

ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2014
NÚMERO 116

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRES DE 2014 - NÚMERO 116



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCIÓN

Tomás Marco Aragón
Antonio Gallego Gallego
José María Luzón Nogué
Víctor Nieto Alcaide
Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos
Juan Bordes Caballero

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)
Claude Bédat (Universidad de Toulouse)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)
Marcello Fagiolo dell'Arco (Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Elisa Vargas-Lugo (Academia Mexicana de la Historia)
Jesús Urrea Fernández (Profesor titular de la Universidad de Valladolid)
Francesc Fontbona de Vallescar (Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de San Jordi)

ACADÉMICO RESPONSABLE DE PUBLICACIONES

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

COORDINACIÓN

M^a del Carmen Utande Ramiro

Los © son responsabilidad de los autores

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF).
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34
Correo electrónico: publicaciones@rabasf.org
www.realacademiabellasartessanfernando.com

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

ISSN: 0567-560X

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ÍNDICE

- 9 PREHISTORIA DE LA CARPINTERÍA ESPAÑOLA
Enrique Nuere
- 23 LAS TECHUMBRES DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE SAN SALVADOR EN BUITRAGO DEL LOZOYA
Javier de Mingo García
- 37 LA ACADEMIA Y EL CONCURSO DE UN MANICOMIO MODELO (1859)
María José Navarro Bometón
- 55 MANUEL BLANCO Y CANO: UN ARQUITECTO DEL SIGLO XIX
Silvia Arbaiza Blanco-Soler
- 99 NUEVOS DATOS ACERCA DE LA COLECCIÓN VALPARAÍSO DE LA REAL ACADEMIA DE
SAN FERNANDO
Rocío Calvo Martín
- 109 LA PHOTOSCULPTURE. SU DESARROLLO EN LA ESPAÑA DE ISABEL II (1860-1868)
Leticia Azcue Brea y Mario Fernández Albarés
- 155 EL POEMA SINFÓNICO DE JUAN CANTÓ PARA EL IV CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE
AMÉRICA
Jaume-Jordi Ferrando Morales
- 173 SOCIOLOGÍA DEL MUNDO MUSICAL A TRAVÉS DE LOS CONCEPTOS DE HEIDEGGER: «ESTAR EN»
Y «ESTAR AHÍ»
Francisco José León Tello
- 201 LA BIBLIOTECA DE CEÁN BERMÚDEZ
Miriam Cera Brea
- 223 LA SEDE DE LA CONFERENCIA INTERNACIONAL DE MUSEOS DE 1934
Alicia Herrero Delavenay y Carmen Sanz Díaz

PREHISTORIA DE LA CARPINTERÍA ESPAÑOLA

Enrique Nuere

Resumen: Hasta la aparición de la espectacular carpintería de lazo, (más conocida como mudéjar), ni la historia del arte, ni la de la arquitectura española, se preocuparon de estudiar las técnicas constructivas de las techumbres leñosas de los edificios. Los historiadores, ignorantes de lo hasta entonces construido en madera, consideraron que de aquella espectacular carpintería tuvo que derivar toda la realizada posteriormente, error que deberá ser corregido mediante un serio estudio de todo lo construido en nuestro país antes de que surgiera la mal denominada carpintería mudéjar.

Palabras clave: Carpintería mudéjar, carpintería de lo blanco, carpintería de lazo, armaduras de pares, cuchillo triangulado romano.

PREHISTORIC OF SPANISH CARPENTRY

Abstract: Until the advent of the stunning lacework carpentry (more widely known under the misnomer of Mudejar carpentry), neither the history of art nor the history of Spanish architecture looked into the construction techniques of wooden ceilings. Historians, unaware of what had been built hitherto in wood, assumed that everything thereafter ensued from the spectacular lacework carpentry. This error now needs to be corrected by means of a thoroughgoing study of everything constructed in Spain before the misnamed Mudejar carpentry.

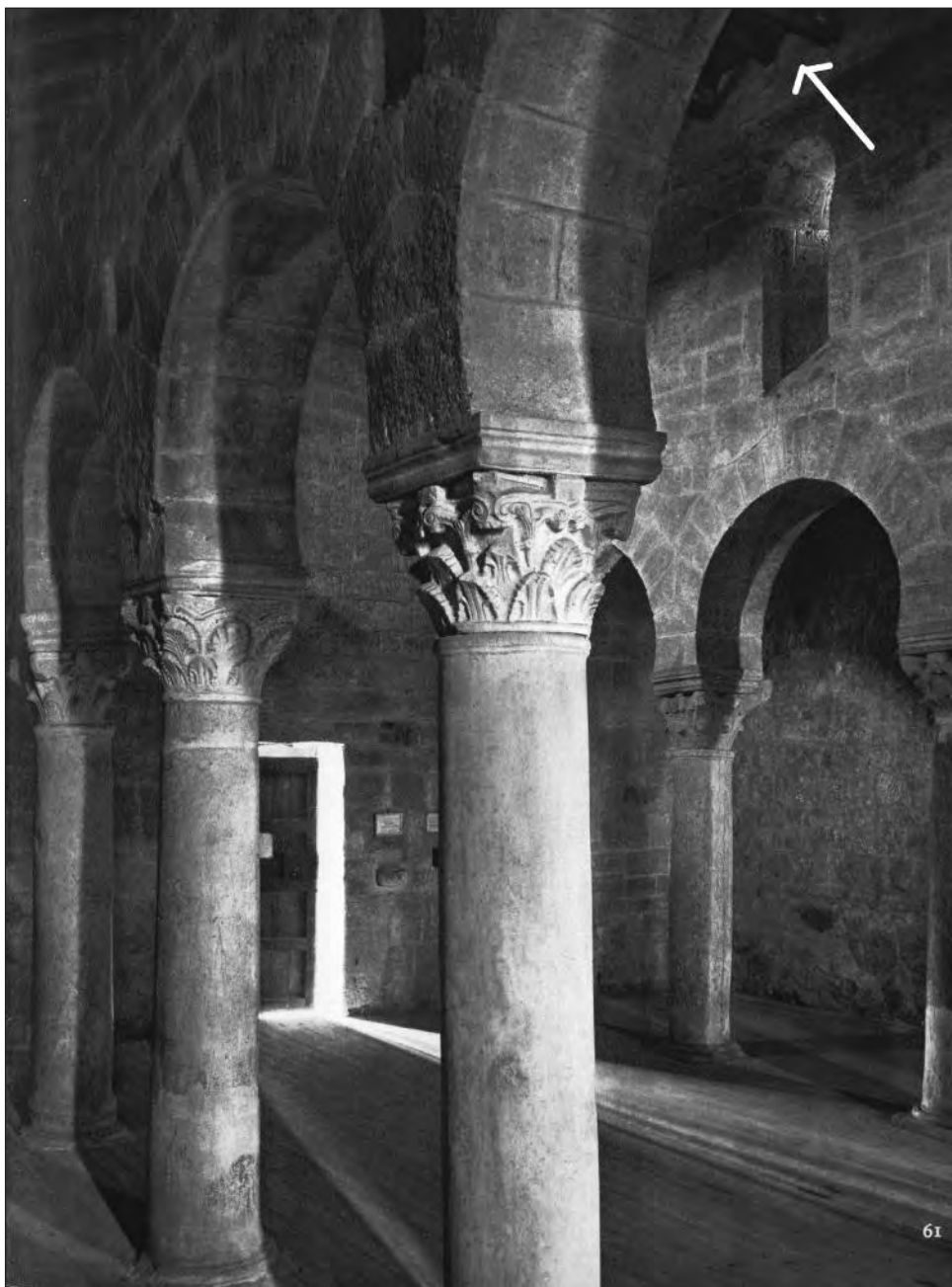
Key Words: Mudejar carpentry, *carpintería de lo blanco* (structural woodwork based on squared sections), lacework carpentry, couple roof. Roman triangular roof truss.

El título de este artículo puede hacer pensar que voy a referirme a una carpintería competidora con los pétreos dólmenes, pero no pretendo remontarme tanto, hablo del siglo XIII que establece el umbral a partir del cual la historia empieza a ocuparse de nuestra carpintería.

Es posible que esté equivocado, y que haya estudios de nuestras techumbres que vayan más allá de esas fechas, pero por más que los he buscado, salvo algunas rarísimas excepciones, siempre he fracasado en el intento. Lógicamente no me refiero a estudios recientes, (desde hace un par de décadas la historia de la construcción es un tema que empieza a preocupar seriamente), sino a lo que historiadores del arte, o de la arquitectura tradicionales, nos contaron sobre el papel de la carpintería en la arquitectura. No digo que no se mencionen las tallas de determinada pieza de madera, fuera de un forjado o de una armadura de cubierta, sino de descripciones de las técnicas carpinteras utilizadas. Que yo conozca, apenas existe bibliografía interesada en las techumbres anteriores a las surgidas en la Granada nazarí, fruto de una innegable influencia islámica. Hasta donde he podido investigar, la tónica general fue el desprecio por la madera, basta ojear cualquier libro sobre el románico para ver que todo el interés se lo lleva la piedra.

En múltiples ocasiones las fotos que ilustran determinada iglesia nos dejan ver algo de madera, que se cuelga en un rincón de la foto, pero rara vez se dice algo de esas maderas, empeñadas en mostrarse impertinentes, pero sin merecer el mínimo

comentario(II. 1). En todo caso, cuando se mencionan las techumbres de madera, suele ser para devaluar la obra en cuestión, al no alcanzar el honor de cubrirse con una digna bóveda pétrea, y el trabajo de los carpinteros tan sólo se menciona si la techumbre muestra un excepcional interés, en cuyo caso, con demasiada frecuencia, el historiador de turno asigna la autoría a algún mudéjar, lo que suele plantear un conflicto cronológico, que inmediatamente se justifica imaginando que la techumbre se rehizo unos siglos más tarde que el resto de la edificación.



1. Interior de San Juan de Baños (Palencia), señalado con una flecha la techumbre de madera.

No digo que no pueda ser cierto que en algún caso su techumbre se rehiciera tiempo después de la construcción de la iglesia, pero aunque así fuera, que ya es insólito, presuponer su autoría mudéjar ya es un lugar común que no admito en absoluto.

Y se me podrá preguntar en que datos históricos me baso para afirmarlo, y yo me defenderé diciendo que no soy historiador, que soy arquitecto y carpintero, y que la experiencia, el sentido común y la intuición también son razones de peso que sustentan muchas verdades. Pero también soy lo suficientemente mayor para que el sentido común me diga que el tiempo que me queda para investigar, ya no será suficiente para demostrar fehacientemente lo que digo, aun convencido como estoy de que podría demostrarlo, y esa es la principal razón por la que lanzo aquí este texto, para animar a que otros se adentren en ese periodo inexplorado de nuestra carpintería que he dado en llamar prehistórica.

Muchos de los que hoy consideran que nuestra carpintería de lazo es algo bien conocido, tal vez no sepan que hace tan sólo treinta años era una rareza sólo relacionada con tierras andaluzas. Cuando empecé a ocuparme de su estudio, había muy poco escrito sobre la misma, y rara vez se levantaba la vista al techo de los edificios, salvo en los templos góticos, cuyas nervadas bóvedas siempre subyugaban, o lógicamente, en las espectaculares techumbres de la Alhambra, o de los Reales Alcázares sevillanos, y puesto que como acabo de afirmar, antes de esas obras no había carpintería que llamara la atención de nuestros historiadores, cualquier otra techumbre similar que encontraran en otro lugar, para ellos tan sólo pudieron hacerla quienes hicieron las primeras que despertaron su interés por la carpintería, o quienes de aquellos lo aprendieron.

Pero nadie se preguntaba cómo pudo surgir una técnica carpintera tan sofisticada, ni tampoco se molestaron en investigar cuales fueron las primeras realizadas, o si pudieron haberse hecho antes de las nazaríes obras similares en lugares como Toledo, a pesar de saber documentalmente que obreros toledanos colaboraron en las obras del Alcázar sevillano de Pedro I de Castilla.

Y realmente supongo que no era fácil abstraerse del omnipresente influjo del Islam durante su larga permanencia en nuestros territorios, lo que justificaba su intrusión en cualquier faceta de nuestra historia del arte hispano, y menos en un tema como la carpintería, que no generó especial interés en nuestros historiadores. Tal vez, si Amador de los Ríos no se hubiera empeñado en proporcionarnos un arte propio del que España pudiera presumir, habría menos autorías mudéjares de las que hasta hoy se asumen.

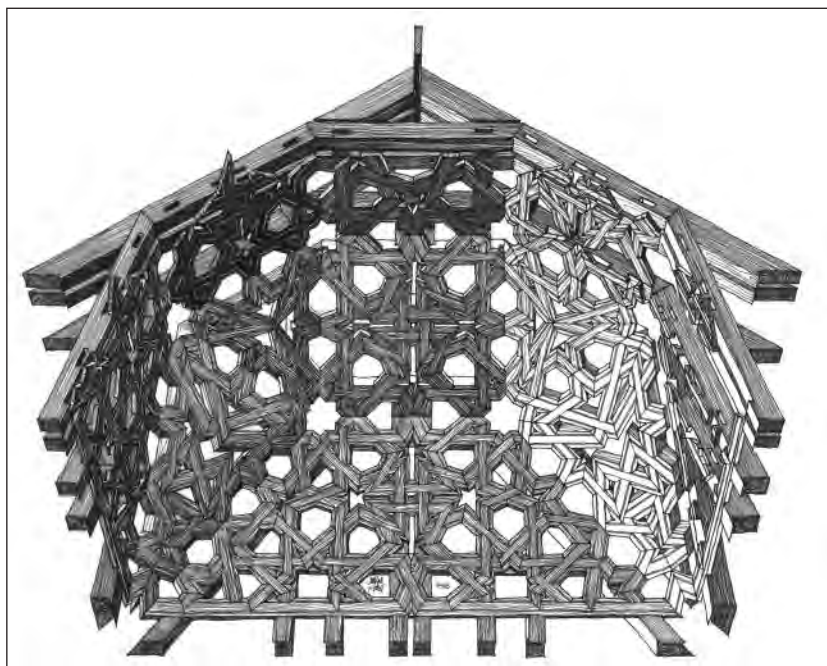
No hay que olvidar que en nuestro arte, lo islámico no dejaba de tener cierta connotación de obra menor, relacionado con el uso de pobres materiales y técnicas elementales, más buscando la apariencia que la permanencia, de hecho, en mis años en la escuela de arquitectura, no recuerdo que me hablaran de la carpintería de lazo, y eso a pesar de haber tenido a don. Leopoldo Torres Balbás, como profesor de historia del arte, por lo que no es de extrañar que tras mis investigaciones sobre López de Arenas, (realizadas con la única intención de enfrentarme a un peculiar encargo profesional) quedara tan subyugado por esta espectacular faceta de nuestra arquitectura, que sin yo pretenderlo, inició un paulatino cambio de rumbo de mi actividad profesional, hasta el punto de que hoy dedico mi tiempo mayoritariamente a la carpintería de armar, pasada, presente o incluso futura.

Y lo primero que descubrí al adentrarme en la carpintería histórica fue la existencia de la carpintería de lo blanco, algo más relacionado con la arquitectura e ingeniería actual, que con la carpintería de nuestros días, y quedé subyugado por las espectaculares carpinterías

de lazo, diseños capaces de combinar la estática estructural y la estética islámica (Il. 2), algo imposible de concebir y realizar por carpinteros que no dispusieran de un sólido bagaje geométrico.

Ya metido de lleno en el mundo de nuestra carpintería histórica, cuando empezó a generalizarse Internet, al introducir en un buscador las palabras «artesonado mudéjar», la respuesta apenas alcanzaba a mostrar un par de docenas de ejemplares, y por supuesto, todos ya bien conocidos; hoy mientras escribo, he interrumpido la tarea para introducir esas mismas palabras en el navegador, y la respuesta ha sido de 94.600 resultados en tan sólo 0.38 segundos, y creo que en este nuevo interés por tan espectaculares obras, algo pudo influir mi trabajo de divulgación de nuestra carpintería histórica.

Y del mismo modo que se ha ignorado durante demasiado tiempo la mayoría de armaduras de lazo realizadas en España, creo también que ignoramos la existencia de numerosas techumbres románicas que han conseguido mantenerse más o menos intactas, desafiando el paso del tiempo, sin necesidad de ningún carpintero mudéjar que las rehiciera pasados unos cuantos siglos. ¿Puede tener sentido que varias iglesias románicas que don Manuel Gómez-Moreno inventarió en la provincia de Ávila, cuando tenían techumbre de madera, las consideró rehechas por mudéjares a partir del siglo XVI?



2. Basta la muestra que fray Andrés dibujó en su manuscrito sobre la carpintería de lo blanco para poder imaginar como resultaría la armadura una vez construida. Del mismo modo que he realizado el dibujo podría haber construido la armadura con unas simples construcciones geométricas, sin necesidad de dibujar planos de la armadura. La unívoca relación entre manejo de cartabones y precisión ofrecida por el trazado geométrico fue la razón de que esta carpintería se extendiera por todos los dominios del reino de Castilla y se pudiera realizar con absoluta corrección.

Su afirmación sin embargo, no carece de lógica, ya que a don Manuel le sorprendió encontrarse en la alejada provincia castellana, –y además en la zona denominada la Moraña–, las mismas armaduras que había conocido en su Granada natal, hechas al modo de las que él bien conocía, y tan abundantes en el que fuera reino de Granada, por lo que no es extraño

que las creyera realizadas por moros huidos tras la conquista de los Reyes Católicos, lo que para su autoría mudéjar exigía una fecha posterior al final del siglo XV.

Pero lo que Gómez-Moreno entonces no podía saber, era el dato que la investigadora malagueña, María Dolores Aguilar, averiguó al buscar contratos de armaduras «mudéjares» en el que fuera reino de Granada¹, y como firme creyente en la autoría mudéjar de estas obras, supongo que le sorprendería enormemente que todos los contratos conservados para construir armaduras «mudéjares» los firmantes eran siempre carpinteros cristianos, algo por otra parte lógico, si tenemos en cuenta que tras la conquista, era imprescindible construir iglesias y conventos, inexistentes durante casi ocho siglos, y que los trabajos a realizar se adjudicarían a los carpinteros amigos de los vencedores, especialmente a aquellos que durante el largo asedio habían ayudado a la reina católica en los numerosos trabajos que las guerras demandaban, algo que en la historia aun no ha cambiado.

Para dar una idea más evidente del desprecio que a los historiadores ha suscitado la madera, especialmente de las épocas más lejanas de nuestra arquitectura, pondré un ejemplo que creo que será suficientemente ilustrativo. Me refiero a la visigoda iglesia de San Pedro Balsemao, cercana a Lamego, en la vecina Portugal. En un libro referido al prerrománico², entre sus numerosas ilustraciones aparece la foto de un templo, y en ella se aprecia la existencia de un techo de madera, pero el pie de la foto tan sólo nos dice «vista del interior de la iglesia» (Il. 3). Dado mi interés por la carpintería de ese periodo, busqué en las tres páginas del correspondiente texto para averiguar algo sobre la extraña techumbre que se adivina en la foto, pero no existe la más mínima mención. Si quería saber algo más tendría que buscar entre más bibliografía, o ir hasta allí para averiguarlo personalmente. Y lo que encontré fue una magnífica techumbre policromada, (Il. 4) que al menos, creo digna de merecer algún comentario. No voy a entrar en si el trabajo era coetáneo o no con la construcción de la iglesia, tan solo me interesa destacar el nulo interés que en general ha despertado la madera a los historiadores del arte o de nuestra arquitectura hasta la aparición de la carpintería nazarí.

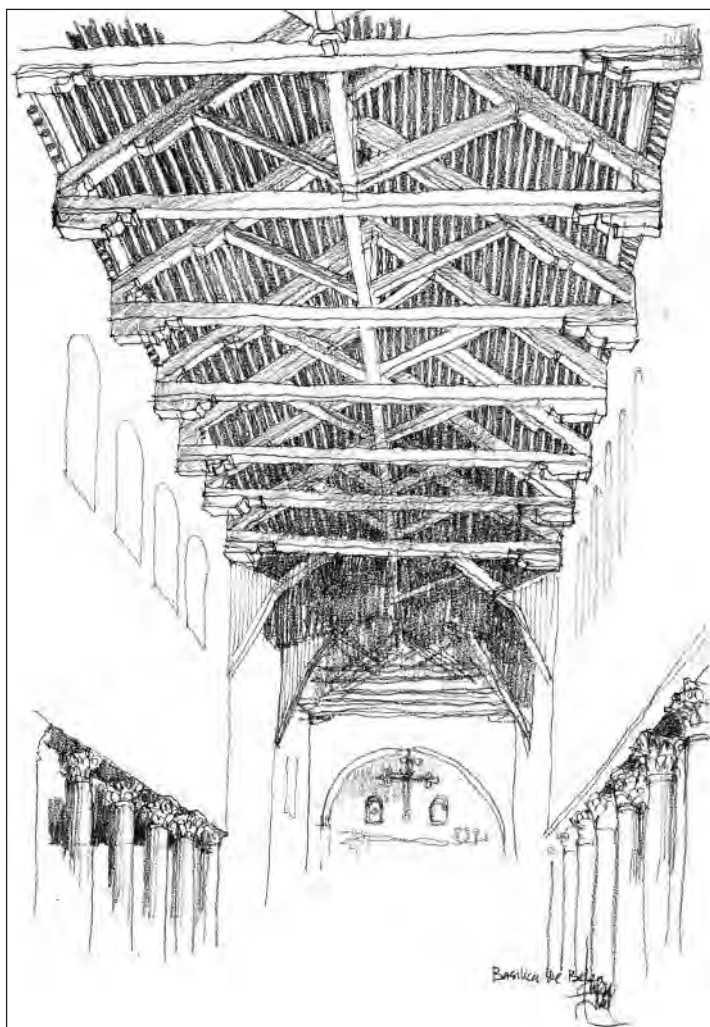


3. Iglesia visigoda de San Pedro Balsemao, del libro «El Prerrománico» de J. Fontaine (1978), en el que no se menciona el techo que cubre la iglesia.
4. Techo de la iglesia de San Pedro Balsemao, tal como lo pude fotografiar tiempo después de haber sabido de su existencia en el libro antes mencionado.

Y esa falta de interés ha propiciado la creencia generalizada de que la carpintería nazarí es algo que nos vino de Oriente, tal vez como regalo al sultán de turno de algún mítico genio de la lámpara. Y como no creo en los milagros, de nuevo no me queda otro remedio que entresacar la imprescindible documentación histórica de los archivos virtuales que atesora el sentido común.

¿Pudieron venir carpinteros del norte de África, o de Oriente con su nuevo modelo de techumbre?

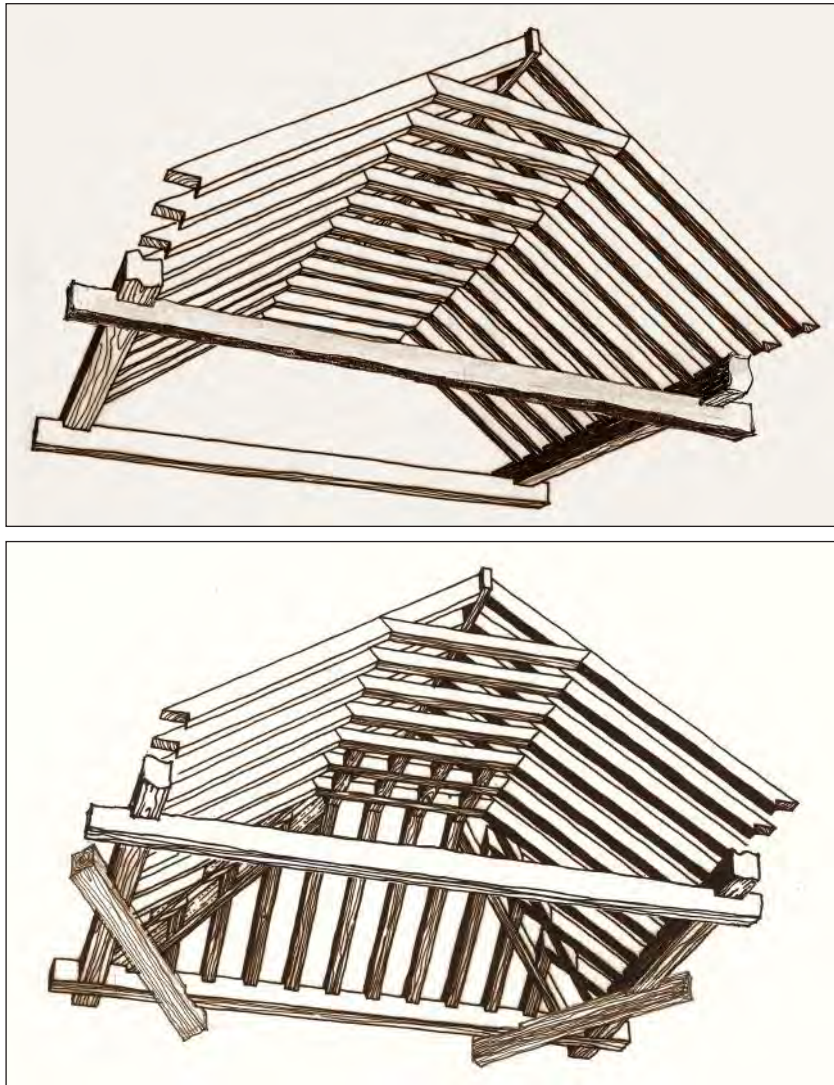
Del norte de África difícilmente, ya que allí ni se hacían, ni se hacen habitualmente cubiertas inclinadas, lo normal eran terrazas planas o cúpulas hemisféricas, por lo que es totalmente inverosímil que existieran carpinteros conocedores de la técnica de la parhilera, o del par y nudillo que emplearon en sus nuevos trabajos granadinos. De Oriente tal vez, ya que en Siria se hicieron cubiertas de madera, pero tampoco es admisible, ya que allí se utilizó siempre el modelo del cuchillo romano, más evolucionado y más eficaz que las armaduras de pares, incluso han sobrevivido armaduras de estos tipos en Jerusalén y en El Sinaí (Il. 5).



5. Armadura de la basílica de Belén, resuelta con cuchillos triangulados de clara tradición romana.

Si no vinieron del mundo islámico, ¿de dónde pudieron llegar las armaduras compuestas por pares enfrentados, en vez de emplear los eficaces cuchillos triangulados romanos, para cubrir naves de determinadas dimensiones?

Difícilmente del entorno mediterráneo, muy influido por las técnicas impuestas por Roma, donde encontraremos o bien la tijera, versión simplificada del cuchillo romano, o los arcos diafragma que lo sustituyen con fábrica sin necesidad de carpinteros. Tan sólo nos quedan los pueblos del norte de Europa, donde cubrir con pares no sólo era tradicional, sino que lo sigue siendo (Il. 6).



6. Esquema típico de las armaduras de par y nudillo realizadas en España. Se distinguen de las europeas por el tipo de ensamble entre pares y nudillo, surgido para poder prefabricar las armaduras, ventaja que fue posible conseguir gracias no sólo a la precisión que proporcionaban los trazados geométricos de inspiración islámica utilizados en nuestro territorio, sino a su característica de contar siempre con dobles cintas que además de adaptarse a la multiplicidad de pares equidistantes, en los encuentros de diferentes paños permitieron evitar la pieza de encuentro de los mismos, sustituyéndola por una pareja, lo que permitía rematar de forma independiente cada uno de ellos.

Ya los celtas empleaban la técnica de pares enfrentados en los castros que realizaban en el noroeste peninsular, donde su más antigua técnica consiguió subsistir hasta el siglo XX (Il. 7). Y si analizamos las cubiertas de madera de nuestras iglesias románicas, en muchas más de lo que normalmente imaginamos, vemos que está presente la técnica de los pares, incluso ocurre lo mismo en muchas de las visigodas. A esto se me podrá decir que las techumbres que han llegado a nuestros días pueden ser reposiciones posteriores, que nada tienen que ver con lo que existía anteriormente, pero ese argumento tiene muchas posibles respuestas. La primera de todas es que los edificios que nos han llegado enteros, lo deben principalmente a la buena salud de sus techumbres, que no han dejado de protegerlos a lo largo del tiempo, y el día que hagamos análisis dendrocronológicos de sus maderas, nos sorprenderá sin duda comprobar que hay más techumbres originales de lo que somos capaces de imaginar.



7. Palloza de la zona del Bierzo restaurada a mediados del pasado siglo por el arquitecto Javier Ramos.

Supongamos que soy excesivamente optimista, y que realmente la mayoría fueron rehechas cada cierto tiempo, (de hecho se me argumentará que hay documentos que prueban la existencia de trabajos de reposición de muchas techumbres a lo largo de la historia). Pero, ¿realmente cada nueva techumbre se hacía con soluciones innovadoras olvidando lo preexistente? y aunque eso hubiera podido ocurrir, lo normal sería que los carpinteros, en el caso de tener que rehacer totalmente la techumbre, la hicieran como sabían hacerla, sin arriesgarse en aventuras de incierto resultado. Tal vez podrían haberse atrevido con el modelo romano de eficacia garantizada, pero esto no ocurrió hasta bien entrado el siglo XVIII, y si antes o después de emprender cualquier intervención, los modelos seguían siendo técnicamente los mismos, es difícil pensar que las reposiciones totales se hicieran cambiando dichos modelos.

Y me consta que hubo intentos de ello, pero los ya habituados a las armaduras de pares, no acabarían de encontrar las ventajas del cuchillo romano, basado en la eficacia

estructural que su triangulación proporciona, pero que requería saber dimensionar una serie de complejos ensambles que en las armaduras de pares eran innecesarios. No obstante lo cual, fue copiado en su forma más elemental, haciendo lo que llamamos tijera, que no es más que un cuchillo que carece de pendolón y tornapuntas, solución mucho más simple de ejecutar, pero que obliga a que el tirante sólo pudiera ser de una pieza, lo que en definitiva limitaba su uso a luces relativamente pequeñas.

En las zonas de nuestro territorio carentes de una buena experiencia carpintera aplicada a las estructuras de cubierta, el cuchillo triangulado se sustituyó directamente por arcos diafragma de fábrica, y no hubo necesidad de inventar ninguna otra nueva solución.

En definitiva, cuando los celtas y suevos ocuparon nuestro noroeste peninsular ya se hacían armaduras de pares, y al no haber preferido otra solución alternativa a lo largo de los siglos, (más que las que acabo de comentar), no me queda más remedio que pensar que en nuestro país las armaduras de pares se hicieron constantemente, por lo que a la hora de renovar la cubierta de un edificio, lo más lógico es pensar que se hiciera igual, o al menos, muy parecida a la que dejó de funcionar por la causa que fuera. Hecho que a los historiadores no parece haberles preocupado ahondar en este tipo de problemas.

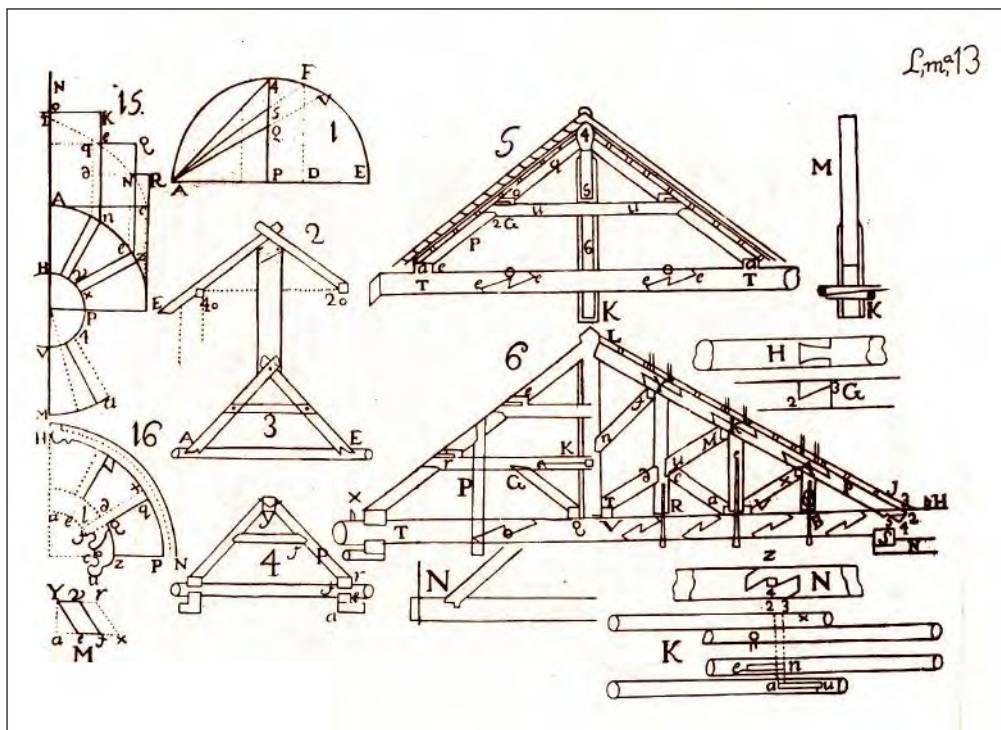
Pero llegados a este punto, también mi experiencia, de más de treinta años restaurando armaduras carpinteras, aporta un nuevo punto de vista, y es que veo muy poco probables las renovaciones integrales de las techumbres de cualquier edificio, ya que para que eso ocurra los daños tienen que estar tan generalizados que no bastaría con renovar la techumbre, sino que estaríamos hablando de renovar también las fábricas que la sustentaban, que como Alberti opinaba, *«La utilidad de los techos es la principal y mayor, porque no solo aprovecha la salud de los moradores, quitando y excluyendo la noche y agua, y principalmente el sol caluroso. Pero tambien maravillosamente defiende a todo edificio, porque quitame el techo, podrecera la materia, y caera la pared, bienden se los lados: y finalmente poco a poco se desatara todo el edificio: y tambien los mismos cimientos, lo qual (creeras a penas) se fortaleceran con la cobertura de los techos»*³.

Tantas ruinas con las que hoy contamos llegaron a ese estado precisamente por haber perdido su techumbre. Lo habitual en un edificio que interesa conservar, antes de cualquier otra reparación, es mantener en buen estado su tejado. Por otra parte, los daños en las cubiertas no se producen de repente en su totalidad, sino localizados en aquellos puntos concretos en los que hubo falta de mantenimiento, o un mal diseño, y es generalmente una humedad excesiva la que provoca los ataques de xilófagos que destruirán localmente elementos de madera, cesando su actividad en cuanto encuentran seca la madera, manjar que ya no les apetece.

Existe el convencimiento generalizado de que la madera de las techumbres es un material perecedero de escasa longevidad, lo cual es absolutamente falso. Mientras una madera se conserve seca puede decirse que es eterna, la cuestión es que cualquier fallo que provoque un aumento por encima del 20% de su contenido de humedad, atrae inexorablemente a los xilófagos que empezarán a comérsela. Pero esos ataques, como acabo de mencionar, finalizarán sin necesidad de poner remedio donde la madera esté libre del exceso de humedad.

De ahí que lo habitual en renovaciones de cubiertas sea intervenir siempre localmente, respetando cuanto se pueda de la techumbre original, por la sencilla razón de que donde el agua no llegó, la madera se encuentra en perfecto estado, y sigue protegiendo el resto del edificio junto con el más, o menos valioso contenido, (que no siempre es fácil de trasladar a un lugar mejor protegido). Tampoco debemos olvidar que una simple reparación parcial será mucho menos costosa, y mucho más rápida de llevar a cabo que la demolición total

de la armadura dañada, que exige la consiguiente construcción de una nueva cubierta, y que si además queremos que sea distinta de la existente, requerirá un tiempo adicional que permita diseñar su innovadora solución.



8. En 1747 Juan García Berruguilla, en su libro «Verdadera práctica de las resoluciones de la geometría», nos ofrece por primera vez una representación de los cuchillos triangulados de tradición romana. En su dibujo deja claramente insinuado que dicha solución permite usar los tirantes empalmando varias piezas, lo que resuelve la limitación de luz a salvar que imponía la medida habitual de las maderas disponibles.

Y si en nuestra historia hubo un momento en el que finalmente dejamos de usar las soluciones tradicionales de pares, a favor de los cuchillos triangulados de tradición romana, fue porque nuestros carpinteros de lo blanco, habituados a las armaduras de pares, a lo largo de siglo XVII fueron siendo paulatinamente sustituidos, por otros carpinteros, los ensambladores o entalladores, es decir los constructores de retablos. Estos últimos, concedores de las formas del arte clásico, habituales en sus obras, recibían encargos para construir los nuevos palacios renacentistas, cuando estos se empezaron a generalizar en nuestras tierras, haciendo una fuerte competencia a los de lo blanco, quienes en lugar de adaptarse a las nuevas tendencias, tan sólo se limitaron a pleitear por intrusismo contra los ensambladores. Para acabar con esta incómoda situación, muchos ensambladores fueron a Italia, de donde volvían con un título de architetto, hasta entonces inexistente en España, consiguiendo finalmente que el Consejo de Castilla lo admitiera, lo que acabó relegando a los de lo blanco, a simples carpinteros tal como hoy conocemos su oficio, a pesar de haber sido hasta entonces, en su más alto grado de geométrico, los personajes más relevantes en el proceso constructivo.

La Academia, en el siglo siguiente, al propiciar la recuperación de la arquitectura clásica, acabó desterrando las armaduras de pares, al imponer los cuchillos triangulados, más

acordes con lo romano, y que además permitían cubrir luces mayores que las tradicionales hasta entonces conseguidas.

Pero no es esa carpintería la que ahora me interesa, sino la que se hizo antes de que en Granada apareciera la de lazo, así denominada en las ordenanzas de carpinteros conocidas. Desde la construcción románica, hasta la aparición de las mencionadas carpinterías nazaries, hay varios siglos en los que se construyeron múltiples armaduras de cubierta, de las que poco o nada nos cuentan los historiadores.

Retrocediendo hasta el siglo VII, he encontrado en las *Etimologías* de San Isidoro, referencias claras a la carpintería y menciones a techos de madera, datos que tal vez puedan ayudar a entender el panorama carpintero en ese amplio periodo de nuestro pasado, y que tienen doble interés ya que se trata de fechas anteriores a la llegada del Islam a nuestros territorios. Y las *Etimologías*, por la forma en que describen la construcción de edificios, enlazan su proceso constructivo directamente con la tradición noreuropea, en la que el principal responsable de la construcción era el Zimmermann, y no el albañil de la Europa mediterránea. En efecto, San Isidoro dedica un amplio capítulo a los carpinteros, pero ninguno a los albañiles, a pesar de lo cual, todas las herramientas necesarias en la construcción también las incluye en un nuevo apartado.⁴ No hay que olvidar que están escritas en un periodo en el que la España cristiana es visigoda y costumbres del norte europeo compiten con las de tradición romana. Un ejemplo de esto lo muestra la iglesia visigoda de Quintanilla de las Viñas, donde se representa al sol con melena de mujer y a la luna con masculina barba, tal como aun se haría en los países de habla alemana.

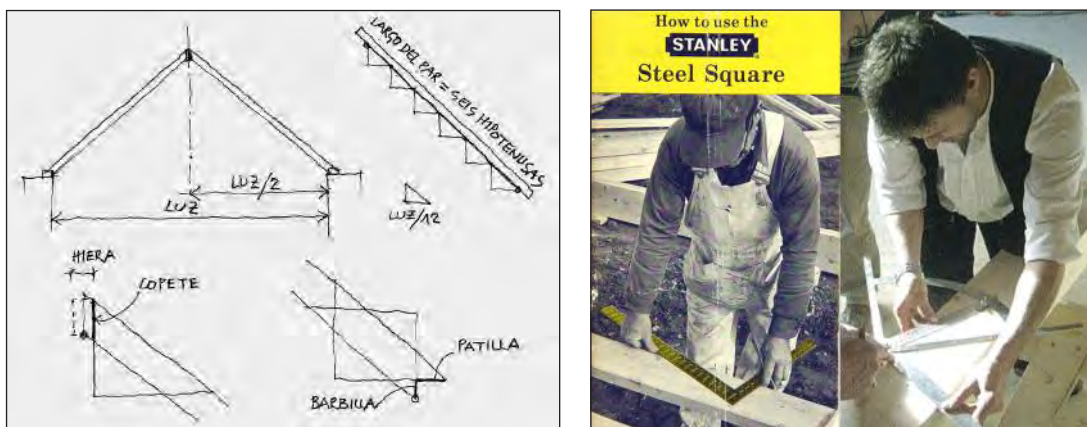
Y aunque no haya encontrado documentos que hablen de cómo se cubrían los edificios en toda la península desde el tiempo de la ocupación romana, no me cabe ninguna duda que serían habituales las cubiertas inclinadas, a dos o a cuatro aguas, cuestión obligada por el índice de pluviometría de nuestro clima, aunque en algunas zonas de la península, la escasez de lluvias permitiera las techumbres planas al modo de las norteafricanas.

Y si había cubiertas inclinadas, técnicamente tendrían que ser de pares o de cuchillos triangulados, aunque de este último tipo tan sólo serían del modelo simple denominado tijera.

Hay algo que conviene tener muy presente cuando hablamos de sistemas constructivos, y es que la técnica necesaria para llevarlos a cabo no se improvisa. Siempre ha sido fácil recrear estéticamente cualquier estilo, basta recordar todos los «neos» que se han hecho a lo largo de la historia, la apariencia es fácil de cambiar, pero tras ella, se esconde un proceso constructivo cuya técnica empleada no nos mentirá sobre su autoría, un edificio neogótico podría llegar a pasar por gótico, pero en el original jamás se habrá empleado hormigón armado ni acero laminado, ni la copia renunciará a utilizar las más evolucionadas técnicas de su momento.

Y esto es algo de lo que debió acontecer en nuestra carpintería histórica. Surgió una nueva estética, pero incorporar los nuevos y complejos modelos geométricos en la carpintería habitual, sólo sería posible disponiendo de una técnica carpintera hábil en el uso de la geometría, algo aprendido muchos años atrás en las antiguas armaduras de pares, que celtas, suevos o normandos, empezaron a utilizar en el noroeste peninsular. Que la técnica no se perdiera a lo largo de los siglos es perfectamente lógico, ya que sería empleada constantemente en las cubiertas de los edificios que se hacían siglo tras siglo, y además esa carpintería que no consiguió desterrar la más sofisticada romana, se mantuvo por disponer de un simple pero ingenioso sistema de diseño y construcción, posible gracias al uso de unos simples cartabones, tan eficaces que aun se siguen usando habitualmente, tanto en la construcción unifamiliar de todo América del norte, como en nuestra Europa atlántica.

Efectivamente, en una armadura a dos aguas, sin necesidad de dibujar planos, un cartabón determinaba las medidas de los pares y los ángulos de todos sus cortes, (Ils. 9 y 10).



9. Las armaduras de pares no precisan planos para su construcción. Todo se controla con un cartabón que se corta a una medida proporcional a la luz que se quiere cubrir. Su hipotenusa establece con total precisión la longitud del par, y sus catetos determinan sin lugar a dudas los cortes de los extremos del par.
10. Versión americana y alemana actual de los cartabones de armadura que usaron los carpinteros medievales. En sus manuales de uso encontramos instrucciones semejantes a las que López de Arenas incluyó en sus manuscritos.

Y si la armadura era a cuatro aguas, bastaban dos nuevos cartabones, cuya construcción era extremadamente simple para resolver el resto de problemas que la nueva solución exigía. Para mí es evidente que quienes resolvían con la elegancia demostrada sus problemas constructivos, gracias a la simple aplicación de la geometría, no tuvieron ningún problema en diseñar unos nuevos juegos de cartabones con los que controlar, con enorme seguridad, los diseños geométricos que escogieron, entre los múltiples llegados de Oriente, por su adecuación a la construcción y prefabricación de sus armaduras.

Esa intuición la corrobora también lo que me ocurrió tras desentrañar el manuscrito de Diego López de Arenas, y presentarle al Dr. Christian Ewert, máximo experto en la arquitectura islámica del Magreb, lo que acababa de descubrir del trazado de lacerías con el uso de cartabones⁵. El tema le interesó extraordinariamente por desconocerlo totalmente, algo que entonces no supe valorar, pero más tarde al comprobar que esa forma de trazar lacerías no existe en el mundo islámico, ni siquiera en el Marruecos actual, (que sigue haciendo una carpintería parecida, aunque técnicamente degenerada), llegué a la conclusión de que Ewert no lo conocía precisamente por tratarse de algo ajeno al mundo musulmán, que tan sólo fue empleado por nuestros carpinteros peninsulares, cristianos, o convertidos al Islam.

El hecho de que en su momento los carpinteros granadinos fueran musulmanes de religión, no excluye que tuvieran la misma técnica que sus vecinos cristianos, por la simple razón de que desde el 711, con independencia de la religión, en cualquier territorio peninsular se seguirían cubriendo edificios empleando técnicas similares, y tampoco era extraño que una gran mayoría de carpinteros se hicieran musulmanes, dado que no sólo dejaban de pagar la obligada capitación si querían mantenerse cristianos, sino que además lograrían eludir los compromisos con su señor feudal, que seguramente hasta entonces habría sido su única opción de trabajo, pudiendo así ampliar su clientela, razones que explican que la técnica carpintera no se perdiera, fuera cual fuera la religión del territorio en el que trabajaban.

Y si desde el periodo celta se venían construyendo las techumbres de modo muy similar, no se puede descartar que aun perduren armaduras de madera en iglesias visigodas o románicas, (sean o no las originales), algo que siempre será interesante estudiar por una importante cuestión: en el caso de reposiciones, es posible que no fueran totales, por las razones que ya he expuesto, conservando tanto como se pudiera la armadura original, y aunque finalmente ninguna pieza original subsista, en muchos casos la renovación se acabaría convirtiendo en una réplica de lo que antaño fue, algo que en intervenciones restauradoras he podido comprobar en múltiples ocasiones.

Evidentemente, esto no siempre habrá ocurrido así, no hay que olvidar el fuego que acabó con numerosas techumbres, y tras la probable pérdida de lo valioso que protegían, en ese caso sería verosímil la renovación total, pero también me ha mostrado la experiencia casos en los que se ha respetado lo que el fuego perdonó, y lo nuevo se hizo tal vez con menos lujo, pero empleando la misma técnica constructiva⁶.

Recorriendo Galicia he visto tantas armaduras en iglesias románicas, que no puedo dejar de mencionar la cantidad de las que en esa comunidad se hicieron para quedar vistas, dato que encontramos cuando preparé las bases para llevar a cabo un inventario de armaduras de lacería: tan sólo en la provincia de Lugo fueron más de mil doscientas. Basta asomarse a cualquiera de ellas, o de otras provincias gallegas, para encontrarse armaduras que a primera vista pueden parecer extrañas, pero que una contemplación pausada nos muestra claramente la técnica del par y nudillo permanentemente utilizada (Il. 11).



11. Crucero de la iglesia del convento de San Francisco en Betanzos. Construida en el siglo XIV responde al esquema de par y nudillo típico de nuestra carpintería histórica.

Con más de tres cuartos de siglo a mis espaldas, no soy tan optimista como para pensar en dedicarme a recorrer todo el noroeste peninsular, investigando nuestro pasado carpintero en busca de ejemplares que pudieran remontarse hasta el periodo visigodo, pero alguna documentación he recogido para poder dar pistas de por donde se podría empezar a indagar, aunque también hay que reconocer que el éxito nunca está garantizado.

Tal vez Toledo sería un buen punto de partida, por su calidad de capital del reino visigodo, aunque sólo lo fuera durante un escaso lapso de tiempo. Precisamente el transcurrido cuando San Isidoro escribía sus *Etimologías* que antes mencioné, en las que intuyó la presencia de un carpintero similar al de lo blanco que describen las ordenanzas

más antiguas conocidas, (aunque éstas ya sean de finales del siglo XV), pero cuya máxima categoría coincidía con la actual de arquitectos e ingenieros, lo que equipara de nuevo nuestros antiguos carpinteros a los Zimmermann alemanes, cuyas ordenanzas gremiales tienen estatutos coincidentes con las castellanas⁷.

Si Toledo tiene interés por el protagonismo alcanzado en época visigoda, Galicia cobró una especial importancia en el periodo románico, al convertirse en paso de las peregrinaciones a Santiago, que no sólo atraían a fieles devotos, sino también a profesionales que buscaban trabajo y que tal vez intercambiaban sus técnicas.

La grandiosa catedral erigida en honor del apóstol fue un gran estímulo para la aparición de múltiples iglesias o capillas, grandes o pequeñas, muchas de las cuales se cubrieron con madera, y no es absurdo pensar que algunas de esas techumbres de época románica aun se encuentren intactas. Esto que puede parecer difícil de creer, en realidad no es tan inverosímil, por todo lo que he dejado expuesto. Y, sobre todo, no olvidemos las palabras de Alberti que ya transcribí. No es por tanto tan absurdo pensar que aquellos edificios que hoy se encuentran en buen estado, en gran parte se lo deben a una buena conservación de sus cubiertas, y no será extraño, por muy raro que nos parezca, que alguna pueda ser la original del edificio. Algo que hoy podemos comprobar con la ayuda de la dendrocronología, o si ésta no nos proporcionara el dato, nos queda el carbono 14, lo que sin duda nos abrirá un apasionante campo de estudio hasta ahora totalmente inédito.

En definitiva, creo firmemente que tenemos una carpintería «prehistórica» que está por estudiar, tema al que desde luego dedicaré tiempo, y aun más le dedicaría si fuera aun más joven y, sobre todo, si dispusiera de más tiempo, presente y futuro, pero del mismo modo que cuando percibí la envergadura que requería el estudio de la carpintería de lazo, (con más de treinta años menos), presentí que no era un tema para abordar en solitario, sino para divulgarlo ampliamente y encandilar a tantos como fuera posible, este tema es sobre todo para abordar localmente, y espero que encuentre quien le dedique el tiempo que a mi me falta.

Lo que pretendo es ofrecer a quienes les pueda atraer, un tema de enorme interés, que se encuentra totalmente inédito, y en el que ofrezco mi experiencia y ayuda a quienes se animen a enfrentarse con el mismo, y añadido que mi ayuda no es totalmente desinteresada, por la sencilla razón del enorme interés que tengo en que se conozca como se debe nuestra carpintería histórica y se corrijan los errores que históricamente se han cometido.

NOTAS

- 1 AGUILAR, M. D.: «Arte mudéjar en Málaga: aspectos económicos», en *Actas IV Simposio Internacional de Mudejarismo: economía*. Teruel 1987.
- 2 FONTAINE, J., *El Prerrománico*, Madrid, Ediciones Encuentro. 1978.
- 3 ALBERTI, L. B., *Los diez libros de arquitectura*. Hechos traducir del latín por Francisco Lozano, alarife de la villa de Madrid. Imprenta de Alonso Gómez, 1582. Libro primero, capítulo II.
- 4 En su libro XIX aparece un apartado 10 sobre la construcción, el 18 referido a las herramientas para edificar, y el 19 sobre los carpinteros.
- 5 NUERE, E. «El trazado de lacerías con el uso exclusivo de cartabones». *Madridrer Mitteilungen* nº 23, 1982. (Mainz, Philip von Zabern).
- 6 Restauración de la iglesia parroquial de Fontiveros en la provincia de Ávila, o iglesia de San Sebastián en Mérida, provincia de Toledo.
- 7 GERNER, M., «Das Zimmerhandwerk», introducción del libro *Das Werkzeug des Zimmermanns*. Al describir la organización gremial de los carpinteros alemanes se encuentran varias coincidencias con el gremio de carpinteros castellanos, por ejemplo en las contribuciones a un fondo común, la ayuda a viudas y huérfanos, así como el control por tres carpinteros de la custodia respectiva de las tres llaves del cofre en que se guardan los fondos gremiales.

LAS TECHUMBRES DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE SAN SALVADOR EN BUITRAGO DEL LOZOYA

Javier de Mingo García

Resumen: La iglesia del desaparecido Hospital de San Salvador posee una gran importancia en cuanto al estudio de la carpintería de armar española, ya que junto a una armadura de lacería en el presbiterio, acogía una bóveda de cañón de madera que se supone anterior al tratado de De L'Orme, y de la que apenas existen precedentes en España.

Palabras clave: Hospital de San Salvador, Buitrago del Lozoya, Marqués de Santillana, Carpintería de armar, Techumbres, Armadura, Lacería, Bóveda de madera.

THE WOODEN CEILINGS OF SAN SALVADOR HOSPITAL CHURCH IN BUITRAGO DEL LOZOYA

Abstract: The church of San Salvador Hospital, the latter no longer standing, provides crucial insights for the study of Spanish structural carpentry. It combines the two outstanding features of tracery framework in the presbytery and a wooden barrel vault that is thought to predate De L'Orme's treatise and is almost unprecedented in Spain.

Key Words: San Salvador Hospital, Buitrago del Lozoya, Marqués de Santillana, structural carpentry, wooden ceilings, framework, tracery, wooden vault.

ANTECEDENTES Y DESAPARICIÓN DEL HOSPITAL

La armadura de cubierta de lazo que hoy en día podemos observar en el presbiterio de la iglesia de Santa María del Castillo, en Buitrago del Lozoya, es uno de los pocos restos físicos –en nuestro caso trasladado– que sobreviven del desaparecido Hospital de San Salvador¹, el cual se ubicaba en la Plaza de Armas del mismo municipio. Las techumbres de la iglesia que pertenecía al hospital eran interesantes ejemplares de carpintería de armar, ya que a tenor de la documentación que ha llegado hasta nosotros, además de la mencionada armadura de lazo que cubría la capilla mayor, existía una bóveda de cañón de madera en la nave central, y alfarjes planos en las naves laterales. La ruina del edificio comenzó con la Guerra Civil, para después ser demolido en 1948², aunque por fortuna, su imagen y su planta de hallan parcialmente documentadas, puesto que tuvo ocasión de ser fotografiado durante el siglo XX³, y medido a fines del XIX⁴.

El hospital, fundado en 1455 por Íñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana, se terminó en 1500 a cargo de su nieto, Diego López de Mendoza⁵. En el Codicilo del testamento del primer marqués de Santillana se ordena su construcción con tres naves y otros tantos altares, y con un presbiterio elevado sobre cinco gradas. Sin embargo, nada se dice acerca de las techumbres de madera, puesto que la mayor parte del texto incide sobre todo en las mandas y las ordenanzas que habrían de organizar el personal y las instalaciones del hospital. Lo mismo sucede con la escritura de fundación de la institución⁶.

Hasta la fecha no se ha encontrado ningún libro de fábrica en el que se mencionen las obras del edificio. Sin embargo, existen diversas referencias escritas a las armaduras de cubierta, que son descripciones genéricas del hospital, ya de los siglos XIX o XX. Una de ellas⁷ describe la armadura como una «cúpula de madera prolijamente labrada al gusto arabesco» mientras que otro texto⁸ observa que la «vóveda (sic) de la nave de en medio es romana de medio punto, de madera artesonada. Dorados los entrepaños con multitud de escudos heráldicos». D. Antonio San Miguel⁹, antiguo párroco de Buitrago, habla de una «capilla de tres naves con artesonado de madera, que en la central fue de cañón y plano en las laterales, teniendo el presbiterio muy elevado, adornado de azulejos preciosos y coronado por artesonado arabesco». Asimismo, D. Vicente Lampérez¹⁰ menciona el «hermoso alfarje mudéjar» y un «techo curvo, encamonado, imitando una bóveda de medio cañón (...) y dos planos en las laterales». Es aclarador que Lampérez considera que la bóveda encamonada pertenece a una importante reforma del siglo XVI, al igual que José Moreno Villa, que en el más completo de los escritos sobre el hospital, precisa que es de madera pobre, pintada de almazarrón, y que posiblemente ocultase una techumbre plana original, en consonancia con las líneas adinteladas que separan las naves.

Los motivos que llevarían en su día a techar la iglesia del hospital con madera en lugar de cantería parecen claros, dada la época y la ubicación. En primer lugar, la cercanía de Buitrago a los bosques de la sierra madrileña —con seguridad mucho más densos en aquellos tiempos—, como por ejemplo los del valle del Lozoya o Valsaín, brindaban una gran oportunidad de conseguir madera de calidad a un menor precio puesto que el transporte no comportaba grandes gastos. Por otra parte, y adicionalmente al argumento anterior, realizar una techumbre lúnea era económicamente mucho más rentable que hacer una bóveda de cantería, puesto que el coste de la primera podía llegar a suponer la cuarta parte del de la segunda.¹¹

Al margen de estas consideraciones, el hecho de que tanto la armadura del presbiterio como la bóveda de la nave central estén ocultando la verdadera estructura de cubierta¹², encuadra a ambas obras dentro de lo que Viollet-le-Duc denominó carpintería aparente¹³: construcciones leñosas destinadas a comparecer a la vista, ocultando tras de sí una estructura superior de madera que soportaba la cubierta.

ARMADURA APEINAZADA DE LAZO EN EL PRESBITERIO

Con objeto de analizar la obra carpintera del hospital de San Salvador, sin duda el vestigio más importante con el que contamos es la citada armadura de lazo (Ils. 1 y 2) que se ubicaba en el presbiterio del mismo, y que tras la desaparición del edificio, se trasladó a la cercana iglesia de Santa María del Castillo para formar parte, años más tarde, de su nueva cubierta¹⁴. Actualmente la armadura apoya sobre un estribo perimetral que a su vez cuelga de la estructura metálica de la cubierta.

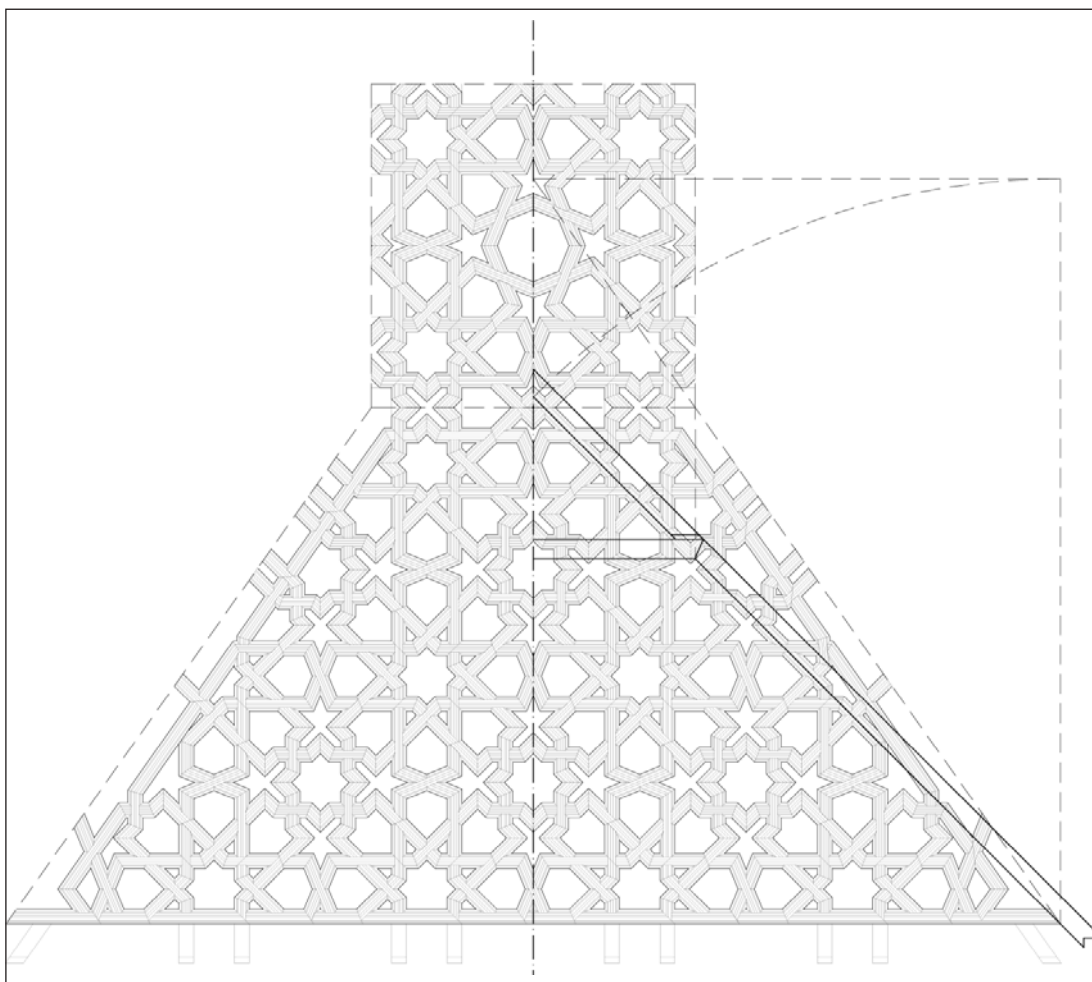
Se trata de una armadura cuadrada de lazo, de par y nudillo, de veinte pies castellanos de lado, y con sus cuatro faldones idénticos. Geométricamente queda definida por los ángulos más importantes que se usaron en su diseño, unívocamente relacionados con los correspondientes cartabones de armadura. El más importante de ellos, denominado redundantemente de armadura, es el que da la inclinación de los pares, que al ser de 45 grados, se trata del cartabón de 4, también usado en algunas armaduras estructuralmente no portantes de la región. A su vez, estando ya definido el cartabón de armadura, el valor



1. Buitrago del Lozoya (Madrid), *Vista de una iglesia supuestamente habilitada como hospital*, 1938. Archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid.



2. Buitrago del Lozoya (Madrid), *Vista interior del hospital-iglesia*, 1940. Archivo fotográfico de la Comunidad de Madrid.

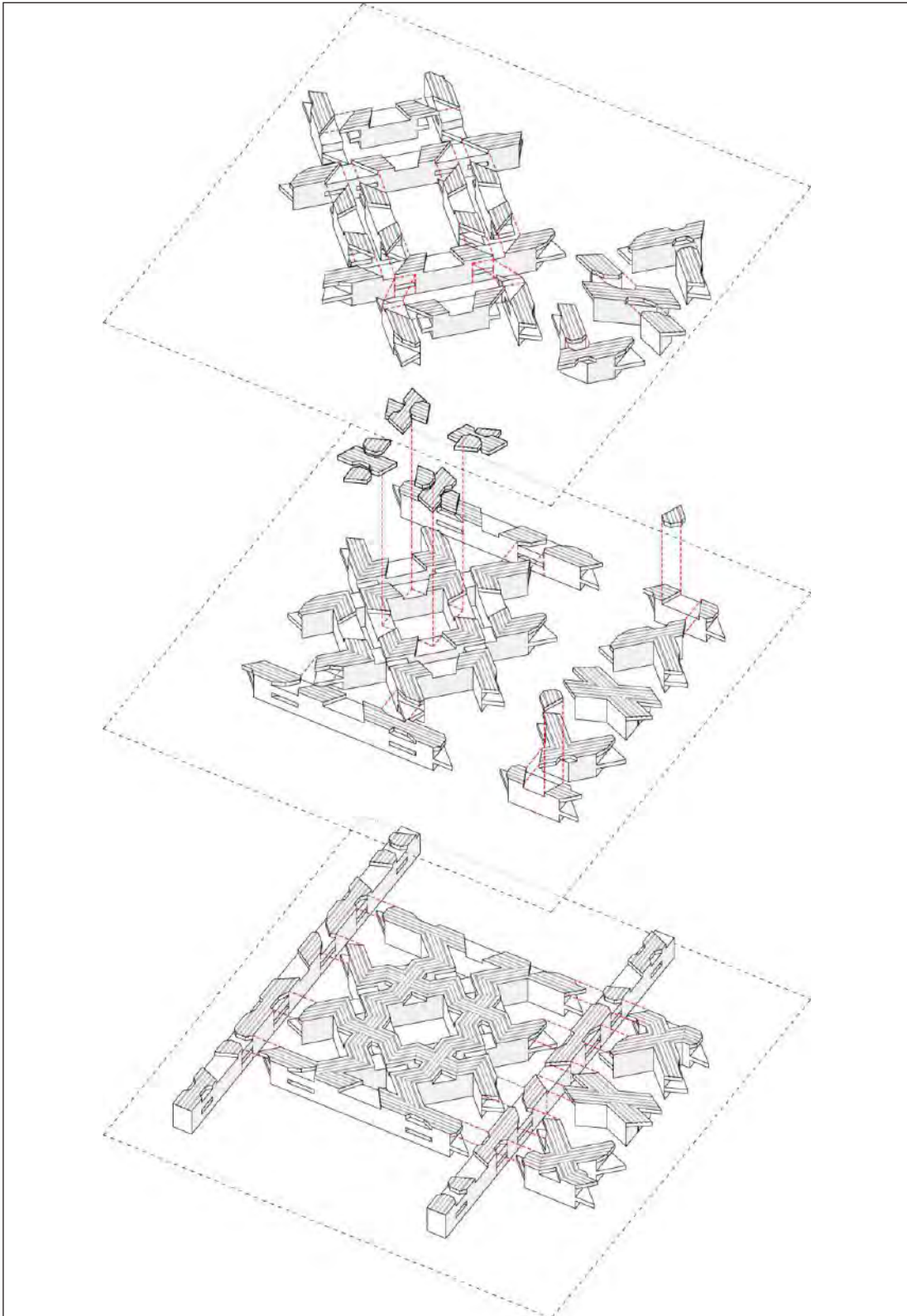


3. Trazo y monte de la armadura del presbiterio de la desaparecida iglesia del hospital de San Salvador.

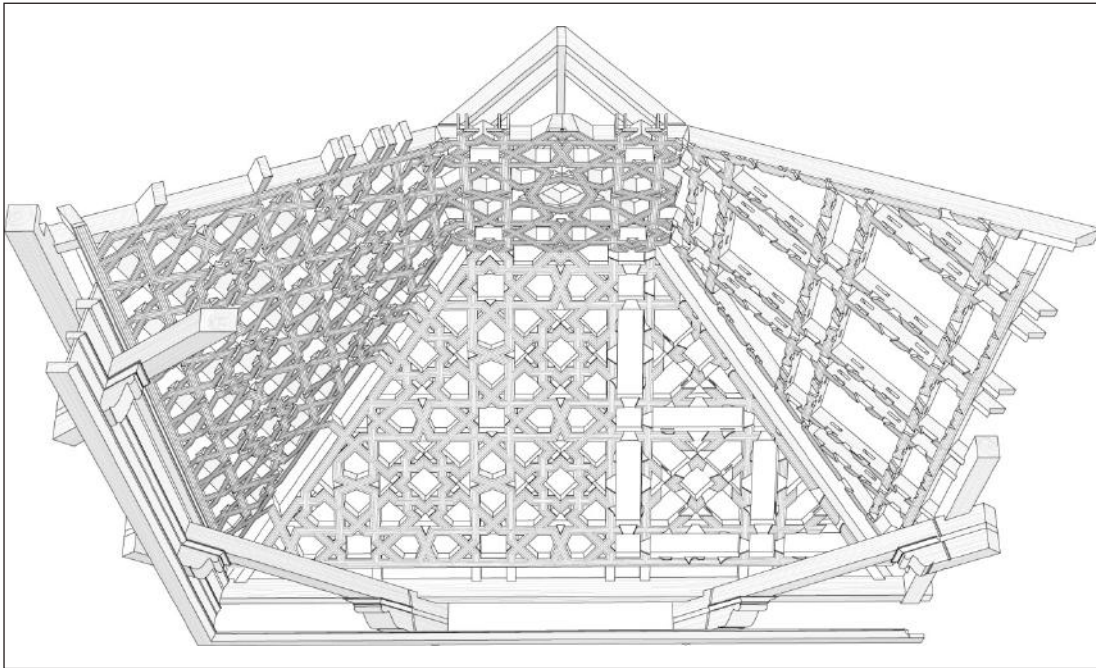
de los otros dos cartabones restantes queda determinado de manera automática¹⁵, lo que nos da un albanécar de 54,73 grados y un coz de limas de 35,26 grados, único caso de entre todos los posibles en que ambos ángulos son complementarios¹⁶. En la il. 3 se muestra claramente la relación entre la traza del almizate, el faldón y la monte, en las que se pueden medir tanto el cartabón de armadura como el albanécar.

Por otro lado, la base compositiva de la armadura es la repetición seriada del cuartillejo, término que figura textual y gráficamente en el tratado de Fray Andrés de San Miguel¹⁷ y únicamente dibujado en el de Diego López de Arenas¹⁸, describiéndose como un módulo cuadrado que se compone de cuatro cuartos de rueda de ocho, haciendo coincidir las esquinas del módulo con los centros de los sinos.

El montaje del cuartillejo del faldón es sencillo: el entramado principal consta de dos peinazos diagonales enterizos, a los que se ensamblan otros ocho perpendiculares de menor tamaño mediante caja y espiga. Posteriormente se une el conjunto a los correspondientes peinazos horizontales y el módulo básico está completo. Solo resta unirlos a los pares, manguetas o péndolas correspondientes y conectarlo al resto de la trama mediante los sinos de ocho y las aspillas. La il. 4 representa tres fases principales en el montaje del cuartillejo: en primer lugar, el ensamble entre los peinazos diagonales; en segundo lugar,



4. Montaje de un cuartillejo modular en el faldón de la armadura.



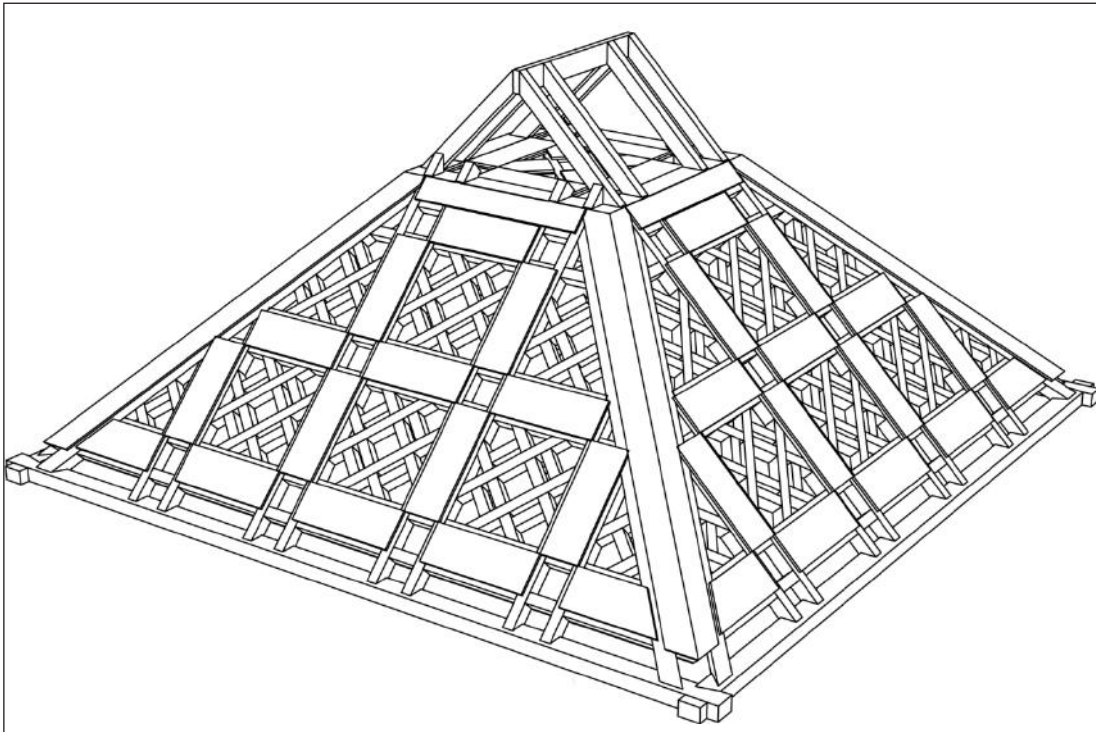
5. Vista esquemática de la armadura.

la adición de taujeles y la unión a los peinazos horizontales, y finalmente el acoplamiento de todo el conjunto a los pares.

La diferencia entre el cuartillejo del almizate y el de los faldones, estriba en que los azafates diagonales son redondos en el primer caso y harpados en el segundo, dando lugar en el centro a un octógono regular o a un sino de ocho puntas, respectivamente. Según Arenas, el cuartillejo del almizate se construye mediante cuatro peinazos diagonales que se empalman a medias maderas, de lo cual hace un dibujo, mientras que el caso del faldón no lo describe ni textual ni gráficamente.

Los faldones de la armadura de San Salvador, cuya forma original¹⁹ está representada en la il. 5, presentan cuatro pares enterizos que van del estribo a la hilera, y dos péndolas por cada lima mohamar, así como seis filas de peinazos que unen ambas limas en el sentido transversal. De esta manera se genera la malla de cuartillejos, que forzosamente tenían que montarse antes del ensamblaje final del faldón, lo cual evidencia el elevado grado de prefabricación de esta armadura. Una vez montada toda la taravea, se completaba con la adición del entablado. En la actualidad, las tablas de los cuartillejos y los sinos están colocadas por el intradós de la armadura (il. 6), de manera que se oculta el grueso de gran parte de las piezas, circunstancia bastante anormal en un ejemplar apeinado. Por el contrario, los azafates hexagonales de unión entre módulos tienen las tablas en el extradós, permitiendo la contemplación parcial del relieve.

En la visita al bajocubierta de Santa María del Castillo se pudo comprobar que determinadas testas de los maderos que solo son visibles por el trasdós están pintadas de almazarrón, como si originalmente hubiesen sido pensadas para ser vistas. A su vez, los sinos y azafates ocultos por tablas poseen los mismos prismas triangulares²⁰ que se solían disponer cuando quedan a la vista del espectador. Todo ello suscita nuestra hipótesis de que originariamente la armadura fue diseñada para dejar expuestas todas las testas de pares y peinazos, pero por algún motivo, se decidió cambiar la posición de gran parte de



6. Vista de la armadura por su trasdós.

las tablas, tal vez ante el problema de unos escudos de armas que no cabían o no se veían bien en el interior de los azafates.

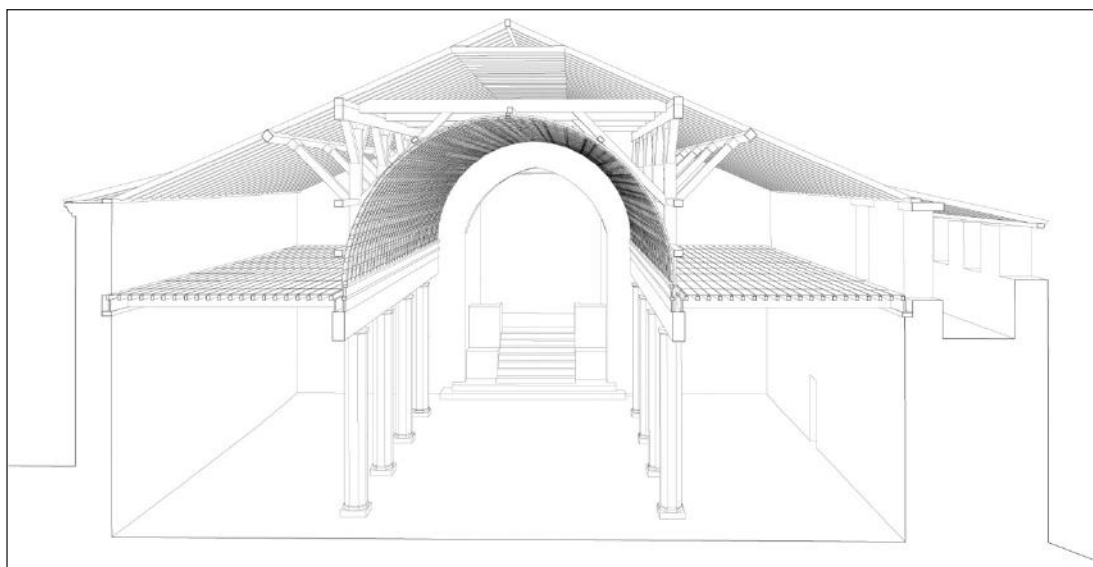
Es patente que la armadura sufrió graves modificaciones tras su traslado. La existencia de rebajes en limas y peinazos nos permite comprobar que las arrocabas, las calles de limas, las quijeras y la prolongación hasta la hilera de los pares²¹ han desaparecido, de manera que las caras acampanadas de las limas se tocan, así como la fila superior de peinazos de los faldones, con los nudillos que les son paralelos. Esto puede deberse por un lado a que son piezas muy propensas al deterioro, rotura y pérdida, y por otro, a una posible falta de experiencia en la restauración de este tipo de construcciones. Cabe destacar que Arenas dibujó en su manuscrito una armadura muy semejante a la estudiada con objeto de mostrar su proceso constructivo, y cuya comprensión Nuere²² hizo más sencilla mediante sus textos y dibujos. Como incógnita adicional, cabe preguntarse si ésta armadura poseía o no cuadrales, puesto que su pequeño tamaño no los hace imprescindibles, mientras que su posición en la parte alta del presbiterio de la iglesia si los hace recomendables. Ante la duda, y a falta de pruebas que excluyan la posibilidad de su existencia, en las ilustraciones se han dibujado cuadrales según la colocación recomendada por los tratados.

En definitiva, la armadura del presbiterio de San Salvador, aun siendo de pequeño tamaño y traza sencilla, tiene una notable trascendencia en el conjunto de la carpintería de la provincia madrileña, puesto que es un buen ejemplar de techumbre lúnea que por fortuna se ha conservado hasta nuestros días. Se trata, sin embargo, de una armadura singular en su entorno cercano, puesto que tanto su pequeño tamaño, como el hecho de poseer una forma cuadrada con limas mohamares, y un ornamento de lazo que cuaja por completo los faldones y el almizate, la hacen destacar especialmente en un territorio en el que la lacería nunca llegó a estar muy presente, y lo poco que había solía poseer cualidades

formales mucho más austeras. Otras obras semejantes de la región como la iglesia de San Andrés en Cubas de la Sagra o la Capilla de San Ildefonso en Alcalá, concentran el lazo principalmente en zonas concretas del almizate, mientras que los faldones suelen presentar sus pares desprovistos de labor de lacería, o si la tienen, es a modo de franjas lineales, que bien puede hallarse cercana a los nudillos, o al almarbate.

BÓVEDA DE MADERA EN LA NAVE CENTRAL

Varias referencias mencionan la bóveda de cañón, hecha de madera y ubicada en la nave central de la iglesia del hospital²³, si bien sólo dos de ellas aportan información que permite aventurar ciertas hipótesis constructivas. Adicionalmente, las pocas fotografías que existen del interior²⁴ también suponen una gran ayuda para hacer una reconstrucción gráfica del templo (il. 7) que permite establecer ciertos puntos de partida, a nivel geométrico y estructural.



7. Sección transversal en perspectiva de las naves de la iglesia.

En lo tocante a bóvedas de madera, suele citarse como referencia principal al conocido tratadista Philibert De L'Orme²⁵, que explicaba el método mediante el cual podían cubrirse grandes espacios usando arcos autoportantes de madera unidos entre sí a través de listones pasantes. No obstante, desconocemos la fecha exacta en la que la bóveda de San Salvador fue construida. Si lo hubiese sido antes de que Diego López de Mendoza formalizase la fundación del hospital en 1500²⁶, nos situaría como mínimo 61 años antes de la publicación de De L'Orme. Pero el hecho de que este tipo de bóvedas -no portantes estructuralmente- podían ejecutarse después de la propia cubrición del edificio, añade una incógnita temporal al origen de la techumbre. Por otra parte, las primeras bóvedas documentadas de este tipo que se construyeron en España fueron las techumbres de numerosas iglesias vascas, a principios del siglo XVI, en las que a veces se usaba la técnica del curvado de la madera mediante calor²⁷ para la obtención de las costillas, que solían ser piezas de gran escuadría y enterizas. Sin embargo, en Castilla las bóvedas encamonadas,

posteriores temporalmente, tenían una concepción estructural diferente, tanto a las que se hacían en territorio vasco como a las que posteriormente propondría De L'Orme. Se pensaban como armazones colgantes de una estructura principal, habitualmente formada por los tirantes o los pares de la cubierta²⁸, con camones cortos, en los que solo se recortaba la curva del intradós, de manera que para construir el arco entero se clavaban entre sí por el canto y se unían a testa²⁹. Otra diferencia era la propia finalidad del encamonado, que no era otra que la simulación de una obra de fábrica mediante el acabado en yeso, en función de los nuevos gustos renacentistas.

Tanto el arco de la puerta de la iglesia, como el triunfal de su interior, muestran una forma ojival, correspondiéndose con el estilo gótico-mudéjar que varios autores asignan al edificio. No obstante, el medio cañón de carpintería presente en la nave central, perfectamente semicircular, parece albergar una discordancia estilística con aquellos, pudiendo deberse a una intervención posterior, ya más cercana al Renacimiento, o bien a la simple yuxtaposición de oficios, que de manera ocasional ejecutaban la obra sin prestar atención a que el resultado final tuviera un aspecto unitario.

En cualquier caso, siendo conscientes de que las fuentes contemporáneas a la fundación del hospital no hacen mención a ninguna techumbre, la hipótesis mantenida por Lampérez y por Moreno Villa acerca de la intervención del XVI parece tener fundamentos lógicos, que este último explica de forma detallada. Acaso estemos ante una de las primeras bóvedas de carpintería aparente que se realizaron en España, puesto que ya a partir de finales del XVI, la técnica más usada para realizar estas construcciones era, tal y como hemos descrito, la del encamonado con acabado en yeso, evitando en todo momento hacer explícita su construcción leñosa, la cual queda completamente a la vista en el caso de San Salvador. Asimismo, podemos observar que la nave de la iglesia tiene una proporción sesquiáltera, tanto en planta como en sección, y que en este último caso, las trazas reguladoras que marcan el centro y radio de la bóveda están en perfecta relación con las del resto del edificio, lo que unido a la disposición constructiva del mismo, refleja que las variables sobre las que influyó la intervención del XVI, tales como el nivel del suelo y la forma de la bóveda, pudieron ser concebidas de una manera global.

En la creación de la bóveda de San Salvador fue determinante la influencia de la familia Mendoza, que bien por su origen vasco³⁰, bien por su papel de mecenazgo durante el Renacimiento español³¹ con influencias extranjeras, pudo dar lugar a una suma de factores que permitieran la realización del misterioso conjunto. Por un lado, existía una tradición de bóvedas de madera que pudieron traer consigo desde tierras más septentrionales los Mendoza al establecerse en Guadalajara a mediados del siglo XIV³², y por otro, las incipientes corrientes renacentistas también llegaron de la mano de la dinastía mendocina, puesto que varios de sus miembros recibieron influencias artísticas italianas³³. Por aquél entonces la arquitectura renacentista supuso un renovado gusto por el arco de medio punto y la bóveda de cañón. También resulta factible que los Mendoza, dado su poder económico, eran perfectamente capaces de traer maestros y mano de obra de Francia o Flandes, donde ya desde el siglo XIV se realizaban bóvedas de madera.³⁴ Incluso hay que considerar que la propia carpintería vasca estaba influenciada por las tendencias noreuropeas debido al intenso comercio marítimo entre ambas zonas.³⁵

Como antecedente español, aun desconociendo la fecha exacta de construcción de la bóveda —entre finales del XV y principios del XVI— únicamente podemos citar el desaparecido cañón ojival del salón prioral del monasterio de Sigüenza (Huesca), del siglo XIV, que siguiendo la estela de las techumbres flamencas y francesas³⁶, poseía pares

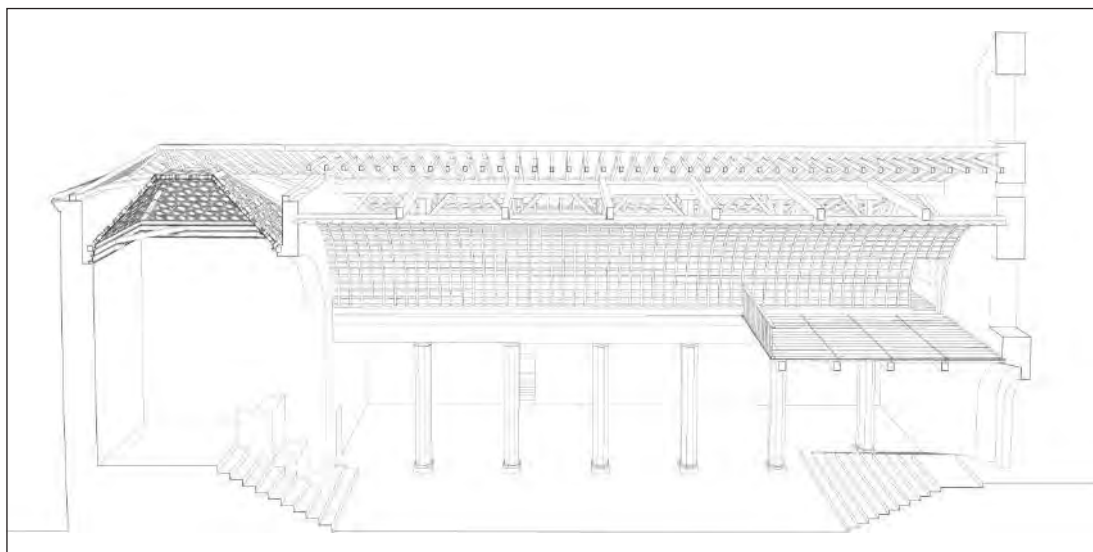
curvos³⁷, y tirantes cruzando el espacio del salón. Y por otra parte, como antecedentes relativamente cercanos a nivel europeo, están las bóvedas de madera de algunos «Hôtel Dieu» franceses, como las de Beaune y Tonerre, o la del Salón de Diana en Montbrison, esta última fechada en el siglo XIII y cuya estética reticular de casetones de escasa profundidad repletos de motivos heráldicos la convierten en una importante predecesora.

La bóveda, en su línea de imposta, se asentaba sobre dos enormes dinteles de madera de más de dos pies de alto que reposaban sobre las columnas. Compositivamente estaba formada por una malla de casetones rectangulares de poco relieve y con escudos de armas en el centro de todos sus elementos. Sería perfectamente factible que su estructura estuviese basada en una serie de camones o costillas curvas, que iban desde los dinteles hasta la hilera, y cintas perpendiculares que estabilizaban el conjunto y daban lugar al encasetonado, cuyo espacio intermedio se cerraba con tablas que bien podrían anclarse a los elementos anteriores mediante saetinos o entalladuras³⁸.

Estéticamente, parece tratarse de un primer acercamiento a la bóveda de madera, tomando como referencia de partida un sencillo artesonado plano, si bien no hay una clara intención de generar un profundo relieve en los artesones, como sería lo habitual, posiblemente debido al escaso grosor de las cintas perpendiculares a las costillas, o a la necesidad de aligerar la estructura ahorrando en número elementos.

ESTRUCTURA LIGNARIA DEL EDIFICIO

En el presente caso de estudio, son hasta cierto punto inseparables los análisis constructivos del edificio y los de las techumbres, sobre todo al presentar una bóveda de madera, cuyas características materiales la hacen estar relacionada directamente con el resto de la estructura, puesto que en principio tendría que ser casi toda ella del mismo material. No es el mismo caso, sin embargo, el de la armadura del presbiterio, que siguiendo el modo de hacer tradicional, presenta una disrupción más clara entre el oficio de los albañiles y



8. Sección longitudinal en perspectiva de la nave central de la iglesia.

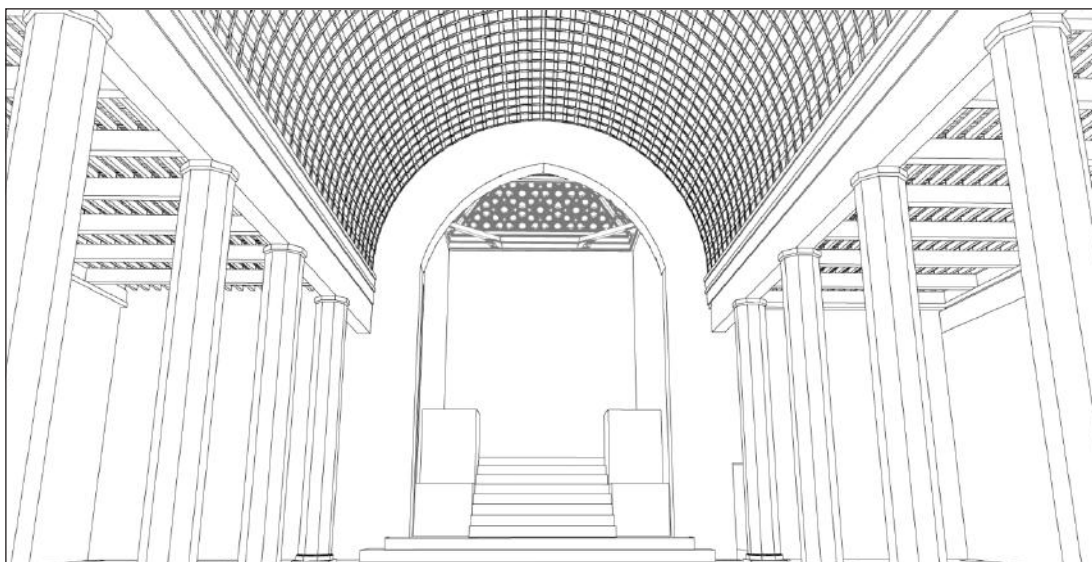
el de los carpinteros, materializándose en la frontera que mediaba entre las cabezas de los muros y la solera que soporta todo el peso de la armadura, transmitiéndolo a la fábrica.

Sobre las columnas octogonales de piedra descansaban los ya mencionados dinteles de madera, cuya generosa escuadría denotaba que habían sido previstos para soportar grandes cargas. Por encima de ellos se ubicaban dos elementos planos y lineales en sentido horizontal que tienen una función de arrocabe o tapadera, con alturas diferentes, sobre los cuales ya comenzaba la propia bóveda.

Sobre ésta, teniendo en cuenta que la luz a salvar en la nave central era de 7,5 metros, y que la inclinación de la cubierta era de 24 grados³⁹, resultaba casi obligatorio disponer de una cubierta de par y nudillo con tirantes para poder contrarrestar el gran empuje de los pares centrales. Además, es de suponer que los dinteles asentados sobre las columnas servirían de apoyo a un armazón estructural hecho asimismo con madera o entramado, con los acodamientos necesarios para impedir las deformaciones de una estructura que por su propia naturaleza es ligeramente flexible.

El hecho de que fuese conveniente disponer de tirantes bajo los pares centrales, y que según la reconstrucción gráfica, se adapten perfectamente al espacio existente sobre la bóveda, nos da una primera hipótesis, que casa perfectamente con la concepción estructural de las bóvedas de costillas presentes en Europa y más tardíamente en el País Vasco. Además, dada la luz de la nave central, y que se iba a tratar de una estructura oculta, lo más natural resultaba la colocación de jabalcones con una doble misión: impedir una deformación excesiva de los tirantes y acoplarse mejor a la forma de la bóveda a la hora de arriostrarla, tanto vertical como horizontalmente.

Asimismo, los pares de las naves laterales necesitarían algún refuerzo intermedio para evitar un exceso de flecha, dada su gran longitud y escasa pendiente, por lo que sería lógica la adición de otro jabalcón con una correa intermedia. Sin embargo, esta zona de la estructura se presta con facilidad a múltiples variantes constructivas, pero dada su naturaleza puramente mecánica, no ha lugar a describir todas las opciones que podrían tener cabida y se representa únicamente la que se considera más sencilla.



9. Perspectiva interior de la nave central de la iglesia.

En general, asumiendo como válida la hipótesis de la intervención del siglo XVI, resulta factible que la configuración original de la iglesia estuviese en consonancia con su estructura adintelada de madera, y posiblemente lo que a la postre fue cubierto por una bóveda, con anterioridad eran galerías semejantes al coro, que permitían a un tiempo la contemplación de la doble altura de la nave central y el uso habitual de la planta alta de las naves laterales. Existen iglesias con estructuras de madera semejantes en el País Vasco, dos de cuyos ejemplos más destacables son la iglesia de Santa María La Antigua en Zumárraga⁴⁰ y la ermita de San Blas de Oloz en Antzuola⁴¹, en las que la construcción leñosa del edificio, inevitablemente acompañada de jabalcones, canes, ménsulas, zapatas y otros elementos, se exhibe sin pudor mediante sus coros en galería, a la vez que la cubierta, de escasa pendiente y gran superficie, abarca la totalidad de los diferentes ámbitos del templo bajo dos únicos faldones.

NOTAS

- 1 Consta la existencia de al menos dos restos más: El arco principal de la entrada, que se conserva en una ubicación muy cercana a la original y el retablo, obra de Jorge Inglés, trasladado antes de la desaparición del Hospital, y encontrándose actualmente en el Museo del Prado. ([http://www.museodelprado.es/index.php?id=88&tx_ttnews\[tt_news\]=1094](http://www.museodelprado.es/index.php?id=88&tx_ttnews[tt_news]=1094)).
- 2 FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: *Buitrago y su tierra*, Vol I. Madrid, 1980, p. 201.
- 3 Existen fotografías de San Salvador en el Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid que abarcan un período comprendido entre 1912 y 1960. (<http://www.madrid.org/archivofotografico/>).
- 4 Plano a escala 1:500 del año 1879. *Planos de iglesias, edificios públicos y parcelarios urbanos de la provincia de Madrid en el último tercio del siglo XIX*. Instituto Geográfico Nacional. Madrid, 1988.
- 5 ORTEGO RICO, P.: «El Patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV», en la *España Medieval*, Vol. 31. Madrid, 2008, pp. 290-293.
- 6 *Copia de la escritura de fundación del Hospital de San Salvador de Buitrago*. 1859. Caja 2926. Archivo Histórico Diocesano de Madrid.
- 7 FERNÁNDEZ DEL POZO, T.: *Ligeros apuntes sobre la historia de la villa de Buitrago de la Sierra hoy Buitrago de Lozoya de la Provincia de Madrid*. Madrid, 1928.
- 8 HERNANDO, J. A.: *Índice historia de Buitrago*. Manuscrito inédito sin fecha. Caja 2926. Archivo Histórico Diocesano de Madrid, p. 12.
- 9 FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 200.
- 10 LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Los Mendoza del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares*: discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Vicente Lampérez; y contestación del Ilmo. Sr. D. José Ramón Mélida, el día 10 de junio de 1916. Madrid, 1916, p. 62.
- 11 AYERZA, R. et al.: *Ars Lignea*, «Las iglesias de madera en el País Vasco», Madrid, 1996, p. 83.
- 12 La conclusión de que tanto la armadura del presbiterio como la bóveda de madera fueron construidas con una función ornamental y no como estructura de cubierta se deriva directamente del estudio formal del edificio, dadas las imágenes históricas que han sobrevivido, y las características geométricas de ambas estructuras, incompatibles con el hecho de formar parte de la cubierta.
- 13 VIOLLET-LE-DUC, E.: *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*. París, 1854.
- 14 FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 201.
- 15 NUERE MATAUCO, E.: *Nuevo tratado de la carpintería de lo blanco*. Madrid, 2001, p. 49.
- 16 La línea descrita por la intersección teórica de dos faldones inclinados 45° es la diagonal del cubo, que cumple la propiedad de guardar un ángulo de 54,73° con cualquiera de los tres ejes cartesianos, y por lo tanto su complementario coincide con el coz de limas, que describe un ángulo de 35,26° desde la mencionada intersección hasta el plano horizontal.
- 17 El manuscrito de Fray Andrés se halla en la Biblioteca Latinoamericana Nettie Lee Benson (Austin, EEUU). Cita por su nombre al cuartillejo y lo define textualmente.

- 18 El primer manuscrito de Arenas de 1619 está en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), e incluye dibujos inéditos que no figuran en la edición impresa, como por ejemplo los referentes a los cuartillejos, a los que no nombra en ningún momento.
- 19 La recomposición del trazado original se ha llevado acabo según sencillas operaciones de prolongación de peñazos existentes, confirmadas por la existencia de rebajes para el emboquillado de piezas que faltan, y teniendo en cuenta trazados que abundaban en la época del tratado de Arenas, que él mismo dibujó.
- 20 NUERE MATAUCO, E.: *op. cit.*, p. 143.
- 21 Las armaduras de lazo, aun en el caso de ser aparentes, solían tener los pares de las gualderas prolongados hasta una falsa hilera, dando lugar a un conjunto estructural más sólido al formarse triángulos entre los pares y los nudillos.
- 22 NUERE MATAUCO, E.: *op. cit.*, pp. 140-145.
- 23 FERNÁNDEZ DEL POZO, *op. cit.*; FERNÁNDEZ GARCÍA, *op. cit.*, p. 200.
- 24 Archivo Fotográfico de la Comunidad de Madrid (<http://www.madrid.org/archivofotografico/>).
- 25 DE L'ORME, P.: *Traités d'architecture: Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz*. Paris, 1561.
- 26 *Copia de la escritura...* *op. cit.*
- 27 HURTADO VALDEZ, P.: «Bóvedas de madera y construcción naval: Mitos y verdades de la construcción de bóvedas de madera castellanas entre los siglos XVII y XVIII», en *Actas del I Congresso Ibero-Latinoamericano da Madeira na Construção*. Coimbra, 2011, p. 4.
- 28 *Ibidem.*, p. 5.
- 29 *Ibidem.*, p. 6.
- 30 La familia Mendoza tiene su origen en la localidad homónima de la provincia de Álava (País Vasco).
- 31 NADER, H.: *Los Mendoza y el Renacimiento español*. Guadalajara, 1985, p. 101.
- 32 ORTEGO RICO, P.: *El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV*. Madrid, 2008, p. 279.
- 33 NIETO, V., y otros: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 2009, pp. 29-44.
- 34 AYERZA, R. et al.: *op. cit.*, p. 59.
- 35 *Ibidem.*, p. 80.
- 36 RÀFOLS, J. F.: *Techumbres y artesonados españoles*, Barcelona, 1926.
- 37 AYERZA, R. et al.: *op. cit.*, p. 59.
- 38 Dada la disposición de los elementos visibles en las fotografías, se puede partir de una hipótesis constructiva basada en los elementos de una bóveda encamionada castellana, descritos en HURTADO VALDEZ, P.: *Bóvedas de madera: características constructivas y consideraciones estructurales en las bóvedas encamionadas edificadas en Castilla*. Madrid, 2013, p. 159, con la lógica excepción de aquellos elementos pensados para el acabado en yeso.
- 39 El cálculo de la pendiente de la cubierta se ha inferido de las proporciones entre altura y anchura que pueden observarse en una foto de época de la fachada principal, y ser comparadas con medidas reales efectuadas en *Planos de iglesias, edificios públicos y parcelarios urbanos de la provincia de Madrid en el último tercio del siglo XIX*. Instituto Geográfico Nacional. Madrid, 1988, y con la puerta aún existente en un lugar muy cercano al original.
- 40 AYERZA, R. et al.: *op. cit.*, p. 212.
- 41 *Ibidem.*, p. 126.
- * Los dibujos que ilustran este artículo son de su autor.

LA ACADEMIA Y EL CONCURSO DE UN MANICOMIO MODELO (1859)

María José Navarro Bometón

Resumen: Nunca llegó a construirse, de nueva planta, el Manicomio-Modelo que, para la provincia de Madrid, reclamaban las necesidades asistenciales y los avances de la ciencia de curar a los locos en España. La Sección de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dio su parecer al Gobierno sobre los proyectos que se presentaron al concurso de 1859. Su informe permite conocer la actuación de los arquitectos en un quehacer en el que quedaban supeditados al dictado de la medicina.

Palabras clave: Arquitectura hospitalaria; Psiquiátricos; Manicomio modelo; Programa arquitectónico; Sección de Arquitectura; Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos de Madrid; Academia de Bellas Artes de San Fernando.

THE ACADEMY AND THE TENDER FOR A MODEL MENTAL HOSPITAL (1859)

Abstract: Healthcare needs and scientific mental care advances in Spain called for a new model mental hospital in the province of Madrid and bids were invited in 1859. Though it never actually came to be built, the architecture section of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* helped the government to assess the bids submitted to the tender. Its report sheds light on the performance of architects in a scenario where they had to abide by the dictates of the medical profession.

Key Words: Hospital architecture; psychiatry; model mental hospital; architectonic programme; architecture section; *Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos de Madrid* (Steering Committee on Urban Policy and Public Buildings of Madrid) *Academia de Bellas Artes de San Fernando* (San Fernando Fine Arts Academy).

ESPACIOS PARA CURAR LA MENTE

La manera de construir hospitales adecuados para albergar a enfermos mentales se introdujo en nuestro país durante el siglo XIX, procedente sobre todo de Francia donde, al calor de las últimas Luces, se habían forjado sus fundamentos teóricos y estéticos. Dos tipos de factores se suman principalmente en el pensamiento arquitectónico de los nuevos establecimientos: los de índole social, que reclamaban un lugar adecuado para el encierro de los sujetos susceptibles de alterar el orden y, por supuesto, los avances médicos y científicos que concebían al hospital como una *machine à guérir*. La importancia de su trazado era tal que el edificio, por sí mismo, tenía valor terapéutico. Así lo había propuesto el espíritu positivista de la Ilustración.

Los teóricos franceses, ya desde Pinel, precisaron que la proyección de los nuevos asilos debía estar marcada por las directrices de la disciplina psiquiátrica y que la necesaria colaboración del arquitecto debía ceñirse al programa que instrumentaría un médico¹. Esta subordinación limitaba la actuación de los arquitectos que se atenderían a plasmar en sus trazados las necesidades de ordenación espacial de una enfermedad que, por definición, evoca el desorden.

La evolución de la Psiquiatría durante más de un siglo marcó la elaboración de los programas arquitectónicos, evolución que se traduciría también en el cambio de la morfología de las plantas diseñadas para sus edificios. Estas estuvieron determinadas, primero, por la variación de las clasificaciones nosológicas y, más tarde, por otros criterios de carácter práctico y económico que se fueron incorporando paulatinamente y que repercutirán en la organización espacial del manicomio.

Dos conceptos fundamentales para la arquitectura decimonónica, el de la adecuación de la forma a la función y el del decoro, permanecieron invariables ante la exigencia de estos programas. Y los arquitectos, en estrecha colaboración con las instituciones estatales, fueron adaptando su arte y sus conocimientos técnicos, también en progreso, a estas exigencias.

El gobierno español pretendía construir, de nueva planta, un manicomio para Madrid que sirviera de modelo a otros cinco que se levantarían en otras tantas provincias y que, a su vez, serían escuela de formación para futuros especialistas de la Psiquiatría. El fracaso de esta iniciativa ha sido objeto de estudio desde el punto de vista de la historiografía de la medicina: esta atiende sobre todo a las pésimas condiciones del viejo palacete que finalmente se destinó a ello en la población de Leganés, pero son escasas las referencias sobre el desarrollo y resultado del concurso que, para la ejecución del Manicomio-modelo, organizó el Ministerio de Gobernación por medio de un Real Decreto de 28 de julio de 1859². Con algo más de detalle lo abordan, en ese mismo campo el Dr. Peset³ y, desde el punto de vista de la historia del arte, los profesores Arrechea y Fernández Mérida⁴. A partir de los documentos que, a raíz de dicho concurso, generó la Sección de Arquitectura y de las publicaciones que aquel suscitó en esos años, intentamos aportar aquí algo de luz sobre las características de los proyectos presentados al certamen y sobre las soluciones que los arquitectos dieron al complicado programa para un edificio que nació abocado al fracaso.

Nos parecen relevantes las polémicas que en su tiempo ocasionaron dichas soluciones porque son el reflejo de la importancia que en esta época tenía el *arte* de los arquitectos para la medicina, también en su faceta de garante de la seguridad y de la higiene para el Estado.

LAS RAZONES DE UN MANICOMIO-MODELO

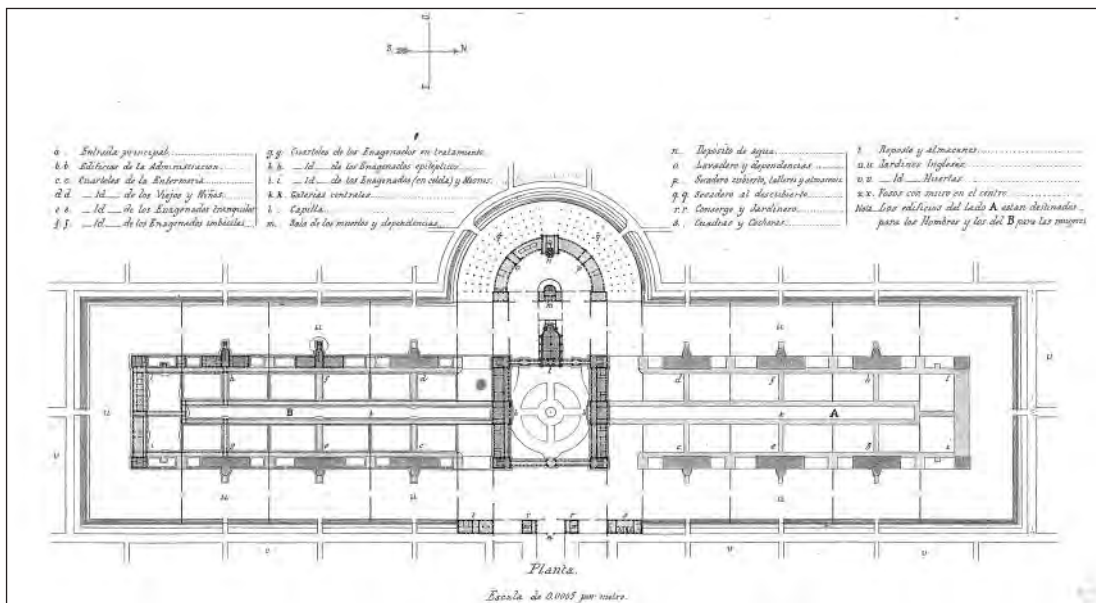
La visita que Pedro María Rubio, médico de Cámara de Isabel II, hizo en julio de 1845 al hospital de Nuestra Señora de Gracia en Zaragoza y la deplorable impresión que le causó su Departamento de locos, impulsó una serie de planes médicos e higiénicos que pretendían la mejora de la situación de los enfermos mentales en nuestro país. A partir de esa visita se llevaron a cabo una estadística de dementes y una serie de reuniones posteriores que tendrían como fruto la preparación del Programa para el Manicomio-modelo.

El médico de la reina urgía a las autoridades la ejecución de al menos un establecimiento que sirviera como modelo y norma para los de nueva construcción y para la distribución interior de los que se habían de reformar. En su Exposición al ministro de Gobernación, Rubio recomendaba la búsqueda de un arquitecto de total confianza que, siguiendo sus indicaciones, trazara los planos y un presupuesto. Lo que se pretendía era «un edificio de forma sencilla, elegante, de distribución metódica y regular, y en el que principalmente nada revele ni excite la idea de reclusión [...] Aquí el arquitecto debe ser auxiliar del médico para poner en ejecución sus designios; y desde luego se comprende que si aquel

es verdaderamente ilustrado, su cooperación puede contribuir sobremanera al logro de lo que este desea»⁵.

Por Real Orden de 13 de noviembre de 1846 se nombraba una Comisión que se ocuparía de elegir el terreno y levantar los planos de un manicomio. La formaban, junto al médico, un delegado del ministerio de Gobernación y el arquitecto Aníbal Álvarez Bouquel⁶, por esas fechas académico de mérito en la de San Fernando. Este arquitecto tendrá una influencia clave tanto en el desarrollo del Programa para el Manicomio-modelo como en la elección del proyecto ganador como la había tenido en la formación académica de algunos de los arquitectos que participarían en el concurso de 1859.

Por descontado, cualquier arquitecto que elaborase el proyecto de un manicomio tenía que conocer las premisas básicas que subyacían en el planteamiento de un edificio tan específico, que habían sido instituidas por los padres de la Psiquiatría. El aislamiento y la clasificación –pues cada tipo de pacientes precisaría un recinto determinado (il. 1)– eran los condicionantes para diseñar un espacio que facilitase el orden, el mantenimiento de las rutinas y la seguridad. El manicomio era sin duda un lugar para el encierro que, sin embargo, siempre había intentado desprenderse de sus similitudes con la cárcel.



1. Autor desconocido, *Plano de un manicomio*, c.1879. Archivo Diputación Provincial de Zaragoza.

Las demandas de Rubio se atendieron –aunque no como él esperaba– con la Ley de Beneficencia de 1849 que establecía la creación de un manicomio en cada provincia a cargo de sus respectivas diputaciones y la financiación estatal de seis establecimientos modelo. Finalmente un Reglamento de 1852 instituyó que el de la provincia de Madrid se instalaría en el antiguo palacete de los duques de Medinaceli, en Leganés.

Se inauguraba allí, en 1854, la Casa de Dementes de Santa Isabel con pretensiones de ser considerada modelo para los posteriores. Nada más alejado de las positivas expectativas de Rubio: la inconveniente situación de este manicomio se denunció en la prensa a lo largo del año 1858. Los periódicos de la segunda mitad del siglo XIX están plagados de críticas sobre la mala adecuación de un hospital que ni siquiera agua potable tenía, cargando en ocasiones sobre los arquitectos una responsabilidad que correspondía a la administración

estatal. Todavía en 1889 escribía el diputado Ángel Pulido: «El manicomio de Leganés caracteriza muy bien un defecto radical, ingénilo, característico de nuestro país; se concibió viciosamente, se empezó mal, se siguió peor y se desenvuelve siempre defectuosamente. Tenemos lo de costumbre: un arquitecto cualquiera, que no sabe lo que es un manicomio ni lo que es un loco, tira líneas a su antojo, y sin consultar con el médico y sin mirar los tratados de la especialidad, hace una casa de vecindad a su manera, que sale siempre muy cara, y luego dice: —¡Hé aquí un manicomio!»⁷

EL PROGRAMA DEL GOBIERNO

Con la construcción de un Manicomio-modelo se pretendía equiparar a España con las naciones europeas más avanzadas y dotar, también en este aspecto, del «decoro necesario a la primera capital del reino»⁸. Estos fueron dos de los argumentos que el titular del ministerio de la Gobernación, Posada Herrera, sostuvo ante la reina Isabel II al presentar el proyecto para su sanción. El Real Decreto de 28 de julio de 1859 constaba de cuatro artículos y junto a él se publicaban la *Exposición del ministro* y el *Programa para la formación de los planos de un Manicomio-modelo*.

Disponía este decreto que la selección del plano más adecuado para su construcción sería mediante concurso público y que los arquitectos tendrían noventa días para presentar sus planos que, una vez concluidos, habrían de ser entregados con sus lemas correspondientes en la Secretaría de la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁹. En el artículo segundo se establecía que el plano que más se ajustase al Programa sería aprobado por el ministerio de Gobernación, previa consulta a dicha Academia y a las corporaciones que fuesen necesarias, entre las que se encontrarán, como veremos, la Junta de Policía Urbana y Edificios Públicos (JPUyEP). El arquitecto autor del «plano preferido» se encargaría de ejecutar las obras correspondientes bajo la inspección de una Junta nombrada para el caso.

Determinaba el Programa que el establecimiento tendría que dar cabida a una población de quinientos enfermos —tanto curables como incurables— y además a todos los trabajadores y sirvientes de la institución. Para albergarlos, como siempre, el manicomio se conformaría en una estructura rígida y simétrica: la exigencia de separación en dos grandes secciones, una para hombres y otra para mujeres, se imponía desde los primeros planteamientos sobre la materia. Las divisiones subsiguientes no se harían ya en función de las clasificaciones nosológicas, como aún había propuesto Rodríguez Villargoitia¹⁰ en 1848, sino que las consideraciones introducidas por los alienistas franceses tras mediar el siglo marcarían ahora la distribución espacial. Se tendrían en cuenta, sobre todo, el estado general del enfermo y su capacidad contributiva.

Dentro de cada sección, estas dos grandes subsecciones o departamentos serían las de «Pensionistas» —«de Primera y Segunda clase»— para cien enfermos, y las de «Pobres» —«Adultos», «Viejos y niños» y «Detenidos judicialmente»— para ciento cincuenta. A su vez, el Programa estimaba la cantidad de plazas hospitalarias que, dentro de cada uno de los departamentos, se establecerían en función del estado general de sus ocupantes. De este modo en el de pensionistas habría dos subgrupos —el de «Tranquilos» y el de «Agitados y Sucios»— que se alojarían en respectivos cuarteles¹¹.

Separadamente se indicaban las «Dependencias generales del manicomio», que incluían hasta quince apartados distintos (desde la entrada principal al cementerio, pasando por los espacios para laboratorios, talleres, baños, oficinas, farmacia, almacenes...) Y, por último,

desgranaba el Programa la enumeración de las dependencias que habían de proyectarse para todas y cada una de las secciones, departamentos y cuarteles.

Así pues, era extremadamente complejo atender a todas las indicaciones y el arquitecto que emprendiese la tarea de trazar el plano de un edificio de tal magnitud precisaría bien de la ayuda o la interpretación de los tratados teóricos sobre el tema —que empezaban a abundar en francés, aunque todavía eran escasas las traducciones—, bien la de un médico especialista —menos frecuentes sin duda— o, aún más difícil, del conocimiento previo de establecimientos extranjeros.

No serían pocas las críticas que, desde distintos frentes, sufrió este Programa. En el *Diario de Zaragoza*, apenas un mes más tarde de la publicación del Real Decreto, se señalaban varios defectos: el exceso de camas previstas, lo restringido del número de cuarteles para pobres, la poco oportuna clasificación de quienes debían ocuparlos y la menos adecuada reunión en uno solo de agitados y sucios y de niños o ancianos en otro¹².

El reputado Dr. Desmaisons, en su obra *Des asiles d'aliénés en Espagne*, se apresuraba a traducir al francés el Real Decreto y a hacer un juicio de valor tanto sobre las opiniones del artículo citado como sobre los aciertos y fallos del Programa¹³. Subrayaba Desmaisons, antes que nada, la falta de originalidad de los alienistas españoles que, tanto a la hora de planificar como a la de censurar los asilos para locos, se ceñían a las premisas de los alienistas extranjeros —y en especial de los franceses— sin pararse a pensar en las necesidades y características asistenciales propias¹⁴. Los elogios y la buena voluntad de Desmaisons hacia la iniciativa del Gobierno español son reiterados en su obra, e incluso anima a los arquitectos a participar en el concurso por las facilidades que para su trabajo ofrece el Programa¹⁵ proponiendo, además, un modelo de plano y proyecto del *quartier* destinado a la clase de indigentes¹⁶.

Y todavía antes del verano de 1860 el Dr. Brierre de Boismont publicó también en Francia su *Programme pour la formation de plans d'un asile modèle destiné à la ville de Madrid*, que le mereció la Cruz de la Orden de Carlos III¹⁷. En dicho tratado el anciano alienista encomiaba los planteamientos del gobierno español a la hora de redactar su programa y proponía, sin ánimo de interferir en el concurso, su idea de organización espacial del «manicomio español».

Esta serie de críticas y contra críticas será una constante en la evolución del concurso, como veremos más adelante. Sin embargo, llama la atención la gacetilla que apareció en los diarios madrileños solo tres días después de publicarse el decreto y que no debió dar muchos ánimos a los concursantes, pues explicaba que el Programa partía de unos planos anteriores ya realizados y que los arquitectos que participaran en el concurso tendrían pocas posibilidades en él¹⁸.

Es más que probable que Aníbal Álvarez, tomando parte de la Comisión nombrada en 1846, interviniera en la formación del Programa y que trazara —tal como pretendía Rubio— al menos un croquis de las dependencias y hasta los planos a los que se refiere la noticia. Su interés por la arquitectura hospitalaria y su papel de profesor en la Escuela de Arquitectura desde la primera reforma de su plan de estudios en 1844 —enseñando primero «Teorías Generales del Arte y la Decoración» y, después, «Proyectos e Historia de la Arquitectura» en su etapa como director¹⁹— le convierten en uno de los más completos conocedores sobre el tema en cuestión. Aníbal Álvarez sería, por lo tanto, uno de los árbitros más exigentes con los alumnos que habían contribuido a formar y que pudieran participar en el concurso, puesto que, efectivamente, le veremos formando parte de la Comisión de la Sección de Arquitectura encargada de juzgar los proyectos²⁰.

LOS PROYECTOS A CONCURSO

Gracias al *Índice* que el ministerio de Gobernación remitió a la Academia el 13 de agosto de 1860 junto a los trabajos de los arquitectos conocemos la relación de sus lemas: «La verdad del programa», «El Arquitecto», «L.I.O.V.», «Perseverancia», «Si los edificios públicos tienen la misión, etc.», «A.B.C.», «España» y «Toda casa de enagenados (*sic*) ha de ser a la vez...». De estos ocho trabajos, solo uno carecía de memoria y todos aportaban entre dos y siete planos. El *Índice* detalla además la documentación que formaba parte de cada uno de los pliegos²¹.

En cuanto a los arquitectos participantes, solo tenemos certeza de dos: Cristóbal Lecumberri, autor de «Perseverancia», que sería el ganador, y Juan Ron y Bibiella, cuyo trabajo concursó bajo el lema «La verdad del Programa». Este último arquitecto tarraconense, titulado en 1845, reclamó años más tarde su devolución a la Dirección General de Obras Públicas junto con una indemnización aduciendo que era el único que merecía el premio por ser el que mejor se ajustaba a las directrices del concurso²².

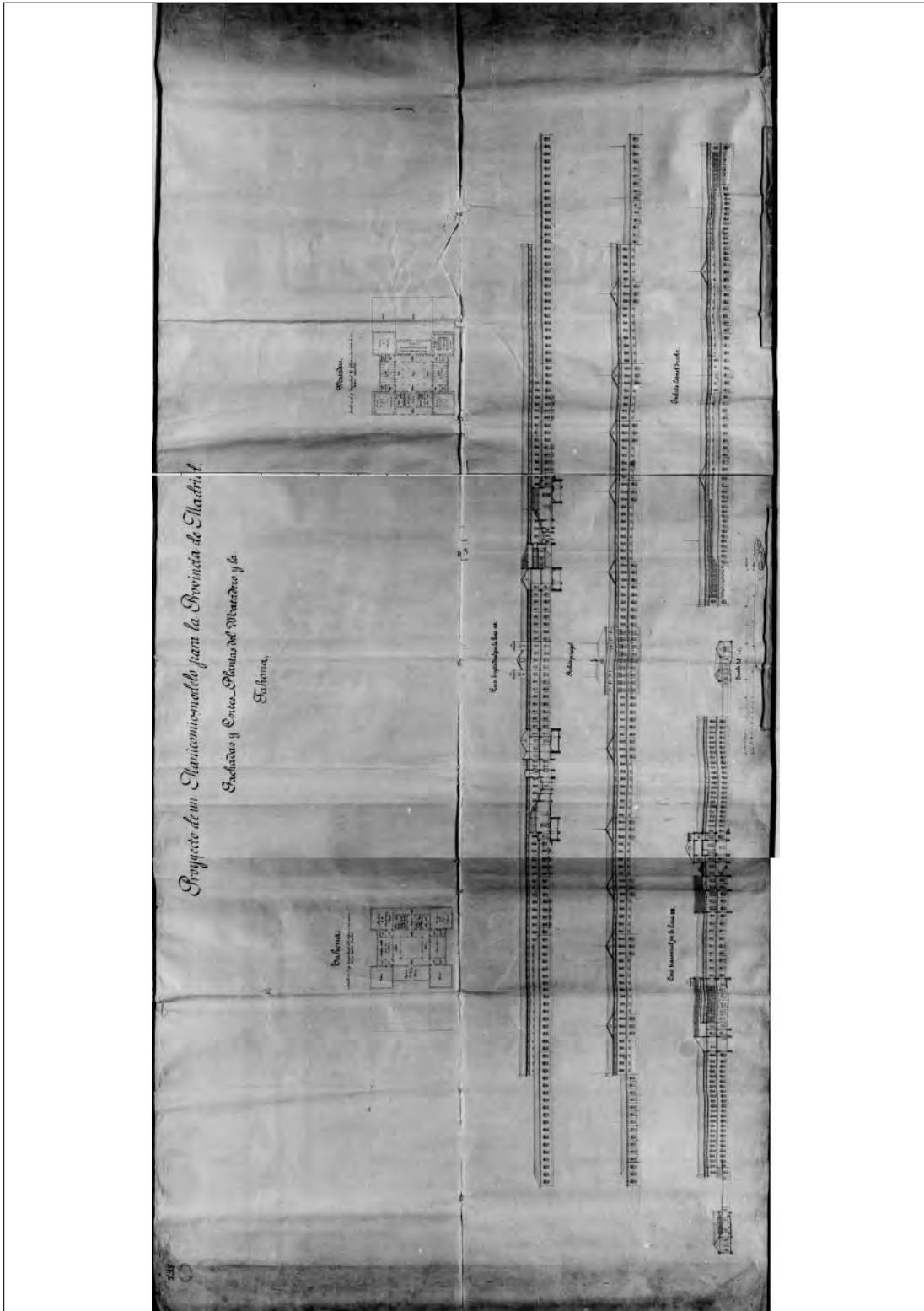
Ron y Bibiella recibió su trabajo finalmente en julio de 1874. Su caso resulta anómalo, puesto que la ya Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos (JCPUyEP) había dispuesto que los participantes que lo desearan podrían recoger sus trabajos a partir de marzo de 1861²³. Esto explica que solo se haya conservado en los archivos una parte tan exigua de la documentación del concurso.

Aventurar quienes fueron los autores de los restantes proyectos sería difícil puesto que es muy amplia la nómina de los licenciados en la Escuela de Arquitectura en las promociones anteriores a 1859 que pudieron participar. Sin embargo, sus nombres debieron trascender entre los círculos profesionales de la época. Antes incluso de que los trabajos fueran expuestos al público se afirmaba que Juan Madrazo y Kuntz, compañero de promoción de Lecumberri, era uno de los arquitectos concursantes²⁴ aunque Navascués le atribuye un proyecto de manicomio para Barcelona²⁵.

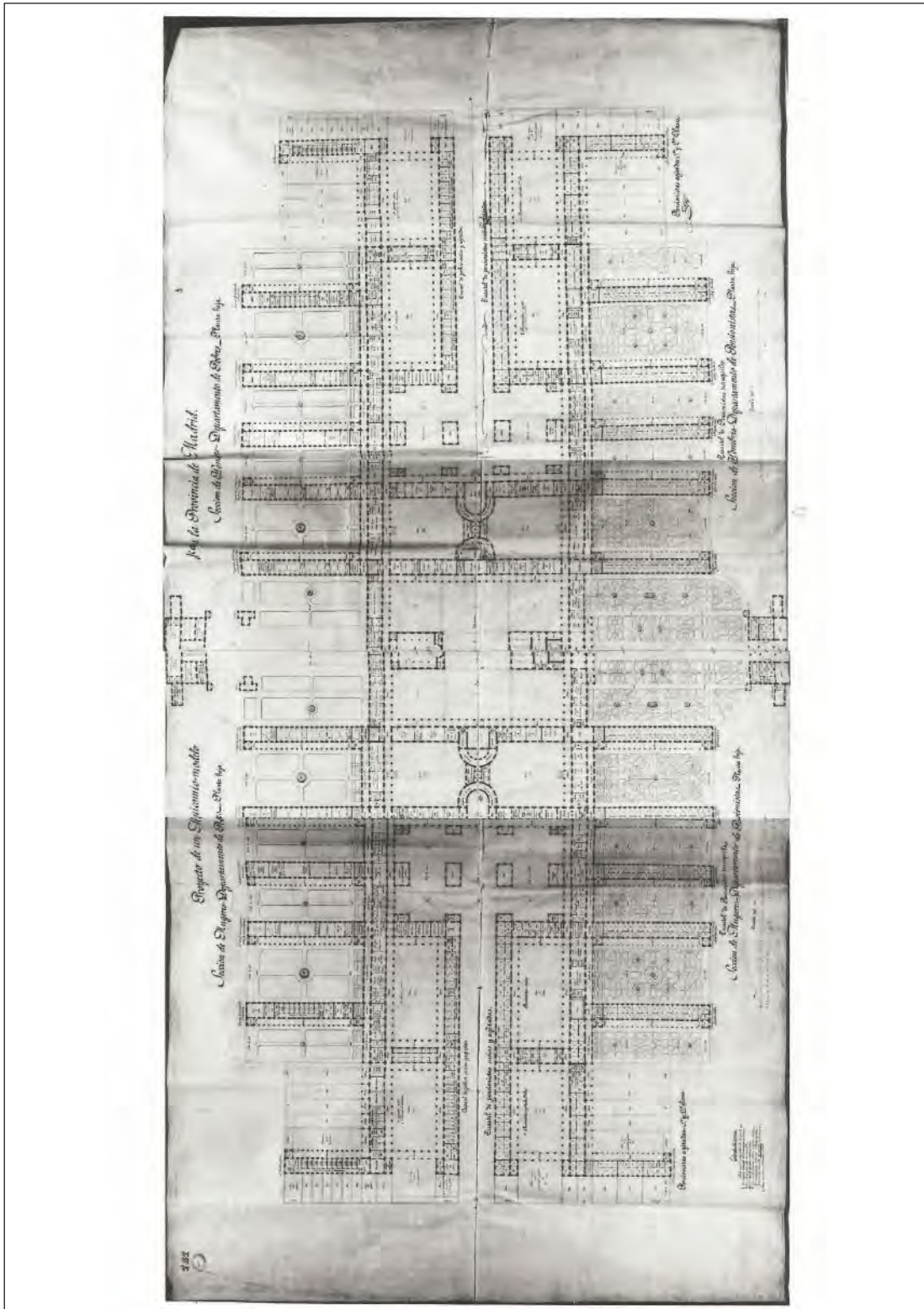
Llama la atención que el titulado «Toda casa de enagenados...» (ils. 2 y 3), admitido fuera de plazo según recoge el *Índice* del ministerio de Gobernación,²⁶ sea precisamente el único del que hemos hallado documentación original, aunque solo dos de sus planos²⁷ y no la memoria. Este notable proyecto sería finalista en el concurso, pero antes fue protagonista junto con otros dos de un enconado debate técnico que se planteó en tres opúsculos anónimos que vieron la luz nada más ser expuestos los proyectos. Más adelante nos ocuparemos de dicho debate.

LOS FALLOS DE LOS JURADOS

Hasta junio de 1860, la ya entonces Junta Consultiva no haría su elección y todavía debía pasar por la valoración de los académicos de San Fernando, quienes prefirieron ser los últimos en hacerla puesto que pensaban que era conveniente que su Informe recayese «solamente sobre aquellos programas que mejor cumplan con las condiciones higiénicas y de localidad y ella pueda entre estos designar aquel que mejor llene los requisitos del arte en la parte de construcción distribución y ornamentación»²⁸.



2. Autor desconocido, Plano del proyecto para el Manicomio-modelo «Toda casa de enagenados debe ser a la vez...» Alzados del manicomio y planta de la tabona y el matadero, 1859. AGA, Alcalá de Henares.



3. Autor desconocido, *Plano del proyecto para el Manicomio-modelo «Toda casa de enagenados debe ser a la vez...» Planta baja, 1859.* AGA, Alcalá de Henares.

1. EL DICTAMEN DE LA JUNTA CONSULTIVA DE POLICÍA URBANA

Apenas quince días después de convocarse el concurso sobre el Manicomio-modelo la JPUyEP, órgano asesor del ministerio de Gobernación en materia de urbanismo, había pasado a denominarse Junta Consultiva y había cambiado su composición. En el momento del fallo del concurso la formaban un presidente, doce vocales –entre representantes municipales, ingenieros, arquitectos y profesores de Medicina y Física o Química– y un secretario.

Presidida entonces por Pedro Gómez de la Serna, los vocales miembros habían variado respecto de la nombrada en 1857:²⁹ no sabemos si Aníbal Álvarez formaba parte de ella todavía en calidad de director de la Escuela de Arquitectura, pero parece que al menos Eugenio de la Cámara y Narciso Pascual y Colomer habían sido sustituidos por José Jesús Lallave y Mariano Calvo y Pereira³⁰, también arquitectos de la Academia.

Sobre el concurso del Manicomio-modelo deliberó la Junta en dos sesiones, los días 9 y 14 de junio de 1860³¹. Esta reconocía en su Informe al ministro de la Gobernación el mérito de todos los trabajos presentados y que algunos de ellos habían interpretado el Programa con gran exactitud. Explicaba que el dictamen había sufrido demoras porque sus miembros se habían ocupado en estudiarlos de manera minuciosa, haciendo comparaciones entre los más relevantes sobre «la manera con que cada uno había comprendido y satisfecho sus prescripciones, expresando no solo la disposición y colocación de los departamentos y sus diferentes Secciones, sino también la capacidad y condiciones especiales de cada habitación»³².

Reconociendo la labor de todos los arquitectos, sus conocimientos y dotes, esta Junta proponía el premio para el trabajo «Perseverancia», que había ganado por ocho votos. Recibió tres votos «L.I.O.V.», y un único voto «Toda casa de enagenados...» Se había considerado también, entre los mejores, el trabajo «Si los edificios públicos...» y señalaba que el autor de «España» había realizado una ingeniosa planta, pero que su planteamiento resultaba incompleto y quedaba fuera. Por último, indicaba que el proyecto ganador no era totalmente satisfactorio y que habría de ser modificado en algunos aspectos en el momento de ponerse en ejecución³³.

2. EL INFORME DE LA REAL ACADEMIA AL GOBIERNO

Tras la recepción de los trabajos y el dictamen de la Junta Consultiva en agosto de 1860 se nombró, en la Sección de Arquitectura de la Academia, una Comisión especial³⁴ que se ocuparía del estudio de los proyectos durante el otoño siguiente. El 17 de diciembre asistieron a la Junta de la Sección de Arquitectura, que emitiría el informe definitivo, el Marqués de Socorro como consiliario y los académicos José Paris y Arriola, el ya mencionado Aníbal Álvarez, Narciso Pascual y Colomer, Juan Morán Lavandera, Francisco Enríquez Ferrer, Amador de los Ríos y Eugenio de la Cámara, que actuó como secretario.

Reconocía la Comisión que todos los trabajos tenían un mérito especial. En primer lugar, porque habían requerido un notable esfuerzo y denotaban el conocimiento por parte de los arquitectos de esta tipología hospitalaria tan específica y novedosa en España y, también, porque la ejecución técnica de todos ellos era irreprochable. Por tanto, no descartaba ninguno de los proyectos. No podía por menos la Academia que alabar los méritos de los arquitectos que en ella se habían formado, pues de sus trabajos «se desprende

el conocimiento de los grandes recursos científicos y de ejecución gráfica con que cuentan los opositores, la vasta instrucción que algunos de ellos alcanzan a lo relativo de esta clase de edificios tan poco conocidos en España»³⁵.

No obstante, sí que reconocía el informe algunos defectos ya no en la composición sino en la adecuación. Lo que se valoraba en realidad era la capacidad de respuesta de los arquitectos para solucionar determinados aspectos derivados de la complejidad del Programa propuesto por el Gobierno. Así, por ejemplo, de los que había seleccionado la Junta Consultiva, la Comisión apartaba el proyecto «L.I.O.V.» por dos razones diferentes: la primera, de salubridad, pues consideraba que la vegetación que establecía su autor en todos los patios sería excesiva y nociva para la salud de los dementes; la segunda razón tenía que ver con preceptos meramente arquitectónicos, ya que los académicos hallaban poca conveniencia en el uso de determinados materiales y ornamentos ostentosos tanto en el exterior como en algunas partes del interior.

La exigencia del equilibrio de esa estética, es decir, la armonía necesaria con el resto de las dependencias del conjunto, escaparía de los cánones establecidos por la arquitectura, porque «el decoro conveniente como edificio público del Estado y hasta la belleza precisa para que estos asilos no se hagan repugnantes tienen sus límites, al traspasarlos puede considerarse como un delirio de imaginación injustificable y que debe evitarse con el mayor empeño»³⁶.

La Comisión valoraba la unidad del conjunto, la armonía y la habilidad de dar a todos los enfermos por igual un espacio luminoso y grato a los sentidos y, por tanto, censuraba los proyectos que presentaban habitaciones demasiado oscuras y la limitación a las vistas de los patios cerrados. Estos aspectos, unidos a las soluciones de distribución del espacio sobre los planos, restringían el beneplácito de los académicos a solo dos proyectos, que fueron sometidos a votación, obteniendo siete votos «Perseverancia n.º 1» y uno solo «España».

Aunque los comisionados estaban de acuerdo con la Junta Consultiva en que sería necesario realizar alguna reforma en el proyecto ganador a la hora de su ejecución, el Informe de la Academia reiteraba que «el Gobierno, con este concurso ha conseguido sin duda el objetivo principal que parece se proponía en la presente ocasión, de descubrir el artista científico adornado de los estudios especiales para poder llevar a cabo con acierto, el desarrollo de un tan vasto proyecto la ejecución del mismo»³⁷.

LOS DEBATES ANÓNIMOS SOBRE LOS PROYECTOS

Los ocho trabajos presentados a concurso fueron expuestos en los locales donde la JCPUyEP celebraba sus sesiones durante la primera quincena de febrero de 1860³⁸. Sin duda, su contenido debió despertar gran expectación entre arquitectos y médicos y, cómo no, opiniones encontradas. Prueba de ello es que solo nueve días después de concluir la exposición ya se anunciaba en la prensa madrileña³⁹ la publicación de un escrito anónimo que llevaba por título *Proyecto del Manicomio modelo para Madrid: Examen analítico de tres de los ocho proyectos del Concurso...* cuyo autor firmaba con el seudónimo «un Frenópata amante del progreso de la Beneficencia Pública en España y de la gloria de los arquitectos españoles».

Y solo dos meses más tarde, cuando los jurados no habían dado todavía su veredicto, aparecían otros dos opúsculos⁴⁰ también anónimos, como réplica y contrarréplica de aquel. El primero se titulaba *Contestación a un Frenópata autor del examen analítico de tres proyectos de los*

presentados al concurso para el manicomio modelo, y su autor utilizaba el apodo «X»; el segundo, esta vez editado en Barcelona y firmado «por un arquitecto barcelonés», llevaba por título *Manicomio-modelo para la Provincia de Madrid: breve defensa del proyecto del concurso designado con la letra C en el examen analítico de un Frenópata y atacado por el folleto publicado por X en la contestación á dicho examen.*

Se establecía así, meses antes de que los organismos oficiales emitieran sus dictámenes, el debate escrito y anónimo que, sin duda, era eco de las discusiones que el certamen suscitó entre los profesionales de la arquitectura de todo el país⁴¹. Los tres autores hacen alarde de sus conocimientos arquitectónicos y así lo demuestran sus análisis de las memorias, de los planos, de la ejecución técnica o de los presupuestos.

La pauta para el desarrollo comparativo de los proyectos a concurso la marcará el primer anónimo al denominar respectivamente A, B y C a los trabajos «Perseverancia», «L.I.O.V.» y «Toda casa de enagenados ha ser a la vez...» Este método será seguido en las otras dos obras. Al hilo de los puntos del Programa, que se desgranán mediante prolijas comparaciones técnicas entre las soluciones que da cada uno de los proyectos, podemos intuir algunos de sus detalles, pero son los planos —tan escasos— los que realmente prestan una idea aproximada de los planteamientos arquitectónicos y de la manera de entender aquel.

Citando las *Instituciones de Arquitectura* de Valzania, el «Frenópata» hace defensa de la «arquitectura sencilla»⁴² como la más conveniente para este tipo de construcciones, por lo que el proyecto «L.I.O.V.» queda desde el principio en un plano secundario, recibiendo críticas por parte de los tres autores anónimos, al igual que las recibiría después de la Sección de Arquitectura. «Perseverancia» y «Toda casa de enagenados...», serán realmente los dos proyectos en cuestión. En clara defensa de «Toda casa de enagenados...» se alinean el primer y el tercer opúsculos, mientras que el segundo toma partido por el que resultó ganador.

De los cinco restantes proyectos afirma el primer anónimo que, si bien expresan ideas y disposiciones muy acertadas y a pesar de su comprensión de las necesidades de un edificio público, no se ciñen al concepto asistencial tan específico que exige el manicomio⁴³.

A la vista de los planos que hemos localizado, el proyecto «Toda casa de enagenados...» inspirado en las premisas del frenópata belga Joseph Guislain⁴⁴ parece un digno ganador. Se criticaron de él, sin embargo, la multiplicidad de patios cerrados, la situación de algunos departamentos respecto de otros, la exageración de su escala, el empeño excesivo en la búsqueda de la euritmia y hasta la forma y condiciones óptico-acústicas del anfiteatro anatómico⁴⁵. A pesar de ello se aprecia un trabajo muy elaborado y, como reconocieron los jurados de ambas juntas, un amplio conocimiento de los establecimientos asilares, que no puede valorarse actualmente en los planos de Lecumberri por tener una menor escala y carecer de detalles.

Desconocemos los nombres de los autores de estos trabajos críticos. Sin embargo, y discrepando del Dr. Peset, que parte de que el autor del primero es un médico e insinúa el nombre del alienista catalán Pi y Molist⁴⁶, nos parece indudable la autoría por parte de profesionales de la arquitectura, e incluso, como sugiere el «arquitecto barcelonés» por algunos muy próximos a los que participaron en el certamen. Recogiendo los puntos de vista de los dos anteriores, quien así firmaba hacía referencia al desempeño profesional de estos⁴⁷.

Varios indicios apuntan a que el autor del primer anónimo era un arquitecto y que estaba muy vinculado a la preparación del Programa del Manicomio-modelo y, tal vez, al concurso:

En primer lugar, son significativas la manera en que justifica su obra y su voluntad de hacer un estudio técnico detallado de los tres proyectos a su juicio más interesantes desde el punto de vista arquitectónico⁴⁸, a lo que se aplicarán los otros dos anónimos.

En segundo lugar, porque demuestra un profundo conocimiento sobre el programa, sobre su preparación y, también, cierta desenvoltura en lo que se refiere a los entresijos de la convocatoria, explicando que «el Programa es para nosotros la verdadera, la única ley del concurso, pues es ella la que dice terminantemente lo que debe contener cada proyecto, las condiciones que debe llenar; y es ella la que hace iguales para todos los Concursantes la limitación del tiempo y las dificultades que haya que vencer, ya sea por las omisiones contenidas á propósito de aquel, para dejar mas vasto campo al genio del artista, ya sea por las interpretaciones que hayan de darse á ciertas prescripciones mancas ó confusas, hechas tales por descuido ó por deliberada intención, a fin de medir con el acierto de las primeras la capacidad y conocimiento de los que por su capacidad son llamados al Concurso»⁴⁹. No escatima al principio de su escrito veladas críticas al Programa del Gobierno, que más tarde arreciarán, llegando a tacharlo de inviable y necesitado de cambios⁵⁰.

Por último, también es reveladora la sentida acusación del autor del segundo de los opúsculos hacia el «Frenópata», afirmando que este había tenido una disposición más ventajosa que el resto de los críticos a la hora consultar y comparar los trabajos de los opositores⁵¹. Solamente un miembro de la Comisión responsable del Programa o uno cualquiera de los dos jurados encargados de emitir el veredicto sobre el concurso contaría con los conocimientos, el tiempo y las facilidades necesarias para hacer una valoración tan rápida de los proyectos.

EL PROYECTO GANADOR

Con todo, el proyecto «Perseverancia» resultó el mejor valorado por unanimidad por los dos jurados oficiales. Su autor, como ya se ha dicho, fue el arquitecto Cristóbal Lecumberri Gandarias (1819–1882). Se había formado en Francia y posteriormente obtendría el título de arquitecto en marzo de 1852 en la Escuela de Arquitectura trazando, para su prueba de pensado, los planos de una estación de ferrocarril⁵². Sus intereses pronto versaron sobre la tipología hospitalaria y las instituciones reformadoras: en 1863 sería nombrado, junto a Concepción Arenal, visitador de prisiones y posteriormente aparecieron, en varias entregas de la publicación *La América*, sus estudios sobre colonias agrícolas y escuelas de reforma para jóvenes en los que demuestra sus conocimientos sobre establecimientos extranjeros.

Con modificaciones sobre los que habría entregado para el Concurso —aunque no podemos saber en qué medida—, los planos de Lecumberri para el manicomio merecieron ser enviados a la Exposición Internacional de Londres de 1862, donde fueron presentados en gran formato junto con otros trabajos de Ingeniería civil⁵³.

El único plano que conocemos del proyecto «Perseverancia» es en realidad una copia del que Lecumberri trazó en Madrid el 20 de agosto de 1862 (il. 4)⁵⁴. No se aprecian en él los detalles de la distribución de los pabellones, pero se puede observar una disposición simétrica a partir de un cuerpo central, en el que se presuponen la capilla y las dependencias de servicios generales con espacios muy amplios entre las construcciones de los distintos departamentos. Estas se sitúan de forma paralela con un cierre de pabellones en forma de U abierta hacia el exterior del conjunto en cada uno de sus extremos. En la parte interior y próximos al cuerpo central, se plantean otros dos pabellones más pequeños posiblemente dedicados a los enfermos más conflictivos, al menos, el que tiene planta de cruz griega. La separación entre los edificios permitiría, como buscaban frenópatas y arquitectos, dotar de suficiente luz, espacio y zonas ajardinadas para los enfermos. A ello contribuyen la



4. Cristóbal Lecumberri, *Plano de ubicación del Manicomio-modelo para la Dehesa de Amanié, 1862*. AGA, Alcalá de Henares.

ubicación algo elevada del edificio y su orientación NO-SE. Solo rompe la simetría del plano la alquería que Lecumberri colocó en el extremo de las dependencias destinadas a enfermos masculinos, ubicadas en la parte noroeste del complejo.

En enero de 1862 ya trabajaba Lecumberri en la reforma de los planos iniciales puesto que a la Beneficencia le urgía comenzar las obras del Manicomio-modelo⁵⁵. Para ello había comprado el año anterior al Ayuntamiento de Madrid la Dehesa de Amanié, con una superficie de 978.728 m². El coste del proyecto de Lecumberri se estimaba en veintiún millones de reales aproximadamente, pero en 1863 el Estado solo consignaba diez millones en su presupuesto⁵⁶. Puesto que no llegó a construirse el manicomio, la Dehesa sería devuelta en 1901 al consistorio en cesión para esparcimiento público.

Este proyecto para un Manicomio-modelo en la provincia de Madrid no cayó en el olvido y una nueva Comisión, creada por Real Decreto, se encargaría de redactar en 1874 un informe que retomaría la intención de llevarlo a cabo⁵⁷. Aunque de nuevo las intenciones fracasaron.

Años más tarde el arquitecto Grases Riera, que se ocupaba de los establecimientos de Beneficencia, puso todo su empeño en la construcción de un manicomio moderno, un nuevo centro asistencial en la finca de Vista Alegre, en el término municipal de Carabanchel. Defendía su conveniencia en lugar de la reparación del establecimiento de Leganés⁵⁸ que, aun habiéndose declarado Manicomio-modelo del Estado en 1885, seguía presentando unas condiciones deficientes. Precisamente por ello, escribía este arquitecto catalán que era «una vergüenza nacional que debe hacerse desaparecer con la mayor brevedad posible»⁵⁹.

CONCLUSIÓN

Aspectos de índole económica influyeron para que nunca se llevara a cabo el proyecto de un Manicomio-modelo, pero quedan todavía puntos oscuros en la evolución del concurso que planteó el Gobierno en 1859. Por ejemplo, solo se conoce con seguridad el nombre de dos de los arquitectos participantes; por otra parte, es llamativo el interés en que se

admitiera fuera de plazo un proyecto muy interesante que enseguida fue defendido en dos opúsculos anónimos, aunque solo recibiría un voto por parte del jurado.

Sin embargo, es evidente que los arquitectos de la segunda mitad del siglo XIX se esforzaron en materializar las indicaciones de los especialistas en lo que se refiere a la proyección del Manicomio-modelo. Así lo demuestran el seguimiento, por parte de los participantes, del Programa planteado por el Gobierno y las valoraciones que sobre sus trabajos aparecen en los informes emitidos por la Sección de Arquitectura de la Real Academia y la Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos. También son indicativos de la relevancia que alcanzó el concurso en la época la atención que le prestaron tanto la prensa madrileña como los tres autores que, tan solo en días o meses, publicaron estudios comparativos muy detallados de los trabajos más relevantes.

Si bien los escasos documentos gráficos disponibles no permiten realizar comparaciones ni juicios sobre los ocho proyectos que se presentaron, los informes que se guardan en el Archivo de la Academia demuestran que la Comisión de la Sección de Arquitectura, nombrada para el caso, valoró en los concursantes tanto la capacidad de interpretación de un Programa complejo como la habilidad de proyectar un espacio ordenado y adecuado estéticamente a su función.

NOTAS

- 1 No obstante, los más importantes alienistas franceses que teorizaron sobre la construcción de los asilos para dementes buscaron la colaboración de prestigiosos arquitectos para trazar sus planos maestros: Esquirol recurrió a Hippolyte Lebas en 1818; Ferrus, reconocido alumno de Pinel, plantearía en 1828 un interesante trazado de un manicomio de planta radiocéntrica de la mano de Pierre Philippon quien, asimismo, trabajaría posteriormente junto a Parchappe.
- 2 ALVAREZ URÍA, Fernando, *Miserables y locos: Medicina mental y orden social en la España del siglo XIX*, Barcelona: Tusquets, 1983, pp. 123-126; ESPINOSA IBORRA, Julián, *La asistencia psiquiátrica en la España del siglo XIX*, Valencia: Cátedra e Instituto de Medicina, 1966, p. 102; VILLASANTE ARMAS, Olga, «El manicomio de Leganés. Debates científicos y administrativos en tomo a un proyecto frustrado», *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XIX, núm. 71, (1999), pp. 469-479.
- 3 PESET REIG, José Luis, «El manicomio modelo en España» en *Un siglo de psiquiatría*, I Congreso de la Sociedad de Historia y Filosofía de la Psiquiatría, Madrid: Extra Editorial, 1995, pp. 43-51.
- 4 ARRECHEA MIGUEL, Julio, *Arquitectura y Romanticismo: El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid: Universidad, 1989, pp. 241-242; FERNÁNDEZ MÉRIDA, M^a Dolores, «Aproximación a la arquitectura hospitalaria», Madrid: Fundación Universitaria Española, *Seminario de arte e iconografía Marqués de Lozoya*, 2006, p. 166.
- 5 La Exposición del Dr. Rubio al ministro de Gobernación del 10 de octubre de 1846 aparece en HERNÁNDEZ IGLESIAS, F., *La beneficencia en España*, Madrid: Establecimientos tipográficos de Manuel Muniesa, 1876, Tomo II, pp. 1.177-1.182. El párrafo citado en p. 1.180; vid. et., *Gaceta de Madrid*, núm. 4446, de 16 de noviembre de 1846, pp. 2-3.
- 6 «Ministerio de Gobernación. Sección de Administración. Negociado 1º», en *Gaceta Médica*, Año II, núm. 68, 20 de noviembre de 1846, pp. 508-509.
- 7 PULIDO, Ángel, «Los manicomios de España. El de Santa Isabel de Leganés», en *El siglo médico*, núm. 1834, 17 de febrero de 1889, pp. 101-102. El prolífico Ángel Pulido y Fernández, médico de formación, ocupó varios cargos en la Real Academia de Medicina y formó parte del Consejo de redacción de *El Siglo Médico* y de la *Revista de Medicina y Cirugía Prácticas*. Además ostentó diversos puestos de responsabilidad en el gobierno, entre otros, los de Consejero de Sanidad y de Instrucción Pública y, más tarde, el de Director General de Sanidad.
- 8 «Ministerio de Gobernación. Real Decreto de 28 de julio de 1859», en *Gaceta de Madrid*, núm. 211, 30 de julio de 1859, p. 1.
- 9 Este requisito fue modificado días antes de concluir el plazo del concurso por la R. O. de 25 de octubre de 1859 que disponía que, tras la reorganización de la Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios Públicos, los trabajos se entregarían en esa Secretaría, con la debida acreditación de los arquitectos. Vid. «Noticias generales», en *La*

- Época*, Madrid, Año XI, núm. 3229, 26 de octubre de 1859, p. 4; y en un tono crítico, «Gacetillas. ¡Ojo al Cristo, que es de plata!» en *La Discusión*, Madrid, Año IV, núm. 1157, 29 de octubre de 1859, p. 4.
- 10 RODRÍGUEZ VILLARGOITIA, José, *De los medios de mejorar en España la suerte de los enagenados: memoria ajustada a las reglas establecidas por los maniógrafos más distinguidos para la situación, construcción y distribución de los asilos, presentada al Excmo. Señor Ministro de Gobernación de la Península en el año de 1848*, (2ª Edición), Madrid: Impr. de Manuel Rojas, 1857, pp. 16-17. Rodríguez Villargoitia, seguidor Brierre de Boismont en el planteamiento arquitectónico del manicomio, era médico del Departamento de Dementes del Hospital de Madrid.
- 11 Tomado del *quartier* francés 'cuartel' se ha de interpretar, en la construcción de manicomios, como el conjunto de dependencias necesarias para la atención de una determinada clase de enfermos: desde los dormitorios y comedores o patios de uso común hasta los baños o las enfermerías, las dependencias del personal sanitario, etc.
- 12 «Análisis del Programa de formación de planos del Manicomio», en *Diario de Zaragoza*, 2ª Época, Año I, núm. 221, 25 de agosto de 1859, pp. 2-3. No debe llamar la atención que fuese en esa ciudad precisamente donde apareciera el artículo, puesto que la preocupación por las pésimas condiciones del Departamento de Locos del Hospital aragonés, que tanta fama había adquirido gracias a las reseñas que de él hiciera Pinel a finales del siglo XVIII, preocupaba mucho tiempo antes de la visita del Dr. Rubio.
- 13 DESMAISONS, Joseph-Guillaume, *Des asiles d'aliénés en Espagne: Recherches historiques et médicales*, Paris: J. B. Baillière et Fils, 1859, pp. 1-25 y 152-176.
- 14 *Ibid.*, p. 154.
- 15 *Ibid.*, p. 165.
- 16 *Ibid.*, pp. 166-172 e il. p. 166.
- 17 *La Época*, Madrid, Año XII, núm. 3731, 10 de julio de 1860, p. 4.
- 18 *La España*, Madrid, Año XII, núm. 3978, 2 de agosto de 1859, p. 4; *La Iberia. Diario liberal de la mañana*, Madrid, Año VI, núm. 1464, 3 de agosto de 1859, p. 1.
- 19 NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, p. 107.
- 20 De hecho, también había formado parte de la JPUyEP desde 1852, entonces como arquitecto del ministerio de Gobernación y a partir de 1857 como director de la Escuela de Arquitectura. Vid. «Ministerio de Gobernación. Real Orden de 4 de agosto de 1852», en *Gaceta de Madrid*, núm. 6629, p.1. Puesto que no hemos podido hallar las actas de las sesiones de dicha Junta, no tenemos certeza documental de que Aníbal Álvarez tomara parte todavía en ella tras la reorganización de agosto de 1859, pero es muy posible ya que todavía era director de la Escuela.
- 21 ASF. Archivo, 2-29-5, Comisión de Arquitectura. Informes. Hospitales y orfanatos. *Índice de planos y memorias y pliegos cerrados que hacen relación al proyecto del Manicomio-modelo en esta Corte, elaborado por el Negociado quinto de la Dirección General de la Administración, Ministerio de la Gobernación*, 13 de agosto de 1860. Esta es la relación de los pliegos y su contenido:
 «Pliego cerrado número 1: «La verdad del programa». Consta el proyecto de memoria y siete planos papel tela, encuadernados, formato libro apaisado.
 Pliego cerrado número 2: «El Arquitecto». Consta el proyecto de memoria y tres planos.
 Pliego cerrado número 3: «L.I.O.V». Consta el proyecto de cuatro planos, en bastidor, acuarelados.
 Pliego cerrado número 4: «Perseverancia». Proyecto numero 1. Consta de memoria y tres planos. Acompáñase otro proyecto número 2. Con el mismo lema y tres planos.
 Pliego cerrado número 5: «Si los edificios públicos tienen la misión, etc.» Consta el proyecto de memoria y dos planos.
 Pliego cerrado número 6: «A.B.C.» Consta el proyecto de memoria y dos planos.
 Pliego cerrado número 7: «España». Consta el proyecto de memoria y tres planos en tablero.
 Pliego cerrado número 8: «Toda casa de enagenados[sic] ha de ser a la vez: 1º. Un hospital, etc». Proyecto mandado admitir por la Real Orden de 22 de noviembre. Consta de memoria y tres planos de gran tamaño».
- 22 Archivo General de la Administración, (AGA), Construcciones civiles. Provincia de Madrid. Caja 31/8274, Leg. 9005-06, *Expediente incoado con motivo de la reclamación presentada por el arquitecto Juan Ron*.
- 23 *El Contemporáneo*, Madrid, Año II, núm. 61, 2 de marzo de 1861, p. 4.
- 24 *La Época*, Madrid, Año XII, núm. 1595, 25 de enero de 1860, p. 4.
- 25 NAVASCUÉS PALACIO, P., *op. cit.*, p. 209.
- 26 *Vid.* n. 21. No tenemos constancia de la R. O. de 22 de noviembre de 1859 a la que alude dicho *Índice*. Esto lleva a plantear la hipótesis de que el arquitecto Juan de Madrazo y Kuntz pudo ser el autor del plano «Toda casa de enagenados...»: las alusiones en la prensa ya citadas sobre su participación en el concurso, la presencia de su hermano –el polifacético Pedro de Madrazo– como vocal en la JPUyEP desde septiembre de 1857 y la importancia de esta familia de artistas, además de la ausencia documental de la disposición que supuestamente ampliaba el plazo, hacen pensar en un posible trato de favor hacia ese arquitecto.

- 27 AGA, Educación y Ciencia, Leg. 9086–6, PLANOS 75 y 76.
- 28 ASF. Archivo, 2-29-5,... *Carta del Presidente de la RABASF al Ministro de la Gobernación*, 15 de septiembre de 1859.
- 29 Ministerio de Gobernación. Real Decreto de 25 de septiembre de 1857, en *Gaceta de Madrid*, núm. 1726, 26 de septiembre de 1857, p. 1.
- 30 Ministerio de Gobernación. Real Decreto de 29 de agosto de 1859, en *Gaceta de Madrid*, núm. 246, 3 de septiembre de 1859, p. 1.
- 31 Archivo Histórico Nacional, Fondos Contemporáneos, Interior, Leg. 423/6, *Expedientes Junta Consultiva de Policía Urbana*.
- 32 ASF. Archivo, 2-29-5,... *Copia del dictamen emitido por la Junta Consultiva de Policía Urbana y Edificios públicos, remitido por P. Gómez de la Serna al Ministro de la Gobernación*. 15 de junio de 1860.
- 33 *Ibid.*
- 34 *Ibid.*, *Carta de Eugenio de la Cámara, Secretario de la Sección de Arquitectura al Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 20 de diciembre de 1860.
- 35 *Ibid.*, *Informe sobre el proyecto del Manicomio–modelo para la provincia de Madrid. (Al Gobierno)*, 17 de diciembre de 1860.
- 36 *Ibid.*
- 37 *Ibid.*
- 38 «Esposicion (sic) pública», en *El Clamor público*, Madrid, Año XXII, núm. 4774, 31 de enero de 1860, p. 4.
- 39 *La Iberia, Diario liberal*, Madrid, Año XII, núm. 1718, 24 de febrero de 1860, p. 3.
- 40 «Segunda edición», en *La Correspondencia de España*, Año XIII, núm. 1588, 15 de abril de 1860, p. 3.
- 41 ANÓNIMO, *Proyecto del Manicomio modelo para Madrid: Examen analítico de tres de los ocho proyectos del Concurso, expuestos al público en las salas del edificio donde celebra sus sesiones la Junta de Policía Urbana y Edificios Públicos, por un Frenópata amante del progreso de la Beneficencia Pública en España y de la gloria de los Arquitectos españoles*. Madrid: Impr. de Manuel Galiano, 1860, p. 69.
- 42 *Ibid.*, p. 65. Dice Valzania en su epígrafe sobre la arquitectura sencilla que «varias especies de edificios [...] que no deben tener un orden por no pertenecer á sus circunstancias, aunque se pudiera colocar con toda regularidad, adornándolos con la Arquitectura de esta especie, admiten aun hermosura y magnificencia, y se les puede dar también expresion robusta, media y delicada, segun convenga al destino de ellos...». Sobre la decoración de los hospitales dice en concreto este mismo autor que «su destino da á conocer bien claramente cuan fuera de propósito sería en estos una decoracion engalanada, debiendo ser seria y al mismo tiempo sencilla». *Vid.* VALZANIA, Francisco Antonio de, *Instituciones de Arquitectura*, Madrid: Imprenta Sancha, 1792, pp. 65–66 y 142.
- 43 ANÓNIMO, *Proyecto del Manicomio...*, p. 69.
- 44 Joseph Guislain estableció un famoso corolario de seis puntos que aparecen consignados en la parte inferior izquierda de este plano, *vid.* il. 3. La leyenda dice lo siguiente: «Epígrafe del proyecto. = Toda casa de enajenados debes ser á la vez: I. Un hospital destinado al tratamiento de los enagenados; = II. Un refugio para los enagenados incurables. = III. Una casa de educación moral y física; = IV. Una escuela primaria, artística, científica, religiosa; = V. Un establecimiento industrial, hortícola-agrícola; = VI. Un lugar de aislamiento, de seguridad (subrayado en el plano) y de preservación. = Guislain, leçons orales sur les Phrenopaties, lección 35». *Vid. et. Lecciones orales sobre las Frenopatías, ó tratado teórico y práctico de las enfermedades mentales: curso dado en la clínica de los establecimientos de enagenados de Gante...*, Madrid: Imprenta de Enrique Teodoro, 1881-1882, p. 296. La edición original en francés, que indudablemente conoció el arquitecto autor de este plano, data de 1852.
- 45 ANÓNIMO, *Contestación a un Frenópata...*, vv. pp. Es muy interesante la disertación técnica que ofrece el autor del segundo anónimo sobre las premisas constructivas de los anfiteatros para que alcancen unas óptimas condiciones óptico-acústicas, inclinándose favorablemente por la que plantea Lecumberri en su proyecto que tendría una planta, dice, de «un exagono mistilíneo» [sic] y por tanto, que la diseñada para «Toda casa de enagenados...» compuesta por un rectángulo y un semicírculo, estaría en franca desventaja óptico acústica e incluso estética respecto a aquella. *Ibid.* pp. 16-18.
- 46 PESET, J. L., *op. cit.*, p. 49.
- 47 ANÓNIMO, *Manicomio-modelo para la Provincia de Madrid: breve defensa del proyecto del concurso designado con la letra C en el examen analítico de un Frenópata y atacado por el folleto publicado por X en la contestación á dicho examen, por un arquitecto barcelonés*, Barcelona: Imp. Euterpe de José Anselmo Clavé y Antonio Bosch, 1860, p. 44.
- 48 ANÓNIMO, *Proyecto del Manicomio...*, p. 4.
- 49 *Ibid.*, p. 5.
- 50 *Ibid.*, pp. 5-7 y 68.
- 51 «Los datos de los que nos hemos servido, a pesar de haber empleado en tomarlos casi todo el tiempo en que estuvo abierta la exposición al público, durante la cual a nadie vimos tomarse tanta molestia, no son sin embar-

go tan minuciosos como los que el Frenópata, á pesar de sus inexactitudes, muestra tener en su poder; y se los envidiamos pues somos amigos de poseer todo lo que ayude a nuestra ilustración»; Vid. ANÓNIMO, *Contestación a un Frenópata autor del Examen analítico de tres proyectos de los presentados al concurso para el manicomio modelo*, por X. Madrid: Imp. y Est. de M. Rivadeneyra, 1860, p. 68.

- 52 SANTAMARÍA ALMOLDA, Rosario, *La tipología hospitalaria española en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1814-1875)*, 2 vols., Tesis doctoral, Madrid, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, UNED, 2000, T. I, p. 35.
 - 53 *Exposición Internacional de 1862 en Londres. Departamento español. Catálogo oficial publicado por Orden del Gobierno de SMC*, Londres: Imp. Spottiswoode and Co., 1862, p. 106.
 - 54 AGA, Educación y Ciencia, Leg. 9084-1.
 - 55 *La Época*, Año XIV, núm. 4184, Madrid, 15 de enero de 1862, p. 4.
 - 56 *La Época*, Año XV, núm. 4673, Madrid, 21 de mayo de 1863, p. 4.
 - 57 *Ibid.*; MÉNDEZ ÁLVARO, Francisco, «Proyecto de informe sobre el Establecimiento de un Manicomio Modelo» en *El Anfiteatro anatómico español*, vol. 2, 1874, pp. 4, 29-30 y 54.
 - 58 GRASES RIERA, José, *Manicomio modelo español, en la posesión de Vista Alegre*, Madrid: Imprenta de M. Romero, 1905, p. 25.
 - 59 *Ibid.*, p. 13.
- * Este artículo está dedicado a la memoria de José Enrique García Melero.

MANUEL BLANCO Y CANO: UN ARQUITECTO DEL SIGLO XIX

Silvia Arbaiza Blanco-Soler

Resumen: El artículo analiza nuevos datos para la biografía del arquitecto y académico Manuel Blanco y Cano, primero su paso por la Escuela Especial de Arquitectura en Madrid, posteriormente en la Real Academia de San Carlos de Valencia y al final de su vida en la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid.

Palabras clave: Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico-Artísticos, Real Academia de San Fernando de Madrid, Real Academia de San Carlos de Valencia, Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, puentes de hierro, dibujos topográficos, oposiciones, monumentos.

MANUEL BLANCO Y CANO: A NINETEENTH-CENTURY ARCHITECT

Abstract: The article analyses new biographical information on the architect and academician Manuel Blanco y Cano, firstly his studies at Madrid's *Escuela Especial de Arquitectura* (Special Architecture School) and then in Valencia's *Real Academia de San Carlos* (Royal Academy of San Carlos) and finally his life in Valladolid's *Real Academia de la Purísima Concepción* (Royal Academy of the Immaculate Conception).

Key Words: *Escuela Especial de Arquitectura de Madrid*, *Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico-Artísticos* (Provincial Historical-Artistic Monument Committees), *Real Academia de San Fernando de Madrid*, (San Fernando Fine Arts Academy of Madrid), *Real Academia de San Carlos de Valencia*, *Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid*, iron bridges, topographic drawings, academy professor selection procedure, monuments.

FORMACIÓN EN LA ESCUELA ESPECIAL DE ARQUITECTURA DE MADRID

Numerosos estudios han dado a conocer la trayectoria profesional de figuras claves de nuestra arquitectura decimonónica, sin prestar atención a la de otros arquitectos que sin ser tan conocidos, no dejan de ser importantes. Este es el caso de Manuel Blanco y Cano, alumno madrileño que ingresa en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid a mediados del siglo XIX, momento en que la enseñanza de la arquitectura impartida por la Academia de San Fernando, muy académica y escasa en conocimientos técnicos, sufre un cambio importante al quedar reorganizada por el Real Decreto de 25 de septiembre de 1844¹, creándose la Escuela de Arquitectura al margen de la Academia aunque no desvinculada de ella.

El Proyecto de Reglamento para la Escuela Especial de Arquitectura fue realizado el 6 de julio de 1845², quedando estipulada la apertura de las enseñanzas en el nuevo centro el 1 de octubre de ese mismo año, siendo aprobado por S. M. el 28 de septiembre de 1845. Verificada la apertura, aquellos que querían matricularse debían acudir a la Academia de San Fernando hasta el 31 de agosto, presentando un memorial con su nombre y apellidos, edad y naturaleza, incluyendo los nombres y apellidos de sus padres o tutores, la partida de bautismo y las acreditaciones de los estudios que hubiesen cursado.

La enseñanza comprendía dos clases de discípulos (alumnos-arquitectos y alumnos-maestros de obras), al tiempo que los estudios se dividían en *preparatorios* y *especiales*. Los primeros se realizaban fuera de la Escuela y para la clase de arquitecto comprendían: aritmética, álgebra, geometría, trigonometría rectilínea, geometría práctica y la aplicación del álgebra a la geometría; secciones cónicas, elementos de física y química general, principios de dibujo natural, paisaje y adorno, mientras que para la clase de maestros de obras: dibujo natural hasta cabezas; aritmética, álgebra, geometría elemental y práctica; la naturaleza de las curvas y el trazado de las principales³.

Respecto a los segundos, los estudios *especiales*, se desarrollaban dentro de la Academia, siendo necesario para la admisión de los interesados el haber cumplido los quince años de edad y acreditar la aprobación de los estudios preparatorios, con las certificaciones ganadas en concursos públicos. Su duración era de cinco años para los alumnos-arquitectos y dos para los alumnos-maestros de obras, debiendo aprender los primeros: cálculo diferencial e integral y aplicaciones de las matemáticas a los usos de la arquitectura (1º año); mecánica racional y aplicada a la construcción y a las máquinas en general, aplicaciones de la geometría descriptiva a las sombras, perspectiva, cortes de piedras y maderas, la delineación de los órdenes de arquitectura y la copia de detalles de edificios antiguos y modernos (2º año); historia general de la construcción, el conocimiento y análisis de los materiales, el dibujo de arquitectura y la copia de edificios antiguos como modernos (3º año); arquitectura civil e hidráulica, las teorías generales del arte y la decoración, la práctica de la construcción, como la copia de edificios antiguos y modernos (4º año); composición, arquitectura legal y la práctica del arte (5º año)⁴. Pero aparte de todos estos conocimientos, debían ejercitarse en el dibujo y la delineación, el estudio del idioma francés, geografía y mineralogía, acreditando estos últimos antes de recibir el título de arquitecto⁵.

En cuanto a los alumnos maestros de obras, debían cursar en dos años los principios de geometría descriptiva y sus aplicaciones a las teorías de las sombras; los cortes de la madera y el estudio de la monteá (1º año); los principios de mecánica práctica, la construcción y la composición (2º año), además de la delineación, el lavado y la copia de arquitectura⁶.

El curso comenzaba el 15 de septiembre y concluía el 15 de mayo, habiendo 5 horas de clase distribuidas convenientemente entre los estudios teóricos y la delineación. Para comprobar la suficiencia y el aprovechamiento de cada uno de los discípulos, se convocaban exámenes a mitad de curso, a fin de curso y al término de la carrera, siendo calificados con las notas de «Sobresaliente», «Bueno», «Mediano» y «Malo.»⁷.

Entre los medios materiales de enseñanza, la Escuela contaba con modelos de edificios en su totalidad y en sus diferentes partes, como de todo cuanto pudiera conducir a conocer el mecanismo de su construcción. También de ejemplares mineralógicos de las materias empleadas en las obras de arquitectura, además de maderas y trozos de construcción pertenecientes a edificios antiguos y modernos⁸. Pero le faltaban buenos dibujos y modelos para la enseñanza, de ahí que a finales de los años cuarenta se aprobase la iniciativa de algunos maestros de la Escuela para que el profesor Antonio Zabaleta pasase a Toledo con algunos discípulos, a fin de proporcionar los dibujos y los modelos en yeso de los que la Escuela estaba necesitada. Los estudiantes debían costearse el viaje e ir acompañados de un profesor, con objeto de practicar las mediciones de detalles, los conjuntos de edificios y los vaciados de los monumentos que se encontrasen en esa población.

La expedición fue todo un éxito y en vista de los resultados obtenidos, la Junta de Profesores comunicó lo útil que sería el estudio de los monumentos y conseguir del Gobierno varias pensiones anuales destinadas a un cierto número de alumnos, a fin de

comisionarles para este objeto⁹. La Corporación vio en ello una actividad tan útil, que en 1853 la Junta de Profesores se ocupó de decidir cual sería la ciudad donde se dirigiría la próxima expedición anual, según prevenía la Real Orden de 8 de octubre de 1850. El 26 de enero se escogió como destino Salamanca, bajo la supervisión del ayudante de la Escuela Francisco Jareño¹⁰. Al año siguiente, la excursión se dirigió a Guadalajara, bajo la tutela de Francisco Enríquez Ferrer¹¹, mientras que en 1856 marchó a Granada bajo la dirección de Jerónimo de la Gándara, acompañado del también profesor Nicomedes de Mendivil, un fotógrafo y un formador de los dieciséis alumnos indicados por el director de la Escuela, con objeto de estudiar el Real Palacio de la Alhambra¹².

Respecto a los profesores que impartían la enseñanza en la Escuela, eran arquitectos de renombre a los que se les debe una gran parte de nuestro patrimonio construido. Entre 1944 y 1945, S. M. acordó el nombramiento de los diferentes directores de las enseñanzas de los estudios de arquitectura y su asignación anual: Juan Miguel de Inclán, director y profesor de composición (15.000 reales); Eugenio de la Cámara, profesor de cálculo diferencial e integral, (10.000 reales); José Jesús Lallave, profesor de mecánica racional aplicada a la construcción de máquinas; Juan Bautista Peyronet, profesor de geometría descriptiva; Narciso Pascual y Colomer, profesor de teoría general de la construcción; Aníbal Álvarez, profesor de teorías generales del arte y decoración, y Antonio Zabaleta, profesor de arquitectura legal y práctica de la construcción, estos cinco últimos con un sueldo de 12.000 reales. Por otro lado, Atilano Sanz y Pérez, Pedro Campo Redondo y Mariano Calvo y Pereira fueron nombrados profesores agregados con 6.000 reales, al tiempo que Antonio Conde González quedó relegado de sus funciones por jubilación. Del mismo modo, con arreglo a la misma Real Orden de 23 de marzo de 1845, los ayudantes nombrados hasta la fecha por la Escuela tomaron desde entonces el nombre de Profesores Agregados, percibiendo el sueldo anual de 8.000 reales de vellón¹³.

Aparte de estos maestros, cabría añadir los nombres de Juan Miguel de Inclán Valdés, en 1848 director de la Escuela Especial de Arquitectura, el mismo año en que la Reina dispuso que Juan de Chávarri, catedrático de física en la Universidad de Madrid, se encargase de la enseñanza de mineralogía y química mineral con la gratificación de 6.000 reales (1 de diciembre de 1848) y Manuel María de Zofra, profesor del Conservatorio de Artes de Madrid y arquitecto con el título expedido por la Academia, de la enseñanza de mecánica industrial, con otros 6.000 reales de sueldo (1 de diciembre de 1848).

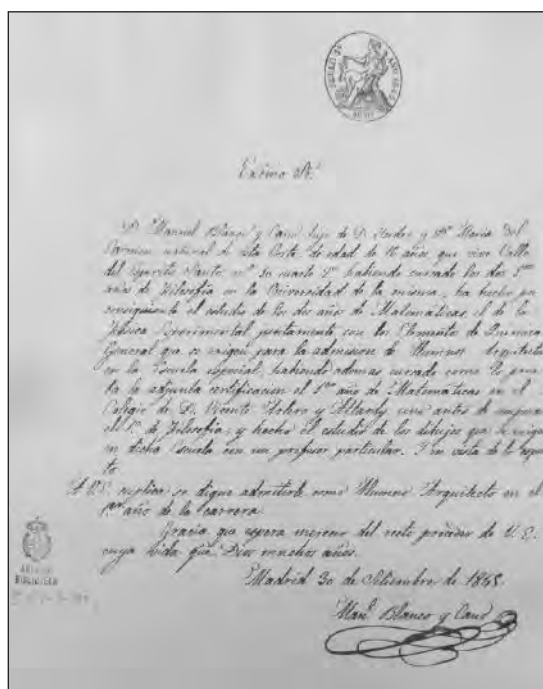
Tenemos constancia que en la Junta de los Sres. Profesores del 1 de octubre de 1849, a las 10 de la mañana, y debido a la necesidad de que los profesores asistiesen diariamente a la Escuela, se acordó su asistencia a las clases con la siguiente distribución horaria: Narciso Pascual y Colomer, Aníbal Álvarez y Camporredondo de 9 a 11 de la mañana; Antonio de Zabaleta y Mariano Calvo y Pereira de 11 a 13; Juan Bautista Peyronet y Atilano Sanz de 13:00 a 15:00, mientras que se dejaba al director la potestad de asistir cuando lo creyera conveniente. Al año siguiente, Blas Crespo sería nombrado profesor agregado por la R.O. de 7 de marzo de 1850, al tiempo que Mariano Calvo se encargaría de la asignatura de arquitectura legal y práctica del arte.

Durante 1851, los profesores siguieron ocupando los mismos cargos, excepto Juan Chávarri, quien obtuvo la plaza de catedrático de química y mineralogía. No obstante, durante 1853 se dieron algunos cambios, ya que Jerónimo de la Gandara, Francisco Jareño y Alarcón (por entonces pensionado) y José Picón fueron nombrados profesores agregados; Miguel María de Verda y Borderes lo fue como escribiente (3.200 reales) y Mariano Calvo y Pereira ganó la cátedra de arquitectura legal con 12.000 reales anuales,

siendo relevado de la enseñanza de composición y parte legal en la carrera de Maestros de obras, Directores de caminos vecinales y Agrimensores.

Por otro lado, en septiembre de este mismo año Francisco Jareño y Alarcón tomó posesión como profesor agregado y en octubre se nombró al catedrático José Jesús Lallave profesor de mecánica industrial en sustitución de Manuel María de Azofra, arquitecto del Ministerio de Hacienda y catedrático de mecánica industrial. Por último, en 1854 se dio un cambio en la dirección de la Escuela, ya que el 21 de septiembre Antonio Zabaleta fue nombrado profesor por fallecimiento de Juan Miguel de Inclán, confiándole la Reina el cargo de director del centro¹⁴.

Siguiendo las directrices marcadas por la Escuela, el 30 de septiembre de 1845 Manuel Blanco y Cano, natural de Madrid, hijo de Isidro y María del Carmen, de 16 años de edad y con residencia en la calle del Espíritu Santo, nº 10, cuarto 2º, solicitó su ingreso en el 1º año de carretera, presentando para ello la fe de bautismo y las certificaciones de los estudios realizados: los dos primeros años de filosofía en la Universidad y dos años de matemáticas; física experimental y elementos de química general; el 1º año de matemáticas en el colegio de Vicente Artero y Attardy, además de los estudios de dibujo que eran exigidos¹⁵.



1 . Solicitud de ingreso en la Escuela Especial de Arquitectura de Manuel Blanco y Cano, 30 de octubre de 1845 (ASF).

En vista de las acreditaciones presentadas, la Junta de los Sres. Profesores le admitió en el 1º año de carrera el 26 de noviembre de 1845, previo ejercicio de dibujo y la obligación de aprobar en los años siguientes el curso de química¹⁶. En este primer año tuvo como compañeros a Calixto Ansuategui, Martín Arce y Villegas, Benigno Arce y Villegas, Joaquín María Aguado, Juan Antonio Atienza, José María Aguilar, Camilo Arriva, José Asensio Berdiguer, Pedro Abad y Bardají, Simeón Ávalos, Joaquín Arteaga, José María Alvarado, Manuel Amilibia, Eugenio Briebe, Antonio Berrayarza, Nemesio Barrio y Canal, Francisco de Cubas, Bonifacio Carrasco,

Pablo Canales, Vicente Carrasco, Miguel Castillo y Alba, Ignacio Casagema y Labrós, Francisco Daura y García, Juan Francisco Díaz, Mariano Díez y Rojo, Tomás Jerónimo Díaz y Velasco, Liberto Escobar y García, José Díaz Laviada y José Domínguez¹⁷.

Los discípulos cursaron entre las 9 y 11 de la mañana, las asignaturas de cálculo diferencial e integral y las aplicaciones de las matemáticas a los usos de la arquitectura; entre las 11 y 12, un día sí y otro no, geometría descriptiva pura y aplicada a las sombras, concretamente perspectiva con un profesor de geometría perspectiva y un agregado, mientras que entre las 11:30 y 15:00 la asignatura de dibujo¹⁸.

El 6 de julio de 1846 Blanco y Cano aprobó el 1º año de carrera, sin embargo, en el curso siguiente, aunque aprobó mecánica el 7 de julio, fue reprobado en las aplicaciones de geometría descriptiva y dibujo, aprobándolas finalmente el 3 de junio de 1847 con la nota de «Bueno.».

A lo largo del curso de 1848 y 1849 se generaron en la Escuela grandes protestas, problemas disciplinarios, ausencia en las aulas y faltas de insubordinación por parte de los alumnos. Ello era debido a la Real Orden de 28 de noviembre de 1848, por la que quedaron suprimidos los dos años de prácticas que eran exigidos para obtener el título, dejando automáticamente a los estudiantes que cursaban 3º, 4º y 5º matriculados en 1º, 2º y 3º curso del nuevo plan. Entre estos desórdenes figuraban los acontecidos en la cátedra que desempeñaba Manuel María de Azofra, clase en la que los discípulos se negaron a responder a las preguntas del profesor¹⁹, lo que motivó la emisión de la Real Orden de 15 de diciembre de 1848, acordándose la expulsión de cualquier alumno desobediente, fuese cual fuese su número; que aquellos que no asistiesen a clase se les anotarían las faltas, para que llegado el número prevenido perdiesen curso y aún como oyentes no se les permitiese asistir en lo sucesivo; incluso en caso de que la insubordinación exigiese la fuerza armada, los discípulos fuesen entregados a los tribunales. Esta orden se comunicó al director de la Escuela y a través de éste a todos los profesores. Sin embargo, no era la primera vez que eran expulsados estudiantes del centro, ya que Carlos Botello del Castillo, discípulo del 2º año de carrera, lo había sido en 1847 y Cirilo y Ramón Salvatierra en 1848, habiendo sido readmitidos por la Junta de Gobierno el 6 de mayo de 1848, en atención a las manifestaciones de sus padres y a sus buenos propósitos²⁰.

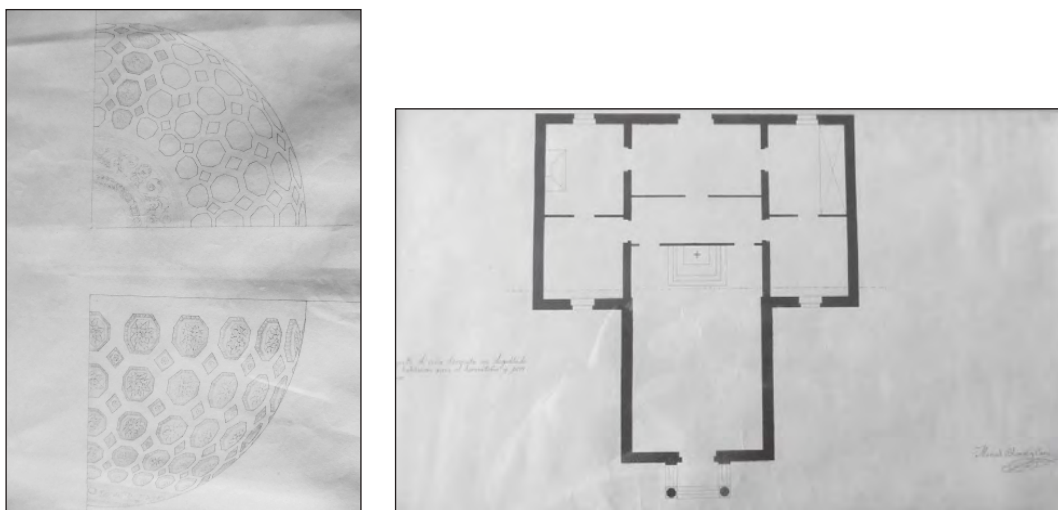
Enterada la Reina de los sucesos acontecidos, acordó emitir la Real Orden de 31 de enero de 1849 que, a propuesta de la Junta de Profesores, tuvo como consecuencia la expulsión de los promotores de las revueltas (Simeón Ávalos, Manuel Giménez y de Roperó, Pedro Fores y Pallas, Bibiano Guinea, Joaquín Vega, Manuel María Muñoz, Aquilino Hernández, Antolín Sagasti, Juan Torras y Guardiola, Luis Villanueva y Arribas, José Sarasola y Pequera, Anastasio Menéndez, José Limó y Fontcuberta y Manuel Villar y Valli), como la de aquellos que no habían cumplido las asistencias reglamentarias a las diferentes clases (Dionisio de la Iglesia, Carlos Mancha y Escobar, Francisco Urquiza y José Segundo de Lema)²¹. Pero aunque se acordó no admitir a matrícula a los alumnos expulsados ni a los borrados por falta de asistencia, lo cierto es que en su mayoría volvieron a ser admitidos por la Real Orden de 16 de mayo de 1849, una vez arrepentidos de sus actos²². A partir de entonces, se exigió a los aspirantes que para solicitar la matrícula les acompañasen sus padres, tutores o encargados responsables de su conducta y acreditarasen el no haber tomado parte en las revueltas, recordándoles al mismo tiempo que cualquier falta de insubordinación se castigaría en lo sucesivo con arreglo a las Reales Órdenes de 15 de diciembre de 1848 y 31 de enero de 1849.

Dado que Blanco y Cano no había participado en las revueltas y su conducta no era sospechosa, quedó automáticamente matriculado en el 1º año del nuevo plan, en virtud

de la Real Orden de 28 de noviembre de 1848, de ahí que aparezca en la lista de los discípulos admitidos en este curso junto con Manuel Maffei, Francisco Daura García, Aureliano Varona, Narciso Berriocanal, Nicolás Rivera, José Picón y García, Eduardo García Pérez, Fernando Gómez Cornejo, Justo Revellón, Vicente Miranda, Ildefonso Fernández y Calbacho, Francisco de Cubas, Vicente Sáenz, Mariano Andrés, Vicente Carrasco, Ignacio Sarasúa, Francisco de Paula Hueto, José María Marín Baldó, Ángel Cosín y Martín, Pedro Martínez Sangrós, Tomás Aranguren, José Créspulo Guallard, José López y Esteve, Antonio Hernández y Simón, Policiano Prats y Verdú, José Fuentes y Juan Antonio Atienza²³.

Por entonces, el traslado de sus padres a Lérida le llevaron a cambiar de residencia a la Plazuela del Progreso, n° 20, cuarto entresuelo, convirtiéndose en su tutor su tío Martín Fernández Basáñez, natural de Madrid y con domicilio en la calle de Atocha, n° 102, cuarto principal. A lo largo de este nuevo curso, «En 19 de Junio de 1849 fue examinado y aprobado en Mecánica industrial con la nota de Bueno; en 22 del mismo lo fue en Estereotomía con la nota de Bueno; en 26 del mismo fue en Mineralogía y Química aplicadas y resultó Suspense; en 30 del mismo fueron aprobados y examinados sus Dibujos con el N° 22. En 26 de Setiembre de 1849 volvió a ser examinado en Química Mineral aplicada y salió aprobado.»²⁴.

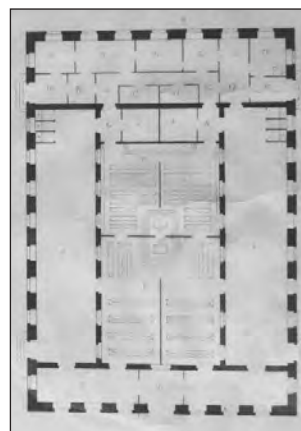
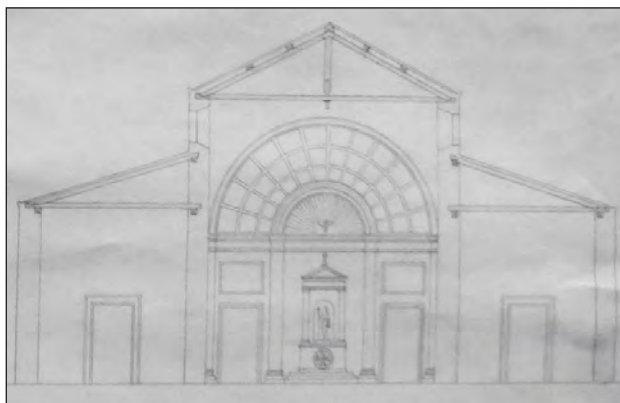
De 1849 a 1850 se matriculó en el 2º curso, aprobando dibujo con la nota de «Bueno» y construcción con la de «Mediano». Entre 1850 y 1851 fue reprobado en los exámenes ordinarios, de ahí que en el curso siguiente le veamos superando con la nota de «Mediano» el análisis de edificios antiguos y modernos, como los ejercicios de composición. En estos momentos volvió a cambiar de residencia, en esta ocasión a la calle Concepción Jerónima, n° 37, cuarto principal, siendo su encargado Rafael de Ceballos, que vivía en la calle de Atocha, n° 24, cuarto 2º²⁵. A esta época responde el «Proyecto de una bóveda esférica con casetones», fechado el 31 de octubre de 1851, y posiblemente el «Proyecto de una hermita en despoblado con habitación para el hermitaño y peregrinos», diseñada en planta, alzado y sección²⁶.



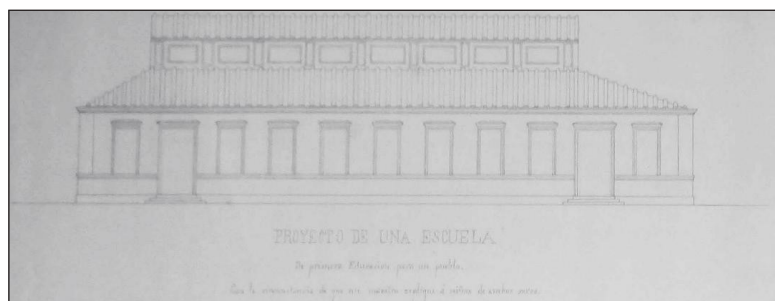
2 y 3. Blanco y Cano. Proyecto de una cúpula con casetones, 1851 (izda.) y planta de una ermita en despoblado, (dcha.) (Archivo familiar).

En lo que respecta al 4º año, aprobó con la nota de «Bueno» arquitectura legal, mientras que composición con la nota de «Mediano»²⁷. Durante este curso de 1852 a 1853 realizó

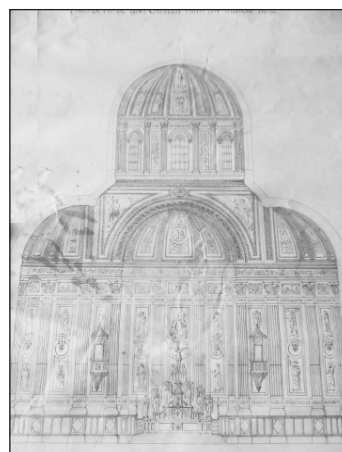
otros tantos proyectos: el 19 de enero de 1852 una «Escuela de primera Educación para un pueblo, con la circunstancia de que un maestro explique a niños de ambos sexos»; el 23 de marzo de 1853 «Un observatorio astronómico principal;» el 11 de junio de 1853 «Una capilla para un Palacio Real», así como «Una sala capitular» y «Un Edificio para exposición de Bellas Artes» en plantas, alzados, secciones y detalles decorativos²⁸.



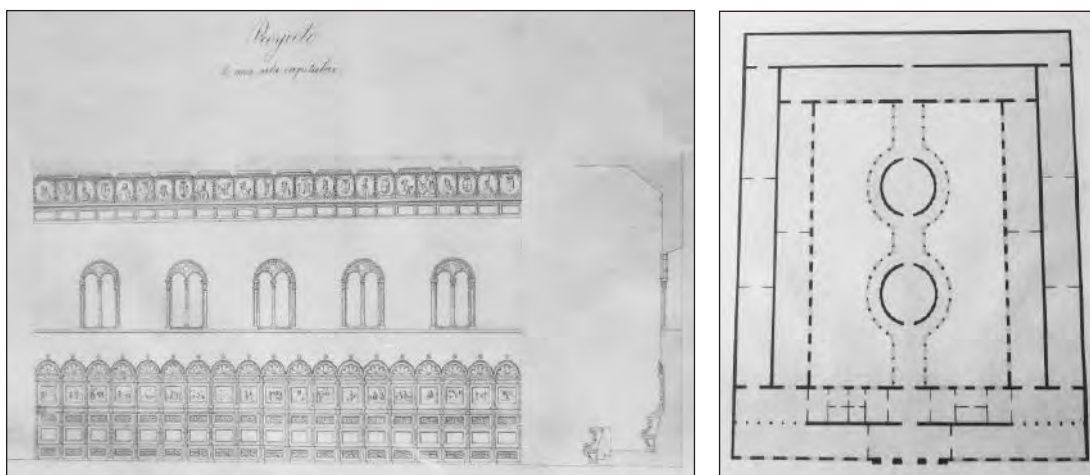
4 y 5. Blanco y Cano. Sección de una ermita en desplado, (izda.) y planta de una escuela de primera educación para un pueblo, 1852 (dcha.) (Archivo familiar).



6. Blanco y Cano. Alzado de una escuela de primera educación para un pueblo, 1852 (Archivo familiar).



7 y 8. Blanco y Cano. Detalle del cuerpo principal de un observatorio astronómico, 1853 (izda.) y proyecto de una capilla para un palacio real, 1853 (dcha.) (Archivo familiar).

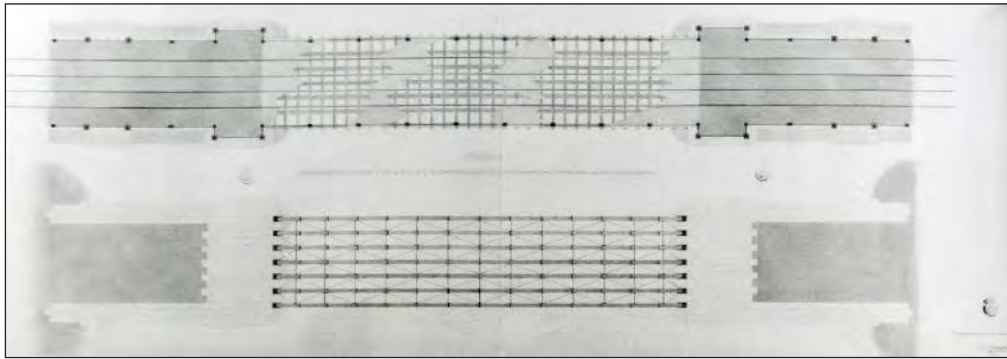


9 y 10. Blanco y Cano. Proyecto de una sala capitular, (izda.) y planta de un edificio para exposición de bellas artes (dcha.) (Archivo familiar).

Pero aún le quedaba por desarrollar el proyecto fin de carrera, consistente en *Un puente de hierro y madera fijo (ferrocarril) para un camino de hierro sobre un río caudaloso, con dos vías y andenes para peatones*²⁹, con su correspondiente memoria descriptiva y el avance del coste de la obra.

Siguiendo el reglamento, principió la memoria facultativa realizando una breve reseña sobre la historia de los puentes, incluyendo diversos sistemas empleados, cuyo conocimiento le decidió adoptar el que mejor se acoplaba a nuestro país, teniendo en cuenta la naturaleza del terreno, el cauce de nuestros ríos y los materiales disponibles. Según los historiadores, indicaba el origen de los puentes romanos en el construido al pie del Monte Aventino bajo el reinado de Anco Marcio, monarca al que se le atribuyen también el puerto de Ostia, el acueducto de Aqua Marcia y las fortificaciones del monte Janículo. A este primer puente le habían seguido otros tantos, hasta que Paladio dio a sus tramos una abertura regular antes no conseguida, al no exponer la madera a los choques de los cuerpos que pudieran arrastrar la corriente. Asimismo, reseñó la utilización del hierro como auxiliar en esta clase de obras, ya apreciativo en el puente levantado entre Trento y Bassano.

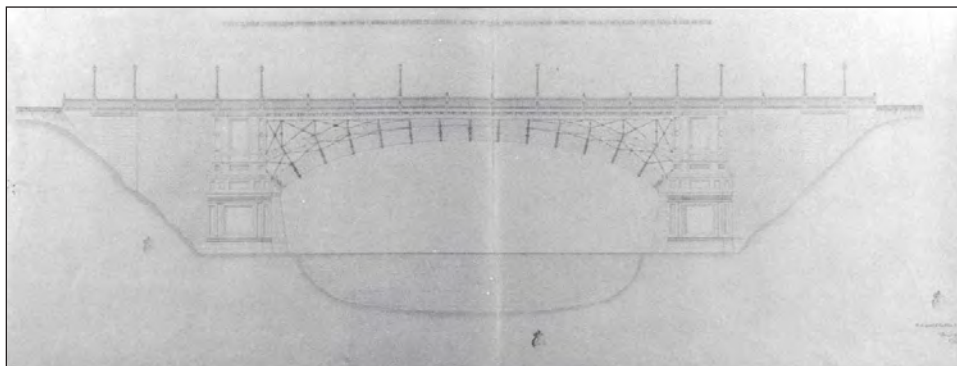
Enseguida centró su estudio en los adelantos acaecidos en la construcción de los puentes a mediados del siglo XVIII, como los levantados en Suiza, además de la disposición ventajosa del puente de Charey sobre el Ain (Francia) para tramos de gran abertura; los de Mellingen (Suiza), Tournus y Seurre (Francia). Citó al célebre Carl Friedrich Wiebeking por dar mayor extensión al empleo de las cerchas y tener en su haber la construcción de varios puentes entre 1806 a 1810: el de Bamberg (Baviera), que salvaba una luz de 72 m, y el de Fresingen sobre el río Isar (Munich) porque de él había tomado *«la disposición de colocar dos órdenes de cerchas con el mismo peralte próximamente, pero cuyo radio de curvatura varia de un modo tan notable como que se apoyan en puntos del estribo distantes entre sí á mas de dos metros.»*³⁰. En cuanto a las invenciones de Wiebeking, le parecían interesantes por ser anteriores a las del coronel de ingenieros Emy y Philibert Delorme porque los sistemas de armaduras de estos últimos eran modificaciones de aquellas, no originales como habían asegurado algunos autores.



11. Blanco y Cano. Planta de un puente de madera y fierro fijo para un camino de fierro, 1854 (ASF).

No obvió las disposiciones efectuadas en los puentes americanos de mano de Town, quien había aportado un nuevo método compuesto de «(...) dos formas que limitan la anchura del puente y sostienen todo el peso del tablero; cada una consta de una combinación de maderos colocados de canto, cruzados en angulo recto y formando de este modo una especie de enrejado. Por medio de cruces de Sⁿ Andrés se mantiene la posición rectangular entre las dos grandes formas horizontales y las carreras del puente.»³¹. Tampoco otros dos nuevos sistemas empleados en América: el llamado tubular y el de Howe, este último modificación del de Town, según el cual se había levantado un gran puente sobre el Elba en el ducado de Gutenberg (Alemania).

Incidió en la pretensión de algunos autores quienes afirmaban que los puentes de esta clase eran mucho más rígidos que los construidos con cerchas, dando a entender sus aptas cualidades para los viaductos de los caminos de fierro. A su entender, su construcción sencilla y original los hacía excelentes aunque los ingenieros de caminos, canales y puertos españoles estaban haciendo ensayos y no dejaban de encontrar dificultades respecto a la calidad de las maderas y el clima de España, circunstancias que no sucedían en América y motivaban que su aplicación diera tan buenos resultados en aquel país.



12. Blanco y Cano. Alzado de un puente de madera y fierro fijo para un camino de fierro, 1854 (ASF).

A partir de los datos del programa y los aspectos que debían tenerse presentes a la hora de erigir cualquier tipo de puente (ubicación, cimentación, magnitud de los arcos, especie y número; pilas o estribos; la anchura de la obra, la naturaleza de los materiales, etc.), se adentró en la construcción de su proyecto y en el conjunto de cálculos por cuyos medios

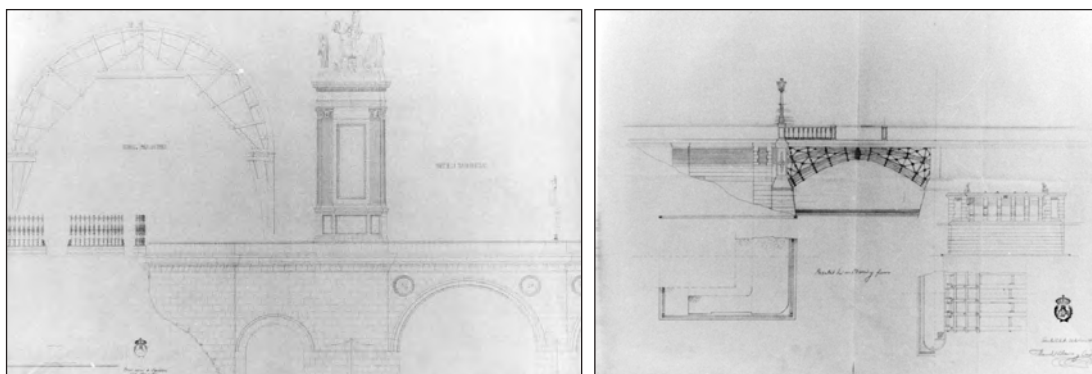
podía verificar si todas las partes de la obra estaban en equilibrio y ofrecían estabilidad, como la fuerza necesaria respecto a las cargas que debían soportar, incluyendo finalmente el presupuesto general de la obra.

En vista de que la solidez y la duración de cualquier obra dependen de la manera en que se establezcan sus cimientos, en el caso de un puente es necesario una mayor atención a este aspecto porque no sólo debe ser capaz de soportarse a sí mismo sino también resistir la acción corrosiva que sobre él ejerzan las aguas. Pero en un puente para un camino de hierro hay que considerar además el peso de los materiales que lo constituyen y el que tendrá que resistir, suponiendo que por las dos vías que en él existan pasen al mismo tiempo dos trenes cargados de mercancías.

Suponiendo que el terreno estuviese conformado de partes comprensibles y de poca consistencia, Blanco y Cano propuso el uso de pilotes y estacadas como aconsejaba M. Dumanet, estableciendo previamente cajas o bastidores unidos por medio de cruceros clavados y asegurados con pernos, para que sirviesen de guía a la introducción de las estacas en la tierra. El grueso de los estribos no era de 7 m en toda su extensión como aparecía en el alzado, ya que según se podían apreciar en la planta y las secciones estaban aligerados considerablemente y formaban parte de los muros de sostenimiento.

Dado que la magnitud de los arcos, su forma y número dependían de la extensión del puente y ésta se le había dado en 40 m, podría haber colocado dos o tres tramos en esta extensión, lo que hubiera exigido entre dos y tres pilas, pero como en el programa se especificaba que el puente debía salvar un río caudaloso y la construcción de las pilas elevaba el coste de las obras al tiempo que dificultaba el paso de las aguas por ellas, optó por un puente de madera y hierro de 40 m con un solo tramo. Según la disposición del terreno y en vista de que se trataba de un puente de madera y hierro, dedujo que la distancia entre el mayor nivel de las aguas y la rasante del camino no sería suficiente para voltear arcos de fábrica, razón por la que rebajó la forma de los arcos dándoles 5 m de sagita.

Contando con que el tablero del puente era de 45 m de longitud, acabó proyectando el puente con un arco compuesto «(...) de 7 formas separadas por una distancia de 1^m, 25 que con el ancho de las cerchas que es de 0,40 hacen un total para el del puente de 10 metros; extensión necesaria para que los andenes tengan dos metros; el ancho de las vías 1^m,66; entre vías haya una distancia de 1^m,4; los pretilos 0,5 y queden para el ancho de las barras 0,07 como está mandado por una Real orden reciente.»³².



13 y 14. Blanco y Cano. Detalles de un puente de madera y hierro fijo para un camino de hierro (prueba de pensado) (izda.) y el mismo puente (prueba de repente) (dcha.), 1854 (ASF).

Las ensambladuras de todas las piezas de hierro fundido quedaron ajustadas con la mayor precisión, perneadas, acuñaadas y guarnecidas de mástico de fundición. El arco completo formaba una masa rígida en la que todas las partes que lo componían se hallaban perfectamente sujetas. Las barras verticales dispuestas desde las cerchas a los largueros sostenían con aquellos el peso de las partes del suelo próximas a los estribos, disminuyendo la acción ejercida sobre las cerchas en los puntos en que el peso de los trenes tendía a doblarlas con mayor energía. Para que las formas no se saliesen del plano vertical en que se hallaba cada una de las cerchas, las hizo enlazar con barras horizontales de hierro fundido y siguiendo los consejos de Gauthey como los de otros autores, añadió otras diagonales sujetas con pernos, para formar con las horizontales figuras triangulares y así evitar las oscilaciones laterales.

En cuanto a la decoración, tuvo presente la forma más sencilla y económica, de ahí que decorase los estribos, las cabezas de los maderos transversales y la distancia que mediaba entre éstos y los largueros por medio de recuadros. También las barras que iban desde las cerchas al larguero, las grapas que las sujetaban entre sí y las enjutas de los arcos en las que existían varias riostras.

Tras la realización de este proyecto y una vez examinado sobre la teoría y práctica de la profesión, la Junta de los Sres. Profesores le aprobó en la clase de arquitecto el 15 de marzo de 1854, por 7 votos contra 1, siéndole expedido dicho grado el 19 de abril³³. En esta fecha también fueron recibidos en la misma clase Miguel Cosín y Martín, Pedro Martínez Sangrós, Joaquín de la Cruz Cabrera y Juan Torras y Guardiola.

VALENCIA

Una vez obtenido el título de arquitecto y con la potestad de ejercer sin limitación alguna cualquier trabajo relativo a la profesión, Manuel Blanco y Cano se trasladó a Valencia, ciudad en la que residió en la calle Ribot, nº 7, piso 2º³⁴, para ocupar la plaza de catedrático de topografía y dibujo topográfico en la Academia de San Carlos. No hemos encontrado su nombramiento oficial, pero todo hace suponer que debió presentarse a la convocatoria de 1857 al existir una plaza vacante en esta enseñanza y ostentar dicho cargo a partir del curso 1858-1859, con el sueldo anual de 8.000 reales de vellón.

El Rey había fundado la Academia el 23 de febrero de 1765 con la dotación de 30.000 reales de vellón³⁵. El 2 de noviembre de 1789 se constituyó la Junta de la Comisión de Arquitectura a lo que a obras públicas se refiere y, poco a poco, se fueron configurando los estudios a impartir, los métodos de las diferentes enseñanzas y el cuadro de los profesores por medio de oposiciones. A mediados del siglo XIX, el programa de los ejercicios de oposición para los profesores de las academias y los estudios de bellas artes quedó estipulado en la Junta General del 29 de septiembre de 1850, a través de una comisión conformada por individuos de las tres secciones, formando parte de la Sección de Arquitectura: Antonio Zabaleta, Aníbal Álvarez y Narciso Pascual y Colomer³⁶.

Concretamente en Valencia, se convocó en 1851 una cátedra de dibujo topográfico en la clase de Maestros de obras, a fin de que los alumnos no se privasen de ejercitarse en este ramo de la carrera, que sería concedida a Jorge Gisbert hasta entonces ayudante interino³⁷. Tres años más tarde salió a concurso una plaza de profesor de delineación y topografía, correspondiente al 1º año de la enseñanza de Maestros de obras, Directores de caminos vecinales y Agrimensores, presentándose como único opositor Juan Lozano

y García, quien la obtuvo el 8 de enero de 1854³⁸. En 1856 fue Ramón María Giménez quien opositó a la plaza de profesor de 2º y 3º año en la enseñanza de Aparejadores y Agrimensores, obteniéndola por la Real Orden del 3 de abril³⁹, mismo año en que se convocó otra para el 4º año en la misma enseñanza, obteniéndola en esta ocasión Ildefonso Fernández Calbacho el 15 de agosto de 1856⁴⁰.

La enseñanza de la agrimensura se vio modificada en 1857 con la promulgación de la Ley Moyano, Ley de Instrucción Pública del 9 de septiembre de 1857 por la que quedó restablecida la carrera de maestros de obras, pasando su enseñanza a denominarse de *Maestros de obras, Aparejadores y Agrimensores*. En este año se convocaría la plaza para la cátedra de dibujo topográfico a la que optaría Manuel Blanco y Cano, habiendo establecido el programa la Academia de San Fernando el 11 de julio de 1857.

Por entonces, las oposiciones se llevaban a cabo bajo la misma normativa dispuesta en 1850. El aspirante debía poseer el título de arquitecto y presentar su solicitud en el Ministerio de Fomento dentro del plazo improrrogable de 30 días desde la publicación del programa en la *Gaceta*, expresando su domicilio, los títulos originales que poseyese o una copia testimonial de los mismos, junto con los documentos que tuviese por conveniente para acreditar sus servicios en la carrera.

El tribunal se conformaba por 5 vocales nombrados entre los académicos y profesores de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, debiendo el interesado someterse a tres ejercicios: el 1º consistente en la explicación de una lección durante una hora sobre un asunto de la asignatura, sacado en suerte entre veinte, para el que tendría cuatro horas de preparación sin poder consultar libros ni estampas. Una vez concluido, contestaría las observaciones que le hicieran los examinadores sin invertir más que un cuarto de hora en cada una de ellas. El 2º correspondiente a un ejercicio de prácticas de topografía sobre el terreno y la resolución de un problema sorteado entre 20 al azar, mientras que el 3º a la realización de un dibujo topográfico á pluma y colorido, para el que se tendrían preparados 20 programas y las condiciones en las que debía ejecutarse, concediendo al opositor 24 horas para llevarlo a cabo con absoluta incomunicación. Tanto el 1º como el 2º eran públicos y el 3º privado, pero todos ellos debían exponerse antes de decidirse el fallo definitivo. Finalmente, tras el examen de los trabajos, el tribunal se reuniría previamente una o más veces para formar las ternas por orden riguroso de presentación y acordar los detalles de ejecución que fuesen necesarios⁴¹.

Después de seguir paso a paso lo estipulado en el programa, Manuel Blanco y Cano obtuvo finalmente la plaza, ya que en el curso de 1858-1859 aparece como catedrático de topografía y dibujo topográfico en la enseñanza de Maestros de obras, Aparejadores y Agrimensores dentro de la Academia valenciana y firmando el 15 de junio de 1859 las faltas de asistencia voluntaria por enfermedad y subordinación, como el aprovechamiento, la aplicación y las aptitudes de los 32 alumnos que cursaban la asignatura en el centro.

Aparte de él, se hallaban dentro del cuadro de profesores Antonio Pertegas, encargado de la enseñanza de dibujo lineal y de adorno; Téllez en calidad de profesor de perspectiva y paisaje; Ramón María Jiménez ocupando la plaza de profesor de mecánica y construcción; Rafael Berenguer la de dibujo aplicado a las artes y la fabricación, además de Vicente Castelló como maestro del antiguo y natural⁴².

¿Pero quiénes eran los directores de caminos vecinales, los aparejadores y agrimensores? En un primer momento hemos mencionado los estudios a los que eran sometidos los arquitectos y maestros de obras, así como los trabajos profesionales que les competía a partir del Proyecto de Reglamento para la Escuela Especial de Arquitectura realizado el 6

de julio de 1845. Sin embargo, existían otras titulaciones relacionadas con la edificación, como la de *Aparejador facultativo*, graduación inferior a la de maestro de obras, surgida a partir de la Real Orden de 28 de agosto de 1816, cuyo campo de actuación eran «*las obras comunes en los pueblos pobres y de corta extensión.*» Posteriormente lo fueron las de *Agrimensor* y *Aforador*, para cuya expedición fueron designados a partir de las Reales Órdenes del 11 de mayo y 27 de diciembre de 1830 los cuerpos facultativos que debían examinar y aprobar a quienes querían ostentar dichas titulaciones por todo el Reino. Los agrimensores eran un colectivo que tenían a su cargo una gran diversidad de tareas, como el levantamiento de planos parcelarios municipales, la confección de planos parcelarios de carácter privado, la distribución de bienes comunales, el deslinde de fincas y términos municipales o la tasación de los bienes inmuebles que debían ser expropiados. Por ello, en base a estas atribuciones debían poseer conocimientos de matemáticas, álgebra, trigonometría rectilínea, geometría práctica, geometría descriptiva, agrimensura y aforos, dibujo topográfico, materiales, nociones de mecánica y ser hábiles con los instrumentos de medición.

A principios de 1834, se estudió de nuevo a quien competía examinar y aprobar a todos estos profesionales, acordándose que fuese la Academia de Nobles Artes de San Fernando y las juntas delegadas en las provincias, como las Academias de la misma clase de San Carlos de Valencia, San Luis de Zaragoza y la Concepción de Valladolid, las únicas con la potestad de examinar y aprobar a los que las pretendiesen, estipulándose igualmente la exigencia de 360 reales a los agrimensores y aforadores por derechos de examen y títulos⁴³. Pero el 2 de noviembre de 1870 la Dirección General de Instrucción Pública aprobaría un nuevo decreto a través del cual quedarían suprimidos los estudios de agrimensor y perito tasador de tierras en las academias de Bellas Artes y la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, obligando a aquellos que las pretendiesen a acudir en lo sucesivo a los institutos de segunda enseñanza.

A su vez, existía el título de *Director de caminos vecinales*, creado por el Real Decreto del 7 de septiembre de 1848 debido a la escasez de ingenieros. A estos profesionales les competía todo lo relacionado con los caminos vecinales, es decir, el levantamiento de los planos, la formación del presupuesto detallado de las obras, la redacción de la correspondiente memoria facultativa, además de su construcción y conservación para su elevación y posterior aprobación.

En vista a que la preparación de los alumnos era muy distinta según su procedencia, la Academia de San Fernando exigió para su ingreso un examen previo antes de pasar a la Escuela, pero se sucederán diferentes planes de estudio con objeto de conseguir el más idóneo y el que mejor prepare a los futuros profesionales. Entre ellos, el Reglamento aprobado por el Real Decreto del 6 de noviembre de 1848, el Reglamento de la Escuela Especial de Arquitectura del 8 de enero de 1850 y el Reglamento del 24 de enero de 1852 para las enseñanzas de Maestros de obras, Directores de caminos vecinales y Agrimensores, que debían ser instaurados tanto en la Escuela Especial de Arquitectura como en las academias provinciales de bellas artes⁴⁴.

El Reglamento del 24 de enero de 1852 estableció que los estudios preparatorios se desarrollaran fuera de la Escuela y las Academias, comprendiendo la instrucción primaria las materias de geografía, 1º y 2º año de matemáticas elementales y dibujo lineal, por lo que el alumno que quisiese ingresar en cualquiera de estos centros debía sufrir el examen de acceso sobre estas materias. Pasado el examen cursaría los estudios especiales, divididos en un año para los agrimensores y en tres para los directores de caminos vecinales y maestros de obras⁴⁵.

Durante el 1º año, estos tres profesionales debían cursar elementos de geometría descriptiva pura y su aplicación a las sombras; los cortes de piedra y las maderas; topografía; agrimensura, comprendiendo el conocimiento y el estudio de los terrenos, la división de heredades, los apeos y deslindes, los aforos de toda especie y la parte legal; el dibujo topográfico a pluma, la práctica de la topografía y el manejo de los instrumentos, excepto los agrimensores, quienes no debían asistir a clase de geometría descriptiva y finalizaban en este año la carrera⁴⁶.

En el 2º año, común para los maestros de obras y los directores de caminos vecinales, los discípulos debían aprobar nociones de mecánica, composición y descomposición de fuerzas; las máquinas elementales; los materiales; la resolución de problemas de construcción; las indicaciones de los motores, en particular el del agua; dibujo topográfico a color y la delineación de arquitectura⁴⁷.

A lo largo del 3º, los maestros de obras debían aplicarse en la composición de edificios rurales y de tercer orden; la parte legislativa y práctica de la profesión y en ejercicios de composición⁴⁸, mientras que los directores de caminos vecinales se aplicarían en los caminos vecinales, su establecimiento y trazado; la parte legislativa que los comprendían y la práctica de edificios; los ejercicios gráficos del trazado de los caminos y sus obras accesorias⁴⁹.

Tres años más tarde se publicó un nuevo reglamento, el del 24 de enero de 1855, mismo año en que por la Real Orden de 29 de enero quedaron suprimidas las enseñanzas de Maestros de obras y Directores de caminos vecinales, estableciéndose las de Aparejadores de obras y Agrimensores, «*sin perjuicio de los derechos adquiridos por los que han obtenido título de estas profesiones, por los que sometidos a examen dentro del plazo prefijado en la Real orden de 20 de noviembre último, resulten aprobados, y por los que se hallen matriculados hasta esta fecha en dichas enseñanzas.*»⁵⁰. Como algunas Academias dudaban sobre cómo debían desarrollarse a partir de entonces los exámenes de maestros de obras, directores de caminos vecinales y agrimensores, el director de la Escuela de Especial de Arquitectura contestó a los interesados que aquellos que aspirasen al título de *agrimensor* debían presentar la carta de pago de los derechos exigidos en el Reglamento; una solicitud acompañada de la fe de bautismo, la certificación moral y política expedida por las autoridades locales y otra de un agrimensor aprobado, en la que constase el haber estudiado la práctica de la agrimensura.

Después de la entrega de estos documentos realizaría el examen pertinente, que constaría de tres ejercicios: el primero oral, acerca de las materias de aritmética, geometría y trigonometría, pero sólo en cuanto al conocimiento de las líneas trigonométricas y la resolución de los triángulos rectilíneos, además de topografía, agrimensura y aforo. Posteriormente pasaría a la elaboración del segundo ejercicio, ya práctico y sobre el terreno, reducido al levantamiento del plano de un trozo del mismo con el auxilio de instrumentos, que una vez aprobado le proporcionaría el pase a la tercera prueba, consistente en la ejecución de un dibujo topográfico practicado en el término de diez horas.

En cuanto a los aspirantes al título de *Director de caminos vecinales*, se les exigiría la presentación de los mismos documentos que los anteriores, excepto la certificación de práctica de un maestro, y el examen de «*todas las materias que por el Reglamento citado estudian para esta carrera, y se efectuará en cuatro días, durando los ejercicios en cada uno, hora y media, y guardando el orden que comprende cada curso; incluidos los cuales, si el aspirante resulta aprobado, pasará al ejercicio práctico final según lo dispuesto por los artículos 33 y siguientes del Reglamento.*»⁵¹.

Los que solicitasen el grado de *Maestro de obras* practicarían los mismos ejercicios en la misma forma que los anteriores, examinándose de las materias prevenidas en el Reglamento a esta clase; sin embargo, los que siendo directores de caminos vecinales solicitasen el

geométrico era el verdaderamente indispensable, pues el trazado geométrico, resultado de los conocimientos topográficos, era el que fijaba la posición de los objetos en un plano y el que daba la idea perfecta de la configuración de un río. En definitiva, era el que constituía la esencia de las cartas, satisfaciendo a la razón con el auxilio de la ciencia.

Antes de comenzar el estudio del dibujo topográfico era necesario el conocimiento de las operaciones geodésicas ejecutadas en el terreno, para trasladar luego el resultado de éstas sobre un plano, que generalmente solía ser en el papel, método por el cual se manifestaban las áreas y los diferentes accidentes de que constaba el terreno. Muchos eran los modelos y los autores que habían tratado la materia: entre los primeros, los cortes y los planos de Yarc y los del ducado de Salzbourg, las láminas de Mr. Bachenberg y las cartillas de Perrot, mientras que entre los segundos se encontraban Salneuve, Francoeur, Puissant, Perrot, Carrillo y Odriozola.

El contorno del dibujo se realizaba primero a lápiz y cuando se tenía todo determinado se pasaba con una pluma de metal muy fina, siendo utilizada la tinta china. El dibujo topográfico constaba de dos operaciones: la primera denominada *planimetría*, que es la que enseñaba los medios de proyectar sobre una superficie para desarrollar todos los puntos de la superficie ondulada del terreno, y la segunda llamada *nivelación*, consistente en hacer el relieve del terreno o lo que es decir, la elevación de cada uno de los puntos del suelo sobre una base dada.

Las curvas de nivel y de máxima pendiente desempeñaban también un papel importante al ser los requisitos necesarios para la manifestación exacta y completa del terreno, como para el trazado de las cartas topográficas. Éstas eran la representación de una pequeña comarca por medio de la proyección horizontal sobre un plano, en el que se marcaban a gran escala todos sus accidentes y pormenores: los bosques y los prados, las aguas corrientes y paradas, los sembrados, las arboledas, las huertas y jardines, toda clase de construcciones, poblaciones enteras, carreteras, caminos y cuantos detalles pertenecían a un circuito pequeño de tierra.

Una vez que los discípulos habían aprendido estas operaciones, pasaban a determinar cada uno de los planos sombreados en el papel, bien con la pluma, tinta china y colores, o bien con tinta china y pluma. Por otro lado, se podían emplear distintas direcciones de la luz, ya que se conocían la luz oblicua y la cenital. En la primera se suponía la dirección del rayo lumínico a los 45° , mientras que en la segunda era vertical.

Como profesor, Blanco y Cano explicó a sus alumnos los sistemas convencionales adoptados en diversos países para indicar los objetos existentes en el terreno; la manera de formar las escalas de un plano y su clasificación; las nomenclaturas más usuales; los instrumentos necesarios para la ejecución de las diferentes operaciones (las piquetas, las miras, las cadenas, los niveles de aire y de agua, las planchetas, el grafómetro y la brújula); las reglas generales y convencionales que podían darse a la hora de sombrear una carta topográfica; los colores convencionales que usualmente eran adaptados en el extranjero y en España para el lavado de los cortes topográficos, así como otros puntos que abrazaban la materia.

Pocos autores estaban de acuerdo con los colores y la proporción de sus mezclas para la representación de los distintos objetos en el terreno, por lo que su elección dependía del gusto del dibujante y el propósito que tuviera a la hora de imitar la naturaleza. Los colores en un plano topográfico podían utilizarse de una vez, en cuyo caso se llamaban fijos, o bien se obtenían por medio de mezclas como resultado de la combinación de colores elementales (rojo, amarillo y azul). Entre los colores más usuales para la representación

de las aguas corrientes (arroyos, ríos, ...) figuraba el azul Prusia; el azul primario o índigo para el mar, incluso manchas azules y verdes cuando se tenían que representar aguas estancadas o terrenos fangosos.

Si los terrenos eran montañosos se usaba el color Siena y manchas verdes, lavándose las cumbres con agua; el terreno erial con Siena y manchas verdes sin sombrear; el bosque bajo con verde manzana, dibujándose los grupos de matorrales encima, con pluma por medio de puntos o manchas más verdes que el fondo; los prados todos de verde, diferenciándose las partes de hierba para evitar la monotonía, mientras que los bancos de arena se lavaban con Siena baja, punteándose encima con tinta china.

En cuanto a la representación de los sembrados y las plantas: el fondo de los viñedos se realizaba con Siena, figurando siempre las plantas; los olivares también con Siena pero más subida; los árboles de verde subido, representando las sombras con sepia; los jardines se lavaban con diversos colores, predominando el verde, al tiempo que las huertas se ejecutaban a través de un color verde esmeralda, trazándose con tinta los cuadros que las componían. Por el contrario, los sembrados que en un dibujo de pluma se representaban por puntos o líneas discontinuas se coloreaban con Siena; con tinta a través de puntos encima de estas líneas o bien con colores diferentes. Por último, encima de los colores se solían trazar ligeramente a pluma los árboles, las hierbas, las piedras y los matorrales.

Respecto a las rocas, se lavaban con Siena, sepia o índigo, dejando el blanco del papel para las partes más salientes. Las construcciones con carmín, en el caso de que fuesen casas o poblaciones, diferenciándose a su vez los edificios según fuesen religiosos, civiles o militares, incluso si estaban contruidos en mampostería o sillería. Por otro lado, las carreteras, los canales y demás construcciones de este género se distinguían entre sí, en función de su construcción o según fuesen a ser proyectadas. En este caso, el color rojo servía para las primeras y el amarillo para los segundos o viceversa. También importante era la clase y el tamaño de la letra de los letreros explicativos, según fuesen los objetos a nombrar y las escalas de los dibujos⁵³.

Blanco y Cano compaginó su faceta como profesor con otros trabajos académicos, dado que el 4 de julio de 1858 fue designado para constituir el proyecto de reglamento que debía proponer el nombramiento de los nuevos académicos y los trabajos que debían ejecutar para su ingreso. En colaboración con Miguel Pozas formuló las bases para dichos nombramientos el 3 de septiembre de 1859, sobre todo apremiados por el fallecimiento de uno de sus individuos. Acordaron que pasado el mes del fallecimiento de un académico y a fin de respetar el sentimiento de sus compañeros, cada sección de las tres que componían la Corporación procediese a la presentación de un candidato. Que en la junta organizada para este objeto y avisando con la debida anticipación a los académicos, las secciones presentasen a su candidato para poder proceder a la votación secreta por medio de papeletas, votación que en caso de empate se realizaría otro día y en caso de un segundo empate se decidiría a suerte. Para que cada sección pudiera presentar a un candidato, debía constar antes su aceptación en caso de ser elegido, teniendo presente que el interesado podía ser pintor, escultor o arquitecto; escritor literario-artístico; grabador o amante de las artes, habiéndolo demostrado por medio de algún libro especial, o bien haber protegido el arte o a los artistas. Por último, el elegido escribiría su discurso, pronunciándolo el día de su recepción pública y solemne, siendo contestado por el académico más moderno⁵⁴.

Sabemos que por estas fechas remitió una exposición al ministro de Fomento junto con Ildefonso Fernández Calbacho y Ramón María Jiménez, profesores de la enseñanza de Maestros de obras, Aparejadores y Agrimensores en la Escuela, solicitando permiso

para continuar impartiendo lecciones particulares de matemáticas, como lo habían estado haciendo con buenos resultados hasta la Real Orden de 3 de julio de 1858⁵⁵. También, que antes de acabar el año fue comisionado para organizar la Exposición Provincial de Bellas Artes de Valencia que tendría lugar en la primavera de 1860, a cuyo objeto se solicitó la ayuda de la Diputación Provincial, el Ayuntamiento y la Sociedad de Amigos del País, además del arbitrio de fondos para preparar convenientemente un local digno y poder otorgar premios de estímulo a los artistas, a fin de emprender obras de importancia y la compra de alguna de ellas.

La exposición se anunciaría por lo menos con un año de antelación, siendo admitidas las obras de cualquier artista nacional o extranjero, teniendo sólo opción al premio los naturales de la provincia de Valencia. El jurado quedaría constituido por los individuos nombrados por todas las corporaciones que contribuyesen a la celebración de la exposición, quienes decidirían la admisión y colocación de los trabajos presentados, al tiempo que otro jurado ad hoc se encargaría de la adjudicación de los premios.

Los premios se ofrecerían anticipadamente a las determinadas clases de obras de los diversos ramos que comprendían las bellas artes, entendiéndose como tales la arquitectura, la escultura, la pintura, el grabado en dulce, el grabado en hueco, la litografía, el dibujo y la fotografía artística.

El 3 de marzo de 1859, Blanco y Cano, Ramón Soldevilla y Luis G. del Valle expusieron el presupuesto aproximativo de los gastos de la exposición, dividiéndolo en tres capítulos: el primero relativo a la habilitación del local, ascendiendo éste a 24.000 reales de vellón; el segundo dedicado a los premios, cuyo presupuesto calcularon en 18.800, mientras que el tercero hacía referencia a gastos varios: el troquel para las medallas, presupuestado en 2.500 reales de vellón; la colocación de las obras, los sueldos y jornales de los empleados, además de los gastos imprevistos, ascendiendo estos últimos a otros 2.500 reales⁵⁶.

Cinco años más tarde le veremos remodelando el edificio conventual de San Juan de Ribera, hoy desaparecido, que constituyó una de las actuaciones más destacadas de la ciudad en lo que a materia de restauración monumental se refiere. Se trataba de un convento del barroco valenciano, finalizado en 1669, reconstruido en 1830 y convertido en el Palacio de Exposiciones de la Casa-Banca de Madrid bajo el proyecto de Blanco y Cano de 1864⁵⁷. Junto al antiguo solar del convento, se construyeron dos cuarteles entre 1870 y 1880, pero el antiguo edificio sería demolido en 1898, salvándose únicamente la iglesia, a fin de edificar en su lugar la Estación de Aragón en 1902, de mano del arquitecto Joaquín María Belda Ibáñez.

A partir de diciembre de 1866, el arquitecto acudió en calidad de secretario a las juntas académicas, ostentando la presidencia el Conde de Olocau y asistiendo como vocales Francisco de Paula Peris, Elías Martínez y Gil, Joaquín Catalá, José López Enguíanos, Santiago García, Plácido Francés, Salustiano Asenjo, Rafael Montesinos y Francisco Molinello. La Junta extraordinaria celebrada el 23 de diciembre se ocupó de la Exposición Nacional de Bellas Artes, de las obras que los gobernadores debían remitir al evento y los gastos de ida y vuelta que se ocasionarían. A fin de escoger las obras de mayor mérito, se eligieron varios profesores, que optaron por las del presbítero Francisco Miralles e Isabel Pascual. Por otro lado, la Sección de Escultura se ocupó de la estatua presentada por Francisco Molinello, que se creía debía figurar en la mencionada exposición por su esbeltez, buenas proporciones y el pensamiento que había precedido a su ejecución. Dada la dignidad de la escultura, el señor Montesinos manifestó al interesado la conveniencia de realizar una copia de la misma para uso didáctico de los alumnos. Pero en esta misma

Junta se dio cuenta también de la preparación de los festejos del Segundo Centenario de Nuestra Señora de los Desamparados, siendo nombrada a propuesta del presidente una comisión formada por Francisco de Paula Peris, Elías Martínez, Manuel Blanco y Cano y Salustiano Asenjo, para que se ocupase del pensamiento detallado del asunto⁵⁸.

Al año siguiente, la Junta General del 3 de febrero de 1867 examinó la remisión de varias obras: los *Discursos practicables* del pintor aragonés Jusepe Martínez, una de las referencias teóricas capitales de la pintura del Siglo de Oro español, y las *Consideraciones respecto a la relación que debe existir entre las Academias de Bellas Artes y las Escuelas Especiales*, acordándose que el secretario se enterase de esta última por su interés para la Corporación y diese conocimiento de ella a la Academia en la próxima sesión. Se vio igualmente una carta dirigida al presidente de la Academia, Francisco María Justino, con la remisión de la revista de *Bellas Artes*, cuya suscripción sería aprobada; la exposición de varias noticias interesantes acerca de los trabajos efectuados por la Academia de San Fernando y los esfuerzos que, en pro de las artes, estaban haciendo las Academias Provinciales; la entrega de 1.000 reales a la parroquia de Santa Cruz para auxilio de sus obras, a fin de remediar los defectos que las nuevas pinturas del retablo mayor provocaban en la Capilla de los Desamparados, y por último la propuesta de Elías Martínez encaminada a acrecentar los fondos de los festejos de Nuestra Señora de los Desamparados⁵⁹.

La siguiente junta general extraordinaria a la que asistió Manuel Blanco y Cano tuvo lugar el 21 de marzo de 1867, fecha en la que se estudió por segunda vez el expediente de los cuadros embargados a Jorge Díez Martínez, que si bien en un principio la Academia había dado el visto bueno al traslado de las obras a su centro, ahora le era imposible admitirlas al tener ocupado el local con otros objetos artísticos donde debían instalarse los cuadros embargados. Asimismo, se puso en conocimiento de los presentes las injurias que varios periódicos extranjeros habían hecho contra las reales personas e instituciones, de ahí que se solicitase la lealtad y adhesión de S. M. ante tales hechos⁶⁰.

No fue hasta el 8 de marzo de 1868 cuando el arquitecto volvió a asistir a las Juntas académicas, momento en que se acordó cubrir la vacante de consiliario por cese del Marqués de Cáceres, al ser nombrado presidente de la corporación valenciana por la Real Orden del 18 de febrero anterior. Para este fin, se propuso a los tres académicos más antiguos nombrados por la R.O. de 26 de marzo de 1850, de los que salió elegido en primer lugar Francisco Carbonell, Senador del Reino; en un segundo Francisco de Paula y Peris, canónigo de la Santa Iglesia, y en un tercero Juan Dorola, hacendado y perteneciente al comercio de la ciudad de Valencia. Muy interesante fue la comunicación del presidente, quien en su afán por enriquecer el Museo, había manifestado al director del Museo Nacional la conveniencia de hacer un cambio de cuadros, trasladando algunos que tenían en su establecimiento al suyo y viceversa, pero siempre que la Academia eligiese el modo de llevarlo a cabo⁶¹.

La sesión del 6 de diciembre de 1868 fue una de las más extensas por el número de temas que fueron tratados. En un primer momento se puso de manifiesto la Real Orden de 28 de octubre, por la que el ministro de Fomento había aprobado lo resuelto por la Junta Revolucionaria el 19 del mismo, separando de la dirección de la Escuela a Ildefonso Fernández Calbacho, nombrando en su lugar a Manuel Blanco y Cano. Ambos habían sido compañeros en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid desde 1848 y habían obtenido el título de arquitecto por este instituto, pero a su vez habían colaborado en varios trabajos, al tiempo que habían ejecutado obras por cuenta propia.

No es extraño el nombramiento de Blanco y Cano como director de la Escuela por cuanto que se había significado siempre por sus ideas liberales y por ser amigo de Castelar,

del que conservaba un interesante epistolario que desaparecería por las vicisitudes de la Guerra Civil⁶². Tras dicho nombramiento, Peris propuso un voto de agradecimiento a Blanco y Cano por su notable interés en su dedicación al servicio de la Academia.

A continuación, se dio cuenta de la dimisión del Marqués de Cáceres en su cargo como presidente, por lo que López Enguídanos solicitó el nombramiento de una comisión que actuase como intérprete entre el Marqués y la Academia. Este cometido fue encargado al presidente accidental, el director de la Escuela y Enguídanos, quienes se dirigieron al Marqués para que siguiese contribuyendo y prestando sus servicios a la Corporación como antiguo académico que era.

Por otro lado, se vio una comunicación del gobernador de la provincia fechada el 5 de octubre, disponiendo el traslado al Museo del cuadro de Juanes que estaba en la iglesia de la Compañía, así como un oficio de la Junta de Fábrica de la iglesia de los Santos Juanes, para que la Sección de Pintura nombrase a una persona que se encargase de las obras de restauración de su retablo mayor. Asimismo, se aprobó pasar a la Sección de Pintura las carteras y demás que habían sido remitidas por los albaceas de Josefa Torres, consorte de Tomás Valles, cumpliendo así con la disposición testamentaria. Por otro lado, el presidente accidental manifestó que trasladados al Museo los cinco ángeles que existían en la iglesia de la Compañía, habían tenido que colocarse en el Salón del Museo y no en la Sala de Antigüedades como se había previsto dadas sus colosales dimensiones, aunque se estaba a la espera de la opinión de la Sección de Escultura respecto a su definitiva resolución. Por último, casi finalizada la reunión, además de acordarse la suscripción a un ejemplar de las *Antigüedades Prehistóricas de Andalucía*, obra de Manuel Góngora Martínez, catedrático de la Universidad de Granada, el director de la Escuela solicitó la autorización pertinente para examinar y trasladar algunos cuadros existentes en los almacenes, a fin de conservarlos y poder decorar con ellos algunas salas, a lo que la Corporación autorizó el traslado y propuso a Plácido Francés y Miguel Ron para que auxiliasen a Blanco y Cano en este cometido⁶³.

La siguiente Junta tuvo lugar el 3 de enero de 1869, siendo presidida por Juan Dorola como académico más antiguo, asistiendo a la misma el Marqués de Cáceres, Olocou, Enguídanos, Catalá, Blanco y Cano (director), Alegre, Francés y Fernández Olmos. Además de volverse a tratar la dimisión del Marqués de Cáceres como presidente y los deseos de la Academia de que siguiese auxiliándola, Blanco y Cano hizo presente que, atendiendo a la labor que se la había confiado, tenía la satisfacción de comunicar que se habían colocado 406 cuadros de los existentes en los almacenes: 69 en el Salón de Exámenes; 60 en el de profesores; 23 en la antesala del mismo; 3 en la escalera; 16 en el despacho del director; 19 en la antesala del mismo; 23 en la Biblioteca; 14 en la Secretaría; 19 en la galería principal; 50 en el paso a las clases superiores; 43 en la galería de estas clases y 7 en el mismo Museo. Seguidamente expuso la dificultad que habría existido de no haber contado con la colaboración de Miguel Ron, Plácido Francés, los 11 individuos de la Comisión de Pintura, en particular José Fernández Olmos, y la de Francisco Martínez, conserje del establecimiento que había secundado los deseos de la Corporación.

También se dio cuenta de un oficio remitido por la Academia de Barcelona, acompañado de una copia de la exposición elevada al ministro de Fomento, solicitando el planteamiento de la enseñanza de la arquitectura vigente, para que la Academia de San Carlos estudiase los antecedentes y diese su opinión al respecto. La Junta dio las gracias a la corporación catalana y acordó apoyarla en este tema, acordando acudir al gobierno provisional para sacar adelante el tema. Al mismo tiempo, se encargó a la Sección de Pintura examinar de

nuevo los dibujos y demás pormenores remitidos por los albaceas de Josefa Torres, viuda de Pedro Pérez, habiéndose encargado del particular Miguel Ron.

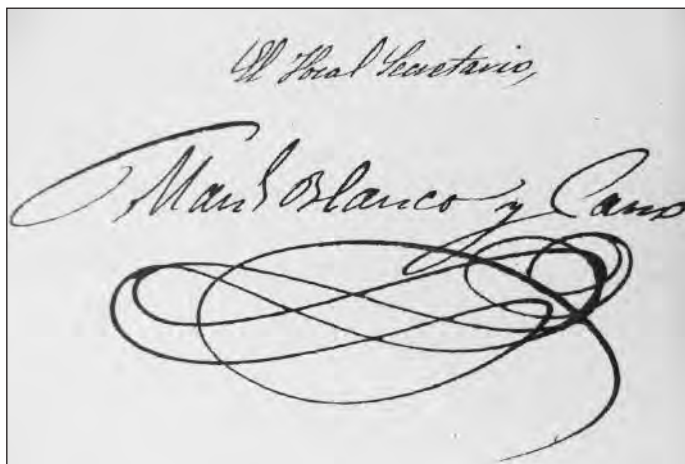
Seguidamente se vieron los trabajos correspondientes al año 1867 y 1868 remitidos por la Academia de San Fernando; la obra de Francisco M. Tubino premiada en 1866 bajo el título *Pablo de Céspedes*, como la exposición del Marqués de Cáceres poniendo de manifiesto el interés de algunas personas en fotografiar el cuadro de *La Concepción*, obra de Juanes existente en el Museo, lo que motivó que se comisionase a Miguel Ron y José Fernández Olmos para que informaran sobre el tamaño de las fotografías, el modo de efectuarlas, el valor de las mismas y de cuanto les pareciese oportuno para resolver este encargo con el mayor número de datos posibles. Por último, Blanco y Cano volvió a reiterar el magnífico trabajo realizado por el conserje en lo que respecta a la colocación de los cuadros en las distintas salas de la Escuela, por lo que propuso que el presidente le diera las gracias y la Academia le manifestara su gratitud, como así se hizo⁶⁴.

La Junta del 7 de febrero de 1869, presidida por Juan Dorola y conformada por Blanco y Cano (director), José Serrano y Gascó (secretario), el Marqués de Cáceres, Carbonell, Perís, Enguñados, Asenjo, Francés, Fernández Olmos, Miguel Ron y de Llano (vocales), escuchó con detenimiento el escrito de Vicente Boix dirigido al presidente de la Academia como vocal de la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos, haciéndole partícipe de que el local destinado a Museo de Antigüedades no era lo bastante grande, a lo que el director general de Instrucción Pública contestó que le fueran remitidos el plan y el presupuesto de las obras que eran necesarias acometer para poner a cubierto los cuadros y los objetos del Museo. A propuesta del Marqués de Cáceres y después de haber dado las explicaciones oportunas, la Junta autorizó al presidente accidental que se pusiera de acuerdo con Vicente Boix, a fin de que se hicieran las observaciones oportunas y se pusiera después en conocimiento de la Academia el resultado de la entrevista.

Después se dio cuenta de una comunicación de Antonio Andrada y José Gastaldi, quienes por encargo de Federico Fabián presentaron una fotografía con la representación de un mausoleo. Posteriormente, y una vez estudiadas las estampas grabadas, los estudios y los bocetos del legado de Josefa Torres y Sancho, la Sección de Pintura consideró que tan solo 37 de ellas eran dignas de figurar por su mérito artístico, de ahí que se acordase su colocación en una cartera para su estudio y como manera de dignificar a su donante. También se leyó la manifestación de Blanco y Cano dando las gracias por haber accedido a colocar en el Salón de Profesores y demás piezas los cuadros que yacían en los almacenes, destruyéndose y echándose a perder por el polvo, como la gratitud de la Escuela por las gestiones llevadas a cabo por la Academia ante el ministro de Fomento, para que se estableciera la enseñanza de arquitectura en su centro.

Por otro lado, se volvió a tratar el asunto encomendado a Miguel Ron y José Fernández Olmos acerca de la realización de varias fotografías al cuadro de Juanes conservado en el Museo Municipal. Ambos individuos propusieron los medios que podían elegirse para la realización de las fotografías: uno en el que la Academia conservaría el negativo para poder sacar el número de copias que creyera convenientes, y otro en el que el fotógrafo sería el propietario, pudiendo hacer las que quisiese, siempre que diese previamente un número de ellas a la Corporación, no más de 40 ni menos de 25. Tras elegir el primero por ser el más apto, fueron designados José Fernández Olmos y José del Llano para llevar a efecto el pensamiento de la Corporación, dado que ambos tenían grandes conocimientos en este negocio. Por último, el Marqués de Cáceres hizo presente la existencia de varios cuadros de mérito en el Museo y la conveniencia de grabarlos,

para que los pudieran apreciar los amantes del arte y los forasteros que continuamente visitaban el establecimiento⁶⁵.

The image shows a handwritten signature in black ink on a light background. At the top, it reads "El Real Secretario," in a cursive script. Below this, the name "Manuel Blanco y Cano" is written in a larger, more elaborate cursive. Underneath the name is a large, intricate flourish consisting of several overlapping loops and lines.

17. Firma y rúbrica de Blanco y Cano como secretario de la Comisión de Monumentos de Valencia (Academia de San Carlos de Valencia).

Pero al tiempo en que Blanco y Cano era miembro de las Juntas Generales, lo era también de la Comisión de Monumentos Histórico y Artísticos de la Provincia. Las Comisiones de Monumentos se habían constituido por Real Orden de 13 de junio de 1844⁶⁶, siendo su primer Reglamento el aprobado por Real Orden de 24 de noviembre de 1865⁶⁷. Redactado conjuntamente por las Academias de San Fernando y de la Historia, reseñaba la existencia en cada provincia de una Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, compuesta de los individuos correspondientes de las Reales Academias de la Historia y Nobles Artes de San Fernando, además de los inspectores de antigüedades, los arquitectos provinciales y el jefe de la sección de Fomento.

En cumplimiento con la Circular del 2 de abril de 1844, la Academia de San Carlos elaboró el 1 de mayo de 1844 una relación de los edificios y otros objetos que habían pertenecido a las comunidades religiosas y merecían ser conservados. Algunos se destinaron al Ejército y otros a la Administración para darles un uso público. Entre ellos se encontraban el monasterio de San Miguel de los Reyes; el convento de Dominicos de San Antonio; el convento de Jesús; San Pedro Nolasco; San Vicente de Paúl, San Sebastián, San Pío Quinto, San Juan de la Ribera y El Temple; el convento e iglesia del Carmen Calzado, el convento de Mercedarios Calzados, Trinitarios Descalzos, Predicadores de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, Congregación de San Felipe Neri, Compañía de Jesús, Dominicas del Pilar, la Cartuja de Ara-Christi, la Cartuja de Porta Coeli, Mercedarias del Puig y el monasterio de Valldigna (Valencia).

No obstante, aparte de este listado, el gobernador eclesiástico de ese Arzobispado facilitó el 8 de mayo de 1844 otra lista con los conventos suprimidos, cuyas iglesias debían conservarse por su utilidad y mérito artístico. Éstas llegaban a la cuarentena, figurando entre otras, la iglesia del Pilar; el templo del convento de Jesús; San Pedro Nolasco, cuyo convento se había vendido y la iglesia transformado en un mesón; San Francisco, cuyo templo y convento se habían convertido en un cuartel; la iglesia de los Dominicos de Algesú, los Capuchinos de Alberique, Agustinos de Alcira, Agustinos de

Cullera, Recoletos de Liria, Franciscanos de Murviedro, Dominicas de la Ollería, Mínimos de la Puebla del Duque, Agustinos de Rocafort, Bernardas de Valldigna y Carmelitas de Beniparrell⁶⁸.

Pero aparte del listado de los edificios a conservar era necesario contar con individuos que formasen parte de la Comisión de Monumentos. Aunque los posibles candidatos aparecieron recogidos en una lista fechada el 23 de octubre de 1857, dividida en tres secciones⁶⁹, la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de San Carlos no quedó constituida de conformidad con el Reglamento aprobado por S. M. hasta el 21 de noviembre de 1866⁷⁰, figurando dos años más tarde como individuos de la misma: el arzobispo de la provincia (vicepresidente), el Marqués de Cáceres, Catalá, Perís, Gómez Salazar, Sancho, Llano, Velasco, Santa María y Boix.

Al igual que el resto de las Comisiones Provinciales tuvo entre sus atribuciones la conservación y restauración de los monumentos históricos y artísticos propiedad del Estado; el cuidado, mejora, aumento o creación de los museos provinciales de bellas artes y antigüedades; la dirección de las excavaciones arqueológicas; la adquisición de cuadros, lápidas, estatuas, etc., objetos que por su mérito e importancia merecían figurar en los museos de bellas artes y arqueológicos; la investigación, adquisición o compra de códices, diplomas, manuscritos o cualquier otro documento que pudiera contribuir al esclarecimiento de la verdad histórica; el reconocimiento facultativo y arqueológico de los monumentos públicos, con intento de prever su ruina y evitar que se hiciesen en ellos restauraciones impropias de su carácter; la custodia y conservación de los sepulcros y enterramientos de reyes, príncipes y hombres ilustres, como la traslación o restauración de los que por su mal estado así lo exigiesen. Del mismo modo, la intervención en las obras públicas en las inmediaciones de las grandes vías romanas o en cualquier otro lugar que ofreciera construcciones respetables, a fin de evitar la pérdida o sustracción de los objetos artísticos y arqueológicos que pudieran descubrirse⁷¹.

Desde su instalación, fueron muchos los asuntos tratados: el mérito artístico del monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia), el convento del Carmen (Valencia), el convento de Santo Domingo (Valencia), la iglesia de San Félix de Játiva y el castillo de Montesa⁷²; las vacantes que por cambio de domicilio y defunción debían cubrirse en la Comisión; la real orden por la que se había encargado la conservación del Museo de pinturas a la Academia de San Carlos; las obras de conservación del Teatro de Sagunto, cuyos incidentes que precedieron a su cierre fueron brevemente reseñados por Manuel Blanco y Cano; la gestión de las tierras en el despoblado de Sagunto, para que los dueños las cediesen y pudieran hacerse las excavaciones oportunas o entre otros asuntos, la reanudación de las relaciones de la Comisión con algunas personas ilustradas de los partidos judiciales de la Provincia⁷³.

Al año siguiente, la Comisión Central estudió en su sesión del 5 de junio de 1869, una comunicación de la Comisión Provincial de Valencia fechada el 30 de diciembre de 1868, sobre unas fotografías que representaban varios utensilios antiguos y una lápida con una inscripción, al parecer celtíbera, encontrados en el término del pueblo de Bicorp⁷⁴. En este mismo mes, Blanco y Cano sería agraciado por la Academia de San Fernando con el nombramiento de académico corresponsal en Valencia, otorgado en la sesión celebrada el 21 de junio, honor por el que daría las gracias el 9 de julio de ese mismo año⁷⁵.

estos momentos se vio una instancia del Ayuntamiento de Chiva solicitando del Estado el ex convento de San Luis para convertirlo en una casa consistorial, cárcel y escuela de párvulos⁷⁸, otra del Ayuntamiento de Villanueva de Castellón solicitando la cesión del convento de Dominicas para el mismo objeto y el nombramiento de un individuo que reconociera la obra, a cuya petición se puso de manifiesto la falta de recursos y el escaso valor histórico-artístico del edificio⁷⁹.

Del mismo modo, se estudiaron otros tres expedientes: el del castillo de Silla⁸⁰, la necesidad de reconocer el ex convento de Capuchinos y Capuchinas para ver su mérito artístico⁸¹ y la custodia de varios objetos de marina de guerra, que el viernes 10 de mayo habían salido a las cinco y media de la tarde en el tren de Grao para ser examinados⁸², los cuales acabaron siendo incautados y trasladados al Museo Arqueológico⁸³.

En la sesión del 19 de junio de 1872, lo primero que hizo la Comisión fue comunicar a la Academia de San Fernando los numerosos conventos e iglesias con valor artístico que habían sido derribados a raíz de la Revolución de Septiembre de 1868, para poder acometer las importantes actuaciones urbanísticas de la segunda mitad del siglo XIX. Respecto a la estadística que se proponía formar la Academia de Madrid, se le hizo saber que se tenía en mente la copia de las noticias históricas que debían figurar en ella, mientras que en cuanto al interrogatorio dirigido a los curas parroquiales y personas ilustradas de los pueblos sería remitido cuando estuviera terminado, para poder clasificar y dar forma a los trabajos de la manera más adecuada. Del mismo modo, se informó al Gobierno sobre las concesiones de los edificios religiosos solicitados por los Ayuntamientos de Játiva, Oliva, Liria, Alcira y Villanueva de Castellón para escuelas, cárceles y juzgados; que los edificios puestos bajo la vigilancia y cuidado de esta Comisión eran inexistentes y que los restos arqueológicos que se habían reunido se conservaban en un departamento prestado por la Academia de San Carlos, a pesar de haber en él pinturas y objetos de su instituto. Posteriormente se hizo presente que las sesiones de la Comisión tenían lugar en el Palacio Arzobispal al no tener un local propio en donde reunirse y que su influencia para ejercer la debida conservación de los monumentos ante las autoridades competentes era muy escasa, de ahí que pudiera contener profanaciones, como la efectuada en las Torres de Serranos⁸⁴.

Estas torres poligonales de estilo gótico conformaban una de las doce puertas de la muralla cristiana de la ciudad de Valencia. Después de tener un uso defensivo, la puerta se convirtió en una prisión, lo que la salvó de ser desmantelada como lo había sido la muralla. El 3 de noviembre de 1871 el Ayuntamiento había solicitado un informe a la Comisión de Monumentos acerca de si los fosos que circundaban las referidas torres afectarían o no el mérito artístico o histórico de las mismas. Logicamente, la Comisión contestó que afectaría a la visión y al aspecto de las puertas, pero aún así, los fosos se macizaron ocultando la base de la obra, sin tener en consideración lo que sobre el particular se había informado⁸⁵. Con este relleno se soterró el basamento ataludado de las torres, alterando su carácter arquitectónico y perjudicando la belleza y la buena armonía de sus proporciones, sin embargo, gracias a la intervención de la Comisión fue factible que los fosos acabaran retomando su estado original.

No obstante, en la misma Junta del 19 de junio de 1872 se trataron otros asuntos que no fueron expuestos a la Comisión Central. Entre ellos, el haberse llevado a cabo la suscripción a la revista de *Archivos, Bibliotecas y Museos*; la traslación al Museo Arqueológico de los objetos de marina de guerra traídos del Puerto del Grau, cuyo encargo había sido encomendado a Miguel Velasco y a Manuel Blanco y Cano; la conveniencia de adquirir algunas lápidas del jardín llamado del Real para el Museo, por entonces en posesión de la

corporación provincial, y el ofrecimiento por parte del Marqués de Cáceres de un pedestal romano con una inscripción en latín, encontrado en unas tierras de su propiedad en el termino de Villamarchante⁸⁶.

Antes de acabar el año, la Comisión reanudó las concesiones de los edificios religiosos a los Ayuntamientos de Chiva, Liria, Alcira y Villanueva del Castellón como de los edificios puestos bajo la vigilancia y cuidado de la Comisión. A su vez, se puso de relieve la poca aptitud de las autoridades competentes en ejercer las influencias necesarias para la debida conservación de los monumentos declarados históricos o artísticos⁸⁷; la aparición de algunos ejemplares de fotografías de la portada del Palacio de los Duques de Mandas, el escudo de armas de Valencia de Pedro IV de Aragón y la portada de la iglesia de Santo Tomás (Valencia), como el regalo de una lápida perteneciente al Palacio Arzobispal que había hecho el prelado al Museo⁸⁸.

A lo largo de 1873, la Comisión Provincial se ocupó de la iglesia y ex convento de Cartujos de Porta Coeli, de carácter monumental, digno de ser exceptuado de la desamortización y merecedor de ser conservado por sus pinturas al fresco; de la colección de los mármoles admirablemente combinados de su pavimento, del altar mayor, del tabernáculo y varias capillas e igualmente del acueducto construido en tiempos de los RRCC, que introducía el agua en el interior del monasterio a través de arcos elevados⁸⁹. A continuación se notificó el fallecimiento del Sr. Catalá; el haberse pagado los cuadernos 17 y 18 del «Museo Español de Antigüedades;» la adquisición de unas lápidas por el Museo Arqueológico, descubiertas en una casa ruínosa de la plaza de la Almoina, y el presupuesto de un prospecto del *Boletín Numismático* que iba a ser publicado en la ciudad de Valencia⁹⁰.

Al año siguiente se dio cuenta del fallecimiento de Antonio Sancho y Arango y la necesidad de completar el número de los individuos de la Comisión Provincial al haber quedado su número reducido a cuatro⁹¹. Además, se vio la circular enviada por la Academia de San Fernando el 14 de agosto, recomendando a sus delegados en las provincias la conveniencia de formular las bases de una ley de monumentos para redactarla y someterla a la deliberación de las Cortes. Aunque en este punto la Comisión de Valencia no creyó escasa la legislación existente sino más bien un gobierno que fuese inquebrantable y constante con la potestad para hacer cumplir las prescripciones vigentes, hizo saber que procuraría cooperar en este propósito, como estudiar los monumentos y edificios de mérito pertenecientes a la Provincia, a fin de formular las condiciones que debían reunir para ser considerados monumentos históricos o artísticos⁹².

Durante 1875 se hizo presente un folleto con los académicos numerarios y correspondientes de San Fernando; la disminución a 500 pesetas de las 1.000 presupuestadas anualmente en 1868, reducidas a su vez en 149, 50 entre 1873 y 1874, lo que unido a la ausencia de varios individuos que componían la Comisión, el traslado de otros a diversas provincias y el fallecimiento de otros tantos, hicieron imposible la realización de los trabajos a favor de la conservación y mejora de los monumentos de la provincia⁹³. También se informó del nombramiento de Manuel Blanco y Cano el 8 de junio, para formar parte de la Junta encargada de informar sobre la manera de dejar el basamento de las Torres de Serranos en las condiciones artísticas que el monumento requería⁹⁴.

En estas mismas fechas, el Ayuntamiento de Alcira promovió un expediente solicitando a su favor el edificio conocido como Hospital Viejo o las casas números 69-71 y 73 de la calle Santa María, momento en que se puso de relieve cómo la falta de personal había hecho imposible de nuevo el traslado de alguno de sus individuos para hacer el reconocimiento oportuno del edificio⁹⁵; no obstante, en vista de que el Hospital Viejo no tenía valor

histórico-artístico, se acordó finalmente ceder el inmueble al Ayuntamiento⁹⁶. Por último, a finales de año se solicitó el reconocimiento de la ermita de Santa Ana, ubicada en las inmediaciones de Játiva, para saber los objetos artísticos que atesoraba, como los medios, las posibilidades y la conveniencia de poder salvar el templo de la ruina⁹⁷.

Antes de la década de los ochenta, otros Ayuntamientos solicitaron edificios religiosos para darles destinos diversos. Este fue el caso de Benigánim y Sollana, el primero solicitando el antiguo ex convento de frailes para hospital y el segundo el convento de Mercedarios para escuelas y hospital⁹⁸. Por otro lado, aparte de que el Marqués de Cáceres tomase posesión de la vicepresidencia de la Comisión por muerte del arzobispo, se propuso el nombramiento de varios académicos corresponsales en las cabezas de los partidos judiciales y la entrega de varias medallas adquiridas por las Academias de la Historia y San Fernando a favor de Peris, Blanco y Cano, Velasco y Cossío en recompensa a su constante asistencia a las Juntas⁹⁹. Del mismo modo, se solicitó al capitán general del distrito la autorización pertinente para visitar los ex conventos de Santo Domingo y San Francisco situados en la misma ciudad de Valencia, destinados por entonces a parque, cuarteles y oficinas militares, siendo encomendados ambos reconocimientos a Velasco y Blanco y Cano¹⁰⁰.

Entre otros expedientes, se menciona el mosaico encontrado en el Castillo de Sagunto, en su día vuelto a cubrir con tierra, a fin de poderlo trasladar al Museo Arqueológico después de su estudio y reconocimiento¹⁰¹, a cuyo objeto se organizó una expedición que tuvo lugar el 27 de octubre con la asistencia de todos los individuos de la Comisión¹⁰²; la solicitud de datos para la creación de un Museo Iconográfico de Españoles, cuya formación había sido ordenada por el Real Decreto de 13 de agosto de 1876¹⁰³; el nombramiento de Manuel Moreno Molina como académico corresponsal en la villa de Villar del Arzobispo¹⁰⁴; el descubrimiento de los mosaicos encontrados en la casa, n.º 50 de la calle de San Vicente, propiedad de Joaquín González¹⁰⁵; la notificación a través de los periódicos de ciertas excavaciones en los terrenos de Játiva, donde se habían hallado restos arqueológicos que debían ser estudiados¹⁰⁶; el nombramiento del Sr. Espí como académico correspondiente de San Fernando; el descubrimiento de varios trozos de mosaicos en la casa del Marqués de Campo al hacer una serie de obras de reforma¹⁰⁷; la remisión de varios folletos con la lista de los académicos que componían la Comisión enviados por la Academia de San Fernando, en la que constaba todavía en la provincia de Valencia el nombre de Francisco de Paula Peris, canónigo de la catedral muerto el 23 de febrero de 1878¹⁰⁸. Por último, la importancia de la «Lonja del Aceite», obra anterior a 1341 y por tanto más antigua que la Lonja de la Seda, cuya construcción estaba parcialmente abierta al estilo de las loggias italianas, y la necesidad de trasladar al Museo Arqueológico de la Provincia los capiteles y algunos restos encontrados en el edificio¹⁰⁹.

Los objetos artísticos reunidos en el Museo Arqueológico de Valencia fueron muy variados, ya que dentro de su catálogo acabaron figurando varios cañones de marina, bajorrelieves, ánforas y lápidas romanas, una lápida sepulcral perteneciente a los claustros de Santo Domingo de Valencia, una urna cineraria perteneciente a la familia de Ferrer de Plegamans, la estatua de jade de San Vicente Mártir, los restos del sepulcro del Rey Jaime I de Aragón, detalles desprendidos procedentes de la Lonja de la Seda de Valencia, la portada bizantina completa y varios arcos de la iglesia antigua de Santo Tomás, los capiteles y la portada completa del Palacio de los Duques de Maudes, derribado en 1865, y entre otros, varios escudos de armas de maestros de la Orden de Montesa y un sepulcro cristiano romano del siglo III o IV.

Llegado el año de 1880, la Comisión de Monumentos de Valencia estaba constituida por los siguientes individuos:

- *Correspondientes de la Academia Nacional de San Fernando*: Marqués de Cáceres (vice-presidente); Antolín Menescillo; José de Llano; Manuel Blanco y Cano; José Espí Ulrich.

- *Correspondientes de la Real Academia de la Historia*: Vicente Boix (secretario); Miguel Velasco y Santos; Eduardo Pérez Pujol; Antonio María de Cossío; Francisco Caballero-Infante.

- *Vocales natos*: Antonio Sancho (corresponsal y arquitecto provincial); Fermín de Santa María (jefe de Fomento) y Miguel Velasco y Santos (jefe del Archivo de Valencia)¹¹⁰.

Sin embargo, poco faltaba para que Manuel Blanco y Cano dejase la Secretaría de la Comisión de Monumentos al trasladar su residencia a Valladolid, tras ser nombrado catedrático de la Escuela de Bellas Artes de la Purísima Concepción, pues su dimisión sería comunicada por el presidente el 28 de febrero de 1881, siendo sustituido interinamente por el vocal Francisco Caballero-Infante¹¹¹.

Su estancia en Valencia fue muy fructífera, tanto desde el punto de vista académico como personal, porque casado con Lucila Pérez, oriunda de una familia adinerada de Ávila, habían nacido en la ciudad sus cuatro hijos: Luis, Carlos, Teresa y Carmen, que morirían solteras. El primero, inquieto, imaginativo y menos dado al estudio que a la aventura, ingresaría en la Academia de Artillería de Segovia alcanzando el grado de general, mientras que el segundo, de temperamento opuesto al anterior, cursaría la carrera de derecho en Valladolid y el grado de doctor en Madrid para presentarse a las oposiciones del Cuerpo Jurídico Militar, que ganaría con el número dos. Colaborador de las publicaciones más importantes de Derecho, conferenciante en el Ateneo y discípulo de Giner de los Ríos, llegó a ser Fiscal del Tribunal Supremo del Ejército, consejero togado de dicho Tribunal, General de División, diputado a Cortes y presidente del Consejo de Estado durante la II República¹¹². El destino quiso que fuera padre de tres hijos: Carlos, Luis y Ángel Blanco-Soler¹¹³: el primero médico y académico de las Academias de la Historia y Medicina; el segundo arquitecto, académico de número de la Academia de San Fernando y académico correspondiente de la Academia de San Telmo (Málaga), mientras que el tercero notario, al que se le debe que haya llegado hasta nuestros días el álbum fotográfico familiar.

VALLADOLID

Todo hacía presagiar que el arquitecto acabaría sus días en Valencia en vista de que gozaba de una vida plena a nivel personal y profesional, por ello se ha especulado sin base alguna que este traslado se debió a causas políticas. Ya en la ciudad, le veremos residiendo en una casona de la calle María de Molina, de «*grandes estancias oscuras, con muebles modestos de la época de Isabel II, donde resonaban las campanas de la iglesia de Santiago (...)*»¹¹⁴ y desde un primer momento ocupando la plaza de catedrático en la Escuela de Bellas Artes de la Purísima Concepción.



20 y 21. Blanco y Cano en su etapa vallisoletana (Archivo Familiar) (izda.) y carta de agradecimiento del arquitecto por su nombramiento como secretario de la Comisión de Monumentos de Valladolid, 4 de marzo de 1882 (dcha.) (ASF).

La Real Academia de Valladolid se había fundado un poco más tarde que la de San Carlos de Valencia, ya que el Rey Carlos III la había admitido bajo su protección en 1783, mismo año en que fueron redactados sus estatutos y pasó a denominarse Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes, siendo sus fines los mismos que el resto de las Reales Academias; no obstante, hasta 1802 el Rey Carlos IV no le concedió las prerrogativas y exenciones que disfrutaban las de San Carlos y San Luis de Zaragoza.

En 1849 sufrió una reestructuración, pasando en 1850 a titularse Academia Provincial de Bellas Artes, pero al igual que sus homónimas contó con una Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la que Blanco y Cano formaría parte desde el 10 de enero de 1880, al lado de Antonio Iturralde y Montel (presidente accidental), Lázaro Rodríguez González (secretario), Eustaquio Gante Fernández, Mariano González Moral, Saturnino Calzadilla, José Martí y Monsó y Jerónimo Ortiz de Urbina (vocales)¹¹⁵.

Por estas fechas se habló de las diferentes sesiones que habían tenido que celebrarse a fin de llevar a cabo las obras necesarias para abrir al público la iglesia de San Benito, obras de las que estaba encargada la Corporación Municipal. El templo era uno de los monumentos histórico-artísticos de la capital, obra del arquitecto Juan de Arandia de finales del siglo XV, caracterizado por su estilo gótico castizo. Se había derribado su coro bajo, perteneciente a la segunda restauración de la arquitectura greco-romana, cuando en 1677 se habían construido las dos galerías del claustro principal del monasterio adyacente a la iglesia. Asimismo, habían desaparecido dos sepulcros donde todavía quedaban algunos restos humanos, en parte momificados y cubiertos de vestiduras de seda, posteriormente enterrados en una capilla inmediata, y se habían revestido de cal y yeso los zócalos de sillería, las columnas ojivales y las molduras de gran mérito, destruyendo con ello la belleza del monumento¹¹⁶.

La sillería de coro se había depositado en el Museo Provincial aunque algunos canónigos de la Iglesia Prioral de las Cuatro Órdenes Militares de Ciudad Real habían solicitado su traslado a la nueva catedral, petición que había sido desestimada en 1876, *«en atención a privar a una provincia de sus galerías artísticas para enriquecer con ello a otra que ningún derecho tiene a ellas, produciendo además un perjuicio tremendo a los artistas que acuden al Museo de Valladolid a estudiar las bellezas de la obra de Berruguete y no podrían hacerlo en Ciudad Real, población de menor vecindario e importancia, donde no hay centro de enseñanza artística y donde la sillería, colocada probablemente en malas condiciones de luz y difícil acceso por su destino no podría ser vista ni estudiada.»*¹¹⁷. No obstante, se vio la posibilidad de trasladar cualquiera de las sillerías pertenecientes al mismo Museo, procedentes de comunidades religiosas suprimidas y de menor importancia y mérito que la anterior, como la del ex convento de San Francisco en aquella ciudad, por servir al mismo objeto que se proponía el cabildo de la Prioral de las Órdenes Militares. De este modo, el Museo no perdería la sillería de San Benito, que por su estilo y carácter respondía al arte decorativo español del siglo XVII, obra de primer orden e interesante para el estudio pero deteriorada por las vicisitudes que había sufrido antes de su traslado al Museo Provincial. Respecto a la verja del coro, se pensó en su traslado a la nueva catedral prioral aunque en agosto de 1877 la Comisión Central de la Academia de San Fernando había acordado lo peligroso que sería arrancarla de donde se encontraba, sin embargo, se acordó que fuese Pedro de Madrazo quien expusiera el informe correspondiente¹¹⁸.

Ante las circunstancias de este templo, la Junta aprobó el nombramiento de una comisión que estudiase las obras que se estaban acometiendo en el mismo, comisión para la que fueron nombrados Antonio Iturralde, Jerónimo Ortíz de Urbina, Teodosio Torres López, Saturnino Calzadilla y Lázaro Rodríguez. Dichos individuos propusieron la desaparición de los enfoscados de cal y yeso de los zócalos, las columnas y los pilares, para dejar al descubierto la sillería tal y como se encontraba en la primitiva construcción; la colocación de los restos hallados en un sarcófago cubierto, con las lápidas sepulcrales que tenían antes de su traslado a la capilla lateral derecha; la traslación de los tres altares de la derecha; la restauración de una pequeña parte de la verja de hierro, conservándola en el mismo lugar; la restauración de las capillas restantes debido a su elevado mérito artístico; la restitución de parte del retablo por otro, cuyo trazado estuviera en armonía con la grandiosidad y el carácter arquitectónico del templo, así como la numeración y el traslado de las piezas del retablo a los Museos de Pintura, Escultura y Arqueológico, junto con la realización de una copia exacta de su estado¹¹⁹.

En febrero de 1882 Jerónimo Ortiz de Urbina y Eustaquio Gante Fernández, académicos correspondientes de las Academias de San Fernando y de la Historia respectivamente, pasaron a ocupar su plaza en la Comisión de Monumentos¹²⁰, lo mismo que Mariano González Moral, presbítero, académico de número de esta provincia y uno de los fundadores del Museo de Antigüedades¹²¹. Al mes siguiente, concretamente el 4 de marzo, la Comisión nombró a Manuel Blanco y Cano secretario de la misma, en atención a que Lázaro Rodríguez González había renunciado al cargo tras ser nombrado por la R.O. de 11 de febrero anterior presidente de la Academia de Bellas Artes de esa capital y a que Blanco y Cano había desempeñado un puesto análogo durante muchos años en Valencia y Ávila, en esta última provincia diez años antes de publicarse el Reglamento orgánico de 24 de noviembre de 1865¹²². A partir de estos momentos, uno de los expedientes que mantuvieron ocupada a la Comisión Provincial fue el Convento de San Gregorio (Valladolid) y su elevación a Monumento Nacional. Se trataba de una obra destinada a pobres escolares religiosos, fundación del ilustre dominico Alonso de Burgos, confesor

de Isabel la Católica, en la que se habían instalado recientemente las dependencias de Hacienda, Gobernación y Fomento. Destacaba por su estilo gótico isabelino, donde se entremezclaban pormenores del arte gótico, labores arábigas y manifestaciones del gusto plateresco. Eran dignas de mención su portada, el patio, la escalera que conectaba con la galería superior y la capilla del antiguo colegio, restaurada hacía poco tiempo y despojada de su retablo gótico como del sepulcro de su fundador.

El 10 de febrero de 1883 la galería del patio ofrecía síntomas de ruina, lo que hacía necesaria su consolidación para evitar que desapareciera y cesase el peligro de las personas que frecuentaban el edificio. Pero además, eran urgentes otras tantas obras que no podían demorarse, pues hacía poco tiempo que las cubiertas del pabellón de las oficinas habían sido objeto de una reparación general y volvían a existir filtraciones en los tejados¹²³. Para llevar a cabo estas obras fue comisionado Jerónimo Ortiz de Urbina, arquitecto que se encargó de formar el presupuesto y redactar la correspondiente memoria¹²⁴.

Al tiempo que se estaba gestando el proyecto de restauración y consolidación del edificio, se ejecutaron las diligencias encaminadas a elevar el Colegio a Monumento Nacional, declaración que no sería acordada por S. M. hasta la R.O. de 18 de mayo de 1884, siendo encomendada su inspección y custodia a la Comisión de Monumentos de la Provincia¹²⁵. Hasta la fecha, lo único que había hecho el arquitecto encargado de la restauración había sido contener y apuntalar las partes ruinosas del inmueble, sin haber presentado más que las cuentas de los gastos ocasionales, lo que significaba que no se había formulado un proyecto de restauración, ni trabajo alguno que pudiera ser elevado a la Superioridad¹²⁶. Las obras continuaron a este mismo ritmo hasta el mes de agosto, lo que preocupó a la Comisión por acercarse la época de lluvias y poder éstas empeorar el estado del monumento¹²⁷.

Entre octubre de 1887 y marzo de 1889 se informó sobre el proyecto de restauración de la armadura y la cubierta correspondiente a las crujías que rodeaban el patio principal del ex Colegio¹²⁸, obras que debían ejecutarse bajo el proyecto de Teodosio Torres. El arquitecto explicó en la memoria el desmonte de la armadura y la bóveda que había subsistido, como el desmontaje de los muros hasta encontrar la obra sólida, para poder empezar la colocación de la sillería que debía servir de asiento a los pilares de hierro. La armadura debía componerse de pares de vigas de hierro laminado de I y 25 cm de altura, dividida en dos faldones por una lima de hierro y una viga de I de 30 cm de altura, colocándose entre los pares un relleno de bovedilla de tabique de ladrillo y encima la cubierta de teja de canal. Pero además, se tenían previstas otras obras accesorias, como la reparación del entrevigado del techo del vestíbulo y el revestimiento interior de las paredes.

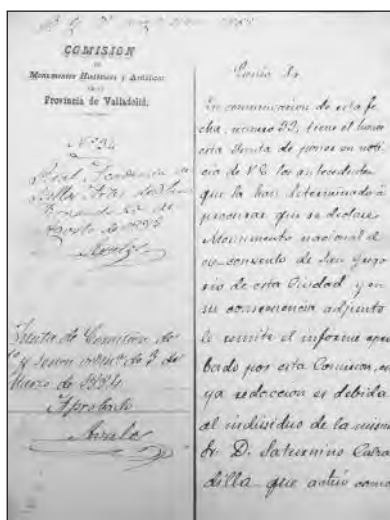
En cuanto a los materiales a emplear, figuraban la piedra Villanubla para la hilada de coronación de los muros; el hierro laminado para la armadura; el ladrillo para las bovedillas; la madera de pino de Soria para el techo y la teja ordinaria de canal para la terminación. También se reseñaron los artesonados y su pintura artística, para cuya restauración se tendrían en cuenta las antiguas pinturas como los dibujos y colores incluidos en otros presupuestos de restauración¹²⁹. Dada la actuación de Teodosio, quien había remitido algunos restos artísticos del Colegio para que figurasen en el Museo Arqueológico, la Comisión Provincial propuso su nombramiento como individuo correspondiente el 18 de junio de 1888¹³⁰.

A principios de 1890, la ruina que presentaba el vestíbulo de la capilla del Colegio llevó a la Comisión Provincial a formar una subcomisión compuesta por los arquitectos

Iturralde, Urbina y Torres para que reconocieran el edificio, del que tan sólo se había restaurado el magnífico patio. El 24 de marzo evacuaron el informe correspondiente, poniendo de manifiesto el hundimiento ocurrido en él, donde más de la mitad de la techumbre, la bóveda de piedra y el artesonado yacían por el suelo, quedando el resto de la bóveda sostenida, pero con serios indicios de que dentro de poco acabaría por arruinarse del todo. Al estar desamparado el vestíbulo, las paredes se hallaban deterioradas, agrietadas y con sensibles desplomes por el empuje de la bóveda y las aguas que bajaban a través de la iglesia de San Pablo.

Las causas de estos deterioros se debían sobre todo a los desperfectos y descuidos existentes en la armadura y la cubierta, que hacían que las goteras se filtrasen en la bóveda de piedra blanda, produciendo la descomposición del material y la ruina del edificio. La armadura de la capilla presentaba el mismo peligro que la del vestíbulo, además de una mancha de humedad en la bóveda y en la unión de los aristones sobre el capitel de una media columna adosada a la pared, que se correspondía con la referida iglesia de San Pablo. En cuanto al resto del edificio, se apreciaba la descomposición en la crestería, de donde se habían desprendido algunas piedras y otras amenazaban con hacerlo; la desigualdad en las líneas que ofrecía el caballete del tejado, el mal estado de las armaduras en general, etc.¹³¹.

Dos meses más tarde, la Comisión Provincial comunicó su malestar a la Comisión Central sobre el procedimiento seguido en este expediente porque a su entender, del proyecto de restauración remitido a ese cuerpo académico y devuelto el 11 de marzo de 1889 como del presupuesto de la obra no se sabía nada, ni nada semejante había pasado por conducto ni informe de ella. Se aprovechó la ocasión para reiterar que la Comisión no había tenido culpa en este asunto y que era necesario acabar cuanto antes con los obstáculos legislativos vigentes sobre los proyectos de obras del Estado, para poder llevar a buen término la restauración de la Capilla de San Gregorio, porque entre tantas gestiones y correspondencias se estaba perdiendo un tiempo muy valioso para salvar el edificio de la ruina¹³².



22 y 23. Solicitud para elevar el ex convento de San Gregorio a Monumento Nacional, 10 de agosto de 1883 (izda.) y dibujo de la iglesia de Wamba por José Martí (dcha.) (ASF).

Otro de los expedientes estudiados fue el de los sepulcros encontrados en Wamba, a raíz de una excavación de tierra efectuada en una propiedad particular. Ante el hallazgo, se nombró en mayo de 1884 a Fernández de Castro, Blanco y Cano, Martí y Calzadilla, para que pasando al referido pueblo informasen sobre la importancia y el valor del hallazgo¹³³. El informe junto con los apuntes tomados sobre el terreno y los croquis dibujados por José Martí fueron evacuados el 1 de mayo, poniendo de manifiesto que la importancia de los sepulcros no correspondía a las expectativas deseadas porque era uno de esos descubrimientos que no abrían nuevos horizontes a la historia y el arte.

Se trataba de un sepulcro abierto en la tierra y casi sobre la cúpula del pequeño cerro denominado del «Santo o de las Atalayas», sin adornos e inscripciones, ni objetos o ropas, que se presentaba doble y con un esqueleto humano en su interior vuelto de espalda con la cabeza a Oriente. Sobre él y apoyadas en los costados se extendían unas losas de piedra irregulares acomodadas al objeto, sobre las que a su vez descansaban dos esqueletos en dirección inversa, uno a Oriente y el otro a Occidente. El sepulcro inferior medía 2,10 m de largo por 42 cm de ancho, mientras que el superior mantenía el mismo ancho pero con una longitud de 1,85 m¹³⁴.

Era difícil, sino imposible, datar la sepultura a no ser que se descubrieran otras similares debido a su ubicación y a que las piedras de los costados como las que cubrían los esqueletos no pertenecían a los terrenos próximos al lugar, lo que hacía más complicada su datación. Dada la rareza del hallazgo, los individuos comisionados realizaron algunas excavaciones, encontrando a 20 m de distancia los cimientos de una antigua construcción, posiblemente los restos de algún edificio militar o religioso.

Examinados los sepulcros, procedieron a estudiar el resto de los monumentos del pueblo, empezando por su iglesia. Resaltaba por su torre cuadrada en la cabecera de la nave principal, como por su estilo románico tardío o de principios del arte ojival. Observaron su cornisa bizantina con caprichosas ménsulas, sobre la que descansaba el alero del tejado; su pórtico de época posterior a la fundación del templo, adornado por 4 columnas exentas y dos empotradas, servía de ingreso al recinto sagrado; la primitiva y tapiada puerta principal que era una verdadera joya artística; la sencillez y severidad de los adornos de la iglesia; los arcos concéntricos y las arquivoltas con labrados bizantinos, así como las columnatas con capiteles decorados de follajes, animales y mascarones.

Ya en el interior, pudieron contemplar el triunfo del arte ojival en los arcos de sus tres naves y los pilares compuestos por cuatro columnas adosadas: dos cilíndricas lisas y las otras dos planas, con fustes sembrados de cabezas de clavos y capiteles bizantinos adornados de hojas y figuras, pero revestidas con varias capas de cal. En la cubrición de las tres naves aparecieron sencillas bóvedas en la cabecera sostenidas por arcos tumidos sin adorno, mientras que en la parte opuesta, el coro sobre arcos rebajados y una bóveda casi plana adornada con labores resaltadas.

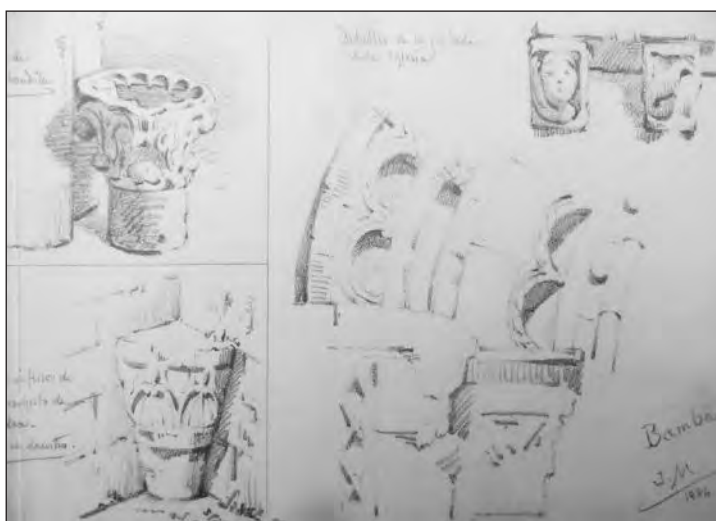
La iglesia poseía sepulcros con adornos bizantinos embebidos en hornacinas a ambos lados de las naves laterales, también en el frente dentro de una hornacina sepulcral adornada de una caprichosa labor gótica y una tabla pictórica, pero asimismo frente al altar, un sepulcro de marmol gótico con escudos e inscripciones.

A continuación visitaron la sacristía, donde se conservaban ropas con bordados antiguos y una cruz parroquial barroca de plata. Después se desplazaron a los antiguos claustros abovedados, en los que existían tumbas empotradas en los muros. En uno de los extremos del claustro se abría una capilla con sencillos sepulcros en su centro, en los que según la tradición descansaban desde 1567 los tres heroicos zamoranos que en 1072 habían

luchado por su ciudad para defender a la Infanta Doña Urraca de la acusación de regicidio que contra ella se había lanzado.

Desde allí se trasladaron al lugar donde se habían levantado los claustros, por entonces totalmente desolados. En sus altas y desnudas paredes se veían los arranques de algunos arcos cortados por la mano del hombre; los restos del basamento de dos púlpitos destrozados hacía poco tiempo, según información recopilada a través de algunos vecinos; tres portadas apuntadas y dos semicirculares, algunas adornadas con labor bizantina, además de varias estancias abovedadas, una de ellas revestida interiormente por multitud de cráneos y huesos humanos.

Enseguida se encaminaron hacia una tumba aislada, sin cubierta y carente de adornos, que según la tradición había cobijado los restos mortales de Recesvinto. Escucharon decir a varios ancianos del lugar que, hacía menos de 50 años, existía un número elevado de esculturas contemporáneas a la fundación del templo que por viejas y feas habían sido sepultadas en un lugar del patio del arruinado claustro. Pero no lejos de este sitio se abría otro portal apuntado que daba paso a una estancia abovedada, capilla según algunas fuentes visitada por la hermana de Alfonso VI¹³⁵.



24. José Martí. Detalles arquitectónicos de la iglesia de Wamba (ASF).

El estudio de todos estos lugares llevó a los individuos de la Comisión a notificar la necesidad urgente de acudir al rescate y conservación de todas estas obras porque, aunque estaban en pie un gran número de ellas por la solidez de sus construcciones, la indiferencia y la actuación demoledora del hombre las había arruinado para hacer sus construcciones particulares; actuaciones que en caso de no corregirse acabarían con el derrumbe y la desaparición de un importante legado artístico de nuestro pasado.

Enterada sobre el particular, la Comisión Central acordó el 18 de marzo de 1885 comunicar a la Comisión Provincial de Valladolid que buscarse los fondos necesarios de la Diputación Provincial para la reparación y conservación de la iglesia de Wamba, retirando de ella los restos ornamentales arquitectónicos que fuesen dignos de ser conservados, bien disponiéndolos dentro del propio templo o en el Museo Provincial de Valladolid¹³⁶. Pero además de los expedientes mencionados, la Comisión Provincial se ocupó de organizar el Concurso del Premio de Música para el año 1885-1886¹³⁷, del proyecto de restauración

de la catedral de Valladolid¹³⁸ y la elevación de varias obras a Monumento Nacional: la iglesia de Santa María la Antigua, su torre y arcada; el Castillo de Peñafiel y el Castillo de la Mota.

Al tiempo que la Comisión Provincial solicitó a principios de 1897 la elevación de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua a la categoría de Monumento Nacional, hizo presente los recientes desprendimientos que había sufrido el edificio, lo que había provocado que el arquitecto de la Diócesis colocara una valla alrededor de la arcada¹³⁹. Ante dicha alarma, la Academia de San Fernando emitió, a los pocos días, un informe exponiendo la antigüedad de la obra, cuya fundación se remontaba al año 1088.

Adscrita al Palacio Condal, lo más antiguo del edificio eran la torre y el pórtico del siglo XII y la disposición de su planta, ya que las bóvedas de crucería y el exterior de los ábsides pertenecían al siglo XIV, momento en que Alfonso XI la había restaurado haciendo desaparecer sus alfarjes, levantando su nave central en el crucero y las bóvedas anteriormente citadas. No obstante, se creía que las bóvedas eran más bien del siglo XIII, durante el reinado de Alfonso IX, lo que significaba que la torre y el pórtico norte eran románicos, mientras que el templo y su exterior pertenecían al arte ojival.

Aunque con medidas modestas, poseía una planta basilical de tres naves y una cabecera con ábsides semicirculares que luego pasaron a ser poligonales; grandes contrafuertes en sus ángulos, coronados por pináculos, entre los que corrían balaustradas caladas que servían de apoyo a los tejados y ventanales apuntados en los entrepaños.

Por el Mediodía, la casa del cura ocultaba una portada ojival sin columnas, constituida por seis arquivoltas de lisos baquetones. El pórtico románico, que mantenía una disposición semejante al de las Huelgas (Burgos) y a la de otros conventos de la provincia de Segovia, se hallaba dividido en tres partes, correspondientes a los tramos de las bóvedas del templo: el central y de Oriente conteniendo cinco arcaduras y el de Poniente solamente cuatro. Se encontraban coronadas por sencillas arquivoltas decoradas con flores cuadrifolias en punta de diamante apoyadas en columnillas pareadas con capiteles de gran ábaco moldeado, cuya decoración eran volutas y hojas. Pero igualmente destacaba en el pórtico, una cornisa plana biselada sostenida por canes redondeados.

La torre ubicada a los pies del templo, cuyos muros poseían 1,20 m de espesor, pertenecía al más puro estilo románico, salvo los aditamentos de las balaustradas en sus huecos. Su tercio inferior se había reforzado con un revestimiento de sillería a modo de pedestal, sobre el que se levantaban los cuatro cuerpos de la construcción divididos por impostas, el último de campanas. Estaba coronada por un chapitel piramidal bastante peraltado, cubierto de tejas de barro cocido, algunas con vestigios de esmalte, y éste a su vez por una veleta y una cruz de hierro, tras haberse caído, hacía poco tiempo, el primitivo remate de piedra.

El chapitel estaba constituido por una bóveda de ladrillo en forma de horno. Las bóvedas de crucería eran simples y los pilares ochavados, con sencillos capiteles en sus columnas y revestidos por un grueso revoco de yeso, debido al estado de descomposición que presentaba la piedra. Todos los arcos poseían deformaciones y los pilares desplomes, lo que había obligado a contrarrestar sus empujes a través de arcos rebajados. Aparte del retablo principal, obra del escultor Juan de Juni y de sus discípulos (1551), destacaban el retablo ojival de la Capilla de los Condes de Cancelada, el arco conopial a la entrada del baptisterio y la balaustrada calada del coro con tracerías ojivales.

Como la obra estaba construida con piedra calcárea y arenisca de mala calidad y su construcción se encontraba en un estado deplorable¹⁴⁰, S. M. acordó declarar el templo

Monumento Nacional por R.O. de 11 de marzo de 1897, quedando bajo la inmediata inspección de la Comisión Provincial y bajo la tutela del Estado¹⁴¹. Gracias a los informes emitidos por las Academias de la Historia y San Fernando se había logrado proteger de la ruina otro monumento de mérito artístico, sin embargo, en octubre de 1898 no se habían llevado a cabo las obras urgentes en el ángulo derecho del claustro¹⁴².

Mientras tanto, en el mismo año de 1898 la Dirección General de Instrucción Pública solicitó el informe acerca del mérito del Castillo de Peñafiel (Valladolid)¹⁴³, estudio que sería elaborado por el arquitecto Enrique María Repullés Vargas el 30 de junio de 1900. Hasta estos momentos pocas obras pertenecientes a la arquitectura defensiva habían sido elevadas a Monumento Nacional, tan sólo las murallas de Ávila y Tarragona, dos puertas de la muralla de Zamora y los castillos de San Servando (Toledo), Torremojón (Palencia) y Cumbres Mayores (Huelva), aunque en la mayoría de los casos lo habían sido por su valor histórico mas que por el artístico.

El Castillo de Peñafiel era una obra defensiva de principios del siglo XI, fundación del Conde Sancho García, que había sido reedificada en el siglo XIV por el Infante Don Juan Manuel, mientras que la Torre del Homenaje lo había sido en tiempos de Juan II de Aragón. Estaba formado por varios recintos: el primero conformado por gruesos muros donde faltaban las almenas, se accedía a través de una entrada flanqueada por dos cubos salientes para su defensa, coronada por un matacán del que sólo se conservaban los canes.

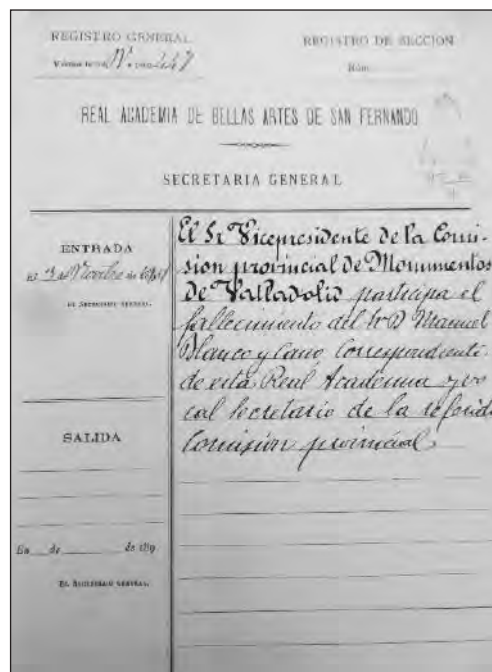
Con una longitud de 210 m y 20 m de anchura máxima, el castillo estaba construido por cortinas de 10 a 15 m de línea, separadas por cubos y torres de planta circular. La torre del Homenaje medía 20 x 14 m en planta y 24 m de altura, albergaba tres plantas abovedadas y sus muros mantenían 2,50 m de espesor. Sus cuatro frentes presentaban torrecillas o pequeños cubos colgados de los centros y ángulos, además del blasón de los Girones. A sus lados se hallaban dos grandes y alargados patios sin contrucciones, aunque se suponía que los habían poseído para el albergue de soldados y servidores.

Lo más admirable de la fortaleza era su perfecta construcción, toda ella de blanca cantería de Campaspero, con sillarejo en las costuras y sillería en los cubos y torres. Aparte de su perfecta labra, este ejemplar del arte arquitectónico militar del primer periodo del estilo ojival germano con reminiscencias románicas debía ser elevado a Monumento Nacional por sus excelentes condiciones estratégicas y constructivas, pero fundamentalmente por la carencia de un modelo semejante en la lista de los edificios españoles declarados Nacionales¹⁴⁴.

Casi al mismo tiempo, se solicitó el mérito artístico del Castillo de la Mota de Medina del Campo (Valladolid), siendo encargado su estudio al académico Adolfo Fernández Casanova el 17 de octubre de 1898¹⁴⁵. En este caso se trataba de una obra del siglo XIV-XV, caracterizada por su construcción en ladrillo rojizo propio de la zona, en la que sólo se había empleado la piedra para los detalles decorativos, las troneras, etc. Poseía una planta trapezoidal, un foso, una plaza de armas y dos recintos: el primero de menor altura, con cubos en los ángulos y en el centro de cada uno de sus lados, mientras que en el segundo, más alto y robusto, se alzaban torres en los ángulos y la Torre del Homenaje, de planta cuadrada, 38 m de altura y 13,5 m cada uno de sus lados.

Desde su fundación, había sufrido diferentes reformas, pero una muy importante cuando se construyó la barrera artillera en tiempos de los RRCC, lo que supuso la destrucción del recinto de la villa vieja externo al castillo de Enrique IV y la conversión de la fortaleza artillera en la más avanzada de Europa. Hay constancia de que los dos puentes levadizos que poseía fueron reparados en 1550; que el puente levadizo fijo se construyó en

1649; que durante la Guerra de la Independencia se destruyó uno de los torreones de la barrera, y que no fue hasta principios del siglo XX cuando se acometieron las verdaderas restauraciones de la obra, sobre todo gracias a su elevación como Monumento Nacional en 1904.

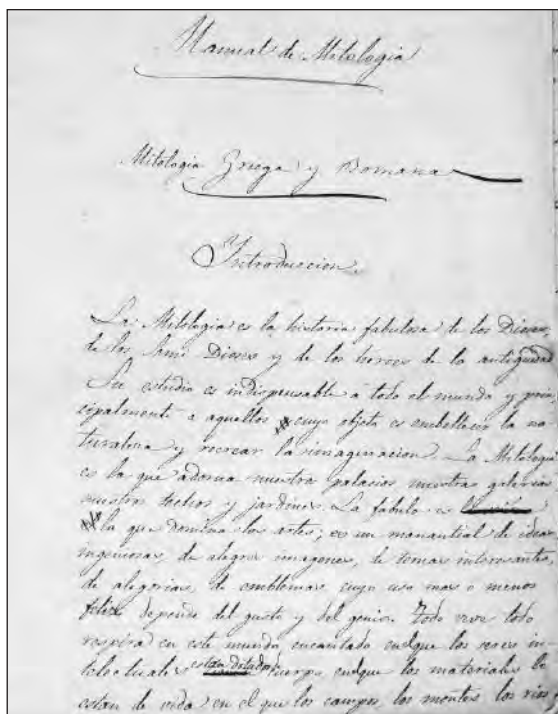


25 y 26. Castillo de la Mota en Medina del Campo (izda.) y comunicado de la muerte de Manuel Blanco y Cano, 3 de noviembre de 1900 (dcha.) (ASF).

Durante los años en que Blanco y Cano estuvo dedicado a las actividades propias de la Comisión de Monumentos tuvo que enfrentarse a multitud de cambios en el personal adscrito a la misma, bien por el traslado o la muerte de sus miembros. Entre los primeros el de Rafael Cano, catedrático de Salamanca trasladado a Valladolid en 1897; Atanasio Tomillo, nombrado académico correspondiente en 1897; Urbano Ferreiroa, trasladado de Chartres a Valencia y posteriormente a Madrid, así como Marcelino Gutiérrez del Caño, trasladado al Archivo de Simancas¹⁴⁶. Entre los segundos, la muerte de Lázaro Rodríguez, fallecido el 2 de diciembre de 1885¹⁴⁷; César Alba, muerto el 16 de diciembre de 1888¹⁴⁸; Eustaquio Gante¹⁴⁹, Pablo Santos de Berasategui¹⁵⁰; Manuel López Gómez, rector de la Universidad y presidente de la Academia de Bellas Artes¹⁵¹; Segundo Valpuesta, Julián Arribas Baraya¹⁵² y Antonio Iturralde, vicepresidente de la Comisión de Monumentos¹⁵³.

Tras el fallecimiento de Manuel Blanco y Cano, acaecido en octubre de 1901¹⁵⁴, la Comisión de Valladolid continuó su frenética actividad, evacuando los expedientes relativos a la Provincia e incluyendo nuevos individuos a sus listas. Durante los años siguientes fueron elevados a Monumento Nacional la iglesia de San Cebrián de Mazote (1904), el Castillo de la Mota (1904) y la casa donde habitó Miguel de Cervantes Saavedra en Valladolid (1905). Al mismo tiempo se estudiaron multitud de expedientes, entre otros, el relativo a la venta de las estatuas orantes pertenecientes al siglo XVII del convento de Porta Coeli (Valladolid) y la necesidad de que el Estado recuperase las estatuas orantes

del Marqués de Siete Iglesias, Don Rodrigo Calderón, su esposa y sus padres, para que no salieran fuera de España (1908)¹⁵⁵. Pero asimismo, nuevos académicos correspondientes fueron recibidos en la Comisión Provincial: Fray Tirso López, Ramón Álvarez de la Braña, Policarpo Mingote y Rafael Cano por la Real Academia de la Historia, además de Santos Santa María del Pozo, Sixto María Soto y Juan Agapito Revilla por la Real de San Fernando¹⁵⁶.



27. Manuel Blanco y Cano. Manual de Mitología, 1850 (Archivo Familiar).

Sin duda, la vida del arquitecto estuvo estrechamente ligada a tres Reales Academias, no obstante, aparte de sus trabajos académicos se distinguió por ser un conferenciante ameno y brillante, además de un escritor de rango, teniendo en su haber la traducción al francés del primer *Diccionario Mitológico*, obra de juventud concluida el 21 de agosto de 1850¹⁵⁷.

NOTAS

- 1 «Informe que da la Sección de Arquitectura à la Real Academia de San Fernando, sobre las exposiciones de los Arquitectos de las Provincias, como consecuencia de las disposiciones tomadas en las juntas de la misma Sección», ASF. Archivo, sign. 1-32-21.
- 2 «Reglamento para la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando, fechado el 28 de septiembre de 1845», ASF. Archivo, sign. 1-19-17.
- 3 «Artº 7º», sig. cit., fols. 1v y 2r.
- 4 «Artº 8º y 9º», sig. cit., fols. 1v y 2r.
- 5 «Artº 10º», sig. cit., fols. 2r y 2v.
- 6 «Artº 11º», sig. cit., fols. 2v y 3r.
- 7 «Capítulo tercero. De los Alumnos y Capítulo cuarto. De los exámenes», ASF. Archivo, sign. 2-23-4, fols. 5 y 6.

- 8 «Capítulo IV. Medios materiales de enseñanza», en Real Decreto. Órdenes y Reglamento para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando. Madrid: Imprenta Nacional, 1845, pp. 2 y 3.
- 9 «Expediciones artísticas (Toledo, 1849)», ASF. Archivo, sign. 1-32-5, s.f.
- 10 «Expediciones artísticas (Salamanca, 1853)», sig. cit. 1-32-5, s.f.
- 11 «Expediciones artísticas (Guadalajara, 1854)», sig. cit. 1-32-5, s.f.
- 12 «Expediciones artísticas (Granada, 1856)», sig. cit., s.f.
- 13 Secretaría. Académicos. Relación de académicos y profesores, 1844-1845, ASF. Archivo, sign. 1-19-11.
- 14 Secretaría. Enseñanza. Arquitectura, 1847-1853, ASF. Archivo, sign. 1-32-15.
- 15 «Solicitud de admisión de Manuel Blanco y Cano en la Escuela Especial de Arquitectura, Madrid, 30 de septiembre de 1845», ASF. Archivo, sign. 5-67-3, s.f.
- 16 «Blanco y Cano (D. Manuel)», ASF. Archivo, sign. 3-152, fol. 36r.
- 17 «Lista de los Discípulos de la Escuela Especial de Arquitectura que están sujetos al pago de matrícula, con clasificación de los años en que están comprendidos», ASF. Archivo, sign. 5-67-1, s.f.
- 18 «Enseñanza de Arquitectura. Asignaturas, profesores y horas», ASF. Archivo, sign. 1-19-13, s.f.
- 19 «Desórdenes en la Cátedra que desempeña Manuel María de Azofra, Madrid, 15 de diciembre de 1848», ASF. Archivo, sign. 1-20-2, s.f.
- 20 Sig. cit., s.f.
- 21 «Junta de los Sres. Profesores de la Escuela Especial de Arquitectura. Sesión del día 3 de febrero de 1849, a las siete de la noche», ASF. Archivo, sign. 5-80-2, s.f.
- 22 «Listado de los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura expulsados por insubordinación en diciembre de 1848 y que se propone su admisión», ASF. Archivo, sign. 1-32-15. También en Secretaría. Enseñanza. Disciplina en los estudios, 1768-1856, ASF. Archivo, sign. 1-20-2, s.f.
- 23 «Escuela Especial de Arquitectura. Lista de los alumnos admitidos á continuar el presente curso en esta Escuela Especial de Arquitectura, Madrid, 10 de febrero de 1849, firmado y rubricado por Mariano Calvo», ASF. Archivo, sign. 5-80-1, s.f.
- 24 «Escuela Especial de Arquitectura. Estado de los alumnos de 1º, 2º y 6º año que habiendo quedado suspensos del curso próximo pasado de 1848 a 1849 y sujetos á examen en los extraordinarios de septiembre en virtud de las Reales Ordenes de 16 de Mayo, 5 y 27 de septiembre de 1849, han sido examinados y aprobados en las dos Juntas de Sres. Profesores de 26 de septiembre y 6 de octubre de 1849», ASF. Archivo, sign. 5-80-1, s.f.
- 25 Escuela Especial de Arquitectura. Matrícula General para el curso académico de 1851 a 1852. 3º Año», ASF. Archivo, sign. 5-80-1 (-26), fol. 3r.
- 26 Proyectos de Manuel Blanco y Cano conservados en el Archivo Familiar.
- 27 «Blanco y Cano (D. Manuel)», ASF. Archivo, sign. 3-152, fol. 36v.
- 28 Proyectos de Manuel Blanco y Cano conservados en el Archivo Familiar.
- 29 Proyecto fin de carrera conservado actualmente en los fondos de dibujos del Museo de la RABASF, bajo los números: A- 3670 al A- 3673.
- 30 «Memoria Descriptiva del Proyecto de Un puente de madera y fierro, fijo, para un camino de fierro, con dos vías y andenes para peatones, de cuarenta metros de línea, para un río caudaloso y sobre pilas de fábrica. Escuela Especial de Arquitectura, 13 de Marzo de 1854, Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 2-14-6.
- 31 Sig. cit., s.f.
- 32 Sig. cit., s.f.
- 33 Libro de Registro de maestros arquitectos aprobados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1816-1900, ASF. Archivo, sign. 3-154, nº 64.
- 34 «Lista de los Sres. Académicos de bellas Artes de San Carlos por orden de antigüedad, 1867», ASF. Archivo, sign. 2-36-1.
- 35 Secretaría. Relaciones con otras Academias. Academia de San Carlos, 1761-1817, ASF. Archivo, sign. 2-35-2.
- 36 «Expediente de la Comisión que ha de proponer el programa de ejercicios de oposición p^a los profesores de las Academias y estudios de bellas artes, según lo dispuesto en el artº de 7 del Reglamento p^a las mismas, 1850», ASF. Archivo, sign. 1-19-17, fols. 5-26.
- 37 «Oposición a la plaza de dibujo topográfico en la clase de maestros de obras de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), 1851», ASF. Archivo, sign. 2-35-5.
- 38 «Oposición a la plaza de profesor de delineación y topografía correspondiente al 1º año de la enseñanza de maestros de obras, directores de caminos vecinales y agrimensores de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), 1854», sig. cit.
- 39 «Oposición a la plaza de profesor de 2º y 3º año de la enseñanza de aparejadores y agrimensores de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), 1856», sig. cit.

- 40 «Oposición a la plaza de profesor de 4º año de la enseñanza de aparejadores y agrimensores de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), 1856», sig. cit.
- 41 «Oposición a la cátedra de dibujo topográfico de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos (Valencia), 1857», sig. cit.
- 42 Lista de alumnos de la Academia de Valencia, 1858-1859, Real Academia de San Carlos. Archivo, sign. 77-7- del 128 al 196.
- 43 «R^l Orden mandando sea la Academia de San Fernando y sus juntas delegadas en las provincias y las Academias de Sⁿ Carlos, Sⁿ Luis y la Concepción las únicas q^e examinen y aprueben los agrimensores aforadores con inhibición de otra cualquiera autoridad, expedida en 25 de enero de 1834», ASF. Archivo, sign. 2-20-8.
- 44 «Reglamento para las enseñanzas de Maestros de Obras, Directores de caminos Vecinales y Agrimensores, que han de plantearse en la Escuela especial de Arquitectura, y para las establecidas en las Academias provinciales de Bellas Artes de primera clase, fechado en San Ildefonso, el 16 de julio de 1852», ASF. Archivo, sign. 2-23-4, fols. 1-10.
- 45 «Capítulo Primero. De las diferentes clases de enseñanza», sig. cit., fol.1.
- 46 «Primer año», sig. cit., fols. 2r y 2v.
- 47 «Segundo año», sig. cit., fols. 2v y 3r.
- 48 «Tercer año. Para Maestros de obras», sig. cit., fol. 3r.
- 49 «Tercer año. Para Directores de caminos vecinales», sig. cit., fols. 3 y 4.
- 50 «Por R^l Orden de 29 de Enero de 1855 se suprimen las enseñanzas de Maestros de obras y Directores de caminos vecinales, estableciéndose las de Aparejadores de obras y Agrimensores. Artículo primero», ASF. Archivo, sign. 2-20-1.
- 51 «Exámenes de Maestros de obras, Directores de caminos vecinales y Agrimensores, tras la Real Orden del 20 de noviembre de 1854, fechado en Madrid el 6 de febrero de 1855», ASF. Archivo, sign. 2-23-3.
- 52 «Escuela profesional de Bellas Artes de Valencia. Censuras que en los exámenes extraordinarios correspondientes al curso de 1862 a 1863 han obtenido los alumnos de la clase de Maestros de obras, Aparejadores y Agrimensores», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 42-3-17.
- 53 Para una mayor información sobre la enseñanza del dibujo topográfico y arquitectónico en estos momentos, consúltese: ITURRALDE, Antonio de. «Sobre el Método más conveniente de enseñar el dibujo arquitectónico y el topográfico». Madrid, 3 de junio de 1852, ASF. Archivo, sign. 5-95-13; ÁLVAREZ, Aníbal; CONDE GONZÁLEZ, Antonio; MADRAZO, Juan de. «Principios y leyes de perspectiva aérea aplicables al dibujo arquitectónico y topográfico, tanto al claroscuro como al colorido y de la elección y composición de las tintas en este último caso». Madrid, 3 de junio de 1852, ASF. Archivo, sign. 5-69-5; Secretaría general. Oposiciones y concursos. Cátedra de dibujo Lineal y Topográfico para una Escuela provincial de Bellas Artes. «Discurso sobre observaciones hechas acerca del dibujo de cartas topográficas, y exposición de las reglas generales y convencionales que es necesario tener presentes para ejecutarlas con la debida exactitud e inteligencia»/por ¿Martínez?, siglo XIX, ASF. Archivo, sign. 5-186-9; ROJO, Joaquín. «Disertación sobre el levantamiento de planos topográficos», 1803, ASF. Archivo, sign. 3-310-36.
- 54 «Proyecto de reglamento formado por una comisión nombrada el 4 de julio de 1858 sobre recepción de Académicos», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 77-7- (del 2 al 2 B).
- 55 «Solicitud de Manuel Blanco y Cano al ministro de Fomento para poder ejercitar lecciones particulares de matemáticas, Valencia, 7 de mayo de 1859», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 77-7- (del 93 A, al 94 A).
- 56 «Antecedentes sobre celebración de una exposición de Bellas Artes», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 77-7- (118).
- 57 BLÁZQUEZ IZQUIERDO, Carmen. «Restauración monumental y ciudad durante el siglo XIX: Valencia entre 1800-1875», en *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte (28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre de 1998)*. Asturias: Universidad de Oviedo, 1998, p. 413.
- 58 «Junta Extraordinaria celebrada el 23 de diciembre de 1866», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 13, fols. 141 y 142.
- 59 «Junta General celebrada el 3 de febrero de 1867», sig. cit., fols. 143 y 144.
- 60 «Junta General Extraordinaria celebrada el 21 de marzo de 1867», sig. cit., fols. 145 y 146.
- 61 «Junta celebrada el 8 de marzo de 1868», sig. cit. fols. 155-157.
- 62 BLANCO-SOLER, Luis. «Pequeño retablo de familia: Línea paterna», en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983, Archivo Familiar, fol. 4.
- 63 «Junta celebrada el 6 de diciembre de 1868», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 13, fols. 160v-161v.
- 64 «Junta celebrada el 3 de enero de 1869», sig. cit., fols. 161v-163r.

- 65 «Junta celebrada el 7 de febrero de 1869», sig. cit., fols. 163v y 164r.
- 66 «Real Orden de 13 de junio de 1844. Creando las Comisiones Provinciales de Monumentos. Su organización y atribuciones, etc.», en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1975, pp. 52 y 53.
- 67 «R.O. de 24 de noviembre de 1865, aprobando el Reglamento de las Comisiones provinciales de monumentos», *op. cit.*, pp. 65-80.
- 68 Comisiones Provinciales de Monumentos. Valencia, 1835-1879, ASF. Archivo, sign. 2-53-3.
- 69 «Lista de los individuos que pueden formar la Comisión de Monumentos Artísticos de esta provincia, Valencia, 23 de octubre de 1857», sig. cit., s.f.
- 70 «Acta de instalación de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la Academia de San Carlos de Valencia, constituida de conformidad con el Reglamento, aprobado por SM en 21 de noviembre de 1866», sig. cit., s.f.
- 71 «Las Comisiones de Monumentos desde 1857 hasta finales de siglo», en ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia «La Academia y la Conservación del Patrimonio (II)», *Academia*, nº 90, 1º Semestre de 2000, p. 32.
- 72 ASF. Archivo, sign. 2-53-3. Ver además: «Sesión del 5 de diciembre de 1868», ASF. Archivo, sign. 3-182, fols. 39 y 40.
- 73 «Sesión del 30 de junio de 1868», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71, s.f.
- 74 «Sesión del 5 de junio de 1869», sig. cit., s.f.
- 75 «Carta de agradecimiento de Manuel Blanco y Cano a la Academia de San Fernando por su nombramiento como académico corresponsal, Valencia, 9 de julio de 1869», ASF. Archivo, sign. 1-53-3.
- 76 «Sesión del 19 de junio de 1871», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71, s.f.
- 77 «Escrito de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. Valencia, 4 de mayo de 1872, firmado y rubricado por el presidente de la Comisión Mariano (Arzobispo de Valencia) y el vocal secretario Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 2-53-3, fols. 1-4. Ver además: «Nº 24. Al Sr. Gobernador civil de esta Provincia. Valencia 3 de mayo de 1872», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 72, s.f.
- 78 «Nº 19. Valencia 3 de mayo de 1872», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 72, s.f.
- 79 «Nº 20. Valencia 3 de mayo de 1872», sig. cit., s.f.
- 80 «Nº 21. Valencia 3 de mayo de 1872», sig. cit., s.f.
- 81 «Nº 22. Valencia 3 de mayo de 1872», sig. cit., s.f.
- 82 «Nº 28. Valencia 7 de mayo de 1872», sig. cit., s.f.
- 83 «Nº 32. Valencia 22 de junio de 1872», sig. cit., s.f.
- 84 «Escrito de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. Valencia, 23 de junio de 1872, firmado y rubricado por el presidente de la Comisión Mariano (Arzobispo de Valencia) y el vocal secretario Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 2-53-3, fols. 1-4.
- 85 «Valencia. Monumentos Especiales. Cárcel de la Torre (Segorbe). Castellón, 1872 y Torres de los Serranos», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71, s.f.
- 86 «Sesión del 19 de junio de 1872», sig. cit., s.f.
- 87 «Nº 34. Valencia 23 de junio de 1872», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 72, s.f.
- 88 «Sesión del día 29 de octubre de 1872», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71, s.f.
- 89 «Escrito de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. Valencia, 3 de febrero de 1873, firmado y rubricado por el presidente de la Comisión Mariano (Arzobispo de Valencia) y el vocal secretario Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 2-53-3, fols. 1-4. Ver además: «Nº 51. Ilmo. Sr. Director general de Instrucción Pública. Valencia 3 de febrero de 1873», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 72, s.f.
- 90 «Sesión del día 2 de mayo de 1872», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71. Ver además: «Escrito de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. Valencia, 7 de mayo de 1873, firmado y rubricado por el presidente de la Comisión Mariano (Arzobispo de Valencia) y el vocal secretario Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 2-53-3.
- 91 «Escrito de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. Valencia, 8 de diciembre de 1874, firmado y rubricado por el presidente de la Comisión Mariano (Arzobispo de Valencia) y el vocal secretario Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 2-53-3, s.f.
- 92 «Escrito de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia. Valencia, 9 de diciembre de 1874, firmado y rubricado por el presidente de la Comisión Mariano (Arzobispo de Valencia) y el vocal secretario Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 93 «Nº 74. Valencia, 23 de febrero de 1875», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 72, s.f.
- 94 «Nº 79. Valencia, 19 de julio de 1875», sig. cit., s.f.
- 95 «Nº 81. Valencia, 31 de agosto de 1875», sig. cit., s.f.
- 96 «Nº 82. Valencia, 4 de octubre de 1875», sig. cit., s.f.

- 97 «Nº 84. Valencia, noviembre de 1875», sig. cit., s.f.
- 98 «Sesión del día 2 de diciembre de 1876», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71, s.f.
- 99 «Sesión del día 13 de enero de 1877», sig. cit., s.f.
- 100 «Sesión del día 23 de febrero de 1877» y «Sesión del día 24 de abril de 1877», sig. cit., s.f.
- 101 «Sesión del día 20 de diciembre de 1877», sig. cit., s.f.
- 102 «Sesión del día 26 de marzo de 1877», sig. cit., s.f.
- 103 «Nº 111. Valencia, 25 de abril de 1877», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 72, s.f.
- 104 «Sesión del día 24 de abril de 1877», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71, s.f.
- 105 «Sesión del día 28 de junio de 1878», sig. cit., s.f.
- 106 «Nº 138. Valencia, 24 de febrero de 1879», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 72, s.f.
- 107 «Sesión del día 26 de abril de 1879», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71, s.f.
- 108 «Nº 111. Valencia, 25 de abril de 1877», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 72, s.f.
- 109 «Nº 148. Valencia, 8 de mayo de 1879», sig. cit., s.f.
- 110 «Nº 150. Valencia, 20 de febrero de 1880», sig. cit., s.f.
- 111 «Sesión del día 28 de febrero de 1881», Real Academia de San Carlos de Valencia. Archivo, sign. 71, s.f.
- 112 BLANCO-SOLER, Luis. «Pequeño retablo de familia: Línea paterna», en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983, Archivo Familiar, fols. 4-9.
- 113 Desde que los hermanos ingresaron en las Escuelas Pías de San Antón, hoy sede del COAM, empezaron a ser conocidos como los «Blanco Soler», lo que dio lugar en el futuro a que unieran los apellidos formalmente para legalizar una fórmula que espontáneamente venía aplicándose desde hacía tiempo. Véase: ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia. *Luis Blanco-Soler. Tradición y Modernidad*. Madrid: Fundación Areces, 2004.
- 114 BLANCO-SOLER, Luis. «Pequeño retablo de familia: Línea paterna», en *Recuerdos*, Madrid, octubre de 1983, Archivo Familiar, fol. 9.
- 115 «Sesión celebrada el día 10 de enero de 1881», ASF. Archivo, sign. 4-45-2, fol. 1r.
- 116 «Sesión celebrada a las 5 de la tarde del día 12 de enero de 1881», sig. cit., fols 2v-4v.
- 117 «Sesión celebrada el sábado 16 de diciembre de 1876», ASF. Archivo, sign. 3-182, fols. 203 y 204.
- 118 «Sesiones celebradas los días 19 de abril de 1877, 16 y 18 de agosto de 1877», ASF. Archivo, sign. 3-182, fols. 209-215.
- 119 «Sesión Extraordinaria celebrada a las doce de la mañana del día 20 de enero de 1881», ASF. Archivo, sign. 4-45-2, s.f.
- 120 «Sesión celebrada el 7 de febrero de 1882», sig. cit., s.f.
- 121 «Sesión celebrada el 15 de febrero de 1882», sig. cit., s.f.
- 122 «La Comisión de Monumentos de Valladolid participa haber acordado designar para el cargo de Secretario de la misma al Sr. D. Manuel Blanco y Cano, Valladolid, 4 de marzo de 1882, firmado y rubricado por el vicepresidente Antonio de Iturralde», sig.cit., s.f.
- 123 «Escrito de José María Díaz dirigido al vicepresidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de esta provincia, fechado en Valladolid, el 12 de enero de 1883», sig. cit., fols. 2v y 3r.
- 124 «Escrito de José María Díaz dirigido al vicepresidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de esta provincia, fechado en Valladolid, el 7 de enero de 1883», sig. cit., fol. 3v.
- 125 «La Comisión de Monumentos de Valladolid manifiesta la satisfacción con que ha recibido la comunicación de esta Real Academia de San Fernando, en que se transcribía la R.O. por la que se declara Monumento Nacional al ex Colegio de San Gregorio de aquella Ciudad, Madrid, 18 de mayo de 1881», sig. cit., s.f.
- 126 «Escrito sobre la marcha de las obras en el Colegio de San Gregorio (Valladolid), fechado en Valladolid el 9 de mayo de 1884, firmado y rubricado por Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 127 «Escrito sobre la marcha de las obras en el Colegio de San Gregorio (Valladolid), fechado en Valladolid el 8 de agosto de 1884, firmado y rubricado por Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 128 «Informes dirigidos al director de Instrucción Pública sobre el proyecto de armadura y cubierta para las crujías del patio principal del ex Colegio de San Gregorio, Madrid, 26 de octubre de 1887, 15 de junio de 1888 y 15 de marzo de 1889», ASF. Archivo, sign. 3-187.
- 129 «Proyecto de reconstrucción del ex Colegio de San Gregorio de Valladolid. Condiciones facultativas, Valladolid, 1º de diciembre de 1888. Teodosio Torres- Es copia», ASF. Archivo, sign. 5-95-16, fols. 1-3.
- 130 «Escrito sobre el nombramiento de Teodosio Torres como académico correspondiente, fechado en Valladolid el 18 de junio de 1888, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 4-45-2, s.f.
- 131 «Informe de la Comisión de Monumentos de Valladolid sobre la ruina que presentaba el vestíbulo de la Capilla de San Gregorio (Valladolid), fechado el 28 de marzo de 1890, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.

- 132 «Escrito de la Comisión de Monumentos de Valladolid remitido a la de San Fernando, fechado en Valladolid el 5 de mayo de 1890, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 133 «Escrito de la Comisión de Monumentos de Valladolid remitido a la de San Fernando, fechado en Valladolid el 8 de mayo de 1884, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 134 «Informe sobre los sepulcros encontrados en Wamba, evacuado por Venancio M^a Fernández de Castro, Manuel Blanco y Cano, José Martí y Mansó y Saturnino Calzadillo, en Valladolid, el 1 de mayo de 1884», sig. cit., fols. 2v-3v.
- 135 Sig. cit., fols. 4v-12v.
- 136 «Sesión celebrada el 18 de marzo de 1885, a las 5 de la tarde», ASF. Archivo, sign. 3-182, fol. 309r.
- 137 «Concurso del Premio de Música para el año académico de 1885 a 1886 (Valladolid), Valladolid, 23 de marzo de 1885, Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 4-45-2.
- 138 «Sesión celebrada el 15 de septiembre de 1885», ASF. Archivo, sign. 3-187, fol. 45.
- 139 «Escrito de la Comisión Provincial de Valladolid remitido a la Academia de San Fernando el 4 de febrero de 1897, Valladolid, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», ASF. Archivo, sign. 4-45-2, s.f.
- 140 «Informe emitido por la Academia de San Fernando 30 de Marzo de 1897, sobre la iglesia de La Antigua (Valladolid) a raíz del oficio de la Comisión Provincial de Valladolid, Madrid, 30 de marzo de 1897», sig. cit., s.f.
- 141 «Comunicado de la Dirección General de Instrucción Pública y Bellas Artes a la Academia de San Fernando sobre la declaración de Monumento Nacional al templo de Nuestra Señora de la Antigua (Valladolid)», sig. cit., s.f.
- 142 «Escrito del Gobernador Civil, el presidente Francisco de Torres, así como el vocal secretario de la Comisión de Monumentos de Valladolid Manuel Blanco y Cano, dirigido a la Academia de San Fernando, informando sobre las obras urgentes en el ángulo derecho del claustro», sig. cit., s.f.
- 143 «La Dirección General de Instrucción Pública y Bellas Artes solicita de la Academia de San Fernando el informe acerca del mérito artístico del Castillo de Peñafiel (Valladolid), para que sea declarado Monumento Nacional, 17 de agosto de 1898», sig. cit., s.f.
- 144 «Informe acerca del mérito artístico del Castillo de Peñafiel (Valladolid) elaborado por Enrique María Repullés Vargas, Madrid, 30 de junio de 1900», sig. cit., fols. 1-13.
- 145 «La Dirección General de Instrucción Pública y Bellas Artes solicita de la Academia de San Fernando el informe acerca del mérito artístico del Castillo de la Mota (Valladolid), para que sea declarado Monumento Nacional, 17 de octubre de 1898», sig. cit., s.f.
- 146 «Comunicado de las exclusiones e inclusiones sufridas en la lista de los académicos de la provincia de Valladolid. Valladolid, 1 de junio de 1897, firmado y rubricado Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 147 «Comunicado de defunción de Lázaro Rodríguez, vocal de la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid, el 2 de diciembre de 1885, Valladolid 5 de diciembre de 1885, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 148 «Comunicado de defunción de César Alba, vocal de la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid, el 16 de diciembre de 1888, Valladolid, 28 de enero de 1889, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 149 «Comunicado de defunción de Eustaquio Gante, de la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid, Valladolid, 22 de abril de 1890, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 150 «Comunicado de la Comisión Provincial de Monumentos de Valladolid solicitando a la Academia de San Fernando la terna para decidir la vacante dejada por defunción de Pablo Santos Berasategui, Valladolid, 22 de abril de 1890», sig. cit., s.f.
- 151 «Comunicado de defunción de Manuel López Gómez el 7 de septiembre de 1893, Valladolid, 14 de septiembre de 1893, firmado y rubricado por Antonio Iturralde y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 152 «Comunicado de las exclusiones e inclusiones sufridas en la lista de los académicos de la provincia de Valladolid. Valladolid, 1 de junio de 1897, firmado y rubricado Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 153 «Comunicado de defunción de Antonio Iturralde el 20 de febrero de 1997, Valladolid, 5 de marzo de 1897, firmado y rubricado por Venancio María Fernández de Castro y Manuel Blanco y Cano», sig. cit., s.f.
- 154 «Comunicado de defunción de Manuel Blanco y Cano, Valladolid, 31 de octubre de 1901, firmado y rubricado por Venancio María Fernández de Castro y José Martí y Monsó (secretario accidental)», sig. cit., s.f.
- 155 Diversos expedientes elevados a la Comisión Provincial de Valladolid, sig.cit., s.f.
- 156 «Acuerdos tomados por la Comisión Mixta Organizadora de las Provinciales, Madrid, 2 de julio de 1904», sig.cit., s.f.
- 157 BLANCO Y CANO, Manuel. *Diccionario Mitológico*, 21 de agosto de 1850, Archivo Familiar.

NUEVOS DATOS ACERCA DE LA COLECCIÓN VALPARAÍSO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO¹

Rocío Calvo Martín

Resumen: Este artículo arroja nuevas noticias acerca del origen y formación de esta colección de grabados y dibujos y hace un breve recorrido por algunos de los hechos más relevantes de su historia hasta su ingreso en la Real Academia de San Fernando.

Palabras clave: Colección Valparaíso, fray Juan Guerrero, Filippo Germisone, Valentín Carderera, desamortización, monasterio de Nuestra Señora de Valparaíso (Zamora), Real Academia de San Fernando.

NEW INFORMATION ON THE VALPARAÍSO COLLECTION OF THE REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Abstract: This article sheds new light on the origin and formation of this collection of engravings and drawings and runs through the main events of its history since its arrival at the *Real Academia de San Fernando*.

Key Words: Valparaíso Collection, Fray Juan Guerrero, Filippo Germisone, Valentín Carderera, disentanglement, *Monasterio de Nuestra Señora de Valparaíso* (Zamora), *Real Academia de San Fernando* (San Fernando Fine Arts Academy).

El incremento del comercio ilícito de obras de arte que se produjo a raíz de la puesta en marcha del proceso desamortizador del clero regular, motivó que la Real Academia de San Fernando reclamase del Gobierno, no sólo la adopción de medidas para impedir su extravío, sino la facultad para extender su actuación a todas las provincias. Una vez autorizada para intervenir en todo el territorio nacional, la corporación madrileña designó a individuos de su seno a fin de inventariar, clasificar y recoger los objetos artísticos de las comunidades suprimidas, así como tomar conocimiento de los existentes en las casas religiosas que permaneciesen abiertas. El comisionado elegido para llevar a cabo esta empresa en Valladolid, Burgos y Salamanca fue Valentín Carderera quien, beneficiándose de la oportunidad que se le presentaba para cultivar sus intereses personales, solicitó autorización para que Palencia y Zamora fuesen incluidas en su itinerario. De este modo, mediado el mes de agosto de 1836, el académico se personó en la capital zamorana donde, en compañía de un oficial del Gobierno civil, descubrió el valioso repertorio gráfico que se conserva en la institución fernandina bajo la denominación Colección Valparaíso. Junto a una edición de la obra cartográfica *Civitates Orbis Terrarum*, localizó 32 álbumes de estampas y 4 de dibujos que, procedentes de la librería del monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Valparaíso, habían sido depositados en una celda del suprimido convento de la Santísima Trinidad de Zamora, local habilitado por condescendencia del intendente para reunir los efectos artísticos y literarios de los cenobios extinguidos de la provincia. Ante la singularidad del hallazgo, y con objeto

de poner en seguridad unas obras de tanto mérito, Valentín Carderera determinó su inmediato envío a la Real Academia².

De acuerdo con la catalogación efectuada por el bibliotecario José Franco tras hacerse cargo de su conservación, los libros de estampas contenían cerca de 5.300 imágenes³, en las que estaban representadas las principales escuelas europeas de grabado de los siglos XVI, XVII y XVIII: italiana, alemana, francesa, flamenca y holandesa. Las obras de Miguel Ángel, Rafael, Correggio, Vasari, Tintoretto, Durero, Rubens, Poussin, Brueghel y otros creadores de primer orden, reproducidas o interpretadas por grabadores como Raimondi, Bonasone, Veneciano, Ghisi, Audran, Dorigny, Sadeler, Bruyn, Vosterman, etc., se mostraban agrupadas en series atendiendo a su temática, autor o conjunto de autores⁴. Por su parte, los volúmenes de dibujos estaban constituidos por más de medio millar de representaciones, en su mayoría italianas de los siglos XVI y XVII, atribuidas a artífices de la talla de Bernini (Il. 1), Reni, Salviati, Domenichino, Parmigianino (Il. 2), Perugino, Guercino, Veronés, Maratta o Pier Francesco Mola, entre otros; aunque también existían ejemplos de artistas españoles, flamencos y franceses como Ribera, Carreño, Rubens o Fragonard⁵.

La procedencia de la colección Valparaíso es, sin duda, italiana. Mientras que los tomos de dibujos presentan en el tejuelo la inscripción bilingüe *DIBUXOS-DISEGNI* y portan en la cubierta anterior un escudo de armas que se corresponde con el empleado en las encuadernaciones italianas por los Borbones hispanos —desde Felipe V hasta la reforma efectuada por Carlos III—, al que se incorporaron las armas de los territorios perdidos (Il. 3), (Nápoles —cruz de Jerusalén— y Milán —bicha viscontea—) por no ser escudo oficial; el particular y moderno criterio de ordenación del conjunto de estampas equivale al de las recopilaciones existentes en las Bibliotecas Vaticana y Corsiniana de Roma donde, según Valentín Carderera, se había formado la colección⁶. Además, una de las estampas conservadas, un aguafuerte grabado por el arquitecto Alessandro Specchi en el que se reproduce la fachada de la basílica de San Pedro, está dedicada por Lorenzo Filippo de Rossi, director de la *Stamperia alle Pace* —el mayor establecimiento comercial de producción de estampas artísticas de Roma—⁷. Dicha dedicatoria está dirigida al padre Giovanni Guerrero (†1736), un ilustre monje del monasterio de Valparaíso que residió en la Sede Apostólica y a quien, apenas transcurrido un lustro de su muerte, se le recordaba por haber servido «a su cassa con la amplificacion; y esmero de una curiosa, esquisita Libreria»⁸.

«Hijo legítimo de joan guerrero y de lucia deel Pozo vz^s de la Ciud^d de Toledo», recibió el hábito de monje corista en la abadía zamorana el 2 de diciembre de 1681, profesando un año después⁹. A lo largo de su dilatada carrera eclesiástica ocupó numerosos cargos de importancia dentro de la orden del Císter. Así, fue abad del colegio de pasantes de San Martín de Castañeda (1713-1717)¹⁰ y definidor general de Castilla la Nueva y tierras adyacentes (1717-1720)¹¹, finalizando sus días en el cenobio donde se obligó a cumplir los votos, en el que también ejerció el abadiato (1730-1733)¹². No obstante, fue el desempeño de la Procuración General de la Religión lo que le obligó a trasladarse a la Ciudad Eterna.

En el capítulo intermedio celebrado en el monasterio de Palazuelos durante los seis primeros días de mayo de 1702, el Santo Definitorio de la Congregación Cisterciense de Castilla procedió a la elección del procurador general en la Santa Sede, recayendo el nombramiento en el padre lector fray Juan Guerrero¹³. Según recoge el prólogo del libro tumbo del monasterio de San Martín de Castañeda, que el monje toledano mandó componer mientras se hallaba al frente del mismo, ejerció el oficio «quatro vezes en la Curia Romana y asistente en ella onze años y otra vez en la Corte Real de la Magestad Catholica»¹⁴. Su presencia en Italia estuvo condicionada, tanto por la rebelión acaecida en la



1. Gian Lorenzo Bernini. *Estudio para la escultura ecuestre de Constantino en el interior de la basílica de San Pedro del Vaticano*, 1654. Lápiz negro y toques de clarión. 310 x 267 mm. Inv. D/2247. RABASF.

Congregación castellana con motivo de la división establecida en la bula bipartita, como por la ruptura de relaciones diplomáticas de España con la Sede Apostólica a consecuencia de la Guerra de Sucesión. El documento pontificio, emitido por Clemente IX y confirmado por su sucesor, tenía por objeto poner fin a las disputas mantenidas en el seno de la Religión y para ello confería la mitad de todo lo adjudicable dentro y fuera del capítulo general a los monjes manchegos o castellanonuevos y la mitad restante, a los gallegos y campesinos o castellanoviejos. Con su aprobación, el 14 de octubre de 1669, se pudo mantener una cierta concordia durante casi tres décadas pero, con el cambio de siglo, y coincidiendo con la llegada de fray Juan Guerrero, los naturales de Galicia y Campos iniciaron gestiones en



2. Girolamo Francesco Mazzola "Parmigianino". *Desposorios místicos de santa Catalina*, 1525-1526.
Pluma, tinta y aguada sepia, toques de albayalde. 208 x 178 mm.
Inv. D/2285. RABASF.

la Curia Romana y lograron que Clemente XI expidiese, el 3 de octubre de 1710, un *motu proprio* por el que preeminencias, puestos y demás rogativas y sanciones se distribuirían de manera tripartita. Los procuradores de los monjes castellanoviejos, con el apoyo de los ministros y cardenales de la facción austríaca, obtuvieron el breve papal aprovechando la marcha de fray Juan Guerrero de la Santa Sede; pues a raíz de que el Pontífice reconociese al archiduque Carlos como rey de España, Felipe V ordenó la evacuación de todos los españoles fieles a su causa y el religioso toledano, acreditando la fehaciente fidelidad



3. Encuadernación de la Colección Valparaíso (Vol. VI), RABASF.

política profelipista de los monjes castellanonuevos, abandonaba la Corte Pontificia¹⁵. Durante el tiempo en que permaneció en la Sede Apostólica, el monje cisterciense obtuvo un buen número de alhajas y reliquias con las que enriqueció varios monasterios de la Orden y especialmente el famoso relicario de Nuestra Señora de Valparaíso¹⁶, «no menos que á su Biblioteca con una excelente Colección de las mejores obras de las tres nobles artes, Arquitectura, Escultura y Pintura»¹⁷.

En el *Indice dell'opere di Raffaello Sanzio d'Urbino*, el canónigo Vicente Vitoria (1650-1709), una de las personalidades más relevantes del panorama cultural de Roma de finales del siglo XVII y principios del XVIII, se refirió al «studio del Padre Maestro Guerrero spagnolo», en el que pudo contemplar más de 100 estampas de Martin Schoengauer¹⁸. Apenas habían transcurrido un par de años de la llegada del monje a la Ciudad Eterna, cuando el coleccionista y grabador alicantino hacía mención a un gabinete de su propiedad, que presumiblemente estuvo situado «in the notable Cistercian museo at S. Bernardino alle Terme»¹⁹, uno de esos pequeños establecimientos que se desarrollaron en torno a algunas instituciones monásticas en el siglo XVIII. En el interior de este «museo» se conservaría y exhibiría un conjunto de obra gráfica que, pese a desconocerse la cantidad, la calidad y el origen de muchas de las imágenes que albergaba, debió ser de cierta relevancia para ser recordado por el influyente amigo de Carlo Maratta. Bien pudo tratarse de una colección privada, ubicada en el que era el domicilio romano del religioso, y conformada en su gran mayoría durante su estada²⁰, del mismo modo que hicieron algunos otros coleccionistas amateurs extranjeros que residieron en Roma por un breve espacio de tiempo²¹. Un repertorio de dibujos y grabados que, en un momento desconocido de la vida del monje, fue trasladado a la librería del monasterio cisterciense zamorano, donde permaneció tras su fallecimiento pues el religioso murió sin haber testado²².

Al frente de la colección se encontraba Filippo Germisoni «*il Moletta*» (1664-1743), otro discípulo de Carlo Maratta, a quien fray Juan Guerrero encomendó la dirección del gabinete y la organización metódica de los repertorios ya que, desde sus años de juventud, el nieto de Pier Francesco Mola y heredero de la colección de su abuelo, se había dedicado a adquirir estampas y dibujos antiguos de los mejores autores europeos, llegando a convertirse con el paso de los años en un reconocido especialista en el ambiente anticuario romano²³. Sus destacadas dotes fueron resaltadas en el retrato que Agostino Masucci le hizo para la obra *Le Vite di pittori, scultori et architetti* del coleccionista romano e historiador del arte Nicola Pio, representándole delante de una colección de estampas y dibujos con un portatizas en la mano derecha y un pliego de papeles en la izquierda²⁴.

Durante su breve pero prolífica estancia en Zamora, Valentín Carderera visitó el monasterio de Nuestra Señora de Valparaíso, donde fue informado de la participación de fray Juan Guerrero en la formación del conjunto gráfico. Tras examinar la colección de estampas, el académico había evidenciado que faltaba al menos la cuarta parte de los volúmenes, por lo que decidió desplazarse hasta el despoblado en un intento de recuperarlos y adquirir nuevas noticias²⁵. A pesar de que la comunidad había sido suprimida y desalojada el primer día de octubre de 1835, el último abad permaneció en el edificio encargado de su custodia²⁶. Y fue el superior de la comunidad, fray Gerardo Carvajal, quien le comunicó que la librería monacal había poseído una colección de estampas y dibujos «q^e un tal P. M. Guerrero formó en Roma acia principios del siglo pasado»²⁷; y también le hizo partícipe de la pérdida del resto de los libros que la formaron debido a las secuelas derivadas de su ocultación y a los saqueos efectuados desde la Guerra de la Independencia. En los primeros momentos de la invasión, la comunidad sufrió el tránsito constante de tropas imperiales y reales²⁸, que acabaron fijando su residencia en el inmueble conventual y convirtiéndolo en cuartel para la correspondencia de pliego²⁹. Poco tiempo después, el gobierno intruso decretó la exlaustración de los monjes y ante la amenaza que corría la colección, el abad determinó infringir la bula que prohibía su extracción bajo pena de excomunión mayor³⁰ y distribuir tan notables ejemplares entre varias personas de su confianza³¹. Con la finalización de la contienda, y aunque se desvanecía el peligro de desaparición, los religiosos aplazaron su recuperación porque el priorato de Florencia, lugar en el que tuvieron que reunirse por estar arruinada la fábrica abacial, carecía de una estancia apropiada para garantizar su custodia³². Transcurrió más de una década hasta que parte de los volúmenes depositados regresaron a la biblioteca del monasterio porque, pese a que los monjes fueron facultados para reclamar contra los reacios poseedores de cualquier bien o efecto de la comunidad³³, las peticiones de devolución se paralizaron al decretarse su segunda exlaustración durante el Trienio Liberal³⁴. Al retornar a la vida en comunidad, las reclamaciones fueron atendidas con desigual entusiasmo por parte de los depositarios: mientras unos efectuaron la entrega de los libros mutilados, no faltaron quienes se abstuvieron de realizar su reintegro a sus verdaderos propietarios³⁵. Doce años después, al sancionarse la definitiva extinción de la casa religiosa, el marqués de Valdegema ponía a cubierto «la preciosa colección de curiosidades habidas en Valparaíso»³⁶. Por efecto de la publicación de la Real Orden de 9 de septiembre de 1835, en la que se prevenía a los gobernadores civiles que en el plazo de un mes se cerrasen los monasterios y conventos suprimidos por el real decreto de 25 de julio y los subsistentes que hubiesen perdido el número de doce religiosos profesos, el máximo dirigente político de la provincia se desplazó hasta el cenobio cisterciense a fin de verificar su cierre y coordinar la clasificación de los objetos pertenecientes a las ciencias y a las artes³⁷. La carencia de recursos económicos

imposibilitó una inminente mudanza de los libros de la biblioteca monacal a la capital zamorana, que tuvo que ser verificada algunos meses después por los empleados de las oficinas de Rentas y Arbitrios de Amortización, quienes los depositaron en el convento de los Trinitarios Calzados, donde fueron descubiertos por el académico³⁸. Desde allí, y debido a los recelos despertados por las autoridades locales, Valentín Carderera los trasladó al domicilio de Cayetano Hebrero, un teniente de caballería retirado, «hermano de mi amigo Julián, que estaba casado con una viuda en las inmediaciones de San Juan de la Horta»³⁹, a quien confió su custodia y envió a la Real Academia de San Fernando. Una vez recibidos, fueron depositados en la secretaría de la institución fernandina y en la biblioteca del ex convento de la Trinidad, por entonces depósito de los objetos de ciencias y artes procedentes de los conventos y monasterios suprimidos de Madrid, donde permanecieron hasta que fueron reclamados como material didáctico de primer orden para la consulta de profesores y discípulos⁴⁰.

NOTAS

- 1 Este artículo forma parte de la investigación efectuada para la realización de la Tesis Doctoral inscrita en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- 2 Sobre el papel desempeñado por la Real Academia y la comisión de Valentín Carderera vid. ARANA COBOS, Itziar, «Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales: la labor de Valentín Carderera», *Argensola*, 120 (2010), pp. 15-20 y «Valentín Carderera: comisionado, académico y coleccionista» en *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, pp. 87-102. V. a. CALVO MARTÍN, Rocío, «La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del patrimonio: la comisión de Valentín Carderera (1836)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*, 20-21 (2007-2008), pp. 229-266.
- 3 ASF. Archivo, sign. 5-64-2.
- 4 Acerca de las estampas vid. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad y LASARTE PÉREZ-ARREGUI, Cristina, «La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza», *Academia*, 78 (1994), pp. 195-198. V. a. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad e HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen, «Las estampas de Alberto Dürero y su escuela en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando», *Academia*, 90 (2000), pp. 148-150 y CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad; «Los claroscuros de la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)», *Academia*, 82 (1996), pp. 165-184.
- 5 Vid. CIRUELOS GONZALO, Ascensión, «El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones», *Academia*, 78 (1994), pp. 156-158. GARCÍA SEPÚLVEDA, María Pilar y CIRUELOS GONZALO, Ascensión, «Inventario de dibujos de la Real Academia de San Fernando (I)», *Academia*, 64 (1987), pp. 331-415 e «Inventario de dibujos de la Real Academia de San Fernando (IV)», *Academia*, 69 (1989), pp. 277-374.
- 6 ASF. Archivo, sign. 7-128-1 (283).
- 7 ASF. Archivo. Gr-1003.
- 8 FERNANDEZ DE LA QUADRA Y GUZMÁN, Francisco, *Breve relacion, y verdadera noticia de la milagrosa imagen de Maria Ssma. ... que con la advocacion del Consuelo, se venera en el Monasterio Imperial de N. Sra. de Valparaíso, Orden de S. Bernardo, sito en el Obispado de Zamora*, Salamanca: por Eugenio García de Honorato impresor, 1740, p. 15.
- 9 Archivo Histórico Diocesano de Zamora (en adelante AHDZa). Mitra, Libs.mss. 1404/82, f. 929r.
- 10 Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Códices, L.170, f. 25r.
- 11 AHN. Clero, L.16536, f. 706v.
- 12 AHDZa. Mitra, Libs.mss. 1404/82, f. 939r.
- 13 AHN. Clero, L.16536, f. 667r. El 1 de mayo de 1702, el Santo Definitorio era informado de la renuncia efectuada por el padre fray Dionisio Beringuillo a la Procuración General de Roma. Admitida su dimisión, se sometía el oficio a votación, resultando elegido fray Juan Guerrero. *Ibid.*, ff. 659v-660r. Sin embargo, en el capítulo general de 5 de mayo de 1701 se daba cuenta de una comisión de su Santidad en la que fray Juan Guerrero ya ejercía el cargo.

- 14 AHN. Códices, L/170, f. 4r.
- 15 ÁLVAREZ DE MORALES, Fray Bernardo, *Reflexiones apodicticas sobre el nuevo, y ultimo estado de la prolixa lite, que en la Curia Romana, y en España se ventila por la Congregación de N.P. San Bernardo de España, contra los Monges de ella, naturales de Campos, y Galicia, à cerca de la distribución de las Abadias, Oficios Capitulares, y demás ocupaciones de ella*, [S.l.]: [s.n.], [171-], pp. 3-16 y Archivo Histórico Provincial de Zamora (en adelante AHPZa). Protocolos notariales, 1963, Aranda (1710-1720), ff.423r-424r. El monasterio de Nuestra Señora de Valparaíso, casa matriz de Castilla la Nueva, fue el lugar desde el que fray Bernardo Álvarez escribió el memorial del proceso, el 13 de agosto de 1712, a fin de obtener la revocación del breve. El 18 de mayo de ese mismo año, los monjes de la abadía zamorana otorgaron un poder general para idéntico objeto, ya que campesinos y gallegos ganaron el *motu proprio* de su Santidad por «haberse ausentado nuestro procurador de la Corte romana en conformidad con el real decreto de nuestro rey y señor Felipe Quinto». Apelando al *ius Regii Patronatus*, el monarca retuvo el breve papal, impidiendo que se llevase a cabo la distribución tripartita. AHDZa. Mitra, Libs.mss. 1404/82, f. 45v. La comunidad de Valparaíso, no sólo se benefició de la paralización de la bula, sino que el 31 de enero de 1713 obtuvo del soberano la confirmación de todas las donaciones reales hechas al monasterio desde el emperador Alfonso VII, siendo fray Juan Guerrero el responsable de presentar los privilegios reales al Consejo Real de Madrid.
- 16 AHN. Códices, L. 170, f. 25r y AHDZa. Mitra, Libs.mss. 1404/82, f. 929r.
- 17 MUÑIZ, Roberto, *Biblioteca Cisterciense Española en la que se da noticia de los escritores Cistercienses Españoles de todas las Congregaciones de España, y de los de las Ordenes militares que siguen en el mismo Instituto, con la expresión (en la mayor parte) del Lugar de su nacimiento, Empleos, Honores y Dignidades que el de sus Obras tanto impresas como m.ss.*, Burgos: por don Joseph Navas 1793, p. 158 y FERNANDEZ DE LA QUADRA Y GUZMAN, Francisco, *Loc. cit.*: El autor declara que fray Juan Guerrero colocó en el relicario de Valparaíso «el Cuerpo de Santa Benigna, organizado con elevación, en una preciosa Urna; y en dos Caxas de cristal fino, con remates dorados, los de S. Candido, y S. Olimpo, Martyres todos tres, y todos tres Cuerpos Santos, conseguidos á rendidas suplicas de dicho P.M. de la piadosa dignación de Clemente XI por mano de los dos últimos, del Emin. Sr. Cardenal Cisterciense, Juan María Gabrieli; y el de la Santa, por la de Monseñor Illmo. Dominico de Zaulis, Obispo Asistente al Solio Pontificio». La riqueza del relicario del monasterio está minuciosamente descrita en AHDZa. Mitra, Libs. mss. 1404/82, f.11r-v.
- 18 BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, «Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Denia, 1650-Roma, 1709): tractadista, pintor, gravador i col·leccionista», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2 (1994), p. 59.
- 19 CLARK, Anthony M., «The portraits of artists drawn for Nicola Pio», *Master Drawings*, 5 (1967), pp. 19-20. Citado por GUERRIERI, Marzia, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprari, comparse*, Tesi di dottorato, Roma: Scuola Dottorale in Culture della trasformazione della città e del territorio, 2009-2010, p. 49.
- 20 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso; *I grandi disegni italiani nelle collezioni di Madrid*, Milano: Silvana Editoriale d'arte, 1978, p. 28. Es importante señalar que los libros de dibujos contienen alguna que otra obra perteneciente a artistas posteriores a la fecha de estancia de fray Juan Guerrero en Roma.
- 21 CLARK, Anthony M., «The development of the collections and museums of 18th Century Rome», *Art Journal*, vol. 26, 2 (1966-1967), p. 139.
- 22 AHDZa. Mitra, Libs.mss. 1404/82, f. 929r.
- 23 PIO, Nicola, *Le vite di pittori scultori et architetti (Cod. ms. Capponi 257)*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1977, pp. 39-40: «essendo stato il direttore del famoso studio del P. Rev.mo D. Giovanni Guerrero cisterciense, con haverlo disposto con buon'ordine, e vaga simitria».
- 24 CLARK, Anthony M., *Op. cit.*, (1967), p. 6.
- 25 ASF. Archivo, sign. 7-128-1 (283).
- 26 AHDZa. Cámara, leg. 360. Pocos meses antes de la llegada de Valentín Carderera, el inmueble había sido designado para albergar la casa de venerables que acogería a los exclaustros ancianos y enfermos de la diócesis.
- 27 Archivo Familia Carderera (en adelante AFC). Caja Castilla, f. 485v.
- 28 AHN. Clero, L. 18383, f. 281r.
- 29 AHN. Clero, leg. 8419.
- 30 AHDZa. Mitra, Libs.mss. 1404/82, f.49v: «para que ninguna persona de qualquiera clase y autoridad u ofizio q^e goze, no pueda dar llebar sacar ni prestar con carga devolver ni permitir q^e alguno saque lleve o preste libro alguno de dha librería q^e tenga veinte y cinco ojas, ora sea impreso ora manuscrito asi de los libros q^e al presente estan en dha librería como los q^e en adelante en ella se pusieren de nuevo».
- 31 ASF. Archivo, sign. 7-128-1 (283).
- 32 AHN. Clero, L.18386, ff. 288r-v.
- 33 AHN. Clero, leg. 8337.

- 34 AHN. Clero, L. 18386, f. 317r.
- 35 ASF. Archivo, sign. 7-128-1 (283).
- 36 ASF. Archivo, sign. 2-55-2 (27).
- 37 AHPZa. Comisión Provincial de Monumentos. 5/2 (4). *Ibid.*, 5/2 (1). El inventario de la biblioteca, llevado a cabo por fray Gerardo Carvajal, constata la existencia de 33 volúmenes de estampas frente a los 32 hallados por el académico: «Dibujos grabados en pergamino (pasta Romana) treinta y tres tomos folio mayor. Idem en pasta encarnada cuatro tomos folio mayor».
- 38 ASF. Archivo, sign. 2-54-1. 2. Museos. Biblioteca (1835-1870).
- 39 AFC. Diarios. «Mi diario del viage a Valladolid, Palencia, Burgos, Zamora y Salamanca». AHPZa. Municipal, caja 525 (1). Cayetano Hebrero residía con su esposa, Calixta Escudero, en una casa de la calle de Balborraz perteneciente a la feligresía de San Leonardo.
- 40 NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, p. 225.

LA PHOTOSCULPTURE SU DESARROLLO EN LA ESPAÑA DE ISABEL II (1860-1868).

O la «Invención de un procedimiento para construir mecánicamente cuantos objetos abraza el arte escultural con el auxilio de la fotografía combinada con el pantógrafo»

Leticia Azcue Brea y Mario Fernández Albarés

Resumen: Este texto pretende acercar al lector el conocimiento de lo que supuso una investigación novedosa, ambiciosa, y muy costosa, desarrollada solamente entre 1860 y 1868 por François Willème, para crear una escultura a partir de la unión de las siluetas de varias fotografías tomadas desde diferentes puntos de vista, aplicando luego un procedimiento mecánico. El objetivo de este estudio es ver cuál fue el resultado aplicado en diferentes materiales como biscuit, bronce o plata, y conocer quiénes fueron los retratados con este procedimiento, personalidades de alto poder adquisitivo y del entorno imperial y real. También se indicará donde se conservan los escasos ejemplos de esta producción, que han quedado a veces confundidos entre otras esculturas realizadas por otros medios, en su mayoría hoy en manos privadas, entre los cuales se presentarán ejemplares inéditos en España, país en el que las escasas publicaciones sobre este asunto nunca han profundizado ni mostrado la gran variedad de ejemplos que aquí se encuentran.

Palabras clave: Photosculpture, fotoescultura, photo-sculpture, François Willème, Jean/Juan Laurent, Queen Isabella II of Spain, 1867 World Exhibition, Claudet, Christofle, biscuit, galvanoplastia.

PHOTOSCULPTURE. ITS DEVELOPMENT IN THE SPAIN OF ISABEL II (1860-1868).

Or the «invention of a procedure for mechanically building up a sculpture by the help of photographs and a pantograph».

Abstract: This article aims to give readers some idea of a groundbreaking, ambitious and very costly research project carried out only from 1860 to 1868 by François Willème. The aim of this project was to create a sculpture from the superimposition of several photographs taken from different points of view, with subsequent application of a mechanical procedure. The article tries to ascertain the result using different materials like biscuit porcelain, bronze or silver and find out too who was portrayed by this procedure, i.e., leading well-off figures from the court. An indication will also be given of where the few examples produced are now kept. They have often been mixed up with other sculptures made by other means. Most of them are now in private hands, and they include examples that have never hitherto been presented in Spain, a country where the few publications on this issue have never gone into a great detail or shown the great variety of examples found here.

Key Words: Photosculpture, photo-sculpture, François Willème, Jean/Juan Laurent, Isabel II, 1867 Expo, Claudet, Christofle, biscuit porcelain, electroplating.

A lo largo del siglo XIX el interés por la ciencia, que se había ido desarrollando de forma progresiva e intensa durante el siglo XVIII, experimenta unos niveles desconocidos hasta entonces en la sociedad occidental. Una dimensión de esta explosión de creatividad científica la encontramos en el desarrollo de la mecanización aplicada a muchos ámbitos de la producción, tanto en el sector primario como la minería o la agricultura, como en el sector secundario con la producción de infinidad de bienes de equipo y de consumo, entre ellos los relacionados con las Bellas Artes.

El arte por tanto no podía quedar al margen de este movimiento y la fotografía, inventada en 1839, ya había supuesto una innovación fundamental para los artistas que trabajaban con las dos dimensiones y, aunque algunos la quisieron soslayar, con el tiempo tuvieron necesariamente que tenerla en cuenta.

Con la aparición de la llamada fotoescultura, la producción artística en tres dimensiones se ve también inmersa en la corriente de mecanización, al proponer sustituir con ella parte del trabajo del escultor, resultando por tanto una consecuencia lógica, y hasta predecible, de este ambiente de búsquedas. Esta situación es parecida, en alguna manera, a la que estamos viviendo en el siglo XXI en donde vemos desarrollado con inusitada rapidez el escaneado en 3D con todo tipo de utilidades, y donde la creatividad ha dado paso, en ocasiones, a la producción de facsímiles de obras de arte de forma que, aunque esto nos puede parecer novedoso, se enlaza con inquietudes antiguas.

En el París de 1861 un pionero sorprendió al mundo con el resultado de una técnica llamada «photosculpture» (fotoescultura, photoskulpturen, Photoskulptur, o «escultura fotográfica»), consistente en la toma de un conjunto de fotografías con las que, a través de un complejo proceso, se llegaba a reproducir fielmente la imagen en tres dimensiones de una persona. Tal fue el debate sobre este nuevo y costoso invento planteado en París que, al distanciarse del concepto de arte creativo, se denominó «arte industrial» o «escultura mecánica», pues era el resultado de un proceso técnico de gran perfección, pero sin el espíritu de una escultura modelada por un artista. El debate entre arte e industria ante un método «mecánico-fotográfico» que se suscitó con esta técnica, se produjo en términos muy similares al que había tenido lugar con la fotografía¹, argumentando sus críticos que solo tenía de escultura el hecho de ser una obra en bulto redondo, pero que no tenía creatividad, sentimiento ni expresión, sino solo la perfección técnica del detalle carente de vida, y que no se podía considerar como arte. Sus defensores argumentaron que no debería haber miedo de que desapareciera en gran medida el trabajo del escultor, amenaza que también se planteó con los retratistas y miniaturistas en el caso de la fotografía, sino que sucedería todo lo contrario, ya que el proceso de creación de una fotoescultura necesitaba en sus últimos pasos de la intervención del escultor para completar y dar vida a lo que la máquina había realizado.

Este artículo pretende recordar lo que sucedió durante unos pocos años del siglo XIX, señalando el valor único y excepcional de una pequeña cantidad de obras, muchas de ellas en biscuit, que hoy se conservan, en la mayoría de los casos sin referencia a lo que significan, y que proceden de un entorno esencialmente real y aristocrático de Francia y España. Se trata de esculturas distintas claramente de las esculturas creativas, pero representan un importante y valioso intento de acercarse a ellas, aunque están mucho más cerca del concepto de artes decorativas. Algún autor ha valorado que la fotoescultura es a la escultura lo que la fotografía es a la pintura, lo que en sí no se ajusta a la realidad, porque la participación del escultor en el resultado final era mucho más extensa que la del fotógrafo en la fotografía. Lo que sí es cierto es que lo que se intentaba hacer era una metamorfosis de un ser vivo para convertirlo en ser estático en tres dimensiones, reconociendo su edad y su fisonomía, una duplicación de uno mismo que encaja con el gusto de la monarquía y de la burguesía de la época, al ofrecerles pasar a la posteridad y dejar su huella convirtiéndose, ellos mismos, en figuras, casi como exquisitos bibelots de significado especial. Se trata, por tanto, de una estética del lujo que muy pocos iban a poder pagar y que por motivos económicos caería con el imperio francés y en España con la marcha de Isabel II.

El inventor fue el francés François Willème (Sedan, 1830-Roubaix, 1905)², un escultor que buscaba nuevos medios de materializar una escultura. Formado en la pintura, se especializó en fotografía y sobre todo en escultura, particularmente en modelos para la elaboración de bronce. Su ambición fue avanzar en la relación entre la fotografía y la escultura, mediante lo que él designaría como un «ingenio» y, además, ahorrar a los clientes largas sesiones de posado. La idea era muy avanzada, planteándose reproducir a una persona de cuerpo entero, en busto o en perfil de tres dimensiones, a partir de descomponer el volumen fotografiándolo desde todos los puntos de vista.

Willème inició sus ensayos en 1859 y patentó el invento el 14 de agosto de 1860 en el Departamento de Comercio de París, que le concedía la exclusiva del uso de la patente durante quince años³. El 17 de mayo de 1861⁴ lo presentó a la *Société Française de Photographie*, una Sociedad fundada en 1854 y que aún hoy continúa existiendo⁵.

El proceso para su obtención consistía en colocar a una persona en el centro de un espacio o sala circular de unos 10 metros de diámetro, en cuya circunferencia se colocaban veinticuatro cámaras fotográficas que tomaban imágenes simultáneamente de forma sincronizada, a una distancia equidistante una de otra, cámaras que asomaban por los huecos hechos en la pared al efecto. El punto al que se debía enfocar estaba señalado por una bola de plata colgada sobre la persona que se retrataba, la luz entraba por lo alto y se podía graduar por medio de toldos, colocándose el modelo sobre un pedestal en el centro del recinto. Estas 24 cámaras, ubicadas en un corredor fuera de la sala, estaban preparadas, y cuando se daba la señal, las pantallas que ocultaban las placas sensibles se levantaban simultáneamente, bajándolas del mismo modo después del tiempo de exposición necesario. Se obtenían, así, fotografías desde veinticuatro puntos de vista separados angularmente en 15°, de forma que reproducían 24 siluetas de la persona (Il. 1). Estas pruebas se numeraban y se transportaban a la pieza en que debía efectuarse el trabajo del escultor. Cada perfil se proyectaba al tamaño deseado en un cuarto oscuro con una linterna mágica sobre una pantalla transparente de papel, quedando dibujadas sobre la pantalla las líneas de las siluetas proyectadas para, a continuación, pasar el extremo de un pantógrafo por cada una de ellas, colocando en el otro extremo del mismo un bloque de arcilla o madera situado en una plataforma móvil. Cada silueta se punteaba en la arcilla o madera que se iba girando sobre su plataforma, y cuando las 24 siluetas habían pasado por el pantógrafo, y se había desbastado el material sobrante, el resultado era que se tenía una imagen en volumen (Il. 2), según el modelo vivo original: «Each of 24 photographic silhouettes of the subject could then be projected on to a screen and trace using a pantograph mechanism attached to a cutting tool. This device was used by an artist and to cut a wooden profile for each of 24 radial segments which, when assembled, formed the finished sculpture»⁶ (Il. 3). El resultado era equiparable a un sacado de puntos detallado, en el que el trabajo de encajado de proporciones y la captación de la actitud del retratado quedaban facilitados por la técnica, reduciendo el tiempo de pose al necesario para la toma de fotografías, pudiendo reducirse éste hasta los diez segundos. El trabajo podía concluirse en su primera fase en un solo día. Posteriormente, la escultura obtenida era repasada convenientemente por el escultor, y aquí es donde la máquina dejaba paso al artista de forma que, según los defensores de este procedimiento, la escultura dejaba de ser un producto industrial para convertirse en obra de arte. Posteriormente se pasaba a materiales menos perecederos como el bronce, el mármol y especialmente la porcelana.

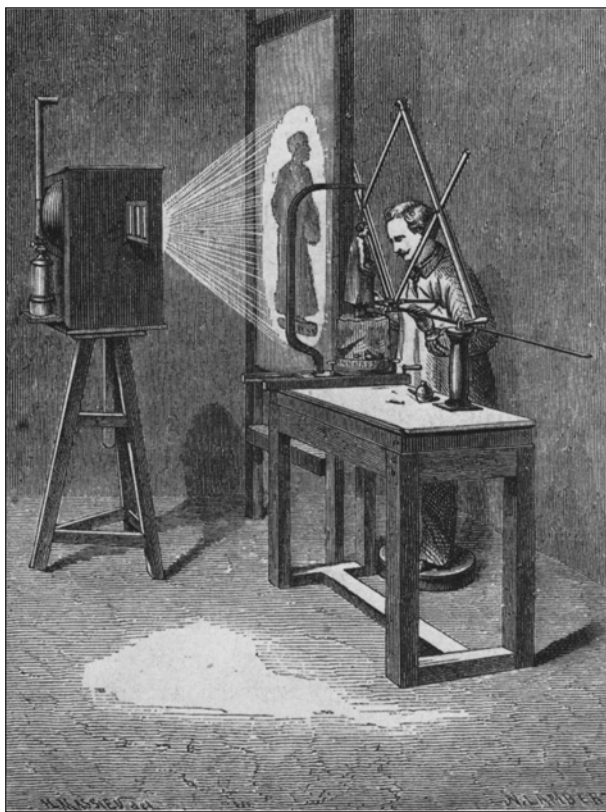
En la publicidad de la época se decía que esta técnica reproducía tan fielmente todo el cuerpo humano, que el sujeto modelado finalmente se podía ver, el mismo, desde todos los



1. Sala de pose, E. Morin (?), 1864, grabado, *Le Monde Illustré*, Décembre 31, 1864, © Bibliothèque Nationale de France.



2. Cabeza femenina realizada por François Willème con las secciones derivadas de las fotografías, c. 1865, madera, © Courtesy of George Eastman House. International Museum of Photography and Film.



3. Sistema de trabajo de François Willème, N. Lambert y H. Massieu, 1864, grabado, Publicado en Theophile Gautier, *Photosculpture*, París, 1864.

puntos de vista, incluso los que uno mismo apenas conoce, desde arriba o desde detrás. El proceso se planteaba para realizar figuras de cuerpo entero y bustos en pequeño formato, incluidos también perfiles.

En estas obras se dejaba en el exterior de la base escrito el término «Photosculpture» o «Photosculpture de France», y en el caso de los biscuits esta inscripción servía para diferenciarlos de aquellos otros hechos con los procedimientos tradicionales, apareciendo en el caso de los perfiles estos términos escritos en el cuello. Las piezas solían llevar un sello/pastilla azul de la manufactura con las iniciales «GJ» que corresponden a Jean-Marie Gille, conocido como *Gille jeune*, productor de porcelana activo en París en la Rue de Paradis de 1837/45 a 1868/9 (Il. 4). Esta manufactura fue especialmente reputada en la porcelana pintada y vidriada a mitad del siglo XIX, y es muy probable que colaborara con Willème produciendo fotoesculturas como obras individualizadas de encargo mientras que, al mismo tiempo, fabricaba en amplias tiradas, y con los medios tradicionales, bustos y cabezas de la familia imperial y del entorno real.

El retrato en pequeño tamaño no era nuevo en el panorama de la escultura, ya que con las técnicas tradicionales se venían produciendo ese tipo de retratos especialmente desde el siglo XVIII, continuándose su producción hasta comienzos del siglo XX. La novedad aportada fue el intento de mecanización con ayuda de la fotografía.

Willème enseguida abrió al público su estudio para comercializar su invento en la avenida de l'Etoile 42, hoy avenida de Wagram, con un atractivo exterior decorado con estatuas, y en el interior una rotonda cubierta por una cúpula como sala de pose (ver



4. Sello/pastilla con las iniciales de Gille Jeune, c. 1865, biscuit, Foto A.R.C.

Il. 1). Las cámaras estaban camufladas detrás de las pequeñas repisas-consola donde se exhibían otras obras producidas por este medio. Una descripción contemporánea de este estudio, lo describía así:

«It was a low building, surmounted by a glass dome. Inside, a silver plumb bob hung from the very center of the skylight. Directly beneath it was a raised circular platform with numbers 1 to 24 printed on it. The walls of the gallery were divided by carved pilasters into twenty-four panels, in the centers of which were handsome statues, supported on carved brackets or consoles. Not a camera was in sight. The sitter was posed on the dais, with his head directly beneath the plumb bob. He was instructed to hold the pose for ten seconds and that was all there was to having one's photosculpture taken. Compared with the hours upon hours of tiresome sitting for the orthodox sculptor, the new invention promised to be a great success.

Unseen by the sitter, twenty-four pictures of him had been taken by twenty-four miniature cameras, cleverly hidden inside the consoles. Each camera had a shutter, and these were synchronized by a system of cords controlled by an operator. The photographs which resulted were only a means to an end, and themselves possessed no artistic quality. As Boyer pointed out, all the paraphernalia and clutter of the studio was recorded - headrests and all. But the set of negatives contained sufficient information to enable Francois Willème to make a statue with a minimum of skill of hand and effort.

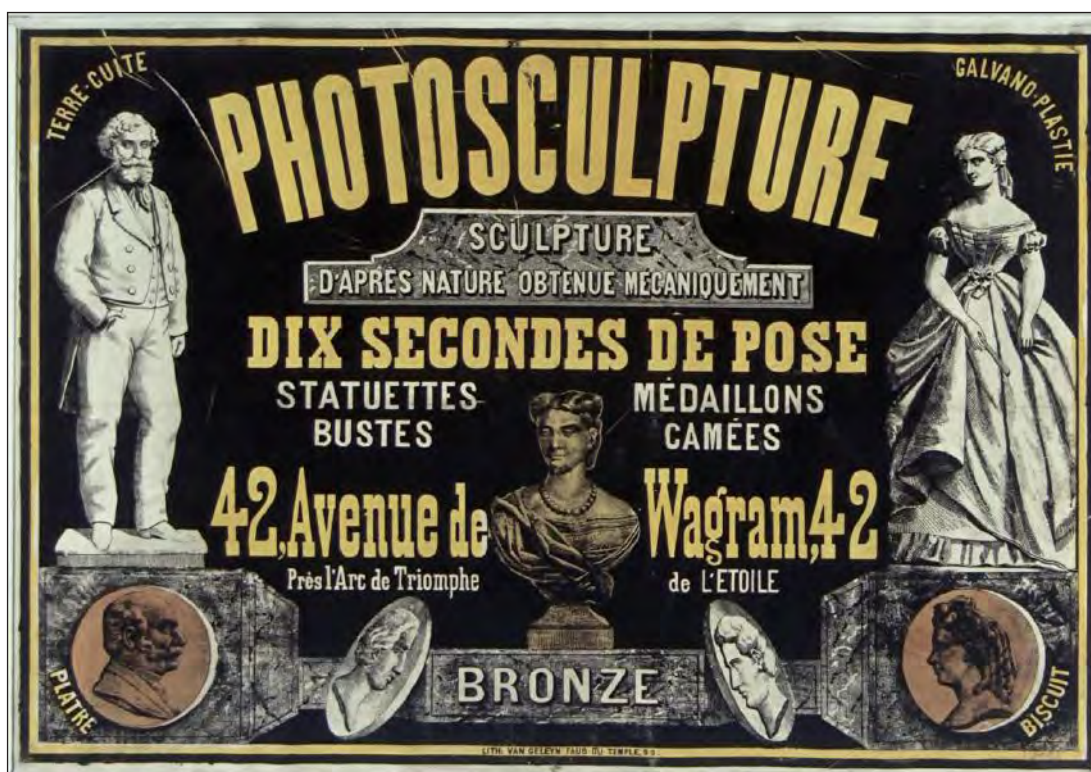
The second operation was to make lantern slides from the negatives. The workroom where the photographs were transformed into three-dimensional sculptures presented as unusual an appearance as the studio. A battery of lantern slide projectors stood in line, their lenses focused upon translucent screens approximately six feet high. Beside each screen was a stout workbench on which there was a revolving platform divided exactly like the posing dais into twenty-four numbered sections. Modeling clay was piled on this platform and roughly shaped by hand into the size and form of the final statue»⁷

Ya desde los primeros momentos la prensa se hizo eco de esta innovación, desde España hasta el otro lado del Océano⁸, aportando detalles técnicos explicativos del proceso. En 1863 se constituyó específicamente la *Société Générale de Photosculpture de France*

(*Sociedad General de Fotoescultura de Francia*) en la misma sede del Boulevard l'Etoile. Entre los accionistas principales se encontraban: Edgar Aimé, los banqueros Emile e Isaac Pereire, Soubeyran y Paul Dalloz⁹.

Su invento se anunciaba con la frase: «Dix secondes de pose» (Il. 5).

Théophile Gautier, en su fascinación por la fotografía y sus posibilidades, fue el gran defensor de la fotoescultura, técnica que conocía porque él mismo había sido retratado con este procedimiento, explicándolo en 1863 en dos publicaciones periódicas, textos que más tarde unió y editó como libro independiente en 1864. En ellos se describía el funcionamiento y reproducía dos imágenes muy gráficas del proceso de transformar en bulto redondo una serie de imágenes planas, que explicaba como un «miracle de le science», e incluía en las dos últimas páginas las diferentes tipologías y sus precios (estatuillas de 40 45 y 55 cm. de alto, medallones de tamaño natural o mitad del natural, bustos de tamaño natural o mitad del natural, y pequeños bustos llamados «buste-Carte»). Indicaba que los moldes quedaban en propiedad de la Sociedad, y que las piezas se podían ejecutar en mármol, bronce, barro cocido y biscuit de porcelana. Además de Gautier, otros autores como Parville, trataron con extensión y profundidad la nueva técnica¹⁰. La presentación ante el público, con gran éxito, tuvo lugar a través de la *Société Générale de Photosculpture*, participando en una exposición de fotografías en el Palacio de la Industria en los Campos Elíseos de París, en donde se pudieron contemplar pequeñas estatuas en diversos materiales. El catálogo menciona solo tres obras, «Willème, François. Boulevard de l'Etoile 42 a París. Statuettes, Spécimens de photosculpture. N° 1093. M. Isaac Perciere; N° 1094. M. de la Rochefoucauld, duc



5. Anuncio «Dix secondes de pose», c. 1863 © Bibliothèque Nationale de France.

de Doudeauville; N° 1095. M. François Willème. Bronze d'après le plâtre obtenu para la photosculpture»¹¹. Sin embargo, Lacan señala expresamente entre las que allí se encontraban, los retratos de personalidades del momento colocados «en voyant au centre de l'exposition actuelle ces statuette de plâtre, de terre cuite, de bronze ... le duc de la Rochefoucauld, Doudeauville, M. Isaac Pereire, M. Vandal, directeur général des postes, M. Théophile Gautier»¹².

En 1864 participó en la Exposición de París dedicada al arte industrial donde se citan hechas por él: «Des statuette obtenues par la photo-sculpture, et qui représentent MM. Le comte d'Osmond [sic], Ferdinand de Lesseps, Emile Pereire, mademoiselle Rose Deschamps, du Gymnase, et mademoiselle la [Adelina] Patti [sic], la cantatrice célèbre du Théâtre-Italien»¹³. En la crítica de esta exposición se profundizaba en lo que significaba un proceso mecánico que ahorra tiempo, pero poco más, y se señalaba que sería una técnica de corto recorrido ya que no era artística sino, solo, mecánica¹⁴.

Drost mencionó que en 1864 Willème expuso veintitrés esculturas en la Exposición Universal de Viena, y que en esta ciudad hizo un retrato de una Archiduquesa de Austria. Sin embargo, Cromer solo se refirió a un viaje a Viena donde «il y prit les négatifs nécessaires au modelage du buste d'une archiduchesse d'Autriche, busto que según él, se conservaba en 1924 en el Museo Técnico de Viena, aunque hoy no está localizado. Debe tratarse claramente de un error arrastrado por la bibliografía, ya que Cromer habla del busto, pero no cita el año, y es que en 1864 no hubo exposición en Viena, lo que justificaría que la obra no se encuentre en esta ciudad. Lo más lógico es pensar que esta pieza fuera expuesta ese año en París, y sea una de las que hoy no están correctamente identificadas¹⁵.

El 9 de Agosto de 1864 patentó este invento en Estados Unidos de Norteamérica¹⁶ y presentó su trabajo en la *Société Générale de Photosculpture de France*, sorprendiendo a la crítica que lo señaló como una destacada aportación¹⁷. Una de las primeras pruebas la había hecho con su propio cuerpo, reproduciendo a *François Willème en pie*, tratándose seguramente de la que expuso en 1863, a partir de la escayola de 37,5 cm. de alto, y que se conserva en el International Museum of Photography and Film de Rochester procedente de la colección Cromer, antiguo colaborador de Willème. Asimismo, Cromer, pidió a otro colaborador, Lanson, que le sacara un molde para dejar también un ejemplar en la Sociedad Francesa de Fotografía, obra que se conserva desde 1926 en el Musée des Arts et Métiers de París¹⁸ (Il. 6).

Willème se asoció desde 1865 con Charles de Marnyhac que se convertiría en el Director de la Sociedad «Willème, De Marnyhac & C^{ie}», sita en la Avenue de Wagram 42 en París¹⁹. Un año antes, un colaborador de Willème, Claudet, de origen francés y uno de los pioneros de la fotografía en Gran Bretaña del que se hablará más adelante, ya había abierto estudio en Londres. A través de su estudio se habían presentado por la *International Photosculpture Company Ltd.* treinta y cinco fotoesculturas en Dublín²⁰. En 1865 y en 1866 se encuentra más bibliografía que se detenía a fondo en este proceso, «An ingenious application of photography has been recently made in Paris»²¹, y noticias del novedoso invento saltaron a otros continentes llegando, incluso, a hablarse de ello en Australia y Nueva Zelanda²².

En París, Napoleón III y la emperatriz Eugenia de Montijo apoyaban la modernidad y las nuevas tecnologías, interesándose siempre por todas las novedades en este campo, especialmente en sus visitas a las exposiciones internacionales y universales. Como con las fotoesculturas se podían hacer retratos en diversos formatos, cuerpo entero, busto, cabeza



6. Autorretrato de François Willème, c. 1863, barro, Société française de Photographie, © Musée des arts et métiers-CNAM, Paris / photo M. Favareille.

y perfil, en la corte imperial encontramos algunas como *el perfil del príncipe imperial* Eugène Louis Napoléon Bonaparte (1856-1879) (Il. 7) biscuit de h. 1863 que se conserva en Compiègne²³ y tipología que, como veremos, se aplicó también a perfiles de otras familias reales.

La notoriedad mundial de este innovador procedimiento vino de la mano de la Exposición Universal de 1867, una muestra que visitaron desde el 1 de abril al 3 de noviembre más de 11 millones de personas²⁴ en donde Willème presentó su invento en un pabellón diseñado al efecto, «sur le quai d'Orsay [...] 2^o un bâtiment composé au milieu d'une partie polygonale, flanquée de doux ailes, de forme rectangulaire, et destiné à la photosculpture» cuyo diseño se conserva en los Archivos Nacionales de Francia²⁵. Algunos críticos valoraron la novedad en lo que representaba su aportación a la evolución de procesos mecánicos como ya habían hecho Gautier, Paul Dalloz o Paul de Saint-Victor, mientras otros encontraron que era la parte negativa del arte industrial y una amenaza a la creatividad del artista como escultor, creando casi «caricaturas», señalándose, que «Ce n'est pas de l'art, et ce n'est plus même de l'art industriel»²⁶, o que... but in those nicer points of detail and execution, which can only be brought out by the practiced hand, it is next to, if not entirely, worthless»²⁷. Pero, en general, se reconoció lo que significaba esta técnica, también denominada «Sculpture par la lumière», y se señaló que debía encontrar su lugar como producción industrial, sin definirse si era un arte o no, pero desde luego un producto interesante y singular, que se recomendaba en las guías de París²⁸.



7. Príncipe Imperial, c. 1863, biscuit, © RMN-Grand Palais (domaine de Compiègne) / Adrien Didierjean.

En esta exposición podemos reconocer obras como por ejemplo los retratos de: «Coquelin, Provost, la reine d'Espagne, E. de Girardin, Madame Allou, Mlles Ficro et Aurèlie, Antoine I^{er}, l'ex-roi d'Araucanie, couvert de son puncho»²⁹. Es fundamental indicar que aparece mencionada la reina de España como una de las personas a las que se había retratado con este sistema. Otros personajes importantes de la historia posaron con esta finalidad, como el *Papa Pío IX* en retrato de perfil firmado en el cuello «Photosculpture», cuya escayola tiene detrás una etiqueta de «PHOTOSCULPTURE DE FRANCE. Galeries, Salles de pose Ateliers 42 Avenue de Wagram»³⁰.

También posaron personajes del entorno del emperador: por un lado *la condesa Colonna Walewska* (Il. 8), nacida Marianna Ricci (1823-1912)³¹, segunda esposa de Alejandro I, hijo de Napoleón I y I Conde Colonna Walewski. Por otro, el aristócrata hermanastro de Napoleón III, el duque *Charles de Morny* (1811-1865) tan cercano a la Emperatriz y fallecido repentinamente en 1865³², así como su esposa, la princesa rusa de excepcional belleza y gustos refinados en la corte del II Imperio *Sofía Troubetzkoy* (1838-1898), Duquesa de Morny tras casarse en 1853 con su primer esposo Charles de Morny, y convertida en Marquesa de Alcañices al casarse más tarde en 1869 con el español José Osorio y Silva, XV Marqués de Alcañices y Duque de Sesto³³. También el denominado hoy *Estatuilla* (Il. 9), que durante mucho tiempo se tituló *posible retrato de la Condesa Greffulbe*, datado h. 1863-1868, de 52 cm. de alto, biscuit, en cuyo borde inferior se lee inciso «Photosculpture de France», obra de gran perfección técnica como todas las demás en los detalles de la indumentaria, tocada con una sencilla corona, y adquirida por el Museo de Artes Decorativas de París



8. Condesa Colonna Walewska, 1863-68, biscuit, © Collection of Countess and Count Charles André Walewski, Switzerland.

en 1956. Sobre esta obra y de acuerdo con la Conservadora responsable del Museo propietario, quien ha propuesto adecuadamente modificar el título, habría que ampliar la investigación a otros personajes de la alta sociedad europea, ya que la atribución heredada hasta hace poco no es plausible, no podría tratarse de la elegante condesa que dominó el panorama de la moda y los salones en París, nacida Riquet de Caraman-Chimay (1860-1952) que entonces tendría menos de diez años, y si se tratara de la anterior condesa, nacida Félicité de la Rochefoucauld (1824-1911), sería muy mayor para cómo aparece retratada, aunque el hecho de que en 1863 Willème, como se ha mencionado, retratara al duc de Rochefoucauld podría tener alguna relación con esta atribución³⁴.

Se encuentran también retratados todos los accionistas de la sociedad de fotoescultura, actores y actrices, y otros menos conocidos como *Claude-Joseph Bonnet* (1786-1867), un empresario de la seda en Jujurieux al noreste de Lyon, cuyo busto fue realizado el 26 de mayo de 1867, y se conserva en el Museo Nicéphore Niepce en Chalon-sur-Saône, especializado en fotografía³⁵. Junto a la fotoescultura del propio *Gautier* de cuerpo entero, de la que se conserva un estuco de 1863 en la Biblioteca Spoelberch de Lovenjoul en Chantilly, hay otras de caballeros no identificados, como el *portador de la Legión de honor*, subastado en 1992³⁶, y otros personajes del momento³⁷.

En otras ocasiones y por lo que conocemos quizá realizadas en los últimos años de esta producción, se hicieron en bronce galvanizado, con la técnica de la galvanoplastia –tratamiento de la superficie con una reacción electroquímica por aplicación de corriente eléctrica que forma una capa metálica– desarrollada desde los años 40, como es el caso de la del emperador de Méjico, *Maximiliano de Habsburgo*, que aparece retratado de cuerpo entero y se conserva, en la fundación Letter Stiftung de Colonia y en la



9. Estatuilla (anteriormente posible retrato de la condesa Greffulhe), 1863-68, biscuit, © Photo Les Arts décoratifs, Paris /photo Jean Tholance.

que, a diferencia de las otras obras, además de figurar inscrito «Photosculpture», se continúa en la inscripción con el nombre «Willème»³⁸. También en bronce encontramos el retrato del fundador en 1860 del *Cercle de l'Union artistique* y un hombre de mundo, escritor, gran amante de la caza y de la música, *Rainulphe Marie Eustache d'Osmond, Comte de Osmond*, (1828-1891) *en traje de caza* firmado sobre la base «F. Will[...]», y estampillado «PHOTOESCUPTURE / WILLEME & C^{IE}» (Il. 10), conservado en Senlis, en el Museo de la Venerie, donado por el Barón Fleury en 1936³⁹. Precisamente de este retrato existe, al menos, una fotoescultura en biscuit que se conserva en Madrid, en el Palacio Real, hasta ahora sin identificar⁴⁰ y que quizá fuera la presentada en la Exposición de 1864 (Il. 11)⁴¹. Drost reflexionó en 1985 sobre el hecho de que la firma de Willème apareciera en algunas obras, proponiendo que posiblemente firmaba las que consideraba con más valor artístico «Willème enfreignait une loi non inscrite selon laquelle un «artiste industriel» ne devait pas signer son œuvre. S'il là fait, c'est un geste significatif pour insister sur la



10. El Conde de Osmond en traje de caza, 1863-68, bronce, © Musée de la Vénèrie, Senlis.



11. El Conde de Osmond en traje de caza, 1863-68, biscuit, © Patrimonio Nacional.

valeur artistique qu'il attribuait à son activité»⁴². De la comparación de las diversas obras localizadas parece, más bien, que quizá como artista no considerase necesario firmar un biscuit, pero pudiera pensar en ello al utilizar el bronce.

Pero no siempre los retratos de cuerpo entero en biscuit de porcelana de la corte imperial eran fotoesculturas, puesto que también se hicieron ejemplares con los procedimientos tradicionales. Como ejemplos de estas figuras, que tendemos a pensar, una vez contrastados con otras obras documentadas, que quizá no lo serían, se podrían citar probablemente la *Statuette de l'Impératrice Eugénie en robe de cour*⁴³ datada hacia 1865 siguiendo el modelo del cuadro de Winterhalter del retrato oficial de 1863, aunque con una importante corona diferente a la que lleva en el cuadro. Sin embargo, *La Dame à la crinoline*⁴⁴ vestida elegantemente con un traje de gala siguiendo la moda fijada por la Emperatriz, sí podría tratarse de un ejemplo de fotoescultura que no lleva ninguna indicación, pero la tipología, la forma de la base, y especialmente el tratamiento de detalles ornamentales como puntillas y joyas, apuntan a que, efectivamente, podría serlo, tal como se propone en Compiègne, donde se conserva.

La exposición Universal de París de 1867 sería la última vez en la que esta técnica tendría un reconocimiento popular, pues en 1868 Willème dejó de hacer fotoesculturas y la *Société Générale de Photosculpture* se disolvió ese año.

La difusión de este procedimiento tuvo lugar, principalmente, en dos países: España, de la mano del propio Willème, y Gran Bretaña de la mano de su colaborador Antoine Claudet, extendiéndose también a Estados Unidos a través de François Chardeau.

En nuestro país se ha investigado de forma muy genérica sobre la técnica, pero era importante conocer los pormenores y ampliar esa revisión con las piezas reales en su mayoría inéditas, ya que los testimonios que se conservan, muy pocos, se encuentran relativamente dispersos, no siempre vinculados a los primeros propietarios, y en ocasiones confundidos entre los biscuit más convencionales.

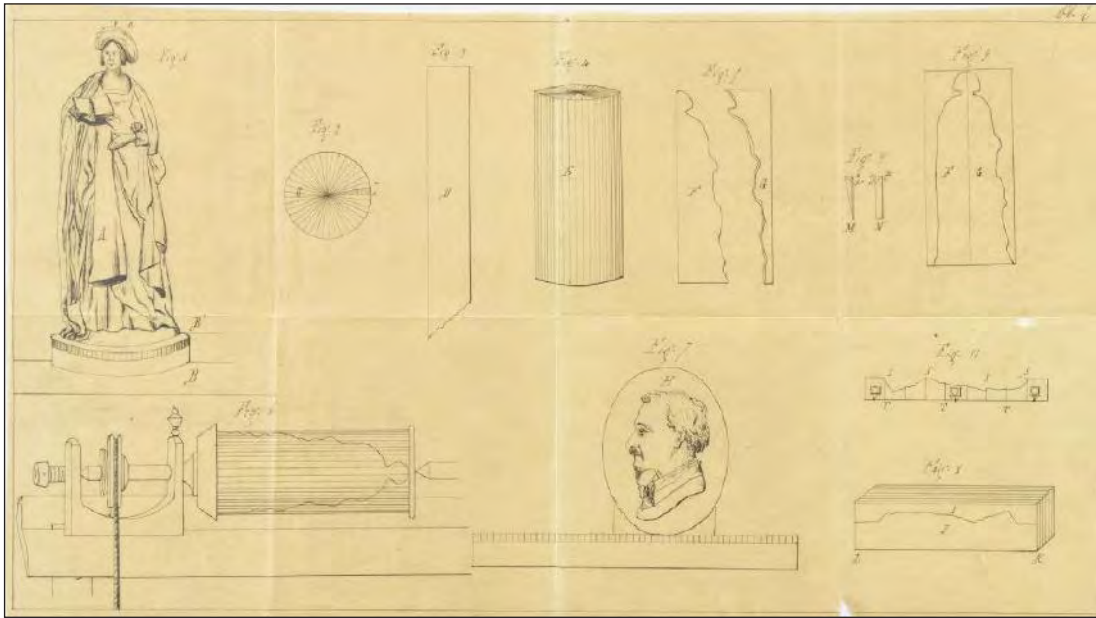
Las casualidades no existen, y el resultado de la desconocida presencia de la fotoescultura en España se debe al contacto de su inventor con una de las personalidades señeras en la historia de la fotografía española, el fotógrafo Juan Laurent y Minier (Garchizy, Nevers, Francia 1816 - Madrid, 1886), uno de los grandes pioneros de la fotografía en España y Portugal, amigo de Willème. Concedor de esta innovadora técnica y además «fotógrafo de S. M. la Reina» desde 1861, sabía del interés de la reina Isabel II por las novedades y las nuevas tecnologías, y quizá también por rivalizar con la corte francesa, convenció a Willème para que viajara a España⁴⁵ y presentara su invento en la Corte, donde tuvo un éxito inmediato.

Tanto es así, que la patente se inscribió en el Registro español en Madrid, el 9 de abril de 1863, documento fundamental localizado por la investigadora Helena Pérez Gallardo por el que solicita «privilegio de invención», y que titulaba «Numero 2659. Expediente de certificado de invención por 5 años de un procedimiento para construir mecánicamente cuantos objetos abraza el arte escultural con el ausilio [sic] de la fotografía combinada con el pantógrafo. Don Francisco Willeino [sic]; residente en Paris», que incluía una «Memoria anexa a la solicitud de privilegio de invención de un sistema llamado foto-escultura cuyo objeto se detalla en ella minuciosamente», con un amplio texto en 21 folios y dibujos similares a la patente francesa (Il. 12)⁴⁶.

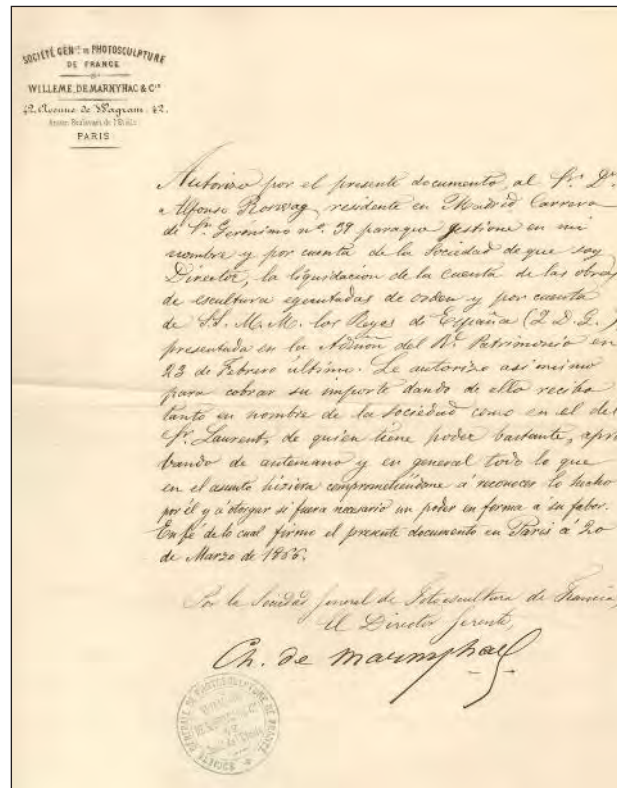
Poco se conoce hasta ahora de su presencia en España, esencialmente solo que realizó fotoesculturas de la familia real y que por su trabajo se le concedió la Orden de Carlos III. La puerta de la Casa Real se le abrió a través de Laurent, miembro de la *Société de Photosculpture de France*. Sabemos también que Ch. Marnyhac, director de la sociedad creada con Willème, estuvo en Madrid parte de 1865 y 1866, y se supone que junto con Laurent fueron quienes realizaron las fotografías de los miembros de la familia real.

Su trabajo en la corte madrileña queda documentado en el expediente del Archivo de Palacio, en donde, entre otros documentos, encontramos la autorización de 20 de marzo de 1866 de Marnyhac delegando en Alfonso Roswag, familiar de Laurent en Madrid, para que gestione en nombre de la *Société Générale de Photo-Sculpture Willème, de Marnyhac & Cie* y en el de Juan Laurent, el cobro de trabajos de escultura (no se especifican cuántas y cuáles) realizados por cuenta y orden de los Reyes (Il. 13). La documentación de Palacio contiene documentos en los que se informa que se han empleado 18 meses de trabajo, y que ambos fotógrafos, Marnyhac y Laurent, manifiestan haber adelantado todos los gastos. Como solía suceder, tuvieron que reiterar varias veces en 1866 que no se les había liquidado la deuda por parte de la Real Casa, y volver a responder y justificar la cantidad facturada de 48.181 escudos, tras el peritaje realizado por los escultores Ponciano Ponzano y José Bellver con conocimiento del Escultor de Cámara José Piquer, informe que cuestionaba como exagerada, la cantidad en que se valoró el trabajo⁴⁷.

Dado que Willème tenía todos los medios necesarios para su producción en París, es lógico pensar que en Madrid solo se tomaron los negativos en un espacio privado del



12. «Solicitud de François Willème de Privilegio de Invención. Procedimiento para construir mecánicamente esculturas con auxilio de la fotografía combinada con el pantógrafo», 1863, dibujo, © Ministerio de Industria, Energía y Turismo. Oficina Española de Patentes y Marcas. Archivo Histórico, Exp. N° 2659. Imagen procedente de la Web de la OEPM.



13. Marignyac delega en Alfonso Roswag el cobro en Palacio de obras de escultura. 20 de marzo de 1866. 1866, manuscrito, © Patrimonio Nacional.

palacio donde se colocarían las 24 cámaras. Una vez tomadas las fotografías, se enviarían a su socio Marnyhac en París para la realización de las esculturas. De hecho, Marnyhac indicaba el 27 de febrero de 1866 que todavía estaría unos días para retratar a otros miembros de la sociedad madrileña, tras haber concluido los encargos reales y que podía «ejecutar las esculturas de cierto número de personas que me han solicitado al efecto». Se ofrecía también, esperando que esto sirviera para que la gestión del pago se agilizase, a hacer incluso los retratos del propio Inspector General de Gastos de la Real Casa, Atanasio de Oñate «de su Señorita hija y demás familia, pues será una satisfacción para mí el poder ofrecer a V.E. un recuerdo duradero de personas queridas, a la par que una muestra, si bien ligera, del profundo agradecimiento que profesa hacia V.E. este su más atento y S.S.»⁴⁸.

Esta es la razón por la que, por un lado, las colecciones reales poseen diversos testimonios tanto en figuras de cuerpo entero como en perfiles en bajorrelieve, de Isabel II y de Francisco de Asís y su entorno más cercano.

La familia real española encargó, por otro lado, varios ejemplares de los perfiles de los monarcas, del príncipe de Asturias y de personajes de su entorno, la mayoría conservados en Patrimonio Nacional, y dos de ellos expuestos desde hace tiempo en el Palacio Real de Aranjuez: *los perfiles del rey consorte Francisco de Asís y de la reina Isabel II*⁴⁹. De este segundo perfil que sirvió luego como modelo para medallas, también posee un ejemplar el Museo Casa de la Moneda, de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (Il. 14), del que por el momento no hay datos de cómo llegó a la Institución, aunque es probable que se relacione, dadas las fechas, con el hecho de que precisamente el 14 de junio de 1864, Isabel II inauguró la Casa de la Moneda, con sede única en Madrid, en el edificio que estuvo situado en la actual plaza de Colón⁵⁰. Tanto unos como otros llevan inciso en el borde del cuello «Photo-Sculpture», al igual que otros dos ejemplares de ambos perfiles de los monarcas, de 8 x 6 cm. el de la *Reina*, y 7 x 5 cm. el del *Rey consorte*, vendidos en 2012 en subasta y adquiridos para la colección Abraham Rubio (Il. 15)⁵¹. Estos perfiles se hicieron en diversos tamaños, incluso en formato de 4 cm. como los que posee el anticuario Caylus en Madrid. Laurent fotografió el resultado final en formato tarjeta de visita o «carte de visite», incluyéndolas en sus álbumes-muestrario para la venta al público tituladas «S.M. *el Rey. Busto de foto-escultura*, y S.M. *La Reina: Busto de Foto-escult^a* (Ils. 16 y 17)⁵². Por la variedad de tamaños con que nos podemos encontrar estos perfiles y su relativa abundancia dentro de los ejemplos que nos han llegado, podemos pensar que la intención al encargarlos fue el regalarlos como recuerdo a personas allegadas, o a aquellas otras a las que se quisiera distinguir, como se venía haciendo, por poner un ejemplo, con las medallas conmemorativas. Del formato y tamaño habitual que serviría de presentación ante los posibles clientes, nos informa la fotografía de Laurent y Cia. conservada en el Archivo Ruiz Vernacci del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Il. 18)⁵³ en el que, enmarcando el alfiz de la puerta, se aprecian sendos perfiles de los monarcas, y sobre el dintel el perfil de la Infanta Isabel. El hecho de que la fotografía tomada, quizá, en el estudio de Laurent y Cia y dominada por una marina realizada por el pintor Rafael Monleón, en 1887, deja en segundo plano las fotoesculturas que, sin embargo, son un testimonio esencial en este contexto.

También en Patrimonio Nacional se conservan, entre otros, los retratos de perfil de dos personas muy vinculadas entre sí, realizados en 1864-1865: por un lado, el de *la Infanta Isabel Francisca de Borbón* (1851-1931), primogénita de Isabel II conocida como «La Chata» conservado en el Palacio de la Granja de San Ildefonso (Il. 19)⁵⁴, y por otro el de *Lolita (M^a Dolores) Balanzat y Bretagne* (1850-1911) (Il. 20), persona de su mayor confianza con quien se crió en el Palacio Real, convirtiéndose en su dama de compañía⁵⁵. Había sido



14. Perfil de la reina Isabel II, 1864-1865, biscuit, © Museo Casa de la Moneda. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.



15. Perfil del rey consorte Francisco de Asís, 1864-1865, biscuit, © Colección A.R.C.



16. Fotografía del perfil de la reina Isabel II, Juan Laurent, 1864-1865, fotografía a la albúmina, © Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.



17. Fotografía del perfil del rey consorte Francisco de Asís, Juan Laurent, 1864-1865, fotografía a la albúmina, © Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia.



18. ¿Estudio del pintor Monleón?, Laurent y Cia, 1887, negativo al colodión, © Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

nombrada Camarista de la Infanta en 1859 para darle amparo, pues había quedado huérfana de padre, y en 1876 fue nombrada marquesa de Nájera por Alfonso XII.

En resumen, podemos decir que se trata de «una serie de perfiles recortados y realizados en porcelana blanca, un remedo de las efigies regias que aparecían en tondos, monedas y medallas, y que también recordaban a los célebres fisonotrazos, perfiles pre-fotográficos que tuvieron cierta aceptación a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. La documentación existente en el Archivo del Palacio Real de Madrid pone de manifiesto que, tanto Isabel II como el rey, el príncipe de Asturias, la infanta Isabel y la marquesa de Nájera, contaron con esas foto-esculturas, que, en el caso de los reyes, incluía la corona de laurel»⁵⁶.

Profundizó en este asunto Fernández Albarés en 2010, analizando el contexto palaciego de esta producción, y señalando que aunque del éxito de este sistema en España no hay todavía muchos datos, la noticia del descubrimiento fue recogida profusamente por los periódicos de la época con descripciones muy detalladas de su forma de operar, como la que se recoge en el periódico *La Época* de 11 de junio de 1863, «Vamos a decir algo sobre la foto-escultura; Mr. F. Villeme [sic] ha resuelto el problema de fotografiar un objeto y servirse de las pruebas para transformarle en estatua de un parecido prodigioso»⁵⁷.

El éxito de estos perfiles, y de figuras de cuerpo entero, fue señalado por la prensa española, que informaba de que en 1865, al hablar de la obra de Laurent, se había hecho una exposición de varias esculturas realizadas con la nueva técnica de sus Altezas Reales en el Palacio Real,



19. Perfil de la infanta Isabel Francisca de Borbón, «la Chata», 1864-1865, biscuit, © Patrimonio Nacional.



20. Perfil de Dolores Balanzat y Bretagne, futura marquesa de Nájera, 1864-1865, biscuit, © Patrimonio Nacional.

«Gacetilla (...) Ya están en el real palacio los modelos en yeso de los bustos de SS. MM. y AA. RR., reproducidos en París por medio de la foto escultura. Es admirable por demás el busto de S. M. la Reina, tamaño natural y en traje de corte y el del príncipe de Asturias. SS. MM. al verlos quedaron complacidos y dieron la enhorabuena por la buena ejecución a M. Laurent y al artista francés que se hallaban presentes»⁵⁸.

Probablemente esta noticia se refiera a los modelos para las fotoesculturas consistentes en tres bustos a tamaño natural del *príncipe de Asturias niño, futuro Alfonso XII* (Il. 21) conservado en el Museo del Palacio de Aranjuez, y *del rey y de la reina*, ambos de medio cuerpo vestidos de gala, que hoy se conservan en el Palacio de Riofrío (Ils. 22 y 23), todos fundidos en metal con la técnica de la galvanoplastia, técnica mencionada anteriormente para otra escultura. Los tres están realizados, en este caso, en los talleres Christofle de París, y llevan en la base la inscripción: «PHOTOSCULPTURE DE FRANCE / AVENUE DE WAGRAM 42 PARIS / GALVANOPLASTIE RONDE-BOSSE / CHRISTOFLE & C^{IE}»⁵⁹. Dentro de la producción de Willème se trata de unas esculturas muy singulares, nada frecuentes en las obras conocidas hasta ahora, al tratarse de figuras de tamaño natural, llamando la atención el hecho de que la Reina se dejara retratar de esa forma que reflejaba con tanta verosimilitud la realidad, si pensamos que Isabel II siempre daba preferencia a artistas que la idealizaban, pudiéndose comprobar la fidelidad a la fotografía (Il. 24) tanto en el rostro como hasta en el más mínimo detalle de la indumentaria. También es destacable que no exista ninguna noticia, tal como amablemente nos han confirmado en el



21. Busto del príncipe de Asturias niño, futuro Alfonso XII, 1865, galvanoplastia, © Patrimonio Nacional.



22. Busto del rey consorte Francisco de Asís, 1865, galvanoplastia, © Patrimonio Nacional.



23. Busto de la reina Isabel II, 1865, galvanoplastia, © Patrimonio Nacional.



24. Isabel II, ¿Juan Laurent?, 1865, fotografía a la albúmina, © Colección particular.

Museo y Archivo Christofle, relativa a la colaboración de Willème con Christofle en ningún sentido⁶⁰. Es evidente que el modelo de estos bustos procede de la sesión fotográfica reproducida en las ilustraciones 24 y 25, en donde se ve con claridad la figura del rey y al fondo la de la reina, pero con suficiente información para reconocer que la indumentaria que llevan y la de los bustos es la misma. Desde luego es un magnífico ejemplo de lo que se anunciaba cuando se empezó a difundir la galvanoplastia en el sentido de que

«Le sculpteur qui confierait à la galvanoplastie le soin de reproduire directement son modèle de plâtre, ne verrait jamais sa pensée dénaturée tous les détails les plus fins du modèle seraient rendus avec une rigoureuse exactitude [...] Non-seulement la galvanoplastie coûte moins cher que le bronze, mais elle donne la garantie d'une reproduction éminemment fidèle [...] Aujourd'hui, la reproduction des œuvres les plus importantes de la sculpture s'effectue à coup sûr des statues, des animaux, des bas-reliefs immenses et très-accidentés, sont reproduits avec perfection, par des ouvriers même assez peu expérimentés»⁶¹.

El Museo *George Eastman House* cuya excepcional colección se comentará más adelante, conserva uno de los testimonios fundamentales de la aplicación de esta técnica a la representación de la familia real española de cuerpo entero. Se trata de la fotografía que el Museo Eastman atribuye a Willème, *El rey consorte Francisco de Asís posando para una fotoescultura de h.1865*⁶², en donde vemos al rey posando en el estudio circular, vestido de gala (Il. 25), y lo más curioso es que no solo se ve al monarca en el primer paso del proceso, sino que al fondo del estudio se ve a la reina Isabel II, descansando, vestida de gala, lo que indica que probablemente, al ser la persona más importante, ya había posado para el fotógrafo, aunque por el hecho de estar sentada Cromer, autor del primer texto en que este proyecto se menciona, haya pensado que «esperaba su turno»⁶³. Aunque no se da ninguna indicación, es muy probable que esta foto se tomara en Madrid, pues al fondo se ven lo que parecen ser los muros de un edificio importante, pudiendo además añadirse que, como dice Cromer en su artículo de 1924, se debieron de tomar al aire libre. Es razonable pensar que esto sucediera así, por la necesidad que había en aquellos años de tener el máximo de luz posible, dada la poca sensibilidad de los materiales fotográficos empleados, y es razonable pensar que ésta y el resto de las fotografías fueran todas tomadas por Juan Laurent (Il. 26).

Esta fotografía tiene que ver, directamente, con un retrato colectivo de la familia real española hecho por Willème, proyecto y fotografía que Cromer citó en 1924, sin especificar ni incluir referencias detalladas:

«Le portrait collectif de la famille d'Espagne est l'ouvrage le plus important que Willème ait entrepris. «Rien de riche dit encore Paul Saint-Victor, comme ces statuettes en bronze doré groupées sur l'estrade d'un trône en onyx, flanqué des lions d'or qui gardaient, au temps des Maures, celui des califes. Nous pouvons vous montrer un document qui évoque cette œuvre capitale: ce sont les épreuves II et 12 des 24 clichés pris du roi d'Espagne; sur l'épreuve II, au second plan, la reine, dans sa robe d'apparat, diadème en tête, attend son tour. Willème exécuta tous ces clichés à la Cour d'Espagne, et fut, en cette occurrence, l'hôte de la famille royale; il opéra en plein air, à l'aide de poses successives. L'artiste fut décoré peu après de l'ordre de Charles III»⁶⁴.



25. El rey consorte Francisco de Asís posando para una fotoescultura, ¿Jean Laurent?, 1864-1865, fotografía a la albúmina, © Courtesy of George Eastman House. International Museum of Photography and Film.



26. El rey consorte Francisco de Asís, Juan Laurent, 1864-1865, fotografía a la albúmina, © Col. Particular. Ciudad Real.

de la que sorprendentemente, no existen más noticias en ninguna bibliografía sobre las colecciones reales.

Este grupo, titulado *Familia de Isabel II*, 80 x 182 x 95 cm., representada en el estrado del salón del trono del Palacio Real de Madrid, con sus cuatro leones dorados, retrata de cuerpo entero junto a los monarcas, a las infantas Isabel (nacida en 1851, *La Chata*), Paz (n. 1862), Eulalia (n. 1864) y al Príncipe de Asturias (n. 1857). Afortunadamente el grupo se conserva en las colecciones de Patrimonio Nacional⁶⁵ (Il. 27), y se ajusta, básicamente, a la descripción de Cromer. Hasta ahora no había sido identificado en relación con la fotoescultura, y se vinculaba a la colección de plata, tal como aparece en el catálogo de la platería del Palacio Real de 1989⁶⁶, donde si bien no aparece reproducido en fotografía, si lo fue en la prensa de la época, como en el periódico *ABC* del 30 de mayo de 1989, p. 20. El grupo, seguramente una galvanoplastia de plata, se encuentra en aposentos privados de los Reales Alcázares de Sevilla. Es evidente que Laurent fotografió uno a uno en torno a 1865 a todos los miembros de la familia real, con la indumentaria elegida para la ocasión⁶⁷. Así lo vemos en la ilustración 24, y también en la foto de *la Chata*, como la que se conserva en el palacio de Viana en Córdoba (Il. 28) de cuerpo entero con el mismo vestido que lleva en su figura del grupo. La hipótesis de que Laurent tomó todas estas fotos nos hace pensar que la foto atribuida a Willème, (Il. 24,) pudo ser tomada también, muy posiblemente, por Laurent, si tenemos en cuenta que es poco probable que posaran para otros fotógrafos con la misma indumentaria y en el caso de *la Chata* incluso en la misma posición.

En relación posiblemente con este proyecto, se conserva en Patrimonio Nacional otro retrato de *Francisco de Asís de cuerpo entero*, en este caso con manto de Orden militar hasta los pies (Il. 29)⁶⁸, y también de cuerpo entero, que se ha podido contemplar en el palacio de Aranjuez donde nació, la de *Francisco de Paula Antonio de Borbón y Borbón-Parma* (1794-1865) (Ils. 30 y 31). Infante de España y el menor de los hijos del rey Carlos IV y María Luisa de Parma, quien aparece con uniforme de gala llevando el collar del Toisón de Oro, con el que había sido investido y en cuya base circular se lee «Photosculpture de France»⁶⁹. Además en el Palacio Real también se conservan otras figuras de cuerpo entero no expuestas al público, que estudia el Conservador de esta colección.

Es lógico pensar que la Reina encargara fotoesculturas, y las regalara. De hecho entre los ejemplares inéditos en España, se conservan en la Colección de los descendientes de Montpensier dos biscuits en excelente estado de conservación, que retratan de manera precisa y con todo detalle a *M^a del Pilar de Borbón y Borbón* (1861-1879) (Il. 32) y a *Paz de Borbón y Borbón* (1862-1946) (Il. 33), dos de las hijas de Isabel II, que llevan en la base circular en la que se apoyan la inscripción «Photosculpture» y en la parte interna la pastilla azul de biscuit con las iniciales «GJ» –vid. Il. 3–, y que portan elaborados vestidos de gran detallismo, a la moda de la época como se pueden observar en fotografías de ambas hermanas tomadas en otro momento posiblemente por Pedro Martínez de Hebert (1819-1891) (Il. 34). Estas obras fueron regaladas muy probablemente por la Reina a su hermana Luisa Fernanda para que tuviera un especial recuerdo de sus sobrinas⁷⁰. Es evidente que ambos biscuits proceden del proyecto para el grupo de la familia real, con una pose casi idéntica en el caso de Paz y una actitud algo diferente en el caso de Pilar, y vestidas de igual manera. La técnica permitía, en un espacio muy corto de tiempo, obtener las tomas necesarias para la realización de una escultura, lo que era realmente útil en el caso de los retratos infantiles, una oportunidad extraordinaria de captar sin cansar a los niños –como hubiera sucedido si hubieran tenido que posar durante horas para un escultor–, su expresividad y los detalles de su cuidada indumentaria elegida para la ocasión. La existencia



27. Familia de Isabel II, 1865, ¿galvanoplastia? © Patrimonio Nacional.



28. Isabel Francisca de Borbón, «la Chata», Juan Laurent, h. 1865, fotografía a la albúmina, © Palacio de Viana. Fundación CajaSur, Córdoba.



29. El rey consorte Francisco de Asís, 1865, biscuit, © Patrimonio Nacional.

de ambos biscuits es doblemente importante, porque muestra que el procedimiento produjo con idéntica calidad los modelos en diferentes materiales, y testimonia una vez más que la familia real hizo un amplísimo encargo de esta tipología.

En otras colecciones particulares se encuentran ejemplares inéditos, como la figura femenina de pie con traje de gala, conservada en un palacio gaditano, que retrata a *María Manuela Moreno de Mora* (lám. 35), hija de José Moreno de Mora y Micaela Aramburu. Se trata de una figura de cuerpo entero con un amplio vestido, siguiendo el modelo de los realizados para la realeza, y que lleva la inscripción de «PHOTOSCULPTURE DE FRANCE», lo que confirma que, al estar colocada sobre una base cuadrada sin la forma curva más habitual, se diseñaron también sobre este tipo de base⁷¹. Hay que recordar que la familia Mora tenía gran cercanía a la familia real, pues fue la propia Isabel II junto con su esposo quienes inauguraron su palacio gaditano en 1862, familia que fue una gran benefactora de la ciudad de Cádiz y del Puerto de Santa María, que viajaba habitualmente a París, donde también poseían un inmueble en el que recibieron a la familia real española así como al emperador Napoleón III y a su esposa Eugenia de Montijo. Por otro lado, es muy interesante cotejar la relación de su suegro John Peter Gassiot, socio de su padre, un hombre de negocios inglés muy interesado por la ciencia, que trabajó en colaboración con Sir William Robert Grove en el desarrollo de la fotografía y en particular el calotipo, lo que podría explicar que se interesara por esta técnica, y podría pensarse que este retrato, o



30. Francisco de Paula Antonio de Borbón, 1865, biscuit, © Patrimonio Nacional.



31. Francisco de Paula Antonio de Borbón, A. Alonso Martínez y Hermano, c. 1865, fotografía a la albúmina, © Col. Particular. Ciudad Real.



32. M^adel Pilar de Borbón y Borbón, c. 1865, biscuit, © Colección descendientes de Monpensier.



33. Paz de Borbón y Borbón, c. 1865, biscuit, © Colección descendientes de Monpensier.

se realizó en París durante una de sus estancias, o pudo haberse realizado en Gran Bretaña donde vivió y falleció la retratada.

Nos han llegado también fotoesculturas de otros personajes vinculados a la aristocracia. La familia Parladé⁷² posee una colección en donde encontramos dos tipologías: la primera, de figura completa, retrato de cuerpo entero, de pie, de la que conservan tres ejemplares –dos en biscuit (solo uno firmado) y uno en terracota (sin firmar)⁷³–, y la segunda de busto, de la que conservan tres ejemplares en biscuit de 37 cm. de alto, con la inscripción localizada en el frente de la base o en un lateral. Un cuarto ejemplar en terracota⁷⁴ se encuentra en las colecciones del Museo Cerralbo⁷⁵, institución que lo considera datado hacia 1863-1868. De éste se sacaron dos réplicas en escayola en 1957 por lo que hoy tiene una pátina moderna dada, seguramente, después de hacer el molde⁷⁶.

Ambas figuras están claramente identificadas con documentación familiar, fotográfica y pictórica: se trata de una antepasada de la familia, *Matilde de Aguilera y Gamboa* (1846-1874).

Una de ellas (Ils. 36 y 37) lleva la firma «Photosculpture» en el lateral derecho (Il. 38), mientras que en los ejemplares que conocemos de la figura en busto (Il. 39) todas están firmadas, aunque en diferentes lados de la base (Il. 40). También hay que destacar que la caligrafía de estas firmas son diferentes, encontrándonos incluso con algunas que parecen hechas de forma incisa, manualmente, con un punzón.



34. M^a del Pilar y Paz de Borbón y Borbón, ¿Pedro Martínez de Hebert?, c. 1865, fotografía a la albúmina, © Colección descendientes de Monpensier.



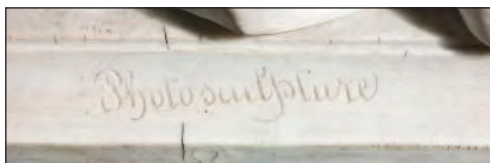
35. María Manuela Moreno de Mora, 1864-1868, biscuit, © Colección particular, Cádiz.



36. Matilde de Aguilera y Gamboa, c. 1865, Biscuit, © Colección particular. Foto José Luis Municio.



37. Matilde de Aguilera y Gamboa, c. 1865, Biscuit, © Colección particular. Foto José Luis Municio.



38. Matilde de Aguilera y Gamboa. Detalle de la firma, c. 1865, Bscuit, © Colección particular. Foto José Luis Municio.



39. Matilde de Aguilera y Gamboa, 1864-1868, terracota, © Museo Cerralbo. Foto Ángel Martínez Levas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



40. Matilde de Aguilera y Gamboa. Dos ejemplares, c. 1865, Bscuit, © Colección particular. Foto Mario Fernández Albarés.

La fotografía en formato «carte de visite» hecha en la *Société de Photosculpture et de Photographie* de París que conserva el Museo Cerralbo, correspondería, quizá, no a Matilde sino a su hermana mayor María Luisa»⁷⁷. En cualquier caso, resulta un testimonio importante (Ils. 41 y 42), que informa sobre la relación de la familia Aguilera con esta Sociedad.

No sabemos el motivo del encargo de ambos retratos, quizá los Aguilera pudieron haber conocido esta técnica en el entorno real en Madrid, o quizá pudieran haber realizado un viaje familiar a París a la Exposición Universal, en la que podrían haber descubierto este procedimiento.

Se conservan asimismo varios ejemplos de otros personajes, de los que hoy no conocemos el nombre, como el que se encuentra en una colección privada de Ciudad Real, *un busto masculino* (Il. 43) muy cuidado de hacia 1865, con la inscripción en el lateral de la base «Photosculpture», y uno inédito *retrato masculino de cuerpo entero*, en este caso en bronce, en colección particular madrileña, obra que representa a un varón adulto, con barba, y vestido elegantemente con levita, que sujeta la botonadura con la mano derecha y apoya la izquierda en un bastón, (Il. 44) y que recuerda mucho la actitud del retrato en fotoescultura de Gautier⁷⁸.

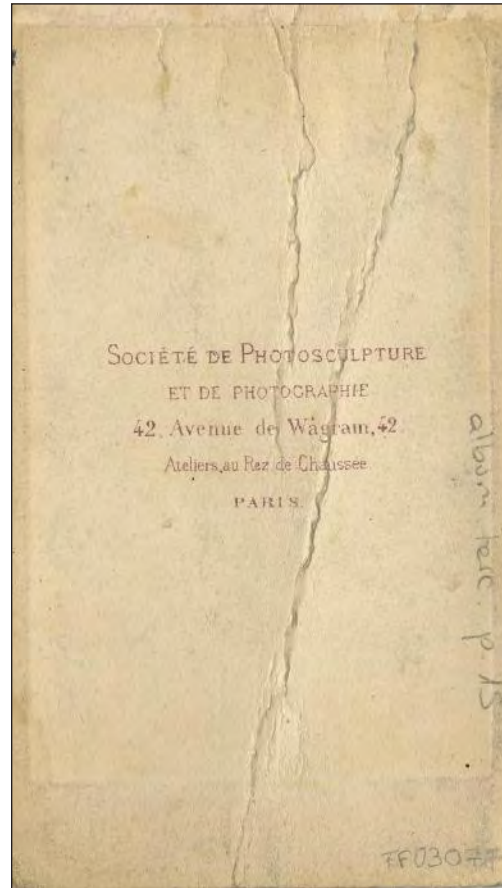
La frontera que delimita esta técnica con otro tipo de biscuits de gran perfección quedó, en algún caso, muy difusa. La publicación más completa sobre biscuits editada en 2012 por Régine de Plinval de Guillebon, considera como fotoesculturas aquellas en las que aparece incisa la palabra *Photosculpture*, pudiendo llevar o no la pastilla de biscuit azul de la manufactura Gille jeune (1798-1868). Asimismo, considera como originales algunos biscuits que solo llevan la pastilla azul, como es el caso de los retratos de Napoleón III y su familia, en formato muy pequeño: «C'est d'ailleurs à cette exposition que le porcelainier Gille jeune déclara exposer des *reproductions de photosculpture*. Gille fut-il le seul à reproduire des biscuits selon ce procédé? Nous connaissons des biscuits portant la marque de Gille et celle de la Photosculpture de France, ainsi que d'autres signés seulement de la Photosculpture de France»⁷⁹.

Una vez cotejada toda la bibliografía sobre Willème y su técnica, recogidas las tipologías, revisados los personajes que se mencionan y estudiadas todas las nuevas obras que hemos encontrado, efectivamente existen ejemplares con la inscripción, y otros que habiendo comprobado que son fotoesculturas, no llevan ninguna indicación de ello.

Recordemos que Gille jeune, a quien ya se ha mencionado anteriormente por su acuerdo de colaboración con Willème, había expuesto en varias exposiciones y había sido también galardonado con la Legión de Honor en la Exposición Universal de Londres en 1855. Participó en la Exposición Universal de París de 1867, con bustos en biscuit de la familia imperial, en pequeño formato denominados «bustecarte», para hacer amplias tiradas, y otros incluso más pequeños, cabezas de 4,7 cm. de alto, que llevan la inscripción «Exposition 1867», conservadas en Compiègne y en la colección Gérard Levy que reúne otras obras de esta producción⁸⁰. Es probable que estos ejemplos, que coinciden en el tiempo con los realizados con esta nueva técnica, sean biscuits hechos según los métodos tradicionales, como sucede también con los torsos de mediano formato de *Napoleón III* y de *Eugenia de Montijo* conservados en el Museo Nacional del Romanticismo de Madrid, que llevan el sello «GJ», y en este caso inciso en ambos lados de la base «A. BARRE y F. GILLE J^NFat»⁸¹, siguiendo seguramente el diseño del escultor Jean Auguste Barre (1811-1896), artista del entorno imperial que retrató de cuerpo entero en mármol a la Emperatriz.



41. María Luisa de Aguilera y Gamboa (anverso), Société de Photosculpture et de Photographie de París, 1864-1868, fotografía a la albúmina, © Museo Cerralbo. Foto Ángel Martínez Levas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



42. María Luisa de Aguilera y Gamboa (reverso), Société de Photosculpture et de Photographie de París, 1864-1868, fotografía a la albúmina, © Museo Cerralbo. Foto Ángel Martínez Levas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

La manufactura Gille jeune se asoció con sus colaboradores Théodore Vion et Martial Baur, Vion & Baur, y al fallecer jeune en 1868 Vion & Baur pasaron a ser los propietarios de la manufactura, siguiendo con el mismo sello de biscuit azul pero con las iniciales «VB».

La difusión de la fotoescultura en Gran Bretaña, se debió a la presencia en Londres de Antoine (François Jean) Claudet (1797-1867)⁸², un francés asentado desde muy joven en Londres, acreditado fotógrafo cuya labor fue reconocida por la reina inglesa y también por Napoleón III. Miembro de la Royal Society desde 1853, Claudet importó esta novedad a la capital británica, como ya había hecho antes con el daguerrotipo, y se convirtió en el director artístico en Gran Bretaña de la empresa de Willème *Société Générale de Photosculpture de France* con estudio en Regent Street, e invitó al presidente de la Sociedad Geográfica Sir Charles Lyell a realizarle un retrato, para el que posó el 16 de agosto de 1864, mostrándole así el sistema. La realización, de forma parecida a lo que había sucedido en Madrid, se llevó a cabo en París: «Claudet later accepted commissions that, however, he did not execute himself; he sent them to Willème's Paris studio»⁸³. Intentó perfeccionar la técnica, y consiguió no necesitar en su propuesta el uso del pantógrafo: «Claudet n'aura pas seulement fait connaître et apprécier la photosculpture en Angleterre ... C'est ainsi



43. Retrato masculino, c. 1865, biscuit, © Col. Particular. Ciudad Real.



44. Retrato masculino de cuerpo entero, 1864-1868, bronce, © Col. Particular.

que pendant qu'il était attaché à la Compagnie de photosculpture à Londres, et après de nombreuses recherches, M. Claudet réussit à produire de la photosculpture sans faire usage du pantographe»⁸⁴. Claudet se independizaría y finalmente desarrollaría una técnica denominada «plastimonographe». Durante estos intensos años presentó este avance técnico en varios foros, del que tenemos noticia a través de la prensa, y también participó en la Exposición Universal de París de 1867⁸⁵, compaginando su trabajo de fotógrafo. Recibió la legión de Honor en 1865.

Willème pensó también en el mercado americano, y tras fundarse en 1866 en Nueva York la *Société de photosculpture* por Hustson et Kurtz en la avenida Broadway 895-897, envió allí en 1867 a uno de sus operarios, François Chardeau, que trabajó en las piezas producidas en el ámbito norteamericano, retratos como los del presidente de USA Grant⁸⁶, o el retrato del Almirante David G. Farragut (1801-1870), del que conocemos una fotografía posando (Il. 45). Farragut era hijo de un español nacido en Menorca, Jorge Farragut Mesquida, aventurero y capitán mercante que emigró a USA, y cuyo hijo fue un personaje destacado por ser el primer oficial naval estadounidense que ostentó los rangos de Contralmirante, Vicealmirante y Almirante, graduación esta última promovida por el Congreso el 25 de julio de 1866, por sus muchos logros durante la Guerra Civil⁸⁷. De hecho los anuncios en la prensa americana señalaban la disponibilidad de versiones de la fotoescultura del presidente o del Almirante expuestas en otras ciudades⁸⁸, y parece que hubo en estos años decenas de peticiones. Hay también noticias de que un emprendedor intentó, pero sin éxito, desarrollarlo como negocio en 1868.

También tenemos noticia en Estados Unidos de la fotoescultura que Sobiescek publicó en 1980⁸⁹, una elegante figura femenina sin identificar, representada de cuerpo entero con traje largo de gala con volantes, llevando un abanico en la mano derecha, sobre base cuadrada con esquinas rectas, que se citaba como escayola datada entre 1864-67, y que se localizaba entonces en el Margaret Woodbury Strong Museum de Rochester, USA. En 2014 se puede indicar que la obra no se localiza en esta Institución, que hoy se conoce como National Museum of Play. El doctor Christopher Bensch vicepresidente de las colecciones de esta institución centrada en el mundo del juguete, amablemente nos informó que se trataba de una obra en porcelana, que representaba a *Anna Louise Benedict Lakewood*, esposa del conocido financiero LeGrand Lockwood, cuya fabulosa mansión es hoy un museo. El retrato llevaba la inscripción «photosculpture», estaba firmada por G. A. Lanzirrotti, datada en 1867, mide 40 x 30.8 x 36.8 cm., y este ejemplar que se encontraba en el citado Museo, nº 75.1259, fue descatalogado y dado de baja en sus inventarios en abril de 2014. Nos facilitó, asimismo, la indicación de que, al parecer, se cree que se hizo para conmemorar las bodas de plata de los Señores Lockwood en Norwalk, Connecticut, y que podrían existir otros ejemplares por ejemplo en la propia colección artística de la familia de la representada, The Lockwood Mathews Mansion Museum en Norwalk, pues pudo ser el regalo entregado a los amigos más cercanos con ocasión de esta celebración. No queda claro cuál es el papel de este artista, y quizá se trata de la aplicación de esta técnica en los Estados Unidos de Norteamérica, pero ya fuera de su contexto conceptual riguroso, pues la retratada, que había tenido siete hijos, tendría entonces cuarenta y cuatro años⁹⁰.

El costo que este proceso conllevaba, junto con las dificultades económicas llevaron a Willème a la bancarrota. La crisis política y económica de finales de la década de los 60 tanto en España como en Francia, y quizá alguna deuda de encargos importantes, no dieron opción a continuar con esta tecnología, de forma que pronto cayó en el olvido. Es muy probable que con los medios disponibles, y a pesar del apoyo de la fotografía, la



45. Almirante David G. Farragut, 1867, fotografía a la albúmina, © Courtesy of George Eastman House. International Museum of Photography and Film.

necesidad de la intervención del escultor y sus colaboradores en cada obra fuese intensiva para perfilarla, añadirle las piezas complementarias —cuentas del collar, flores en alto relieve ...— y finalizar el trabajo, por lo que el precio subiera mucho. Willème tras cerrar su estudio, se trasladó a Sedán, su ciudad natal donde se convirtió en profesor de diseño y, asociado al fotógrafo Jacquard, continuó trabajando en fotografía al tiempo que siguió modelando esculturas a la manera más tradicional, sobre todo en escayola policromada, varias de las cuales relacionadas con el mundo del teatro, se conservan en el Museo Carnavalet de París. Finalmente, se retiró a Roubaix donde fallecería en 1905⁹¹: «On vient d'enterrer à Roubaix, M. François Willème qui jouit, il y a quarante ans, d'une très réelle célébrité. Il fu l'inventeur de la photo-sculpture ...et Willème est mort très oublié, sans fortune: il n'a pas évité le sort de la plupart des créateurs»⁹².

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se quiso retomar esta técnica en varias ocasiones⁹³, incluso en España donde, tal como nos señaló Helena Pérez Gallardo, Ricardo Aramburu Murcia inscribió otra patente el 30 de julio de 1892, con el número 13604, «UN PROCEDIMIENTO TITULADO «FOTO-ESULTURA», pero desafortunadamente no se conserva la memoria descriptiva para poder cotejar los paralelismos con la de Willème. Hubo algunos estudios específicos, y se rescató de nuevo, aunque sin consecuencias, en 1904⁹⁴, y en 1906 por Pierre Arthur Camille Cardin que patentó otra máquina. Otros artistas, de nuevo, lo plantearon en 1922, casi como un descubrimiento propio⁹⁵. Willème, fue de nuevo recordado por L. P. Clerc en 1923, y fundamentalmente fue puesto en valor en un importante artículo publicado por Gabriel Cromer en 1924⁹⁶, en el que estudiaba, a partir de documentación propia, la producción de Willème. Aún todavía otros artistas presentaron invenciones relacionadas con esta técnica⁹⁷.

El recuerdo de la fotoescultura se perdió, quedando solo algunos ejemplares fundamentalmente en biscuit, que no estaban adecuadamente valorados por no conocer lo que testimoniaban. El conocimiento de este proceso empezó a ponerse en valor en 1958 a través del artículo de Newhall dado a conocer por la institución que probablemente más ha hecho por reunir testimonios sobre ella, *The George Eastman House, International Museum of photography and film* en la ciudad neoyorquina de Rochester, elaborado a partir del conocimiento e identificación de las fotos del trabajo previo para la ejecución de retratos de importantes personajes, que la Eastman Kodak Company adquirió en 1939, tras fallecer Gabriel Cromer, y que sigue denominándose «colección Gabriel Cromer»⁹⁸. Este archivo reúne una excepcional colección de material fotográfico del siglo XIX que su propietario deseó fuera la base de un Museo Nacional francés de la fotografía, pero no se pudo llevar a cabo por el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Tal como relató Newhall, el Museo Eastman también adquirió a H. H. Claudet, nieto de Antoine François Jean Claudet, el conjunto de fotografías sobre el procedimiento de realización.

El eco del nuevo invento llegó también a Iberoamérica, donde ya se tienen noticias en publicaciones de 1874⁹⁹, pero aquí también fue pronto olvidado. Hasta hoy en día, las mayores colecciones se encontraban en el extranjero, como se ha ido viendo en el texto. Sin embargo, hoy por fortuna podemos comprobar el papel protagonista que tuvo España en la producción de estas piezas.

El uso del término se ha aplicado, sobre todo, en la segunda mitad del siglo XX, en procesos que no tienen que ver con este invento, lo que a veces puede inducir a confusión. La investigación ha avanzado en los siguientes años, de forma que se ha venido a reconocer el descubrimiento pionero del siglo XIX:

«It may therefore seem surprising to discover techniques developed by nineteenth and early-twentieth century practitioners in the fine and applied arts which are in some ways analogous to new technologies such as 3D scanning and rapid prototyping employed today»¹⁰⁰

encontrándose hoy ya una información más accesible¹⁰¹ y estudios de paralelismo en la manera de utilizar la fotografía tomada desde diferentes puntos de vista para componer una escultura, o con otros objetivos. Este es el caso del pintor y escultor Degas, que utilizó la fotografía tomada desde muchos puntos de vista con una finalidad documental para diseñar algunas de sus esculturas¹⁰². También tenemos revisiones bibliográficas recientes¹⁰³ y aplicaciones que en siglo XXI¹⁰⁴ reproducen la manera de hacer del siglo XIX, hasta el punto de que en el Winchester School of Art de Estados Unidos los alumnos han recreado en 2012 el estudio de Willème, para utilizar el mismo sistema y crear una fotoescultura, tal como se hizo en el siglo XIX¹⁰⁵.

El sueño de Willème de una reproducción fotográfica tridimensional, olvidado durante 150 años y que hoy recupera su posición en la historia de la creación discutidamente artística¹⁰⁶, se ha convertido en una realidad mecanizada en el siglo XXI con la impresión en 3D, con muchas diferencias obviamente, puesto que el sueño de reproducir a una persona, hoy se aplica también a cualquier objeto de la industria, tejidos, órganos del cuerpo humano e incluso edificios.

No es nuestra intención describir los actuales procesos de impresión en 3D aplicados a la escultura, sino tan solo recordar que Willème soñó, tal como señaló al solicitar el certificado de invención, que: «mi invento consiste en un sistema de construir mecánicamente todos los objetos que abraza el arte de la escultura; y por servirme para ello de los procedimientos de la fotografía combinados con el pantógrafo, les llamo fotoesculturas ... Yo puedo por medio de la fotoescultura obtener mecánica y rápidamente, la reproducción fiel de un objeto vivo o inerte».

NOTAS

- 1 *Die Photoskulptur zwischen Kunst und Industrie: Francis Willeme (1830- 1905)*, pp. 371-390.
- 2 BOCARD, Hélène, «Willème, François», *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, HANNAVY, John (Ed.), Nueva York, 2008, p. 1497.
- 3 Así lo podemos leer en *Description des machines et procédés pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844*, París, 1872, p. 160-166, «26616. Brevet d'invention de quinze ans. En date du 14 août 1860, Au sieur Willème, à Paris, Pour un procédé de photo-sculpture. pl. XXV. La sculpture n'est qu'une interprétation de la nature plus ou moins exacte, et pour arriver à des résultats sérieux, il faut des études très longues et dépenser beaucoup d'argent en frais de modèles. / J'ai pensé qu'en me servant de deux choses connues, de la photographie et du pantographe, je pouvais obtenir une sculpture exactement semblable au modèle, vivante ou inerte, l'obtenir plus promptement, par des frais moins grands et par des ouvriers n'ayant aucune connaissance de l'art de la sculpture. Voici comment je procede:... «A ello se añadieron sendas certificaciones de 1861, 1863 y 1864. DROST, Wolfgang, «La Photosculpture, entre art industriel et artisanat. La réussite de François Willème (1830-1905)», *Gazette des beaux-arts*, oct. 1985, vol. 106, nº 127, pp. 113-129, aquí p. 116, 128 y lám.
- 4 *Bulletin de la Société française de photographie*, París, 1861, pp. 150-151, relata cómo el escultor presentó su nueva aplicación de la fotografía a la escultura, las observaciones que le hicieron, especialmente el Sr. Foucault, con respecto a las dificultades geométricas, y la pieza en madera que llevó como modelo del resultado. Willème también presentó la descripción del proceso en esa fecha en «La sculpture photographique», *Moniteur de la photographie* 15 de mayo de 1861, p. 34, tal como recuerda quien seguramente ha ayudado realmente a recuperar la memoria de la obra de Willème, GALL, Jean-Luc, en su esencial artículo «Photo/sculpture. L'invention de François Willème», *Études*

photographiques, Société Française de Photographie n° 3, Noviembre 1997, Paris, 1997 pp. 64-81, magnífico ensayo y punto de partida esencial para conocer esta técnica, con referencia a bibliografía y publicaciones periódicas de la época, resumen de *La «sculpture photographique» de François Willème (1830-1905): éclipse d'une invention au XIX^{ème} siècle*, mémoire DEA, EHESS (dir. Hubert Damisch), 1966, 51. pág. Los otros artículos que siguieron al de Willème fueron OPPERMANN, A., (dir.), *Album pratique de l'art industriel. Recueil d'ornements et d'accessoires décoratifs modernes relatifs aux constructions économiques, avec prix de revient par pièce, par mètre carré et par mètre courant, à l'usage des ingénieurs, architectes, conducteurs, agents-voyers, gardes-mines, élèves des écoles, entrepreneurs, ouvriers*, vol V. Juillet-août 1861, Paris, 1862, pp. 29-30. «Revue photographique, La photo-sculpture. François WILLÈME se propose d'obtenir, d'une manière toute mécanique, la reproduction sculpturale d'un modèle quelconque, vivant ou inanimé, en se servant d'images photographiques représentant le modèle vu sous différentes faces La méthode à laquelle M. WILLÈME donne le nom de photo-sculpture (...)», Ernest Lacan, «Revue photographique», *Le Moniteur de la photographie*, n° 18, 1^{er} décembre 1861, p. 137, quien profundizaría más tarde en «Exposition photographique», *La Revue Photographique*, 1863, t. VIII, p. 141-145. Y una amplia descripción en François Moigno, redactor de la revista *Le Cosmos*, t. XVIII, 1861, «Photo-Sculpture. Art nouveau imaginé par M. Willème», *Revue Photographique* 1861, pp. 136-140. *François Willème inventeur de la photo-sculpture*, *Le Courrier des Ardennes*, 11 janvier 1863 / 19 janvier 1863 / 6 mai 1869.

- 5 Fundada por un grupo de científicos, amateurs y artistas, es la Sociedad más antigua todavía en activo. www.sfp.asso.fr
- 6 SOBIESZEK, Robert A., «Sculpture as the sum of its profiles: François Willème and photosculpture in France, 1859-1868», *The Art Bulletin* 62, n° 4, December 1980, pp. 617-630, aquí p. 622 y lám. BOGART, Michele, «Photosculpture», *Art History* 4, n° 1, March 1981, pp. 54-65, aquí p. 55 incluye la foto. DROST, *op. cit.* 1985, p. 115. lám. BEAMAN, Joseph J., «Chapter 3. Historical Perspective. Photosculpture» *Rapid Prototyping in Europe and Japan*, vol. 1, March 1997. La descripción más completa hasta el momento en español fue presentada por FERNÁNDEZ ALBARÉS, Mario, «Escultura y fotografía en el arte del siglo XIX», *IV Encuentro Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha*, Guadalajara, 20, 21 y 22 de octubre de 2010, Universidad de Castilla La Mancha, 2014, pp. 38-64, aquí pp. 42-44.
- 7 NEWHALL, Beaumont, «Photosculpture (The combined, yet independent, collecting of three individuals – in Paris, Chicago and Victoria, British Columbia – makes it possible to reconstruct Willème's ingenious technique)», *Image. Journal of photography and motion pictures of the George Eastman House* vol. 7, n° 5, May 1958, pp. 100-105.
- 8 *La España* 26 de mayo de 1861, p. 4, «Nuevos escultores. Un joven escultor francés apellidado Willème ha ideado un nuevo arte que denomina foto-escultura. El señor Willème quiere, combinando cierto número de fotografías tomadas de un modelo vivo o inerte, y siguiendo los contornos de estas fotografías con la primera punta de un pantógrafo, conseguir que la segunda punta del mismo instrumento separe de una masa de yeso o barro, prepararlo para la modelación una estatua en relieve, exactamente parecida al modelo, de iguales, reducidas o aumentadas dimensiones en una proporción cualquiera. La foto-escultura será, en rigor de la palabra, una escultura completamente mecánica hecha sin la intervención de los dedos o el cincel del artista, y que gracias a las fotografías cualquiera podrá ejecutar aun sin conocer el dibujo». Acteon, *La Época* 19 de octubre de 1863, p. 4, «Variedades. París 16 de octubre (...) Mr. Willème, acreditado fotógrafo del boulevard de l'Etoile n° 42, acaba de inventar la manera de hacer estatuas de un parecido perfecto con solo tener delante de si dos segundos a la persona que se retrata ... ahora puede uno verse reproducido con una exactitud perfecta por 300 francos y dos segundos de incomodidad. En el taller de este ingenioso artista he visto los retratos del duque de Morny, Théophile Gautier, Rossini y otras personas conocidas admirablemente retratados». FIGUIER, Louis, *L'Année scientifique et industrielle: ou Exposé annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts, qui ont attiré l'attention publique en France et à l'étranger*, París, 1862, pp. 432-434, «Arts Industriels (...) Un jeune et ingénieux artiste, M. François Willème, vient de créer, non pas précisément un art, mais au moins le germe d'un art nouveau et inattendu. Cela s'appelle la *photo-sculpture*, nom qui exprime assez bien l'objet réalisé. M. Willème veut obtenir d'une manière toute mécanique la reproduction sculpturale d'un modèle inanimé ou vivant, en opérant sur un nombre suffisant d'images photographiques de ce modèle (...) Willème est loin d'avoir atteint le dernier terme de ses essais». *Journal de l'instruction publique*, Montréal Juillet et Aout 1863, p. 122, «Nouvelles et faits divers (...) Parmi les merveilleuses applications de la science moderne se trouve la photo-sculpture, presque aussi étonnante que l'heliographie et la pantélégraphie». Y se hace eco de otra publicación «Voici comment un journal décrit ce nouveau procédé, ainsi que l'atelier de M. François Willème, de París, inventeur de la photosculpture...». DALLOZ, Paul, «Photo-sculpture», *Le Moniteur Universel* 13 Janvier 1863, p. 57. Citados en PLINVAL DE GUILLEBON, Régine de, *Faïence et porcelaine de Paris XVIIIe-XIX^e siècles*, Faton, 2012, pp. 41-44.
- 9 CROMER, Gabriel, «François Willème, inventeur de la photosculpture» *Bulletin de la Société française de photographie*, n° 6, 1 juin 1924, pp. 134-145. Se ha mencionado que hay una continuación de este artículo el 15 de octubre de 1924, pp. 267-270, pero es un error, no existe. SOBIESZEK, *op. cit.* 1980, p. 619. Dalloz ya había publicado en 1863 por motivos de interés lógicos.

- 10 GAUTIER, Théophile, «La photosculpture», *Revue photographique, recueil mensuel exclusivement consacré aux progrès de la photographie année 1863*, tome huitième, Paris, 1863, pp. 323-328, aquí p. 328, «L'invention de M. Willème, le créateur de la photosculpture, repose sur ce principe que tous les profils d'un corps réunis en donnent le relief». Lo publicó de nuevo en *Le Moniteur Universel* 4 Janvier 1864, cuyo extracto se editó independientemente en un folleto de catorce páginas *Photosculpture. 42, Boulevard de l'Etoile*, en París, P. DuPont, 1864. PARVILLE, Henri de, «Photosculpture», *Causeries scientifiques, découvertes et inventions. Progrès de la science et de l'industrie*, París, 1864. pp. 180-194. Otros autores que lo difundieron y defendieron fueron Paul de Saint-Victor, el propio Henri de Parville, *Le Constitutionnel* 5 avril 1863 p. 43. Sobre su propio retrato con este procedimiento. DROST, *op. cit.* 1985, p. 116-117 y lám.
- 11 *Catalogue de la Cinquième exposition de la Société française de photographie comprenant les œuvres des photographes français et étrangers*, Palais de l'industrie, pavillon sud-est, 1^{er} Mai au 31 Août 1863, Société française de photographie Exposition Rue Drouot 11, 5^aed. París, 1863, p. 42.
- 12 LACAN, E, «Exposition photographique», *Revue photographique. Recueil mensuel exclusivement consacré aux progrès de la photographie, Anne 1863*, París 1863, pp. 141-145, aquí p. 144. DROST, *op. cit.* 1985, p. 118. PLINVAL, *op. cit.* 2012, p. 42, «Exposition de la photographie. Palais de l'Industrie, 1863».
- 13 «Exposition de 1864. Société du progrès de l'art industriel III. 3 - Porcelaines. Verrerie», *Les Beaux-arts. Revue de l'art ancien et moderne*, De 1^{er} Janvier au 15 Juillet 1864, París, 1864, p. 354.
- 14 Ernest, Saint-Edme, «La Photographie en 1864», *Annales du CNAM*, 1^e série, tome 5, 1864, pp. 145-147. «La photosculpture». Blondel, S., «Exposition de 1864. Société du progrès de l'art industriel. L'sculpture», *Les Beaux-arts. Revue de l'art ancien et moderne*, 1^{er} Janvier au 15 Juillet 1865, París, 1865, p. 9, «La photo-sculpture est également un procédé mécanique au moyen duquel on obtient des bustes, des statuettes, avec une ressemblance garantie, sans que l'on soit obligé de poser un certain nombre d'heures, comme pour la sculpture ordinaire. Il y a là un progrès, sans doute. Mais en quoi ? Dans l'abréviation du temps, oui; dans le reste, non. Il faut ignorer complètement les plus simples notions de l'art pour croire qu'un buste puisse se faire ainsi avec toutes les qualités requises dans une œuvre de mérite- Pourtant, dira-t-on, la ressemblance y est. D'accord, la photographie aussi donne la ressemblance. Et le sentiment, et l'expression, et le caractère dont chaque physionomie. Non, il n'y a qu'un artiste jaloux de bien faire qui puisse donner à un bloc inerte ces trois choses, qui constituent la vie, et si, parmi les artistes, il en est peu qui aient ce don, comment vouloir espérer qu'une mécanique inintelligente, si bien dirigée qu'elle soit, parvienne à vous donner des œuvres que seuls la main et le génie de l'homme peuvent créer. Aussi, croyons-nous que tout cela n'aura qu'un moment, car ce n'est pas là de l'art, et il n'y a que l'art véritable qui soit de quelque durée».
- 15 CROMER, *op. cit.* 1924, p. 143. Citado por BOGART, *op. cit.* 1981, p. 57, y por DROST, *op. cit.* 1985 siguiendo a Wolfgang Baier, p. 118, indica además que el busto mencionado por Cromer no se localiza, «il doit y avoir fait plusieurs portraits dont un - introuvable - d'une Archiduchesse d'Autriche», *op. cit.* 2000, p. 83. Un especial agradecimiento a la Conservadora del Sammlungsereich Produktions technik Dra. Mechthild Dubbi su ayuda en la búsqueda, por el momento infructuosa de esta obra, y sus orientaciones.
- 16 Patente N° 43.822, titulada «Photosculpture», que Willème describe pormenorizadamente ante dos testigos en tres folios y con dos dibujos del proceso. NEWHALL, *op. cit.* p. 104, incluye el dibujo de la patente. SOBIESZEK, *op. cit.* 1980, p. 629 y lám. y el relieve en bronce de su hermano conservado en Rochester, que es el que aparece en el medallón dibujado en la patente. DROST, *op. cit.* 1985, p. 120.
- 17 HERMANT A., «Photosculpture», *Le Monde Illustré* n°403, 31 Décembre 1864, p. 426 y lám. 428, «Il n'y a personne qui, après avoir lu sa remarquable description, n'ait compris les ingénieuses applications qui élèvent la photosculpture au rang d'une des plus belles inventions de notre temps», publicación en la que se incluye la lámina 1 de este texto.
- 18 Original en George Eastman House, Rochester, New York n° inv. 91.2824.2, «Full-length portrait of François Willème», c. 1865, catalogado hacia 1861 en NEWHALL, *op. cit.* p. 100, lám. El ejemplar en barro del Musée des Arts et Métiers, «Statuette représentant François Willème obtenue par son procédé de photosculpture c. 1860-1904», n° inv. 16954, 37 cm. de alto, tal como relata Cromer, *op. cit.* 1924, p. 45 que ofrece la estatuilla a la sociedad. SOREL, Philippe, «La photosculpture, avatars et tribulations d'un invention dans la longue histoire de la sculpture», *Paris in 3D: From stereoscopy to Virtual Reality 1850-2000*, cat. exp., REYNAUD, François, TAMBRUN, Catherine and TIMBY, Kim, ed., Museo Carnavalet, París, Musées and Booth-Clibborn Editions, 2000, pp. 80-89, aquí p. 80, y lám. Agradecemos su orientación a Nathalie Naudi del Musée des Arts et Métiers.
- 19 Así figura el papel impreso y los sellos utilizados, de los que encontramos varios en Archivo General de Palacio (en adelante A.G.P.), Sección Isabel II, caja 337. SOBIESZEK, *op. cit.* 1980, lo recoge en su nota 14 del *Annuaire et almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration*, París 1864-68, indicando que en la entrada de 1864 aparece Willème solo, en las de 1865 a 1867 como Willème, de Marnyhac et Cie», y en 1868 ya

- solo Charles Marnyhac et Cie». MARNYHAC, M. de, *Société générale de photosculpture de France. Assemblée générale des actionnaires du 3 Dec. 1864*, París, 1864.
- 20 «Thirty-five statuettes, busts, medallions, & c., by the new process of photosculpture», *International Exhibition of Arts and Manufactures*, Dublín, 1865, expositor nº 51, situada esta Compañía en «Winchester House. Old Broad St. City, London».
- 21 PIESSE, G. W. Septimus, «Photo-sculpture E, *Chymical, Natural, and Physical Magic: Intended for the Instruction and entertainment of juveniles during the holiday vacation*, London, 1865, pp. 36-38». Photosculpture; (Willème 1861)», BLANCHÈRE H. de La, *Répertoire encyclopédique de photographie*, 1866, p. 240, entrada nº 1155.
- 22 *The Mercury*, Australia, 20 April 1865, n. 1370, p. 2, «Photo-sculpture (from the Times)». Y lo mismo en *The North Otago Times* Vol. IV, nº 72, 6 July 1865, p. 1, «Photo-sculpture (from the Times)».
- 23 Nº inv. IMP16, 13,5 x 0,10 cm., firmado en el cuello. PLINVAL, *op. cit.* 2012, pp. 222, 260 y lám., «Photosculpture non signé par Gille jeune».
- 24 BLANCHARD, Jerrold, *Paris for the English*, 1867, pp. 30 y 152, incluye el pabellón en los lugares donde ir. La bibliografía sobre esta exposición es muy amplia, aunque nos centraremos en la que cita el pabellón de Willème. Recientemente se han hecho estudios más detallados como la tesis inédita de 2001 de VASSEUR, Edouard, *L'Exposition universelle de 1867: aperçu d'un phénomène de mode français au XIX^e siècle*, 2005, 2 vol. p. 1121. Este autor ha publicado en 2005 «Pourquoi organiser des Expositions universelles? Le «succès» de l'Exposition universelle de 1867», *Histoire, économie et société, époques moderne et contemporaine*, 2005, vol. 24-4, pp. 573-594. VOLKER, Barth, *Mensch vs. Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007. DEMEULENAERE, Christiane et VASSEUR, Édouard, *entretiens, Les Albums du Parc de l'Exposition universelle de 1867*, Institut national du patrimoine, Cycle «Trésors du patrimoine écrit» video, 17/05/2010.
- 25 MASSELIN, Onésime y JUQUIN, Achille, *Description exacte des grands travaux du palais et du parc de l'Exposition universelle de 1867 à Paris*, París, 1867, p. 29. Vid. también *Reports on the Paris Universal exhibition, 1867*, vol. 2-6 [and] Index to vol. 2-5, London, 1867, vol. p. 9, «Willame, M., photosculpture by», DEMEULENAERE-DOUYERE, Christiane, *Exposition Universelle de 1867 à Paris. Documents Iconographiques*, 2008, p. 94, «Palais et Parc, galeries et pavillons. - 68 photographies de lithographies ou de dessins ... - Pavillon de la photosculpture: façade principale, dessin [63], plan [17]». P. Ch. Joubert et Etienne Wattier, *Almanach illustré des merveilles de l'exposition universelle de 1867*, París, 1868. Más bibliografía en DROST, *op. cit.* 1985, p. 121 (grabado de *Le Monde Illustré* 1867, T. I, p. 136). PLINVAL, *op. cit.*, 2012, p. 42, publica la planta y el alzado del Pabellón, de gran interés, cuya signatura de los Archivos Nacionales es F¹² 11872 y F¹² 3041, citando a Curtis, 1991, p. 284.
- 26 LABOURIEU, Théodore, «Les Arts industriels a l'Exposition Universelle de 1867. 2^a article», *L'Illustrateur de l'Exposition universelle*, 15 Avril 1867, p. 3.
- 27 PALETTA, «Art Matters», *Watson's Art Journal* vol. 7, nº 17, 17 August 1887, pp. 262-263.
- 28 BACHELERY, Charles, «La photosculpture», *L'Exposition de Paris. Journal illustré de l'industrie, des Sciences & des Arts* nº 6, 10 Mars 1867, pp. 35-36, sin lám. BERNARDO, L., «La fotoescultura», *El Globo Ilustrado* 16 de enero de 1867, p. 243, remite a lo publicado en el *Moniteur du soir* de 9 de julio de 1864, «(...) exposición de la fotoescultura del Boulevard des Capucines: como nosotros, saldrán todos encantados de la perfección de la obra y más todavía cuando sepan el precio poco elevado que cuesta cada escultura». CONTY, H. A., de, *Paris en poche: guide pratique illustré de l'étranger dans Paris et ses environs*, París, Librairie Achille Faure, 1867, 2^o ed, p. 35, «Photosculpture. Nous vous citerons, comme une des merveilles de Paris, les magnifiques ateliers de photosculpture du boulevard des Capucines».
- 29 BACHELERY, *op. cit.*, 1867, p. 35.
- 30 El ejemplar del Musée français de la photographie se conserva en escayola, nº inv. 73.1958.1, y el de la Colección Gérard Lévy en biscuit. SOREL, *op. cit.*, 2000, p. 84, mide 16,3 x 12 x 3,5 cm. El 7 de junio de 2008 se ofrecía en venta en Viena en Westlicht Photographica Auction el lote 850, un perfil del Papa de tamaño 13 x 11 cm.
- 31 53 cm. de alto. El biscuit lleva inciso «Photosculpture de France», propiedad del Conde Charles-André Colonna Walewski. www.colonnawalewski-charlesandre.org/. Agradecemos al Conde Colonna la cesión de la fotografía para publicar.
- 32 Colección Gérard Lévy. Acteon, *La Époque* 19 de octubre de 1863, p. 4, «Variedades (...) En el taller de este ingenioso artista Willème he visto los retratos del duque de Morny, Théophile Gautier, Rossini y otras personas conocidas admirablemente retratados». SOREL, *op. cit.* 2000, p. 86, y lám. es un perfil que mide 35 x 25,5 x 7,5 cm., patinado en bronce.
- 33 GUTIÉRREZ, Ana, «J. Laurent, creador, innovador y maestro de la fotografía», *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, *op. cit.*, 2005, pp. 62-65, aquí p. 64, menciona una obra aunque sin indicar la fuente o su localización.
- 34 Inv. 37951. Musée des Arts Décoratifs, París, «Portrait présumé de la Comtesse Greffulhe». DROST, *op. cit.*, p. 119 y lám. KENDALL, Richard, DEVONYAR, Jill, «Sculpture, photography and serial imagery», *Degas and the ballet: picturing movement*, cat. exp., London, Royal Academy of Arts 17 September - 11 December 2011, Royal Academy of Arts,

- 2011, nº 30, pp. 90 y 92, lám. PLINVAL, *op. cit.* 2012, en la p. 43 y lám. indica que lleva la marca «Photosculpture de France», y sin embargo en la página 260 señala que es una fotoescultura no firmada por Gille Jeune y que no tiene marca, hay que suponer que se refiere a la pastilla azul. La cartela actual de la obra, expuesta en sala, ya solo indica «Statuette». Agradecemos muy sinceramente la amable colaboración, documentación y las orientaciones de la Conservadora del Departamento del siglo XIX del Museo de Artes Decorativas Audrey Gay-Mazuel.
- 35 Nº inv. 1980.138.1, 52 x 53 cm., lleva inciso «Photosculpture». 32,5 x 22,5 x 15,0 cm. SOREL, *op. cit.*, 2000, pp. 87-88. Agradecemos a Christian Passeri del servicio de documentación del Museo su valiosa colaboración y la información ampliada sobre este busto.
- 36 La fotografía de Gautier fue publicada por DROST, *op. cit.*, 1985, p. 117. La Casa de subastas Lelièvre-Maiche-Paris, presume que es un original aunque solo menciona que lleva el sello «GJ», subastado en Chartres, el 4 de octubre de 1992 «Buste d'un inconnu à la Légion d'Honneur c. 1865», 29 cm. alto y sello «Guille Jeune», similar al que posee la colección Levy.
- 37 *Le Temps*, 6 fevrier 1905, p. 3, Nécrologie. Drost, *op. cit.* 1985, pp. 118, 124-125, tres fotoesculturas en biscuit, dos *Bustes d'un inconnu*, y una *Statuette d'un enfant*, todas en París, en colección particular.
- 38 Maximilian, Erzherzog von Österreich und Kaiser von Mexiko 60,7 x 21,6 x 21,6 cm. «galvanoplastische Photoskulptur». Imagen incluida en REICHINGER, Andreas, y NEUMÜLLER, Moritz «From Stereoscopy to Tactile Photography», *Photo Researcher* nº 1,9, 2013, pp. 59-60, que en su nota 4 indica: «This work is owned by LETTER Stiftung, Cologne and will soon be published in detail. The piece is extensively documented in the Foundation's records, which were kindly made available to the authors through the mediation of Uwe Schögl, Vienna. www.letter-stiftung.de (15.01.13)».
- 39 Nº inv. E 24, 0,59 cm. de alto. Agradecemos las gestiones de Luc Camino.
- 40 Nº inv. 10070181, 54 x 23 x 18 cm.
- 41 Nº inv. E 24. Alto 0,59, diámetro de la base 0,205 m. Vid. nota 13.
- 42 DROST, *op. cit.*, 1985, pp. 124 y 126.
- 43 Compiègne, nº inv. C2007.002, 51 cm. de alto biscuit de porcelana sin marca, atribuida a la manufactura Gille, adquirida en 2007 en comercio. PLINVAL, *op. cit.*, 2012, p. 44 y lám. la cataloga como fotoescultura.
- 44 MMPO 1254, 32 cm. de alto. Emmanuel Starcky (Dir), Le palais impérial de Compiègne, París, Musées et monuments de France, París, Fondation BNP Paribas, 2008, p. 73 y lám., «Attribué a la manufacture Gille jeune. Photosculpture, biscuit de porcelaine». PLINVAL, *op. cit.*, 2012, p. 260, sin marca, pero señala otra medida, 42 cm. de alto, e indica que hay otra figura sentada, de 37 cm. de alto que lleva la pastilla azul «GJ», en el mercado inglés. Agradecemos sinceramente a Gilles Grandjean Conservador Jefe de Patrimonio y responsable de las colecciones de escultura y a Laure Chabanne, Conservadora de los Museos del Segundo Imperio en el Palacio de Compiègne su inestimable colaboración, y sus reflexiones compartidas sobre la técnica de Willème.
- 45 Se trata sobre su figura en las historias de la fotografía en España, y se han ido organizando exposiciones sectoriales sobre su obra fotográfica. *Catálogo de retratos del fotógrafo J. Laurent, fotógrafo de S.M. la Reina*, Madrid, 1861, con fotos de todos los miembros directos de la familia real española, Ministros, Generales, diputados a Cortes, artistas dramáticos, pintores, compositores de música, artistas de circo, celebridades, y obras del Real Museo. *Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, fotógrafo de S.M. la Reina y de SS. AA. RR. los Sermos. (Serenísimos) Infantes de España. Celebridades contemporáneas.- Trajes y costumbres nacionales.- Vistas estereoscópicas de España y de Tetuán.- Obras artísticas. Madrid, 1863. Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX: J. Laurent: Un photographe français dans l'Espagne du XIX^{ème} siècle*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Caja de Madrid, 1996. *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid. Retratos. Artistas plásticos*, cat. exp., NÁJERA COLINO, Purificación, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2005. PÉREZ GALLARDO, Helena, «Jean Laurent (1816-1886). Un fotógrafo y su empresa», *Luz sobre Papel: La imagen de Granada y La Alhambra en las fotografías de Laurent*, cat. exp., La Alhambra, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, Obra Social CajaGranada, 2007, pp. 47-70.
- 46 Agradecemos la generosidad de Helena Pérez Gallardo que nos confirmó el dato y nos facilitó copia del expediente del registro español que localizó en el archivo de la Oficina de Patentes y Marcas del Ministerio de Industria, nº publicación ES0002659 H1, cuyo texto transcribió en el capítulo dedicado a «La llegada de la fotografía a España» en su Tesis Doctoral, *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886*, UCM, e-prints, 2013, pp. 372-373, tesis que está a punto de publicarse. La primera investigadora que habló en España de esta técnica fue Marie-Loup Sougez, *Historia de la Fotografía*, Ed. Cátedra, 1989, 12ª ed., 2011, p. 290, quien dedicó un apartado a la tercera dimensión, y se detuvo brevemente en este procedimiento. Willème se cita en la biografía de Laurent, no de manera autónoma, en SOUGEZ, Marie-Loup y PÉREZ GALLARDO, Helena, *Diccionario de historia de la fotografía*, Cuadernos de Arte Cátedra, Madrid, 2003, 2ª ed. 2009, p. 293. Se cita luego en SOUGEZ y PÉREZ GALLARDO, *op. cit.*, y en SOUGEZ, Marie-Loup, GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, PÉREZ GALLARDO, Helena y VEGA, Carmelo, *Historia General de la Fotografía*, Ed. Cátedra, 2007, 3º ed. 2011, p. 715. PÉREZ GALLARDO, *op. cit.*, 2007, p. 54. La escasa bibliografía

- que se acerca no tanto a la fotografía como al 3D incluye el nombre de Willème recurrentemente, aunque sin detenerse en su invento: Francisco J. Perales, María José Abásolo, Ramón Mas Sansó, *Realidad Virtual y Realidad Aumentada*, 4 de mayo al 4 de junio de 2004.
- 47 A.G.P. Sección Isabel II, Caja 337, expediente 5, «1866, Obras de Foto-Escultura ejecutadas por Ch. Marmphil y J. Laurent», Escrito de 27 de febrero de 1866 dirigido a Atanasio de Oñate, Inspector de Gastos y Oficios de la Real Casa presentando la cuenta de gastos. Reiterado el 15 y el 19 de marzo de 1866. El 20 de marzo de 1866 Marnyhac desde París, delega el cobro de la deuda. Roswag, en su calidad de apoderado de ambos fotógrafos, reclamó el 10 de abril y 3 de mayo el abono íntegro cuestionando el peritaje que se había pedido a Piquer el 2 de marzo y a Ponzano el 3 de marzo, solicitado por considerar excesivo el importe total facturado. Vid. SOUGEZ, *op. cit.*, 2011, p. 290. GUTIÉRREZ, Ana, «Laurent de jaspeador a fotógrafo», *J. Laurent, un fotógrafo francés en la España del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996, pp. 8-21, aquí p. 16. GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 2005, pp. 63-64. Marnyhac tuvo varios litigios para que le fuera pagado el trabajo, como el que en 1866 tuvo con una persona vinculada a la Embajada de Brasil. M. de Lima, cuya reclamación figura en el *Bulletin de la Cour impériale de Paris / publié sous le patronage de M. le premier président, de M. le procureur général et de M. le bâtonnier de l'Ordre des avocats; [sous la direction de Victor Bournat]*, 1866, p. 179, «9 avril 1866, M. de Marnyhac demande à M. de Lima la somme de 250 fr. pour payement d'un buste produit par la photo-sculpture».
- 48 A.G.P. caja 337, exp. 5. Fondo Reinado de Isabel II. GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 2005, p. 64, da por hecho que se hicieron.
- 49 N° inv. del Rey 10147052. SOUGEZ, *op. cit.*, 1989 (ed. 2011), p. 290, y FERNÁNDEZ ALBARÉS, *op. cit.*, 2010, se hacen eco de la noticia recogida en *El Contemporáneo* de 22 de marzo de 1865 de otros dos bustos, que podría tratarse también de bajorrelieves, de la reina y el príncipe de Asturias.
- 50 12,5 x 17 cm. Agradecemos la ayuda en esta y otras investigaciones sobre escultura de la Jefa de Conservación del Museo Casa de la Moneda, Mercedes López de Arriba, así como de los Conservadores Isabel Encinas y Fernando Seco.
- 51 Subastas Fernando Durán, 14 y 15 de febrero de 2012, lote 393, pareja de biscuits, perfiles de «Isabel II y Francisco de Asís».
- 52 N.I. 1991/18/5/ n° 3514 y 3515, Museo de Historia de Madrid. GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 1996, p. 10, lám, GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 2005, pp. 64-65 incluye ambas fotos. Agradecemos la colaboración de Isabel Tudá, Conservadora del Museo.
- 53 VN-20178. El título de la foto es provisional en el Archivo, y se refiere al título del lienzo en primer plano, «[Escuadra griega en 480 antes de J. C. Después de la batalla de Salamina, la flota griega regresa triunfante al Pireo]», lienzo conservado hoy en el Museo Naval.
- 54 50 x 44 cm. datado en 1864. Reyes Utrera, «Isabel II y los inicios de la fotografía», *La fotografía en las colecciones Reales*, *op. cit.*, 1999, p. 199, perfil izquierdo. El n° de inventario de esta o de la siguiente obra debe estar errado, porque figura el mismo número para ambas. GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 2005, p. 64». En el Palacio de la Granja existe un modelo en porcelana de esta última [la infanta Isabel]».
- 55 N° inventario de Patrimonio Nacional 10061583, 27 x 19,5 cm., UTRERA, Reyes, *op. cit.*, 1999, p. 42, la ha publicado correctamente como la Duquesa de Nájera, aunque en la ficha de la base de datos de Patrimonio aparece como la infanta Isabel. GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 2005, p. 64, sin quedar claro en que formato. FERNÁNDEZ ALBARÉS, *op. cit.*, 2010 y lám. El expediente de D.ª Dolores Balanzat y Bretagne, en su calidad de Camarista de la Ser^{ma} Infanta D.ª M.ª Isabel Franc^a, se conserva en A.G.P. Caja 7933, expediente 29. Agradecemos las gestiones y orientaciones de M.ª Belén Dotú, Jefa de la Sección de Gestión Fotográfica de Patrimonio Nacional.
- 56 GONZÁLEZ, Margarita y RUIZ, M.ª. Leticia, «La fotografía en las colecciones reales: fondo fotográfico del archivo General de Palacio», en GONZÁLEZ CRISTÓBAL, Margarita; RUIZ GÓMEZ, M.ª Leticia; SOUGEZ, Marie-Loup, *La fotografía en las colecciones Reales*, cat. exp., Madrid, Coruña, Sevilla y Oviedo, Patrimonio Nacional - Fundación La Caixa, 1999, p. 15. Cita tomada de Leticia Ruiz, «Isabel II frente al espejo: retratos fotográficos», en MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc A. y PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, *Isabel II, espejos de una reina*, 2004, p. 259, al referirse a otra de las invenciones en las que se embarcó Laurent, en este caso con Willème.
- 57 FERNÁNDEZ ALBARÉS, *op. cit.*, 2010, recoge también la referencia a *El Clamor Público* 29 de mayo de 1861, p. 3, «Crónica Estranjera [sic] (...) ¡Viva el ingenio!- Un joven escultor francés apellidado Willeme [sic] ha ideado un nuevo arte que denomina foto-escultura. El Sr. Villeme [sic] quiere, combinando cierto número de fotografías tomadas de un modelo vivo o inerte y siguiendo los contornos de esas fotografías con la primera punta de un pantógrafo, conseguir que la segunda punta del mismo instrumento separe de una masa de yeso o barro preparado para la modelación una estatua en relieve exactamente parecida al modelo, de iguales, reducidas ó aumentadas dimensiones en una proporción cualquiera. La foto-escultura será, en el rigor de la palabra, una escultura completamente mecánica, hecha sin la intervención de los dedos o el cincel del artista, y que gracias a la fotografía, cualquiera podrá ejecutar aun sin conocer el dibujo».

- 58 *El Contemporáneo* 22 de marzo de 1865, p. 2, recogido por SOUGEZ *op. cit.*, 1989 (ed. 2011), p. 290, GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 1996, p. 16, GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 2005, p. 63, y FERNÁNDEZ ALBARÉS, *op. cit.*, 2010.
- 59 M^a Jesús Herrero, *Bronces en las colecciones de Patrimonio Nacional*, Prosegur, 2008, pp. 200-201 y lám. Busto de la reina, n^o inv. 10061218, 87 x 62 x 36 cm., busto del rey, n^o inv. 10061217, 80 x 46 x 34 cm. y busto del príncipe, n^o inv. 10086568, 57 x 39 x 22 cm., todos ellos realizados, señala la autora, por Pablo Christofle (1838-1910).
- 60 Agradecemos a Anna Gros, directora del Museo Bouilhet-Christofle en París, sus indicaciones con respecto a nuestra consulta.
- 61 FIGUIER, Louis, «Chapitre V. Les applications de la galvanoplastie. - Application à l'art du fondeur», *Les Merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes. [2], Télégraphie aérienne, électrique et sous-marine, câble transatlantique, galvanoplastie, dorure et argenture électro-chimiques, aérostats, éthérisation*, Furne, Jouvet, París, pp. 314-315.
- 62 Titulado «Probably the King of Spain, posing for Photosculpture ca. 1865», 8.2 x 7.9 cm. Regalo del Eastman Kodak Company: ex-colección Gabriel Cromer GEH NEG: 26325. Expuesto en *Survey of the History of 19th Century Photography*, US, NY, Rochester, GEH - Second Floor Gallery, March 1985 - April 1987. Cromer, *op. cit.*, 1924, p. 143 - Vid. párrafo siguiente en el texto general. Agradecemos a Barbara Puorro las gestiones.
- 63 NEWHALL, *op. cit.*, 1958, p. 104 y lám., «the members of the Royal family of Spain. A souvenir of the royal visit remains in one of the sequence photographs taken of the King. Unfortunately he is back-to, but the photograph shows, in the right hand side a charmingly informal picture of the Queen, awaiting her turn upon the numbered dais». SOBIESZEK, *op. cit.*, 1980, pp. 628-629 y lám., «There was a group portrait of the Queen of Spain, Isabell II, and her family. A double mounted photograph in the George Eastman House records a moment in the sitting session for this last group (fig.). Willème was records invited to Madrid to photograph the royal family: the photograph shows a somewhat makeshift studio in which the king stands atop the double dais while the Queen waits her turn in the background. The two images of the King represent profile numbers 11 y 12 (Cif. Cromer 143: Cromer here is the primary source for Willème's trip to Spain)». Espagne, et fut, en cette occurrence, l'hôte de la famille royale; il opéra en plein air, à l'aide de poses succesives». BOGART, *op. cit.*, 1981, p. 57, sin citar fuente –seguramente Cromer–, «Willème himself was invited to Spain to photosculpt the Royal Family». SOREL, *op. cit.*, 2000, «Une des gloires de l'inventeur de la photosculpture était d'être allé photographier à Madrid la famille royale d'Espagne, selon son procédé, ce pour quoi il est décoré de l'ordre de Charles III».
- 64 CROMER, *op. cit.*, 1924, p. 143. Raymond Lecuyer, *Histoire de la Photographie*, París, 1945, pp. 282-284, «L'ouvrage le plus important entrepris par Willème fut un portrait collectif de la Famille royale d'Espagne». DROST, *op. cit.*, 1985, p. 124 «Je sais seulement que le groupe de la famille royale espagnole avec Isabelle II et Don Francis de Bourbon a été fondu en bronze entre 1864 et 1866». Vid. nota 61.
- 65 Agradecemos sinceramente a Amelia Aranda, Conservadora de las Colecciones Reales de Patrimonio Nacional, entre cuyas responsabilidades se encuentra, además, ser la Conservadora del Real Alcázar de Sevilla, sus orientaciones y colaboración.
- 66 *Las joyas de la platería de Patrimonio Nacional*, cat. exp., Palacio de El Pardo, mayo-octubre, 1989, n^o 39, «Grupo escultórico que representa a la familia real de la Reina Isabel II en el pódium del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, realizado en metal plateado, leones de bronce dorado y peana de mármol. 176 x 95 cm. Sin marcas visibles. Mediados del siglo XIX. Real Alcázar de Sevilla». La imagen se puede consultar en los ordenadores del Archivo del Palacio Real de Madrid.
- 67 A.G.P. Caja 337, exp. 5. GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 1996, p. 16, GUTIÉRREZ, *op. cit.*, 2005, p. 63, «Laurent realizó la parte fotográfica en España en 1864, mientras Willème finalizó en París el proceso escultórico».
- 68 N^o inventario 10006975.
- 69 N^o inv. de Patrimonio Nacional 10070565, 43 x 20 cm. Palacio Real de Aranjuez.
- 70 Ambas obras y la fotografía, Colección descendientes de Monpensier. Un especial y sincero agradecimiento a Doña Beatriz de Orleans Borbón por su gentileza y generosidad, y por su amabilidad para permitirnos estudiar y publicar ambas obras, extensivo a M^a Dolores Rodríguez Doblas, que tanto ha ayudado con la documentación histórica. Y también a Gabriel Ferreras, quien siempre ha apoyado estas investigaciones, y fue por su gestión por la que se pudo acceder a estas obras, y también a Mila Ageo y a Ramón Ageo. Y un cariñoso y especial recuerdo a Asunta García Enrile, cuyo espíritu sigue entre nosotros.
- 71 Agradecemos muy sinceramente a la familia de Mora su disponibilidad y ayuda.
- 72 Agradecemos muy sinceramente a Teresa Parladé todas las facilidades que nos ha dado, así como su propia investigación y documentación, junto con el contacto con otros miembros de su familia que tan amablemente nos han ayudado a clarificar la existencia de ejemplares.
- 73 El tercero se puede apreciar en la publicación *Jaime Parladé, decoración*, Madrid, El Viso, 2014, p. 26.

- 74 Nº inv. 3523, 40 x 26 x 18,5 cm. alto, barro cocido. A la derecha del plinto de la base se lee «Photosculpture», expuesta en el despacho del Marqués de Cerralbo. Agradecemos a su directora Lurdes Vaquero su inestimable ayuda y su colaboración en la investigación de todos los ejemplares citados.
- 75 Vid. VAQUERO, Lurdes, JIMÉNEZ SANZ, Carmen y LÁZARO MARTÍNEZ Ángeles, *Álbum. La colección de fotografía del Marqués de Cerralbo*, cat. exp. 20 de diciembre de 2002 a 30 de marzo 2003, Museo Cerralbo, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 48-49, y lám., donde figura catalogada como María Luisa de Aguilera (1844-1870) dos años mayor que ella, aunque hoy las investigaciones han indicado que se trata de Matilde FERNÁNDEZ ALBARÉS, *op. cit.*, 2010.
- 76 Tal como se indicaba en la clasificación razonada del Museo «En 1955 el Sr. Marqués de Castromonte, descendiente de esta hermana del fundador del Museo [María Luisa], tiene una reproducción exacta pero en biscuit de porcelana. En 1957 la Sra. Pérez del Pulgar, descendiente de la Condesa de Torrepalma, solicitó a través de D. José M^a Huerta, sacar dos reproducciones de este busto, lo cual se le autoriza y es ejecutado por el taller oficial de vaciados de la Academia de Bellas Artes de San Fernando».
- 77 FF03077, Museo Cerralbo. Agradecemos su ayuda a Lourdes González Hidalgo.
- 78 El primero publicado por FERNÁNDEZ ALBARES, *op. cit.*, 2010, y el segundo adquirido en Francia. Similar al que figura de h. 1865, y 50 cm. alto, en su apartado de «Musée» de la empresa Antiquphoto, 16 rue de Vaugirard, 75006 París.
- 79 PLINVAL, *op. cit.*, 2012, pp. 43 y 259.
- 80 Ambos miden 0,11 x 0,08 x 0,06 m. Nº inv. Compiègne MMPO 1633 1, 2 y 3. DROST, *op. cit.*, 1985, p. 122 y lám., los incluye como fotoesculturas. Del sello azul con las iniciales «JG». SOREL, *op. cit.*, 2000, pp. 85 a 89. PLINVAL *op. cit.*, 2012, pp. 144, lám. y 259, lo cataloga como Manufactura Gille jeune, pero lo incluye en el listado de fotoesculturas, refiere en la p. 259 los nº de inv. MMPO 1633, y seguramente por error las medidas de 47 cm. de alto. La misma autora ha realizado una lista de «Fabricants présentant des biscuits aux expositions nationales et internationales de 1798 à 1900».
- 81 Números de inventario CE1806, 29 x 22,5 x 13 cm., y CE1805, 29,5 x 18 x 12,5 cm. Agradecemos la constante ayuda y colaboración tanto de la Directora del Museo, Asunción Cardona, como de todo el equipo.
- 82 J. B. R., «Obituary Notices of Fellows Deceased (...) ANTOINE FRANÇOIS JEAN CLAUDET», *Proceedings of the Royal Society of London* Vol. 17 (1868-1869) pp. LXXXV-LXXXVII. CLAUDET, Laura, «CLAUDET, ANTOINE FRANÇOIS JEAN», *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, *op. cit.*, 2008, pp. 302-305, recoge lo publicado en *The American Photographic Art Journal* en marzo de 1868, p. 47.
- 83 La National Portrait Gallery posee una buena representación de sus daguerrotipos y álbumes de carte-de-visite. HENISCH, Heinz K., HENISCH, Bridget Ann, *The Photographic Experience, 1839-1914: Images and Attitudes*, Penn State Press, 1994, p. 119.
- 84 CLAUDET, A., F.R.S., «Photo-sculpture», *The Technologist. A monthly record of Science applied to Art, Manufacture and Culture*, SIMMONDS, Peter Lund Ed. 1 November 1864, vol. V, pp. 146-148. M[onsieur]Claudet, «Perfectionnements apportés à la Photosculpture», *Revue photographique, recueil mensuel exclusivement consacré aux progrès de la photographie* Janvier 1865, París, 1865, pp. 8-9, 99-103. CLAUDET, Antoine, *De quelques découvertes récentes dans la photographie, la photosculpture et la stéréoscopie, Nouveaux procédés et nouveaux appareils, Londres, 1867, 36 p.* A. Claudet, F.R.S.; a memoir, Reprinted from «The Scientific review» for distribution at the meeting of the British Association at Norwich, 19 August 1868, en donde refiere en p. 30 a dos publicaciones anteriores, en la British Association Rep., en 1864, p. 10, y ante la Photography Society Journal de 1864, April 15 and October 15, pp. 19, 121. SOBIESZEK, *op. cit.*, pp. 626-627.
- 85 «British Association for the advancement of Science. Bath, 1864. Monday, September 19th. Section A. - Mathematical and Physical Science», *Journal of the Society of Arts* vol. 12, nº. 618, 23 September 1864, p. 708, «A. Claudet. - On Photosculpture». *Reports on the Paris universal exhibition, 1867*, vol. 2-6 [and] Index to vol.2-5, London, 1867, p. 47 «CLAUDET, M., photosculpture by France».
- 86 «Photo-Sculpture», *Macon [Georgia] Telegraph* 27 Sept. 1867, 3, citando al New York Post, «The small figures of General Grant, Admiral Farragut, Peter Cooper and others (says the New York Post) while have been exhibited in the Broadway Windows for a few weeks past, are the first experiments on the new and wonderful art of photo-sculpture ...» –agradecemos la referencia a Helena Pérez Gallardo y a través de ella a E. Lee Eltzroth. Robert Mayer-. «Photographing the American Presidency», *Image. Journal of Photography and Motion Pictures of the International Museum of Photography at George Eastman House* vol. 27, 3 September 1984, p.12. Indica que se conservan dos de las 24 fotos que se le tomaron para hacerle una fotoescultura.
- 87 «Fine Arts», *New York Tribune*, 7 February 1867, p. 2. Y otros como Horace Greeley, Peter Cooper etc. BOGART, *op. cit.*, 1981, p. 57. NEWHALL, *op. cit.*, 1958, p. 101 incluye la fotografía conservada en el Museo Eastman House.
- 88 *The Evening Telegraph*, November 14, 1867, p.4, «The new art. Photo-sculpture. Statuettes and bust of eminent men from life. Duffield Ashmead, nº 724 Chesnut Street, Philadelphia, Has now on exhibition, and for sale at his store,

- the following beautiful specimens of sculpture, produced by the wonderfully ingenious and accurate process of Photo-sculpture. Gen. U. S. Grant statuette and pedestal, price 20\$, smaller 10\$, Admiral Farragut statuette and pedestal 10\$, Beautiful bust from above 8\$».
- 89 P. 628. Agradecemos a J. R. Struble, Collection Manager del departamento de Fotografía del Eastman House, las orientaciones para identificar las instituciones y contactar con sus Conservadores.
- 90 www.lockwoodmathewsmansion.com/llockwood.lasso
- 91 «NECROLOGIE», *La Chronique Des Arts Et de la Curiosité. Supplement. A La Gazette Des Beaux-Arts* N° 7, 18 de febrero 1905, p. 57. «The Necrology of Art», *Brush and Pencil*, vol. 15, n° 4 April 1905, p. 238, necrología con valoración poco positiva, «The final results were wholly disappointing. The camera gives at best only a distorted view of any object, so that instead of one distortion M. Willème had twenty-four. The statues produced from living models proved to be more or less in the nature of caricatures, notwithstanding the expenditure of much money and ingenuity».
- 92 Periódico *Gil Blas*, 6 Febrier 1905, p. 1.
- 93 SCAMONI, Georg, *Handbuch der Heliographienebstpraktischem Wegweiser im Gebiete der bezüglichen Gravirkunst, Metall-Aetzung und Vergoldung, Galvanoplastik, Photosculptur etc.*, R. Friedländer & Sohn, Berlín, 1872. TISSANDIER, Gaston, «La photosculpture», *La photographie*, Bibliothèque des Merveilles, 1882, pp. 224-228. D' HÉLIÉCOURT, René, «Photosculpture », *La Photographie en Relief ou Photo-Sculpture et ses principales applications*, Édit. Charles Mendel. París, 1898. TRANCHANT, Louis, *La Photosculpture pour tous*, C. Mendel 1907, libro conservado en la Biblioteca Nacional de Francia cuya consulta no parece posible dado su estado de conservación. WITHE, Ricardo, «La foto-escultura», *La Ilustración Española y Americana*, 15 de marzo de 1908, pp. 147, 150, 151, se centra en los esfuerzos acometidos al final del siglo por Selke, no incluye imágenes.
- 94 Carlo Baese se hizo en ese año con la patente en USA.
- 95 Howard M. Edmunds, «Photo-sculpture», *Journal of the Royal Society of Arts*, 10 February 1922, pp. 224-229.
- 96 CROMER, *op. cit.*, 1924, pp. 267-270.
- 97 GIVAUDAN, C., «Photosculpture et Photostereotomie», *Association française pour l'avancement des sciences. Fusionnée avec L'association Scientifique de France*, Conférences. Compte Rendu de la 50e Session. Lyon. 1926, París, 1927, pp. 195-198.
- 98 New, *op. cit.*, 1958, pp. 100-105. www.eastmanhouse.org/ Esta institución de primer nivel no solo se ocupa de coleccionar y difundir todo lo relativo a la historia de la fotografía, sino también de su conservación y la formación de profesionales en este campo.
- 99 LIÉBERT, Alphonse, *La Photographie en Amérique: Traité complet de photographie pratique*, París, A. Liébert, 1874.
- 100 WALTERS & THIRKELL, «New technologies for 3D realization in Art and Design practice», *Artifact* 1, 2007, pp. 232-245, a partir del invento de Willème recorre los avances sucedidos a lo largo del siglo XX en el desarrollo del 3D, y recoge las referencias de SOBIESZEK, *op. cit.*, 1980; BEAMAN, *op. cit.*, 1997.
- 101 En particular la página concisa y documentada de Jeremy Norman's, «Invention of Photosculpture: Early 3D Imaging (1859)», en www.historyofinformation.com
- 102 KENDALL y DEVONYAR, *op. cit.*, 2011, pp. 86-94, un concienzudo repaso por esta etapa.
- 103 Albert Kümmer, «Körperkopiermaschinen. Francois Willems technomagisches Skulpturentheater (1859-1867)», en Gundolf Winter Jens Schröter, Christian Spies, *kulptur. Zwischen Realität und Virtualität*, Colloquium, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, Munchen, 2006, pp. 191-212, incluyendo la bibliografía alemana.
- 104 *París en 3D*, cat. exp. París, *op. cit.*, 2000. Danielle & François, THEIMER, «La photosculpture ou la photographie en trois dimensions (3D)», en *Le panorama des poupées parisiennes*, Polichinelle 2009, cap. 30, pp. 251-260.
- 105 «WSA Photosculpture Project», dirigido por Ian Dawson y Louisa Minkin: jussiparikka.net/2012/12/13/the-photosculptural-hypothesis/. SCHRÖTER, Jens, «Since 1860: Photo sculpture», *3D: History, Theory and Aesthetics of the Transplane Image*, Bloomsbury Publishing, 2014, chapter 3.
- 106 RENAU, Jean-Pierre, «La sculpture, la photo et le souci de «ses modèles» moins fatigués : François Willème invente la photosculpture», *Les oubliés du XIXe siècle. 19 personnages en quête de mémoire*, tome 2, ed. L'Harmattan, 2014, pp. 151-169, donde se recuerda su existencia aunque sin profundizar desde el punto de vista técnico.

EL POEMA SINFÓNICO DE JUAN CANTÓ PARA EL IV CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

Jaume-Jordi Ferrando Morales

Resumen: El artículo presenta una obra de Juan Cantó conservada en la Real Academia de San Fernando: la partitura manuscrita del poema sinfónico *Aragón y Castilla*. A partir del propio manuscrito, confirma su autoría e informa las circunstancias de su composición y estreno. Adicionalmente, el artículo se aproxima tanto a las fuentes literarias que sirvieron de inspiración a la obra, como a las razones de su presencia en la Academia.

Palabras clave: 1892, poema sinfónico, orquesta, partitura, centenario, conmemoración, Madrid, España, Colón, Juan Cantó, Pérez Casas.

JUAN CANTÓ'S SYMPHONIC POEM FOR THE 4TH CENTENARY OF THE DISCOVERY OF AMERICA

Abstract: This article presents a work by Juan Cantó kept in the *Real Academia de San Fernando*: the handwritten score of the symphonic poem *Aragón y Castilla*. Its authorship is confirmed from the handwritten score itself and information is given on the circumstances under which it was composed and premiered. The article also looks at the literary sources that inspired the work and the reasons for its presence in the Academy.

Key Words: 1892, symphonic poem, orchestra, score, centenary, commemoration, Madrid, Spain, Columbus, Juan Cantó, Pérez Casas.

Juan Cantó Francés (Alcoy, 1856 – Madrid, 1903) presentaba bajo el lema «Aragón y Castilla» su poema sinfónico al concurso de compositores convocado en 1892 por la Sociedad Nacional Cooperativa en el marco de las celebraciones del IV centenario del descubrimiento de América. La obra consiguió el primer premio del certamen y se estrenó por la orquesta de la Unión Artístico-Musical bajo la dirección de Jerónimo Giménez, en una velada artístico-literaria a beneficio del Dispensario Nacional de Alfonso XIII, que se celebró el viernes 28 de octubre en el Teatro Real.

Aunque el manuscrito se consideró perdido, y no se tiene constancia de copias, ni tampoco se conocen interpretaciones posteriores al estreno de 1892; la literatura sobre Cantó ha venido recogiendo su poema sinfónico —única obra de este género en el catálogo del autor¹— como un hito en su producción, apareciendo en diccionarios y otras obras de referencia². Recientemente, se ha tenido noticia de la obra en el legado Pérez Casas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³.

En el presente trabajo se reconoce como auténtico el manuscrito conservado en la Academia, porque se corresponde, en forma y contenido, a la obra premiada y estrenada en 1892; y porque aunque no esté firmado, es autógrafo de Juan Cantó. La metodología utilizada para avalar esta tesis ha sido:

- Comparar la caligrafía de *Aragón y Castilla* con manuscritos firmados por Juan Cantó que se conservan en el legado Pérez Casas de la Academia y en el archivo de la sociedad musical a la que perteneció: la Corporación Musical Primitiva de Alcoy⁴.
- Contrastar la información biográfica conocida sobre Cantó y Pérez Casas con la obtenida del legado de éste, para establecer la relación entre ambos músicos y, en la medida de lo posible, encontrar razones que pudiesen justificar la presencia del manuscrito en su legado.
- Recabar datos sobre la composición y estreno de *Aragón y Castilla*, la entidad organizadora del certamen y el desarrollo del mismo en el tiempo, así como también recoger de las críticas publicadas, aquélla información susceptible de identificar la obra.
- Estudiar el contenido del poema sinfónico, con intención de identificar tanto los textos que sirvieron de inspiración al argumento, como los recursos que el autor utilizó para articular aquél en un discurso musical.

En ningún momento el estudio trata de ser exhaustivo, ni pretende decir la última palabra al respecto de *Aragón y Castilla*, antes al contrario; su autor desde el respeto hacia uno de los compositores nacidos de su misma sociedad musical, quiere acercarse —con los medios a su alcance— a las circunstancias que rodearon la obra del artista en aquella lejana España de 1892. Prima por tanto, la voluntad de contribuir a documentar la obra conservada en la Academia y con ello, favorecer el saber sobre un artista, relativamente desconocido y medianamente importante, que se encuadra en el nacionalismo musical del XIX: Juan Cantó⁵.

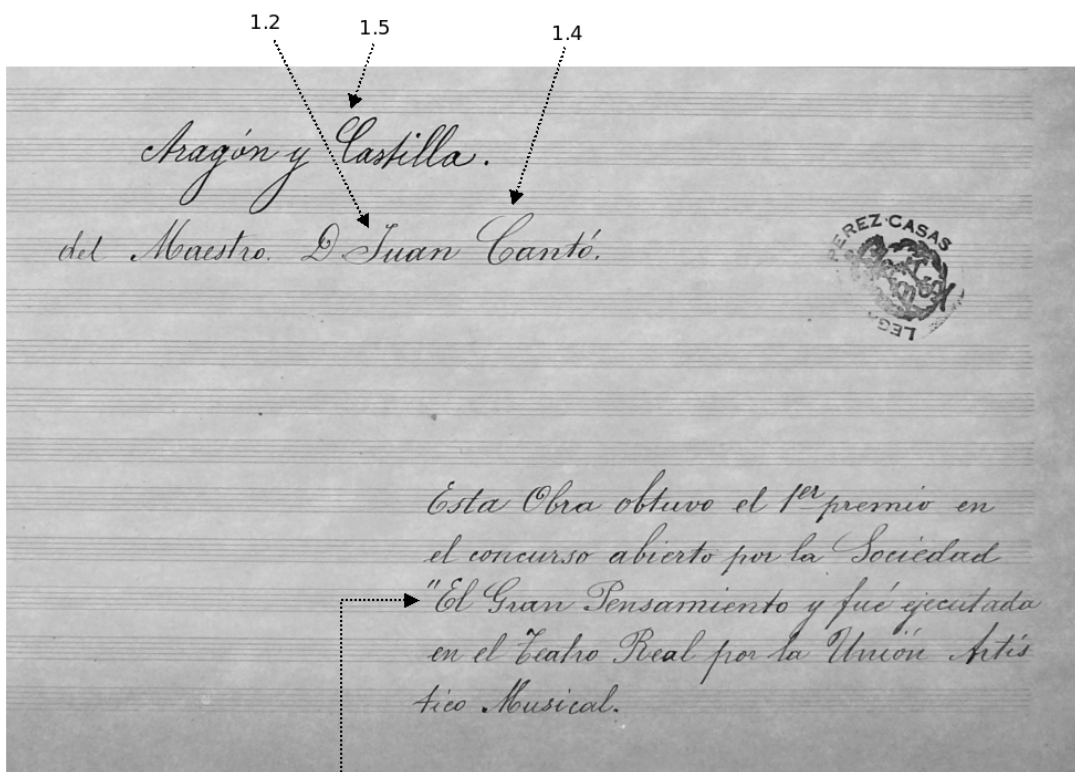
EL MANUSCRITO Y LA CALIGRAFÍA DE JUAN CANTÓ

Es una partitura localizada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la signatura M-3229 y número 1875 del *Catálogo de Música* de Ana Casas Gómez. Consta de 64 hojas de papel apaisado de 20 pautas de 28 x 35 cm., escritas por ambas caras excepto la última, y numeradas en el ángulo superior derecho. El conjunto se presenta rudimentariamente encuadernado con una cubierta de papel ordinario grueso que esconde en el lado izquierdo el cosido de las hojas.

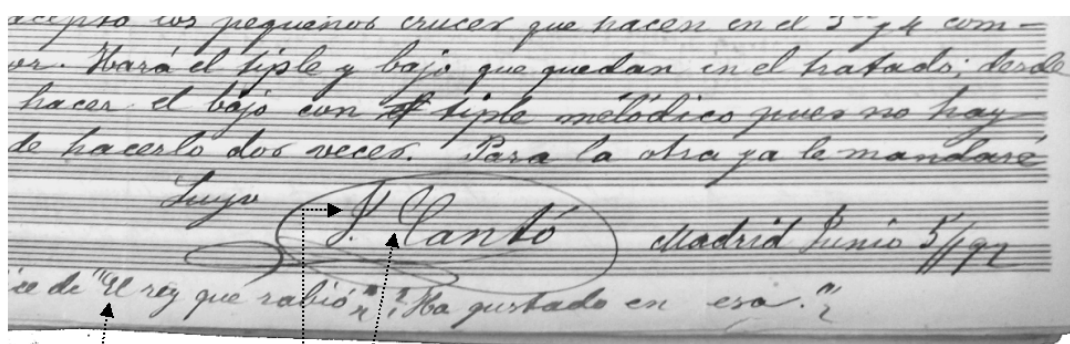
En la primera hoja, que hace de portada, se indica el título y la mención de autoría «Aragón y Castilla / del Maestro D. Juan Cantó», en el ángulo superior derecho se lee «Partitura Original» y en el inferior derecho «Esta obra obtuvo el 1.º premio en / el concurso abierto por la Sociedad / "El Gran Pensamiento["] y fue ejecutada / en el Teatro Real por la Unión Artís / tico Musical». En la portada también figuran dos sellos de propiedad: el de la Unión Artístico-Musical con tinta negra y el de la RABASF – Legado Pérez Casas con tinta roja.

La partitura está escrita para orquesta sinfónica, con sus tres secciones: cuerda, viento y percusión. La sección de cuerda al completo, con violines primeros y segundos, violas, violonchelos, y contrabajos; los vientos con flautín, flautas, oboes, clarinetes (en la), fagotes, trompas (en re), cornetines (en la), trombones y fígle. La percusión con timbales, a los que se suman bombo, platos y caja en el segundo y tercer tiempo; completándose con campanas, en el primer tiempo, y con el triángulo que interviene únicamente en el tercero. Además, Cantó dedica una pauta al argumento y otras dos a una reducción de piano.

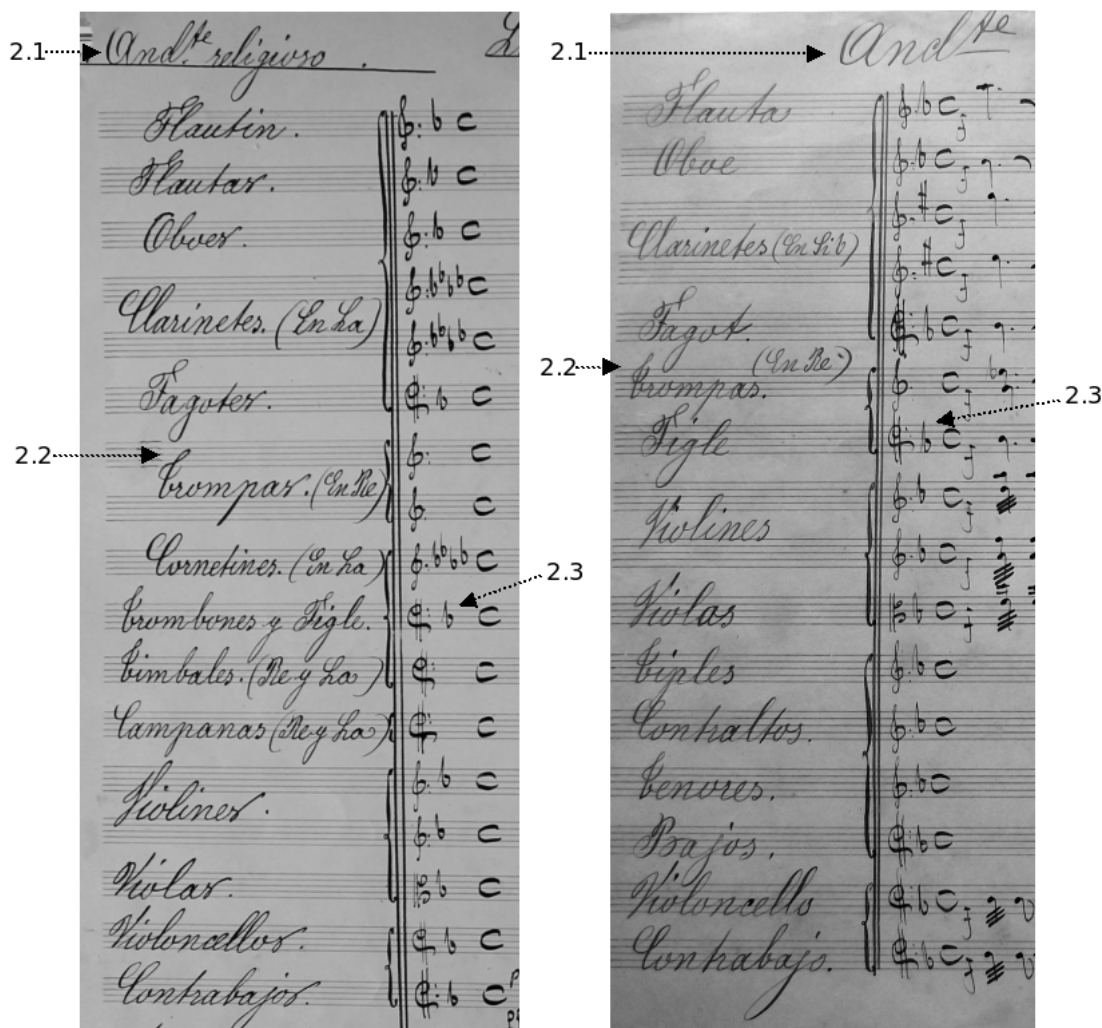
Por tratarse de una obra de concurso, lógicamente, el manuscrito no está firmado. En la portada, se pueden distinguir dos caligrafías y tintas diferentes: la del lema de la obra, convertido en título, y las otras anotaciones –autoría junto a datos del premio y estreno–, de otra mano y con tinta diferente; informaciones que se debieron añadir con posterioridad al estreno, previsiblemente cuando el manuscrito pasó al archivo de la extinta orquesta de la Unión Artístico-Musical. Por tratarse de un poema sinfónico relativamente extenso y dado que el autor copia junto a la música el argumento de la obra, se dispone de abundante material, para comparar la caligrafía.



1.8



1. Elaboración propia, detalles de Aragón y Castilla, fol. 1r. (arriba) y de Trabajos de armonía empezados en 1^o de febrero del 92 con Dn. Juan Cantó..., fol. 18v. (abajo).

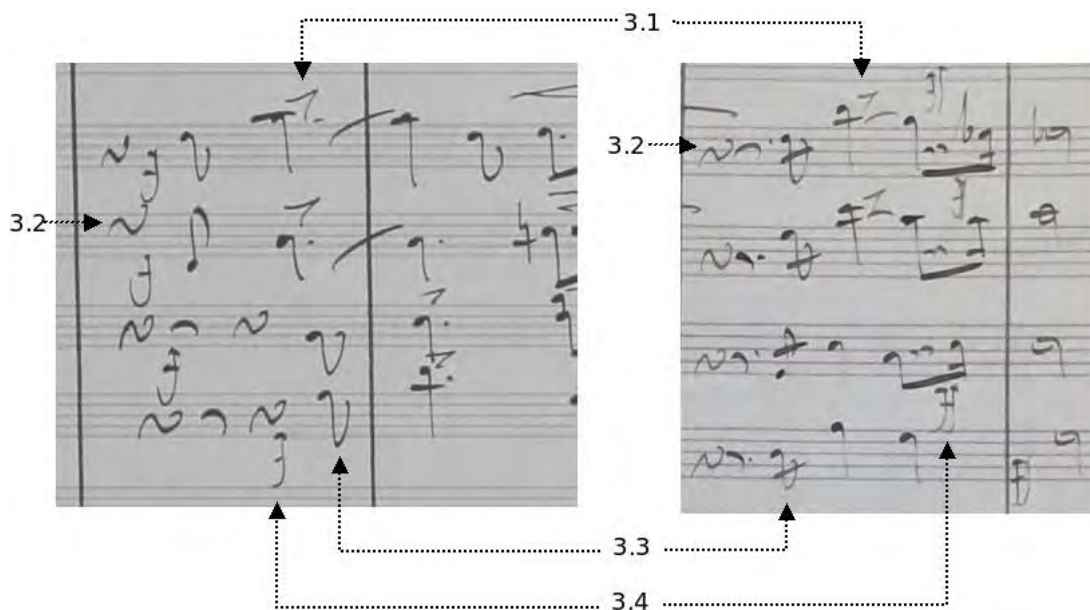


2. Elaboración propia, detalles de Aragón y Castilla, fol. Iv. (izda.) y de Salve en Re, fol. Iv. (dcha.).

La comparación se ha estructurado en cinco ilustraciones dobles; es decir, cada ilustración incluye dos fragmentos, presentando detalles que pueden ser característicos de la escritura –tanto de texto como de notación musical– de Cantó. En todos los casos, el primer fragmento se sitúa arriba o a la izquierda de la ilustración y corresponde al manuscrito objeto de estudio, *Aragón y Castilla*; mientras que el segundo fragmento –situado abajo o a la derecha– corresponderá a uno de los manuscritos, firmado por Juan Cantó en fechas cercanas a la efeméride de 1892, de los que se han tomado como referencia:

- *Gran Salve en Re*, manuscrito autógrafo firmado en Madrid en enero de 1893 y conservado en el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy⁶.
- *Trabajos de armonía empezados en 1º de febrero del 92 con Dn Juan Cantó y finalizados en los concursos de ar[mo]nia de Madrid el 11 de junio de 1893*, del Legado Pérez Casas en la Academia, y que incluyen la propia firma de Cantó con la fecha 5 de junio de 1892⁷.

Para una mejor comprensión, cada detalle va numerado con dos cifras separadas por un punto; correspondiendo la primera cifra al número de la ilustración y la segunda al detalle característico dentro de aquélla.



3. Elaboración propia, detalles de *Aragon y Castilla*, fol. 34r. (izda.) y *Salve en Re*, fol. 10r. (dcha.).

En primer lugar (il.1) se muestra un fragmento de la portada del manuscrito junto a otro del citado escrito de Cantó dirigido a Pérez Casas. Para empezar, hay que notar en la portada de *Aragón y Castilla* las dos caligrafías a las que se ha hecho referencia, con tintas ligeramente distintas, que presentan diferentes intensidades, y donde únicamente el lema «Aragón y Castilla» se debe atribuir a Cantó.

Obsérvense las iniciales del autor en su firma, "J" (1.1) y "C" (1.3) y compárense con las iniciales (1.2) y (1.4) de la indicación de autoría. Nótese el característico remate superior de la "J" mayúscula manuscrita de Cantó (1.1) que recuerda a la clave de sol y que no presenta la (1.2).

También, la "C" mayúscula manuscrita de Cantó (1.3) presenta una característica voluta superior en su firma, idéntica a la del título (1.5) y distinta a la indicación de autoría (1.4), que —como se ha indicado— debe ser de otra mano.

Por otra parte, la "E" mayúscula (1.7) presenta la misma voluta superior característica de Cantó que no tiene la otra caligrafía (1.8).

En la mención del estreno de la obra, si se compara la "T" mayúscula de "Teatro Real" con las manuscritas de Cantó (il. 2), se podrá comprobar que presentan el mismo remate en forma de clave de sol de sus jotas, muy diferentes a ésta.

La segunda ilustración compara dos fragmentos de las dos primeras páginas con notación musical de *Aragón y Castilla*, a la izquierda y *Gran Salve en Re*, a la derecha. Ya de entrada, la grafía presenta grandes similitudes; no obstante se han señalado algunos detalles que pueden identificarse como característicos de Cantó:

- en la indicación "andante", la "a" es minúscula, aunque de mayor tamaño (2.1);
- las "T" mayúsculas, en la parte superior, recuerdan a la clave de sol (2.2);
- los bemoles empiezan con un trazo inclinado a la izquierda (2.3).

Siguiendo con la comparación de la notación musical (il.3), se observa:

- los acentos (>) no coinciden con la vertical de la nota, están desplazados a la derecha y se presentan inclinados, apuntando hacia arriba (3.1);



4. Elaboración propia, detalles de *Aragón y Castilla* fol. 4r. (arriba) y de *Salve en Re*, fol.3v. (abajo).

- los silencios de negra, (3.2) terminan con un movimiento de retroceso hacia el interior del signo;
- las plicas inferiores y el corchete se escriben con el mismo trazo (3.3);
- las "f" de *forte* y *fortissimo* (3.4) presentan un trazo superior independiente del resto del signo.

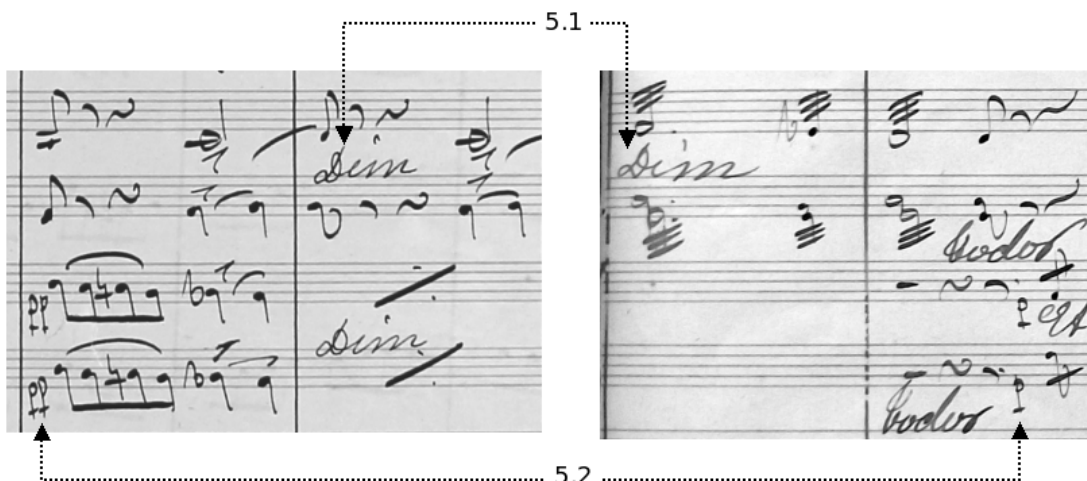
En otro detalle (il.4) de las mismas partituras, se observan más aspectos coincidentes:

- cuando se escriben notas superpuestas, la superior tiende a desplazarse a la izquierda, de modo que las plicas no coinciden con la vertical (4.1);
- la barra de las "A" mayúsculas de Cantó, –también en la palabra "Aragón" del título (il.1)– se construye con un trazo ascendente desde la base del asta derecha, formando un bucle más o menos abierto (4.2);
- las "x" minúsculas parecen idénticas en ambos manuscritos (4.3).

Finalmente, (il.5) se muestran dos detalles más:

- la abreviatura de *diminuendo*, con una característica "D" mayúscula y el punto de la "i" muy desplazado (5.1);
- las indicaciones de *piano* y *pianissimo* de Cantó, que presentan la singularidad de añadir un pie a la letra "p" (5.2).

Las cinco ilustraciones presentadas no pretenden ser concluyentes ni mucho menos sustituir el trabajo de un especialista en materia caligráfica, lo cual ni se puede ni se debe contemplar en el presente estudio. Se quiere dar crédito a la anotación «Partitura Original»



5. Elaboración propia, detalles de *Aragón y Castilla* fol. 16r. (izda.) y *Salve en Re*, fol. 9r. (dcha.).

que aparece en la portada del manuscrito y que resulta más difícil de poner en duda si se está familiarizado con la escritura de Cantó.

JUAN CANTÓ Y *ARAGÓN Y CASTILLA* A LA LUZ DEL LEGADO PÉREZ CASAS

Bartolomé Pérez Casas (Lorca, 1873 – Madrid, 1956) estudió por correspondencia con Cantó, lo cual, *a priori*, puede explicar el interés del músico lorquino en la obra de su maestro y la misma presencia del poema sinfónico en su legado. Pérez Casas debió dirigirse a Cantó hacia 1890 y le conoció personalmente coincidiendo con las fiestas centenarias de 1892, momento del estreno de *Aragón y Castilla*. Cinco años después, cuando Pérez Casas gana las oposiciones a director de Alabarderos –la banda española más prestigiosa de la época y antecesora de la actual Unidad de Música de la Guardia Real– el *Heraldo de Madrid* entrevistó a Cantó al objeto de recabar información sobre tan aventajado discípulo.

«Pérez Casas –nos dijo el Sr. Cantó– es de Lorca; muy joven pasó a Cartagena, donde a los diez y siete años hizo oposiciones a la plaza de requinto en la música de Marina, ganándolas. Poco después se dirigió a mí para que le diera lecciones de armonía por correspondencia.

A los dos años y con ocasión del Centenario de Colón, vino a Madrid con la banda indicada y le conocí personalmente; se examinó entonces de dos años de armonía y obtuve del inolvidable maestro Arrieta permiso para que mi discípulo quedara matriculado oficialmente y continuara recibiendo lección por correspondencia. Al año siguiente vino a examinarse, sacó sobresaliente en tercer año y además primer premio por unanimidad.

Continuó conmigo sus estudios, siempre por el correo, del contrapunto y fuga, y, estando aún en ese estudio, hace dos años hubo oposiciones a músico mayor del regimiento de España, de guarnición en Cartagena; se presentó y obtuvo la plaza por unanimidad. Hace un mes me pidió permiso para venir a las oposiciones del Cuerpo de Alabarderos; se lo otorgué aunque con las naturales reservas dada la calidad de sus contendientes, y el resultado ahí está: Pérez Casas, que apenas cuenta veinticuatro años de edad, sin recomendaciones, sin amigos, sin conocidos siquiera, por su solo y exclusivo mérito, es hoy músico mayor de la Banda de Alabarderos»⁸.

El relato ofrece la secuencia sobre la formación oficial de Pérez Casas que, por lo que hace a la armonía –materia de la que Cantó era profesor– debió empezar hacia 1890. No obstante, en los ejercicios que se conservan en su legado datados entre 1890-91, no se ha encontrado la firma de Juan Cantó⁹. Es a partir de febrero de 1892 cuando se encuentran evidencias inequívocas del estudio por correspondencia con Cantó, con *Trabajos de armonía empezados en 1º de febrero del 92 con Dn Juan Cantó y finalizados en los concursos de ar[mo]nía de Madrid el 11 de junio de 1893*¹⁰.

Todos estos ejercicios están escritos en papel pautado de menor grosor del habitual, lo cual puede indicar una economía de correo muy razonable. Por el mismo motivo, en ocasiones sobre el mismo papel pautado, Cantó incorpora a las correcciones de los ejercicios, comentarios de otro género:

«El n^o1 está bien, el 2^o no está muy correcto y esto se puede evitar haciendo [...]

El día de mi Santo recibí su targeta por lo que le doy las gracias por su recuerdo. Dicho día lo pasé por mañana y tarde en [el] Conservatorio, pues he estado en todos los concursos de piano y solfeo actuando de secretario. Por la noche vinieron algunas discípulas y amigos y estuvimos bailando hasta las 3. Felicite en mi nombre a su señora madre. Celebraré que se haya divertido mucho en su expedición. Me dirá si vendrán para las fiestas de Colón, pues tengo un plan sobre V. que ya le enteraré otro día que tenga más tiempo.

Suyo, J. Cantó. Madrid Junio 29 // 92»¹¹.

Estas anotaciones, casi telegráficas, permiten intuir rasgos de la personalidad de Cantó y suponer una relación epistolar entre maestro y discípulo más amplia, y que quizás por estar escrita en papel aparte –distinto al de los ejercicios– podría no haberse conservado; en cualquier caso, por el momento, no se ha localizado en el legado.

Cantó, siguiendo el relato de la entrevista publicada por el *Heraldo de Madrid*, dice que conoció a Pérez Casas precisamente en 1892 coincidiendo con el IV Centenario; efectivamente, la banda de Infantería de Marina de Cartagena –dirigida por Ramón Roig– era una de las bandas militares que estaban en Madrid durante las fiestas, y participó, interpretando la obertura de *Cleopatra*¹², en la referida velada del Real en la que se estrenó *Aragón y Castilla*. Así pues, Pérez Casas debió conocer el poema sinfónico de su maestro de primera mano.

Al año siguiente –1893– siguiendo la secuencia del relato de Cantó, Pérez Casas ganó el primer premio de tercero de armonía. Finalizado el curso, el 5 de agosto de 1893, firma en Cartagena sus *Pequeñas Escenas Sinfónicas* e indica en la portada que es un «alumno de armonía»¹³, del mismo modo que había hecho antes con otras composiciones, todas conservadas en la Academia¹⁴. El siguiente curso, debió continuar con los estudios de fuga y contrapunto; y también se encuentra en su legado documentación que lo corrobora: una colección de ejercicios manuscritos de Pérez Casas con correcciones de Cantó y que con fechas extremas entre noviembre de 1893 y diciembre de 1894, corresponden a los cursos descritos en la entrevista¹⁵. Junto a estos ejercicios se localiza también una *Romanza para canto y piano* de Juan Cantó firmada en 1878, probablemente un ejemplo de primera composición del maestro cedida al alumno. No sería ésta la única cesión de materiales de estudio a Pérez Casas; Cantó haría lo mismo también con sus ejercicios de composición, en lo que él mismo consideró «una prueba de cariño»¹⁶ hacia su discípulo.

Al final del curso 1894-95, Pérez Casas aprobó las oposiciones a director de la música del regimiento de España, dejando su plaza de requinto en la de Infantería de Marina¹⁷. Su formación, previsiblemente seguiría lo relatado por Cantó en la entrevista, aunque sería



6. «D. Bartolomé Pérez Casas, nombrado por oposición músico mayor de Alabarderos». Grabado publicado en *La Ilustración Artística*, Barcelona, 19-4-1897, p. 10. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

objeto de otro estudio el detallar la secuencia formativa. Al respecto, conviene señalar que estudios bien documentados y relativamente recientes, han revelado falta de coincidencia en las fuentes a la hora de establecer la formación primera de Pérez Casas¹⁸. No cabe duda que su legado en la Academia está llamado a clarificar este aspecto en el futuro¹⁹.

No se ha podido determinar el momento en el cual Pérez Casas se hace con el manuscrito de *Aragón y Castilla*. En cualquier caso, debió ser después de que la obra se incorporase al archivo de la Unión Artístico-Musical, puesto que figura el sello de esta entidad en la partitura. Una primera posibilidad sería que el propio Cantó se la confiase con la idea de transcribirla para banda; otra, que Pérez Casas la encontrase en el archivo de la Unión Artístico-Musical cuando se pone al frente de una nueva sociedad: la Orquesta Filarmónica de Madrid.

Aunque algunas obras orquestales de Cantó se habían versionado para banda, en vida del autor, se supone que con su conocimiento y aprobación²⁰; dado el tiempo transcurrido desde el estreno de *Aragón y Castilla*, en 1892, hasta el fallecimiento de Cantó, en 1903, junto al hecho de que el manuscrito no contenga ninguna anotación que pueda hacer pensar en un trabajo de transcripción; no parece probable que Cantó le entregase la obra a Pérez Casas en el tiempo inmediato al estreno.

Más razonable parece que Pérez Casas encontrase el manuscrito posteriormente, en los primeros años de la Orquesta Filarmónica de Madrid; puesto que «la primera obra que empezaron á estudiar, la Sexta sinfonía, de Beethoven, la prestó la antigua Unión Artístico-musical, con quien entraron en tratos para la compra del archivo sin llegar á entenderse»²¹. Por otra parte, para sus giras por provincias —excursiones artísticas se llamaban entonces— la Filarmónica solía incluir en sus programas obras de autores locales.

Así, entre mayo y julio de 1917, se programó a Óscar Esplá en Alicante, Guridi en Bilbao, Larregla en Pamplona y al propio Pérez Casas en Lorca²². En Alcoy, el 23 y 24 de mayo de aquel año, la Filarmónica interpretó *Ecos Levantinos* y *La venta de los gatos*²³; dos obras de Gonzalo Barrachina, también alcoyano y alumno de Cantó, que había fallecido el año anterior, dejando una profunda conmoción local. No se puede descartar que *Aragón y Castilla* estuviese entre las candidatas a la programación de aquella excursión artística, y se quedó entre los papeles del maestro a la espera de una ocasión que nunca llegó.

EL CONCURSO, EL PREMIO Y EL ESTRENO DE *ARAGÓN Y CASTILLA*

Vista la relación entre Cantó y Pérez Casas, se retoma el estudio del manuscrito al objeto de justificar las anotaciones que aparecen en la portada sobre el premio, la entidad organizadora y el mismo estreno del poema sinfónico.

Entre octubre y noviembre de 1892, Madrid acogió una importante actividad cultural con exposiciones, congresos y diversos actos festivos, no exentos de tensiones. El ayuntamiento tenía los presupuestos censurados desde junio, el programa de festejos públicos sufrió continuos retrasos y cambios, sin acabar de responder a las expectativas. Tampoco las entidades privadas que intentaron llenar el vacío oficial pudieron conseguir las esperadas subvenciones; el resultado fueron varios motines y las dimisiones del gobernador –Marqués de Bogaraya– y del alcalde, Alberto Bosch²⁴.

En ese contexto, la Sociedad Nacional Cooperativa Benéfica e Instructiva –entidad privada que estaba formada por hombres relacionados con la política y la corte– para adherirse a las celebraciones, convocó un concurso de compositores, músicas y orfeones. A finales de mayo aparecieron en la prensa las bases y premios, que para el de compositores consistía en «Un poema sinfónico dividido en tres partes é inspirado en el hecho del descubrimiento de América. Premio 5000 pesetas»²⁵. Se trataba de una dotación muy importante, puesto que por entonces el salario de Cantó en el conservatorio debía estar en poco más de mil pesetas²⁶.

Un año antes, en octubre de 1891, esta Sociedad ya había decidido convocar un concurso musical, entre otras actividades; para lo cual organizó un "Directorio" con varias comisiones «para la fiesta con que la misma sociedad ha de contribuir para el cuarto centenario de Colón»²⁷. Desde luego, la idea de celebrar un certamen musical no era nueva; de hecho, en el verano de 1887, la Sociedad El Gran Pensamiento²⁸, organizó un concurso similar y que, al decir de la prensa, tuvo cierta repercusión en Madrid: la creación del Orfeón Matritense²⁹.

Cabe pensar, como razonable, que las sociedades El Gran Pensamiento y Nacional Cooperativa Benéfica e Instructiva, fuesen entidades distintas; sin embargo, no parece que las personas que las formaban fueran muy diferentes. De hecho, ambas estuvieron presididas por Joaquín González Fiori, abogado y diputado por Hoyos (Cáceres), del partido de Sagasta³⁰. Además, las dos sociedades compartían su *modus operandi*, centrado en la organización de corridas de toros, certámenes, conciertos y bailes, para cubrir objetivos de carácter benéfico y social.

Como se ha indicado, en la portada de *Aragón y Castilla* se dice que «Esta obra obtuvo el 1.º premio en el concurso abierto por la Sociedad "El Gran Pensamiento"...» y el concurso fue convocado por otra entidad, la mencionada Sociedad Nacional Cooperativa Benéfica e Instructiva. Puesto que ambas sociedades compartían fines, actividades e incluso presidente;

es probable que la persona que anotó esta información en la partitura se equivocase de entidad organizadora e introdujese involuntariamente un error en la portada de la obra. Esta persona, de la que conocemos su caligrafía pero desconocemos su nombre, podría haber añadido la información al incorporar el poema sinfónico de Cantó al archivo de la Unión Artístico-Musical.

En junio de 1892, González Fiori presidía el "Directorio"³¹ y Damián Isern, la comisión de veladas; mientras que la presidencia del jurado musical recaía en Manuel Fernández Caballero³². Un mes después –en julio de 1892– se publicó el ambicioso programa de festejos de la entidad, «en el que figuran dianas, músicas, misas de campaña, fiestas religiosas, iluminaciones, corridas de 12 toros con caballeros en plaza, exposición general de industrias y de prensa, veladas literarias y musicales, funciones dramáticas, bailes, fuegos artificiales, concursos de músicas y orfeones, congresos de sociedades cooperativas y de Amigos del País, limosnas de pan y carne, etc., etc.»³³.

A mediados de julio, González Fiori fue recibido en audiencia por la reina regente a quien entregó los programas de los festejos previstos «cuyos productos se destinan al sostenimiento del Dispensario Nacional de Alfonso XIII»³⁴. El Dispensario Nacional Alfonso XIII, para niños pobres y enfermos, había inaugurado nuevo emplazamiento aquél mismo julio de 1892, en el barrio de Argüelles, calle de Don Martín, 30; domicilio bendecido por el obispo de Madrid-Alcalá y entonces electo arzobispo de Valencia –hoy beato– Ciríaco María Sancha. Por supuesto, Joaquín González Fiori junto a otros miembros del mencionado directorio como Damián Isern, también asistieron al acto³⁵.

La fecha para la velada en el Teatro Real, 28 de octubre, en la que se estrenaría el poema sinfónico no se conoció hasta siete días antes de su celebración³⁶. Asimismo, otras actividades inicialmente previstas por esta Sociedad, sufren frecuentes retrasos. El 24 de octubre se conoció el veredicto del jurado, la cuantía y distribución de los premios apareció alterada respecto a la que se había señalado inicialmente en las bases ya «que examinadas las nueve composiciones sinfónicas presentadas al certamen, había acordado el jurado conceder el premio de 2.000 pesetas al poema sinfónico cuyo lema es Aragón y Castilla». También se informaba que el autor de la composición era Juan Cantó y que, a tenor de lo establecido en las bases, la obra se estrenaría en la velada prevista en el Teatro Real para el 28 de octubre³⁷.

La velada, a la que también concurrió la banda de Infantería de Marina de Cartagena en la cual, como se ha señalado, Pérez Casas tocaba el requinto; fue uno de los pocos actos previstos por la entidad presidida por González Fiori que llegó a celebrarse. No ocurrió lo mismo con los certámenes de orquestas, músicas y orfeones, de los que no se tiene noticia tras el motín que se produjo la noche del 31 de octubre por la suspensión de otro festival musical –organizado por el ayuntamiento– y que supuso el remate a la desorganización en las fiestas y el hecho que desencadenó las dimisiones del gobernador y del alcalde³⁸.

Tras el estreno, la prensa se expresó mayoritariamente en términos elogiosos hacia el poema sinfónico, no así *La Unión Católica*, cuyo director era Damián Isern –el mismo que también presidía la comisión de veladas del "Directorio" y el patronato del Dispensario– y que en una gaceta sin firma señala que Juan Cantó

«Concibió la idea de expresar, á imitación de los grandes maestros en una frase musical, los tormentos, alegrías y pensamiento primordial del ilustre navegante. Claro está que en esta colosal empresa, reservada solo a los genios privilegiados, había de quedar bien parado su autor, y efectivamente, con decir que la frase que según reza el programa



7. Borke y Ferriz, Retrato de un hombre, J.[uan] Cantó, c. 1895. Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

constituye la obra toda, carece de originalidad y de verdadera importancia, está dicho todo. El Sr. Cantó, cohibido por las reglas de la armonía no sabe arriesgarse á buscar giros modernos y á emprender altos vuelos, [...] por lo demás, está instrumentada con discreción, que no es poco, y revela estudio en su autor, por lo que merece aplausos.»³⁹.

Sin embargo, Alfonso Pérez Nieva firma una extensa «Revista de Madrid» para un periódico barcelonés, en la cual se lamenta por los sucesos acaecidos en la capital del reino y aplaude la iniciativa benéfica de la Sociedad; precisando, al respecto de *Aragón y Castilla*, que «La nueva producción del distinguido compositor es de un marcado carácter épico, muy á la moderna y revelando un dominio y un conocimiento de la instrumentación absolutos»⁴⁰.

Al parecer, el dinero que preveía la Sociedad no se debió conseguir, con lo cual la orquesta tuvo que preparar el estreno sin ninguna remuneración y los músicos no percibieron «un céntimo de los miles de pesetas ofrecidos, ni siquiera diploma, medalla ó cosa parecida»⁴¹. Tampoco se tiene noticia de que se llegase a cobrar en años inmediatamente siguientes; de haber sido así, Pedrell no habría publicado –cinco años después del estreno de *Aragón y Castilla*– que Cantó «no encontró quien le diera las 5000 pesetas ofrecidas»⁴².

APROXIMACIÓN A LA OBRA

Como se ha visto, las bases del concurso se publicaron a finales de mayo y el fallo del jurado se conoció en octubre; así pues, los autores dispusieron de unos tres meses para componer sus poemas sinfónicos. Gracias a que Cantó copia junto a la música los textos



9. Elaboración propia, motivo de la oración en *Aragón y Castilla*.

9) de cierto carácter luminoso, está asociada a Colón y su empresa, cuando recen otros personajes –como los frailes– aparecerá variada, recurso que Cantó complementará con la instrumentación para dar un carácter más coral o hacer referencia a los que también oran pero son contrarios a la empresa: los eclesiásticos consejeros de Isabel y Fernando.

La última idea, presente en los tres tiempos del poema sinfónico, es el hecho de caminar o avanzar. Así, Cantó la expresa con el *pizzicato* de las cuerdas para marcar el cansino paso hacia el monasterio de La Rábida en el primer tiempo; o con una marcha solemne a modo de fanfarria asociada al "avance" de los Reyes Católicos sobre Granada en el segundo; y finalmente, en el tercero, con el ritmo de barcarola que marcará la navegación –a veces tranquila, otras desesperada y las más, esforzada– hacia el Nuevo Mundo.

Respecto al argumento que Cantó incluye en la partitura, aunque el relato en su conjunto forma parte de su obra y se le debe atribuir únicamente a él, es posible identificar fragmentos de distintas obras literarias. En ocasiones son textuales, sin embargo en la mayor parte de las veces, Cantó parece adaptar la idea a sus propósitos. A modo de ejemplo, algunos de los identificados se exponen a continuación.

«Sucedieron a esta entrevista muchas discusiones en el convento; y el proyecto de Colón se trataba en aquellos silenciosos claustros con la deferencia que había buscado en vano entre el bullicio y pretensiones de los sabios de corte y filósofos.»⁴³. El texto anterior extraído de la *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón* de Washington Irving, aparece en el argumento del poema sinfónico con una pequeña variación: Juan Cantó termina la frase con «...sabios y filósofos de la corte portuguesa»⁴⁴, puesto que sitúa a Colón en La Rábida tras su vuelta de Portugal.

El mismo libro de Irving, también debió servir de inspiración para el segundo tiempo del poema sinfónico. En esta ocasión –la toma de Granada– Cantó adapta el texto a las necesidades de una obra musical. Así mientras Irving escribe: «Vio á Boabdil, último de los reyes moros, salir de la Alhambra, y entregar las llaves de aquella sede favorita del poder sarraceno; mientras el rey y la reina con toda la hidalguía, grandeza y opulencia españolas, se adelantaron en altiva y solemne marcha á recibir este signo de sumisión.»⁴⁵. Cantó, prescindiendo de detalles históricos e interesándose por los sentimientos que evocará en ese momento del poema sinfónico, dice en el argumento: «Boabdil triste y melancólico hace donación de las llaves de aquella sede favorita del poder sarraceno; mientras Fernando e Isabel, con toda la hidalguía, grandeza y opulencia se adelantaron en altiva y solemne marcha a recibir este signo de sumisión.»⁴⁶

Al final del tercer tiempo, la inspiración parece llegarle de la *Historia del descubrimiento y conquista de América*, obra de Joachim Heinrich Campe, de la que es posible entresacar fragmentos literales en el poema sinfónico de Cantó⁴⁷: «Colón que estaba en el castillo de proa, creyó ver brillar una luz allá a lo lejos, y llamando a un page de la reina que iba a bordo le enseñó aquella luz. El joven la distinguió perfectamente, y aun se la hizo notar a otra persona que entonces se llegó a ellos. Los tres convinieron en que aquella luz era movil y que un viagero debía llevarla»⁴⁸.

Entre los textos adaptados al discurso musical, se encuentra también el que da fin a la obra y en el cual, mientras Campe tras el grito de "Tierra, tierra", relata que la tripulación de la Pinta esperó las primeras luces del día para estar seguros del avistamiento; Cantó identifica el grito con un cañonazo de percusión y *tutti* orquestal, antes de seguir con la descripción –nuevamente literal– de Campe: «... a vista de tierra entonan el Te Deum acompañado del resto de la tripulación de las otras embarcaciones que también dirigían al cielo la expresión de su agradecimiento. Todos los corazones palpitan, las lágrimas corren, y apenas han satisfecho aquel piadoso deber, cuando piensan expiar por medio de una ruidosa reparación los ultrajes y violencias que han hecho al Almirante. Aquellos mismos hombres que poco antes desconocían su autoridad y amenazaban su existencia, se arrojan a sus pies para implorar el perdón de su infame conducta.»⁴⁹.

En otros momentos, para el argumento de su obra, Cantó parece inspirarse en otras fuentes. Es el caso del texto de inicio del poema sinfónico, una "explicación" –publicada en la revista *España y América*– del cuadro de Antonio Cabral Bejarano, pintado hacia 1855 y que lleva por título *Llegada de Cristóbal Colón a La Rábida en 1485*⁵⁰: «A la caída de una tarde calurosa del estío de 1486, y a lo largo del camino de Huelva, avanzaban lentamente un niño y un hombre de humilde apariencia; aquel con el rostro juvenil de los primeros años de la vida; el segundo aunque no de mucha edad, con la faz ajada y entristecida más por los infortunios que por el tiempo.»⁵¹.

Las obras mencionadas de Irving y Campe junto a otra de Lamartine son las tres que cita Bernabeu en su monografía sobre la efeméride de 1892, como representativas de la leyenda, o escuela, idealista en la literatura colombina «formada por una larga serie de obras, principalmente poemas y novelas de acuñación romántica, que imprimieron una figura heroica del Almirante, pero colmada de inexactitudes y errores. Entre las más importantes hay que citar la "Historia del descubrimiento y conquista de América", del alemán J. E. Campe, "Christophe Colomb" de Lamartine, y la "Vida y viajes de Cristóbal Colón" de Irving»⁵².

CONCLUSIONES

El manuscrito de *Aragón y Castilla*, conservado en la Academia es la partitura original de la obra de Juan Cantó premiada en 1892 y estrenada en el Teatro Real. Todas las anotaciones de la partitura a excepción de la referida a la entidad organizadora del concurso –incorrección razonablemente justificada– vienen a corroborarlo, pudiéndose contrastar con diversas fuentes hemerográficas. Igualmente su contenido apunta a la autenticidad, puesto que no diverge de aquello que dijeron sus contemporáneos sobre la obra. Y además, por la caligrafía se infiere que el manuscrito es autógrafo de Juan Cantó.

La documentación consultada en la Academia, ha permitido establecer, aunque de manera provisional, el papel de Juan Cantó en la formación de Pérez Casas. La relación que mantuvieron superó, por afectuosa, lo estrictamente formal entre maestro y discípulo; justificando suficientemente la presencia de obras de uno en el legado del otro. La memoria del maestro solícito y cariñoso, se revela clave para entender las razones que llevaron a Pérez Casas a interesarse en recoger y conservar *Aragón y Castilla*.

El poema sinfónico de Juan Cantó, única obra de éste género del alcoyano, podría llevar por título simplemente «Colón», aunque ha pasado a la historia como «Aragón y Castilla». En él, y en coherencia con la literatura de la época; Cantó se manifiesta imbuido

de una visión romántica del almirante y su gesta, concibiendo al propio Colón como un héroe y a su empresa como algo providencial.

Aragón y Castilla, con el premio que nunca llegó, debió constituir una reseñable desilusión para su autor. Sin embargo, este poema sinfónico, con las vicisitudes de su composición y estreno, no deja de atestiguar la posición de Juan Cantó dentro del panorama de la música española de su tiempo y las percepciones que, como ciudadano partícipe de una sociedad instalada en la crisis, tuvo ante la efeméride de 1892.

NOTAS

- 1 VALOR CALATAYUD, Ernesto, *Diccionario Alcoyano de Música y Músicos*. Alcoy: Lloréns Libros, 1988, pp. 105-108.
- 2 Desde poco después de su estreno, y probablemente más influidos por la repercusión de la efeméride y las circunstancias del concurso, que por el conocimiento de la obra. Vid. PEDRELL, Felipe, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos : acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1897, vol. 1, pp. 279-280.
- 3 A través del *Catálogo de Música* de Ana Casas, quien también señala respecto al legado de Bartolomé Pérez Casas a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que «está formado por más de dos mil registros que reflejan la propia biografía del Maestro». Vid. CASAS GÓMEZ, Ana, *Catálogo de Música*. Madrid: ASF, 2013, p.1. [en línea], [consulta: 10-10-2014], <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogo_musica/catalogo_musica.pdf>
- 4 Sobre este archivo y sus fondos, Vid. FERRANDO MORALES, Àngel Lluís, «La documentación y la investigación musical en el seno de las bandas de música no profesionales: el archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoi», *Boletín DM*, núm. 15 (2011), pp. 37-48.
- 5 CASARES RODICIO, Emilio, «La Música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales», *La Música Española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 30-31.
- 6 CANTÓ FRANCÉS, Juan, *Gran Salve en Re: a cuatro voces y orquesta*, Archivo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy, sign. 1953.
- 7 PÉREZ CASAS, Bartolomé, *Trabajos de armonía empezados en 1º de febrero del 92 con Dn. Juan Cantó y finalizados en los concursos de ar[mo]nía de Madrid el 11 de junio de 1893*, ASF, sign. M-3342, fol. 18v.
- 8 «Una revelación artística», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 24-3-1897, p. 1.
- 9 PÉREZ CASAS, Bartolomé, *Trabajos de armonía empezados en 1º de septiembre del año 1890*, ASF, sign. M-3341.
- 10 PÉREZ CASAS, ms. cit., ASF, sign. M-3342.
- 11 *Ibíd.*, fol. 21v.
- 12 Vid. «Velada en el teatro Real», *La Iberia*, Madrid, 29-10-1892, p. 3.
- 13 Vid. PÉREZ CASAS, Bartolomé, *Pequeñas escenas sinfónicas*, ASF, sign. M-3349.
- 14 Se han localizado tres piezas: la gavota ¡Nácar y Oro! y la barcarola *Noche de luna a bordo*, ambas para cuarteto y fechadas en noviembre y diciembre de 1892 respectivamente, y la mazurca *Delirio* para piano de febrero de 1893.
- 15 Vid. PÉREZ CASAS, Bartolomé, *Trabajos de contrapunto y fuga, según las escuelas antigua y moderna*, ASF, sign. M-3344.
- 16 *Ibíd.*, fol. 36v.
- 17 *El Eco de Cartagena*, Cartagena, 19-6-1895.
- 18 Cfr. CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores, *Bartolomé Pérez Casas y la Orquesta Filarmónica de Madrid*. Alzira: Editorial Germania, 2007, pp. 27-30.
- 19 En el legado Pérez Casas también se localizan trabajos de otros autores como los ejercicios de composición de Enrique Pérez de Tudela, discípulo de Hilarión Eslava; o el método cedido a Pérez Casas para sus estudios por el presbítero Juan Antonio Gómez. A título de ejemplo, por la correspondencia con Felipe Pedrell, profesor que habitualmente se relaciona con la formación de Pérez Casas en fechas imprecisas, se comprende que Pérez Casas se dirige a Pedrell por agosto de 1893 pidiéndole opinión sobre sus *Pequeñas escenas sinfónicas*, posteriormente y tras terminar sus estudios oficiales, le escribe de nuevo -en mayo del 96- en estos términos: «He aquí mi deseo: que V. se encargue de la dirección de mis estudios musicales en la forma y del modo que estime conveniente» con esto se iniciará una correspondencia con consejos, recomendaciones de obras, etc. que se mantendrá, al menos por lo conservado, hasta febrero de 1897. Cfr. ASF. Archivo, sign. 6-83-6.

- 20 Es el caso de su *Serenata Española* para quinteto de cuerda, estrenada en Madrid en 1888 y transcrita por Luis Puchol, –músico mayor del Regimiento de la Princesa, de guarnición en Alicante– dos años después del estreno. El archivo de la Unión Musical de Alcoy conserva la citada versión para banda firmada por Puchol en Alicante, 17-4-1890.
- 21 VILLALBA MUÑOZ, Luis: «El Renacimiento Musical de España: La temporada musical 1914-1915 en Madrid y su significación en las orientaciones del arte español», en *La Ciudad de Dios*, vol. CIV (1916) pp. 105-117.
- 22 BALLESTEROS EGEA, Miriam, *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915 – 1945) y su contribución a la renovación musical española: memoria para optar al grado de doctor*, dirigida por María Nagore Ferrer. Madrid: Universidad Complutense, 2010, pp. 424-425.
- 23 *Ibid.*, p. 424.
- 24 Vid. BERNABEU ALBERT, Salvador, *1892: El IV Centenario del Descubrimiento de América en España: coyuntura y conmemoraciones*. Madrid: CSIC, 1987, pp. 68-70.
- 25 *La Correspondencia de España*, Madrid, 28-5-1892, p. 4.
- 26 Cfr. COLOMA, Rafael, *Juan Cantó: artista muy laborioso*. Alcoy, Asociación de San Jorge, 1982, p. 102.
- 27 En octubre de 1891 ya se anunció «con el fin de contribuir al mayor esplendor de las fiestas del Centenario de Colon, celebrar un concurso de músicas y orfeones». Vid. *La Correspondencia de España*, Madrid, 7-10-1891, p. 2. Respecto al directorio, Vid. *La Correspondencia de España*, Madrid, 14-10-1891, p. 3.
- 28 El Gran Pensamiento se creó en 1886 con el fin de «otorgar premios á la virtud y al trabajo, proporcionar medios de progreso a la agricultura y la industria, promoviendo la concurrencia a Exposiciones y Congresos, que se celebrarán cada cinco años; ofrecer a sus socios habitación económica, asistencia facultativa y auxilios pecuniarios en caso de enfermedad o imposibilidad física, y atender, por último, a la instrucción y adelanto de los asociados por la apertura de cátedras y talleres modelo. [...] La Junta directiva la forman: como presidentes honorarios, los Sres. D. Cristino Martos, D. José Carvajal y D. Manuel María José de Galdo; presidente efectivo, D. Joaquín González Fiori; vicepresidentes, D. Pedro Manuel Acuña, D. Alberto Bosch y Fustegeras, D. Gonzalo Pelligero y D. Carlos Prast; censor, D. José Becerra Armesto; gerente, D. José María Gamez; tesorero, D. Venancio Vázquez; contador, D. Ricardo Fortanet; vocales, D. Vicente Bas y Cortés, D. Eduardo Vincenti, D. Mariano Belmás, D. Federico Ortiz, D. Juan Utor, D. Darío Ulloa, D. Juan Hernández, D. Francisco Torres, D. Domingo Pando y Valle, D. Pedro Fernández Soto, D. Vicente Daza, D. Doroteo Quintana y D. Manuel Peñalver; y secretarios, D. Antonio Díaz Domínguez, D. Manuel Molina y Molina y D. Rafael de la Vega. Vid. *El Día*, Madrid, 5-1-1886, p. 2.
- 29 *La Iberia*, Madrid, 11-10-1887, p. 3.
- 30 Joaquín González Fiori, diputado desde 1872 a 1899 en que falleció. Cfr. Congreso de los Diputados, *Índice Histórico de Diputados* [en línea] [consulta: 16-12-2014] <<http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/SDocum/ArchCon/SDHistoDipu/SDIndHistDip>>; sobre filiación política, Vid. TÉBAR, Pedro E. y OLMEDO, José, *Las segundas Cortes de la Restauración: Semblanzas parlamentarias*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1879, pp. 139-140.
- 31 «La Mesa del citado directorio la componen los señores siguientes: Presidentes honorarios: D. Antonio Cánovas del Castillo, D. Práxedes Mateo Sagasta y D. Emilio Castelar. Presidentes de honor: ministro de Fomento, ministro de Marina, capitán general de Castilla la Nueva, gobernador civil, presidente de la Diputación provincial y alcalde presidente del Ayuntamiento de Madrid. Presidente efectivo, D. Joaquín González Fiori. Vicepresidentes: D. Manuel María José de Galdo, D. Eduardo Palou, D. Andrés Mellado, D. Jesús Pando y Valle y D. Dionisio Caldevilla, Tesorero, D. Venancio Vázquez. Contador, D. Rafael Alvarez Sereix. Presidentes de comisiones: señor vizconde de Palazuelos, D. Leopoldo Gálvez Holguin, marqués de Valdeiglesias, don Bernardo Rico, D. Damián Isern, D. Alfredo Vicenti, D. José María Gámez, don Manuel Fernández Caballero, D. Eugenio Sangrador y D. Carlos Franquelo. Secretario general, D. José Oria de Rueda. Idem primero, D. Rafael María Jareño. Id. segundo, D. Luis Pacheco.» Vid. «El Centenario de Colón», *La Libertad*, Madrid, 24-6-1892, p. 2.
- 32 *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-6-1892, p. 3.
- 33 «Sociedad Nacional Cooperativa», *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-7-1892, p. 4.
- 34 «Fiestas del Centenario», *La Correspondencia de España*, Madrid, 20-7-1892, p. 3.
- 35 *La Correspondencia de España*, Madrid, 7-7-1892, p. 4.
- 36 Vid. «Las fiestas del Centenario: Nuevos festejos», *La Libertad*, Madrid, 21-10-1892, p. 2.
- 37 «Concurso de Músicas y Orfeones», *La Correspondencia de España*, Madrid, 25-10-1892, pp. 1-2.
- 38 Vid. BERNABEU, *op. cit.*, p. 70. También, FERNÁNDEZ DE LATORRE, Ricardo, «Música Militar. Ocho bandas militares, un motín y el «Vals de las olas»...», *Ejército: Revista de las Armas y Servicios*, núm. 521 (1983), pp. 11-16.
- 39 «La velada de anoche en el Real», *La Unión Católica*, 29-10-1892, pp. 2-3.
- 40 *La Dinastía*, Barcelona, 7-11-1892, p. 1.
- 41 *Heraldo de Madrid*, Madrid, 21-1-1893, p. 3.

- 42 Vid. PEDRELL, *op. cit.*, pp. 279-280.
- 43 IRVING, Washington, *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón*, traducción de José García Villalta. Madrid: Imprenta de José Palacios, 1833, vol. 1, p. 154.
- 44 CANTÓ FRANCÉS, Juan, *Aragón y Castilla*, ASF, sign. M-3229, fols. 11r-12v.
- 45 IRVING, *op. cit.*, pp. 225-226.
- 46 CANTÓ, ms. cit., ASF, sign. M-3229, fols. 22v-24v.
- 47 *Ibíd.*, fols. 58r-59v.
- 48 CAMPE, Joachim Heinrich, *Historia del descubrimiento y conquista de América*, traducción de Francisco Fernández Villabrille. Madrid: Francisco de P. Mellado, 1845, p. 27.
- 49 CANTÓ, ms. cit., ASF, sign. M-3229, fols. 61r-62r. Cfr. CAMPE, *op. cit.*, p. 28.
- 50 Vid. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, «La Rábida y las pinturas colombinas del siglo XIX», en *Andalucía y América en el siglo XIX: Actas de las V Jornadas de Andalucía y América*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1986, vol. 2, p. 192.
- 51 *España y América*, Madrid, 24-1-1892, p. 8.
- 52 BERNABEU, *op. cit.*, p. 114.

SOCIOLOGÍA DEL MUNDO MUSICAL A TRAVÉS DE LOS CONCEPTOS DE HEIDEGGER: «ESTAR EN» Y «ESTAR AHÍ»

Francisco José León Tello

Resumen: En este artículo se analizan desde un punto de vista musical los dos principios que Heidegger expone en su obra *Ser y tiempo* (*Sein und Zeit*): «estar en» y «estar ahí». Se aplican a la fundamentación de diversos temas de una estética musical y de una sociología de la música.

Palabras clave: Heidegger, filosofía de la música, musicología sociológica.

SOCIOLOGY OF THE MUSICAL WORLD THROUGH HEIDEGGER'S CONCEPTS OF «BEING-IN-THE-WORLD» AND «BEING THERE»

Abstract: This article adopts a musical point of view to the two principles put forward in Heidegger's work *Sein und Zeit*: «bein-in-the-world» and «being there». These terms are applied to the establishment of diverse themes of musical aesthetics and a sociology of music.

Key Words: Heidegger, philosophy of music, sociological musicology.

INTRODUCCIÓN

En toda publicación, introducir implica abrir su temática, sus fuentes y su metodología. En este caso se trata de establecer el significado de mundo, de mundaneidad musical, del modo de ser del mundo de la música y de su inserción en la vida de la naturaleza y del hombre.

En la antigüedad grecolatina la música fue uno de los temas de más frecuente reflexión. La sistematización de las observaciones realizadas fundaron una filosofía de este arte y su desarrollo en la cultura europea posterior¹; los análisis acústicos verificados integraron la teoría de la música entre los saberes matemáticos del «quadrivium» que, a través de los siglos, multiplicaría el número de disciplinas introducidas bajo esta denominación; la investigación vibratoria del cartesianismo y su inclusión en la física, con incidencia en España a partir del tratado del P. Vicente Tosca², no impidió la continuidad de su interpretación matemática. Lo comprobamos en el amplio tratado sobre esta ciencia que, a finales del siglo XVIII, escribió el académico Benito Bails por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid³. En la literatura pedagógica surgida en el siglo XIX a la sombra de la erección de los Conservatorios de Música se tendía a la monografía destinada a la enseñanza del Solfeo y de la Composición, o a la práctica instrumental y vocal, con un interés prioritario por la técnica. No obstante, la música continuaba siendo objeto de estudio de las filosofías idealistas y románticas y de las ciencias positivas⁴. La interrelación de conocimientos y metodologías induce a la apertura de nuevos temas

de investigación. Lo hemos mostrado en nuestras anteriores publicaciones acerca de la aplicación musical de diversas concepciones de la teoría de la evolución, la biológica de Darwin⁵ y la filosófica de Bergson⁶. Dada la importancia del tema del tiempo en el pensamiento de Heidegger y el carácter temporal de la música, desde hace algún tiempo investigamos la posibilidad de proyectar sus principios ideológicos y metodológicos a la musicología, para contribuir al esclarecimiento del ser de la música y del músico.

Desde sus propias convicciones ontológicas, filósofos de todas las épocas han escrito interesantes y hermosas páginas sobre este arte: recordemos las dedicadas por los tratadistas pitagóricos, Platón, Aristóteles, Hegel, Schelling, Schopenhauer, etc. Heidegger realiza profundas indagaciones sobre las artes plásticas y la poesía, que no extiende a la música, donde su principal aportación se limita al comentario de las críticas wagnerianas y antiwagnerianas de Nietzsche. Pero esta circunstancia no es muy relevante porque nuestra intención no es exponer la teoría musical de un autor determinado, sino estudiar la posibilidad de enriquecer la estética musical a partir de su metodología. Desde el pensamiento heideggeriano cabe iluminar las opacidades que el ser de la música puede ofrecer al musicólogo en su reflexión sobre la obra, el compositor o el intérprete. Su filosofía nos permite plantear una ontología de la música y del músico, no desde la vía tradicional, a partir de las supervivencias pitagóricas, sino desde la perspectiva contemporánea de una analítica existencial aplicada en dimensión ontológica: se trata de la respuesta a la doble pregunta de qué es ser música y qué es ser músico. Por tanto, a partir de su filosofía nos interesa investigar al músico no desde el punto de vista psicológico, para detectar unas propiedades específicas, sino en cuanto nos permite descubrir el modo de ser que denominamos músico que, a su vez, revela un modo de ser hombre: como se indicaba en un capítulo de un estudio análogo anterior, es un camino «desde la musicología a la antropología»⁷. De la misma manera, no nos conformamos con descubrir los caracteres óntico-formales de la composición musical (proporción, repetición, simetría, contraste, euritmia, etc.) a través del análisis fenomenológico de la partitura, sino que el musicólogo debe aspirar a la desocultación del ser de la obra y del arte musical.

Heidegger vivió entre 1889 y 1976, es decir, en una de las etapas más convulsas y turbulentas de la historia. La ruptura con el pasado facilita la estimación de la creatividad. Se trata de una constante histórica que también se reconoce en el arte, como se advierte en la sucesión de los estilos, que en aquel momento desembocó en la novedad de las vanguardias. Los estetas del neoclasicismo del siglo XVIII expusieron con acritud su oposición al gótico y, sobre todo, al barroco, pero las innovaciones estructurales y de los principios estéticos en el arte del siglo XX no tenían carácter meramente formal, sino que surgían a partir de proyectos ideológicos. En la filosofía de esos años se observa una tendencia a la superación del empirismo científico y a una restauración ontológica, pero la novedad más fecunda estriba en la vía fenomenológica y existencialista propuesta para la investigación del ser.

Sin embargo, la apertura no impide la reflexión sobre el pasado, como se comprueba en las indagaciones de Heidegger sobre la filosofía griega, algunos temas de la filosofía medieval, Descartes, Kant, Husserl y, especialmente, acerca de Nietzsche. Se aprecia un paralelismo análogo en la historia de la música: las composiciones antiguas se proyectan en la evolución de la música, como se ve en las obras de J. S. Bach, que sintetizan la historia anterior del contrapunto y la armonía. La novedad del atonalismo y de los criterios de ordenación sonora no anula la persistencia de principios cuya vigencia proviene desde la Antigüedad, ya que tienen origen en la naturaleza vibratoria del sonido. Asimismo, la

investigación de los componentes técnicos del lenguaje musical a través de la historia ha de ampliarse a los estéticos para distinguir, en ambos casos, vigencias y olvidos. El estudio de la interrelación contemporánea de los distintos campos de la cultura excede el mero interés sociológico, ya que su recíproca incidencia contribuye a desocultar el ser de cada uno de ellos y a plantear la viabilidad que poseen los grandes principios ontológicos para interpretar sus respectivos caracteres.

La aplicación metodológica, e incluso la exposición del pensamiento de un autor, ofrecen la dificultad añadida de su variación en el tiempo, que impide una versión unívoca. Con referencia a Heidegger, R. Kroner advertía cuatro periodos, y otros autores como J. A. Nuño, dos: existencialista y filosofía del ser, «primer Heidegger» y «último Heidegger», etc. También en el campo musical se ha pretendido reducir a fórmula de sistematización la riqueza estilística inaprensible de la producción de un Beethoven, a pesar de las evidentes diferencias, por ejemplo, entre las Sonatas para piano escritas en distintos años. En general, en la obra de los artistas más creadores suele advertirse un periodo de independización de influencias y otro de afirmación de innovaciones. Los comentaristas de Heidegger observan una etapa caracterizada por la transformación de la fenomenología de Husserl y otra de desarrollo de su aportación más original, con *Ser y tiempo* como obra central. Sin embargo, se ha notado que en la presentación de un curriculum anterior –para concursar a una plaza docente–, aparece ya definido el proyecto de su futura dedicación, y en las publicaciones del periodo 1922-1924 se manifiesta su interés por el tema principal de esta obra, precedida de ensayos que van configurando el fundamento de su pensamiento, en particular acerca del tiempo. El mismo Heidegger señalaba el carácter itinerante de su pensamiento y estimaba que no hay ruptura entre su última filosofía y la expuesta en *Ser y tiempo*, a pesar de la diversidad temática. A este respecto llega a una profunda conclusión: «lo permanente en el pensar es el camino». Precisamente éste puede ser el lema de nuestros trabajos sobre interrelación filosofía-música: lo importante es abrir vías que faciliten el acceso a la música y al ser de la música. Como puede suponerse, nuestro estudio se basa primordialmente en una hermenéutica de *Ser y tiempo*, aunque también hemos efectuado una lectura desde la música de otros textos de este autor.

En el presente artículo ofrecemos un tema heideggeriano de gran interés: la importancia del mundo natural humano, político, cultural –y especialmente, musical– en el que «cae» y «está arrojado» el compositor, en el que se forma y desarrolla su existencia creadora. Desde el momento en que se inserta en él, se producen una serie de interinfluencias temáticas, estéticas y técnicas que el musicólogo ha de investigar para comprender y explicar los caracteres de la música de cada pueblo, de cada tiempo y de cada maestro. El «estar en» y el «estar ahí» fundan la sociología del arte. Por ejemplo, en plena Edad Media, Felipe de Vitry observaba que la música del siglo XIV tenía que ser y era necesariamente distinta de la polifonía de la centuria anterior de Francón de Colonia y de Juan de Garlandia. La teoría inicial de la ópera derivó del impulso renacentista de restauración de la tragedia griega, pero Monteverdi creó las vías de la inclusión de la música dramática en la cultura barroca, y Calderón de la Barca justificó por motivos exclusivamente sociológicos que nuestros compositores prefirieran la forma de la zarzuela. Cada compositor o intérprete constituye un centro emisor de influencias en el mundo musical al que pertenece, de mayor o menor alcance según su energía creadora o interpretativa, que ejerce a través de sus obras y de sus actuaciones y actividades. En este sentido, el estreno de las composiciones de L. de Pablo, C. Halffter y T. Marco –entre otros maestros– abrieron el mundo musical español a la vanguardia, y al mismo tiempo contribuyeron a la transformación del panorama musical

con sus enseñanzas e iniciativas. Recuerdo, por ejemplo, el impacto que produjo entre los jóvenes compositores la exposición de partituras representativas de los nuevos sistemas de notación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, que llevaron a cabo M. Caro y C. Halffter cuando éste último lo dirigía; o la eficaz labor difusiva realizada por la Asociación «Alea», que celebró en Navarra, bajo la dirección de L. de Pablo, un curso que adquirió carácter de símbolo; así como los importantes escritos de T. Marco sobre los nuevos movimientos estilísticos, o la organización de ciclos periódicos de música actual en los que se han dado a conocer las obras más interesantes de la apertura internacional de la estética y la técnica contemporáneas.

En la realización de una estética musical basada en los principios de la filosofía de Heidegger utilizamos sus distintas obras, pero en el presente artículo nos centramos únicamente en *Ser y tiempo*⁸.

CONCEPTO DE MUNDO MUSICAL

La vocación diversifica, y a la vez agrupa, a los hombres en situación de «arrojados» o «caídos» en el mundo: se distinguen las artes, las ciencias y las profesiones laborales; todas ellas están constituidas por individuos que coinciden en aptitudes, preparación y dedicación: cada una forma un «mundo» que se desarrolla y evoluciona en el tiempo por la aportación de sus miembros, protagonistas de su historia. El término mundo puede interpretarse según distintas significaciones: como «totalidad de los entes que pueden estar-ahí-dentro-del mundo» (el innumerable número de entes que han poblado, pueblan o puedan poblar la tierra); como concepto ontológico del mismo; y, en sentido más restrictivo, como el modo de ser que abarca una totalidad de entes particulares (mundo de la música, mundo de la matemática, etc.). Cada uno de estos mundos se subdivide en el espacio y en el tiempo: el universo musical chino, indio o de los pueblos africanos de la antigüedad se diferencia del grecolatino; el estilo barroco no se confunde con el clásico, el romántico o los vigentes en el siglo XX. Con sentido más limitado aún, también denominamos mundo al ámbito en que se desarrolla un estilo, o aquél en el que vive y crea su arte un compositor (mundo de J. S. Bach, Beethoven, Debussy, Schönberg, etc.). En este caso puede aludir a la extensión geográfica y temporal o al área cultural, especialmente musical, en el que realiza su obra y puede condicionar o ser condicionada por las influencias.

El mundo de la música es muy complejo. Está integrado por diversidad de entes: compositores, intérpretes, musicólogos, profesores, alumnos, oyentes, personal de servicio, partituras, instrumentos musicales, mobiliario, etc. De distinta manera y con distinta función, el ser de la música se hace realidad y presencia sensible en los entes que constituyen sus miembros y objetos⁹; el compositor los utiliza en la realización de sus obras, el intérprete en sus ejecuciones y el musicólogo establece la teoría del ser de cada uno de ellos, «muestra y fija en conceptos categoriales el ser del ente que está ahí dentro del mundo»¹⁰, en este caso el de la música. Para el filósofo «el tema primario es el ser de las cosas naturales, la naturaleza en cuanto tal»¹¹. El artista busca también la esencia del objeto representado o del tema expresado para revelarlo estéticamente con el lenguaje propio de cada arte. El buen orden metodológico exige que el investigador empiece su estudio por los objetos primarios para elevarse hasta la idea de mundaneidad musical y el concepto de la música¹². La analítica de la producción de un compositor permite

DIE GLÜCKLICHE HAND

I. Bild

Drama mit Musik

Arnold Schönberg op. 16

Mäßige ♩ , aber sehr heftig ♩ ca. 92 langsam werden ♩ ca. 52

1. Bss. Klar. (B)
1. 2. 3. Fg.
Klar. (Es)
1. Trp. (B)
2. 3. 4. Pos.
Hrf.
Pke.
6 Frauen
6 Männer
1. Solo. Oge.
1. 2. 3. Solo. Br.
2. 3. Solo. Vll.
kl. Fl.
1. 2. 3. gr. Fl.
Klar. (Es)
1. 2. Klar. (B)
3. Klar. (B)
1. 2. 3. Fg.
Hrf.
Pke.
1. Frau allein
6 Frauen
die übrigen
1. allein
6 Männer
die übrigen
1. Solo. Oge.
2. Solo. Oge.
1. 2. 3. Solo. Br.
1. 2. 3. Solo. Vll.
Solo. Klrbss.

Die Schöne ist fast ganz blinder vorn liegt der Mann, das Gesicht am Boden. Auf seinem Rücken sitzt ein katzenartiges Fabeltier (Häute mit Federmausartigen, großen Flügeln), das sich in seinem Nacken verbissen zu haben scheint. Der Bühnenausschnitt ist sehr klein, ein wenig rund (ein flacher Bogen). Der Hintergrund wird durch dunkel leuchtende Säulen abgeschlossen. In dem sind kleine Logen, aus denen ganz beinahe alle Zuschauer schauen. sechs Männer, sechs Frauen. Die Seitenblänge sehr schräg. Von den Zuschauern sieht man fast nur die Köpfe deutlich. Alles Übrige ist mit zart rötlichen Scheitern verhüllt, die aber von dem grünen Licht ebenfalls ein wenig erhellt werden. langsam werden

Mäßige ♩ , aber sehr heftig langsam werden

5 noch etwas langsamer ♩ ca. 88-92

5 noch etwas langsamer ♩ ca. 88-92

Diese Noten sind genau zur angegebenen Zeit gesprochen und solange zusehender werden, wie die Vorkunft anzeigt. Die Tonhöhen, insbesondere aber die Verhältnisse der einzelnen Töne zueinander, sind entsprechend wiederzugeben. Nicht durch Singen (oder durch die Tonhöhe) sondern durch die angegebene Tonhöhe sofort wieder aufgegeben wird.

Copyright 1917 by Universal-Edition

1. Arnold Schönberg. (1874-1951), *Die glückliche Hand: Drama mit Musik*. Viena, 1924.

comprenderla y aprehender los caracteres del mundo o del estilo a que pertenecen. Así, por ejemplo, una obra tan exquisita y a la vez tan sencilla como la «Reverie» para piano de Schumann, revela aspectos esenciales de la estética romántica; con más razón, por su mayor complejidad y extensión, puede afirmarse de sus «Estudios sinfónicos», «Carnavales» y «Piezas de fantasía», obras especialmente representativas de su época¹³.

Los entes que están en el mundo no son el mundo sino «entes dentro del mundo»; una partitura cualquiera o un compositor están en el complejo mundo de la música y, por tanto, constituyen el acceso al mismo¹⁴. Pero se requiere entonces determinar el ser del mundo. Por eso a continuación reflexionaremos sobre la mundaneidad o los caracteres del mundo musical en el que están el compositor, el intérprete, el musicólogo, y los objetos que utilizan. Sin embargo, el tema principal de la investigación de la estética musical no se refiere ni a este ni a aquel compositor u obra concreta sino a la mundaneidad de la música¹⁵, a la apertura del significado del mundo musical, y a su diferencia de otros mundos. Para llegar a la idea de mundaneidad del mundo musical el primer paso consiste en una enumeración de lo que hay en el mismo, y una descripción de carácter óntico, no ontológico, de estos entes y de lo que ocurre en ellos y con ellos: el uso que hacen compositores o intérpretes de partituras, instrumentos, etc., o la función de los gestores de la vida musical, etc.¹⁶ El camino de la investigación del fenómeno mundo «debe pasar por el ente intramundano y por su ser»¹⁷, puesto que todas las partituras forman parte de este arte, la música puede ser investigada en las composiciones singulares. Más aún, la fenomenología plantea si sus caracteres esenciales no pueden intuirse en el análisis de una sola obra, aunque hayan de ser confirmados en los que se realizan sucesivamente en otras composiciones, puesto que el ser de la música se realiza en cada composición.

Dada la «propiedad» individual con que el compositor manifiesta su pertenencia a un mundo determinado (autores de las melodías religiosas de las primitivas escuelas cristianas, de los *lieder* románticos, de las obras de las vanguardias del siglo XX, etc.), parecería que cuando referimos sus caracteres tendríamos que especificar la fuente utilizada, pues cada autor lo hace desde su criterio personal. La investigación del musicólogo versa gradualmente sobre la mundaneidad del compositor, del estilo a que pertenece o la del ser de la música¹⁸. La mundaneidad se verifica de manera diversa en diferentes ámbitos de la actividad humana (mundo pictórico, científico, jurídico, musical, etc.). Varía también su extensión porque cada compositor e intérprete, e incluso cada partitura, tienen su propio mundo musical, que realiza de modo singular el modo de ser de la mundaneidad musical; además, en estos casos puede tener también significación de escuela y reunir a los que siguen unos mismos principios estéticos y de lenguaje. Todos estos mundos particulares encierran en sí el a priori de la mundaneidad en general y, como vemos, confieren al término distintos sentidos pues cada partitura es diferente¹⁹. En todo caso, corresponde a la musicología ontológica establecer las propiedades de la mundaneidad musical y de cada mundo musical²⁰. El dato más importante para establecer la mundaneidad circundante de un compositor lo constituyen las partituras precedentes o contemporáneas.

El «estar en» el mundo de la música significa formar parte del mismo para desarrollar su labor, utilizar sus componentes intramundanos y establecer conexiones con los entes que lo integran²¹. Estas operaciones no se realizan de manera unívoca sino según su finalidad. Por ejemplo, el sonido es objeto distinto de estudio para el compositor, el intérprete o la musicología acústica²².

El mundo musical determina al ente intramundano, pues éste solo es «en la medida en que hay mundo». Se dice que las obras de Schumann pertenecen al Romanticismo en

cuanto reconocemos la existencia de este movimiento artístico²³. Compositores y obras constituyen fundamentalmente los mundos musicales en cada época aunque lo integren también otros entes. Si el ámbito del ejercicio de la música es el mundo de este arte, el musicólogo ha de investigar lo que significa estar en el mismo, estar dentro de él²⁴.

Como hemos observado, no se trata de ubicación: ésta influye pero no es factor determinante. El mismo movimiento estilístico es desarrollado por músicos de distintos países; las tendencias de la música europea del siglo XX las vemos en América. Por esto, hay que dilucidar el mismo concepto de mundo musical como confluencia y co-estar de músicos y de ideas musicales: cada estilo tiene su mundaneidad, principios, caracteres e ideología: diversidad de realizaciones pero unidad de criterio general e interrelaciones. Como veremos a continuación, el mundo musical consta de elementos materiales y no materiales, pero especialmente son estos últimos los que lo distinguen y lo definen. La esteticidad es un valor espiritual aunque surja de las estructuras de las vibraciones de los cuerpos sonoros: la origina la facultad de crear, que implica la intelectual de comprender.

COMPONENTES DEL MUNDO MUSICAL

Así pues, los entes que «están en» el mundo musical y lo generan son cósmicos y no cósmicos, aquéllos al servicio de éstos, que los utilizan para hacer posible la existencia del arte musical. Comenzaremos por los primeros, que plantean el problema del ser del útil.

Para Heidegger, en general, el fenómeno que se pretende esclarecer (en nuestro caso el «estar en» el mundo musical) «queda la mayor parte de las veces ya erróneamente comprendido o deficientemente interpretado desde un punto de vista ontológico»²⁵. De aquí las polémicas provocadas por la sucesión de los estilos, algunas tan recias como la oposición del Neoclasicismo al Barroco; recordemos también las divergencias que a veces se suscitan entre los artistas y las opiniones de los críticos, o bien la reacción que produce el estreno de obras de atrevida novedad; la evolución del juicio tras sucesivas audiciones muestra la necesidad de profundizar en el conocimiento del ser de la obra, por las limitaciones del hombre para la comprensión inmediata²⁶.

Es evidente que la distinción entre entes cósmicos y no cósmicos implica una jerarquía. Se comprueba en la mera enumeración de los entes que se integran en el mundo musical, donde lo primero que descubrimos es la diversidad de sus componentes. Lo que distingue al musicólogo son las facultades y la preparación que le permiten el análisis y la apertura de las partituras a través de la comprensión y de la disposición afectiva; al compositor, la de componerlas, y al intérprete la de su ejecución²⁷. Los tres desarrollan su existir en el mundo musical por la sucesiva dedicación a la investigación, composición e interpretación. La determinación de las diferencias entre el músico y los otros objetos que «están» en el mundo musical ha de partir de la observación de sus respectivos caracteres. Si empezamos por los objetos que «están a la mano» del músico (atriles, partituras, etc.) advertiremos que tienen una misión de servicio que comporta el concepto de utilidad, al que nos referimos a continuación.

El instrumento musical, por ejemplo, está a disposición del instrumentista, del compositor, del musicólogo y, en último término, del oyente: así, el clarinete «está a la mano» para el clarinetista, el director y el compositor, en cada caso con distinto género de utilidad, en función de «ser para algo»; la relación con el musicólogo, en cambio, es de orden especulativo: busca comprender la razón de su finalidad y de su estructura²⁸. Lo

que «está a la mano» musical se manifiesta en su empleabilidad y, en consecuencia, en las propiedades técnicas que lo originan²⁹: el instrumento se distingue por su timbre, pero éste se basa en la manera de producir el sonido.

El musicólogo habrá de investigar el modo de ser y la función de estos útiles para el compositor, el intérprete y el oyente, es decir, su practicidad, su contribución al fin estético de este arte; y también, a la inversa, los efectos prácticos de la esteticidad de las obras, tantas veces encomiados por filósofos y tratadistas. El ente útil «es esencialmente algo para». En la música los instrumentos «son algo para» producir sonidos, la voz para emitirlos, el atril para sostener partituras, la batuta para marcar el ritmo a partir de la noción de compás, etc. Las distintas maneras de «ser para algo» en la música «constituyen la totalidad de los útiles» usados en este arte³⁰; Heidegger afirma: «nosotros llamaremos al ente que comparece en la ocupación, el útil»³¹.

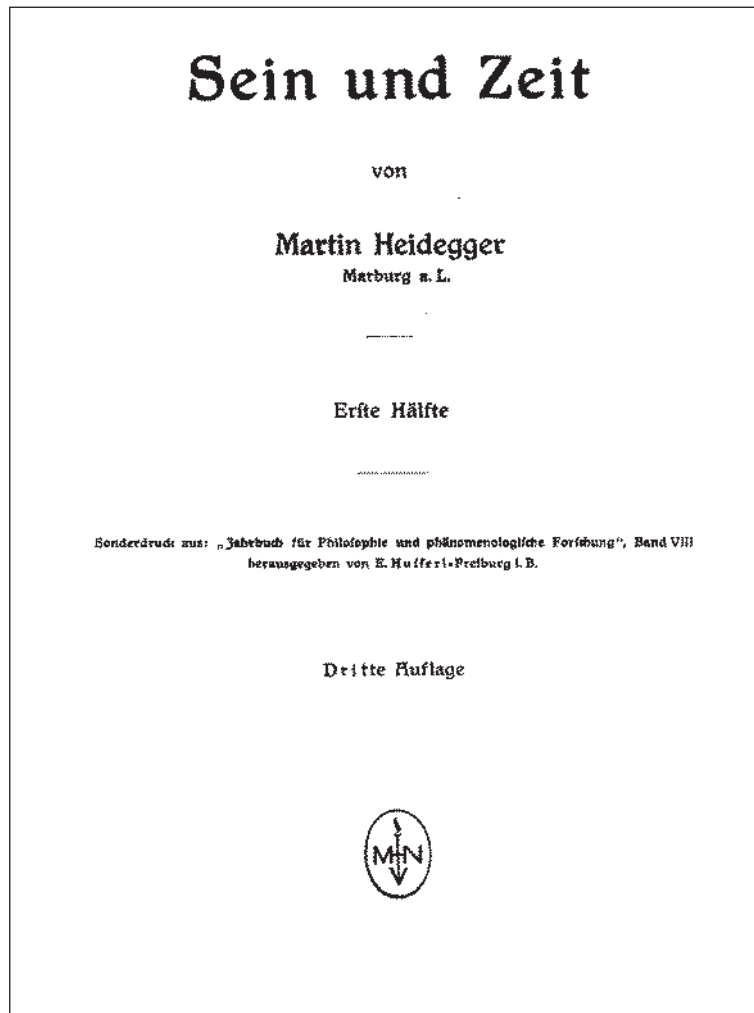
El modo de ser del útil en el mundo musical se caracteriza por el «estar a la mano» para su utilización; y la comprensión de su «estar a la mano» y de sus propiedades se subordina «al complejo remisional del para-algo»³². El compositor usa un instrumento musical determinado por la idoneidad de su timbre para la intención expresiva de cada momento de la obra. El ente útil sirve, pero resulta oscura la estructura del estar dotado de valor para la música, la razón de su utilidad. No es fácil explicar su pragmatidad: «determinar el modo de ser de los útiles previa delimitación de lo que hace del útil un útil»³³. Los útiles del arte musical (instrumentos, partituras, etc.) son por sí mismos objeto de estudio para el compositor, el intérprete o el musicólogo, pero fundamentalmente interesan para su uso: el intérprete analiza las composiciones para ejecutarlas; el compositor procura conocer mejor los instrumentos musicales para emplearlos en la composición³⁴.

En el mundo empírico la trascendencia del bien se manifiesta en la universalidad de lo útil. El objeto «que se quiere producir y que es el para qué» del útil, «tiene también por su parte, el modo de ser del útil»; se fabrica el instrumento musical para interpretar las obras y estas a su vez se generan para ser oídas. El «para qué» de la empleabilidad relaciona todos los seres de la naturaleza o creados por el hombre³⁵. De este modo se explica la razón de todo objeto, que «remite al para-qué de su empleo» pero también al de su origen. Heidegger añade el «de qué de su composición».

Una vez usado, el objeto a la mano se repliega a sí mismo hasta ser utilizado de nuevo: el instrumento musical espera en reposo la presencia de su tañedor: «lo peculiar de lo inmediatamente a la mano consiste en retirarse a su estar a la mano para estar con propiedad a la mano»³⁶; la partitura que ha sido interpretada vuelve a su archivo hasta volver a ser ejecutada.

El uso práctico no es ateuico; por el contrario exige un conocimiento profundo del objeto para el aprovechamiento de sus propiedades. Por eso la perspectiva del estudio cambia según su empleo. El punto de vista del análisis de una partitura varía según sea el compositor, el intérprete o el musicólogo quien lo realice³⁷. Sorprende el elevado número de horas que exige al ejecutante el dominio de un instrumento o el estudio de las partituras.

En el empleo para el que por esencia está destinada la obra (o el instrumento musical) se manifiesta «el para-qué de su empleabilidad», que ha movido a su autor a componerla, al intérprete a ejecutarla, al musicólogo a analizarla y al oyente a escucharla. Por eso llegamos a la conclusión de que «el para-algo es constitutivo del útil»: la finalidad sonora de cada instrumento, su timbre específico, incide en su forma y estructura; en los instrumentos de viento, por ejemplo, en sus respectivos sistemas de embocadura. Por otra parte, el ser



2. Martin Heidegger (1889-1976), *Sein und Zeit*. Halle: Max Niemeyer, 1931.

de la composición es vía para la comprensión del ser de la música, por lo que cuanto más bella y valiosa sea, «más desveladoramente comparecerá como útil»³⁸. Los entes que están a la mano del músico están en el mundo pero carecen de mundo porque no son conscientes: una silla, un atril, por ejemplo, están aislados y pendientes de su uso³⁹. El compositor trata cotidianamente con la obra que compone, y su concepción origina sus relaciones con los útiles de su mundo musical, ya que la composición es la portadora de la «totalidad remisional» según su finalidad y destino. Así, por ejemplo, la obertura «Egmont» de Beethoven se refiere a los intérpretes, a los oyentes y a cuantos la analicen, al personaje que la inspira y a la estética poemática de esta forma, tal como la desarrolla el maestro alemán en sus obras. La presencia del útil en el mundo de la música tiene razón de medio para el compositor o el intérprete. No es fácil penetrar en la esencia del ser útil, por ejemplo, en la significación tímbrica del ser de cada instrumento; además, el instrumentista lo utiliza de manera personal, según su propio modo de tañer «que dirige el manejo y le confiere su específica seguridad»⁴⁰.

Pero el caso de la partitura es especial. Como mero papel pautado no pasa de ser un útil para el compositor; pero cuando éste lo emplea para escribir su obra, se convierte en

composición notada o representada que expresa a su autor y sus intenciones, y junto con él se inserta en el mundo musical en interrelación con otros compositores y sus obras; y determina la vocación de su autor en el «cuidado» y «servicio» a los demás hombres a través de la vivencia de los valores expresados, así como a los colegas a través del enriquecimiento del lenguaje musical.

PRESENCIA DE COMPOSITOR E INTÉRPRETE EN EL MUNDO MUSICAL

La presencia del compositor en el mundo de la música, o la de las obras que conforman su historia, es distinta de la de los útiles; por eso se han de determinar las diferencias de sus funciones respectivas. Observemos en primer lugar que su inserción ha de concebirse como una «ocupación»: un estar con sus partituras junto con los colegas con los que coexiste y comparece y sus composiciones. La «ocupación» supone también «solicitud», tanto por las obras que comprenden ese mundo como por sus autores⁴¹, e incluso por los posibles oyentes de unas y otras, pero sin que este interés por «el otro» rompa la propia totalidad existencial del todo estructural ontológico del compositor, cuya personalidad se mantiene a pesar de las influencias recibidas. Cada artista se expresa con caracteres propios a pesar de la coincidencia en las propiedades generales del estilo. Por otra parte, al compositor, intérprete, musicólogo, profesor, alumno y oyente les corresponde «asumir la cotidianeidad» de estar en el mundo de la música⁴², porque tienen conciencia de ella.

El «estar en» el mundo propio de un músico o de una obra debería ser investigado en «el momento estructural del mundo»⁴³, es decir, no aisladamente sino en cuanto se muestra como ente dentro del mismo, vinculado a todos sus componentes. Sólo así se comprenderá la actitud de Berlioz respecto al tribunal de sus oposiciones al «Premio Roma». La historia de las artes es compacta por las relaciones entre las obras y compositores. Por ejemplo, un compositor perteneciente al impresionismo habrá de ser estudiado desde las coordenadas que caracterizan este estilo y entre sus representantes y obras: las normas de la armonía anterior han perdido su vigencia y su capacidad de juicio, han sido trascendidas y sustituidas. De este modo, hay que «hacer ver lo que se muestra como ente dentro del mundo», como época histórica del ser de la música en su realización temporal. Se trata de una descripción óptica de los compositores, intérpretes y obras que lo «ocupan» y configuran, y de sus propiedades; no de una ontología general de la música, de lo que aparece «como ser y estructura del ser» música⁴⁴. En el ejemplo citado del impresionismo se revelaría el modo de ser de uno de estos periodos, que establece los caracteres propios de esa etapa o de alguno de sus representantes. El análisis de las obras de los compositores contemporáneos facilita el conocimiento de las del autor estudiado, pues el examen de las coincidencias y diferencias contribuye a la determinación de las propiedades estilísticas de sus composiciones. Ravel se comprende mejor desde Debussy, como la pintura de Cézanne desde la de los artistas impresionistas anteriores o coetáneos.

Procede de la Antigüedad la concepción del mundo como un eterno fluir, que ha sido expuesta por filósofos y cantada por poetas. Con respecto al músico cabe afirmar que «se halla en estado de lanzamiento y absorbido en el torbellino de la impropiedad del uno»⁴⁵ es decir, entre las obras propias y las no propias de los otros compositores, entre el dinamismo de los entes del mundo musical al que pertenece, sin perder su propia personalidad sino,

al contrario, afirmándola, aun en continua evolución; las colecciones sectoriales (sonatas para piano, violín y piano, tríos, cuartetos, sinfonías y conciertos para piano y orquesta) de Beethoven constituyen un ejemplo explícito.

Si el compositor «se comprende ontológicamente» a sí mismo, aprehende «su estar en el mundo», si bien quizá «no pueda dar una explicación»: es consciente de su estar, aunque no reduzca la vivencia a teoría. Albéniz pudo ser consciente de lo que significó para él su estancia en Francia, aunque pudiera haber tenido dificultad para detallar las consecuencias de las influencias recibidas⁴⁶; y así todos los compositores con respecto a su mundo. Por eso en último término, al investigar un compositor de cualquier época, el musicólogo ha de indagar el mundo «en el que está». El «estar en» el mismo constituye una determinación existencial del músico y por eso lo caracteriza. Cesti o Cavalli, por ejemplo, se distinguen de Bellini y Donizzetti porque «están» en ambientes operísticos distintos. La mundaneidad es, en consecuencia, un existencial: como los compositores citados, Chopin y Bartok existen en mundos estilísticos diferentes⁴⁷. La analítica existencial de cada uno de ellos abre sus respectivos mundos artísticos y, en definitiva, el del arte que profesan, o sea el de la música.

Normalmente el artista «está» integrado en una escuela o en un grupo estilístico según la dialéctica del uno-los otros; el uno puede formar parte también de los otros: transfiere su personalidad al conjunto de los que siguen una misma tendencia. Palestrina es uno, pero forma parte del grupo de otros que constituyen la escuela polifónica de la Iglesia romana del Renacimiento. Lo observamos especialmente en los compositores de las vanguardias del siglo XX.

Los distintos entes que están dentro del mundo musical lo constituyen, son este mundo, pero ninguno agota su concepto porque éste incluye a todos sus componentes. Prokofiev está en un mundo musical formado por un conjunto de autores diferentes, lo que no impide que cada compositor tenga su propia resolución. El «estar en» un universo musical complejo o personal se convierte en vía de acceso al mismo: lo suponen y lo abren⁴⁸; las óperas de las distintas escuelas italianas del barroco constituyen la fuente para el estudio de la estética de la música teatral de la época. En el curso de la historia de la música los estilos significan una realización del principio de la unidad en la variedad. Implican la coincidencia en criterios estéticos y técnicos de los que están en ellos y, al mismo tiempo, la resolución personal de sus propiedades. La primera se explica por la presencia de sus autores en un mismo mundo musical, aunque sea en territorios geográficos distintos (por ejemplo la vigencia del nacionalismo en Europa y en América); la segunda plantea el problema de la personalidad: si «no tendrá cada músico su propio mundo», lo que supondría una subjetivación del concepto de mundo estilístico musical⁴⁹; en este sentido, cabría hablar del mundo musical de T. L. de Victoria, J. B. Comes, O. de Lasus, o de Webern, Berg, etc.

Con la terminología de Heidegger, por estar en el mundo de la música el compositor habría de ser llamado «mundano», denominación que no aplica a los otros entes que «están ahí», a los cuales designa como entes «pertenecientes al mundo o intramundanos»⁵⁰. Hay que indagar sobre el estar del músico en la medida que está consignado a un mundo musical concreto⁵¹, investigar el proceso sucesivo de la creación de su obra inmerso en un ambiente musical y cultural determinado. La musicología ha de atender siempre al factor de relación porque el contrastar distingue y aclara; en todo caso, su estudio comporta un factor sociológico aunque verse sobre un compositor o una obra determinada, pues toda composición remite.

INCIDENCIA SOCIOLOGICA EN EL MUNDO MUSICAL

El compositor está vuelto hacia sí mismo y hacia el mundo, compone desde sí mismo y desde el mundo al que pertenece: desarrolla y abre. Los compositores comparecen en el mundo musical como lo que son y son lo que componen: el conjunto sucesivo de su obra es lo que les define como compositores⁵². El musicólogo se pregunta por el contenido ontológico de la comparecencia del compositor en el mundo⁵³. A este respecto, las reflexiones del propio músico sobre los caracteres existenciales de su estar en el mundo constituyen una fuente inapreciable para el investigador⁵⁴. Los tratados escritos a través de la historia por los propios músicos, desde los pertenecientes a la antigüedad griega hasta Schönberg, Falla, Turina, etc., son materiales de gran valor para la historia de la estética y de la técnica musical; en ellos se proyecta la historia de la música.

Las composiciones muestran el mundo en que vivimos y a la vez están dentro de ese mundo; una obra de Webern, por ejemplo, manifiesta el ámbito estético de la innovación que se opera en el lenguaje de la música de su época precisamente porque está dentro de ese ámbito y lo conforma. Por eso se convierten en vía de acceso al mismo, especialmente si lo abren, como ocurre con las obras de los compositores más originales⁵⁵. Dentro del mundo musical a que pertenece, cada compositor crea el suyo propio, pero a la vez todos los mundos particulares suponen el ser de la música en la naturaleza y en la vida del hombre⁵⁶; de manera que es posible una investigación de las interrelaciones entre autores y sus composiciones que permita reconocer la unidad profunda de los diversos mundos estilísticos y del ser de la música.

Las diferencias de ambiente sociológico y estético se proyectan en el contenido y en la forma de preguntar de cada artista; es distinto el «estar en» de Beethoven del de Schönberg, por ejemplo. Y además, con el tiempo cambian a la vez el artista y el mundo en que se desarrolla. No obstante las vinculaciones e interinfluencias, el compositor está en el mundo según su propio modo de ser, lo que se refleja en sus obras. Lo mismo cabe afirmar con respecto al ejecutante y sus criterios interpretativos. Eso se debe a que el «estar en» no es una propiedad del sujeto derivada del estar en un mundo, sino que procede de él mismo, es «un esencial modo de ser de este ente mismo»⁵⁷. Hay compositores independientes de las corrientes estéticas imperantes, pero aun los que se incluyen en ellas lo hacen proyectando su personalidad: se observa en la diferencia entre Palestrina y Victoria, Albéniz y Granados, Falla y Turina, Debussy y Ravel, L. Pablo y C. Halffter, etc. La inserción del artista en el mundo musical es imprescindible, pero no suficiente. La primera condición es la de ser, en cuanto «arrojado»: tener vocación musical y facultades para hacerla operativa⁵⁸.

El «estar en» el mundo musical significa además pertenecer a una cultura y a unas condiciones sociales y políticas a las cuales el músico no permanece indiferente: recordemos la incidencia del tema religioso en la historia de la música de los distintos pueblos, o la del marxismo en maestros del siglo XX. A veces la vista se vuelve al pasado o a otras civilizaciones. Sin embargo, aunque las diferentes solicitudes estéticas e ideológicas influyen, e incluso pueden llegar a la imposición, no impiden conservar la personalidad. Señalemos el caso ejemplar de Shostakóvich⁵⁹.

Con respecto al compositor, la analítica existencial del musicólogo versará sobre su «estar en el mundo» a través del estudio de su obra y pondrá de manifiesto su estructura unitaria a pesar de la evolución de sus partituras, es decir, determinará su manera de ser y el modo propio de «estar en» el mundo concreto al que pertenece⁶⁰. El «estar en» del

músico supone «ocupación» (la obra de un compositor como Schubert tiene un puesto en la música de su tiempo, que el historiador determina con su estudio); y según hemos mostrado, implica solicitud o interés por las partituras de otros compositores, así como «ser-sí-mismo» (la unidad en el desarrollo de su personalidad a pesar de las influencias recibidas y de su propio cambio). Más que una antropología filosófica del músico, el pensamiento de Heidegger permite al musicólogo obtener los caracteres fenoménicos de su estar en el mundo de la música, las propiedades de su ser músico en la sucesiva realización de su vocación artística⁶¹, su existir musical.

El «estar en» de los entes musicales de carácter material tiene significación espacial de «dentro de» (las partituras se conservan en el archivo o en la biblioteca, los atriles en las salas de conciertos, etc.), mientras que en el caso del compositor, intérprete o musicólogo, el «estar en» el mundo musical presenta también un sentido de ubicación que se refiere fundamentalmente al hecho artístico de la interrelación de criterios estéticos, conocimiento, ejecución y estudio de obras, etc.; sería más adecuado decir «estar en medio de» un mundo de ideas, creación, interpretación e investigación. La partitura expresa el mundo musical creado e interpretado por el compositor y el ejecutante.

Compositor, intérprete y musicólogo muestran su modo primario de estar en el mundo musical al hablar y opinar sobre el mismo⁶². Como hemos indicado, normalmente sus Memorias y Autobiografías hacen referencias y exponen críticas de otros músicos que constituyen fuentes de gran valor para la historia de la música. Recordemos por ejemplo los juicios de Falla en sus «Escritos»⁶³. El compositor queda absorto en la contemplación de las partituras que constituyen el mundo musical en el que está «arrojado», lo que se proyecta en sus propias obras, en las que se refleja la mundaneidad musical, o sea, los caracteres imperantes del mundo artístico en que se desenvuelve. Pero no sólo se observa la incidencia de las partituras, también la influencia de los otros componentes del arte musical: un maestro de Capilla que en su mundo musical no cuente más que con un coro vocal o con un órgano o conjunto instrumental reducido, habrá de adaptar sus composiciones a los medios tímbricos de que dispone⁶⁴. Lo importante es que al compositor, intérprete y musicólogo les corresponde estar vueltos hacia el mundo de la música en la composición, ejecución e investigación de las partituras, y el oyente para escucharlas⁶⁵. En efecto, el compositor «sólo puede encontrarse a sí mismo (como tal) en lo que realiza», en la composición, en su «inmediato quehacer en el mundo circundante»⁶⁶; y a la inversa, por la misma radicalidad de la ocupación, si desea entrar en su propio mundo interior ha de dejar de mirar a su entorno e incluso renunciar a contemplar sus vivencias del mismo, para quedar inmerso en «el centro de sus actos».

El músico es un «ente realísimo según las propiedades de este modo especial de ser», diferente de las que distinguen a los componentes de otros «mundos» como el literario, el científico, etc.⁶⁷ Al musicólogo le interesa dilucidar sus características, y también su modo específico de «estar» distinto de los de otros entes que se integran en el mismo mundo: averiguar su función de «arrojado» y cómo la lleva a cabo, sus facultades y dedicación, su dependencia de otros entes y su originalidad, su formación y su docencia, sus relaciones y su soledad.

Decíamos antes que en los entes materiales, «estar en» tiene significación de lugar; la partícula «en» indica un «estar dentro de». Heidegger pone el ejemplo del agua «en» el vaso. Esto origina caracteres categoriales que pertenecen al ente que «está», pero se diferencian de los del ente no cósmico, del modo de ser del hombre y, en particular, del que «está en el mundo de la música». En este caso el «estar» no tiene sentido espacial, es una

situación debida a su constitución de músico; se trata de un existencial: el músico existe en el mundo de la música y ese estar le pertenece esencialmente; o como dice Heidegger: «es un existencial fundado en el estar en»⁶⁸. No es un estar al lado de, como la silla al lado del atril, sino una relación, una articulación, una vertebración, una absorción compleja con los otros compositores, intérpretes, musicólogos, oyentes, autoridades, empresarios, etc. Al agua no le pertenece «el estar en el vaso» (puede estar en otro o en una jarra), el músico en cuanto es músico existe en el mundo de la música; una silla está en una oficina o en un jardín, un compositor o una partitura están necesariamente en el mundo de la música. Por tanto, el «estar en» el mundo musical no constituye una propiedad accidental del músico sino existencial, de la que ni el compositor más introvertido puede prescindir: se participa de la estética y de la técnica imperante positiva o negativamente; y de modo paradójico se manifiesta mejor la dependencia en la novedad, porque la reacción supone conocimiento previo⁶⁹.

El concepto de facticidad es general para todos los hombres, pues a todos afecta el precepto del trabajo y del hacer. En el artista adquiere el carácter de creatividad, que implica en el músico, compositor o intérprete, el estar en el mundo musical «de un ente intramundano»⁷⁰. Esto ha de entenderse como el medio en el que se desarrolla sucesivamente su existencia, definida por la realización de sus obras dentro de un mundo musical determinado. El «estar en» el mundo de la música no obliga a una sola función sino que son posibles «determinadas formas de estar»⁷¹: el compositor puede ser también intérprete, musicólogo, profesor e incluso desarrollar una actividad no musical. Tradicionalmente los maestros de capilla interpretaban sus obras; como es lógico, las cátedras de Armonía, Contrapunto y Composición de los Conservatorios se encomiendan a compositores, como las de enseñanza de instrumentos a instrumentistas; emisoras de radio y televisión suelen encargar la programación musical a artistas; autores como Rimsky-Korsakov o Shostakóvich desempeñaron actividades al margen de la música. Puede verse también en España en el siglo XX, con compositores como V. Asensio y F. Remacha. Y en la promoción siguiente encontramos a J. L. López que, además de contribuir vigorosamente al desarrollo de la música coral en los pueblos de la comunidad valenciana, antes polarizada fundamentalmente hacia la música de bandas, realiza en Murcia una encomiable labor docente, creadora y musicológica que le ha permitido abrir a la investigación los importantes fondos musicales de la Catedral de Orihuela y otras iglesias. Por su parte, M. Galduf, junto a una brillante labor de Director de orquesta que le ha hecho posible «estar en» el mundo musical valenciano y realizar estrenos de compositores de esta comunidad —como el memorable de la ópera «Maror», de M. Palau—, ha potenciado la eficacia de su docencia en el Conservatorio con la creación y dirección de la «Orquesta Joven», con la que impulsa la aparición de nuevos compositores y la formación orquestal de los músicos valencianos, que continúan la tradición de aportar instrumentistas, especialmente de viento, a todas las orquestas y bandas de España. Con precisa visión psicológica, Aristóteles advirtió una correspondencia entre el gusto personal y la capacidad de percepción del oyente con el carácter de las obras. No se mostraba riguroso y exigente sino comprensivo con todos los géneros. A. García Abril podría considerarse representante de la tesis del Estagirita: en este caso la diversidad proviene de las formas y de los tipos de lenguaje, ya que sus obras abarcan una amplia gama de criterios estéticos: desde sus músicas cinematográficas con vocación de multitudes, hasta la ópera o composiciones de tanta hondura sinfónica como el «Concierto para piano y orquesta» y «Celebidachiana», que me cupo la satisfacción de presentar el día del estreno por la Orquesta Nacional de España.

DISTINCIÓN ENTRE «ESTAR EN» Y «ESTAR AHÍ»

La investigación musicológica del compositor, instrumentista, etc., conlleva la de su cotidianeidad en su «estar en» el mundo musical, la realización de «su poder-ser más propio» dentro de ese mundo y en relación con los entes que lo pueblan, en los centros de docencia, con los colegas, en el ambiente de los conciertos, con los críticos y oyentes, instrumentistas y cantantes, agrupaciones sinfónicas y corales, etc.

La investigación musicológica supone siempre individualidad y sociología. Aun cuando versa sobre una partitura, ésta se encuentra también en el mundo musical con apertura insoslayable de múltiples referencias temáticas a distintos compositores e intérpretes y a otras obras⁷². En efecto, compositor, intérprete y musicólogo están en el mundo en el que su vocación les ha «arrojado», abiertos a todas las personas, partituras y objetos que conforman el mundo musical⁷³, pero estos últimos con carácter diferente pues su función es ser usados⁷⁴. El estar en el mundo de la música obliga al compositor a comprenderlo: la lectura de las partituras y el uso de los instrumentos musicales requieren conocimiento del lenguaje y de la técnica instrumental; sólo con estas condiciones se puede estar abierto con existencia fáctica (creadora o interpretativa) en este universo artístico en el que el músico existe esencialmente, pues en él se afirma como tal⁷⁵.

El «estar en el mundo» implica no sólo conectar con las tendencias contemporáneas sino también con las corrientes estéticas y técnicas recibidas de la historia a través de sus obras representativas. Cada compositor, concertista o musicólogo las asume, valora e interpreta desde su propia personalidad⁷⁶. Si el artista no está en el mundo artístico como las cosas que «están a la mano» para su uso, habrá que precisar lo que significa su modo de estar⁷⁷. Se ha de insistir en que para un compositor, ser en el mundo musical no es una circunstancia sino un factor constitutivo de su personalidad, un existencial; en él recibe el pasado musical y la influencia de músicos contemporáneos; en ese mundo se forja su modo de ser músico que le es inherente, en él se hace y a él aporta el fruto de su facticidad creativa, que proyecta y expresa en su obra: «tiene la constitución esencial del estar en el mundo» en sus partituras y en su ser musical⁷⁸. Está de manera activa «en medio de», no de modo inerte «dentro de» como los útiles. Se realiza en el sentido de instalarse. Chopin desarrolló su personalidad en el mundo musical de París cuando salió de Polonia, pero al mismo tiempo lo definió: sus obras contribuyeron a caracterizar la escuela romántica francesa. Por eso se puede afirmar con Heidegger que el «estar en medio del mundo es un existencial fundado en el estar en»⁷⁹.

Sin embargo, aunque este «estar en» el mundo musical se trate de un elemento imprescindible de la estructura del compositor en cuanto tal, no es elemento suficiente para determinar plenamente su «ser» de artista, que se basa también en factores de su propia constitución antropológica: se nace artista; la vocación es congénita y comporta facultades que se desarrollan pero no se adquieren. La tesis general de que se puede «hacer una interpretación del modo de ser de un ente en el que este ente es cotidianamente su ahí»⁸⁰, puede ser aplicada al análisis del modo de ser del músico, ya que normalmente éste se halla dedicado a cultivar su arte de compositor, intérprete o su actividad de musicólogo en el medio en el que se encuentra. El compositor se ha constituido como tal en el mundo musical, y estar en él es lo que confiere primacía a esta propiedad. Sin embargo, Heidegger observaba la dificultad de ofrecer una definición con carácter general, a no ser por la vía negativa de lo que no es⁸¹. Por supuesto, la mayor aspiración del músico sería que su obra pudiera llegar a todos los hombres y «estar en» todo el mundo: de este modo se realizaría

la finalidad del arte en su conjunto como un bien para toda la humanidad. Se confirma así que el «estar ahí» inmerso cotidianamente en el mundo musical no es una circunstancia sino un factor constitutivo del «modo de ser» del músico⁸².

El compositor «es ahí» para él mismo, a la vez «siendo ahí del mundo» en el que se hace presente con la sucesión de sus obras. Junto con otros mundos como el de la ciencia y la filosofía, el de la música es y está igualmente ahí, abierto a la comprensión de su significado y, al mismo tiempo, al goce estético.

La vocación musical se muestra tan absorbente que la integración en el mundo musical se convierte para el artista (y aun para el oyente) en un fenómeno psicológico próximo al de la tentación, por su capacidad de atracción a la que es difícil de resistir. La alienación en la composición o interpretación de las obras puede llevar a olvidarse de sí; en la celebración del concierto, tanto el intérprete como el oyente se concentran en la partitura con una enajenación que la convierte en centro de coincidencia de vivencias que «enreda» a todos, intérpretes y asistentes, en torno a ella y a su autor. Sin embargo, la intensidad de la experiencia estética, por profunda que sea, es compatible con el goce de la audición que la composición conlleva⁸³ y a la que filósofos, médicos y musicólogos de todas las épocas han atribuido propiedades terapéuticas. El músico es consciente, de un modo expreso o tácito, de que «estar en» el mundo musical forma parte de su modo de ser artista⁸⁴, de la importancia de sus interrelaciones con la diversidad de entes que lo pueblan, y de la variedad de temas que encuentra para ser expresados en sus obras, en cuanto «caído» como músico en la tierra⁸⁵. El artista comprende que está en el mundo para servir a los hombres con su arte y con este fin se esfuerza en la composición, estudia y ensaya en la preparación de los conciertos e investiga en los archivos, con intención de recuperar composiciones que analiza para facilitar el descubrimiento de sus valores. Con la misma idea de enriquecer el conocimiento que se tiene de los artistas y de sus obras, el musicólogo se interesa por «el modo de ser de lo a la mano» y de «lo que está ahí» ante ellos y puede ser utilizado de una manera o de otra en la creación de las partituras⁸⁶.

Más que los efectos empíricos de la audición de la obra, la finalidad estética constituye el fundamento más profundo del juicio moral de la música; o sea, se trata del antiguo problema de las relaciones entre arte y moral. La constitución ontológica del músico se experimenta de una manera óptica en cada momento de la cotidianidad de su estar-en-el-mundo y de cada una de sus obras producida o interpretada en el mismo o en otros ambientes.

Como el arte es creación, variedad y cambio caracterizan la historia de la música. Sorprende la fecundidad de los compositores y la abundancia de obras que se ofrecen al intérprete para su ejecución, al musicólogo para su investigación y explicación y al oyente para su audición. Dada la cantidad de obras creadas se comprende que Heidegger pudiera escribir, refiriéndose al hombre en general, que «este constante sacar fuera de la condición propia caracteriza la movilidad de la caída como torbellino»⁸⁷. El amor a su propia labor creadora explica la fecundidad existencial del artista⁸⁸, no siempre correspondida con la estimación y la audición de su producción. La vocación lleva implícita el «poder-ser-sí-mismo» que saca al compositor de la indeterminación en que se encuentra ante la realización de sus obras⁸⁹. Cada autor conoce y aplica esta capacidad de apertura musical de sí mismo y del mundo en el que trabaja y al que expresa, porque «es un ente arrojado que se abre con mayor o menor claridad y profundidad»⁹⁰.

La ocupación en el mundo musical puede ejercerse con distintos fines: cuidado y dedicación mediante la composición e interpretación de las obras, investigación,

docencia, organización de conciertos, etc. Como hemos indicado, el músico tiene «como ontológicamente» la primacía en «el estar en el mundo» musical frente a los otros entes⁹¹: crea e investiga. Por ejemplo, los estudios del musicólogo en la apertura de las obras del pasado y del presente son imprescindibles para su comprensión y la del ser de la música.

Aparte de dedicatorias, el fin de la obra musical es normalmente social y colectivo, y éste es en definitiva su destino último aunque haya sido compuesta pensando en alguna persona determinada, como ocurre, por ejemplo, con alguna bella página de la tetralogía wagneriana. La composición nace en un mundo musical concreto pero la «solicitud» que la origina tiene dimensión universal, que por otra parte es aspiración de su autor. En la dependencia musical del Antiguo Régimen la obra religiosa o profana tenían un público cortesano restringido pero colectivo y, con el tiempo, trascendido. Recordemos, por ejemplo, la difusión que ha adquirido en nuestro tiempo la producción de los vihuelistas españoles, concebida para los círculos aristocráticos del Renacimiento. Más contundente aún es el caso de otros compositores como J. S. Bach y los maestros de las distintas escuelas y géneros de la época barroca, de relativamente frecuente audición posterior.

El compositor ocupa con sus obras el mundo, no sólo el de la música⁹²: sus composiciones están entre la multitud de «entes a la mano» como testimonio de la solicitud de su autor por los que coexisten con él. No ofrece objetos prácticos, pero sus partituras se insertan en la vida del hombre, la expresan, y le regalan el don de la esteticidad.

Reiteremos que para el compositor o intérprete el estar en el mundo musical es inherente a su vocación de «cuidado», que realiza enriqueciéndolo con sus obras⁹³. Bajo este aspecto, el «estar en» del compositor trasciende el mundo musical, porque es un estar en el mundo como una estructura originaria, universal y constantemente total⁹⁴, aunque su existencialidad esté caracterizada por la variación de la sucesiva aparición de sus obras. El músico se distingue por la autonomía y universalidad en el ejercicio del «cuidado»⁹⁵.

Todo ente está «en» y está «ahí». Ambos conceptos se distinguen. El segundo aparece como propiedad universal y necesaria: todo músico, toda partitura están ahí, traen consigo su estar ahí; si no están, no son; la existencia de la partitura comporta estar; la celebración del concierto supone la presencia, el estar ahí del intérprete. Pero este «estar ahí» no ha de entenderse sólo espacialmente: mientras se realiza la composición, se va haciendo presente ahí, en la imaginación creadora del compositor, quien la comunica a través de los signos de notación; durante su ejecución, la obra está en la mente del intérprete que la hace presente en las de los oyentes; los principios estéticos proyectados en las partituras carecen de materialidad, pero «están ahí» en las mentes de los compositores y en una cultura a la que distinguen, y si no están, no son⁹⁶. El «estar en», en cambio, es una noción que carece de la necesidad de «estar ahí»: una partitura puede estar en una mesa o en otra; el intérprete puede tocar un instrumento de un fabricante u otro; el compositor está adscrito a un estilo pero podría variar o haber pertenecido a otro. No obstante, el «estar en» concreta el «estar ahí» y, por tanto, lo caracteriza. Heidegger afirmaba que «el estar en» es un esencial modo de ser de este ente mismo⁹⁷.

Por una parte, el músico está en el mundo, particularmente en el musical, como un ente más situado en el tiempo y en el espacio⁹⁸; por otra, se diferencia por su actitud espiritual comprensora y productiva, capaz de conocer, explicar y crear, basada en su modo de ser (es decir, por esencia, no meramente ocasional), capaz del «ocuparse de» ejercido de manera positiva o negativa (con libertad de hacer o no hacer), precientífica o científica, óptica u ontológica⁹⁹.



3. Martin Heidegger (1889-1976).

Los hombres se distinguen de los demás entes por su constitución estructural, que condiciona su manera «exclusivamente propia» de «estar ahí»; pero además se diferencian entre sí por razón de su vocación, en el cumplimiento de su misión ocupacional, que el esteta ha de investigar en el caso del músico¹⁰⁰. El «estar ahí» implica que el músico está entre músicos por coincidencia en la vocación y actitudes; estar «en» supone pertenecer a un mismo grupo estilístico o a una misma escuela musical por la aplicación de los mismos principios estéticos. De modo que «estar ahí» no es una mera propiedad de un sujeto, sino que es «un esencial modo de ser de este ente mismo»¹⁰¹. El músico «está ahí» en el mundo de la música precisamente por ser músico. Por tanto, «el estar en es diferente del estar ahí»; pero «el estar en» es también un esencial modo de estar»; el compositor romántico, por ejemplo, está en el mundo musical romántico porque es esencialmente compositor romántico; si fuera barroco, no estaría entre los románticos. Por otra parte, el «estar ahí» muestra «la presencia de un *comercium* entre un sujeto que está ahí y un objeto que está ahí» (otros compositores, partituras, instrumentos, etc.): es el resultado de la conveniencia de dos entes que «están ahí»¹⁰². El «estar ahí» en el mundo musical del compositor o del intérprete es un componente de su modo de ser músico, que se hace presente con sus obras e interpretaciones: «está constituido esencialmente por el estar en el mundo»¹⁰³. Como el «ahí alude a un aquí y a un allí», se sigue que en el «ser ahí», el músico funda la espacialidad en ese mundo musical (relaciones, influencias, extensión de los estilos, etc.); citemos, por ejemplo, la expansión y circunscripción de las obras de Schönberg en compositores o en los diversos mundos musicales del siglo XX.

De lo anteriormente expuesto se siguen varias consecuencias que derivan del «estar ahí» en el mundo: la presencia necesaria de un músico, la apertura de espacialidad (aquí y allí, no sólo en una dirección), el empleo de temas propios de distintas culturas, la posibilidad del estreno o de la ejecución de la obra en diversas ciudades, etc. Lo importante es que el

ente del compositor o del intérprete «en su ser más propio tiene el carácter del no-estar-cerrado», por lo que «la expresión ahí» alude a la «apertura esencial» que define de manera particular al artista, y comporta que «es ahí para sí mismo a la vez que aún con el estar-siendo-ahí-del mundo»¹⁰⁴, pues el «estar ahí» supone la unión del compositor o intérprete con el mundo, especialmente musical. Esta relación no tiene límites espaciales ni temporales: como hemos indicado, se extiende a las músicas de otras culturas y otros tiempos. Por otra parte, no se trata de algo accidental que dependa del estado de ánimo del compositor, sino que son conexiones esenciales que forman parte del modo de ser ontológico del músico¹⁰⁵.

MUNDOS CIRCUNDANTES Y CO-ESTAR

El «estar en» o «estar ahí» suponen estar rodeado. Cada músico «tiene su mundo circundante»; en él se determina: se forma, se relaciona, conoce compositores y obras, crea, interpreta, investiga; se define: adquiere significación ontológica, afirma su personalidad. Cabe indicar que el ser músico «está fundado en la constitución existencial del estar en», donde se desarrolla —como hemos observado— en «respecto a» los factores que distinguen este mundo musical que está a su disposición, no como lugar¹⁰⁶ sino en co-estar con compositores y obras. Las «circunstancias» forman parte de la estructura existencial del músico en su «estar en», pero la constitución ontológica tiene determinación óptica en cada caso y se proyecta en cada obra compuesta; de aquí que el estar en el mundo en cuanto a ocupación tiene ontológicamente la primacía frente a los otros componentes del mundo musical¹⁰⁷. Se deduce de nuevo que el hombre, y especialmente el artista, es un ser social: participa y desarrolla. La obra de Bruckner, por ejemplo, refleja su modo de ser músico en el que se funde talento personal y tradición asumida. Sin embargo, la naturaleza del «estar en el mundo circundante», de las relaciones, la verificación de las interinfluencias, son tan sutiles y difíciles de precisar que para Heidegger se trata de un conocimiento que se obtiene por vía negativa: sobre la ocupación, «lo único que se nos dice es lo que estar-en no es»¹⁰⁸.

Como este «estar» forma parte de la estructura fundamental del músico en cuanto tal, es preciso convertir en materia de estudio las distorsiones y encubrimientos, «en tanto que con su ser» el musicólogo «queda ya abierto para su comprensión del ser» de la obra, del estilo y de la música. Parece necesario «determinar de antemano de una manera ontológicamente suficiente el ser» del músico en sus distintas funciones de compositor, etc., para descubrir de forma explícita el ente que comparece en el mundo circundante. Aunque, en general, la expresión «mundo circundante» tiene referencia espacial, es obvio que en su uso musical remite al ambiente artístico en el que el compositor realiza sus obras. Sin embargo, como precisamos en el apartado correspondiente, en el arte musical tiene incidencia también el factor espacial de materialidad o ubicación. En la música, «res» y «res cogitans» no se presentan en oposición, y su naturaleza es de «res temporalis»¹⁰⁹.

La etimología del término circundante expresa la idea de proximidad y rodeo, que origina sus distintas significaciones de orden material o espiritual. El compositor reside junto con los colegas de la misma ciudad, pero eso no es relevante sin la comunicación de principios estéticos y técnicos; la cercanía en la colocación de las partituras es un problema de archivo pero lo que interesa al musicólogo es la coincidencia o distinción de su respectivo ser musical. La investigación de una composición y de las propiedades del

ambiente musical al que pertenece constituyen el punto de partida para el conocimiento del mundo «en el que está» (caracteres, por ejemplo, del barroco inglés a partir de una ópera de Haendel) e incluso de la idea de la mundaneidad musical en general. Por supuesto, «la mundaneidad del mundo circundante la buscamos a través de una interpretación ontológica del ente que comparece más inmediatamente dentro del mundo circundante»¹¹⁰, es decir, en el estudio de los compositores y de las obras más representativas. Puede hablarse también del carácter espacial del mundo circundante en la música si nos referimos a sus componentes materiales, como auditorios cerrados o abiertos, papel pautado de pentagramas, etc., pero el entorno en la música alude primordialmente a los factores que constituyen el modo de ser de las composiciones de ese ámbito estilístico, y al lugar de su composición en cuanto ha podido influir en la creación. Las relaciones del compositor con los objetos que le rodean como artista plantean la cuestión de determinar previamente «el ser del ente que comparece en el mundo circundante» y el trato del artista con el ente intramundano (por ejemplo, el compositor con los entes musicales estéticos y técnicos que le rodean). La interconexión no sólo es aprehensiva: el compositor «manipula y utiliza» las impresiones recibidas para su asimilación y empleo. El mundo musical circundante no es privado, sino objeto de ocupación común; y en principio, con igualdad de oportunidades de creación y estreno, aunque el valor de las obras imponga una jerarquía no siempre reconocida en vida.

La convivencia establece interconexiones y vínculos estilísticos, y disuelve las fronteras de la incomunicación personal a favor de la relación con el modo de ser músico de los otros. Surge la figura del artista de la época, que no es ninguno determinado ni la suma de los distintos representantes de la misma, sino el resultado del modo de ser músico de la cotidianidad, de la «medianía» entendida como carácter estilístico medio, resultado de los factores formales y técnicos empleados, no en sentido peyorativo. Aunque nada impide que afloren tendencias personales a «apartarse del montón» o, lo que es lo mismo, a desarrollar criterios originales, los que forman parte de un mundo musical participan en una comunidad de ideales artísticos, porque no constituyen un agregado sino un «co-estar» de interdependencias¹¹¹. Músicos, musicólogos, críticos y oyentes, junto con los empresarios, directivos, personal de servicio y útiles «a la mano» se integran en interrelación; cada uno «es» con «respecto a» el otro: compositores entre sí, compositor-ejecutante, intérprete-oyente, director-instrumentista, instrumento-tañedor, atril-músico, etc. Es un mundo organizado en el que irrumpe la novedad del estreno de la obra original, que abre nuevas vías de lenguaje musical. Tanto el compositor como el intérprete y el musicólogo tienen conciencia de que no viven aislados, sino en el mundo de la música al que pertenecen, del cual reciben su influencia y al cual prestan su aportación. Este universo puede ser próximo o alejado en el espacio y en el tiempo: los misioneros españoles llevaron a América el canto litúrgico de la Iglesia católica; el impresionismo musical se difundió por naciones próximas y alejadas de Francia; la musicología folklorista aporta temas que inspiran obras. La convivencia cotidiana supone la aceptación total o parcial de las normas vigentes, o el distanciamiento; pero tanto en un caso como en los otros «conforma el modo de ser del músico en cuanto co-estar» y como *ens realissimum*: afirma su personalidad en la aceptación de vías estéticas o en la apertura de nuevas formas de lenguaje.

El «estar en» el mundo musical del compositor o del intérprete, el co-estar con los colegas y los entes que lo pueblan es consecuencia de sus respectivas estructuras ontológicas y psíquicas, y deriva de la naturaleza a la vez individual y social del hombre. En efecto, el coexistir forma parte de su ser, es un «enunciado existencial» de su esencia; aunque la

filosofía y la música idealista y romántica hayan exaltado la libertad del «yo», la capacidad de independencia y aislamiento está limitada por los vectores de su propio modo de ser. La absorción del artista en el mundo musical se verifica porque, como hemos indicado, «el estar» no es una situación y ni siquiera una propiedad sino una realización de su sociabilidad: el músico queda inmerso en el mundo de este arte desde que comienza su formación musical; en él ejerce su modo de ser cotidiano y con su obra contribuye a su iluminación y apertura; también lo comprende: analiza las obras contemporáneas o del pasado y goza en su audición.

De lo indicado se deduce que el «co-estar» del músico según su vocación y su «ocupación» en el mundo musical no es una situación accidental, sino un «constitutivo existencial» de su modo de ser: todo compositor coexiste en un ambiente en el que puede influir y ser influido; puede hacerlo cambiar a través de la adopción de nuevos criterios estéticos y la evolución de los anteriores; le es posible seguir u oponerse a las normas vigentes. El mundo musical es común a todos los compositores e intérpretes, aunque cada uno con su propia personalidad.

La coexistencia se muestra como un peculiar modo de ser del ente que está dentro del mundo; igual que todo hombre, el músico se distingue por tener «el modo de ser del convivir». Y el riesgo del co-estar en el mundo de la música es el de «enredarse» en la impropiidad, es decir, en quedar subordinado a las obras de otros maestros. Como hemos advertido, el compositor ha de volverse a sí mismo, convirtiendo en propias las influencias. En general, ante el elevado número de obras que conforman el mundo musical, el co-estar en el mismo comporta al compositor el riesgo de «desoírse» a sí mismo y perder los aspectos característicos de su personalidad, que debe recuperar como patrimonio esencial de su labor de artista. En cuanto «está ahí», todo hombre está «arrojado» y «perdido en aquello de lo que él se ocupa»¹¹² (el músico en la música). Dentro del mundo, de manera primordial el compositor comparece fácticamente, esto es, como creador. Las interferencias con «los otros» quedan limitadas a una función de influencias de las cuales unas se aceptan y otras no. El co-estar del vivir cotidiano supone unas relaciones que coartan la libertad personal. Pero «el otro» no es fijo, puede ser sustituido: aparecen otros colegas, amigos, agentes de conciertos, editores, empresarios, público, etc.; además, el poder de creación supera la imposición: el compositor es causa y dueño de su obra. La acción del co-estar sociológico es limitada, pues depende de la capacidad creadora, que hace posible que se convierta en estímulo de reacción y novedad.

APERTURIDAD Y ALIENACIÓN

Como hemos visto, el mundo musical no está constituido sólo por compositores, obras y objetos considerados en sí mismos, sino por autores, partituras y entes musicales en relación, que conforman un conjunto bien estructurado de remisiones, «un armazón rígido» de componentes que, a pesar de su complejidad, configuran la producción de un compositor, de un estilo o de la historia de la música. Así pues, autores, intérpretes, musicólogos, composiciones y objetos constituyen un todo referencial en el mundo musical, no una mera soldadura¹¹³. La relación no se establece sólo entre los compositores o entre éstos y las partituras en general, sino que a través de las obras mismas se hace presente la conciencia estética de cada autor¹¹⁴.

Entre los «respectos» más importantes que genera «el estar en» destaca el que comporta el conocimiento de la partitura. Puede ser práctico, no teórico o atórico

sino realizado con la finalidad de su interpretación; o bien especulativo, efectuado para aprehender su ser y el de la música, como verificación de la vocación universal del hombre a conocer.

También el concepto de útil supone el de relación y el de «respecto a»: «hay una remisión de algo hacia algo» porque «un útil sólo es desde su pertenencia a otros útiles»; por ejemplo, la representación de la composición en la partitura, con el fin de que los ejecutantes puedan conocerla e interpretarla o, simplemente, para que gracias a la invención de los sistemas de notación sea posible su conservación y comunicación.

Lo mismo en las bellas artes que en las mecánicas e industriales no hay generación ex nihilo: «el producir mismo es siempre un empleo de algo para hacer algo». En consecuencia, la obra remite también a sus materiales constitutivos (la sinfonía a los instrumentos de la orquestación) y a su destino, que en el caso de la generación industrial es privado o público; en el de la música es normalmente público: dirigido a los asistentes a conciertos, óperas, oficios religiosos, etc. La partitura descubre también el mundo circundante musical y ambiental, lo que genera un nuevo tipo de relación. De manera que la obra musical remite al «para qué» de su empleo y al «de-qué» de su creación; y especialmente a la finalidad y destino «presente al surgir la obra» (concierto, acto religioso, político, etc.) y al tipo presumible de oyentes, junto con el mundo en que viven y comparecen, «que puede ser también el nuestro» (el del compositor e intérprete). La música puede expresar la naturaleza, como se ve en composiciones de Jannequin, Vivaldi, Beethoven, Liszt, Grieg, Debussy, Ravel, R. Strauss, Falla, Esplá, Rodrigo, etc.; también remite a ella a través del origen físico del sonido como vibración y de las materias con que se fabrican los instrumentos; con el descubrimiento del mundo circundante, comparece la naturaleza así descubierta y determinada «en su puro estar ahí»¹¹⁵.

El musicólogo ha de hacer el análisis existencial del compositor en cuanto «está ahí» en el mundo musical: esta perspectiva le permitirá descubrir relaciones e influencias, puntualizar sus aportaciones y valorar sus obras. No hay compositor ni obra sin vinculaciones o «respectos a». El compositor y el ejecutante tienen incluso contacto físico con los entes que constituyen el mundo musical: los intérpretes, por ejemplo, con los instrumentos y las partituras¹¹⁶.

El artista está abierto al mundo y, al mismo tiempo, lo abre y lo expresa: sus formas y problemas le inspiran. Especialmente está vuelto al mundo musical en el que está y se relaciona, por lo que se puede aplicar al compositor la observación de Heidegger sobre el hombre en general: «El *Dasein* es su aperturidad»¹¹⁷. Ésta es, en efecto, una misión del artista: con su obra se abre y abre el mundo, especialmente su mundo musical; conocemos las estéticas de Rossini y Verdi en sus óperas. Aunque la manera de efectuar esa misión depende del ser del artista, pues no es igual la apertura a la naturaleza de Vivaldi, que la de Debussy, por ejemplo. Por eso es necesario examinar el ser cotidiano de cada compositor, «hacer una interpretación del modo en que este ente es cotidianamente su Ahí», pues no sólo difieren las reacciones del hombre normal y del artista ante los mismos temas, sino también las de los representantes de distintas artes y épocas. Sin embargo, como hemos observado, coinciden en dos propiedades de la actuación: comprensión (que en la musicología deriva de la investigación) y disposición afectiva positiva o negativa, tanto en la creación como en la percepción¹¹⁸. Se produce así la apertura del compositor, que «lleva en su ser más propio el carácter del no-estar-cerrado». «La expresión Ahí alude a esta aperturidad esencial», ya que el músico es ahí para él mismo (en la realización de su obra) junto con «el estar siendo ahí del mundo»¹¹⁹, puesto que las relaciones de

aceptación o rechazo de influencias son complejas y dependen de la capacidad creadora de los compositores. Si el compositor (o el intérprete) «está constituido esencialmente por el estar-en-el mundo» y es siempre por su Ahí y «Ahí alude a un aquí y a un allí», más cerca o más lejos de los hechos que constituyen el mundo musical, se sigue que la espacialidad existencial se funda «sólo si hay un ente [compositor o intérprete] que en cuanto ser del ahí ha abierto la espacialidad» en ese mundo musical: ha establecido relaciones e influencias, extensión de los estilos, etc.; pensemos, por ejemplo, en la expansión y circunscripción de las músicas de R. Strauss, Schönberg, Stravinsky, etc., en otros compositores o en centros de enseñanza. En el objeto útil «el estar a la mano se manifiesta en otro»: el instrumento musical se define y muestra su finalidad al ser tañido por el instrumentista; en cambio, el músico, en cuanto hombre, da razón de sí mismo «está aclarado en sí mismo» porque «él mismo es la claridad», lo que permite confirmar que el compositor o el intérprete es su aperturidad¹²⁰ y se manifiesta en las obras que crea.

Las observaciones realizadas contribuyen a clarificar «la constitución ontológica de la aperturidad» del músico en el mundo de la música, según su condición de compositor, intérprete o musicólogo, pues cada uno tiene un campo de actividad que le caracteriza. La aperturidad se hace presente en la «habladuría» (de la que trataremos en otro lugar) y en la curiosidad, que induce a la apertura y a la explicación. Si el «estar en el mundo», especialmente en el musical, forma parte esencial de la manera de ser del compositor en cuanto tal, en su presencia se revela: se le reconoce en sus obras (al intérprete en sus ejecuciones), escritos, enseñanzas, etc. Aparte de la influencia de las obras de un autor en otros mundos musicales, a los que se abre el suyo propio, en la historia de la música son abundantes los ejemplos de cambios de ubicación, de criterios estéticos o de ambos a la vez. Recordemos la movilidad de los maestros de la escuela francoflamenca en los siglos XV y XVI; el atractivo de París, especialmente en los siglos XIX y XX; el exilio de maestros españoles en esas dos centurias; el periodo americano de B. Bartok, etc.

En su «estar en el mundo» de la música, al intérprete y al musicólogo les pertenece esencialmente la aperturidad y el descubrir las partituras; al compositor, su creación. El estudio del uso de los componentes del mundo musical es el primer paso hacia su apertura, pero lo importante es averiguar y comprender el ser de cada una de las partituras, instrumentos, etc., así como de los distintos modos de ser músico. Por otra parte, para conocer el ser de la música también es fundamental determinar su capacidad de expresión de la naturaleza del hombre. El objeto inicial de la investigación de la partitura para el musicólogo es la estructura externa y los elementos de su lenguaje, pero el tema fundamental es la desocultación de su ser; por eso no basta con un conocimiento de su constitución (sonidos que la integran, matiz, efectos tímbricos, ritmo, forma, etc.) sino que es necesaria la determinación de su modo de ser artístico.

La apertura comporta un principio de alienación, pero en el mundo de la música no significa pérdida de personalidad. La asimilación de influencias mueve a la «impropiedad», a la actuación inducida en la composición o en la interpretación, a ser otro; pero el músico las asume desde su propio modo de ser y desde sus convicciones y criterios; con ellas el artista «se enreda en sí mismo»¹²¹. Este doble componente de alienación y proyección del propio autor en su obra, que Heidegger denomina el «despeñamiento», caracteriza la caída del músico (compositor, intérprete y musicólogo) en el mundo de la música, en su condición de «arrojado» al mismo, mientras «se halla en el estado de lanzamiento y es absorbido en el torbellino de la impropiedad del uno», pues «existen fácticamente»¹²². En la caída se pone de manifiesto la estructura esencial del músico, al desarrollar su vocación a

partir de la formación y las influencias recibidas, pero desde su propio talento y facultades personales, que singularizan su obra.

El proyectarse en el mundo musical (en la composición, interpretación o análisis) equivale a un salir de sí, un «no estar en casa», un entregarse existencial a la realización de la vocación musical: constituye el fenómeno más originario del modo de ser del músico o del musicólogo. Por paradoja, en ambos casos la concentración en sí mismo significa salir fuera de sí y de sus preocupaciones personales para dedicarse a la composición o ejecución de las obras. La historia es rica en anécdotas de esta inmersión en la creación. Pero el salir de sí mismo se produce también en el oyente para concentrarse en la audición. Como ya hemos afirmado, en el caso del compositor su trabajo se manifiesta como «ocupación» (estar en el mundo musical y «ocuparlo» con sus obras) y como «cuidado» o solicitud¹²³ (llevar el arte a la sociedad). Salir de sí mismo constituye su característica más personal porque el estar en el mundo musical y el ejercicio del «cuidado» articula la totalidad estructural de su ser musical¹²⁴: su obra se hace comprensible desde el mundo en el que ha sido compuesta, pues sólo desde su estar en un ambiente musical determinado se explican sus caracteres.

Para «estar en el mundo» el compositor sale fuera de sí mismo, es decir, incurre en un «éxtasis». El místico sale de sí para elevarse del plano natural al sobrenatural; el compositor, el artista, para pasar de ser creado a ser «creador». Con el uso de los otros entes cósmicos intramundanos y la colaboración y apoyo de los no cósmicos, los compositores crean y desarrollan el mundo musical y son también causa de la existencia de los entes útiles.

Así pues, para el compositor o el intérprete, salir «fuera de sí» y establecer relaciones con el mundo, especialmente el musical, puede convertirse en ocasión de intercambio de pareceres, recibir información, conocer tendencias, usar las cosas que «están-a-la-mano», etc. Como hemos indicado, esa salida tiene el riesgo de una proyección externa excesiva que diluya nuestra atención, de una propensión a estar en todas partes y en ninguna, del desasosiego producido por un «enredarse» excesivamente en las cosas, de la pérdida de la paz y del silencio interior, etc. Aunque esta salida «fuera de sí» no signifique una total alienación de «su más propio poder-ser»¹²⁵, puede producir una situación poco propicia para la creación, porque cuanto mayor es la «impropiedad» menor es la posibilidad de volverse a sí mismo, tal como requiere la creación. De otro modo, en la realización de su obra el compositor ha de olvidarse de sí mismo y quedar dentro del proceso de la creación y de las relaciones que éste conlleva por su pertenencia a un determinado mundo musical, que comporta incluso la adaptación a las características de los intérpretes que la van a estrenar y al público circundante que ha de escucharla¹²⁶.

El músico se encuentra a sí mismo en el desarrollo de su vocación de compositor, de intérprete o de musicólogo, y en su actuación ante el mundo musical que ocupa y en el que se mueve¹²⁷, alejándose de sí mismo para proyectarse en la realización de su obra en la espacialidad existencial en la que le corresponde realizarla, donde se abre paso desde su personalidad, que «afirma al salir de sí» en cada composición, en cada concierto o en cada investigación musicológica. Si el hombre «se comprende desde su mundo», el compositor se explica desde su obra, porque en ella se refleja a sí mismo y al mundo que le rodea y en el que inhabita.

El compositor, intérprete y musicólogo no están de manera indiferente en el mundo sino que son afectados por la situación de los entes que les rodean; por ejemplo, no se puede usar un piano al que le faltan cuerdas o en el que falla el mecanismo del pedal. Por otra parte, el dominio de un instrumento requiere bastantes años de estudio, que se prolongan posteriormente en el aprendizaje de cada obra. El compositor encuentra con

frecuencia dificultades en la realización de la partitura, y escribe su obra con la esperanza de éxito, pero también le pesa la amenaza de una posible indiferencia o incomprensión que la disposición afectiva con que concibe y genera su partitura hace más penosa¹²⁸.

El compositor es un ente que compone, su yo es el «quién» del hombre que está en el mundo de la música en cuanto compositor, que en virtud de su poder ser productivo crea sus obras según sus propios criterios estéticos, aunque en interrelación positiva o negativa derivada de su co-estar con los otros músicos¹²⁹. Sin embargo, lo más importante en su caracterización no son las influencias sino la manifestación de su «mismidad» en cada obra compuesta: sólo sus composiciones le definen, determinan su estilo y muestran su talento. Por su parte, el intérprete ha de probar el suyo ante el agente de conciertos, no con el «currículum» sino con sus ejecuciones, como me contaba el artista valenciano L. Magenti que le ocurrió en París, antes de ser admitido por su representante.

Antes de estar en un mundo cultural o musical, el músico «está» en un medio natural. Del mismo modo, por diversos criterios de vinculación, toda partitura está conectada con la naturaleza (materiales de los instrumentos y leyes acústicas; en bastantes casos, además, con dependencia temática), con el hombre (a quien expresa y a quien va dirigida la obra) y con el mundo de la música del que forma parte. La música de la naturaleza es verdadera música; pero a diferencia del pájaro o la rana, que no tienen conciencia de que cantan, el músico no sólo «está ahí», sino que «se ha comprendido siempre a sí mismo y a sus posibilidades», y el musicólogo encuentra en sus escritos la mejor fuente para interpretar su arte¹³⁰. Sobre todo, el músico se revela en sus obras: como compositor, Mahler se desvela en sus sinfonías o en sus *lieder*.

El compositor recibe continuas impresiones externas que originan una multiplicidad de representaciones internas que influyen en su existir y, por tanto, en su labor creadora¹³¹. Por otra parte, su ritmo biológico se inserta en concordancia con el cósmico que, como advirtieron los tratadistas de la Antigüedad, se proyecta en la acción ordenadora de la duración de las vibraciones de los sonidos y en la estructura métrica. Dado el carácter temporal del lenguaje musical, el conjunto vibratorio de cada partitura requiere una concertación que parte de la regulación diseñada por el compositor. En el caso de las obras polifónicas, es responsabilidad del director que se observe la métrica establecida por el autor; en las obras de solistas, pertenece a su propia conciencia rítmica. El metrónomo constituye el reloj musical de uso objetivo auxiliar.

Como en el ser de las cosas naturales, el modo de ser de las obras artísticas que «están en» o «ahí» constituye su sustancialidad¹³². Así como el artista busca la esencia de las notas que representa o de los temas que expresa, el musicólogo investiga la sustancialidad de las composiciones.

LA «CLARITAS», PROPIEDAD ESTÉTICA DE LA OBRA MUSICAL

La partitura es luz. En cuanto está-en-el-mundo, su autor es revelado, iluminado, aclarado en ella, porque «él mismo es la claridad»¹³³, su fuente. El filósofo la refleja en sus razonamientos, el compositor en la estructura de sus obras: cuando no aciertan a proyectarla, el intérprete a comunicarla, o el perceptor a aprehenderla, no se verifica el descubrimiento de la verdad o de la belleza. Desde Platón y Plotino a través de Santo Tomás y la escuela franciscana, con san Buenaventura como principal representante, la estética de la luz no decae y llega a nuestra época.

El sentimiento estético surge de la contemplación de la forma del objeto en sí misma, que «está en» o «está ahí», no de su finalidad útil o de su contenido expresivo. En general, los afectos se inviven pero no se explican: «las posibilidades de apertura del conocimiento quedan demasiado cortas frente al originario abrir de los estados afectivos». Como hemos indicado, «el estar en» o «el estar ahí» del compositor fundamentan la sociología de la música porque son factores que inciden en sus obras: el mundo musical en que una composición es concebida no es indiferente para su forma. Con respecto al oyente y especialmente al musicólogo, la determinación de los elementos externos de su lenguaje es un paso importante para comprenderla, pero el fin último de su análisis es aprehender el ser de la obra y el del compositor que se proyecta en ella, a partir de la correspondencia entre la luz que irradia el modo de ser de la composición y el modo de conocer del investigador y del oyente; por esta misma razón se erige en vía de acercamiento al ser de la música y en «pregunta por el sentido del ser en general»¹³⁴.

Aunque la multiplicidad fenoménica de las distintas obras puede fácilmente obstruir la mirada fenomenológica unitaria hacia el todo en cuanto tal composición¹³⁵ o del mundo musical, sin embargo pone de manifiesto la riqueza creadora del hombre en la realización de su vocación de «solicitud» y «cuidado» ejercida desde la música. La doctrina heideggeriana del «estar en» y «estar ahí» puede aplicarse igualmente como base de la Sociología de las otras artes. Desde la reflexión musical, el camino queda abierto.

NOTAS

- 1 LEÓN TELLO, Francisco José, *Introducción a la música europea*. Valencia: imp. Nácher, 1973; LEÓN TELLO, Francisco José, *Estudios de Historia de la Teoría musical*. Madrid: CSIC, 1962.
- 2 LEÓN TELLO, Francisco José, «La teoría de la música del P. Vicente Tosca» (Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia), *Archivo de arte valenciano*, Valencia 1970.
- 3 LEÓN TELLO, Francisco José, «D'Alambert en España. Los 'Elementos de música especulativa' de Benito Bails», *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*. Institución Fernando el Católico, XI (1995), pp. 275-298.
- 4 LEÓN TELLO, Francisco José, *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1994.
- 5 LEÓN TELLO, Francisco José, LEÓN SANZ, Isabel M., *La música en la naturaleza y en el hombre: aplicación de la teoría de Darwin a la musicología*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2012.
- 6 LEÓN TELLO, Francisco José, LEÓN SANZ, Isabel M., *Reflexiones sobre la estética de la música según los principios de la filosofía de Bergson*. Castellón: Conservatori Superior de Música de Castelló, *Publicacions, Quadern 28* (2009), pp. 5-134.
- 7 LEÓN TELLO, Francisco José, LEÓN SANZ, Isabel M., *La música en la naturaleza y en el hombre: aplicación de la teoría de Darwin a la musicología, op. cit.*, cap. 19: «Desde la musicología a la antropología», pp. 279-301.
- 8 Aunque hemos tenido en cuenta y cotejado la traducción de José Gaos (México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1978, 478 pp.), nuestras notas remiten a la de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Madrid, Ed. Trotta, 2003, 497 pp.). Como hemos indicado, no se refieren a textos musicales concretos, que no figuran en la obra de Heidegger, sino a las páginas en las que aparecen las doctrinas que se relacionan con nuestra estética musical.
- 9 HEIDEGGER, *op. cit.*, pp. 82 y 222; 10, *op. cit.*, p. 91; 11, *op. cit.*, p. 91; 12, *op. cit.*, p. 94; 13, *op. cit.*, p. 93; 14, *op. cit.*, p. 92; 15, *op. cit.*, p. 92; 16, *op. cit.*, p. 91; 17, *op. cit.*, p. 92; 18, *op. cit.*, p. 92; 19, *op. cit.*, p. 93; 20, *op. cit.*, p. 93; 21, *op. cit.*, p. 94; 22, *op. cit.*, pp. 94-95; 23, *op. cit.*, pp. 99-100; 24, *op. cit.*, pp. 80-81; 25, *op. cit.*, p. 84; 26, *op. cit.*, p. 85; 27, *op. cit.*, p. 201; 28, *op. cit.*, p. 97; 29, *op. cit.*, p. 168; 30, *op. cit.*, p. 96; 31, *op. cit.*, p. 96; 32, *op. cit.*, p. 97; 33, *op. cit.*, p. 96; 34, *op. cit.*, p. 97; 35, *op. cit.*, p. 97; 36, *op. cit.*, p. 97; 37, *op. cit.*, p. 97; 38, *op. cit.*, p. 97; 39, *op. cit.*, p. 82; 40, *op. cit.*, p. 97; 41, *op. cit.*, p. 214; 42, *op. cit.*, p. 201; 43, *op. cit.*, p. 91; 44, *op. cit.*, p. 91; 45, *op. cit.*, p. 201; 46, *op. cit.*, pp. 84-85; 47, *op. cit.*, p. 92; 48, *op. cit.*, p. 92; 49, *op. cit.*, p. 92; 50, *op. cit.*, p. 93; 51, *op. cit.*, pp. 81, 114; 52, *op. cit.*, p. 150;

- 53, *op. cit.*, p. 381; 54, *op. cit.*, p. 190; 55, *op. cit.*, p. 92; 56, *op. cit.*, p. 92; 57, *op. cit.*, p. 156; 58, *op. cit.*, p. 80; 59, *op. cit.*, pp. 351-450; 60, *op. cit.*, p. 155; 61, *op. cit.*, p. 156; 62, *op. cit.*, p. 85;
- 63 FALLA, Manuel de, *Escritos*. Madrid: Publicaciones de la Comisaría General de Música, 1947.
- 64 HEIDEGGER, *op. cit.* p. 100; 65, *op. cit.*, p. 112; 66, *op. cit.*, p. 144; 67, *op. cit.*, p. 152; 68, *op. cit.*, p. 81; 69, *op. cit.*, p. 85; 70, *op. cit.*, p. 82; 71, *op. cit.*, p. 83; 72, *op. cit.*, pp. 203-204; 73, *op. cit.*, p. 204; 74, *op. cit.*, p. 205; 75, *op. cit.*, p. 379; 76, *op. cit.*, p. 399; 77, *op. cit.*, p. 80; 78, *op. cit.*, pp. 80-81; 79, *op. cit.*, p. 81; 80, *op. cit.*, p. 157; 81, *op. cit.*, p. 84; 82, *op. cit.*, p. 157; 83, *op. cit.*, pp. 200-202; 84, *op. cit.*, p. 140; 85, *op. cit.*, p. 143; 86, *op. cit.*, p. 332; 87, *op. cit.*, pp. 200-201; 88, *op. cit.*, p. 183; 89, *op. cit.*, p. 288; 90, *op. cit.*, p. 290; 91, *op. cit.*, p. 84; 92, *op. cit.*, p. 214; 93, *op. cit.*, p. 339; 94, *op. cit.*, p. 203; 95, *op. cit.*, pp. 322-323; 96, *op. cit.*, p. 157; 97, *op. cit.*, p. 156; 98, *op. cit.*, p. 82; 99, *op. cit.*, p. 83; 100, *op. cit.*, p. 82; 101, *op. cit.*, p. 156; 102, *op. cit.*, pp. 156, 264; 103, *op. cit.*, p. 167; 104, *op. cit.*, p. 157; 105, *op. cit.*, p. 83; 106, *op. cit.*, p. 84; 107, *op. cit.*, p. 84; 108, *op. cit.*, p. 84; 109, *op. cit.*, p. 94; 110, *op. cit.*, p. 94; 111, *op. cit.*, p. 151; 112, *op. cit.*, p. 438; 113, *op. cit.*, p. 214; 114, *op. cit.*, pp. 224-225; 115, *op. cit.*, p. 98; 116, *op. cit.*, p. 81; 117, *op. cit.*, p. 157; 118, *op. cit.*, pp. 157-158; 119, *op. cit.*, p. 157; 120, *op. cit.*, p. 157; 121, *op. cit.*, p. 200; 122, *op. cit.*, p. 201; 123, *op. cit.*, p. 199; 124, *op. cit.*, p. 230; 125, *op. cit.*, p. 364; 126, *op. cit.*, p. 370; 127, *op. cit.*, p. 144; 128, *op. cit.*, pp. 161-162; 129, *op. cit.*, p. 287; 130, *op. cit.*, p. 332; 131, *op. cit.*, pp. 224; 132, *op. cit.*, p. 91; 133, *op. cit.*, p. 157; 134, *op. cit.*, p. 85; 135, *op. cit.*, p. 203.

LA BIBLIOTECA DE CEÁN BERMÚDEZ*

Miriam Cera Brea

Resumen: La obra de Ceán Bermúdez constituye una de las aportaciones pioneras y más relevantes a la historiografía artística española, gracias en buena medida a su sólida base documental y bibliográfica, hasta ahora solo parcialmente conocida. El presente artículo tiene como objetivo dar a conocer un manuscrito redactado por el propio Ceán, que refleja el contenido de su biblioteca en materia artística, fundamental para los estudios de este ámbito.

Palabras clave: Biblioteca, Ceán Bermúdez, manuscritos, libros, arte.

THE LIBRARY OF CEAN BERMÚDEZ

Abstract: Ceán Bermúdez's opus is one of the most important and groundbreaking contributions to Spanish studies of art history, thanks largely to the solid base of documents and library resources he worked from, only partly known hitherto. This article aims to bring to wider knowledge a document handwritten by Ceán himself, reflecting his library's art-based holdings, fundamental for his studies in this field.

Key Words: Library, Ceán Bermúdez, handwritten documents, books, art.

En 1800 veía la luz una de las obras fundacionales de la historiografía artística española, el *Diccionario histórico de los profesores de bellas artes en España*. En el prólogo, su autor Juan Agustín Ceán Bermúdez¹ aclaraba cómo había comenzado su trabajo «[...] Por la lectura y extracto analítico de todos los libros españoles y algunos extranjeros que directa ó accidentalmente trataron de las bellas artes [...]»².

Teniendo en cuenta su enorme vocación por las bellas artes, que le llevaría a consagrar prácticamente toda su vida al estudio de éstas³, cabe suponer que Ceán acumulase una importante cantidad de documentos y libros relativos a este ámbito. Todos ellos fueron sin duda fundamentales para la composición de un buen número de obras —algunas de ellas inéditas⁴— de gran trascendencia para la historia del arte, y susceptibles aún de estudios que permitan valorar en su totalidad la aportación del autor asturiano a la historiografía artística. Estos escritos ponen de manifiesto un método de trabajo, basado en la investigación en archivos y bibliotecas, que supuso un paso de gigante en la tradición historiográfica comenzada por Palomino⁵. En sus obras, Ceán Bermúdez aportó abundante documentación, en unos casos recopilada por él mismo en sus viajes por España, o durante su residencia en ciudades como Sevilla, y en otros recogida por una verteburada red de colaboradores de relevancia, como su protector Melchor Gaspar de Jovellanos⁶, José Vargas y Ponce⁷, Tomás González⁸ o José Cornide⁹ entre otros¹⁰.

Uno de los rasgos distintivos de la obra de Ceán es la inclusión de referencias a aquellas personalidades que le habían remitido información, así como de citas a las obras de las que se sirvió. Esto resulta de inmensa utilidad para el conocimiento de sus fuentes y la reconstrucción de su biblioteca. Sin embargo, hasta este momento no se conocía con exactitud qué volúmenes podrían haber integrado esta biblioteca, sin duda crucial para el devenir de la



Francisco de Goya: *Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, ca. 1783-1785. Óleo sobre lienzo, 84 x 62 cm. Colección particular.

historiografía artística en España. A este respecto, recientemente localizamos un manuscrito autógrafo, fechado en 1820 y conservado en la Biblioteca Nacional de España, que lleva por título *Noticias de los Autores y de las obras que escribieron sobre el Grabado en madera y cobre. Sacadas del saggio litterario-bibliografico-cronologico-critico, que publicó el P.M. Luis de Angelis, religioso franciscano-observante en el tomo IV de las Notizie degli Intagliatori, de Juan Gori Gandellini. Obra impresa en Siena desde el año 1808 hasta el de 1816. Quince volumenes en 8º grande. Y ordenadas por D. Juan Agustín Ceán Bermudez, quien posee los libros que llevan esta señal **¹¹.

En este compendio bibliográfico extraído de la obra de Gori Gandellini por el propio Ceán, el asturiano marcó, siguiendo la indicación incluida en el título del manuscrito, cinco libros que él mismo poseía, debidos a Félibien, Mengs, Milizia, Winckelmann y la edición de Vasari de Della Valle, además del trabajo de Gori Gandellini —mencionado también en el suplemento al que seguidamente aludiremos—. Por esta razón, y con el objetivo de no

desvirtuar el contenido del documento original, estos cinco libros aparecen al comienzo de la transcripción que presentamos.

Especialmente relevante para nuestro ámbito resulta la segunda parte del manuscrito, el suplemento titulado «Papeles ineditos y libros curiosos sobre las Bellas artes, que posee D. Juan Agustín Cean-Bermúdez»¹². Este suplemento que contiene un total de 153 títulos —a los que se suman los cinco ya mencionados—, se encuentra dividido en dos partes, que comprenden respectivamente los manuscritos y los libros impresos, ordenados cronológicamente, e incluye al final un índice para facilitar su consulta, algo asimismo muy característico en la mayor parte de la producción de Ceán Bermúdez.

Su importancia queda fuera de toda duda, puesto que no solo nos informa de muchas de las obras que sirvieron como fuente de información para sus trabajos¹³, sino también de algunos manuscritos hasta ahora pendientes de localizar. Este documento viene a sumarse a los identificados por Julián Martín Abad, quien registró un significativo número de manuscritos de Ceán Bermúdez conservados en la Biblioteca Nacional¹⁴. La relevancia del mismo, lo hace merecedor de un estudio pormenorizado en el que trabajamos. Sin embargo, hasta que la publicación del texto completo y tal estudio vean la luz, estimamos oportuno dar a conocer el inventario contenido en el suplemento, dada la utilidad que podrá revestir para otros investigadores de este ámbito¹⁵.

Al encontrarse fechado en 1820, el manuscrito no recoge los trabajos que su autor pudo adquirir o redactar con posterioridad a esa fecha y hasta su fallecimiento en 1829 —como su *Historia del arte de la pintura* (1823-1828)¹⁶—; sin embargo, dado que se trata de un documento redactado por un Ceán septuagenario, nos acerca bastante a lo que pudieron constituir algunas de las fuentes de sus principales obras, aunque no se indique el momento de adquisición o composición de la mayoría de ellas. Por otra parte, si bien no refleja cuándo concluyó su redacción, la inclusión de pequeñas notas marginales señalando la correcta reordenación cronológica de los diferentes volúmenes¹⁷, lleva a pensar que su composición podría haberse prolongado en el tiempo.

Como se verá, la primera parte de este suplemento contiene manuscritos de índole diversa, desde documentos obtenidos en archivos catedralicios y académicos, a otros realizados por personajes como Gaspar Melchor de Jovellanos o Eugenio Llaguno, pasando por trabajos propios de nueva composición y copias de otras obras o discursos. Tanto en ésta como en la segunda parte, Ceán explicita el número de tomos y el tamaño de los mismos, y en algunos casos incluye su propia apreciación acerca de la obra en cuestión, da noticia de la forma en la que llegó hasta él o de su anterior propietario o incluso aporta algún comentario de tipo personal, no exento de interés.

En cuanto a los «libros impresos en diferentes idiomas», encontramos volúmenes de los siglos XVI al XVIII en latín, español, italiano y francés. Una buena parte de ellos —especialmente los más antiguos— son tratados, en su mayoría de arquitectura: Vitruvio, Sagredo, Serlio, Villalpando o Palladio entre otros, y en algunos casos, traducciones de los mismos. Según avanza cronológicamente, la temática se diversifica, especialmente por lo que respecta al periodo de la Ilustración: diccionarios de artistas, historias del arte, actas académicas, etc., que confirman el interés de Ceán por la obra de sus propios coetáneos. Cabe destacar el peso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —y en menor medida de otras Reales Academias— en el conjunto de esta biblioteca por la presencia de actas académicas y distribución de premios, que sin duda interesaban a Ceán, pero también por los numerosos volúmenes debidos a académicos o publicados por la propia institución.

DICCIONARIO HISTORICO
DE LOS MAS ILUSTRES PROFESORES
DE LAS BELLAS ARTES
EN ESPAÑA.

COMPUESTO POR
D. JUAN AGUSTIN CEAN BERMUDEZ
Y PUBLICADO POR
LA REAL ACADEMIA DE S. FERNANDO.



MADRID. EN LA IMPRENTA
DE LA VIUDA DE IBARRA. AÑO DE 1800.

Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: 1800.
RABASF: Biblioteca. Sign. LF-546.

Este inventario pone de manifiesto el perfil de historiador del arte que alcanzó Ceán y que lo distingue de otros eruditos fundamentales en la cultura de la Ilustración, igualmente involucrados en cuestiones artísticas¹⁸. No obstante, las significativas carencias entre los fondos bibliográficos que fue adquiriendo, y que constituyen únicamente una parte de todos los que manejó, la iniciativa de redactar un listado de obras únicamente de arte hacen hincapié en el papel primordial que Ceán concedía al estudio de este campo.

Desconocemos el paradero de la totalidad de estos volúmenes manuscritos e impresos; algunos fueron donados por su viuda, Manuela Camas, a instituciones como la Real Academia de la Historia¹⁹, mientras que muchos fueron adquiridos por Valentín Carderera, tras el fallecimiento de Ceán Bermúdez. Algunos de estos pasarían después a la Biblioteca Nacional y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mientras que otros obran en poder de los descendientes de Carderera y en los de Xavier de Salas²⁰.

NOTICIAS DE LOS AUTORES Y DE LAS OBRAS QUE ESCRIBIERON SOBRE EL GRABADO EN MADERA Y COBRE. SACADAS DEL SAGGIO LITTERARIO-BIBLIOGRAFICO-CRONOLÓGICO-CRÍTICO QUE PUBLICÓ EL P. M. LUIS DE ANGELIS... EN EL TOMO IV DE LAS NOTIZIE DEGLI INTAGLIATORI DE JUAN GORI GANDELLINI. OBRA IMPRESA EN SIENA, DESDE EL AÑO DE 1808 HASTA EL DE 1816. QUINCE VOLÚMENES EN 8º GRANDE. Y ORDENADAS POR D. JUAN AGUSTIN CEAN BERMUDEZ, QUIEN POSEE LOS LIBROS QUE LLEVAN ESTA SEÑAL (*)

1820

(1) * Andrés Felibien. 1686.

Entretiens de vies des Peintres &c. À Paris 1686. Reimpresión en Amsterdam en 1766 en 8º, 6 tomos.

(2) * Juan Winckelmann. 1779.

Storia delle arti del Disegno presso gli Antichi: di Giovanni Winkelmann: tradotta dal tedesco con note originali degli editori, in Milano 1779 nell'Imperial monastero di S. Ambrogio Maggiore. En 4 tom. II. Con figure.

(3) * Ant. Rafael Mengs. 1780.

Obras de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Camara del Rey. Publicadas por D. Josef Nicolas de Azara. Madrid 1780. Un tom. en 4º gr.

(4) * El Caballero Francisco Milizia.c 1792.

Dell'arte di vedere nelle Belle arti del disegno, secondo i principi di Sulzer e di Mengs. Tom. I. Venezia 1792 en 12º.

(5) * El dicho Guillermo de la Valle 1792. *Vite dei piu eccellenti Pittori, Scultori e Architetti scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architecto Aretino in questa prima edizione senese arricchista più che in tutte le altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni, per opera del P.M. Guglielmo della Valle. Min. Conventuale, etc.*ª Siena a spese di Pazzini Carli e compano. Tom. I.II.III.IV 1791=Tom. IX.X 1792=Tom. IX.X 1793=Tom. XI 1794, en 8º.

SUPLEMENTO. PAPELES INEDITOS Y LIBROS CURIOSOS SOBRE LAS BELLAS ARTES, QUE POSEE D. JUAN AGUSTIN CEAN-BERMUDEZ²¹
PRIMERA PARTE. CONTIENE LOS MANUSCRITOS

(6) Catedral de Gerona. 1416.

Copia m.s. de las Juntas que se celebraron en Gerona por disposicion del Obispo y del Cabildo de aquella Santa Iglesia en los años de 1416 y 1417. Sobre si la catedral, que entonces se construía, había de ser de una ò de tres naves: de los pareceres fundamentados de los doce arquitectos, que concurrieron à las Juntas, cuyos nombres estan [a] continuación; y de la resolución de los referidos Obispo y Cabildo, para que prosiguiese y acabase la obra con una sola nave. Está en latín y lemosino²².

(7) Catedral de Salamanca. 1491.

Carta de D. Domingo Gonzalez Valle secretario capitular de la Santa Iglesia de Salamanca à D. Juan Agustín Cean Bermúdez, fecha en aquella ciudad a 30 de noviembre de 1807, en que refiere la historia de la construcción de aquella catedral desde el año de 1491 hasta el de 1600, según documentos del archivo, contaduría y secretaria de aquel cabildo, que examinó y copió con la mayor detención y exactitud²³.

(8) Catedral de Segovia. 1522.

Copia de un documento original, que existe en el archivo de esta santa iglesia, y refiere con mucha detencion y verdad Juan Rodriguez canonigo y fabriquero todo lo acaecido en la construccion de la catedral desde 1520, en que empezó, hasta el de 1562, en que Rodríguez cesó en su oficio de fabriquero por enfermedad. Es documento muy curioso en [sic.] interesante, pues deshace algunas equivocaciones de Colmenares en su Historia de Segovia; y dice quién fue el arquitecto que trazó y comenzó la obra de la Santa Iglesia, y quienes los que la prosiguieron hasta d[ic]ha fecha de 1562. Se sacó la copia à solicitud de D. Juan Agustin Cean Bermudez, que vio el original en aquel archivo.

(9) Colegiata de Alicante. 1600.

Copia exácta de documentos que existen en su archivo, y refieren la historia de su construccion desde el año 1600, en que comenzó, diciendo quien la empezó y quienes la siguieron hasta su conclusion; con la planta de la misma iglesia.

(10) Academia del Diseño en Sevilla. 1660.

Copia exácta sacada por D. Juan Agustin Cean Bermudez del Expediente original, que poseia el S.^{or} D. Francisco de Bruna y Abumada, relativo a la Academia de Dibujo, que hubo en la casa lonja de Sevilla, desde el año 1660 hasta el de 1673. Sus ordenanzas, elecciones de Presidente y demas oficios, subscripciones entre los profesores para su gasto con las firmas originales y las cuentas de los mayordomos.

(11) Convento de la Merced calzada de Sevilla. 1793.

Noticia de las obras de pintura y escultura que había en este convento el año de 1793 por D. Juan Agustin Cean Bermudez un tomo en 4^o.

(12) Catedral de Toledo. 1795.

Notas al tomo I del Viage de España de D. Antonio Ponz, por D. Francisco Perez Sedano Abad de Santa Leocadia, dignidad y canonigo de esta santa iglesia. Sobre los documentos originales de su archivo 1795. Un tomo en 4^{o24}.

(13) D. Juan Agustin Cean Bermudez. 1795.

Extractos metodicos de las obras que escribieron sobre bellas artes, Juan de Arfe, el P. Sigüenza, Butron, Carducho, Pacheco, Palomino y Ponz. Trabajo prolixo y preparatorio para su *Diccionario* de los profesores de las dichas nobles artes. Sevilla. 1795. Un tomo, en folio grande.

(14) El P.M. Fray Agustin de Arques Jover. 1802.

Coleccion de noticias de pintores, escultores y arquitectos valencianos, hecha por dicho religioso, mercenario calzado, sobre instrumentos antiguos, y auténticos. Valencia, 1802. Un tomo en 4^o grande.

(15) D. Josef Cornide. 1804.

Monumentos romanos de escultura y arquitectura, instrumentos y utensilios de la vida civil, que vio en Mérida D. Josef Cornide, *Secretario de la Academia de la Historia.* Madrid. 1804.

(16) El Exmo. Sr. D. Gaspar de Jove Llanos²⁵. 1805.

Descripcion del Castillo de Bellver y de sus vistas.

Apendice a la anterior Descripcion.

Descripcion de la Vistas de Bellver.

Memoria sobre la fábrica de Palma.

Memoria sobre las fábricas de los conventos de Santo Domingo y San Francisco de Palma: todo en Mallorca. Lo escribió S.E. estando preso en dicho castillo, y todo lo dirigió a Sevilla a su amigo Cean Bermudez. 1805 y 1806. Cinco tom. en 4^o con dibuxos.

(17) *Copia de un discurso inedito de Juan de Herrera arquitecto de Felipe II sobre el arte de Raymundo Lull y sobre la figura cubica. Y una Advertencia sobre este M.S trabajada por el mismo Sr Jove Llanos en el d[ic]ho castillo; y remitida también al referido su amigo*²⁶. Un tomo en 4^o.

(18) D. Juan Agustin Cean Bermudez. 1807.

Estatutos para el gobierno y estudio de la real Escuela del diseño en Sevilla. 1807. Un tomo en 4^o²⁷.

(19) *Catalogo de los profesores mas distinguidos en las bellas artes en España, acreedores à que se le graben inscripciones en los templos en que estan sepultados, conforme a una real orden, que se comunicó à la real Academia de la Historia en 1815, de cuyo acuerdo le trabajó Cean Bermudez, su individuo, para contestar à la citada real orden.* Un tom. en folio²⁸.

(20) El Exmo. S. D. Eugenio Llaguno. 1808.

Noticias de los arquitectos y arquitectura de España. Por d[ic]ho Señor. Ilustradas y acrecentadas con Notas, Adiciones y documentos por Cean Bermudez. 1808. Madrid. 6 tomos en 4 grande.

Resumen de esta obra por Cean Bermudez²⁹.

(21) D. Juan Agustin Cean Bermudez. 1812.

Vida de Juan de Herrera &^a que compuso y leyó en la real Academia de la Historia el año de 1812. que aprobó y acordó imprimirse de su cuenta en las Actas. Un tomo en 4^a gr. con muchas vistas y apendice de documentos³⁰.

(22) *Adicciones m.s. de su Diccionario de los profesores de las bellas artes en España,* impreso en Madrid el año de 1800³¹.

(23) El Exmo Sr. D. Gaspar de Jove-Llanos. 1805.

Carta de Philo-ultramarino, sobre la Arquitectura inglesa y la llamada Gotica. La escribió el año de 1805 en el castillo de Bellver de Mallorca; donde estaba preso, à su amigo íntimo D. Juan Agustin Cean Bermudez. Un tomo en 8^o³².

(24) D. Juan Agustin Cean Bermudez 1805.

Ilustracion a la Descripcion de la traza y ornato dela Custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla escrita por Juan de Arpbe Villafañe, que la habia construido. Opusculo impreso en Sevilla el año de 1587. Dedicado a aquel Ilmo. Cabildo, y rarísimo, pues no se encuentra, ni en su archivo, ni en su biblioteca Colombina. La ilustracion de Cean Bermudez se dirige a manifestar con laminas las alteraciones que padeció la custodia en el siglo XVII. Se escribió en Sevilla año de 1805. Un tomo en 12^o inserto a continuacion de la anterior Descripcion³³.

(25) El mismo Cean Bermudez. 1816.

Discurso sobre el nombre, origen forma, progresos y decadencia del Churriguerismo, su autor un academico de la Historia y de las Bellas artes. Madrid. 1816. Un tomo en 12^o grande³⁴.

(26) Cean Bermudez 1818.

Diálogo entre los retratos del Cardenal D. Gaspar de Borja, y del pintor D. Juan Carreño, que conserva el dicho Cean Bermudez. Madrid. 1818. Un tomo en 4^o³⁵.

(27) El mismo 1818.

Quatro dialogos entre los antiguos profesores Alonso Berruguete y Alonso Cano sobre las bellas artes. Madrid 1818. Cuatro tomos en 4^o³⁶.

(28) Id. 1819.

Respuesta à M. H. Le Bas arquitecto de Paris acerca de los profesores que trazaron la fábrica del monasterio de S. Lorenzo del Escorial. Madrid 1819. Un tomo en 4^o grande.³⁷

(29) Id. 1819.

El arte de ver en las bellas artes de Milizia traducido del italiano por el d[ic]ho Cean Bermudez con muchas notas o ilustraciones acerca de los términos de las mismas artes en castellano. Madrid. 1819. Un tomo en 4º.

(30) Id. 1820.

Sumario de los monumentos romanos, que han quedado en España. Madrid 1820. Ocupara varios tom. en 4º³⁸.

SEGUNDA PARTE. TRATA DE LOS LIBROS IMPRESOS EN DIFERENTES IDIOMAS

(31) Vitruvio. 1513.

Libri X M. Vitruvii de Architectura. Opus præcipua diligentia castigatum, et cura summa excusum est Florentiæ Sumptibus Philippi de Giunta Florentini. Anno Domini M.D.XIII Mense Octobri en 12º con estampas de madera.

(32) Frontino. 1513.

Sexti Iulii Frontini viri consularis. De aquaeductibus Urbis Romæ. Dos libros, unidos al tomo anterior à continuacion de la obra de Vitruvio, y en la misma impresion.

(33) Diego de Sagredo. 1526.

Medidas del Romano, agora nuevamente impresas y añadidas de muchas piezas y figuras, muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos. Lisboa 1542. Un tomo en 4º con estampas de madera. La primera impresion se hizo en Toledo del mismo tamaño el año de 1526. Es un extracto libre de Vitruvio; y la primera que se publicó de Bellas artes en España, En Francia y otros reynos de Europa.

(34) Anonimo. 1540.

Libellus artificiosus omnibus, pictoribus, statuariis, aurifabris, lapidicidis, arculariis, laminariis, et cultrariis fabris, sumopere utilis, nec a quæ antea visus, nec prius editus: impressus Argentorati per Henricum Vögtherem. Anno M.D.XXXX. Es del mismo tamaño que el anterior libro *Medidas del Romano*, y está encuadrado con él. Consta de cincuenta y cinco estampas, grabadas en plomo, que representan targetas, escudos caprichosos, cabezas de hombres con turbantes, gorros y sombreros, y de mugeres, con diferentes peinados tocados y prendidos; manos y pies en distintas posturas, cascos y morreones antiguos; todo genero de corazas., armaduras con brazos y piernas: gran copia de carcaxes y aljabas, las mas con dardos y saetas; toda clase de espadas, alfanges, cimitarras y cuchillos; variedad de lanzas, alabardas, tridentes y bidentes; diferentes basas y capiteles arbitrarios; candelabros, flamas, aras gentílicas y utensilios del culto: todo grabado con limpieza y correcto dibuxo.

(35) Sebastian Serlio. 1560.

Architettura generali de Sebastiano Serlio Bolognese; en cinco libros y uno extraordinario. Venecia 1560 à 1567. Un tomo en gran folio, con muchas estampas en madera.

(36) Cosme Bartoli. 1565.

Gentilhombre y Academico florentino. *L'Architettura di Leon Batista Alberti, tradotta in lingua fiorentina* por el dicho Bartoli. Venecia. 1565. un tomo en 4º con estampas de madera o plomo.

- (37) Daniel Barbaro. 1567.
I dieci libri dell'Architettura di Vitruvio da Mons. Daniel Barbaro eletto patriarca d'Aquileia da lui riveduti et ampliati. Venecia 1567. Un tomo en 4^o con estampas de madera.
- (38) *La Pratica della Perspectiva di Monsignor Daniel Barbaro &^a.* Venecia 1569. Un tomo en folio con estampas de madera.
- (39) Francisco Villalpando. 1573.
Tercero y quarto libro de Arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes. En los cuales se trata de las maneras de como se puede adornar los edificios, con los ejemplares de las Antigüedades. Traducido de toscano en lengua castellana por Francisco Villalpando, arquitecto. Toledo 1573 en gran folio con muchas estampas en madera, que son las mismas del original, arriba dicho en el año 1560.
- (40) Andrés Palladio. 1581.
I quatro libri dell'Architettura di Andrea Palladio. Venecia 1581. Un tomo en folio con estampas en madera.
- (41) Miguel de Urrea. 1582.
Los diez libros de Arquitectura de Vitruvio traducidos al castellano por Miguel de Urrea. Alcala de Henares. 1582 por Juan Gracian, que tuvo parte en esta traduccion. Un tomo en 4^o.
- (42) Francisco Lozano. 1582.
Alarife de la villa de Madrid hizo traducir del latin al castellano, e imprimió en d[ic]ha corte el año de 1582 los *Diez libros de Arquitectura de Leon Baptista Alberti.* Un tomo en 4^o.
- (43) Juan de Arfe Villafañe. 1585.
Natural de Leon, escultor de oro y plata. *De varia Commesuracion para la esculptura y architectura, dirigida al Excelentissimo señor Don Pedro Giron, Duque de Ossuna, conde de Urueña y Marques de Peñafiel, virei de Napoles.* Sevilla 1585: primera impresion con la firma original del autor en la portada. Un tomo en folio, con laminas de madera. Consta de cuatro libros: el 3^o se imprimió el año de 1587, por habersele perdido el original, y los tres restantes en 1585.
- (44) Juan de Herrera. 1587.
Arquitecto de Felipe II. Hay motivos para creer que fue el autor de un codice en folio, que conservo: y es una traduccion libre de los *Diez libros de arquitectura de M. Vitruvio.* Está completa, pero sin titulo ni portada. Mas tiene al fin el año 1587. El caracter de letra es de aquel tiempo, y muy parecido al del mismo Herrera.
- (45) Patricio Caxesi. 1593.
Regla de los cinco ordenes de Arquitectura de Jacome de Vignola, agora de nuevo traducido del toscano en romance por Patricio Caxesi florentino, pintor y criado de S. Mag. Madrid. 1593. Un tomo en folio Con estampas grabadas á buril en cobre por él mismo.
- (46) Anonimo. Un codice, al parecer por el carácter de letra, de fines del siglo XVI. No tiene fecha: y es unas *ordenanzas para los Alarifes, ò maestros de obras en Madrid.*
- (47) M. Juan Domenico Scamozzi. 1600.
Tutte le opere d'Architettura et Prospetiva de Sebastiano Serlio Bolognese. Diviso un sette libri, con un indice et un Discorso da M. Gio Domenico Scamozzi vicentino, di nuovo ristampate et corrette. Venecia. 1600. Un tomo en 4^o grande con 496 estampas grabadas en plomo.

(48) Gaspar Gutierrez de los Rios. 1600.

Noticia general para la estimacion de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecanicas y serviles, con una exhortacion à la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos citados. Por el licenciado Gaspar Gutierrez de los Rios, profesor de ambos derechos y letras humanas. Madrid. 1600. Un tomo en 4º.

(49) Pablo de Cespedes. 1604.

Celebre humanista y anticuario, sabio pintor y racionero de la catedral de Cordoba. Un *Discurso de la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura & dirigido á Pedro de Valencia en 1604, y otros fragmentos de otro discurso sobre el templo de Salomon; de su admirable poema de la Pintura, y de una carta que dirigió en 1608 a Francisco Pacheco sobre la pintura. Reunidos y publicados por D. Juan Agustin Cean Bermudez el año de 1800 en un Apéndice al tomo V de su Diccionario de los profesores de las bellas artes en España.* Un tomo en 12º.

(50) El Caballero Cesar Ripa. 1618.

Nouva [sic.] Iconologia del Cavalier Cesar Ripa perugino. Siena, 1618. Un tomo en 4º con estampas.

(51) El licenciado Geronimo de Huerta. 1624.

Historia natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el licenciado Geronimo de Huerta medico & ampliada por el mismo con escolios y anotaciones. Madrid. En dos tomos en folio. El primero se imprimió el año de 1624; y el segundo el de 1629. En este y en el libro XXXV que contiene, y trata de las Bellas artes de los antiguos, hai enmiendas y correcciones manuscritas del señor D. Eugenio de Llaguno y Amirola.

(52) D. Juan Butron. 1626.

Discursos apologeticos, en que se defiende la ingenuidad del arte dela Pintura &ª por D. Juan de Butron, profesor de ambos derechos. Madrid. 1626. Un tomo en 4º.

(53) Vincencio Carducho. 1633.

Dialogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias. Por Vincencio Carducho, de la ilustre academia de la nobilissima ciudad de Florencia, y pintor de S.M. Catolica. Madrid. 1633. Un tomo en 4º.

(54) Francisco Pacheco. 1640.

Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas &ª. Por Francisco Pacheco, vecino de Sevilla. Sevilla: 1640. Un tomo en 8º.

(55) Samuel Marolois. 1647.

Ioannis Vredemanni Frisii, architectorum sui seculi facile principis, Architectura: continens quinque ornamenta architecturae. Scilicet: Atticum, Ionucum, Doricum, Corinthium et Compositum. Item Regulas, demonstrationes ac figuras perfectissimas. Opus Mathematici, Pictoribus ac Lapidis per utile ac necessarium. Studio atque Opera Summi Mathematici Samuelis Marolois recognitium atque illustratum. Amsterdam 1647. Un tom. en folio con estampas.

(56) *Perspectiva theoretica ac practica. Hoc est Opus Opticum absolutissimum: continens aedifiorum, templorum, pergularum, aliarumque structurarum perfectissima fundamenta, icones atque delineamenta. Iusta veterum ac recentiorum autorum doctrinum accuratè exaratum. Studio atque Opera Ioannis Vredemanni Frisii. Multis vexo notisillustratum, per Samuelem Marolois, mathemat. Cl.* Amsterdam. 1647. Un tom. en folio, con estampas.

(57) D. Lazaro Diaz del Valle. 1659.

*Copia de un codice, que hallo el Exmo Sr. Dn. Gaspar Melchor de Jove Llanos en Asturias, cerca de Covadonga*³⁹. Son unas memorias de algunos hombres excelentes, que ha habido en España delas artes del Dibuxo, sacadas de un M.S. de D. Lazaro Diaz del Valle. Año de 1659. Un tomo en folio.

(58) Joan de Valverde de Hamusco. 1556.

Historia de Composición del cuerpo humano, escrita por Joan de Valverde de Hamusco. Roma. 1556, impresa por Antonio Salamanca y Antonio Lafrerij, celebres impresores y grabadores de estampas, de quienes son las que contiene este libro, llamado la *Anatomía de Valverde*. Un tomo en folio.

(59) Diego López de Arenas. 1632.

Compendio del arte de la Carpinteria de lo blanco y tratado de Alarifes, conclusion de la regla Tartalia, y otras cosas tocantes é la Geometria y puntas del compás, por Diego López de Arenas, natural de la villa de Marchena, vecino de Sevilla y maestro de Carpintería. Sevilla. 1632: un tomo en folio con laminas de madera.

(60) Martin de Anduxar. 1640.

Geometría y trazas pertenecientes al oficio de Sastres, donde se contiene el modo de cortar todo género de vestidos. Escritas por Martin de Anduxar maestro sastre. Madrid. 1640. Un tomo en folio con laminas de 320 trazas ò cortes de vestidos.

(61) Juan de Torija. 1660.

Tratado breve sobre las ordenanzas de la Villa de Madrid y policia de ella, por Juan de Torija maestro arquitecto y alarife de ella y aparejador de las obras reales. Madrid. 1728. Un tomo en 4º.

(62) *Breve tratado de todo género de Bobedas, así regulares como irregulares, ejecucion de obrarlas y medirlas con singularidad y modo moderno, observando los preceptos canteriles de los maestros de Arquitectura, por Juan de Torixa, maestro arquitecto &ª* Madrid. 1661. Un tomo en fol.

(63) El P. Fr. Laurencio de S. Nicolás. 1667.

Segunda impresion de la primera parte del arte y uso de Arquitectura...con el primer libro de Euclides, traducido del latín en romance compuesto por el P. Fr. Laurencio de S. Nicolas, Agustino descalzo, y maestro de obras, y arquitecto. Madrid 1667. Un tomo en folio Con laminas de madera.

(64) D. Josef García Hidalgo. 1691.

Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura &ª por D. Joseph Garcia Hidalgo. 1691. Un tomo en folio con muchas estampas.

(65) D. D. Nicolas Coppola 1694.

La formacion y medida de todos los cielos: obra arquitectonica, por el Viviani, corregida y enmendada por el D. D. Nicolas Coppola, palermitano. Madrid. 1694. Un tomo en 4º.

(66) P. Monier. 1698.

Histoire des arts qui on raport au Dessin & Par P. Monier peintre du Roi, et profeseur en la Academie roial de peinture et sculpture. París. 1698. Un tomo en 8º.

(67) D. Antonio Palomino de Castro y Velasco. 1715.

El Museo pictorico y Escala Optica. Tomo I Theorica de la Pintura. Madrid. 1715. Un tomo en folio.

(67^{BIS}) Id. *Tomo II Practica de la Pintura*. Madrid. 1724. En este mismo tomo hay otro tratado titulado: *Parnaso Español pintoresco Laureado*, siguiendo la propia foliatura, y contiene las vidas de los pintores y estatuarios eminentes Españoles &^a.

(68) El P. M. Fr. Juan Interi[á]n de Ayala. 1730.

Pictor christianus eruditus sive De erroribus qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines. Por el d[ic]ho sacri regii de militaris ordinis Beatae Marlae de Mercede, Redemptionis captivorum, salmanticen su Academiae doctorae theologo. & Madrid 1730. Un tomo en folio.

(69) El abate Leon Pascoli. 1730.

Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni, scritte da Lione Pascoli. Roma. Desde 1730 a 1732. Dos tomos en 4 grande.

(70) Bernardo de Dominici. 1742.

Vite de Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani, scritte da Bernardo de Dominici. Nápoles. 1742 y 1743. Dos tomo en 4 grande.

(71) Francisco Delaguette. 1749.

Histoire abrégée des plus fameux Peintres, Sculteurs et Architectes Espagnols &^a Traduit de l'Espagnol de D. Antonio Palomino Velasco peintre de la chambre de Philippe V. Paris. 1749. En casa del impresor Delaguette. Un tomo en 8°.

(72) Mr Dupain l'aîné 1750.

La science des Ombres, par raport un Dessein &^a Par M r. Dupain l'aîné, Paris 1750. Un tomo en 8°.

(73) Real Academia de S. Fernando. 1752.

Abertura solemne de la real Academia de las tres bellas artes, pintura, escultura y arquitectura con el nombre de San Fernando, fundada por el Rey, nuestro Señor (Fernando VI) &^a Madrid. 1752. Un tomo en 4° grande.

(74) Coleccion completa de las Actas y veinte distribuciones de premios generales de esta Academia, celebradas en los años intercalados desde 1753 hasta el de 1805. Madrid, los mismos años. Veinte tomos en 4° grande.

(75) D. Felipe de Castro. 1753.

Seccion que hizo Benedicto Varqui en la Academia florentina el año de 1546 sobre la primacia de las artes, y qual sea más noble la Escultura, ò la pintura &^a traducida por el dicho Castro primer escultor de camara de S.M. &^a &^a. Madrid. 1753. Un tomo en 8°.

(76) M. Lacombe. 1753.

Dictionnaire portatif des Beaux-arts &^a par M. Lacombe. Paris. 1753. Dos tomos en 8°.

(77) Anonimo. 1753.

L'Esprit des Beaux-arts. Paris. 1753. Dos tomos en 8°.

(78) Antonio de Rossi. 1754.

Indice delle stampe intagliate in rame á bulino, e in aqua forte, esistenti nella gia Stamperia del dicho Rossi &^a Roma 1754 un tomo en 8°.

(79) Anonimo. 1755.

Dialogues sur les Arts. Amsterdam. 1755. Un tomo en 8°.

- (80) M.D.P.⁴⁰ 1756.
Dictionnaire iconologique ou introduction a la connaissance des peintures, sculptures, medailles, estampes &^a avec descriptions tirées des poetes anciens et modernes, par M. D. P. Paris 1756 un tomo en 8°.
- (81) Antonio Josef Pernety. 1757.
Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure &^a par D. Antonio Joseph Pernety. Benedictino de la congregacion de S. Mauro. Paris. 1757. Un tomo en 8°.
- (82) Real Academia de S. Fernando. 1757.
Sus estatutos. Madrid. 1757. Un tomo en 8°.
- (83) Academia de Santa Barbara. 1757.
Breve noticia de los principios y progresos de la Academia de pintura, esculptura y arquitectura erigida en la ciudad de Valencia, baxo el titulo de Santa Barbara &^a. Madrid 1757. Un tom. en 4°.
- (84) M. Watelet. 1760.
S^r Art de peindre. Poeme. Avec des reflexions sur les diferentes parties de la Peinture. Par M. Watelet, associé libre de l'Academie royale de peinture et de Sculpture. París 1760. Un tomo en 4° gran. Con estampas.
- (85) El P. Andrés I... 1760.
Essai sur le Beau, par le P. André I... Amsterdam, 1760. Un tomo en 8°.
- (86) M. Formey. 1760.
 En el mismo tomo anterior: un *Discours preliminaire, et des Reflexions sur le Gout*, par M. Formey.
- (87) D. Josef Castañeda. 1761.
Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio, escrito en frances por Claudio Perrault de la real academia de las ciencias de Paris, traducido al castellano por D. Josef Castañeda teniente-director de arquitectura dela real Academia de S. Fernando. Madrid. 1761. Un tomo 8° grande.
- (88) Anonimo. 1762.
*Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits, gravés en taille douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques reflexions sur leurs caracteres. &^a Par M.*** des sociétés royales des sciences de Londres, et de Montpellier*. París. 1762. Tres tomos en 8° grande.
- (89) M. Christ. 1762.
Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales, logogryphes, rebus &^a sous les quels les plus celebres peintres, graveurs, et dessinateurs ont dessiné leurs noms. Traduit de l'allemand. De M. Christ, professeur dans l'universite de Leipsick [sic.], et augmente de plusieurs suplemens. Par M*** de l'academie Imp. et de la Societé royal de Londres. París. 1762. Un tomo en 8° grande.
- (90) El abate Felipe Titi. 1763.
Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al publico in Roma. Opera cominciata dell'abate Filippo Titi &^a Roma. 1763. Un tomo en 8°.
- (91) M. Dandré Bardon. 1765.
Traité de Peinture, suivi d'un essai sur la sculpture, pour servir d'introduction á une Histoire universelle, relative á ces Beaux-arts. Par M. Dandre Bardon &^a &^a Paris 1765. Dos tomos en 8°.
- (92) El Abate Méry. 1765.
La theologie des peintres, sculpteurs, graveurs, et dessinateurs &^a Par M. L'Abbé Méry, D. L. C. Pretre et licencie en theologie. Paris. 1765. Un tomo en 8°.

- (93) D. Diego de Villanueva. 1766.
Coleccion de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de la Arquitectura. &^a por D. Diego de Villanueva, director de arquitectura en la real Academia de San Fernando. Valencia. 1766. Un tomo, en 8°.
- (94) M. de Piles. 1767.
Oevres diverses de M. De Piles de l'Academie royal de peinture et sculpture. Amsterdam. 1767. Cinco tomos en 8°. El quinto contiene la obra siguiente.
- (95) Carlos Alfonso du Fresnoy.
El poema latino de Arte Graphica, traducido al francés con notas por el dicho M. De Piles.
- (96) Academia de S. Carlos de Valencia. 1768.
Sus Estatutos. Valencia 1768. Un tomo en 8°.
- (97) Anonimo. 1769.
L'Ecole de la Miniature, ou l'art d'apprendre à peindre sans maitre & Paris. 1769. Un tomo en 8°.
- (98) Anonimo. 1769.
Serie degli Uomini i piu illustri in pittura, scultura e architettura con i loro elogi e ritratti, incisi in rame, cominciendo della sua prima restaurazione fino al tempo presenti. Florencia. Desde el año 1769 hasta el de 1775. Doce tomos, en 4^a grande.
- (99) Mr. Le Mierre. 1770.
La Peinture. Poeme en trois chants; par M. Le Mierre. Con notas. Amsterdam. 1770. Un tomo en 8°.
- (100) Henrique Testelin.
Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et de la Sculpture, mis en tables de preceptes, avec plusieurs discours academiques, par Henry Testelin. Está inserto y al fin del anterior poema de Le Mierre.
- (101) Nueva Catedral de Cadiz. 1770.
de su nuevo templo, y estado de su fábrica hasta el año 1770. Cadiz. El mismo año. Un tomo en 4°.
- (102) Juan Gori Gandellini. 1771.
Notizie istoriche degli intagliatori. Opera di Gio: Gori Gandellini Sanese. En forma de diccionario. Siena. 1771. Tres tomos en 8° grande.
- (103) Academia de S. Carlos de Valencia. 1773.
Noticia historica de los principios, progreso y execucion de esta real academia de nobles artes, sus actas y las relaciones de once distribuciones de premios generales, que celebró el año de 1773 hasta el de 1804. Valencia en dos años. Ocho tomos en folio.
- (104) D. Antonio Ponz. 1774.
Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hai en ella. (Especialmente de las obras de las bellas artes) Su autor D. Antonio Ponz, secretario de la real Academia de San Fernando &^a Madrid. Diez y ocho tomos en 8°. El 1°, 2° y 3° estan reimpresos en 1776 y 1777. Los demas no lo están. Se imprimio el 4° el año de 1774; y siguen los demas hasta el 18° en 1794 después de muerto el autor.
- (105) Escuela de las Bellas artes en Sevilla. 1778.
Resumen de sus actas, y relacion de dos distribuciones de premios, que celebró en los años de 1778, y 1782, con dos oraciones que pronunció el Sr. D. Francisco de Bruna y Abumada. Sevilla. 1782 y 1790. Dos tomos en 4°.

- (106) Bruxêlas. 1779.
Description des tableaux, sculptures et autres curiosités, qui se trouvent dans la Ville de Bruxelles.
 Bruselas 1779. Un tomo en 12^o grande.
- (107) D. Antonio Rafael Mengs. 1780.
Obra (sobre el arte de la pintura) de D. Antonio Rafael Mengs primer pintor de cámara del Rey (Carlos 3^o) publicadas por D. Josef Nicolas de Azara &ª. Madrid 1780. Un tomo en 4^o grande.
- (108) D. Luis de Duran y de Bastero. 1782.
El Pintor cristiano y erudito: traduccion del latin de la obra ya dicha del P. Interian de Ayala, por D. Luis de Duran y de Bastero Presbitero y doctor en teologia y en ambos derechos de la Universidad de Cervera &ª Madrid 1782. Dos tomos en 4^o.
- (109) M. Francisco Zacchioli. 1783.
Description de la Galerie royal de Florence, par M. François Zacchioli ferrarois. Florencia. 1783.
 Un tomo en 12^o.
- (110) D. Antonio Ponz. 1785.
Viage fuera de España por D. Antonio Ponz Secretario de la real Academia de S. Fernando &ª &ª.
 Madrid 1785. Dos tomos en 8^o.
- (111) D. Lucas Cintora. 1786.
Justa repulsa de ignorantes y de emulos malignos. Carta apologetica-critica, en que se indica la obra que se está haciendo en la Lonja de Sevilla &ª por D. Lucas Cintora, académico de merito de la de San Carlos de Valencia &ª &ª Sevilla 1786. Un tomo en 8^o.
- (112) M. Falconet. 1787.
Oeuvres diverses concernant les arts, par M. Falconet statuairee du Roi &ª &ª. Paris. 1787. Nueva edicion. Tres tomos en 8^a grande.
- (113) D. Felipe de Guevara. 1788.
Comentarios de la Pintura, que escribió D. Felipe de Guevara, gentil-hombre del emperador Carlos V. Publicados por D. Antonio Ponz, con un discurso preliminar y notas de Ponz. Madrid. 1788. Un tomo en 8^o.
- (114) D. Gaspar de Jovellanos. 1788.
Elogio de Ventura Rodriguez (celebre arquitecto) leído en la real Sociedad de Madrid, por el dicho Señor socio el año de 1788. Con notas sobre la arquitectura gotica. &ª Madrid. 1890 [sic.]. Un tomo en 8^o. Acompaña el elogio del rey D. Carlos 3^o compuesto por el mismo seño[sic.] Jove Llanos en dicho año.
- (115) D. Diego Antonio Rejon de Silva. 1788.
Diccionario de las nobles artes &ª Por D. D. A. R. D. S. Segovia. 1788. Un tomo en 4^o.
- (116) D. Francisco Preciado. 1789.
Arcadia pictorica en Sueño, alegoria ò poema prosaico sobre la teoría y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tébano pastor arcade de Roma (El dicho D. Francisco Preciado) &ª. Madrid. 1789. despues de su muerte. Un tomo en 4^o.
- (117) Real Academia de la Concepcion de Valladolid. 1789.
Sus Estatutos. Valladolid. 1789. Un tomo en folio.
- (118) Otros. Id. 1808. Un tomo. en 4^o.

- (119) Escuela de las Nobles artes de Barcelona. 1789.
Noticia historica de sus principios y progresos, y relacion de la distribucion de premios generales que celebró en 1789. Barcelona. Un tomo en fol.
- (120) _____. *Continuacion de sus actas, y relacion de otra distribucion de premios generales en 1797.* Barcelona. Un tomo en fol.
- (121) Aubin Luis Millin. 1790.
Antiquités nationales, ou recueil de monumens. par Aubin Louis Millin. Paris. 1790 y 1791. Dos tomos en 4° grande.
- (122) Anonimo. 1790.
Noticia de una coleccion de cartas sobre la pintura escultura y arquitectura escritas por los más celebres maestros, que florecieron en estas artes, desde el siglo XV hasta el XVII. Pueden ser extractos de las que publicó Bottari. 1790. Un tomo en 12°.
- (123) Anonimo Esculapio. 1791.
Descripcion sencilla del nuevo tempo de S. Fernando de Padres de las Escuelas-pías del Avapies de Madrid. Por un sacerdote de la misma religion, aficionado á las Bellas artes. Madrid. 1791. Un tomo en 12°.
- (124) El Marqués de Monte hermoso. 1791.
 Se le atribuye un libro en 8° grande titulado *Guia de Forasteros en Vitoria por lo respectivo a las tres bellas artes pintura, escultura y arquitectura, con otras noticias curiosas, que nacen de ellas.* Sin lugar de impresion, año, ni autor: se cree que haya sido en 1791.
- (125) D. Isidoro de Bosarte 1791.
Observaciones sobre las Bellas artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos. Por D. Isidoro Bosarte. Madrid. 1791. Tres tomos encuadernados en uno en 12°.
- (126) Mr. Watelet, y Mr. Levesque. 1792.
Dictionnaire des artes de peinture, sculpture et gravure. por los dichos &ª &ª. Paris. 1792. Cinco tom. en 8° grande.
- (127) D. Antonio Conca. 1793.
Descrizione odeporica della Spagna, in cui specialmente si da noticia delle cose spettanti alle Belle arti, degne dell'atenzione del curioso viaggiatore: di D. Antonio Conca socio delle reali accademie fiorentina e de Georgofili. Parma. 1793. Cuatro tomos en 8° grande.
- (128) Anonimo. 1793.
Gabinete de lectura española, ò coleccion de muchos papeles curiosos de escritores antiguos y modernos dela nacion. Contiene noticias para ayudar a formar el juicio sobre las obras de las artes &ª &ª. Madrid. Tres tomitos o numeros en 12°.
- (129) Real Academia de S. Luis de Zaragoza. 1793.
Sus estatutos. Zaragoza. 1793. Un tomo en 4°.
- (130) Adam Bartsch. 1794.
Catalogue raisonné des desseins originaux les plus grand maitres anciens et modernes, qui faisaient parti du cabinet de feu le Prince Charles de Ligne &ª par Adam Bartsch Garde d'Estampes a la bibliotheque I. Et R. De la Cour, et membre de l'acad. I et R. Des beaux-arts de Vienne. Viena. 1794.

- (131) D. Pedro Garcia de la Huerta. 1795.
Comentarios de la Pintura encaustica del pincel, por el dicho, presbítero y socio de varias academias. Madrid. 1795. Un tomo en 8°.
- (132) Diderot. 1795.
Essais sur la Peinture, par Diderot. Paris: l'an quatrième de la République. Un tomo en 8° grande.
- (133) D. Pedro Marquez. 1795.
Delle Case di Citta degli antichi Romani, secondo la dottrina di Vitruvio, exposta da D. Pietro Marquez Messicano. Roma 1795. Un tomo en 8° grande.
- (134) El mismo Marquez. 1796.
Delle ville di Plinio il giovane. Opera di D. Pietro Marquez Messicano, con un appendice sugli Atrij della S. Scrittura, e gli Scamilli impari di Vitruvio. Roma. 1796. Un tomo en 8° grande.
- (135) Real Escuela de Bellas artes de Cadiz. 1796.
Sus Estatutos provisionales. Cadiz. Un tomo en 8° grande. 1796.
- (136) D. Josef Francisco Ortiz. [y Sanz] 1797.
Noticia y plan de un Viage arquitectonico-Antiquario, encargado por S.M. a D. Josef Francisco Ortiz (presbítero) el año de 1790. Madrid. 1797. Un tomo en 8° grande.
- (137) D. Juan Agustin Cean Bermudez. 1800.
Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España, compuesto por el dicho Cean-Bermudez, y publicado por la real Academia de San Fernando. Madrid. 1800. Seis tomos en 8°.
- (138) D. Benito Bails. 1802.
Diccionario de arquitectura civil, obra postuma de D. Benito Bails, primer director que fue de matematicas de la real Academia de San Fernando &ª Madrid. 1802. Un tomo en 4°.
- (139) D. Juan Agustin Cean Bermudez. 1804.
Descripcion artistica de la Catedral de Sevilla por D. Juan Agustin Cean Bermudez individuo de las reales academias, de la Historia, y de las nobles artes de San Fernando de Madrid, de San Carlos de Valencia y de San Luis de Zaragoza. Sevilla 1804. Un tomo en 8°. *Apendice a la dicha Descripcion artistica.* Sevilla 1805. Está unida al propio tomo.
- (140) El dicho Cean Bermudez. 1804.
Descripcion artistica del Hospital de la Sangre de Sevilla, por él mismo. Valencia. 1804. Un tomo en 8°.
- (141) D. Isidoro Bosarte. 1804.
Viage artistico á varios pueblos de España (Segovia, Valladolid y Burgos) con el juicio de las obras de las tres nobles artes, que en ellos existen, y epocas á que pertenecen. Su autor el dicho Bosarte. Madrid. 1804: un tomo en 8° grande.
- (142) Pedro Felipe Choffart. 1804.
Notice historique sur l'art de la Gravure en France, par P... P...Cb... Dessinateur et graveur de plusieurs academies royales, membre de l'Athenée des Arts. Paris. 1804. Un tomo en 8° gr.
- (143) D. Benito Pardo de Figueroa. 1804.
Examen analitico del Quadro de la Transfiguracion de Rafael de Urbino; seguido de algunas observaciones sobre la pintura de los griegos. Paris. 1804. Un tomo en 8° gr.

- (144) Anonimo. 1805.
Prospecto para la Subscripcion del Viage pintoresco de España: por una Sociedad de literatos y artistas. Madrid. Un tomo en 4°.
- (145) El d[ic]ho Cean Bermudez. 1806.
Carta de D. Juan Agustin Cean Bermudez á un amigo suyo (El Exmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jove Llanos preso en el Castillo de Bellver de Mallorca) sobre el estilo y gusto en la Pintura de la Escuela Sevillana, y sobre el grado de perfeccion, a que la elevó Bartholome Estevan Murillo, cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla. Acompaña un Apendice de Documentos. Cadiz. 1806. Un tomo en 8°.
- (146) El dicho Cean Bermudez. 1806.
Carta de Don ... á un amigo suyo sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias. Madrid 1806. Un tomo en 8° grand.
- (147) El P. M. Fr. Manuel Martí. 1806.
Carta del Sacristán de Tirigs [Tiros] a su paysano Feliu Bonamich, en que se convence con un moderno escritor, que el insigne pintor Francisco Ribalta fue valenciano, y natural de Castellon de la Plana. Valencia. 1806. Un tomo en 4°.
- (148) El Dr. D. Simon Argote. 1807.
Nuevos paseos historicos, artisticos, economico[s], politicos por Granada y sus contornos. Granada 1807. Dos tomo en 8°.
- (149) Escuela de Bellas-artes de Cadiz 1807.
Manifiesto que hace a los profesores de pintura, escultura, arquitectura y grabado. Cadiz. 1807. Un tomo en 4°.
- (150) Exmo. S. D. Gaspar de Jove Llanos. 1812.
Carta historico-artistica sobre el edificio de la Lonja de Mallorca, que escribió en 1807 el Exmo Sor. D. Gaspar de Jove Llanos á un amigo profesor de Bellas-artes. Se publica por disposicion del real consulado de esta isla. Palma. 1812. Un tomo, en 8°.
- (151) El mismo Sr. De Jove- Llanos. 1813.
Memorias-historicas sobre el castillo de Bellver en la Isla de Mallorca. Obra póstuma del Señor. Palma 1813. Un tomo en 8°. Nota. La carta anterior sobre la Lonja de Mallorca, es una copia del original que dicho S^o. Jove Llanos escribió a su íntimo amigo Cean Bermudez, ni profesor de las Bellas Artes (ojalá lo fuera!) sino aficionado a ellas. Falta la carta de remision, y las muchas notas y planos, que el mismo Cean Bermudez conserva con el original.
- (152) Otra. Las *Memorias historicas sobre el Castillo de Bellver es obra diferente de la Descripcion del Castillo de Bellver: de los Apendices a la Descripcion del dicho Castillo; y de la Descripcion de sus vistas que tambien posee originales Cean Bermudez.* Veanse arriba entre sus Mss.
- (153) Sr. D. Pedro Franco. 1817.
España feliz con la industria perfeccionada por el Dibujo. Discurso leído en la real Academia de San Fernando, por el Sr. D. Pedro Franco, su vice-protector. Madrid. 1817. Un tomo en 8°.
- (154) Cean Bermudez. 1817.
Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la Catedral de Sevilla. Sevilla. 1817. Un tomo en 4°.

(155) El dicho Ceán Bermúdez. 1819.

Dialogo sobre el arte de la Pintura. Sevilla. 1819. Un tomo en 12º.

(156) El General Pommereul. 1797.

De l'art de Voir dans les beaux-arts, traduit de l'italien de Milizia. Suivi des instructions propres a les faire fleurir en France, et d'un etat des objets d'arts dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la liberté, par le Général Pommereul. Paris. An 6 de la Republique. Un tomo en 8º grande.

(157) D. Josef Francisco Ortiz y Sanz. 1787.

Los Diez Libros de Arquitectura de M. Vitruvio Polion, traducidos del latin y comentados, por D. Josef Ortiz y Sanz Presbítero. Madrid. 1787. Un tomo en gran folio. Con laminas.

(158) El mismo Ortiz y Sanz. 1797.

Los Quatro libros de Arquitectura de Andres Paladio Vicentino: traducidos et ilustrados con notas, por D. Josef Francisco Ortiz y Sanz, Presbitero. Madrid 1797. Un tomo en folio grande con láminas.

NOTAS

* El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación financiado por el MICINN-HAR2012-34099, Universidad Autónoma de Madrid.

- 1 El asturiano Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829), de orígenes relativamente modestos, fue protegido de Gaspar Melchor de Jovellanos, junto al que se movió entre Sevilla y Madrid. Tras una breve dedicación a la pintura, se inclinó definitivamente por la teoría artística, trabando amistad con intelectuales, literatos y artistas de la talla de Leandro Fernández de Moratín o Francisco de Goya. Las turbulencias políticas de las que fue víctima su protector le afectaron de lleno, motivando sus traslados a Sevilla, donde dirigió el arreglo del Archivo General de Indias, hasta su vuelta definitiva a la capital en 1808. Pese a sus cargos oficiales en el Banco de San Carlos y el Ministerio de Gracia y Justicia, sus intereses estuvieron siempre enfocados hacia las Bellas Artes, siendo autor de numerosas obras sobre arte y antigüedades. El 1 de julio de 1798 fue nombrado académico honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1821 y 1824 consiliario (orden del 21 de enero de 1824). ASF. Archivo, sign. 1-39-3/1. BÉDAT, Claude, *Los académicos y las juntas*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1982, p. 130 y BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, p. 201.
- 2 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los profesores de bellas artes en España*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800, t. I, p. V. En el archivo de la RABASF se conserva la documentación relativa a la impresión de esta obra –de la que la propia Academia realizó una reedición en facsímil en 1965– así como de la *Descripción artística de la catedral de Sevilla y de la Descripción del Hospital de la Sangre*: costes de impresión, reparto de ejemplares, etc. ASF. Archivo, sign. 4-80-5. Igualmente se conservan, los borradores del *Diccionario*, ASF. Archivo, sign. 4-88-1 y 4-88-2, procedentes del legado Carderera.
- 3 Junto al *Diccionario* destacan un buen número obras relativas a las bellas artes, especialmente la edición de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* (Madrid: Imprenta Real, 1829) a partir del manuscrito de Eugenio Llaguno y Amírola, que han llevado a considerarlo padre de la historiografía artística. Además de la monografía de José Clisson, en las últimas décadas se han publicado numerosos artículos dedicados a la obra de Ceán Bermúdez. CLISSÓN ALDAMA, José, *Juan Agustín Ceán-Bermúdez, escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982.
- 4 Entre sus trabajos inéditos cabe destacar la monumental *Historia del arte de la pintura (1823-1828)* en once volúmenes, conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ASF. Archivo, sig. 3-377 a 387. Esta obra ingresó en el Archivo de la RABASF por orden del Ministerio de Instrucción Pública del 14 de enero de 1851, Junta general de 9 de febrero de 1851, ASF. Archivo, sign. 3-91, f. 79v. A finales del siglo XIX un académico cuya identidad aún desconocemos proyectó la publicación de varias de las obras inéditas de Ceán bajo el título «Obras póstumas de J.A.C.B.», junto a una «extensa biografía de Ceán (de que tengo trabajado [un] largo artículo», recibiendo como «única retribución» «el que llevase mi nombre, como el que las dá a luz, y un número qualquiera de ejemplares». ASF. Archivo, sign. 2-58-20.
- 5 El cambio de concepción en la biografía artística y la búsqueda de veracidad ha sido puesto de manifiesto en varias ocasiones, véase GARCÍA LÓPEZ, David, «De Palomino a Ceán Bermúdez: la biografía de artistas durante el siglo XVIII», *Imafrontera*, nº 23 (2014), pp. 105-135, donde se recoge buena parte de la bibliografía anterior.

- 6 Diversos autores han escrito acerca de la relación entre Jovellanos y Ceán Bermúdez así como del fundamental intercambio epistolar entre ambos. Por la actualización bibliográfica que supone, véase a este respecto CRESPO DELGADO, Daniel y DOMENGE i MESQUIDA, Joan, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura (1805-1808)*, Madrid: Akal, 2013, pp. 41-45.
- 7 SEOANE, Marqués de, «Correspondencia epistolar entre D. José de Vargas y Ponce y D. Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años de 1803 a 1805», *Boletín de la RAH*, cuadernos I-III (1905), pp. 5-60.
- 8 *Cartas de Martín Fernández de Navarrete, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Diego Clemencín y Cirilo Alameda, a Tomás González, archivero de Simancas, sobre investigaciones literarias, artísticas e históricas*, BNE, Ms. 2.831. Transcritas en SERRANO Y SANZ, Manuel, «Cartas de Don Martín Fernández de Navarrete, don Agustín Ceán Bermúdez y Don Diego Clemencín a Don Tomás González, archivero de Simancas», *Revue Hispanique*, VI (1899), pp. 81-129.
- 9 A modo de ejemplo véase el folio manuscrito *Noticia de los Arquitectos Arabes de que la hallamos por las inscripciones*, en el que Cornide dice a Ceán: «Am^o mio: [h]allaban esos quatro Architectos y si valiesen mas los tendrá vm como lo m.s que pueda recoger su Am^o de vm. Cornide». BNE, Ms. 21.458/7.
- 10 A algunos de ellos se refiere CLISSON ALDAMA, J., *op. cit.*, 1982, pp. 307-318. Ceán no siempre llegó a servirse de las noticias que le remitían, algo reflejado –entre otros ejemplos– en la carta enviada por Justino Matute y Gavira a Ceán en 1825 con información acerca de algunos pintores y publicada por Francisco José Portela. Tal y como puso de manifiesto Portela, Ceán no llegó a usar tales noticias, PORTELA SANDOVAL, Francisco José, «Varias noticias de artistas comunicadas por Justino Matute a Ceán Bermúdez», *Academia*, nº 153 (1981), pp. 183-192.
- 11 BNE, ms. 22.729/173.
- 12 Fols. 31-63.
- 13 El propio Ceán hizo referencia a muchas de estas obras en el prólogo del *Diccionario*, pp. I-XXXIV. Posteriormente, el Conde de la Viñaza haría una breve mención a este respecto, VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid: Tip. de los huérfanos, 1889, t. I, pp. VII-XI. Por su parte, Luis Cervera extrajo las fuentes de Llaguno y Ceán Bermúdez con respecto a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* (Madrid, 1829), a través de las notas incluidas en los cuatro volúmenes de esta obra, advirtiéndose una cierta confusión entre las aportaciones de Llaguno y Ceán. CERVERA VERA, Luis, «Fuentes bibliográficas en las 'Noticias de los arquitectos' de Llaguno y Ceán-Bermúdez», *Academia*, nº 49 (1979), pp. 31-97.
- 14 MARTÍN ABAD, Julián, «Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermúdez en la Biblioteca Nacional», *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, segunda época, XVIII (1991), pp. 21-41.
- 15 Como se verá se ha procurado identificar algunos de sus manuscritos.
- 16 V. nota 4.
- 17 Con el objetivo de aligerar su lectura hemos suprimido tales notas, optando por la ordenación original de Ceán Bermúdez, quien tenía sin embargo, plena conciencia de la importancia de un orden cronológico correcto.
- 18 Sin contar las de artistas, son varias las bibliotecas de eruditos de la Ilustración que se conocen en la actualidad. Tal vez dos de las más relevantes sean la de José Nicolás de Azara, estudiada y publicada en SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel, *La biblioteca de José Nicolás de Azara*, Madrid: RABASF-Calcografía Nacional, 1997 y parcialmente la del protector de Ceán Jovellanos. Sobre esta última –concerniente a su periodo sevillano, dada la fecha en 1778– se conserva un manuscrito realizado por el propio Ceán, titulado *Indice de los libros y m.s. que posee D. Gaspar de Jovellanos y Ramírez del Cons^o de SM y su alcalde de Casa y Corte* (BNE, Ms. 21.879), publicado en AGUILAR PIÑAL, Francisco, *La biblioteca de Jovellanos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes», 1984. En ambos casos se trata de bibliotecas de mucho mayor tamaño y en las que se contienen libros de muy diferentes categorías, de modo que los libros de arte gozan de menor relevancia.
- 19 El 7 de Noviembre de 1832, la Real Academia de la Historia dejaba constancia de la recepción de un ejemplar de las *Antigüedades romanas que hay en España pertenecientes á las bellas artes* entregado por la viuda de Ceán Bermúdez. RAH, Expediente de Juan Agustín Ceán Bermúdez, Legajo nº 94 carpeta 21.
- 20 Xavier de Salas dio noticia de «tres cajas grandes» en poder de los Carderera, así como de carpetas que él mismo adquirió gracias a su amistad con los descendientes de Carderera. SALAS, Xavier de, «Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez», *Cuadernos de arte y literatura*, I (1967), pp. 140-142. Otros documentos del legado Carderera, como los Borradores y adiciones del *Diccionario* pasaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ASF. Archivo, sign. 4-88-1/2.
- 21 Se han respetado la ortografía y signos de puntuación originales del manuscrito, así como los subrayados.
- 22 Documento incluido por Ceán en las *Noticias de los arquitectos...*, t. I, pp. 261-278.
- 23 Este documento ha sido localizado entre los fondos de la Biblioteca Nacional de España por Daniel Crespo (BNE, ms. 22.727/2) y su estudio podrá consultarse en el catálogo de la exposición que dicha institución dedicará a Ceán Bermúdez en 2016.

- 24 Ceán Bermúdez recibió este valioso texto a través de Jovellanos, quien lo obtuvo del propio canónigo Pérez Sedano. En sus escritos, Jovellanos se refiere a él como «apuntamientos del Sr. Pérez, abad de Santa Leocadia, sobre los artistas de Toledo, ricos y exactos, escritos como por notas al *Viage de Ponz*; otro tesoro para mi querido Ceán». JOVELLANOS, Gaspar Melchor, *Obras Completas*, Gijón: Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984, t. III, p. 133 (carta perdida del 6 de agosto de 1795 de Francisco Pérez Sedano a Jovellanos, de la que éste deja constancia); *Ibid.*, pp. 135-136 y p. 164 (cartas a Juan Agustín Ceán Bermúdez, Gijón, 8 y 12 de agosto de 1795 y carta a Carlos González de Posada, Gijón, 21 de octubre de 1795); *Ibid.*, t. VII, p. 415. DELGADO, Daniel y DOMENGE i MESQUIDA, Joan, *op. cit.*, 2013, p. 42.
- 25 Recientemente, Daniel Crespo y Joan Domenge publicaron el manuscrito completo de las *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, compuesto por Jovellanos durante su cautiverio en el Castillo de Bellver de Palma de Mallorca, en el que quedaban integradas estas descripciones. CRESPO DELGADO, Daniel y DOMENGE i MESQUIDA, Joan, *op. cit.*, 2013.
- 26 Este discurso se publicó en NOCEDAL, Cándido, *Obras publicadas é inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*, BAE, Madrid: M. Rivadeneyra, 1852, tomo II, pp. 492-499. Marcelino Menéndez Pelayo afirmó encontrarse en posesión de este manuscrito: «La copia que poseo, muy limpia y esmerada, así en el texto como en las figuras matemáticas, es la misma que Jovellanos mandó sacar para Ceán Bermúdez (Palma, 1806), y de que éste da cuenta en sus adiciones a Llaguno (tomo II, pág. 365). Su título, *Discurso del Sr. Juan de Herrera, Aposentador Mayor de S.M., sobre la figura cúbica*. Va acompañado de una disertación de Jovellanos sobre las visicitudes del sistema luliano [...]. El códice que tuvo a la vista Jovellanos pertenecía al monasterio de Santa María la Real, de la Orden del Císter cerca de Palma. Hoy se ignora su paradero [...]», MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid: CSIC, 1947, t. II, p. 373, n.1. Véase LÓPEZ SUÁREZ, Luis, «Jovellanos, las bellas artes y el Escorial», *Actas del Simposio Literatura e imagen en el Escorial (1-4/IX/1996)*, Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1998, pp. 429-431.
- 27 BNE, ms. 21454/10.
- 28 BNE, ms. 21458/12.
- 29 BNE, ms. 21.453. MARTÍN ABAD, J., *op. cit.*, 1991, pp. 9-10.
- 30 RAH, ms. 11/8.234/12. Manuscrito con correcciones autógrafas. Acompaña un informe autógrafo de Martín Fernández de Navarrete. Presentado en junta particular a 22 de mayo de 1812. Publicado en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Ocios de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez sobre bellas artes*, 1870. Citado en AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid: CSIC, 1981-2001, t. II, p. 360, nº 2661.
- 31 Francisco Portela y Virginia Albarrán publicaron sendos trabajos acerca de las adiciones al *Diccionario* de Ceán, conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Biblioteca Nacional, respectivamente. PORTELA, F. J., «Nuevas adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez», B.S.A.A., Valladolid, XLII (1976), pp. 365-375; ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, «Escultores académicos del siglo XVIII en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (I)», *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, nº 310 (2005), pp. 145-162 y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia, «Escultores académicos del siglo XVIII en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)», *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, nº 312 (2005), pp. 397-412.
- 32 BNE, ms. 21456/4.
- 33 Citado por AGUILAR PIÑAL, F., *op. cit.*, 1981-2001, p. 360, núm. 2654.
- 34 La Biblioteca Nacional conserva la certificación de Diego Clemencín, secretario perpetuo de la Real Academia de la Historia, sobre la lectura de este discurso en la sesión del 15 de noviembre de 1816. Ms. 21458/13.
- 35 Incluido en el manuscrito BNE, ms. 21.450, ff. 79-92. MARTÍN ABAD, J., *op. cit.*, 1991, p. 8.
- 36 Ms. 21.450, ff. 17-78. Véase PARDO CANALÍS, Enrique, «Dos diálogos de Ceán Bermúdez sobre la escultura en España», *Revista de ideas estéticas*, t. XX, nº 80 (1980), pp. 351-377.
- 37 Publicado en CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *op. cit.*, 1870. Citado en AGUILAR PIÑAL, F., *op. cit.*, 1981-2001, t. II, p. 360 nº 2661.
- 38 Este manuscrito se publicó a título póstumo en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España: en especial las pertenecientes á las bellas artes*, Madrid: Imprenta de Miguel de Burgos, 1832.
- 39 Jovellanos dio noticia del envío de este manuscrito a Ceán en una correspondencia enviada a éste en agosto de 1795 y publicada por Cándido Nocedal en JOVELLANOS, Gaspar Melchor, *Obras: publicadas e inéditas*, Madrid, 1859, t. II, pp. 361-362. Transcrita en SALAS, Xavier de, «Dos cartas inéditas de Jovellanos», *Archivo español de arte y arqueología*, IX (1933), pp. 56-67. Más recientemente se refirieron a él RIELLO VELASCO, José María, «Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta. Datos documentales para su biografía», *De Arte*, 3 (2004), p. 109 y David García López, a quien debemos la publicación y el estudio del manuscrito –conservado actualmente en el CSIC, CCHS sign. FA 4030– GARCÍA LÓPEZ, David, *Lázaro Díaz del Valle y las Vidas de Pintores en España*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2008. Extraña el hecho de que Ceán lo incluya entre los libros impresos.
- 40 Se refiere a Honoré Lacombe de Prével (Monsieur de Prével).

LA SEDE DE LA CONFERENCIA INTERNACIONAL DE MUSEOS DE 1934

Alicia Herrero Delavenay y Carmen Sanz Díaz

Resumen: El presente artículo se elabora a partir del análisis de la documentación relativa a la Conferencia Internacional de Museos celebrada en Madrid en octubre de 1934. Pretende dar a conocer aspectos referentes a la programación, organización y contenidos tratados en las sesiones de estudio sobre museografía que fueron promovidas por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones, a través de la Oficina Internacional de Museos. Los informes técnicos presentados en la Conferencia de Museos de Madrid contribuyeron a profundizar en la reflexión sobre la práctica museográfica. Su repercusión ha sido considerada históricamente como un relevante aporte en el contexto de la gestión museística a nivel internacional. No obstante, ante el olvido generalizado de este encuentro profesional, y conscientes de su posición en la disciplina de la museología, desarrollamos su investigación con objeto de contextualizar y poner en valor este hecho histórico, transcurridos 80 años desde su celebración en España.

Palabras clave: Encuentro, internacional, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museografía, Sociedad de Naciones, Madrid.

THE HEADQUARTERS OF THE INTERNATIONAL MUSEUM CONFERENCE OF 1934

Abstract: This article has been drawn up from the documentation on the International Museography Conference held in Madrid in October 1934. It aims to bring to wider notice aspects referring to the programming and organization of the conference and also the issues dealt with in the museography study sessions, which were brokered by the International Institute for Intellectual Cooperation of the League of Nations, through the International Museums Office (IMO). The technical reports presented in the Madrid Museography Conference promoted an overarching reflection of the museographic practice of the time. They have generally been considered since then to be a milestone in museum management at world level. This professional event, however, has tended to fall into oblivion. Mindful of its landmark position within the development of museology, we have carried out this research to bring out the importance of this historic event and place it within its context eighty years after it was actually held in Spain.

Key Words: Meeting, international, *Academia de Bellas Artes de San Fernando* (San Fernando Fine Arts Academy of Madrid), Museography, League of Nations, Madrid.

En otoño de 1934, entre los días 28 de octubre y 4 de noviembre, los salones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando acogieron las sesiones de la Conferencia Internacional de Museos organizada por la Oficina Internacional de Museos¹. Fue esta una de las reuniones de estudio promovidas por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones para el fomento de la colaboración y el encuentro de especialistas del ámbito internacional en materias específicas.

Tanto por su programa técnico, como por su repercusión teórica posterior, se considera un referente en la historia de la museografía, en la cual Madrid ocupa un lugar desde



Sesión inaugural de la Conferencia Internacional de Museografía celebrada en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Diario *ABC*, 30 de octubre de 1934. Fotógrafo Díaz Casariego.

Las descripciones del acto en la prensa señalan que la sesión inaugural fue presidida por el Ministro de Asuntos Exteriores de España, Ricardo Samper, acompañado entre otras personas por el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Conde de Romanones; dos representantes de la Sociedad de Naciones, Jean Daniel Montenach y Salvador de Madariaga; el director del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, Henri Bonnet; el Subdirector del Museo del Prado en representación de la Oficina Internacional de Museos, Francisco Javier Sánchez Cantón y el Director General de Bellas Artes, Eduardo Chicharro, en representación de la Junta Organizadora.

entonces. En su estudio, podemos calificarla además como un referente en la reflexión generada en torno a las técnicas expositivas en el periodo de entreguerras, en el que se refleja el discurso conceptual que se gestaba desde principios del siglo XX sobre la peculiaridad de la institución museística como organización gestora de colecciones de bienes culturales, cuya finalidad era fomentar el disfrute y el conocimiento por parte del visitante y del usuario.

Los participantes de la Conferencia de Museos de Madrid analizaron la capacidad de la institución museística para conservar y exponer bienes culturales, valoraron las diferentes técnicas museográficas del momento y pudieron además debatir sobre la programación arquitectónica y funcional de los museos.

La Conferencia Internacional de Museos de Madrid tuvo un carácter similar a las celebradas en Roma (1930) y en Atenas (1931) sobre la conservación y restauración del patrimonio histórico, organizadas por la Oficina Internacional de Museos. Todas ellas fueron encuentros profesionales internacionales, de los que emanaron documentos de relevancia e interés como la Carta de Atenas. Para la celebración de la tercera conferencia internacional se escogió como escenario la ciudad de Madrid, en respuesta a una invitación del gobierno de la II República Española al Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, ante la cual, su presidente, el político belga Jules Destrée, planteó organizar una

reunión de expertos en aspectos museográficos, que estuviera en relación con los artículos publicados en la revista *Museum*. En diciembre de 1932 el Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos aceptó la invitación española y programó posteriormente las actuaciones y contenidos para la que sería la siguiente reunión de estudio internacional planteada, inicialmente, para desarrollarse en octubre de 1933.

Hacemos un pequeño paréntesis para reconocer el carácter pionero de la reunión de Madrid de 1934, en tanto que fue la primera vez que expertos de todo el mundo se reunían para abordar «cuestiones estrictamente museográficas»², a las que no querían dar el status de «dogmáticas» porque se consideraba que toda regla general se adaptaba difícilmente para resolver problemas concretos y particulares. Por primera vez además se hacía referencia al término «Museografía», dándole un reconocimiento internacional y entendiendo como la «técnica», el conjunto de procedimientos ejecutados para alcanzar el objetivo final de poner en valor y exponer las colecciones de objetos patrimoniales.

En la investigación en curso sobre la Conferencia Internacional de Museos, consideramos de interés referirnos al escrito por el cual se traslada a la administración española la aceptación de la invitación para celebrar en Madrid el encuentro internacional. A través del estudio de la documentación coetánea, identificamos la carta redactada por el Secretario General de la Oficina Internacional de Museos, E. Foundoukidis, en la que informa al entonces Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta sobre el acuerdo formalizado en la sesión del Comité del 16 de diciembre de 1932. Madrid acogería la «*Conferencia de expertos para el estudio de los diferentes problemas planteados por la construcción y la organización de los museos*», en el mes de octubre de 1933. El Secretario General agradece a la Dirección General de Bellas Artes de España el interés mostrado por su trayectoria y anticipa su gratitud por el esfuerzo que supondrá su realización, anunciando también que el Comité ha encargado la organización a F. J. Sánchez Cantón, entonces subdirector del Museo del Prado y miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1925. La elección de Sánchez Cantón³ se realiza en función de su calidad de miembro del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos: «*Enfin, le Comité a confié à M. Sánchez Cantón, membre du Comité de Direction, la tâche de l'organisation en Espagne des travaux de la conférence envisagée*»⁴

Para la coordinación científica, la Oficina Internacional de Museos creó un comité de redacción que estuvo integrado por el director del Victoria and Albert Museum, Sir E. MacLagan; el director del Rijksmuseum de Amsterdam, F. Schmidt-Degener; el subdirector del Museo del Prado, F. J. Sánchez Cantón, y el secretario general de la Oficina Internacional de Museos, E. Foundoukidis. El comité de la Oficina Internacional de Museos invitó a sus delegaciones nacionales a participar en las jornadas de Madrid y estableció los objetivos y el programa de la Conferencia, acotando el objeto a tratar a las particularidades de la arquitectura del museo, las técnicas museográficas y los recursos para la conservación de las diferentes tipologías de colecciones en las salas de exposición y en las reservas. La programación inicial mantuvo como fecha para la celebración de la conferencia la segunda quincena del mes de octubre de 1933; sin embargo, cuestiones de diversa índole, ajenas a la propia Oficina Internacional de Museos, motivaron un progresivo cambio de fecha, hasta aplazar la convocatoria a un año más tarde, no sin el riesgo de haberse planteado incluso una suspensión de la misma⁵.

La administración española, a través del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y de su Dirección General de Bellas Artes⁶ ofreció una estructura para apoyar la organización del encuentro en España, por la que se crea una Junta Organizadora⁷ y se

designan como miembros a técnicos de las instituciones más representativas del ámbito museístico y de la protección del patrimonio cultural. Participaron en la Junta, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y los Patronatos del Museo del Prado, el Museo de Arte Moderno, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Naval, antiguo Museo de Artes Industriales y el Museo del Traje, además de la Junta de Museos de Barcelona y la Junta Facultativa de Archivos. Por parte de la Academia, fue designado como miembro de la Junta Organizadora de la Conferencia de Museos el arquitecto Modesto López Otero⁸ entonces Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid y académico desde 1926. Su elección respondería a su amplio conocimiento de la proyección arquitectónica, siendo éste precisamente uno de los principales objetos del encuentro que se estaba planificando.

El inicio de la programación científica de la Conferencia Internacional de Museos, impulsó que se produjera en España una valoración de la potencial repercusión internacional que tendría la estancia de los expertos en Madrid. Ante la inminente llegada de relevantes profesionales del ámbito cultural y patrimonial, se planificó a inicios de 1934, la realización de una serie de intervenciones museográficas por las cuales pudieron renovarse salas en algunos de los principales museos y se organizaron exposiciones temporales. Las actuaciones museográficas relacionadas con la celebración de la conferencia en Madrid fueron fundamentalmente, la inauguración de la sala de escultura del Museo del Prado con el legado de la Duquesa de Tarifa, la sala de cerámica del Museo Arqueológico Nacional, y las actuaciones de renovación de instalaciones efectuadas en la Academia de San Fernando, en la que se reinstalan varias de sus salas de exposición; concretamente salas dedicadas a Zurbarán, una dedicada al siglo XVIII y la denominada sala Godoy. Asimismo, la ocasión fue aprovechada para adecuar la Capilla mediante la instalación de obras como el Cristo de Pompeo Leoni y el San Bruno de Pereira⁹. Fue precisamente la Academia la sede escogida para el encuentro internacional. El arquitecto López Otero solicitó en mayo de 1934 al Presidente de la Academia, el Conde de Romanones, en nombre de la Oficina Internacional de Museos, que le fuera concedido el uso de la misma para las reuniones del Congreso Internacional de Museografía que se celebraría, finalmente, en octubre de ese mismo año. Tal y como se recogen en las Actas de la sesión ordinaria celebrada el día 14 de mayo de 1934¹⁰:

«El Señor López Otero solicita en nombre de la Comisión organizadora del próximo Congreso de Museografía que habrá de celebrarse en Madrid bajo la presidencia del Director general de Bellas Artes, el mes de octubre próximo, la hospitalidad de la Academia para que puedan reunirse tanto en el salón de juntas, como disponer de algún otro local de la misma Academia los miembros de dicho Congreso en sus deliveraciones y trabajos.

Encarece la importancia del Congreso dependiente del Instituto de Cooperación Intelectual de la Sociedad de Naciones a cuyo organismo pertenece el Sr. Sánchez Cantón representando al Museo Nacional del Prado y el Sr. López Otero a la Academia. Recuerda los anteriores congresos celebrados en Roma y Atenas y termina ampliando su ruego en el sentido de la conveniencia de activar las obras que se están realizando en la Academia para que pueda ofrecer esta en el mes de octubre la plenitud de su aspecto museal y alta categoría artística que representa en la vida de la nación».

El acta de la sesión, a la que asistieron entre otros miembros los señores Conde de Romanones, Moreno Carbonero, Conde de Casal, Herrero, Santa María, Larregla, Landecho, Plá, Duque de Alba, Sánchez Cantón, y actuando como Secretario de la misma, Francés, continúa recogiendo en palabras del Señor Presidente el «deseo máximo de la Academia de acceder a lo solicitado por el Sr. López Otero considerando muy honrada a la Corporación con recibir en su edificio a tan ilustres representantes del arte universal»¹¹. Una cuestión que va a estar presente a lo

largo de todas las sesiones así como de los trabajos de coordinación es la inquietud ante la financiación y los presupuestos para un evento de esta magnitud y el llegar a estar a la altura de las circunstancias, tal y como el propio Francés manifiesta *«haber insistido cerca del Sr. Chicharro, Director General de Bellas Artes para la urgente aprobación de los créditos necesarios y por todo ello confía no equivocarse al prometer la Academia que para la fecha de celebración del Congreso podrá aquello ofrecerse dignamente a sus huéspedes»*.

La solicitud de López Otero fue aceptada por la Academia y dieron comienzo los preparativos para erigirse como sede del encuentro internacional. El antiguo palacio de Goyeneche acogería a los participantes en las sesiones de ponencias y debates y sería además, la sede de una exposición que fue programada por la Oficina Internacional de Museos con objeto de mostrar intervenciones museográficas destacadas y recientes en el ámbito internacional.

El calendario se vio expuesto a continuos cambios, ante la coyuntura socioeconómica en que España vivía envuelta a lo largo de ese año, que culminó en el otoño de 1934 con la movilización del sector de la minería en Asturias y norte del país. Esos cambios también se vieron reflejados en las propias sesiones ordinarias de la Academia, que en función del calendario de la Conferencia fue trasladando sus propias convocatorias de sesión como se refleja en el Acta de la sesión del 22 de octubre: *«Dada cuenta por el Secretario que suscribe —de nuevo, Francés— de la conveniencia de no celebrar sesión el lunes próximo 29 por coincidir con la Junta de la Conferencia Internacional de Museos para cuyos actos se han cedido los locales de nuestra Academia se acuerda adelantar la fecha de aquella sesión al jueves 25 y avisar a domicilio el cambio de fecha»*¹².

Precisamente en la sesión del 25 de octubre, se recoge cómo López Otero, en nombre del Comité Organizador Español de la Conferencia Internacional de Museos, agradeció la acogida y facilidades que se prestó a dicho Comité y aporta un dato muy interesante, en tanto comunica a sus colegas académicos que se ha decidido *«designar como congresistas efectivos al Sr. Director y Secretario de la Academia, a cuyo fin se les facilitarán las correspondientes tarjetas, pero que no obstante todos los señores académicos podrán asistir si así lo deseaban a todas las sesiones de la Conferencia en lo que tanto al Comité como los miembros de ella tendrán singular agrado»*¹³. Asimismo y por primera vez, vemos recogida la fecha concreta y exacta de las Sesiones de inauguración y clausura de la Conferencia *«la inauguración oficial será el domingo 28 del corriente a las 10 de la mañana presidida por el Sr. Ministro de Estado y que la de clausura presidida por el Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes será el domingo 4 del corriente (hay un error puesto que se referían al mes de noviembre) a las 6 y media de la tarde»*. El Sr. Presidente agradece a López Otero sus manifestaciones y aprovecha la ocasión para desear el *«éxito y eficacia que merece»*.

El encuentro, que tuvo una duración de una semana, reunió participantes de una veintena de países que acudieron con la intención de compartir y poner de manifiesto los avances en la museografía presentando experiencias y teorías sobre la gestión de las instituciones museísticas a través de ponencias y debates. Las sesiones técnicas fueron inauguradas en la Academia por el ministro de Estado, Ricardo Samper y presididas por el diplomático español Salvador de Madariaga, en ausencia de Jules Destrée, presidente del Comité Permanente de Letras y Artes de la Sociedad de Naciones. Todas las sesiones fueron íntegramente desarrolladas en francés, lengua diplomática de la Sociedad de Naciones. Participaron técnicos y directores de los museos más importantes del mundo, a los que se unieron también representantes de bibliotecas nacionales y profesionales procedentes del ámbito académico, en el que destacó la corporación italiana, con miembros de la Real Academia integrada entre otros por Ugo Ojetti (Roma, 1871 - Florencia, 1946) miembro de la academia desde 1930, y la participación de Roberto Paribeni (Roma 1876 - Ivi 1956)

como autor de uno de los informes que, ante su ausencia, presentaría E. Modigliani de la Pinacoteca Brera.

En estas jornadas se debatieron las bases para una concepción arquitectónica más funcional del contenedor del museo, pudiéndose analizar la distribución espacial y las circulaciones coherentes entre las zona de uso público e interno del edificio museístico; se valoraron las ventajas e inconvenientes de la adecuación de los edificios monumentales, detectándose la problemática de su adaptación a la funcionalidad del museo y se presentaron pautas para las instalaciones de climatización, ventilación e iluminación museográfica.

La colección y su exposición adquirieron un rol predominante en los debates. Es de interés el enfoque concedido a la casuística de los procesos de acrecentamiento de las colecciones públicas, frente a los cuales se ofrecen respuestas ante un crecimiento excesivo de las mismas, demandando un equilibrio entre el espacio disponible y el volumen de la colección. Por otro lado, se presentan alternativas para la reordenación de colecciones y se debate sobre un necesario control de las donaciones y los legados. Además, en la Conferencia de 1934 se plantearon los criterios para la conservación en óptimas condiciones de los bienes culturales custodiados en los museos, tanto en los ámbitos reservados para su almacenamiento, como en los espacios de exhibición pública.

De un modo especial, las particularidades de la exposición fueron tratadas con exhaustividad. En las sesiones de la Conferencia Internacional de Museos se abordaron los diferentes criterios para la exposición y las particularidades para el tratamiento de cada tipología de bien cultural, tanto en la instalación expositiva permanente como en las exposiciones temporales. Estas últimas se conciben ya desde entonces como un campo de experimentación museográfica, siendo un excelente medio para ofrecer diferentes enfoques en el discurso expositivo, que permitan captar la atención de diversos perfiles de público e iniciarlo en las visitas. En las propuestas para la exposición se insiste en la importancia de la elección del tema para lograr la atracción del *espectador*¹⁴, siendo el discurso expositivo el vínculo principal entre el museo y el público.

En paralelo a las sesiones de trabajo, se celebró una exposición temporal concebida con un carácter eminentemente práctico que fue instalada en tres salas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sánchez Cantón fue el responsable de la exposición y de la edición de su catálogo. Desde el comienzo de la programación de la Conferencia, la Oficina Internacional de Museos había promovido la preparación de esta exposición como acción complementaria a las sesiones teóricas. La comisión organizadora solicitó desde París a los países miembros que aportaran materiales que ilustrasen aquellos aspectos más destacados e innovadores que caracterizaban su museografía. Se expusieron en Madrid fotografías de salas de exposición y de arquitectura museística, diseños arquitectónicos, maquetas, carteles de exposiciones temporales y catálogos de reciente publicación que mostraron los bienes culturales de los museos más destacados.

Sánchez Cantón manifestó en el catálogo que la falta de disponibilidad de tiempo impidió realizar una clasificación rigurosa y dedicar un estudio metódico a la documentación recibida. Se recogieron materiales aportados por la mayoría de los países europeos, incluidos aquellos que no enviaron delegados a la Conferencia, como fue el caso de Alemania o Rusia y se recibieron materiales de Estados Unidos, China, Irán, Argentina, Japón, Líbano, entre otros. Su catálogo está compuesto por información de tipo textual y no contiene ninguna información gráfica, salvo la ilustración elegida para la portada que, de modo muy esquemático reproduciría la fachada de la Puerta de Goya del Museo del Prado. En el prólogo, Sánchez Cantón inició la presentación de la muestra con una explicación a modo



Asistentes a la sesión inaugural de la Conferencia Internacional de Museografía en el Salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se estima que asistieron a la conferencia de la Oficina Internacional de Museos celebrada en Madrid más de 200 personas, entre las cuales 68 profesionales participaron en las sesiones técnicas. Diario ABC, 30 de octubre de 1934. Fotógrafo Díaz Casariego.

de declaración de intenciones, en la que matiza que ni la publicación puede ser considerada como un catálogo propiamente dicho, ni la exposición lo es *sensu stricto*:

«Ce petit livre n'est pas, à proprement parler, un catalogue, de même que l'ensemble formé par les trois salles consacrées à l'exposition d'une partie de la documentation propre à l'Office International des Musées et celle envoyée par les différents musées et destinée à illustrer la Conférence, ne constitue à vrai dire une exposition»¹⁵.

Después de una semana de intensa actividad, tanto en las sesiones celebradas en la propia Academia, como en las diversas visitas técnicas organizadas a raíz de este encuentro a los principales museos madrileños, a Toledo y a Valladolid, y una vez clausurada la Conferencia de Museografía, su representante en la Junta Organizadora, Modesto López Otero, dio cuenta de los actos celebrados en las salas de la Academia en la Sesión ordinaria de la Junta de la Academia de Bellas Artes presidida por el Conde de Romanones, celebrada el día 5 de noviembre y destacó que las *«deliberaciones han sido de positivo interés e importancia, pero cuyo final ha tenido la nota triste del fallecimiento repentino de uno de los Congresistas, el Delegado de Hungría Sr. Marton»¹⁶.*

López Otero, en representación del comité Organizador, agradeció también la *«hospitalidad espléndida y amplia ofrecida por la corporación, mostrándose complacido de las facilidades que ha encontrado para su gestión, tanto por parte de los elementos directivos como del personal subalterno que ha prestado excelentes servicios»* y fue contestado por el académico Santa María, asistente a la sesión del 5 de noviembre, que *«en efecto, pueda mostrarse orgullosa la Academia de la impresión causada en los Asambleístas por la esplendidez y suntuosidad de los locales donde se ha celebrado la Conferencia.*

Ha tenido ocasión de oír elogios en tal sentido, y como tan admirable resultado se debe en especial a los Académicos numerarios Sres. Sánchez-Cantón, López Otero y al electo Sr. Muguruza, ruega conste en acta la complacencia de la Academia por la labor de esos señores que de ese modo han sabido elevar el nombre de España y el decoro estético de nuestra corporación» y se cierra sesión sobre este tema con acuerdo.

Gran parte de los planteamientos de los especialistas reunidos se recogieron en las actas de la Conferencia. Las actas, denominadas *Traité de Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*¹⁷, permiten conocer las aportaciones de la Conferencia de Museos de Madrid de 1934. Su publicación logró transmitir el contenido de los discursos con gran claridad, aportando en muchos casos una relevante contemporaneidad en sus enfoques, a ellas se añade la publicación del catálogo de la exposición que acompañó a las ponencias. Además de estas publicaciones, la prensa coetánea, relató los detalles de la celebración de la Conferencia de Museografía de 1934 en nuestro país a través del artículo periodístico, en donde se advierte la importancia concedida al museo.

Los múltiples asistentes a la Conferencia de Museos de Madrid compartieron en la Academia de Bellas Artes un punto de encuentro y escenario de unas relevantes sesiones de reflexión en torno a la práctica museográfica; a raíz del encuentro de 1934, Madrid se convirtió en un lugar recordado en la literatura museística internacional. Desde entonces se han realizado numerosas referencias al encuentro de Madrid en publicaciones especializadas, comenzando por aquellas que la propia Oficina Internacional de Museos distribuyó por los países miembros.

No obstante, transcurridos más de 80 años de su celebración, apreciamos que las referencias a la Conferencia Internacional de Museos son escasas, teniendo en cuenta la magnitud y el carácter de las aportaciones de este encuentro. Convencidas de su relevancia, desarrollamos nuestra línea de investigación sobre este hecho histórico, conscientes además de que muchos aspectos de la problemática entonces planteada, se mantienen aún hoy vigentes en la gestión museística internacional. En consecuencia, es nuestra intención brindar un reconocimiento a los profesionales que nos precedieron en su esfuerzo por ofrecer soluciones en la práctica museográfica y reforzar con ello el valor de la institución museística.

NOTAS

- 1 Oficina Internacional de Museos (OIM, 1926-1946), organismo de la Sociedad de Naciones, con sede en París. Fue creada por la Comisión Internacional para la Cooperación Internacional de la Sociedad de Naciones, a propuesta del profesor de la Universidad de la Sorbona Henri Focillon, para contribuir a la colaboración internacional entre los museos.
- 2 PONCELET, François, «Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres», *CeROArt* [En ligne], 2 | 2008, 4 octubre 2008. URL : <http://ceroart.revues.org/565>. Este autor califica ese momento de la historia de los museos como «un moment fort de l'époque».
- 3 Francisco Javier Sánchez Cantón (Pontevedra 1891-1971), subdirector del Museo del Prado desde 1922, había sido nombrado de modo directo por la Sociedad de Naciones para formar parte del comité de la Oficina Internacional de Museos. En el momento de la organización de la Conferencia de Museos ocupa la dirección del Museo del Prado Ramón Pérez de Ayala, quien al ocupar el puesto de embajador de España en Londres, dejó al museo bajo la orden de Sánchez Cantón.
- 4 Carta del 20 de diciembre de 1932 de E. Foundoukidis a Ricardo de Orueta y copia remitida a F. J. Sánchez Cantón. (Archivo Documental del Museo de Pontevedra. S.C. 32-4).
- 5 En el estudio realizado sobre la organización de la Conferencia de Museos de Madrid efectuamos un seguimiento del desplazamiento de la convocatoria de la Conferencia, que asociamos finalmente a la inestabilidad sociopolítica

- del momento tal y como queda recogido en Herrero Delavenay, A. y Sanz Díaz, C. (2014), «La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo», en *Revista de Museología*, número 59. Asociación Española de Museólogos, pp. 80-89.
- 6 La Dirección General de Bellas Artes la ocupa Ricardo de Orueta, en una primera etapa, desde abril de 1931 hasta diciembre de 1933, cuando le sustituye el pintor Eduardo Chicharro, ambos vinculados a la Academia, el primero como académico desde 1924, y el segundo como profesor y director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y miembro de la Academia de San Lucas de Roma, y Director de la Academia de España en esa ciudad.
 - 7 Regulada por Decreto del 28 de marzo de 1933 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
 - 8 Modesto López Otero (Valladolid 1885 - Madrid, 1962), se formó en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde ocupó la Cátedra de Proyectos desde 1916, y fue director entre 1923 y 1955. En 1912 obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Ingresó en la Academia de Bellas Artes en 1926, y seis años más tarde en la de la Historia. Su proyecto para la Ciudad Universitaria de Madrid (1923) fue su obra más relevante. Fue director de la Academia desde 1955 hasta su fallecimiento en 1962.
 - 9 *La Época*, 2 de febrero de 1934.
 - 10 Acta de la sesión ordinaria celebrada el día 14 de mayo de 1934, fol. 453, «El Sr. López Otero solicita en nombre de la Comisión organizadora de Museografía se le dé hospitalidad en los salones de la Academia para el próximo congreso que se celebrará en el mes de octubre» (http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_artes_san_fernando/obra-visor-din/actas-del-ano-1934--0/html/032ad55a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_66.htm, 29 de abril de 2015).
 - 11 El Secretario de la sesión incluye una anotación, en la que explica que se ha reunido «precisamente el día anterior con el Sr. Muguruza, arquitecto encargado de las obras en periodo de realización, pero que la huelga de metalúrgicos ha paralizado» e informa de que los trabajos serán terminados para la fecha prevista, puesto que «Tanto el Sr. Muguruza como la Comisión especial designada para la instalación de las salas del Museo compuesta por los señores Sánchez Cantón, Herrero y Ezquerro del Bayo están dispuestos a terminar para antes de la fecha indicada sus trabajos».
 - 12 Acta de la sesión ordinaria celebrada el día 22 de octubre de 1934, fol. 535 «Por celebrarse la Junta de la conferencia Internacional de Museos en los locales de la Academia no se celebrará sesión el día 29 y se adelanta al día 25».
 - 13 Acta de la sesión ordinaria celebrada el día 25 de octubre de 1934, fol. 547.
 - 14 El uso del término espectador en lugar de visitante de la exposición se emplea en las Actas de la Conferencia Internacional de Museos, para dar una consideración especial a la función de contemplación.
 - 15 *Catalogue de l'exposition. Conférence Internationale d'Etudes sur l'architecture et l'aménagement des Musées d'Art*, Madrid, Blass, S.A. 1934. 85 p.
 - 16 Acta de la sesión ordinaria celebrada el día 5 de noviembre de 1934, fol. 551.
 - 17 *Traité de Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, Institut international de Coopération Intellectuelle, Paris, 1935. 2 vol.



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO