuentran los textos de Leclerc. En general, este tipo de textos constaba de dos grandes partes, a saber, una pequeña introducción teórica sobre conceptos elementales de geometría y una parte práctica más extensa que proporcionaba unas reglas o instrucciones que había que seguir en función del problema que se debía resolver. El modelo descrito fue seguido por Leclerc, Hermosilla y Rodríguez, según se ha descrito.

SEGUNDO INTENTO: EL PLAN DEL CURSO MATEMÁTICO DE ARQUITECTURA

En esta segunda sección se explica el plan del curso de arquitectura de 1759, se investiga la importancia de su contenido y se presta atención a los tratados de aritmética y geometría de Castañeda.

El sistema educativo de la Academia se caracterizaba por el control que ejercía la realeza, con ayuda de representantes de la nobleza y de la aristocracia, sobre los libros de texto, sobre el método de enseñanza y sobre la libertad de cátedra de los profesores, al tiempo que el acceso no estaba limitado ni a una clase social determinada, ni al estamento militar, ni al civil⁵³. Se trataba de un ejemplar modelo de absolutismo ilustrado. En este contexto, y tras el fallido primer intento de formar un cuaderno de geometría práctica, se intentó desarrollar un plan de estudios para Arquitectura.

Castañeda impartía, como teniente director de Arquitectura, la enseñanza de la geometría en el aula del mismo nombre. En octubre de 1757 propuso un plan de estudio para la aritmética y la geometría y lo entregó al secretario de la Academia, quien lo remitió al conde de Aranda⁵⁴. Este, a su vez, lo dirigió

⁵² Rodríguez, 1755: 46v.

⁵³ Para tener un conocimiento acerca del funcionamiento y del régimen de la Academia, véase *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*. En Madrid: en casa de D. Gabriel Ramírez, Impresor de la Real Academia, 1757.

⁵⁴ El conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea (1719-1798), fue secretario de Estado en 1792.

a la Real Sociedad Militar de Matemáticas de Madrid⁵⁵, con el fin de que se dictaminara sobre su viabilidad docente. Sin embargo, el dictamen emitido el 14 de diciembre de 1757 por el director de la Sociedad, Pedro Lucuce (1692-1779), fue desfavorable⁵⁶.

En enero de 1759, el secretario de la Academia, Ignacio de Hermosilla, se vio obligado, en observación de los estatutos, a leer a la Junta⁵⁷ un informe suyo sobre “lo que creía conveniente para la formación de un curso de Arquitectura”. Era necesario que la arquitectura se estudiase con método y no podía emplearse el mismo criterio que para los estudios de pintura o de escultura. Los discípulos de aquel arte debían estudiar, además de la arquitectura, “la Geometría, Arithmetica, Perspectiva y demás partes de la Mathematica que la son necesarias”. Proponía el secretario elegir un libro ya escrito o formar uno nuevo con el que pudieran aprender los discípulos de arquitectura y enseñar los “Directores sin poder variarlo sin pretexto alguno”. Pero, ante las desavenencias de los profesores, sugirió seguir el ejemplo de las academias de Roma, Florencia, Bolonia o París y elegir las materias que se tratan “en el curso del Padre Tosca, en el de Belidor, ó en el de Wolfio”⁵⁸; es decir, se planteaba la apropiación de conocimientos ya publicados que permitieran elaborar un libro educativo.

El informe del secretario de formar un curso, o *Cartilla de Arquitectura*, fue aceptado, y se designaron⁵⁹ para ejecutar la tarea a cuatro arquitectos: los dos directores, Rodríguez y Villanueva, y los dos tenientes directores, Velázquez y Castañeda. Los cuatro presentaron, el 24 de febrero de 1759, el *Plan del Curso de Arquitectura*, que fue aprobado en la junta del día siguiente⁶⁰. El curso matemático debía abarcar, además de la aritmética y la geometría (matemáticas *puras*), otras materias científicas y técnicas como, por ejemplo, la arquitectura, la perspectiva, la mecánica, la óptica, la astronomía, la música o la hidrodinámica (matemáticas *mixtas*)⁶¹.

Encontramos impresa la estructura del plan propuesto en el *Tratado de Arithmética* (1765) de Castañeda (fig. 7), en el que este expone, de forma sinóptica, tanto la intención de la Academia como el Plan del Curso de Arquitectura:

⁵⁵ La Real Sociedad Militar de Matemáticas se creó a instancias del conde de Aranda en 1756, con el fin de componer un curso matemático en castellano para la enseñanza en las Academias Militares de ingenieros y artilleros.

⁵⁶ Para mayor conocimiento del contenido del informe, véase Archivo RABASE, sig. I-31-10; Cuesta Dutari, 1985: 203; Campo, 1994: LXVII.

⁵⁷ Acta de la junta particular de 17 de enero de 1759, sig. 3-121: 51r-53v.

⁵⁸ Christian Wolff (1679-1754), matemático alemán autor del curso matemático *Elementa Matheseos Universae*.

⁵⁹ Acta de la junta particular de 21 de enero de 1759, sig. 3-121: 56v-57v.

⁶⁰ Acta de la junta particular de 25 de febrero de 1759, sig. 3-121: 60r.

⁶¹ Para un mayor conocimiento acerca de los cursos matemáticos como textos de carácter enciclopédico que recogen el conocimiento de la nueva ciencia, o sobre el significado de las matemáticas *puras*, *mixtas* o *físico-matemáticas* en dichos cursos, véase Massa-Esteve / Roca-Rosell / Puig-Pla, 2011: 235-238.

V

PLAN DE LA OBRA.

Primera Parte.	}	Aritmética.
Comun á todas las de la Arquitectura.		Geometría.
	Secciones Cónicas.	
	Aplicacion de la Geometría y Secciones Cónicas á la medida de los edificios civiles.	
	Esfera y Gnomónica.	
Segunda Parte.	}	Stática, Hidrostática Maquinaria.
La firmeza de las Fabricas para la construcción.		Calidades de los terrenos.
		Conocimiento de los materiales, y sus usos.
		Albañilería, cortes de Cantería y Carpintería.
		Fortificación de una Plaza.
	Daños de los edificios y sus remedios.	
Tercera Parte.	}	Situacion, disposicion de las Fabricas, y sus formas cómodas.
La comodidad para la distribución.		Casas de particulares y de Campo, y su distribución interior.
		Conduccion de las aguas, y sus calidades.
		Fuentes.
	Cuarta Parte.	}
La hermosura de las Fabricas para el dibujo.	Prespectiva.	
	Óptica.	
	Adorno de casas y jardinería.	
	Monumentos, Templos, Plazas, Edificios públicos.	

IN-

Fig. 7. Plan del Curso de Arquitectura en el *Tratado de Arithmetica*, José de Castañeda, 1765.

Del método respectivo á la Obra.

Proponiendose la Academia la ejecucion de un Curso de Arquitectura, compuesto de aquellas partes de la Matematica que conducen á constituir un perfecto Arquitecto, se imaginó el siguiente plan; y se advierte que de las quatro partes en que vá dividido, se toman indiferentemente los Tratados á proporcion que se cree mas importante su estudio⁶².

El Plan del *Curso de Arquitectura civil para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando* estaba dividido en cuatro partes. *La Primera Parte. Común a las de todas de la Arquitectura*, fue asignada a Castañeda. Contenía la aritmética, la geometría, las secciones cónicas, la aplicación de la geometría y secciones cónicas a la medida de los edificios civiles, la esfera y la gnomónica. De todos estos tratados, solo vieron la luz dos: *Curso de Arquitectura Civil, para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando. Tratado de Arithmetica. En Madrid, en la Imprenta de Joachin Ibarra. Año de 1765*; y *Curso de Arquitectura Civil, para la instrucción de los discípulos de la*

⁶² Castañeda, 1765a: IV-V.

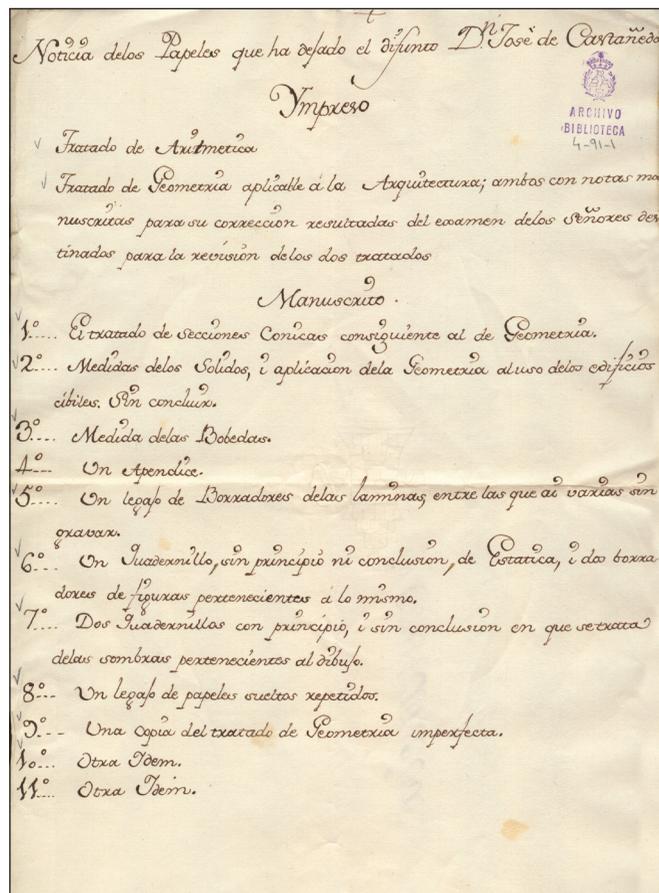


Fig. 8. Noticia de los papeles de José de Castañeda. Archivo RABASF, 4-91-1, 1760.

Real Academia de San Fernando. *Tratado de Geometría Teórica y Práctica*. En Madrid, en la Imprenta de Joachin Ibarra. Año de 1765. El resto de los tratados quedaron incompletos e inéditos, bajo la forma de manuscritos en el archivo de la Academia. Así ocurre con el tratado de las *Secciones Cónicas* o el cuadernillo, sin principio ni conclusión, de *Estática*, según consta en la *Noticia de los Papeles que ha dejado el difunto D.º José de Castañeda*⁶³ (fig. 8).

A continuación, procede analizar las dos obras de Castañeda: el *Tratado de Aritmética* y el *Tratado de Geometría Teórica y Práctica*.

A) El *Tratado de Aritmética* consta de 107 páginas (VIII + 99) y se estructura en cinco proemiales, a modo de prólogo introductorio, y cinco capítulos. Castañeda dedica el primer proemio a explicar en qué consiste la matemática y adelanta que el objeto de esta es la *cantidad* considerada en general. A continuación, divide las matemáticas en *puras* y *mixtas*. Las *puras* consideran la cantidad independiente de

⁶³ Archivo RABASF, Fondo general. Estudios artísticos, sig. 4-91-1, 4-91-2.

cualquier cualidad sensible, como la *Arithmetica*, y la *Geometria*. Las *mixtas* consideran la cantidad acompañada de afección sensible y al ser propias de *Filosofía Natural* o *Física* se llaman *Phisico-Matemáticas*, como la *Música*, la *Mecánica*, la *Astronomía* o la *Geografía*.

En el segundo proemio, *Del método respectivo á las Matematicas*, el autor nos habla del *Método Matemático* y explica cada uno de los conceptos en los que se fundamenta: definiciones, axiomas, postulados, teoremas, problemas, corolarios, lemas y escolios o notas. En el tercer proemio, *Del método respectivo á la Obra*, como el título indica, se da cuenta de la intención de la Academia, y se presenta el Plan del Curso de Arquitectura, aprobado por esta en 1759, en forma de cuadro sinóptico (véase la fig. 7).

El cuarto proemio, *Introducción a la Arithmetica*, es una breve nota histórica de la aritmética y se refiere a su importancia para la ciencia y la vida civil. Y en el proemio final, Castañeda indica que los tratados van dirigidos a los discípulos de la Academia.

Después de los proemios, se desarrollan los cinco capítulos que, a su vez, se dividen en secciones. El primer capítulo, *De los principios y de las operaciones de la Arithmetica Vulgar*, es el más extenso del libro. Está dividido en siete secciones en las que se exponen las cuatro operaciones aritméticas. El capítulo dos, *De los Quebrados*, es más breve, tiene una sola sección y, como indica su título, versa sobre las cuatro operaciones aritméticas con quebrados.

En el siguiente capítulo, *De la Razón y Proporción*, Castañeda incluye cuatro secciones en las que aclara al discípulo la teoría de la razón y de la proporción. Le dedica una especial atención porque, según dice: “se trata de la doctrina más universal y útil no solo de la Arithmetica y Geometría, sino tambien del dilatado campo de las Mathematicas”⁶⁴. Explica qué es el *exponente* de una razón; explora tanto las razones y proporciones aritméticas como las razones y proporciones geométricas (la proporción aritmética la simboliza con tres puntos [$::$]; la geométrica, con cuatro [$:::$]) (fig. 9); a continuación, introduce las nociones de progresión aritmética y progresión geométrica que luego desarrollará en el capítulo cuatro, y finaliza el capítulo con las reglas de proporción.

En el capítulo cuatro, *De las Progresiones en general*, que consta de dos secciones, se familiariza al discípulo con las progresiones aritméticas y geométricas. El capítulo final, *De las Potencias y sus Raíces*, se divide en dos secciones, en las que se tratan primero las potencias y sus grados (*Potestades*, *Dignidades*) y, seguidamente, las raíces cuadradas y cúbicas de los números, suficiente, según él, para la utilidad del arquitecto (fig. 10).

B) El *Tratado de Geometría Teórica y Práctica* se compone de 246 páginas ([6] + 240) que se complementan con XVIII láminas plegables con grabados. En él, Castañeda se propone abordar la enseñanza de la geometría de acuerdo con los

⁶⁴ Castañeda, 1765a: 58.

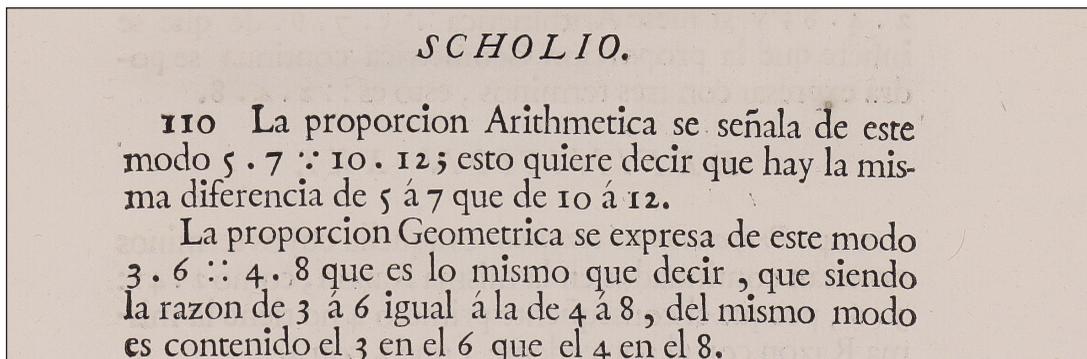


Fig. 9. Símbolos para las proporciones aritméticas y geométricas, *Tratado de Arithmetica*, José de Castañeda, 1765: 61.

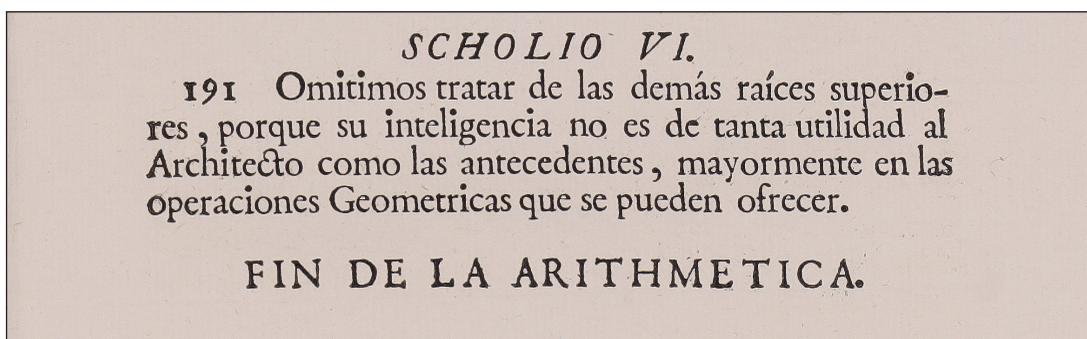


Fig. 10. Párrafo final del *Tratado de Arithmetica*, José de Castañeda, 1765: 99.

objetivos didácticos propuestos por la Academia, a saber, que exista un equilibrio entre la parte teórica y la práctica. Así lo expone en la introducción:

Consideró la Academia como fin principal la educacion de sus discipulos, y que nada les era mas util que la práctica auxiliada de la suficiente teorica: por lo que que hizo formar el siguiente Tratado de Geometria teorica y práctica, para que instruídos en sus recíprocos principios, caminen con la certidumbre y solidez tan propria de la materia. Una Geometria mas profunda hubiera sido desviarse del objeto, que atiende principalmente á la formacion del Arquitecto y no del puro Geometra; pero menos sería limitarlos a la ciega práctica, origen de tantos errores⁶⁵.

Después de una breve introducción donde Castañeda habla sobre la historia de la geometría, el tratado se divide en diez capítulos, aunque en el índice solo se mencionan nueve. Los capítulos se componen, a su vez, de secciones. El capítulo uno se ocupa del objeto de la geometría y de sus principios, y explora la línea recta y el círculo. El segundo capítulo trata de los ángulos, de las especies de ángulos en razón de las líneas que lo forman, de su medición; describe los instrumentos

⁶⁵ Castañeda, 1765a: 3-4 s/n.

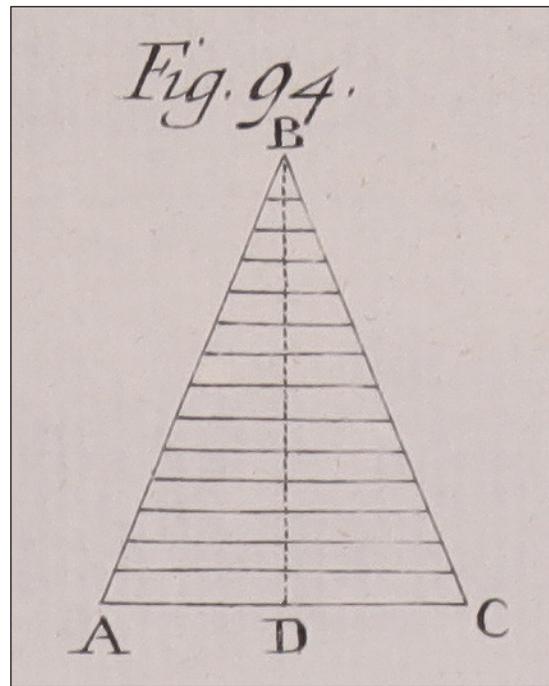


Fig. 11. José de Castañeda, *Tratado de Geometría*, lámina V, fig. 94, 1765). El triángulo ABC está formado por “infinitas líneas paralelas igualmente distantes”.

que utilizan los geómetras, los agrimensores o los albañiles y explica el trazado de paralelas y de perpendiculares.

El capítulo tercero es el más extenso del libro. En él, le dedica especial atención a las superficies planas y a su medida (planimetría). Merece prestar atención al uso que Castañeda hace del infinito en el cálculo del área de un triángulo. El infinito está presente al considerar al triángulo formado por una infinidad de líneas paralelas (fig. 11), que se corresponde con el número infinito de sumandos de una progresión aritmética.

El método que empleó Castañeda recuerda a los *indivisibles* de Bonaventura Cavalieri (1598-1647) y a la *aritmética de los infinitos* de John Wallis (1616-1703):

[...] y que todas estas líneas siendo igualmente distantes se exceden en una misma cantidad, se verá que todas componen una progresión Arithmetica de una cantidad infinita de terminos, de los cuales el primero es 0, cuya suma se expresa por la perpendicular BD. Pero como se encontrará el valor de este triangulo ó bien la suma de todas estas paralelas multiplicando la mayor, que es la base, por la mitad de la cantidad que expresa el número de los terminos⁶⁶.

⁶⁶ Castañeda, 1765b: 69.

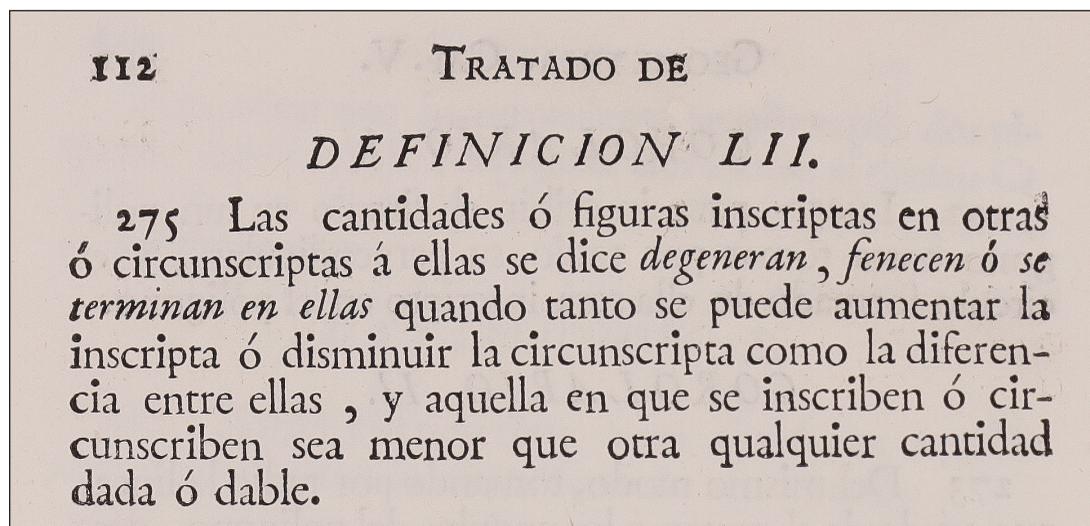


Fig. 12. Idea implícita de límite o convergencia, *Tratado de Geometría*, José de Castañeda, 1765: 112.

El capítulo cuatro explora las principales propiedades del círculo. En el capítulo siguiente se aborda la inscripción y la circunscripción de las figuras regulares dentro y fuera del círculo. Aquí nos encontramos con dos cuestiones destacables: la búsqueda de los tres polígonos regulares que permiten el teselado del plano⁶⁷ y una definición en la que se intuye de forma implícita el concepto de límite: las cantidades o figuras que *degeneran*, *fenecen* o *terminan* en otras (es decir, “*convergen a*”) (véase fig. 12).

Castañeda se basará en esta definición (*Definición LII*) para emprender el estudio de la degeneración de los polígonos regulares inscritos y circunscritos en el círculo y, de este modo, concluir que “un polígono que tenga una infinidad de lados nada difiere del círculo”⁶⁸.

El capítulo seis se adentra en la teoría de la razón y de la proporción de las figuras planas. Castañeda, cuando trata de la razón entre la circunferencia del círculo y su diámetro, cita —al igual que lo hace Tosca en su *Compendio Mathematico*— a Arquímedes, Adriano Mecio y Luís de Ceulen⁶⁹, y de este último afirma que su razón es “la que más se aproxima”⁷⁰.

En el séptimo, se ilustra el uso y la práctica de la plancheta y el grafómetro. El octavo capítulo se centra en la transformación de las figuras planas y en la división de las figuras rectilíneas, finalizando con una relación de las medidas que existen. El noveno se dedica al estudio de los sólidos y de la razón entre ellos. En el capítulo final, quizá el más breve del libro, Castañeda reflexiona sobre los cinco cuerpos regulares: tetraedro, cubo o hexaedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro.

⁶⁷ Castañeda, 1765b, Proposición LXXIII: 107.

⁶⁸ Castañeda, 1765b: 114.

⁶⁹ Ludolph Van Ceulen (1540-1610), matemático y profesor de aritmética en la Universidad de Leiden. Van Ceulen presentó los primeros veinte decimales del número π (pi) en su obra *Vanden Circkel*, en el año 1596.

⁷⁰ Castañeda, 1765b: 138.

El *Tratado de Geometría* se estructura, al igual que el *Tratado de Aritmética*, en axiomas, definiciones, problemas, teoremas, corolarios, escolios, problemas y ejemplos.

Sobre las posibles fuentes que utilizó Castañeda para componer sus dos tratados, sabemos que, en 1762, informó a la Junta⁷¹ de que todo lo había tomado de una serie de autores clásicos: “Wolfio, Bellidor, Desagullier, L’Abbe Tosca, Padilla y otros”. En referencia a estos “otros”, se puede avanzar que se han observado influencias de otras fuentes de las que damos dos ejemplos: *Elemens de geometrie ou de la Mesure du Corps, que comprennent tout ce qu’Euclide, en a enseigné: Les plus belles propositions d’Archimede & l’Analyse*⁷² de Bernard Lamy (1640-1715); e *Institutions de Géométrie, enrichies de notes critiques et Philosophiques sur la nature et les développements de l’Esprit humain*⁷³ de Jean-Baptiste de La Chapelle⁷⁴.

El *Tratado de Arithmetica* y el *Tratado de Geometria Teorica y Practica* se publicaron sin el nombre del autor, pues la Academia no permitió que los formadores de los textos se considerasen autores. Quizá esta circunstancia ha ocasionado que permanezca inédita la autoría de Joseph de Castañeda. De hecho, en el catálogo de la Biblioteca de la Academia, el impresor Joaquín Ibarra consta como autor en ambos ejemplares: *Tratado de Aritmética* (N.º de título: 54847, Signatura: C-126); y *Tratado de Geometría Teorica y Practica* (N.º de título: 54844, Signatura: C-1240).

TERCER INTENTO: EL CURSO MATEMÁTICO DE BENITO BAILS

En esta última sección se expondrán las aportaciones innovadoras de carácter europeo con las que contribuyó Bails al plan de 1759 para formar el curso matemático *Elementos*.

Como se ha mencionado en la introducción de este artículo, los textos de Castañeda y Villanueva fueron desautorizados y suprimidos por la Academia. El duro dictamen⁷⁵ emitido fijó el final del intento de los arquitectos por formar el *Curso de Arquitectura*. En consecuencia, la tarea recayó en Bails en calidad de director de matemáticas. Así pues, la Academia le entregó una copia del plan de 1759 para que lo llevase a término.

Bails presentó a finales de 1769 dos planes: uno para un *Curso grande* o *Elementos de Matemática*; y otro, para un *Curso pequeño* o *Principios de Matemática*. En el *Plan del Curso grande* (véase fig. 13) ya se aprecian ciertas novedades con respecto al plan propuesto por la Academia. En efecto, Bails detectó importantes lagunas en los tres

⁷¹ Acta de la junta particular de 7 de noviembre de 1762, sig. 3-121: 130r.

⁷² *Elemens de geometrie* fue publicada en 1685 en París, Chez André Pralard; de esta obra se hicieron siete ediciones hasta 1758.

⁷³ *Institutions de Géométrie*, 2 vol., el primero de los volúmenes se publicó en 1746; el segundo, en 1757, ambos en París, Chez Debure i aîné, Pierre-Guillaume Simon.

⁷⁴ La Chapelle (c.1710-1792) colaboró junto con D’Alembert (1717-1783) en la confección de artículos de aritmética, geometría y del concepto de límite para la *Encyclopédie*.

⁷⁵ Véase el acta de la junta particular de 14 de abril de 1768, sig. 3-121: 325v-326r.

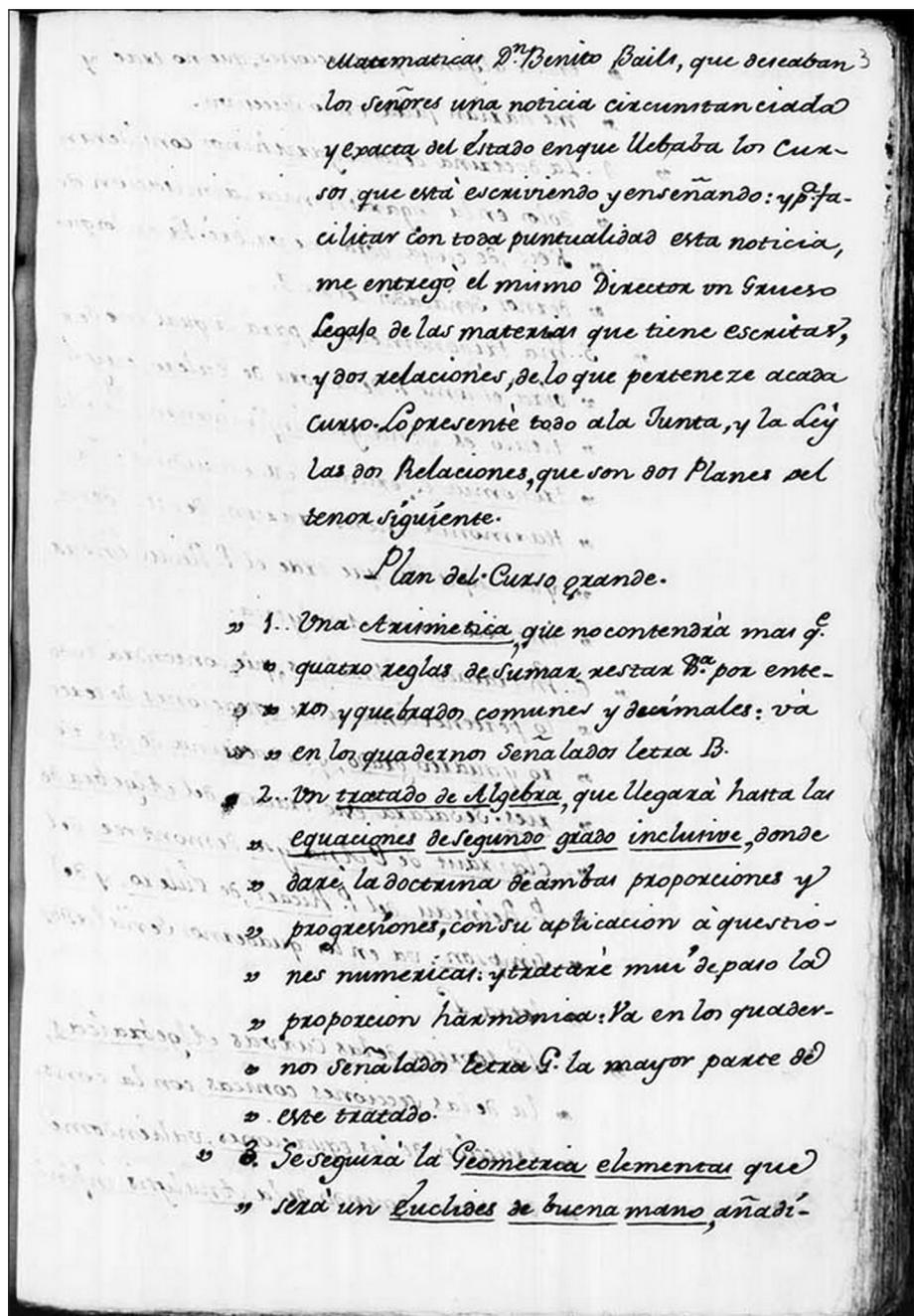


Fig. 13. Fragmento de *Plan del Curso grande* en el Acta de la junta particular de 14 de enero de 1770, Archivo RABASF, sig. 3-122: 3r.

cursos sugeridos como modelos: el de Tosca, el de Béliador y el de Wolff, según puso de manifiesto en su crítica a los cursos matemáticos europeos de la época⁷⁶.

⁷⁶ En el Prólogo General de la obra, incluido en el tomo primero de los *Elementos*, Bails realiza una crítica a diferentes cursos matemáticos europeos: franceses, alemanes, holandeses, italianos, ingleses y españoles (Bails, 1779: I-XVI).

El curso matemático *Elementos* siguió la tradición de los cursos de la época que, con carácter enciclopédico, agrupaban, además de las matemáticas *puras* —aritmética, geometría, álgebra—, aquellas disciplinas matemáticas que desde el siglo dieciséis incluían un nuevo rango de conocimientos, las consideradas matemáticas *mixtas* y *físico-matemáticas*, porque la *cantidad* se trataba en conjunción con la materia. Entre dichas disciplinas se encuentran la mecánica, la hidrodinámica, la arquitectura civil, la óptica, la geografía, la astronomía o la música.

Los *Elementos* es la obra más importante de Bails y dan una idea de la colosal tarea desarrollada por su autor las cerca de 7000 páginas contenidas en los diez tomos que componen los once volúmenes. El curso matemático se compone de diez tomos de los que los tres primeros están dedicados, según Bails, a la matemática *pura* o “*especulativa*”. El primer tomo consta de 549 páginas y versa sobre la aritmética, la geometría, la trigonometría plana y la geometría práctica; el segundo —con 518 páginas— está dedicado exclusivamente al álgebra; en él se ocupa de las operaciones algebraicas, de las ecuaciones y de la aplicación del álgebra a la geometría; aborda el concepto de infinito y sus propiedades e incluye la teoría de series infinitas y su aplicación al cálculo de logaritmos y al cálculo de las líneas trigonométricas. El tercer tomo —con 579 páginas— es el último de los dedicados a la matemática *pura* y trata de la doctrina de las curvas algebraicas, de las secciones cónicas, de los lugares geométricos; desarrolla el cálculo diferencial e integral (cálculo infinitesimal), resuelve ecuaciones diferenciales y finaliza con la trigonometría esférica.

Con el cuarto tomo da comienzo la parte dedicada a la matemática *mixta* o *práctica*. En él se explica la dinámica y la estática (534 páginas). En el siguiente tomo se exploran cuestiones de utilidad en el campo de la hidrodinámica y sus divisiones en hidrostática e hidráulica (604 páginas); el sexto se dedica a la teoría de la óptica y su práctica (624 páginas); el séptimo, a la astronomía (816 páginas); el octavo contiene varios tratados: astronomía física, cronología, geografía, gnómica, perspectiva y música especulativa (662 páginas).

El tomo noveno es el motivo y la justificación de formar los *Elementos*, contiene la arquitectura, pero por su extensión se dividió en dos volúmenes: la arquitectura civil (888 páginas) se desarrolla en el primero; y en el segundo, la arquitectura hidráulica (418 páginas). Y, por último, el tomo diez abarca más de lo que el simple título de *Tablas de logaritmos* pueda indicar, pues contiene una primera parte (188 páginas) con el título de *Origen y Doctrina de los Logaritmos*, quizá uno de los más completos desarrollos matemáticos de los métodos de cálculo de logaritmos de la época⁷⁷.

En suma, el contenido del curso supone un proceso de modernización de la matemática en la España del siglo dieciocho, pues se ocupa, entre otros, del infinito, de las series, del cálculo infinitesimal, de las ecuaciones diferenciales, de la doctrina de los logaritmos, de la teoría de las curvas algebraicas y de la teoría

⁷⁷ Véase Martínez-Verdú, 2019.

de las secciones cónicas. No en vano, Bails formó los *Elementos* a partir de más de un centenar de las mejores obras europeas pertenecientes a otros tantos autores.

Distintos estudios y tesis doctorales han hecho mención a los *Elementos* y descrito los volúmenes y los tratados que contienen cada uno de ellos; sin embargo, existe una falta de coincidencia y de corrección entre los datos que proporcionan los autores de dichos trabajos. Por ello, para finalizar este apartado, parece oportuno efectuar un breve análisis bibliográfico que clarifique cómo fue surgiendo una obra que tardó casi treinta años en publicarse completa, algunos de cuyos volúmenes aparecieron de forma póstuma.

Consultado el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la hemeroteca de la *Gazeta de Madrid* de la época (actual Boletín Oficial del Estado), podemos fijar, por primera vez, las diferentes fechas de cada volumen, una aportación novedosa que resumimos en la Tabla 2.

Tabla 2. Fechas de impresión, de publicación y de portada de los *Elementos*.

Tomos	Imp	Publ	Portada	Tomos	Imp	Publ	Portada
1, 2, 3	1772	1779	1779	8	1775	1799	1775
4	1773	1780	1780	9 (Parte 1)		1783	1783
5	1774	1780	1780	9 (Parte 2)		1790	1790
6	1775	1781	1781	10	1776	1787	1787
7	1775	1799	1775				

Por otro lado, el *Plan del Curso pequeño, que se ha de imprimir para enseñanza de los Discípulos de la Academia* se convirtió en *Principios de Matemática*⁷⁸, al que la mayoría de los historiadores de la ciencia y de la arquitectura consideran como un compendio de los *Elementos*. En su contenido inicial, pues se actualizaron en diversas ediciones posteriores, los *Principios* parecían estar dirigidos a discípulos que no necesitaban una formación superior, sino una más práctica y útil con la que desarrollar su oficio como agrimensores, delineantes, maestros de obras, oficiales o principiantes de las bellas artes.

ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

En este trabajo hemos analizado y aportado evidencias sobre las tres iniciativas que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando llevó a cabo, durante la segunda mitad del siglo dieciocho, para elaborar tratados matemáticos que proporcionasen una sólida base científica y técnica a sus discípulos. Las principales fuentes usadas para esta investigación han sido las actas de las juntas particulares y ordinarias que se conservan en el Archivo RABASF. El análisis efectuado nos lleva a realizar algunas reflexiones.

⁷⁸ Bails, 1776.

En primer lugar, podemos concluir que el cuaderno de Hermosilla consiste, en realidad, en una cartilla a la que no se puede dar entidad de tratado. Es una traducción de una parte de *Pratique de la Géométrie sur le papier et sur le terrain* de Leclerc. El cuaderno consta de unas pocas páginas de instrucciones útiles (recetas) para agrimensores con las que resolver problemas de medición y construcción, además de para delinear planos, pero resulta totalmente inadecuada para una enseñanza superior exigible a un aparejador o un arquitecto. Se enseña una geometría muy elemental orientada al dibujo en la línea del periodo fundacional de la Academia.

Caso distinto resulta el tratado de Rodríguez. Este cuaderno parece adaptarse a las necesidades que tenía la Academia y, como se desprende del título, es un texto eminentemente práctico. Sin lugar a duda, no se trata de una copia directa de otra obra, sino que Rodríguez estaba familiarizado con los textos de Euclides, Leclerc, Tosca y Bélidor, y elaboró su cuaderno mediante un proceso de selección, según criterios didácticos propios y de utilidad, por lo que el tratado puede calificarse de innovador y novedoso para la enseñanza de la geometría práctica. Aunque no debe olvidarse que Hermosilla y Rodríguez compartían una visión común: reducir al máximo la teoría y las demostraciones, es decir, evitar el rigor matemático en favor de proporcionar reglas prácticas (a modo de recetas).

Por otro lado, la obra de Castañeda fue, en nuestra opinión, menospreciada injustamente y condenada al olvido. Mencionada en la historia de la arquitectura, no siempre de forma acertada, ha sido ignorada por la historia de las matemáticas. Los manuscritos de Castañeda con las correcciones pedidas por los censores permanecen todavía inéditos en el archivo de la Academia.

Además, la formación francesa y la profundidad matemática de Castañeda se revelan por los conocimientos que demuestra y los autores que propone. Sus tratados se regían por un método y expuso ideas propias y novedosas sobre la enseñanza de las matemáticas, como, por ejemplo, el uso del infinito. No parece que Castañeda elaborase sus tratados haciendo una copia de otro curso, sino que más bien se apropió, en base a criterios didácticos y de utilidad, de los contenidos de varios textos publicados.

Por el contrario, con Bails se produjo un punto de ruptura en la concepción didáctica-cognitiva de los conocimientos científicos y técnicos que se imponían para la formación de cualquier oficio civil o militar. Obvió las recomendaciones de la Academia de seguir los cursos ya escritos y, con criterio propio, propuso una modernización de la matemática española basada en la selección de los mejores tratados europeos disponibles en la época. Indudablemente, conocía en profundidad los trabajos matemáticos publicados y los utilizó en la práctica.

Bails hizo una novedosa aportación al incorporar un tratado de álgebra que incluía las ecuaciones de tercer y cuarto grado junto con la doctrina de las series; asimismo, añadió la doctrina de los logaritmos, la teórica de las curvas algebraicas y la de las secciones cónicas; también desarrolló el cálculo diferencial e integral e incluyó un tratado de curvas mecánicas, igualmente, en arquitectura preparó un tratado de arquitectura hidráulica.

Con los cursos matemáticos de Bails, *Elementos y Principios de Matemática*, se materializó, por fin, el pretendido *Curso de Arquitectura*. Los dos cursos de Bails tuvieron una gran influencia en la enseñanza de las matemáticas hasta bien iniciado el siglo diecinueve. Fueron textos de referencia en Academias civiles, militares y náuticas, en Escuelas de ingenieros militares, en las Sociedades Económicas de Amigos del País, en los Reales Estudios de San Isidro, en los Seminarios de Nobles de Vergara o en el Instituto Asturiano de Gijón⁷⁹, además de servir de fuente a matemáticos posteriores y a profesores que elaboraban sus propios cursos. Podemos concluir que Bails compuso las obras de carácter enciclopédico más influyentes de la Ilustración española.

El análisis llevado a cabo muestra que el paso dado por la Academia en 1752, con el fin de elaborar un cuaderno de geometría práctica, culminaría, dos décadas más tarde, en el curso matemático de Bails, cuya aportación contribuyó al proceso de articulación de la producción científica y a la comunicación de la nueva matemática europea en la España del siglo dieciocho. Modernizó las matemáticas y su enseñanza, y situó a la Academia como uno de los centros docentes españoles más importantes de la época.

AGRADECIMIENTOS

Expreso mi agradecimiento y estoy especialmente en deuda con María Rosa Massa Esteve y con Antonio Linero Bas por sus acertadas observaciones y útiles sugerencias sobre el contenido y el uso del lenguaje. Agradezco también a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por la facilidad en el acceso a los distintos manuscritos y actas. Esta investigación está incluida en el proyecto PID2020-113702RB-I00: “Matemáticas, Ingeniería y Patrimonio: Nuevos Retos y Prácticas, XVI-XX” del Ministerio Ciencia e Innovación.

Mi agradecimiento a María del Carmen Utande, a Gloria Lozano y a Jorge Maier, por su amable atención e inestimable ayuda; y a los revisores/revisoras, por sus valiosas recomendaciones para mejorar el artículo

BIBLIOGRAFÍA

- Arenzana, Víctor (1988). *La enseñanza de las matemáticas en España en el siglo XVIII. La escuela de matemáticas de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, tesis doctoral. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Bails, Benito (1776). *Principios de Matemática*, 3 vols. Madrid: Imprenta de Joachin Ibarra.
- Bails, Benito (1779-1799). *Elementos de Matemática*, 11 vols. Madrid: Imprenta de Joachin Ibarra (Imprenta Vda. de Ibarra, tomos publicados desde 1787).

⁷⁹ Para mayor conocimiento sobre la influencia de los cursos de Bails puede consultarse: Arenzana, 1988; León / Sanz, 1994; Vea, 1995; Giménez, 1998-1999.

- Bédar, Claude (1968). “Don Benito Bails, Director de Matemáticas de la Real Academia de San Fernando desde 1768 a 1797. Su biografía, su ‘elogio’ y sus dificultades con la Inquisición”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 27, 20-50.
- Bédar, Claude (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Campo, Ángel del (1994). “Matemáticas en la Real Academia de las Tres Nobles Artes”. En: *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia. Exposición conmemorativa del 250 aniversario de su fundación*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, LXV-LXXV.
- Castañeda, Joseph (1765a). *Curso de Arquitectura Civil, para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando. Tratado de Aritmética*. Madrid: Imprenta de Joachin Ibarra.
- Castañeda, Joseph (1765b). *Curso de Arquitectura Civil, para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando. Tratado de Geometría Teórica y Práctica*. Madrid: Imprenta de Joachin Ibarra.
- Cuesta Dutari, Norberto (1985). *Historia de la invención del análisis infinitesimal y de su introducción en España*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Giménez, Enrique (1998-1999). “La exhalación de la muerte. La aportación del matemático Benito Bails a la polémica sobre los cementerios en el siglo XVIII”. En: *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 17, 113-146.
- Hermosilla, José (1750). “Compendio de la Geometría Practica”. En: Hermosilla, José: *Architectura Civil*, Roma, 30 de septiembre de 1750. Madrid: Biblioteca Nacional de España, Manuscrito Mss/7573, pp. 21-58. Existe copia con el título de “Practica de Geometria”, 1753, en el Archivo RABASF, Fondo General, Sección Estudios Artísticos, sig. 3-311-28, aunque asignado por error a Ventura Rodríguez.
- León, Francisco J. / Sanz, M. Virginia (1994). *Estética y Teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- Martínez-Verdú, Domingo (2019). “Los prólogos de los Elementos de Matemática de Benito Bails (1731-1797)”. En: *IV Jornadas Doctorales Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia*, Murcia: Universidad de Murcia, 816-821.
- Massa-Esteve, M. Rosa / Roca-Rosell, Antonio / Puig-Pla, Carles (2011). “‘Mixed’ mathematics in engineering education in Spain: Pedro Lucuce’s course at the Barcelona Royal Military Academy of Mathematics in the eighteenth century”. En: *Engineering Studies*, 3:3, 233-253.
- Navascués, Pedro / Utande, M. del Carmen (2005). “Breve noticia histórica de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Estatutos y Reglamento: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: La Academia, 11-29.
- Quintana, Alicia (1983). *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid: Xarait.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752). *Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura, y Architectura, con el nombre de S. Fernando, fundada por el Rey nuestro señor: celebrese el dia 13 del mes de junio de 1752. Siendo su Protector el Exmo. Sr. D. Joseph de Carvajal, y Lancaster, Ministro de Estado, etc. Quien dedica esta Relacion à S.M. que Dios guarde*. Madrid: en casa de Antonio Marín.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2019). “De la utopía a la academia. El tratado de Arquitectura Civil (1750) de José de Hermosilla”. En: Rodríguez, Delfín, *Ensayos sobre Historia de la Arquitectura del siglo XVIII en España. Tradiciones hispánicas y modelos europeos*. Madrid: Ediciones Complutense, 267-311.
- Sambricio, Carlos (1986). *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Instituto de Estudios de Administración Local.
- Tosca, Tomás V. (1707-1715), *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias mas principales de las Ciencias, que tratan de la Cantidad*, 9 vol, Valencia: Antonio Bordazar.
- Vea, Fernando (1995). *Las matemáticas en la enseñanza secundaria en España (s. XIX)*, vol. 1, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 151-155.

LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE MARTÍN, MICAELA Y CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE

THE ARTISTIC ACTIVITY OF MARTÍN, MICAELA AND CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE

Myriam Ferreira Fernández
Universidad Internacional de La Rioja
myriam.ferreira@unir.net
ORCID: 0000-0002-5782-5033

Recibido: 05/09/2022. Aceptado: 19/06/2023

Cómo citar: Ferreira Fernández, Myriam: "La actividad artística de Martín, Micaela y Concepción Fernández de Navarrete", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 124 (2022): 67-87.

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

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.64>

Resumen: En este artículo se quiere poner de relieve la actividad artística, como aficionados, de Martín Fernández de Navarrete, uno de los secretarios con más prestigio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y de sus hijas Micaela y Concepción Fernández de Navarrete, académicas de honor y de mérito en esta misma Academia. Se investiga la formación artística de Martín, se aportan datos biográficos inéditos sobre sus dos hijas y se analizan artísticamente las obras realizadas por los tres.

Palabras clave: *Martín Fernández de Navarrete; Micaela Fernández de Navarrete; Concepción Fernández de Navarrete; mujeres pintoras; siglo XIX, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.*

Abstract: The aim of this paper is to highlight the artistic activity, as amateurs, of Martín Fernández de Navarrete, one of the most prestigious secretaries of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, and his daughters Micaela and Concepción Fernández de Navarrete, honour and merit academics in the same Academy. The research provides new data on the artistic education of Martín, the biography of his daughters and the works realised by the three.

Key words: *Martín Fernández de Navarrete; Micaela Fernández de Navarrete; Concepción Fernández de Navarrete; women painters; XIX century; Royal Academy of Fine Arts of San Fernando.*

INTRODUCCIÓN

Martín Fernández de Navarrete y Jiménez de Tejada (1765-1844) fue una de las figuras más destacadas del mundo cultural español en la primera mitad del siglo XIX. A pesar de su formación como marino, Fernández de Navarrete llegó a desempeñar puestos destacados en muchas de las instituciones culturales del país: fue miembro de la Real Academia de la Lengua (1797-1844), director de la Real

Academia de la Historia (1825-1844), escritor y divulgador. En el ámbito artístico, fue secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1815 hasta 1834, pintor aficionado y amigo personal de muchos de los artistas que estaban relacionados con la Real Academia. Además, dos de sus hijas, Concepción y Micaela, también fueron pintoras y llegaron a ser admitidas como académicas de honor y de mérito de la Academia en 1821.

En este artículo, queremos acercarnos a la actividad artística de Martín Fernández de Navarrete, un aspecto menos estudiado que su actividad literaria, política o militar, interesándonos por cómo adquirió su formación artística y en qué contexto realizó su actividad pictórica. Por otro lado, uniremos también un análisis similar de la actividad de sus dos hijas y de las circunstancias de su nombramiento. En este caso, sin embargo, dado el desconocimiento casi total de sus vidas sobre ellas, se ha puesto un particular empeño en la búsqueda de datos sobre sus vidas que permitan entender la extensión y el contexto de sus realizaciones artísticas.

ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE MARTÍN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE

La biografía del marino riojano Martín Fernández de Navarrete es bien conocida gracias a las abundantes publicaciones dedicadas a su figura¹. En relación con el arte, también ha sido muy estudiada su actividad en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que él mismo resumió en su despedida, que tuvo lugar en la Junta General del 28 de diciembre de 1834². Esa actividad facilitó su relación con distintos artistas, algunos de los cuales realizaron retratos suyos que han llegado hasta nuestros días. En su juventud, fue retratado como capitán de navío en una pintura datada con posterioridad a 1799, de autor desconocido y conservada en el Museo Naval³. En escultura, en 1845, un año después del fallecimiento de Navarrete, el escultor Francisco Pérez del Valle realizó un busto del escritor en su madurez, cuyo original se conserva en la Real Academia de la Historia, y su vaciado en yeso, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴.

Pero el retrato más famoso posiblemente sea el que le realizó Vicente López en 1837, que quedó en propiedad de la familia. En él se representa a Navarrete también en la madurez, con uniforme y condecoraciones, apoyando su mano en varios tomos

¹ Entre otras, Fernández de Navarrete, 1844: 3. Fernández Duro, 1894: 500-546. Cañedo Fernández, 1982: 243-254. Anes, 1995: 61-73. Cáseda Teresa, 2000. Molina Martínez, 2008: 117-150. Astorgano Abajo, 2017: 527-584.

² Navarrete Martínez, 1999: 50. Sánchez Cantón, 1945.

³ González de Canales, 2002. Ver ficha de la pintura en <http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/registro.cmd?id=41036> [fecha de consulta: 5 de julio de 2023].

⁴ Azcue, 2004: 24 y 25. Ver ficha del vaciado en <https://www.academiacolectores.com/esculturas/inventario.php?id=E-279> [fecha de consulta: 5 de julio de 2023], donde también se remite a la documentación sobre la obra y al informe de la restauración que tuvo lugar en 2006.

encuadrados⁵. Del retrato se realizaron diversas copias por artistas como Bernardo López, Valentín Carderera (1846) o Francisco Díaz Carreño (1881), copias que se conservan en la Real Academia de la Historia, en el Museo Naval, donde hay hasta 5 retratos suyos, y en el Museo del Prado⁶. El retrato, además, se usó como base de al menos dos estampas distintas en la Biblioteca Nacional Española, una de ellas firmada por C. Marquerie y destinada al *Semanario Pintoresco Español*⁷ y la otra que podría ser la realizada por el también riojano Benito Ramón⁸. Por todo ello, sus rasgos fisionómicos, e incluso sus cambios a través de las distintas décadas, nos son bien conocidos.

Sin embargo, su condición de pintor aficionado ha sido menos difundida, incluso entre los autores que tratan de su relación con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁹. Posiblemente tenga que ver con el hecho de que, actualmente, solo conocemos una obra suya, que se conserva entre las colecciones de la Real Academia de San Fernando (fig. 1)¹⁰.

El cuadro es una miniatura (20 x 17 cm) que representa un retrato de Pedro Franco, viceprotector de la Academia durante los primeros años en que Navarrete fue secretario y buen amigo de este¹¹. El retrato fue hecho como un regalo particular a la familia de Pedro Franco y no fue hasta 1857, fallecidos tanto Franco como Navarrete, cuando la viuda de Franco donó la miniatura a la Real Academia de San Fernando. Tal vez por ese carácter privado se trata de una obra de calidad más bien escasa. Se opta por un estilo realista, sin concesiones a la idealización, pero el dibujo resulta seco y duro y los colores son terrosos y apagados, aunque sí se revela la simpatía del autor hacia el retratado.

A pesar de que se trata de una obra de poca calidad, resulta interesante al mostrar esa faceta de Fernández Navarrete como pintor aficionado. Y su existencia nos lleva a plantearnos dónde y cuándo pudo adquirir Navarrete la formación artística necesaria para realizar esta pintura.

Los relatos biográficos sobre Navarrete indican tres fases en su formación: en Calahorra, donde estudió gramática latina, en Vergara, donde se formó en el

⁵ Díez, 1999.

⁶ González de Canales, 1999: 18. González de Canales, 2002. Ver ficha del retrato de Díaz Carreño en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martin-fernandez-de-navarrete-copia/080a2ffd-e136-446f-8e33-bafca08fedef?searchid=3be78ac9-2865-2042-5665-23d323069e1a> [fecha de consulta: 5 de julio de 2023].

⁷ Ver fichas en <https://datos.bne.es/edicion/binp0000232659.html> y <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000031372&page=1> [fecha de consulta: 5 de julio de 2023].

⁸ Cantera Orive, 1950: 41.

⁹ Sánchez Cantón, 1945.

¹⁰ “Fernández de Navarrete, Martín / Pedro Franco” En: <https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0464> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023]. Ver *Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1884, Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid (en adelante, Archivo RABASF), sig. 3-62I: 46 v. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929: 96. Tormo, 1929: 104. Pérez Sánchez, 1964: 46.

¹¹ Sobre Pedro Franco y su interés por el arte, ver Navarrete Martínez, Esperanza (2009a).



Fig. 1. Martín Fernández de Navarrete: *Retrato de Pedro Franco*. Primera mitad del siglo XIX. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Seminario de Nobles de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, y en El Ferrol, en la Escuela de Guardamarinas, en la que ingresó en 1780. De ellas, pensamos que la primera donde recibió formación artística fue en el Seminario de Nobles de Vergara.

En efecto, entre la formación que los jóvenes recibían en este Seminario se encontraba el Dibujo¹². En esta disciplina, estaba previsto que los alumnos aprendieran a dibujar la figura humana, adornos y flores, paisaje, decoración y órdenes de arquitectura¹³.

¹² Chaparro Sainz, 2010: 319. Arpal Poblador, 1986: 9-20. Chaparro Sainz / Camino Ortiz de Barrón, 2015: 186-210. Gárate Ojanguren, 2008: 858-886.

¹³ Llombart Palet / Pellón González, 1998: 355. Ruiz de Ael, 1993: 204.

Sobre quién impartió esa formación al joven Martín Fernández de Navarrete, podemos aportar que en esos momentos el profesor era Miguel Antonio de Jáuregui, arquitecto y escultor. Jáuregui llevaba ya años asentado en Vergara, donde había sido hasta entonces profesor de la Escuela de Dibujo gratuita de esta localidad, también promovida por la Bascongada. En 1777, el mismo año que Martín acudía a Vergara, Jáuregui comenzó la docencia en el Seminario de Nobles. Aunque procedía de una familia de tradición artística que había desarrollado una gran actividad durante el periodo barroco, se había adaptado a las corrientes clasicistas en boga en esos momentos, siendo aprobado como arquitecto por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁴.

Con Jáuregui, por lo tanto, Navarrete se introdujo en los principios del dibujo. De la relación entre ambos tenemos un testimonio posterior proporcionado por José Vargas y Ponce. En una carta dirigida a Juan Agustín Ceán Bermúdez, mientras visitaba Vergara en 1803, Vargas comentaba: “de Jáuregui, sepa Vm. que este buen profesor (maestro de dibujo en Vergara), (...) por sus obras ha dejado nombre en la Rioja (como es natural haya dicho á Vm. nuestro Navarrete y los próceres de corachita)”¹⁵.

Si bien esta información nos acerca a la primera educación artística de Navarrete, faltaría por saber cómo adquirió la formación en colorido y empaste. Como en el caso de sus hijas, que analizaremos a continuación, es posible que recibiera clases de algún pintor o que fuera autodidacta. Por el momento, esta cuestión sigue estando abierta.

DATOS BIOGRÁFICOS DE MICAELA Y CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ DE NAVARRETE

Martín Fernández de Navarrete tuvo cuatro hijos de su matrimonio con Manuela de Paz y Galtero: Antonio Gervasio, Micaela, Concepción y María Luisa (fig. 2). Mientras que se conocen más datos de la vida de Antonio Gervasio¹⁶, de sus hijas solo se sabía que Micaela y Concepción habían sido nombradas académicas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1821¹⁷.

En este artículo podemos ofrecer un esbozo biográfico de ambas hermanas. Las dos nacieron en Madrid, donde sus padres se habían asentado tras su boda, y fueron, respectivamente, la segunda y la tercera hija del matrimonio, siendo el primogénito

¹⁴ Recarte Barriola, 1990: 95, 99, 221. Ruiz de Ael, 1993: 108, 166, 204, 367.

¹⁵ [Marqués de Seoane], 1905.

¹⁶ Chaparro Sainz, 2010: 320.

¹⁷ Ossorio y Bernard, 1883-1884: 231. Parada Santín, 1903: 61. Navarrete Martínez, 1999: 105-106, 307, 327. Coll, 2001: 96. Navarrete Martínez, 2009b y 2009c. Pérez Martín, 2020: 75, 78, 86 y 372. Izquierdo, 2013.

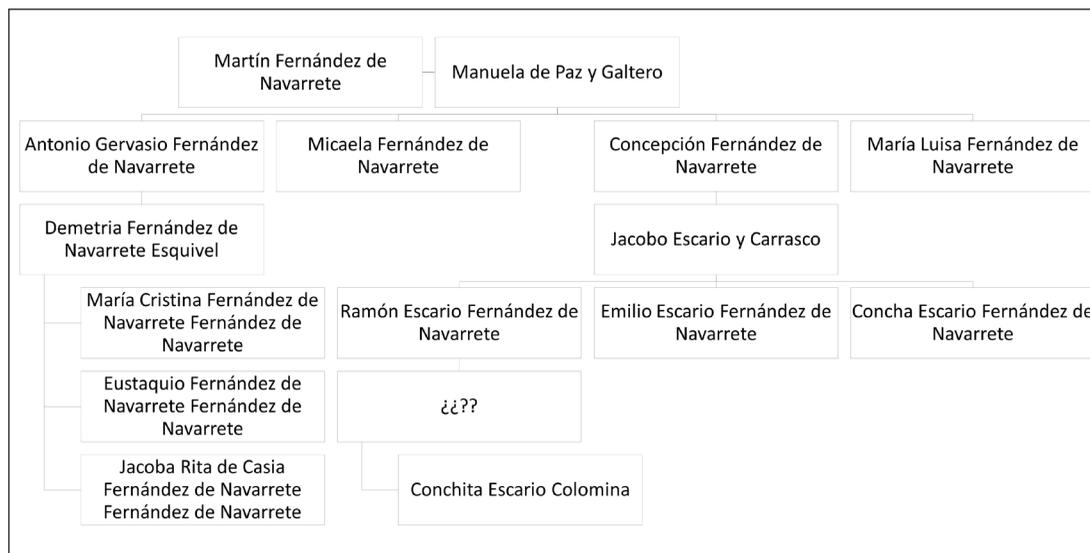


Fig. 2. Árbol genealógico de la familia Fernández de Navarrete.
Fuente: elaboración propia.

Antonio. Micaela nació el 29 de septiembre de 1799 y su hermana Concepción el 8 de diciembre de 1802. Fueron bautizadas en la parroquia de San Martín¹⁸.

No tenemos más datos de su infancia, salvo que, en 1808, al iniciarse la Guerra de la Independencia, Concepción, con solo 6 años, participó con su madre en la Junta de Buenas Patricias, realizando una camisa que se donó para los soldados españoles que luchaban contra los franceses¹⁹.

Salvo los años de la Guerra de la Independencia, que fueron muy complicados para la familia tanto desde el punto de vista político como económico²⁰, la infancia y la juventud de las dos jóvenes transcurrió en un ambiente acomodado, con una cuidada educación, que, al parecer, incluía la formación artística. Pedro Franco, el ya citado viceprotector de la Real Academia, aseguraba haber sido testigo de cómo Micaela y Concepción mostraban una “singular aplicación al dibujo y a las nobles artes”²¹.

Desconocemos cómo adquirieron ambas jóvenes esta formación artística. Lo habitual entre las jóvenes de buena posición era recibir esa educación en casa con un preceptor particular. Sin embargo, no tenemos datos sobre quién pudo haber sido su profesor de dibujo, ya que no se hace referencia a ningún maestro de las jóvenes, ni siquiera cuando se propuso su nombramiento como académicas, a pesar de que solía ser habitual que las jóvenes que exponían en la Real Academia señalaran

¹⁸ *Libro 50 de Bautismos*, Madrid, 29 de septiembre de 1799, Archivo Histórico Diocesano de Madrid, Madrid (en adelante, AHDM): 211 r. y v. *Libro 51 de Bautismos*, Madrid, 8 de diciembre de 1802, AHDM, Madrid: 348 r. y v.

¹⁹ *Diario de Madrid*, Madrid, 30/XI/1808: 598.

²⁰ Fernández de Navarrete, 1844: 3.

²¹ *Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas*, Madrid, 1819-1830, Archivo RABASF, sig. 3-88: fol. 63v-64r. (16 de septiembre de 1821).

quién era su maestro²². Otra posibilidad es que las jóvenes fueran autodidactas, algo bastante habitual, como señalaba hace ya tiempo Estrella de Diego²³.

En septiembre de 1821, ambas jóvenes, que en esos momentos contaban 21 y 18 años, quisieron participar en la exposición anual que celebraba la Real Academia²⁴, presentando dos dibujos cada una.

El 16 de septiembre, al finalizar la Junta Ordinaria de la Academia, el viceprotector, precisamente Pedro Franco, solicitó a Navarrete que abandonara la sala y, a continuación, propuso al resto de académicos el nombramiento como académicas de honor y de mérito de las dos jóvenes. Franco adujo tres razones: la buena acogida de sus dibujos en la exposición, tener un detalle con el secretario de la corporación y animar en su formación artística a otras jóvenes en similares circunstancias. Como los profesores confirmaron que se apreciaba mérito en los dibujos, los académicos aprobaron su nombramiento por unanimidad y llamaron a Navarrete para comunicarle la noticia, que agradeció profundamente²⁵.

Esta concesión del título de académicas a Micaela y a Concepción coincide con un progresivo aumento de la presencia de mujeres en la Real Academia de San Fernando: González Ramos señala que ya para 1808, entre los aficionados que participaban en las exposiciones de la Real Academia, el porcentaje de mujeres se situaba en el 56,79%, superior por tanto al de varones²⁶. Sin embargo, también es interesante que el nombramiento tuviera lugar en 1821, durante el Trienio Liberal, un periodo que retomó el deseo, ya expresado en algunos sectores durante la Guerra de la Independencia, aunque escasamente secundado, de un mayor protagonismo de las mujeres en la vida pública. Castells y Fernández subrayan cómo “la revolución de 1820 abrió un período en el que la formación y la educación política de ambos sexos se convirtieron en una prioridad”²⁷. Desdichadamente, el fin de este periodo supuso un nuevo freno a la educación cívica y a la participación política femenina.

La vida de ambas jóvenes parece un eco de este cambio en la situación política española. Tras el protagonismo alcanzado en la Academia con este nombramiento, las noticias sobre ellas desaparecerán, dejando el resto de sus vidas en las sombras, sin que hasta ahora se supiera el porqué de ese silencio.

En este artículo hemos recopilado información para poder trazar un esbozo de la actividad posterior de ambas. En el caso de Micaela, sabemos que en 1826, cuando sus padres hicieron testamento, ella todavía estaba soltera²⁸, y no hemos encontrado ningún testimonio que indique que llegara a contraer matrimonio. Parece ser que,

²² Ejemplos de esa práctica se citan en Navarrete Martínez, 1999: 100, 104 y 309.

²³ Diego Otero, 1986: 355-361.

²⁴ Navarrete Martínez, 1999: 307.

²⁵ El relato de su nombramiento está recogido en *Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas*, Madrid, 1819-1830, Archivo RABASE, sig. 3-88: 46 v. (16 de septiembre de 1821).

²⁶ González Ramos, 2020: 421.

²⁷ Castells / Fernández, 2008: 169.

²⁸ *Protocolos notariales. Pedro López y Blanco*, Madrid, 1826, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, sig. 22516: 356 r.-363 v.

cuando su padre enviudó, Micaela, igual que su hermana pequeña, María Luisa, quedaron junto a él ocupándose de su atención. De hecho, Martín hace referencia frecuentemente en su correspondencia a sus hijas como su principal compañía²⁹.

En 1844 falleció su padre, pero al parecer Micaela siguió viviendo en la residencia familiar con otros miembros de la familia³⁰. Poco después, en 1846, fue citada en la *Guía de Forasteros de Madrid*, en el listado de académicos de mérito y de académicos de honor³¹. Este es el último dato que tenemos de ella y desconocemos la fecha de su muerte.

Sobre su hermana Concepción, en cambio, hemos encontrado bastante más información. Poco después de su exposición en la Real Academia de San Fernando, en torno a 1822-1824, Concepción contrajo matrimonio con Jacobo Escario y Carrasco³², un joven militar muy comprometido con la causa liberal.

Escario había nacido en Orense y se había formado como militar en la academia de artilleros de Segovia, junto con sus dos hermanos, Ventura y Joaquín. Los Escario jugaron un papel destacado como líderes de la causa antifrancesa durante la Guerra de la Independencia (que les costó un encarcelamiento con el regreso de Fernando VII) y de la causa liberal durante el Trienio Liberal, durante el cual Jacobo llegó a ser nombrado jefe político de Burgos. A finales de 1822, fue relevado en el puesto y desapareció de la escena política. Es posible que fuera entonces cuando contrajo matrimonio con María Concepción Fernández de Navarrete³³. Sin embargo, sí que continuó con su carrera militar, siendo nombrado en 1834 secretario de la inspección de milicias provinciales³⁴.

Concepción y Jacobo tuvieron tres hijos: Ramón, Emilio y Concha Escario Fernández de Navarrete. Los dos hijos mayores siguieron los pasos de su padre en el ejército, formándose en la Escuela de Artilleros de Segovia y desarrollando una carrera brillante en el ejército español. Sin embargo, ambos jóvenes tuvieron un fin dramático. En 1855, Ramón falleció en Aranjuez debido al cólera, cuando contaba unos 30 años, dejando una hija, Conchita, huérfana. El otro hijo, Emilio,

²⁹ Molina Martínez, 2008: 134, 136-138. Tampoco María Luisa parece haber contraído matrimonio, a juzgar por la información proporcionada por la prensa al fallecer en 1876 (en: *Boletín Oficial de la Provincia de Madrid*, Madrid, 25-II-1876: 4).

³⁰ La vivienda de su padre, en la calle Valverde 26, siguió vinculada a la familia Fernández de Navarrete, a pesar de ser propiedad de la Real Academia de la Historia (en: *Diario de Madrid*, Madrid, 29-XI-1844: I; 30-XI-1844: I).

³¹ Imprenta Nacional, 1846: 278-280.

³² *Protocolos notariales. Pedro López y Blanco*, Madrid, 1826, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, sig. 22516: 357 v.

³³ Concepción debió contraer matrimonio hacia 1821, fecha de su participación en las exposiciones de 1821 y 1825, cuando nació su hijo Ramón.

³⁴ "Noticias diversas". En: *Diario Balear*, Palma de Mallorca, 29-IV-1834: 4. López Mata, 1966: 281, 285 y 294. Calvo Caballero, 2009. Podemos citar también que Jacobo Escario estuvo vinculado con personajes como el Empecinado o el cura Merino (López Mata, 1966: 281 y 285), que es uno de los personajes citados en la obra *Memorias de un hombre de acción: con la pluma y con el sable*, de Pío Baroja (Baroja, 1921: 145) y que su hermano estaba emparentado con Lacy por matrimonio (Calvo Caballero, 2009).

por su parte, fue asesinado el 22 de junio de 1866 durante la sublevación de San Gil, cuando ostentaba ya el rango de comandante³⁵.

De la única hija de Jacobo y Concepción, Concha, tenemos menos información. Solo sabemos que se hizo cargo de su sobrina Conchita cuando su hermano Ramón murió de cólera y posiblemente vivió con la niña y con su tía María Luisa, la última hija de Martín Fernández de Navarrete y hermana de Micaela y de Concepción. Las tres mujeres aparecen protestando por la supresión de colegios católicos poco después de la Revolución Gloriosa en 1868, mostrando una postura ligada a valores religiosos y conservadores³⁶. Y Concha y Conchita son citadas como las principales familiares de María Luisa en la esquela que anunciaba su fallecimiento, que tuvo lugar el 28 de enero de 1876³⁷.

Como se puede ver, las vidas de Micaela y de Concepción se ajustan a dos patrones muy habituales en el siglo XIX: el cuidado de los padres, en un caso y la atención al esposo e hijos, en el otro. En ambos casos, esta actividad dificultó su labor artística, frenando las esperanzas que había suscitado su nombramiento como académicas. En cualquier caso, los datos aportados permiten perfilar mejor la historia de ambas pintoras y compararla con la de otras artistas de la época que pasaron por situaciones similares.

LAS OBRAS REALIZADAS POR MICAELA Y CONCEPCIÓN PARA LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Aunque tradicionalmente se ha considerado que las obras que las dos jóvenes presentaron en la Real Academia de San Fernando en 1821 son las que se conservaron posteriormente en esa misma sede, la realidad es algo más compleja³⁸. Como ya hemos indicado, cada una presentó a la exposición dos dibujos. Sin embargo, parece ser que las obras no se depositaron en la Real Academia, ya que no aparecen recogidas en los inventarios ni de 1821 ni de 1824³⁹.

³⁵ Torres Sanz, 2013: 104. Cañete, 1859: 35, 226, 258 y 280. Ver también *El archivo militar*, periódico dedicado a promover los intereses del ejército, Madrid, 21-X-184: 8. *El Boletín del ejército*. Periódico militar oficial, Madrid, 8 de abril de 8-IV-1844: 1; 2-V-1845: 8. *El clamor público*. Periódico del partido liberal, Madrid, 2-IX-1847: 1. *Diario oficial de avisos de Madrid*, Madrid, 9-VI-1848: 1; 2-VIII-1863: 2. *La Nación. Eco de la revolución de julio*, Madrid, 11-VIII-1855: 3. *El Pensamiento Español. Diario Católico, Apostólico, Romano*, Madrid, 25 -VI-1866: 3.

³⁶ *El Pensamiento Español. Diario Católico, Apostólico, Romano*, Madrid, 31-X-1868: 1. Según una popular web de genealogía, tanto Concha, la hija de Jacobo Escario y Concepción Fernández de Navarrete, como su sobrina Conchita, hija de Ramón Escario, profesaron como salesas en Madrid (<https://gw.geneanet.org/lmvillaena?lang=en&pz=x&nz=luis+manuel+de+villena+cabeza&p=x&n=concepcion+escario+y+fernandez+de+navarrete> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023]). No se indica una fuente para poder cotejar esa información.

³⁷ *La Correspondencia de España*, Madrid, 27-I-1877: 4.

³⁸ Pérez Martín, 2020: 373.

³⁹ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1821. *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1824, Archivo RABASF, sig. 3-620.

No fue hasta 1829 cuando ambas jóvenes entregaron una obra cada una a la Real Academia, tal vez por haber participado de nuevo en la exposición organizada en ese año⁴⁰. Micaela presentó una acuarela que representaba a *Santa Inés*, pintada en 1829⁴¹, mientras que Concepción presentó, otra vez, un dibujo. Al no conocer los temas que se entregaron en 1821, no sabemos si se trataba de dos obras ya presentadas en la primera exposición (en el caso de Micaela, aplicando luego una aguada) o eran obras nuevas⁴². Estas obras sí que se incorporaron a los fondos de la Academia.

El dibujo de Concepción desapareció de esta institución en algún momento posterior a 1840, cuando se incluyó por última vez en un inventario. En cambio, la acuarela de Micaela se sigue conservando en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inventariada con el n.º 0503, aunque sin exponerse en las salas de esta institución⁴³. En marzo de 2021 fue restaurada por Judit Gasca Miramón⁴⁴.

ANÁLISIS ARTÍSTICO DE LAS OBRAS DE MICAELA Y DE CONCEPCIÓN

La *Santa Inés* realizada por Micaela Fernández de Navarrete, como ya indicábamos, es una miniatura de 25 x 21 cm pintada en acuarela (fig. 3). Representa a Santa Inés como una joven, casi una niña, acompañada de un corderito y delante de un sencillo paisaje. Los colores dan preferencia a los tonos pastel, como el ocre suave y el azul, con una gama más bien fría, poco variada y algo apagada.

⁴⁰ Para esta exposición, ver Navarrete Martínez, 1999: 308.

⁴¹ La inscripción al dorso indica: “Copiada por Micaela Frnaz. de Navarrete en 1829”.

⁴² Las obras fueron citadas en *Catálogo de las pinturas y estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1829 y Archivo RABASEF, sig. C-11126, p. 54. *Nota o razón general de los cuadros, estatuas, bustos y demás efectos que se hallan colocados en las dos galerías de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para la exposición pública de 1840*, Madrid, 1840, Archivo RABASEF, sig. 2-57-6: 17 v. y 24 v. A partir de esa fecha solo se cita la pintura de Micaela: *Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1884, Archivo RABASEF, sig. 3-621: 76 r. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929: 116. Tormo, 1929: 94. Pérez Sánchez, 1964: 49. En el inventario de 1884 la obra de Micaela fue citada incorrectamente como una *Divina Pastora*, recuperando el título correcto en 1929. Asimismo, en 1884, se publicaba la conocida obra de Ossorio y Bernard (1884: t. I, 231) quien, por confusión, citaba la obra realizada por Micaela como “una Concepción a la aguada” (tal vez una confusión con el nombre de su hermana). El error fue recogido por otros autores (Parada Santín, 1903: 61. Ibiza y Osca, 2004: 752).

⁴³ Podemos señalar que Tormo parece hacer referencia a otra obra de una Fernández de Navarrete en la Academia, al afirmar que una copia de la *Madonna McKintosh* de Rafael fue realizada por “Francisca Fernández de Navarrete” (Tormo, 1929: 102). Se trata de un error de este autor, ya que la obra fue realizada por Francisca Meléndez (“Meléndez y Durazzo, Francisca Efigenia / Virgen con el Niño —miniatura—”). En: <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0465> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023].

⁴⁴ Agradecemos a Laura Fernández Bastos su disponibilidad para permitirnos ver esta imagen y por facilitar información sobre su conservación y restauración. La obra se encuentra alojada en el Catálogo digital de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (“Fernández de Navarrete, Micaela / Santa Inés —miniatura—”). En: <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0503> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023]. La ficha incluye el informe de restauración de 2021.



Fig. 3. Micaela Fernández de Navarrete: *Santa Inés*, 1829. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Su delicadeza y dulzura suponen una herencia de los tratamientos tardíos de la pintura rococó, al igual que su rostro añorado y la preferencia por los tonos pastel. Sin embargo, también hay que añadir que este rostro infantil presenta un rasgo de verismo respecto a la historia de Santa Inés. Réau indica cómo, según los padres de la Iglesia latina, Inés habría muerto a los 12 años, una edad que coincidiría con la representación de Micaela, aunque según este autor, la mayor parte de los pintores la representan adulta. Los símbolos con los que aparece coinciden también con los que Réau le atribuye: cabellera larga, de color rubio, con un cordero blanco (el propio Réau indica que es frecuente que el cordero sea muy pequeño, “minúsculo”) y su vestidura blanca. En cambio, no tiene ninguno de los otros símbolos asociados a la santa: una hoguera, una espada y la palma de martirio⁴⁵.

⁴⁵ Réau, 1997: 112-113.



Fig. 4. Lorenzo Greuter: *Santa Inés*. Colección particular. Hacia 1650.
Fuente: Altomani & Sons, Milano.

La obra fue presentada a la Academia como una copia, y así se indica en una inscripción en la propia pintura. En concreto, el inventario de 1829 indica que se trataría de una copia “de escuela romana”. Sin embargo, no hemos logrado encontrar un cuadro original de escuela romana que pueda haber servido como modelo para esta copia⁴⁶. Además, la obra de Micaela muestra una cierta inmadurez y una gran imprecisión impropias de una obra de prestigio: basta fijarnos, por ejemplo, en la escasa calidad de la figura del corderito. No es de extrañar que cuando Elías Tormo reprodujo la anotación sobre la escuela romana, lo acompañara de un signo de interrogación⁴⁷.

⁴⁶ Queremos dar gracias a Raquel Gallego y, nuevamente, a Laura Fernández Bastos quienes, desde Italia una y desde la Real Academia de San Fernando la otra, han atendido nuestra consulta, también con resultado negativo.

⁴⁷ Tormo, 1929: 94.

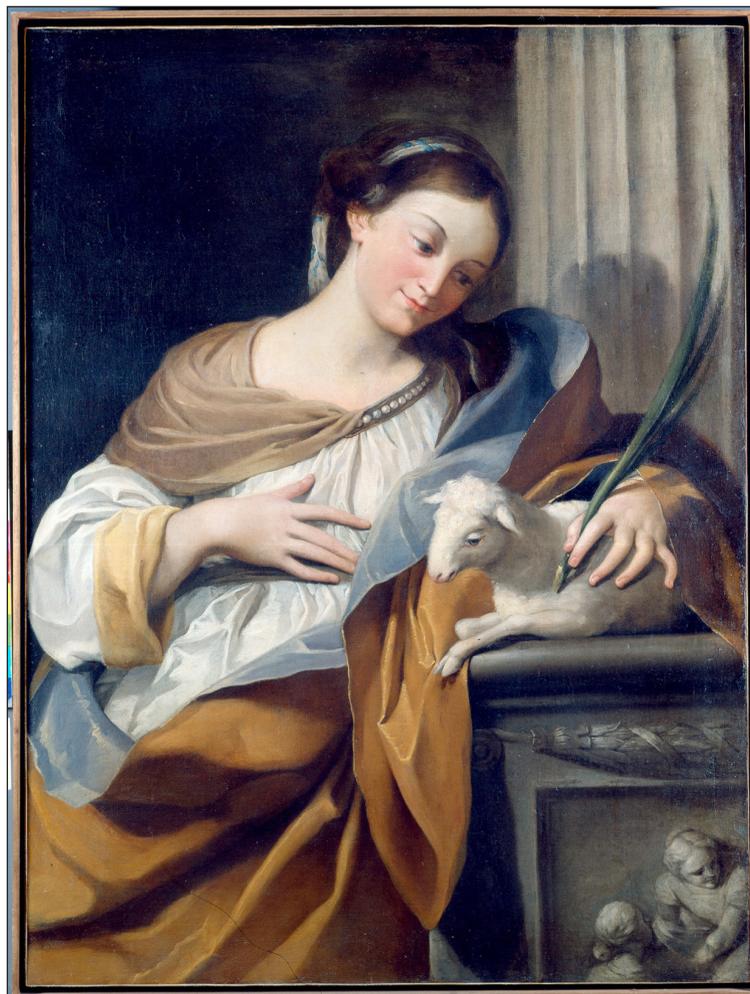


Fig. 5. Luigi Amidano: *Santa Inés*. Hacia 1620. Galleria Nazionale de Parma, inv. GN 134.

Sí que es cierto que la obra muestra diversas similitudes con otras imágenes de origen italiano que representaban a Santa Inés. Podemos citar, por ejemplo, una imagen de *Santa Inés* de la escuela italiana (fig. 4), atribuida recientemente a Lorenzo Greuter⁴⁸, similar a la representada por Micaela en su mirada hacia lo alto, la posición de la mano extendida, la ubicación del corderito y la gama de colores, u otra imagen realizada por Luigi Amidano (siglo XVII) (fig. 5), con quien comparte la posición del cordero y el pequeño tamaño del animalito, además de la mano apoyada sobre el pecho. Sin embargo, frente a todas estas obras, la pintura de Micaela muestra un aspecto más sencillo y algo ingenuo, menos finura en los

⁴⁸ La atribución a Lorenzo Greuter ha sido realizada por Massimo Pulini. Agradecemos a Altomani and Sons su permiso para la reproducción de esta imagen y el envío de la ficha con el estudio de atribución de la obra a Greuter.

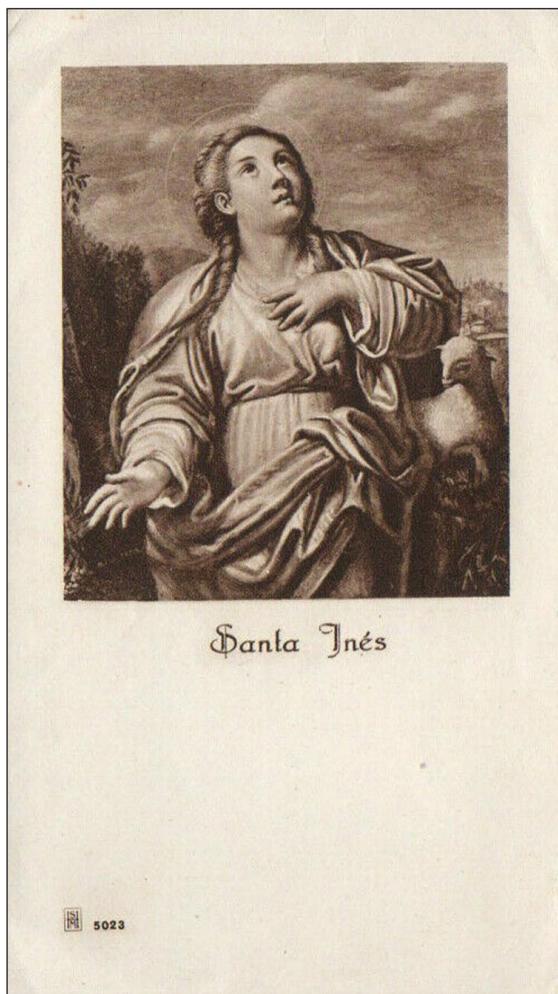


Fig. 6. Micaela Fernández de Navarrete (pintura), Huecograbado Santiago Mumbrú (fotograbado): *Santa Inés*. Primera mitad del siglo XX; propiedad de la autora.

detalles, menos delicadeza en la representación del paisaje y una imagen del cordero, como hemos indicado, mucho menos lograda.

Podemos indicar que esta obra de Micaela alcanzó una cierta difusión posterior, ya que sirvió como modelo para la creación de una estampa (fig. 6). A pesar de que carece de título o autoría, no cabe duda de que la estampa reproduce la acuarela de Micaela Fernández de Navarrete, por su absoluta fidelidad a la obra de la joven⁴⁹.

⁴⁹ Agradecemos a Javier Blas Benito quien, amablemente, nos ha ofrecido información sobre este grabado. Según sus impresiones, “no hay duda alguna de que la acuarela de Micaela Fernández de Navarrete fue reportada fotográficamente para obtener la estampa (...), aplicando una técnica de fotograbado. La identidad visual es tan obvia, que sólo podría conseguirse una matriz de impresión idéntica al modelo pictórico mediante procesos fotomecánicos”.

Según las iniciales que aparecen en la parte inferior, fue realizada por la empresa Huecograbado Santiago Mumbrú, una imprenta de gran prestigio, asentada en Barcelona⁵⁰.

Desconocemos por qué se escogió en concreto esta imagen para realizar una estampa. No hay constancia de que Huecograbado Mumbrú realizara un proyecto conjunto con la Real Academia de San Fernando para difundir fotograbados a partir de las obras de la institución, por lo que, según Javier Blas, es posible que o bien Huecograbado Mumbrú quisiera mostrar a la Academia su buen hacer para lograr futuros encargos o bien solicitar a la institución imágenes de santos para una serie de estampas religiosas⁵¹.

Respecto a la obra realizada por su hermana Concepción, se trataba, como hemos dicho, de un dibujo, que en este caso representaba a *Venus cortando las alas de Cupido*. Esta temática supone una reminiscencia de los tratamientos rococós. Como indica Elvira Barba, el tema de Cupido castigado había sido tratado por autores rococó como Boucher o Batoni, aunque la escena tenía también un aire levemente neoclásico, tanto por ser un tema mitológico como por relacionarse con la escena de *La venta de Cupidos* encontrada en la pintura pompeyana⁵².

Al no conservar la obra, no podemos saber si era original o si estaba copiada o inspirada por alguna otra obra anterior. Sí que podemos indicar que este tema había sido tratado por otros autores cuya obra pudo conocer Concepción, como Charles Le Brun (fig. 7)⁵³ o Salvador Mayol (fig. 8)⁵⁴. La obra de Le Brun fue muy difundida gracias a la estampa de la misma realizada por el grabador francés Antoine de Marcenay de Ghuy en 1763. En el segundo caso, es posible que conociera la obra por estar vinculada al ámbito académico (Mayol era alumno de la Escuela de Dibujo de la Lonja de Barcelona en 1813, cuando realizó esta pintura).

Por último, podemos aportar la posibilidad de que Concepción hubiera continuado con su actividad artística después de casada. El motivo es que se le ha atribuido otra obra: un escudo de monja conservado en el Museo Nacional de Historia de México. La atribución viene de Martha Egan, quien en su obra *Relicarios* indica: “In the collections of the Museo Nacional de Historia in Mexico City, numerous *escudos* are signed by painters about whom little is known: María Concepción Fernández Navarrete, José Santos Pensado, Tafalla and others”⁵⁵.

La obra atribuida era un escudo de monja, un medallón de carácter devocional llevado por algunas religiosas sobre su hábito. El tema no resultaría demasiado extraño, teniendo en cuenta la religiosidad de que dieron muestra, como hemos

⁵⁰ “Impresos publicitarios”. En: *La Gaceta de las Artes Gráficas del Libro y la Industria del Papel*, Barcelona, año 12, nº 8, I-VIII-1934: 26.

⁵¹ Nuevamente, agradecemos a Javier Blas su amabilidad y la información proporcionada.

⁵² Elvira Barba, 2008: 254.

⁵³ La pintura original se encuentra hoy en día en el Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.

⁵⁴ Ver información del catálogo digital de este museo en <https://www.racba.org/es/mostraroobra2.php?id=655> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023]. Sobre Salvador Mayol, Quílez i Corella, 1998: 26-43.

⁵⁵ Egan, 1993, 62.



Fig. 7. Charles Le Brun (pintura), Antoine de Marcenay de Ghuy (grabado):
Venus cortando las alas a Cupido, 1763. British Museum, inv. 1134057001.
© The Trustees of the British Museum.

dicho, otros miembros de su familia, como su hermana María Luisa, su hija Concha y su nieta Conchita. Sin embargo, no ha sido posible localizar la obra en el Museo Nacional de Historia de México⁵⁶.

⁵⁶ Hemos remitido la consulta al Museo Nacional de Historia de México, donde según Egan se encontraba ese escudo y nos han indicado que no han localizado la autoría de Concepción ni en este museo ni en la base general de inventarios del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. De hecho, según aseguraban, en el museo solo hay constancia de un escudo de monja, que representa *La Coronación de la Virgen*, y que está considerado como de autor anónimo del siglo XVIII. Agradecemos a Erandi Rubio Huertas, subdirectora técnica del Museo Nacional de Historia de México, la información proporcionada al respecto.



Fig. 8. Salvador Mayol: *Venus cortando las alas a Cupido*, 1813.
Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

CONSIDERACIONES FINALES

Este acercamiento a la actividad artística de Martín Fernández de Navarrete y sus hijas Micaela y Concepción supone una nueva aportación al tema de las obras de arte realizadas por aficionados en los siglos XVIII y XIX. Este tema, tratado recientemente tanto por González Ramos como por Molina, nos acerca a la importancia dada a la formación artística en esta época⁵⁷. Una época en la que “el conocimiento del arte y el ejercicio al menos del dibujo se habían establecido en numerosos ámbitos como requisitos imprescindibles de la alta educación”⁵⁸, en especial entre familias acomodadas y bien relacionadas, como era el caso de los Fernández de Navarrete.

⁵⁷ González Ramos, 2020. Molina, 2020.

⁵⁸ González Ramos, 2020: 421.

En el caso de Micaela y Concepción, el acercamiento resulta más interesante porque reconstruye gran parte de la biografía de ambas jóvenes, desconocida hasta ahora. Ambas, como otras mujeres de la época, desarrollaron una actividad artística pero no llegaron a ser artistas consagradas, permaneciendo gran parte de sus vidas en la oscuridad. Hoy sabemos que Micaela se centró en el cuidado de su padre, especialmente tras la viudedad de este, y que Concepción contrajo matrimonio con un militar, Jacobo Escario, dejando, no sabemos si por completo, la actividad artística para atender a su familia.

En este sentido, el trabajo no solo saca a la luz sus biografías, sino que aporta el contexto en el que tuvo lugar el nombramiento de ambas como académicas de honor y de mérito de la Real Academia de San Fernando. Por lo tanto, supone un reconocimiento a las mujeres cuya actividad artística empezó a ser reconocida entre los siglos XVIII y XIX. Este tema de las mujeres artistas es hoy en día una cuestión que está suscitando gran interés entre los historiadores del arte. Aunque hay publicaciones tempranas, como la obra de Parada Santín⁵⁹, el desarrollo más acusado tuvo lugar los años 80 y 90 con las publicaciones de Estrella de Diego y Pérez Sánchez, a los que siguieron Sauret y Smith, esta última centrada en el caso de la Real Academia⁶⁰. En los últimos años ha experimentado un gran auge con historiadores como Muñoz López, Lavín, Molina, Pérez Martín o Blasco Esquivias, entre otros⁶¹. La exposición *Invitadas*, celebrada en el Museo del Prado entre 2020 y 2021, ha contribuido a subrayar las contribuciones artísticas femeninas a lo largo del siglo XIX⁶². Aunque ni Micaela ni Concepción ejercerán su actividad artística con un carácter profesionalizante, los nuevos datos sobre ellas aportan luz sobre dos jóvenes que, por su “singular aplicación al dibujo y a las nobles artes”⁶³, se adscribieron al exiguo grupo de mujeres artistas en la España del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

- Anes, Gonzalo (1995): “Fernández de Navarrete, Académico de la Historia”. En: *Martín Fernández de Navarrete. El marino historiador (1765-1844)*. Madrid: Instituto de Historia y Cultura Naval, pp. 61-73.
- Arapal Poblador, Jesús (1986): “La formación científico-técnica en la sociedad estamental: a propósito del Seminario de Bergara (Guipúzcoa)”. En: Echeverría Ezponda, Javier / Mora Charles, Marisol de (coord.): *Actas del III Congreso de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias: San Sebastián. 1 al 6 de octubre de 1984*. San Sebastián: Editorial Guipuzcoana, pp. 9-20.

⁵⁹ Parada Santín, 1903.

⁶⁰ Diego, 1987. Pérez Sánchez, 1990. Sauret, 1996. Smith, 1997.

⁶¹ Coll, 2001. Muñoz López, 2009. Molina, 2012. Lavín, 2018. Pérez Martín, 2020. Blasco Esquivias *et al.*, 2021.

⁶² González Navarro, 2020.

⁶³ *Libro de actas de juntas ordinarias, generales y públicas*, Madrid, 1819-1830, Archivo RABASEF, sig. 3-88: fol. 63v-64r. (16 de septiembre de 1821).

- Astorgano Abajo, Antonio (2017): “Fernández de Navarrete, primer editor y biógrafo de Meléndez”. En: *Revista de estudios extremeños*, 73, 1 (extra), Badajoz, pp. 527-584.
- Azcue Brea, Leticia (2004): “Miscelánea Riosellana: Francisco Pérez del Valle”. En: *La Plaza Nueva: Asociación cultural amigos de Ribadesella*, 18, Ribadesella, pp. 20-29.
- Baroja, Pío (1921): *Memorias de un Hombre de Acción: 4. Con la pluma y con el sable*. Madrid, Rafael Caro Raggio.
- Blasco Esquivias, Beatriz, López Muñoz, Jonatan Jair y Ramiro Ramírez, Sergio (2021): *Las mujeres y las artes: mecenas artistas emprendedoras y coleccionistas*. Madrid: Abada Editores.
- Calvo Caballero, Pilar (2009): “Joaquín Escario Molina”. En: Anes, Gonzalo (coord.): *Diccionario Biográfico Español (edición digital)*. Madrid: Real Academia de la Historia. Disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/58888/joaquin-escario-molina> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023].
- Cantera Orive, Julián (1950): “Un pintor riojano de Pradillo de Cameros (Logroño)”. En: *Berceo*, 17, Logroño, pp. 675-696.
- Cañedo Fernández, Jesús (1982): “Martín Fernández de Navarrete, crítico literario, un joven marino y la literatura a finales del siglo XVIII”. En: Bustos Tovar, Eugenio de (coord.): *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, vol. 1, pp. 243-254.
- Cañete, Manuel (1859): *Poesías*. Madrid: Imprenta y Estenotipia de M. Rivadeneira.
- Cáseda Teresa, Jesús (2000): *Martín Fernández de Navarrete y la literatura de su tiempo*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Castells, Irene / Fernández, Elena (2008): “Las mujeres y el primer constitucionalismo español (1810-1823)”. En: *Historia constitucional: Revista Electrónica de Historia Constitucional*, 9, Oviedo, pp. 163-180.
- Chaparro Sainz, Álvaro (2010): *La formación de las élites ilustradas vascas: el Real Seminario de Vergara (1776-1804)* [Tesis doctoral]. Vitoria: Universidad del País Vasco- Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Chaparro Sainz, Álvaro / Camino Ortiz de Barrón, Igor (2015): “De Casa de pensión a Instituto de Segunda Enseñanza. La historia del Seminario de Vergara a través de sus alumnos (1776-1860)”. En: *Historia Social y de la Educación*, 4, 2, Barcelona, pp. 186-210.
- Coll, Isabel (2001): *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona: Centaure Groc.
- Diego Otero, Estrella de (1986): “Aprender a dibujar sin maestro: Los tratados de pintura del XIX y la educación femenina”. En: *Goya*, 192, Madrid, pp. 355-361.
- Diego, Estrella de (1987): *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra.
- Díez, José Luis (1999): *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Egan, Martha J. (1993): *Relicarios. Devotional Miniatures from the Americas*. Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- Elvira Barba, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- Fernández de Navarrete, Eustaquio (1844): “Necrología de D. Martín Fernández de Navarrete”. En: *Gaceta de Madrid*, Madrid, 12-X-1844: 3.
- Fernández Duro, Cesáreo (1894): “Noticias póstumas de D. José de Vargas Ponce y de D. Martín Fernández de Navarrete”. En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 24, cuaderno VI, Madrid, pp. 500-546.
- Gárate Ojanguren, María Montserrat (2008): “Las sociedades ilustradas en la España del XVIII. Economía y educación”. En: *XVII Coloquio de Historia Canario-Americana. V Centenario de la muerte de Cristóbal Colón*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 858-886.
- González de Canales, Fernando (1999): *Catálogo de pinturas del Museo Naval. Tomo I: Retratos de los reyes de España en la jurisdicción central de Marina*. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica.

- González de Canales, Fernando (2002): *Catálogo de pinturas del Museo Naval. Tomo III: Retratos de los oficiales particulares del cuerpo general de la Armada*. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica.
- González Navarro, Carlos (ed.) (2020): *Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España*. Madrid: Museo del Prado.
- González Ramos, Roberto (2020): “Nobles, damas, aficionadas y diletantes en las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1793-1808)”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 32, 2, Madrid, pp. 405-430.
- Ibiza y Osca, Vicent (2004): *Dona i Art a Espanya: Artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Imprenta Nacional (1846): *Guía de forasteros en Madrid para el año 1846*. Madrid: Imprenta Nacional.
- Izquierdo, Marcelino (2013): “Pintura riojana con un toque femenino”. En: *Diario La Rioja*, Logroño, 27-V-13. Disponible en <https://www.larioja.com/v/20130520/cultura/pintura-riojana-toque-femenino-20130520.html> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023].
- Lavín González, Daniel (2018): “Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española”. En: *Anales de Historia del Arte*, 28, Madrid, pp. 69-85.
- Llombart Palet, José / Pellón González, Inés (1998): “La formación científica recibida en el Real Seminario Bascongado por los estudiantes riojanos”. En: Español González, Luis (coord.): *Matemática y región: La Rioja: sobre matemáticos riojanos y matemática en La Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 343-368.
- López Mata, Teófilo (1966): “Burgos durante el periodo constitucional, de 1820 a 1823 (Conclusión)”. En: *Boletín de la Institución Fernán González*, 167, Burgos, pp. 279-301.
- [Marqués de Seoane] (1905): “Correspondencia epistolar entre D. José Vargas y Ponce y D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, durante los años de 1803 a 1805, existente en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia”. En: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 47, Madrid, pp. 5-60.
- Molina, Álvaro (2012): “Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 24, Madrid, pp. 79-92.
- Molina, Álvaro (2020): “Las exposiciones de la Academia de San Fernando. Espacios y prácticas de saber artístico y sociabilidad”. En: *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 30, Madrid, pp. 447-468.
- Molina Martínez, José Luis (2008): “Martín Fernández de Navarrete (1765-1844) y José Musso Valiente (1785-1838): una relación cultural y académica”. En: *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 32, Logroño, pp. 117-150.
- Muñoz López, Pilar (2009): “Mujeres españolas en las artes plásticas”. En: *Arte, Individuo y Sociedad*, 21, Madrid, pp. 73-88.
- 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.
- Navarrete Martínez, Esperanza (2009a): “Pedro Franco”. En: Anes, Gonzalo (coord.): *Diccionario Biográfico Español* (edición digital). Madrid: Real Academia de la Historia. Disponible en <https://dbe.rah.es/biografias/19607/pedro-franco> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023].
- Navarrete Martínez, Esperanza (2009b): “Concepción Fernández Navarrete”. En: Anes, Gonzalo (coord.): *Diccionario Biográfico Español* (edición digital). Madrid: Real Academia de la Historia. Disponible en <https://dbe.rah.es/biografias/22606/maria-concepcion-fernandez-de-navarrete> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023].
- Navarrete Martínez, Esperanza (2009c): “Micaela Fernández Navarrete”. En: Anes, Gonzalo (coord.): *Diccionario Biográfico Español* (edición digital). Madrid: Real Academia de la Historia. Disponible en <http://dbe.rah.es/biografias/22608/micaela-fernandez-de-navarrete> [fecha de consulta: 6 de julio de 2023].

- Ossorio y Bernard, Manuel (1883-1884): *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas.
- Parada Santín, José (1903): *Las pintoras españolas*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- Pérez Martín, Mariángeles (2020): *Ilustres e ilustradas. Académicas de Bellas Artes (ss. XVIII-XIX)*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1964): *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1990): “Las mujeres «pintoras» en España”. En: *La imagen de la mujer en el arte español: actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 73-102.
- Quílez y Corella, Francisco (1998): “Josep Cantallops i Salvador Mayol: dos exemples d’intercanvis artístics entre Catalunya i l’illa de Mallorca”. En: *Renaixement i Barroc. Col·lecionisme i mecenatge al Museu Nacional d’Art de Catalunya*. Mallorca: MNAC-CECiE, pp. 26-43.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1821): *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821*. Madrid: Imprenta de Ibarra.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1824): *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Tipografía artística.
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1929): *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Tipografía artística.
- Réau, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Volumen 4: Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Recarte Barriola, María Teresa (1990): *Ilustración vasca y renovación educativa: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca-Real Sociedad Bascongada de Amigos del País.
- Ruiz de Ael, Mariano J. (1993): *La ilustración artística en el País Vasco. La Real Sociedad Bascongada de Amigos del País y las Artes*. Vitoria: Diputación Foral de Álava - Arabako foru Aldundia.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier (1945): “Don Martín Fernández de Navarrete en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *Primer centenario de don Martín Fernández de Navarrete*. Madrid: Editorial de Magisterio Español, pp. 10-19.
- Sauret Guerrero, María Teresa (1996): *Historia del arte y mujeres*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Smith, Theresa Ann (1997): “Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. En: *La mujer en el arte español: VIII Jornadas de Arte*. Madrid: Alpuerto, pp. 279-288.
- Tormo, Elías (1929): *La visita a las colecciones artísticas de la Academia de San Fernando*. Madrid: Revista de la Sociedad Española de Excursiones.
- Torres Sanz, Luis Miguel (2013): “Las promociones de artillería española en números”. En: *Memorial de artillería 169/2*, Segovia, pp. 102-104.

PROYECTOS, PLANOS Y DIBUJOS PARA LOS JARDINES DE LOS PALACIOS DE LOS DUQUES DE VILLAHERMOSA EN EL SIGLO XIX

PROJECTS, PLANS AND DRAWINGS FOR THE GARDENS OF THE
PALACES OF THE DUKES OF VILLAHERMOSA IN THE 19TH CENTURY

Pilar Bosqued Lacambra
Investigador independiente
pcb.bosqued@gmail.com
ORCID: 000-0002-1291-7532

Recibido: 14/12/2022. Aceptado: 05/05/2023

Cómo citar: Bosqued Lacambra, Pilar, "Proyectos, planos y dibujos para los jardines de los palacios de los duques de Villahermosa en el siglo XIX", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 124 (2022): 89-112.

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

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.65>

Resumen: En el Palacio de Villahermosa de Pedrola (Zaragoza) se conservaban varios planos y dibujos realizados en el siglo XIX para los jardines de los duques de Villahermosa en Pedrola y en Madrid que se dan a conocer y se analizan en este artículo.

Palabras clave: *Pedrola, Laviña, Lussy, Mendoza, Carderera.*

Abstract: Several plans and drawings made in the 19th century for the gardens of the Dukes of Villahermosa in Pedrola and Madrid were kept in the Villahermosa Palace in Pedrola (Zaragoza) and are disclosed and analyzed in this article.

Key words: *Pedrola, Laviña, Lussy, Mendoza, Carderera.*

INTRODUCCIÓN

A principios del siglo XIX las familias aristocráticas¹ y acaudaladas disponían de posesiones con huertas, campos y jardines en las que quisieron introducir el estilo de jardinería paisajista inglés, la mayoría de las veces evolucionado hacia lo romántico y lo pintoresco, adaptado a la superficie del terreno que se prevenía, a

¹ El análisis de otros jardines del siglo XIX pertenecientes a la familia real, aristócratas y particulares excedería las normas de publicación de la revista y el propósito de este artículo.

su orografía, al clima, y a la localización de la finca, ya fuera en un medio rural, semiurbano o urbano.

Así, los duques de Villahermosa² desearon hermostrar algunos de sus palacios, casas palaciegas, palacetes, casas y propiedades siguiendo las modas imperantes en la Corte y decidieron construir o modificar los jardines en dos de los palacios de los que ahora se trata: el de Madrid, situado en la esquina de la Plaza de las Cortes con el Paseo del Prado³, actual Museo Nacional Thyssen-Bornemisza⁴, y el de Pedrola, con entrada principal por la Plaza de España del municipio, abierto hoy día a las visitas guiadas al público y a la celebración de eventos⁵.

En 1976, Juan José Junquera indicó que Du Lussy realizó para el jardín del palacio de Villahermosa en Madrid “numerosas acuarelas con proyectos para el jardín, que pasaba a convertirse en un ameno parque inglés con accidentes naturales y variados pabellones”, y que también había trabajado para Pedrola, donde se conservaban los dibujos⁶.

En efecto, en este último palacio zaragozano de Pedrola se localizaban unos planos coloreados, acuarelas y dibujos, a los que tuve acceso hace años por cortesía de la entonces duquesa de Villahermosa⁷.

Por otra parte, la consulta y el estudio de parte de la documentación que la familia Carderera⁸ conserva, y las publicaciones de José María Lanzarote Guiral / Itziar Arana Cobos⁹, José María Lanzarote Guiral¹⁰ y la de Manuel García Guatas¹¹, con imágenes y dibujos del palacio de Pedrola, han permitido conocer otros aspectos de los jardines y de las propiedades pedrolanas de los Villahermosa.

² Agradezco, *in memoriam*, a la XVIII duquesa de Villahermosa (1908-1996) la consulta y autorización respecto a los planos, dibujos y proyectos que ahora se divulgan.

³ El extenso conjunto que forma el eje del Paseo del Prado en ambos lados, con fuentes, el Parque del Buen Retiro, el Jardín Botánico, el Museo del Prado, el Museo Thyssen-Bornemisza (antes palacio de Villahermosa), el barrio residencial de los Jerónimos, y otros edificios y jardines aledaños ha sido incluido en el año 2021 por la UNESCO en la Lista del Patrimonio Mundial, categoría Paisaje Cultural: Paseo del Prado y el Buen Retiro, paisaje de las artes y las ciencias. Ver Patrimonio Mundial-UNESCO World Heritage Centre <https://whc.unesco.org> [última consulta mayo 2023]. Se le conoce igualmente como *Paisaje de la luz*.

⁴ <https://www.museothyssen.org> [última consulta, diciembre 2022].

⁵ <http://www.palaciodevillahermosa.com> y <https://www.pedrola.es> [últimas consultas, diciembre 2022].

⁶ Junquera, 1976: 37-38. Junquera exhortaba a que se consultara sobre Lussy la obra de Louis Hautecoeur “Histoire de l’architecture classique en France”.

⁷ En la actualidad, y a pesar de haber efectuado ciertas averiguaciones, se desconoce dónde se localizan los mencionados planos, acuarelas y dibujos. Agradezco, de nuevo, *in memoriam*, a la XVIII duquesa de Villahermosa (1908-1996) la consulta y autorización, así como a sus descendientes.

⁸ Agradezco a María Pilar Carderera (en adelante, MPC) la consulta y autorización. Parte de este fondo documental relacionado con Aragón ha sido publicado por Lanzarote / Arana, 2013; Lanzarote, 2016; 2019. Consúltense al respecto (ver bibliografía).

⁹ Lanzarote / Arana, 2013.

¹⁰ Lanzarote, 2017; 2019.

¹¹ García, 2017. Ver igualmente Bosqued, 2023b: 551-596.



Fig. 1. *VISTA DE LA CASA RUSTICA Y PAJARERA EN EL JARDIN DE EXMO S. DUQUE DE VILLAHERMOSA* dibujado por V. C. [Valentín Carderera] año 1817. Imagen cortesía María Pilar Carderera. Fotografía de la autora.

En esta ocasión, se publican los mencionados planos y dibujos que estuvieron en Pedrola y se analizan de forma somera, añadiendo algunos comentarios al respecto de los duques de Villahermosa, de los autores de los proyectos y otras vicisitudes.

LOS DUQUES DE VILLAHERMOSA: PROTAGONISTAS Y ARTÍFICES

Esta noble familia de vasta cultura y tan arraigada en Aragón dispuso la voluntad de adornar sus posesiones con jardines y fue, por tanto, el origen de los proyectos para los ajardinamientos de los que ahora se trata¹² (fig. 1).

Con toda probabilidad influyeron en la ideología previa de los jardines y de las edificaciones auxiliares y complementarias que querían construir, así como en algunas

¹² La figura 1 que se muestra en este artículo, dibujo de Carderera de 1817, se expuso en la Biblioteca Nacional con motivo de la exposición sobre Carderera y la reprodujo Lanzarote en la publicación de su catálogo (Lanzarote, 2019: 80-81). Lanzarote tituló el dibujo como *Jardín del palacio de Villahermosa, Madrid*. Ver, igualmente, Bosqued, 2023b: 551-596.

de las decisiones respecto a las plantaciones y siembras, y aportarían soluciones y modelos paisajistas y jardineros adquiridos en España y en el extranjero¹³.

El XII duque de Villahermosa, la duquesa viuda María Manuela Pignatelli y Gonzaga, quien tuteló a su hijo en su minoría de edad, el XIII y el XIV duque de Villahermosa, fueron destacadas personalidades en el panorama cultural y social de su época, en los ambientes diplomáticos europeos y en la Corte; realizaron numerosos desplazamientos, viajes y estancias fuera de España¹⁴, donde conocerían y disfrutarían de los jardines clasicistas franceses, de los jardines paisajistas tanto en Inglaterra como los primeros de ese último estilo realizados en Francia, y de jardines de estilos diversos en otros países.

Fueron protectores y mecenas del artista, pintor y escritor, también aragonés, Valentín Carderera Solano, considerado como “todo un personaje de la cultura española de su tiempo”¹⁵, quien se alojaba en la mayoría de los desplazamientos que efectuó por España en los palacios y casas de los Villahermosa¹⁶.

LOS PLANES, PLANOS Y DIBUJOS PARA LA HUERTA Y JARDINES DEL PALACIO DE PEDROLA DE VILLAHERMOSA

ANTECEDENTES

Son proyectos pensados para la huerta de los Villahermosa en Pedrola, pueblo situado a unos 30 kilómetros de Zaragoza capital y en la orilla izquierda del Canal Imperial de Aragón¹⁷, donde los duques de Villahermosa poseían la superficie de terreno adecuada para la grandiosa transformación en un jardín de una extensa huerta cerrada con tapias e inmediata al llamado palacio de Villahermosa.

En el Decreto de 9 de enero de 1976, por el que se declaró monumento histórico-artístico de carácter nacional el conjunto formado por el Palacio y la Iglesia de Pedrola¹⁸, se destacaban los episodios de la parte segunda del Quijote de la Mancha, de Miguel Cervantes, inspirados en las propiedades de los Villahermosa en Pedrola y Alcalá de Ebro¹⁹, reflejados en los capítulos XXX al LVII donde se menciona en varias ocasiones la palabra “jardín”. Con ese mismo espíritu cervantino publicó un álbum en 1905 la XV duquesa de Villahermosa con motivo del III

¹³ Ver Junquera, 2004: 58-69.

¹⁴ Consultar biografías: <https://www.dbe.rah.es> y <https://www.rae.es> [últimas consultas, diciembre 2022].

¹⁵ <https://www.dbe.rah.es> [última consulta, febrero 2022].

¹⁶ MPC; Lanzarote / Arana, 2013; Lanzarote, 2016; 2019; García, 2017; Bosquied, 2022: 549-586; Bosquied, 2023b: 551-596.

¹⁷ Consultar, si es necesario: <https://www.chebro.es> [última consulta, diciembre 2022].

¹⁸ Boletín Oficial del Estado, nº 41, 17 febrero 1976. Decreto 251/1976.

¹⁹ Cervantes, 1615.

Centenario de la edición del Quijote²⁰. Escribieron igualmente sobre el tema pedrolense y cervantino, entre otros muchos, Ricardo del Arco²¹, José Camón Aznar²² y Adolfo Castillo Genzor²³.

Con fecha de 1766 se redactó una “Información de D. Juan Pablo Azlor, Duque de Villahermosa, Conde de Luna y Guara sobre derecho de regar cierta Huerta en Pedrola” en donde se dice, entre otras cosas, que estaban “en el derecho, uso y posesión pacífica de regar como han regado y riegan dha Huerta y Jardín tomando el agua de la acequia de la referida Villa de Pedrola”. Varios de los testigos y arrendadores afirmaron que les constaba que inmediato al palacio de Pedrola había un “Jardín y Huerta” que se regaba con el agua de la acequia de Pedrola para el riego y cultivo de verduras, hortalizas y que en ocasiones estaba igualmente sembrada de trigo, cáñamo o lino. La huerta estaba a disposición de los Villahermosa y sus arrendadores, quienes tomaban el agua de la acequia de Pedrola²⁴.

No podemos pasar por alto la descripción de Antonio Ponz publicada en 1788 refiriendo que en Bonavia²⁵, otra posesión de Villahermosa junto a Pedrola, había “negrillos, fresnos, robles, chopos de Lombardía, plátanos de Oriente” y que “junto á su Palacio de dicha Villa de Pedrola hay un bosque de 6340 árboles de negrillos, fresnos, chopos de Lombardía y algunos de Canadá; pero no se cuentan algunos castaños de Indias, plátanos de Oriente, cinamonos, lilas y acacias, y un criadero de negrillos”. Igualmente relacionó las plantaciones de otras posesiones cercanas: sauces, chopos, árboles frutales (perales, camuesos, manzanos, albaricoques, ciruelas, almendros, higueras, nogales, membrilleras, granados), olivos, criadero de fresnos y muchos chopos de la tierra en las acequias. Añadió que la Sociedad de Amigos del País de Zaragoza promovía el fomento de plantaciones de árboles²⁶ (fig. 2).

Así las cosas, en la primera mitad del siglo XIX, los duques de Villahermosa decidieron transformar su gran huerta de Pedrola en un espacioso jardín en el que plantarían con toda probabilidad árboles de sus posesiones cercanas.

Entre la documentación manuscrita de Cardedera, con fecha de 1831, anotó que el 12 de noviembre salieron el duque de Villahermosa y él de Madrid para ir a Zaragoza y a Pedrola, adonde llegaron el viernes 16. Regresaron a Zaragoza, donde

²⁰ Villahermosa, duquesa de (publicado por), 1905. En las páginas 169, 171 y 173 se muestran fotografías de los actos que transcurrieron en la huerta ajardinada.

²¹ Arco, 1953: 191.

²² Camón, 1976: 88-90.

²³ Castillo, 1976: 49.

²⁴ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. Casas Nobles III. Villahermosa. Caja 1-2, legajo 13. La antigua acequia de Pedrola se surtía de aguas procedentes del río Jalón; a pesar de que pasase cerca el río Ebro no podían recurrir a él por problemas del desnivel del terreno. Ver punto 17.

²⁵ Ver García, 2019: 260-261.

²⁶ Ponz, 1788, 82-84. Constaba en la portada que era “Secretario de S. M. y de la Real Academia de San Fernando, individuo de la Real de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y Económica de Madrid, &”.



Fig. 2. Avenida principal de la huerta jardín del Palacio de Pedrola (Zaragoza), julio de 1991.
Fotografía de la autora.

pasaron la Navidad, y que después de Reyes, enero de 1832, retornó a Pedrola y escribió que “vino Laviña y se concluyó la traza de los jardines de S. E. &”²⁷.

Esto parece concordar con la copia con fecha de julio de 1839 de una relación de las obras y méritos de Matias Laviña en el fondo documental citado, y en el apartado en que se relaciona una “colección de varios planes ideales” donde se menciona, entre otros, una “Topografía del Jardín proyectado p^a el Excmo. Sr. Duque de Villahermosa en la Villa de Pedrola”²⁸.

Lo anotado, por explícito, denota que en aquel momento se culminó un trazado jardinero en Pedrola, en el que actuó, siguiendo lo escrito, Laviña (y probablemente Carderera), aunque desconocemos el alcance y el detalle del trazado y de las plantaciones.

Según publicó Jesús Martínez Verón, el arquitecto Matías Laviña Blasco (Zaragoza, 1796-Madrid, 1868), formado en Zaragoza, Italia y Madrid, fue académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1857. Entre sus varios trabajos, realizó en la “década de los años

²⁷ MPC. Consignó que salió bastante gente a recibirles al camino, entre ellos el administrador a caballo y tres hombres con escopetas.

²⁸ MPC.

30 del siglo XIX” el Palacio del Duque de Villahermosa en Zaragoza, así como el Palacio de los duques de Granada de Ega en Madrid, en 1851²⁹.

El oscense Valentín Carderera Solano (Huesca, 1796-Madrid, 1880), fue pintor, escritor, investigador, coleccionista, bibliófilo y estuvo “pensionado por el duque de Villahermosa, primo de Palafox, permaneciendo durante nueve años en Italia” desde el año 1822; fue académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1847³⁰.

Cayetano Rosell publicó, en 1877, que hacía pocos años que Valentín Carderera, al que calificó como “excelente académico y sabio artista”, había dirigido una nueva restauración en Pedrola³¹.

A ese respecto, en 1834, Carderera anotó que en julio huyeron de Madrid con el duque a Aragón por temor al cólera. Desde Épila llegaron al camino de Pedrola, donde esperaron en Bonavia³² hasta saber si el alcalde les permitía entrar; finalmente, entraron por el jardín y les permitieron ocupar las habitaciones del jardín, cenaron, pero al día siguiente tuvieron que salir hacia Zaragoza, donde pasaron la cuarentena³³.

A finales de septiembre de 1862, es decir, unos 30 años después de que Carderera escribiera a finales de 1831 que se había concluido el trazado del jardín, este estuvo de nuevo en Pedrola. Llegó el 29 de septiembre, cenó, durmió, se despertó, oyó misa, desayunó, tomó apunte de la planta del palacio, bajó a la huerta que encontró que estaba hermosísima y frondosa, almorzó y después salió en tren³⁴ para Zaragoza³⁵. En noviembre regresó una vez más a Pedrola en tren desde Zaragoza; en la estación le esperaba el carruaje para ir al palacio, donde le recibió Torres, quien le dijo que estaba el duque de Este. Al día siguiente, 3 de noviembre, salieron por la huerta con el duque y Torres, dieron una vuelta por la calle de los chopos y encontró que estaba todo hermoso y pintoresco y que después de comer y de descansar un poco dieron un gran paseo por un olivar de Villahermosa, hasta que llegaron a la casa nueva, donde descansaron; regresaron y por la noche estudió y rectificó el proyecto³⁶.

²⁹ Martínez Verón, 2001: 257.

³⁰ Ver <https://www.dbc.rah.es> [última consulta, diciembre 2022].

³¹ Rosell, Cayetano: “El Palacio de Pedrola”. *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 24 de abril de 1872, pp. 254-255.

³² Ver nota 25.

³³ MPC. Dijo Carderera que se fueron por la alarma que despertaron en los del pueblo y siguiendo las indicaciones del abogado.

³⁴ Ver <http://euroferroviarios.net> [última consulta noviembre 2022].

³⁵ MPC. Escribió Carderera que el duque de Villahermosa no estaba, que se acostó en la casa del duque ocupando el cuarto de la duquesita, y que el duque compró por indicación suya las columnas del palacio de Esmir que se demolió en la calle Mayor de Zaragoza para el de Pedrola.

³⁶ MPC. Carderera escribió que hacía “noche de luna hermosa”; que durmió muy mal por el café y el ruido del reloj, que ocupó el mismo cuarto donde estuvo el año anterior Mlle. de la Hyde, y que al día siguiente oyó misa y luego midieron las alturas de la sala y de la pared; después de almorzar, regresó a Zaragoza en tren.

Se deduce, por la descripción y la impresión expresada, que las plantaciones arbóreas fueron numerosas y que las siembras y plantíos efectuados, la vegetación floral, arbórea, arbustiva, ornamental y utilitaria, se desarrollaba en perfectas condiciones, exhibiendo el conjunto de la huerta ajardinada una gran frondosidad y belleza que confería al espacio la condición de pintoresco.

Este agradable ambiente lo reflejó Carderera en una de sus acuarelas, cuando escogió una vista del palacio de Pedrola tomada desde la parte de la huerta que muestra parte de un ajardinamiento y que fue publicada en 1905 por la XV duquesa de Villahermosa³⁷ y por Lanzarote y García Guatas³⁸.

En 1872 Rosell publicó que el “medio palacio, medio castillo” de Pedrola quedaba en parte oculto “entre los troncos y verdes ramas de empinados árboles” y que se salía a la huerta, a la que calificó de “vastísima”, y a los bosques descendiendo por una escalinata. Habló igualmente de los “deliciosos parques, bosques y jardines”, así como de “la extensión y magnificencia de los parques y jardines” y que la huerta terminaba “á poca distancia del canal imperial de Aragón”³⁹.

Ello indicaría que no se realizó el proyecto de compra de los terrenos cercanos, del que hablaremos a continuación, ni que la huerta y el proyecto de jardín se extendieron más allá de las tapias existentes. También que los árboles y la vegetación seguían desarrollándose con vigor.

Los duques debieron dar ciertas indicaciones previas para su deseado proyecto en Pedrola, pues los tres planos que llevan leyenda indican elementos comunes, tales como establos, gallineros, pajareras, fuentes, estanques, huerta ...

Del mismo modo, quizá debieron manifestar la intención de abrir la parte de la huerta más alejada al palacio y cercana al Canal Imperial de Aragón, incorporando más allá de la acequia de Pedrola que regaba la propiedad, una porción de terreno llamada “Las Algoras”, con la que se pensaba agrandar la huerta y abrir espacialmente la vista hacia el paisaje y a otras propiedades de Villahermosa.

Respecto al paisaje que rodeaba el palacio y la huerta de Pedrola, en la obra de Quadrado, de 1844, se definió a la población como amena, que descollaba “entre viñas y olivares” y que era el “lugar de los duques de Villahermosa”⁴⁰.

PLANO DE PROYECTO DE JARDÍN PARA EL PALACIO DE PEDROLA

Este plano, boceto o proyecto, que no refleja leyenda alguna, ni fecha, ni firma, se ciñe al espacio que comprendía la huerta cerrada de los Villahermosa sin mención alguna a la posibilidad de compra del terreno contiguo al otro lado del curso de agua de la acequia.

³⁷ Villahermosa, duquesa de, 1905: V.

³⁸ Ver Lanzarote / Arana, 2013; Lanzarote, 2017; 2019; García, 2017: 252-253, 256-257.

³⁹ Rosell, 1872: 254-255.

⁴⁰ Quadrado, 1844: 297 y 434. Ed. facsímil, 1984.

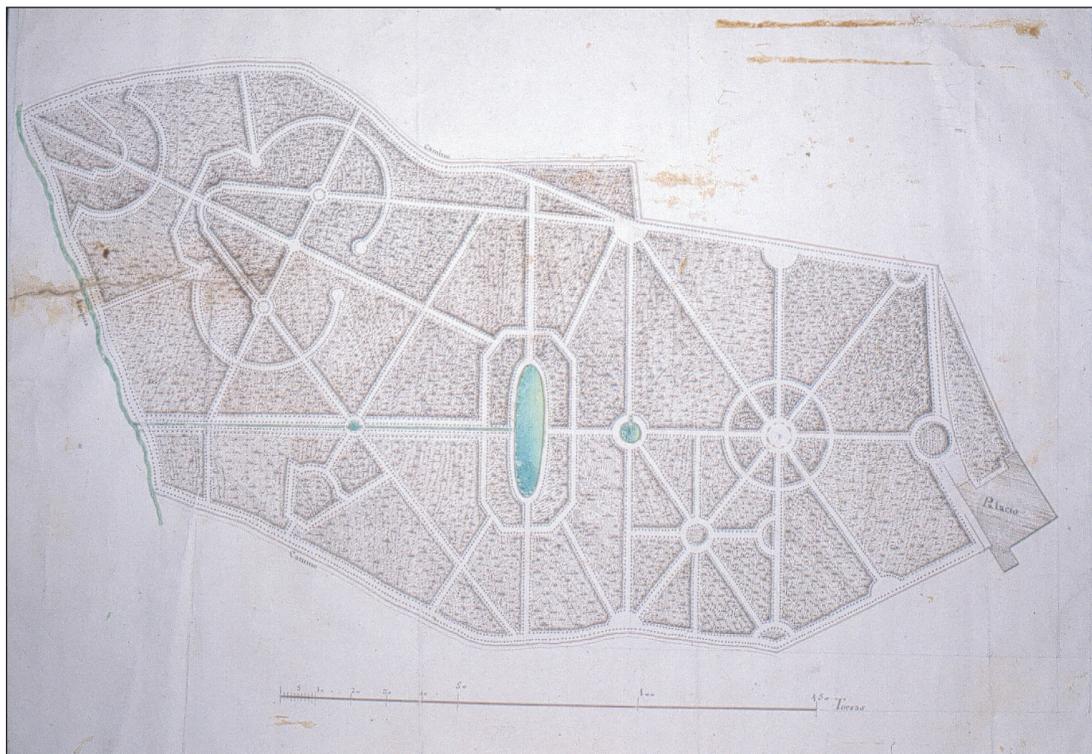


Fig. 3. Plano de un proyecto de jardín para el Palacio de Villahermosa en Pedrola [sin firma, sin fecha].
Imagen cortesía de la duquesa de Villahermosa. Fotografía de la autora.

Parece un dibujo esbozado en líneas generales. Su trazado es clásico, con influencias del estilo de jardinería clasicista francés, en donde destaca en el centro, aproximadamente, un gran estanque ovalado. Se compone de varios ejes rectilíneos dispuestos en diagonal, en aspa, en “pata de oca” (*patte d’oie*) interrumpidos por glorietas.

En el plano se indica la situación del palacio, de la acequia principal de la huerta, conocida como la de Pedrola, de dos caminos y de la escala en toesas. Así, puede leerse: *camino, camino, Acequia, Palacio, y Toesas* (fig. 3).

PLANO DE UN PROYECTO DE JARDÍN PARA PEDROLA

Otro de los planos, también sin fecha y sin firma visibles, respeta la posesión que había en ese momento, pero, aunque consideraba la posible anexión de terreno al otro lado de la tapia y del curso de la acequia de riego de Pedrola, no extendía el proyecto del jardín más allá de esos límites, sino que contemplaba ese espacio extramuros como un terreno “natural” donde crecía la vegetación propia de la ribera de la zona (fig. 4).

El trazado del proyecto del jardín muestra un diseño clasicista con un eje central principal y tres transversales secundarios que se unen entre sí a través de viales

en diagonal, formas mixtilíneas y rectilíneas, conformando glorietas y espacios secundarios variados. Incluye diferentes elementos arquitectónicos, como kioscos, pequeña capilla, gruta, invernadero, templete y elementos de carácter jardinero, ornamental y de recreo, tales como lago, laberinto vegetal con torre de observación, cabaña rústica, cenador o juegos gimnásticos.

En el plano puede leerse (según el original escrito):

Plano del Jardin. Ydeado sobre el perimetro de un terreno perteneciente al Exmo S.^{or} Duque de Villabermosa en su Villa de Pedrola, unidamente a otra porcion cuya adquisicion está proyectada

Yndicacion del Plano

A.B.C.D.E.F.A estension que en la actualidad pertenece al S.^{or} Duque

C.D.E.G.H. porcion llamada las Algoras que trata de adquirirse

- 1. Palacio existente al cual se añaden dos escalinatas para comunicación del jardin y se abre un paso transitable á los coches por medio de la bodega de aceite.*
- 2. Fuente para los usos domesticos de la familia cuya fuente está en direccion de la puerta principal del Palacio.*
- 3, 3, 3, & parterres ó eras destinadas al cultivo de flores y yerbas aromáticas.*
- 4, 4, 4, Andador tortuoso destinado al emparrado por estar mas á cubierto de los vientos septentrionales.*
- 5. Gruta con cascada y surtidores de sorpresa, en cuyo inmediato recinto está el Arca de aguas. Puede tambien hacerse un labadero en este mismo recinto.*
- 6. Ynvernaculo para plantas exóticas, mientras que la gruta puede servir en el invierno para depósito de los vasos de agrumos y demas tiestos de arboles enanos.*
- 7. 7. Casa de yeguas con su corral existente en el día.*
- 8. parte arruinada destinada para forrajes.*
- 9. parte que actualmente está sin cubrir destinada p.^a contener la cria por separado.*
- 10. Corral para dba. Cria.*
- 11. 11. Casa y corral para las Vacas.*
- 12. Lecheria.*
- 13. 13. Casa para Gallinas con su corral y Palomar.*
- 14. Picadero el cual puede servir tambien para baño ó natacion de los Caballos.*
- 15. Portada principal del Jardin, Casa de apeo y baños, abitacion para el guarda y escalera que conduce al puente colgado.*

Sigue la indicacion

- 16. Lago para contener peces con puente de comunicación á la isleta en que puede haber conejos, y aves acuaticas y una pajarera en el centro para volátiles de especie rara.*
- 17. Laberinto.*
- 18. Torre de donde se descubririan todas las encrucijadas del laberinto, y veleta con mostrador de vientos.*
- 19. Templo de Flora, ó cenador.*
- 20. Puerta que puede abrirse en comunicación del camino público.*
- 21. 21. Andador de Cipreses por convenir esta clase de árboles, a fin de impedir la vista en todo tiempo.*
- 22. Cabaña rustica que sirve para variar de objetos y para deposito de los instrumentos rurales.*
- 23. 23. 23. Plazas para recreo y juegos guimnasticos.*

24. 24. *& Sitios de reposo.*
25. 25. *Anfiteatro ó graderia semicircular espuesta al mediodia para contener los vasos de frutales enanos y los floreros, con un pequeño parterre, y fuentes para uso de dhas plantas.*
26. *Monumento ú otro objeto de curiosidad.*
27. *Gran parterre y paseo de los frutales tardios.*
28. *Plaza circular con atalaya o casa de espera en el centro para la caza con redes*
C. D. E. *Situación actual de la acequia madre de Pedrola.*
C. H. G. E. *Nuevo cauce que debería abrirse á dha acequia.*
29. *Capillita.*
30. *Pilares armados para apoyo de un puente proyectado.*
31. *Puertas que comunican á los caminos públicos, las cuales ya existen á poca distancia.*
32. *Venta de propiedad del S.^{or} Duque.*
Escala de Toesas

El plano descubre nuevas entradas y accesos principales y un predominio de la utilización de árboles de especies frutales y cultivos que denotan la importancia del carácter agrícola de la huerta, así como la explotación ganadera reflejada en gallineros, establos, corrales, vaquerías o lecherías.

PROYECTO: PLANO Y DIBUJOS DE DU LUSSY DE UN JARDÍN PARA PEDROLA

Un plano y tres dibujos coloreados están firmados por *Ed. du Lussy*. Según manifestó Juan José Junquera, Edouard du Lussy fue un arquitecto francés que fue “el último arquitecto de cierta importancia que intervino en la casa” de Villahermosa en Madrid⁴¹.

Por otra parte, consta en la página web redactada por Ruth Fiori, que Edouard Lussy (1788-1868) fue alumno de Charles Percier (1764-1838), que fue admitido en la *École des Beaux-Arts* en 1808, que trabajó como arquitecto del gobierno francés en España, donde construyó edificios públicos, que ejerció de arquitecto en la ciudad de París, que actuó como experto ante los tribunales galos, y que en 1841 ingresó en la *Société centrale des architectes français*⁴².

Plano de un jardín a la inglesa para Pedrola (Zaragoza)

El proyecto, firmado Ed. du Lussy en el plano, comprendía una casa nueva “a la italiana” y un jardín “a la inglesa”, además de incluir parte de otra propiedad que se situaba más allá del Canal Imperial de Aragón (fig. 5).

El proyectista trazó un diseño con dos espacios distintos. Uno, junto al palacio, con un trazado rectilíneo donde ubicó los estanques para el riego, huertas

⁴¹ Junquera, 1976: 37-38. Ver nota 6.

⁴² En <https://ch.s.fr>. Ruth Fiori [última consulta, noviembre 2022].

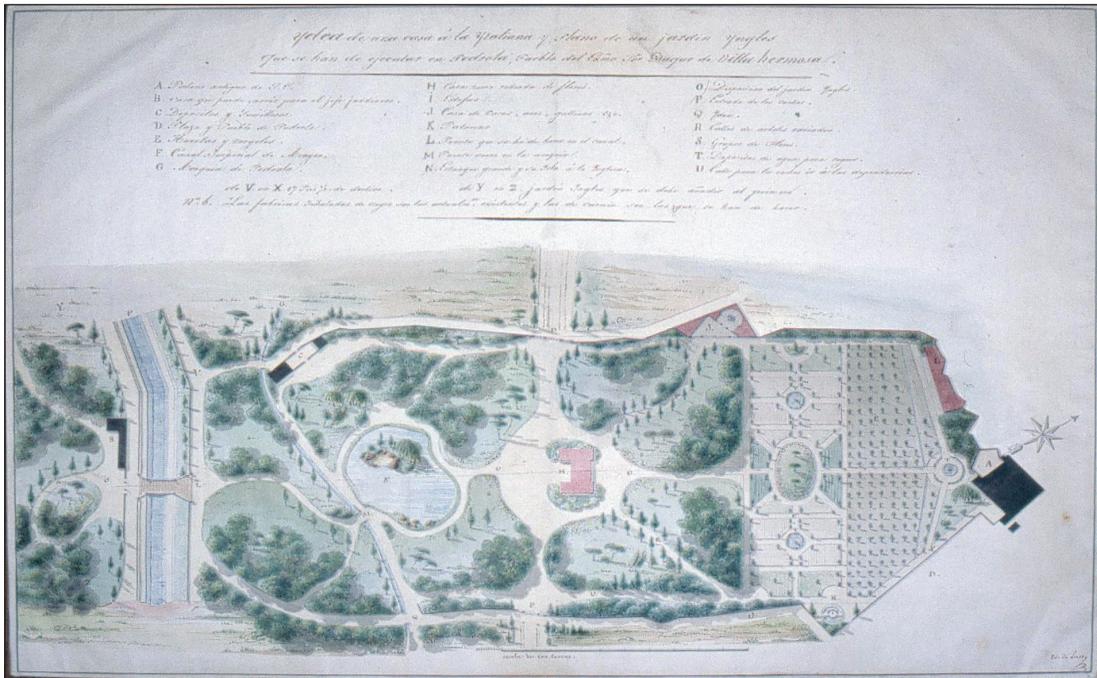


Fig. 5. Ydea de una casa a la Ytaliana y Plano de un jardin Yngles que se han de ejecutar en Pedrola, Pueblo del Exmo. Sor. Duque de Villa hermosa. [Firmado por] Ed. du Lussy. Imagen cortesía de la duquesa de Villahermosa. Fotografía de la autora.

y “vergeles”, el palomar, gallinero, invernadero y el establo de vacas, es decir, la parte práctica, agrícola y utilitaria de la huerta de la propiedad. Otro, a continuación, proyectado hacia la acequia de Pedrola y el Canal Imperial, compuesto por un “jardín inglés” basado en un trazado de líneas curvas con una nueva casa “a la italiana” en su centro, a la que se llegaba desde dos entradas principales para los carruajes de los duques. Desde esa nueva casa la panorámica se extendía hacia un gran estanque de agua de bordes regulares y curvilíneos con una isla “a la inglesa” que no está dispuesta en el centro, sino desplazada hacia un lateral, confiriendo a la composición acuática y paisajista un mayor dinamismo.

La memoria del plano indica lo siguiente (según el original escrito):

Ydea de una casa á la Ytaliana y Plano de un jardin Yngles que se han de ejecutar en Pedrola, Pueblo del Exmo. Sor. Duque de Villa hermosa.

- A. Palacio antiguo de S.E.
- B. Casa que puede servir para el jefe jardinero.
- C. Depositos y Semilleros.
- D. Plaza y Pueblo de Pedrola.
- E. Huertas y vergeles.
- F. Canal Imperial de Aragon.
- G. Acequia de Pedrola.
- H. Casa nueva rodeada de flores.

I. Estufas.
 J. Casa de vacas, aves, gallinas &
 K. Palomar.
 L. Puente que se ha de hacer en el canal.
 M. Puente nuevo en la acequia.
 N. Estanque grande y su Isla á la Inglesa.
 O. Disposicion del jardin Ingles.
 P. Entrada de los coches.
 Q. Idem.
 R. Calles de arboles variados.
 S. Grupos de Flores.
 T. Depositos de agua para regar.
 U. Calles para los coches ir á las dependencias
 De V en X 17 Pies $\frac{1}{2}$ de declive.
 De Y en Z jardin Ingles que se debe añadir al primero.
 N^a b Las fábricas señaladas de negro son los actualm^{te} existentes y las de carmin son las
 que se han de hacer.
 escala de 100 toesas.
 Ed. du Lussy [Firmado por]

El diseño destaca por la acertada distribución de los espacios que se abren al final hacia el paisaje e incluye el cauce artificial de agua corriente del Canal Imperial de Aragón⁴³, un proyecto impulsado por Ramón Pignatelli.

El autor dejó manifiesto que el proyecto de jardín obedecía al estilo de jardinería inglés, paisajista, aunque en este caso esté adaptado a la superficie casi llana de que se disponía, al clima y a las condiciones climáticas zaragozanas. Su deseo de abrir parte de las tapias denota que concibió el proyecto con la necesaria inclusión del paisaje de los alrededores y de las vistas desde el jardín hacia el exterior y viceversa, lo que implicaría quizá una importante pérdida de intimidad y la merma de las ganancias de la explotación agrícola.

Vista panorámica del jardín de la casa de Pedrola (Zaragoza).

El dibujo titulado *Vista de la casa y sus alrededores* muestra la zona del “estanque grande y su isla a la inglesa”⁴⁴ con la casa a la italiana que se debería construir siguiendo su proyecto (fig. 6).

El dibujo panorámico exhibe un ambiente romántico e idílico. Un estanque de bordes lisos y formas curvilíneas con una isla *a la inglesa*, es decir, con vegetación de aspecto natural y libre, rocas y pradera o césped. Sería posible que el estanque pudiera ser surcado mediante una embarcación ligera no reflejada en el dibujo.

⁴³ Ver nota 17.

⁴⁴ Bosqued, 2023b: 551-596.



Fig. 6. *Vista de la casa y sus alrededores.* [Firmado] *Ed. du Lussy.* Imagen cortesía de la duquesa de Villahermosa. Fotografía de la autora.



Fig. 7. *Casa de vacas, aves, gallinas, &c.* [Firmado] *Ed. du Lussy.* Imagen cortesía de la duquesa de Villahermosa. Fotografía de la autora.

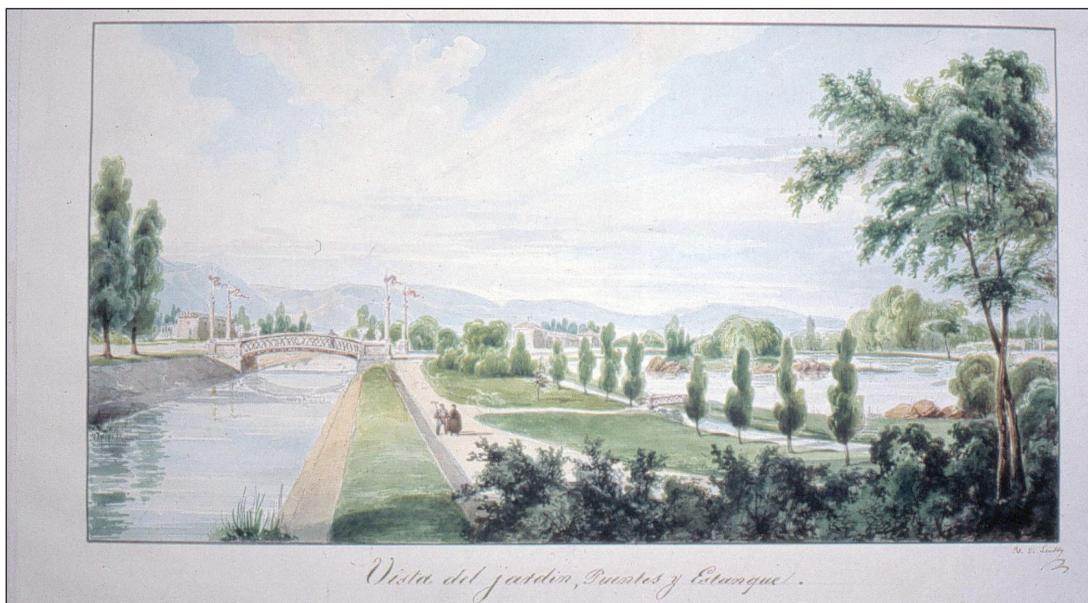


Fig. 8. *Vista del jardín, Puentes y Estanque*. [Firmado] Ed. du Lussy. Imagen cortesía de la duquesa de Villahermosa. Fotografía de la autora.

Vista del proyecto de la casa de vacas, aves y gallinero para Pedrola (Zaragoza)

Se trata de un dibujo del proyecto de la zona que limita la propiedad de la huerta murada con la calle del pueblo, donde Du Lussy representó y proyectó la *Casa de Vacas, aves, gallinas, &c*, es decir la vaquería, gallinero, pajarera y recinto para otras aves de corral. Se encontraba alejado del palacio, con toda probabilidad para alejar en la medida de lo posible los malos olores y sonidos indeseados (fig. 7).

Vista panorámica del jardín, con puentes y estanque para Pedrola (Zaragoza)

Este dibujo muestra una bella panorámica abierta titulada *Vista del jardín, Puentes y Estanque*. Exhibe una recreación bastante idealizada del proyecto del jardín, que incluía el Canal Imperial de Aragón por la izquierda y más allá, de nuevo a la izquierda, la franja de terreno que se proyectaba adquirir y que cerraría el límite de la intervención jardinera y de la propiedad (fig. 8).

La comunicación del jardín con la nueva parcela que se pensaba adquirir para aumentar la superficie del mismo resultaba accesible solamente a través de una nueva entrada utilizando un nuevo puente diseñado sobre el canal. Del mismo modo, la acequia de Pedrola que daba riego a la finca se atravesaba igualmente por otro puente, muchísimo menor en tamaño.

Al planear el derribo de parte de las tapias que cerraban la propiedad, el proyectista demuestra su voluntad de abrir la perspectiva y la panorámica de la huerta y del jardín, y pone en evidencia su deseo de desarrollar un concepto jardinero característico del paisajismo inglés, si bien en este caso se muestra ya en evolución hacia lo romántico y lo pintoresco y, evidentemente, adaptado al terreno de la huerta de Pedrola.

PLANO DE JUAN MENDOZA

Según Martínez Verón, el arquitecto Juan Mendoza ejerció en la provincia de Zaragoza y fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. Entre sus obras “se ocupó de la reforma del palacio de la duquesa de Villahermosa en Torres de Berrellén”, en Zaragoza, y fue “empleado en las obras del Canal Imperial de Aragón”⁴⁵. Mendoza trabajó igualmente en Zaragoza⁴⁶.

Mendoza indicó en la leyenda que ya se había empezado a marcar el nuevo arreglo de edificios, jardines y plantación, lo que unido a lo que escribió Carderera, en 1832, de que había llegado Laviña y que se trazaron los jardines, indicaría que hacia ese mencionado año de 1832 los jardines de Pedrola fueron o comenzaron a ser trazados.

En líneas generales, el proyecto estaba formado por un gran rectángulo limitado en su parte izquierda por el campo más allá de la acequia, cuyo dibujo deja en blanco, aunque indica que el duque lo pensaba adquirir. En caso de que fuera comprado ese terreno, Mendoza proyectó una gran terraza con verjas que facilitarían la vista del paisaje hacia el Canal Imperial de Aragón y a otras propiedades de Villahermosa en Bonavia⁴⁷, donde había, como ya se ha indicado, grandes plantaciones de árboles.

Mendoza ubicó la lechería, el establo de las vacas y el gallinero con charca para aves acuáticas en las zonas alejadas del jardín y separadas por muros, uno a la izquierda y otro a la derecha, teniendo por medio el extenso jardín proyectado.

Partiendo del palacio, del que se bajaba para alcanzar la huerta y el jardín, trazó un gran eje que recorría en su longitud la propiedad con una gran plaza circular en su centro y una casa de recreo ocupando el eje central longitudinal del círculo. Este eje quedaba atravesado en transversal y en toda la anchura de la huerta con paseos que conducían a las dos entradas laterales principales para los carruajes de los Villahermosa. La vista desde la casa de recreo se extendía, por una parte, hacia un diseño de parterres y bosquetes ordenados y rectilíneos con plazoletas, fuentes, estatuas con pedestales y obeliscos que terminaba en un sotobosque natural de ribera con el antiguo molinete y la derivación de las aguas desde la acequia de Pedrola, y por la otra, hacia las ordenadas plantaciones de árboles frutales, una plaza elíptica y un laberinto de intrincada planta curvilínea, de una sola entrada, que conducía a una plaza circular en su centro.

En la memoria del plano y en el plano (según el original escrito y colocando en orden vertical lo numerado) puede leerse (fig. 9):

Dibujo que representa el nuevo arreglo de edificios, jardines, y plantaciones que ya se ha dado principio á marcar en la Huerta del Excmo. Señor Duque de Villa=hermosa en su Pueblo de Pedrola con arreglo á las instrucciones dadas por S.E y su esplicación es como sigue.

⁴⁵ Martínez Verón, 2001: 304.

⁴⁶ Bosqued, 2023a: En: https://www.zaragoza.es/cont/paginas/medioambiente/bosque-zaragozanos/pdf/AAFF_ARTICULO_PARQUES_Web.pdf

⁴⁷ Ver notas 25 y 46.

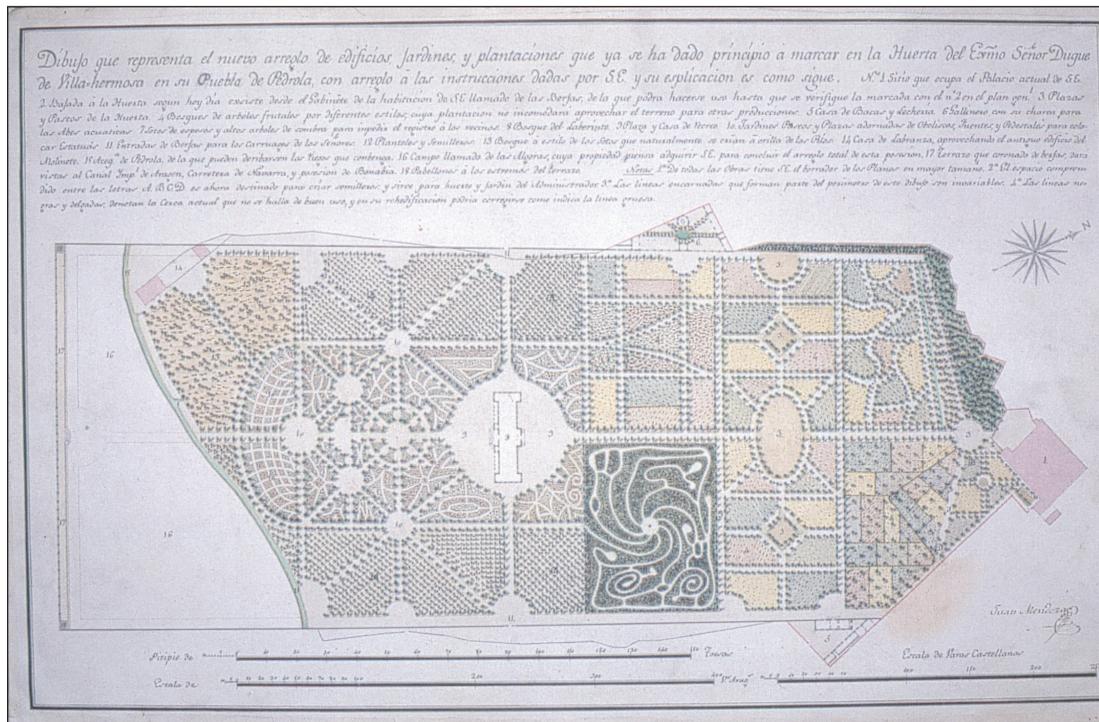


Fig. 9. Dibujo que representa el nuevo arreglo de edificios jardines y plantaciones que ya se ha dado principio a marcar en la Huerta del Excmo. Señor Duque de Villa-hermosa en su Pueblo de Pedrola con arreglo a las instrucciones dadas por S.E. [...]. [Firmado y rubricado] Juan Mendoza. Imagen cortesía de la duquesa de Villahermosa. Fotografía de la autora.

- Nº 1. Sitio que ocupa el Palacio actual de S.E.
2. Bajada á la Huerta según hoy día existe desde el Gabinete de la habitacion de S.E. llamado de las Berjas, de la que podra hacerse uso hasta que se verifique la marcada con el nº2 en el plan gen^l.
3. Plazas y Paseos de la Huerta.
4. Bosques de arboles frutales por diferentes estilos, cuya plantación no incomodará aprovechar el terreno para otras producciones.
5. Casa de Bacas y Lechería.
6. Gallinero con su charca para las Abes acuaticas.
7. Sotos de espesos y altos arboles de sombra para impedir el registro á los vecinos.
8. Bosque del Laberinto.
9. Plaza y Casa de recreo.
10. Jardines Paseos y Plazas adornadas de Obeliscos, Fuentes y Pedestales para colocar Estatuas.
11. Entradas de Berjas para los Carruages de los Señores.
12. Planteles y Semilleros.
13. Bosque á estilo de los Sotos que naturalmente se crían á orilla de los Rios.
14. Casa de Labranza, aprovechando el antiguo edificio del Molinete.
15. Aceq^a de Pedrola de la que pueden deribarsen los riegos que conbenga.
16. Campo llamado de las Algoras, cuya propiedad piensa adquirir S.E para concluir el arreglo total de esta posesion.

17. Terrazo que coronado de berjas, dará vistas al Canal Imp^l de Aragón, carretera de Navarra, y posesión de Bonabia.

18. Pabellones á los extremos del terrazo.

Notas

1^a De todas las Obras tiene S.E el borrador de los Planos en mayor tamaño.

2^a El espacio comprendido entre las letras A B C D es ahora destinado para crear semilleros, y sirve para huerto y jardín del Administrador.

3^a Las líneas encarnadas que forman parte del perímetro de este dibujo son invariables.

4^a Las líneas negras y delgadas y denotan la cerca actual que no se balla de buen uso, y en su rehedificación podría corregirse como indica la línea gruesa.

Juan Mendoza [Firmado y rubricado]

Escala de Varas Castellanas. Pitipie de Toesas. Escala de Vs. Arags.

BOCETO PARA EL JARDÍN DEL PALACIO DE VILLAHERMOSA EN MADRID

ANTECEDENTES

En el catálogo que se publicó en 1981, con motivo de la exposición sobre las casas y jardines nobles madrileños, Pedro Navascués Palacio indicó que la calle Marqués de Cubas se llamaba antes Jardines⁴⁸, luego Árbol del Paraíso, más tarde del Turco y que de una parte del antiguo y “extraordinario jardín” del palacio de Villahermosa se conservaban dos acuarelas “en el Archivo de los duques de Villahermosa”, que Navascués publicó en ese momento y que ofrecían “una “restauración”, proyectada o realizada, coincidente en sus rasgos fundamentales con el prototipo romántico”⁴⁹.

Carderera escribió en una cuartilla, encabezada con la fecha de 1832, *Retratos que empee de D. Marcelino Aragⁿ y Azlor y de su hermano D. Jose representados ambos en el jardín con una perrita*⁵⁰, en donde se ve la fachada de color rosado del palacio de Villahermosa que da al jardín, donde se aprecia un denso arbolado de sombra, con un árbol de tronco grueso blanquecino (¿un chopo o álamo blanco?), cipreses, arbustos varios y lo que se vislumbra y parece ser una parte de un conjunto de rocalla⁵¹.

En agosto de 1855 se publicó que con motivo del plano aprobado por el ayuntamiento madrileño de prolongar hasta el Prado la calle del Sordo (calle de Zorrilla) acababa de colocarse una elegante verja de hierro en toda la parte del

⁴⁸ En el plano *Topographia de la Villa de Madrid descrita por Pedro Texeira* [...] del año 1656 se puede ver la “Calle de los Jardines” que iba desde la calle de Alcalá a la plaza de las Cortes y varios jardines intramuros entre la mencionada calle de los Jardines y el “Prado de S. Geronimo”.

⁴⁹ Navascués, 1981: 120-122.

⁵⁰ Los hermanos Marcelino y José se llevaban un año de diferencia.

⁵¹ Consúltese Lanzarote, 2019: 78-79. Lanzarote reflejó el título de *Doble retrato del duque de Villahermosa y del conde de Sinarcas*. Incluyó igualmente un dibujo de Carderera con el fondo esbozado del jardín de Villahermosa en Madrid: *Composición para los retratos de los SS. Duques de Villahermosa y sus hijos*.

jardín de Villahermosa que correspondía a la nueva travesía⁵². En octubre se incidía sobre el hecho, divulgando la noticia de que se iba a construir un edificio magnífico en “el espacio que media en el frente del salón del Prado entre las casas que se construyen en el antiguo jardín de Villahermosa y el de Alcanices [...]”, y que las obras iban a comenzar pronto⁵³.

Incluyó Navascués los elementos del jardín “llamado inglés”, como eran el

estanque, puente rústico, cenador chinesco, portada de cañas, bosquetes, etc., todos ellos propios de la concepción romántica del jardín paisajista, al que prestarían su apoyo el casi medio centenar de cipreses allí crecidos [...] un camino cubierto, formado por arbustos y plantas entre los cuadros de flores, de plazoletas con laureles, y otros aspectos análogos [...] rica vegetación de este jardín, que sólo en árboles rebasaba aproximadamente el millar de ejemplares⁵⁴.

Entre ellos, a manera de resumen y según “la relación hecha por Sandalio de Arias”, olmos o álamos negros, lilas, jazmines, higueras, nogales, cipreses, árboles de la vida, laureles, lauros, perales, ciróleros, manzanos, granados de fruto, peonías, crisantemos de la China, girasoles, rosales variados, pasionarias, lirios, mejorana, y otras plantas perennes de flor y de adorno⁵⁵.

Añadió Navascués respecto al jardín que, “en vísperas de su desaparición”, las acuarelas de Du Lussy que se conservaban en el archivo de Villahermosa⁵⁶ y que publicó, ofrecían una “restauración”, ya fuera “proyectada o realizada”, que coincidían “en sus rasgos fundamentales con el prototipo romántico”, y relacionó morales negros, jeringuillas, lilas de Persia, tejos, acacias de quitasol, castaños de Indias, sóforas del Japón, carpes, flores de amor, aceres, catalpas, acacias de tres puntas, fresnos, codesos, parras, romeros, menta piperita, violetas dobles, hierba doncella, bupleurum, almendros, peralillos, hiedra, rosales, adelfas, filireas, “dahayas” y “plantas de pajarilla”⁵⁷.

EL BOCETO DEL JARDÍN DE VILLAHERMOSA EN MADRID

Este croquis o boceto, que complementa los dibujos publicados por Navascués, muestra la esquina del jardín, cerrado en su parte superior por la calle del Turco, que iba a ser prolongada a través del jardín de los Villahermosa, cortando el mismo en toda su extensión por la parte más alejada de la fachada del palacio. En el boceto (del que se transcribe lo escrito) se puede leer (fig. 10):

⁵² *La Esperanza*. Madrid, lunes 6 de agosto de 1855.

⁵³ *Diario oficial de avisos de Madrid*, jueves 18 de octubre de 1855.

⁵⁴ Navascués, 1981: 121.

⁵⁵ Navascués, 1981: 120-122. Incluyó nombres, las cantidades/unidades y la tasación realizada por Arias.

⁵⁶ Se desconoce dónde se localizan. Ver nota 7.

⁵⁷ Navascués, 1981: 120-122.

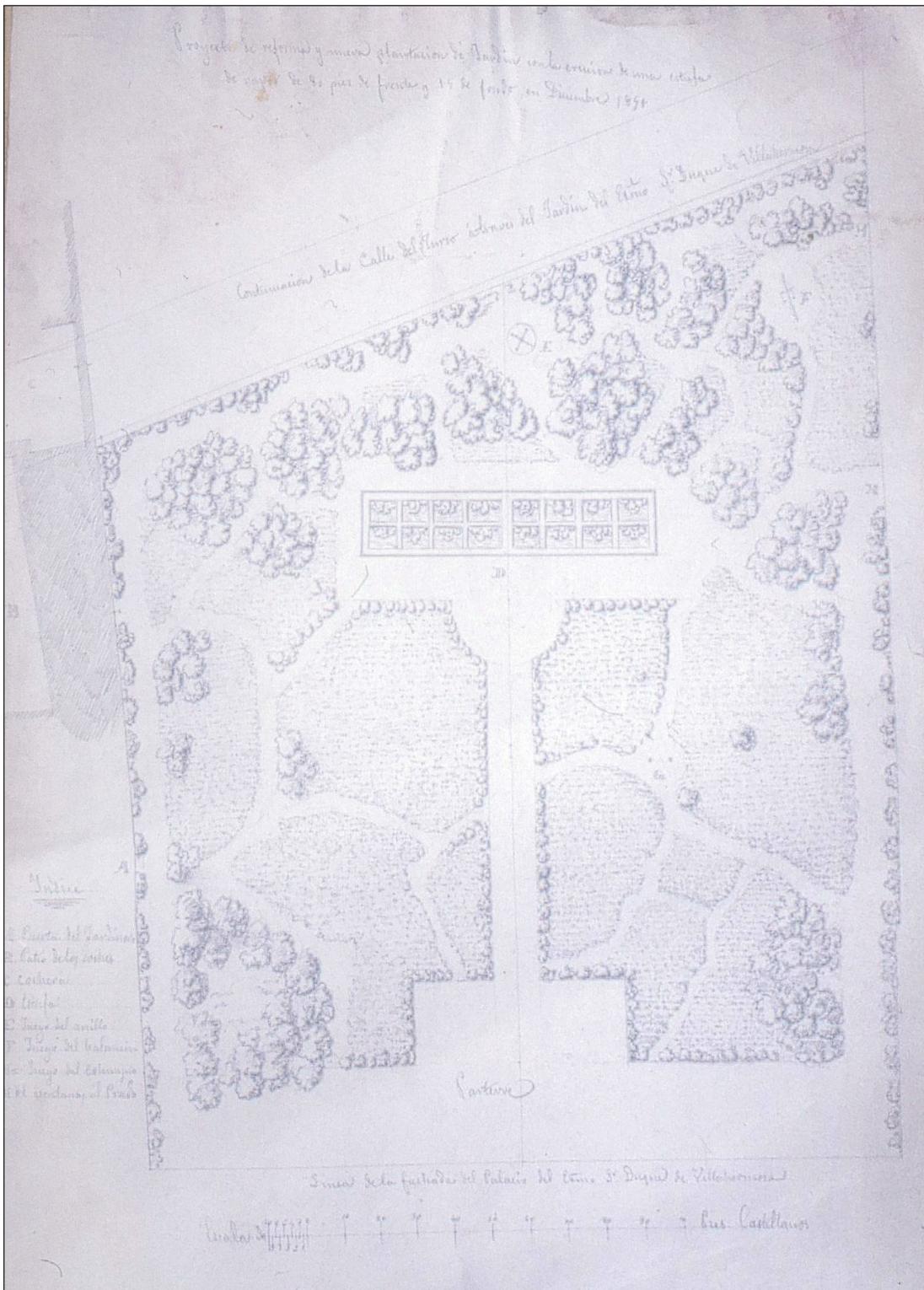


Fig. 10. Boceto para el jardín del palacio de Villahermosa en Madrid [sin fecha, sin firma].
Imagen cortesía de la duquesa de Villahermosa. Fotografía de la autora.

*Continuacion de la Calle del Turco a traves del Jardin del Exmo. Sr Duque de Villahermosa**Parterre**Linea de la fachada del Palacio del Exmo. Sr Duque de Villahermosa**Escala de Pies Castellanos**Indice**A. Puerta del Jardinero**B. Patio de los coches.**C. Cochera.**D. Estufa.**E. Juego del anillo.**F. Juego del balancin.**G. Juego del columpio.**H.H. ventanas al Prado.**Escala de Pies Castellanos*

La parte inferior del dibujo arranca desde la fachada del palacio, mostrando la división del terreno en zonas geométricas conformando parterres irregulares pero bien compuestos y estudiados, caracterizados por formas sinuosas que, como indicó Navascués, muestran el carácter romántico y el estilo de jardinería inglés, adaptado, eso sí, a una superficie pequeña.

La esencia del jardín parece ser eminentemente recreativa y lúdica, lo que se evidencia en la instalación de tres juegos: el del anillo, el del columpio y el del balancín. También exhibe su finalidad práctica y jardinera con la inclusión de una estufa del jardín y una puerta exclusiva para el jardinero. Otras áreas de carácter funcional, como la cochera y el patio de los coches, complementan la zonificación del diseño.

El cerramiento que se refleja del jardín era semitransparente, pues se dispusieron varias “ventanas” que daban “al Prado” (términos que se incluyen en el dibujo), y que permitirían que el jardín fuera visto desde el Paseo del Prado⁵⁸, asomándose los curiosos y paseantes a través de esas aberturas, y para que los Villahermosa pudieran igualmente disfrutar de los árboles y ambiente del Paseo del Prado desde su jardín y propiedad privada (fig. 11).

CONCLUSIÓN

Se tiene constancia del diseño de un proyecto de jardín del arquitecto Matías Laviña y de la actuación del mencionado arquitecto en Pedrola, quien comenzó el trazado, según indicó Valentín Carderera, hacia 1832. Hubo un diseño, al parecer anterior a los demás, que permanece sin autoría manifiesta. Trabajó igualmente en un diseño de jardines para Pedrola el arquitecto Juan Mendoza, quien proyectó una casa nueva de recreo en el centro de su proyecto de jardín.

⁵⁸ Véase nota 2.



Fig. 11. Fuente en el jardín del Palacio de Villahermosa de Pedrola, julio de 1991.
Fotografía de la autora.

Según la documentación aportada, los diseños y los dibujos más completos de los proyectos de jardines para los Villahermosa fueron los del arquitecto francés Edouard du Lussy, pues trabajó tanto para el palacio de Madrid como para el de Pedrola. Representó y concibió una traza basada en el estilo paisajista inglés, con evolución hacia lo pintoresco y lo romántico, con trazados curvilíneos, zonas diversas, vegetación dispersa, lagos, estanques, edificios secundarios, quioscos y pabellones y una nueva casa en la huerta y jardín de Pedrola.

Los proyectos, costosos y algo idílicos, quizá no fueron ejecutados por su exorbitado precio, por cambio de criterio de los duques o cualquier otro motivo ignoto (fig. 12).

BIBLIOGRAFÍA

- Arco, Ricardo del (1953). *Temas aragoneses*. Zaragoza: Editorial Noticiero.
- Bosqued, Pilar (2022): "Viaje de Valentín Carderera a Zarauz y Guipúzcoa en el año 1862: jardines, paisajes y monumentos. Versión comentada de su Diario". En: *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, nº 55. Donostia/San Sebastián: pp. 549-586.
- Bosqued, Pilar (2023a). *Jardinería pública municipal de Zaragoza en el siglo XIX: viveros y arbolado*. En https://www.zaragoza.es/cont/paginas/medioambiente/bosque-zaragozanos/pdf/AAFF_ARTICULO_PARQUES_Web.pdf

- Bosqued, Pilar (2023b): “Jardines zarauztarras en el siglo XIX: descripciones, elementos e influencias”. En: *Boletín de Estudios Históricos sobre San Sebastián*, nº 56. Donostia/San Sebastián: pp. 551-596.
- Camón, José (1976): “El palacio de Villahermosa y la iglesia de Pedrola (Zaragoza)”. En: *Academia*. Madrid, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 43, pp. 89-90.
- Castillo, Adolfo (1976). *Pedrola, hito cervantino*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Cervantes, Miguel de (1615). *Segunda parte del ingenioso Cavallero don Quixote de la Mancha*. Madrid: Ediciones Océano-Éxito, S.A., Barcelona, 1982.
- García Guatas, Manuel (2017): *Los álbumes de Pedrola. Apuntes y acuarelas de Valentín Carderera en los álbumes de los Duques de Villahermosa de Pedrola*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Excma. Diputación de Zaragoza.
- Junquera, Juan José (1976): “El Palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid”. En: *Villa de Madrid*, nº 53. Madrid: Excma. Ayuntamiento de Madrid, pp. 27-38.
- Junquera, Juan José (2004): *Casas señoriales de España. Palacios, castillos y casas de campo*. Barcelona: ed. Gustavo Gili.
- Lanzarote, José María; Arana, Itziar (2013). *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera. Monumentos arquitectónicos de España. Dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la Colección privada de la familia Carderera*. Madrid: Institución Fernando el Católico-Fundación Lázaro Galdiano.
- Lanzarote, José María (2016). *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861). París, Londres, Bélgica y Alemania*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Excma. Diputación de Zaragoza.
- Lanzarote, José María (2019). *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*. Catálogo de la Exposición desde el 27 de septiembre de 2019 hasta el 12 de enero de 2020. Madrid: CEEH y Biblioteca Nacional de España.
- Martínez, Jesús (2001). *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*. Volumen III. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. C.S.I.C. Excma. Diputación de Zaragoza.
- Morrow, Baker H. (1987): *A Dictionary of Landscape Architecture*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Navascués, Pedro (1981): “Casas y jardines nobles de Madrid”. En: *Jardines clásicos madrileños*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid. Madrid: Museo Municipal, pp. 120-122.
- Ponz, Antonio (1788). *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo XV. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos, y Compañía.
- Quadrado, José María (1844). *Recuerdos y bellezas de España. Aragón*. Madrid, pp. 297 y 434. F. J. Parcerisa. Ed. facsímil de la 1ª de 1844, Zaragoza, 1984.
- Rosell, Cayetano (1872): “El Palacio de Pedrola”. En: *La Ilustración Española y Americana*, nº XVI, año XVI. Madrid, pp. 254-255.
- Villahermosa, duquesa de (1905). *Album cervantino aragonés de los trabajos literarios y artísticos con que se ha celebrado en Zaragoza y Pedrola el III Centenario de la edición príncipe del Quijote*. Madrid: Viuda e hijos de M. Tello.

SUMMA ARTIS Y LAS RESEÑAS ESPECIALIZADAS A LOS VOLÚMENES DE JOSÉ PIJOAN

SUMMA ARTIS AND THE SPECIALIZED REVIEWS OF THE VOLUMES BY JOSÉ PIJOAN

José Ignacio Gómez Álvarez

Programa de Doctorado en Historia del Arte, EIDUNED

jgomez2008@alumno.uned.es

ORCID: 0000-0002-1032-7256

Recibido: 07/01/2022. Aceptado: 23/10/2022

Cómo citar: Gómez Álvarez, José Ignacio: "Summa Artis y las reseñas especializadas a los volúmenes de José Pijoan", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 124 (2022): 113-138.

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

DOI: <https://doi.org/10.53786/academia.66>

Resumen: La *Summa Artis*, un hito en la tradición de los museos de papel, noventa años después de iniciada su edición en 1931 no cuenta con un estudio específico, aunque las reseñas de los historiadores que se fueron publicando según aparecían los volúmenes son idóneas para aproximarse a una historia del arte encargada inicialmente a José Pijoan. Sus diecisiete volúmenes componen la primera etapa de la prestigiosa colección con la que se creó una imagen social concreta de la historia del arte y de su hábito de consumo.

Palabras clave: Museo de papel; museo imaginario; Espasa-Calpe; Salvat; cultura visual.

Abstract: *Summa Artis*, a milestone in the tradition of paper museums, does not have a specific study ninety years after its publication began in 1931, but the reviews by historians that were published as the volumes appeared are ideal for approaching a history of art initially commissioned to José Pijoan. His seventeen volumes make up the first stage of the prestigious collection with which a concrete social image of history of art and its habit of consumption was created.

Key words: Paper museum; museum without walls; Espasa-Calpe; Salvat; visual culture.

LA PRIMERA SUMMA ARTIS Y SU AUTOR

La historia de la edición de libros ilustrados de historia general del arte para el gran público, contemplada desde la perspectiva de los usos de las imágenes e insertada en la tradición de los museos de papel, no ha incluido a la *Summa Artis* entre sus estudios, a pesar de tenerla como indudable hito y de contar con



Fig. 1. Dibujo original del diseño de la cubierta de la *Summa Artis*. José Pijoan se atribuyó su autoría. Rafael Díez Collar, bibliófilo y editor de los volúmenes XXV a XLII de la *Summa Artis*, la atribuye al pintor e ilustrador valenciano Manuel Benet Ponce (1896-1988). Colección particular. Cortesía del coleccionista.

desideratas expresas de varios autores¹. Por fortuna, contamos con las reseñas de historiadores especializados para fundamentar el estudio de la recepción crítica de la *Summa Artis* y para el análisis del impacto social y cultural de una colección de libros que se diseñó con el horizonte puesto en el consumo visual de la historia del arte.

El plan editorial de la *Summa Artis* contemplaba 22 volúmenes², expectativa que las fuentes contemporáneas ajustaron a un número de entre 12 y 20 según

¹ Mancho, 2011; Socias, 2013; Sánchez Vigil, 2014, desearon el estudio. No apareció entre los dedicados al campo editorial en España y su difusión en países hispanohablantes, como los de Martínez, 2001; 2015. Se dedicaron dos exposiciones a la tradición de los museos de papel en los museos Gutenberg de Maguncia, en 2005, y Louvre de París, en 2010.

² Pijoan, 1931a: XII.

se publicaban. Los editores prometían unidad de estilo, asegurada por el reducido grupo de autores que participaban, principalmente Manuel Bartolomé Cossío y José Pijoan (fig. 1). Fue en 1929 cuando Espasa-Calpe propuso a Pijoan su participación³. Sin embargo, Walter Cook ofrecía otra fecha y otro origen para la iniciativa editorial: “En 1928, el Gobierno de España le propuso que escribiera una monumental historia del arte en dieciocho volúmenes”⁴. En efecto, Pijoan daba a conocer un viaje en esa fecha desde su residencia en California justificado por un encargo del Gobierno español, pero aducía otros motivos: comisariar e informar de las exposiciones internacionales de Sevilla y de Barcelona de 1929, tareas que no fructificaron⁵. Tras la proclamación de la Segunda República, otra invitación oficial tuvo por objeto una “inspección de obras de arte” en el Palacio Real⁶. Ambos encargos confirman que el Gobierno español contaba de algún modo con Pijoan, pero no permiten inferir que la *Summa Artis* tuviera una iniciativa estatal⁷. Colateralmente, esos encargos, unidos al nombramiento de Pijoan como secretario de la Escuela Española de Roma en 1910 y al encargo por parte de Espasa-Calpe de la colección de arte, tienen otro efecto esclarecedor, pues desvirtúan el lamento del controvertido expatriado: “¿Por qué en nuestro país no se me ha pedido nunca nada? ¿Por qué se me ha tratado de esta manera? ¿Quién recuerda todo cuanto hice? ¡Desagradecidos!”⁸. Geneviève Bugnion, esposa de Pijoan, aconsejaba vivamente a Josep Pla cuando escuchaba al historiador en su domicilio suizo: “¡Verifique los datos!”. Le prevenía de esta manera de que la imagen que Pijoan quería proyectar de sí mismo, o su memoria cansada, podían alterar la biografía que escribía (fig. 2). De hecho, aún se repiten noticias que Pijoan difundió y que fueron rebatidas (fecha de nacimiento —en 1879, y no en 1881—, formación académica, dedicación profesional universitaria), que se sumaron a interpretaciones legendarias (tiempos y lugares de escritura, fuentes utilizadas, lugares visitados). Por otra parte, e inadvertidamente, la verificación de los miles de páginas que Pijoan escribió estaba ya en marcha.

Setenta y cinco años después del primero, se editó, en 2006, el volumen XLIX y último de la *Summa Artis*. Contando cinco tomos con numeración desdoblada y dos más dedicados a museos de España, suman, en total, 54. Pijoan, presentado

³ Carta de Pijoan a Huntington, de 23-09-1929, citada en: Tortosa, 2010: 229-253. Gómez de la Serna, 1990: 168 y Pla, 1968: 299 dan detalle de la reunión de Serapio Huici con Pijoan, sin fecha.

⁴ Cook, 1951: 59.

⁵ Anónimo: “Author Tells of Spanish Aims in Exposition”. En: *Los Angeles Times*, 17-VIII-1928: II, 5.

⁶ Conferencia “Tesoro desconocido encontrado en el palacio Real de Madrid”, citada en Anónimo: “Shows New Method of Baring Bogus Art”. En: *The New York Times*, 1-IV-1932: 23.

⁷ Tal vez Cook pensaba en los lazos de Pijoan con Cossío, con su ascendiente en el ámbito educativo, y en Luis de Zulueta, amigo de la infancia que sería ministro de Estado en el gabinete de Azaña, años después de la fecha del encargo de la *Summa Artis*.

⁸ Corredor, José María: “José Pijoan. El cosmopolita nostálgico”. En: *Destino*, 29 de junio de 1963, Barcelona, p. 52.



Fig. 2. José Pijoan y Pau Casals con un volumen de la *Summa Artis* en el jardín de la casa de Geneviève Bugnion en Lausana. Fotografía sin acreditar reproducida en la necrológica dedicada por Josep Pla a Pijoan en el semanario *Destino* en julio de 1963.

por la editorial como codirector de la obra junto a Cossío⁹, escribió los dieciséis primeros como autor único, y solo con su muerte en 1963 se vio forzada Espasa-Calpe a considerar otras opciones de autores¹⁰. Coincide ese relevo con cambios de

⁹ La aportación de Cossío, anunciado también en el primer volumen como codirector, no llegó a concretarse. Parecía ser el designado por la editorial para el arte español: “Uno se encargará especialmente de arte español”, Pijoan, 1931a: X. Espasa reconocía que el nombre de Cossío figuraba en los siete primeros volúmenes, “bien que fueran de la exclusiva autoría de Pijoán”, Pijoan, 1967: 9. En una necrológica, aún se hacía a Cossío corrector de la *Summa Artis* en su lecho de muerte, pero su participación en el proyecto se limitó a la promoción sin autoría: Anónimo: “Don Manuel B. Cossío ha muerto”. En: *El Sol*, 3-IX-1935: 1.

¹⁰ Gaya Nuño completó póstumamente el volumen diecisiete de la cuenta personal de su amigo Pijoan, publicado en 1967. Entretanto, repitieron firma José Camón Aznar (cinco volúmenes) y Jean Roger Rivière (dos), solo igualado posteriormente en cantidad por algunos de los autores de los tomos desdoblados. Bassegoda sostiene que el volumen XVI fue completado por Camón Aznar, aunque solo figuró el nombre de Pijoan, *Diccionari d'historiadors* en línea [Fecha de consulta: 19-6-2022].

diseño y técnicos (como la impresión por *offset*) y con la ampliación de la colección con nuevos volúmenes que superaron por mucho al proyecto inicial, dando lugar a ver en esta nueva etapa *otra* colección editorial, que solo comparte nombre y tema con la anterior. Habría, pues, dos *Summa Artis* al menos: la de Pijoan y la de los cincuenta y tres autores posteriores.

La *Summa Artis* basó en su amplio conjunto de imágenes, inigualado en el mercado editorial hispano del momento, su estatus simbólico como referente en las bibliotecas públicas y privadas, donde campeaba como símbolo de la distinción editorial y social en torno al arte. El otro pilar de su prestigio era Pijoan, su autor más prolífico, asentado con anterioridad en el mercado editorial y en la historiografía generalista con su *Historia del arte*, publicada por Salvat entre 1914 y 1916 en tres volúmenes y en un formato similar al de Espasa-Calpe. Aquella *Historia del arte al través del tiempo* estuvo cerca de alcanzar también la centuria con sus reediciones, como la *Summa Artis*, pero a diferencia de esta, la de Salvat fue revisada, adaptada y traducida¹¹. Que la *Summa Artis* no se tradujera, ni su texto se modificara, abunda en su carácter visual y lleva sus imágenes al primer plano de interés.

LAS RESEÑAS

Las reseñas de los historiadores más destacados sobre la *Summa Artis* fueron las de Lord Conway of Allington, Herbert Read, Walter Cook (con la colaboración de Meyer Schapiro), George Kubler, Ernst Kühnel y Frederick Hartt. También aparecieron otras reseñas en revistas nacionales de José Alcina, José Tudela, José Manuel Pita Andrade, Jesús Hernández Perera y Juan Antonio Gaya Nuño. Los críticos de arte de las secciones de cultura y artes de diferentes periódicos (*El Sol*, *Los Angeles Times*, *La Vanguardia*) dieron noticia de la aparición de los volúmenes sin publicar reseñas como tales, pero aportando interesantes comentarios, como los de Juan de la Encina, Arthur Millier, Benjamín Jarnés o Juan Cortés. Así mismo, pueden espigarse referencias críticas en las monografías y en las memorias de especialistas como Louis Réau y Bosch Gimpera.

Las reseñas tardaban unos dos años en aparecer en las revistas. La de Cook se retrasó siete. Apareció una vez publicado su volumen en *Ars Hispaniae* en 1950 sobre *Pintura e imaginaria románicas*. Incluía treinta notas a pie de página colmadas

¹¹ Hemos localizado versiones en inglés (Harper & Bros, Nueva York, 1927; B.T. Batsford Ltd, Londres, 1933), portugués (Publicações Alfa, Lisboa, 1972 y 1979), francés (Grange Batelière, París, 1975, bajo la dirección de Jean Cassou y Francesc Vicens Giralt, que trabajaba para Salvat), checo (Odeon y Balios, Praga, 1977, 1982, 1987 y 1991) y dos menciones a otra en sánscrito (Pijoan, 1931: XI; Falgairolle, 1935: 649). Gracias a la traducción checa, Pijoan influyó, sin saberlo, en Bohumil Hrabal, según manifestaba en una entrevista concedida a Ignacio Vidal-Folch: “se tradujo al checo, se agotaron rápidamente 220.000 ejemplares”. Se confunde la *Summa Artis*, no traducida, con la *Historia del arte* de Salvat. “Hrabal exculpa en su autobiografía ‘de todo a todos, salvo a mí mismo’”. En: *La Vanguardia*, Barcelona, 18-XI-1993: 44.

de referencias bibliográficas de las que solo dos eran de estudios posteriores a 1944, el año de la aparición del volumen de Pijoan, desprendiéndose, por tanto, que él también podía conocer los otros títulos como los conocía Cook: “Si el autor hubiese consultado el excelente estudio sobre el Maestro Niccolò de David M. Robb, habría citado el texto correcto de la famosa inscripción”¹². Añadía Cook: “El frontal del altar de Cuenca que Pijoan proclama que es «una obra inédita de la que poco se sabe», fue expuesto y publicado en 1924 y es bien conocido por todos los historiadores españoles”¹³.

Los críticos apoyaron inicialmente una empresa editorial “admirable”, “ambiciosa” y “necesaria”, como la calificaban Luis de Zulueta, Lord Conway y Herbert Read¹⁴. Pero más adelante, los volúmenes de la colección, todos de Pijoan, despertaron la “irritación” de Hartt por la forma de abordar la historia. En otra reseña, Lantier recomendaba “prudencia” en su uso como fuente: “Los volúmenes de la Historia del Arte de Cossío-Pijoan deben ser utilizados con prudencia, a pesar del interés que a veces presenta su ilustración”¹⁵. En esto coincidían hasta las críticas menos incisivas: léanse los volúmenes con precaución y verifíquense los datos. Incluso su amigo Gaya Nuño prevenía en su loa ante la “sabida independencia de criterios y metodologías de Pijoán. [...] Algunos reparos de omisión pudieran ponerse, pues que falta la mención de conocidas obras”¹⁶. Pita Andrade se hacía eco de la cautela sin mermar la apreciación utilitarista de la colección: “desigual en su factura, pero [de] gran utilidad indiscutible”¹⁷.

CARÁCTER, ESTILO Y TONO

El Pijoan octogenario se sentía especialmente orgulloso y satisfecho del volumen III (*Arte egipcio*), “el del arte bárbaro, dentro del cual se encuentra nuestro románico” (ya fuera el VIII, *Arte bárbaro*, o el IX, *Arte románico*, que incluía el románico catalán), y del X (*Arte precolombiano*)¹⁸. Este último fue bien recibido por la crítica como una aportación casi inédita a la literatura del arte. Excepto por George Kubler. Especialista en un extenso arco del arte iberoamericano, el profesor de Yale publicaba en 1957 su volumen en *Ars Hispaniae (Arquitectura de los siglos XVII y XVIII)*. En su reseña, Kubler se detenía en el oxímoron con el que Pijoan se defendía al situarse entre los “especialistas de la generalización”¹⁹: “Desprecia los frívolos estudios de arte que simplemente enumeran y clasifican los objetos por su material o técnica;

¹² Cook, 1951: 61.

¹³ Cook, 1951: 62.

¹⁴ Zulueta, Luis de: “Las tres almas negras”. En: *La Vanguardia*, 5-7-1931: 5.

¹⁵ Lantier, 1937: 136.

¹⁶ Gaya Nuño, 1958: 153.

¹⁷ Pita Andrade, 1950: 85.

¹⁸ Pla, 1968: 337.

¹⁹ Pijoan, 1946: 563 y Pijoan, 1942: 3.

y se compeadece de los pacientes especialistas en arqueología cuya formación los incapacita para la síntesis”²⁰. La síntesis la llevó Pijoan al extremo en ese volumen X, dividiendo en solo dos partes, mexicano y maya, el arte precolombino, con omisión del andino. Kubler, aunque reconocía en Pijoan sensibilidad y capacidad de sugestión, creía que desgraciadamente las ponía en acción desde el espacio y el tiempo equivocados: “El punto de vista es mediterráneo y de principios del siglo XX”²¹. Además, mostraba su preocupación por el sesgo de ese punto de vista anacrónico: “Muchas páginas ofrecen generalizaciones sobre la ‘raza’”²². Para ello, Kubler citaba ejemplos tomados del texto de Pijoan, como la “falta de lógica característica de la mentalidad india” y “la especie de anastigmatismo moral que domina [a] todos los primitivos”²³. Así mismo, reproducía los objetivos declarados de Pijoan y los errores que apreciaba en fechas, clasificaciones y fuentes: “Propone que sus propias opiniones imaginativas no son más arriesgadas que las de un epigrafista o especialista en cerámica cuyos castillos de naipes pueden caerse al contacto de un simple y nuevo hallazgo [...] Muchos capítulos están escritos sin una referencia a la literatura básica”²⁴. Y concluía que el tono de la obra no era el de un manual académico al uso: “Ha intentado aplicar la sensibilidad y la imaginación antes que el método científico”²⁵. José Tudela, menos lancinante que Kubler, calificaba de forma similar el tono de Pijoan cuando incidía en la “suelta y animada exposición”, que, junto con las ilustraciones, ayudaba a superar la utilidad de otros estudios más rigurosos y científicos. José Alcina prevenía: “Abundan, como en otros tomos de la obra, las reconstrucciones más o menos fantásticas”²⁶, sin que eso redujera el valor del conjunto de la obra.

En general, se aceptaba como un rasgo de autor la independencia de la fuente histórica y así se presentaba en las reseñas dirigidas a los lectores de las revistas especializadas, que básicamente eran otros especialistas y todavía no el público general, el comprador masivo, que tardaría cuarenta años en llegar. En los años ochenta y noventa se dispararon las reediciones y las ventas, principalmente de los volúmenes de Pijoan²⁷. Para entonces, las reseñas especializadas llevaban décadas archivadas en lugares poco accesibles para el lector común y no condicionaban su gusto.

Los primeros artículos de Pijoan como historiador aparecieron en *The Burlington Magazine for Connoisseurs* a partir de 1913, cuando no aspiraba a la “especialidad en la

²⁰ Kubler, 1948: 86.

²¹ Kubler, 1948: 86.

²² Kubler, 1948: 86.

²³ Kubler, 1948: 86.

²⁴ Kubler, 1948: 86.

²⁵ Kubler, 1948: 86.

²⁶ Alcina, 1950: 191.

²⁷ Sin que eso implique que todas las tiradas de ediciones fueran homogéneas. El número de ejemplares de cada edición no se ha podido contrastar con el archivo de la editorial. 7.000 ejemplares se tiraban de los últimos volúmenes, según dato proporcionado en conversación con el autor por el catedrático Juan Miguel Sánchez Vigil, editor de Espasa-Calpe a finales de siglo.

generalidad”, sino a ser el referente del redescubierto arte medieval catalán. Bassegoda sitúa después de esos artículos el salto profesional de Pijoan de historiador a publicista y divulgador cultural²⁸. Antes de eso, Herbert Read, el editor de la célebre revista inglesa, saludó desde sus páginas con aprecio, junto con Conway, la llegada de los dos primeros volúmenes: “Sólo podemos desearle lo mejor a una empresa tan audazmente lanzada a su ambiciosa carrera”²⁹; “la tarea que el Señor Pijoán se ha impuesto está casi a la escala de la *Summa Theologica*”³⁰. Casi veinte años después, en la misma revista, aparecía la reseña menos halagüeña de Cook en la que utilizaba comentarios facilitados por Meyer Schapiro. Cook había preparado su volumen en *Ars Hispaniae* en contacto con el círculo de Puig y Cadafalch, poco empático con la figura de Pijoan. En ese círculo se integraba su sucesor como secretario en el Institut d’Estudis Catalans, con quien Cook conversó por extenso: “[Francesc] Martorell frecuentemente discutí estas cuestiones epigráficas conmigo en Barcelona y me convenció de que eran absolutamente correctas”³¹. Apoyado en esas discusiones, Cook no detuvo su crítica ante los hallazgos descollantes de Pijoan, como el de la relación iconográfica de la Biblia de Farfa con la portada de Santa María de Ripoll, separadas por un siglo y no contemporáneas: “el autor vuelve a un tema que le es muy familiar. Un estudio cuidadoso de las inscripciones prueba que el pórtico de Santa María de Ripoll no pudo ser ejecutado antes de mediados del siglo XII”³².

A la altura del volumen X, en 1946, la crítica ya alejaba la *Summa Artis* de la científicidad, aunque esta no renunciara a revestirse de ese carácter. Lo invocaba desde su título en latín y desde un subtítulo también omnicomprendivo (*Historia general del arte*). Y por supuesto, mediante su vasta extensión editorial. Sin embargo, su propósito científico marchaba a un ritmo recreativo: quería acompañar al lector con un tono ameno en una restitución del pasado imaginativa y fantástica, sin la rigidez académica. Pita Andrade juzgaba con benignidad ese perfil constante en la sucesión de volúmenes, dado “el criterio seguido en los anteriores, sin un orden riguroso, sin la fijación de problemas, pero con gracia y amenidad que compensan sobradamente la carencia de muchos datos eruditos”³³. El público general veía al autor, según Hernández Perera, como “un acompañante más ocurrente que crítico”³⁴, y Conway le valoraba como un divulgador destacado y autorizado de estilo “directo y simple”³⁵. Gaya Nuño y Kühnel aludían también al estilo animado

²⁸ “La fama de Pijoan como publicista le viene sobre todo por su enorme tarea de divulgador cultural. [...] La *Summa Artis*] Se trata obviamente de un proyecto con voluntad de divulgación, pero también con una intención renovadora, de presentar las últimas investigaciones y de contextualizar al máximo el hecho artístico dentro del mundo social y cultural que la explica y le da sentido”, dice Bassegoda en el *Diccionari d'historiadors* digital del Institut d’Estudis Catalans.

²⁹ Conway, 1932: 214.

³⁰ Read, 1935: 285.

³¹ Cook, 1951: 59.

³² Cook, 1951: 59.

³³ Pita Andrade, 1950: 85.

³⁴ Hernández Perera, 1952: 347.

³⁵ Conway, 1932: 214.

y despreocupado y lo consideraban una virtud y no una falla. La propia editorial calificaba el verbo cálido de Pijoan de “grandísimo, mas gustaba de disfrazarlo mil veces con una aparente *nonchalance*, con una intimidad sencilla, en la que se procuraba hermanar con el lector”³⁶. Pijoan, por su parte, en su *History of Art* en tres volúmenes dentro de la serie University of Knowledge, declaraba abiertamente su opción por el tono informal antes que por la puntillosa precisión científica: “Muchos artistas importantes se mencionan solo por su nombre. De otros no se hace ninguna mención en absoluto, porque queríamos poner énfasis en los más grandes. De estos, a veces ofrecemos algunos chismorreos sobre sus vidas —quizá incluso algún comentario informal y anecdótico sobre sus obras— porque queríamos crear un sentimiento de contacto personal con el artista”³⁷.

Los críticos de la *Summa Artis* coincidían en que el relato escrito tenía menos interés que las imágenes, que se tendía a pensar que estaban elegidas, ordenadas y maquetadas por el autor del texto sin la participación editorial. Destacaban el aspecto general de la colección y valoraban la elección de figuras reproducidas rara vez; y hacían notar la organización visual de los capítulos y de los epígrafes según una ruta por los sitios arqueológicos y las obras, además de la de autores: “Subdividido en capítulos cada uno describiendo un yacimiento particular [...] la estructura es la de un libro de viajes arqueológico, con copiosas digresiones en la historia, la etnología y la iconografía”, según Kubler³⁸. Ernst Gombrich clasificaba los libros ilustrados, al aclarar en la introducción el planteamiento de su *Arte e ilusión*: “Éste no es un libro de láminas con textos explicativos. Es un libro para ser leído, con ilustraciones explicativas”³⁹. Por el contrario, la *Summa Artis* era una colección que nadie *leía*, sino que era solo *vista*, según las palabras que ponía en boca de Pijoan el arqueólogo Bosch Gimpera. Un discurso sin palabras era la premisa de los paneles de Aby Warburg, quien pensaba que podía ser cabal una historia del arte analizada solo mediante imágenes. André Malraux añadía a la relación entre las imágenes visuales y el discurso de la historia del arte la libre asociación de las figuras literarias y retóricas que inspiraban su ensayo⁴⁰. El libro de láminas con textos explicativos que rehuía Gombrich, el que modifica la relación de dependencia en favor de las ilustraciones, se conforma típicamente con la seriación cronológica de obras maestras entre las que se intercalan otras no tan reproducidas. La maquetación

³⁶ Pijoan, 1967: 10.

³⁷ Pijoan, 1940: 4.

³⁸ Pijoan había invertido, “entre idas y venidas” (Pla, 1968: 337), dos años sobre el terreno en México para elaborar este volumen X. Se incluyó a sí mismo entre los intelectuales exiliados por la Guerra Civil española. Su tarjeta de presentación era la *Summa Artis* en un momento en el que las posibilidades de continuar como *lecturer* en la Universidad de Chicago se extinguían. Carta de José Pijoan a Genaro Estrada, 16 de febrero de 1937, en Archivo Histórico de El Colegio de México, Archivo Incorporado “Genaro Estrada”, c. 1, carp. 13, Correspondencia. En: “La Casa de España en México (1938-2003)”, *Historia Mexicana*, vol. 53, n.º 4, IV-2004, [s.l.]: 995. Disponible en <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1437/1285>. [Fecha de consulta: 13-III-2021].

³⁹ Gombrich, 2002: VIII.

⁴⁰ Malraux, 1947.

editorial conduce en ese caso de una a otra, acompañadas por las indicaciones de un escritor devenido cicerone. El texto puede caer entonces en la condición de extenso pie de foto, de cartela desproporcionada sometida a la visualidad, y en una disección sin síntesis. El texto de Pijoan, según Kubler, avanzaba de esa forma, de sitio en sitio y de obra en obra, en jornadas que hilvanaban imágenes prefijadas y acordadas con la editorial.

Didi-Huberman atribuye al Malraux del museo imaginario la invención de un estilo literario y de un subgénero dedicado al arte (*Kunstliteratur*) diferente a la historia del arte (*Kunstgeschichte*). La diferencia reside en la literatura que utiliza un saber como tema frente a la formulación literaria de ese saber⁴¹. Malraux maquetaba y ajustaba el texto, y adaptaba previamente el encuadre y la iluminación de las ilustraciones a la dramática obra total del libro. Por el contrario, Pijoan no encargaba fotografías estilizadas que se ajustaran a sus indicaciones, como hizo Malraux con el fotógrafo André Vigneau⁴². Las figuras de Espasa-Calpe dan crédito en los pies de fotos a museos, agencias, archivos y a otras publicaciones, y hay testimonios de Pijoan escribiendo la *Summa Artis*, pero muy pocos eligiendo las ilustraciones, y ninguno maquetándolas o componiendo las páginas. Cuando pidió desde el texto al editor que incluyera una reproducción concreta de la tumba de Cecilia Metela, no lo consiguió⁴³. En el prólogo de su *Historia del arte* de 1914 consta su agradecimiento a Pau Salvat Espasa por su participación como “verdadero colaborador”, y dijo haber aportado una maleta de material gráfico de origen americano para el primer volumen de la *Summa Artis*. Pero con todo, aventurando que los primeros volúmenes fueron escritos en su mayoría en Chicago y Baltimore, lejos de los talleres de composición y maquetación en Madrid de la editorial proveedora de las reproducciones, al redactar los dieciséis primeros volúmenes de la *Summa Artis*, Pijoan dejaba buena parte de los cuidados de la ilustración final a la editorial para centrarse en el nuevo subgénero de la *Kunstliteratur* naciente, situado con mayor precisión entre la tradicional literatura de viajes y el relato histórico ilustrado con citas. Desde esa perspectiva, cambia tanto la forma de ver la función de las imágenes en la colección y su impacto sobre el público como la de entender el título y el subtítulo de la colección: si la obra era una *summa* y una historia general, era en realidad obra sumaria y generalista. Aunque eso no se asumiera sin ambages.

A Pijoan le gustaba incluir poemas propios en los escritos que publicaba. Excepcionalmente, se recató en la *Summa Artis*, donde cedió la autoría a las fuentes literarias contemporáneas —tal vez, lo mejor de los volúmenes, según la irónica observación de Hartt⁴⁴—. El tono lírico lo reservó Pijoan para sus descripciones imaginativas: “El día empieza en Egipto con un estallido de luz, no hay crepúsculo

⁴¹ Didi-Huberman, 2013: III. Sigue el análisis de Hayden White en *Metahistory* (1973) y en *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (1987).

⁴² Grasskamp, 2016: III.

⁴³ Pijoan, 1934: 2, 132.

⁴⁴ “Quizá la mayor cualidad del libro es el uso de frecuentes y bien elegidos pasajes de los escritos de artistas y teóricos del siglo XVI”. Hartt, 1953: 183.

matutino. Al anochecer, la tierra se cubre por un instante con un manto morado, el cielo es rojo por dos o tres minutos; después, todo se duerme en tinieblas hasta el despertar de la mañana siguiente. Por la noche, el aire, aunque transparente y sin humedad, no deja resplandecer a las estrellas con el brillo con que lucen en las tierras altas”⁴⁵. Pueden detectarse concomitancias entre este despliegue cromático y matérico de la descripción del paisaje de Egipto y el de sus poemas dedicados al Montseny y a la Baja California⁴⁶. La autoridad literaria que para Didi-Huberman justificaba el discurso libre de Malraux en *El museo imaginario* era la misma a la que apelaba Pijoan, con todas las distancias de estilo y calidad que quieran sus lectores. La imaginación en ambos casos no se usaba como herramienta necesaria para que el historiador recompusiera un periodo, sino que originaba la narración acientífica del ensayista y del cicerone. Tanto el acercamiento como el método y las fuentes distinguen al historiador del literato. Distinguen la vía de la historia del arte transitada, de modo diverso, por Élie Faure, Pijoan y Malraux. A la separación de esos campos alude Kubler cuando señala que los ejemplos literarios extemporáneos obedecen a una interpretación demasiado personal y discordante en una obra que se presenta con carácter de disciplina histórica y resulta tener otro, recreativo: “Nezahualcoyotl le recuerda a Pijoan a Novalis; Tula y Chichen le recuerdan a Roma y a Timgad; Uxmal a Olimpia, y así sucesivamente. Pijoan no tiende a dar una explicación funcional de la cultura. Sino que admira la habilidad con la que los indios americanos aproximan las soluciones europeas a sus problemas”.

USO DE FOTOGRAFÍAS COMO FUENTE Y MEMORIA FOTOGRÁFICA

La mordacidad que mostraba Walter Cook hacia Pijoan en un tema en el que este era experto, el románico catalán, se extendía a su legendaria memoria. Quedaba en entredicho cuando se enfrentaba a la localización e interpretación de sus propios descubrimientos: “Pijoan estudia a continuación las pinturas murales de Cataluña, que fue el primero en publicar, pero los tres apóstoles y la Virgen, ahora en el museo de Barcelona, no fueron encontrados en Argozell, dado que vinieron de la ermita de Sant Romá dels Bons de Encamp [*sic*] (Andorra)”⁴⁷. Pijoan escribía a punta de pluma⁴⁸, de memoria⁴⁹, y en algún momento, solo consultando fotografías,

⁴⁵ Pijoan, 1932: I.

⁴⁶ *El Cançoner* y Pijoan, 1930: 5-6. El mejor análisis de su poesía se debe, en edición póstuma, a Jordi Maragall i Noble (Pijoan / Maragall, 2014: 213-282). No acabó ni publicó sus apuntes biográficos porque juzgaba excelentes las biografías de Enric Jardí (1966) y Josep Pla (1968). Otros artículos y discursos de Jordi Maragall en defensa de la figura de Pijoan son: “Josep Pijoan i Soteras. Aproximación a un centenario”, en *La Vanguardia*, 11 de noviembre de 1980, p. 8; “Josep Pijoan, encara”, en *Avui*, 7 de diciembre de 1980, p. 3; “Joan Maragall, Pijoan y Pasqual Maragall”, en *Cartas de los lectores, La Vanguardia*, 6 de noviembre de 1996, p. 22; Maragall, 1997.

⁴⁷ Cook, 1951: 62.

⁴⁸ Cortés, Juan: “Arte europeo de los siglos XIX y XX”. En: *La Vanguardia*, 26-V-1968: 49.

⁴⁹ Bosch Gimpera, 1978: 159-160.

con embarazosos resultados. Cook se detenía en uno de ellos: “Estas afirmaciones sugieren que Pijoan nunca ha visto o estudiado esta Biblia. De haberlo hecho, habría notado que hay un agujero en el pergamino bajo las hojas inferiores del Árbol de la Vida y que la palabra *lang* no es una palabra alemana escrita sobre la miniatura, sino cuatro letras del texto en latín del folio siguiente”⁵⁰. En la *Historia del arte* de Salvat, escrita dos décadas antes, en una etapa en la que sus desplazamientos están documentados con precisión, Pijoan se valió de memorias ilustradas de campañas arqueológicas en Grecia para describir el lugar, dándole visos de experiencia de primera mano. Así se aprecia al comparar la descripción de Priene —con su meandro, los peldaños y la fuente— y las fotografías que incluyeron en su memoria los arqueólogos⁵¹.

Además de las cartas de Pijoan a Joan Maragall, que dan cuenta del año completo de investigación en la Biblioteca del Museo Británico escribiendo para Salvat, hay registros que lo sitúan entre los usuarios de destacados archivos fotográficos, donde se encargaban reproducciones directas de obras de arte, pero también fotografías ya publicadas de otras obras. Su nombre era el primero de la lista de historiadores usuarios del Bildarchiv Foto Marburg, que remitía el servicio Monuments, Fine Arts, and Archives del Ejército de Estados Unidos al final de la Segunda Guerra Mundial en su operación de salvamento de las obras de arte originales y de sus representaciones fotográficas⁵². Si la fotografía de obras de arte impulsó la disciplina histórica desde su aparición con evidentes beneficios, ese impulso inicial no impidió generar otro más recreativo después. Pijoan, desde sus años en la Escuela de Roma (1911 y 1912) en los que se acompañaba de un arqueólogo y de una pesada cámara, ya no tomaba las fotografías que aportaba. En contraste, Jean Roger Rivière, uno de sus sucesores en la *Summa Artis*, era ensalzado por sus fotografías en la reseña correspondiente de Winstedt: “Muchas de las ilustraciones a color de templos y mezquitas proceden de fotografías del autor”⁵³.

Mateo del Álamo, historiador eclesiástico benedictino y colaborador de la *Enciclopedia Espasa*, aludía a la distancia para justificar las erratas y la omisión de la consulta de trabajos recientes. En su reseña de 1942 situaba a Pijoan en Estados Unidos: “Redactando en América del Norte en el año 1935. Esta circunstancia explica la omisión de algunos trabajos recientes y la presencia de numerosas erratas debidas al hecho de que el autor no ha podido revisar él mismo las pruebas”⁵⁴. Hay cierto desajuste entre la afirmación de Pijoan de que viajaba anualmente a España para redactar la *Summa Artis* y los agradecimientos a sus compañeros de Chicago por

⁵⁰ Cook, 1951: 62.

⁵¹ Pijoan, 1914: I, 329. Wiegand / Schrader, 1904.

⁵² The U.S. National Archives and Records Administration. Records Relating to Monuments, Museums, Libraries, Archives, and Fine Arts, 1946-1949, Archives-Libraries; Photograph Collections Including Motion Picture Matters, 1946-1949, sig. 260-3-269876037. En: <https://catalog.archives.gov/id/62680106> [Fecha de consulta: 5-XI-2021].

⁵³ Winstedt, 1965: 151.

⁵⁴ Álamo, 1943: 159.

la colaboración⁵⁵. Que trabajara en las oficinas de Espasa-Calpe en Madrid a partir del volumen VIII (1942), donde lo sitúa el padre Álamo, concuerda con el fin de la guerra en España y con la ruptura de los lazos profesionales con la Universidad de Chicago, que retira de sus noticias, a partir de 1937, su condición de *lecturer* en esa universidad. En cambio, la mayor parte de los siete primeros volúmenes (todavía el prefacio del volumen IX está fechado en Nueva York), debió de ser redactada en Estados Unidos, en congruencia con la localización y los viajes de Pijoan.

Cook, Kühnel, Hartt y Kubler venían a decir en sus reseñas, consistentes básicamente en largos listados de errores, que desconfiaban del historiador del arte o del divulgador que no consulta documentación actual y precisa, fiado tan solo a su memoria. Louis Réau compartía con ellos que una sencilla consulta de alguna publicación accesible habría deshecho con facilidad los yerros de localizaciones e interpretaciones⁵⁶. Destacan los errores en aquellos periodos en los que Pijoan debería mostrarse más seguro por dedicación (románico catalán), preferencia (Egipto), viajes (Vaticano y Florencia)⁵⁷ o por el ámbito profesional en el que se movía (Universidad de Tulane e Instituto Carnegie). Tal vez aludía Kubler a la cercanía con estas instituciones: “Pijoan lamenta que no haya un ‘decente mapa arqueológico del Yucatán’ (p. 446), evidentemente desconocedor de los completos mapas a la venta en Tulane y en el Instituto Carnegie”⁵⁸.

LA COLECCIÓN DE IMÁGENES Y SU REPRODUCCIÓN

El editor y el autor compartían o alternaban el mérito de haber elegido las ilustraciones. Herbert Read reconocía el esfuerzo técnico editorial, pero también la selección: “Las numerosas ilustraciones no solo están bien reproducidas, sino que muestran un raro instinto selectivo; son, casi sin excepción, obras de arte y no curiosidades arqueológicas”⁵⁹. Solo puntualmente algún historiador quedaba insatisfecho con la técnica, como Hartt, que reparaba en el efecto muaré que produce la impresión de fotografías tomadas de otras fotografías: “El libro está ilustrado por una gran cantidad de fotografías, incluyendo puntos de vista inusuales y detalles gratificantes. Están mal reproducidas. Con frecuencia una red de pequeños anillos como una cota de malla desfiguran los tonos oscuros”⁶⁰. Pero las láminas

⁵⁵ Pijoan, 1932: VI.

⁵⁶ Réau, 1955: 2, 26; 1959: 3, 1064.

⁵⁷ Pijoan hace un viaje de formación a Italia en 1903-1904, y dirige en la sombra, como pensionado, la Escuela Española de Roma entre 1911 y 1913. Su viaje puede seguirse en el *Fondo personal de Joan Maragall* (Biblioteca de Catalunya). *Legajo de correspondencia con Josep Pijoan de 69 cartas comprendidas entre los años 1902 a 1911*. En: <http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/epistolari/id/21114/rec/69>. 10-VIII-1903 en adelante. También reproducidas y comentadas por Blasco Bardas, 1992: 159-290. La etapa de la Escuela de Roma la ha desvelado principalmente Tortosa, 2010: 229-253.

⁵⁸ Kubler, 1948: 86.

⁵⁹ Read, 1935: 285.

⁶⁰ Hartt, 1953: 183.

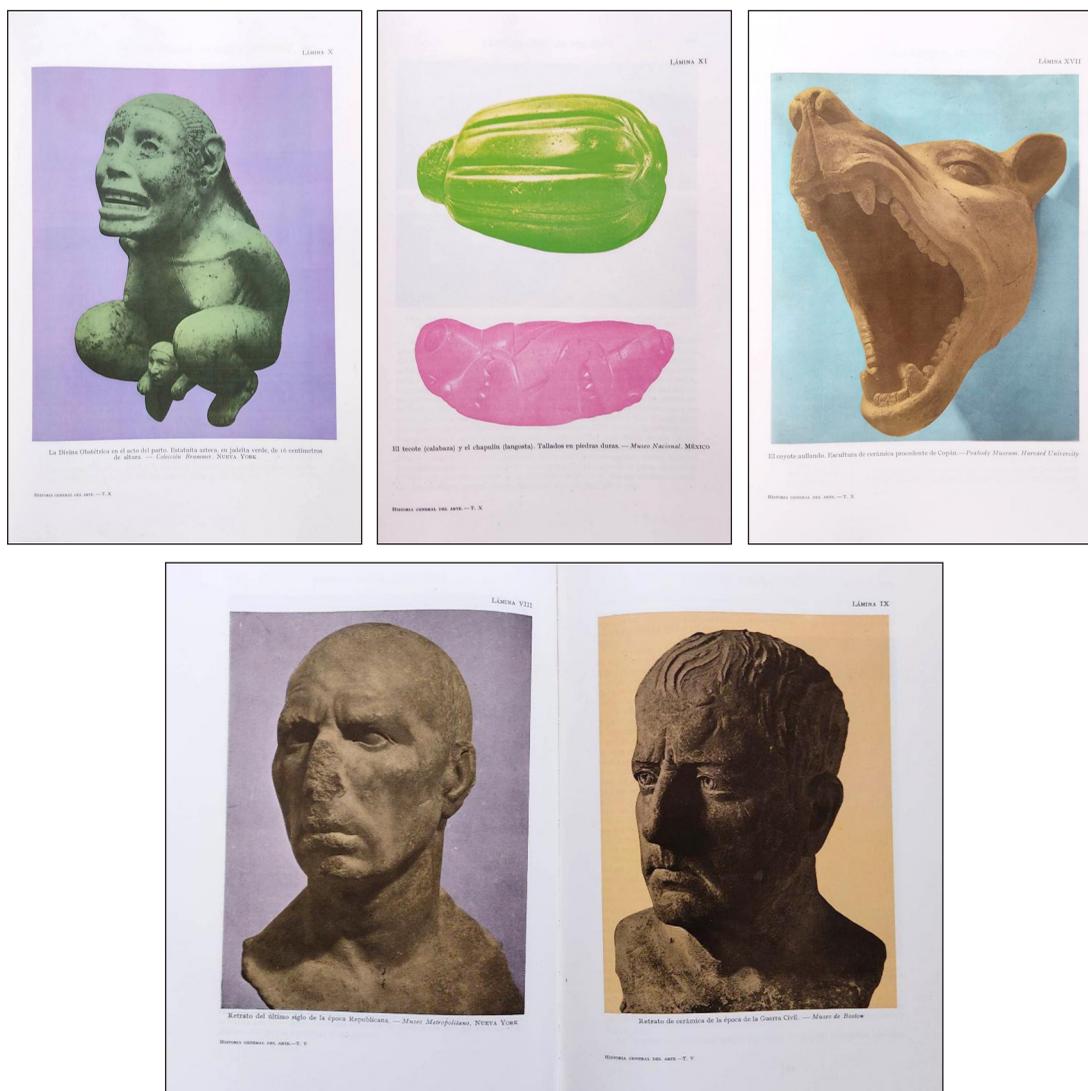


Fig. 3. Bicromías de las láminas embuchadas en los volúmenes V y X de la *Summa Artis*.

embuchadas le desagradaban ciertamente: “Las reproducciones en color son las peores que he visto en ningún trabajo serio sobre la historia del arte [...] A veces son innecesarias”⁶¹. En los volúmenes de esa etapa de la *Summa Artis* las láminas en blanco y negro están coloreadas con una gama arbitraria (fig. 3). Sin embargo, Kühnel, muy crítico con el texto, las elogia: “La ejecución técnica del volumen —excelentes reproducciones en excelente papel, relacionadas con el texto y con la mayoría de las láminas en color bien hechas— merece los mayores elogios”⁶².

Pijoan presentaba el conjunto de imágenes como una “síntesis con materiales escogidos entre los de todos, absolutamente todos, los museos de Europa, América

⁶¹ Hartt, 1953: 183.

⁶² Kühnel, 1951: 215.

y Asia”⁶³, edificando “un museo deslumbrador”⁶⁴, de papel, que incluía objetos cuya representación en una gran colección editorial era inédita, algo que reconocían los especialistas al toparse con objetos recónditos pese a su errónea clasificación en el libro: “Sería injusto no señalar, en cambio, que el autor utiliza repetidamente objetos poco o nada conocidos”⁶⁵, dice Kühnel. No obstante, hay un claro precedente editorial inmediato en el interés por esos objetos artísticamente humildes en el *Handbuch der Kunstgeschichte* de Springer, que Pijoan seguramente conoció —no se sentía cómodo con el alemán— por la traducción italiana de Corrado Ricci, y que fijó un estándar entre los manuales de historia del arte con sus numerosas reediciones⁶⁶.

La *Summa Artis* se presentaba desde su título con la irrefutable solvencia de su acercamiento visual a la historia del arte: “Allí, solo ya, el lector no tiene que hacer más que abrir los ojos y dejarse penetrar de la emoción estética...”⁶⁷. Como en un museo, la colección se componía de obras de arte colgadas de las páginas con su relato adjunto, que pocos leen íntegro, aparte de los expertos para reseñarlo, sin que eso redujera la dedicación del escritor del texto que las acompañaba. Una promoción del tipo “Como mero libro ilustrado tiene un interés absorbente”⁶⁸ relegaba el texto de Pijoan a un plano muy secundario. “Aunque nunca lea una palabra del texto, las ilustraciones solas ya merecen el precio”⁶⁹, decía Millier de la *Historia del arte* de Salvat. Guérard, de la universidad de Stanford, lo aplicaba a la *Summa Artis*: “Las profusas y perfectas ilustraciones constituirían por sí solas un valioso álbum, ninguna biblioteca interesada en las Humanidades puede permitirse ignorar este trabajo monumental”⁷⁰.

EL AUTOR ÚNICO

Si las imágenes constituyen la piedra angular de la comercialización de la *Summa Artis*, con el tiempo, el nombre de Pijoan, convertido en marca comercial,

⁶³ Pijoan, 1931b: [VII].

⁶⁴ Pijoan, 1931a: XIII.

⁶⁵ Kühnel, 1951: 215.

⁶⁶ Springer / Michaelis, 1875. La edición original del manual de Springer estuvo a cargo en 1855 de E. A. Seemann, en Leipzig, primer editor alemán especializado en ediciones dedicadas al arte y a sus reproducciones. En 1907 aparecía la 8ª edición, en la que las ilustraciones se modernizaron y proliferaron. Desde 1921 las ediciones son de la editorial Alfred Kröner, en Stuttgart. Desde 1904 aparece la traducción italiana en el Istituto Italiano d’Arti Grafiche, en Bérgamo, con Corrado Ricci como editor, arqueólogo director del Consiglio Superiore di Belle Arti, y el también arqueólogo Alessandro della Seta como traductor. Las ediciones italianas siguen fielmente a las alemanas, con imágenes repetidas y semejante composición de páginas.

⁶⁷ Pijoan, 1931b: [VII].

⁶⁸ Conway, 1932: 214.

⁶⁹ Millier, Arthur: “Pijoan History Complete”. En: *Los Angeles Times*, 26-II-1928: 16.

⁷⁰ Guérard, 1945a: 64.

fue el motor de la colección ante el público general. Se fundió con la propia marca *Summa Artis* cuando esta ya había ofrecido sus páginas a otros autores con diferentes formaciones científicas e intenciones divulgativas. Aunque los nuevos autores respetaran el espíritu gráfico desplegado por la casa editorial, los textos y los temas de Pijoan mantenían su hegemonía entre las preferencias compradoras. Todas las ediciones y las reimpressiones de sus volúmenes suman 201, la mayoría realizadas en los años ochenta y noventa, mientras que las de los otros autores de la *Summa Artis* suman 141 en sus cincuenta años de historia extendida. El nombre de Pijoan y sus temas vendían años después de su desaparición, al igual que ocurrió en Salvat con las obras del mismo autor.

Pero para Kühnel, como para otros críticos, la cuestión del autor único, antes de ser un signo de autoridad historiográfica, era una debilidad de la colección: “Su desventaja radica en el hecho de que aparece en el contexto de una obra de múltiples volúmenes en la que las distintas épocas de la historia del arte son tratadas por un mismo autor, del que es imposible esperar que sea lo suficientemente experto en cada área individual como para dominar todas ellas”⁷¹. Juan de la Encina iniciaba el proverbio “Quien mucho abarca...” al aludir a Pijoan y a su ingente obra. Sin embargo, la grafomanía no suponía para el gran público ningún obstáculo. Al contrario, este buscaba el tono generalista, lírico y animado con su marca propia: “Acude también a las historias del arte porque le hablan a su sentimiento de la grandeza, a su fantasía, a ese ímpetu espiritual que todos los humanos llevamos dentro y que pide se nos desgaje un instante de la cotidiana trivialidad de nuestras vidas [...] Así, por ejemplo, esta ‘Historia del arte romano’ de Pijoan, habla a la fantasía y al juicio del lector como pudiera hacerlo una buena novela o un poema”⁷². Era la historia del arte como evasión del agotador siglo XX: “El ilustre conferenciante empezó diciendo que [...] hubiera preferido tratar un tema más actual, pero que acaso conviene olvidarse de lo que nos agobia, retirándose al oasis plácido del arte [...] en forma de clase”⁷³. La adhesión incondicional pública al autor de la *novela* de la historia del arte conllevaba una consecuencia: el tono acompañaba a unas determinadas imágenes, periodos y temas que se detenían al asomarse al siglo XX, a partir de donde Pijoan no solo había llegado al final de su obligación editorial, sino que no le gustaba lo que veía: “De este arte de hoy en día, mejor que no hablemos”⁷⁴. El público adoptaba el gusto por los periodos anteriores y por el canon doctrinal: “Veintiséis años durante los cuales, el gran arquitecto, historiador y prácticamente fundador de lo mejor de los museos de Barcelona, ha venido realizando la extraordinaria labor de adoctrinar amigablemente sobre las artes en muchas tierras y no pocos siglos”⁷⁵, según decía Gaya Nuño.

⁷¹ Kühnel, 1951: 214.

⁷² Encina, Juan de la: “Historia y erudición”. En: *El Sol*, 14-IV-1934: 1; Encina, Juan de la: “Historias de arte”. En: *El Sol*, 27-VI-1934: 1.

⁷³ Encina, Juan de la: “Don José Pijoán en el Ateneo de Madrid”. En: *El Sol*, 4-II-1934: 4.

⁷⁴ Pla, 1968: 305.

⁷⁵ Gaya Nuño, 1958: 152-153.

USO DE FUENTES ESCRITAS Y BIBLIOGRAFÍA

Hartt estudió la bibliografía incluida al final del volumen que reseñaba. De 114 títulos solo cuatro tenían menos de veinte años: “Apenas ni uno de los principales escritores sobre el Cinquecento durante los últimos cuarenta años parece ser conocido por el autor, quien sin embargo cita cuatro libros de Loukowsky, tristemente célebre entre los estudiosos del Renacimiento como aficionado irresponsable. Dos de esos libros Pijoan los data en los años veinte del siglo XIX, otorgando a Loukowsky una envidiable esperanza de vida”⁷⁶. También Read lamentaba que la bibliografía contuviera erratas y carencias en las referencias que las hacían ilocalizables; pero, al contrario que Hartt, veía al autor al corriente de las publicaciones que pudieran interesar al estudiante universitario. El leal Gaya Nuño y los críticos Kubler y Kühnel también avisaban de omisiones de autores recientes y destacados.

La bibliografía al término de los capítulos, antes de que se listara indivisa al final de cada tomo, dedicaba al arte egipcio 84 entradas en el tercer tomo. 54 títulos tenían más de veinte años en 1932, año de su edición; 15 eran anteriores a 1900. Pijoan había destacado en su *Historia del arte* de 1914 que la egiptología renovaba sus conocimientos rápidamente, en menos de diez años. Entre las referencias bibliográficas, que incluían apellido, título y año, faltan fechas o son erróneas, las iniciales se alteran, hay errores repetidos en la transcripción de los nombres y los títulos se citan incompletos o modificados en la traducción. Las incongruencias se acumulan en las transcripciones de los títulos en alemán. Hartt apuntaba suspicaz: “Algunos de estos posiblemente son errores de imprenta, otros se repiten a lo largo de toda la obra”⁷⁷. El descuido en la transcripción hacía ilocalizables los libros con las fichas catalográficas de las bibliotecas donde terminaban la mayoría de esos títulos monográficos o voluminosos. Si López-Rey veía la bibliografía en una obra generalista como una recomendación inicial para el estudiante, abundaban los títulos demasiado especializados. Había, sin duda, otros más apropiados para iniciar a los lectores legos que *Décoration égyptienne: Plafonds et frises végétales*, *L’art de bâtir chez les Égyptiens*, o las *Oeuvres d’art du Musée égyptien du Caire* en 75 volúmenes. La bibliografía del corto capítulo final del primer volumen dedicado a las reminiscencias del primitivismo en el arte popular europeo es otro ejemplo de mezcolanza con referencias incompletas a títulos recónditos en magiar, rumano o en alemán sobre Rusia, sin que sean fuente de las ilustraciones, y sin que Hungría o Rusia aparezcan en el texto del capítulo. Al lector general se le escapaba la utilidad de esos títulos.

⁷⁶ Hartt, 1953: 181.

⁷⁷ Hartt, 1953: 181.

REVISIÓN DE ERRORES

Ernst Kühnel, director del departamento de arte islámico en el museo y en la universidad de Berlín, encontraba también errores que esperaba que fueran revisados: “El texto merece ser leído como una presentación sugerente y animada del tema, pero es necesaria una profunda revisión en una segunda edición para erradicar los numerosos errores y ofrecer una comprensión más clara de los estilos particulares antes de que pueda considerarse fiable”⁷⁸. La editorial no aprovechó la revisión de errores que, como un comité expurgador, le facilitaban los críticos. Sí hubo nuevas tiradas de los volúmenes de la *Summa Artis*, no así ediciones revisadas: hubieran encarecido la producción. Pijoan no quiso revisar su *Historia del arte* publicada en 1914 hasta que se tradujo para Estados Unidos casi dos décadas después. La hizo el experto en maya Ralph Roys, de la Universidad de Tulane, y la presentó el Instituto Carnegie —Roys iba a ser autor de un volumen de la *Summa Artis*⁷⁹—. Salvat mantuvo el texto con escasas modificaciones hasta los años setenta. Los cambios afectaron entonces a las ilustraciones, que pasaron a llenar toda la página con un moderno corte a sangre en detrimento del texto renovado, que los editores seguían atribuyendo a Pijoan. Este sostenía, sin embargo, que las ediciones de sus publicaciones se rejuvenecían. López-Rey, profesor en la universidad de Nueva York, así lo repetía cuando reseñaba la tercera edición de Salvat: “El texto de la nueva edición ha sido rejuvenecido —en palabras de Pijoán— mediante adiciones y supresiones. Uno de los añadidos es el capítulo sobre arte precolombino americano que cierra el primer volumen; es evidencia del meticuloso estudio sobre el tema desarrollado por Pijoán para la preparación del volumen X de su *Summa Artis* recientemente publicado”⁸⁰. También era una evidencia de los trasvases entre la *Historia del arte* de Salvat y la *Summa Artis* de Espasa-Calpe, más allá de las imágenes compartidas (fig. 4). López-Rey añadía que los verdaderos destinatarios eran las promociones de estudiantes que se beneficiarían del entusiasmo y de la legibilidad de Pijoan, por lo que justificaba las imperfecciones que veían los especialistas: “Ha provisto a sus lectores de un manual de historia del arte muy legible, así como de una bibliografía inicial sobre cada periodo particular”⁸¹. La selección de las abundantes imágenes las atribuía al editor.

Hartt sospechaba que abundaba un tipo de error intencionado: “La práctica cínica de certificar dudosas pinturas en manos privadas se ha vuelto tan extendida que difumina ante el lector general los contornos de algunos de los más grandes artistas. Además, ha desacreditado al conjunto de los expertos. Algunos eruditos son suficientemente diestros al andar por esta cuerda floja con cierta inmunidad. Pijoan está manifiestamente mal pertrechado para tales acrobacias”⁸². Desde las

⁷⁸ Kühnel, 1951: 215.

⁷⁹ Pijoan, 1931a: XII.

⁸⁰ López-Rey, 1948: 127.

⁸¹ López-Rey, 1948: 127.

⁸² Hartt, 1953: 182-183.

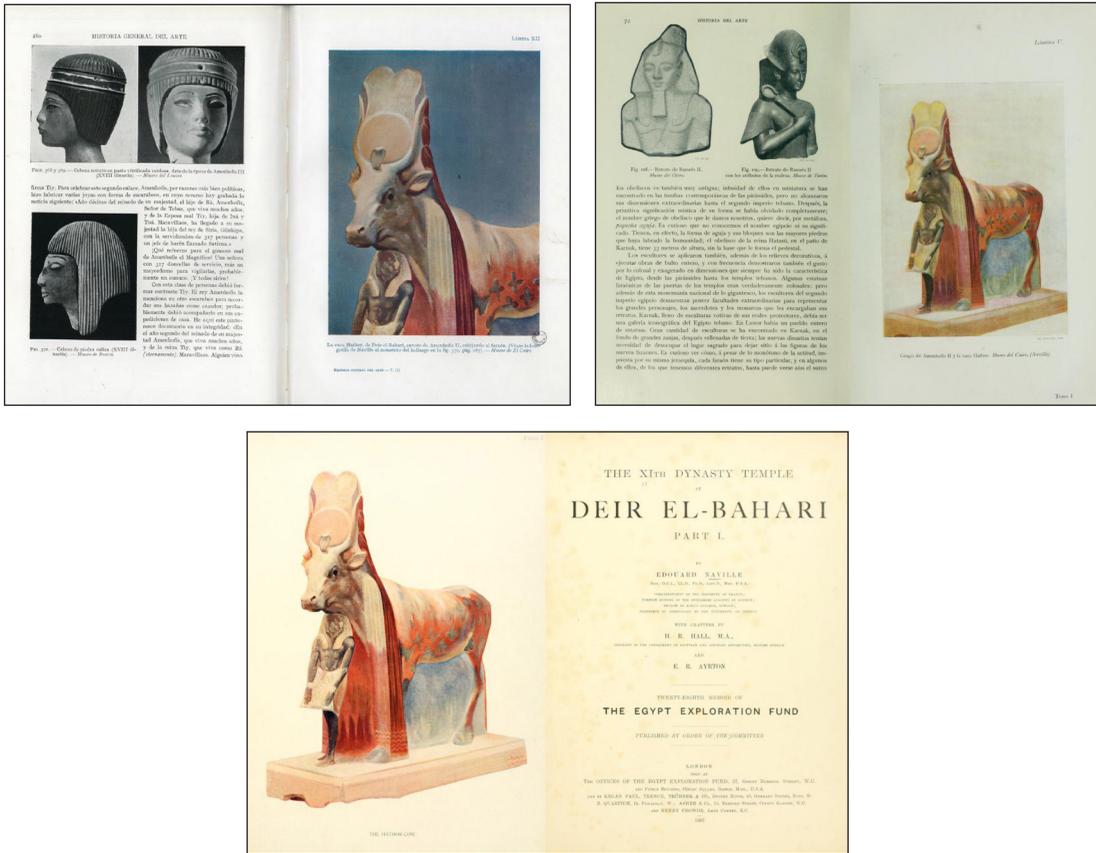


Fig. 4. La acuarela con la firma de C. M. Reach en la base de la vaca Hathor descubierta por Naville se reutilizó en la *Historia del Arte* de Pijoan de 1914, vol. I, y, como recorte, en *Summa Artis*, vol. III. Cortesía de Egypt Exploration Society.

páginas de la *Summa Artis*, Pijoan atribuyó a grandes nombres del arte catorce obras en manos privadas: Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Giorgione, Veronés, Andrea del Sarto y Correggio. Él mismo relataba su peritaje del relieve romano propiedad de una rica heredera del petróleo en el que veía la mano de Praxíteles⁸³. Las notas al pie en la *Summa Artis*, inexistentes, habrían ayudado a comedir las atribuciones, según José M. de Vera: “Es de lamentar la falta de notas al pie, puesto que los no iniciados —a quienes el libro supuestamente está dirigido— quedan desconcertados ante el origen y la naturaleza de importantes afirmaciones. Esta omisión parece ser una pauta de la editorial, ya que los otros volúmenes de la misma colección también omiten las notas”⁸⁴. La práctica de las atribuciones desmesuradas desde las páginas de la *Summa Artis*, que los especialistas no iban a aceptar, apuntaba, antes que al cinismo, a la *auctoritas* que Pijoan desplegaba ante el lector, dada su intimidad cotidiana con los grandes artistas.

⁸³ Pijoan, Joseph: “Barnsdall Relief Loaned”. En: *Los Angeles Times*, 12-I-1930: III, 14. *Three dancing nymphs*, del s.I d.C., están hoy en el Museo de Arte de Santa Bárbara, California.

⁸⁴ Vera, 1968: 520.

APORTACIONES DESTACADAS

La “sabida independencia de criterios y metodologías de Pijoán”⁸⁵, según Gaya Nuño, o como dice Guérard, su “pensamiento poco convencional”⁸⁶, tenía un doble filo. Si denotaba una marcada personalidad como divulgador de la historia del arte, por otra parte, dificultaba su influencia en historiadores con método o teoría propios, o en discípulos. Pero el Pijoan que trabajaba en soledad sabía a qué auditorio quería llegar y se adelantó a los grandes divulgadores que se valieron de los nuevos *mass media*. Si la falta de fundamentación lastraba ante los historiadores más rigurosos su imagen profesional, Pijoan se amparaba en los sacrificios que tiene que asumir la simplificación del generalista. Herbert Read, de hecho, pensaba que Pijoan contribuía a una síntesis universal con su identificación de los dos espíritus del arte asiático, el oriental y el occidental: “Los historiadores del arte, de manera tan claramente revelada por el Señor Pijoán, están acumulando gradualmente el material sobre el que poder basar eso de lo que el mundo todavía carece: una filosofía general del arte”⁸⁷.

Pijoan aportaba como gran novedad la atención al dibujo infantil. Ya lo había incorporado a su *Historia del arte* de Salvat. Representaba el espíritu original del arte, y como tal tenía relación con el arte de los pueblos aborígenes. Pero si en aquella *Historia del arte* ocupaba unas pocas páginas iniciales, en la *Summa Artis* recibía un capítulo completo con apoyo en la literatura de las dos primeras décadas del siglo. Reaparecía al final del mismo volumen en el breve apéndice dedicado a *Las manifestaciones artísticas de los alienados*, escrito con referencias puntuales a Freud e ilustrado con dibujos de la colección Prinzhorn publicados en 1922. Anterior al estudio de las relaciones entre psique y arte de Ernst Kris o de Rudolf y Margot Wittkower, la temprana atención de Pijoan a los dibujos infantiles, “de las inteligencias nacientes”, fue destacada por Lord Conway y encomiada expresivamente por Benjamín Jarnés: “¿Cuándo una historia —monumental— del arte fue comenzada con garabatos, con ‘monigotes’ de niños?”⁸⁸.

La presentación extensa de periodos que “generalmente se despachaban en unas pocas breves páginas” y de los objetos a menudo olvidados —“mobiliario, manuscritos, tapices, edificios profanos y ornamentación escultórica de las iglesias góticas”⁸⁹— eran otras aportaciones apreciadas. Por entonces, los volúmenes de la *Historia general del arte* de Montaner y Simón, que incluía artes decorativas, resultaban aparatosos, obsoletos⁹⁰. Paradójicamente, la atención al arte popular recibió de Pijoan un latigazo orteguiano

⁸⁵ Gaya Nuño, 1958: 153.

⁸⁶ Guérard, 1945a: 64.

⁸⁷ Read, 1935: 285.

⁸⁸ Jarnés, Benjamín: “Mundo infantil y mundo primitivo”. En: *La Vanguardia*, 15-7-1931: 5.

⁸⁹ Read, 1935: 285. Ruiz, 1949: 245.

⁹⁰ VVAA, 1886-1897 en folio marquilla, de 35 cm de alto. Incluían, aparte de los cuatro volúmenes dedicados a la arquitectura, la escultura y la pintura, otros cuatro sobre la ornamentación, la historia del traje (en dos tomos), del mueble, del tejido, la cerámica, tapices y bordados, la metalistería y el

y taylorista. Se lo dispensó al “hombre culto de mal gusto —animal abundantísimo en nuestros días—”, al hombre civilizado que considera el trabajo como un castigo, “razón de la simpatía que despierta el arte popular en todos los hombres modernos”⁹¹.

La contextualización cultural y social del arte en su época, a la manera de Jacob Burckhardt y Arnold Hauser, también recibía una valoración crítica positiva: “Muestra que la historia de estos edificios religiosos proyecta a menudo una viva luz sobre la historia política, social y cultural de la época”⁹². La inclusión de textos contemporáneos potenciaba esa contextualización. Pijoan se incardinaba así en las corrientes historiográficas que se resistían a segregar la historia del arte de la historia universal⁹³.

LECTORES DESTINATARIOS

La cuestión de quién era el lector al que iba dirigida la colección que escribía Pijoan recibía una respuesta diversa en las reseñas. El público general era la respuesta más repetida. Pero también se identificaba al estudiante como receptor y, en menor medida, al estudioso. Alguna reseña ampliaba el interés al hombre de ciencia, al artista y al curioso. Se coincidía en que la *Summa Artis* guardaba para el especialista tesoros en forma de imágenes, ya que era un “exquisito regalo para los ojos del más exigente lector”⁹⁴. Para el estudiante resultaba ser “estimulante”, “sugerente” y contribuía a despertar su interés⁹⁵. Pero, para este, el precio representaba un problema. De su lujosa edición, “tan suntuosa que merece una edición inglesa”, de este “soberbio volumen”⁹⁶, podría sacarse provecho en las bibliotecas universitarias, lo que representaba una contrariedad para los objetivos comerciales de la editorial. Para ella, el lector destinatario ideal era un halagado “hombre culto”⁹⁷. La mercadotecnia recurrió de nuevo a la cultura entre 1986 y 1996, cuando la sociedad de consumo respondió en masa al anuncio de Espasa-Calpe de la reedición completa de la *Summa Artis*: “Haga realidad el sueño de su vida de poseer en su hogar, para orgullo y formación de la familia, cualquiera de nuestras obras”⁹⁸ (fig. 5). Entre su catálogo, con facilidades de pago, la historia del arte en diecisiete volúmenes de Pijoan.

vidrio. Los dos de arquitectura, dirigidos por Luis Doménech y José Puig y Cadafalch, se completaban con un tercero exclusivamente de láminas.

⁹¹ Pijoan, 1931a: 497 y 501.

⁹² Ruiz, 1949: 245.

⁹³ Como su *Historia del mundo y de la humanidad* en cinco volúmenes (1926-1941) con Salvat.

⁹⁴ Hernández Perera, 1952: 347.

⁹⁵ Guérard, 1945b: 105. Álamo, 1943: 159.

⁹⁶ Ruiz, 1949: 245. Pita Andrade, 1950: 85. Winstedt, 1965: 151. Cortés, 1968: 49.

⁹⁷ Pijoan, 1931a: IX.

⁹⁸ Anuncio inserto. En: *La Vanguardia*, Barcelona, 10-X-1970: 11.

**HAGA REALIDAD
EL SUEÑO DE SU VIDA**

de poseer en su hogar, para orgullo y formación de la familia, cualquiera de nuestras obras, pudiéndolas adquirir sin desembolsos elevados y en condiciones muy ventajosas

ULTIMAS EDICIONES:

- **ENCICLOPEDIA ESPASA, 96 tomos**
- **DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ESPASA, 8 tomos**
- **SUMMA ARTIS, J. Pijoan, 23 tomos**
- **NUEVA HISTORIA UNIVERSAL MARIN, 6 tomos**
- **NUEVA GEOGRAFIA UNIVERSAL MARIN, 6 tomos**

Cúrsenos hoy mismo su tarjeta o bien el adjunto cupón con sus señas y le enviaremos folletos con toda clase de detalles

NOMBRE Y APELLIDOS:
PROFESION:
DOMICILIO:
POBLACION:

VENTAS E INFORMACION:
APARTADO DE CORREOS NUM. 7026 - BARCELONA

Fig. 5. Anuncio de Espasa-Calpe en el periódico *La Vanguardia* en 1970.

CONCLUSIONES

El proyecto inicial de la *Summa Artis*, cumplido en exclusiva y en su totalidad por José Pijoan (fig. 6), obviando la colaboración de Gaya Nuño en el volumen póstumo, se perfila a la luz de las críticas y de las reseñas como un empeño editorial apoyado en la cantidad de imágenes antes que, en su calidad, y en un texto divulgativo de tono generalista cercano al público masivo creciente. Esa cercanía divulgativa conllevaba importantes concesiones a la literatura recreativa en detrimento de la precisión historiográfica, de las citas y de la bibliografía rigurosa. Entre la masa lectora extensa cabía la alta burguesía, como demostraron los movimientos políticos de los años de entreguerras. Participaban de la cultura y a la vez imponían su hegemonía. El tono, al igual que la maquetación, se inspiraba en modelos centenarios para llegar al mercado más amplio. Se situaba la *Summa Artis* en una larga tradición de museos de papel en su variante fotográfica, en la



Fig. 6. Retrato a lápiz de José Pijoan por José de Togores, 1928.
Cortesía de The Huntington Library.

que estaba acompañada por otras colecciones destacadas con las que establecía, si no un diálogo, al menos un horizonte compartido.

El consumidor al que se dirigía la colección no tenía una formación extensa en historia del arte y, sin embargo, no se arredraba ante la apabullante llegada de los tomos a lo largo de los años. Su respuesta es coherente con el modelo de abonados de los sistemas de venta editorial masiva que se extiende a lo largo del siglo de la mano de Espasa-Calpe y de otras editoras de grandes colecciones, al que muestran apego los mercados español e hispano-americano. El modelo editorial fijó unos resultados técnicos básicos como objetivo editorial principal, en línea con la *Enciclopedia Ilustrada Hispano-americana*, la *Espasa* cuya edición fue terminada inmediatamente antes de que se iniciara la *Summa Artis*.

La colección se dirigía a un público con una cultura tan cimentada como para interesarse por un tema específico al que se le atribuían virtudes de desarrollo espiritual entendido a la manera laica del krausismo y de la Institución Libre de

Enseñanza (ILE). Sin olvidar la planeada participación de Cossío, el primer volumen está dedicado a Francisco Giner de los Ríos, aunque este no tuviera a Pijoan por un institucionalista⁹⁹. En las conferencias del Ateneo de Madrid, al que era asiduo un público ideológicamente afín a la ILE, se repartían, con fin promocional, las láminas sueltas coloreadas de la *Summa Artis*, que iban a permitir que la clase media acomodada las enmarcara y las colgara en sus domicilios, pues con ese fin expreso se solicitaban por carta a la editorial¹⁰⁰.

Si la colección destacaba en el panorama historiográfico español de la época, lo hacía por su material gráfico antes que por su contenido textual o teórico. Sintonizaba así, alejada de la rotundidad historiográfica, con el público universitario, según la crítica. Pero el segmento universitario era aún escaso en España, y más aquel que contara con las posibilidades económicas que requería la posesión de los suntuosos volúmenes. De ahí que las reimpresiones de la *Summa Artis* solo se multiplicaran décadas después de haber sido editadas, cuando el nivel de renta y la cultura de masas crecían a la par en España, y cuando la exigencia académica era afianzada por los autores de los nuevos volúmenes. Es paradójico que cuando más venda la enciclopedia sea cuando los nuevos volúmenes se alejan de la generalidad y más se acercan a un nuevo público universitario. Pero la paradoja la resuelve el nombre de Pijoan, depositario de la autoridad simbólica, con su nombre asociado a la historia del arte ilustrada de divulgación masiva.

Finalmente, el encarecimiento de la edición con la reproducción en color de la mayoría de las ilustraciones, el alto precio de cada volumen y la especialización de los temas, socavaron el valor de la colección ante la visión aún más comercial de la nueva propietaria de Espasa-Calpe a finales del siglo XX, la editorial Planeta, que le puso fin.

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo, Mateo del, OSB (1943): "José Pijoán. *Summa artis. Historia general del arte*. Vol. VIII: *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*". En: *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, Lovaina, vol. 39, 1 de enero, p. 158.
- Alcina, José (1950): "Pijoán, José: *Summa Artis (Historia general del Arte)*. Tomo X: *Arte precolombiano mexicano y maya*". En: *Revista de Indias*, vol. 10, pp. 190 y ss.
- Bassegoda, Bonaventura: "Pijoan i Soteras, Josep". En: Fontbona, Francesc / Bassegoda, Bonaventura (dirs.). *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=527.
- Blasco Bardas, Anna Maria (1992). *Joan Maragall i Josep Pijoan: Edició i estudi de l'epistolari*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bosch Gimpera, Pere (1978). *Memòries*. Barcelona: Edicions 62.

⁹⁹ "Son completamente ajenos a la Institución y aun algunos a toda intimidad con nuestro círculo [...] Pijoán". Carta de Giner desde San Victorio a José Castillejo en Madrid de 2-9-[190]7, en Castillejo, 1997: 385.

¹⁰⁰ Agradezco a Juan Miguel Sánchez Vigil la comunicación de este dato en conversación con el autor.

- Castillejo, David (ed.) (1997). *El epistolario de José Castillejo*, vol. I. Madrid: Castalia.
- Conway of Allington, Lord (1932): "Semi-civilized Art". En: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 60, n° 349, abril, pp. 213-214.
- Cook, Walter W. S. (1951): "José Pijoan, *Summa Artis, Historia General del Arte*, IX, *El arte románico, siglos XI y XII*". En: *The Art Bulletin*, vol. 33, n° 1, marzo, pp. 58-63.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*. París: Hazan.
- Falgairolle, Adolphe de (1935): "Lettres espagnoles". En: *Mercure de France*, serie moderna, n° 879, pp. 647-652.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1958): "Pijoán (José): *Arte Barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII* (*Summa Artis*, vol. XVI)". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 31, n° 122, 1 de abril, pp. 152-153.
- Gombrich, Ernst H. (2010): *Arte e ilusión*. Londres: Phaidon.
- Gómez de la Serna, Ramón (1990). *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*. Madrid: Aguilar [1ª ed: 1941].
- Grasskamp, Walter (2016). *The Book on the Floor. André Malraux and the Imaginary Museum*. Los Ángeles: Getty Publications.
- Guérard, Albert (1945a): "José Pijoán. *Summa artis. Historia general del arte*. Vol. VIII: *Arte bárbaro y prerrománico*". En: *Books Abroad*, vol. 19, n° 1, pp. 64-65.
- Guérard, Albert (1945b): "The Once Over". En: *Books Abroad*, vol. 19, n° 1, pp. 101-109.
- Hartt, Frederick (1953): "José Pijoan, *Summa Artis: Historia general del Arte*, vol. XIV: *Renacimiento romano y veneciano, siglo XVI*". En: *College Art Journal*, vol. 12, n° 2, pp. 181-183.
- Hernández Perera, Jesús (1952): "Pijoan (José): *Summa Artis. Historia general del Arte*. Vol. XV. *El arte del Renacimiento en el Norte y en el Centro de Europa*". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 25, n° 100, pp. 346-347.
- Jardí, Enric (1966): *Tres diguem-ne desarrelats. Pijoan, Ors, Gaziél*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Kubler, George (1948): "Summa Artis, Historia general del arte. By José Pijoan, *Arte precolombiano*, Vol. X". En: *The Burlington Magazine*, vol. 90, n° 540, p. 86.
- Kühnel, Ernst (1951): "*Summa Artis. Historia General del Arte*. XII: *Arte Islámico*, por José Pijoán". En: *Ars Islamica*, vol. 15/16, pp. 214-215.
- Lantier, Raymond (1937): "Histoire ancienne de la péninsule Ibérique (1927-1936)". En: *Revue historique*, vol. 181, p. 136.
- López-Rey, José (1948): "José Pijoán. Historia del arte". En: *Gazette des beaux-arts: courrier européen de l'art et de la curiosité*, vol. XXXIII, serie 6ª, Nueva York, p. 127.
- Malraux, André (1947). *Le musée Imaginaire*. Ginebra: Skira.
- Mancho, Carles (2011): "Del románico catalán a la historia universal del arte: Josep Pijoan". En: Biel Ibáñez, María Pilar / Hernández Martínez, Ascensión (coords.): *Lecciones de los maestros*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", pp. 111-124.
- Maragall, Jordi (1997): *Record de Josep Pijoan. Conferència pronunciada el 7 de novembre de 1996 amb motiu de la seva recepció com a Acadèmic Honorífic*. Barcelona: Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- Martínez, Jesús A. (dir.) (2001). *Historia de la edición en España. 1836-1936*. Madrid: Marcial Pons.
- Martínez, Jesús A. (dir.) (2015). *Historia de la edición en España. 1939-1975*. Madrid: Marcial Pons.
- Pijoan, José (1914-1916). *Historia del arte al través del tiempo*. Barcelona: Salvat.
- Pijoan, José [1930, s.a.]. *L'obra nova. Parlament davant uns quants amics en la casa del Sr. Lluís Plandiura de Barcelona en la nit del 15 de novembre de 1928*. Barcelona: Establiment tipolítogràfic de Salvat Editors.
- Pijoan, José (1931a). *Arte de los pueblos aborígenes*. En: *Summa Artis*, I. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1931b). *Arte del Asia occidental*. En: *Summa Artis*, II. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1932). *El arte egipcio*. En: *Summa Artis*, III. Madrid: Espasa-Calpe.

- Pijoan, José (1934). *El arte romano: hasta la muerte de Diocleciano. Arte etrusco y arte helenístico después de la toma de Corinto*. En: *Summa Artis*, V. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1940-1946). *Art In The Modern World. European Renaissance, Baroque, Modern Art*. Chicago: University of Knowledge (3 vols.).
- Pijoan, José (1942). *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*. En: *Summa Artis*, VIII. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1946). *Arte precolombiano, mexicano y maya*. En: *Summa Artis*, X. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, José (1967). *Arte europeo de los siglos XIX y XX*. En: *Summa Artis*, XXIII. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pijoan, Pol / Maragall, Pere (2014). *Josep Pijoan. La vida errant d'un català universal*. Cabrera de Mar: Galerada.
- Pita Andrade, José Manuel (1950): "Summa Artis: *Historia General del Arte*. Volumen XII: *Arte islámico*". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 23, n° 89, p. 81.
- Pla, Josep (1968): "Vida i miracles de Josep Pijoan". En: *Tres biografies. Obra completa*, vol. X. Barcelona: Destino.
- Read, Herbert (1935): "Summa Artis. *Historia General del Arte*. Vol. II. *Arte del Asia Occidental*". En: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 67, n° 393, p. 285.
- Réau, Louis (1955-1959). *Iconographie de l'art chrétien*. París: PUF (3 vols.).
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2014): "La ilustración en las grandes obras de arte. Análisis de la documentación fotográfica de Iberoamérica en *Ars Hispaniae* y *Summa Artis*". En: Cabañas Bravo, Miguel / Rincón García, Wifredo (eds.): *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Madrid: CSIC, pp. 214-230.
- Socias Batet, Immaculada (2013): "Més notícies a l'entorn del període americà de Josep Pijoan Soteras (1881-1963)". En: *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, núm. 24, Barcelona: IEH, pp. 549-568.
- Ruiz, Agustín (1949): "J. Pijoan. *Summa artis. Historia general del arte*. Vol. XI: *Arte gótico de la Europa occidental*". En: *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, vol. 44, p. 245.
- Springer, Anton / Michaelis, Adolf (1875). *Handbuch der Kunstgeschichte*. Leipzig: E. A. Seemann.
- Tortosa, Trinidad (2010): "José Pijoán (Barcelona, 1881-Lausanne, 1963)". En: *Repensar la Escuela del CSIC en Roma*. Madrid: CSIC-EEHAR, pp. 229-253.
- Vera, José M. de (1968): "El Arte del Japón, Vol. XXI Series 'Summa Artis'. By Fernando G. Gutiérrez, S. J.". En: *Monumenta Nipponica*, vol. 23, n° 3/4, p. 520.
- VVAA. (1886-1897). *Historia general del Arte: escrita é ilustrada en vista de los monumentos y de las mejores obras publicadas hasta el día*. Barcelona: Montaner y Simón (8 vols.).
- Wiegand, Theodor / Schrader, Hans (1904). *Priene: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*. Berlín: Königliche Museen zu Berlin.
- Winstedt, R. O. (1965): "Summa Artis, *Historia General del Arte*, Vol. XIX. *El arte de la India*. By Dr. J. R. Rivière". En: *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, n° 3/4, octubre, p. 151.

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

