

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2024
NÚMERO 126

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
AÑO 2024 - NÚMERO 126

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
SECRETARIO DE REDACCIÓN: Jorge Maier Allende

CONSEJO DE REDACCIÓN

ACADÉMICOS:

Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
José María Luzón Nogué
Ismael Fernández de la Cuesta
Antonio Almagro Gorbea
José Luis García del Busto Arregui
Fernando de Lara Pérez

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)
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)
Óscar Flores Flores (Universidad Nacional Autónoma de México)

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.com

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

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

PERIODICIDAD: 1 número al año

Los © son responsabilidad de los autores

EDITA:

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

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

ISSN: 0567-560X

eISSN: 2530-1551

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ÍNDICE

ANTONIO ALMAGRO GORBEA, IÑIGO ALMELA LEGORBURU, ALFONSO JIMÉNEZ MARTÍN, ÁLVARO JIMÉNEZ SANCHO: Un grafito en el alminar de la Kutubiyya	9-23
ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: Protohistoria de las canciones andinas para bailar: de las danzas hispanorromanas a los bailes hispano-medievales	25-48
JAVIER ORTEGA VIDAL, JOSÉ LUIS SANCHO GASPAS, FRANCISCO JOSÉ MARÍN PERELLÓN: Adenda a los dibujos de Ventura Rodríguez	49-79
JAVIER MARTÍNEZ MOLINA: Unos diseños de una <i>bóveda de entierros</i> del arquitecto ilustrado Agustín Sanz (1775) en el gabinete de dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	81-101
JAVIER GONZÁLEZ SANTOS: El proyecto de Manuel Reguera González de 1778 para la conclusión de la fachada de la iglesia del convento de Nuestra Señora del Rosario (Orden de Predicadores) en Oviedo	103-125
MARIA GIULIA RINALDI: Pensionados españoles en Roma en la primera mitad del siglo XIX en las colecciones del Istituto Centrale per la Grafica.....	127-158

UN GRAFITO EN EL ALMINAR DE LA KUTUBIYYA

A GRAFFITO IN THE KUTUBIYYA MINARET

Antonio Almagro Gorbea

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
analgo48@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9907-5149

Íñigo Almela Legorburu

UNED
i.almela@geo.uned.es
ORCID: 0000-0002-9634-5374

Alfonso Jiménez Martín

Real Academia Sevillana de Ciencias
amman@us.es
ORCID: 0000-0002-9461-1317

Álvaro Jiménez Sancho

Investigador independiente
alv.jim@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8580-7481

Recibido: 08/02/2024. Aceptado: 16/02/2024

Cómo citar: Almagro Gorbea, Antonio / Almela Legorburu, Íñigo / Jiménez Martín, Alfonso / Jiménez Sancho, Álvaro, "Un grafito en el alminar de la Kutubiya", *Academia. Boletín de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126 (2024): 9-23.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14282391>

Resumen: Este artículo da noticia y estudia un grafito detectado en la torre de Marrakech, el primer alminar "de los ejemplares almohades de talla procer"¹; la toma de datos y análisis se han realizado con la financiación del Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del sistema de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación a través del proyecto "Atlas de Arquitectura Almohade (ATARAL)", PID2019-111644GB-I00, actualmente en curso, cuyos primeros resultados públicos aparecieron en Internet en febrero de 2022².

Palabras clave: *Almohade; mezquita; alminar; grafito, grafiti; Marrakech; Magreb.*

Abstract: This article brings to light and investigates a graffito found in the Marrakech tower, the first minaret "of first-rate Almohad carving"; data collection and analysis were funded by Spain's State Programme for Knowledge

¹ Hernández Giménez, 1975: 201 ss.

² <https://www.ataral.es>.

Generation and Scientific and Technological Reinforcement (Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico) of the R&D system of Spain's Ministry of Science and Innovation (Ministerio de Ciencia e Innovación) through the project Atlas of Almohad Architecture (Atlas de Arquitectura Almohade: ATARAL), PID2019-111644GB-I00, currently underway. Its first results came out on the internet in February 2022.

Key words: *Almohad; mosque; minaret; graffito; graffiti; Marrakech; Maghreb.*

ANTECEDENTES

Sin duda, uno de los rasgos más característicos de la arquitectura almohade es el tamaño descomunal de los alminares de las aljamas de sus capitales, Marrakech, la oficial del imperio; Sevilla, la de sus territorios andalusíes, y Rabat, la nueva capital en la que se buscaban mejores comunicaciones y un adecuado equilibrio territorial, proyecto que las circunstancias frustraron. La contemplación de estas enormes torres en comparación con otros alminares coetáneos o anteriores (fig. 1), o la mera visión de estas en relación con los edificios de los que formaban parte (fig. 2), muestra el carácter grandioso y simbólico que se pretendió dar a estas construcciones, convirtiéndolas en hitos visuales no solo de la ciudad, sino del territorio circundante; incluso puede parangonarse con un fenómeno contemporáneo, como fueron las catedrales góticas con sus torres y agujas en cuanto símbolos de las ciudades que las construían.

El análisis de estas circunstancias solo puede lograrse mediante representaciones planimétricas a escala para poner en relación edificios muy dispersos. Disponer de este medio de análisis ha sido uno de los objetivos de ATARAL, desarrollado desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues permite acceder a documentación con la adecuada calidad, uniformidad y en formato digital. Este proyecto se enraíza en la tradición de la Academia que, desde su fundación en el siglo XVIII, ha desarrollado importantes trabajos de esta naturaleza, desde la convicción de que el dibujo, una de las principales enseñanzas que se impartía en su seno, era y es un instrumento indispensable para la comprensión y el análisis de cualquier obra arquitectónica³. Las plantas, alzados y secciones, que constituyen hoy las vistas necesarias para construir un edificio y la documentación imprescindible para analizar cualquier obra ya existente, proporcionan los medios necesarios para conocer su forma y especialmente su tamaño⁴, atributos a los que puede agregarse la información sobre la materia de que está hecho el edificio a través del propio grafismo. Las *Antigüedades Árabes de España*, una de las primeras obras destinadas a documentar la arquitectura de origen islámico en el ámbito europeo⁵, tuvo continuidad en la magna empresa editorial de los *Monumentos Arquitectónicos de España*⁶, coordinada desde la Academia y cuya edición se desarrolló durante casi tres décadas

³ Un primer ensayo, mediante publicación impresa, en Almagro Gorbea, 1996.

⁴ Jiménez Martín, 2016.

⁵ Almagro Gorbea, 2015.

⁶ Bordes Caballero, 2014.

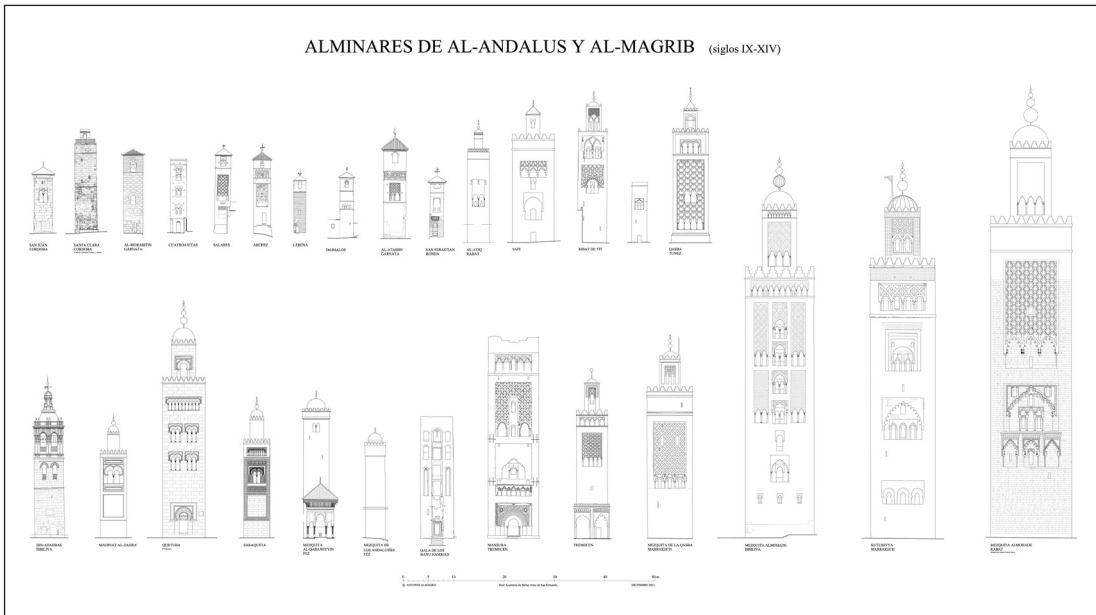


Fig. 1. Comparación de los alminares medievales del occidente musulmán. A la misma escala. Las tres torres del lado derecho son la Giralda de Sevilla, el alminar de la Kutubiyya de Marrakech y la Torre Hassan de Rabat.

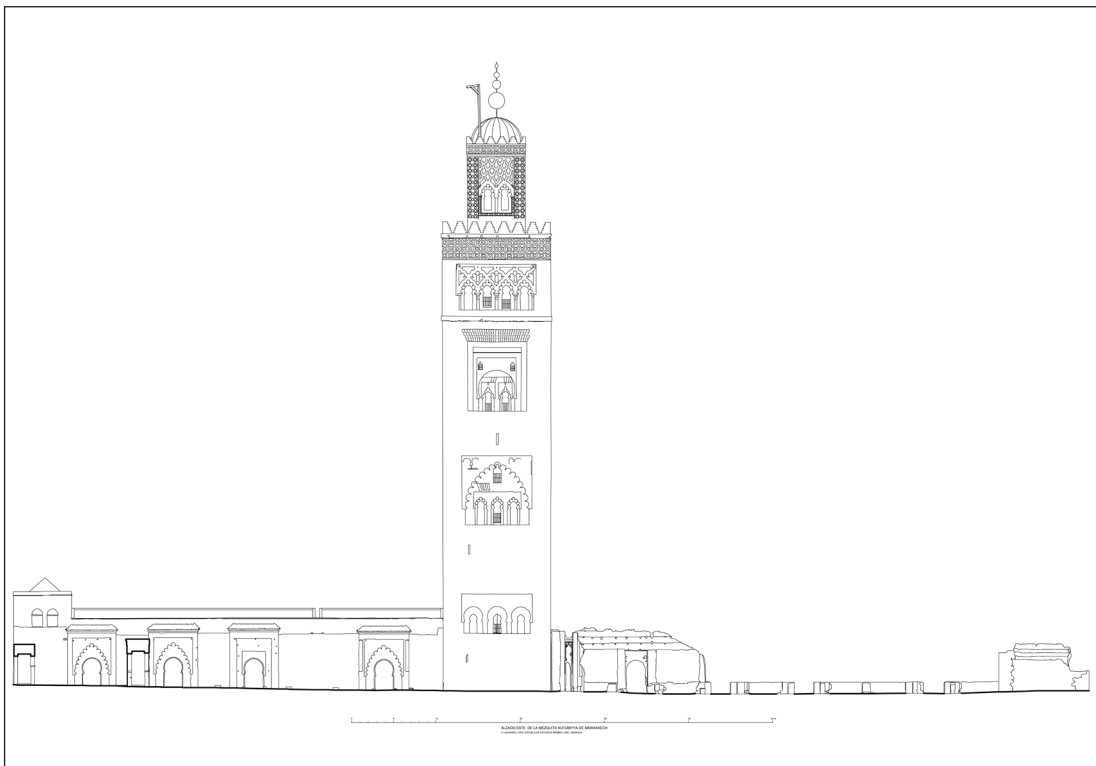


Fig. 2. Alzado oriental de la mezquita Kutubiyya que muestra la desproporción del tamaño del alminar respecto al resto del edificio.

de la segunda mitad del siglo XIX, constituyendo aún hoy una fuente inestimable de información sobre el patrimonio arquitectónico español.

Este proyecto sobre la arquitectura almohade, de ámbito distinto que los precedentes, pretende actualizar los métodos para la obtención de los dibujos, aplicando técnicas fotogramétricas, pero sobre todo incide en la difusión utilizando las vías que ofrece Internet, de modo que las antiguas ediciones en gran formato, que eran imprescindibles para reproducir adecuadamente los dibujos y que hoy son inasumibles por su elevado coste, han dado paso a la publicación electrónica, en la que ni el tamaño de los dibujos ni su número constituyen un obstáculo para su difusión.

La elección de la etapa almohade tiene una motivación concreta en este caso; en primer lugar, por la capacidad que las realizaciones arquitectónicas de este periodo han tenido como integradoras de las creaciones anteriores del califato de Córdoba y del periodo de las taifas, conformando un repertorio formal cuyos modelos aún siguen vigentes en gran medida, no solo en el norte de África, sino en proyectos arquitectónicos en diversas partes del mundo. La necesidad de contar con una documentación coherente y uniforme de un número significativo de obras construidas en ese periodo, que integre no solo las españolas, sino la de otros países que formaron parte del vasto territorio controlado por los califas almohades, nos ha llevado a traspasar las fronteras peninsulares abordando este objetivo con carácter supranacional, pues la falta de información al respecto era mayor en otros países que en el nuestro.

La obtención de esta información ha supuesto un laborioso proceso, partiendo siempre del análisis de las construcciones a través de visitas y de recorridos, reiterados y minuciosos, a todos sus ámbitos, obligándonos a observar, documentar y medir cada espacio y cada paramento, a veces de muy difícil acceso. De esta observación y de la realización de los correspondientes dibujos ha surgido un conocimiento sobre el edificio que permite su análisis pormenorizado, pero, además, al reflejarlo de forma similar en otras construcciones parecidas, se facilita la comprensión de los procesos evolutivos, incluso en muchos casos permite asignar cronologías relativas cuando se examinan tipologías funcionales extensas. Cuando esta información es además novedosa, por no haberse contado con ella con anterioridad, surgen inevitablemente nuevas ideas e interpretaciones que ahondan en el conocimiento de la obra. Un caso especialmente significativo a este respecto ha sido el de la mezquita Kutubiyya de Marrakech, un edificio señero en la arquitectura almohade y del que la literatura científica apenas había proporcionado información planimétrica, tanto de la mezquita en sí como de su alminar, protagonista de la apariencia del conjunto.

Pero esta construcción, además de sus altos valores icónicos, presenta un especialísimo interés por ser un modelo con gran incidencia en obras posteriores, tanto en lo que se refiere a su estructura como a la composición del sistema ornamental de sus fachadas, que supusieron, sin duda, una revolución respecto a torres anteriores, pues este alminar resolvió de forma brillante el problema de organizar los espacios interiores de una torre de dimensiones importantes,

evitando recurrir a grandes zonas macizas o a una solución tan complicada como la de la torre de la mezquita de Córdoba, que había duplicado la escalera, algo no demasiado racional. La solución para esta magna torre de Marrakech fue construir, no una escalera, sino una rampa en torno a una serie de salas superpuestas, que aligeraban el volumen de la torre precisamente donde menos necesitaba obra de fábrica resistente, en el centro.

En lo ornamental, esta torre planteó una composición global de su apariencia exterior, que incluyó varias novedades, al dar toda su importancia a los huecos, reales o fingidos, hasta transformarlos en núcleos de composiciones complejas que van de lado a lado; además de saeteras y de arcos sencillos, de trazas distintas; los hay geminados y triples, asociados a alfices de variadas proporciones, formas adoveladas, roscas polilobuladas, trazados de lambrequines, etc. Estas composiciones se situaron, aproximadamente, según el desarrollo de la rampa interior, con lo que se consiguió plantear y resolver cuatro fachadas distintas con unos pocos elementos repetidos⁷. La torre fue, sin duda, una obra impresionante, no solo por sus dimensiones, colosales respecto a todo lo anterior, sino por la creación de un símbolo que rompía con la austeridad de alminares anteriores, como los de las dos aljamas de Fez, que debieron ser, hasta aquel momento, los referentes principales en al-Mağrib al-Aqṣà⁸ en lo que concierne a las torres para la llamada a la oración.

EPIGRAFÍA DEL ALMINAR DE LA KUTUBIYYA

Estos y otros detalles se analizan ahora con comodidad tras la realización de este compendio de documentación gráfica que es ATARAL, aunque a ciertos temas, como la epigrafía del exterior de la torre, realizada en el mortero de cal que perfila los huecos descritos, hemos llegado tarde. Recordaremos que los únicos letreros formalizados que se advertían en el edificio fueron afortunadamente publicados en el año 1932⁹, destacando su cromatismo e integración en el sistema decorativo del exterior del cuerpo principal de la torre. Gracias al profesor Puerta Vílchez tenemos la transcripción de las imágenes que incluyó la publicación francesa, “Al-‘Izza li-Llāh”, “Al-Mulk li-Llāh”, “Al-‘Izza” y “Al-Mulk li-Llāh”, es decir, jaculatorias típicas de época almohade, sobre las que nada podemos añadir, pues prácticamente ya no se perciben.

⁷ Es interesante comparar el desarrollo decorativo de las tres torres almohades cfr. Jiménez Martín, 2018, pues fueron muy diferentes.

⁸ Se sabe poco del alminar de la mezquita de Ibn Yūsuf de Marrakech, salvo que, en lo estructural, siguió el modelo del de la aljama cordobesa con dos escaleras, lo que sugiere una talla respetable (Meunié, *et al.*, 1957: 107 ss).

⁹ Basset, *et al.*, 1932, fig. 40^a, “La gloria es de Dios”; fig. 40b, “La soberanía es de Dios”; fig. 46c, “La gloria”, pero no parece que el dibujo esté completo, ya que falta “li-Llāh”, para decir “La gloria es de Dios”, y fig. 46d, “La soberanía es de Dios”.

El largo y cómodo ascenso por la cuesta de la torre de la Kutubiyya permite el acceso, poco sistemático, a las siete habitaciones interiores, además de contemplar el paisaje de Marrakech y el Atlas al fondo, y, finalmente, acceder a la terraza superior. En el trayecto observamos la presencia de numerosos letreros y dibujos que podemos denominar informales, grafitos en términos coloquiales; la primera idea es atribuirlos a visitantes modernos, sobre todo si son de tipo textual y alfabeto latino, que son cada vez más abundantes. No obstante, la existencia de algunos más raros, como trazas geométricas de temas arquitectónicos o decorativos, que publicamos hace años¹⁰, nos llevó a dedicar mayor atención a estos gráficos rasguñados, pues pensamos que podían contener diseños relacionados con la construcción del edificio, como suele ser normal en obras antiguas. Una aproximación más minuciosa permitió identificar otros tipos de dibujos, tales como representaciones de tiendas de campaña, castillos y navíos (embarcaciones que en absoluto tienen apariencia de modernas, tema por lo demás chocante en una torre situada a más de ciento cincuenta kilómetros del mar).

Hay que decir, además, que la simple apariencia de los rasguños, más allá de su contenido, nos permitió centrarnos en los más antiguos, realizados con un punzón sobre el recubrimiento de mortero de cal de la fábrica cuando estaba relativamente fresco, por sus trazos sutiles y la textura del rasguño, diferenciándolos de los letreros que los visitantes han aportado con “técnicas” más agresivas sobre el soporte endurecido; además se advierte que el furor epigráfico se va agotando a medida que sube la rampa y, lo más decisivo, no hay letreros cuidadosos ni largos a partir de determinada altura desde el suelo de la rampa. En estas condiciones, en uno de los reconocimientos minuciosos de las formas interiores y de sus enlucidos, realizado los días 14 y 15 de abril de 2023 por el equipo de investigación casi al completo, pronto destacó, por extenso, raro y cuidadoso, uno de los textos más altos e inaccesibles, el de la meseta número 21 (fig. 3)¹¹, que, como casi todo lo que hay en el interior de la torre, está inédito. Lo importante, a nuestro entender, es que contiene una fecha, la primera explícita en un edificio que, al contrario que las otras torres almohades, la Giralda de Sevilla y la torre de Hassan de Rabat, carece de cronología unánime en las crónicas.

CONTEXTO

Debemos tener en cuenta que esta torre está hecha de mampostería enlucida, aunque no le faltan partes de sillares; la fábrica, por el interior, parece bastante uniforme, según podemos observarla gracias a los desconchones del enlucido general, especialmente los decapados selectivos introducidos en el siglo XX para colocar

¹⁰ Jiménez Martín, 1996b.

¹¹ La rampa número 1, como en la Giralda, la identificamos con la del primer rincón que aparece al subir la cuesta, en el ángulo SW del edificio, por lo que el grafito está cinco vueltas más arriba.

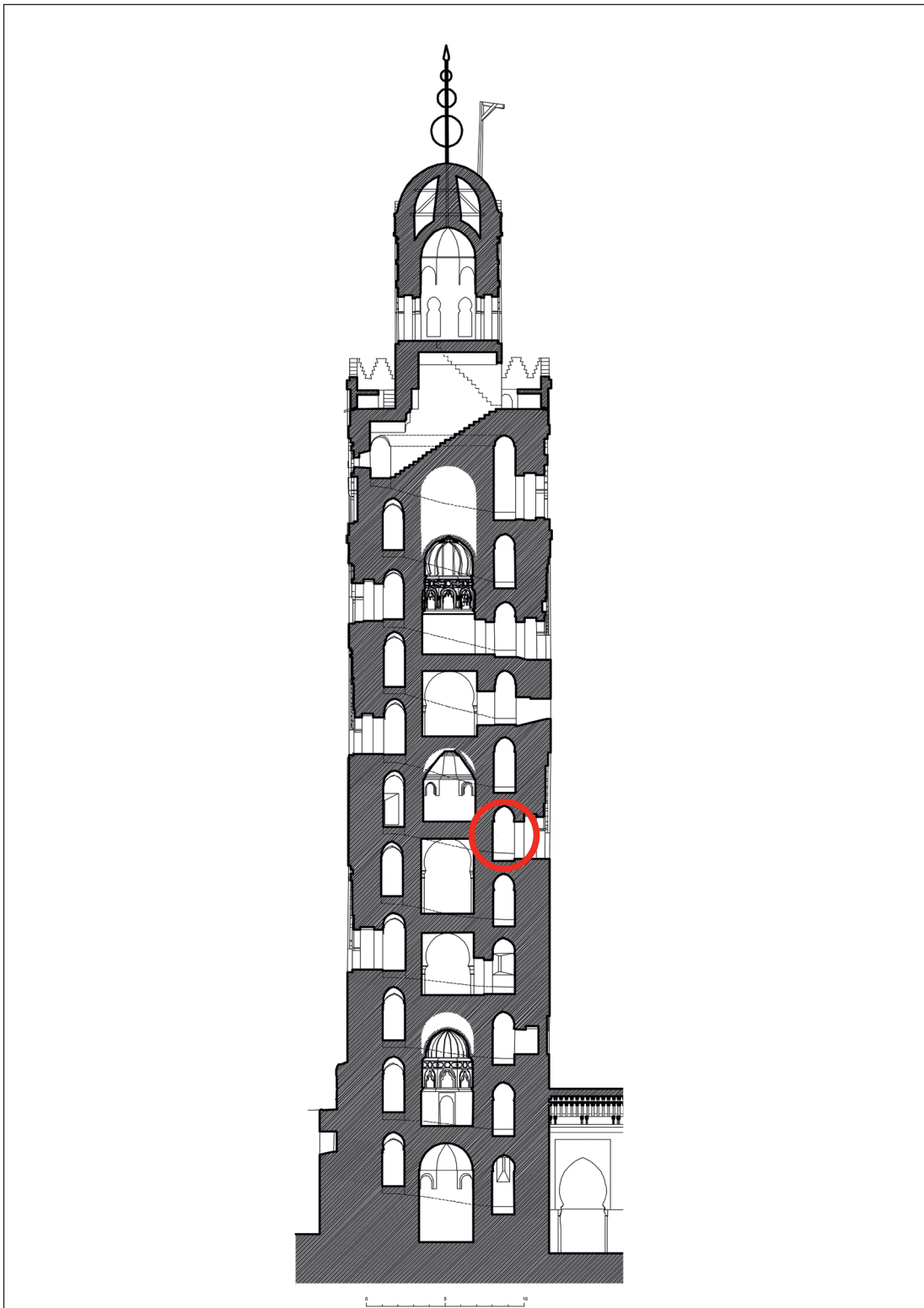


Fig. 3. Sección norte-sur del alminar de la mezquita Kutubiyya mostrando la situación de la rampa 2I.

fisurómetros y seguir grietas, que fueron relativamente sistemáticos y se conservan sin cambios. Una anomalía notable la constituye la primera cámara, la que queda al nivel del pavimento de la propia mezquita, pues carece por completo de enlucido¹², comprobándose con claridad que el mortero de cal de la mampostería recibió inmediatamente llagueados incisos, que fingen aparejos y espigas en zig-zag¹³, destinados a facilitar la adherencia del acabado. En las otras cámaras y en la rampa estos detalles solo se aprecian donde, por accidente¹⁴, falta el enlucido; hemos observado que este se hizo en dos capas, una primera de cal y tierra arcillosa, con abundante carga de paja y otra posterior, muy rica en cal, también cargada con fibras vegetales, pero más finas, que es el enlucido final, fratasado y bruñido, que denominamos “tadelakt”¹⁵, de color aproximadamente sepia.

Podemos decir, en general, que los paramentos de la rampa (bóvedas, paredes y suelo) muestran tres variedades o matices del mismo tipo de revestimiento (blanquecino, grisáceo y castaño, respectivamente), como cabe esperar de tres misiones distintas, seguramente con dosificaciones *ad hoc*, correlato de tres posturas diferentes de quienes enlucieron los paramentos, incluso tres momentos distintos, pues se aprecia que el estucado de la bóveda representa una primera etapa de la terminación, la más difícil y lenta, las paredes conforman la segunda, en distintas fases según la altura y que el suelo recibió su acabado en tercer y último lugar.

Con el uso, las partes más vulnerables, como son las esquinas de los distintos tramos de la rampa, las mochetas de puertas y ventanas, las partes más bajas del pavimento, así como los propios suelos de los distintos vanos, interiores y exteriores, han sufrido reparaciones más o menos reconocibles, lo que nos permite afirmar que el letrero en cuestión está realizado en el revestimiento más antiguo de la zona donde lo vemos, que para nosotros es el original de las paredes del alminar. En el caso concreto de los paramentos de la meseta 21 se percibe con claridad que en la parte inferior del muro se hizo una gran reparación rectangular que, aunque de aspecto y calidad similares a los originales, muestra con nitidez la discontinuidad perceptiva (fig. 4).

Por lo que concierne al grafito, la altura a la que aparece indica que el autor estaba subido en algún elemento auxiliar, un tablado o una escalera de mano, lo que le permitió escribir de arriba abajo¹⁶, seguramente tras acabar los lunetos de la bóveda y antes de empezar la parte baja de los paramentos. Su intención era clara:

¹² Fotografías detalladas en Villalba Sola, 2015: 163. Ignoramos si quedó así desde el inicio o es el resultado de encender fuego en su interior.

¹³ Este no corresponde al despiece irregular de los mampuestos, pues simula sillarejos; las espigas son corrientes en la edificación islámica desde tiempos omeyas cfr. Almagro Gorbea, 1983, 46 y lámina 53.

¹⁴ A partir de la rampa 9, bajo el revestimiento de dos capas, no apreciamos incisiones, falsos aparejos ni espigas, que curiosamente reaparecen en el suelo desde la rampa 21-22 en adelante, tal vez en relación con la posibilidad de resbalones. No sabemos si este detalle tiene trascendencia para la cronología relativa de los acabados.

¹⁵ Díaz Macías, 2017 I.

¹⁶ La altura es suficiente para evitar que de manera accidental o intencionadamente alguien estropease el texto, que, en las condiciones de iluminación antiguas, era prácticamente invisible.



Fig. 4. Ortoimagen del paramento sur del descansillo de arranque de la rampa 21 del alminar de la mezquita Kutubiyya con la situación del grafito dentro del recuadro blanco.

dejar un testimonio discreto y perenne, además de inaccesible, cuando el enlucido no había adquirido tal dureza que dificultase la ejecución de los trazos curvos propios de la caligrafía que inmediatamente describimos.

El texto cubre un rectángulo inclinado de 33 x 21 cm, cuya esquina inferior está a 2,10 m del suelo y a 77 cm del rincón adyacente; los renglones son prácticamente verticales, circunstancia insólita que ayuda a entender la posición del autor. Se grabó, como hemos adelantado, con una punta aguda sobre mortero fresco (fig. 5) y se lee mirando en la dirección de la alquibla. Se estructura en cuatro líneas paralelas entre sí, aunque la primera está desdoblada para intercalar la *basmala*. Por lo que respecta a la caligrafía, cabe señalar que, a pesar de ser un rasguño, es una cursiva bastante cuidada y, en general, presenta trazos propios de la caligrafía manuscrita sobre papel (fig. 6), así como detalles habituales en la numismática almohade.

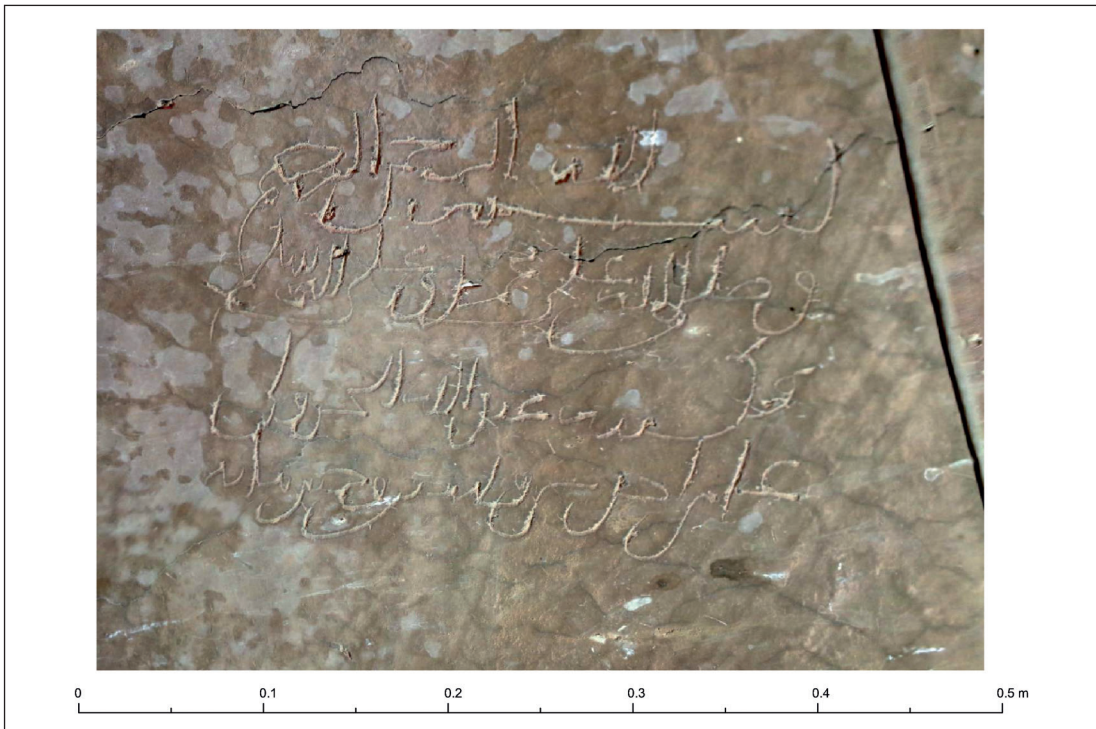


Fig. 5. Ortoimagen del grafito situado en la rampa 21 del alminar de la mezquita Kutubiyya.

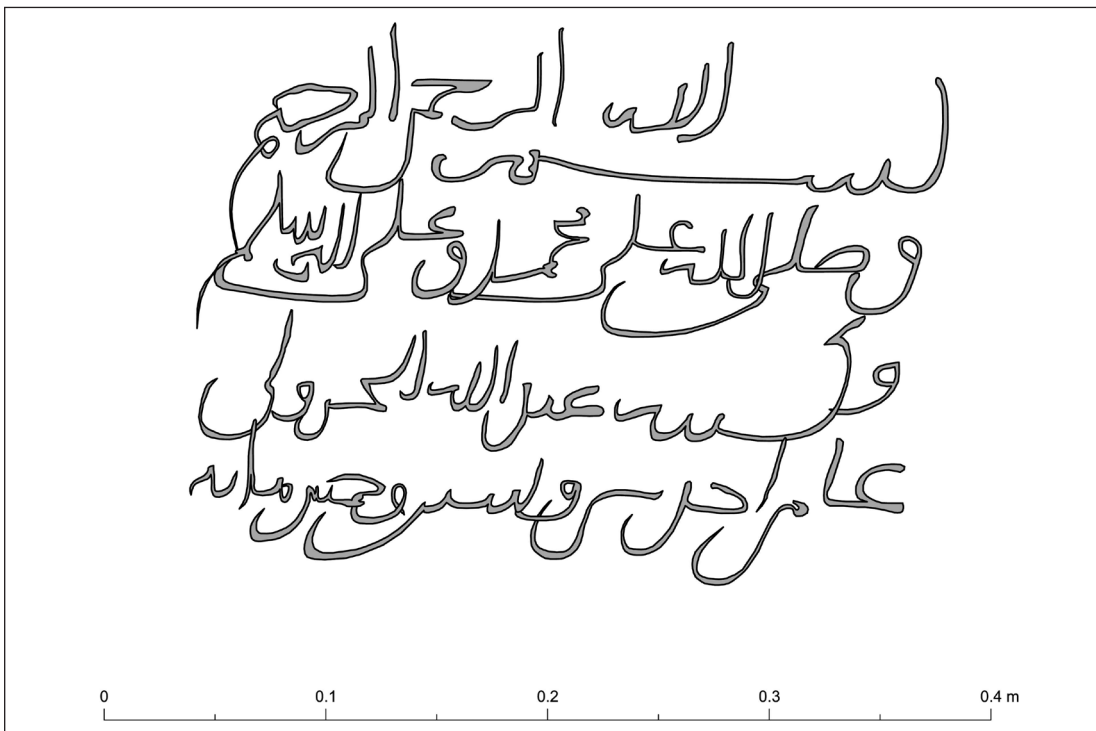


Fig. 6. Dibujo del grafito situado en la rampa 21 del alminar de la mezquita Kutubiyya.

LECTURA

(I) بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (2) وَصَلَّى اللَّهُ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِهِ وَسَلَّمَ (3) وَكَتَبَهُ عَبْدُ اللَّهِ الْجَزُولِيُّ
(4) عَامَ إِحْدَى سِتِّينَ وَخَمْسَ مِائَةٍ¹⁷

TRANSCRIPCIÓN

(I) *Bismi Allāh al-Raḥmān al-Raḥīm*; (2) *wa-ṣallā Allāh ‘alā Muḥammad wa-‘alā āli-bi wa-sallama*; (3) *wa-kataba-bu ‘Abd Allāh al-Ġazūlī*; (4) *‘ām iḥdā wa-sittīn wa-ḥams mā’ia*.

TRADUCCIÓN

(I) En el nombre de Dios, el Compasivo, el Misericordioso; (2) Dios bendiga y salve a Muḥammad y a su familia; (3) lo escribió ‘Abd Allāh al-Ġazūlī; (4) en el año 561 H (noviembre 1165 - octubre 1166).

ONOMÁSTICA

Quien trazó la inscripción no usó los puntos diacríticos, que permiten identificar las consonantes y diferenciar los grafemas homógrafos, por lo que se plantean varias lecturas posibles de la segunda parte del nombre (que puede ser “al-Ḥarūlī” o “al-Ġarūlī”). Sin embargo, teniendo en cuenta el contexto geográfico e histórico, parece sensato valorar la opción “al-Ġazūlī”. Esta *nisba* indica la filiación tribal del autor, haciendo referencia a la *qabīla* de Ġazūla, forma con la que aparece registrada por las crónicas de época almohade y que dio origen, entre otros topónimos, a la población gaditana de Alcalá de los Gazules¹⁸. Se trata de una tribu originaria de Senegal y Mauritania que con el tiempo se asentó en el sur de Marruecos y llegó a alcanzar una presencia notable en el valle del Sūs desde el siglo XII, donde tuvo inicialmente conflictos con los Lamtūna. Asimismo, tal y como relata Ibn ‘Iḍarr, sabemos que, ante los incipientes enfrentamientos entre almorávidas y almohades, los Ġazūla finalmente optaron por someterse a la obediencia almohade¹⁹.

Partiendo de este panorama, la *nisba* es común en el sur del actual Marruecos y ha sido utilizada como mínimo desde el siglo XI, cuando destaca, por ejemplo, ‘Abd Allāh b. Yāsīn al-Ġazūlī (m. 1059), teólogo del movimiento almorávide, en tanto que para el periodo almohade sobresale el filólogo Abū Mūsā ‘Īsā al-Ġazūlī

¹⁷ El número “uno” aparece escrito en femenino como si acompañase a la palabra “sana” (سنة), otra forma usual para referirse al “año”, aunque en este caso se emplea el nombre masculino ‘am (عام).

¹⁸ Rubiera Mata, 1998.

¹⁹ Ibn ‘Iḍarr, 2013 3: 91.

(1146-1211), autor de *al-Qānūn*. De hecho, este personaje fue contemporáneo de la construcción de las dos fases que componen la Kutubiyya, donde, además, pudo desempeñar el puesto de *ḥaṭīb*, aunque no se trata del autor del grafiti, ya que no responde al mismo nombre²⁰. Finalmente, sabemos que existe otra figura conocida bajo esta misma *nisba*, representativa de Marrakech y célebre en el mundo islámico, concretamente el *ṣayb* Muḥammad b. Sulaymān al-Ġazūlī (m. 1465), originario del valle del Sūs, autor de *Dalā'il al-ḥayrāt* y estrechamente ligado a la formación de la dinastía sa'adí a comienzos del siglo XVI²¹, obviamente mucho más tardío que el grafiti que comentamos.

En resumen, la identificación del autor del letrero ha resultado por el momento un esfuerzo infructuoso; además, con estos escuetos datos, los casos de homonimia pueden multiplicarse de forma notable. Por otra parte, no se ha localizado ningún personaje bajo esta identificación en las crónicas y en los diccionarios biográficos, que, a tenor de las características caligráficas, sería un hombre con mucha práctica en la escritura. Ante esta situación, el grafito se presenta como una huella textual del paso de su autor por el alminar y una forma de apropiarse del espacio interior, sea cual fuese su relación con el proyecto arquitectónico o con la función del edificio²².

CONSECUENCIAS

Este rasguño, cuya autenticidad estimamos indudable, aporta una fecha que queda entre el 7 de noviembre del año 1165 y el 26 de octubre de 1166, es decir, dos años después de la muerte de 'Abd al-Mu'min, ocurrida a finales de febrero o a comienzos de marzo de 1163; por lo tanto, sostenemos que fue escrito en el emirato de Abū Ya'qūb Yūsuf, pero antes de que este adoptase el título califal, que se hizo efectivo en marzo de 1168²³. Correspondería, pues, al momento final del acabado de las paredes del interior, cuando todas las formas arquitectónicas que vemos en la rampa estarían terminadas, aunque nada impide pensar que las cámaras o el exterior del edificio estuvieran terminados o siguieran en obras, pues son tajos independientes.

Si tenemos en cuenta que los otros dos grandes alminares almohades están bien fechados, pues la obra de la Giralda comenzó el 26 de mayo de 1184²⁴ y la de Rabat parece que empezó en 1194²⁵, está claro que la torre de Marrakech, concluida por el

²⁰ Ibn al-Qaṭṭān, 1990: 66. Ibn Ḥallikān, 1977 3: 488-491. Arias Torres, 2009: 645-646.

²¹ Bencheneb, Mohamed: "al-Djazulī", en *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*; consultado online el 17 de enero de 2019 en http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_2059, publicación online: 2012. Ibn al-Muwaqqit al-Marrākūshī, 2011: 134-137.

²² Para una reflexión reciente sobre el valor de los grafitos, véase Khaldi, 2024.

²³ Viguera Molins, 1992: 246 y 258.

²⁴ El dato procede de una fuente coetánea, Roldán Castro, 2002: 19. Resumen cronológico en Jiménez Sancho y Jiménez Martín, 2019.

²⁵ El dato, aunque plausible, proviene de una fuente tardía, Huici Miranda, 1964 2: 447 y 519.

segundo mandatario almohade, fue durante algún tiempo un edificio insólito, una extraordinaria novedad que tardó unos doce años en ser imitada en Sevilla. Por lo tanto, el letrero confirma lo que la historiografía tradicional sostenía a partir de una crónica posterior al año 1191, realizada en tiempos del tercer califa, que dice así:

“El califa e imán [‘Abd al-Mu’min, el primero de ellos] construyó en Marrakech una gran mezquita [la Kutubiyya], que luego amplió añadiendo en la alquibla el mismo o mayor espacio que tenía antes, que era escaso. Y entre ambas partes levantó el grandioso alminar, como no había sido construido otro semejante en el islam y que fue concluido por su hijo y sucesor Abū Ya‘qūb -Dios esté satisfecho de él”²⁶.

Por lo tanto, los rasgos comunes de los tres alminares (dimensiones desusadas, cámaras superpuestas en el eje, rampas en vez de escaleras, y decoraciones axiales extensas, acompañadas en cada cara al desarrollo de la subida) se materializaron primero en este caso, que sirvió como modelo; es evidente que los distintos materiales empleados (mampostería en la Kutubiyya, pues su ‘azrī es posterior, algo de cantería al comienzo y muchísimo ladrillo en Sevilla, y buena cantería en Rabat), constituirían las aportaciones locales, mostrando una mayor finura las dos torres tardías, que contrastan con la tosquedad organizativa y formal de esta, cuyos perfiles y detalles decorativos se conservan mal. La aparición de grandes paños de *katf wa-dārġ* en los alminares de Sevilla y Rabat pudiera ser una aportación andalusí, al igual que la articulación de las paredes de la rampa mediante pilastras, rasgo cordobés heredado solo por la Giralda, cuyos arquitectos conocemos²⁷. La primera y la segunda torre comparten la ubicación relativa, en el centro del lado de levante del conjunto religioso y su construcción tardía respecto a las salas de oración. En Rabat la posición relativa fue la tradicional, y evidentemente formó parte del proyecto desde su inicio.

En etapas posteriores estos rasgos nunca volvieron a darse juntos, aunque hay cámaras axiales en el alminar de las mezquitas al-‘Atīq (casba de Rabat)²⁸, al-Ḥamrā’ (Fez la Nueva, del periodo meriní)²⁹, al-Muwāssīn (Marrakech, obra sa‘dí del siglo XVI)³⁰, en la torre del cortijo de Miraflores (Sevilla)³¹ y en varios ejemplos del periodo alauí entre los que se encuentra la *zāwiya* de Sīdī al-Tāwudī (Fez)³²; en tanto que existen rampas en el alminar mayor de Tit (Moulay Abdallah,

²⁶ Zaġlāl, 1985: 209.

²⁷ Jiménez Martín, 1996a: 21-22.

²⁸ Almagro Gorbea, 2024 a.

²⁹ Maslow, *Les Mosquées de Fès et du Nord du Maroc*: 59-62.

³⁰ Almela Legorburu, 2021: 81.

³¹ Jiménez Martín, *et al.*, 1993: 756.

³² Maslow, *Les Mosquées de Fès et du Nord du Maroc*: 143-146, recoge otros alminares de distintos periodos en Fez cuyo machón central es hueco e integra en algunos puntos cámaras interiores, sin embargo, en estos casos el objetivo de dicho diseño parece estar dirigido a aligerar la estructura debido a su

Marruecos)³³; escalonadas en el de la mezquita Ibn Ṣāliḥ (Marrakech, del año 1321)³⁴ y en el de la mezquita de Maṣūra (Tremecén, Argelia)³⁵, así como cuestras con escalones en el alminar de Safi³⁶.

Para finalizar solo nos queda agradecer al profesor Puerta Vélchez, catedrático de la Universidad de Granada y miembro de ATARAL, sus aportaciones a este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro Gorbea, Antonio (1983). *El palacio omeya de Amman (I) La arquitectura*. Madrid: Instituto Hispano-árabe de Cultura.
- Almagro Gorbea, Antonio (1996): “Cien edificios en cuatro jornadas”. En: *Arquitectura en Al-Andalus. Documentos para el siglo XXI*. Granada: El legado andalusí, pp. 89-204.
- Almagro Gorbea, Antonio (2015). *El legado de Al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Mapfre.
- Almagro Gorbea, Antonio (2024a). “Nº inv. 723_10 (Mezquita de la Qasba de Rabat, Ŷama‘ al-Atiq, fecha de consulta: 07/02/2024)”. En: Almagro, A. (dir.). ATARAL, *Atlas de Arquitectura Almohade*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.ataral.es>
- Almagro Gorbea, Antonio (2024b). “Nº inv. 764_01 (Alminar mayor del ribat de Tit, Mula Abdallah, fecha de consulta: 07/02/2024)”. En: Almagro, A. (dir.). ATARAL, *Atlas de Arquitectura Almohade*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.ataral.es>
- Almagro Gorbea, Antonio (2024c). “Nº inv. 730_05 (Alminar de Safi, fecha de consulta: 07/02/2024)”. En: Almagro, A. (dir.). En: ATARAL, *Atlas de Arquitectura Almohade*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, <https://www.ataral.es>
- Almela Legorburu, Íñigo (2021). *Arquitectura religiosa saadí y desarrollo urbano (Marrakech, ss. XVI-XVII)*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Almela Legorburu, Íñigo / Samir Ait Oumghar (2022). “El conjunto arquitectónico de Ibn Ṣāliḥ en Marrakech (siglos XIV-XX)”. En: *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, (71)-3-33.
- Arias Torres, Juan Pablo (2009). “Al-Yazuli, Abu Musà”. En: *Enciclopedia de la cultura andalusí. Biblioteca de al-Andalus* (7). Almería: Fundación Ibn Tufayl de estudios árabes, pp. 645 y 646.
- Basset, Henri, et al. (1932). *Sanctuaires et forteresses almohades. Collection Hespéris*, V. Paris: Larose Éditeur.
- Bordes Caballero, Juan (2014). *Monumentos Arquitectónicos de España, 1852-1881*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Díaz Macías, Brenda Estefanía (2017). “Evaluación de la permeabilidad del tadelakt aplicado sobre diferentes materiales base”. En: *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la construcción*. (I). Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 417-426.
- Hernández Giménez, Félix (1975). *El alminar de ‘Abd al-Rabman III en la mezquita mayor de Córdoba. Génesis y repercusiones*. Granada: Patronato de la Alhambra.
- Huici Miranda, Ambrosio (1964). *Ibn Abi Zar: Rawd al-Qirtas*, 2. Valencia: Nácher.

construcción sobre espacios que no convenía sobrecargar; tales son los casos de Chrāblīyīn, Abou l’Hasan, Gzām ben ‘Amer, Ras ‘Ayn Azliten o Mzellja.

³³ Almagro Gorbea, 2024 b.

³⁴ Jiménez Martín, 2022: 289 y Almela Legorburu y Ait Oumghar, 2022.

³⁵ https://www.academiacolectaciones.com/buscador.php?q=mansura&cat=arquitectura#&gid=1&pid=AA-622_05

³⁶ Almagro Gorbea, 2024 c.

- Ibn al-Muwaqqit al-Marrākuṣī, Muḥammad (2011). *Al-sa'āda al-abadiyya fī al-ta'rif bi-mašābir al-ḥaḍra al-Marrākuṣiyya*. Marrakech: al-Maṭaba'a al-Warāqa al-Waṭaniyya.
- Ibn al-Qaṭṭān (1990). *Naẓm al-ḡumān li-tartīb mā salafa min aḥbār al-zamān*. Beirut: Dār al-Ġarb al-Islāmī.
- Ibn Ḥallikān (1977). *Wafayāt al-a'yān wa anbā' abnā' al-zamān*, 3. Beirut: Dār Ṣādir.
- Ibn 'Idārī (2013). *Al-Bayān al-Muḡrib fī iḥtišār aḥbār mulūk al-Andalus wa-l-Maḡrib*, 3. Túnez: Dār al-Ġarb al-Islāmī.
- Jiménez Martín, Alfonso (1996a). “¿Quién diseñó la casa de Umm Salama?”. En: *Arquitectura en Al-Andalus. Documentos para el siglo XXI*. Granada: El legado andalusí, pp. 17-26.
- Jiménez Martín, Alfonso (1996b). “Unos dibujos de Marrakech”. En: *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* (4), pp. 88-93.
- Jiménez Martín, Alfonso (2016). “El tamaño sí que importa. Una historia del plano a escala”. En: *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (31), pp. 33-65.
- Jiménez Martín, Alfonso (2018). “Tres torres en la vida de Ibn 'Arabi”. En: *XIII Simposio Internacional. Ibn Arabi y su época*. Almonaster la Real: Universidad de Sevilla, pp. 75-99 y 177-182.
- Jiménez Martín, Alfonso (2022). “Mezquitas de Marrakech: de lo almohade a lo sa'dí”. En: *Arquitectura sa'dí. Marruecos 1554-1659*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 272-295.
- Jiménez Martín, Alfonso, et al. (1993). “Investigación sistemática en la zona arqueológica del B.I.C. del Cortijo de Miraflores y Huerta de la Albarrana, en Sevilla”. En: *Investigaciones Arqueológicas en Andalucía (1985-1992). Proyectos*. Huelva: Junta de Andalucía, pp. 133, 755-761.
- Jiménez Sancho, Alvaro / Alfonso Jiménez Martín (2019). “Arqueología y conservación: aliceres en la catedral de Sevilla”. En: *Arqueología de la Arquitectura* (16), pp. 1-16.
- Khaldi, Boutheina (2024). “Betwixt and Between: The Graffiti Found in Adab al-Ghurabā' by al-Iṣfahānī”. En: *Anaquel de Estudios Árabes* (35, 1), pp. 5-18.
- Meunié, Jacques, et al. (1957). *Nouvelles recherches archéologiques a Marrakech*. Paris: Arts et metiers graphiques.
- Roldán Castro, Fátima (2002). “De nuevo sobre la mezquita aljama almohade de Sevilla: la versión del cronista cortesano Ibn Sahib al-Sala”. En: *Magna Hispalensis. Recuperación de la Aljama almohade*. Sevilla: Cabildo Metropolitano, pp. 13-22.
- Rubiera Mata, María Jesús (1998). “La tribu beréber de los Gazules en la toponimia hispánica”. En: *Al-Andalus Magreb* (6, 1996)-11-6.
- Viguera Molins, María Jesús (1992). *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- Villalba Sola, Dolores (2015). *La senda de los almohades. Arquitectura y patrimonio*. Granada: Universidad de Granada.
- Zaḡlūl, Sa'd (ed.) (1985). *Kitāb al-istibṣār fī 'aḡa'ib al-amṣār*. Casablanca: Dār al-Naṣr al-Maḡribiyya.

PROTOHISTORIA DE LAS CANCIONES ANDINAS PARA BAILAR: DE LAS DANZAS HISPANORROMANAS A LOS BAILES HISPANO-MEDIEVALES¹

PROTOHISTORY OF ANDEAN FOLKDANCE SONGS: FROM HISPANO-ROMAN FORMAL DANCES TO HISPANO-MEDIEVAL FOLKDANCES

Ismael Fernández de la Cuesta

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
chant@idecnet.com

ORCID: 0000-0003-1298-2091

Recibido: 13/03/2024. Aceptado: 27/06/2024

Cómo citar: Fernández de la Cuesta, Ismael: "Protohistoria de las canciones andinas para bailar: de las danzas hispanorromanas a los bailes hispano-medievales", *Academia. Boletín de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126 (2024): 25-48.

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

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14283524>

Resumen: En el panorama de la historia de la música y de la literatura existe una laguna notable con respecto a la danza y el baile, muy específicamente en el mundo hispanoamericano. La música y el arte de la danza están ligados al tiempo, al contrario de las artes plásticas que son productos vinculados al espacio. Tienen como propiedad extraordinaria que no existen sino en los actos efímeros, absolutamente creativos, del intérprete. Estos quedan fijos y permanecen estables únicamente en la memoria y en el registro de la tradición oral². Sin embargo, en el estudio de este arte, ciertos historiadores y musicólogos han sido esclavos de los escritos con desprecio de la inestimable

¹ En el *II Encuentro Internacional de Estudio e Interpretación del Pasillo en América* (Museo del Pasillo, Quito, Ecuador, 27 de noviembre al 3 de diciembre de 2019) pronuncié una conferencia sobre la "Prehistoria del baile andino del Pasillo". Las ideas básicas de aquella ponencia se recogen en el presente artículo.

² El protagonismo del intérprete como creador de música lo he defendido en algunas de mis conferencias y de mis escritos, basándome en mi experiencia personal como musicólogo e intérprete: Nota al programa del concierto del 7 de junio 2011 ORCAM (Sinfonía N° 5. "De la Reforma", de Félix Mendelssohn; "Primera Fantasía sobre un «In nomine» de John Taverner", de Peter Maxwell Davies; "Stabat Mater", de Karol Szymanowski). Sobre este asunto ya había disertado yo mismo en el *Encuentro Internacional de Musicología, III Bienal de las Artes Musicales*, Loja, Ecuador, 22-26 de octubre de 2012. Esta disertación fue publicada con el mismo título de la nota al concierto, si bien su contenido fue notablemente ampliado: Fernández de la Cuesta, 2012: 32-35. Posteriormente, este texto apareció levemente castigado y enmendado en Fernández de la Cuesta, 2018: nr. 13. Ideas similares había expuesto en mi discurso de ingreso como Académico Numerario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fernández de la Cuesta, 2000a. Poco mas tarde, el texto de este discurso se publicó en inglés, Fernández de la Cuesta, 2019: 1-6.

información que proporciona la oralidad³. Por lo que se refiere a la danza, es un error definir el baile suramericano de tiempo ternario, por ejemplo, el pasillo ecuatoriano, el vals venezolano y otros similares del continente iberoamericano, como fenómenos culturales trasladados desde el ámbito vienés, pues ignora el mestizaje ocurrido desde los primeros tiempos de la conquista⁴.

Palabras clave: *Danza; baile; trisca; trebejo; vals; pasillo; estampida; balada; zafarrón; cantiga; mestizaje; oralidad; iberoamericano; códice; instrumento músico; notación; iconografía; juglar; trovador; sacerdote; boda; liturgia; medioevo; gregoriano.*

Abstract: The history of music and literature has tended to overlook both formal dancing and folk dancing, especially in the Hispanic-American world. While the other arts are spatial in essence, dance and music are time-governed. Their idiosyncrasy is that they exist only in the fleeting, eminently creative act of each performer, remaining fixed and stable only in the memory and record of the oral tradition. In the study of this art, however, certain historians and musicologists have been unable to shrug off the yoke of the written word, at the expense of the invaluable insights provided by the oral tradition. As far as dance is concerned, it is a mistake to define South-American triple-metre dance, such as the Ecuadorian *pasillo*, the Venezuelan waltz and similar $\frac{3}{4}$ music of Ibero-America, as stemming from the Viennese waltz tradition; this overlooks the cultural crossbreeding occurring from the earliest days of Spanish colonisation.

Key words: *Formal dance; folkdance; trisca; trebejo; waltz; pasillo; estampie; ballad; zafarrón; cantiga; cultural crossbreeding; oral tradition; Ibero-America; codex; musical instrument; notation; iconography; street jester; trovador; priest; wedding; liturgy; Middle Age; Gregorian.*

BAILES ANDINOS EN EL *CÓDICE TRUJILLO*, DE MARTÍNEZ COMPAÑÓN

El *Códice Trujillo del Perú*, celosamente conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, es testimonio inequívoco del mestizaje musical existente en el vasto territorio andino que comprende importantes zonas de países como Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, etc. La obra, de nueve volúmenes, contiene cerca de veinte piezas de música mestiza, escritas en notación mensural, de las cuales unas catorce son para bailar. Su autor fue un personaje ilustrado del siglo XVIII, obispo de Trujillo, de nombre Baltasar Jaime Martínez Compañón. Por esta razón, la obra se designa indistintamente *Códice Trujillo* y *Codex Martínez Compañón*⁵.

³ Ya reconocía San Isidoro de Sevilla que los sonidos no están vivos sino en la memoria de los seres humanos, porque no pueden escribirse: “Nisi enim ab homine memoria teneantur soni pereunt, quia scribi non possunt”, San Isidoro de Sevilla, *Etimologías [Ethymologiarum sive Originum]*, edición bilingüe preparada por Oroz Reta, 1982: 442.

⁴ Sobre este particular es de referencia inexcusable el luminoso y erudito libro de Peñín, 1999. En el año 1998, coordinado por el añorado amigo, el referido profesor José Peñín (14 octubre 1942-14 agosto 2008), tuvo lugar en Caracas un memorable evento dedicado a estudiar la Música Iberoamericana de Salón, donde se desarrollaron temas similares al del *II Encuentro Internacional de Estudio e Interpretación del Pasillo en América* celebrado veinte años más tarde en Quito, en 2019. Los trabajos allí presentados fueron publicados en Peñín (coord.), 2000. Es asimismo ilustrativo Salazar, 2022, que he tenido el privilegio de prologar.

⁵ Los 9 volúmenes del *Códice Trujillo* conservado en la Biblioteca Real de Madrid están incluidos en la Biblioteca Virtual Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=compa%C3%B1on> y en <https://estudiosindianos.org/biblioteca-indiana/trujillo-del-peru-codex-trujillo/>. Para obtener una información esclarecedora y exhaustiva sobre dicho *Códice*, consúltese la tesis de la intérprete y musicóloga Palmiero, 1914.

Don Baltasar Martínez Compañón nació en la villa de Cabredo (Navarra), diócesis de Calahorra, el 10 de enero de 1737. Desde su más tierna infancia recibió una formación musical extraordinaria como niño cantor en su tierra, pues poseía grandes dotes naturales para la música. Posteriormente cursó las más altas disciplinas universitarias: Filosofía, Teología y Derecho. En 1759 obtuvo la licenciatura en Derecho por la Universidad de Oñate (Guipúzcoa). Ordenado sacerdote en la catedral de Vitoria dos años más tarde, fue nombrado Rector de la referida Universidad. En 1766 sus superiores eclesiásticos le destinaron a las Indias para ejercer el cargo de consultor del Santo Oficio. Por esta razón emprendió viaje a Perú. Desembarcó en el puerto de El Callao de la ciudad de Lima en 1768. Tras ocupar diversos puestos en la diócesis, Martínez Compañón fue designado chantre de la catedral de Lima, una de las “dignidades” de mayor prestigio dentro del cabildo catedralicio. En 1778 fue preconizado obispo de Trujillo por el papa Pío VI. Tomaría posesión de su cátedra un año más tarde. Su actividad pastoral fue intensa. Las diversas visitas canónicas que efectuó en el vasto territorio de su diócesis le proporcionaron un conocimiento muy preciso sobre la vida y las costumbres de los habitantes nativos, así como sobre muchos otros asuntos relacionados con la geografía, la economía y la cultura, notablemente con la música. Todo ello aparece reflejado detalladamente en el *Códice Trujillo*. La veintena de piezas musicales recogidas en él están ilustradas con interesantes acuarelas que representan diversos tipos de danzas preincaicas.

Como ejemplo característico de tales danzas véanse los dos motivos siguientes:

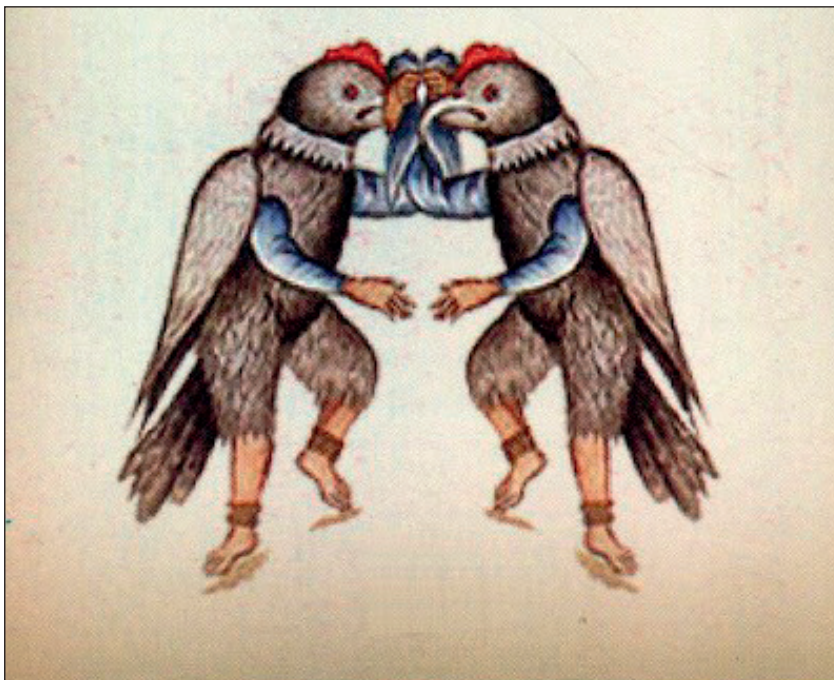


Fig. 1. Danza de los Condores o *Quishpi Condor*.
Madrid, Biblioteca del Palacio Real: *Códice Trujillo*, T. II, il. E. 167.



Fig. 2. Danza de los Pañuelos.
Madrid, Biblioteca del Palacio Real: *Códice Trujillo*, T. II, il. E 148.

Tan interesantes ilustraciones y otras tantas reunidas en el *Códice Trujillo* que sería prolijo representar aquí son, a mi modo de ver, el prólogo indispensable que nos llevará a recorrer muy sumariamente en los párrafos siguientes la protohistoria de bailes como el pasillo ecuatoriano, y de otros similares, extendidos en los países suramericanos.

PRECEDENTES SOBRE LA DANZA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Sobre la danza en la península ibérica hay numerosos testimonios en fuentes escritas e iconográficas que son un precedente inequívoco de las representaciones del *Códice Trujillo del Perú*⁶. Investigaciones relacionadas con la canción en lengua romance, notablemente española, aportan informaciones pertinentes al respecto⁷.

⁶ Son escasos los estudios monográficos sobre la danza antigua y medieval salvo algunas notables excepciones: Chailley, 1949: 18-24; 1967. Jullian / Le Vor, 1981: 108-119. Ese ensayo recoge materiales diversos y abre algunas vías metodológicas para la investigación sobre las danzas antiguas. Pueden consultarse asimismo las obras generales clásicas sobre la danza: Wolf, 1918. Bourcier, 1981.

⁷ Sobre la canción española retomo aquí algunos conceptos de mi trabajo "La Música y la Palabra", ponencia leída en el *VII Congreso Internacional de la Lengua Española* (CILE), celebrado en Puerto Rico en 2016. Con respecto a la canción en lengua romance he aquí algunas referencias generales, G. Paris, 1865-1905. Bédier, 1908-1913 y 1914-1921. Menéndez Pidal, 1959. De Riquer, 1957; 1975: 9-102. Le Gentil, 1967. Wolf, 1899-1900: pp. 90 y ss., donde se edita el tratado de Juan de Grouchy, que reproduce,

La información sobre danzas y bailes en el período anterior a la implantación de la *Lex Romana Wisigothorum* en Hispania por el rey Alarico II (458-507 d. C.), nos es proporcionada de manera indirecta y oblicua por autores eclesiásticos en sus escritos apologéticos. En ellos se prohíbe a los cristianos su práctica, a causa —según argumentan— de su naturaleza obscena⁸. Por otro lado, la doctrina de la Iglesia que aparece en los textos conciliares y patrísticos es inequívoca. El Concilio de Laodicea (siglo IV) ya ordenaba a los cristianos abstenerse de realizar danzas en las celebraciones nupciales:

«Non oportet Christianos ad nuptias uenientes se turpiter et indecore gerere uel saltare, sed modeste coenare et prandere, ut decet Christiano».

“No es propio de los cristianos que asisten a las bodas el danzar y comportarse de manera indecorosa, antes bien deben cenar y almorzar modestamente”⁹.

El concilio III de Toledo (589) prohíbe de manera explícita las danzas¹⁰. Sin embargo, San Isidoro de Sevilla (ca. 556-636), siguiendo la teoría grecolatina atribuida a Pitágoras, reconoce en sus *Etimologías* que los astros se mueven en el universo según la armonía de los sonidos y provocan afectos diversos en los seres humanos. En las escuelas medievales se enseñaba que la *música*, cuarta materia en del *Quadrivium*, era la imitación o consecuencia directa del movimiento armónico del universo, por lo que de manera propia y natural llevaba asociada la *danza*:

asimismo, Anglés, 1958: 77. Este mismo tomo III incluye al final una parte musical (pp. 1-6), donde se ensayan diversos *contrafacta* de Cantares de Gesta, Romances, etc., con melodías antiguas conocidas. Sobre el teatro medieval en España ya había tratado con cierta amplitud el propio Anglés, 1988: 267-311, siguiendo en bastantes puntos a Young, 1933. Consúltese, asimismo, *The Oxford Cantigas de Santa Maria database* (<https://csm.mml.ox.ac.uk/>); Drummond, 2023; pero es, sobre todo, Donovan, 1958, quien ha estudiado en profundidad el tema. Una buena obra accesible, que reúne casi toda la información necesaria, es la de Lázaro Carreter, 1976, edición que ya recoge las aportaciones de Donovan. Esta obra incluye una antología de piezas literarias. También es útil la lectura de manuales de historia de la literatura, sobre todo aquellos que ahondan en los aspectos críticos, como Deyermond, 1974: pp. 360-373. Sobre el Misterio de Elche, testimonio de teatro litúrgico medieval que aún pervive en esta localidad del Sur de España, es muy abundante la literatura, no siempre crítica. Los aspectos musicales, tanto de la polifonía como de la monodía, han sido estudiados por Rubio, 1965a: 61-71; 1965b: 83 y ss. Fernández de la Cuesta, 1981: 41-49; 1987: 383-399.

⁸ Leclercq, 1949: 196-201, es quien recoge, como diremos luego, diversos textos sobre los que pudo estar inspirado dicho sermón.

⁹ Can. 53; Mansi, 1759: 571.

¹⁰ “Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere saltationibus et turpibus invigilent canticis”. “Es necesario desterrar por completo la irreligiosa costumbre que suele tener el vulgo en las solemnidades de los santos con respecto a las danzas y cantos obscenos, para que el pueblo que asiste a los divinos oficios esté vigilante”, Concilio III de Toledo, can. XXIII, en Tejada Ramiro, 1850: 250.

“Mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et caelum ipsud sub harmoniae modulatione revolvit. Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus”.

“Se dice que el universo está compuesto por la armonía de los sonidos y que el cielo se mueve según una proporción armónica. La música mueve los afectos y provoca en el alma diversas sensaciones”¹¹.

Sobre este asunto se pronuncia también Liciniano, obispo de Cartagena (España), en una de las tres cartas que dirigió a Vicente, obispo de Ibiza, en 595¹². Asimismo, San Fructuoso de Braga (ca. 595-665) impone semejante doctrina. En la primera de las dos reglas para los monjes que tiene atribuidas, la *Regula A. D. et P. N. Fructuoso edita in pace*, no permite otras manifestaciones de alegría que no sean las espirituales:

“Clamosum in locutione monachum, aut iracundum, ridiculosum, subsannatorem, sive detractorem, esse non decet. Qui hujusmodi est, et saepe castigatus non fuerit emendatus, flagellis verberibusque curandus est, et acriter emendandus, crebraque curiositate et industria a vitio reducendus».

“No es bueno que el monje sea vocinglero en el hablar, corregidor, iracundo, ridículo o detractor. Quien fuera así y no se enmendase después de haber sido castigado, deberá ser tratado con azotes y separado sin ambages del vicio, con diligencia y asiduidad”¹³.

Seguidamente, propone que el comportamiento del monje debe ser del todo conveniente en sus manifestaciones externas.

La misma Regla de San Fructuoso, cuando establece las normas de cohabitación entre hombres y mujeres en los monasterios dúplices y dictamina sobre el comportamiento que deben tener las familias en ellos acogidas, ordena severos castigos para quienes no guarden el necesario recato¹⁴.

Mucho más explícito es el extraordinario relato de San Valerio de Astorga, abad del monasterio de San Pedro de Montes (siglo VII), al describir las danzas del sacerdote juglar, Justo.

«El sacerdote Justo era justo solo de nombre, pequeño de cuerpo pero grande en crímenes... Agitábase en un espectáculo público como una joven doncella en un lujurioso teatro. Y mientras movía los brazos de un lado para otro, juntaba los pies lascivos saltando en derredor en una danza burlona,

¹¹ *Isidori Ethymologiarum sive Originum*, III, 17. De Sevilla, Isidoro (ed. Oroz Reta), 1982: 444.

¹² La *Epistula ad Vincentium* es una de las tres que han llegado hasta nosotros y fueron publicadas por Vega, 1935.

¹³ *Fructuosus Bracarenis, Regula Monachorum*, Cap. XV, «De clamosis et lascivis», Migne, PL, 87, col. 1106b.

¹⁴ *Fructuosus Bracarenis, Regula Monachorum*, Cap. XV, “Qualiter monasteria virorum ac puellarum se custodire debeant”, Cap. XVI, “Quales fratres debeant cum sororibus uno in monasterio habitare”. Migne, PL, 87, cols. 1122-1125.

cantando poemas funestos en extremo, entregándose así a una perniciosa sensualidad»¹⁵.

A todo ello hay que añadir el precedente de un sermón anónimo titulado *De saltationibus respuendis*, escrito probablemente en el siglo VI por un autor español, donde se prohíbe la danza sin contemplaciones¹⁶. La copia más antigua de este sermón se encuentra en el Archivo de la Catedral de León, es del siglo IX y es muy difícil de leer. Existe una copia del siglo XI en la Biblioteca Vaticana de mejor lectura¹⁷. El sabroso texto de este sermón con citas y extractos casi literales de los Santos Padres, muy especialmente de San Agustín y de San León Magno, arremete contra la inveterada costumbre de bailar en las bodas. En él se argumenta que a lo largo de la Historia Sagrada se casaron muchos santos amigos de Dios, pero jamás se dice que en sus bodas se danzara. He aquí el texto original:

“Nupsit Abrahae Sara de regione Chaldea, accepit Isaac Rebeccam filiam Bathuel de Syria Mesopotamie, accepit Moyses Sesforam filiam lothror de regione Madian, accepit et filius Tobiae sponsante angelo alteram Sarram filiam Taguel de regione Medica. Ecce tot nuptiae antiquorum, et ut uerius dicam amicorum Dei in quibus nullus inuenitur saltator, organum palpare et citharam percutere, tibias inflare”¹⁸.

“Contrajo nupcias Abraam con Sara, de la región caldea; Isaac aceptó como esposa a Rebeca, hija de Batuel, de Siria; Moisés tomó como esposa a Séfora, hija de Lot, de la región de Madián; también el hijo de Tobías aceptó como esposa a otra Sara, hija de Taguel, de la región de los Medos. Mira cuántas nupcias entre los antiguos, o por mejor decir entre los amigos de Dios, en cuyos desposorios no se encuentra ni un solo danzante, ni nadie que tañera el órgano, pulsara el arpa, o soplara una flauta”.

El hecho de estigmatizar con tanta dureza tales prácticas es señal patente de que estaban muy arraigadas y que tenían incluso sus defensores dentro de la iglesia.

Por la misma época en que se escribe el terrible sermón *De Saltationibus Respuendis* se componen poemas que invitan fervorosamente a la alegría desbordante de una fiesta de bodas. Así, el himno de los santos Julián y Basilisa y varios poemas epitalámicos, cantados en las vísperas y los maitines del Oficio Divino¹⁹, contradicen las diatribas del referido sermón.

¹⁵ Texto latino original de San Valerio en Flórez, 1762: 296. Véase el comentario a este texto en Fernández de la Cuesta, 2004: 174.

¹⁶ Ayuso Marazuela, 1953: 465.

¹⁷ Catedral de León, Archivo, Ms. 22, fol. 156 y ss. Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. lat. 492 ff. 66v-68v. El texto del sermón según el manuscrito vaticano fue publicado por Leclercq, 1949: 196-201.

¹⁸ Leclercq, 1949: 200.

¹⁹ Blume / Dreves, 1987: 202-206, dedicado al himnario hispánico.

He aquí, como ejemplo, un par estrofas del *Carmen de Nubentibus* que recoge el himnario visigótico procedente de Toledo²⁰.

Estr. 8

“Pusilla copula, assume fistula
Lyram et tibiam, perstrepe cantica,
Voce organica carmen melodia
Gesta psalle Davidica”.

“Pequeña pareja, toma la fistula,
La lira y la flauta, entona cánticos,
Con voz melódica
Danza a la manera de David”.

Estr. 10

“Cithara, iubila, cymbalum concrepa,
Cithara, resona, nablum, tripudia
Excelso Domino, qui regit omnia
Per cuncta semper saecula”.

“Alégrate, cítara; tintinea címbalo,
Resuena; ponte a danzar con cítara, el arpa,
A Dios excelso que todo lo rige
Por siempre a lo largo de los siglos”.

La alusión a la danza de David, a los viejos “tripudia” romanos y al uso de instrumentos es muy explícita. Además, el ritmo del propio verso basado en una métrica acentual de pie dáctilo posee una regularidad que invitaría al gesto de la mano o al movimiento del cuerpo.

Referencias similares aparecen en los *Versi Domna Leodengundia Regina*, poemas copiados en un códice del siglo XI procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja, España)²¹.

Un ejemplo singular es el de la figura que aparece representada en el códice de la Abadía de Silos, copiado en el siglo XI, relativo al verso 5,8 del Apocalipsis, comentado por el Beato de Liébana (Liébana, ca. 730? - ca. 798?), *Commentarium in Apocalypsin* (fig. 3)²².

²⁰ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10.001: copia del himnario realizada presumiblemente en los siglos IX y X, que lleva por título *Psalmi, Cantica et Hymni*. La colección de himnos aparece en un bloque distinto numerado en caracteres romanos, y no árabes, como el texto. La signatura antigua en el archivo de la catedral de Toledo es 35.1.

²¹ Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, cod. 78, fol. 232, texto latino reproducido en Díaz y Díaz, 1991.

²² Londres, The British Library (Add. Ms. 11695), fol. 86r.



Fig. 3. Danza de juglares.
Londres, The British Library (Add. Ms. 11695), fol. 86r.

Claro está, el uso de tantos instrumentos y todas las manifestaciones festivas a las que invitan los cantos deben ser honestos. El referido *Carmen de Nubentibus*, “*Versi Domna Leodegundia Regina*”, lo expresa claramente en su estrofa 64:

“Nullius scurronis hic resonent verba.
Absit omne barbarum garritle scandalum,
sed edentes ac potantes laudemus altissimum».

“No resuene aquí en absoluto la chanza de un bufón.
Fuera de aquí las escandalosas canciones de bárbara alegría,
por el contrario comamos y bebamos alabando al Señor”²³.

Las palabras que leemos en estos y otros textos no son una metáfora del gozo del espíritu, tal como podríamos deducir de algunos textos de los Padres de la Iglesia, sino una realidad directamente significada. Por esta razón, dichos cantos

²³ *Carmen de Nubentibus*, “*Versi Domna Leodegundia Regina*”, conservado en el Códice de Roda, Madrid (Biblioteca de la Real Academia de Historia, cod. 78, fol. 232). Anglés, 1970: 43-45.

epitalámicos suponen un mentís al sermón antes aludido sobre el rechazo a la danza en las bodas cristianas de la época visigoda y posvisigoda. En efecto, no es posible compaginar la reprimenda y la inflada historia que cuenta el libelo del manuscrito leonés con la literalidad de los cantos que, copiados en los himnarios visigóticos, se cantaban por la misma época en la liturgia de la iglesia leonesa. Se advierte, por tanto, una flagrante contradicción entre la invitación al baile durante las bodas, con uso de todo tipo de instrumentos, y la categórica afirmación de que ningún antiguo amigo de Dios se casó con danzas al son de la cítara, del órgano y de la flauta, según refiere el susodicho sermón. Aun concediendo un margen para el tópico, la retórica y el convencionalismo, estos textos ponen en cuarentena la prolongada doctrina eclesiástica sobre las danzas y sobre el recato en ceremonias de doble vertiente, religiosa y civil, como son las bodas o la coronación de los reyes²⁴. A tenor de esta doctrina, el baile, la danza, el uso de los instrumentos y los cantos desenvueltos o menos ajustados a la austera legalidad litúrgica quedarían tolerados como provenientes de una costumbre atávica que nunca pudo ser erradicada por completo.

Sobre este particular, llama poderosamente la atención que ni en el sermón de rechazo a las danzas ni en otros textos similares se mencionen danzas buenas y honestas, como aquellas que son descritas en la Biblia, por ejemplo, la de María, la hermana de Aarón, y la de David, delante del Arca de la Alianza:

“María la profetisa, hermana de Aarón, tomó en sus manos una pandereta y todas las mujeres la seguían asimismo con una pandereta danzando en coro”.
(Ex. 15,20)

“David danzaba con todas sus fuerzas delante de Yahvé entre clamores y el sonido de las trompetas”.
(II Samuel 6,14-23)

Al contrario, un autor tan respetado como San Jerónimo argumenta que la danza de David tuvo por objeto ahuyentar el espíritu malo que se había adueñado del rey Saúl:

“Audiant haec adolescentuli: audiant hi quibus psallendi in ecclesia Officium est, Deo non voce sed corde cantandum; nec in tragaedorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica, sed in timore, in opere, in scientia Scripturarum. Quamvis sit aliquis, ut solent illi appellare, kakóphonos, si bona opera habuerit, dulcis apud Deum cantor est. Sic cantet servus Christi, ut non vox canentis, sed verba placeant quae leguntur; ut spiritus malus qui erat in Saule ejiciatur ab

²⁴ Sobre la danza en diversas ceremonias litúrgicas, aparte de los trabajos ya citados en la nota 4, remito especialmente a Fernández de la Cuesta, 1992. Ver, asimismo, mi trabajo sobre la música en el período románico: https://www.romanicodigital.com/sites/default/files/pdfs/files/leon_4-_La_m%C3%BAsica_en_Le%C3%B3n.pdf

his qui similiter ab eo possidentur, et non introducatur in eos qui de Deo domo scenam fecere populorum».

“Oigan esto los más jóvenes: óiganlo quienes tienen el oficio de cantar a Dios no tanto con la voz, sino con el corazón, pues ni la emisión de la voz como se hace en las tragedias ni las manifestaciones teatrales o los cánticos que puedan oírse en la iglesia produce dulce remedio, sino el temor de Dios, las buenas obras y el conocimiento de las Sagradas Escrituras. Pues un mal cantor, de los llamados “kakófonos”, si tiene buenas obras, es un dulce cantor ante Dios. Cante, así pues, el siervo de Cristo de tal manera que lo que agrada no sea su voz canora sino las palabras que dice; y que el mal espíritu que estaba en el interior de Saúl, y todos los que lo poseen, no se apodere de quienes hicieron de la casa de Dios un espectáculo para los pueblos”²⁵.

En términos similares se expresa el interesante escrito anónimo “Qui promissum”, que aparece como prólogo del libro de los salmos en muchos códices españoles, donde se insiste que, según el mandato de San Pablo²⁶, solo hay que bailar en el interior del corazón:

“[Paulus Apostolus] in cordibus psallendum esse definiuit, non more tragoedie uocis modulamine garriendum”.

“El Apóstol Pablo estableció que había que salmodiar con el corazón y no vociferar como en las tragedias”²⁷.

Pero si la danza honesta y santa de David ante el Arca puede ser imitada por los cristianos para ahuyentar al maligno, el baile de Salomé ante Herodes es el paradigma de la maldad de la danza y de sus perniciosas consecuencias, como fue

²⁵ San Jerónimo, *Comm. in Epist. ad Eph.* 3, 5: PL 26, 561. Este texto de San Jerónimo inspiró el título de mi discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 11 de junio de 2000: Fernández de la Cuesta, 2000b. El recurso a la cita bíblica del II Libro de Samuel en el que se narra el baile de David para ahuyentar a los demonios que se habían apoderado de Saúl, fue utilizado en el siglo XVI por los religiosos alumbrados para justificar la danza. Incluso en el Nuevo Mundo, el dominico Fray Francisco de la Cruz (Lopera, Jaén, ca. 1530 - Lima, 1578) fue condenado y entregado al brazo secular, en Lima, a 13 de abril de 1578, por “ser hereje pertinaz”, porque defendía, entre otras, tal práctica. Durante su prisión, se dice en su proceso, se puso a cantar y a bailar, arguyendo que sucedía lo mismo que en tiempos del rey Saúl, quien, “yendo a matar a David, entró en él el espíritu de Dios y cantó y bailó entre los hijos de los profetas delante de Samuel”: Huerga, 1986: 418 y 473. De Molina, 1943:82, reeditado en Historia 16 por Enrique Urbano. Véase también Siemens Hernández, 1960: 39-63, donde se habla del “baile del gorgojo” del que aún quedan vestigios en la tradición oral de las Islas Canarias.

²⁶ *Ad Ephesios*, 5,19; *Ad Colossenses*, 3,16.

²⁷ Texto en Ayuso Marazuela, 1962: 313.

la decapitación de San Juan Bautista²⁸. San Pablo traslada el concepto de danza desde el campo semántico corporal al espiritual:

«Nolite inebriari vino, in quo est luxuria, sed implernini spiritu sancto, loquentes vobismetipsis in psalmis, et hymnis, et canticis spiritualibus, cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino».

“No os embriaguéis con vino, que es causa de lujuria, antes bien llenaos del Espíritu Santo, recitando entre vosotros himnos y cánticos espirituales, cantando y danzando en vuestros corazones ante Dios”²⁹.

San Ambrosio de Milán (ca. 340-397) asumió el mandato paulino para contraponer la danza honesta a la impúdica, la “*opprobria saltationis*” a la “*honesta saltatio*”³⁰. Aquella tiene lugar cuando el espíritu exulta de gozo y el cuerpo se eleva hacia lo alto por las buenas obras³¹. El uso metafórico de los términos relativos a la danza es muy frecuente, así en los escritos doctrinales de los Santos Padres como en los textos de la liturgia y en los propios cantos. La frontera entre el sentido directo o literal y el oblicuo o figurado es a veces imposible de fijar por estar sumamente desdibujada. Pero aquí debe intervenir con decisión la crítica literaria para no incurrir en la generalización a que inevitablemente conduce la lectura lineal de los textos³².

La doctrina eclesiástica sobre el baile y la danza, tan clara, tan unánime y sin fisuras, así como la legislación sobre la misma, se vieron constantemente incumplidas, como hemos aludido. Los cristianos, e incluso los presbíteros, continuaron practicando el baile en muchas y variadas circunstancias, más honestas unas, menos honestas otras. A las danzas ya citadas del sacerdote juglar Justo, recriminado por el obispo de Astorga San Valerio en el siglo VI, podemos sumar las de otro sacerdote llamado Florencio quien, según cuenta San Gregorio Magno en la biografía de San Benito de Nursia (480-547), introdujo en el jardín del monasterio de Subiaco (Italia) a doncellas desnudas para pervertir con sus bailes a los jóvenes monjes³³.

²⁸ Así aparece en diversos textos anónimos, como en los del pseudo-Crisóstomo y en el *Sancti Augustini Operum Supplementum*, II, nrs. 79 y 80: *Bibliotheca Casinensis*, II, “*Florilegium*”: 142-145.

²⁹ *Ad Ephesios*, 5, 18-19.

³⁰ Sobre la interpretación musical que los Santos Padres y algunos textos litúrgicos dan a la palabra “*psallere*” me detendré en otra ocasión para completar cuanto expuse en un trabajo ya antiguo: Fernández de la Cuesta, 1988: 94-99.

³¹ “*Non congruunt resurrectionis revelata mysteria, et opprobria saltationis exacta. Sane est quidam proprius bonorum actuum factorumque plausus, cuius sonus in orbem exeat, et bene gestorum resultet gloria. El honesta saltatio que tripudiat animus et bonis corpus operibus elevatur, quando in salicibus organa nostra suspendimus*”. *Sancti Ambrosii Mediolanensis Episcopi, Expositio Evangelii secundum Lucam*, Lib VI, 8: PL 15, 1670.

³² Esa impresión transmiten los datos proporcionados por Anglés, 1975: 351-373.

³³ He aquí el texto preciso de San Gregorio Magno: “*Praedictus Florentius, quia magistri corpus necare non potuit, se ad extinguendas discipulorum animas accendit, ita ut in horto cellae cui Benedictus*

La doctrina eclesiástica aparentemente sin fisuras sobre la maldad intrínseca de la danza para los cristianos estuvo siempre contrarrestada por su práctica real dentro del ámbito religioso y, más precisamente, litúrgico. Son muy relevantes las noticias referidas, por ejemplo, a bailes en las vigilias de los santos y en el pórtico de las iglesias. Recordemos que el *Llibre Vermell*, conservado en la Biblioteca del Monasterio de Montserrat, de principios del siglo XV, recomienda cantar y bailar devotamente en la plaza cuando han finalizados los actos litúrgicos. En el manuscrito constan los cantos y los bailes³⁴.

A la vista de todas estas referencias es, sin duda, un anacronismo aplicar a la época antigua y medieval la distinción que a veces se hace entre la “danza sagrada de carácter litúrgico y cultural” y la “danza religiosa cantada generalmente con texto sagrado o religioso y ejecutada durante los actos extralitúrgicos”, como si ya en época tan temprana estuviese vigente la doctrina del Concilio de Trento al respecto³⁵. La rúbrica del ya citado ceremonial para la coronación de reyes escurialense establece que la danza de las cantigas ha de efectuarse en la misa después de la epístola, esto es, en el acto litúrgico más sagrado de los cristianos y no en otro tipo de actos, como son las vigilias de los santos, romerías, etcétera³⁶. Séame permitido referir a este propósito una anécdota personal. Al finalizar el concierto que tuve el privilegio de dar con mi Coro de Canto Gregoriano en la iglesia de la Concepción de las Misiones Jesuíticas de Chiquitos (Bolivia), en el año 2000, buena parte del público que abarrotaba el recinto sagrado salió a la gran plaza para honrar a la santa patrona la Virgen María con bailes y cánticos en su lengua chiquitana. En muchos lugares de la península todavía pervive la costumbre de bailar a los santos en las procesiones de sus fiestas patronales³⁷.

inerat, ante eorum oculos nudas septem puellas mitteret, quae coram eis sibi invicem manus tenentes et diutius ludentes, illorum mentem ad perversitatem libidinis inflammarent”. ‘El llamado Florencio, como no pudo atentar contra el cuerpo del maestro, se propuso matar las almas de sus discípulos, de tal manera que en el huerto del monasterio donde estaba San Benito introdujo a siete muchachas desnudas para que, mientras se agarraban las manos las unas a las otras y bailaban sin cesar ante ellos, sus almas fuesen inflamadas con la perversidad de la lascivia’. San Gregorio Magno. *Diálogos*. II, 8. Colombás, 1954: 180.

³⁴ *Llibre Vermell*, Biblioteca del Monasterio de Montserrat (fol. 22). Gougaud, 1914 : 5-22, 229-245. Rokseth, 1947.

³⁵ Anglés, 1955: 358 y 364.

³⁶ “Et despues que fuere dicha la *Gloria in excelsis Deo*, et los kyrios, et la oración, et la pistola et la alleluia, vengan doncellas que sepan bien cantar et canten una cantiga, et fagan sus trebeios. Et entonce leuante se el rey con sus Ricos homes et uayanse para ante el altar de Santiago para seer cauallero”. *Libro de la Coronación de Reyes*, vol. 29. Fernández de la Cuesta, 1992: 326.

³⁷ Sobre el teatro y la danza en la tradición oral reproduzco múltiples ejemplos en Fernández de la Cuesta, 1987: 383-399.

TREBEJOS, QUIROLAS, TRISCAS Y OTRAS DANZAS EN LA LITERATURA CASTELLANA

Referencias a la danza aparecen en la literatura castellana desde antes del llamado período clásico³⁸. Las fuentes literarias se refieren a la danza en general, pero no mencionan datos técnicos de coreografía. La iconografía histórica podría proporcionarnos noticias aproximadas sobre el modo de danzar, si bien habría que aclarar en qué medida las respectivas imágenes plásticas son fiel reflejo de la realidad y no una representación tópica.

En la rúbrica del ya citado ceremonial de la coronación del rey³⁹ se mencionan las danzas o *trebejos* que deben realizar unas doncellas en la misa antes de que el rey sea nombrado caballero. La palabra *trebejo* procede lingüísticamente del diminutivo latino *trabeculum*, que significa ‘vigüeta’ o ‘viga pequeña’. Este término designaba cada una de las piezas del juego de ajedrez o cualquier pequeño juguete de diversión. En el referido texto los *trebejos* designan los gestos y, por extensión, los bailes y las danzas que adornaban los cantos. He aquí algunos ejemplos:

En la *Dança general de la Muerte*, poema anónimo del siglo XIV, aparece el verbo *trebejar* con el sentido de ‘danzar’:

¿Cómo conviene dançar al villano
que nunca la mano sacó de la reja?
-Busca, si te plaze, quien dançe liviano;
dêxame, muerte, con otro trebeja,
Ca yo como tocino a vezes oveja
E es el mi oficio trabajo e afán
Arando las tierras para sembrar pan:
Por ende non curo de oír tu conseja⁴⁰.

La “danza de la muerte” nació como recurso *apotropaico* para ahuyentar las sucesivas pestes que asolaron Europa a fines de la Edad Media. Los eclesiásticos predicaban sobre la muerte y la fugacidad de la vida humana en tiempos de tan terribles pandemias. Este tipo de baile era una ilustración dramática de sus terribles sermones. El ya referido poema anónimo, *Dança general de la Muerte*, es fruto de este pensamiento.

En el *Libro de Apolonio* (ca. 1250) el *trebejo* significa ‘juego’:

Aun porvenir era la hora de yantar
salliéense los donceles fuera a deportar;
comenzaron luego la pelota jugar,
que solían a ese tiempo ese jugar.

³⁸ Algunos de los datos que aquí expongo aparecen publicados en Fernández de la Cuesta, 2004: 317-324.

³⁹ Fernández de la Cuesta, 1992.

⁴⁰ Lázaro Carreter, 1976. La danza de la muerte designada también, más modernamente, como danza macabra, fue tema de la obra de Luys Hurtado de Toledo, 1557.

Metiose Apolonio, maguer mal adobado
 Con ellos al trebejo su manto afiblado
 Avinié en el juego, facé tan aguisado
 Como si fuese de pequenno hí criado⁴¹.

También encontramos este término en el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita (ca. 1283-1350) con el significado amplio de ‘juego’⁴².

Con respecto a la *carola* o *quirola*, Gonzalo de Berceo la menciona en los *Milagros de Nuestra Señora* como una danza ritual:

Un rico arcidiano bien de tierras estrannas
 caecio esta festa entre essas compannas
 vio grandes quirolas, processiones tamannas
 que nin udio nin vio otras desta calannas⁴³.

También aparece en la literatura antigua un baile con el nombre de *trisca*. Así, el *Libro de Alexandre*, del siglo XIII, al hablar del tiempo idóneo para la boda de Alejandro y Rosana, dice:

Tiempo dulce e sabroso por bastir casamiento
 ca lo tempran las flores e los sabrosos vientos
 cantan las donzelletas, son muchas e convientos,
 fazen, unas a otras, buenos pronunciamientos.
 Caen en el serano las bonas rociadas;
 entran en flor las mieses, ca son ya espigadas;
 enton casan algunos, que pues messan las barbas;
 facen las duenas triscas en camisas delgadas⁴⁴.

Las *Flors del Gay Saber*, tratado de poética y retórica escrito en lengua occitana a lo largo del siglo XIV por Guilhem Molinier y Joan de Castellnou, mencionan la *tresca* con el significado de juego, salto, brinco, movimiento corporal gracioso y por extensión danza, baile. Según el tratado occitano, son los juglares quienes realizan este tipo de juego o de danza con pantomimas, disfraces y sonos, acompañados de variados instrumentos musicales:

Eran grandes e muchas las donas e los dones
 non querien los joglares cendales nen cisclatones
 d'estos habia i muchos que fazien muchos sonos
 otros que menaban simios e xajarrones⁴⁵.

⁴¹ Corbella, 1999.

⁴² Blecua (ed.), 1992: estrfs. 666, 688, 160.

⁴³ De Berceo, 2011: 108.

⁴⁴ Marcos Marín, 1987. Casas Rigall, 1914.

⁴⁵ Gatien Arnoult, 1841.

El *cisclaton* era una túnica lujosa con tela de seda y oro.

Zafarron, o *antruevo*, es un personaje de Carnaval enmascarado y vestido de blanco y con máscaras oscuras y cencerros sujetos a la cintura, encargado de encender antorchas de brezo y hogueras de donde se extrae la ceniza y el carbón para tizar a los vecinos con gran susto de niños y mayores. La *zafarronada* es una tradición que todavía hoy pervive en algunas comarcas del norte de España, Galicia, Castilla y León, hasta los Pirineos⁴⁶.

El *Libro de Alexandre* refiere, en versos anteriores a los ya citados, que en los palacios de Babilonia se cantaba y se bailaba de la siguiente manera:

Alli era la musica cantada per razon,
las dobles que refieren coitas del coraçon,
las dulces de las baylas, el plorant semiton,
bien podien toller precio a cuantos no mundo son⁴⁷.

Por su parte, el Arcipreste de Hita nos cuenta cómo él mismo compuso tres canciones, *canticas*, una de ellas de danza, designada como de *trotalla*, probablemente por ser coral y por su ritmo vivo o de ‘galope’:

De quanto que me dixo e de su mala talla
fiz’ tres canticas grandes; mas non pude pintalla;
las dos son chançonetas, la otra de trotalla
de la quet’ non pagares, baila e rie e calla⁴⁸.

Recordaré a este propósito que la *Crónica del Rey don Alfonso el Onceno* describe cómo en el año 1327 hombres y mujeres recibieron al rey en la ciudad de Sevilla con toda suerte de danzas portando diversos instrumentos:

“... et en este resecebimiento ovo muchas danzas de hombres et de mugeres con trompas et atabales que traían cada uno de ellos...”⁴⁹.

En textos históricos y literarios, notablemente hispánicos, encontramos estas y otras muchas alusiones a la danza, si bien es muy difícil descubrir en ellos datos técnicos precisos. Los tratadistas de teoría musical aportan información genérica sobre el baile y la danza de la Edad Media. Johannes de Grocheo (Jean de Grouchy, *París*, ca. 1255-1320), en su *Ars Musicae*, escrito alrededor de 1300, enumera los cantos siguientes como los más apropiados para la danza: la *estampida*, la *ductia*,

⁴⁶ Traigo aquí algunas referencias muy generales sobre este personaje carnavalesco: Nuevo Zarracina, 1948: 242-265. Bouza Brey, 1949: 406-416. Risco, 1948: 163-196 y 339-368. Caro Baroja, 1963: 139-296. Pérez Carrera, 1994: 71-89.

⁴⁷ Marcos Marín, 1987: estr. 1976.

⁴⁸ Blecua (ed.), 1992: estr. 1021.

⁴⁹ Crónica del Rey don Alfonso el Onceno: 204, [https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Archivo:Biblioteca_de_Autores_Espa%C3%BIoles_\(Vol._66\).djvu&page=230](https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Archivo:Biblioteca_de_Autores_Espa%C3%BIoles_(Vol._66).djvu&page=230)

la *cantinela rotunda*, el *rotundellus* y la *cantinela excitata*. Por su parte, las *Leys d'Amors*, dictadas hacia 1328, y otros textos occitanos y franceses, mencionan diversas formas de danzas: *dansa*, *ballada*, *estampida*, *carola*, *tresca* o *trisca*⁵⁰. Pero hay que desconfiar de la acepción que el nombre puede sugerir, pues a veces en estos y otros escritos alusivos a la danza hemos de ver un procedimiento estilístico o el gusto por la fórmula bien colocada más que la descripción auténtica de la realidad⁵¹. No obstante, las *Leys d'Amors*, escritas en lengua occitana, definen con bastante exactitud la danza como forma poética:

“dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so es un respos, solamen, e tres coblas sembans en la fi al respos en compas et en acordansa; e la tornada deu esser semblans al respos”⁵².

Claro está, dicha forma poética recibió este nombre porque nació de una danza y se cantaba con ritmo de danza. Así nos lo sugiere el refrán de un conocido sirventés occitano de Cerverí de Girona⁵³:

Tant ay el cor d'alegranca
que xantan
diray un sirventes-danca
tot dancant.

Las fuentes musicales de las danzas son también bastante escasas e imprecisas en el repertorio de los trovadores⁵⁴. Los manuscritos con música consignan la melodía, pero no el ritmo. Y puesto que los movimientos de la danza tenían como soporte la forma y el ritmo musicales, es muy difícil deducir tan solo por el mero dibujo melódico que ofrecen los manuscritos la existencia de una piezaailable y, menos aún, su forma coreográfica. Por otra parte, el número limitado de canciones para danzar hacía fácil su memorización y su transmisión por vía oral, siendo del todo innecesaria su puesta por escrito. El problema que plantea la transcripción rítmica de las cantigas de Santa María afecta profundamente al reconocimiento exacto de aquellas piezas que obviamente fueron compuestas para ser danzadas, como puede ser el caso de la cantiga 279, que posee forma de *balada* o *rondeau*. Otras canciones de trovadores catalanes debieron ser pensadas para el baile. Así, como ejemplo, debieron serlo las cuatro estampidas conservadas de Cerverí de Girona, una de las cuales acabamos de señalar, similares a la única que nos ha llegado con música, obra de Raimbaut de Vacairas, “Calenda maia”⁵⁵.

⁵⁰ De Riquer, 1957: 45-70.

⁵¹ Jullian / Le Vor, 1981: 108-119.

⁵² Anglade, 1919: 179.

⁵³ De Riquer, 1947; 1952: 361-412. Coromines, 1988.

⁵⁴ Remito a mi edición de las canciones de los trovadores con música: Fernández de la Cuesta, 1980.

⁵⁵ Fernández de la Cuesta, 1980: 325.



Fig. 4. *Damas danzando al son de las cantigas a Santa María.*
Cantiga 100. Real Monasterio de El Escorial. Biblioteca, T.j.1 (E2), fol. 144.

Centrándonos en la península ibérica, hemos de referirnos a los tipos de danza que han llegado hasta nosotros en los repertorios de las cantigas en lengua galaico-portuguesa y en los de lengua castellana.

Los manuscritos que transmiten de cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio en lengua galaico-portuguesa proporcionan detalles interesantes sobre su realización⁵⁶. En las cantigas que son designadas “de loor” no solamente consta la música, esto es, melodía y ritmo, sino también la imagen de la coreografía en miniatura. En la imagen que ilustra la cantiga *Santa Maria strela do dia*, en el códice de El Escorial, aparece el rey con unas damas que realizan *trebeios* ante la Virgen María al son de la música interpretada por los respectivos ministriles, tal como dicta la rúbrica del ya referido ritual de la coronación de Reyes⁵⁷.

Entre las formas de baile que desgraciadamente nos han llegado sin música, debemos citar algunas de las cantigas profanas galaico-portuguesas, si es que descartamos como danzables las canciones de Martín Códax⁵⁸. Son las *bailadas*, en las que se asocia la danza y el amor. En ellas, la danza es el tema directo. Pero podemos

⁵⁶ Anglés, 1958. Ferreira (dir.), 2017.

⁵⁷ Referencia nota 37.

⁵⁸ Fernández de la Cuesta, 1982: 179-189.



Fig. 5. Ceremonial de la Coronación de los Reyes.
Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (&. iii. 3) fol. 29v.

generalizar todavía más y decir que las principales formas métricas de la canción tradicional de amor derivan de la danza: así la forma paralelística y la de refrán. Aquella procedería de un tipo de danza popular en la que dos corros de danzarines girarían en sentido inverso. Esta procedería de otro tipo de danza en la que un solo corro de danzantes gira en torno a una figura central que hace de director.

De los manuscritos posteriores, cuya notación nos permite verificar el ritmo, nada hay que pueda asimilarse a las quince *estampidas* y *danzas reales* añadidas tardíamente al famoso manuscrito del rey, de París (Biblioteca Nacional fr. 844) o las tres *ductia* del manuscrito inglés de Reading (Londres, British Libray, Ms. Harley 978). Estas piezas fueron escritas sin palabras probablemente para ser interpretadas al son de instrumentos musicales.

Tenemos, en cambio, un testimonio musical importante de la danza religiosa en el ya citado *Llivre Vermell* de Montserrat. En los folios 21 y 27 encontramos tres piezas de baile que podían interpretar los peregrinos, según dice su rúbrica: “ad trepidium rotundum” o en baile redondo (*Stella splendens in monte, Los set goyts recomptarem y Polorum regina*), y una danza de la muerte (*Ad mortem festinamus*). Previamente, el recopilador del libro nos advierte del carácter y el ambiente que debían tener estas danzas de los peregrinos. He aquí el texto traducido:

“Puesto que no pocas veces los peregrinos, al llegar a la iglesia de la Virgen María de Montserrat, desean cantar y bailar, e incluso durante el día quieren danzar en la plaza, y allí no han de cantarse canciones que no sean honestas y devotas, hemos copiado algunas antes y después. Habrán de ejecutarse honesta y comedidamente a fin de no estorbar a los que continúan con su oración y contemplación devota”⁵⁹.

Una de las vías más importantes para reconocer y captar la danza durante el período medieval es, sin duda ninguna, la iconografía. Lamentablemente, carecemos por completo de monografías sobre este punto. La materia es abundantísima, desde las imágenes que proporcionan la escultura románica y gótica y las miniaturas de los Beatos en que aparecen los personajes, santos y ángeles, en una coreografía celestial, hasta las escenas caricaturescas del artesonado del claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, del siglo XIV.

La temática de la iconografía coreográfica es variada. Podemos encontrar, por una parte, la danza en representaciones bíblicas, como la danza *extática* de los bienaventurados en el cielo: el rey David tocando el arpa o el salterio, rodeado de músicos y danzantes y bailando delante del Arca de la Alianza; Salomé bailando delante de Herodes, etcétera.

Existen, por otra parte, temas profanos, entre los que destacaríamos las escenas de juglaría: un juglar toca un instrumento mientras una danzarina o un grupo de danzantes, hombres y mujeres, bailan al son del instrumento en cuestión. Estas escenas aparecen sobre todo en la escultura, en capiteles y en canecillos. En estos vemos muchas veces figuras con actitudes gimnásticas, que suelen ser llamadas contorsionistas, como la que vemos en un canecillo de la iglesia románica de Rebolledo de la Torre (Burgos). Pero también aparecen en la pintura, como la danzarina que baila al son de un arpa tocada por un demonio (fresco de la antigua sala capitular del Monasterio de Santo Domingo de Silos). En la decoración de los palacios pueden aparecer representaciones de danza entre otras escenas, pues a partir del siglo XIV la danza ocupa un lugar destacado en las fiestas de las cortes de los reyes.

A propósito de la iconografía musical, recordaremos que los documentos medievales, al ser generalmente eclesiásticos, por lo menos hasta el siglo XIV, poseen un cierto determinismo no solamente en la elección de los temas, sino también en la significación profunda de las representaciones. Antes del siglo XV el tema de la danza no se toma en consideración por sí mismo, antes bien está integrado en un discurso que le rebasa e interviene como un elemento secundario en las preocupaciones del artista o de quien le ha encargado el trabajo.

⁵⁹ Biblioteca del Monasterio de Montserrat, *Llibre Vermell*, fol. 22. Anglés, 1955: 45-78. Gómez Muntané, 2017.

A lo largo de este artículo he viajado hasta los tiempos de la antigua Roma para poder perfilar la canción andina de baile y otras danzas mestizas del mundo iberoamericano. Durante los años de mi larga dedicación a la musicología histórica, combinada con mi profesión de intérprete, he realizado un recorrido parecido en otros tantos temas, invocando el siguiente argumento: los hechos diferenciales de la música occidental con respecto a la de otras civilizaciones tan antiguas como la árabe, la china, la eslava y las eximias culturas americanas, azteca, maya, inca y muchas más que sería prolijo reseñar, son la extensa e ininterrumpida historia de este arte que ha pervivido desde la época tardo-romana hasta nuestros días. En ella ha nacido, se ha experimentado y se ha fijado la tecnología que ha vertebrado nuestra cultura y nuestra música desde el Renacimiento hasta nuestros días: la música que se ha visto enriquecida, siglo tras siglo, notablemente en nuestro mundo iberoamericano, por su ejercicio en la tradición oral y por el mestizaje de tantas y tan variadas formas como exhibe la música de nuestros pueblos. Soy consciente de que tenemos que andar todavía mucho más en este paisaje. El apunte que aquí hago es solo una invitación a los queridos y sabios colegas iberoamericanos para que prosigan con denuedo esta ilusionante aventura científica y musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Anglade, J. (1919). *Las leys d'amors, manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*. Toulouse, p. 179.
- Anglés, Higinio (1955). "El Libre Vermell de Montserrat y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV". En: *Anuario Musical*, 10, pp. 45-78.
- Anglés, Higinio (1958). *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, 3 vols. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central.
- Anglés, Higinio (1970). *Historia de la Música medieval en Navarra*. Pamplona, pp. 43-45.
- Anglés, Higinio (1975). *Scripta Musicologica, cura et studio Iosephi Lopez-Calo*, t. I. Roma, pp. 351-373.
- Anglés, Higinio (1988). *La música a Catalunya fins al segle X*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, pp. 267-311.
- Arnoult, Gatién (1841). *Monuments de la Litterature romane*, t. I. Toulouse: Academie de Jeux Floreaux.
- Ayuso Marazuela, T. (1953). "Prolegómenos", *La Vetus Latina Hispana*, vol. I. Madrid, p. 465.
- Ayuso Marazuela, T. (1962). "El Salterio", *La Vetus Latina Hispana*, vol. V. Madrid, pp. 313.
- Bédier, J. (1908-1913 y 1914-1921). *Les légendes épiques*, 4 vols. París.
- Blecua, Alberto (ed.) (1992), *Arcipreste de Hita, Juan Ruiz. Libro de Buen Amor*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).
- Blume, C. / Dreves, G. (1897). *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 27, *Mozarabischen Hymnen des Altspanische Ritus*. Leipzig, pp. 202-206.
- Bourcier, P. (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Editorial Blume.
- Bouza Brey, F. (1949). "Teatro de Carnaval en Galicia". En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 5/3 (Jan. I, 1949): 406-416.
- Caro Baroja, J. (1963). "Mascaradas de invierno en España y en otras partes". En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 19/1 (Jan. I, 1963): 139-296.
- Casas Rigall, Juan (1914). *Libro de Alexandre. Edición, Estudio y Notas*. Madrid: RAE.
- Chailley, J. (1949). "Un document nouveau sur la danse ecclésiastique". En: *Acta musicologica*, 21, pp. 18-24.

- Chailley, J. (1967). “La danse religieuse au moyen-âge”. En: *Actes du 4e Congres International de Philosophie médiévale*, París, Vrin.
- Colombás, G. M. (1954). *San Benito, su vida y su Regla*. Madrid, p. 180.
- Corbella, Dolores (1999). *Libro de Apolonio*. Madrid: Cátedra.
- Coromines, Joan (1988). *Cerverí de Girona. Lirica*, 2 vols. Barcelona: Curial.
- Crónica del Rey don Alfonso el Onceno* (1953), Biblioteca de Autores Españoles, vol. 66, cap. 50, Madrid, Editorial Atlas, p. 204. Disponible en: [https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Archivo:Biblioteca_de_Autores_Espa%C3%B1oles_\(Vol._66\).djvu&page=230](https://es.wikisource.org/w/index.php?title=Archivo:Biblioteca_de_Autores_Espa%C3%B1oles_(Vol._66).djvu&page=230)
- De Berceo, Gonzalo (García Turza, Claudio, ed. crítica y glosario) (2011). *Los Milagros de Nuestra Señora*. Universidad de La Rioja, 2011, p. 108.
- De Molina, Cristóbal (1943). *Fábulas y Ritos de los Incas*. Lima (Loayza), p. 82.
- De Riquer, Martín (1947). *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- De Riquer, Martín (1952). “Para la cronología del trovador Cerverí”. En: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 361-412.
- De Riquer, Martín (1957). *Les chansons de geste francaises*. París, 1957 (repr. París, 1968). *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*, “Introducción a la lectura de los Trovadores”, vol. I. Barcelona: Planeta, pp. 45-70.
- De Riquer, Martín (1975). *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*, “Introducción a la lectura de los Trovadores”, vol. I. Barcelona: Planeta, pp. 9-102.
- De Sevilla, Isidoro (Oroz Reta, José, ed. bilingüe) (1982). *Etimologías [Ethymologiarum sive Originum]*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), III, 15, p. 442.
- Deyermond, D. (1974). *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel, pp. 360-373.
- Díaz y Díaz, Manuel C. (1991). *Libros y librerías en La Rioja altomedieval*, 2ª ed. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos (IER).
- Donovan, R. B. (1958). *The liturgical Drama in Mediaeval Spain*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- Drummond, Henry T. (2023). *The Cantigas de Santa Maria. Power and Persuasion at the Alfonsine Court*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1980). *Las Cançons dels Trobadors*. Toulouse: Institut d'Estudis Occitans.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1981). “Los cantos monódicos en el Misterio de Elche”. En: *Revista de Musicología*, 4, pp. 41-49.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1982). “Les Cantigas de amigo de Martín Códax”. En: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, pp. 179-189.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1987). “El teatro litúrgico romance a través de sus vestigios en la tradición oral”. En: *Revista de Musicología*, X, 2, pp. 383-399.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1988). “Quelques remarques paléographiques et littéraires à propos du déchant polyphonique dans la liturgie vieille-hispanique. En: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 31, pp. 94-99.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1992). “El baile en la iglesia. La rúbrica sobre la danza en el «Ceremonial de la Coronación de los Reyes» de la Biblioteca del Escorial”. En: *La Música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium (1/4- IX -1992)* (San Lorenzo de El Escorial, Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 2. Estudios Superiores de El Escorial. Ediciones Escorialenses, EDES). Madrid.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2000a). *Cantaré con el corazón (Corde canam)*. Madrid: RABASF.
- Fernández de la Cuesta, I. (2000b). *Cantaré con el corazón (Corde canam)*. Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Burgos.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2004). *Historia de la música Española*, 2ª ed., Madrid, p. 174.

- Fernández de la Cuesta, Ismael (2012). “Música nueva de tiempos viejos: Elogio del intérprete”, *Actas del Encuentro Internacional de Musicología*. Loja, Ecuador, pp. 32-35.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2018). “Elogio del intérprete”, *Pliegos de Pensamiento Vivo*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nr. 13.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (2019). “The Interpreter of the Historic Music in Occidental Culture an Approach”. En: *International Journal of Literature and Arts*, vol. X, pp. 1-6.
- Ferreira, M. P. (2017). *The Notation of the Cantigas de Santa Maria: Diplomatic Edition*. Disponible en: <http://cesem.fcsh.unl.pt/en/a-notacao-das-cantigas-de-santa-maria-edicao-diplomatica/>
- Flórez, E. (1972). *España Sagrada*, vol. XVI. Madrid, p. 396. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4755>
- Gatien Arnoult, Adolphe Félix (1841). *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*.
- Gómez Muntané, M. C. (2017). *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del medioevo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gougaud, H. (1914). «La danse dans les églises». En: *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, pp. 5-22 y 229-245.
- Huerga, A. (1986). *Historia de los Alumbrados*, t. III. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 418 y 473.
- Hurtado de Toledo, Luys (1557). *Cortes de casto amor y de la muerte de en el siglo XVI*, publicada con la siguiente portada: *Cortes de casto amor y cortes de la muerte con algunas obras en metro y prosa: de las que compuso Luys Hurtado de Toledo. Por él dirigidas al muy alto y muy poderoso Señor Don Phelippe, Rey de España e Inglaterra, su señor y Rey*. Impresso en Toledo, en casa de Juan Ferrer.
- Jullian, M. / Le Vot, G. “Aproche des danses rnédievales”. En: *L'Avant-scène*, noviembre-enero 1981, pp. 108-119.
- Lázaro Carreter, Fernando (1976). “Danza general de la muerte”, *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, Odres nuevos.
- Le Gentil, P. (1967). *La Chanson de Roland*. París.
- Leclercq, J. (1949). “Sermon ancien sur les danses déshonnêtes”. En: *Revue Bénédictine*, 64, pp. 196, 201.
- Mansi, J. D. (1759). *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, II. Florencia, p. 571.
- Marcos Marín, Francisco (ed.) (1987), *Libro de Alexandre*. Madrid: Alianza Universidad.
- Menéndez Pidal, Ramón (1959). *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (orígenes de la épica románica)*. Madrid.
- Nuevo Zarracina, Daniel G. (1948). “Guirrios y zamarrones”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 4/2 (Jan. 1, 1948): 242-265.
- Palmiero, Tiziana (1914). *Las láminas musicales del códice Martínez Compañón, Trujillo del Perú, 1782-85. Espacio de mediación entre las ideas ilustradas de un obispo y las teorías y prácticas musicales de los habitantes de su diócesis* [tesis]. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137414>
- Peñín, José (1999). “Nacionalismo Musical en Venezuela”. En: *Cuadernos de Musicología*, nº. 4. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo,
- Peñín, José (coord.) (2000). *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, tomos I-II. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- Paris, G. (1865-1905). *Histoire poétique de Charlemagne*. París.
- Pérez Carrera, F. M. (1994). “Máscaras y mascaradas de Carnaval en Sierra Morena”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 49/1 (Jan. 1, 1994): 71-89.
- Risco, V. (1948). “Notas sobre las fiestas de Carnaval en Galicia”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 4/2 (Jan. 1, 1948): 163-196.
- Risco, V. (1948). “Notas sobre las fiestas de Carnaval en Galicia”. En: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 4/3 (Jan. 1, 1948): 339-368.
- Rokseth, Yvonne (1947). «Danses cléricales du XIIIe siecle». En: *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, 33.

- Rubio, S. (1965a). “La música del Misterio de Elche”. En: *Tesoro-Sacro Musical*, núm. 5, pp. 61-71.
- Rubio, S. (1965b). “Más esclarecimientos en torno a la música del Misterio de Elche”. En: *Tesoro-Sacro Musical*, núm. 6, pp. 83 y ss.
- Salazar, Rafael (2022). *Las Vueltas del Vals. Del Walzer al Vals de Europa y América. El Vals en Venezuela*. Madrid.
- Siemens Hernández, L. (1960). “Noticias sobre baile de brujas durante el siglo XVII”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16, pp. 39-63.
- Tejada Ramiro, Juan (1850). *Colección de cánones de la Iglesia Española*. Madrid, p. 250.
- Vega, A. C. (1935). *Epistulae Liciniani Episcopi Cartaginensis*. El Escorial: Typis Augustinianis Monasterii Escorialensis.
- Wolf, J. (1918). “Die Tänze des Mittelalters”. En: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1.
- Wolf, J. (1899-1900). *Sammelbände der IMG*, 1, pp. 90 y ss.
- Young, K. (1933). *The Drama of the Mediaeval Church*, 2 vols. Oxford.

ADENDA A LOS DIBUJOS DE VENTURA RODRÍGUEZ

NEW FINDS AMONG VENTURA RODRÍGUEZ'S DRAWINGS

Javier Ortega Vidal

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
ortegavidal80@gmail.com
ORCID: 0000-0002-8285-5509

José Luis Sancho Gaspar

Patrimonio Nacional
jluis.sancho@patrimonionacional.es
ORCID: 0000-0001-8661-668X

Francisco José Marín Perellón

Ayuntamiento de Madrid
marinpj@madrid.es
ORCID: 0009-0007-6936-678X

Recibido: 09/02/2024. Aceptado: 07/03/2024

Cómo citar: Ortega Vidal, Javier / Sancho Gaspar, José Luis / Marín Perellón, Francisco José: "Adenda a los dibujos de Ventura Rodríguez", *Academia. Boletín de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126 (2024): 49-79.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14283629>

Resumen: El artículo presenta varios dibujos inéditos del arquitecto Ventura Rodríguez encontrados entre 2017 y 2022, no incorporados en el corpus gráfico de la obra del arquitecto editado en 2017. En relación con ello se aportan nuevas actividades arquitectónicas que amplían su *curriculum* profesional. Finalmente, se confirma una hipótesis entonces enunciada sobre la temática de un dibujo y se plantea la posible autoría del maestro del proyecto de una capilla en Gerona.

Palabras clave: *Ventura Rodríguez Tizón; Arquitectura española del siglo XVIII; Convento de la Asunción de Almagro; Iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara; Rivas; Iglesia de la Encarnación en Madrid; Capilla de San Narciso de Gerona.*

Abstract: This article looks at several previously unknown drawings by the architect Ventura Rodríguez found between 2017 and 2022, and missing from the architect's previous graphic work as published in 2017. As such, this find fleshes out our overall idea of the architect's lifework. This study bears out a longstanding hypothesis about the monument dealt with in one of his drawings and also helps to substantiate the attribution to him of the design of a chapel in Gerona.

Key words: *Ventura Rodríguez Tizón; eighteenth-century Spanish architecture; Convento de la Asunción de Almagro; Iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara; Rivas; Iglesia de la Encarnación in Madrid; Capilla de San Narciso in Gerona.*

INTRODUCCIÓN

En 2017 se cumplió el tercer centenario del nacimiento del arquitecto. Entre las diversas actividades conmemorativas desarrolladas a lo largo de ese año se publicó el libro *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*¹; su argumento principal era reunir el conjunto de trazas realizadas por el autor a lo largo de su vida y establecer el corpus gráfico unificado de la notable cantidad de planos dispersos en instituciones oficiales y colecciones privadas. Como complemento de este objetivo básico aportamos también un ensayo de cronología en el que se reseñaban las diversas actuaciones arquitectónicas de don Ventura.

En aquella ocasión éramos conscientes de que se trataba de establecer un estado de la cuestión, y que podrían aparecer nuevos datos, tanto de sus dibujos como de sus actividades. El tiempo pasado desde 2017 ha ratificado lo anterior²: el objetivo de este artículo consiste en actualizar y aumentar el corpus gráfico y la cronología del arquitecto con nuevas aportaciones sobre su obra. Se presentan así tres nuevos dibujos de su mano, se confirma una hipótesis sobre la finalidad de otro ya conocido y se plantea la posible incorporación de otra obra poco difundida. Como observábamos en aquella ocasión, los dibujos de don Ventura se acompañaban con su peculiar verbo; en lo que sigue, acudiremos a procurar la transcripción de sus palabras, las cuales se complementan directamente con sus trazas y que, en algún caso, refieren además a otros dibujos del autor no localizados hasta el momento.

Atendiendo a una exposición de orden temporal, se enumeran a continuación los nuevos rastros del arquitecto en Almagro, San Vicente de Alcántara y Rivas; ofrecemos también la plena confirmación de la hipótesis —ya enunciada en 2017— sobre la traza del monumento de Semana Santa para la iglesia del Convento de la Encarnación en Madrid; a modo de colofón abierto, recogemos la atractiva sugerencia de su posible autoría de las trazas de la capilla de San Narcís en la iglesia de San Feliú de Gerona.

1757, ALMAGRO, CIUDAD REAL. IGLESIA DEL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

El dibujo forma parte de un extenso informe, redactado y firmado por Ventura Rodríguez, el 5 de enero de 1757. Para contextualizarlo, es preciso atender mínimamente al proceso y a las referencias previas que dieron lugar a la propuesta constructiva del, por aquel entonces, Teniente del Arquitecto Mayor de Palacio. Los documentos sobre el asunto se conservan en el Archivo Histórico Nacional³;

¹ Ortega / Sancho / Marín, 2017.

² Un nuevo dibujo del maestro para las puertas de la catedral de Málaga en Ramírez González, 2022.

³ Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, leg. 3.520, en adelante, AHN, OM, leg. 3.520.

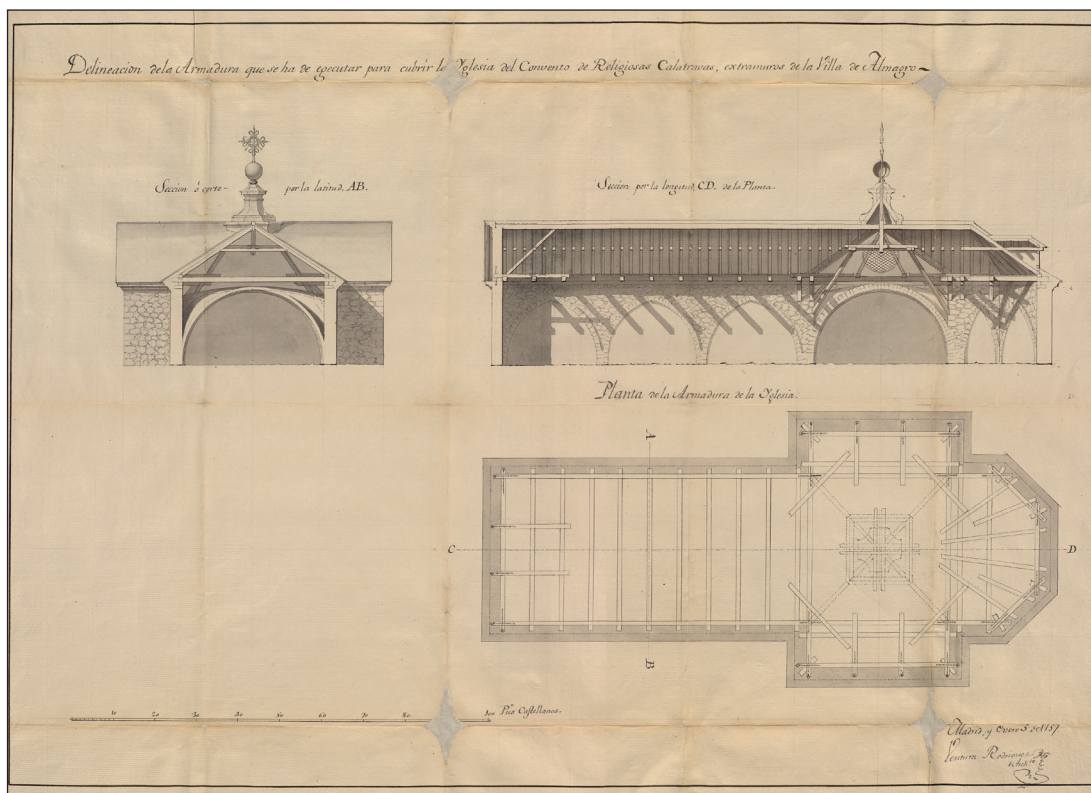


Fig. 1. *Delineación de la Armadura que se ha de ejecutar para cubrir la Iglesia del Convento de Religiosas Calatravas, extramuros de la Villa de Almagro* / Ventura Rodríguez (dib. y arq.). Escala [ca. 1:103,5], 100 pies castellanos [= 26,9 cm]. 5 de enero de 1757, Madrid. 1 sección transversal, 1 sección longitudinal y 1 planta, mss.; tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, recuadro de 49 x 70 cm en h. de 53 x 74 cm. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 287. Autografiado; sobre el diseño, respectivamente: “Sección o corte por la latitud AB”, “Sección por la longitud CD de la planta”, y “Planta de la Armadura de la Iglesia”.

estos detallan el conjunto de reparaciones de los conventos e iglesias parroquiales dependientes del Consejo de Órdenes, a raíz de los daños producidos por el terremoto de Lisboa del 1 de noviembre de 1755. Atendiendo tan solo a los conventos de la Orden de Calatrava en la actual provincia de Ciudad Real, la necesidad de realizar las reparaciones más urgentes se centraba prioritariamente en el Sacro Convento de Calatrava la Nueva⁴, y tan solo en segundo lugar al convento de la Asunción, situado extramuros de la villa de Almagro⁵. Tras la pronta reunión

⁴ Sobre este importante conjunto, la referencia más reciente y documentada es Zapata Alarcón, 2018; en esta obra se reseña la actuación de Ventura Rodríguez, centrada ante todo en el Sacro Convento.

⁵ El convento fue declarado monumento histórico-artístico en 1931 y se conserva casi en su integridad; se puede conocer su estado actual visitando el Portal de Cultura de Castilla-La Mancha. Sobre la historia del edificio, consultar Barranquero Contento, 2011, centrado ante todo en la etapa inicial de su construcción.

del Consejo, el 22 de noviembre de 1755⁶, la primera estimación sobre las reparaciones necesarias es del 5 de diciembre siguiente; el apresurado informe, realizado por los maestros Everardo Pavis y Alejandro Núñez, lo tasaba en un importe cercano a los tres millones de reales de vellón. Esta cantidad debió alarmar al Consejo, solicitándose acto seguido un segundo informe y una valoración al maestro Juan Fernando de Ocaña⁷, quien lo emite el 2 de abril de 1756, desglosando las estimaciones presupuestarias: 3.962.500 reales corresponderían al Sacro Convento y 324.000 reales a las reparaciones del convento de la Asunción. Ante estas elevadas cantidades, el Consejo plantea la posibilidad de construir de nueva planta el Sacro Convento en otro lugar más accesible; el citado maestro, en nuevo informe de 8 de mayo, establece en 2.700.000 reales el coste de edificación del nuevo convento.

Ante esta situación, el consejero de Órdenes, Tiburcio de Aguirre⁸, debió consultar discretamente el asunto con Ventura Rodríguez; prueba de ello es el breve escrito del arquitecto redactado el 8 de mayo de 1756, en el que le responde haber visto los precedentes, manifestando “[...] carecer del principal informe, que es la inspección ocular del edificio [...]”, no queriendo por ello errar en el juicio sobre el asunto. El 26 de septiembre de 1756, un oficio del duque de Sotomayor al conde de Valparaíso aludía a los informes y las valoraciones previas, manifestando que “[...] se ofrecen algunas dificultades por la contrariedad de dictámenes: me parece será lo más conveniente que s[u] M[ajestad] se sirva mandar, pase a instruirse personalmente d[o]n Tiburcio de Aguirre, Ministro del Consejo, acompañado de d[o]n Ventura Rodríguez, Theniente de Architecto mayor de Palacio, con los demás sujetos que sean necesarios para asegurarse de si los Religiosos podían subsistir en el antiguo convento [...]”. Como consecuencia de ello, una Real Orden de 5 de octubre aprueba la comisión de Aguirre y Rodríguez, realizada poco tiempo después con un coste de 9.989 reales, frente a los 3.000 antes satisfechos a Juan Fernando de Ocaña. Enlazamos así con el extenso informe redactado por Ventura Rodríguez el 5 de enero de 1757, en el que se incorpora el dibujo que presentamos. Este consta de sesenta folios escritos por una cara, destinando la primera parte al dictamen sobre el Sacro Convento, donde se pormenorizan y se detallan sus partes integrantes, definiendo en cada una de ellas los daños y sus consecuentes propuestas de reparación. El total de estas operaciones lo estima don Ventura en 2.129.000 reales, expresando al final de esta primera parte del informe “sobre lo

⁶ La sesión, presidida por don Félix Fernando de Sotomayor, Duque de Sotomayor, contaba con la asistencia de los consejeros Gregorio del Valle Clavijo, Miguel Verdes Montenegro, Ignacio José de Ortega, Antonio Francisco Pimentel, Felipe José Valero y Pedro Ric Egea.

⁷ Juan Fernando de Ocaña Gómez (1726-1794) maestro de Madrid; por los escasos datos conocidos sobre este maestro sorprende un tanto su designación para esta tarea, pues tendría una edad cercana a los treinta años cuando elaboró su trabajo, no conociéndose otras actividades previas a este informe.

⁸ Se trataba de Felipe Tiburcio de Aguirre y Ayanz Arbizu (1707-1767), eclesiástico, viceprotector de la Real Academia de San Fernando y redactor de sus Estatutos, miembro numerario de la Real Academia Española y consejero de Órdenes, entre otros muchos cargos (Palacios, 2023).

cual no puedo menos de exponer serán mal empleados los caudales que se gasten en tal obra [...]”, dando a entender la conveniencia de plantear una nueva construcción en lugar más accesible y menos costoso. La segunda parte del informe se centra específicamente en el convento de Nuestra Señora de la Asunción⁹. Tras aludir a los daños producidos en la parte superior de la iglesia por el terremoto, y el apremio urgente de su reparación, el texto describe con gran detalle el proceso de las actuaciones propuestas, comenzando por la construcción de un tabicón de apeo para aislar la capilla mayor del cuerpo de la iglesia, continuando después con el desmontaje de las partes dañadas en las bóvedas y las armaduras de cubierta, pues producían empujes y desplomes en los muros antiguos que deberían ser reparados. Tras describir estas operaciones previas, el texto alude al paso siguiente: “[...] y con esta disposición se construirá de nuevo toda la dicha armadura de la iglesia en la forma que en el adjunto dibujo en planta y perfiles se demuestra, del modo que vulgarmente se dice parhilara [...]”. El informe continúa con la descripción y el montaje de todas las piezas de la nueva armadura, así como la reconstrucción de las bóvedas góticas, pasando acto seguido a otras reparaciones necesarias en la torre de la iglesia y otras partes del convento; la estimación del coste de este conjunto de actuaciones alcanzaba un total de 239.500 reales.

En función de lo expresado por Ventura Rodríguez en relación al Sacro Convento, el Consejo solicita al arquitecto el proyecto y la estimación del coste de un nuevo edificio, pues, al cabo de un año, el 17 de enero de 1758, dirige a Tiburcio de Aguirre un escrito en el que da cuenta de la entrega del proyecto. En la breve memoria se fija su situación en la villa de Almagro, junto a la ermita de San Jorge, descartando el posible aprovechamiento de la iglesia parroquial. En el mismo escrito se alude a la entrega de cuatro planos: con la letra A, los dibujos de las fachadas del Convento y de la Iglesia; con la letra B, la planta baja acompañada de treinta y dos referencias de leyenda; con la letra C, el corte interior de la iglesia y la fachada norte, y con la letra D, la planta principal del convento. A pesar de sus esfuerzos por plantear una arquitectura contenida, su estimación alcanzaba un coste aproximado de 2.440.000 reales.

Este proyecto no se realizó, siendo de lamentar la desvinculación de esas cuatro trazas asociadas al expediente, actualmente sin localizar, que nos ilustrarían sobre su planteamiento de una arquitectura funcional y reductiva en estos años de su biografía. En relación con el convento de las monjas, no conocemos lo que se realizó en aquel tiempo, aunque lo más probable es que las actuaciones fueran dirigidas por Everardo Pavis quien, con posterioridad a la propuesta de don Ventura, ofertaba la irrisoria cifra de 28.830 reales para reparar el convento en un informe de 2 de febrero de 1758. Ante esta estimación, el duque de Sotomayor expresaba su recelo en la memoria general sobre las reparaciones, advirtiendo que convenía contar con una previsión económica más próxima a lo estimado por Ventura Rodríguez.

⁹ Por su indudable interés y sentido complementario a la traza, la transcripción de esta parte del informe se ofrece íntegra en el Anexo I.

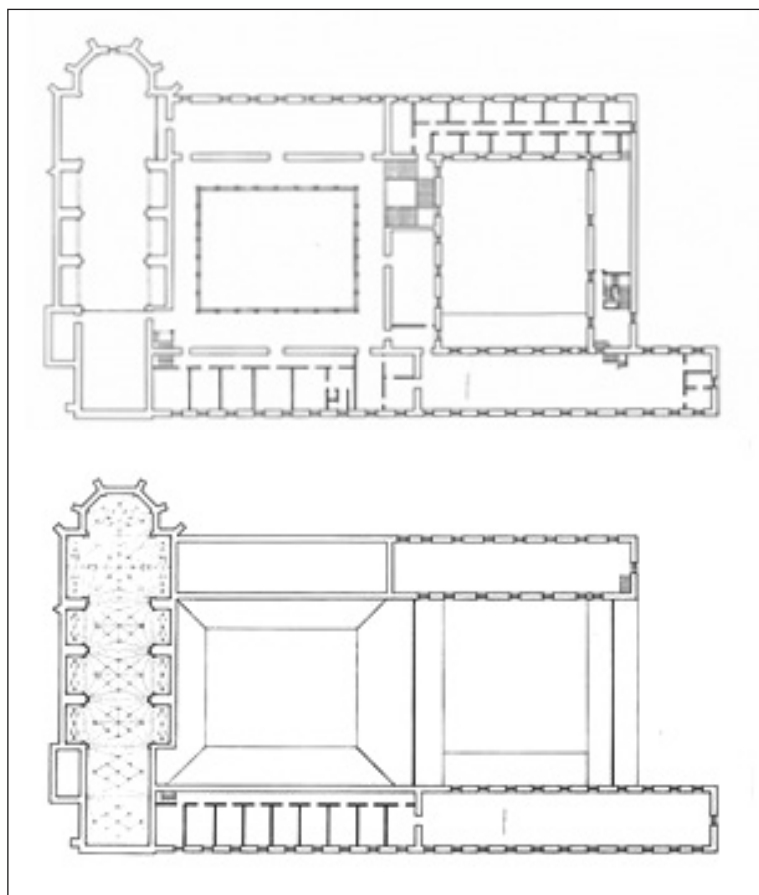


Fig. 2. Planta principal y segunda del Convento de la Asunción de Calatrava en Almagro.
Portal de cultura de Castilla-la Mancha.

Centrándonos en el dibujo aquí presentado, interesa resaltar su eficacia en relación con los objetivos planteados en el informe manuscrito¹⁰. Se representa en él tan solo la zona de la iglesia objeto de la intervención; el plano se estructura a partir de la planta, en la que se describe la nueva armadura de la cubierta, complementada con dos secciones en correspondencia, una longitudinal y otra transversal. La atención preferente se establece en la obra de carpintería de armar, sin renunciar al atractivo tratamiento de la parte de fábrica, todo ello unificado por las aguadas de grises con luces y sombras que realzan su lectura espacial. Al representar aislada esta parte del edificio, hecho comprensible en función de los objetivos planteados, esta decisión supone una cierta limitación para situar y referir la intervención planteada. Para ayudar a esto, ofrecemos como complemento un dibujo reciente de las plantas principal y segunda del conjunto del convento y su hospital anexo; en ellas se puede observar la iglesia con el claustro adyacente, la torre y el coro alto (fig. 2).

¹⁰ Véase Anexo, Apéndice I.

Tanto la traza como su informe podrían adjetivarse como un enfoque técnico eficiente, en el que predominan ante todo razones de índole constructiva, de las que se deduce el diagnóstico de las patologías detectadas y su consecuente remedio. A su vez, mediante la palabra, se describe una secuencia de las operaciones que se han de realizar, estableciendo un conjunto de referencias relativas a aspectos funcionales y compositivos: la conjunción de la imagen y la palabra transmite la madurez profesional de un maestro que contaba por entonces con cuarenta años de edad y una trayectoria plenamente consolidada.

Esta nueva actividad del arquitecto evidencia su temprano servicio al Consejo de Órdenes, sus relaciones con personajes de la administración y la constatación de un viaje a Almagro en el otoño-invierno de 1756. Igualmente, da cuenta de la realización de otro proyecto de nueva planta relativo al Sacro Convento en Almagro, formalizado en cuatro dibujos que se entregaron en enero de 1758. De forma complementaria, refiere además su competición con el maestro madrileño Juan Fernando de Ocaña y su afinidad temática con otras actividades desarrolladas posteriormente, como es el caso del informe sobre la iglesia de Peñaranda de Bracamonte (1760) y de la propuesta de cubrición de la Catedral de Málaga (1764).

1758, SAN VICENTE DE ALCÁNTARA, BADAJOZ. IGLESIA PARROQUIAL DE SAN VICENTE MÁRTIR

El dibujo conservado en el Archivo Histórico Nacional muestra una actividad profesional de Ventura Rodríguez no reseñada hasta el momento: se trata de su notable participación en el proceso de proyecto de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara¹¹. Hasta el momento, la traza de la planta de la iglesia firmada por el arquitecto se suponía que era de la iglesia parroquial de Castuera, al igual que un conjunto de dibujos del que formaba parte¹². Podemos afirmar, sin lugar a duda, que el dibujo corresponde a la iglesia parroquial de San Vicente Mártir, en la localidad de San Vicente de Alcántara, situada actualmente en la provincia de Badajoz, que históricamente pertenecía al Priorato de Alcántara. Es por ello que la documentación relativa a este edificio se encuentra actualmente en el Archivo

¹¹ Las referencias historiográficas sobre este edificio son escasas: cabe señalar la obra de Reyes Manso, 1999, sobre la historia de la población, en la que dedica un apartado a la iglesia, y la de Martín Nieto, 2003, que reúne datos de los maestros que trabajaron en el territorio de la Orden de Alcántara; sobre las intervenciones en la iglesia durante el siglo XIX, ver el artículo de Gutiérrez Ayuso, 2015; una monografía de interés es el trabajo universitario de fin de grado de Ramajo Parra, 2015, que incorpora dibujos de levantamiento de la iglesia.

¹² Este conjunto de siete dibujos se encontraba en el leg. 85.376 del Archivo Histórico de Toledo, sección de Órdenes Militares, hoy AHN, OM, leg. 85.376. El expediente citado es actualmente una carpeta vacía que contiene la diligencia del traslado del conjunto de dibujos a la sección de Mapas, Planos y Dibujos de la sección de Órdenes Militares, AHN, OM, MPD 351-357.

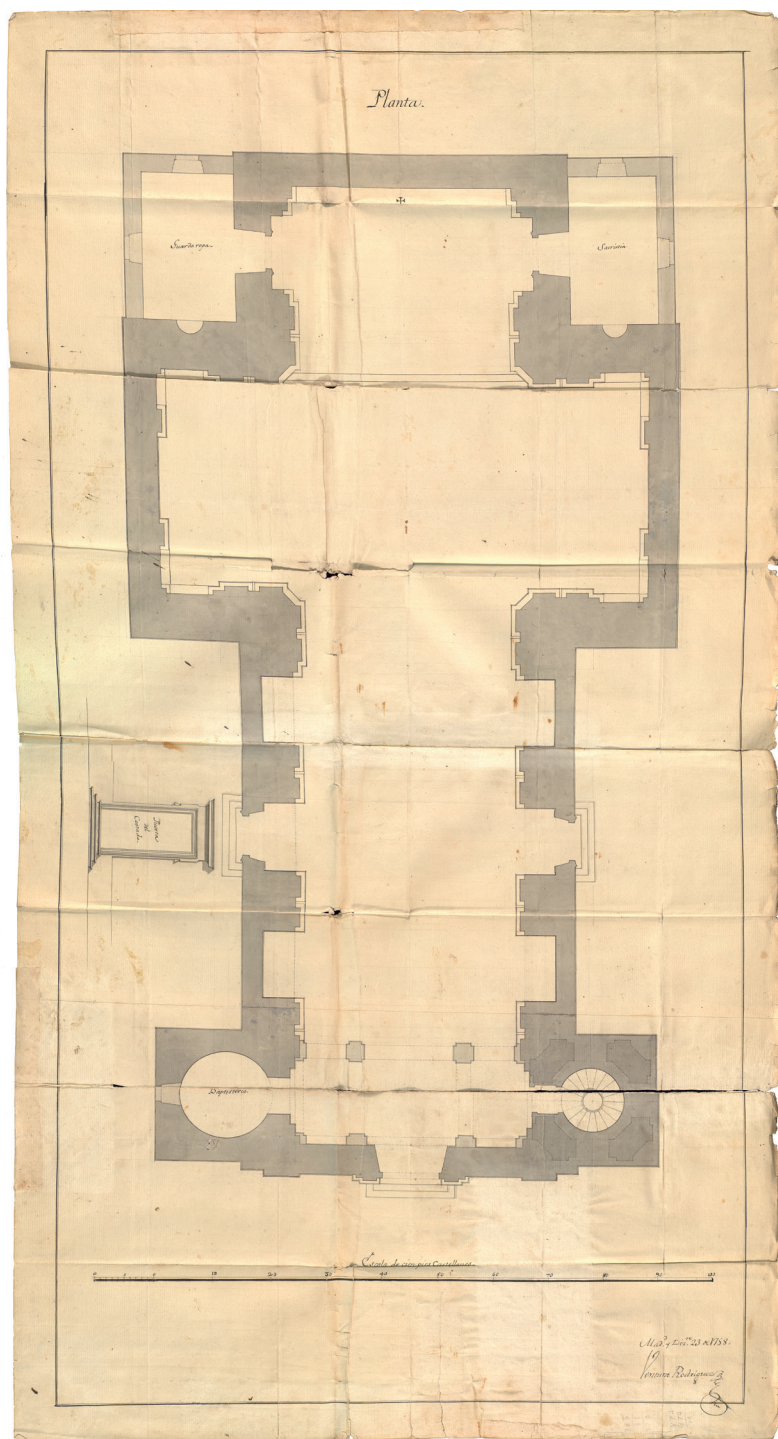


Fig. 3. [Planta] / Ventura Rodríguez (dib. y arq.). Escala [ca. 1:72], 110 pies [castellanos] [=42,5 cm.]. 1758, diciembre, 23, [Madrid]. I planta, ms.; tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado, recuadro de 94,5 x 47,3 cm. en h. de 99,6 x 52,5 cm. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 354. Autografiado; sobre el diseño: "Guarda ropa / Sacristía / Puerta del costado / Baptisterio".

Histórico Nacional, en la sección de las Órdenes Militares, y dentro de ella en la subsección Archivo Histórico de Toledo; en lo que a nuestras intenciones concierne, nos ceñiremos tan solo a los hechos esenciales ocurridos entre 1757 y 1772, período en el que se concreta el proyecto y la construcción de la iglesia en sus elementos fundamentales¹³.

A partir de enero de 1757, la villa de San Vicente, a través de su párroco y de diversas encuestas a vecinos, solicita la ampliación y la reconstrucción de la sede parroquial, aduciendo el incremento de su población y el mal estado de la antigua construcción. Atendiendo a estas solicitudes, el Juez Protector de iglesias, Miguel Verdes Montenegro, redacta un oficio fechado el 18 de marzo, que dará lugar a sendos informes y propuestas sobre la reforma y la reconstrucción de la antigua iglesia.

La primera de ellas se concreta el 23 de abril del mismo año de la mano del maestro Sebastián Ventura Araujo (ca. 1713-ca. 1760), residente en la cercana villa de Brozas. Su apresurada oferta de reforma y ampliación se acompañaba de varios dibujos del que ofrecemos la planta (fig. 4)¹⁴; en ella se distinguen con aguada gris las partes que se proponían conservar de la antigua iglesia y con aguada de tono pajizo la obra nueva de la ampliación. Según ilustran las un tanto toscas elevaciones, el crucero debía cubrirse con una cúpula semiesférica sobre pechinas dotada de linterna. Su coste se estimaba en un montante de 316.504 reales de vellón, aunque el desglose por partidas adolecía de escaso rigor y falta de precisiones, incorporando además ciertos errores en el detalle de las cuentas¹⁵.

La segunda propuesta de reforma se debe al maestro Manuel Pérez, vecino de Valencia de Alcántara, concretada el 10 de agosto del mismo año de 1757; de esta se conocía tan solo un dibujo de planta (fig. 5)¹⁶. Al igual que la anterior, la propuesta consistía en conservar algunas estructuras del edificio existente, distinguidas en este caso con color verde, ampliando la iglesia con un nuevo crucero, sacristía y torre, distinguidos con tono rojizo. De manera similar al proyecto previo, se

¹³ De la amplia información existente en el Archivo Histórico Nacional sobre San Vicente de Alcántara, los legajos que interesan aquí son OM, leg. 85.514 y 85.515. El primero de ellos abarca los años 1757 a 1761 y documenta el proceso inicial, mientras que el segundo se refiere al proceso constructivo, desarrollado entre 1761 y 1772.

¹⁴ La planta OM, MPD. 355 se acompaña de un alzado lateral de la nave, con sus estribos, y un perfil o sección parcial del crucero OM, MPD. 356 y 357. Al realizar esta investigación hemos localizado el alzado que acompañaba a la propuesta.

¹⁵ OM, leg. 85.514, ff. 38-40. El desglose por partidas detallaba 63.000 reales de vellón para estribos y esquinas, 169.344 para muros y paramentos, 23.040 para pilastras y cornisas, 33.036 para arcos y bóvedas, 11.824 para la capilla mayor, y 15.590 para tejados y fachadas. Como se evidencia, la suma de todas estas partidas no coincide con la del total del presupuesto. Al día siguiente, el 23 de abril, el maestro firma un recibo de 330 reales por su trabajo.

¹⁶ OM, MPD, 355. Al igual que en el caso anterior, nuestras búsquedas han dado como resultado la localización del alzado y la sección longitudinal, realizados por Manuel Pérez. Ambos son de pequeño formato, siendo el alzado de 38 x 26,5 cm. y la sección de 23,8 x 34,7 cm. El alzado incorpora, al fondo, una sección parcial de la cúpula del crucero.

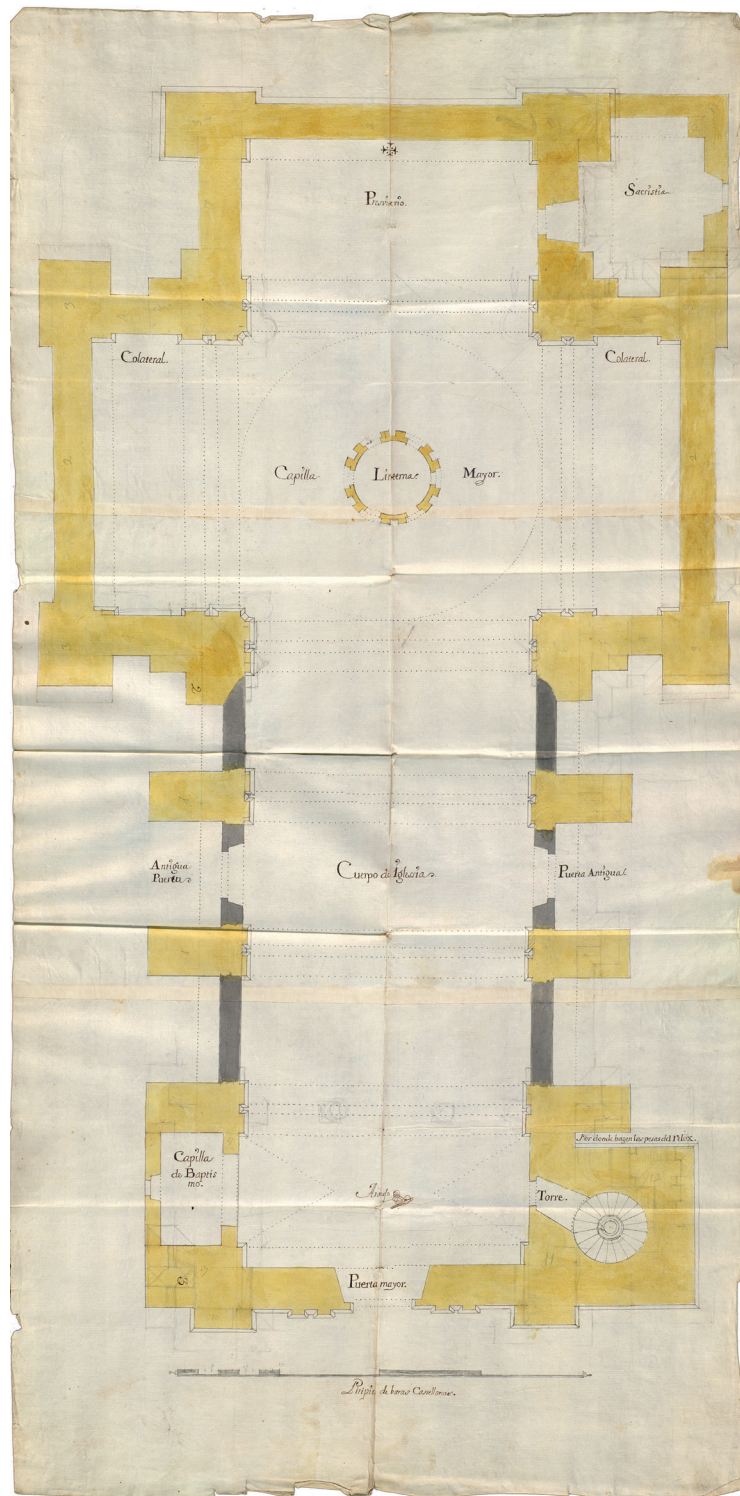


Fig. 4. Planta de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Sebastián Ventura Araujo, abril de 1757. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 355.

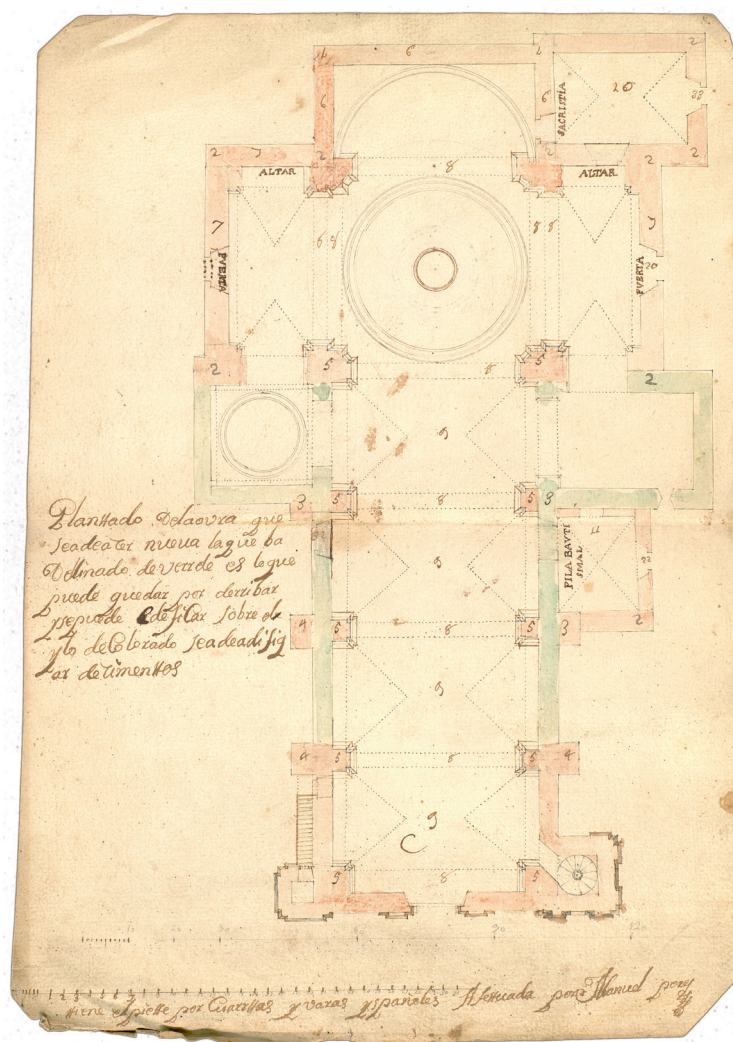


Fig. 5. Planta de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Manuel Pérez, agosto de 1757. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 351.

disponía sobre el crucero una cúpula con linterna, tratada ahora en su intradós con nervaduras. La estimación presupuestaria era algo más precisa en el desglose de partidas de gasto, resultando notablemente inferior a la de Araujo, alcanzando un total de 203.312 reales¹⁷.

Ante la disparidad de ambas propuestas, el Juez Defensor de Iglesias, Isidro Rodríguez Cortés, redacta un oficio el 27 de septiembre en el que califica los informes como “reconocidos, tasados y justipreciados general y confusamente”, resaltando la sustancial diferencia de 113.192 reales entre ambas. Acto seguido, el 8 de octubre siguiente, Joaquín de Rozas Negrete sugiere pasar estos “autos y plantas a Ventura Rodríguez”.

¹⁷ OM, leg. 85.514, ff. 72 a 75.

Sin conocer la fecha concreta del encargo, el ya por entonces atareado maestro tardará algo más de un año en emitir su dictamen, compuesto por sus trazas e informe¹⁸; el dibujo de la planta incorpora la fecha de 23 de diciembre de 1758, en tanto que el informe está datado el 13 de febrero de 1759¹⁹. Ya que en el anexo correspondiente ofrecemos la transcripción completa de su informe²⁰, procede resaltar sintéticamente su juicio demoledor sobre las propuestas de ambos maestros y la concreción de su nuevo proyecto y tasación de la obra. Ante todo, critica el hecho de conservar parte de la antigua fábrica alegando razones constructivas, a las que adjunta observaciones sobre los desarreglos compositivos; a su vez, cuestiona y corrige notablemente ambos presupuestos, aumentando los costes estimados por los maestros; a su juicio, la propuesta de Araujo se debería incrementar en 126.565 reales, alcanzando un montante de 443.069 reales; para la de Pérez propone un aumento de 188.833 reales, estableciendo su total en 392.145 reales. Finalmente, estima que su proyecto costaría 460.040 reales, poco más o menos, sin contar el valor de los materiales obtenidos del derribo total de la antigua fábrica, ya que su proyecto era de obra completamente nueva. Además de la planta que conocemos, el proyecto de Ventura Rodríguez se acompañaba de otros dos dibujos, un alzado y una sección, que no se conocían hasta el momento²¹.

Frente a los híbridos y desarreglados proyectos iniciales, la planta de Ventura Rodríguez supone una neta y ambiciosa propuesta que renuncia a reciclar los fragmentos de las antiguas estructuras. Su propuesta se basa en el proyecto de Araujo, tanto en su composición como en sus dimensiones, corrigiendo defectos como la protuberancia de los contrafuertes y resaltos en el exterior de la iglesia y planteando una drástica reforma de la conformación de su interior²². El proyecto de iglesia de don Ventura es así una planta de cruz latina, compuesta por cuerpo de fachada con nártex y coro, nave de tres tramos y crucero con sus transeptos y cabecera rectangulares. La variación más importante se establece en el crucero, al

¹⁸ Durante 1758 don Ventura trabaja intensamente en las obras del Palacio Nuevo de Madrid; por entonces se desarrollaba en dos fases el concurso sobre la ordenación de las obras exteriores, en el que el discípulo y teniente de arquitecto competirá con su maestro Sachetti. Como acabamos de ver, conviene recordar también que en enero de 1758 entregaba al Consejo de Órdenes su proyecto del nuevo Sacro Convento.

¹⁹ OM, leg. 85.514, ff. 79 y 80. La fecha manuscrita en el informe parece enmendar una probablemente anterior, pues está sobreescrita con trazos gruesos de tinta.

²⁰ Véase Anexo, Apéndice II.

²¹ Hemos tenido la fortuna de encontrar ambas trazas al realizar la investigación sobre este trabajo. Ambos dibujos son de notable calidad y formato al estar dibujados a la misma escala que la planta: 70,5 x 52,7 cm, el alzado, y 97 x 70 cm, la sección. Ambos están tratados con aguadas de gris que dotan a los dibujos de una cualidad espacial. Al estar dañados por los pliegues, necesitan un proceso de restauración y catalogación. Lamentablemente, este hecho no ha permitido incorporar su reproducción en este artículo.

²² Sorprende esta actitud por parte de quien había proyectado diez años antes la inventiva iglesia de San Marcos y en 1753 la singular iglesia de Santa Ana para el convento de San Bernardo. En la planta de Araujo se observan trazos de lápiz que probablemente sean de Ventura Rodríguez, prefigurando algunos elementos de su proyecto, como es el caso de las dos columnas que se disponen entre el nártex y la nave. La longitud total de la iglesia en ambas trazas es de unos 190 pies, que equivalen a 53 metros, un tamaño considerable.

sustituir la cúpula semiesférica sobre pechinas con linterna por una bóveda baída ciega, procurando la iluminación de la iglesia mediante los huecos de los paramentos verticales. El proyecto es de gran austeridad, confiando el ornamento a los elementos del lenguaje; en este sentido, en el interior se duplican las pilastras toscanas, duplicando a su vez las torres y la sacristía en aplicación, tal vez algo inmediata, del concepto compositivo de la simetría²³. La iglesia proyectada es así un edificio de notable tamaño, que se podría adjetivar como una arquitectura desornamentada, iniciando así un ensayo en el que las apreciaciones económicas no resultarían ajenas a este planteamiento.

Los dibujos de don Ventura y su estimación presupuestaria constituyeron la base para sacar la obra a subasta con suma rapidez: lo aprobó el Juez Protector en una resolución el 16 de febrero de 1759, tan solo tres días después de la fecha del informe; Verdes Montenegro encomienda la gestión al licenciado Manuel Alameda, abogado de los Reales Consejos y regidor de la villa de Alconchel. Efectuadas las posturas, el 10 de abril se adjudica la obra a los maestros portugueses Manuel Silverio y Juan de Mato, vecinos de Portoalegre, por el valor de 398.000 reales. El mismo día, el maestro local Diego Gutiérrez Morán, alegando razones de “nacionalidad”, oferta el tanteo por la misma cantidad ofrecida por los portugueses²⁴. A partir de entonces el rápido proceso de subasta y adjudicación se ralentiza debido a la gestión de las fianzas y a la falta de liquidez de los maestros, dilatándose la adjudicación definitiva hasta finales del año. Tras la renuncia acordada con los portugueses, la obra quedó al cargo de Diego Gutiérrez Morán.

El elevado coste de la obra contratada y la escasez de recursos disponibles explican la conveniencia de abaratarla en el otoño de 1760. Así, el 6 de octubre, Gutiérrez Morán redacta un escrito protestando por las limitaciones hipotecarias de las fianzas y planteando la solicitud de una nueva “subastación” sugiriendo que: “[...] pareciéndome ser superflua una de las dos torres, y así mismo una de las dos guardarropas o sacristías que se hallan en las trazas hechas por el maestro del juzgado d[on] Bentura Rodríguez, se podría rebajar su importe [...] pues puedo decir que en toda la Extremadura no hay iglesia que tenga dos torres, si hay muchas sin ella [...]”. Se inició así un programa reductivo del proyecto inicial de Ventura Rodríguez, que condujo a la desaparición de la torre norte y la pieza simétrica de la Sacristía, el recorte de la altura de la iglesia y la reducción del número de pilastras en el interior y el remate cupulados de la torre. Este proceso se concreta finalmente en una certificación del escribano Joaquín de Rozas Negrete sobre el reformado o nuevo contrato de Diego Gutiérrez Morán fechado el 16 de abril de 1761: “Y toda la expresada obra, arreglada a las trazas por mí concluidas, las tanteo y regulo a mi leal saber y entender en el precio y cantidad de 352.300 reales, por su rebaja

²³ Como justificación funcional, en la torre norte se dispone un baptisterio circular, mientras que la réplica de la sacristía se rotula con el uso de guardarropa.

²⁴ Previamente, el activo maestro de la villa de Alcántara había ofertado el 7 de abril una postura de 455.000 reales por la misma obra OM, leg. 85.515.

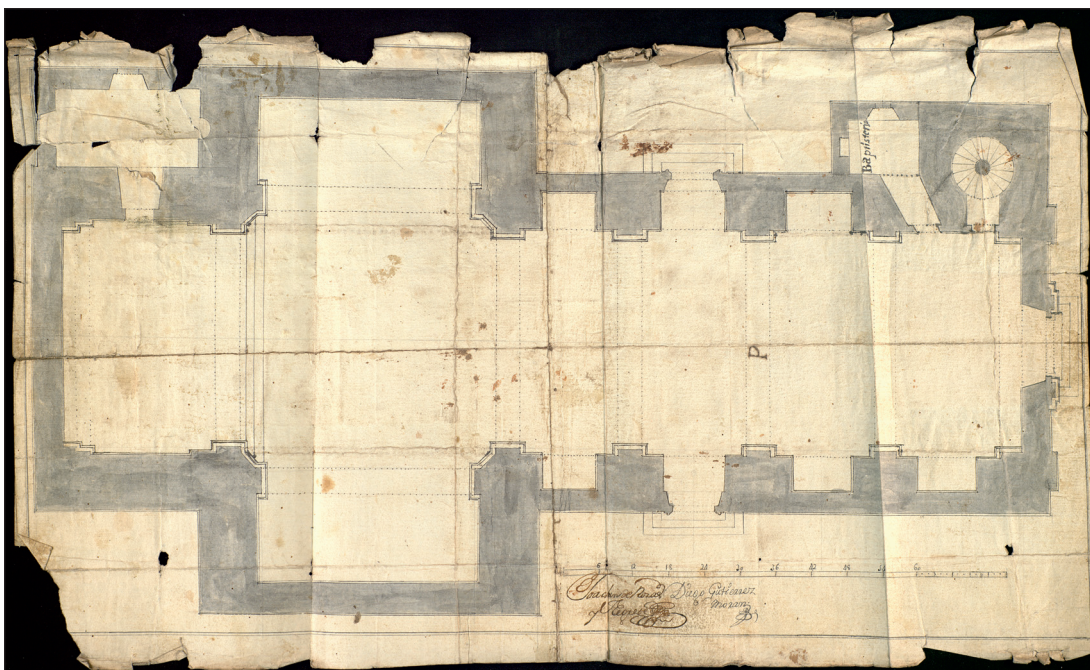


Fig. 6. Planta de la iglesia parroquial de San Vicente de Alcántara. Diego Gutiérrez Román, 1761. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM, MPD. 352.

según las trazas de Don Bentura Rodríguez, a que yo estoy obligado a la ejecución de dicha obra, suma su moderación y rebaja 45.700 reales de vellón a lo que me obligo con las mismas fianzas [...]”²⁵.

El nuevo acuerdo rebaja el presupuesto anterior y se acompaña de una versión reductiva del proyecto original, que se concreta e ilustra con la nueva planta firmada por el maestro Gutiérrez Morán y el escribano Rozas (fig. 6), a la que acompañaban el alzado y la sección correspondientes²⁶. Conforme a las estipulaciones del contrato, el 11 de abril se libra al maestro el pago de 92.673 reales que correspondía al primer tercio del presupuesto; el segundo pago —de igual cuantía— se efectúa el 18 de marzo de 1763, adelantándose la mitad del tercer y último pago el 31 de julio de 1766. Tras haber cobrado este adelanto, al cabo de un mes y con la obra sin acabar, el maestro Diego Gutiérrez Morán fallece de accidente de obra en el lugar de Perales.

Tras comunicarse el desgraciado hecho por uno de los fiadores el 14 de septiembre de 1766, el abogado Gregorio Faustino de Bolaños transmite inmediatamente al Prior de Alcántara la orden de proceder al embargo de los

²⁵ OM, leg. 85.515.

²⁶ La sección tiene la signatura OM, MPD, 353. En el expediente OM, leg. 85.521 se conserva el alzado que complementa los dibujos de Gutiérrez Morán, realizados en enero de 1761. En el mismo expediente o carpeta, sin documentación textual, se encuentra otro alzado de Sebastián Ventura Araujo, que formaba parte de la primera propuesta de este maestro, al que aludíamos en nota anterior.

bienes del maestro y sus fiadores para garantizar el remate de la obra²⁷. Se inicia así un farragoso proceso administrativo que supone la paralización de la construcción, y la realización de diversos informes de tasación para valorar lo realizado y lo que faltaba por realizar. Estas estimaciones rondaban los 130.000 reales, realizándose en agosto de 1768 un nuevo contrato al cargo de los maestros Manuel Pérez y Vicente Hidalgo, concluyéndose oficialmente la obra el 3 de julio de 1772²⁸.

Desde una consideración arquitectónica, el resultado material de este proceso resulta un tanto decepcionante. Tanto en su exterior como en su interior, la comparación entre lo prefigurado en los dibujos de Ventura Rodríguez y lo finalmente realizado dista de resultar satisfactoria. Esta nueva aportación a su catálogo profesional produce una sensación de melancolía; la iglesia construida incorpora un valor monumental por su neta traza y dimensiones, aunque el azaroso y descontrolado proceso constructivo se tradujo en un conjunto de devaluaciones y tergiversaciones de casi todos sus elementos compositivos. No parece probable que don Ventura visitara el lugar ni antes ni después de su proyecto. Si lo hubiera visto, tal vez hubiera matizado algo su propuesta, pues nada de sus peculiares condiciones topográficas se representa en su planta, más allá de dibujar abatida la portada lateral que se abría a la plaza de forma triangular situada en este costado. Si lo hubiera visitado después, aparte de su decepción, tal vez hubiera reflexionado sobre los sistemas de control del desarrollo de las obras al cargo de los Consejos. Estas experiencias previas al servicio del Consejo de Órdenes constituyen así un inédito e interesante precedente de su intensa labor posterior al servicio de la Cámara de Castilla sobre las iglesias andaluzas de patronato real.

1773, RIVAS, MADRID. APEO Y RECONOCIMIENTO DEL TÉRMINO DE LA VILLA DE RIVAS

Esta certificación inédita de Ventura Rodríguez está relacionada con el largo litigio por el amojonamiento entre el término y la jurisdicción de la Villa de Rivas, perteneciente a José Ramírez de Saavedra, marqués de Rivas, y el Soto del Negrалеjo, perteneciente a la Villa de Madrid; en esencia, no había acuerdo sobre el propio límite a causa de los cambios del curso del río Jarama a lo largo de la historia reciente (fig. 7). Cuando el arquitecto emite su certificación, el pleito llevaba en los tribunales del Consejo de Castilla más de ciento cincuenta años. En 1622 y 1629, el Consejo había nombrado a Luis Carduchi, ingeniero de Felipe IV, para que determinara la extensión y límites del término de Rivas y el deslinde

²⁷ OM, leg. 85.517, hasta este momento se habían librado a Gutiérrez Morán 231.683 reales.

²⁸ OM, leg. 85.520. La iglesia se consagró en marzo de 1772 y el coste de esta segunda fase alcanzó los 190.485 reales, según la certificación firmada por el supervisor de la obra, Fray Antonio María de Espadero Tejada el 4 de agosto de 1772.

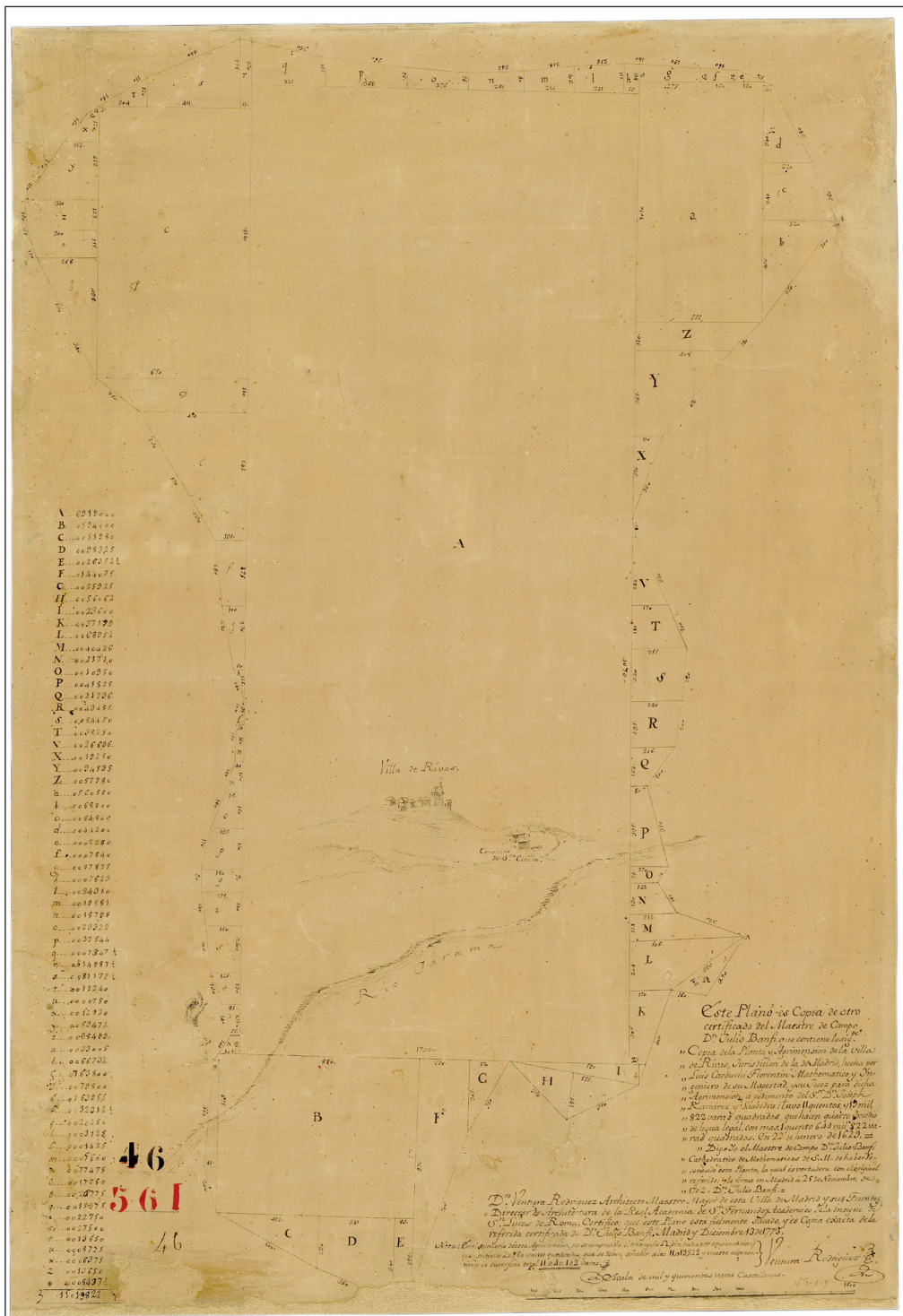


Fig. 7. [Plano del apeo y reconocimiento del término de la villa de Rivas] / Ventura Rodríguez Tizón (dib. y arq.). Escala de mil y quinientas varas castellanas, 1.500 = 206 mm. [ca. 1:6.086]. 1773, diciembre, 13, Madrid. I plano original ms.; tinta negra sobre papel verjurado entelado, sin recuadro, h. de 745 x 535 mm. Archivo de Villa de Madrid, planos, 0,59-1-8.



Fig. 8. Detalle de la figura 7.

que debería practicarse con el Soto del Negralejo. En 1702, casi tres cuartos de siglo después, se practicaron nuevas diligencias para resolver la discrepancia de los amojonamientos; los testimonios se realizaron por Julio Bansi y Teodoro Ardemans, quienes cotejaron respectivamente sobre el terreno y con la consulta de los planos originales el estado del límite. Otros tres cuartos de siglo después el litigio proseguía: las nuevas diligencias se realizaron en 1773 y 1780 por Ventura Rodríguez, arquitecto, como maestro mayor de obras de la Villa de Madrid, Luis de Surville y Villerey, ingeniero, y Mateo Guill, arquitecto.

Como decíamos, el papel de Ventura Rodríguez se limita a verificar los planos realizados en 1622 y 1702 y certificar cómo se encontraba el límite del término de Rivas. Se trata de uno de los cometidos de nuestro arquitecto como maestro mayor de obras de la Villa de Madrid: realizar los trabajos de agrimensura necesarios

para proteger el patrimonio municipal de apropiaciones indebidas o usurpaciones, y presentarlos como pruebas forenses en los habituales y recurrentes pleitos ante los tribunales de la época. En esta ocasión, los sotos del río Jarama eran fuente inagotable de litigios, toda vez que el cambiante curso del río propiciaba la apropiación indebida de los derechos y aprovechamientos de leña y pastos por parte de rentistas y señoríos limítrofes. En lo material, se trata de un inmejorable trabajo de apeo y medición que prescinde de cualquier recuso gráfico que no sea absolutamente necesario: debía certificarse el cómputo de superficie de un enorme polígono irregular, el término de la jurisdicción de Rivas, tendido a ambos lados del cauce del Jarama. Don Ventura advirtió que en ese cómputo se había omitido un triángulo de 20.280 varas castellanas —poco más de 14.000 metros cuadrados—. Por demás, el oficio de don Ventura se advertía en sus recursos en la representación del territorio, como las vistas convencionales que representan la «Villa de Rivas», el «Convento de Santa Cecilia», la horca señorial del marquesado de Rivas y un crucero, y una mano (fig. 8)²⁹.

1757. MADRID. IGLESIA DEL CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN. MONUMENTO DE SEMANA SANTA

Tras la presentación de los nuevos dibujos y las actividades profesionales del maestro, es el momento de proceder a la plena confirmación de la hipótesis sobre la temática de uno de los dibujos incorporados al catálogo de 2017: el monumento para el Jueves Santo en la Encarnación fue diseñado por Ventura Rodríguez, arquitecto que también fue el responsable de toda la renovación decorativa interior de la iglesia a partir de 1755 (fig. 9)³⁰.

El diseño muestra cómo la estructura consta de dos partes: al fondo, el banco y el sotabanco sobre el cual se levanta tanto el arca como los dos ángeles que la adoran junto a las otras cuatro esculturas; en primer término, y diferenciado del fondo por el sombreado oscuro de sus extremos, el altar propiamente dicho, incluida la gradilla que sobre él se eleva hasta el pedestal del arca. Entre esta parte más adelantada y la del fondo ascienden sendos tiros de escalera por los que el oficiante podía llegar hasta la gradilla superior para efectuar la reserva solemne del Sacramento: los peldaños que en planta están marcados con líneas de puntos eran tramos que se podían quitar una vez realizada esa ceremonia; por tanto, no aparecen en el alzado. Es posible que originalmente se deslizaran hacia el centro, quedando ocultos tras el altar. Al igual que los ángeles, las volutas debajo de estos no apoyan en la gradilla, sino sobre el cuerpo del fondo, donde aparecen representadas en planta. Esta escenografía sacra seguramente se emplazaba en el brazo izquierdo del crucero, contra la puerta reglar fingida que allí existe.

²⁹ Véase el prolijo texto que acompaña a la certificación en el Anexo, Apéndice III.

³⁰ Ortega / Sancho / Marín, 2017, cifra 25, pp. 200-201.



Fig. 9. Proyecto para el monumento de Jueves Santo en el Real Monasterio de la Encarnación en Madrid, 1755-1759 c., Ventura Rodríguez [Tizón], firmado y rubricado. Escala [ca. 1:34], 20 pies castellanos [163 mm.]. Planta y alzado ms.; tinta negra y aguadas grises sobre papel verjurado recuadro de 423 x 287 mm., sobre hoja de 570 x 330 mm. Colección particular.

Este monumento no solo se realizó según la traza de Ventura Rodríguez, sino que se ha conservado hasta nuestros días almacenado en la clausura de la Encarnación³¹. Por iniciativa de las monjas, apoyadas por las conservadoras implicadas del Patrimonio Nacional, ha quedado restaurado y expuesto de manera

³¹ Patrimonio Nacional, en adelante PN, inventario nº 00626101 a 00626140, nº de conjunto 09620001.



Fig. 10. *El monumento de Jueves Santo para el Real Monasterio de la Encarnación en Madrid, montado en la Galería de las Colecciones Reales en 2023. 6,40 x 8,15 m., ca. © Patrimonio Nacional.*

permanente en la Galería de las Colecciones Reales, lo que permite contemplarlo por primera vez en medio siglo (fig. 10). Una fotografía tomada en una de las últimas ocasiones en que se montó para un Jueves Santo (fig. 11) muestra que el proyecto fue seguido fielmente, con mínimas variaciones. La comparación entre el dibujo y la foto permite advertir cuáles fueron los cambios introducidos en el proceso de ejecución, o quizás en la propia concepción de Rodríguez tras la elaboración de su diseño. Los más patentes —de abajo arriba— consisten en que se redujo la



Fig. 11. *El monumento de Jueves Santo montado en el Real Monasterio de la Encarnación en Madrid, hacia 1960.*
Foto estudio "New York". Real Monasterio de la Encarnación. © Patrimonio Nacional.

anchura de los pedestales en los extremos, y en cada uno se colocó una figura en vez de dos, variando además la iconografía. Se modificó la forma de las volutas que flanquean las gradas; y se dio más altura a la posición de la cruz de remate y de los ángeles que la flanquean. Esto supuso alterar, probablemente, la composición de los ángeles, cuyas pantorrillas son visibles en la versión definitiva, no en la primera. Sin embargo, el Cristo yacente bajo la mesa de altar debió de incluirse en el monumento en su realización original, pues el frente de esta presenta una

alteración que puede fecharse en la primera mitad del siglo XIX. La estructura del monumento, tal como está expresada en el diseño de don Ventura y como debió de realizarse, tampoco es la mostrada en la fotografía de 1960, puesto que hacia 1900 sufrió una simplificación que eliminó la escalera de acceso para el celebrante. Esta se situaba detrás de la mesa de altar y ante el elevado cuerpo posterior, pero explicamos toda esa estructura mediante una axonometría en otro lugar.

Las diferencias formales, por tanto, están ligadas a cambios en la iconografía, que era más pasionista en el proyecto, donde el eje central acumulaba la figura de Cristo yacente, los instrumentos de la crucifixión y la cruz, mientras que en horizontal se disponían la Dolorosa y San Juan Evangelista sobre el pedestal izquierdo, la Verónica y la Magdalena —aunque algo indefinidas— sobre el derecho. Esos densos contenidos asocian el santo sepulcro y los atributos pasionistas con la Eucaristía. De este modo, el significado litúrgico de esta escenografía no quedaba limitado al cuerpo —vivo y sacramental— de Cristo celebrado el jueves, sino que anticipaba el Viernes Santo. Esta asociación contaba con numerosos precedentes en el siglo anterior, entre los cuales, el más cercano en el espacio y por las vinculaciones del patronato real era el aparatoso monumento encargado por las Descalzas Reales a Francisco Rizi en la segunda mitad del siglo XVII³². Al igual que el de las Descalzas incorporaba el *Cristo yacente* de Gaspar Becerra, el de la Encarnación presentaba el que puede identificarse con el realizado por Gregorio Fernández para este convento y conservado aún en su clausura.

En la realización se mantuvieron los contenidos esenciales y propios de un monumento de Jueves Santo: el arca eucarística como protagonista, rodeada de resplandores y flanqueada por ángeles en adoración, en los que resuenan ecos evidentes de los ángeles berninianos en la capilla del Sacramento en el Templo Vaticano. Pero las dos esculturas laterales representan finalmente dos sibilas, portando filacterias con inscripciones. Tanto estas figuras, como los cuatro ángeles —dos a los lados del arca, y otros dos a los lados de la cruz—, han sido atribuidas al círculo de Manuel Francisco Álvarez de la Peña (1727-1797)³³ y también a Juan Pascual de Mena. Ambos colaboraron con Rodríguez, quien en su diseño luce su capacidad tanto para tratar de plantear anatomía y poses como para inspirar al escultor.

El ensamblaje en madera, cuyo autor se desconoce, está pintado imitando mármoles, que en concreto son de un verde similar al de Lanjarón —o sea, de Granada—, tan apreciado entonces, y otro rojizo de aspecto convencional. Era prudente, en efecto, no intentar imitar las piedras verdaderas de Espejón y Tortosa que con magnífica profusión empleó el mismo arquitecto en los retablos mayor y colaterales de esta iglesia, alabada por Tormo como la más íntegra y coherente de Madrid; alabanza que resulta más justificada ahora, pues incluso ha conservado

³² Ruiz Gómez, 1998.

³³ Herrero Sanz, 2019, p. 264, y notas 40-43, sin relacionar este conjunto, hasta ese momento nunca mencionado, con el dibujo publicado en 2017.

la escenografía sacra para su pompa eucarística de la Semana Santa, una de las invenciones más sabiamente teatrales de Ventura Rodríguez, y ahora recuperada por Patrimonio Nacional.

En un sentido similar a esta identificación del Monumento de la Encarnación, aludiremos a otro caso de relación entre un dibujo publicado con atribución a Rodríguez y otros proyectos italianos, realizados o no. Se trata de las semejanzas entre la sección de iglesia de una nave, atribuida a Ventura y datada hacia 1747, con el templo de San Francisco de Paula en Niza, construido a partir de 1733, y con el diseño de Bernardo Vittone para una iglesia en Alessandria. Las similitudes se imponen sobre las diferencias entre estas tres propuestas cuyo indudable parentesco deriva de una obvia fuente común: Juarra. Fuese su principal discípulo español, Rodríguez, u otro, el autor del diseño conservado en Madrid, las concomitancias de este con aquellos proyectos manifiestan que la irradiación de la influencia juarrana fue tan efectiva en nuestro país como en todos los territorios que en el siglo XVIII dependían de la Casa de Saboya, la gran mecenas del maestro llamado por Felipe V para renovar la arquitectura cortesana española³⁴.

[CA. 1780], GERONA. CAPILLA DE SAN NARCISO EN LA IGLESIA DE SAN FELÍU

Como final provisional de esta historia, tras haber presentado los nuevos dibujos de Ventura Rodríguez y confirmar la temática del cuarto dibujo, queda referir una hipótesis poco conocida, aunque ya formulada desde hace tiempo. Como se puede observar en la imagen (fig. 12), nos encontramos ante un dibujo pintado que podría ilustrar una posible traza de proyecto de don Ventura para esta capilla de Gerona³⁵.

Las razones de esta atribución se basan en las relaciones entre los hermanos Francisco y Tomás de Lorenzana, arzobispo de Toledo y obispo de Gerona respectivamente, que pudieron propiciar la confianza hacia el arquitecto, abundadas por sus asesorías en las obras de Gerona y Olot al servicio del Consejo de Castilla. Obviamente, la argumentación más potente se establece en la similitud formal de la planta de esta capilla con la traza de la iglesia de San Marcos en Madrid.

No es la ocasión de profundizar aquí en el análisis de estas afinidades, sino tan solo plantear como desafío la posible confirmación de esta hipótesis con otras investigaciones. En este sentido, resultaría interesante poner en relación esta filiación con la poco conocida iglesia de San Lorenzo de Murcia. La construcción promovida por Diego Rejón de Silva es indudablemente una curiosa “clonación” de la iglesia madrileña realizada a partir de las trazas originales, tal vez replicadas

³⁴ BNE, Dib/14/25/16. Ortega / Sancho / Marín, 2017, ficha 6, pp. 122-123. El diseño de Vittone para Alessandria se conserva en la Union Centrale des Arts Décoratifs, París, y agradecemos al profesor Edoardo Piccoli esta indicación.

³⁵ La hipótesis sobre la autoría ya fue formulada por Prats, 1991 y refrendada por Masferrer, 2005.



Fig. 12. Retrato de Tomás de Lorenzana y Butrón, Obispo de Gerona /1790, atribuido a Manuel Tramulles. Óleo sobre lienzo, 144 x 119 cm. Museo de Historia de Gerona.

al efecto. Tanto en la capilla gerundense como en la iglesia murciana, sería deseable contar con dibujos más precisos para poder afinar ciertos lugares comunes sobre los supuestos trazados de elipses, óvalos, o simplemente de arcos de circunferencia que predominan en el trazado de la iglesia madrileña³⁶.

Planteado este atractivo desafío, damos por finalizada esta adenda a los dibujos de Ventura Rodríguez que no tuvimos ocasión de recoger en el trabajo mencionado al inicio de este artículo. A modo de breve recapitulación, la cronología sobre su obra queda aumentada con nuevas aportaciones que densifican su dilatada trayectoria profesional. Los dibujos y los trabajos de Almagro, San Vicente de Alcántara y la Encarnación de Madrid añaden nuevos datos sobre su labor entre 1757 y 1759, años en los que predominaba la idea de su casi absoluta dedicación a las obras de Madrid; en el caso de los dos primeros, se evidencia además su actuación al servicio

³⁶ Ortega / Martínez / Gurruchaga, 2012.

del Consejo de Órdenes, complementando sus trabajos iniciales para el Consejo de Castilla³⁷ y sirviendo de experiencia previa para sus intensas labores posteriores en tareas similares. El plano topográfico de Rivas, de finales de 1773, supone una nueva faceta de la intensa dedicación requerida por su cargo como maestro mayor de Madrid, labor a la que dedicó los últimos cinco lustros de su vida. Si se confirmara su autoría de la capilla de Gerona, quedaría constancia de una obra póstuma que se remató un lustro después de su muerte.

BIBLIOGRAFÍA

- Barranquero Contento, J. J. (2011): “El monasterio de Nuestra Señora de la Asunción de Almagro (Ciudad Real) su fábrica y el desarrollo de las obras”. En: *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular*. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, vol. 2, pp. 885-902.
- Gutiérrez Ayuso, Alonso (2015): “El frustrado proyecto de altar mayor y las obras de reparación en la Iglesia de San Vicente de Alcántara en el siglo XIX (años 1836 y 1851)”. En: *Las Órdenes Militares en Extremadura, Actas primer congreso de la Federación Extremadura Histórica*, pp. 419-447.
- Herrero Sanz, María Jesús (2019): “Escultura del siglo XVIII en las Descalzas Reales y la Encarnación”. En: AAVV, *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los monasterios reales de las Descalzas y de la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Martín Nieto, Dionisio A. (2003): “Noticias de artistas del s. XVIII en los territorios de la Orden de Alcántara”. En: *Alcántara, Revista del Seminario de Estudios Cacerenses*, n.º. 58, pp.11-44.
- Ortega, Javier / Martínez, Ángel / Gurruchaga, Alberto (2012-2013): “Historiografía y Geometría: Ventura Rodríguez y la iglesia de San Marcos en Madrid”. En: *Academia*, n.º. 114-115, pp. 63-87.
- Ortega Vidal, Javier / Sancho Gaspar, José Luis / Marín Perellón, Francisco José (2017). *Ventura Rodríguez: el poder del dibujo*. Madrid.
- Palacios Fernández, Emilio (2023): “Felipe Tiburcio de Aguirre y Ayanz Arbizu”. En: *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia (consultado en 5 de enero de 2023).
- Prats, Lluís (1991): “La iconografía de sant Narcís en el barroc”. En: *Revista de Girona*, n.º. 148, pp. 32-39.
- Ramajo Parra, Marceliano (2015). *Patología y diagnóstico del edificio histórico iglesia San Vicente Mártir (San Vicente de Alcántara)*. Trabajo de Fin de Grado, Escuela Politécnica de la Universidad de Extremadura.
- Ramírez González, Sergio (2022): “Los maestros Antonio Ramos y Ventura Rodríguez: diseños de las puertas de la catedral de Málaga”. En: *Archivo Español de Arte*, n.º. 379, pp. 231-250.
- Reyes Manso, Ángel (1999). *San Vicente de Alcantara (500 años de su Historia)*. Badajoz.
- Ripoll Masferrer, Ramón (2005). *L'arquitecte, l'arquitectura i la ciutat: Girona 1760-1835*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, pp. 169-173.
- Ruiz Gómez, Leticia (1998): “Dos nuevos lienzos de escuela madrileña en las Descalzas Reales de Madrid, y una hipótesis sobre la devoción al Santo Sepulcro”. En: *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, n.º. 138, pp. 55-62.
- Zapata Alarcón, Juan (2018). *El sacroconvento de Calatrava la Nueva*. Órdenes Militares. Fundación Lux Hispaniorum.

³⁷ .Podemos recordar así su propuesta de 1748 para la sacristía de la iglesia de San Andrés de Madrid, de patronato real, y la de 1755 para la catedral del Burgo de Osma, ambas no realizadas.

ANEXO

APÉNDICE I

Dictamen del arquitecto Ventura Rodríguez sobre las obras a realizar en la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Asunción, de monjas calatravas, de Almagro.

1757, enero, 5, Madrid.

AHN, OM, Leg. 3.520.

“En el Convento de Religiosas de la misma Orden de Calatrava de la Villa de Almagro, he hallado que ha padecido la fábrica igual detrimento en muchas de sus partes con el expresado terremoto, y que precisa el mal estado en que se halla a que con la mayor brevedad posible se ponga en práctica su reparación que debiera ser en la forma siguiente. Primeramente se debe hacer un tabicón entramado de tercias que divida y separe el crucero y capilla mayor del cuerpo de la iglesia para que, durante la obra que [h]ai que hacer en el crucero, puedan celebrarse en la nave los divinos oficios, el cual tabique executado que sea se deverán hacer unos andamios y apeos de maderas correspondientes que vaian a recibir las tres bóvedas del crucero, esto es, la baída del medio, y sus dos colaterales, que han de quedar apeadas y sostenidas, con sus cimbras bien acuñadas y ajustadas, con tanto cuidado y del mismo modo como si se fuesen a hacer nuevas, con cuia preparación se pasará a demoler las dichas dos bóvedas colaterales —que se hallan sumamente quebrantadas, amenazando ruina inminente— y se desmontará toda la armadura que cubre la nave, capilla maior y crucero de la iglesia que, a causa de que las maderas están empujando y abriendo las paredes, amenazan ruina, haviéndose separado ya de los lunetos de las bóvedas, aún en todo lo que hace la dicha nave, debiendo demolerse también en los dos testeros del expresado crucero las porciones de pared que se hallan viciadas y quebrantadas de empuje de dicha armadura, las que se bolberán a construir de buena fábrica de mampostería, hasta enrasar y unir con la fábrica vieja, previniendo que para los tirantes de la nueva armadura que se ejecute puedan quedar como es debido —sin ofender ni tocar las bóvedas—, se deberán elevar todas las paredes de la iglesia con una [h]ilada de piedra labrada de un pie de alto, con su moldura que haga corona, sobre la gola que ahora [h]ai. Y con esta disposición, se construirá de nuevo toda la dicha armadura de la iglesia en la forma que en el adjunto dibujo —en planta y perfiles— se demuestra, que deverá ser del modo que vulgarmente se dice parhilara, sentando primero sus nudillos de terciá, que queden envevidos y ajustados a la fábrica, en los que se aseguran las soleras del mismo género de madera —cuios ángulos se han de unir con escuadras de yerro— y sobre éstas sentarán los tirantes de vigas de pie y cuarto, colocándolos por tramos en la forma que en la planta se figuran, dejándolos sus cabezas en los extremos de todo el largo que permita el corriente de la armadura, en las cuales se harán sus caxas para que en ellas entren y se aseguren los estrivos, que han de ser labrados de terciá, bien clavados y unidos a los dichos tirantes con estacas de yerro de media vara o dos tercias de largo, haciendo que en los ángulos pasen las cabezas con sus medias maderas, y se unan y aseguren con cruces de llanta de yerro

que en ellas han de quedar clavadas y embebidas. Y sobre los dichos estrivos han de empatillar los pares, que deberán ser de grueso de vigueta, repartidos tres en cada tramo de siete pies, y han de ir a embarbillar en la [h]ylera que ha de hacer el caballete de la armadura, y en los cuatro ángulos donde empieza el arranque del crucero, han de empatillar las limas[h]oyas, que deberán ser de pie y cuarto, las cuales se han de juntar en la parte superior a recibir el árbol en que se ha de asegurar el pedestal y fixar la cruz del remate, y en las dichas limas se han de hacer sus caxas, con mochetas, para el asiento y seguridad de las péndolas, que han de ser de la misma maderas que los pares y repartidas a las mismas distancias, observando una misma disposición en toda la armadura, y que por las tres frentes de los extremos del crucero y nave de la iglesia ha de terminar arrimando contra las paredes que se han de elebar, haciendo frontispicios triangulares coronados de la misma cornisa, que queda dicho ha de correr [h]orizontal para elevar todas las paredes de la iglesia, en cuios tímpanos se [h]an de dejar hechos dos ojos o ventanas circulares de la posible magnitud, que servirán para aligerar el peso, dar luz al desbán y ventilación a las maderas en los que se han de poner sus rejas de hierro, en la parte que cubre el presbiterio se ha de observar que la armadura ¿cierre? con su planta semióctagona, bajo las mismas disposiciones que quedan explicadas, con la diferencia de que las limas thesas que han de cerrar los ángulos deveran ser de tercia, y ha de quedar una guardilla en el medio para ventilación de las maderas, con su rexa de abrir y cerrar, para poder salir al texado quando fuese necesario. Y para quitar el pandeo que con su natural peso y el del tejado ha de hacer la armadura, se deberán poner sus jabarcones, de la misma madera que los pares, de modo que queden todos encontrados y asimismo las limas, quedando recibidas las quatro hoyas de los ángulos del arranque del crucero con sus tornapuntas de tercia, que vayan a entibar por la parte inferior de las paredes sobre las enjutas de la bóveda, y por la superior contra las dichas limas, y sus quatro jabarcones que éstos, a diferencia de los otros, deberán ser de tercia para poder recibir un estrellón, que ha de quedar formado entre ellos donde se sujete el extremo del árbol del pedestal y cruz del remate exterior del texado, y para que los frontispicios de las frentes del crucero queden con la conbeniente seguridad, se deben poner los contratirantes diagonales que figuran en la planta, de tercia sobre los ya explicados de pie y cuarto, bien clavados y asegurados con sus caxas, de modo que cada uno abrace quatro de los que van sobre los arcos torales para que de estos pasen dos también con sus caxas engatilladas, cada un lienzo de dichos frontispicios, en los que han de entrar las cavezas armadas de hierro, con sus pasadores bolsores del mismo metal, dejándolas bien defendidas de las aguas que por lo exterior se puedan comunicar, con lo que desde dichos gatillos y tirantes se pondrán tornapuntas que empujen hacia dentro la armadura y, desde ésta, se atarán las paredes triangulares de los frontispicios, cada uno con tres gatillos de hierro y sus grapones y pasadores que entren en la fábrica de un lado y del otro, abracen lo menos un tramo de la amadura, y iguales gatillos de madera y hierro y tornapuntas se han de poner en el que ha de quedar sobre el otro testero de la pared que divide la iglesia del choro.

Lo que así executado en entablado que sea toda la armadura sobre los dichos pares, con tabla de a siete pies de largo y dos dedos de grueso, se hará el texado, a lomo cerrado, con cascote y varro, sirviéndose de la texa vieja que estubiese buena para canales y poniendo nuevas de buena calidad las cobijas y redoblones, deviéndose executar el pedestal de la cruz y remate exterior sobre el centro del cruzero en el tejado, de madera vestido de plomo, para defensa de las aguas, y la cruz —con su barrón que la asegure— deberá hacerse de yerro, previniendo que las piedras de las cornisas de los frontispicios han de quedar unidas con grapas de hierro emplomadas y texado encima, y las canales maestras de las limas[h]oyas deberán ser de plomo.

Se bolberán a construir de nuevo las expresadas bóvedas colaterales del crucero, tabicadas y dobladas de ladrillo y yeso, dejando [h]echo el adorno gótico de crucería —como están las demás de la iglesia— con lo que se quitarán las cimbras y apeos, y se vaxará blanqueando todo el crucero y nave de la yglesia y capillas, y se demolerá el tabicón que, como queda dicho, se ha de hacer para dividir la capilla maior de la dicha nave, dejando solada, limpia y en perfecto uso la yglesia y enfoscadas de cal todas las paredes por lo exterior.

Los dos ángulos o esquinas de el choro y su testero —que hace frente a la nave de la iglesia— se hallan abiertos y desplomados hacia afuera desde el arranque de la bóveda, o imposta arriba, y es procedido del empuje que hace un arco que solo sirve para recibir la armadura de dicho testero, la cual es preciso desvaratar, demoler el arco y, en su lugar, poner un tirante de pie y quarto, a nivel de los viejos y abrazarle con los que se hallan inmediatos con abrazaderas de hierro para que, unido con los otros, tengan fuerza competente para desde ellos atirantar el lienzo de pared del testero con gatillos de hierro y quadrales y aguilonos de vigas de pie y quarto en los ángulos, lo que ha de sentar sobre soleras nuevas de terciá con sus nudillos, que han de llegar a atar por ambos lados las esquinas, y volver por el testero con sus enlaces en los ángulos, asegurándoles con varras de hierro embebidas y bien clavadas, y sobre dichos tirantes se armará una forma de terciás que reciba la dicha armadura del testero”.

El informe describe a continuación las intervenciones complementarias en la torre, en el claustro, en la habitación que da vista a la huerta, en la librería, en el patio de los corrales y en la casa del administrador, estimando que el conjunto de las actuaciones alcanzaría “293.500 reales de manos y materiales”.

APÉNDICE II

Dictamen del arquitecto Ventura Rodríguez sobre las obras a realizar en la iglesia parroquial de San Vicente Mártir, en San Vicente de Alcántara.

1759, febrero, 13, Madrid.

AHN, OM, Leg. 85.514 pp. 79-80.

“[⁷⁹ r.] Don Ventura Rodríguez, teniente principal de Arquitecto maior de S M en la Fabrica del nuevo Real Palacio, Academico de la Insigne Academia de Sn. Lucas de Roma, y Director de la de Sn. Fernando de esta Corte.

En virtud de lo que se manda por los precedentes autos del señor don Miguel Verdes Montenegro, del Consejo de *su Majestad* en el Real de la Órdenes Militares, y Protector de las Iglesias de dichas Órdenes, he visto y reconocido mui por menor las plantas, tasas y declaraciones hechas por los maestros Ventura Araújo y Manuel Pérez para la construcción de la nueva iglesia de la villa de San Vicente del Priorato de Alcántara, y habiendo tenido presentes todos los documentos que se me han suministrado a fin de proceder con el debido acierto, veo que cada uno de dichos maestros ha procurado desempeñar el asunto con el acierto que ha sido posible, según su inteligencia, y que ambos arreglan y proporcionan la extensión de la iglesia al número de mil vecinos de que, como parece de los autos, consta la dicha Villa de San Vicente, pero como no solo se debe atender a que la extensión sea proporcionada al pueblo sino que es necesario que la iglesia se construya conforme a las buenas reglas del Arte, concurriendo las precisas circunstancias de comodidad, perpetuidad y hermosura, y que no se malempleen los caudales, expondré cuanto resulta y lo que sobre este particular descubren mis cortas luces en esta forma.

Si se egecutase la obra en la conformidad que propone Ventura Araújo, quedaría poco segura y deforme, por estas razones: poco segura “[/79 v.]” porque las cortas porciones que intenta aprovechar de las paredes viejas siempre se deven tener por de poca firmeza e ineptas a sufrir la gravedad de lo que se ha de cargar con la mayor elevació que ha de tener la fábrica nueva, pues cuando las contruyeron no es dable previesen que despues de pasado mucho tiempo habían de venir a servir a la obra que ahora se intenta y que se les habría de hechar mucho mas peso sobre sí, sin embargo de que ahora parezca tienen la seguridad suficiente; a más, de que aún siendo esto así de que no se dude tenerla, y que puedan sostener el peso de la maior elevación, no tiene el grueso suficiente y, cuando se le quiera añadir, no une jamás la fabrica nueva con la antigua, enseñándonos la experiencia que al tiempo de hacer la nueva obra, el natural asiento y empuje que ocasionan el peso y humedad, se desune y separa de la vieja quebrantándose la nueva, siendo éste ya un principio de ruina con que empezara a flaquear el edificio, no siendo de dudar que la continuada unión es la que hace a las fábricas estables y seguras, y quedaría deforme —así en el exterior como en el interior— a causa del extragado gusto de las proporciones y de no observar en su todo la simetría que con tanta razón debe guardarse en los templos, y los muchos resaltos de los estribos que quedan a la parte exterior producen notable fealdad, cuyos rincones serán recogedores de inmundicia y quizá motivo de algunas indecencias, donde [/⁸⁰ r.] las gentes pierdan el respeto y reverencia a lo sagrado.

También en los dibujos de Manuel Pérez encuentro los mismos —y aún mayores defectos—, de poca firmeza y deformidad por semejantes razones a las que quedan expresadas sobre los dibujos de Araújo, por lo que, si se admitiese su proposición, se seguirían mayores daños, aumentándose el gravísimo de quedar las paredes exteriores mucho más bajas que la altura de las bóvedas del cuerpo de la iglesia y el crucero, por cuya razón el empuje de éstas y de las armaduras, que quedan sin tirantes, habrían de arruinar la obra.

Tocante a la variedad de precios en que cada uno de dichos alarifes valúa su obra, he hecho las respectivas medidas y tasaciones bajo los precios corrientes del país, que se me han ex[h]ibido para venir en conocimiento de cual sea el mas arreglado —para cumplir enteramente con lo que se me manda— y hallo que o los precios que refiere el testimonio de jornales y materiales no son los mismos a que se han arreglado Araújo y Pérez para hacer sus valuaciones, o que han procedido con equivocación o yerro; esto se deduce de que la obra de Araújo, por su tasación, importa 316.504 reales de vellón, y por la mía —arreglada a los precios que se me han dado—, hallo que importa 443.069 reales, esto es, 126.565 reales de vellón más. Y la cantidad en que regula Pérez su obra es 203.312 reales, y yo hallo que a los nominados precios vale 392.145 reales, que son 188.833 de más coste.

En vista de que ninguna de dichas dos ideas se deben admitir por lo que llevo expresado, me he tomado el trabajo de hacer la adjunta que va explicada en tres dibujos, de planta, fachada y corte interior, arreglando la extensión que necesita tener la iglesia para un pueblo de mil vecinos, y a que quede en sus proporciones con buena simetría en su todo y partes, con la conveniente firmeza, hermosura y comodidad, con una forma sencilla y natural, lo más que puede ser, en cuanto no se note desproporción ni falta en las reglas del Arte; de la [^{80 v.}] cual he hecho el cálculo del coste que podrá tener su construcción bajo los mencionados precios del país que se me han suministrado y, haciéndose toda de planta, sin servirse de porción alguna de lo viejo, dando a los cimientos siete pies de profundidad para que —sin perjuicio de la fábrica— se puedan abrir las sepulturas, haciendo toda la obra de mampostería, cantería, albañilería, y guarnecido de yesería, o estuco el interior, con sus correspondientes armaduras y tejados, todo en la forma que los expresados dibujos demuestra, hallo será todo su importe cuatrocientos sesenta mil y cuarenta reales de vellón, poco más o menos, previniendo que en esta cantidad no se incluye el valor de los materiales que resulten de la demolición de la iglesia vieja, y que la construcción de la nueva debe hacerse por sujeto hábil y experimentado de que se pueda tener seguridad del desempeño y satisfacción del acierto. Que es cuanto sobre este particular debo declarar.

Madrid y febrero, 13 de 1759. Ventura Rodríguez [firma y rúbrica].”

APÉNDICE III

Certificación y notas del arquitecto Ventura Rodríguez en el levantamiento del término de Rivas.
1773, diciembre, 13, Madrid.
AVM, PLANOS, 0,59-1-8.

“Este plano es copia de otro, / certificado del Maestre de Campo / Don Julio Bansi, que contiene lo siguiente: / Copia de la Planta y Agrimensión de la villa / de Rivas, Jurisdic[ci]ón de la de Madrid, hecha por / Luis Carduchi, florentín, matemático y yn/geniero de su Majestad, y su juez para dicha / agrimensión, a

pedimiento del *señor don Joseph / Ramírez y Saavedra*. Tuvo 11 quentos y 19 mil / 822 varas cuadradas, que hacen cuarto y medio / de legua legal, con más un quento 644 mil 822 va/ras cuadradas. En 22 de henero de 1622. Digo yo, el Maestre de Campo don Julio Bansi, / Catedrático de Matemáticas de *su Majestad*, de haber reconocido esta planta, la qual es verdadera con el original / referido, y lo firmé en Madrid a 25 de noviembre de / 1702. Don Julio Bansi. / Don Ventura Rodríguez, arquitecto, Maestro Mayor de esta Villa de Madrid y sus Fuentes, / Director de Architectura de la Real Academia de San Fernando y Académico de la insigne de / San Lucas de Roma, certifico que este plano está fielmente sacado y es copia exacta de la / referida, certificada de don Julio Bansi. Madrid, y diciembre, 13 de 1773. Ventura Rodríguez [firma y rúbrica].

De la mano de Ventura Rodríguez se añade una advertencia relativa al cómputo: “Nota: en el sumario de esta agrimensión no se comprendió el triángulo Ω (sin duda por equivocación), / que contiene 20.280 varas cuadradas, que se deben añadir a las 11.019.822 y, en este caso, con/tiene la superficie total de 11.040.102 varas [rúbrica]”.

El levantamiento se realiza mediante trapecios, estableciendo el límite del término como una línea poligonal que sirve para el cálculo del total de unidades, en tres secuencias correlativas de letras mayúsculas y minúsculas, y una sin numerar, señalada como asterisco. En el centro del dibujo se representa de forma convencional el cauce del río, con la mención “río Jarama”, que surca el término, y dos dibujos de la “Villa de Rivas”, “Convento de Santa Cecilia”, el dibujo de una horca y un crucero, y una mano.

UNOS DISEÑOS DE UNA *BÓVEDA DE ENTIERROS* DEL ARQUITECTO ILUSTRADO AGUSTÍN SANZ (1775) EN EL GABINETE DE DIBUJOS DEL MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DESIGNS FOR A BURIAL VAULT BY THE ENLIGHTENED ARCHITECT AGUSTÍN SANZ (1775) KEPT IN THE MUSEUM DRAWINGS CABINET OF THE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Javier Martínez Molina
Universidad de Zaragoza
javimat@unizar.es
ORCID: 0000-0001-8273-8436

Recibido: 01/07/2024. Aceptado: 21/01/2024

Cómo citar: Martínez Molina, Javier: "Unos diseños de una *bóveda de entierros* del arquitecto ilustrado Agustín Díaz (1775) en el gabinete de dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia. Boletín de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126 (2024): 81-101.

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

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14283703>

Resumen: En este artículo se estudian los diseños de una *bóveda de entierros* o cripta, presentados en la primavera de 1775 a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el destacado arquitecto ilustrado aragonés Agustín Sanz Alós, como uno de los elementos acreditativos de su idoneidad para ser nombrado académico de mérito en arquitectura, honor que obtuvo el 7 de mayo de 1775, en parte gracias a la calidad y el refinamiento de dichos diseños, representativos de la estética barroca clasicista de raíz italiana que dominaba por entonces las enseñanzas académicas.

Palabras clave: *Siglo XVIII; Ilustración; arquitectura; cripta; dibujo arquitectónico; barroco clasicista.*

Abstract: This article looks at the designs for a burial vault or crypt presented in Spring 1775 to the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando by the distinguished enlightened architect from Aragón, Agustín Sanz Alós, in support of his candidature to become an architecture member of the Academy. He was to obtain this honour on 7 May 1775, partly on the strength of the sheer quality and refinement of these designs, reflecting a Classicist Baroque aesthetic of Italian inspiration, the zeitgeist of academic teaching at that time.

Key words: *Eighteenth century; Enlightenment; architecture; crypt; architectural drawing; Classicist Baroque.*

Agustín Sanz Alós (Zaragoza, 1724-1801) fue sin lugar a dudas uno de los mayores exponentes de la arquitectura de la época de la Ilustración en Aragón y, en consecuencia, uno de los principales responsables de la profunda renovación que durante la segunda mitad del siglo XVIII experimentó la anquilosada arquitectura aragonesa, que mediada dicha centuria se enmarcaba todavía, a imagen y semejanza del resto de la española, en la línea de un barroco pleno, exuberante y castizo, muy alejado aún de los nuevos principios ilustrados de racionalidad, sencillez y funcionalidad. En concreto, Sanz fue el máximo representante en Aragón de la corriente barroca clasicista o académica, de claras resonancias italianas, especialmente de raíz barroca romana, que dominó las enseñanzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid hasta comienzos de la última década del siglo XVIII y que se difundió en tierras aragonesas a partir del gran foco irradiador en que se convirtió la profunda reforma del zaragozano Templo del Pilar y su nueva Santa Capilla, proyectada en 1750 por el prestigioso arquitecto cortesano Ventura Rodríguez Tizón (1717-1785) y ejecutada a partir de 1754. De hecho, Sanz fue discípulo directo de Rodríguez, con quien colaboró en las obras del Pilar, asimilando con coherencia sus enseñanzas y su concepción de la arquitectura, que, no obstante, supo interpretar de manera personal, evolucionando hacia propuestas cada vez más sobrias, sencillas y funcionalistas que se fueron aproximando, ya al final de la centuria, a los nuevos planteamientos neoclásicos que empezaban a difundirse en el ámbito cortesano. El arquitecto zaragozano, a través de sus obras distribuidas por todo Aragón —pero también mediante su sostenido papel docente en la Real Academia de San Luis de Zaragoza y sus entidades precursoras, y los importantes cargos que ejerció al servicio de diferentes instituciones públicas (visor y maestro de obras municipal de Zaragoza, arquitecto de referencia de la Intendencia General de Aragón, arquitecto de confianza en Aragón de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...)—, contribuyó decisivamente a configurar y a determinar, como principal arquitecto aragonés del último tercio del siglo XVIII, la arquitectura aragonesa, en general, y la de carácter religioso, en particular, en la que destacó sobremanera (iglesias de la Santa Cruz de Zaragoza, Urrea de Gaén, Vinaceite, Épila, Sariñena...) (fig. 1)¹.

A principios de 1775, tras trece años de ejercicio profesional independiente y en pleno proceso constructivo de la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza², una de sus primeras grandes obras, Agustín Sanz era ya muy consciente de su gran valía profesional y creativa y decidió ponerla a prueba. Solicitó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid la concesión del título de académico de mérito en arquitectura, el mayor rango profesional al que podía aspirar un arquitecto en la España de la Ilustración. Para acreditar dicha valía presentó un

¹ Véanse las últimas aportaciones sobre Agustín Sanz en Martínez Molina, 2015a; 2015b; 2016: 317-320; 2023.

² Sobre la Iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, obra destacada de Agustín Sanz, véase Martínez Molina, 2011.

Fig. 1. Firma de Agustín Sanz. Foto: José Manuel Herráiz España.

memorial relatando sus méritos profesionales, una carta de recomendación del IX Duque de Híjar, Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar y Abarca de Bolea (1741-1808), su gran mecenas, y tres juegos de diseños autógrafos: uno de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén (planta basilical), otro del segundo proyecto para la de Vinaceite (planta pseudooval), y un tercero de una *bóveda de entierros* o cripta³. La junta de la Academia, reunida ordinariamente el 7 de mayo de 1775, aprobó, casi por unanimidad (por 13 votos de 15), y con el apoyo explícito de los arquitectos Ventura Rodríguez (que manifestó conocerlo personalmente) y Juan Pedro Arnal y Ardi (1735-1805), el nombramiento de Sanz⁴, que de esta forma se convirtió en el profesional de la arquitectura de mayor rango afincado en Aragón, junto al pronto malogrado Gregorio Sevilla Cavarga (h. 1742-1782). Su nuevo estatus, que además de otorgarle el privilegio especial de nobleza personal o de hidalguía (que suponía una gran mejora en el escalafón social del Antiguo Régimen) le concedía plena libertad en su ejercicio profesional⁵, le

³ *Diseños de Agustín Sanz para su nombramiento como académico de mérito en arquitectura*, Madrid, 18 de abril de 1775, Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), Madrid, sig. A-4001 (tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén), A-4002 (segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite), A-4003 (Bóveda de entierros) y A-4004 (Capiteles de la bóveda de entierros).

⁴ *Acta de la junta ordinaria que nombró a Agustín Sanz académico de mérito en arquitectura*, Madrid, 7 de mayo de 1775, Archivo RABASF, Madrid, sig. 3-83 (Libro de actas de las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1770-1775), ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v.

⁵ Según el *Resumen de los privilegios, prerrogativas y gracias de la Real Academia de San Fernando*, los académicos de mérito como Agustín Sanz gozaban de los siguientes privilegios: 1) tenían voz y voto en todas las juntas públicas y generales y en aquellas juntas ordinarias a las que eran convocados de orden del protector o viceprotector; 2) en el caso de ser citados para dirigir los estudios académicos en ausencia de algún director o teniente, servían con las mismas facultades de aquel a quien sustituían; 3) poseían el privilegio especial de nobleza personal o de hidalguía, y 4) fuera de la Corte podían “exercer

impulsó a renunciar a la maestría de obras gremial, abandonando unilateralmente, y bajo registro notarial fechado el 5 de septiembre de 1775, el gremio de albañiles de Zaragoza y su cofradía⁶, una actitud pionera a nivel español —ni siquiera arquitectos de la importancia de Ventura Rodríguez o Juan de Villanueva habían ido tan lejos— que supuso el principio del fin de dicho gremio, que acabaría disolviéndose⁷, y que refleja su avanzada concepción de la profesión —se consideraba arquitecto en el moderno sentido de la palabra— y el alto concepto que tenía de sí mismo como creador y profesional de la arquitectura, pues si bien se liberó de las ataduras del gremio, también renunció a la vez a la comodidad y seguridad que este podía proporcionarle (figs. 2, 3 y 4).

Este artículo se centra precisamente en el estudio de los ya mencionados diseños de una *bóveda de entierros* o cripta. Esta obra, que puede considerarse el último edificio de carácter religioso ideado por Agustín Sanz en el período 1762-1775, es decir, en su etapa de establecimiento y afianzamiento profesional, fue un mero ejercicio proyectual desarrollado por iniciativa propia, sin mediar encargo de comitente alguno ni estar pensado para un lugar concreto, sino concebido exclusivamente para ser

libremente su profesión sin que por ningún juez o tribunal puedan ser obligados a incorporarse en gremios ni a ser visitados de veedores o síndicos”. Véase *Resumen de los privilegios, prerrogativas y gracias de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, último cuarto del siglo XVIII, Archivo RABASE, Madrid, sig. 1-12-22, f. 6 r. (académicos de mérito).

⁶ En concreto, Agustín Sanz compareció voluntariamente ante el notario de Zaragoza Mariano de Asín el 5 de septiembre de 1775, solo cuatro meses después de haber obtenido el título de académico de mérito en arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para renunciar oficialmente a su condición de maestro de obras gremial y de hermano y cofrade de la cofradía que tenía establecida el Gremio de Albañiles de Zaragoza. Su texto de renuncia, certificado por el notario, dice así: “Agustín Sanz, vezino de esta ciudad, con atención de haberle nombrado la Real Academia de San Fernando en Académico de Mérito en la Arquitectura, como por extenso resulta del título despachado a su favor en la villa y Corte de Madrid a siete días del mes de mayo del corriente año de 1775, despachado, sellado y firmado en la debida forma, por tanto, de su grado etc., boluntariamente y en virtud de las facultades que por dicho título y nombramiento se le atribuyen, cede y renuncia de ser maestro de obras, y como tal de todas las facultades que como a tal maestro le pertenecen, y de ser hermano y cofrade de la cofradía que tiene establecida el gremio, para que en ningún caso se le repunte como tal maestro, ni llame a junta ni capítulo, pues, con las facultades que por dicho título y nombramiento se le atribuyen, puede usar de su profesión [tachado: como le pareciere] con total independencia. Y contra lo dicho etc.”. Véase *Renuncia oficial de Agustín Sanz a su condición de maestro de obras gremial y de hermano y cofrade de la cofradía que tenía establecida el Gremio de Albañiles de Zaragoza*, Zaragoza, 5 de septiembre de 1775, Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza (AHPNZ), Zaragoza, Notario Mariano de Asín, 1775, bastardelo tercero “de flota”, s. f.

⁷ Fruto del nombramiento de Agustín Sanz como académico de mérito en arquitectura y de su renuncia como maestro de obras gremial, la Junta de la Real Contribución de Zaragoza determinó, el 1 de diciembre de 1775, que el arquitecto zaragozano fuera quitado en adelante, a efectos de contribución, de la lista anual presentada por el Gremio de Albañiles de la ciudad y que se pusiera en la de contribuyentes sueltos, aunque con las mismas “utilidades” que le calculaba su antiguo gremio. Véase *Acta de la Junta de la Real Contribución de Zaragoza en la que consta el acuerdo para quitar en adelante a Agustín Sanz de la lista anual presentada por el Gremio de Albañiles de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de diciembre de 1775, Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ), Zaragoza, libro nº 509 (Libro de Resoluciones de la Junta de la Real Contribución de Zaragoza, 1773-1778), ff. 35 v.-36 r. del año 1775.

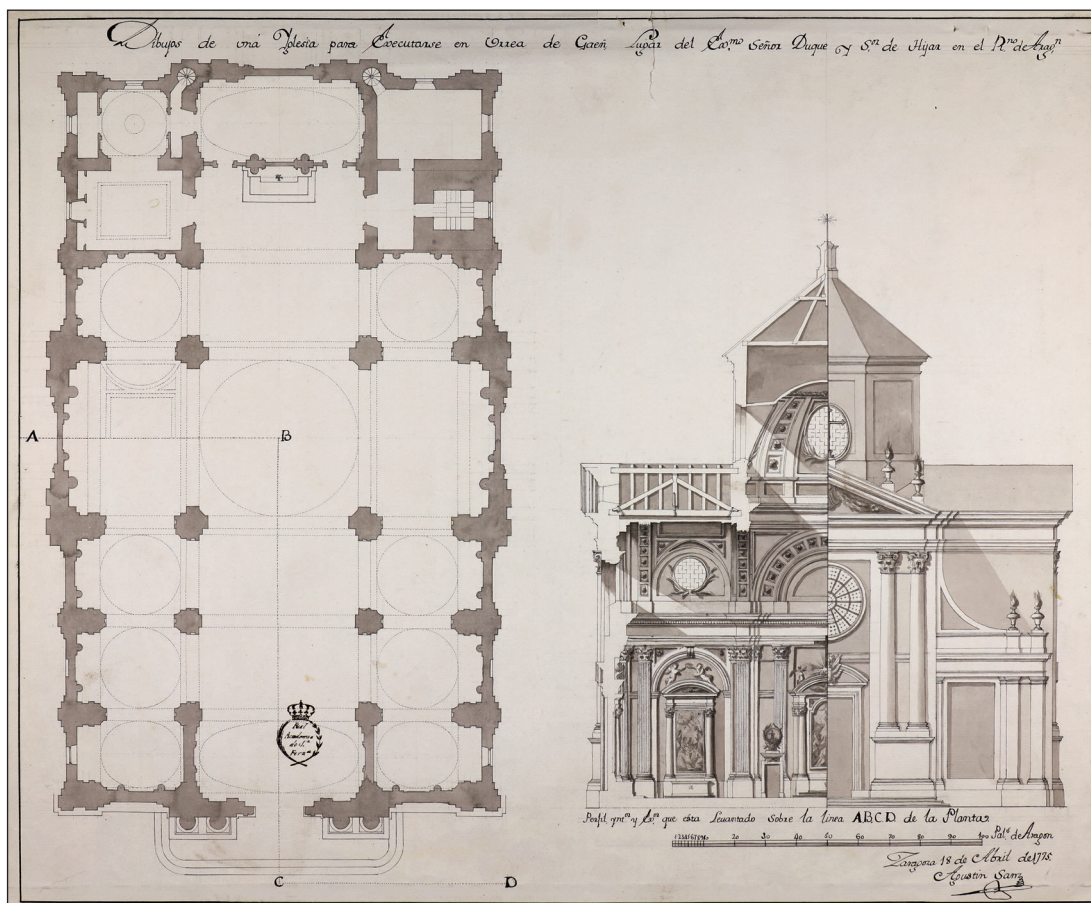


Fig. 2. Agustín Sanz, *Diseños del tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén (planta basilical)*, Zaragoza, 18 de abril de 1775. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado ahuesado, 474 x 568 mm. Escala gráfica de 100 palmos aragoneses. Madrid, Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-4001).

utilizado como aval de sus méritos al solicitar su nombramiento como académico de mérito en arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus diseños, todavía conservados, los rubricó Sanz el 18 de abril de 1775, al igual que los de su tercer proyecto para la Iglesia de Urrea de Gaén y los de su segunda propuesta para la de Vinaceite. Dicha fecha, que debe considerarse de compromiso, se aproximó, no obstante, con toda probabilidad, a la de la conclusión real de las trazas de la cripta, ya que, en buena lógica, este debió de ser el último de los tres proyectos en ser desarrollado por el arquitecto, que lo debió de idear y trazar en los primeros meses de 1775, ya que los dos restantes, que sí respondían a encargos concretos del IX Duque de Híjar, le fueron encomendados varios años atrás y sin duda tuvieron prioridad en el diseño⁸.

⁸ *Acta de la junta ordinaria que nombró a Agustín Sanz académico de mérito en arquitectura*, Madrid, 7 de mayo de 1775, Archivo RABASF, Madrid, sig. 3-83 (Libro de actas de las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1770-1775), ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v.; *Diseños de Agustín Sanz*

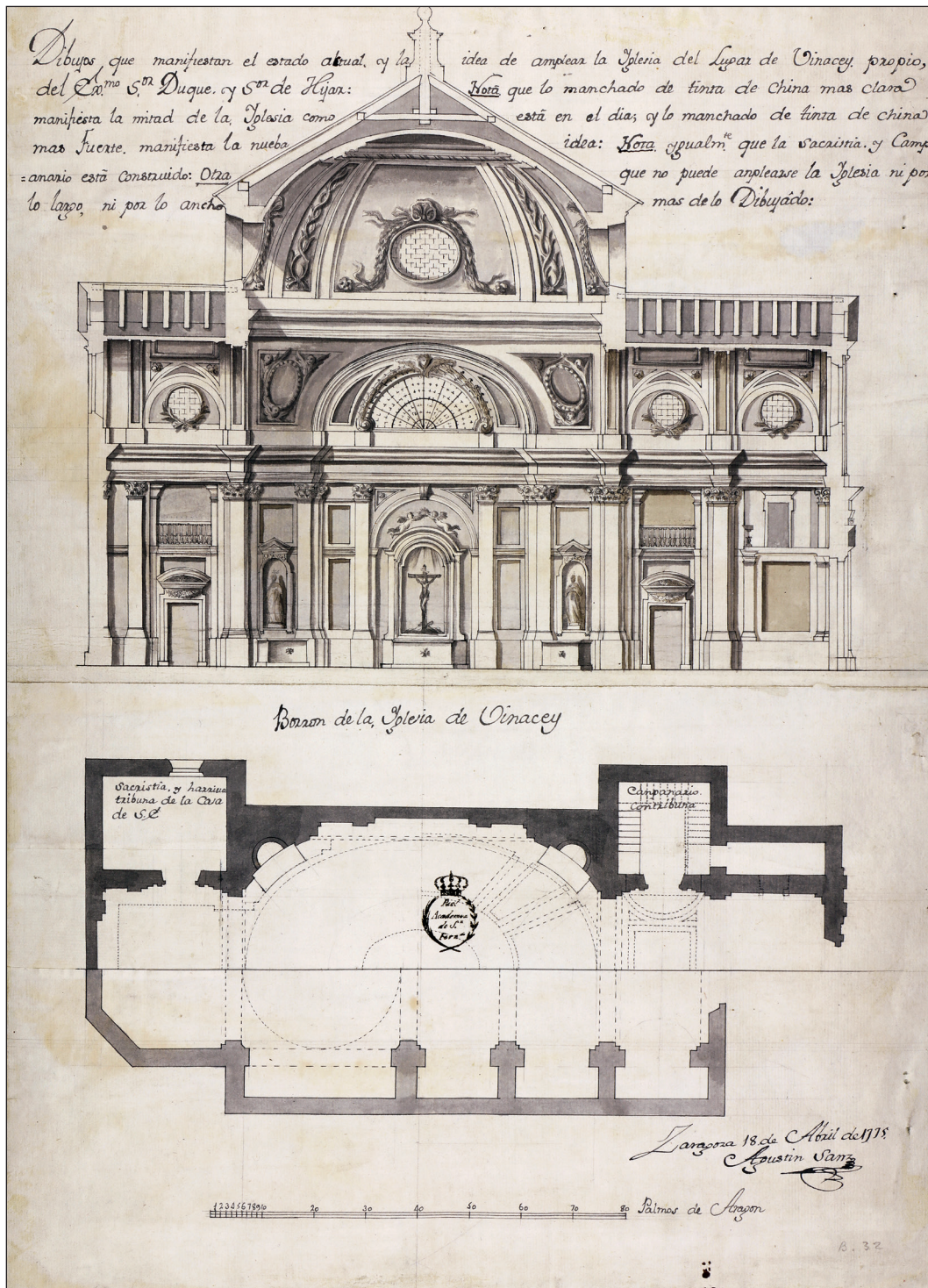


Fig. 3. Agustín Sanz, Diseños del segundo proyecto para la Iglesia de Vinaceite (planta pseudooval), Zaragoza, 18 de abril de 1775. Lápiz, tinta negra y aguada gris sobre papel verjurado ahuesado, 536 x 390 mm. Escala gráfica de 80 palmos aragoneses. Madrid, Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-4002).

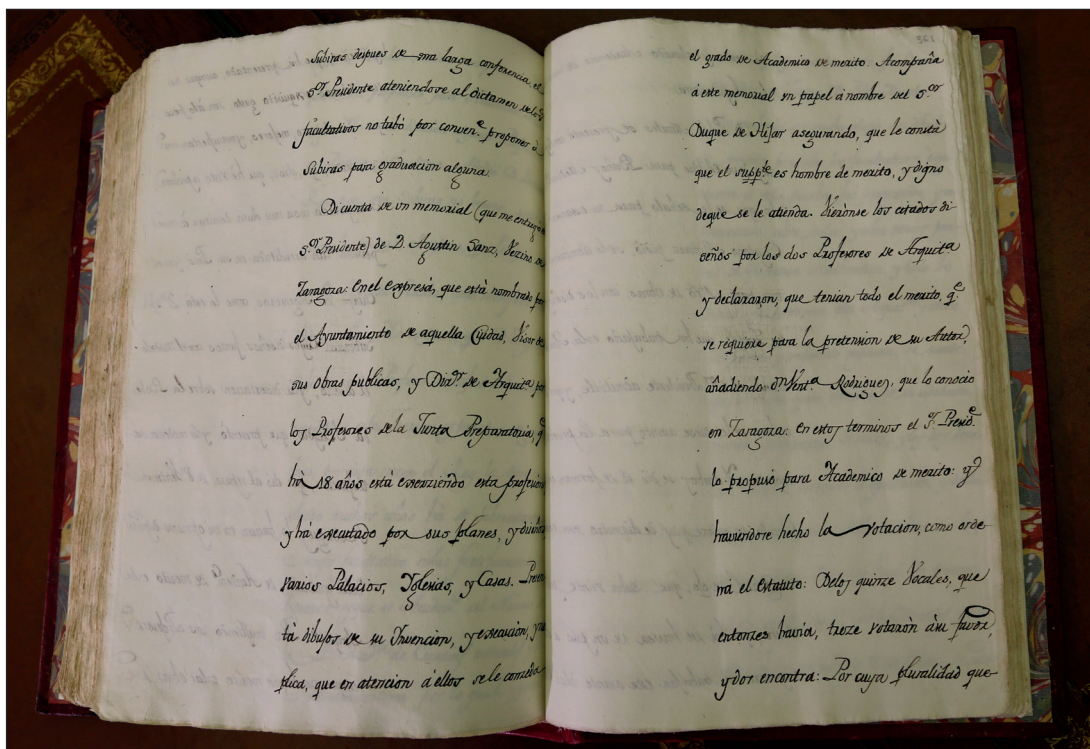


Fig. 4. Vista parcial del acta de la junta ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 7 de mayo de 1775, en la que consta el nombramiento de Agustín Sanz como académico de mérito en arquitectura. Foto: José Manuel Herráiz España.

Las trazas de la cripta fueron dibujadas por Agustín Sanz en un único pliego de papel verjurado de formato rectangular apaisado que tituló *Delineación de una bóveda de entierros* y que rubricó en Zaragoza con fecha de 18 de abril de 1775 (mitad inferior izquierda) como ya se ha señalado⁹. Dicho pliego incluye la planta de la cripta, de sus escaleras y de la estructura arquitectónica general en la que ambas se insertan, representada en la parte inferior-media y nombrada simplemente como

Sanz de una bóveda de entierros o cripta, Madrid, 18 de abril de 1775, Gabinete de Dibujos del Museo RABASF, Madrid, sig. A-4003 (Bóveda de entierros) y A-4004 (Capiteles de la bóveda de entierros); y Martínez Molina, 2023: 312-316 y 342-346.

⁹ Agustín Sanz, *Delineación de una bóveda de entierros (diseños de una cripta)*, Zaragoza, 18 de abril de 1775. Dibujo en papel verjurado ahuesado holandés de la casa Adriaan Rogge (tiene filigrana: anagrama AR y flor de lis inscrita en un escudo timbrado de corona y con un 4 a sus pies) delineado a tinta negra sobre lápiz, con aguadas gris clara, gris oscura y crema, 511 x 627 mm. Escala gráfica de 50 palmos aragoneses. Gabinete de Dibujos del Museo RABASF, Madrid, sig. A-4003 (Bóveda de entierros). Este dibujo fue reproducido por primera vez a mediados de la década de 1980 en sendas publicaciones de Carlos Sambricio, y ya en 2002 fue recogido por Silvia Arbaiza y Carmen Heras, aunque sin fotografía, en el *Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (III)*. Sin embargo, el primer análisis y valoración del proyecto, muy breve, no se publicó hasta 2007 y se debió a Eliseo Serrano. Véase Sambricio Rivera-Echegaray, 1985: 252 bis; 1986: 419. Arbaiza Blanco-Soler / Heras Casas, 2002: 126. Serrano Martín, 2007: 295.

“Planta”, y la sección longitudinal (A-B) del recinto funerario y de sus escaleras, dispuesta en la parte superior y denominada como “Perfil levantado sobre la línea A B de la planta”¹⁰. No obstante, Sanz adjuntó a los diseños propiamente dichos un segundo papel, también verjurado, aunque mucho más modesto y de formato rectangular vertical, con un dibujo que en puridad debe considerarse un borrador dado su nivel medio de acabado. Se trata de un pequeño estudio del diseño de los capiteles de orden compuesto de las columnas y semicolumnas de la cripta (plantas y alzados), que tituló *Tanteo o dibujos para especular por menor los escorzos de los capiteles de la bóveda de entierros*, que Sanz rubricó de nuevo en Zaragoza con fecha de 18 de abril de 1775 (mitad inferior derecha) y que en este caso remitió a la Academia de San Fernando probablemente con el fin de ejemplificar su pulcro y minucioso sistema de proyección arquitectónica, así como su sólida formación y sus grandes cualidades como arquitecto proyectista (figs. 5 y 6)¹¹.

Para trazar la cripta, Agustín Sanz se inspiró vagamente en la que su maestro Ventura Rodríguez diseñó en el otoño de 1754 para la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, que conocía bien por haber participado probablemente en su delineación y haber sido oficial de confianza del taller de Francisco Velasco Giménez (h. 1685-1765) y Julián Yarza Ceballos (1718-1772), encargado de su construcción¹². Le sirvió, sin duda, de punto de partida conceptual y tipológico, algo lógico dado que Ventura Rodríguez era uno de los principales profesores que iba a juzgar la calidad del proyecto para su nombramiento como académico de mérito, aunque supo crear algo muy distinto, lo que le permitió demostrar su capacidad creativa y proyectual. De hecho, tanto la espacialidad como la resolución arquitectónica y formal de ambas criptas, aunque emparentadas, resultan muy diferentes: la de Sanz responde a un esquema de planta circular con sendas proyecciones en los pies y en la cabecera, donde dispuso un altar, mientras que la de Rodríguez es de planta de cruz griega de brazos de desigual anchura dos a dos y extremos curvos, también con altar en la cabecera¹³. El esquema de las escaleras de acceso a las dos criptas, aunque relacionado, es distinto: de doble ramal en las

¹⁰ Estos diseños, de gran calidad proyectual y gráfica, responden plenamente a los parámetros académicos propugnados por la Real Academia de San Fernando y muestran el altísimo nivel técnico que como proyectista y dibujante de arquitectura había alcanzado ya Agustín Sanz a mediados de la década de 1770.

¹¹ Agustín Sanz, *Tanteo o dibujos para especular por menor los escorzos de los capiteles de la bóveda de entierros (estudio gráfico de los capiteles de una cripta)*, Zaragoza, 18 de abril de 1775. Dibujo en papel verjurado ahuesado holandés (tiene filigrana: flor de lis sobre escudo con banda cruzada inscrita) delineado a tinta negra sobre lápiz, 479 x 304 mm. Gabinete de Dibujos del Museo RABASE, Madrid, sig. A-4004 (Capiteles de la bóveda de entierros). Este dibujo, inventariado en 2002 por Silvia Arbaiza y Carmen Heras, fue reproducido por primera vez en 2007 en una publicación de Eliseo Serrano. Véase Arbaiza Blanco-Soler / Heras Casas, 2002: 126. Serrano Martín, 2007: 294.

¹² Sobre la participación de Agustín Sanz en las obras de la Santa Capilla véase Martínez Molina, 2015a: 36; 2016: 317; 2023: 99-101.

¹³ Véase un breve análisis del diseño de Ventura Rodríguez de la cripta de la Santa Capilla del Templo del Pilar, que rubricó con fecha de 9-XII-1754, en Usón García, 1990: 124-126.

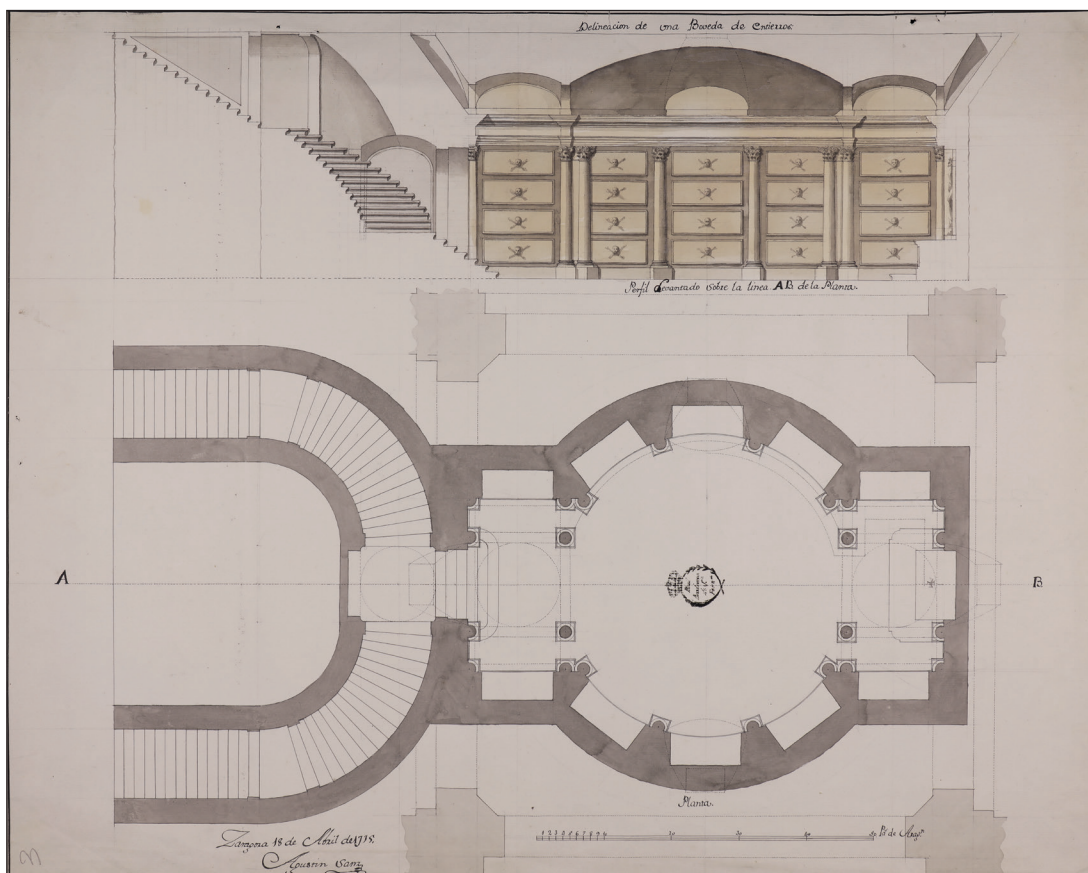


Fig. 5. Agustín Sanz, *Delineación de una bóveda de entierros (diseños de una cripta)*, Zaragoza, 18 de abril de 1775. Lápiz, tinta negra y aguadas gris clara, gris oscura y crema sobre papel verjurado ahuesado, 511 x 627 mm. Escala gráfica de 50 palmos aragoneses. Madrid, Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-4003).

dos, pero paralelo con convergencia, en la de Sanz, y enfrentado y convergente, en la de Rodríguez. El lenguaje arquitectónico empleado, aunque barroco clasicista en ambas criptas, resulta en la de Sanz ya más avanzado, simple, depurado y sobrio, en tránsito hacia el neoclasicismo, algo visible en la mayor presencia del orden arquitectónico. De hecho, este fue el proyecto de arquitectura religiosa de Sanz de resolución estética más avanzada hasta el momento, sin duda por no estar pensado para satisfacer los gustos acomodaticios y maleables de un comitente particular, sino las renovadoras preferencias de los prestigiosos profesores que debían juzgar sus méritos, entre ellos el propio Rodríguez (fig. 7)¹⁴.

¹⁴ *Acta de la junta ordinaria que nombró a Agustín Sanz académico de mérito en arquitectura*, Madrid, 7 de mayo de 1775, Archivo RABASF, Madrid, sig. 3-83 (Libro de actas de las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1770-1775), ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361 v.; y *Diseños de Agustín Sanz de una bóveda de entierros o cripta*, Madrid, 18 de abril de 1775, Gabinete de Dibujos del Museo RABASF, Madrid, sig. A-4003 (Bóveda de entierros) y A-4004 (Capiteles de la bóveda de entierros).

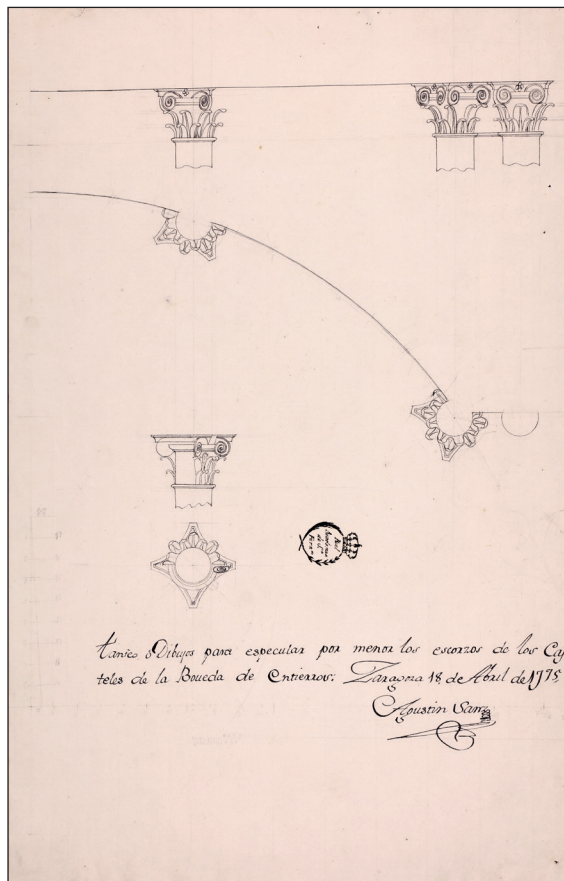


Fig. 6. Agustín Sanz, *Tanteo o dibujos para especular por menor los escorzos de los capiteles de la bóveda de entierros* (estudio gráfico de los capiteles de una cripta), Zaragoza, 18 de abril de 1775. Lápiz y tinta negra sobre papel verjurado ahuesado, 479 x 304 mm. Madrid, Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-4004).

El acceso a la cripta se canaliza a través de dos anchos ramales de escalera de sencillas paredes cajeadas que nacen en puntos distintos y que van penetrando en el subsuelo en paralelo con bastante separación entre ellos, hasta que, al llegar a sendos pequeños rellanos intermedios en forma de cuña articulados por dos sencillos arcos fajones rebajados, se van doblando hacia el interior describiendo una suave curva que se refleja en la mayor anchura exterior de sus peldaños enterizos, que se disponen en abanico, y que les lleva a converger en un sencillo rellano de planta cuadrada cubierto con bóveda vaída. La escalera, hasta entonces de doble ramal y reflejada en planta como una U perfecta, se desarrolla a partir del rellano como un corto tramo único y recto de seis escalones que, cubierto por una estrecha bóveda de cañón muy rebajada y con un arco fajón, y presidido por dos monumentales semicolumnas de orden compuesto en su frente, desemboca en un pequeño espacio de planta rectangular que actúa de elemento de transición entre la escalera y la gran sala funeraria circular, a la que antecede como proyección de esta hacia los pies. Dicha proyección es gemela de otra hacia la cabecera de idéntica planta y

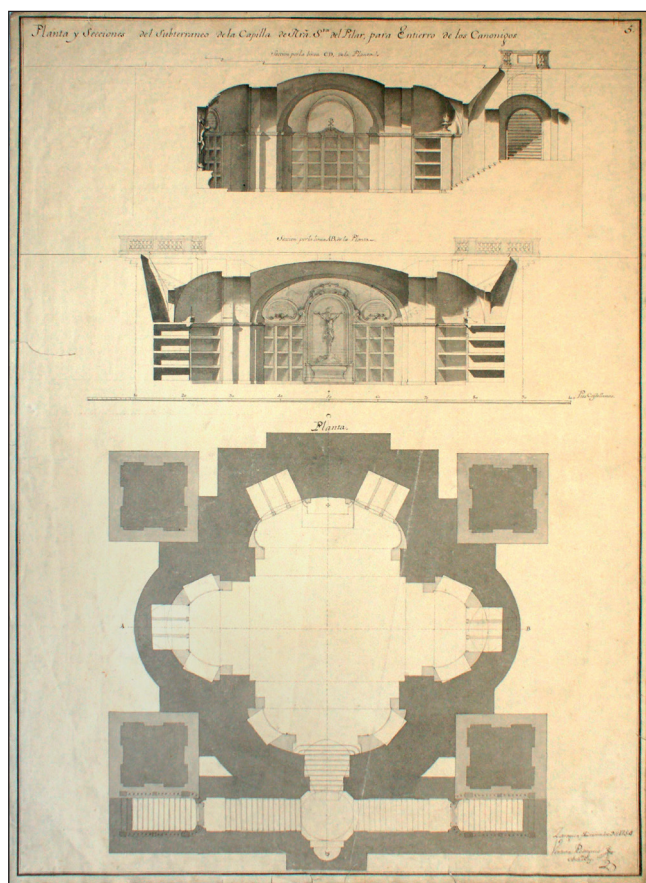


Fig. 7. Ventura Rodríguez, *Diseños de la cripta de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, 9 de diciembre de 1754. Lápiz, tinta negra y aguadas grises sobre papel verjurado, 818 x 595 mm. Escala gráfica de 100 pies castellanos. Zaragoza, Basílica del Pilar, Archivo Capitular del Pilar.

configuración que, alineada con ella y coincidente con el eje longitudinal del recinto, definido precisamente por el acceso y por dicha cabecera, actúa como presbiterio del pequeño templo funerario en que se convierte la cripta, que presenta un sencillo altar en la cabecera¹⁵.

El espacio funerario está resuelto con planta circular, a modo de rotonda de 44 palmos aragoneses (8'5 m) de diámetro interior¹⁶, lo que ejemplifica el temprano aprecio de Agustín Sanz por las plantas centralizadas y las formas geométricas puras, algo que será una constante a lo largo de toda su carrera. En este caso, debido a la función primordialmente fúnebre de la cripta, la utilización de una atrevida planta circular, en principio poco propicia para la liturgia según los principios de la Contrarreforma católica por su supuesta axialidad difusa, resultaba muy adecuada

¹⁵ *Diseños de Agustín Sanz de una bóveda de entierros o cripta*, Madrid, 18 de abril de 1775, Gabinete de Dibujos del Museo RABASF, Madrid, sig. A-4003 (Bóveda de entierros).

¹⁶ *Diseños de Agustín Sanz de una bóveda de entierros o cripta*, Madrid, 18 de abril de 1775, Gabinete de Dibujos del Museo RABASF, Madrid, sig. A-4003 (Bóveda de entierros).

dadas sus connotaciones simbólicas funerarias —desde la más remota tradición, el esquema centralizado, sobre todo circular, se había considerado el más adecuado para los templos mortuorios—¹⁷, y perfectamente factible a tenor del uso litúrgico poco intensivo del recinto, que permitía experimentar con la espacialidad, primando el uso de una forma geométrica pura que se consideraba, además, la más próxima a la perfección absoluta, es decir, anteponiendo la consecución del simbolismo y la belleza ideal de la forma a otros aspectos que en este caso podían pasar perfectamente a un segundo plano sin lastrar el uso funcional del recinto¹⁸.

Con esta planta centralizada, Agustín Sanz dio forma a un espacio que, emulando modestamente y a una escala mucho menor los grandes templos circulares católicos, tanto clásicos como modernos (Panteón de Roma, Basílica de Superga...), resulta envolvente, fluido, unitario y muy trabado, a la vez que abierto y diáfano, siendo abarcable en un único golpe de vista gracias a la ausencia de obstáculos físicos. Esto hace que su altar resulte visible desde cualquier punto del recinto y que la voz del celebrante pueda fluir limpia y sin eco, a la vez que propicia que la iluminación, tanto natural (muy limitada) como artificial, pueda ser equilibrada y uniforme, repartiéndose de forma equitativa por el espacio, lo que refuerza la sensación general de orden, equilibrio y serenidad clasicistas que ya de por sí transmite la centralización de la planta. No obstante, aun acudiendo a una planta circular de gran pureza, Sanz no descuidó la debida axialidad hacia el altar que, siguiendo las pautas litúrgicas contrarreformistas vigentes, debía tener la cripta, algo que logró alineando el acceso a la sala funeraria con el propio altar y singularizando de forma inteligente ambos elementos con las dos proyecciones o expansiones espaciales de la rotonda ya mencionadas.

Para resolver tanto la planta como los alzados de la cripta Agustín Sanz tomó, muy probablemente, como referencia general de partida el más famoso y relevante de los panteones españoles de planta circular: el Panteón de Reyes del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que desde su creación en la primera mitad del siglo XVII (1617-1654), según trazas de Juan Gómez de Mora e intervención en lo decorativo de Juan Bautista Crescenzi¹⁹, se convirtió en el modelo a imitar por las escasas criptas de cierta ambición arquitectónica que se levantaron en España en los siglos XVII y XVIII, tales como el magnífico Panteón de los Duques del Infantado en el Convento de San Francisco de Guadalajara, diseñado en 1696 por el destacado maestro de obras zaragozano afincado en Madrid Felipe Sánchez como

¹⁷ Rodríguez G. de Ceballos, 1990: 152. Por ejemplo, los *tholoi* o tumbas de cámara micénicas ya se disponían con planta circular.

¹⁸ El simbolismo y la belleza de la forma, que habían sido dos valores rectores de la arquitectura religiosa renacentista del siglo XVI, se habían ido postergando con el paso del tiempo debido a las nuevas directrices funcionales y litúrgicas de la Contrarreforma católica, quedando circunscritos a reductos muy concretos como la arquitectura religiosa funeraria. La Ilustración intentó revertir la situación.

¹⁹ Sobre la planificación, diseño, construcción y decoración del Panteón de Reyes de El Escorial véase Martín González, 1981. El Panteón de Reyes tomó como punto de partida la desornamentada estructura creada previamente por Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera en el último tercio del siglo XVI.



Fig. 8. Vista del interior del Panteón de Reyes del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

versión elíptica y barroquizante del modelo escorialense y concluido en 1728²⁰, o el más modesto Panteón de los Condes de Aguilar, en este caso de planta octogonal, levantado a comienzos del último cuarto del siglo XVII en el riojano Convento de San Antonio de Nalda (figs. 8, 9 y 10)²¹.

Al igual que el Panteón de Reyes de El Escorial y que sus dos émulo nobiliarios mencionados, cada uno de los dos sectores gemelos en que se divide la cripta, tomando como referencia su eje longitudinal, es una estructura arquitectónica, en este caso de perfil perimetral curvo, que hacia el interior acoge y cobija tres filas verticales de cuatro nichos de disposición paralela al muro cada una, que quedan perfectamente alineadas entre sí²². A dichas tres filas de nichos en cada sector de la rotonda, que suman un total de 24 nichos, se añaden otras cuatro filas de cuatro nichos fuera de la rotonda, inexistentes en sus modelos de referencia: dos en su proyección de los pies y otras dos en la de la cabecera, que suman otros 16 nichos.

²⁰ Sanz Arauz / Abenza Ruiz / Garcés Esteban, 2007: 847.

²¹ Moreno Ramírez de Arellano, 1991: 97. En Aragón, tierra de origen y de desempeño profesional de Agustín Sanz, existe un ejemplo reseñable de este tipo de criptas, aunque muy austero en lo formal y decorativo: el Panteón de los Marqueses de Ariza en el Monasterio de Piedra en Nuévalos, construido en 1617 y reedificado en su configuración actual en 1755. Se trata de una cripta de planta dodecagonal cubierta por una cúpula panteónica muy rebajada a modo de gran bóveda de plato. Sobre este panteón familiar véase González Zymla, 2016: 331-348.

²² Por el contrario, los nichos de la cripta de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza, diseñada por Ventura Rodríguez, son de disposición perpendicular al muro.



Fig. 9. Vista del interior del Panteón de los Duques del Infantado en el Convento de San Francisco de Guadalajara.



Fig. 10. Vista del interior del Panteón de los Condes de Aguilar en el Convento de San Antonio de Nalda.

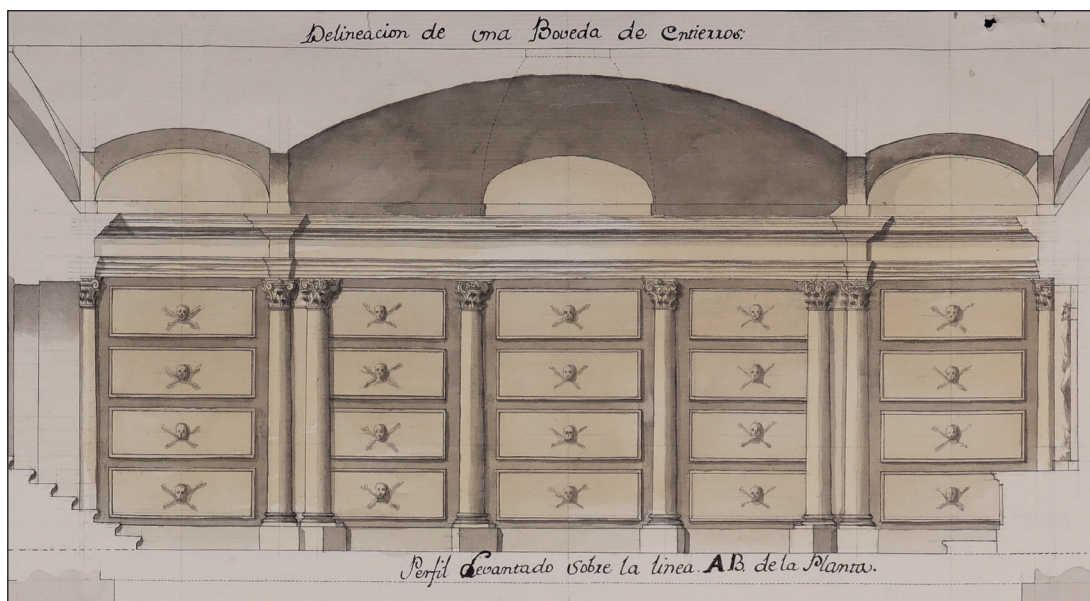


Fig. 11. Detalle del dibujo de sección longitudinal de la bóveda de entierros o cripta diseñada por Agustín Sanz en 1775.

A su vez, a diferencia del Panteón de Reyes y de sus dos émulos aristocráticos, cuyos nichos son abiertos para poder contemplar sus magníficas urnas funerarias marmóreas o pétreas, las sepulturas concebidas por Agustín Sanz se disponen cerradas, con austeras lápidas rectangulares lisas ornadas únicamente en el centro con un motivo fúnebre de calavera sobre dos tibias cruzadas, algo lógico al tratarse de una cripta de cierto empaque pero mucho más modesta, y por tanto carente de sarcófagos monumentales. Esta circunstancia permitió a Sanz dar a los dos grandes paramentos interiores de la rotonda, conformados por la sucesión horizontal y vertical de lápidas planas, una mayor continuidad y fluidez, aportando más armonía y equilibrio que la que tienen los paramentos de sus referentes barrocos al neutralizar de esa manera las constantes interrupciones de plano que suponen los huecos de los nichos, unas interrupciones que en los modelos barrocos mencionados eran buscadas premeditadamente para lograr acusados contrastes lumínicos (fig. 11).

Las filas verticales de nichos de la rotonda quedan separadas entre sí por ocho monumentales semicolumnas de orden compuesto (cuatro por sector) de fuste liso dispuestas sobre basamentos en proyección saliente de idéntica altura que el zócalo general que recorre el perímetro interior de la cripta sirviendo de base a las filas de sepulturas. Dichas semicolumnas, que sustituyen a las dobles pilastras corintias existentes en el Panteón de Reyes y a las pseudopilastras de distinto tipo presentes en sus émulos nobiliarios, destacan por su gran clasicismo y la austera y despojada monumentalidad que aportan al interior del recinto en combinación con las sencillas y geométricas lápidas de los nichos. Además, articulan rítmicamente los paramentos, pero sin estridencias o contrastes demasiado acusados, rompiendo con su notable saliente la posible monotonía de estos. Este uso de las semicolumnas como elemento

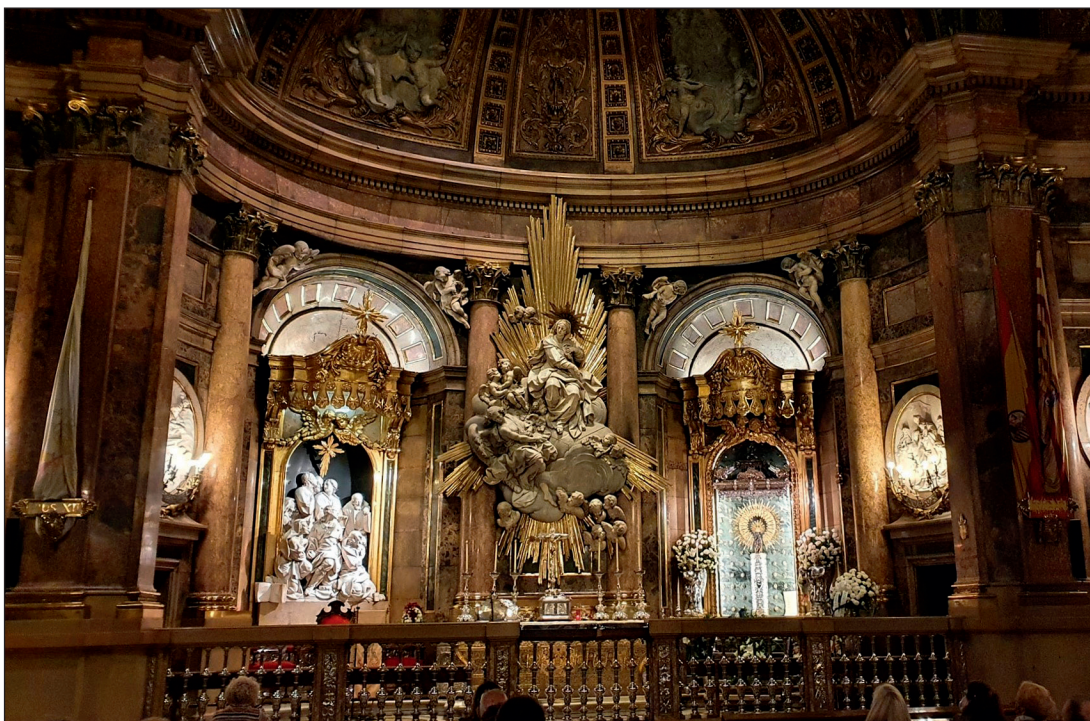


Fig. 12. Vista general del gran muro curvo de la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza en el que se integra el célebre *pilar* de la Virgen.

articulador recuerda al que Ventura Rodríguez les dio a las semicolumnas que animan el gran muro curvo de la Santa Capilla del Templo del Pilar en el que se integra el célebre *pilar* de la Virgen, que derivaba a su vez de la tradición juarrriana. De ahí pudo tomar la idea Agustín Sanz, aunque las semicolumnas de la Santa Capilla, a diferencia de las de la cripta de Sanz, no delimitan intercolumnios de anchura regular (fig. 12)²³.

Las semicolumnas de orden compuesto de la rotonda sostienen un monumental entablamento del mismo orden, articulado en arquitrabe de doble faja de saliente progresivo y listel superior, friso liso y cornisa moldurada, que se dispone a plomo de dichas semicolumnas y por tanto con un notable saliente respecto a los nichos, que así quedan protegidos y cobijados²⁴, produciéndose, además, una notable ruptura

²³ A la hora de articular con grandes semicolumnas monumentales el muro curvo de la Santa Capilla en el que se integra el célebre *pilar* de la Virgen, Ventura Rodríguez partió de modelos previos de su admirado Filippo Juvarra (1678-1736), como los de la Iglesia de la Santa Croce de Turín y la Basílica de Superga. El propio Rodríguez volvió a emplear semicolumnas monumentales como elemento de articulación muraria interior en otros edificios religiosos, como su proyecto no ejecutado para la Iglesia de San Bernardo de Madrid, la Capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén, el proyecto no materializado para la Iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares o la Capilla del Sagrario de la Colegiata de Santa Fe (Granada), esta última de planta circular como la cripta diseñada por Agustín Sanz, por lo que quizá pudo influir en ella.

²⁴ No hay que olvidar la gran humedad inherente a toda cripta y por tanto la posibilidad de que con el paso del tiempo se produjeran eflorescencias en el abovedamiento con los consiguientes desprendimientos de pequeñas partículas.

horizontal de plano que articula y anima, aunque con sobriedad, los paramentos interiores. El entablamento, al igual que en el Panteón de Reyes, contribuye a reforzar la unidad del recinto funerario en sentido horizontal, y, por ende, a potenciar el efecto espacial centralizador, al ser un elemento común a todos sus paramentos²⁵. De hecho, en este caso se prolonga también a las dos proyecciones espaciales de la rotonda. Dichas proyecciones espaciales, tanto la de los pies como la de la cabecera, que carecen de precedentes en el Panteón de Reyes y en sus dos panteones deudores ya mencionados, presentan una idéntica configuración que resulta lo más avanzado de toda la cripta desde un punto de vista arquitectónico y estético. En ambas proyecciones, de planta rectangular, el entablamento se extiende perimetralmente envolviendo sus dos paredes laterales, que albergan una fila vertical de cuatro nichos cada una (idéntica a las de la rotonda) flanqueada por dos semicolumnas (una de un $\frac{1}{2}$ y otra de un $\frac{1}{4}$ de columna), y la pared de fondo, que en la expansión de los pies está perforada a ras del entablamento por el acceso desde la escalera y en la de la cabecera queda presidida por el sencillo altar de la cripta.

Por el contrario, la conexión de ambas proyecciones espaciales con la rotonda es abierta pero no enrasada lateralmente en coincidencia con la anchura total de dichas proyecciones, ya que Agustín Sanz introdujo en ambas expansiones un recurso clasicista muy avanzado desde un punto de vista estético para articular, matizar y focalizar dicha conexión: un juego de dos columnas y dos semicolumnas de orden compuesto dispuestas en paralelo describiendo en planta un cuadrado inserto dentro del rectángulo de ambas proyecciones. Dicho juego de columnas y semicolumnas achica y canaliza visualmente el espacio al generar, en combinación con las semicolumnas de los paramentos laterales y las de los extremos de la rotonda, un apretado entramado columnario de gran monumentalidad, que queda potenciado por el propio juego del entablamento que acompaña a las columnas (el entablamento se prolonga hasta las columnas exentas, aunque sin unir las entre sí). De esta manera, contemplándolos desde el centro de la rotonda, los dos extremos del eje longitudinal quedan configurados como una pantalla columnaria de intercolumnio triple²⁶ que se dobla en profundidad por una segunda pantalla adosada al muro de fondo, cuyo intercolumnio central enmarca en la proyección de los pies, el acceso desde la escalera, y en la de la cabecera, el altar que da servicio a la cripta, que

²⁵ A diferencia del entablamento del Panteón de Reyes de El Escorial, que presenta una rica decoración de bronce en el friso, el de la cripta de Agustín Sanz es canónico y además carece de proyecciones sobre las semicolumnas para reducir su barroquismo. A cambio, su saliente general es mayor, lo que aumenta su clasicismo.

²⁶ Ventura Rodríguez había utilizado pantallas columnarias de intercolumnio triple, pero de forma aislada y sin las acusadas connotaciones espaciales y visuales presentes en la cripta de Agustín Sanz, para separar sutilmente del resto del templo los coros de sus proyectos no realizados para las iglesias de San Bernardo de Madrid y del Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Otras pantallas de este tipo las había usado en la fachada principal de su proyecto no ejecutado de nueva catedral para el Burgo de Osma, e incluso en la Santa Capilla del Pilar, pero con un concepto muy distinto: en curva y con gran separación entre las columnas. Véanse estas pantallas columnarias de Rodríguez en Ford Reese, 1976, vol. 1: 392-395, 401, 403 y 438.

se dispone inserto en un sencillo cajado murario y está formado por un Cristo crucificado escultórico que descansa sobre una rotunda mesa de altar prismática adosada que se desarrolla hacia delante y se asienta a su vez sobre una amplia grada. En las dos pantallas de ambas proyecciones el intercolumnio central, que canaliza y monumentaliza el tránsito y la visión hacia el altar, es mucho más ancho que los laterales, que quedan como elemento residual, pero de gran potencia plástica en el caso de las pantallas colindantes con la rotonda, al generar —en combinación con las semicolumnas (de más de $\frac{3}{4}$) de los extremos de los dos sectores en que se divide la misma, que se disponen muy próximas— cuatro auténticos bosques columnarios.

Por encima del entablamento general y de un escueto *banquillo* corrido que se dispone encima describiendo su mismo perímetro para ganar algo de altura, arranca ya el sistema de abovedamiento de la cripta, que es de resolución estructural muy simple y de gran despojamiento ornamental, siendo muy diferente, por su sencillez, a los del Panteón de Reyes y sus émulos nobiliarios. Integra a su vez el sistema de iluminación natural del recinto. La rotonda se cubre con una gran cúpula panteónica muy rebajada de planta circular que se aproxima a una bóveda de plato y que, como es propio de las de su género, carece de tambor propiamente dicho al actuar como tal los muros de la rotonda²⁷. Al disponerse en el subsuelo, dicha cúpula carece de linterna en el centro, aunque posee dos vías de iluminación natural directas y otras dos indirectas. Así, coincidiendo con los extremos del eje transversal de la rotonda, se abren en la base de la cúpula panteónica sendos vanos en forma de arco carpanel en los que desemboca un conducto de igual forma y gran inclinación que aporta luz natural, aunque sin duda muy tenue, desde la superficie. Por su parte, en los extremos del eje longitudinal no abren sendos vanos como tal, sino dos arcos, también carpaneles y similares a las ventanas del eje transversal, que comunican visualmente con las dos sencillas bóvedas vaídas de planta rectangular que cubren las proyecciones espaciales de los pies y la cabecera respectivamente, y que se alinean con las dos ventanas, de nuevo en forma de arco carpanel, que se abren en los testeros de dichas bóvedas vaídas. Las referidas ventanas aportan una tenue luz natural a las expansiones de la rotonda y a la propia rotonda en sí, aunque no abren directamente a ella, ya que se comunican con la superficie mediante dos conductos de su misma forma y gran inclinación.

Como conclusión de todo lo expuesto, cabe resaltar la trascendencia de este proyecto de *bóveda de entierros* o cripta en la trayectoria del arquitecto ilustrado Agustín Sanz, pues no solo le sirvió como aval de su valía e idoneidad para ser nombrado académico de mérito en arquitectura por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, un nombramiento que marcó el inicio de su etapa de esplendor

²⁷ Las cúpulas de tipo panteónico, que derivaban del esquema estructural del Panteón de Roma, de ahí su nombre, tuvieron cierto arraigo en la arquitectura religiosa de la España de la Ilustración con la recuperación de las plantas centralizadas circulares y ovales. Solo dos años después de haber diseñado la cripta, en la primavera de 1777, el propio Agustín Sanz ultimó el diseño de una monumental cúpula panteónica de planta oval sin rebajar dentro de su proyecto definitivo para la Iglesia de Urrea de Gaén.

creativo (1775-1792), sino que supuso un importante hito artístico dentro de su carrera, pues en él prefiguró, a modo de ensayo, algunas de las más avanzadas y singulares características de su futura arquitectura religiosa, principalmente la querencia por las plantas centralizadas y por las formas geométricas puras, dos rasgos que se convertirían en una auténtica seña de identidad de su producción arquitectónica.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1775, mayo, 7

Madrid

Acta de la junta ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 7 de mayo de 1775. Recoge el nombramiento de Agustín Sanz como académico de mérito en arquitectura.

Archivo RABASF, sig. 3-83, Libro de actas de las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1770-1775, ff. 355 r.-364 v., espec. ff. 360 v.-361v.

/f. 355 r./

Junta ordinaria de 7 de mayo de 1775.

[Margen izquierdo: Señores. Excelentísimo Conde de Baños. Don Andrés Gómez de la Vega. Excelentísimo Señor Duque de Abrantes. Conde de Pernía.]

[Margen izquierdo: Don Ventura Rodríguez. Don Antonio González (Velázquez). Don Felipe de Castro. Don Andrés de la Calleja. Don Rovertto Michel. Don Manuel Álvarez. Don Francisco Gutiérrez. Don Mariano Maella. Don Juan Pedro Arnal. Don Tomás Francisco Prieto. Don Pablo Morales.]

[Margen izquierdo: Secretario. Don Ygnacio de Hermosilla (rúbrica)]

[...] /f. 360 v./ [...]

Di cuenta de un memorial (que me entregó el señor presidente) de don Agustín Sanz, vezino de Zaragoza. En él expresa que está nombrado por el ayuntamiento de aquella ciudad visor de sus obras públicas, y director de arquitectura por los profesores de la Junta Preparatoria, que ha 18 años está exerziendo esta profesión y ha executado por sus planes y diseños varios palacios, yglesias y casas. Presenta dibujos de su ynvención y ejecución, y suplica que en atención a ellos se le conzeda /f. 361 r./ el grado de académico de mérito. Acompaña a este memorial un papel a nombre del señor Duque de Híjar asegurando que le consta que el suplicante es hombre de mérito y digno de que se le atienda. Viéronse los citados diseños por

los dos profesores de arquitectura y declararon que tenían todo el mérito que se requiere para la pretensión de su autor, añadiendo don Ventura Rodríguez, que lo conoció en Zaragoza. En estos términos el señor presidente lo propuso para académico de mérito, y habiéndose hecho la votación como ordena el estatuto, de los quince vocales que entonces había, treze votaron a su favor y dos en contra. Por cuya pluralidad que- /f. 361 v. / dó creado y declarado Académico de Mérito de la Arquitectura. [...]

BIBLIOGRAFÍA

- Arbaiza Blanco-Soler, Silvia / Heras Casas, Carmen (2002): “Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (III)”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 94-95, Madrid, pp. 103-254.
- Ford Reese, Thomas (1976). *The architecture of Ventura Rodriguez*. Nueva York y Londres: Garland Publishing, Inc. Edition, 2 volúmenes.
- González Zymla, Herbert (2016). *El Monasterio de Piedra. Historia, arquitectura y arte (1195-1835)*. Madrid: Real Academia de la Historia e Institución “Fernando el Católico”.
- Martín González, Juan José (1981): “El panteón de El Escorial y la arquitectura barroca”. En: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47, Valladolid, pp. 265-284.
- Martínez Molina, Javier (2011): “La Iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, obra de Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz (1769-1780)”. En: *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 112-113, Madrid, pp. 115-151.
- Martínez Molina, Javier (2015a): “Agustín Sanz (1724-1801): el primer arquitecto moderno de Aragón”. En: *Aragón, turístico y monumental*, 378, Zaragoza, pp. 35-41.
- Martínez Molina, Javier (2015b): “Agustín Sanz y Francisco de Goya: el proyecto de reforma del Palacio de los Duques de Híjar en Zaragoza y la fallida decoración pictórica de su fachada (1773-1774)”. En: *Cuadernos Dieciochistas*, 16, Salamanca, pp. 259-289.
- Martínez Molina, Javier (2016): “La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)”. En: Buesa Conde, Domingo (com.): *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*. Zaragoza: Ibercaja Obra Social, pp. 314-355.
- Martínez Molina, Javier (2023). *Arquitectura religiosa de la época de la Ilustración en Aragón: estudio histórico-artístico de la arquitectura religiosa de Agustín Sanz Alós (1724-1801)* (tesis doctoral). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Moreno Ramírez de Arellano, Miguel Ángel (1991): “Claves para la fundación de un convento franciscano extramuros de la villa de Nalda”. En: *Berceo*, 120, Logroño, pp. 83-102.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso (1990): “La Planta Elíptica: de El Escorial al Clasicismo español”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2, Madrid, pp. 151-172.
- Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos (1985): “Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez”. En: *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 244-304.
- Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos (1986). *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local.
- Sanz Arauz, David / Abenza Ruiz, Beatriz / Garcés Esteban, Pablo (2007): “Mármoles históricos del Sepulcro de los Mendoza en el Convento de San Francisco de Guadalajara. Marquetería lapidaria española del siglo XVIII”. En: *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la*

- Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas y CEDEX, pp. 847-854.
- Serrano Martín, Eliseo (2007): "Agustín Sanz (1724-1801), arquitecto del Duque de Híjar". En: Casaus Ballester, María José (coord.): *Jornadas sobre el Señorío-Ducado de Híjar: siete siglos de historia nobiliaria española*. Andorra (Teruel): Ayuntamiento de Híjar y Centro de Estudios del Bajo Martín, pp. 293-319.
- Usón García, Ricardo (1990). *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*. Zaragoza: Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

EL PROYECTO DE MANUEL REGUERA GONZÁLEZ DE 1778 PARA LA CONCLUSIÓN DE LA FACHADA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO (ORDEN DE PREDICADORES) EN OVIEDO

MANUEL REGUERA GONZÁLEZ'S 1778 DESIGN PROJECT FOR COMPLETING THE FAÇADE OF THE CHURCH OF THE MONASTERY OF NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO (ORDER OF PREACHERS) IN OVIEDO

Javier González Santos
Universidad de Oviedo
jgonzalez@uniovi.es
ORCID: 0000-0002-3361-619X

Recibido: 04/09/2024. Aceptado: 11/10/2024

Cómo citar: González Santos, Javier: "El proyecto de Manuel Reguera González de 1778 para la conclusión de la fachada de la iglesia del convento de Nuestra Señora del Rosario (Orden de Predicadores) en Oviedo", *Academia. Boletín de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126 (2024): 103-125.

Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14283755>

Resumen: La localización de una fotografía del proyecto definitivo para el imafrente del templo del convento de los dominicos de Oviedo (1778), erigido parcialmente en 1768, permite conocer lo que el arquitecto Manuel Reguera González (1731-1798) concibió para este templo del siglo XVI. Las similitudes con el clasicismo de Juan de Herrera así como con el barroco romano corroboran el aprendizaje de Reguera con Ventura Rodríguez, en la órbita del academicismo ilustrado, no menos que el cosmopolitismo del cliente, el dominico asturiano Gabriel Bernaldo de Quirós, prior del convento.

Palabras clave: *Ventura Rodríguez Tizón; Juan de Herrera; fray Gabriel Bernaldo de Quirós (O. P.); Fermín Canella y Secades; Orden de Predicadores; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; arquitectura barroca romana; Manuel Reguera González; convento de Nuestra Señora del Rosario (Oviedo).*

Abstract: The unearthing of a photograph of the definitive design project for the façade of the church of the Dominican monastery of Oviedo (1778), partially raised in 1768, reveals the ideas of the architect Manuel Reguera González (1731-1798) for this sixteenth-century church. Similarities with the classicism of Juan de Herrera and the Baroque tradition of Rome bear out Reguera's apprenticeship with Ventura Rodríguez under the aegis of enlightened academicism, as well as the cosmopolitan outlook of the client and prior of the monastery, the Asturian monk Gabriel Bernaldo de Quirós.

Key words: *Ventura Rodríguez Tizón; Juan de Herrera; fray Gabriel Bernaldo de Quirós (O. P.); Fermín Canella y Secades; Order of Preachers (Dominican Order); Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Rome's Baroque architecture; Manuel Reguera González; convento de Nuestra Señora del Rosario (Oviedo).*

Una de las siluetas monumentales más genuinas de Oviedo es la fachada-atrio de la iglesia del convento dominico de Nuestra Señora del Rosario, erigida en 1768. La paternidad de este recinto es conocida de antiguo y está consignada a la producción del arquitecto asturiano Manuel Reguera González (Candás, 1731-Oviedo, 1798). Aunque el proyecto se quiso atribuir a Ventura Rodríguez (Ciempozuelos, 1717-Madrid, 1785)¹ o incluso a Pedro Antonio Menéndez (Candás, 1716-Oviedo, 1789)², los documentos aportados por Vidal de la Madrid son inequívocos³. El contrato de obra (mayo de 1767), publicado por él, refiere el motivo que dio pie al levantamiento de este porche:

...por quanto la Yg.^a deste conv.^o se alla sin pórtico, y tener grave nezesidad de él, para q.^e con más comodidad puedan hazerse las muchas prozesiones que al año salen de dba. Yg.^a al Claustro, sin mojarse las Ymágenes, y personas que por su devoción concurren, no solo a dhas. prozesiones, si tamvién diariam.“ a la Yglesia â Rezar el Rosario, Misa, y otros ejerzizios debotos.

Por ello, el prior y frailes determinaron “construir Pórtico, y enzima de él una torre para las campanas, a cuyo fin se hizo diseño, y planta”. Pero en aquel momento el convento solo emprendió “la fábrica del primer cuerpo, y Pórtico de la Yg.^a por aora, suspendiendo para en adelante hazer la torre”. La obra se sacó a subasta y el mejor postor fue Manuel Reguera González, “Mrõ. Arquitecto, en el arte de cantería y vez.^o de esta Ciud.^d” que, con el parecer favorable de la comunidad, “por estar inteligenziados de su avilidad, y correspondienz.^a”, se comprometió a hacerla por veinte mil reales, comenzarla aquel mismo mes de mayo y “darla fenezida y acabada, y en la forma dha. en todo el de Marzo del año que primero viene de mill setecientos sesenta y ocho”. El arquitecto presentó como avalista a su cuñado Francisco de Ordieres, carpintero y vecino de Oviedo⁴.

Amén de lo dicho y aunque no se hizo expresa en la escritura, otra circunstancia se hubo de tener presente a la hora de construir este pórtico: la endeblez del terreno e inestabilidad y solidez del templo. La iglesia de los dominicos está erigida en una zona inconsistente, cerca de una falla y sobre un terreno de margas y

¹ Madoz, 1849/1985: 327. Quadrado, 1855: 153. Miguel Vigil, 1887: 173. Canella, 1887: 233; 1918: 109-110, nota I. Rodríguez Bustelo, 1951: 23. Menéndez-Pidal, 1956: 92 y 93.

² “Con planos del [arquitecto don Pedro Menéndez, aprobados por el] célebre don Ventura Rodríguez y reformas del asturiano Reguera González comenzó en el siglo pasado –después de que la Diputación ayudó a la reforma de la sacristía– la obra del pórtico y torre para el templo dominicano, con columnas, arcos e impostas de órdenes dórico y jónico; pero no llegó a terminarse” (Canella, 2011: 464; entre corchetes y en cursiva, adición manuscrita del autor a su propio ejemplar).

³ Madrid, 1995: 122-130 y 357-360, documento n.º 6; anticipado en 1993.

⁴ *Escrip.^{ta} de remate de una obra q.^e haze el Rev.^{mo} Pad.^e Mro. Prior y Relig.^s de S.^{to} Dom.^o Año de 1767*. Oviedo, 10 de mayo de 1767. Archivo Histórico de Asturias, Oviedo (en adelante, AHA): ante Nicolás López Villaderrey, caja 7910, ff. 333-336v. Publicada por Madrid, 1995: 357-360, documento n.º 6.



Fig. 1. Manuel Reguera, pórtico de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario (convento de padres dominicos, Oviedo). Fotografía del autor (abril 2024).

arcillas del Paleógeno, con presencia de niveles freáticos a flor de superficie⁵. De hecho, en la plaza abierta frente al convento hubo una fuente-manantial, la popular Fontica, hasta que en 1915 el Ayuntamiento ordenó cegarla⁶. Dicha particularidad planteó problemas desde el principio. De hecho, en 1568 o a principios de 1569 se vino abajo el presbiterio y la capilla septentrional del transepto del templo conventual:

La capilla mayor despues de hecha por falta de los zimientos se cayó toda y entonces hizo la iglesia el sentimiento y las aberturas que agora tiene. Boluio azer la capilla de la suerte que agora esta el Reuerendo Padre P.^{do} [presentado] fray Gonzalo de la presentacion hijo del conv.^{to} de S.^t esteban de Salamanca acabose de azer el año de 1588,

anota el padre fray Álvaro de Rojas en el prólogo al *Libro becerro*, comenzado a formar en 1635.⁷ De este siniestro no se siguió pleito ni causa penal alguna, lo que indica que se trató de un acontecimiento imprevisto y no de incompetencia del constructor. La fábrica la había dirigido el trasmerano Juan de Cerecedo *el Viejo* (San Miguel de Aras, Santander, documentado desde 1544-Oviedo, 1568) y la reconstrucción corrió a cargo de Juan del Ribero (Rada, Santander, hacia 1540-Salamanca, 1600), activo en Asturias por aquellas fechas, quien la concluyó en 1588, como aclara el *Becerro*⁸.

Por ello, en el primer punto del pliego de *Condiciones para la fábrica y arreglo de el primer cuerpo, y elevación de la torre, y Pórtico de la Yglesia de nuestro P.^e S.^{to} Domingo de Oviedo* se señala “que se han de profundar los zim.^{tos} necesarios hasta encontrar terreno firme con el grueso correspondiente al q.^e denota la planta ejecutada para el arreglo de dicha obra...”.⁹ De este modo, la construcción de un cuerpo masivo con un atrio

⁵ La iglesia y el convento de Santo Domingo se localizan al sureste, extramuros de la ciudad, en su parte baja. El terreno lo forman depósitos antrópicos y materiales del Paleógeno, en un entorno próximo a una falla de orientación NO-SE que es la responsable de ese afloramiento. El agua subterránea procede de las arenas del Cretácico. En las inmediaciones del convento, aparte de la Fontica, se localizan las fuentes de Regla, San Roque, de la Pomarada, del Prado y Fumaxil (Gutiérrez Claverol / Torres Alonso, 1995: 78-79 y 88-93).

⁶ Esta plaza estaba delimitada al oeste por el Campillín, Prado o carretera de Santo Domingo (hoy, calle del Padre Suárez) por el norte y por el convento, al sur (Tolivar Faes, 1992: 128 y 602). Para la Fontica, véase el *Libro del becerro en qual se contiene toda la hacienda deste convento de S.^{to} Domingo de Oviedo*. Archivo Histórico Nacional, Madrid (en adelante, AHN): Clero, libro 9214, f. 3r (segunda foliación). También existe un relato costumbrista escrito por López-Dóriga, 1888/1889, y otro de A. E. B., 1930: 39-40.

⁷ «Fundación y bien hechores deste convento de nuestra Señora del Rosario desta çiudad de Ouiedo, año de 1635 se hizo y escribió esto», prólogo al *Libro del becerro*. AHN: Clero, libro 9214, f. 3v (el *Becerro* se continuó, con sucesivas anotaciones y escolios, hasta 1761). Citado por García Cuetos, 1996: 170, nota 465. También Sastre, 2002: 86-88.

⁸ AHN: Clero, libro 9214, f. 3v. También García Cuetos, 1996: 171, notas 468-470, y Sastre, 2002: 89-90.

⁹ AHA: caja 7910, f. 336r. Madrid, 1995: 359, documento n.º 6. La piedra del nuevo atrio, de característico color pardo-rojizo, se exige que sea de Granda de Anillo, una cantera en las inmediaciones de Oviedo y cercana al convento. Para las características de esta caliza cretácica, véase Gutiérrez Claverol / Luque Cabal / Pando González, 2012: 152-163.

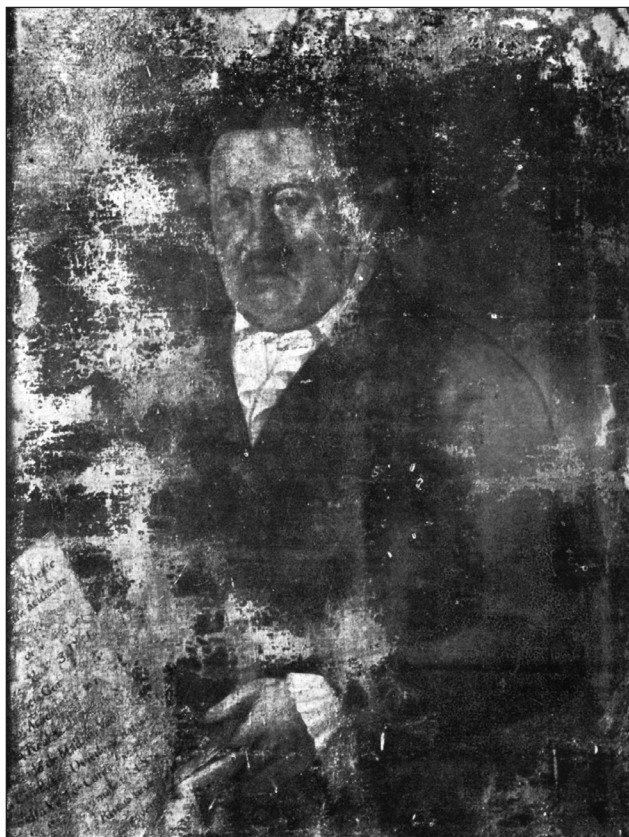


Fig. 2. Juan Nepomuceno Cónsul y Requejo (Oviedo, 1747-1807), aquí atribuido, *Retrato exvoto de Manuel Reguera González, 1793*; destinado al camarín del santuario del Santo Cristo de Candás. Fotografía del 17 de julio de 1950, publicada por Rodríguez Bustelo (1951: frontispicio y pp. 37-38). En paradero desconocido.

Leyenda, en quince renglones: «... [gra]vemente / [de] un accidente / ... / [que padeció / el 13 de Mayo] de 1793 D. / [Manuel] Reguera Gonzalez, [Arquitec-] / to, Academico de [mérito / de] la Real Academia de San / Fernando de Madrid, Vecino [de] / la Ciudad de Oviedo, y natural / de esta Villa de Candás, [se ofreció] / a la Sagrada ymagen del S[anto / Cristo con] este Retrato suyo / ... / ...».

abovedado, que se comporta como una nave de descarga del imafrente renacentista, permitió arriostrar todo el edificio, frenando así el empuje longitudinal (este-oeste) del buque de la nave, y estabilizar el templo, al que por el lado meridional arrima el convento¹⁰.

Pero la edificación de este pórtico-fachada en 1768 vino a enmascarar el frontispicio original, la única muestra monumental del estilo plateresco existente

¹⁰ Más recientemente, en 2002, hubo que asegurar la antepenúltima bóveda de la nave del templo por el desprendimiento de una dovela de uno de sus nervios rampantes. La deformación que presentaba, según el informe técnico, era antigua y afecta a casi todas las bóvedas de la iglesia en su flanco meridional (Consejería de Cultura del Principado de Asturias. Consejo del Patrimonio Cultural de Asturias: expediente 1537/01).



Fig. 3. *Plano de Oviedo*; reducción del levantado por Joaquín María Fernández y litografiado por Jacobo Abruñedo. Oviedo, Imprenta y Litografía de Brid, Regadera y Compañía, hacia 1853; pluma litográfica, 158 × 177,5 mm (mancha). Biblioteca del autor. Destacado en círculo rojo, al SE, localización del convento de Nuestra Señora del Rosario.

en Asturias. García Cuetos ya advirtió, y creo que agudamente, que el hastial quinientista acaso se concibió para nártex, como los de los conventos de Santo Tomás de Ávila, San Marcos de León o el de Santa Cruz la Real de Granada, pues “las ménsulas del arco localizadas en los ángulos del pórtico actual parecen estar concebidas para recoger otros arcos transversales”¹¹. En este sentido, la escritura de 1767 ya expresaba claramente la razón para erigir la nueva fachada, “...por quanto la Yg.^a deste conv.^{to} se alla sin pórtico, y tener grave nezesidad de él...”.

¹¹ García Cuetos, 1996: 52. Descripción de la estructura interna del pórtico y su enjarje con la fechada preexistente, en Madrid, 1993: 262; 1995: 126.



Fig. 4. Manuel Reguera, atrio de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario (convento de padres dominicos, Oviedo), 1768. Detalle de los arcos de descarga y del arco septentrional cegado. Fotografía del autor (abril 2024).



Fig. 5. Manuel Reguera, atrio de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario (convento de padres dominicos, Oviedo), 1768. Detalle de las bóvedas y arriostamiento de la fachada quinientista. Fotografía del autor (abril 2024).

LOS DISEÑOS Y LA COPIA DE 1778

El proyecto original al que se refiere el contrato de obra (“la planta y diseño” mencionados en el folio 334 recto) se encuentra en paradero desconocido, pero alcanzaron a verlo (si no el mismo, alguna copia suya) Ceán Bermúdez, Canella y Álvarez Amandi¹². A su vista, a finales del siglo XIX, este último hizo una completa y precisa descripción:

La fachada del templo de Santo Domingo agrada por sus proporciones; pues constituye el pórtico que había de servir de base a la empezada y no terminada obra de la torre que con planos del famoso D. Ventura Rodríguez y bajo la dirección de su discípulo el Maestro D. Manuel Reguera González, natural de Candás, había de levantarse para servir de digno frontispicio a tan hermoso templo. Dicho está que no se terminó la obra de la torre; pero indicios son de sus proporciones las grandes columnas que sostienen la cornisa superior sobre la que se ve elegante balaustrada de aspecto y gusto greco-romanos donde termina la parte construida. Sobre ella había de ir el cuerpo principal con tres proporcionadas ventanas; debiendo el segundo cuerpo ser ocupado por airosas torres¹³ y ventana central para el reloj: obra toda que presentaría armónico y agradable conjunto, según aparece de una copia del plano primitivo que se conserva en la Biblioteca del Seminario¹⁴.

De aquella “copia del plano primitivo”, acaso desaparecida con la destrucción del Seminario Conciliar de Oviedo (establecido en 1851, precisamente, en el antiguo convento de Santo Domingo) durante la Revolución de Octubre de 1934 (la jornada del lunes 8), afortunadamente se ha conservado una fotografía en el fondo documental de don Fermín Canella, depositado en la Biblioteca de Asturias¹⁵. La instantánea (de finales del siglo XIX y fotógrafo desconocido) reproduce una copia del diseño original de 1767 o, más bien, una nueva versión realizada por el propio arquitecto en 1778, quien la identificó, firmó y fechó aprovechando las tres cartelas que coronan los arcos del pórtico: «REGUERA | ME FECIT.»,

¹² Ceán Bermúdez (1829, tomo IV: 320), en su escueta referencia (“[Manuel Reguera fabricó...] un pórtico y torre de la iglesia de los padres dominicos con columnas, arcos é impostas de los órdenes dórico y jónico”), diferencia los diferentes cuerpos y tipos de órdenes que deberían integrar este frontispicio. .

¹³ Errata de imprenta; léase: “airosa torre”.

¹⁴ Álvarez Amandi, 1895: 117. Justo Álvarez Amandi (Oviedo, 1839-1919) fue catedrático y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo. Esta precisa descripción, sorprendentemente, no ha sido citada por ninguno de los estudiosos que en nuestro tiempo han tratado de Reguera y esta obra.

¹⁵ Oviedo, *fotografías* 3-39, Archivo Carlos Canella Muñiz. Depósito de la familia Tolivar Alas – Canella, Biblioteca de Asturias (Oviedo). Es una muestra en albúmina montada sobre un soporte de cartulina de 115,5 × 86 mm, con los bordes biselados y dorados. Al reverso, de puño y letra de don Fermín Canella, escrito a pluma con tinta oscura, se lee: “Proyecto de fachada del convento | de St.º Domingo de Oviedo de que | solo se construyó la primera parte | en el siglo XVIII”. Fermín Canella y Secades (Oviedo, 1849-1924) fue catedrático de Derecho Civil y rector de la Universidad de Oviedo; secretario y presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, académico y senador; significativa personalidad del asturianismo científico y político, y fecundo e incontrovertible publicista de temática asturiana.



Fig. 6. Manuel Reguera, *Proyecto para la fachada de la iglesia del convento de Santo Domingo en Oviedo*, 1778. Fotografía de principios del siglo XX; albúmina montada sobre un soporte de cartulina, 115,5 × 86 mm (Archivo Carlos Canella Muñiz. Depósito de la familia Tolivar Alas – Canella. Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala. Oviedo).

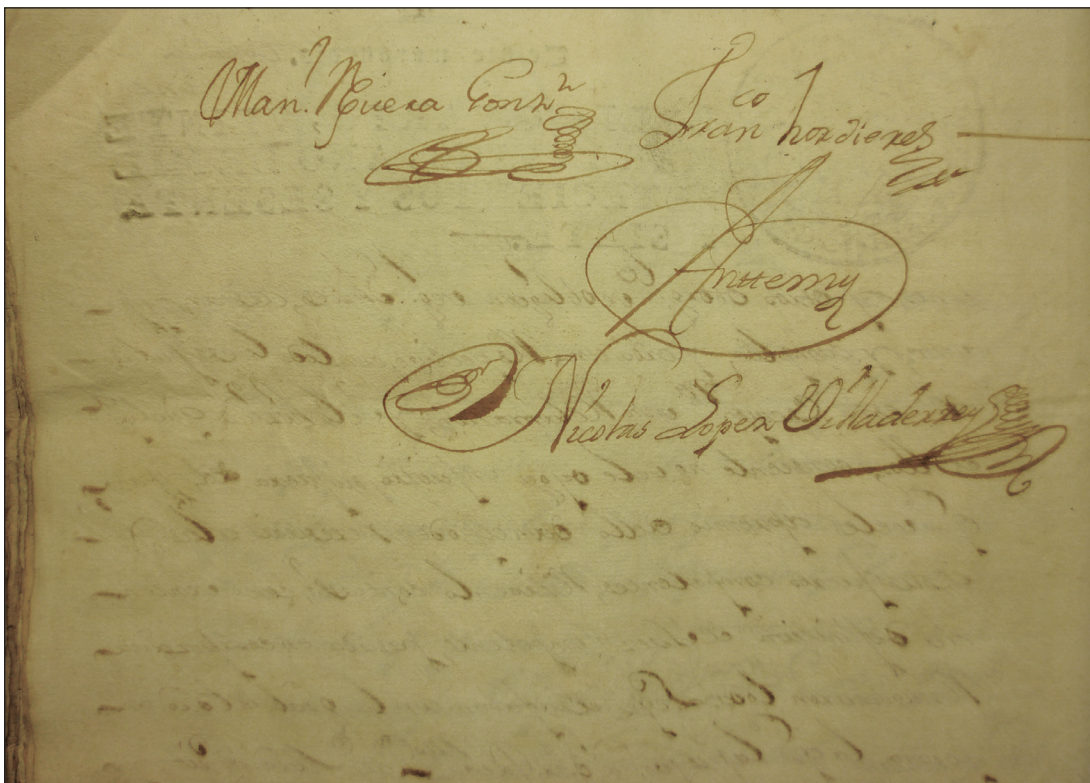


Fig. 7. Firma de Manuel Reguera al pie del contrato para construir el nuevo pórtico y fachada del templo de Nuestra Señora del Rosario (Oviedo, 1767. AHA). Fotografía del autor (enero 2024).

«TORRE Ð S.^{TO} | DOMINGO Ð | OVIEDO.» Y «AÑO DE | 1778». Por ella se aprecia que se trataba de un diseño a tinta y aguada sepia, del que, en cambio, se ignora la escala (acaso por el recorte que supuso el encuadre y montaje de la fotografía) y las dimensiones originales del soporte. La planta y posibles detalles de construcción tampoco se han conservado ni reproducido. Que el alzado de esta fotografía no es el diseño original de 1767 no solo lo corrobora la fecha (1778) sino que, como se expresa en la escritura de remate de aquel año, “a dho. Manuel Reguera le entregaron al tpo. del otorgam.^{to} desta escrip.^{ta} para el arreglo de dha. obra, la planta, y diseño que antes â reconozido, rubricada de mi esc.^{no}”¹⁶ y esta reproducción no muestra firma alguna.

El rótulo asignado a este dibujo (*Torre de Santo Domingo de Oviedo*) indica bien a las claras que se trata de una idea para rematar esta fachada inconclusa desde 1768. La fecha que ostenta la inscripción (“AÑO DE 1778”) podría indicar que el convento sopesaba entonces concluir el hastial de su templo. En fin, la ostensible rotulación epigráfica y la mención del autor dan pie a pensar que se trata de un diseño para

¹⁶ AHA: caja 7910, f. 334r.

ser grabado, a fin de incluir su estampa, por ejemplo, en el memorial que Reguera tramitó unos meses después para obtener el título de académico de mérito.¹⁷

Por lo demás, la hechura de este diseño hubo de coincidir con la visita que Ventura Rodríguez hizo a Asturias en los meses de junio y julio de 1778. El arquitecto vino comisionado por el Consejo de Castilla para reconocer el sitio y proyectar sobre el terreno un nuevo templo para el santuario de Covadonga, cuya iglesia rupestre había sido consumida por el fuego en la madrugada del 17 de octubre de 1777¹⁸. Reguera acompañó al director de arquitectura de la Academia todo el tiempo y es lógico que sometiera a su consideración alguno de sus trabajos y proyectos, como el frontispicio de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, erigido (solo en parte) diez años antes. Quizás sea esta la explicación de que muchos de los que se han referido a esta obra la hayan atribuido al ingenio de Ventura Rodríguez, mientras que a Manuel Reguera solo lo hicieron responsable de la realización material¹⁹.

Aparte de la preservación de una imagen del inacabado proyecto para el templo de Nuestra Señora del Rosario, a Canella también debemos la publicación de uno de los dos juegos de los diseños de Ventura Rodríguez para el templo de Covadonga (“sin disputa una de las mejores creaciones que nos ha dejado Ventura Rodríguez, de las más atrevidas y originales”)²⁰, perfeccionados y rubricados en Madrid el 27 de febrero de 1779²¹. Manuel Reguera, aparejador de aquella obra, se quedó con uno de ellos como seguro del impago de los doce mil reales que la Real Cámara le adeudaba por la dirección facultativa. De él pasaron a una de sus hijas, la menor, Teresa Reguera Ordieres, casada en 1796 con el médico Pedro Fernández Escudero²², y luego, a una hija de este matrimonio, desposada con don Matías Joaquín Cónsul, destacado individuo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Asturias. En 1843, la Academia de San Fernando, a instancias del director de Arquitectura y secretario de su comisión, el asturiano Juan Miguel de Inclán Valdés (Gijón, 1774-Madrid, 1852), intentó la compra de este capital documento

¹⁷ Desde julio de 1764, Reguera era maestro de obras aprobado por la Academia. La solicitud formal para ser creado académico de mérito la presentó el 7 de febrero de 1779. *Libro de Juntas Ordinarias*, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), sig. 3/84, f. 118r, y *Libro de académicos de mérito, 1753-1845*, Archivo RABASF, sig. 3/18, f. 64. Menéndez-Pidal, 1956: 91, nota 57. Madrid, 1993: 262, nota 6; 1995: 83-84 y 226-229.

¹⁸ Madrid, 1995: 219-222.

¹⁹ Madoz, 1849/1985: 327. Quadrado, 1855: 153. Miguel Vigil, 1887: 173. Canella, 1887: 233; 2011: 464; 1918: 109-110, nota I. Amandi, 1895: 117. Menéndez-Pidal, 1956: 92 y 93.

²⁰ Chueca, 1985: 24.

²¹ Según Madrid (1995: 222, nota 480; 2009: 210), el segundo juego fue depositado en el archivo la Secretaría de la Cámara de Castilla.

²² Datos de la familia de Manuel Reguera, en Madrid, 1995: 46-51. En abril de 1839, los dibujos estaban en poder del “señor Escudero” (A. J. S., 1841: 76, donde, por vez primera, se reproduce un croquis xilográfico de la mitad izquierda del alzado del templo proyectado por Ventura Rodríguez; artículo transcrito —pero sin el grabado— por Menéndez-Pidal, 1956: 98-99 y 106-110, nota 67).

gráfico, aunque sin resultado²³. En 1918, los dibujos eran propiedad de los hijos de Matías Cónsul, don José y doña Teresa Cónsul Escudero (viuda del ingeniero Jerónimo Ibrán), biznietos maternos de Manuel Reguera. Ellos fueron quienes los franquearon a don Fermín para su publicación²⁴. Los últimos historiadores que los vieron, manejaron y reprodujeron fueron Fernando Chueca Goitia y Carlos de Miguel en 1935, en Madrid, en casa del arquitecto y pintor Jerónimo Junquera Ibrán (La Felguera, Asturias, 1902-¿Madrid, 19**?), nieto de Teresa Cónsul Escudero²⁵. Desde entonces (Guerra Civil por medio), se encuentran en paradero desconocido, si no es que irremediabilmente perdidos²⁶.

Junto con otros proyectos, este dibujo definitivo de 1778 para la fachada del templo de los dominicos en Oviedo fue uno de los méritos presentados por Reguera para acreditar su valía y competencia ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando con vistas a la obtención del título de académico de mérito, prerrogativa que le fue conferida el 4 de junio de 1780²⁷. Así consta en el memorial que el interesado presentó al Consejo de Castilla el 3 de marzo de 1789 para defenderse de las acusaciones de incapacidad profesional, expresadas por Ramón de Miranda y Sierra, abad de la colegiata de Covadonga, en la prosecución de las obras del santuario concebido por Ventura Rodríguez y de las que Reguera era director²⁸. En su alegación, el arquitecto explicaba, entre otras cosas, que “los planos de la torre, y fachada del convento de Santo Domingo de Oviedo” fueron delineados por él y que también había dirigido los trabajos de construcción²⁹. Inequívoca declaración de autoría que este dibujo de 1778, conocido por su fotografía, acredita.

La localización de este excepcional documento gráfico (olvidado hace más de un siglo) permite conocer la idea de Reguera para cerrar el imafrente del templo quinientista de Nuestra Señora del Rosario, comprender el porqué de semejante estructura erigida en 1767-1768 y entender el canon masivo de cepas y semicolumnas del pórtico (mucho más acusado al faltarle el cuerpo principal y la torre y por los edificios que le fueron anexados modernamente). En fin, gracias a esta fotografía ya no “desconocemos cuál sería el aspecto final del diseño” de la fachada de esta iglesia, como se lamentaba Vidal de la Madrid³⁰.

²³ Chueca, 1943: 69, nota, y 72-73, nota. *Juntas de la Comisión de Arquitectura* del 14 de marzo y 23 de junio de 1843. Archivo RABASE, sig. 3-143, ff. 72v y 80v-81r. Menéndez-Pidal (1956: 90, nota 53) reprodujo la literalidad del primer acuerdo, ignorando el segundo.

²⁴ Canella, 1918: 110, nota, y 131.

²⁵ Para este personaje, Suárez, 1955, tomo IV: 628-629.

²⁶ Chueca, 1943: 62-63. Menéndez-Pidal, 1956: 80. Aclaremos la génesis de propietarios de los dibujos, algo confusa en Chueca y en los que le siguieron.

²⁷ Véase la nota 17.

²⁸ Madrid, 1993: 262, nota 6; 1995: 210-278, especialmente, 241 y siguientes, y 371-374, documento n.º 9.

²⁹ *Representación de Manuel Reguera González al rey para defenderse de las acusaciones vertidas contra él por Ramón Miranda Sierra, abad de Covadonga. Año 1789* (AHN: Consejos, leg. 16027, expediente núm. 5, ff. 17-20. Publicada por Madrid, 1995: 126, nota 218, y 372, documento n.º 9).

³⁰ Madrid, 1993: 262; 1995: 127.



Fig. 8. Fachada-pórtico de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario (convento de padres dominicos, Oviedo), hacia 1960. Foto Publicidad Alarde (Oviedo); negativo sobre cristal, 100 × 150 mm (Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies, Gijón/Xixón).

INNOVACIONES EN EL ESTILO

Por Vidal de la Madrid, autor del estudio más completo de Manuel Reguera, sabemos que el pórtico del convento de Nuestra Señora del Rosario se inició en mayo de 1767 y que estaba concluido para el mes de marzo de 1768³¹. Encomia la originalidad del proyecto y la sintonía con las ideas acerca de la renovación de la arquitectura nacional que por entonces propugnaba la Academia de Bellas Artes, siendo director general el arquitecto Ventura Rodríguez (1766-1768)³². Pero no sería menor la determinación y designio de la orden de predicadores, promotora de la empresa y principal interesada. Los dominicos, vanguardia intelectual de la Iglesia en la Época Moderna junto con los jesuitas (expulsados de los reinos de España, precisamente, en febrero de 1767), por lo que este edificio representa, también apostaron por una versión genuina y castiza del clasicismo arquitectónico, diferente del modo impuesto por los tratadistas del Renacimiento italiano (Sebastiano Serlio, Giacomo Vignola o Andrea Palladio) y que tuvo en El Escorial y en la inconclusa catedral de Valladolid, el *non plus ultra* de la arquitectura española, y en Juan de

³¹ Madrid, 1995; 2012: 25-47.

³² Madrid, 1993: 263; 1995: 127-130.

Herrera (Roiz, Santander, 1530-Madrid, 1597), su imperecedero artífice, el legítimo patrón del clasicismo patrio³³.

En la elección de Reguera y su diseño, también tendría que ver la opinión del prior, el padre fray Gabriel Bernaldo de Quirós (fallecido en Oviedo en 1790). Asturiano e hijo del convento ovetense, debió de profesar hacia 1734, siendo tres veces su prelado (1755, 1763 y 1767), así como de los conventos de Orense, Pontevedra, Piedrahíta, Logroño y el de la Pasión en Madrid. Definidor general en el capítulo de Toro (mayo de 1764), asimismo fue catedrático de artes (lógica, física y metafísica) en la Universidad de Oviedo y su vicerrector en 1776³⁴. Poco antes, y a la voluntad del prior fray Agustín García Rojo (muerto en 1761), profeso en el de San Pablo de Valladolid, debió este convento la construcción del monumental retablo de su capilla mayor, un trabajo realizado en 1758-1761 por el escultor y arquitecto local José Bernardo de la Meana (Oviedo, 1715-1790) que con esta máquina adoptó los fastos del barroco romano (los de Bernini y el padre Pozzo) abriendo, de paso, el camino para lograr su titulación académica en 1766³⁵. Se hizo «de limosnas» y costó sesenta mil reales³⁶.

LA FACHADA-ATRIO DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

El diseño de la fachada de 1778 difiere un poco de lo construido, pues la idea de Manuel Reguera era disponer un entablamento corrido (como los de Herrera en la fachada del templo del Escorial y en el previsto para el pórtico occidental de la catedral de Valladolid) que abarcara los tres tramos arqueados, sin retranquear el central (como hoy subsiste), en la diferente distribución de los triglifos del entablamento (con cinco gotas en lo proyectado, como en la fachada de la catedral de Valladolid, frente a los seis canónicos en lo erigido, como en El Escorial), en función de los tramos de los intercolumnios del atrio, y disponer en el ático de un

³³ “Pensaba el célebre Juan de Herrera desterrar de España para siempre la barbarie, y soberbia ostentación (que tal consideraba este artífice la arquitectura gótica) de los antiguos edificios, y fixar para siempre lo regio, y arreglado de la Greco-Romana, poniendo en práctica este pensamiento en muchas obras que hizo, y dirigió; pero señaladamente en la Iglesia de Valladolid se dexa conocer mejor ser esta su gran idea”. (Ponz, 1783, tomo XI: 38-42; 1773, tomo II: cartas ii y iii; 1947: 147-164 y 955-959). La actualidad de Herrera en el ámbito intelectual y académico del momento también la advirtió Madrid, 1993: 263; 1995: 128-130.

³⁴ Lo poco que sabemos de este fraile consta en el *Libro del becerro* (AHN: Clero, libro 9214, f. 15v), en Taboada, 1789/2002: 558, 559, 562, 564 y 565, Canella, 1904: 680, y Sastre, 2002: 129.

³⁵ La obtuvo el 5 de agosto de 1766, tras ser examinado por el director general, Ventura Rodríguez (Juntas ordinarias de 20 de julio y 7 de septiembre de 1766, en *Actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes, 1757-1769*. Archivo RABASF: sig. 3-82, ff. 352v-353r y 386v-387r). Madrid, 1993: 261, nota 2; 1995: 124. Sastre, 2002: 91-93 y 166. García Menéndez, 2010: 52, nota 22.

³⁶ *Libro del becerro*. AHN: Clero, libro 9214, f. 15v.



Fig. 9. Detalle del remate de las semicolumnas, entablamento, cornisa y balaustrada de la fachada-atrio de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Fotografía del autor (abril 2024).

antepecho más elegante, diáfano, de aspecto palaciego e inspiración romana. No así en los equinos de los capiteles toscanos del pórtico, con tres flores de lis (una al frente y dos a los lados), hoy muy desfiguradas pero distinguibles en el alzado de 1778. Reciente es, en cambio, el cierre del acceso al atrio través de los arcos laterales y la instalación de rejas en los tres huecos, reformas desafortunadas acometidas hacia 1940.

Donde mejor se reconoce la impronta herreriana de este proyecto y fachada es en el pórtico y en la torre; no así, en el cuerpo de en medio. Aquélla, con un único piso (el de campanas), con arcos abiertos a los cuatro vientos y cerrados con antepechos, presenta sencillas pilastras (casi lesenas) en las esquinas, machones con el genuino cajeo de los muros y el ático coronado con balaustrada; una simple media naranja sirve de remate, con un ápice que no vemos completo por el recorte de la fotografía, pero que no sería muy diferente de las acróteras-perinolas de los frontones del segundo piso, aunque podría contar con una bola, cruz y, acaso, una veleta de forja. Hasta en la esfera del reloj del zócalo encontramos la huella de Herrera. Solo la extemporánea ménsula-cartón sobre la clave de los arcos del cuerpo de campanas delata la bisoñez del converso. El modelo lo tuvo Reguera en las torres de la basílica del Escorial y en la de la catedral de Valladolid (la del sudoeste, aquella que se vino

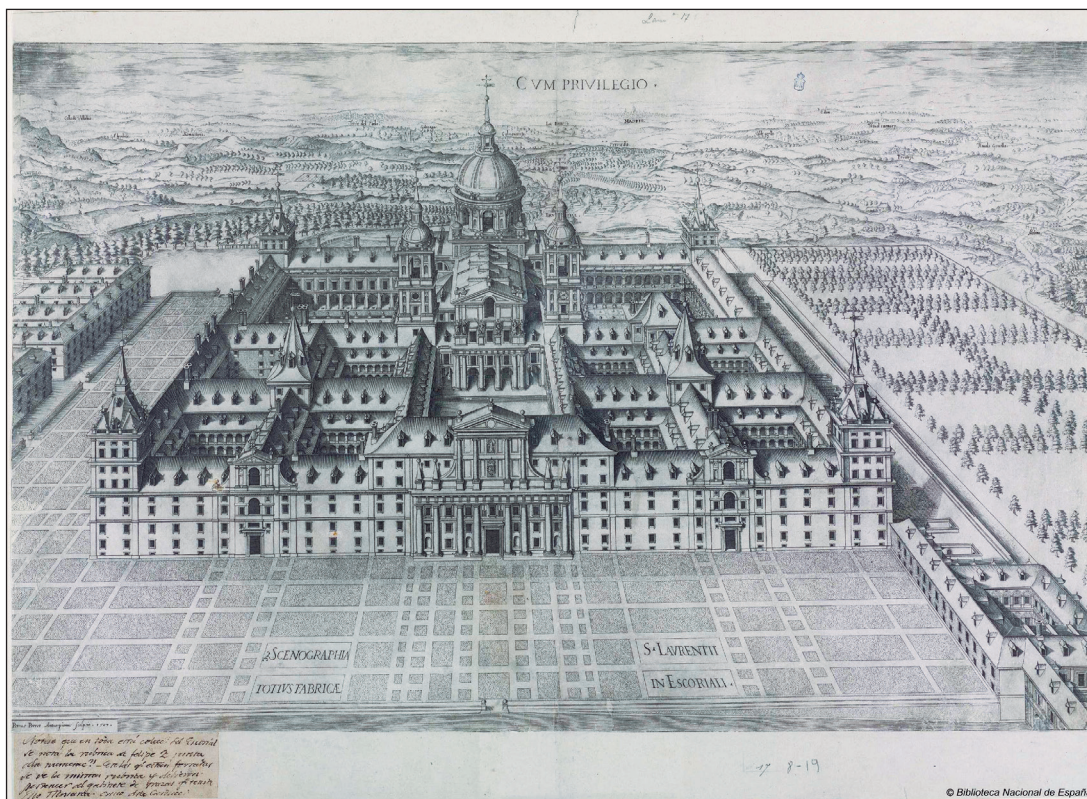


Fig. 10. Pedro Perret, *Escenografía de San Lorenzo del Escorial*, 1587; talla dulce, 484 × 614 mm. Biblioteca Nacional de España (INVENT/28857).

abajo en 1841 y cuya estabilidad, previamente, había sido informada por Ventura Rodríguez en 1761)³⁷, en su tercer cuerpo, pues el cuarto, el de campanas, era un ochavo con su cúpula y linterna con aguja. Si no fue de manera directa, durante su viaje y estancia en Madrid en la primavera y verano de 1764, el arquitecto asturiano pudo aprender estos arquetipos a la vista de las estampas abiertas por Pedro Perret (Amberes, h. 1555-Madrid, h. 1625) para ilustrar el *Svmario y breve declaración de los diseño y estampas de la Fábrica de san Lorenzo el Real del Escorial* (Madrid: viuda de Alonso Gómez, 1589) o de sus frecuentes copias³⁸.

El pórtico de Santo Domingo, sobre que a primera vista evoque un arco de triunfo antiguo, un frontispicio tetrástilo (en línea con el apego de su maestro Ventura Rodríguez por este motivo)³⁹, pero con un arco abierto en el acceso septentrional (hoy, cegado por la aneja casa rectoral. Fig. 4), debe su traza a la actual portada del imafrente de la catedral de Valladolid, por el retranqueo del tramo central y el masivo y robusto empleo de columnas toscanas de orden gigante, una plástica y dinámica perturbación de la idea concebida por Herrera para aquel portal

³⁷ Chueca, 1947: 56-57 y lám. xvi.

³⁸ Cervera Vera, 1998 (para las copias de las estampas: 82-90).

³⁹ Chueca, 1985: 25.

sobresaliente de la línea de fachada, provocada por las sucesivas intervenciones barrocas que culminaron con la conclusión de la fachada por Alberto Churriguera (1676-1750) en 1729-1733⁴⁰. Y es que no hay que olvidar que durante la estancia formativa de Reguera en Madrid en 1764, su mentor Ventura Rodríguez acababa de regresar de Valladolid, donde había pasado algunas temporadas (desde junio de 1759, septiembre de 1760, con motivo del destierro, y hasta junio de 1763), ocupado en varias obras, pero sobre todo, en el estudio y viabilidad de proseguir las de su catedral, actividad que concluyó con un razonado *Informe* redactado en 1768 que dio sentido en él al reconocimiento de Juan de Herrera como el bienhechor de la arquitectura patria, aquel que fue capaz de “fixar en nuestra España la Romana Arquitectura”⁴¹. Que a Ventura Rodríguez por entonces le interesaban la producción y la personalidad de Herrera lo atestigua Antonio Ponz en la nota a la carta segunda del segundo tomo del *Viage de España*: “D. Ventura Rodríguez, Maestro mayor de Arquitectura de la Villa de Madrid... hallándose en Valladolid algunos años há, tuvo la oportunidad de conseguir una copia del Testamento de Juan de Herrera, en donde consta lo que se ha referido”⁴². Es así, por tanto, que Sambricio interprete este periodo vallisoletano como el de la epifanía en Ventura Rodríguez de un nuevo sentido, crítico e histórico, en su concepción de la arquitectura⁴³. En fin, en 1778, año en que Reguera fechó este dibujo, Ventura Rodríguez ya había adecuado su estilo con el predicado por la Academia.

Pero para estudiar y comprender este clasicismo severo e hispano, Reguera no tuvo que ir lejos: tenía a la vista un excelente ejemplo en Oviedo, en la portada de San Matías, la iglesia de la Compañía de Jesús. El colegio fue trazado por el hermano Juan de Tolosa en 1584 (muerto en Oviedo en 1598) y erigido por el trasmerano Sancho Martínez de la Tijera. Las obras del templo, cuya construcción se demoró sesenta y seis años, dieron comienzo en 1615/1616 y en ellas intervinieron Juan de Nates Albear (h. 1547-antes de octubre de 1619) y

⁴⁰ Chueca, 1947: 46-50 y 119-130; asimismo, Madrid, 1993: 263. Para Alberto Churriguera y la conclusión del hastial occidental de la catedral, Chueca, 1947: 52-55, láms. x-xii y xvii. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1971: 39-40.

⁴¹ Ceán Bermúdez (1829, tomo II: 320-323, documento núm. xxii-7) hizo la reseña artística de la catedral de Valladolid a la vista de dicho *Informe*: los dos primeros párrafos son una precisa descripción del imafrente y de la torre de poniente, desplomada en 1841; la reeditó Chueca (1947: 215-217; y zunchado de la torre de la catedral en 1761, Chueca, 1947: 56-58, lám. xvi), y el *Informe*, un impreso de diez páginas sin pie de imprenta, el Colegio de Arquitectos de Valladolid (Rodríguez, 1768/1987. Lo relaciona y explica Sambricio, 1987; citado por Madrid, 1993: 263; 1995: 128-130).

⁴² Ponz, 1773, tomo II, carta II: 28; 1947: 153, nota.

⁴³ Sambricio, 1987. Sin embargo, Chueca (1985: 19) advierte que Ventura Rodríguez no tuvo afinidad alguna con Herrera. Reese, por el contrario, opina que después de 1775 militaba en el neoclasicismo y considera el proyecto de Covadonga (1779) como un testimonio de romanticismo temprano (Reese, 1977: 31, 48 y 55). Confiérase esta opinión con la de Chueca (1942; 1985: 12, 19, 23-25), que encuadra la producción tardía del arquitecto madrileño en la órbita berniniana, reconociendo que no hubo dos trayectorias en la carrera de Ventura Rodríguez, caracterizando su personalidad de permeable y porosa, lo que le permitió, de manera inconsciente (o consciente), armonizar con los dictados de cada momento (Chueca, 1985: 8, 12-13, 24 y 27).



Fig. 11. Juan de Nates y Juan de Ocejo, portada de la iglesia de San Matías (S. I.), hacia 1616 (hoy, templo parroquial de San Isidoro el Real, Oviedo). Fotografía del autor (febrero 2024).

su oficial Juan de Ocejo, en una primera fase clasicista de filiación vallisoletana fácilmente identificable en la mencionada portada y que llega a la altura del arranque del entablamento. Interrumpidos los trabajos un par de décadas, fueron reanudados en 1667/1670, ya en un estilo barroco de adscripción regional, por el maestro de cantería Francisco Menéndez Camina *el Viejo* (Avilés, h. 1629-h. 1694). Finalmente, el templo fue consagrado en 1681⁴⁴. La portada de San Matías (desde 1770, templo parroquial de San Isidoro el Real) no deja de ser una variación (mudando el orden toscano por el compuesto) de la del imafrente de la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid (1604), obra asimismo de Juan de Nates.

MANUEL REGUERA Y EL BARROCO ACADÉMICO ROMANO

Dicho lo anterior, la idea concebida por Reguera para el frontispicio de la iglesia del Rosario es más rica y compleja de lo que llegó a poner por obra, y en ella descubrimos detalles que, ahora sí, remiten a la escuela barroca romana⁴⁵. Lo observamos en el segundo cuerpo, un frente de apariencia palaciega, con puertas-ventanas, ándito con antepechos, balaustres y pedestales que, en realidad, cobija un corredor diáfano para dar luz al ventanal del coro alto de la iglesia y servir de comunicación entre éste y el convento, pero que también es un trasunto de las modernas *loggie delle benedizioni* de las basílicas pontificias. El derrame del tímpano semicircular del hueco central del primer cuerpo, con cuya traza radial abierta en abanico se pretende un efecto ilusionista mediante una acusada perspectiva, ya fue empleado por Carlo Maderno (1556-1629) en la ventana del piso principal de la fachada de la iglesia de Santa Susana (1603)⁴⁶. Asimismo, los capiteles jónicos enguirnaldados de este piso recuerdan, por ejemplo, los empleados por Bernini en el semi-tholos de la fachada de San Andrés del Quirinal⁴⁷.

Estas hechuras de raigambre *seicentista* romana se descubren en otros trabajos de Reguera: así, la guarnición de orejas acodadas de las puertas-ventanas del piso principal de la fachada meridional (sobre el jardín) del palacio de Velarde (1765-1770) en Oviedo,⁴⁸ semejan los resaltes en estuco del hueco de la escalera abierto en la fachada del convento de San Carlino alle Quattro Fontane (1662-1664), trabajo señero de Francesco Borromini (1599-1667). Todos estos edificios dispusieron de

⁴⁴ Pastor Criado, 1988: 164-166. García Sánchez, 1991: 71 y siguientes, y 80 y siguientes; 1992: 36-39, apéndices IV y V. Madrid, 2018: 98-113.

⁴⁵ Asumimos la proposición enunciada por Chueca (1942; 1985: 8, 9, 12-13, 24) acerca del estilo barroco académico romano cultivado por Ventura Rodríguez y que aprendió trabajando para Filippo Juvara y Giovanni Battista Sacchetti. Ahora, también Rodríguez Ruiz y otros, 2017.

⁴⁶ Existe una estampa de esta fachada que Reguera pudo conocer, pues no estuvo en Roma: *Facies externa templi Sanctae Susanae in monti Qvirinali*, del álbum *Insignivm Romae Templorum prospectvs exteriores interioresqve*, 1684: lám. 64 (aguafuerte y talla dulce, 390 × 247 mm).

⁴⁷ *Insignivm Romae Templorum prospectvs exteriores interioresqve*, 1684: lám. 23.

⁴⁸ Para este palacio (sede desde 1980 del Museo de Bellas Artes de Asturias), véase Madrid, 2012.



Fig. 12. Manuel Reguera, fachada meridional (sobre el jardín) del palacio de Velarde (hoy, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo), 1765-1770. Fotografía del autor (junio 2024).

un repertorio de estampas que Reguera pudo manejar en algún momento, de manera especial durante su estancia formativa en Madrid en la primavera-verano de 1764 en el estudio de Ventura Rodríguez o frecuentando la Academia⁴⁹.

Pero hay más: el modelo de fachada-pórtico con nártex adoptado para la iglesia del convento de los dominicos de Oviedo, aparte de remediar aquella exigencia litúrgica y funcional expuesta en la escritura de remate (1767) y de atajar el problema de estabilidad del edificio, también remonta no solo al atrio de la basílica del Escorial

⁴⁹ Al respecto de los modelos borrominianos, Reguera pudo conocerlos examinando el álbum del arquitecto y grabador romano Alessandro Specchi (1668-1729), *Stvdio d'Architettura Civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre, ecc... Parte Prima* (Roma: Domenico de Rossi, MDCCII [1702], fol. marquilla), láms. 49, 50, 55, 69, 90, 98, 100, 104 o 140, por ejemplo. He manejado el ejemplar digitalizado por el Istituto Centrale para la Grafica. Ministero della Cultura, Italia. Este título de Specchi no figura en el catálogo de la biblioteca de la Academia de San Fernando formado por Juan Pascual Colomer a finales del siglo XVIII y publicado por Bédat (1967 y 1968). Al respecto de la importancia de este atlas, véase Rodríguez Ruiz, 2013.

(prototipo coherente con el estilo herreriano de este frontispicio), sino que conecta con un patrón habitual en la arquitectura del barroco romano, materializado por vez primera en la fachada de San Pedro del Vaticano (1607-1614) por el ya recordado Carlo Maderno, seguido de las de Santa María in Via Lata (1658-1660), ideada por Pietro da Cortona (1596-1669)⁵⁰ y, ya en el barroco dieciochista, en las de dos basílicas pontificias: San Juan de Letrán y Santa María Mayor, consagradas en 1736 y 1743 y debidas a los arquitectos Alessandro Galilei (Florencia, 1691-Roma, 1737) y Ferdinando Fuga (Florencia, 1699-Roma, 1782). La actualidad de este prototipo romano *settecentista* en la España contemporánea encuentra de nuevo en Ventura Rodríguez su consciente y empeñado sostenedor en el frustrado proyecto para la fachada principal de la catedral primada de Toledo (1773) y en la de la catedral de Pamplona (1783), su testamento artístico, materializado a lo largo de las dos últimas décadas del siglo por Santos Ángel de Ochandátegui⁵¹.

El talento de Manuel Reguera, bajo la atenta supervisión de su mentor Ventura Rodríguez, pero no menos la determinación del prior fray Gabriel Bernaldo de Quirós se conjugaron para reproducir en una pequeña y levítica ciudad de la remota periferia peninsular, un destello de aquella magnificencia de la corte romana⁵² pasado por el tamiz de la emblemática arquitectura áulica de los Austrias mayores. ¿No es esta, aunque humilde, otra manifestación del espíritu regeneracionista de la Ilustración española?

BIBLIOGRAFÍA

- A. E. B. (1930): “Un rincón del viejo Oviedo. La famosa y desaparecida Fontica”. En: *La Balesquida. Revista anual*, n.º 1, Oviedo, Sociedad Protectora de la Balesquida, pp. 39-40.
- A. J. S. (1841): “España pintoresca. Covadonga”. En: *Semanario Pintoresco Español*, segunda serie, tomo III, núm. 10, Madrid, (domingo) 7 de marzo de 1841, pp. 73-76.
- Álvarez Amandi, Justo (1895): “Monumentos religiosos de Oviedo”. En Bellmunt y Traver, Octavio / Canella y Secades, Fermín (eds.): *Asturias: su historia y monumentos. Bellezas y recuerdos, etc.*, tomo I. Gijón: Fototipia y Tipografía de O. Bellmunt, pp. 104-121.
- Bédat, Claude (1967 y 1968): “La biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793”. En: *Academia*, 25, Madrid, pp. 5-52, y *Academia*, 26, pp. 31-85.
- Blanco Mozo, Juan Luis (2000): “La restauración como problema: el arzobispo Francisco Antonio Lorenzana y Ventura Rodríguez ante las reformas de la catedral de Toledo (1774-1775)”. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XII, Madrid, pp. 111-130.
- Canella y Secades, Fermín (1887). *El libro de Oviedo. Guía de la ciudad y su concejo*. Oviedo: Imp. de Vicente Brid (pero 1888).
- Canella y Secades, Fermín (1904). *Historia de la Universidad de Oviedo y noticias de los establecimientos de enseñanza de su distrito (Asturias y León)*, 2.ª edición reformada y ampliada. Oviedo: Imp. de Flórez, Gusano y C.ª.

⁵⁰ Ambas fachadas figuran asimismo en *Insignivm Romae Templorum prospectvs exteriores interioresqve*, 1684: figs. 4, 7 y 51.

⁵¹ Acerca de ellas, Blanco Mozo, 2000: 118-120. Goñi Gaztambide, 1970.

⁵² Véase el papel jugado por los álbumes de *vedute* romanas en Rodríguez Ruiz, 2013.

- Canella y Secades, Fermín (1918). *De Covadonga (contribución al XII centenario)*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés.
- Canella y Secades, Fermín (2011). *El libro de Oviedo. Guía de la ciudad y su concejo*. En: *Obras completas, II. Oviedo*. Oviedo: Ediciones Krk, pp. 33-870.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1829): “Documentos” y “Apéndice” a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración, por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amírola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez, etc.*, tomos II y IV. Madrid: Imprenta Real.
- Cervera Vera, Luis (1998). *Las estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*. Madrid: Fundación Cultural COAM (1.ª ed., Madrid: Ed. Tecnos, 1954).
- Chueca Goitia, Fernando (1942): “Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. XV, núm. 52, Madrid, pp. 185-210 (reeditado en Fernández Alba, Antonio / Agulló y Cobo, Mercedes [dirs.]: *El arquitecto D. Ventura Rodríguez [1717-1785]*, Madrid: Museo Municipal. Ayuntamiento de Madrid, 1983, pp. 11-33).
- Chueca Goitia, Fernando (1943): “Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de Nuestra Señora de Covadonga”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. XVI, núm. 56, Madrid, pp. 61-87.
- Chueca Goitia, Fernando (1947). *La catedral de Valladolid: una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Chueca Goitia, Fernando (1985): “Introducción a Ventura Rodríguez”. En: *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1985)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 5-27.
- García Cuetos, M.ª Pilar (1996). *Arquitectura en Asturias, 1500-1580: la dinastía de los Cerecedo*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- García Menéndez, Bárbara (2010): “La estancia formativa del escultor, ensamblador y arquitecto asturiano José Bernardo de la Meana en Madrid (h. 1737-1743)”. En: *Liño*, 16, Oviedo, pp. 47-58.
- García Sánchez, Justo (1991). *Los jesuitas en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- García Sánchez, Justo (1992). *Los jesuitas en Asturias. Documentos*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.
- Goni Gaztambide, José (1970): “La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona”. En: *Príncipe de Viana*, año XXXI, núms. 118-119, Pamplona, pp. 5-64.
- Gutiérrez Claverol, Manuel / Torres Alonso, Miguel (1995). *Geología de Oviedo: descripción, recursos y aplicaciones*. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo.
- Gutiérrez Claverol, Manuel / Luque Cabal, Carlos / Pando González, Luis Alberto (2012). *Canteras históricas de Oviedo*. Oviedo: Hércules Astur de Ediciones.
- Insignivm Romae Templorum prospectvs exteriores interioresqve etc.* (1684). Roma: Giovanni Giacomo de Rossi, MDCLXXXIII.
- López-Dóriga, José María (1888/1889): “La Fontica”. En: diario *El Carbayón*, Oviedo, 21 de febrero de 1888 (reeditado en Prieto Pazos, Ramón / López Dóriga, José. *Siluetas ovetenses*. Oviedo: Imp. Asturiana. Agustín Laruelo, 1889, pp. 139-143).
- Madrid Álvarez, Vidal de la (1993): “El pórtico del convento de Santo Domingo de Oviedo. Una propuesta herreriana en el siglo XVIII”. En: Aramburu-Zabala, Miguel Ángel / Gómez Martínez, Javier (eds.). *Juan de Herrera y su influencia. Actas del simposio. Camargo, 14/17 julio 1992*. Santander: Fundación Obra Pía Juan de Herrera y Universidad de Cantabria, pp. 261-266.
- Madrid Álvarez, Vidal de la (1995). *La arquitectura de la Ilustración en Asturias: Manuel Reguera (1731-1798)*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Madrid Álvarez, Vidal de la (2009): “El arquitecto Ventura Rodríguez y Covadonga: la accidentada historia de un proyecto frustrado”. En: *Liño*, 15, Oviedo, pp. 199-220.
- Madrid Álvarez, Vidal de la (2012). *El Palacio de Velarde. La vanguardia ilustrada en Asturias*. Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, MMXII.

- Madrid Álvarez, Vidal de la (2018). *Los Menéndez Camina y la arquitectura barroca en Asturias*. Gijón: Ediciones Trea.
- Madoz, Pascual [ed.] (1849). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo XII. Madrid (ahora, Asturias). Valladolid: Ámbito, 1985).
- Menéndez-Pidal y Álvarez, Luis (1956). *La cueva de Covadonga, santuario de Nuestra Señora la Virgen María*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Miguel Vigil, Ciriaco (1887). *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la provincia*. Oviedo: Imprenta del Hospicio Provincial.
- Pastor Criado, María Isabel (1988). *Arquitectura purista en Asturias*. Oviedo: Principado de Asturias.
- Ponz, Antonio (1773/1947). *Viage de España. Tomo II (trata del Escorial)*. Madrid: D. Joachin Ibarra, MDCCCLXXXIII (reed. Madrid: M. Aguilar, 1947).
- Ponz, Antonio (1783/1947). *Viage de España. Tomo undécimo (trata de Castilla y León)*. Madrid: D. Joachin Ibarra, MDCCCLXXXIII (reed. Madrid: M. Aguilar, 1947).
- Quadrado, José María (1855). *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*. Madrid: Imprenta de Repullés (pero 1856).
- Reese, Thomas Ford (1977): "V. Rodríguez, Jovellanos y Covadonga: proto-romanticismo en la España del siglo XVIII". En: *Archivo Español de Arte*, tomo L, núm. 197, Madrid, pp. 31-58.
- Rodríguez, Ventura (1768/1987). *Informe que hizo el Arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez, en el año 1768, de la Santa Iglesia de Valladolid. Planos de las intervenciones de Ventura Rodríguez en la S. I. Catedral y en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1987.
- Rodríguez Bustelo, Enrique (1951). *Comentarios y notas sobre arquitectura y arquitectos del Renacimiento en Asturias. Discurso leído por el autor en el acto de su solemne recepción académica el día 28 de febrero de 1951*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Rodríguez G. de Ceballos (1971). *Los Churriquera*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del C. S. I. C.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2002): "En El Escorial «murió la arquitectura»". En: Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (coord.). *El monasterio del Escorial y la arquitectura. Actas del simposium*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 313-332.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (2013): "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El *Studio d'Architettura Civile* de Domenico de Rossi y su influencia en España". En: *Boletín de Arte*, 34, Málaga, pp. 247-296.
- Rodríguez Ruiz, Delfín (comisario) y otros (2017). *Ventura Rodríguez, arquitecto de la Ilustración*. Madrid: Comunidad de Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Sambricio, Carlos (1987): "Ventura Rodríguez en Valladolid: el informe de la catedral y la transformación radical de su pensamiento historicista". En: *Informe que hizo el arquitecto de S. M. D. Ventura Rodríguez en el año 1768 de la Santa Iglesia de Valladolid*. Valladolid: Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, pp. 17-22.
- Sastre Varas, Lázaro [O. P.] (2002): "Introducción". En: Taboada, p. fr. Juan (O. P.). *Historia del convento de Ntra. Sra. del Rosario de Oviedo*, «Monumenta Histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores, volumen XXIII». Salamanca: San Esteban. Real Instituto de Estudios Asturianos, pp. 9-181.
- Specchi, Alessandro (1702). *Stvdio d'Architettura Civile sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre, ecc... Parte Prima*. Roma: Domenico de Rossi, MDCCII.
- Suárez, Constantino (1955). *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico. G-K*, tomo IV. Edición de José María Martínez Cachero. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.
- Taboada, p. fr. Juan [O. P.] (1789/2002). *Historia del convento de Ntra. Sra. del Rosario de Oviedo*, «Monumenta Histórica Iberoamericana de la Orden de Predicadores, volumen XXIII». Salamanca: San Esteban. Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Tolivar Faes, José Ramón (1992). *Nombres y cosas de las calles de Oviedo*. Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo (3.ª ed.; 1.ª ed., Oviedo: Imprenta La Carpeta, 1958).

PENSIONADOS ESPAÑOLES EN ROMA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX EN LAS COLECCIONES DEL ISTITUTO CENTRALE PER LA GRAFICA

SPANISH ARTISTS ON STUDY GRANTS IN ROME IN THE FIRST HALF
OF THE 19TH CENTURY AS KEPT IN THE HOLDINGS OF ISTITUTO
CENTRALE PER LA GRAFICA

Maria Giulia Rinaldi
Università La Sapienza di Roma
mariagiulia.rinaldi@uniroma1.it
ORCID: 0009-0005-8515-8329

Recibido: 11/10/2024. Aceptado: 22/11/2024

Cómo citar: Rinaldi, Maria Giulia: "Pensionados españoles en Roma en la primera mitad del siglo XIX en las colecciones del Istituto Centrale per la Grafica", *Academia. Boletín de las Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 126 (2024): 127-158.

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

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14283850>

Resumen: Este artículo se centra en las actividades artísticas de los pensionados españoles en Roma durante la primera mitad del siglo XIX, con un énfasis particular en el grabador valenciano José Alcaide y en la producción del escultor Ponciano Ponzano, de sus colaboraciones e interrelaciones, así como de otros pensionados. Se analizan las contribuciones de estos artistas a través de la obra gráfica de Alcaide conservada en el Istituto Centrale per la Grafica (Roma), la cual ofrece datos esenciales para el análisis de la influencia cultural y artística de los pensionados españoles en este período histórico.

Palabras clave: José Alcaide, Ponciano Ponzano, Grabados, Escultura, Pensionados españoles, Roma, Primera mitad siglo XIX, Joaquín Villalba Guitarte, Julián Villalba García, *Ape italiana delle Belle Arti*.

Abstract: This article looks at the work of the artists sent to Rome on study grants in the first half of the nineteenth century, centring on the Valencia engraver José Alcaide and the output of Ponciano Ponzano, investigating their collaborations and interactions with each other and other subsidised artists abroad. The contributions of these artists are traced through Alcaide's graphic work kept in Rome's *Istituto Centrale per la Grafica*, which gives priceless insights into the cultural and artistic influence of Spanish artists abroad in this particular historical period.

Key words: José Alcaide, Ponciano Ponzano, Engravings, Sculpture, Spanish artists on study grants abroad, Rome, First half of the nineteenth century, Joaquín Villalba Guitarte, Julián Villalba García, *Ape italiana delle Belle Arti*.

En la primera mitad del siglo XIX, Roma seguía siendo un centro cultural de primordial importancia, que atraía a múltiples artistas extranjeros deseosos de conocer el rico patrimonio histórico y artístico de la Ciudad Eterna. Entre ellos, un número importante de artistas españoles encontraron en Roma un lugar ideal para desarrollar y consolidar su carrera¹. El principal sistema de pensiones al que podían optar los españoles estaba patrocinado por el rey, quien, a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ya concedía pensiones desde 1758 a los alumnos más prometedores que se formaban en dicha institución². El objetivo era perfeccionarlos en su disciplina, gracias a la formación a la que podían acceder en Roma a través del contacto directo con las obras de los grandes maestros italianos.

A Italia partieron estudiantes de todas las disciplinas: arquitectos, escultores, pintores, pero también grabadores, que, aún a falta de una Real Academia Española en Roma que los reuniera a todos³, gravitaron en torno a los círculos artísticos de la Academia de San Lucas, de la que fue presidente el escultor español Antonio Solá, entre 1837 a 1840⁴.

El Istituto Centrale per la Grafica de Roma conserva numerosas estampas y matrices atribuidas a pensionados españoles que hoy constituyen para nosotros un importante testimonio gráfico de sus obras, gracias a las cuales es posible rastrear sus trayectorias y las relaciones que mantuvieron en el contexto romano. La mayoría de los artistas españoles cuyas obras están representadas en las colecciones del Istituto eran pensionados de San Fernando, como Ponciano Ponzano y Gascón (1813-1877) o Sabino de Medina (1814-1888). Sin embargo otros artistas tuvieron la oportunidad de viajar a Roma, gracias a las pensiones otorgadas por aristócratas españoles, como es el caso del grabador José Alcaide (o Alcayde), conocido en Italia como “Giuseppe Alcaide”, pensionado del duque de Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva (1794-1835), o el pintor Valentín Carderera (1796-1880) que permaneció en Italia durante unos ocho años gracias a la protección del duque de Villahermosa, José Antonio Azlor (1785-1852).

¹ Quisiera expresar mi agradecimiento al Prof. José María Luzón y al Dr. Jorge Maier (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), así como a la Profa. Raffaella Morselli (Università La Sapienza) por sus orientaciones y consejos. También agradezco a Victoria Durá (Archivo-Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en adelante ABRABASF), María Carmen Zuriaga (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia), Chiara Rocciolo (Archivo del Vicariato di Roma) y al Istituto Centrale per la Grafica por facilitarme la consulta de las obras y la concesión de las imágenes.

² Las instrucciones de la RABASF para la regulación de las pensiones se pueden encontrar en: *Libros de actas de las sesiones particulares y de gobierno. (1757-1854). Sesiones particulares del año 1758* [ABRABASF, 3-121 (años 1757-1769) <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcns1j2> . Véase López de Meneses 1933: 253-300 y 1934: 29-68. Bedat 1989: 249; 252-254. Casado Alcalde 2011: 68.

³ La Real Academia de España en Roma no se fundó hasta 1873.

⁴ Azcue 2007: 20. Riera i Mora 2009: 25-188.

La presencia de todos ellos está documentada en Roma entre la segunda y tercera década del siglo XIX, donde tuvieron la oportunidad de colaborar en múltiples ocasiones por el hecho de moverse en los mismos círculos artísticos.

JOSÉ ALCAIDE: DATOS BIOGRÁFICOS Y FORMACIÓN

El Istituto Centrale per la Grafica conserva ocho estampas y cuatro matrices del grabador José Alcaide, que documentan las distintas fases de su carrera y las principales colaboraciones que tuvo en Roma, donde residió hasta su muerte.

La información biográfica relativa a José Alcaide es limitada; tradicionalmente la principal fuente de información sobre el artista es Ossorio y Bernard, quien relata que Alcaide, originario de Valencia, obtuvo una pensión del duque de Alba en Roma a partir de 1822 y que se formó bajo la dirección del grabador Domenico Marchetti⁵. No obstante, hoy sabemos por los registros de la Embajada ante la Santa Sede que Alcaide llegó a Roma procedente de Valencia en noviembre de 1818 cuando contaba 22 años⁶. Según Ossorio, José Alcaide murió en Roma alrededor de los años sesenta, a la edad de sesenta y cinco años; esta información sitúa el nacimiento del artista hacia 1795 y su muerte en 1860⁷. Sin embargo, en los registros de los “Estados de las Ánimas” (Stati delle Anime) de la parroquia de Sant’Andrea delle Fratte, correspondientes a 1845, se documenta la presencia en via della Vite, nº 71, segundo piso, de “Giuseppe Alcaide di Valensia” de cuarenta y seis años⁸. Otras fuentes documentan su actividad como grabador en ese mismo domicilio en diferentes años (1830, 1834, 1845), donde figura registrado como “grabador de figuras”⁹. Estos datos permitirían fijar su fecha de nacimiento entre 1796-1799. Además, si es correcto lo que afirma Ossorio sobre su edad en el momento de su muerte, Alcaide habría fallecido en Roma entre 1861-1864.

Los datos sobre la infancia y formación del grabador valenciano son igualmente escasos. José, hijo de Josef y María Francisca Guillem¹⁰, inició su formación en la Real Academia de San Carlos de Valencia, donde antes de 1817 estuvo matriculado en los cursos de “Láminas” impartidos por el conocido grabador y académico de mérito de la misma institución, Vicente Capilla¹¹. Su hermano, Mariano, también había asistido a las clases de dicha Academia, especializándose en el arte de la

⁵ Ossorio y Bernard 1884: 17. Casado Alcalde 2011: 73-77. García Sánchez 2011: 134-135.

⁶ Casado Alcalde 2011: 77, nota 33.

⁷ Ossorio y Bernard 1884: 17.

⁸ Archivio Storico del Vicariato di Roma, Parroquia de S. Andrea delle Fratte, Stati d’Anime, 1845, f. 92v.

⁹ Gori 2008: 323.

¹⁰ Valencia, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (en adelante ARABASC), Libro de matrículas 1812.

¹¹ Valencia, ARABASC, Libro de matrículas antes de 1817. Vicente Capilla fue un grabador valenciano formado en la Real Academia de San Carlos, de la que llegó a ser académico de mérito en 1798 y Teniente Director de sus estudios en los años 1812 y 1817. Véase Ossorio y Bernard 1868, I: 115.

pintura, donde estuvo entre los alumnos de la “Sala de Principios” en 1812 a la edad de catorce años¹².

Según la información recopilada Mariano, tras los primeros años de estudios en San Carlos, se trasladó a Madrid, ya que está documentado como alumno de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en los cursos 1819-1820 y 1822-1823¹³. En ambos casos, se matricula en la Sala del Natural o del desnudo, curso al que debió acceder al considerarse un artista de nivel avanzado. En la Sala del Natural, las lecciones implicaban el uso de modelos masculinos que representaban las tres edades del hombre: juventud, madurez y vejez¹⁴. No tenemos constancia que José cursará estudios en Madrid, ya que se trasladó directamente a Roma desde Valencia en 1818 y en 1822 le fue concedida la pensión por el duque de Alba, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, para no regresar nunca a su tierra natal¹⁵. Al cabo de un tiempo también se le unió su hermano Mariano, probablemente en 1822 o en 1823 tras concluir su curso en la Academia de San Fernando. Mariano pasó el resto de sus días en la Ciudad Eterna, donde todavía trabajaba en 1830 como paisajista y restaurador de pinturas en vía Borgognona n° 69¹⁶. Hemos podido averiguar la fecha de su muerte gracias a una carta escrita por Agustín Gimeno y Bartual a Valentín Carderera el 6 de enero de 1832¹⁷, en la que afirma que “Alcayde [Mariano] después de estar cuarenta días en Monte Porzio, pasó a mejor vida en dicho pueblo”, por lo que el pintor murió a la edad de treinta y tres años en Italia, a finales de 1831.

LA PENSIÓN DEL DUQUE DE ALBA Y LA PRIMERA FASE ROMANA

El duque de Berwick y Alba, a partir de 1822 tan sólo un año después de regresar de la larguísima estancia en el extranjero que le había llevado a viajar por Francia, Suiza, Austria, Inglaterra y, sobre todo, Italia, decidió promover un sistema de pensiones para artistas de diversas disciplinas (pintores, escultores, grabadores), destinadas a financiar sus viajes de formación a Roma¹⁸. Los documentos conservados en el Archivo de la Casa ducal de Alba confirman que en 1821 José Alcaide fue seleccionado entre los beneficiarios de la pensión como grabador, junto con el pintor valenciano Luis Cuevas, José María Zanetti y José Rubio de Villegas, pintor y grabador formado bajo la dirección de José Aparici y alumno de la Academia de San

¹² Valencia, ARABASC, Libro de matrículas 1812.

¹³ Navarrete 2008: 26, 29.

¹⁴ Navarrete 2008: 5.

¹⁵ Casado Alcalde 2011: 77, n. 33; 2011: 73-77. García Sánchez 2011: 134-135.

¹⁶ Keller 1830: 97. Casado Alcalde 2011: 76, n. 29. Navarrete 2008: 26, 29.

¹⁷ Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/23291/162.

¹⁸ Sobre el duque de Alba como mecenas y coleccionista de arte véase Cacciotti (ed.) 2011.

Fernando¹⁹. El encargo de actuar como intermediario con su banquero para el reparto de las pensiones, la supervisión del trabajo de los artistas y las comunicaciones directas con el propio duque fue encomendado al escultor neoclásico José Álvarez Cubero, que ya residía en Roma, donde permaneció hasta 1825 y que, con el paso de los años, se convirtió en uno de los escultores favoritos del duque²⁰. La intención de Carlos Miguel, al menos en un principio, era establecer una academia bajo la dirección de Álvarez Cubero, proyecto que, sin embargo, nunca se realizó²¹. Las pensiones proveían el pago de seis ducados mensuales a cada artista durante un período de tres años. Estos, a cambio, debían mostrar mensualmente el progreso de su trabajo y los avances en su disciplina²². La formación de los pensionados estaba encomendada a diferentes docentes, en función de su área de especialización.

En este sentido, numerosos datos sobre los estudios y formación de los pensionados españoles en Roma en los últimos años proceden del diario manuscrito²³ de un viajero español que reseña las experiencias que vivió durante su Grand Tour por Italia entre la segunda y tercera década del siglo XIX. En él se menciona a algunos españoles pensionados por Berwick, además de los de San Fernando. De hecho, su autor visitó los estudios de varios artistas en Roma, incluido el de Jean-Baptiste Wicar cerca de Santa María en Trastevere, donde constató la presencia de dos jóvenes españoles, Juan Enguídanos y José Alcaide, que en ese momento se estaban perfeccionando en el dibujo²⁴, mientras el pintor Luis Cuevas se estaba formando con Ingres²⁵.

Es necesario aclarar algunos aspectos respecto a la autoría del diario en cuestión.

Meliá (1910) atribuyó el texto a Joaquín de Villalba y Guitarte, basándose en la presencia de una carta con el encabezamiento “J. Villalba” en el manuscrito. Esta identificación requiere una reconsideración porque el médico y epidemiólogo aragonés, Joaquín de Villalba y Guitarte falleció en 1807²⁶, mientras que los hechos descritos en el diario comienzan en Milán, la tarde del 17 de septiembre de 1819²⁷.

¹⁹ Casado Alcalde 2011: 74. García Sánchez 2011:135. Carta de Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva al escultor Álvarez Cubero del 30 de octubre de 1821, Madrid, Archivo de Alba (ADA), Caja 196.

²⁰ Bonet Correa 2011: 174-179.

²¹ Sobre el proyecto del duque de Alba respecto a la creación de una academia privada de artistas en Roma véase García Sánchez 2011: 134-135.

²² *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba individuo del número de la Academia de la Historia y honorario de la Española celebrada el 25 de mayo de 1924*, Madrid, 1924: 69-70. García Sánchez 2012: 159-160.

²³ Se conserva en la Biblioteca Nacional de España con el título *Viaje por Italia*, Res/177. Disponible en Web: <http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000015453>.

²⁴ Paz y Meliá 1910: 98-99.

²⁵ Ossorio y Bernard 1884: 17. Paz y Meliá 1910: 99. Azcue 2011: 48; García Sánchez 2011: 135-137.

²⁶ Carreras Panchón, Antonio, “Joaquín de Villalba y Guitarte, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/15584/joaquin-dea-villalba-y-guitarte>).

²⁷ BNE, Res/177, f. I (4).

Además no hay datos en la biografía de Villalba padre que documenten viajes por Italia ni relaciones con círculos artísticos fuera de España²⁸.

También es importante señalar que el citado diario abarca más allá del período 1819-1820, señalado por Paz y Meliá, puesto que incluye anotaciones realizadas hasta 1840²⁹. Por lo tanto, lo más probable es que el texto lo escribiera su hijo Julián Villalba García, que fue subsecretario de estado, diputado en Cortes y llegó a ocupar interinamente la presidencia del Gobierno. Fue también encargado de negocios ante la Santa Sede y director del Palacio de España en Roma entre 1840 y 1843³⁰. Villalba García fue un reconocido promotor y mecenas de artistas, y mantuvo estrechos vínculos con la familia Madrazo; José de Madrazo, lo describió en una carta como “muy instruido y aficionado a las bellas artes”³¹ y fue retratado en 1842 por su hijo, Federico de Madrazo³² (fig. 1). Durante sus estancias en Italia, Julián tuvo oportunidad de conocer a pensionados españoles, como José Alcaide y Ponciano Ponzano, autores de varias obras comisionadas por el mismo Villalba.

Alcaide, tras iniciar su formación en dibujo con Wicar, que era uno de los pintores más importantes establecidos en Roma, pasó después al taller de Domenico Marchetti con quien se perfeccionó en el arte del grabado³³.

Su primera obra realizada en Italia es una estampa que representa a Rosalía de Ventimiglia y Moncada, esposa de Carlos Miguel Fitz-James Stuart, con quien contrajo matrimonio en Roma el 15 de febrero de 1817³⁴ (fig. 2). Probablemente, como muestra de agradecimiento hacia el duque por la pensión recién concedida, Alcaide optó por representar a la duquesa a través del busto esculpido por José Álvarez Cubero (fig. 3)³⁵, como indican las inscripciones, añadiendo además una dedicatoria personal³⁶. La técnica utilizada en esta obra demuestra aún poca soltura

²⁸ No obstante, hay que señalar que Paz y Meliá mezcla indiscriminadamente datos biográficos de padre e hijo.

²⁹ La hipótesis más probable es que incluye documentación perteneciente a diversos viajes realizados por Julián Villalba por Italia, que pueden datarse en distintas fechas que llegan hasta 1830-1840. En diciembre de 1839 Julián Villalba fue nombrado encargado de negocios en Roma con la misión de lograr el reconocimiento de Isabel II por la Santa Sede y restablecer relaciones diplomáticas. Murió en Roma unos años después, el 23 de noviembre de 1843.

³⁰ Para una actualización sobre la vida de Julián Villalba García véase Rincón 2002: 48. Gilarranz 2018: 246-248. Sampedro 2021: 245-270.

³¹ *Epistolario José de Madrazo* 1998: 389-390, carta n° 139.

³² Además del dibujo que aquí reproducimos se conserva un retrato al óleo en el Museo de Bellas Artes de A Coruña, inv. 277.

³³ Ossorio y Bernard 1884: 17.

³⁴ Azcue 2013: 273-274.

³⁵ El busto se conserva actualmente en el zaguán del palacio de Liria, Fundación Casa de Alba, inv. E-62. La estampa fue publicada por Barcia 1901: 714, n° 1917. Pardo Canalís 1951: 70, fig. 35. Casado Alcalde 2011: 76, fig. 5. García Sánchez 2011: 175.

³⁶ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116478. El grabado pertenece a la colección Corsini, un vasto núcleo de obras de la Biblioteca Corsiniana, donada en 1883 a la Accademia dei Lincei y desde 1895 en depósito permanentemente en el Gabinetto Nazionale delle Stampe, hoy Istituto Centrale per la Grafica.



Fig. 1. Federico de Madrazo, Retrato de Julián Villalba, 1842. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. D5387.

en la ejecución del claroscuro y un estilo que permanece anclado en las enseñanzas académicas, por lo que resulta significativamente distante de los trabajos que realizará posteriormente en Italia, donde mostrará una creciente inclinación hacia los grabados de línea.

Una obra ligeramente posterior es un retrato grabado por José Alcaide en 1824, que representa al Papa León XII. Aunque no se ha podido localizar la obra, se menciona en un breve anuncio publicado en el *Diario de Madrid* de 12 de febrero de 1824³⁷. En él se informa que el grabado, elaborado a partir de un dibujo del pintor Rafael Tegeo (1798-1856), fue realizado en Roma, donde estudiaron ambos artistas³⁸. En la producción de Alcaide es posible identificar otros grabados realizados a partir de dibujos de pensionados españoles que se encontraban en la misma ciudad en este período. Además del citado retrato de León XII, Alcaide realizó el de Pío VIII (fig. 4), a partir de un cuadro del pintor Inocencio Borghini,

³⁷ *Diario de Madrid*, 12 de febrero de 1824, p. 3.

³⁸ Sobre la estancia de Rafael Tegeo en Roma véase Capitelli 2019.

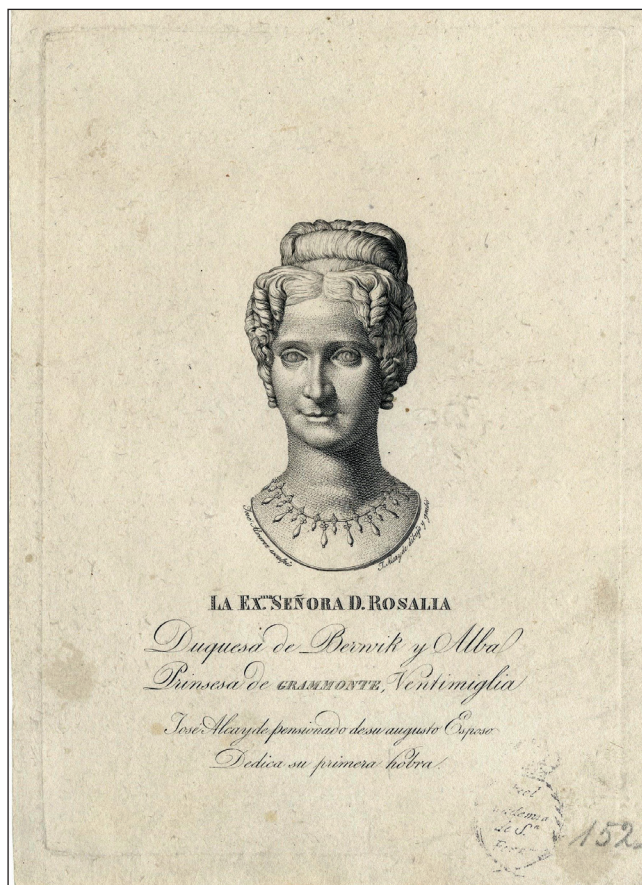


Fig. 2. José Alcaide (inc.) por obra de José Álvarez Cubero, *Retrato de Rosalía de Ventimiglia y Moncada*, 1822. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. GR-2566.

que también es el autor del dibujo para la estampa³⁹. La obra se fecha seguramente entre 1829 y 1830, durante el breve pontificado de Pío VIII. La presencia de Borghini en Roma también está documentada en el manuscrito de Villalba, que relata cómo desde 1819 estaban presentes en la ciudad “otros dos jóvenes, pensionados por el Gobierno con 6000 reales, Gimeno⁴⁰ y Borghini”⁴¹, ambos en Roma desde 1819⁴². El pintor Borghini permaneció en la urbe desde 1819 hasta 1832, año en el que regresó a Madrid para continuar su carrera al servicio del director del Real

³⁹ Como demuestra la inscripción en la parte inferior izquierda “Inocencio Borghini pintó y dibujó”. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116477.

⁴⁰ Vicente Jimeno y Carrá fue un pintor madrileño que se instaló en Roma a partir de 1819 gracias a una pensión concedida por Fernando VII. Permaneció en la ciudad papal hasta 1836. En 1837 solicitó el cargo de académico de mérito en San Fernando que le fue concedido en 1838. Navarrete, Esperanza, “Vicente Jimeno y Carrá”, en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/22922/vicente-jimeno-y-carra>).

⁴¹ Paz y Meliá 1910: 99.

⁴² Navarrete 1999: 283.



Fig. 3. José Álvarez Cubero, Busto de Rosalía de Ventimiglia y Moncada. Madrid, Fundación Casa de Alba, inv. E-62.

Museo de Pinturas. En reconocimiento a su trayectoria profesional fue nombrado académico de mérito de la Academia de San Fernando⁴³.

En 1825, gracias a una pensión extraordinaria concedida por Fernando VII⁴⁴, el pintor Agustín Gimeno (1789-1853)⁴⁵ se instaló en Roma, donde permaneció hasta su muerte en 1853. Con él también colaboró Alcaide, dejándonos otro grabado donde el pintor figura como inventor y dibujante (fig. 5). La obra, que

⁴³ Navarrete, Esperanza, “Inocencio Borghini Pectorelli”, en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/22931/inocencio-borghini-pectorelli>).

⁴⁴ Hasta 1831, por motivos económicos y políticos, no se convocaron concursos públicos para pensiones artísticas. Véase Navarrete 1999: 285-286.

⁴⁵ Agustín Gimeno y Bartual, también de origen valenciano, fue nombrado académico de mérito de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1825. Pensionado extraordinario por Fernando VII en Roma desde 1825, solicitó una prórroga al finalizar su pensión en 1837 que le fue concedida tras el envío de la *Entrada de los Reyes Católicos en la Alambra de Granada*. Alba Pagán, Esther, “Agustín Gimeno y Bartual”, en: Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/96505/agustin-gimeno-y-bartual>).

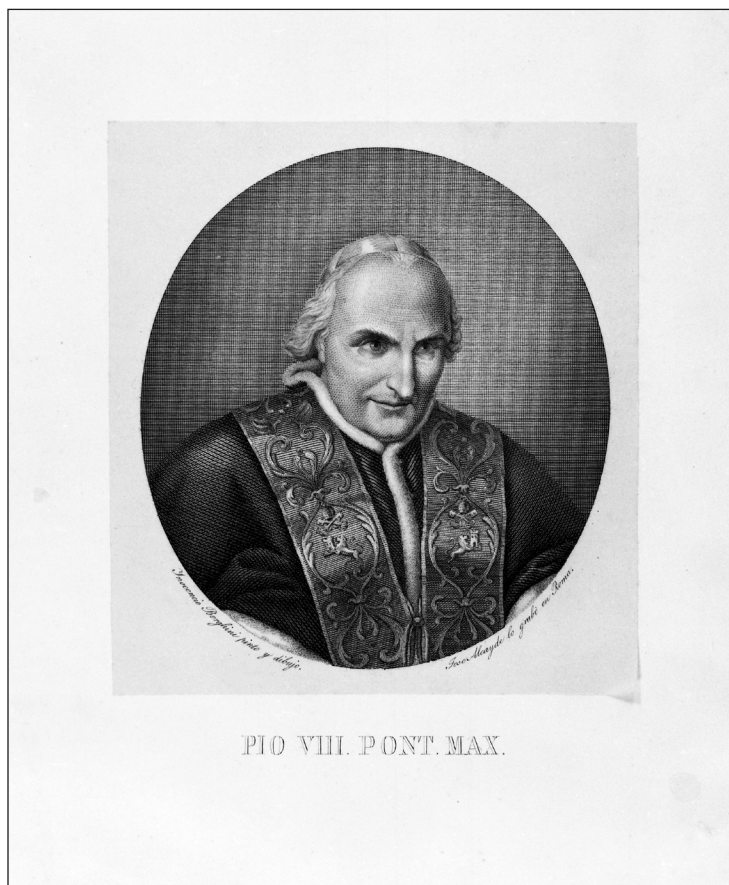


Fig. 4. José Alcaide, Retrato de Pio VIII, 1829-1830. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116477, de propiedad de la Accademia Nazionale dei Lincei.

probablemente reproduce un cuadro de Gimeno⁴⁶, representa a un santo franciscano arrodillado, acompañado de un ángel, mirando al cielo donde en el centro, sobre un trono de nubes, está la Virgen con el Niño, rodeados de querubines; debajo, otros dos angelitos sostienen una cadena, una cruz y un bastón, probablemente atributos del protagonista, mientras que en la parte inferior se ve un paisaje marítimo en el que se puede distinguir un faro y un volcán en el punto de fuga del fondo⁴⁷.

Gimeno, además de colaborar con José Alcaide en el grabado, probablemente también fue amigo de su hermano Mariano. Como hemos visto, la noticia de la muerte de Mariano Alcaide en Monte Porzio nos llega a través de una carta suya a Valentín Carderera redactada poco después del regreso de este último a España⁴⁸. Carderera también había pasado unos ocho años en Roma, a partir de 1823, gracias

⁴⁶ No identificado.

⁴⁷ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116476.

⁴⁸ Carta de Agustín Gimeno a Valentín Carderera del 6 de enero de 1832. Madrid, Biblioteca Nacional, MSS/23291/162.



Fig. 5. José Alcaide, Santo franciscano arrodillado delante de la Virgen y el niño. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC116476, de propiedad de la Accademia Nazionale dei Lincei.

a la protección de su mecenas, el duque de Villahermosa, José Antonio Azlor⁴⁹. Durante su estancia se relacionó con nobles y aristócratas, estableciendo vínculos con personalidades como Vincenzo y Clara Colonna, lo que le permitió ingresar en el panorama artístico local, donde trabó sólidas relaciones con pintores como Tommaso Minardi (1787-1871) y el aclamado grabador Bartolomeo Pinelli (1781-1835)⁵⁰. Es probable, por tanto, que Carderera también conociera a José Alcaide durante su estancia romana, que finalizó en 1831. Entre las obras donadas por Valentín Carderera a la Academia de San Fernando en 1879⁵¹, se encuentra de hecho un ejemplar del primer grabado realizado por José Alcaide en Roma, ya mencionado, que representa el busto de Rosalía de Ventimiglia⁵².

⁴⁹ Sobre la producción y los viajes artísticos de Valentín Carderera véase Lanzarote Guiral 2019.

⁵⁰ Sobre el diario manuscrito de Valentín Carderera, hoy conservado en el archivo de la familia Carderera, que revela valiosas noticias sobre su estancia en Italia, véase Elia 2014: 84.

⁵¹ Sobre la colección Carderera que ingresó en los fondos de la Real Academia de San Fernando, véase Cánovas del Castillo y Lasarte Pérez-Arregui 1994: 198-199.

⁵² Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, inv. GR-2566, <https://www.academiacolecciones.com/estampas/ventory.php?id=GR-2566>

LAS PRIMERAS COLABORACIONES ROMANAS: *IL VATICANO DESCRITTO E ILLUSTRATO* E *LA PATRIARCALE BASILICA LATERANENSE*

En los primeros años de su estancia en Roma, José Alcaide parece haberse centrado tanto en ampliar su formación, gracias a la pensión del duque de Berwick, como en realizar sus primeras colaboraciones con artistas españoles, vínculos que mantendrá en el tiempo. Probablemente, tras la decisión de residir definitivamente en Roma, ya sin el apoyo económico del duque, Alcaide también tuvo que introducirse en el panorama artístico local para conseguir encargos. De hecho, fue a partir de la década de 1830 cuando su actividad pareció expandirse aún más y su nombre comenzó a aparecer en importantes obras ilustradas de la época producidas en Roma, ampliando así su red de relaciones con colegas italianos.

El grabador español quien, a partir de esta época, comenzó a firmar sus obras con el nombre italianizado de “Giuseppe Alcaide”, formó parte del nutrido grupo de artistas que contribuyó a la ilustración de la obra *Il Vaticano descritto e illustrato* de Erasmo Pistolesi. Se trata de ocho volúmenes de gran formato y ricamente ilustrados dedicados a la basílica vaticana y a los palacios apostólicos. Fueron publicados por entregas entre 1829 y 1838 por la Tipografía della Società Editrice. La dirección artística estuvo a cargo del napolitano Camillo Guerra⁵³ y se alternan los textos ilustrativos del erudito Erasmo Pistolesi con numerosas láminas, 840 en total, que reproducen la magnífica arquitectura, esculturas y pinturas que componen el conjunto vaticano y su basílica. Esta obra representa la primera experiencia editorial de Romualdo Gentilucci⁵⁴, reconocido editor que, unos años más tarde, también crearía *L'Ape italiana delle Belle Arti*, publicación en la que José Alcaide participó como ilustrador. *Il Vaticano descritto e illustrato* se inscribe en un contexto editorial que, desde el pontificado de León XII hasta el de Pío IX, vio la publicación de varios volúmenes dedicados a los edificios religiosos de Roma, con el fin de recuperar un renovado esplendor de la antigua gloria y memoria de la Iglesia⁵⁵.

José Alcaide participó en la publicación con estampas en el quinto (lam. LXIX y XCIII – figs. 6-7), sexto (lám. XIII – fig. 8) y séptimo tomo (lám. XXXIII – fig. 9) realizando un número limitado de grabados que demuestran una clara evolución respecto a las obras de su primera fase romana. Los grabados, hechos exclusivamente en línea, documentan la obra original y se basan en los dibujos proporcionados por los pintores implicados en el proyecto. Entre los diversos artistas que colaboraron en estas ediciones se encuentran Filippo Bigioli, Giuseppe Mancinelli, Francesco Pagliuolo y Paolo Guglielmi, nombres posteriormente asociados también a otras obras ilustradas publicadas por Romualdo Gentilucci. Entre los grabadores, sin embargo, reconocemos frecuentemente los nombres de los más famosos de la

⁵³ Reemplazado tras su muerte por el pintor Tommaso De Vivo para la publicación del octavo y último volumen.

⁵⁴ Molajoli 1984: 331. Picardi 2008: 240, nota 13.

⁵⁵ Saporì 2003: 545.

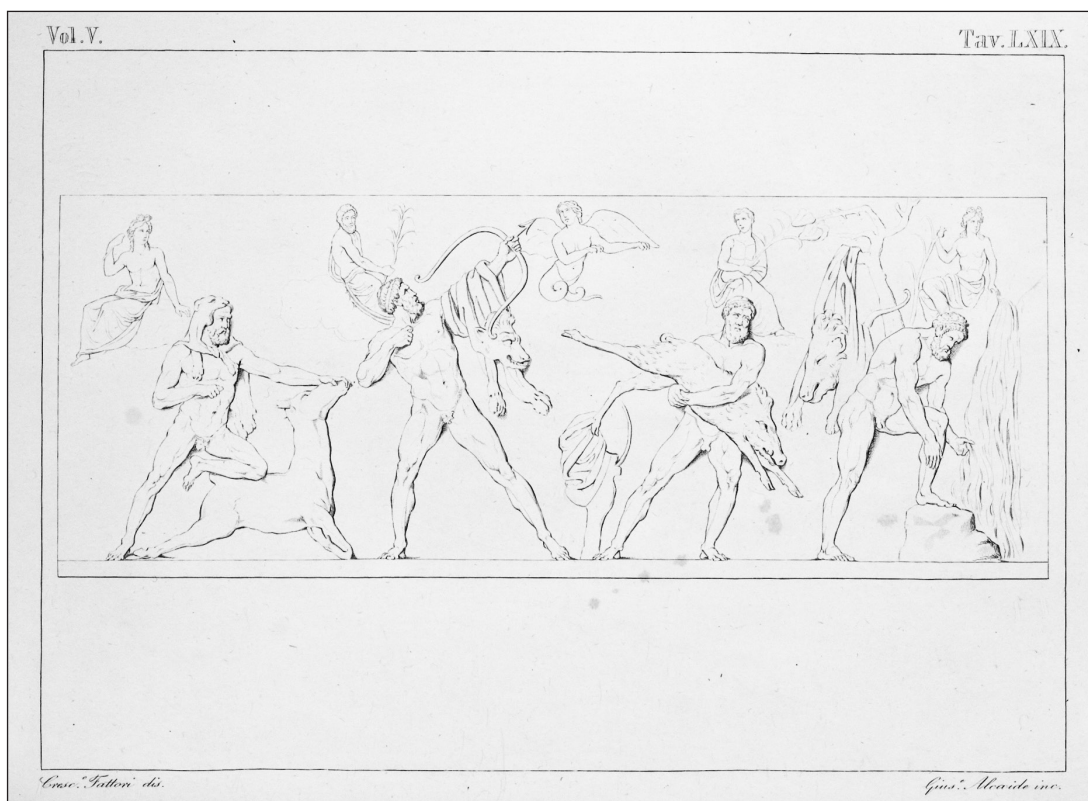


Fig. 6. C. Fattori (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Bassorilievi con le fatiche di Ercole”, en *Il Vaticano descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi*, vol. V, tav. LXIX, 1829.

época, como Francesco Garzoli, Giacomo Fontana, Giuseppe Bianchi y Beniamino del Vecchio, que firmaron la mayoría de las planchas. Es interesante señalar que Domenico Marchetti, maestro de Alcaide en Roma, también contribuyó con varias ilustraciones en estos volúmenes. Probablemente fue gracias a Marchetti que el español pudo haber tenido la oportunidad de entrar en contacto con los círculos artísticos romanos, siendo incluido así en éste y otros proyectos impulsados por Gentilucci.

Es fundamental subrayar que desde finales del siglo XVIII la reproducción de los grabados había experimentado un importante desarrollo estilístico, pasando de las tradicionales estampas de traducción, caracterizadas por un uso más sofisticado del claroscuro, a la técnica del grabado en línea, que alcanzará su máxima difusión en la primera mitad del siglo XIX. Un ejemplo emblemático de esta evolución, en el panorama artístico y editorial de Roma, lo representan los célebres grabados realizados por Tommaso Piroli a partir de dibujos de John Flaxman a finales del siglo XVIII. Están dedicados a la ilustración de los poemas homéricos, las tragedias de Esquilo y la *Divina Comedia* y contribuyeron significativamente a la afirmación de este modo específico de representación visual⁵⁶.

⁵⁶ Borea 2009: 626.



Fig. 7. F. Bigioli (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Clio e Tersicore”, en *Il Vaticano descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi*, vol. V, lám. XCIII, 1829.

En sus *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1755)⁵⁷, Winckelmann subrayaba la importancia del dibujo, realizado exclusivamente con trazo lineal, como disciplina fundamental en la formación artística. En este sentido, el trazo no se considera meramente un elemento gráfico, sino que se configura como una herramienta analítica imprescindible capaz de transmitir la esencia de las esculturas clásicas, griegas y romanas, a las que considera como modelos estéticos de referencia y culminación de cada disciplina artística.

Tras las teorías de Winckelmann, el *contour* se consagró definitivamente en el campo de la reproducción figurativa mediante la publicación de dos obras clave de la historiografía artística de la época: *L'Histoire de l'art par les monuments* de Seroux d'Agincourt (1810) y *La storia della scultura* de Leopoldo Cicognara (1813-1816)⁵⁸. Es importante señalar que, si bien la primera se publicó en forma impresa en la primera década del siglo XIX y se utilizó principalmente para la recuperación de las formas esenciales del arte primitivo, que estaba experimentando un redescubrimiento en esos años, gran parte de los grabados habían sido ya realizados hacia 1783,

⁵⁷ Winckelmann 2008: 88-89.

⁵⁸ Miarelli Mariani 2018: 280.

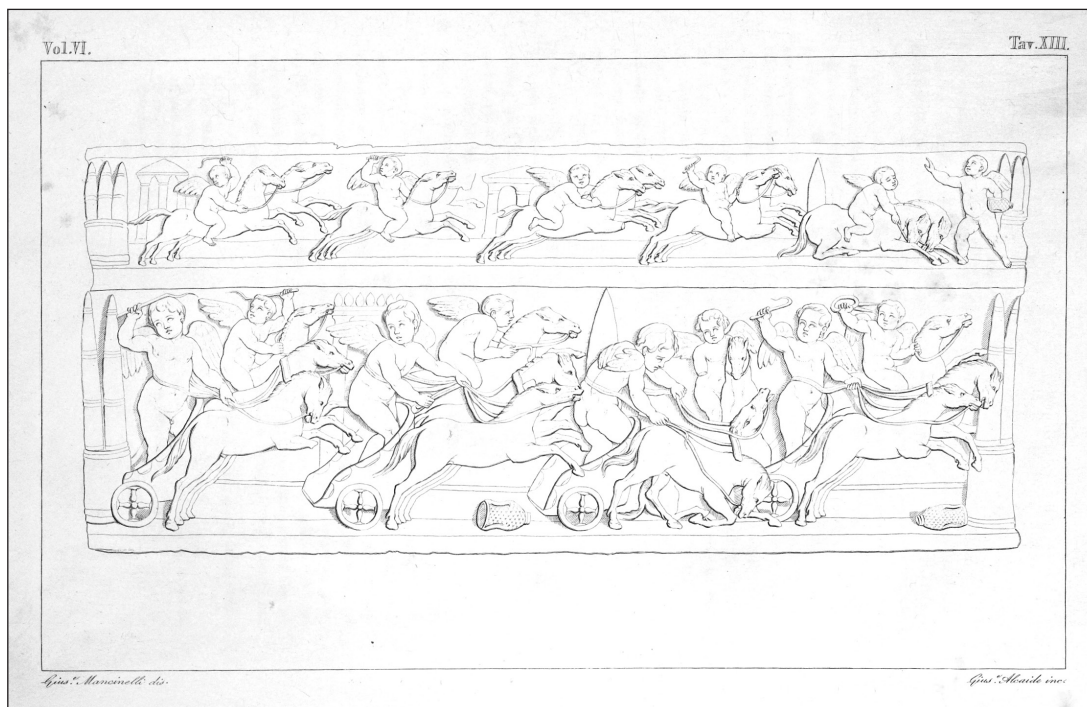


Fig. 8. G. Mancinelli (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Rilievi su sarcofago con giochi circensi”, en *Il Vaticano descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi*, vol. VI, lám. XIII, 1829.

anticipándose a la producción de Piroli a partir de dibujos de Flaxman⁵⁹. La introducción del grabado lineal en las publicaciones historiográficas entre finales del siglo XVIII y principios del XIX estuvo influida por un nuevo paradigma teórico, inspirado en las teorías puristas y la recuperación del arte primitivo que se estaban difundiendo en Europa. La mayor necesidad era establecer un principio de objetividad y fidelidad al modelo original en el campo de la reproducción figurativa, reconociendo el dibujo como la única herramienta capaz de plasmar la obra en su forma más esencial, libre de interpretaciones subjetivas. En consecuencia, en la imprenta el concepto de “traducción” fue progresivamente abandonado en favor del de “reproducción”, alejándose del grabado tradicional por considerarlo resultado de un enfoque subjetivo por parte del autor que realizaba una interpretación gráfica. Esta técnica, que encontró su primera aplicación en el campo de las grandes obras de la historiografía artística de la época ya mencionadas, se extendió luego también en la prensa de la primera mitad del siglo XIX, cuando comenzaron a proliferar periódicos y revistas que ofrecían entre sus páginas repertorios figurativos antiguos y modernos, dirigidos a un nuevo segmento de público de nivel medio culto,

⁵⁹ Miarelli Mariani 2005: 134.

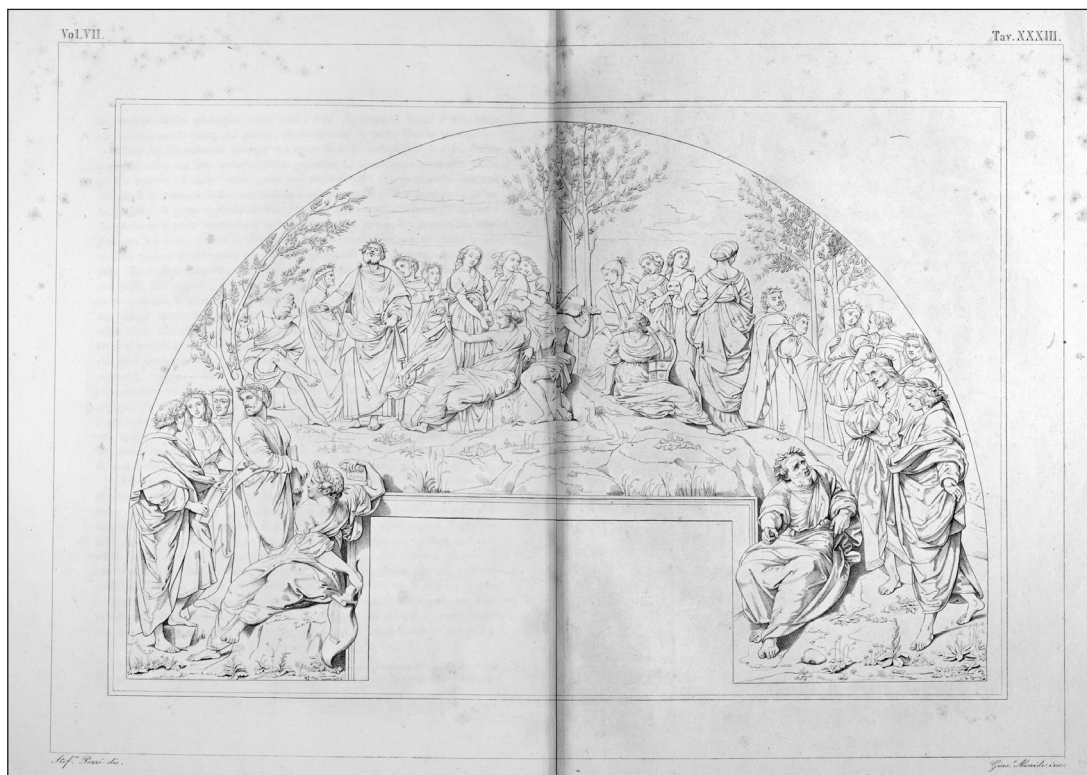


Fig. 9. S. Pozzi (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Il Parnaso”, en *Il Vaticano descritto e illustrato da Erasmo Pistolesi*, vol. VII, lám. XXXIII, 1829.

mediante la adopción de un modelo editorial más adecuado a la industria, de ejecución más rápida y, sin duda, de menores costes⁶⁰.

Los grabados de Alcaide se sitúan, pues, dentro de este contexto artístico específico, en sintonía con las nuevas necesidades editoriales y estilísticas en el campo de la reproducción y documentación de obras de arte. Algunos años después de la publicación de *Il Vaticano descritto e illustrato*, aparece como grabador en los grandes volúmenes publicados por Agostino Valentini en *Le Quattro Principali Basiliche di Roma*, dedicadas en este caso a las principales basílicas patriarcales romanas: la basílica de Letrán (1832-1834), la basílica vaticana (1845-1855) (ambas en dos volúmenes cada una) y la basílica liberiana (1839) (en uno solo). El último volumen, previsto para completar la serie y dedicado a la basílica de San Paolo, nunca se realizó, probablemente debido a las restauraciones en curso tras el grave incendio de 1823, que dañó gravemente la iglesia⁶¹. También en este caso se repite el esquema editorial de *Il Vaticano descritto e illustrato* alternando los textos escritos por el erudito Filippo Maria Gerardi sobre las basílicas y sus sistemas decorativos

⁶⁰ Para un análisis detallado sobre el nacimiento y difusión de los grabados de contorno, véase Spalletti 1979: 430-441.

⁶¹ Picardi 2008: 244.

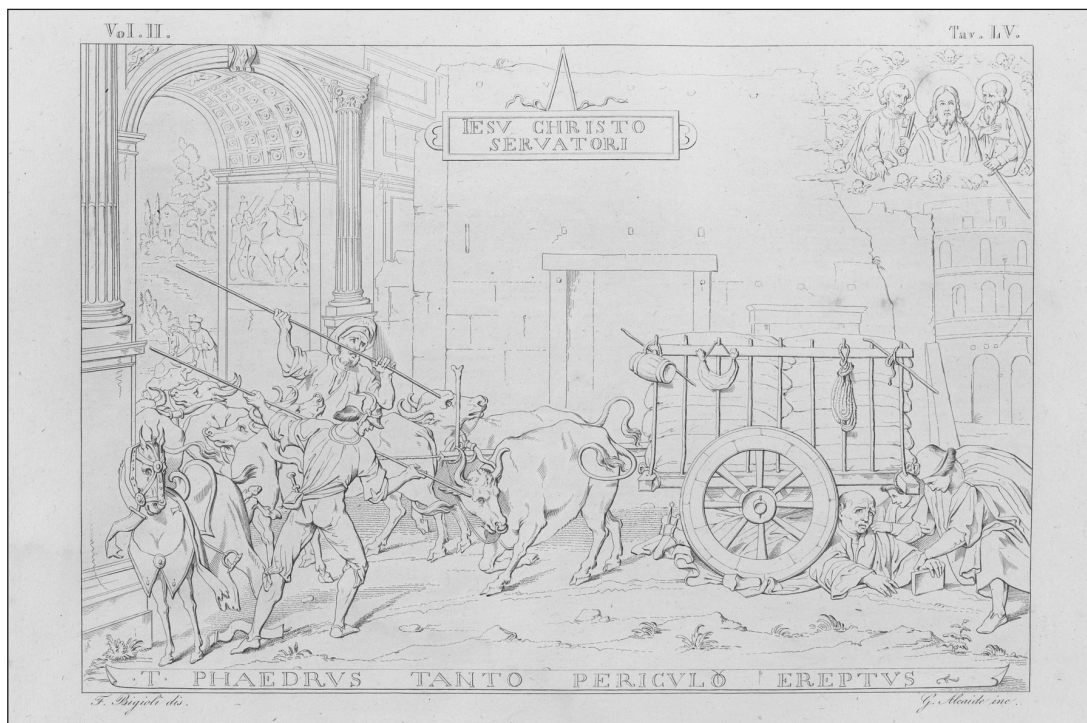


Fig. 10. F. Bigioli (dib.) y G. Alcaide (inc.), “Ex-voto Tommaso ‘Fedra’ Inghirami”, en *La Patriarcale Basilica Lateranense*, vol. II, lám. LV, 1832.

con un gran número de láminas que incluyen nuevamente a dibujantes y grabadores que habían colaborado en los volúmenes sobre el Vaticano.

Entre los grabados presentes en el tomo II dedicado a la basílica de Letrán, publicado en 1834, se pueden identificar algunas obras de Alcaide. En esta ocasión, el autor realizó dos estampas a partir de dibujos de Filippo Bigioli, quien se había dedicado principalmente a reproducir la decoración escultórica de la basílica, ejecutada durante el pontificado de Clemente XI⁶².

La lámina LV (fig. 10) está dedicada a una pintura anónima, que se cree que es obra de Masaccio, como indica el título; representa un exvoto de Tommaso “Fedra” Inghirami (1470-1516), conocido literato y humanista, nombrado canónigo de San Juan de Letrán por Alejandro VI en 1503 y que permaneció en el cargo hasta 1508, cuando pasó al capítulo de San Pedro⁶³. El grabado, realizado en contraparte y lineal, representa la imagen votiva del cuadro anónimo⁶⁴ que narra un episodio de la vida de Inghirami mientras este era canónigo de Letrán⁶⁵. Esta escena retrata

⁶² Picardi 2008: 245.

⁶³ Benedetti, Stefano (2004), “Tommaso Inghirami, detto Fedra”. En: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 62 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/inghirami-tommaso-detto-fedra_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/inghirami-tommaso-detto-fedra_(Dizionario-Biografico)/))

⁶⁴ Hoy conservado en el Museo del Tesoro de la Basílica de S. Juan en Letrán (Roma).

⁶⁵ Aunque tradicionalmente se ha fechado el cuadro en 1516, las características de la vestimenta del protagonista, de la época en la que era canónigo de la Basílica de Letrán, han permitido anticipar la datación entre 1503 y 1508. Rehberg 2009: 42, nota 4.

el momento en el que, mientras caminaba por la Vía Sacra hacia la basílica, fue atropellado por un carro tirado por búfalos cerca del Arco de Tito, visible a la izquierda de la composición, tras caer de su mula, se salvó milagrosamente. En el ángulo superior derecho se incluyen tres figuras: en el centro aparece Cristo Salvador, también invocado por la inscripción “IESV CHRISTO SERVATORI”, con los santos Pedro y Pablo, a quienes el eclesiástico expresa su agradecimiento por la ayuda recibida.

La segunda intervención realizada por Alcaide en el mismo volumen es, sin embargo, una escultura, también grabada a partir de un dibujo de Bigioli (lám. LX). Esta imagen representa la estatua de bronce de Enrique IV de Francia, realizada por Nicolas Cordier (1567-1612) entre 1606 y 1609⁶⁶ y fue encargada por la orden de Letrán para la entrada de la iglesia.

HUELLAS DE PENSIONADOS ESPAÑOLES EN *L'APE ITALIANA DELLE BELLE ARTI* (1835-1840)

Inmerso de lleno ya en el circuito de las revistas artísticas romanas, José Alcaide participó con varios grabados en la revista *L'Ape italiana delle belle arti*, editada por Romualdo Gentilucci y publicada en entregas mensuales de 1835 a 1840.

Conviene en este punto hacer una digresión para mencionar brevemente la historia de la colección de matrices actualmente conservada en el Istituto Centrale per la Grafica, que incluye las ciento ochenta y ocho láminas originales relativas a *L'Ape*, cuya procedencia sigue siendo en gran medida desconocida. El corpus de matrices incluye más de mil setecientas planchas adquiridas por la Calcografia Regia en 1912-1913 y procedentes del Monte di Pietà de Roma⁶⁷. Se trata de una rica colección de grabados en los que se encuentran obras de autores y ámbitos tipológicos heterogéneos, datados en su mayoría entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, probablemente procedentes de diversas imprentas activas en Roma en el mismo periodo. En general, los editores e impresores a quienes se remontan los grupos de planchas presentes en la colección los dejaron como prendas en la primera mitad del siglo XIX a cambio de dinero, en la mayoría de los casos, sin volver a recogerlos. A partir de las primeras informaciones encontradas en el archivo histórico del Monte di Pietà de Roma, se confirma la hipótesis de que cada grupo de matrices era fruto de depósitos individuales por parte de sus propietarios, por lo que no procedían de una única imprenta que las hubiera agrupado todas

⁶⁶ Pressouyre, Sylvia (1983), “Cordier, Nicolas, detto Franciosino”. En: *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 29 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/cordier-nicolas-detto-il-franciosino_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cordier-nicolas-detto-il-franciosino_(Dizionario-Biografico)/)).

⁶⁷ *Pratiche inerenti l'acquisto di matrici appartenute al Monte di Pietà*, Roma Istituto Nazionale per la Grafica, Archivio storico Calcografia, B. 48/25. Véase: Sorge-Tosti Croce 1994.

juntas, contrariamente a lo que planteó Anna Grelle Iusco en 2004⁶⁸. Esto sugiere que el depósito de las matrices de *L'Ape* fue consecuencia de una prenda solicitada al Monte di Pietà, aunque no se ha encontrado documentación específica al respecto, o que esté vinculada a una deuda que el editor, en este caso Gentilucci, tenía con la institución.

Mientras tanto, Gentilucci había abierto una librería con calcografía adjunta en via del Corso 250, desde donde promovía ambiciosos proyectos artísticos destacando en el mercado editorial artístico, que comenzaba a interesar a la clase burguesa emprendedora, atraída por el potencial financiero del sector. Cada número, como indican las portadas, estaba dedicado a una Academia: la de San Lucas de Roma, así como las de Bolonia, Florencia, Venecia y Milán. El director y cofundador de la revista fue Giuseppe Melchiorri (1796-1855), que a partir de 1838 se convirtió en presidente perpetuo del Museo Capitolino y que ya operaba en el sector desde 1824, cuando fundó la revista *Memorie Romane di Antichità e Belle Arti* con el arqueólogo Pietro Ercole Visconti (1802-1880), quien también colaboró con el *Ape* como comentarista de diversas obras. Otros intelectuales ilustres contribuyeron con la redacción de los textos, entre ellos Salvatore Betti (1792-1882), profesor de historia y mitología en la Academia de San Lucas y su secretario perpetuo, así como el célebre Ferdinando Ranalli (1813-1894), cuya participación se concentró entre 1836 y 1839, durante su estancia en Roma⁶⁹.

Las obras reproducidas en la revista fueron principalmente pinturas y esculturas, distinguiéndose entre escuelas antiguas y modernas, o contemporáneas, lo que la convierte en una de las publicaciones de este género más importantes del panorama editorial romano. En este contexto, es interesante señalar la conexión entre la revista y la *Società di Cultori e Amatori delle Belle Arti*⁷⁰ fundada en 1829. La Sociedad fue promovida por un grupo de artistas italianos y extranjeros como Bertel Thorvaldsen y Vincenzo Camuccini, y tenía como objetivo reunir a artistas contemporáneos que deseaban crear un sistema de exposiciones públicas para vender y promover sus obras. Dentro de la sociedad había figuras destacadas de la nobleza y las altas esferas institucionales y, de hecho, contaba con el apoyo del Camarlengato y la influencia de los artistas de la Academia de San Lucas. Estos no sólo participaron activamente en las iniciativas de la Sociedad, sino que fueron ellos quienes presentaron una petición al cardenal camarlengo para obtener una sala para exposiciones. Además, muchos de ellos se encontraban entre los firmantes de los estatutos en el momento de la fundación de la Sociedad, demostrando así una profunda implicación desde su creación⁷¹.

⁶⁸ Grelle Iusco 2004: 93. La colección de matrices, denominada Monte di Pietà-Ministero del Tesoro (inv. M-1723), y la documentación relacionada conservada en el archivo histórico del Monte di Pietà de Roma está siendo estudiada actualmente por parte de la autora de este artículo.

⁶⁹ Miarelli Mariani 2017: 293.

⁷⁰ Izzi 2006: 53. Sobre la Società di Cultori e Amatori delle Belle Arti véase Montani 2008.

⁷¹ En concreto, sobre la Sociedad y las relaciones con el Camarlengato y la Academia de San Lucas véase Montani 2008: 41-45.

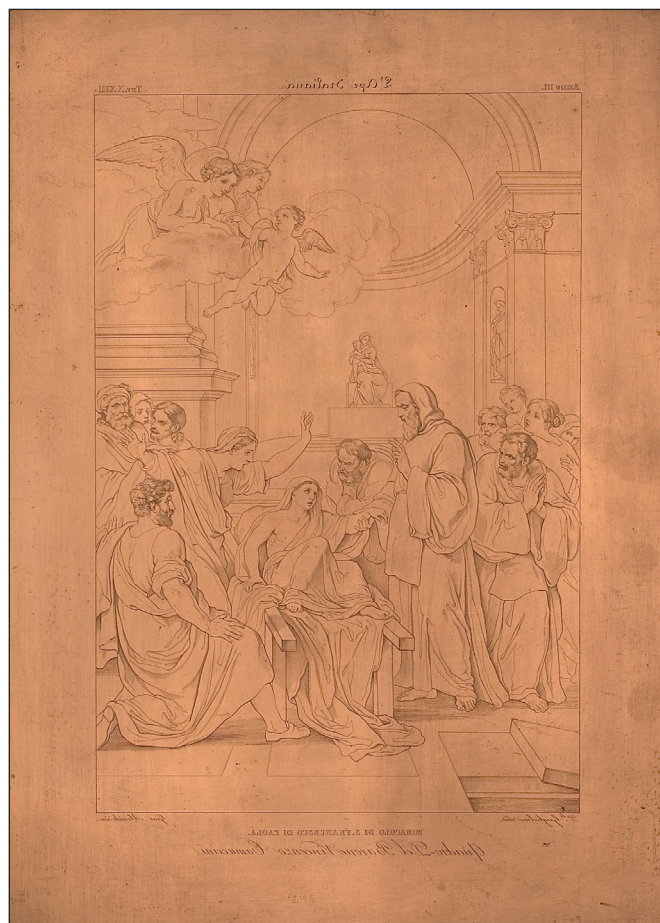


Fig. 11. F. Bigioli (dib.), G. Alcaide (grab.), *Miracolo di San Francesco di Paola*, por obra de Vincenzo Camuccini, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno III, lám. XXXIII, 1837. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59_97, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

La revista *L'Ape* no sólo se refiere explícitamente a la Sociedad en su título, “Giornale dedicato ai loro cultori e amatori”, sino que promociona, a través de publicaciones, las obras de los artistas que participaron en las exposiciones instaladas en la nueva sede de la aduana de Porta del Popolo, cuyas reproducciones aparecían puntualmente en los números de la revista⁷².

Las obras reproducidas son atribuibles principalmente a artistas italianos. Entre ellos, José Alcaide participó como grabador para trasladar el dibujo de Paolo Guglielmi a la plancha⁷³ para la lámina dedicada al *Miracolo di San Francesco di Paola* de Vincenzo Camuccini (1837, lám. XXIII, fig. 11), conservado en la Iglesia de

⁷² Miarelli Mariani 2017: 282.

⁷³ El dibujo preparatorio de Paolo Guglielmi para esta lámina del tercer volumen, junto con otros relativos al primero y al segundo destinados al grabado para las planchas de *L'Ape italiana delle belle arti*, se conservan en la Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV, Vat. lat. 14109), y fueron encontrados y parcialmente publicados en Miarelli Mariani 2017.



Fig. 12. Vincenzo Camuccini, *Milagro de San Francisco de Paula*, 1830. Nápoles, Iglesia de S. Francisco de Paula. © CC BY-NC-SA 4.0, Diocesi di Napoli.

San Francisco de Paula en Nápoles⁷⁴ (fig. 12). Contrariamente a experiencias anteriores con publicaciones periódicas italianas, en esta ocasión Alcaide firmó una de las láminas que representa el cuadro *L'Annunziata* de Filippo Bigioli (1836, lámina XXXV, fig. 13), tanto como dibujante como grabador. Este cuadro, realizado para la iglesia de Aliforni en la región de Le Marche⁷⁵, fue publicado en el segundo volumen de *L'Ape* acompañado de un comentario de Pietro Ercole Visconti⁷⁶. En el contexto del grabado de línea, el papel del grabador había ido perdiendo importancia en comparación con el del *delineator*. Este último, tras el proceso de reproducción de la obra a través del dibujo, tuvo la oportunidad de mostrar sus habilidades artísticas, captando la esencia de la obra que luego el grabador tendría que trasladar

⁷⁴ Ficha del catálogo de los bienes eclesiásticos de la diócesis de Nápoles, consultada en línea: <https://www.beweb.chiesacattolica.it/benistorici/bene/1469777/Camuccini+V.+%281830%29%2C+San+Francisco+di+Paola+resuscita+un+fanciullo>.

⁷⁵ Miarelli Mariani 2017: 296.

⁷⁶ Visconti 1836: lám. XXXV, 54-55.



Fig. 13. G. Alcaide (dib. y grab.), *L'Annunziata*, por obra de Filippo Bigioli, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno II, lám. XXXV, 1836. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59_73, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

fielmente a la plancha, sin posibilidad de alteraciones o modificaciones⁷⁷. En estas circunstancias, la obra de José Alcaide representa un importante “salto de calidad”: tras haber adquirido una considerable experiencia, Alcaide no se limita en este caso al papel de simple ejecutor, sino que participa activamente en la creación figurativa, captando las formas incluso en las fases preliminares.

También es posible identificar un cierto número de láminas dedicadas a las obras de los artistas de la comunidad española presentes en Roma. Entre ellos, los nombres más ilustres fueron sin duda los de José Álvarez Cubero, de quien se propone el grupo de *Nestore difeso da Antiloco* (1835, lámina XXIX)⁷⁸, o Antonio

⁷⁷ Sobre la evolución del papel del grabador en los grabados de línea véase Borea 2009: 637-639.

⁷⁸ El dibujo preparatorio del grabado (BAV, Vat. lat. 14109, f. 31), al no poder ser presentado a la aprobación del autor de la obra, José Álvarez Cubero, fallecido en 1827, fue aprobado y firmado por su hijo, Aníbal Álvarez, el conocido arquitecto, que en esas fechas estaba pensionado en Roma; Panadero Peropadre, Nieves, «Anibal Álvarez Bouquel», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/19471/anibal-alvarez-bouquel>). La matriz original se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. M-1723-59_29.

Solá, recordado como el autor de *La Strage degli Innocenti* (1835, lámina XXXV)⁷⁹, pero también se suman los de la nueva generación de escultores recién instalados en la ciudad: Ponciano Ponzano (1813-1877) y Sabino de Medina (1814-1888) pensionados de San Fernando desde 1832⁸⁰ y el catalán Manuel Vilar (1812-1860), ganador de una de las pensiones de la Junta de Comercio de Barcelona desde 1833⁸¹. Antonio Solá fue nombrado director de los pensionados de Roma por la Academia de San Fernando en 1830, tras el establecimiento de un nuevo reglamento para las pensiones artísticas en el extranjero⁸². Comenzó a ocupar oficialmente este cargo en 1832⁸³, tras su regreso a Roma, y su compromiso con la promoción de los artistas españoles fue incansable, hasta el punto de que se le definió como el «protector, más que nadie, el compañero y amigo de los pensionados»⁸⁴. Es interesante señalar que la presencia de españoles en la revista se limita sobre todo a los escultores, cuya formación académica representaba íntegramente los ideales clasicistas fuertemente sostenidos por las academias, como San Lucas o San Fernando, y a los intelectuales vinculados a la revista como Salvatore Betti quien, en uno de sus comentarios publicados en el *Ape*, que acompaña a la lámina que representa el grupo escultórico de *Ulisse riconosciuto da Euriclea* de Ponciano Ponzano (1838, lámina XV)⁸⁵, elogió su “semplicità sì vera e sì classica”, considerando a Ponzano el digno heredero de las enseñanzas de Solá y Álvarez Cubero, el “Canova español”. La reproducción del grupo de *Ulises y Euriclea* de Ponzano cobra aún más importancia al ser una de las pocas imágenes que se conservan de la obra que tuvo un destino infausto. Esculpido en el taller de Solá en vicolo della Frezza 15, taller histórico de Canova, el escultor aragonés lo envió a Madrid como prueba de su cuarto año de pensionado entre 1837-1838⁸⁶. Durante el viaje a Madrid, la escultura sufrió graves daños y fueron necesarios trabajos de restauración para poder volver a montarla a tiempo para la exposición de la Academia celebrada en octubre de 1838, con ocasión de la cual se publicó la única otra imagen conocida del grupo escultórico en el *Semanario Pintoresco*

⁷⁹ La obra fue expuesta por Solá en la exposición de la Società di Cultori e Amatori delle Belle Arti de 1838, Montani 2008: 396. La matriz original se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. M-1723-59_35. https://www.calcografica.it/matrici/inventario.php?id=M-1723-59_29

⁸⁰ Azcue 2012: 217-218.

⁸¹ Durá Ojea, Victoria, “Manuel Vilar Roca”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico electrónico* (<https://dbe.rah.es/biografias/42827/manuel-vilar-roca>).

⁸² Brook 2020: 161-166.

⁸³ Azcue 2012: 216, nota 35.

⁸⁴ Azcue 2012: 216.

⁸⁵ Grabado para la revista por Pietro Gatti a partir de un dibujo de Paolo Guglielmi. La matriz original se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. M-1723-59_125.

⁸⁶ Según carta del director de los pensionados, Antonio Solá, a la Academia de San Fernando del 10 de julio de 1837, en la que da información detallada sobre las cajas que se enviarán a España y las obras de los escultores contenidas en ellas, la obra era prueba del cuarto año de pensión (ARABASF, 1-48-5). Sin embargo, en la autobiografía escrita por el propio Ponzano, publicada por W. Rincón en la obra monográfica fundamental sobre el autor en 2002, el escultor se refiere al mismo como el envío relativo al tercer año (Rincón 2002: 218).

Español con xilografía realizada por Félix Batanero (1789 - antes de 1868)⁸⁷. Elegida para representar a España en el pabellón de la Exposición Universal de Londres de 1862, la obra volvió a sufrir daños y, según la autobiografía del escultor, ante la falta de fondos para la restauración, tuvieron que tirarla al Támesis⁸⁸.

La escultura se considera terminada el 10 de julio de 1837 cuando Antonio Solá envía una carta a la Academia de San Fernando para concertar el envío de las cajas que contienen las pruebas de los escultores correspondientes al segundo, tercer y cuarto año de pensión en Roma⁸⁹. Además de mencionar la obra en cuestión, también brinda información valiosa sobre las obras de Sabino Medina:

“Los cajones que contienen las obras de los escultores son cinco. En el del n° 1 va una figura representante Euridice, obra de Dn Sabino Medina correspondiente al envío del 4° año de pensión. El del n° 2 contiene un bajorelieve representante a Hercules en acto de quitar los cavallos a Diomedes, obra de Ponciano Ponzano, perteneciente al 3° año de su pensión. El n° 3 contiene una copia de una estatua antigua representante un Discobolo, perteneciente al 3° año del Señor Medina. El n° 4 contiene otro discobolo copiado del antiguo, perteneciente al segundo año de pensión del Señor Ponzano. Y el n° 5° contiene un grupo representante Ulises reconocido por Euríclea su nodriza, perteneciente al 4° año del Señor Ponzano”.

Además, informa a la Academia de que: “El señor Medina no presenta la obra de su segundo año, porque le sirvió para concurrir al Concurso Escolastico anual en esta Pontificia Academia de San Lucas, con la cual ganó el segundo premio de su clase”. En la fecha de la carta, las cajas ya habían salido del puerto de Civitavecchia con destino a Madrid, dirigidas al “Señor Marcial Ant° López Secretario de la R. Academia de San Fernando”. Dentro de las cajas se encontraban algunas de las mejores obras realizadas por los dos escultores, lo que les valió a ambos ingresar en la nómina de académicos de mérito de San Fernando; a Ponzano por el grupo de *Ulises y Euríclea*⁹⁰ y a Medina por su elegante *Eurídice*⁹¹. Esta última escultura de Sabino Medina también fue grabada por José Alcaide para las páginas del tercer volumen del *Ape* (1837, lám. XXX, fig. 14)⁹², donde fue comentada positivamente por Ferdinando Ranalli quien le dio al escultor el mérito de haber capturado plenamente “il dolore ond’è afflitta la misera [Euridice], e mette nell’animo di chi la riguarda sensi di affettuosa pietà”⁹³.

⁸⁷ *Semanario pintoresco español*, 4 de noviembre de 1838, n. 136, p. 766 <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5dd11ff5-3ce7-4111-ada8-fcc15eee1568&page=8>

⁸⁸ Rincón 2002: 36.

⁸⁹ ABRABASE, 1-48-5.

⁹⁰ ABRABASE 3/119, 135-136; Rincón 2002: 36.

⁹¹ Brook 2020: 167. En 1865 Medina realizó una copia en mármol que fue adquirida en 1882 por el Ministerio de Fomento y destinada a la colección del Museo del Prado (inv. E000813, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ninfa-euridice-mordida-por-la-vibora/Occ0580a-3f70-4419-9fa1-09cb6a84e73f>), Azcue 2007: 404-407; Azcue 2012: 223.

⁹² Díez-Barón 2007: 405.

⁹³ Ranalli 1837: 5.



Fig. 14. G. Alcaide (grab.), *Euridice*, por obra de Sabino de Medina, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno III, lám. XXX, 1837. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59_104, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

Un hecho que contribuyó significativamente a fortalecer las relaciones entre los pensionados españoles de San Fernando, el director Solá y Salvatore Betti fue el nombramiento de este último, en 1834, como académico correspondiente por la Arqueología de la Academia de San Fernando⁹⁴, comunicado al interesado a través de una carta enviada por Solá⁹⁵. Como comentarista del *Ape*, Salvatore Betti firmó la mayoría de los textos ilustrativos de las láminas dedicadas a los artistas españoles. Además del grupo de *Ulises y Euriclea*, Betti también comentó el bajorrelieve del mismo autor que representa a *Hércules y Diomedes*, mencionado en la carta de Solá antes citada, relativa al envío del tercer año de pensionado del escultor aragonés, hoy en las colecciones del museo de la Real Academia de San Fernando⁹⁶. Según indica el propio Ponzano, en la creación de las patas del caballo también intervino uno de sus maestros, Bertel Thorvaldsen, mejorando el moldeado; gracias a este trabajo, Ponzano ganó el primer premio en el concurso de la Academia de San Lucas en 1834⁹⁷. El grabado, publicado en el tercer volumen de 1837 (lám. VI,

⁹⁴ ABRABASF, Nombrados académicos de honor, 1-40-7.

⁹⁵ Lisanti 2021: 105, A.76.22-2.

⁹⁶ Madrid, RABASF, inv. E-535.

⁹⁷ Rincón 2002: 32.



Fig. 15. P. Ponzano (dib.) y G. Alcaide (grab.), *Ercole e Diomede*, por obra de Ponciano Ponzano, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno III, lám. VI, 1837. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59_80, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

fig. 15), fue realizado a partir de un diseño del propio Ponzano, hoy conservado en la Biblioteca Vaticana⁹⁸, y grabado también de la mano de José Alcaide⁹⁹. En su comentario, Betti compara la forma de modelar las figuras de Ponzano con la del arte griego, admirando también el dinamismo dado a los caballos y el ritmo de la composición, concluyendo con un deseo especial al autor de que “sia larga di favori la nobile patria: che certo potrà egli grandemente onorare se stesso, e la Spagna e le arti”¹⁰⁰.

El grupo de ilustraciones comentadas por Betti finaliza con la lámina que reproduce el grupo del escultor catalán Manuel Vilar Roca de *Nesso y Dejanira* (1840, lámina XXXIII, fig. 16) creado a partir de un diseño de Paolo Guglielmi y grabado por Gioacchino Mitterpoch¹⁰¹. La escultura de Vilar fue duramente criticada, y casi censurada¹⁰², por una comisión presidida por Marino Torlonia,

⁹⁸ Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. lat. 14109, f. 89.

⁹⁹ La matriz original se conserva en el Istituto Centrale per la Grafica de Roma, inv. M-1723-59_80.

¹⁰⁰ Betti 1837: 9.

¹⁰¹ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59_179.

¹⁰² Para gran pesar del artista, que en sus cartas relata los distintos acontecimientos que rodearon su ejecución y exhibición pública. Las cartas y una extensa biografía de Manuel Vilar se publican en la obra monográfica sobre el autor en Moreno 1969.

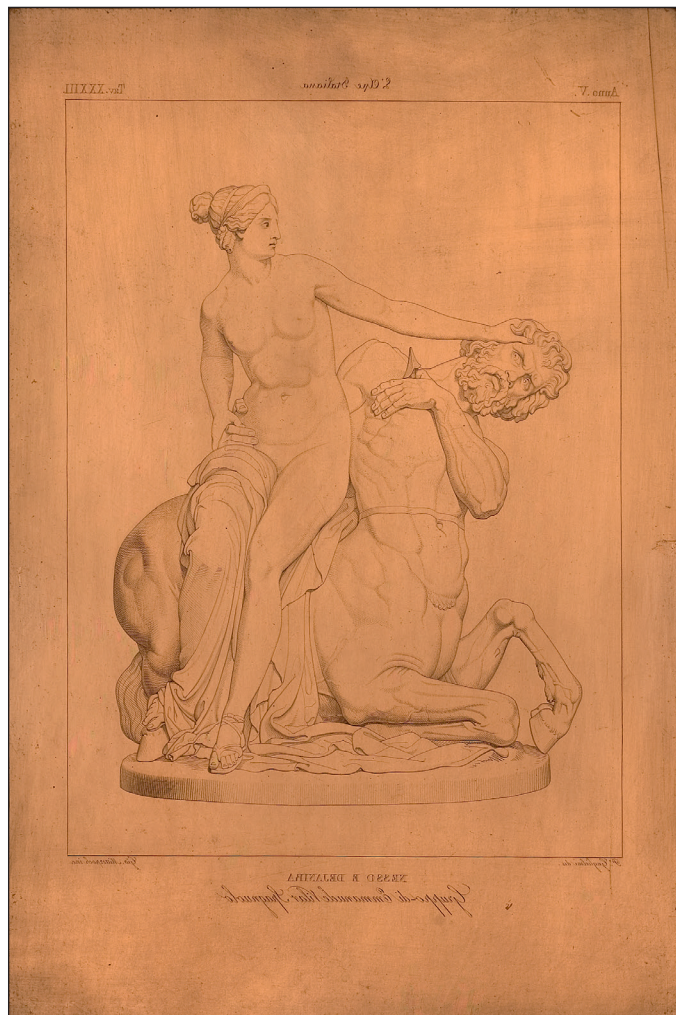


Fig. 16. P. Guglielmi (dib.) y G. Mitterpoch (grab.), *Nesso e Dejanira*, por obra de Manuel Vilar, en *L'Ape italiana delle belle arti*, anno V, lám. XXXIII, 1840. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. M-1723-59_179, por gentileza del Ministerio de Cultura (Italia).

duque de Bracciano, por el marqués Gaetano Longhi y por el comendador Cesare Borgia, que consideró la obra demasiado explícita y alusiva a las intenciones que el centauro se disponía a realizar. Finalmente, el camarlengo le concedió permiso para exhibirlo en la exposición de 1840 de la *Società di Amatori e Cultori delle Belle Arti*¹⁰³. Vilar recibió elogios de la crítica, incluido el de Betti, que comparó las figuras de Vilar con las concebidas sobre el mismo tema por grandes maestros como Giulio Romano y Guido Reni¹⁰⁴.

¹⁰³ Montani 2008: 70.

¹⁰⁴ Betti 1840, lám. XXXIII, p. 60.

UN ÚLTIMO ENCARGO PARA JULIÁN VILLALBA GARCÍA

En el último grabado conocido de José Alcaide, cuya matriz ya no se conserva, pero es visible en una estampa conservada en el fondo Corsini del Istituto Centrale per la Grafica¹⁰⁵, el grabador valenciano colaboró de nuevo con Ponciano Ponzano. Este último, tras regresar a España en 1841, se casó con Juana Mur, con quien volvió a Roma en 1842. Es interesante subrayar que la solicitud le llegó directamente de Julián Villalba, autor del diario mencionado anteriormente, quien había asumido el papel de encargado de negocios en Roma en 1840 con la tarea de obtener el reconocimiento pontificio de la reina Isabel II y restablecer relaciones diplomáticas con la corte española.

La consideración que los artistas españoles tenían por Villalba se evidencia claramente en las cartas de Manuel Vilar a su hermano José, que no sólo proporciona información detallada sobre los encargos a los artistas presentes en Roma, sino que también lo describe como un “fanático de las artes”, destacando el “gusto que tiene este señor para las artes, la protección que dispensa a sus compatriotas, tanto en local para estudiar como para comisiones” y concluyendo que: “ojalá en España tuviéramos una docena como de este señor, no nos quejaríamos del poco amor que tienen nuestros compatriotas para las bellas artes”¹⁰⁶. El mismo diario redactado por este personaje en distintas épocas de su vida es una clara muestra de su interés por las artes plásticas y una especial fuente informativa¹⁰⁷.

Villalba ya había encargado un grupo escultórico que representaba *La Piedad* a Ponzano¹⁰⁸ en el que el escultor estaba trabajando hacia noviembre de 1842, según indica otra carta de Manuel Vilar dirigida al pintor y amigo Claudio Lorenzale¹⁰⁹. Paralelamente a sus funciones diplomáticas y políticas, Villalba apoyó a artistas en tiempos de dificultades económicas adquiriendo personalmente obras. De la correspondencia de Vilar se desprende que Villalba, “con el fin de hacerlo trabajar”, también pidió en 1843 a José Alcaide un grabado representando la estatua de San Giacomo Maggiore de Jacopo Tatti, *Sansovino*, ubicada en la iglesia de Santa María de Monserrat¹¹⁰. El dibujo es de Ponzano y, contrariamente al estilo utilizado en los volúmenes ilustrados tratados anteriormente, los dos artistas regresan a un

¹⁰⁵ Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC123891.

¹⁰⁶ Carta de Manuel Vilar a José Vilar del 15 de agosto de 1843 publicada en Moreno 1969: 122-124.

¹⁰⁷ Azcue 2011: 48.

¹⁰⁸ La escultura aún no estaba terminada en el momento de la muerte de Villalba en noviembre de 1843. Posteriormente fue completada y adquirida por María Cristina de Borbón quien la asignó al panteón de los duques de Riansares en la ermita de la Virgen de Tarancón (Cuenca). Destruído durante la Guerra Civil Española de 1936, podemos apreciarlo únicamente a través de una acuarela conservada hoy en el Museo del Prado (inv. D004957, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-piedad/955dbc2e-bec4-48b9-987a-e1e0d5dd9ee0>); véase Pérez 2003: 31, Rincón 2020: 222, Sampedro 2021: 258.

¹⁰⁹ Carta de Manuel Vilar a Claudio Lorenzale de 19 de noviembre de 1842; Moreno 1969: 120-122.

¹¹⁰ Carta de Manuel Vilar a José Vilar de 15 de agosto de 1843 publicada en Moreno 1969: 122-124. Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FC123891.

estilo de claroscuro más tradicional y, respecto a las primeras estampas del grabador valenciano, muestra una mayor elegancia y fluidez en la interpretación plástica de la obra original de Sansovino. La obra, fechada en 1851, fue completada mucho más tarde respecto al encargo inicial, probablemente debido a la muerte de Villalba quien falleció en Roma el 23 de noviembre de 1843 sin verla terminada¹¹¹. La estampa está dedicada a la reina Isabel II de Borbón, tal como lo indica la inscripción que figura en la parte inferior del grabado.

Después de esta no se conocen más contribuciones de José Alcaide. Si bien, como hemos señalado, se pudo encontrar una referencia sobre la muerte de su hermano en Italia, gracias a la carta ya citada de Gimeno a Carderera¹¹², para José Alcaide no ha sido posible establecer con certeza el año de su fallecimiento. Sin embargo, a partir de las referencias aportadas por Ossorio y Bernard, Casado Alcalde y las encontradas en el Archivo Storico del Vicariato, como hemos indicado más arriba, se puede deducir que murió entre 1861 y 1864.

Ponzano permaneció en Roma hasta 1849, creando mientras tanto el monumento funerario de Julián Villalba (1844) y el de José Narciso Aparici y Soler (1845) en la iglesia de Santa María de Monserrat. En 1845 recibió los títulos de escultor honorario de cámara por la Real Academia de San Fernando y de académico de mérito por la Real Academia de San Luis de Zaragoza. Al regresar a España se dedicó intensamente a la escultura, obteniendo importantes encargos como la decoración del frontón del Congreso de los Diputados de Madrid y los dos leones de bronce colocados en la escalera. Además, contribuyó significativamente a la educación artística como docente en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. Al final de una prolífica carrera transcurrida entre Italia y España, Ponzano murió en Madrid en 1877 y, contra todo pronóstico, dejó una situación económica precaria que obligó a sus herederos a poner en venta los estudios, dibujos y documentos¹¹³ del artista a la Academia de San Fernando¹¹⁴ para cubrir los gastos funerarios y de entierro, obteniendo finalmente por la venta 1.250 pesetas.

¹¹¹ Sampetro 2021: 259.

¹¹² Véase nota 17.

¹¹³ ABRABASE, Le-I-54-3. En el acta de la sesión de la Comisión de Administración del 6 de octubre de 1877 se informa la intención de comprar los manuscritos de Ponciano Ponzano a sus herederos, tras su oferta de venta. (ABRABASE, sig. 3-338, fol. 213v-214r).

¹¹⁴ Aún hoy estos documentos se conservan en el Archivo-Biblioteca de la RABASF en diversos legajos. Entre ellos se encuentran también los dibujos de “La Abeja” (Leg-4-92-1), un proyecto editorial concebido por Ponzano, pero nunca realizado, destinado al estudio de las obras más importantes de la estatuaria griega, también a través de las reproducciones. El nombre de este proyecto recuerda al título del periódico romano *L'Ape*, en el que participó el artista; Rincón 2020: 247-248.

BIBLIOGRAFÍA

- Azcue Brea, Leticia (2007), “Il Cavaliere Antonio Solá, escultor español y Presidente de la Academia romana de San Lucas”. En: *Boletín del Museo del Prado*, n° 43, Madrid, pp. 18-31.
- Azcue Brea, Leticia (2007), “Escultura”, En: *El siglo XIX en el Prado*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 384-426.
- Azcue Brea, Leticia (2011), “Panorama del coleccionismo de escultura moderna en España en el primer tercio del siglo XIX”. En: Beatrice Cacciotti (ed.) *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Escuela Española de Historia y arqueología en Roma, pp. 41-58.
- Azcue Brea, Leticia (2012), “Roma y la escultura del siglo XIX en el Museo del Prado. La odisea de los pensionados hasta 1873”. En: *Taller europeo. Intercambios, influjos y préstamos en la escultura moderna europea*, Valladolid, pp. 211-249.
- Azcue Brea, Leticia (2013), “Roma e la Spagna, mecenatismo reale e privato di scultura nell’Ottocento (fino a 1873)”. En: Capitelli, Giovanna / Grandesso, Stefano / Mazzarelli, Carla (eds.): *Roma fuori di Roma, l’esportazione dell’arte moderna da Pio VI all’Unità (1775-1870)*, Roma: Campisano Editore, pp. 265-284.
- Barcia, Ángel M. de (1901), *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid.
- Bedat, 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*, Fundación Universitaria Española – Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Barrio Ogayar, Margarita (1966), “Un escultor español en Roma: Antonio Solá”. En: *Archivo Español de Arte*, n° XXXIX, pp. 51-84.
- Betti, Salvatore (1837), “Hércules y Diomedes” de Ponciano Ponzano di Saragozza”. En: *L’Ape italiana delle belle arti*, lám. VI, p. 9.
- Betti, Salvatore (1840), “Dejanira y Nesso de Emmanuele Vilar Spagnuolo”. En *L’Ape italiana delle Belle Arti*, lám. XXXIII, p. 60.
- Boix, Vicente (1877), *Noticia de los artistas valencianos del siglo XIX*, Valencia: Imprenta de Manuel Azufre.
- Bonet Correa, Antonio (2011), *José Álvarez Cubero: Escultor neoclásico español*. En: *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 112-113, Madrid, pp. 167-182.
- Borea, Evelina (2009), *Lo specchio dell’arte italiana. Stampe in cinque secoli*, vol. I, Pisa: Edizioni della Normale.
- Brook, Carolina (2020), *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un’accademia*, Roma: Libri di Viella.
- Cacciotti Beatrice (ed.) (2011), *El XIV Duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y Moderno*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cánovas del Castillo, Soledad, Lasarte Pérez-Arregui, Cristina (1994), “La colección de estampas del archivo y biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza”. En: *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 78, Madrid, pp. 179-223.
- Capitelli, Giovanna (2019), “La estancia de Rafael Tegeo en la Roma cosmopolita de las artes (1822-1827)”. En: Navarro, Carlos G. (dir.) / Cardona Suanzes, Asunción (dir.): *Rafael Tegeo. (1798-1856)*: Museo del Romanticismo, 27 de noviembre de 2018 - 17 de marzo de 2019. Madrid: Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, pp. 53-73.
- Casado Alcalde, Esteban (2011), “¿Viajeros o pensionados? Ir a Roma a ver qué sale en el primer tercio del siglo XIX”. En: Cabañas Bravo, Miguel / López-Yarto, Amelia / Rincón, Wifredo (eds). *El arte y el viaje*. Biblioteca de Historia del Arte. CSIC, pp. 61-78.
- Díez, José Luis / Barón, Javier (coords.) (2007), *El siglo XIX en el Prado*, Madrid.

- Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba individuo de número de la Academia de la Historia y honorario de la Española celebrada el día 25 de mayo de 1924*, Madrid, 1924.
- Elia, Gioia (2014), "La etapa italiana de Valentin Carderera (1822-1831)". En: *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, n° 2, Madrid: UNED, pp. 69-101.
- García Sánchez, Jorge (2011), "Los círculos artísticos y la colección de pintura y de escultura moderna". En: Cacciotti, Beatrice (ed.) *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, pp. 131-196.
- García Sánchez, Jorge (2011), "El proyecto museográfico del Duque". En: Cacciotti, Beatrice (ed.) *El XIV duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*, CSIC, Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma, pp. 201-210.
- García Sánchez, Jorge (2012), "Un mecenas español en Italia: Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, XIV Duque de Alba (1794-1835)". En: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 110, pp. 143-178.
- Gilarranz Ibáñez, Ainhoa (2018), *Campo artístico y Estado liberal (1833-1875): la institucionalización de las Bellas Artes en España*. Tesis doctoral inédita leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia Contemporánea. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/686504>
- Gori, Laura (2008), "La mappa del mercato delle stampe a Roma nella prima metà dell'Ottocento". En: Saporì, Giovanna / Amadio, Sonia (eds.): *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX s.)*, San Casciano V.P.: Libro Co. Italia, pp. 317-340.
- Izzi, Giuseppe (2006), "Giuseppe Melchiorri dall'antiquaria alla storia". En: *Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum*, n° XXXVII, pp. 49-57.
- Epistolario*, José de Madrazo, coordinación, José Luis Díez; transcripción, Ana Gutiérrez, Antonio Bornia Labrador, Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.
- Keller, Heinrich (1830), *Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti, miniatori, incisori in gemme e in rame...*, Roma: Mercurj e Robaglia.
- L'Ape Italiana delle Belle Arti: giornale dedicato ai loro cultori e amatori*, Romualdo Gentilucci (ed.), 5 vol., 1835-1840, Roma: Salviucci e Puccinelli.
- Lanzarote Guiral, José María (2019), *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, Madrid.
- Lisanti, Vanda (2021), "Il carteggio artistico di Salvatore Betti segretario e professore di mitologia all'Accademia di San Luca nell'Ottocento". En: *Storia della critica d'arte*, Milano, pp. 65-109.
- López de Meneses, Amada (1933-1934), "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma". En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n° XLI (1933), pp. 296-299 y n° XLII (1934), Madrid, pp. 32-33.
- Miarelli Mariani, Ilaria (2005), *Seroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens: riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*. Roma: Bonsignori.
- Miarelli Mariani, Ilaria (2017), "Le illustrazioni per 'L'Ape italiana per le Belle Arti' (Roma 1835-1840)". En: *Annali di Critica d'Arte*, nuova serie, n° 1, Milano, pp. 279-305.
- Molajoli, Bruno (1984), "Il cav. Romualdo Gentilucci fautore di opere di belle arti a Roma nell'Ottocento". En: *Strenna dei Romanisti*, n° 45, Roma: Staderini.
- Montani, Giovanna (2008), *La società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti in Roma 1829-1883*, tesis de doctorado en Storia e Conservazione dell'oggetto d'Arte e Architettura, Università di Roma Tre, XX ciclo, tutor Barbara Cinelli, a.a. 2005-2007.
- Moreno, Salvador (1969), *El escultor Manuel Vilar*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- 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 (2008), “Alumnos de las Salas del Yeso, del Natural y del Colorido de la Real Academia de San Fernando (1800-1844)”. En: *Academia, Boletín de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando*, n° 106-107, Madrid, pp. 159-238.
- Ossorio y Bernard, Manuel (1884), *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2a edición, Madrid: Moreno y Rojas.
- Pardo Canalís, Enrique (1951), *Escultores del siglo XIX*, Madrid.
- Paz y Meliá, Antonio, (1910). “Viaje artístico por Italia en 1819-1820”. En: *La España moderna*, 22, n° 260, pp. 93-123.
- Pérez, Dimas, “Ponzano y la Piedad”. En: *La Tribuna de Cuenca*, 29 de enero de 2003.
- Picardi, Paola (2008), “Editori e “Grandi Opere” nella Roma della Restaurazione: Romualdo Gentilucci, Erasmo Pistolesi e Filippo Gerardi”. En: Saporì, Giovanna / Amadio, Sonia (eds.): *Il mercato delle stampe a Roma (XVI-XIX s.)*, San Casciano V.P.: Libro Co. Italia.
- Ranalli, Ferdinando (1837), “Euridice de Sabino de Medina”, *L’Ape italiana delle belle arti*, lám. XXX, p. 55.
- Redig de Campos, Deoclecio (1956-1957), “L’*ex voto* dell’Inghirami al Laterano”. En: *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, serie III, Rendiconti, 29, Roma: Tipografia poliglotta vaticana, pp. 171-179.
- Rehberg, Andreas (2009), “Religiosità collettiva e privata fra i canonici delle grandi basiliche di Roma nel lungo tardo medioevo”. En: *Archivio della Società Romana di storia patria*, vol. 132, Roma, pp. 41-80.
- Riera i Mora, Anna (2009), “Antoni Solà (1780-1861), una vida dedicada a l’art”. En: *Quaderns del Museu Frederic Marès: exposicions*, n°. 15, 2009 (Ejemplar dedicado a: La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861), escultor a Roma), pp. 25-188.
- Rincón García, Wifredo (2020), “Ponciano Ponzano. Un escultor aragonés en la Corte (1813-1877)”. En: Lacarra, M^a del Carmen (coord.): *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 205-248.
- Rincón García, Wifredo, *Ponciano Ponzano (1813-1877)*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- Sampedro Escolar, José Luis (2021), “Un retrato inédito de Julián de Villalba García”. En: *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, n°. 24, 2021, pp. 245-270.
- Saporì, Giovanna (2003), “Le rovine, le chiese, la città nelle vedute di Rossini e Sarti”. En: Pinto Sandra / Barroero Liliana / Mazzocca Fernando (eds.): *La Maestà di Roma, da Napoleone all’Unità d’Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, catálogo de la exposición, Milano: Electa.
- Sorge, Anna Maria / Tosti Croce, Mauro (eds.) (1994), *L’archivio storico dell’Istituto Nazionale per la Grafica-Calcofografia (1826-1945)*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Spalletti, Ettore (1979), “La documentazione figurativa dell’opera d’arte, la critica e l’editoria nell’epoca moderna (1750-1930)”. En: Previtali, Giovanni (ed.): *Storia dell’arte italiana*, vol. I, *Materiali e problemi*, vol. II, *L’artista e il pubblico*, Torino: Einaudi, pp. 417-484.
- Visconti, Pietro Ercole (1836), “L’Annunziata. Quadro di Filippo Bigioli”. En: *L’Ape italiana delle belle arti*, lám. XXXV, 54-55.
- Winckelmann, Johann Joachim (2008), *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*; traducción, introducción y notas, Salvador Mas. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

EVALUADORES QUE HAN CONTRIBUIDO EN LOS NÚMEROS 124 (2022), 125 (2023) Y 126 (2024) Y HAN AUTORIZADO LA PUBLICACIÓN DE SU NOMBRE

Álvarez Barrientos, Joaquín (CSIC)
Arbaiza Blanco-Soler, Silvia (Universidad Politécnica de Madrid)
Blanco Mozo, Juan Luis (Universidad Autónoma de Madrid)
Blasco Bardas, Anna María (Facultat Antoni Gaudí d'Història, Arqueologia i Arts cristianes)
Brihuega Sierra, Jaime (Universidad Complutense de Madrid)
Bustamante Costa, Joaquín (Universidad de Cádiz)
Curti, Francesca (Università degli Studi di Chieti)
Diéguez Rodríguez, Ana (Instituto Moll)
Dorce Polo, Carlos (Universidad de Barcelona)
Español González, Luis (Universidad de La Rioja)
Gámiz Gordo, Antonio (Universidad de Sevilla)
García Muñoz, Julián (Universidad Politécnica de Madrid)
García Sánchez, Jorge (Universidad Complutense de Madrid)
García-Frías Checa, Carmen (Patrimonio Nacional)
González Ramos, Roberto (Universidad de Córdoba)
González Zymła, Herbert (Universidad Complutense de Madrid)
Hernández Carralón, Gema (Museo El Capricho, Ayuntamiento de Madrid)
Huerta Fernández, Santiago (Universidad Politécnica de Madrid)
Madrid Álvarez, Vidal de la (Universidad de Oviedo)
Martínez Leiva, Gloria (Investigart)
Moleón Gavilanes, Pedro (Universidad Politécnica de Madrid)
Montes Serrano, Carlos (Universidad de Valladolid)
Rinaldi, Maria Giulia (Università La Sapienza di Roma)
Sancho Gaspar, José Luis (Patrimonio Nacional)
Simal López, Mercedes (Universidad de Jaén)
Viguera Molins, María Jesús (Universidad Complutense de Madrid)

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES EN *ACADEMIA*

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

El original irá precedido de una hoja en la que se hará constar el nombre y apellidos del autor, institución a la que está vinculado o su condición de investigador independiente; adjuntando un breve curriculum vitae, dirección postal, número de teléfono y correo electrónico.

Igualmente, el autor manifestará expresamente no haber sometido con anterioridad o al mismo tiempo el original para su evaluación y publicación en otra revista o publicación. A ello acompañará una nota que, en dos líneas, indique la novedad de su aportación, a efectos de evaluación.

Los artículos deberán ajustarse a las normas recogidas en la página web de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

Serán enviados en soporte informático (CD, DVD o pendrive en programa Word), acompañados de una copia impresa en DIN-4. La Revista acusará recibo de los trabajos enviados por los autores y rechazará aquellos que no se ajusten a las normas de edición establecidas.

El Consejo de Redacción de *ACADEMIA*, formado por académicos, decidirá la publicación de los trabajos recibidos, una vez estudiadas las evaluaciones externas, sistema de “doble ciego”. Cada tres años se publicará el listado de los evaluadores externos que han colaborado con *ACADEMIA*.

Los artículos publicados llevarán la fecha de recepción y aceptación.

Los originales se remitirán a la siguiente dirección: Redacción de la Revista *ACADEMIA*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid, teléfono: + 34 91 524 08 84, correo electrónico: revistaacademia@rabasf.com

RULES FOR PUBLICATION OF ORIGINAL PAPERS IN *ACADEMIA*

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

Attached to the original paper will be a first page recording the author's forename and surname(s), his or her associated institution or his or her status as an independent researcher. Also enclosed will be a brief CV, postal address, telephone number and email address.

Authors will also expressly declare that the paper has been submitted for consideration to no other publication or review beforehand or at the same time. A two-line note will also be attached indicating the new insights being afforded by the paper, to facilitate assessment thereof.

Articles shall abide by the rules laid down on the website of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*:

<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/publicaciones/boletin>

They will be sent on some sort of computer media (CD, DVD or pen drive with Word documents), accompanied by a DIN-4 hard copy. The review will acknowledge receipt of papers sent in by the authors and reject any that do not abide by established publication rules.

The Editorial Board (*Consejo de Redacción*) of *ACADEMIA*, made up by academics, will decide on whether papers received are to be published in the review after studying external assessments on a double-blind basis. Every three years a list of external assessors who have collaborated with *ACADEMIA* will be published.

Articles published will bear the date of receipt and acceptance.

Papers shall be submitted to the following address: *Redacción de la Revista ACADEMIA, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calle de Alcalá, 13, 28014, Madrid*, telephone: + 34 91 524 08 84, email: revistaacademia@rabasf.com

