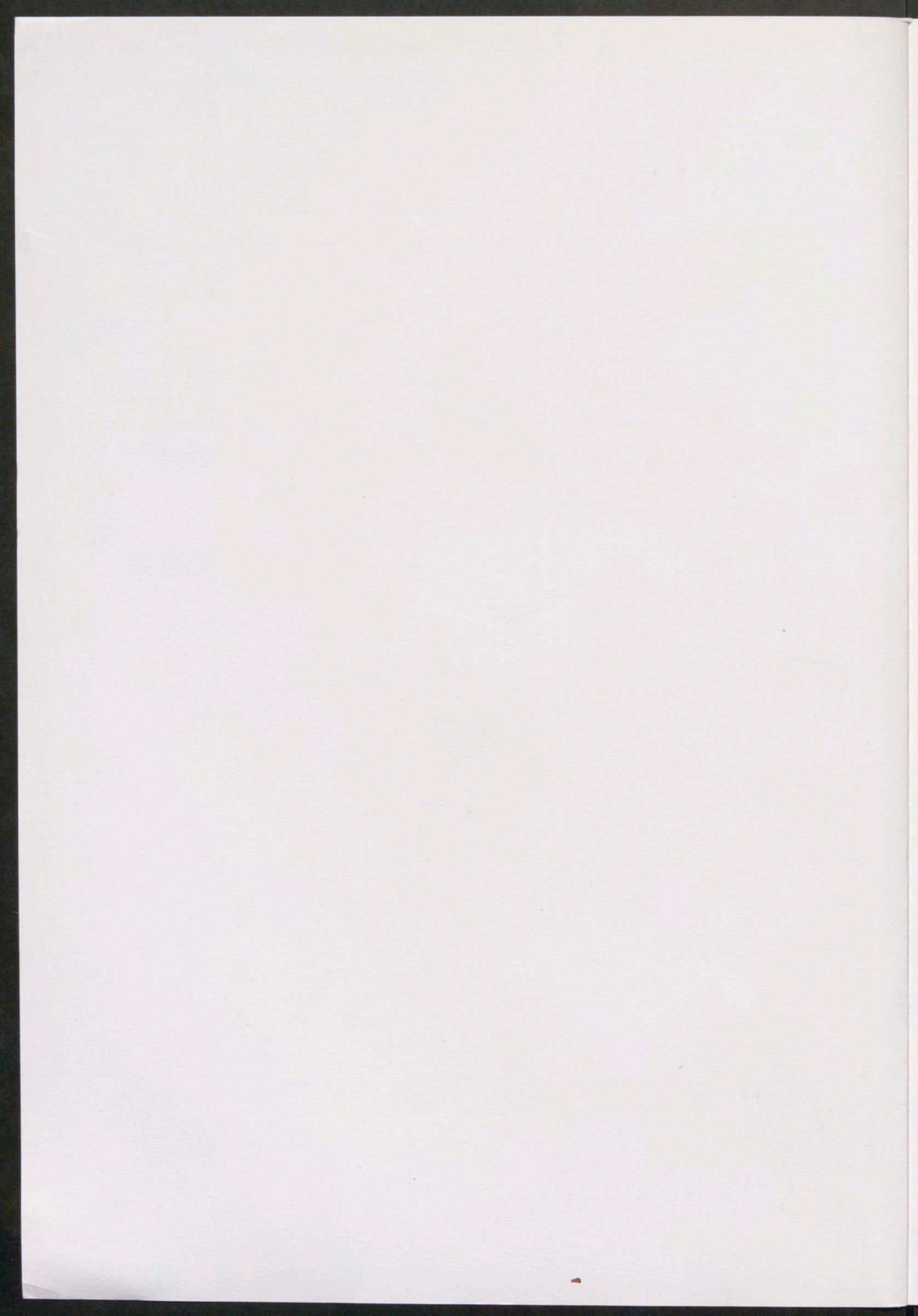


Reales Sitios

REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVII N° 186 CUARTO TRIMESTRE DE 2010 ESPAÑA 6€ (IVA INCLUIDO)





Reales Sitios

AÑO XLVII N° 186 CUARTO TRIMESTRE DE 2010



Retablo de la capilla del contador Fernán López de Saldaña, detalle. Primera mitad del siglo XV. Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid, Patrimonio Nacional. Fotografía: Jonás Bel/NOPHOTO.



PATRIMONIO NACIONAL

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

Presidente

Nicolás Martínez-Fresno y Pavía

Gerente

José Antonio Bordallo Huidobro

Vocales

María Ángeles Albert de León

Aina María Calvo Sastre

María de las Mercedes Díez Sánchez

María del Carmen Iglesias Cano

Juan José Puerta Pascual

Luis Reverter Gelabert

José Manuel Romero Moreno

Alberto Ruiz-Gallardón Jiménez

José Luis Vázquez Fernández

Secretario

Manuel María Zorrilla Suárez

Comisión Asesora de Cultura

José Luis Álvarez Álvarez

Gonzalo Anes y Álvarez de Castrillón

Miguel Ángel Artola Gallego

Antonio Bonet Correa

María del Carmen Iglesias Cano

José María Pérez González

Sumario

REALES SITIOS REVISTA DE PATRIMONIO NACIONAL AÑO XLVII N° 186 CUARTO TRIMESTRE DE 2010

4

FRANCISCO J. MOLINA
DE LA TORRE

*La epigrafía del Real Convento de
Santa Clara de Tordesillas.
El proceso de creación de un tesoro
aún oculto*

El presente artículo analiza el enorme legado epigráfico custodiado en el Real Convento de Santa Clara de Tordesillas, poco estudiado anteriormente, y que constituye un valioso tesoro. Sus muros albergan más de un centenar de inscripciones medievales y modernas, en muchos casos desconocidas.



22

HELENA PÉREZ
GALLARDO

*La arquitectura española a través de
los fotógrafos extranjeros del
siglo XIX*

Este artículo estudia el interés que la arquitectura española despertó en el siglo XIX entre los fotógrafos extranjeros, que viajaron a nuestro país para documentar sus principales monumentos. La visión romántica de España en la literatura de la época tiene así un paralelo en los inicios de la fotografía.

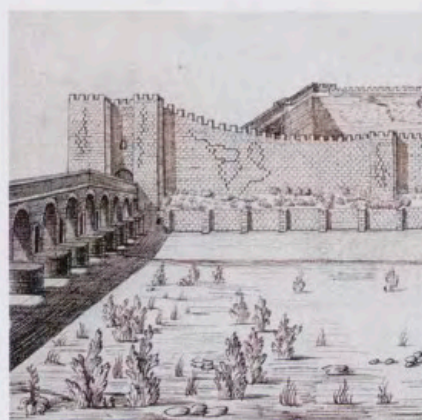


38

CARMEN MANSO PORTO

*Los dibujos de Esteban Rodríguez
referentes al Viaje de las
Antigüedades de España, del
Marqués de Valdeñares (1752-1754)*

Esta colección de dibujos, conservada en la Real Academia de la Historia, constituye un valioso testimonio del primer viaje bajo patrocinio real emprendido por un Académico con un dibujante a su servicio para medir, describir y valorar los monumentos de la antigüedad romana en España.



73

Exposiciones Temporales

77

Crónica Cultural

79

Actos Oficiales



¿Qué ofrece el CD?

- Mayor número de ilustraciones.
- Reproducción de documentos.
- Traducción al inglés.

La versión en CD de algunos de los artículos puede incorporar una numeración diferente en las notas.

Reales Sitios

REVISTA DE
PATRIMONIO NACIONAL

DIRECTORA
Pilar Martín-Laborda y Bergasa

CONSEJO DE REDACCIÓN
Fernando Fernández-Miranda
Rosa García Brage
Carmen García-Frías Checa
Lourdes de Luis Sierra
Juan Carlos de la Mata González
José Luis Sancho Gaspar
Sol Semprún Martínez
Santiago Soria Carreras
José Luis Téllez Videras
Javier Trueba Gutiérrez

ADJUNTA A LA DIRECCIÓN
Carmen Cabeza Gil-Casares

REDACCIÓN
Begoña Mardones Gómez

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Francisca Morilla Soriano
Tel.: 91 547 53 50. Ext.: 57250
Fax: 91 454 88 69

FOTOGRAFÍAS
© Patrimonio Nacional

SUSCRIPCIONES Y PUBLICIDAD
Santiago Gil Castro
Tel.: 91 454 87 00. Ext.: 57256
Fax: 91 454 88 75

EDITOR
Patrimonio Nacional
Palacio Real
C/ Bailén, s/n - 28071 Madrid
www.patrimonionacional.es

Todos los artículos publicados en esta Revista han sido previamente evaluados por expertos, y las opiniones manifestadas en los mismos son responsabilidad de sus autores.

DISEÑO: Fernando Villaverde Ediciones
FOTOMECÁNICA: Lucam
IMPRESIÓN: Julio Soto

PRECIO DEL EJEMPLAR: España, 6 euros
Extranjero, 12 euros.

PRECIO SUSCRIPCIÓN: España, 19 euros
Extranjero, 38 euros.

NIPO: 006-10-021-0
DEPÓSITO LEGAL: M-11.160-64
ISSN: 0486-0993

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos e imágenes que se publican en esta Revista.

LA EPIGRAFÍA DEL REAL CONVENTO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS

El proceso de creación de un tesoro aún oculto

Francisco J. Molina de la Torre

Universidad de Valladolid

De todos es conocida la riqueza del patrimonio arquitectónico, escultórico, pictórico y documental del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid). Sin embargo, más inadvertida ha pasado la abundante colección epigráfica existente en su interior, de la que no existe ninguna monografía y muy pocos estudios parciales, y que constituye, sin duda, un tesoro también digno de conservar y difundir. Sus muros albergan más de un centenar de inscripciones medievales y modernas, en muchos casos desconocidas, que son un inmenso arsenal de información sobre el convento y su entorno, desde sus orígenes (hay seis inscripciones de finales del siglo XIV y 71 del siglo XV, contando con las tablas de los santos de la capilla mayor y las pinturas y esculturas del retablo del contador Saldaña) (figura 1), pasando por la Edad Moderna (33 de los siglos XVI-XVIII) y llegando a la contemporánea (solamente consideraremos una, fechada en 1803). Así, a través de la epigrafía de Santa Clara se nos abre una puerta a multitud de aspectos de interés para historiadores, historiadores del arte, filólogos, teólogos, etc.

A lo largo de las últimas décadas ha tenido lugar una profunda revisión del concepto de epigrafía, pasando de considerarse la «ciencia de lo escrito sobre una superficie dura» a contemplarse desde una óptica en la que prima el carácter publicitario de toda inscripción. En esta evolución destacan los nombres de Mallon y Favreau¹, cuyos planteamientos han sido recogidos en España sobre todo por García Lobo². Así pues, hoy en día se concibe el epígrafe como «un medio de comunicación que sirve a unos fines concretos y tiene unos objetivos determinados»³. Situándonos en esta perspectiva, el estudio global de cualquier epígrafe conllevaría indagar sobre los actores implicados en el proceso de comunicación, desde quien desea transmitir el mensaje, pasando por quien lo plasma, hasta quien lo interpreta muchos siglos después. Asimismo, habría que tener en cuenta los aspectos materiales e inmateriales implicados en la inscripción. Es decir, por un lado, se debería estudiar la obra en que se inscribe la inscripción, el soporte material más inmediato, los elementos paleográficos, etc., y por otro se tendrían que considerar elementos como la lengua, los personajes menciona-

1. Cfr. J. Mallon, *Paleographie romaine*, Madrid, 1952, p. 55; R. Favreau, *Épigraphie médiévale*, Turnhout, 1995, p. 31.

2. V. García Lobo, *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria*, León, 1991; V. García Lobo y M. E. Martín López, «La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad», *Estudios Humanísticos*, 18, 1996, pp. 125-145.

3. J. de Santiago Fernández, «La epigrafía: evolución conceptual y metodológica», *Documenta & Instrumenta*, 1, 2004, p. 211.

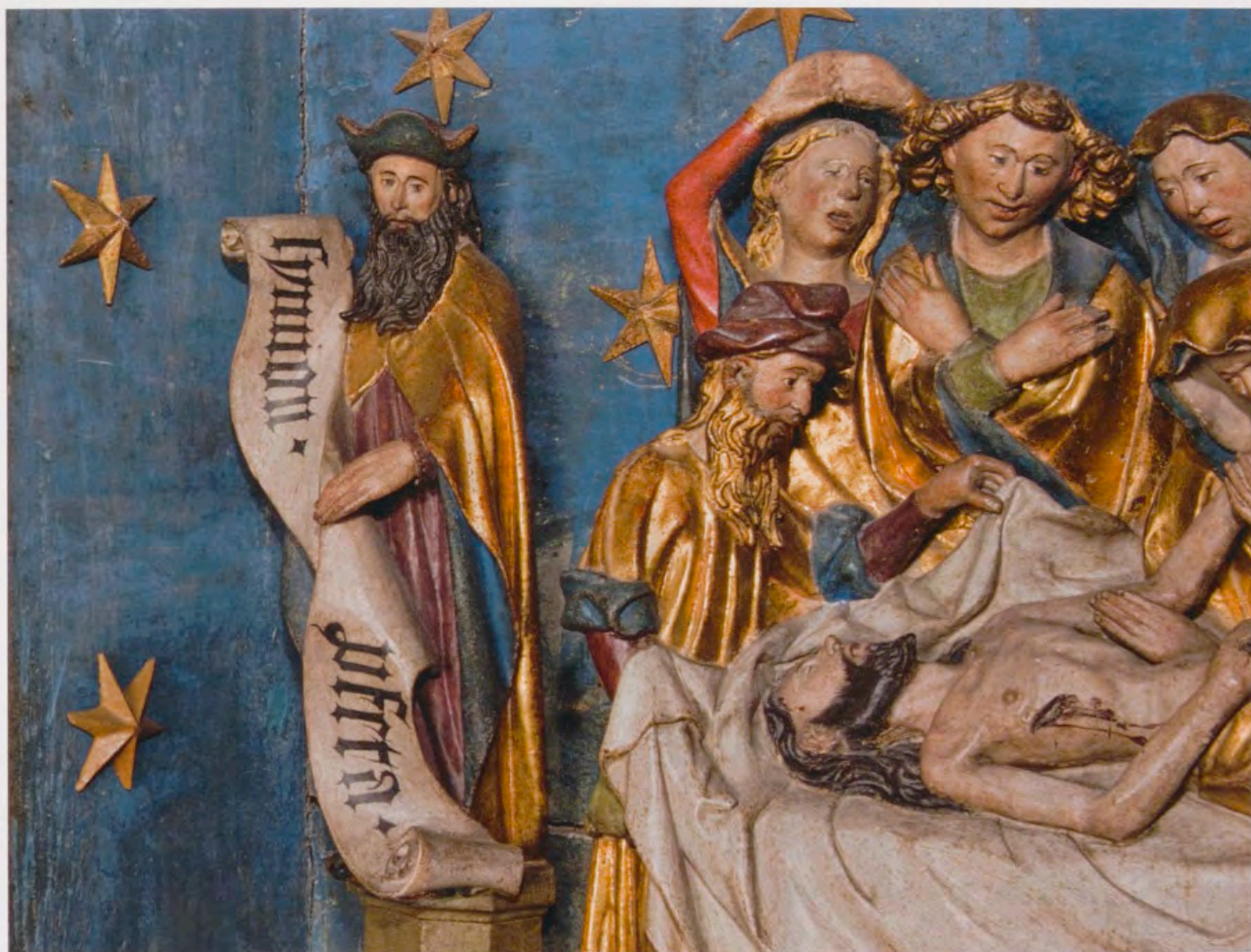


Fig. 1. Capilla del contador Saldaña, estatua del retablo con filacteria portando el nombre del profeta Simeón, primera mitad del siglo XV, letra gótica minúscula. Nótese el uso de signos de interpunción, así como el uso de la abreviatura pro en profeta.

dos, los sistemas de datación, la cosmovisión que revela, etc. Finalmente, habría que estudiar el doble proceso de expresión e interpretación, fundamental en todo acto comunicativo. En estas páginas no podemos ocuparnos de todos estos elementos en cada una de las inscripciones. Nuestro objetivo, por tanto, va a centrarse en analizar el proceso de creación del mensaje epigráfico a la luz de lo que encontramos en el convento.

Por lo general, una inscripción no es el resultado de la actuación de una única persona, sino que son varias las participantes en el proceso de creación del mensaje epigráfico. A continuación analizaremos a grandes rasgos las diversas fases que podemos distinguir en la elaboración de las inscripciones de Santa Clara.

LA INTENCIÓN ORIGINAL

En el origen de cualquier inscripción se halla la voluntad de una persona o grupo que desea transmitir un mensaje concreto. En muchas ocasiones, no conocemos quién está detrás de un determinado epígrafe, pero otras veces la

4. El término *monumenta* remite a un grupo de inscripciones muy variadas que «nos dan cuenta de la construcción, reedificación, reparación o reforma de un edificio o de parte de él, o de la fundación de una institución». Al respecto, *cf.* V. García Lobo y M. E. Martín López, *De epigrafía medieval. Introducción y álbum*, León, 1995, p. 38.

5. *Epitaphia* es el nombre que se ha dado a un tipo de epígrafes cuyo tema fundamental es la muerte. Pueden ser necrológicos (aquellos que dan noticia de la muerte de una persona) o sepulcrales (que informan del lugar de sepultura). Al respecto, *cf.* V. García Lobo y M. E. Martín López, 1995, p. 39 [*op. cit.* n. 4].

6. G. Chacón (ed.), *Crónica de Álvaro de Luna*, Madrid, 1940, p. 71. Una breve semblanza de López de Saldaña la encontramos en L. García de Salazar, *Libro de las Bienandanzas e Fortunas*, 2ª ed., Madrid, 1884, libro XX, fols. 372v-373r, así como en las diversas crónicas del momento, por ejemplo la ya mencionada *Crónica de Álvaro de Luna*, en la *Crónica del halconero de Juan II*, etc. Las llamadas Coplas de la Panadera hacen una mención muy poco elogiosa: «Tomando yegua ligera / con mayor miedo que saña / Fernán López de Saldaña, / más negro que una caldera, / saltando la barbillera / encomenzó de decir / que al que quisiera fuír / él le iría a la estribera».

7. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Osuna, leg. 1965/1, nº 5. La bula de indulgencia concedida por Eugenio IV en abril de 1431 lo menciona como Camarero del Rey: «dilectus filius nobilis vir Fernandus Lupi de Saldana carissimii in Christo filii nostri Johannis Castelle et Legionis regis illustris camerarius» (Archivo del Real Convento de Santa Clara de Tordesillas [en adelante ASCI], caja 7/13). En el contrato hecho entre el convento y los procuradores de Fernán López de Saldaña, inserto en un privilegio de Juan II fechado en 1432, se dice que es «camarero de nuestro senyor el rey e su contador mayor e del su Consejo» (ASCI, caja 2/22), pero no era ya chanciller, cargo que para entonces ostentaba Luis Núñez de Toledo.

8. A lo largo del trabajo emplearemos el subrayado para marcar los nexos que se emplean en la inscripción.

inscripción nos proporciona el nombre de quien ha ordenado su elaboración. Esa figura se denomina normalmente «comanditario». En la Alta Edad Media era común que las referencias incluyesen un elogio de sus virtudes, mientras que a partir del periodo bajomedieval lo que nos vamos a encontrar es en general una mención de los cargos ocupados por el personaje. De las inscripciones conservadas en Santa Clara sólo tenemos una mención más o menos explícita de quien la encargó en ocho de ellas, las cuales pueden incluirse dentro de las categorías de *monumenta*⁴ y de *epitaphia*⁵.

Entre el primer grupo, el ejemplo más claro sería el que forma parte de la *roboratio* de la inscripción que recorre el friso de la capilla del contador Saldaña. El epígrafe reza: «Fernand López : de : Saldaña : contador : mayor : del virtuoso : rey : don : jōhn et : su : camarero : et su chanceller et del su conseio», proporcionándonos una rápida visión del poder acumulado por el patrocinador de las obras en el momento de su realización. Se destaca sobre todo su vinculación con el monarca, Juan II de Castilla, y los puestos que menciona coinciden con lo que sabemos a través de otro tipo de fuentes. De acuerdo con la crónica de Álvaro de Luna, Fernán López de Saldaña fue nombrado contador mayor del Rey en 1429 a instancias del malogrado condestable⁶. Asimismo, los títulos de camarero y chanciller también están atestiguados en un documento de 1430, en el que Juan II dice de él que es «mi camarero y chanciller»⁷.

Un caso semejante lo encontramos en una inscripción situada a ambos lados de la hornacina del antecoro dedicada a Nuestra Señora de los Dolores (figuras 2 y 3), donde se dice: «Se renovo a exs/pensas de su cama/rera D^a Ynes Orduño / [siendo] abadesa D^a / Antonia Gon/zalez. Año de 1803»⁸. Dos personajes se mencionan, la camarera, Inés Orduño, que al parecer fue quién promovió la renovación, y la abadesa de aquel tiempo, Antonia González.

También como parte de una renovación aparece el nombre de la abadesa Francisca de Olano⁹. En los capiteles situados en el muro oriental de la capilla Dorada se informa de que «Renobose esta ca/pilla siendo / abadesa la / S^a D^a Fran^{ca} Holano. / Año de 1700».

Vinculado también al mundo de las inscripciones que dan cuenta de la edificación o renovación de un espacio deberíamos mencionar el epígrafe que aparece en una de las basas de las columnas hoy colocadas junto a la pared occidental de la capilla Dorada. Creemos que la lectura que de ella hace Fernando Gutiérrez Baños es correcta¹⁰, si bien hemos de hacer constar algunas dificultades. Por un lado, resulta extraño que el nombre Leonor se abrevie como «Leonr», y por otro, la reconstrucción del texto se basa en los escasos restos conservados, que se ciñen sobre todo a la parte inferior de las letras, de modo que algunos trazos pueden corresponder a varias grafías (por ejemplo, la «t», la «o» y la «g» apenas pueden distinguirse, pues las tres presentan una especie de círculo).

En segundo lugar, nos encontramos con cuatro epitafios, que si bien no indican de forma explícita que fueron ordenados por el difunto, hemos de postular que en su origen se halla quien se menciona en ellos o algún otro miembro de su familia.



Figs. 2-3. Antecoro, junto a la hornacina de Nuestra Señora de los Dolores, noticia de la renovación llevada a cabo por la camarera Inés Orduño, 1803, letra humanística mayúscula. Se conservan restos del pautado y hay abundantes nexos.

Tres de las lápidas se encuentran en los pies de la iglesia, pegadas al muro norte, junto al retablo de Santa Ana. Corresponden, por orden cronológico, a Francisco de Tablada y Olivera, fallecido en 1598, a Hernando de Marquina (figura 4)¹¹, capitán ordinario de Su Majestad, y su esposa, Ana de Argote, fechado en 1606, y a un mayordomo del convento de nombre Diego¹², muerto en 1612.

Por último, aun cuando no ha llegado a nuestros días, tenemos diversos testimonios de la existencia del epitafio de Guillén de Rohan en la capilla del contador Saldaña. Existente todavía a fines del siglo XIX, las noticias indican que se hallaba «en la parte exterior del muro» y que estaba escrita en «caracteres tudescos». El texto que se nos ha transmitido decía: «Aqui yace maestre Guillen de Rohan, / maestro de la iglesia de Leon, et apareia/dor de esta capilla, que Dios perdone; / et fino a vii días de diciembre, año de mil et / cccc et un años»¹³.

Resumiendo, si bien toda inscripción comienza con el deseo de una persona o grupo de transmitir un mensaje, sólo una mínima fracción de los epígrafes del

9. Abadesa de 1699 a 1701, tenemos constancia de la presencia de Francisca de Olano en Santa Clara en 1707, cuando se celebró la visita del inquisidor Gaspar de Quincoces (Archivo Histórico Provincial de Valladolid, Clero, Sección Histórica 83/6) y ella estaba enferma. Una vez recuperada, fue nombrada nuevamente abadesa en 1714, mientras que en 1716 aparece mencionada como ex abadesa.

10. F. Gutiérrez Baños, «Doña Leonor de Guzmán y los palacios de Tordesillas: propuestas para una revisión», *Reales Sitios*, 162, 2004, pp. 1-19. En la p. 12 presenta la transcripción: «+ Es[to m do]na Leonor».

11. En el Archivo General de Palacio (caja 344/20) se conserva su testamento original, donde una de las mandas dice: «Ytem mandamos que se compre una piedra para nuestra sepultura y se aga en ella un letrero como hes del capitán Hernando de Marquina y doña Ana de Argote, su mujer». La lápida recoge también la manda relativa a las tres misas y aniversarios que funda en el convento, no así las que dota en Cornudilla (Burgos), su villa natal.

12. No fue posible mover el confesonario que oculta parte de la inscripción. No obstante, se pudo determinar el nombre y la terminación del apellido en -es. Tal vez -es mera conjetura- pueda identificarse con el mayordomo Diego de Torres, del que se conserva un poder otorgado por el convento (ASCI, caja 118/12). Por otro lado, el escudo que figura en la lápida coincide con el situado a la entrada de una casa de la calle Alonso del Castillo Solórzano.

13. Hemos optado por dar la versión de Llaguno y Ceán Bermúdez por ser la más antigua que poseemos. Cfr. E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* I, Madrid, 1829, pp. 102-103; J. M. Quadrado, *Recuerdos y bellezas. Valladolid*, Valladolid, 1990, p. 223; J. Ortega, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, I, Valladolid, 1895, p. 323.



14. El uso de «esta obra mandó hacer» al comienzo de una inscripción que publicita la construcción de un edificio está especialmente documentado en Valladolid a lo largo del siglo XV, tal como muestran los casos de la capilla de los Villagómez en la iglesia de Santa María de Arbás de Mayorga, el fresco del Pantocrátor que se conserva en San Miguel de Villalón de Campos, el desaparecido Palacio de los Zúñiga en Curiel o la igualmente derruida capilla de los Vivero junto a San Benito en la capital vallisoletana. El formulario varió ligeramente a lo largo del siglo XVI, prefiriéndose concretar más sobre lo edificado (esta capilla, este bulto), como, por ejemplo, se manifiesta en la capilla de Gonzalo González de Illescas en San Salvador de Valladolid o en la capilla de los Manuel del convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel.

15. Esta expresión piadosa, que normalmente se coloca tras la mención del difunto, está bastante extendida en la epigrafía medieval vallisoletana. Ejemplos de ella encontramos en un sepulcro del monasterio de Santa María de Palazuelos, en el epitafio del sacristán Pedro Pérez en la capilla de San Llorente del Museo Diocesano y Catedralicio, en la inscripción que acompaña el mencionado fresco del Pantocrátor de Villalón, y en las desaparecidas lápidas sepulcrales de Guillén de Roan aquí en Santa Clara de Tordesillas y de Juana Fernández en el convento de San Francisco de la capital.

convento de Santa Clara menciona a quien lo encarga. Cuando lo hace, no obstante, se percibe un cierto interés de promoción personal, ya sea en vida o tras la muerte, con insistencia en los cargos detentados.

LA REDACCIÓN DEL TEXTO

Toda transmisión de un mensaje tiene una función determinada. Según vimos, de acuerdo con los planteamientos más actuales, la función primordial de la inscripción es publicitar dicho mensaje, a fin de que llegue al mayor número de personas posible. Ciertamente eso es lo que encontramos en los casos que acabamos de analizar al hablar del comanditario, donde éste pretende dar a conocer bien la construcción o renovación del edificio o bien el fallecimiento y la sepultura de una persona. Esta notificación no es inocua, sino que muchas veces, como también dijimos, busca la promoción personal de quien encarga la obra, como resulta patente sobre todo en el caso del friso de la capilla del contador Saldaña.

No obstante, junto a esta función publicitaria, en la epigrafía de Santa Clara se percibe otra finalidad que podemos caracterizar de «edificación espiritual». La mayor parte de las inscripciones que no mencionan a su patrocinador sencillamente ofrecen textos para la oración y la reflexión.

Por ello, a continuación nos ocupamos de las posibles fuentes de los testimonios epigráficos de Santa Clara. Todos aquellos que ya hemos mencionado deberíamos considerarlos originales; es decir, el que lo ha compuesto no ha recurrido a textos anteriores a la hora de expresar el mensaje. No obstante, esta originalidad se ve hasta cierto punto limitada por el empleo de fórmulas preestablecidas: «Esta obra mandó hacer»¹⁴, «que Dios perdone»¹⁵, «en el año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo»¹⁶, etc. Además, en algunos casos, la inscripción se remata con un texto tomado de la liturgia (como en el caso del *Gloria* del friso de la capilla de los Saldaña) o de la Biblia (como en el caso de la tumba de Hernando de Marquina, que acaba con la frase «expectamus donec veniat immutatio nostra»¹⁷). Por otra parte, hemos de considerar originales algunas inscripciones que podemos tipificar como *explanations*, es decir, aquellas cuya función consiste en explicar el contenido de una imagen. Entre ellas, hemos de mencionar las dos frases que aparecen en el frontal de San Luis de Tolosa, hoy custodiado en la sacristía (figura 5). En este caso, el objeto de los epígrafes es aclarar lo que aparece representado: «aquí le alccan obispo» (con la imagen de la consagración de San Luis como obispo) y «cómo el mercadero lo diz a los frayrs» (aparece el mercader hablando con algunos franciscanos). Como *explanatio* también habría que interpretar la inscripción colocada a ambos lados del presbiterio en la actual iglesia («arma superiora íncliti domni Petri Castelle regis et huius cenobi fundatoris», «armas superiores del ínclito don Pedro, rey de Castilla y fundador de este cenobio»), aunque las armas a las que se refiere no son las de Pedro I, sino las de Carlos I con ligeras variantes. Por último, las *datationes* que encontramos en distintos lugares del convento también podrían ser consideradas originales, si bien su texto es sumamente sencillo.

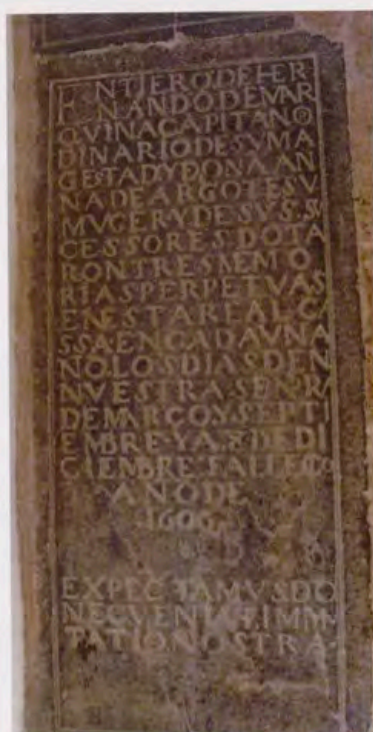


Fig. 4. Iglesia, tumba de Hernando de Marquina, 1606, letra humanística mayúscula. Adviértase el uso de nexos (Hernando, Marquina) y letras inscrites (ordinario, falleció).

Fig. 5. Sacristía, frontal de San Luis de Tolosa, fines del siglo XIV, letra gótica mayúscula y minúscula. Adviértase la pésima ordinatio, de modo que el texto termina por invadir el espacio pictórico.

Así, a la entrada de las llamadas Casas del Obispo se grabó la fecha «Año de 1735», en el dintel de la puerta de acceso al convento encontramos «Año de 1736» (figura 6), en la reja del coro alto también aparece «Año de 1736», en el friso del antecoro está pintada la frase «A honra y gloria de Dios se fundó esta santa casa. Año de 1401» (figura 7) y en el exterior de la iglesia se conservan dos fechas más: «Año de 1770» y «A. P. 1888».

Junto a estas que podríamos tildar de originales, como era de esperar, un buen número de inscripciones se inspiran o incluso copian textos relacionados con el entorno eclesial. Por una parte, existen epígrafes que reproducen *fragmentos bíblicos*, los cuales por lo general guardan relación con la imagen a la que acompañan. El caso más destacado es el de las inscripciones que aparecen en la hornacina del antecoro en su origen consagrada a San Juan Bautista. Allí, en la parte superior aparecen representados Isaías y Jeremías, y junto a ellos una filacteria con un texto procedente de sus respectivos libros y el capítulo del que están tomados: «Dominus ab utero vocavit me. C. 49» (Is 49, 1: «el Señor me llamó desde el vientre»); «priusquam te formarem in utero nobi [sic] te. C. I» (Jr 1, 5: «antes de que te formara en el útero, te conocí»). También se encuentra la imagen de Juan como niño portando una cruz de la que pende una filacteria en la que puede leerse: «Ecce agn mundi», que remite al texto de Jn 1, 27 («ecce agnus Dei qui tollit peccata mundi»). En el interior de la hornacina aparecen el tetramorfo y un texto de cada evangelista relacionado con el Bautista. Así, al águila corresponde «fuit homo misus [sic] a Deo» (Jn 1, 6: «hubo un hombre enviado por Dios»); al león, «misit Herodes ac tenuit Ioanem» (Mc 6, 17: «envió Herodes y capturó a Juan»); al toro, «factum est verum [sic] Domini» (Lc 3, 2: «se cumplió la palabra del Señor») y al ángel, «inter natos mulierum» (Mt 11, 11:

16. Se trata por supuesto de una fórmula común durante el periodo en que se empleó el sistema de la Navidad para el cómputo de los años. En las inscripciones de Valladolid está atestiguado en el friso de la capilla de los Villagómez ya citada, así como en las desaparecidas tumbas de don Juan Manuel en Peñafiel y de Juana Fernández en San Francisco de Valladolid. Sobre el estilo de la Navidad, *cf.* S. García Larragueta, *La datación histórica*, Pamplona, 1998, p. 282; M. Ruiz Trapero, J. de Santiago Fernández y J. M. de Francisco Olmos, *Álbum de láminas de epigrafía latina antigua y medieval*, Madrid, 2003, p. 61.

17. El texto está inspirado en la frase bíblica «expecto donec veniat inmutatio mea» (Job 14, 14), que significa «espero hasta que llegue mi transformación» y que se utilizaba en el rezo de maitines del oficio de difuntos. Se trata de un elemento común en epitafios de distintas épocas y lugares. En la provincia de Valladolid aparece sobre una lápida fragmentada conservada en Mayorga, pero igualmente lo encontramos en Turégano (Segovia), Plasencia (Cáceres) e incluso en Cerdeña y en la zona de la Lorena.

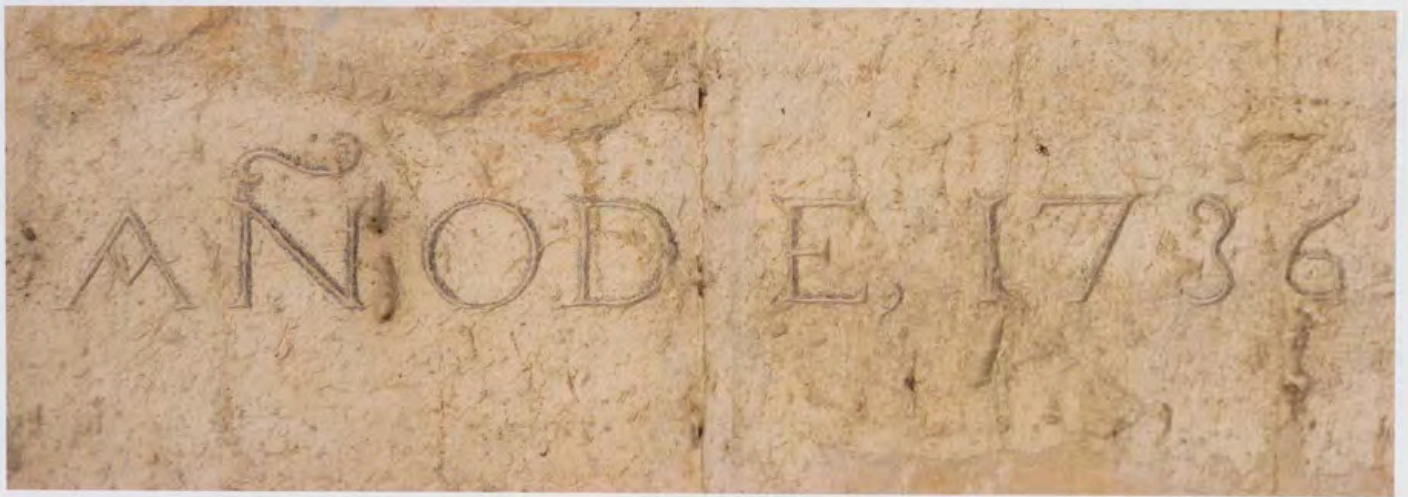


Fig. 6. Puerta de entrada al convento, 1736, letra humanística mayúscula incisa en «v» y con restos de pintura negra.

18. El texto en castellano reza: «En el principio era la Palabra y la Palabra estaba junto a Dios». [●].

19. En castellano podríamos traducirlo como: «Oh, vosotros, que pasáis por el camino, deteneos y ved si hay dolor como mi dolor». Como veremos, probablemente en este caso el texto no se inspira directamente en la Biblia, sino en la liturgia.

20. El texto se ajusta bastante a la versión de la Vulgata. [●].

21. El texto presenta varias incorrecciones respecto a la versión de la Vulgata. [●].

22. De acuerdo con la versión de la Vulgata, Ef 6, 8 reza: «scientes quoniam unusquisque quodcumque fecerit bonum, hoc recipiet a Domino, sive servus sive liber». [●].

23. Llama la atención, no obstante, la abundancia de errores en el latín del epígrafe: *salbe, dulzedo, espes, Ebe, hentris, adbocata, oquolos, Iesun, benedictun*, etc.

24. Esta formulación del final de la Salve también aparece en el llamado *Codex Gigas* (fol. 286r), si bien en nuestro caso hay un error en la palabra *clementes*, que debería ser *clemens*.

25. El texto llegado a nosotros empieza con la expresión *panem venum*, de modo que hemos de suponer que la inscripción comenzaba en la parte exterior del pilar con las palabras *Verbum caro*. [●].

26. El texto, que en realidad debería decir «Mentem sanctam spontaneam, honorem Dei et patriae liberationem», se usó con mucha frecuencia en las inscripciones que se grababan en las campanas. [●].

«entre los nacidos de mujer»). Junto a ellos, acompañando a la imagen de un sol, aparece el texto «ille erat luzerna ardens et lucens ante Dominum» (Jn 5, 35: «era la luz que arde y brilla ante el Señor»). Todos los textos están tomados de la versión latina de la Vulgata, si bien en algunos casos hay errores al copiarlos (*nobi, verum*, etc.), tal vez debido a que lo hacían de memoria.

Otros textos bíblicos aparecen en la hornacina de San Juan Evangelista (Jn 1, 1: «Yn [*sic*] principio erat verbum et verbum erat apud Deum»¹⁸), en la de Nuestra Señora de los Dolores (Lam 1, 14: «O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus»¹⁹ (figura 8), en el interior de la hornacina donde hoy se encuentra la imagen de San Francisco de Asís (Rom 10, 13: «Omnis qui invocaverit nomen Domini salus erit»²⁰), así como en el fresco que representa a San Vicente Ferrer, donde, al parecer, saliendo de una trompeta el artista ha colocado un breve texto tomado de Ap 14, 7: «Timete Deum qui benit ora yudizio»²¹.

También encontramos un texto bíblico en el fresco del Juicio Final en el muro sur del presbiterio del coro largo. De la trompeta del ángel que se encuentra a la derecha de Cristo surge una filacteria en la que está escrito «me liber sibe serbus et nuusquisque quad fecerit hoc recipiet» [*sic*], que muy libremente recoge el texto de Ef 6, 8²² (figura 9).

En segundo lugar, numerosas inscripciones reproducen textos tomados tanto de oraciones conocidas por la mayor parte de los cristianos como de otras propias de la liturgia del convento.

Por un lado, aparecen oraciones más o menos populares. El texto íntegro de la Salve se halla en el friso que recorre las paredes del refectorio²³, y una variante de la última parte de esta oración aparece en la puerta que desde el patio árabe da acceso a la capilla Dorada: «Virgo clementes, virgo pia, virgo dulcis, o Maria»²⁴. En el friso del presbiterio del coro largo se conservan una parte de la cuarta estrofa del *Pange lingua*²⁵ y un fragmento muy pequeño de una oración mariana, que, a la luz de los restos que han llegado a nosotros, podría reconstituirse como: «O Mater Dei me[memento mei]». Oración popular también parece ser la primera parte del

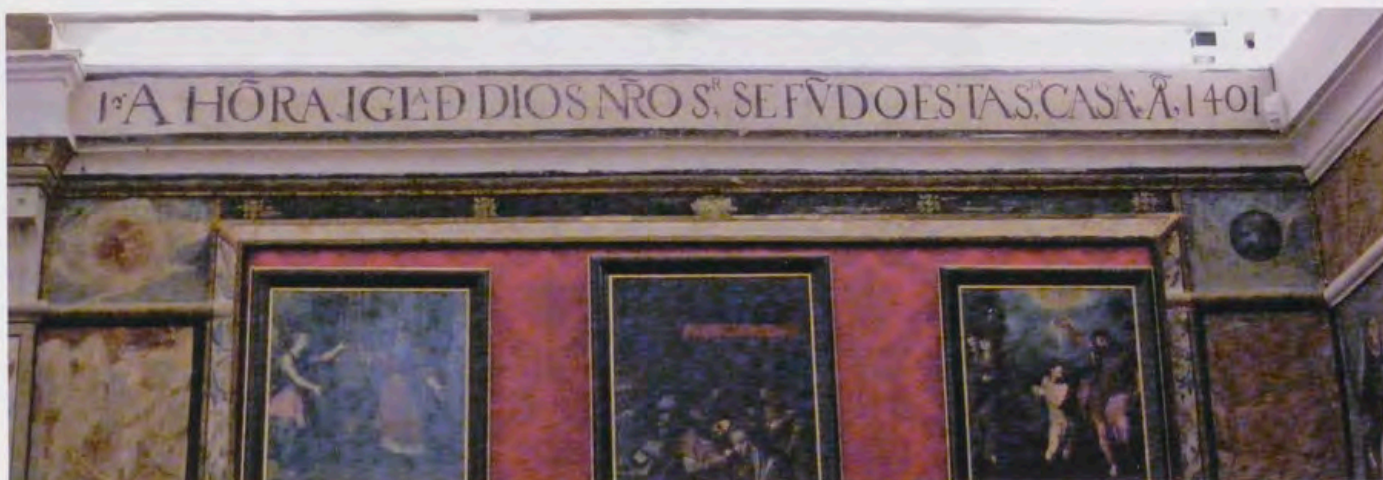


Fig. 7. Antecoro, muro este, Monumentum foundationis del convento, Edad Moderna, letra humanística mayúscula. Nótese el abundante uso de nexos (de, nro) y abreviaturas, bien con línea sobrepuesta para indicar ausencia de nasal (honra; fundó; año) o abreviatura general (nuestro) o bien con letra sobrepuesta (iglesia, Señor, santa). En la fecha se percibe la confusión entre la era hispánica (1401) y el año del Señor (1363) cuando se fundó el convento.

epígrafe situado en la puerta de la capilla Dorada (figura 10), donde se lee: «mentem santhem espotaneam onorem deo patry et liberacionem» [sic]. Esta oración sin duda corresponde al epitafio que, según la tradición, depositaron los ángeles sobre la tumba de Santa Águeda y que fue muy utilizado en la Edad Media con un cierto carácter apotropaico²⁶. Asimismo, creemos que la inscripción —hoy en pésimo estado de conservación— que corría por el friso del antiguo zaguán del palacio (figura 11), después convertido en capilla, también corresponde en su primera parte a una oración²⁷, con una fecha (1385) al final. Por último, en el fresco del antecoro con la imagen de San Vicente Ferrer encontramos la conocida fórmula latina «ut digni efficiamur promissionibus Christi» (figura 12), que normalmente concluye oraciones dedicadas a María, pero que en este caso cierra una invocación al santo valenciano²⁸.

Otro grupo destacado de este tipo de epígrafes remite a las letanías, bien de los santos o bien lauretanas. Así, muchas imágenes de santos van acompañadas de una inscripción en la que se solicita su intercesión con la expresión «ora pro nobis». A la ya mencionada de San Vicente Ferrer hemos de añadir las de los santos Gabriel, Rafael, Ana y María, Joaquín, Raimundo (en diversas partes del antecoro) y Blas (en el presbiterio del coro largo). Respecto a las letanías lauretanas, en el antecoro encontramos en dos ocasiones la invocación a la Trinidad («Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis»).

Por último, algunas oraciones están tomadas de las antífonas que acompañan el rezo del oficio divino o de la eucaristía. De hecho, varios textos bíblicos mencionados forman parte de estas antífonas, como Lam 1, 12 (en la hornacina de Nuestra Señora de los Dolores), que se reza en los maitines del Sábado Santo. En las jambas de una hornacina del muro oriental del antecoro aparece la frase «Exaltata es, Sancta Dei Genitrix, super choros angelorum ad celestia regna» («Has sido exaltada, santa Madre de Dios, por encima de los coros de los ángeles hasta los reinos celestiales»), antífona que se reza en la fiesta de la Asunción. El fresco con la imagen de San Andrés, situado junto a una puerta en el muro sur

27. Creemos que la primera parte del texto procede de una oración mariana que circulaba al menos desde el siglo XIII y que comienza diciendo «Ave Regina coelorum, Mater regis angelorum». La antífona se inspiraba en un himno dedicado originalmente al Rey Edmundo de Inglaterra; cf. R. M. Thomson, «The Music for the Office of St. Edmund King and Martyr», *Music and Letters*, 65, 1984, pp. 189–193. De acuerdo con los testimonios de L. Acosta, *Guía del viajero en Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1882, y E. Azaña, *Historia de la ciudad de Alcalá de Henares (antigua Compluto)*, 2 vols., Alcalá de Henares, 1882–1883, las dos frases iniciales formaban parte de la inscripción de la capilla mayor de la Magistral de Alcalá, construida a finales del siglo XV. El problema es que la segunda parte de la oración conoce diversas variantes en la tradición; en nuestro caso, a la luz de los pocos restos conservados diríamos que seguía diciendo: «O Maria, flos virginum, velut rosa, velut liliun, funde preces ad filium pro salute fidelium». Así, las letras ro[.]a que se han conservado corresponderían a *rosa*, si bien los restos de letra que se conservan no apuntan hacia una *S. A* mitad de esa pared, utilizando métodos de tratamiento digital de la imagen hemos descubierto las letras *DE P*, que podrían corresponder a *fundé preces*. Por último, las letras *LTU* tal vez sean los restos de *fidelium*. Al final del muro occidental habría otra invocación a María, a la que se llama *mater nostra*.

28. El texto exacto que aparece en el epígrafe denota, como veremos, el desconocimiento del latín por parte de quien grabó la inscripción. [●].



Fig. 8. Antecoro, hornacina de Nuestra Señora de los Dolores, ca. 1600, letra humanística mayúscula. Adviértase la cuidada ordinatio, en este caso con una total ausencia de abreviaturas y nexos.

del antecoro, también está acompañado por la antífona de laudes propia del día: «Salve, Crux pretiosa, suscipe discipulum eius qui pependit in te, Magister meus, Christus» («Salve, cruz preciosa, recibe al discípulo de aquel que colgó de ti, Cristo, mi maestro»). En el interior de la hornacina dedicada a San Juan Evangelista, también en el muro sur, se conservan los restos de una inscripción que dice «entis olei dolium», la cual sin duda rezaba «in ferventis olei dolium missus Iohannes» («Arrojado Juan a la caldera de aceite hirviendo»), que corresponde a la antífona de laudes de la fiesta del evangelista. Alrededor de la hornacina dedicada a San Francisco de Asís se dispone una antífona compuesta por Julián de Spira para el oficio del santo: «Franciscus, vir catholicus et totus apostolicus, ecclesie teneri fidem romanae docuit presbiterosque monuit praecunctis revereri» («Francisco, hombre católico y plenamente apostólico, aconsejó aferrarse a la fe de la Iglesia romana y a respetar a los presbíteros por encima de todos»). En los pies de una imagen de María en el interior de una hornacina de muro norte está grabada la inscripción «Tota pulchra es, Maria» («Eres del todo hermosa, María»), tomada de las vísperas de la Inmaculada. Por último, en torno al calvario de la capilla Dorada y al final del friso del refectorio encontramos, con algunas incorrecciones, la oración «Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis» («Cristo se hizo por nosotros obediente hasta la muerte, y muerte de cruz»), inspirada en Flp 2, 8 y que forma parte del gradual de la misa del Jueves Santo.

Finalmente, entre los textos religiosos, tenemos un grupo de epígrafes inspirados en los *santos padres* y en *obras hagiográficas*. La inscripción que rodea la hornacina de San Juan Evangelista en el antecoro está tomada de algunos textos del comentario de San Agustín al Evangelio de Juan. Hoy en día se lee lo

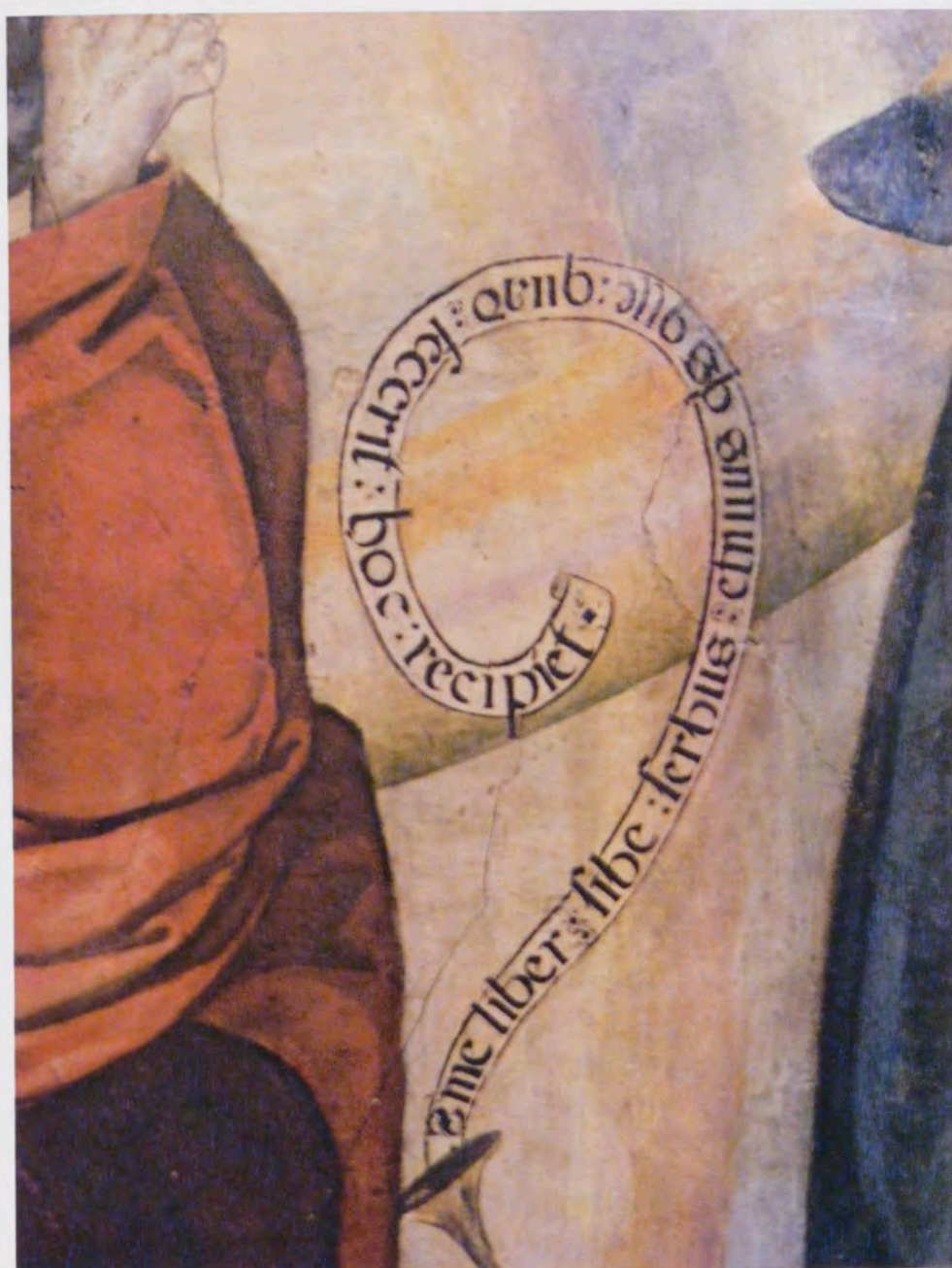


Fig. 9. Coro largo, fresco del Juicio Final, primera mitad del siglo XVI, letra humanística minúscula con resabios góticos («d» uncial, «s» alta, etc.), con dos puntos como signo de interpunción.

siguiente: «Aquila ipse es et Juanes sublimium praedicator et lucis intenae atque etene fixis oculis contemplator et supr' pect's D r'qbuit»²⁹. La primera parte sin duda corresponde a *In Jo.* 36, 5, mientras que la segunda parece proceder de *In Jo.* 1, 7 o del responsorio que se cantaba en el oficio del día («qui supra pectus Domini in cena recubuit»). También de un texto patrístico, si bien gozó de enorme popularidad a lo largo la Edad Media, procede la frase «Surgite mortui et venite ad iudicium» («Levantaos, muertos, y venid a juicio»), que con bastantes incorrecciones está pintada en el mural del Juicio Final del presbiterio del coro largo. En este caso, durante la Edad Media la cita se atribuyó a San Jerónimo, aunque parece ser que incorrectamente³⁰.

Por otra parte, la famosa *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine es la fuente de la que está tomada la inscripción colocada en torno a la hornacina de San Juan

29. Habría que traducirlo como «El águila eres tú mismo, Juan, predicador sublime, que contemplas con mirada firme la luz interna y eterna y descansaste sobre el pecho del Señor».

30. La cita fue incluida en la edición de las obras de San Jerónimo realizada por J. Martianay a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Sobre su falsedad, *cf.* C. Gerhardt y N. F. Palmer (eds.), *Das Münchner Gedicht von den fünfzehn Zeichen vor dem Jüngstem Gericht*, Berlín, 2002, pp. 35-37.



Fig. 10. Patio árabe, puerta de acceso a la capilla Dorada, fines del siglo XIV, letra gótica mayúscula en relieve, con tres puntos verticales como signo de interpunción.

31. El texto original reza: «Iohannes maior homine, par angelis, legis summa, evangelii sanctio, apostolorum vox, silentium prophetarum, lucerna mundi, precursor iudicis, totius medius trinitatis» («Juan, mayor que el hombre, igual que el ángel, suma de la ley, sanción del evangelio, voz de los apóstoles, silencio de los profetas, luz del mundo, precursor del juez, medio de toda la Trinidad»). La última parte del texto (*totius medius trinitatis*) se encuentra dentro de la hornacina.

32. Aunque se conservan diversas crónicas del reinado de Alfonso XI, el texto de las laudas no está tomado de ninguna de ellas. Cfr. *Crónica del rey don Alfonso el oncenno*, en C. Rosell (ed.), *Crónicas de los reyes de Castilla* (BAE 64), Madrid, 1919, pp. 174-392; D. Catalán (ed.), *Gran crónica de Alfonso XI*, Madrid, 1977.

Bautista en el muro norte del antecoro. Allí leemos: «Ioannes maior homine, pa[] les, apostolorum vox, silentium prophetarum, luzerna mundi, precursor iudicis», texto que con algunas variaciones está tomado de *Leg. Aur.* 121, 35³¹.

Junto a las inscripciones que podemos considerar «originales» y las inspiradas en textos procedentes de la tradición cristiana, hay otro grupo cuya fuente nos resulta por el momento desconocida. En el bulto, al parecer, de Pedro Vélez de Guevara aparece grabada en dos ocasiones, en la almohada bajo su cabeza, la inscripción «en todas». Tal vez sea alguna divisa que permita la identificación cierta del personaje, pero no hemos logrado descifrar su posible sentido. También desconocemos de dónde procede una pequeña inscripción pintada en el retablo del muro este del antecoro, junto a una imagen de Santa Clara y unos corazones encadenados, en la que, una vez descifradas las múltiples abreviaturas, se lee: «En la cadena del amor se enlazan los corazones, que solo sabe vibir [*sic*] quien se muere aquí de amores». Por último, no sabemos si la crónica grabada en las dos lápidas situadas en el muro exterior del antiguo zaguán del palacio está tomada de algún texto previo³² o si se compuso de manera específica para este lugar.

LA CONSTRUCCIÓN DEL SOPORTE

Tradicionalmente ha sido frecuente considerar las inscripciones como textos aislados y ocuparse solo de su contenido. Sin embargo, ya sea en el ámbito de la



Fig. 11. Antiguo zaguán del palacio, fragmento del friso en el muro norte, 1385, letra gótica mayúscula, en mal estado de conservación.

arquitectura, de la escultura, de la pintura, del bordado o de la orfebrería, las inscripciones que allí aparecen están concebidas en relación con el conjunto de la obra. De ello se sigue que no resulta conveniente atender al epígrafe en sí, ignorando el entorno en el que aparece. Algo así intuía Navascués al sostener que «la inscripción es, pues, como todo escrito, un cuerpo físico en el cual se funden en un solo ser la escritura y su soporte, el cual es, a su vez, la expresión plástica de un lenguaje y de un pensamiento»³³.

Desde este punto de vista, hemos de contar con el artista o artesano que realiza la obra en la que aparece la inscripción. En el caso de las inscripciones de Santa Clara solamente sabemos quién intervino en las obras de la capilla del contador Saldaña, merced a la mencionada lápida del maestre Guillen de Rohan, que decía que fue «apareador de esta capilla».

LA ORGANIZACIÓN DEL TEXTO

El maestro de obras posiblemente dejaba en manos de otros artesanos la elaboración de los epígrafes que recorrían cornisas o aparecían en los muros. Para el mundo de la epigrafía clásica, J. Mallon llamó la atención sobre la figura del *ordinator*, quien, «provisto de un pedazo de tiza, de carbón, de una punta seca o de un pincel, traducía en letras monumentales sobre la superficie de la piedra la redac-

33. J. M. de Navascués y de Juan, *El concepto de la epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación*, Madrid, 1953, pp. 65-66. Probablemente Navascués todavía limitaba la idea de soporte a un elemento físico concreto, sin tener en cuenta la obra en su conjunto.



34. J. Mallon, 1952, p. 58 [op. cit. n. 1]; cf. ídem, «Pour une nouvelle critique des chiffres», *Emerita*, 16, 1948, pp. 26-29. El término *ordinator* deriva de una inscripción bilingüe hallada en Sicilia (CIL X, 7296) que emplea los verbos *ordinare* y *sculpere* para referirse al proceso de elaboración de un epígrafe.

35. Por ejemplo, a la luz de los testimonios epigráficos publicados hasta el momento en la zona de Castilla y León, la introducción de la gótica minúscula en el mundo epigráfico se produce en las primeras décadas del siglo XV, mucho más tardíamente que en el mundo librario y documental, donde los testimonios se remontan a fines del siglo XIII. Ese mismo desfase, no obstante, lo encontramos también en el resto de Europa, donde los primeros ejemplares de gótica minúscula en el mundo librario y documental se remontan al siglo XII, mientras que en inscripciones aparece hacia 1320.

ción que se le había remitido»³⁴. Su labor consistía en leer el texto que debía incluirse, analizar su posible disposición teniendo en cuenta el espacio disponible y el tamaño de las letras, trazar un pautado, decidir las posibles abreviaturas y marcar con algún instrumento escriptorio las letras que habían de ser después grabadas o pintadas. Todo ello tenía como objeto favorecer la transmisión del mensaje, acomodando el texto a los variados soportes que encontramos: basas de columnas, capiteles, placas, lápidas sepulcrales, hornacinas, frisos, filacterias, etc.

La primera tarea que solía llevar a cabo el *ordinator* era la distribución del texto en el espacio disponible. Para ello, en ocasiones se ayudaba de un pautado previo, el cual normalmente resulta imperceptible (se aprecian algunos restos en la inscripción sobre la renovación llevada a cabo en 1803, en el epígrafe relativo a San Andrés, etc.), pero a veces se utiliza como elemento decorativo (como en las placas situadas en el exterior del antiguo zaguán).

Una vez realizado el pautado, el *ordinator* pasaba a trazar las letras del texto que había de ser grabado. Como es lógico, la escritura empleada en las inscripciones va a evolucionar a lo largo del tiempo, si bien en el mundo de la epigrafía existe un notable desfase en relación con la tradición libraria y documental³⁵. Las inscripciones más antiguas del convento están realizadas en letra gótica mayúscula (entrada y basas de las columnas en la capilla Dorada, lápidas y friso interior del antiguo zaguán y frontal de San Luis de Tolosa, todas ellas anteriores a 1400). Posteriormente encontramos un grupo de inscripciones en escritura gótica minúscula de tipo caligráfico, como todas las de la capilla del contador Saldaña (figura 13), que se sitúan en el primer tercio del siglo XV. También gótica minúscula, aunque de peor calidad, es la letra empleada para terminar la inscripción del frontal de San Luis. Por último, la escritura más común en el convento corresponde a la humanística mayúscula (figura 14), de la que encontramos ejemplares desde finales del siglo XVI (tumba de Francisco de Tablada) hasta comienzos del siglo XIX (noticia de la renovación realizada en tiempos de la abadesa Antonia González).

El texto, sin embargo, rara vez puede disponerse tal cual, sino que, en virtud del espacio disponible, el *ordinator* va a verse obligado a recurrir a distintas técnicas para lograr encajarlo en el soporte. Esos artificios son muy variados y hay gran abundancia de ellos en las inscripciones de Santa Clara. Por un lado, podemos hablar de signos abreviativos, como el ? carolino con valor de *-us*, colocado en la parte superior del renglón (*un?*, en la inscripción de la Trinidad del muro este del antecoro) o en la inferior (*catholic?*, *tot?*, *apostholic?*, en la hornacina de San Francisco de Asís), el trazo que corta la «R» para indicar la terminación *-rum*, como en la inscripción dedicada a la Asunción de María del antecoro (*angelorum*) y en el friso del coro largo (*merum*), el signo 3 para indicar *-ue* (como *presbiterosque* en la hornacina de San Francisco o *fitque* en el friso del coro largo) o el trazo superpuesto para marcar, bien la supresión de una nasal (como en *verbū* en la hornacina dedicada a San Juan Evangelista o en *año* en el friso de la capilla del contador Saldaña) o bien una abreviatura general (como en el caso de los *nomina sacra*: xpi , xpo , dñi , iñu , iñs , etc.), referentes a Jesucristo que aparecen en diversas ocasio-

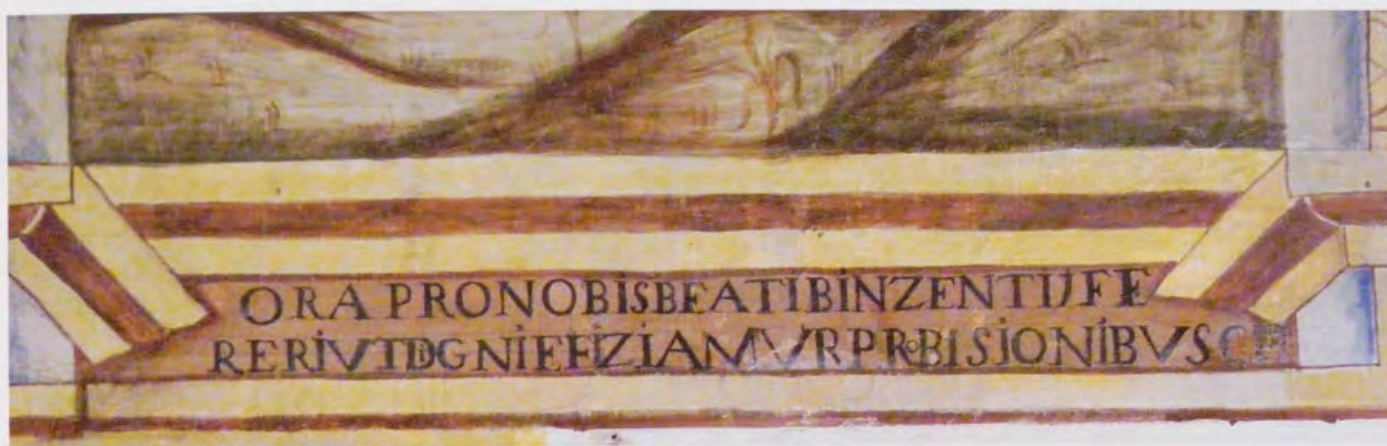


Fig. 12. Antecoro, fresco de San Vicente Ferrer, siglo XVII, letra humanística mayúscula, se conservan restos de pautado para el trazado de la letra. Adviértanse los errores en el latín: *efiziamur* por *efficiamur*, *probisionibus* por *promissionibus*.

nes). Junto a estos signos, hay también numerosos nexos, es decir, letras que comparten un mismo trazo, como vemos, por ejemplo, en la noticia de la renovación de la abadesa Antonia González, donde se unen DE, CAMARERA, YNES, GONZALEZ, ANO. Además, el *ordinator* también emplea otros recursos caligráficos, como la inserción de unas letras en otras o la superposición de ellas. Junto a estos recursos, a fin de facilitar la lectura es común el uso de los llamados signos de interpunción (que pueden ser comas, marcas en forma de ángulo, dos puntos superpuestos, tres puntos superpuestos, etc.), cuya función es separar palabras o grupos de palabras. A modo de ejemplo, en el friso de la capilla del contador Saldaña como marca de interpunción se emplean dos pequeños rombos unidos por un fino trazo curvo (figura 13). Sin embargo, en este caso el *ordinator* no ha seguido un criterio firme, de modo que encontramos que a veces se repiten detrás de cada palabra (: *et* : *quatrocientos* : *et* : *treyn*ta : *años* :), en ocasiones separan bloques de palabras (*abogada* : *en todos sus* : *fechos* : *et esta* : *aquí enterada Elvira*), e incluso interrumpen una palabra (*tre:ynta*).

El uso o no de estas técnicas nos permite adivinar la diversa pericia que poseían los *ordinadores*. Así, por ejemplo, quien ha distribuido el largo texto de la ya mencionada inscripción de la hornacina de San Francisco ha empleado signos abreviativos (*Frâcus, catholic⁹*, etc.), nexos (*ecclesie, romanae*, etc.), letras insertas (*docuit, presbiteros*) y sobrepuestas (*monuit*) (figuras 15 y 16). Gracias a todos esos artificios ha logrado insertar el texto íntegro en el espacio disponible³⁶. Por el contrario, hay casos en los que la labor del *ordinator* parece inexistente, como ocurre en el frontal de San Luis de Tolosa. Allí, la *explanatio* de la imagen del mercader hablando con los hermanos comienza en letra gótica mayúscula dispuesta en un único renglón (*cómo el mercader*), para utilizar después dos renglones (*o lo diz a l*) y terminar en escritura gótica minúscula fuera del marco, sobre la pintura (*os frayrs*).

Además de esa destreza técnica, los epígrafes nos muestran el grado de conocimiento del latín de quien organizó el texto, desde quienes poseen un casi perfecto dominio de la lengua (como los que están detrás de las inscripciones de las hornacinas de San Francisco y de Nuestra Señora de los Dolores), pasando por

36. Si, como es nuestra opinión, la inscripción dedicada a Nuestra Señora de los Dolores fue dispuesta por el mismo *ordinator* (el idéntico módulo de la letra, su trazado, la decoración, etc. apuntan a ello), vemos cómo es capaz de recurrir a todos estos artificios en caso de necesidad y de prescindir de ellos cuando cuenta con un espacio suficiente para «ordenar» el texto de la inscripción.

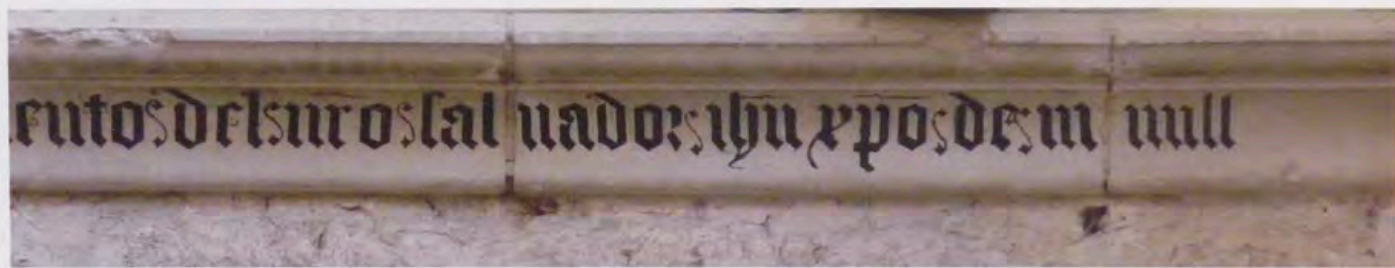


Fig. 13. Capilla del contador Saldaña, detalle de la inscripción del friso en el muro oriental, 1435, letra gótica minúscula incisa y rellena de pasta negra, con dos puntos y un trazo curvo como signo de interpunción. Nótese el uso de abreviaturas marcadas por una fina línea superpuesta (nro, ihu, xpo) y el añadido posterior (mill) pintado sobre la piedra.

quienes son capaces de copiarlo sin demasiados fallos (como las citas de los profetas de la hornacina de San Juan Bautista o las inscripciones relativas a San Juan Evangelista), hasta quienes nos han legado textos con graves errores (como los que aparecen en el epígrafe de la puerta de acceso a la capilla Dorada, en la Salve del refectorio, en el fresco de San Vicente Ferrer, etc.).

LA PLASMACIÓN DEFINITIVA DE LA INSCRIPCIÓN

Tras el *ordinator* actuaría otro artesano —ya fuera un escultor o un pintor— cuya tarea consistía en fijar de forma definitiva el mensaje en el soporte³⁷. Al igual que en el caso anterior, son raros los casos en que por medio de la epigrafía conocemos la identidad de dicho artesano³⁸. Aquí no hay indicio alguno que nos permita conjeturar quién lo hizo, aunque sí es posible estudiar su actuación a la luz de los epígrafes conservados.

Para grabar el texto definitivo en el soporte este artesano puede emplear diversas técnicas³⁹. Para soportes de piedra lo más común es la llamada *incisio*, hasta tal punto que esta expresión se utiliza de forma general para referirse a cualquier clase de técnica empleada en la ejecución de un epígrafe. Dentro del campo de las inscripciones incisas, Manzella va a distinguir entre lo que él denomina *scrittura a solchi*, *scrittura a punti* y *scrittura alveolata*⁴⁰. En nuestro caso, ciñéndonos a lo hallado en el convento de Santa Clara, hablaremos sobre todo de escritura en surco y escritura acanalada. La primera es aquella en la que algún trazo de la letra, ya sea rectilíneo o curvilíneo, está representado por un surco (normalmente de sección en v). Se trata de la técnica que terminará por imponerse debido a la relativa sencillez de ejecución, a la perduración en el tiempo, a la resistencia a los elementos atmosféricos y a la gran legibilidad que suele presentar. Encontramos esta técnica en las lápidas sepulcrales de la iglesia, así como en las *datationes* que mencionamos en la entrada de diversos edificios. En la escritura acanalada los surcos son por lo general largos y profundos, de modo que en algunos casos el hueco ha sido rellenado con algún tipo de material. Se trata de una técnica más compleja y costosa, por lo que el número de ejemplos es menor. El ejemplo más interesante es la inscripción del friso de la capilla del contador Saldaña, donde la letra está rellena con una pasta negruzca⁴¹, aunque otro caso —en este caso sin relleno— lo encontramos en las placas de la sacristía con el monograma IHS en letra gótica minúscula.

37. Los estudios de epigrafía dan normalmente el nombre de «lapicida» a este artesano, pero esta denominación parece estar demasiado ligada a la visión del epígrafe como texto grabado sobre una superficie dura, excluyendo de este modo las inscripciones pintadas.

38. Sin duda, hay algunas excepciones, como la inscripción de San Miguel de Villatuerta en Navarra, donde se dice: «Acto nomen mag/estri qui fecit. Belengeres // escripsi» («Acto es el nombre del maestro que lo hizo. Yo, Belengeres, lo escribí»). Más próxima a Tordesillas, la inscripción del mural del Juicio Final del convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel (hoy en el Museo de Valladolid) termina: «se pitola : Alfonso».

39. Para profundizar en el tema de la técnica, *cf.* R. Favreau, 1995, pp. 51-52 [*op. cit.* n. 1]; I. di Stefano Manzella, *Mestiere di epigrafista. Guida alle schedature del materiale epigrafico lapideo*, Roma, 1987, pp. 137-145.

40. I. di Stefano Manzella, 1987, pp. 138-141 [*op. cit.* n. 39].

41. Ello nos permite descubrir cómo el último sillar de la cornisa del muro oriental fue añadido posteriormente, pues en vez de estar inciso y relleno, el texto (*mill*) ha sido simplemente pintado en negro.



Fig. 14. Coro largo, detalle de la inscripción del friso, primera mitad del siglo XVI, letra humanística mayúscula con resabios góticos. Adviértase el uso del nomen sacrum (*xpi*), de signos abreviativos (*merum*, *et*) y de la «s» alta (*si sensus*).

Por otro lado, el artesano tiene la posibilidad de hacer uso del relieve, consistente en que las letras del texto sobresalgan del fondo. Este procedimiento supone un esfuerzo mucho mayor, pues el artesano se ve obligado a retirar del soporte una gran cantidad de material para que resalten las letras. Además, la escritura realizada con esta técnica corre mayor peligro de desgaste y resulta más difícil su lectura, como se pone de manifiesto en la inscripción de las placas en la fachada del antiguo zaguán o en las basas de la capilla Dorada.

Encontramos también «inscripciones pintadas», aunque la pintura no es una técnica que por lo general se emplee directamente sobre la piedra, pues corre el riesgo de que los agentes atmosféricos terminen con ella en poco tiempo. Lo más común es aplicarla sobre un soporte de yeso o de madera. En el convento son muy frecuentes las inscripciones pintadas, como podemos ver en el antecoro, aunque también las encontramos en el exterior del muro meridional de la iglesia, donde en tinta rojiza sobre una capa de yeso se lee «Año de 1770». La técnica de la pintura permite soluciones diversas, de modo que existen inscripciones policromas, como en el refectorio, donde el color negro de la letra se ve sustituido por el dorado en la parte central de la pared sur, donde se lee «obediens usque ad». Junto a ello, también encontramos letras pintadas en oro que destacan por el reborde en negro, como sucede, por ejemplo, en la inscripción en torno a la hornacina de San Juan Bautista. La semejanza en la elaboración de las inscripciones nos permite

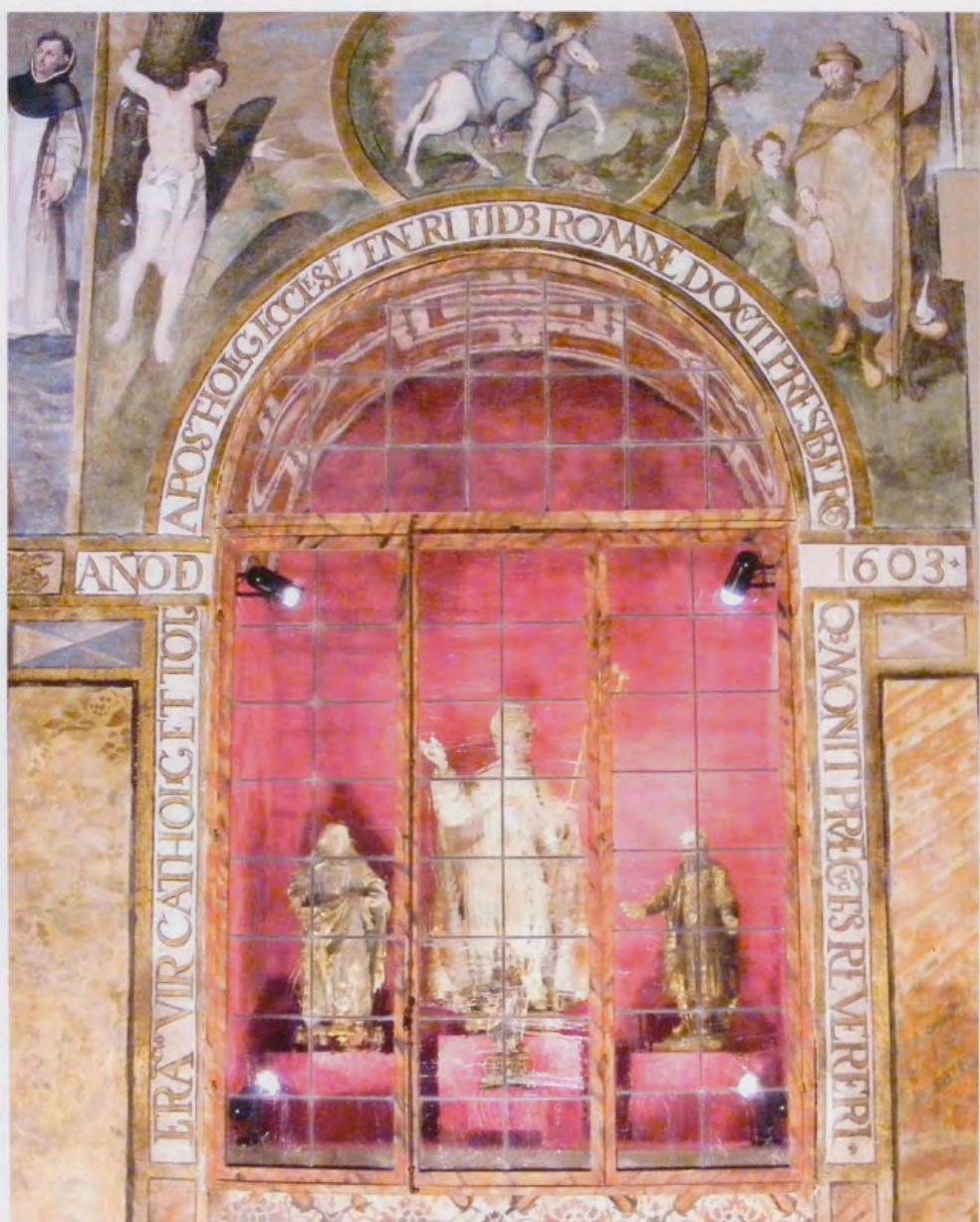


Fig. 15. Antecoro, hornacina de San Francisco de Asís, 1603, letra humanística mayúscula.

además postular el trabajo de un mismo artesano en varias inscripciones o la existencia de un taller. Así, por ejemplo, es probable que existiese tal taller a finales del siglo XIV, momento al que hay que adscribir las inscripciones del antiguo zaguán y de la capilla Dorada en las que encontramos un modelo de letra en gótica mayúscula prácticamente idéntico. Lo mismo puede decirse, como ya hemos comentado, de algunos epígrafes de las hornacinas del antecoro, sobre todo de los dedicados a San Francisco de Asís y a Nuestra Señora de los Dolores, donde coinciden el módulo de la letra, su trazado, la decoración, etc.

Por otro lado, hay casos en los que parecen haber intervenido más de una persona, como sucede en la Salve del refectorio, donde las letras doradas presentan un carácter menos ornamental que el resto de la inscripción. De hecho, parecen corresponder a un arreglo realizado con posterioridad al resto de la inscripción.



Fig. 16. Antecoro, hornacina de San Francisco de Asís, 1603, detalle.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El presente trabajo ha pretendido ofrecer un acercamiento inicial al enorme legado epigráfico custodiado en el Real Convento de Santa Clara de Tordesillas. Para ello, nos hemos centrado en el complejo proceso de elaboración de las inscripciones: desde la intención primera de quien desea transmitir un mensaje hasta su definitiva plasmación en la piedra, el yeso o la madera, son muchas las personas que intervienen. Estas páginas han servido para aproximarnos a algunas de ellas, ya las conozcamos por nombre y apellidos, como a Fernán López de Saldaña, ya sean personajes anónimos de los que sólo podemos admirar su destreza o sorprendernos por su poca habilidad.

Ciertamente, el estudio epigráfico no debería detenerse en este momento. Sería preciso un análisis pormenorizado de los soportes, de los rasgos paleográficos, de la lengua, así como de los contenidos de las inscripciones y del mundo que reflejan. De ese modo, el conjunto de Santa Clara nos brindaría un nuevo tesoro que aún guarda celoso entre sus muros y que nos permitiría conocer mejor la historia del convento y de quienes lo llenaron de vida.

LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE LOS FOTÓGRAFOS EXTRANJEROS DEL SIGLO XIX

Helena Pérez Gallardo

Universidad Complutense de Madrid

«España parece campo erial, menospreciado por nosotros, y abierto solamente al ingenio especulativo de los extraños. Apenas existe monumento precioso en sus poblaciones, ni joya de su literatura, ni timbre de sus anales que no sea objeto de investigación y estudio entre los eruditos de otros países. Las antigüedades arábicas, copiosa ilustración de Owen Jones y Girault de Prangey; las mejicanas, en los magníficos volúmenes de lord Kingsborough; (...) y épocas particulares se ven retratadas al vivo por William Cox, Watson y Campana, Asehabe, Michel, Migné, Merimée, Circourt, Viardot y Washigton Irving. ¿Qué otra nación, como no nos remontemos al antiguo imperio de Oriente poseyó jamás riquezas tan codiciadas?»¹. Son estas palabras dedicadas al hispanista norteamericano William H. Prescott las que mejor nos sitúan ante la determinante presencia de estudiosos extranjeros en la historiografía artística sobre España en el siglo XIX, cuando al tiempo que la fotografía despuntaba como medio de reproducción artística, historiadores, escritores, arquitectos y pintores la convertían en paraíso del romanticismo y en ejemplo artístico para los nuevos teóricos del arte, que veían agotados los modelos del clasicismo y buscaban referentes iconográficos en la arquitectura oriental y medieval.

La España elegida por los fotógrafos a mediados del siglo XIX salía de un período revolucionario y se recuperaba de las guerras carlistas. En 1846, las llamadas «bodas españolas» trajeron al país al Duque de Montpensier, Antonio María de Orleans (1824-1890)², para casarle con la Infanta María Luisa Fernanda de Borbón. Este hombre, formado en el pensamiento liberal de la intelectualidad francesa e inglesa, descubrió en Andalucía el lugar donde poner en práctica sus ideas de progreso liberal rodeado de riquezas artísticas y monumentales. Isabel II y el propio Duque de Montpensier reunieron la mejor colección fotográfica del momento: la Reina por la cantidad de álbumes dedicados por los retratistas que ofrecían sus servicios a la Real Casa, buscando así su protección y, sobre todo, la publicidad de su trabajo en la Corte; y Antonio María de Orleans por su interés personal en la fotografía y su mecenazgo hacia muchos de los fotógrafos que viajaron a nuestro país. Frente al conservadurismo de Isabel II surgió la personalidad del Duque de Montpensier, educado en el París en que escritores, artistas y políticos aunaban pensamientos e iniciativas liberales y para quienes restablecer los vestigios monumentales de la Edad Media servía a sus intereses de recuperación nacional.

* A Paris.

** Este artículo es fruto de las investigaciones llevadas a cabo para la ponencia «The Image of Spanish Architecture by 19th-Century Foreign Photographers», presentada en el Congreso *Documenting History, Charting Progress, Exploring the World. Nineteenth-Century Photographs of Architecture*, University of Notre Dame, 3-4 de octubre de 2010. Agradezco los datos y la documentación facilitada por C. Sánchez Gómez, así como a las instituciones que me han permitido acceder a sus fondos en España, Francia y Gran Bretaña. Especialmente quiero mencionar a S. Gordon, de la Royal Collection en Windsor, a R. Kitchin del National Museum of Photography, Film and TV de Bradford, a Ashley Givens del Victoria and Albert Museum de Londres, y a M. Durand de los Archives Nationales de París.

1. *La América*, 8 de marzo de 1859.

2. Véase V. Lleó, *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, 1997.

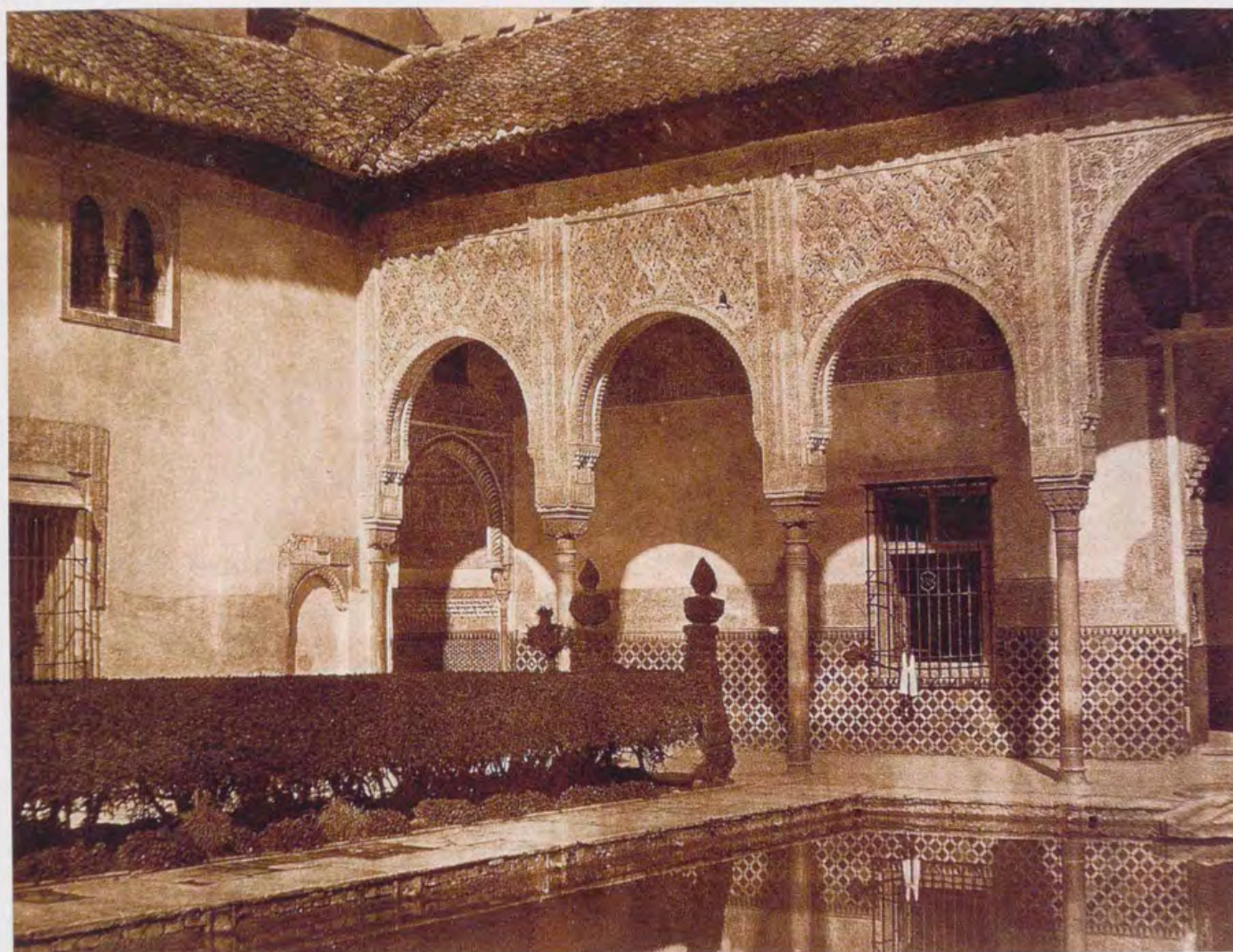


Fig. 1. Francisco de Leygonier, Patio de los Arráyanes, *papel a la sal*, ca. 1852, Colección Carlos Sánchez, Granada.

Este rescate de modelos del pasado siguió una doble vertiente: una vinculada a las raíces del pasado medieval de la Monarquía mediante el estudio y la restauración de iglesias, conventos y castillos medievales, siguiendo las trazas de Chateaubriand; otra, dirigida desde la Academia y el Institut de France, más objetiva, en busca del rigor científico, que personajes como Prosper Mérimée o Viollet le Duc materializaron desde la Commission des Monuments Historiques con proyectos fotográficos como el de la Mission Héliographique. En España, la figura de Montpensier vino a representar ese espíritu, mediante proyectos de restauración en la Alhambra de Granada, San Vicente de Ávila, el Monasterio de Yuste, la Iglesia del Salvador de Sevilla, la Ermita de Valme o Covadonga, entre otros, encargando la elaboración de repertorios fotográficos, como fue el caso de Yuste, que realizó Charles Clifford, o el de Valme, por Francisco de Leygonier y Aubert.

Mientras que en Francia se producían movimientos de reconstrucción y restauración siguiendo los modelos medievales, en Gran Bretaña, por su parte, se hacía de la arquitectura neogótica una de sus señas de identidad y surgían proyectos e instituciones, con John Ruskin como principal promotor, encaminados a la recuperación y conservación del patrimonio, pero también a la formación de la sociedad, donde los museos y galerías se convirtieron en lugares de



encuentro en los que se propició que el público que no podía viajar se familiarizase con obras traídas de todos los rincones del mundo. El South Kensington Museum –hoy Victoria and Albert– fue el mejor ejemplo de la materialización de ese proyecto didáctico.

DAGUERROTIPOS LITERARIOS

Ante esta realidad cultural, España se presentaba como un lugar aún virgen para el descubrimiento de esas raíces medievales y donde, además del románico y gótico, se encontraba la arquitectura nazarí, sin ejemplos similares en ningún otro país europeo. La primera obra que contribuiría al conocimiento y difusión de la presencia del arte musulmán en España fue *Las Antigüedades Árabes de España* (1787), de José de Hermosilla, la mayor empresa ilustrada llevada a cabo hasta entonces por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³. Los dibujos de José de Hermosilla sentaron las bases iconográficas que después reproducirán mediante dibujos y litografías historiadores como Girault de Prangey, arquitectos como Owen Jones, o artistas como David Roberts y Gustave Doré. La Mezquita de Córdoba, la Alhambra de Granada, las inscripciones y yaserías árabes serán protagonistas de multitud de publicaciones en la segunda mitad del siglo XIX, en las que la ilustración por medio de la fotografía irá tomando el relevo de la litografía hasta hacerse omnipresente en el siglo XX.

Dibujo y fotografía vivirán un momento de transición, de tensiones entre ambas disciplinas, en el que los artistas se decantarán por uno u otro medio. Éste es el caso del dibujante, viajero e historiador Girault de Prangey⁴, quien aprendió la técnica del daguerrotipo en 1841, antes de iniciar su viaje a Próximo Oriente y tras viajar por España en 1832. Frutos de esa experiencia fueron *Granada y la Alhambra. Monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada* (1837) y *Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (1841), obras de referencia y de gran repercusión para la historiografía de la arquitectura musulmana. Aunque sus ilustraciones procedían de la litografía, constituyen un primer ejemplo de los modos de ver y construir el imaginario de la arquitectura española cuando el daguerrotipo comenzaba a despuntar, técnica que Prangey utilizó ya en su siguiente libro: *Italy, Asia Minor, Greece, Lebanon and Egypt* (1841-1845), para cuya ilustración realizó más de 900 daguerrotipos.

El interés de viajeros y eruditos del siglo XVIII por las antigüedades clásicas de Grecia e Italia dio paso a la búsqueda de lo gótico y lo oriental por parte de franceses, británicos y alemanes. España, por su historia, su arquitectura y sus costumbres, además de la imagen romántica proyectada por grandes escritores del momento, se convirtió en escenario donde encontrar la esencia de ese pasado sin tener que salir de Europa. Por ello no es de extrañar la presencia de tres imágenes de monumentos árabes de España en las *Excursions Daguerriennes* (1841-1842)⁵, primer libro ilustrado que pretendió reunir las obras más relevantes de su tiempo, y en el que se incluyeron el Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla, el Patio

3. Véase D. Rodríguez Ruiz, *José de Hermosilla y las antigüedades árabes en España: la memoria frágil*, Madrid, 1992.

4. Véanse Ph. Quettier, *Sur les traces de Girault de Prangey, 1804-1892. Dessins, Peintures, Photographies, Études Historiques*, Langres, 2000, y VV AA, *Miroirs d'argent: Daguerrotypes de Girault de Prangey*, Ginebra, 2009.

5. Sobre las *Excursions Daguerriennes*, véase M. Caraión, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX siècle*, Ginebra, 2003.

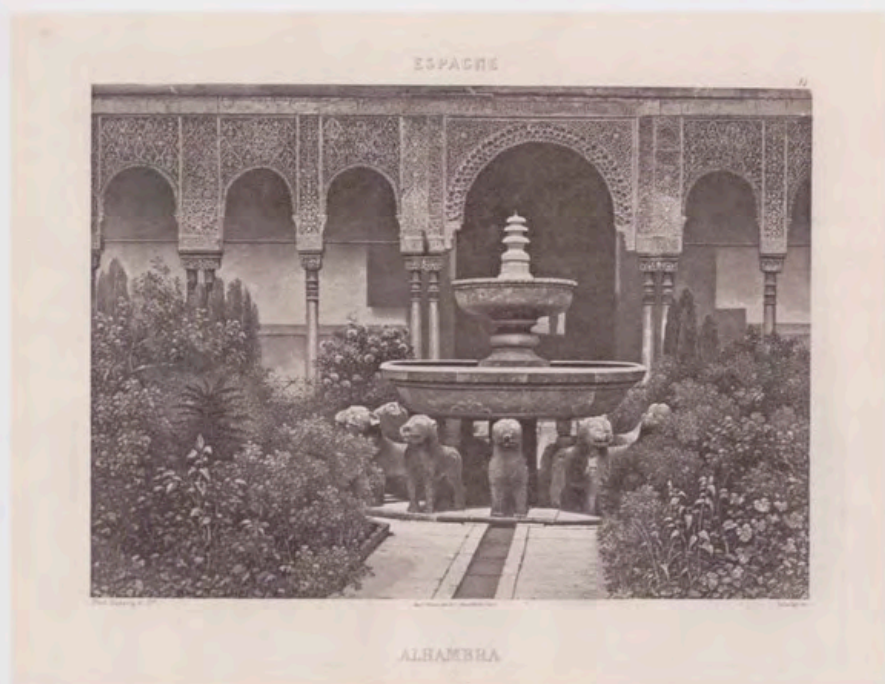


Fig. 2. Edmond-François Jomard, Alhambra, litografía a partir de daguerrotipo, en *Excursions Daguerriennes*, 1841-1842, Colección Carlos Sánchez, Granada.

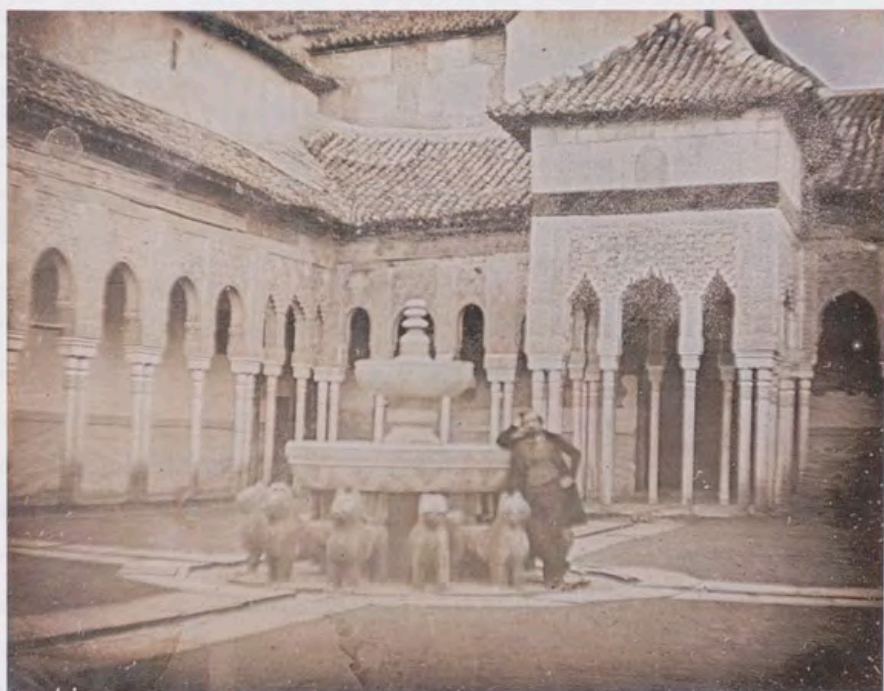


Fig. 3. Anónimo, Patio de los Leones, daguerrotipo, 1844 (?), The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

de los Leones de la Alhambra de Granada (figura 2) y una vista del Albaicín de la Alhambra⁶ realizadas por Edmond-François Jomard (1777-1862)⁷.

Los siguientes ejemplos de arquitectura española en daguerrotipo son los atribuidos a Eugène Piot (1812-1891), realizados durante su viaje con Théophile Gautier (1811-1872) en 1840 y hoy conservados en el Paul Getty Museum (figura 3). Si bien en esa fecha Gautier recorrió España, recientes investigaciones llevadas a cabo por los historiadores Carlos Sánchez y Javier Piñar⁸ evidencian que al menos el daguerrotipo del Patio de los Leones no se realizó en dicha fecha, sino varios años más tarde. En *Tra los Montes* o *Voyage en Espagne* (1843)⁹,

6. Sobre la fotografía y la imagen de Granada, véanse J. Piñar, «El pasado como motivo. La Alhambra en la producción fotográfica europea (1840-1888)», Granada, en prensa; *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra (1840-1940)*, Cat. Expo. (Palacio de Carlos V), Granada, 2003; y C. Sánchez, «Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el Patio de los Arrayanes de la Alhambra», *Papeles del Puntal*, nº 3, 2006.

7. F. Alonso Martínez, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Gerona, 2002.

8. C. Sánchez, *Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: El Patio de los Leones de La Alhambra*, Granada, en prensa.

9. La edición inglesa de esta obra fue *Wanderings in Spain*, Londres, 1853.



Fig. 4. Vizconde Louis de Vigier, Vue de la Tour de l'Or, calotipo, en el facsímil del Álbum de Sevilla, 1850-1851, Colección particular, Madrid.

Gautier expresa la precaución y admiración que en los españoles causaba la cámara que portaban:

Nuestro daguerrotipo sobre todo inquietaba mucho a los bravos aduaneros; se acercaban con infinidad de precauciones y como gente que tiene miedo saltar en el aire; creo que lo tomaban por una máquina eléctrica; nos reservamos mucho de hacerles cambiar de esta idea saludable¹⁰.

A pesar de narrar todas las vicisitudes que sufrió con la cámara, sólo cita la realización de un daguerrotipo en Burgos¹¹, y únicamente vuelve a utilizar ese término para definir su relato como «daguerrotipo literario»¹².

Pero es el caso del daguerrotipo del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada el que pone en entredicho esta datación, puesto que las descripciones literarias¹³, la documentación existente sobre las transformaciones y restauraciones sucesivas del edificio, así como la imagen del patio de las publicadas en las *Excursions Daguerriennes* de 1840, determinan que en esa fecha el Patio de los Leones tenía un jardín en torno a la fuente. Si este daguerrotipo hubiera sido realizado en 1840, como el de Jomard, aparecería también la vegetación. Por otra parte, si bien Gautier volvió a visitar España en 1846 (con motivo de las «bodas españolas») y en 1864¹⁴, en ninguno de esos viajes hay constancia de que visitase Granada.

Frente a los contados ejemplos de daguerrotipos, fueron numerosos los fotógrafos reconocidos en la práctica del calotipo que se dirigieron a España a finales de la década de 1840. Pero, antes de adentrarnos en las obras de los fotógrafos extranjeros que visitaron la Península Ibérica, debemos mencionar el trabajo de Francisco de Leygonier y Aubert (1812-1882), sobre cuya nacionalidad y presencia en Sevilla se tenían hasta ahora confusos datos. Considerado francés o de origen francés, lo cierto es que Leygonier nació en España, pero fue en Francia donde cursó estudios filosóficos y de cálculo y donde aprendió la técnica del

10. Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, 1845, p. 27.

11. «Veinte minutos de sol a través de las nubes de lluvia en Burgos nos permitieron reproducir las dos flechas de la catedral y un gran pedazo del pórtico de una manera muy nítida y muy distinta», *ibidem*, p. 62.

12. *Ibidem*, p. 149.

13. Según relata J. Giménez Serrano, *Manual del artista y el viajero en Granada*, Granada, 1846: «En tiempo de los árabes y después hasta nuestros días había en este patio un jardín lleno de naranjos, rosales, jazmines, camelias, lilas, perpetuas y otras flores muy escogidas por espesos setos de oloroso arrayán y cipreses hábilmente guiados; pero en 1844 fue talado todo para evitar que las aguas con que se nutrían las plantas perjudicasen a los deleznable cimientos del Alcazar».

14. El viaje de 1846 lo describiría Gautier en el *Musée des Familles*, París, 1846-1847, t. IV; y el de 1864 en *Quand on voyage*, París, 1865.



Palais de Madrid.

Effet de Nuit

Fig. 5. Vizconde de Dax, Palais de Madrid, papel a la sal, en Vista de Paris y algunas de otros puntos, 1853, Real Biblioteca, Sign. FOT/113, Madrid, Patrimonio Nacional.

calotipo. De 1846 datan sus primeros papeles a la sal de los Reales Alcázares y de la Catedral de Sevilla¹⁵, y ya en 1850 trabajaba para el Duque de Montpensier, para el que captó imágenes de Sevilla (1852) y Granada (1853)¹⁶ (figura 1), así como las imágenes de la Ermita de Valme (1859), restaurada por iniciativa de Montpensier. Corresponsal en Sevilla del periódico *La Lumière*¹⁷, fue en la ciudad hispalense el más afamado de los fotógrafos durante esta década; su hijo, Francisco de Leygonier y Ortiz¹⁸, continuaría su trabajo.

LA ESCUELA DE GUSTAVE LE GRAY

A partir de 1847 se divulgó el nuevo procedimiento fotográfico de Fox Talbot, el calotipo, y en 1851 el proceso del colodión de Scott Archer, que rápidamente aprendieron los fotógrafos franceses. Gustave Le Gray fue maestro de maestros en estas técnicas. En su estudio de la Rue Richelieu aprendieron Le Secq, Maxime Du Camp, Negré, Laborde y Delessert. Entre este grupo de avezados alumnos se encontraban también los Vizcondes de Vigier y Dax, ejemplo de la afición entusiasta de la nobleza liberal por la fotografía desde prácticamente su nacimiento, y Émile Pécarrière y Alphonse de Launay.

El Vizconde Louis de Vigier (1821-1894), compañero de estudios de los Duques de Aumale y Montpensier en el Liceo Henri IV, viajó a Sevilla en el verano de 1849 y se alojó en el palacio de los Montpensier. Durante esta estancia, Vigier realizó los primeros calotipos de España y los reunió en el *Álbum de Sevilla*

15. Actualmente estas imágenes se encuentran en el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas (Austin), núms. 964:3464:0001 al 0004.

16. En una carta dirigida al Duque de Montpensier, Charles Clifford se disculpa al no poder realizar un encargo por motivos de salud y recomienda lo realice Leygonier. Archivo Montpensier, Sanlúcar de Barrameda.

17. *La Lumière*, desde el 5 de abril de 1852 hasta el 10 de diciembre de 1853.

18. M. Gómez Zarzuela, *Guía de Sevilla y su provincia para 1873*, Sevilla, 1873.

19. La Sociedad de Bibliófilos Andaluces publicó en 1977 un facsímil de este álbum.

20. Sesión transcrita en *La Lumière*, 13 de abril de 1851.

21. Actas del segundo encuentro de la Sociedad el 3 de marzo de 1853, Royal Photographic Collection, Bradford. La presencia de Vigier en Inglaterra fue constante; expuso en la Royal Infirmary Foundation (Dundee, 1854), en la Photographic Society (Londres, 1854) y en la British Association (Aberdeen, 1859). Viajó en varias ocasiones a Inglaterra coincidiendo con actos de la familia Orleans, que residían allí tras su exilio. Además, Vigier compró el Château de Grand-Vaux, muy cerca del de Chantilly, de su amigo el Duque de Aumale, como su hermano el de Montpensier, pionero en el coleccionismo de fotografía.

22. A. Niépce de Saint-Victor, *Recherches photographiques. Photographie sur verre. Hélio-chromie. Gravure héliographique. Notes et procédés divers*, París, 1855, p. XIII; M. Sparling, *Theory and practice of the photographic art*, Londres, 1856, p. 438; y Ch. L. Barreswill y A. Davanne, *Chimie photographique*, París, 1864, p. 285.

23. *La Lumière*, 20 y 27 de mayo de 1854.

24. Agradezco a R. Durand los datos facilitados sobre este autor y sobre Émile Pécarrère y Alphonse de Launay, que en breve publicará en la *Guide de recherche sur l'histoire de la photographie. De l'image fixe à l'image animée*.



Galerie du Musée
de
Madrid.

Fig. 6. Vizconde de Dax, Galerías del Museo de Madrid, papel a la sal, en Vista de París y algunas de otros puntos, 1853, Real Biblioteca, Sign. FOT/113, Madrid, Patrimonio Nacional.

(1851)¹⁹. Quizás sea a estas tempranas obras a las que Niépce de Saint-Victor se refiriera en su discurso sobre la *Heliographie sur verre* en la Academia de Ciencias en 1851²⁰. La serie de 31 imágenes del *Álbum de Sevilla*, dedicado a su amigo el Duque de Montpensier, comienza con una vista de la Torre del Oro (figura 4), seguida de una fotografía del Palacio de San Telmo, como homenaje al Duque, y continúa con los edificios más emblemáticos de la ciudad, dentro del imaginario romántico: Giralda, Reales Alcázares, Ayuntamiento... Si bien la iconografía del *Álbum* obedece a una imagen romántica preestablecida, Vigier buscó la originalidad a través de efectos lumínicos y encuadres frontales.

Vigier, miembro activo tanto de la Société Française de Photographie como de la Photographic Society de Londres, de la que entró a formar parte un mes después de su fundación²¹, tampoco perdió el contacto con su maestro Le Gray y con la influencia de las corrientes paisajistas de la Escuela de Fontainebleau, patente en su siguiente trabajo, el *Álbum de los Pirineos* (1853), en el que mejora su procedimiento del papel encerado seco, como se explica en los principales tratados técnicos del momento²². Su trabajo fue varias veces reseñado en *La Lumière* e incluido entre los mejores ejemplos de fotografía de paisaje y arquitectura. Así, a propósito del *Álbum* de Louis de Dax, Lacan escribía en 1854:

Las bellas pruebas de M. le vicomte de Vigier y de M. Tenison, como las de M. Marés y Clifford, reproducen todas las riquezas artísticas que reúne este bello país; el álbum de M. el Vizconde Dax une preciosas páginas a esta interesante colección²³.

El Vizconde Louis de Dax d'Axat (1816-1872)²⁴, escritor, ilustrador y aficionado calotipista, realizó durante su viaje a España en 1853 más de 400 clichés, de los



Fig. 7. Alphonse de Launay, La Giralda de Sevilla, calotipo, 1853, Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, Pamplona.

que hoy sólo conocemos las 24 imágenes de un álbum titulado *Vista de Paris y algunas de otros puntos*, conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid²⁵. Un busto en escultura de la Reina Isabel, el Museo del Prado, la fuente de Neptuno y el Palacio Real, son las únicas imágenes de España en ese álbum (figuras 5 y 6). Sin embargo, sabemos que el *Album d'Espagne, les bords du Rhin, le midi de France, Raphael, Velazquez, Murillo*²⁶, además de las citadas, contaba con una vista general de Madrid, desde el observatorio del Retiro, «que daba una idea exacta y completa de la villa» y una vista del Arco de Triunfo de Carlos III –hoy Puerta de Alcalá– que destacaba por su perspectiva «más animada y pintoresca». Las bellezas de Sevilla y la Alhambra de Granada, así como las principales obras de Velázquez y Murillo, completaban el repertorio español de este álbum, hoy en paradero desconocido. La destacada presencia de fotografía de pintura, así como la existencia de dos reproducciones en calotipo de pinturas alegóricas intercaladas en el drama heroico *La Escuela de los pueblos*²⁷, del barón J. A. de Rostan, convierten su obra en una de las pioneras en el género de la reproducción de obras de arte.

Antes que Louis de Dax, Alphonse de Launay (1827-1906) y Émile Pécarrière (1816-1904) viajaron por la Península en los primeros años de la década de los cin-

25. Real Biblioteca, Madrid (en adelante RB), Sign. FOT/113. Existe otro ejemplar en el Archivo de Palacio.

26. La obra del Vizconde de Dax (Armand Jean Antoine Louis) también fue reseñada por J. M. Herman Hammann, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression...*, París, 1859, p. 438.

27. J. A. de Rostan, *La Escuela de los pueblos: Drama heroico en cinco actos*, Madrid, 1852. Ejemplar conservado en la RB, Sign.V/1861. El libro fue una edición especial para la Reina Isabel. Las alegorías representan «El nacimiento de los reyes» y «Reinado de un gran monarca». Ambas imágenes se encuentran en un delicado estado de conservación. Su obra más célebre será *Souvenirs de chasse et pêche*, París, 1860.



28. Su obra, junto a la de otros calotipistas, ha sido rescatada por Lidia Ortiz Maqueda en su tesina de licenciatura, en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, París.

29. Su escasa obra se reparte entre la *Bibliothèque Nationale de France* y colecciones particulares (C. Sánchez, Granada). Una parte de sus negativos se encontraba en la colección de la Duquesa de Berry, gran aficionada a la fotografía y protectora durante su estancia en Roma de los fotógrafos del llamado «círculo del Caffè Greco» que contó con los mejores calotipistas del momento. Véanse *Promenade méditerranéenne. Collection photographique de la duchesse de Berry. Les années 1850*, París, 2007; y VV AA, *Roma 1850. Il círculo dei pittori fotografi al Caffè Greco intorno al 1850*, Roma, 2003.

30. Véase VV AA, *Les frères Bisson photographes, de flèche en cime. 1840-1870*, París, 1999.

31. L. Tenison, *Castile and Andalusia*, Londres, 1853, p. 177.

32. *Le Tour du Monde*, 1864, vol. X, p. 369.

cuenta. Sus calotipos de España se han descubierto recientemente²⁸, y en ellos se repiten los modelos iconográficos ya fijados sobre Sevilla y Granada. De Launay, abogado de profesión, realizó dos viajes, dedicándose en el primero, de 1851, a tomar imágenes de tipos costumbristas y paisajes, y en el segundo, de 1854, a la fotografía arquitectónica en Sevilla (figura 7), Córdoba, Burgos, Segovia, Valladolid, Toledo y Granada, ciudad a la que más imágenes dedicó. Su obra ofrece un nuevo punto de vista sobre la fotografía de arquitectura ya que, además de las vistas estandarizadas por sus predecesores, De Launay incorpora el encuadre sobre detalles y vistas fragmentadas a la iconografía arquitectónica, al modo de los dibujos de Girault de Prangey y Owen Jones. La escasa producción hasta ahora conocida de Émile Pécarrère²⁹, que firmaba sus obras como «Em. Pec.», se centra en el palmeral de Elche, los Reales Alcázares de Sevilla y la Alhambra de Granada, fotografías realizadas en torno a 1852.

El número de fotógrafos fue aumentando paulatinamente a lo largo del siglo XIX, y la demanda de imágenes favoreció un nuevo comercio en el que se vendían y traspasaban colecciones y estudios completos, práctica que creció con la aparición de los primeros editores en serie. Si los ejemplos en estereoscopia son más conocidos, para el resto de fotografías la comercialización sigue siendo, sin embargo, un tema aún difuso, aunque se dieron casos ya entre los primeros calotipistas, como el de Pablo Marés (figura 8). Sus fotografías, fechadas entre 1851 y 1852, fueron comercializadas por los hermanos Bisson y por Louis-Alphonse Davanne. A pesar de lo manifestado hasta ahora en la bibliografía³⁰, ni los Bisson, ni Davanne realizaron fotografías en suelo español. De Marés se han localizado hasta ahora 12 calotipos de Sevilla, Valencia, Palma de Mallorca y Granada. Algunos de ellos fueron inscritos por los hermanos Bisson en el Depósito legal de la *Bibliothèque Nationale de France*, en 1853. Ese mismo año publicaron *Choix d'ornaments arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse*, compuesto por doce copias de yeserías de la Alhambra que siguen los modelos realizados antes en dibujo por Prangey y Owen (figura 9). Sin embargo, no hay prueba documental de la realización de dicho viaje. Por Francia y Gran Bretaña circulaban entonces en abundancia este tipo de piezas. Louisa Tenison denunció en *Castile and Andalusia* (1853):

Nada está a salvo en las manos de algunos viajeros. No paran ante la ratería con tal de ostentar un variado catálogo de objetos: desde una esquina de un jeroglífico egipcio, hasta un dedo de una estatua griega, o un arabesco de la Alhambra³¹.

Doré ilustró esta costumbre en el grabado *Les voleurs d'azulejos, à l'Alhambra*³² (figura 10). Además de a los hermanos Bisson, Marés cedió o vendió sus imágenes de Palma de Mallorca, el Patio de los Leones y el Patio de los Arrayanes a Louis-Alphonse Davanne, que hoy se conservan en el Musée Cantini.

DE PARÍS A CÁDIZ

Aunque el número de fotógrafos extranjeros en España fue mayor del que se recoge aquí, hemos señalado los recientemente descubiertos, los pioneros en modos de mirar



Fig. 8. Pablo Marés, Patio de los Arrayanes, calotipo, 1851-1852, Colección Carlos Sánchez, Granada.

y los que tuvieron una producción significativa de edificios y monumentos en sus repertorios, dejando al margen a los que se limitaron al paisaje, las escenas costumbristas y la estereografía, por ser éste un producto más de consumo que de interés artístico. Pero queremos hacer una excepción, la obra de Eugène Sevaistre³³, especializado en vistas estereoscópicas, cuyo trabajo se incluyó en la primera guía ilustrada de viajes sobre España, redactada por Alfred Germond de Lavigne. Traductor, historiador y viajero en España desde 1857³⁴, Lavigne publicó dos años más tarde *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*³⁵, con 54 imágenes de entre las más de doscientas³⁶ que Eugène Sevaistre realizó en los mismos años del viaje de Lavigne (figura 11). De esta obra sólo se conocen dos ejemplares ilustrados: uno que perteneció a la Emperatriz Eugenia y otro a Isabel II de España³⁷. Las fotografías de Sevaistre llaman la atención por su nitidez y la originalidad de sus temas y encuadres, siendo el primero en realizar tan extenso repertorio de vistas de monumentos y ciudades españolas. Esa calidad fue determinante para que los hermanos Gaudin, especializados en estereoscopia, comercializaran las imágenes de Sevaistre bajo su sello.

Al final de la década de 1850 encontramos los trabajos del conde Gustave de Beaucorps (1825-1906) y de Louis de Clerq (1836-1901). Beaucorps recorrió entre 1858 y 1859 Argelia, Italia, Turquía, Georgia y, por supuesto, España. Coleccionista compulsivo, la fotografía le sirvió de complemento para «poseer»

33. Sobre la estereoscopia J. A. Fernández Rivero, *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*, Málaga, 2004; y R. Utrera, «Eugène Sevaistre, autor de las ilustraciones fotográficas del libro de Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*», *Reales Sitios*, n° 177, 2008, pp. 65-69.

34. El periódico *La Discusión*, 18 de noviembre de 1857, narra la llegada de Lavigne a Madrid por primera vez.

35. A. Germond de Lavigne, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, París, 1859. Esta guía sería el germen de las futuras guías azules de Hachette.

36. Una amplia colección de las imágenes de Sevaistre sobre España se conserva en el Centre Canadien d'Architecture.

37. RB, Sign.VI/903 y 904.



Fig. 9. *Hermanos Bisson*, Choix d'ornaments arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse, plancha n° 1, 1853, *Victoria and Albert Museum, Londres*.



Fig. 10. *Gustave Doré*, Les voleurs d'azulejos, à l'Alhambra, en *Le Tour du Monde*, 1864.

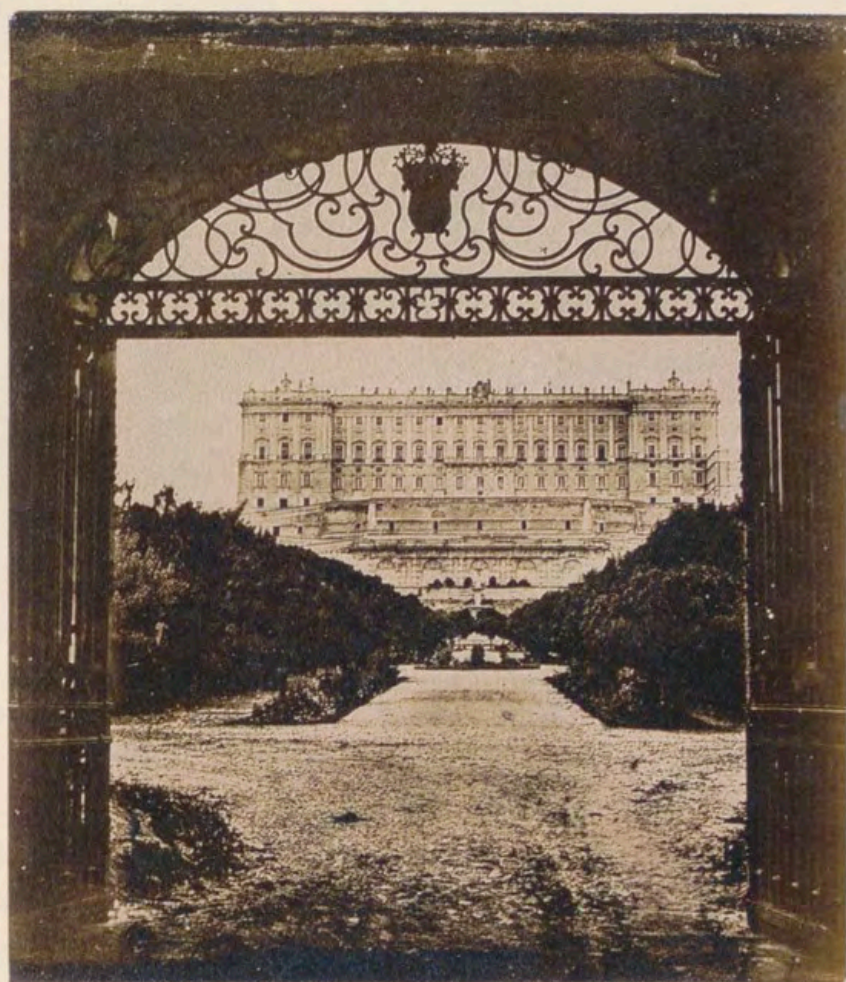
aquello que no podía comprar. Su obra continúa la estela iconográfica de sus antecesores, y su pasión por Oriente se refleja en la selección de los lugares que retrata: Burgos, Valladolid, El Escorial, Toledo, Sevilla y Granada. Expuso en la *Société Française de Photographie*, aunque nunca perteneció a ella, y sus fotografías, claramente documentales, fueron reproducidas en la revista *L'Illustration*. Beaucorps amplió el repertorio fotográfico existente hasta entonces con imágenes pintorescas, bodegones y vistas poco atractivas como la de los andamios del Patio de los Leones de la Alhambra. Mantuvo una estrecha relación con el británico Charles Clifford, con el que coincidiría en temas y composiciones casi idénticas que pueden hacernos pensar, incluso, en un intercambio comercial entre ambos.

Louis de Clercq realizó un trabajo más arqueológico, ordenado y sistemático que el anterior sobre las antigüedades árabes en el Mediterráneo y que compiló en *Voyage en Orient, 1859-1860, villes, monuments et vues pittoresques, recueil photographique exécuté par Louis De Clercq*, obra compuesta por seis álbumes, el último de ellos dedicado a España. Su trabajo, realizado en una técnica que comenzaba a estar desfasada por la llegada del colodión, no se sale del guión iconográfico de todos los autores vistos hasta ahora: El Escorial, Madrid, Granada, Sevilla, Málaga y Cádiz.

TRAS LOS PASOS DE RICHARD FORD

Si la influencia de los relatos de Laborde, Gautier o Dumas fue clave en los fotógrafos franceses, no lo fue menos la de Richard Ford y su *A Hand-book for Travellers in Spain and Readers at Home* (1844) para los viajeros del ámbito anglosajón. El matri-

MADRID



Le Palais Royal.

Fig. 11. Eugène Sevaistre, Le Palais Royal, en Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal / par A. Germond de Lavigne, 1859, Real Biblioteca, Inv. n.º 10209814, Madrid, Patrimonio Nacional.

monio irlandés Tenison³⁸, que mantenía una estrecha relación con Ford y con Pascual de Gayangos, arabista español instalado en Londres, recorrió el país entre octubre de 1850 y la primavera de 1853. Cada uno a su manera retrata su periplo español: mientras Louisa Tenison (1819-1882) lo hace a través de las páginas de *Castile and Andalusia*³⁹ —ilustrado con dibujos originales de la propia Louisa y de Egron Lundgen, un artista especializado en vistas y tipos populares instalado en Sevilla—, Edward-King Tenison (1805-1878), en cambio, elabora un álbum con 35 positivos dedicados a Granada, Córdoba, Sevilla, Madrid, Toledo —de la que hizo una vista panorámica reseñada por Sparling en su tratado sobre arte fotográfico⁴⁰—, Segovia, Valladolid, Burgos y Montserrat. Algunas de estas fotografías fueron comercializadas por Blanquart-Evrard en *Souvenirs photographiques* y *Recueil Photographique*. La circulación de este álbum fue limitada, y sin embargo supuso una apertura iconográfica con la presencia de vistas de Toledo, Madrid o Segovia. Su técnica refleja las lecciones aprendidas de Gustave Le Gray y Édouard Baldus. De este último

38. Véase «Biographical Dictionary of British Calotypists», en *Impressed by Light. British Photographs from paper Negatives, 1840-1860*, Nueva York, 2007.

39. Sobre este libro véase la crítica de Pascual de Gayangos en la *Revista Española de Ambos Mundos*, 1853, t. I, pp. 796-802.

40. M. Sparling, 1856, p. 439 [op. cit. n. 22].



Fig. 12a. David Roberts, The gate of Justice, acuarela, 1832, Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig. 12b. Eduard King Tenison, Puerta de la Justicia, calotipo, 1851, Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, Pamplona.



Fig. 12c. Pablo Marés, Puerta de la Justicia, calotipo, 1851-1852, Fondo Fotográfico Universidad de Navarra, Pamplona.

aprendió el uso de la gelatina, lo que le permitió realizar imágenes en gran formato, como la panorámica de Toledo reseñada por Sparling.

Si bien hasta ahora la mayoría de obras obedecía a una producción de carácter particular, en una mezcla entre el souvenir y la documentación, al modo de los «daguerrotipos literarios» del momento, no hubo que esperar mucho hasta que se dieran los primeros pasos de la producción en serie y la comercialización fotográfica destinada al viajero, al aficionado y al erudito (figuras 12a-12c).

LA FOTOGRAFÍA COMERCIAL

En 1851 Charles Clifford instaló su estudio de «daguerrotipia en papel» en pleno centro de la capital de España y realizó varias ascensiones en globo junto a Goulston⁴¹, un aeronauta de fama. En un principio su aparición en el panorama nacional obedeció más a intereses políticos que artísticos. Varias de las cartas dirigidas al Duque de Montpensier certifican su carácter de informador de la Corona británica. Ésa pudo ser la razón por la cual Clifford mantuvo siempre una estrecha relación con el Duque de Montpensier, con la Reina Isabel II, de la que fue fotógrafo oficial, y con la Reina Victoria de Inglaterra, principal mecenas de su trabajo. En 1852 presentó un primer álbum *Copia Talbotipia de los Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la Princesa de Asturias...*, de escasa calidad⁴².

Bajo el patrocinio de la Reina Victoria, Clifford se propuso fotografiar los monumentos más relevantes de toda la Península con la intención, según sus palabras en la introducción de *A photographic scramble through Spain*—un catálogo en el que Clifford seleccionó para su comercialización 171 imágenes—, de inmortalizar un pasado arquitectónico lleno de ejemplos únicos que se encontraban en el más absoluto abandono por parte de los responsables españoles. El *Scramble*, que se publicó en torno a 1861-

41. Archivo General de Palacio, Madrid, 11795, exp. 8, y 10689, exp. 22.

42. RB, Sign. FOT/238.

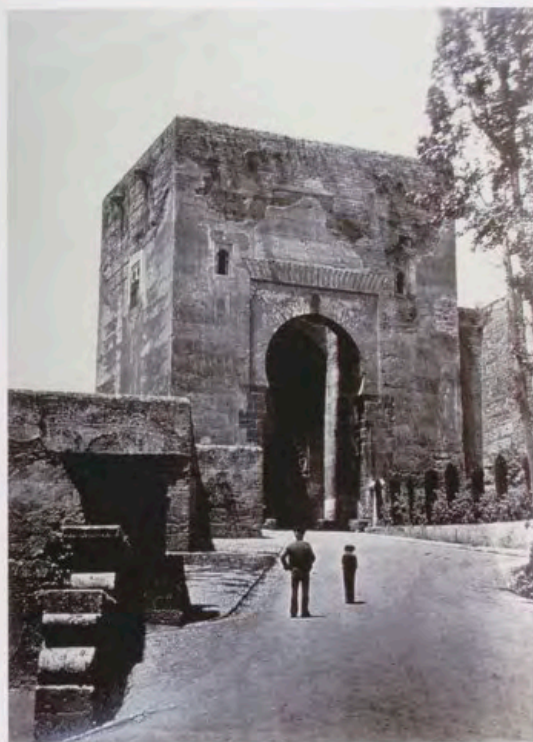


Fig. 12d. Charles Clifford, Puerta de la Justicia, calotipo, 1858, Colección Carlos Sánchez, Granada.



Fig. 12e. Jean Laurent, Puerta de la Justicia, albúmina, 1863, Colección Carlos Sánchez, Granada.

1862, tuvo un primer proyecto manuscrito bajo el título de «Photographic 'Souvenir' of Spain. Temporary Index to Vol. 1. and Vol. 2», con 159 imágenes que Clifford envió a la Reina Victoria para su aprobación⁴³. El proyecto se materializó en un álbum con el mismo título, publicado en 1861, bajo el patrocinio de la «Reina Victoria y su esposo, el príncipe consorte, de la Reina y el Rey de España, de los Emperadores de Francia, Rusia y Austria y del Duque de Montpensier».

La obra de Clifford, miembro de la Architectural Photographic Association entre 1857 y 1861, fue expuesta en diversas exposiciones internacionales. Helmut Gernsheim fue el primero en valorar su obra en 1960⁴⁴, y en ella vio un mérito inusual en la fotografía de arquitectura, comparable a la obra de otros contemporáneos como Baldus, Bisson o MacPherson. Y es que la obra de Clifford no sólo fue abundante en detalles y vistas, sino que además contó con el asesoramiento de arquitectos españoles. En 1853 Clifford formó parte de una expedición artística organizada por el director de la Escuela de Arquitectura, Narciso Pascual y Colomer, que contó con un grupo de alumnos, el dibujante Francisco Jarreño y un escultor de la Real Academia de Bellas Artes. Realizaron 30 vistas fotográficas, multitud de vaciados en yeso y más de 50 dibujos en gran tamaño⁴⁵.

Las imágenes de Clifford tuvieron una gran demanda por parte del público británico. En 1857 presentó en Londres, bajo la protección de la Reina Victoria, la obra titulada *La Edad Media en España*⁴⁶, trabajo que desconocemos si fue un álbum o una publicación literaria, ya que sí sabemos que Clifford cedió algunas de sus obras para la ilustración de libros sobre España, como el *Autumn Tour in Spain* (1860), del reverendo Richard Roberts. Las fotografías de arquitectura española serían reunidas póstumamente por su esposa, y también fotógrafa, Jane Clifford, en el *Álbum Monumental de España* (1863-1868).

43. Los listados manuscritos se conservan en los álbumes que Clifford envió a la Reina Victoria (Windsor Collection).

44. H. Gernsheim, «Charles Clifford», *Image*, nº 2, junio de 1960, pp. 73-77. Sobre la biografía de Clifford, véase además J. Piñar Samos y C. Sánchez Gómez, «Clifford y los álbumes de la Academia», *Academia*, núms. 98-99, 2004, pp. 9-52; y L. Fontanella, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, 1999.

45. *El Herald*, 28 de mayo de 1853. Hay varios ejemplares recogidos en álbumes de estas fotografías, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y en la Real Academia de la Historia.

46. Noticia publicada en el periódico liberal *El Clamor Público*, 14 de febrero de 1857.



47. Frith's photo-pictures. [A catalogue] Supplementary list, 1888.

48. Sobre este autor, véase H. Pérez Gallardo, «J. Laurent: un fotógrafo y una empresa de imagen», en *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Cat. Expo. (Palacio de Carlos V), Granada, 2007; ídem, «La democracia del arte: El Museo del Prado objetivo de la fotografía», en *El Grafoscopio*, Cat. Expo. (Museo del Prado), Madrid, 2004, pp. 253-276; e ídem, «La fotografía comercial y el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, n.º 38, 2002.

49. Véase L. Fontanella, *Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, La Coruña, 1997.

Sin duda, la importancia de la obra de Clifford y su difusión en Inglaterra atrajeron a otros fotógrafos británicos, como Robert Peters Napper (1819-1867) y Francis Frith (1822-1898). Ambos mantuvieron una efímera relación comercial entre 1861 y 1863. Napper viajó a España por encargo de la firma Francis Frith & Co. Su destino fue Andalucía, y allí entró en contacto con el Duque de Montpensier, al que envió los dos primeros ejemplares de su álbum *VIEWS in Andalusia* (1864), compuesto por 71 imágenes de Sevilla, Gibraltar y Granada. En el conjunto incluyó una serie de cinco fotografías del Palacio de San Telmo —la residencia del Duque—, con el consabido repertorio centrado en la arquitectura hispanomusulmana de Sevilla y Granada y varias vistas generales de ambas ciudades. Se completó además con varias imágenes de tipos y costumbres populares. De esta producción, Frith comercializó bajo su sello 40 fotografías, repertorio que amplió él mismo una década más tarde⁴⁷.

Jean Laurent⁴⁸ (1816-1883) continuó, de forma más exhaustiva, la labor iniciada por Clifford y llevó a cabo lo que Disdéri había propuesto al Gobierno francés en 1860: la reproducción sistemática de las principales obras de arte de museos, colecciones particulares y monumentos españoles y portugueses. Aunque no llegaría a producir el ingente fondo de sus contemporáneos Braun, Hanfstaengl o Alinari —quienes a su vez se surtían de otros fotógrafos para elaborar sus catálogos—, sí se le debe conceder a Laurent un lugar destacado como pionero en la comercialización de este tipo de trabajos, como señalara su ayudante Alfonso Roswag en la introducción al catálogo de la firma, *Guide de l'Espagne et du Portugal du point de vue artistique, monumental et pittoresque* (1879).

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

En la década de los sesenta, Charles Clifford y Jean Laurent recibieron encargos del Victoria and Albert Museum para su proyecto de compilación de imágenes de los principales monumentos y obras de arte de todo el mundo. El museo, consciente del importante papel didáctico del nuevo medio, organizó en 1868 una expedición fotográfica que recogiera los principales ejemplos de la arquitectura románica y gótica en Galicia y Portugal⁴⁹. La campaña estaba dirigida por el conservador del museo John Charles Robinson, académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Aunque sus investigaciones estaban encaminadas hacia el arte italiano, Robinson, tras visitar en 1863 Santiago de Compostela, escribió al museo afirmando que «creía que en Iberia se podrían encontrar los elementos estéticos e históricos que acabarían con la supremacía artística francesa». El encargado de realizar este repertorio fue Thurston Thompson, quien viajó a España y Portugal en 1868, realizando 308 imágenes sobre arquitectura. Thompson, un reconocido fotógrafo de ese tipo en su país, realizó un amplísimo reportaje que no sólo incluía vistas monumentales, sino que también se fijó en los detalles, de una forma que nos hace inevitable la comparación con los trabajos de Le Secq y Nègre para la Mission Héliographique.

La fotografía como documento, pero también fue modelo e inspiración para los pintores orientalistas del momento. Muchos de los principales autores de ese movimiento artístico visitaron Andalucía durante toda la segunda mitad del siglo

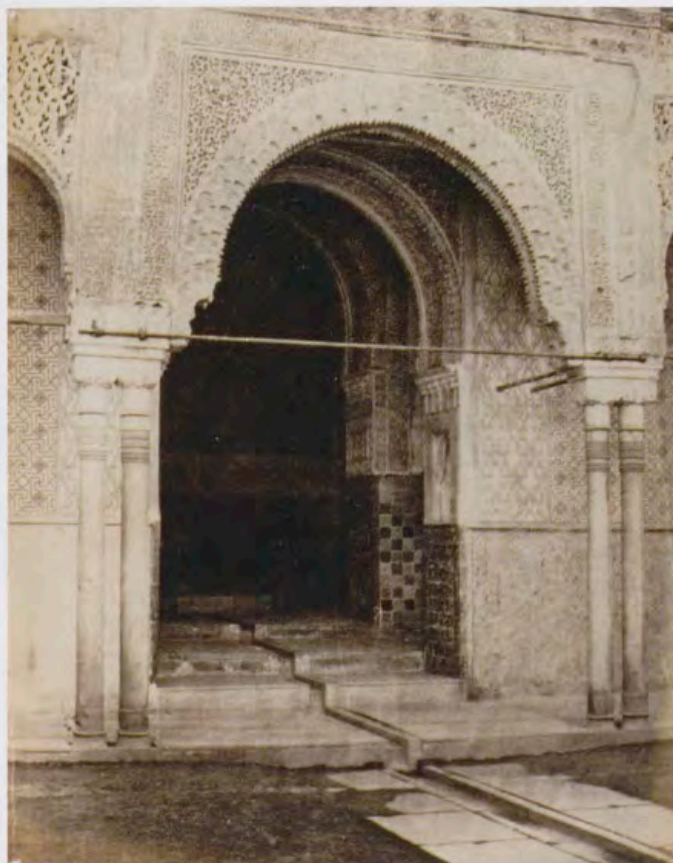


Fig. 13. Jean Laurent, Entrada de la Sala de los Abencerrajes, albúmina, 1863-1867, Colección Carlos Sánchez, Granada.



Fig. 14. Henri Regnault, Entrée de la salle des deux tours à l'Alhambra à Grenade en Espagne, acuarela, 1869, Musée du Louvre, Paris. © RMN / Jean-Gilles Berizzi.

XIX. De entre todos ellos, por su estrecha relación con la fotografía, hemos querido rescatar la obra de Henri Regnault (1843-1871), cuya prematura muerte en la Guerra Franco-Prusiana le convirtió en un héroe y supuso, por su prometedor talento, una gran pérdida nacional. Regnault realizó un viaje por España entre agosto de 1868 y enero de 1869, instalándose en Granada la mayor parte de ese tiempo. Su padre, Henri-Victor Regnault, fue un destacado miembro de la Société Française de Photographie y figura clave en el perfeccionamiento de los procesos fotográficos. En su correspondencia, publicada por Arthur Duparc en 1873⁵⁰, Henri Regnault hace constantes alusiones a la realización de fotografías durante su estancia en España. De ella se sirvió para acabar el retrato que hizo del general Prim, y en Alicante, de la que alabó sus paisajes, repartió su tiempo entre la fotografía y la pintura. Fascinado por la Alhambra, tomó allí numerosas fotografías que no conocemos aún, pero sí sus acuarelas, en las que la influencia de la fotografía en encuadres y perspectivas es una constante (figuras 13 y 14).

Ilustración, documento, souvenir, fuente de inspiración, la presencia de la arquitectura española en la historia de la fotografía cuenta con destacados autores y numerosos ejemplos. Helmut Gernsheim escribió en 1960 que «España, a diferencia de Italia, no fue un país muy frecuentado por turistas en el siglo XIX. No formaba parte del usual itinerario del *Grand Tour*». Cincuenta años más tarde, la investigación ha venido a demostrar que España sí formaba parte del *Grand Tour* fotográfico y que su arquitectura fue descubierta, alabada y difundida precisamente por los extranjeros que durante todo el siglo XIX la visitaron.

50. A. Duparc, *Correspondance de Henri Regnault*, París, 1873, pp. 303, 305 y 308.

* Para la presencia de fotógrafos en España en 1840-1880, véase Anexo [●].

LOS DIBUJOS DE ESTEBAN RODRÍGUEZ REFERENTES AL VIAJE DE LAS ANTIGÜEDADES DE ESPAÑA, DEL MARQUÉS DE VALDEFLORES (1752-1754)

Carmen Manso Porto

Real Academia de la Historia

Por comisión de la Real Academia de la Historia y bajo patrocinio real, el académico numerario don Luis José Velázquez de Velasco y Cruzado, Señor de Valdeflores y Sierrablanca, partió de Madrid el primero de diciembre de 1752, con destino a las provincias de Extremadura para «averiguar y reconocer las Antigüedades de España». El viaje fue propuesto a Fernando VI por el director de la Academia Agustín de Montiano y Luyando (figura 1), con motivo de haber recibido información del médico titular de Mérida José Alsinet sobre la existencia de antigüedades romanas en esa ciudad. Previamente, Montiano, que solía «valerse de las personas de su confianza que van a las provincias para que en ellas» recogieran piezas para el monetario de la Academia, había comisionado a José de Juste y Ferraz, Alcalde Mayor de la Mesta, que entonces hacía sus audiencias por Extremadura. Ferraz contactó con Alsinet y éste lo hizo con Montiano. El Monarca aprobó la propuesta de la Academia y financió el viaje con un sueldo de 50 doblones mensuales. Con esta cantidad, el académico debía «costear su viaje y el del dibujante» que le acompañaba, según la instrucción enviada por el ministro Zenón de Somodevilla, Marqués de la Ensenada. Asimismo se anticipaban 100 doblones para compras de objetos y excavaciones. Velázquez, acompañado del dibujante Esteban Rodríguez, recorrió durante dos años las provincias de Extremadura y Andalucía reuniendo el material necesario para escribir una *Historia general de la Nación sacada de los escritores y monumentos originales*¹.

Por Real Orden de 8 de febrero de 1755, comunicada a la Real Academia de la Historia por el Conde de Valparaíso, se suspendió la pensión mensual a Velázquez. Pese a ello, continuó trabajando por su cuenta y viajando por Andalucía, con el beneplácito del director y los académicos. El 21 de noviembre de 1760 leyó en la junta académica una *Memoria* «sobre las obras y colecciones» que hizo «durante sus viajes literarios». Según este documento, el Rey le había ordenado hacer la *Geografía antigua de España* y la *Colección general de todos los antiguos monumentos de la Nación*. De esta última había reunido 57 volúmenes en folio². Del *Viaje de España, hecho de orden de S.M. por todas sus Provincias, con las memorias para la*

1. *Historia de la Academia*, Ms. 9-3988 s.n. El relato se interrumpe el 13 de enero de 1760, día señalado por el Rey para el besamanos de los académicos. La síntesis sobre el viaje es muy valiosa, pues se hizo en vida de Velázquez e inserta el texto de la *Instrucción*. Los documentos en RAH, CAG-9-7980-5 (16-18). Mi gratitud al Dr. Jorge Maier Allende, que me prestó la transcripción que hizo de los oficios y correspondencia sobre el *Viaje de las Antigüedades de España del marqués de Valdeflores* (en preparación) y me propuso que escribiera este ensayo sobre los dibujos de Esteban Rodríguez.

2. RAH, Biblioteca, 9-4160-1.



Fig. 1. Andrés Ginés de Aguirre, Retrato de Agustín de Montiano, 1765, Real Academia de la Historia, Madrid.

3. L. J. Velázquez, *Noticia del Viaje de España hecho de orden del Rey y de una nueva historia general de la Nación desde el tiempo más remoto hasta el año de 1516, sacada únicamente de Escritores y Monumentos originales y contemporáneos. Con la colección universal de estos mismos escritores y Monumentos recogidos en este viaje*, Madrid, en la oficina de D. Gabriel Ramírez, 1765, pp. 34-35.

4. RAH, 9-4112-10. El manuscrito de las *Memorias del Viaje de España* en RAH, 9-7018. Sobre el viaje, A. M. Canto y de Gregorio, «Un precursor hispano del CIL en el siglo XVIII: el marqués de Valdeflores», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCI, 1994, pp. 499-516; M. Álvarez Martí-Aguilar, *La Antigüedad en la historiografía española del siglo XVIII: el marqués de Valdeflores*, Málaga, 1996, pp. 31-40; G. Mora, «Los Borbones y la elaboración de una historia nacional», en *Historias de Mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid, 1998, pp. 31-52 (44-45); J. Maier Allende, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Documentación general. Catálogo e índices*, Madrid, 2002, pp. 12-16; M. Almagro-Gorbea y J. Maier Allende, «La Real Academia de la Historia y la Arqueología en el siglo XVIII», en J. Beltrán y otros, *Iluminismo e Ilustración. Le Antichità e il loro protagonista in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, 2003, pp. 1-27; R. Cebrián Fernández, V. Salamanqués Pérez y E. Sánchez Medina, «La documentación sobre las *Memorias* del viaje del marqués de Valdeflores por España (Real Academia de la Historia, Ms. 9/7018)», *SPAL*, 14, 2005, pp. 11-57, fig. 1, p. 13; M. Almagro-Gorbea y J. Maier Allende (coms.), *Corona y Arqueología en el Siglo de las Luces*, Cat. Expo., Madrid, 2010, pp. 146-191.

5. Algunos fueron reutilizados por Cornide para su viaje a Extremadura y Portugal (1798-1801) y extraídos de su legajo original. Se conservan en el Departamento de Cartografía y Artes Gráficas con otros del mencionado viaje. Fueron identificados por A. M. Canto, *La arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de don Manuel de Villena Moziño, 1791-1794*, Madrid, 2001, pp. 115 y 119, n. 366. En el legajo 9-4128 se encuentran varios dibujos y estampas, ordenados según las materias de la colección de monumentos del Marqués de Valdeflores; véanse L. J. Velázquez, 1765, V, pp. 122-125 [op. cit. n. 3]; J. Maier Allende, 2002, pp. 134-136 [op. cit. n. 4]; J. M. Abascal y R. Cebrián, *Manuscritos sobre Antigüedades de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 2005, pp. 406-407. Véase el catálogo *infra*.

geografía antigua y moderna de estos países y observaciones sobre las antigüedades de sus pueblos, formó seis volúmenes manuscritos. Además preparó un resumen de las *Memorias*, que publicó bajo el título *Noticia del Viaje de España*. En él explica el plan de la *Historia general de España* y se refiere al número de materiales reunidos: 62 monumentos de pintura, escultura y arquitectura³. Los dibujos de Esteban Rodríguez formaban parte de esta serie y se identificaban en un índice autógrafo de los «diseños» que se debían de abrir a buril para ilustrar el primer tomo de las *Memorias del Viaje de España*, que no llegó a publicarse⁴.

En el presente estudio se analiza la personalidad del dibujante Esteban Rodríguez, del que apenas se conocen noticias sobre su trayectoria profesional, y los diseños realizados (1753-1754) en el viaje a Extremadura y Andalucía. De todos ellos hemos seleccionado los que podrían atribuirse a Esteban Rodríguez. Su peculiar estilo y la documentación conservada en la Real Academia de la Historia facilitan su atribución. En los legajos de manuscritos figuran algunas estampas y otros bocetos de la mano del Marqués de Valdeflores y otros autores⁵.

APUNTE BIOGRÁFICO DE ESTEBAN RODRÍGUEZ Y SU FORMACIÓN EN LA JUNTA PREPARATORIA ANTES DE EMPRENDER EL VIAJE DE LAS ANTIGÜEDADES DE ESPAÑA

Los contemporáneos de Esteban Rodríguez proporcionan pocos datos sobre su entorno familiar y formación. En una *Historia de la Academia* manuscrita (ca. 1760), que narra el viaje de Velázquez se lee: «Empezó el S.^o D.^o Luis su Viaje en 1^o de diciembre, llevando consigo a Don Estevan Rodríguez, discípulo de la Academia de S.^o Fernando, hábil diseñador, y con buenos principios de Arquitectura»⁶.

Luis de Velázquez, que convivió con él durante dos años, es aún más escueto en las *Memorias* (ca. 1764): «En consecuencia de las órdenes del Rey, salí de Madrid en 1 de diciembre de 1752, llevando conmigo por diseñador a D. Estevan Rodríguez». En nota al pie de página añade: «Natural de [--]. Murió en Madrid en [--] de [--] [de] [--]»⁷. Sorprende que Velázquez no conociera o recordara en ese momento el lugar de nacimiento y la fecha de su muerte. En la *Noticia del Viaje* (1765) repite la misma información y en una nota añade: «Profesor de la Academia de las Artes. Falleció en Madrid en 1754»⁸.

La referencia más antigua a su actividad como dibujante se ha localizado en el folleto publicado con motivo de la *Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura, y Architectura, con el nombre de San Fernando, fundada por el Rey Nuestro Señor. Celebrose el día 13 del mes de junio de 1752* (figura 2). La sesión solemne tuvo lugar en la Real Casa de la Panadería⁹. El ministro José de Carvajal y Lancaster, protector de la Real Academia, dedicó el texto impreso de la ceremonia a Fernando VI.

La última noticia sobre Esteban Rodríguez la proporciona el académico Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) en su obra póstuma publicada en 1832 por Real Orden: «Don Esteban Rodríguez, el mejor delineador que había entonces

Misc Hist: tom. 29. Num 1.

Voz 5^a 1781
461.

ABERTURA SOLEMNE DE LA REAL ACADEMIA

DE LAS TRES BELLAS ARTES,
PINTURA, ESCULTURA,
Y ARCHITECTURA,

Con el nombre de S. FERNANDO,
FUNDADA
POR EL REY NUESTRO SEÑOR.
CELEBROSE

El dia 13. del mes de Junio de 1752.

Siendo su Protector

EL EXMO. SR. D. JOSEPH DE CARVAJAL, Y LANCASTER,
Ministro de Estado, &c. Quien dedica esta Relacion à
S. M. que Dios guarde.



EN MADRID, en casa de ANTONIO MARIN,
AÑO DE MDCCLII.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA
BIBLIOTECA - MADRID

Fig. 2. Abertura solemne de la Real Academia de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura, y Arquitectura..., 1752, Real Academia de la Historia, Madrid.

en la Corte, educado en la escuela de su hermano don Ventura, restaurador del buen gusto de la Arquitectura en España¹⁰.

Desde entonces, se viene aceptando, por parte de muchos historiadores, el parentesco de Esteban con Ventura Rodríguez¹¹. Por eso, el presente trabajo de investigación se inició buscando en las biografías del arquitecto los supuestos vínculos familiares¹². Ventura Rodríguez proviene de una generación de arquitectos documentados desde el siglo XVI en los libros parroquiales de Santa María Magdalena de Ciempozuelos. Su padre, Antonio Rodríguez Pantoja, contrajo matrimonio con Jerónima Tizón en 1716, y de esta unión nacieron el primogénito Ventura (1717), Bernardina (1719) y José (1726), que murió a los ocho años (1734). Los biógrafos no mencionan más hermanos. Antonio Rodríguez Pantoja enviudó tres veces. De su

6. Historia de la Academia [op. cit. n. 1].

7. L. J. Velázquez, *Memorias*, cap. II. En blanco, lo marcado con corchetes [op. cit. n. 4].

8. L. J. Velázquez, 1765 [op. cit. n. 3].

9. En Madrid, en casa de Antonio Marín, año de 1752, 36 pp. (15-16 para esta cita).

10. J. A. Ceán Bermúdez, *Sumario de las Antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid, 1832, p. 384.

11. A. M. Canto, 2001, p. 119, n. 366 [op. cit. n. 5], dice: «hermano del más célebre Ventura Rodríguez»;

J. Celestino y S. Celestino, *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Extremadura. Catálogo e índices*, Madrid, 2000, p. 13, dice «hermano del prestigioso artista Ventura Rodríguez»; J. Salas Álvarez y A. León Gómez, «La representación gráfica de la Antigüedad clásica emeritense durante la Ilustración. El ejemplo del teatro romano», en *El nacimiento de la Prehistoria y de la Arqueología científica, Archaia. Revista de la Sociedad Española de Historia de la Arqueología*, núms. 3-5, 2003-2005, pp. 86-103 (en p. 88 el dato de Ceán Bermúdez).

12. Entre otras, hemos consultado E. Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1829, IV, cap. XIV, «D. Ventura Rodríguez», pp. 237-264; L. Pulido y López y T. Díaz Galdós, *Biografía de don Ventura Rodríguez Tizón como arquitecto y restaurador del arte clásico en España en el siglo XVIII*, Madrid, 1898; M. Agulló y Cobo, «Ventura Rodríguez: Noticias biográficas», en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983, pp. 89-107; J. L. Blanco Mozo, «La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VII-VIII, 1995-1996, pp. 181-216.



segunda mujer, María Nieto, tuvo un cuarto hijo, Justo, al que cita en su testamento (14 de julio de 1771), pero se desconoce la fecha de esa unión para plantear la posibilidad de que Esteban fuera hijo del segundo matrimonio. Cuando otorgó testamento ya había fallecido su tercera mujer, Ana de Torres. Supuestamente, Esteban no aparece en ese documento porque murió en 1754. En él se cita al nieto Manuel Martín Rodríguez, hijo de Bernardina y heredero de Ventura, que fue discípulo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Si Esteban Rodríguez fuera hermano de Ventura, en todo caso tendría que haber nacido entre 1720 y 1725, que son los años que median entre el nacimiento de los otros dos hermanos, Bernardina y José. Por cronología, esos años serían adecuados para documentar a Esteban como discípulo de Arquitectura de la recién creada Academia. De todas maneras, resulta extraño que no se conserven referencias a ese parentesco en la documentación de la Academia, razón por la cual debemos cuestionar el dato de Ceán Bermúdez. El mismo autor, en las adiciones a la obra de Llaguno *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* (1829), publicada el año de su muerte, dedica un amplio capítulo a la biografía de Ventura Rodríguez y no dice nada del supuesto hermano Esteban, que citaba en el *Sumario de las Antigüedades*¹³. En la documentación sobre Ventura Rodríguez tampoco se ha encontrado un pariente cercano, con el nombre de Esteban, que diera alguna pista para suponer que éste fuera hijo de algún hermano de Antonio Rodríguez Pantoja. En efecto, en esta primera generación de arquitectos figuran Antonio, el padre de Ventura, y sus hermanos Manuel y Blas. Los tres hermanos Rodríguez Pantoja y tres hijos suyos –Ventura Rodríguez, Manuel Rodríguez García y Blas Beltrán Rodríguez– trabajaron como arquitectos en Madrid¹⁴.

La primera referencia a Esteban Rodríguez corresponde al año en que emprende el *Viaje de las Antigüedades de España* con Velázquez. En efecto, el día 13 de junio de 1752 aparece como discípulo de Arquitectura de la recién creada Real Academia de San Fernando¹⁵. El texto de la *Abertura solemne* narra con detalle la colocación de los asistentes en el gran salón de la Real Casa de la Panadería, en donde lucían los retratos de los Reyes, y bajo la presidencia del viceprotector Alfonso Clemente de Aróstegui, los fundadores de la Academia, los consiliarios académicos de honor, los académicos de honor y académicos de mérito directores de la Arquitectura: Juan Saqueti, Ventura Rodríguez, José de Hermosilla, Alejandro González Velázquez y Diego de Villanueva. En el lado izquierdo del salón estaban los demás profesores de Pintura y Escultura. En un extremo, en cinco órdenes de bancos alrededor de las paredes, se acomodaron los invitados: grandes, caballeros, eclesiásticos, ministros y eruditos; y una copiosa orquesta de música. En las salas de Arquitectura y del modelo vivo se sentaron todos los discípulos de la Academia. El Viceprotector pronunció el discurso de apertura en obsequio del Monarca fundador y en elogio de las Artes. Los actos que se sucedieron después tienen que ver con nuestro dibujante. Así los describe el texto de la *Abertura solemne*:

Apenas se acabó la oración, repitió festiva la Música un sonoro concierto; y al mismo tiempo se presentaron siete jóvenes dispuestos a hacer repentina prueba de sus habilidades: Isidro Carnicero, Joseph Dussent y Francisco Díaz con sus carteras;

13. Véanse n. 12 y 10 respectivamente.

14. Véase n. 12.

15. Véase n. 9.

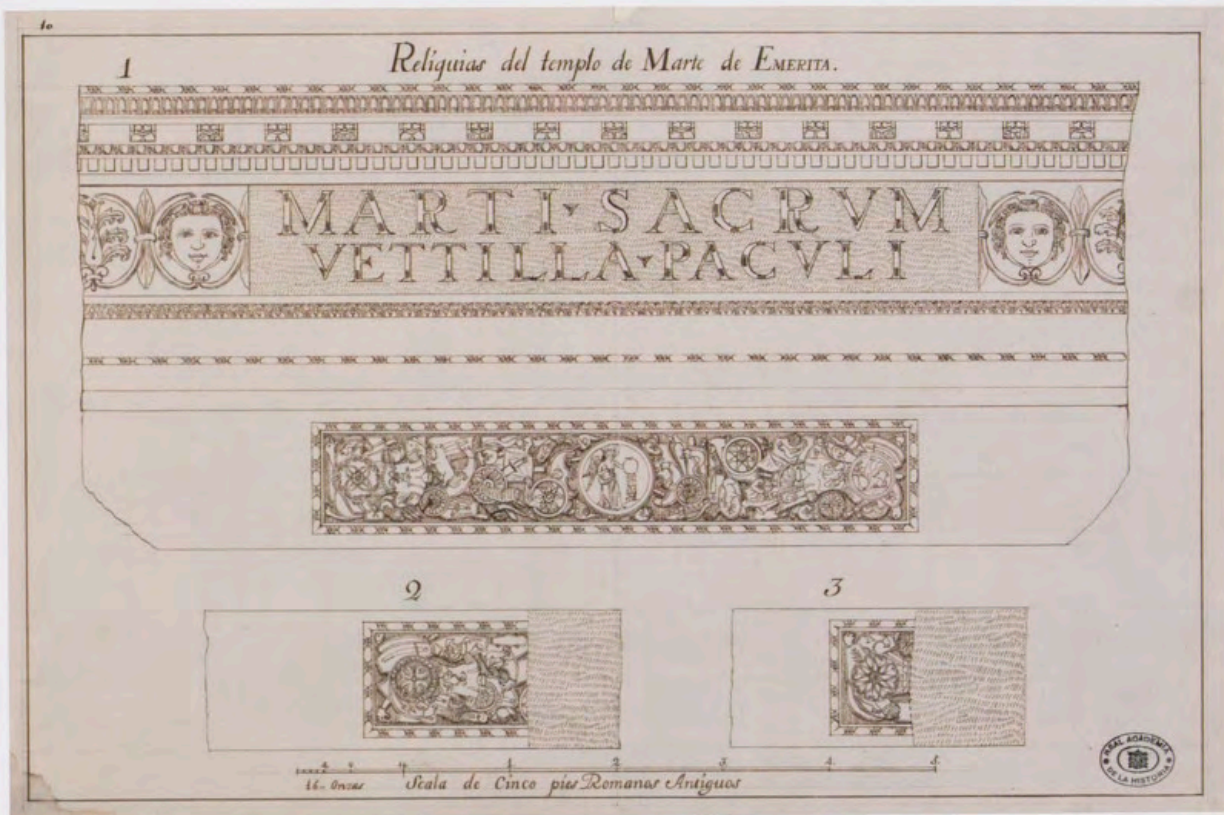


Fig. 3. Esteban Rodríguez, Reliquias del templo de Marte de Emérita, 1753, Real Academia de la Historia, Madrid.

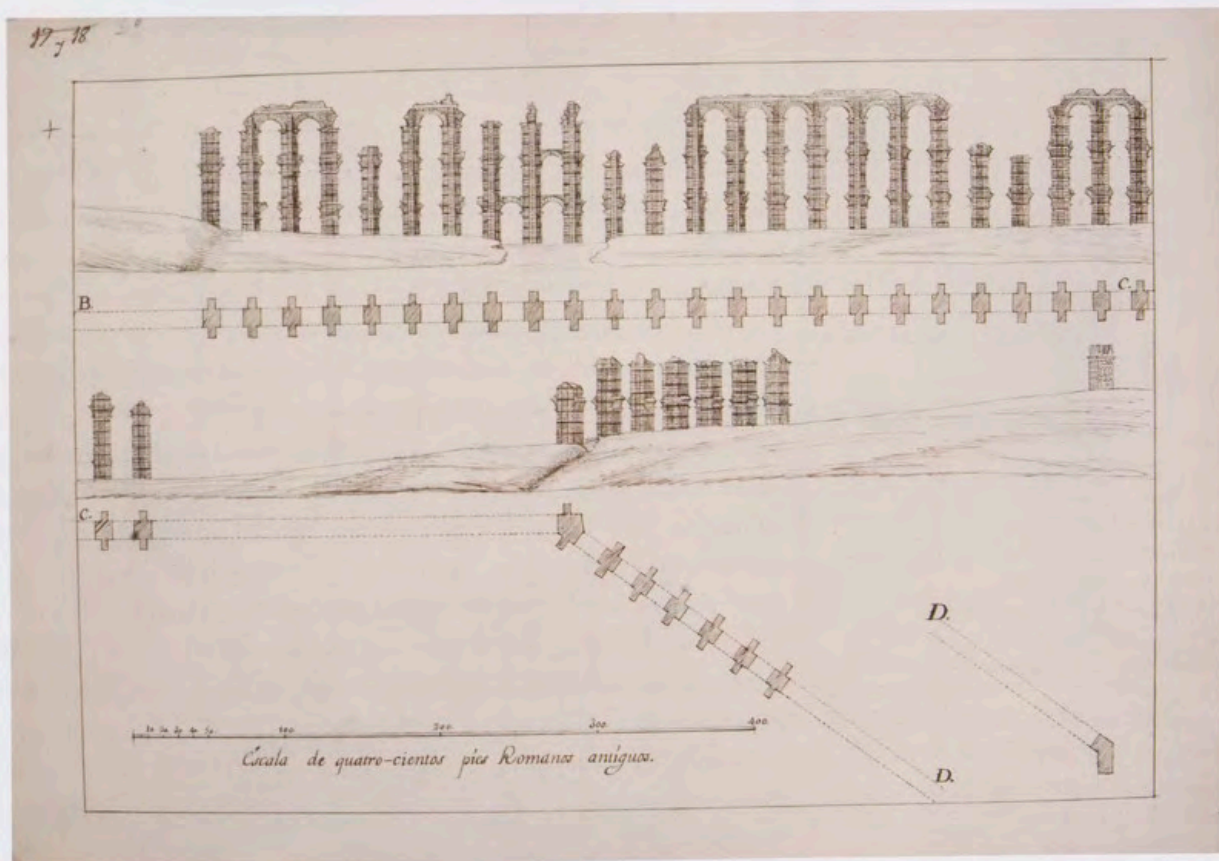


Fig. 4. Esteban Rodríguez, Acueducto de los Milagros de Emérita: planta y alzado, 1753, Real Academia de la Historia, Madrid.

+

Fortaleza Romana de EMERITA Sobre el rio ANA.

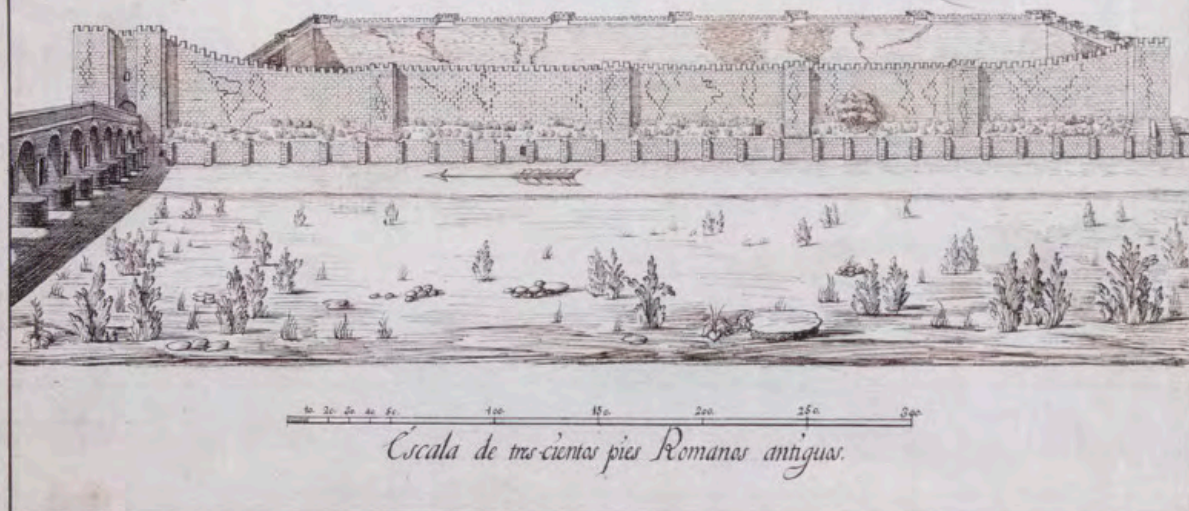


Fig. 5. Esteban Rodríguez, Fortaleza romana de Emérita sobre el río Ana, 1753, Real Academia de la Historia, Madrid.

16. *Abertura solemne...*, pp. 15-19 [op. cit. n. 9]; el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, compuesto por D. J. A. Ceán Bermúdez y publicado por la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, III, pp. 251-270, como apéndice a la voz «Olivieri, Domingo», incorpora una historia de la Real Academia desde su fundación.

17. Hemos consultado las actas de la Real Academia desde los primeros años hasta 1754, en que fallece Esteban Rodríguez, y la documentación de la Junta Preparatoria en E. Navarrete Martínez, *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1752)*, Madrid, 2007, en CD.

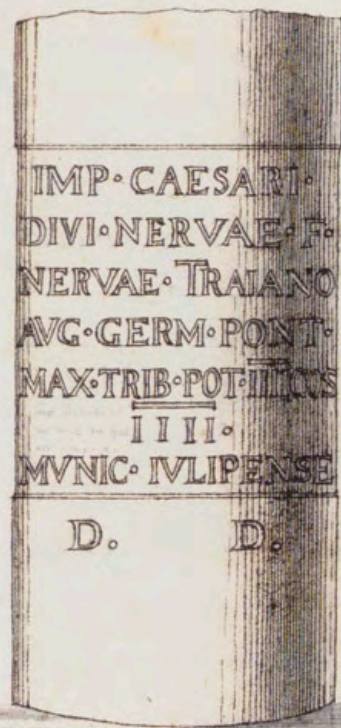
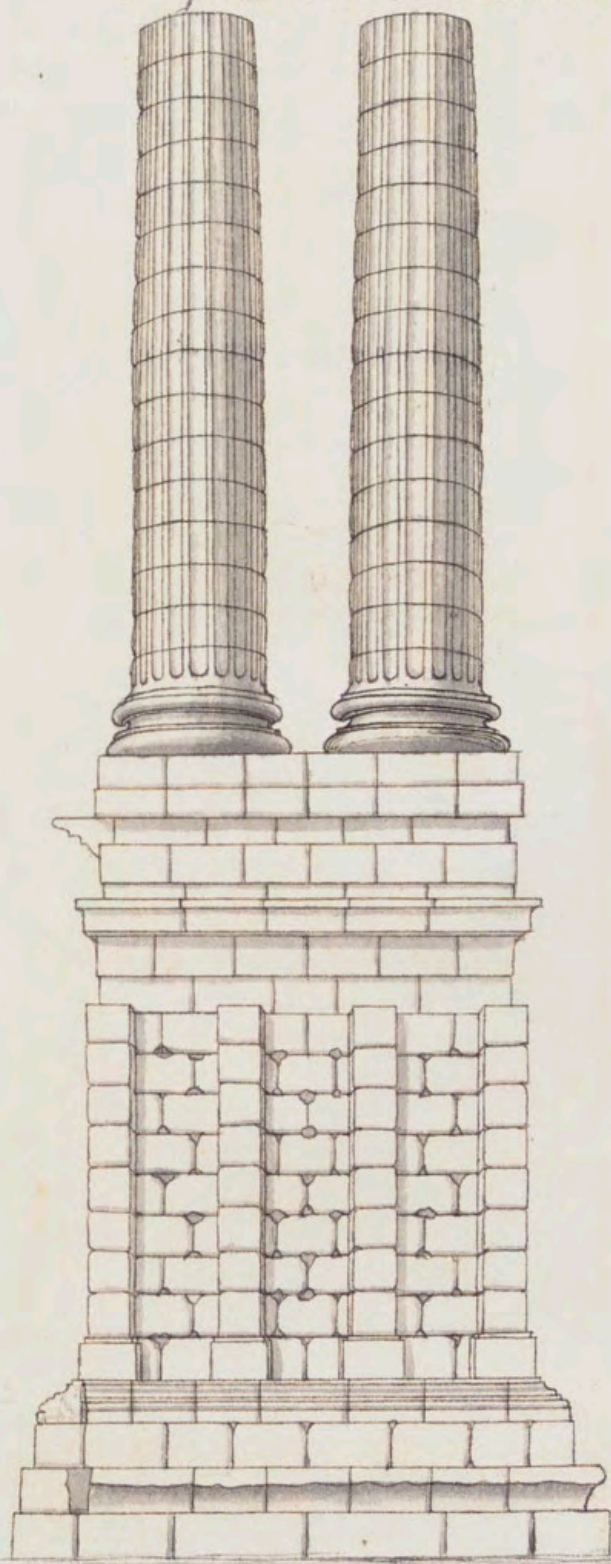
y Joseph López, y Manuel Suárez, con sus planos de barro para modelar y dibujar una estatua de Mercurio volante, colocada desde el principio en medio del circo de la Academia; y Esteban Rodríguez, y Domingo Antonio Lois, Discípulos de Architectura, se convidaron a executar en su Arte lo que la Academia les mandasse; y con efecto se dio al uno por asunto una portada jónica, y al otro un Intercolumnio dórico. Mientras estos Jóvenes trabajaban, continuó la Música y se sirvió el Refresco con el mejor orden, y abundancia [...].

Este tiempo (que sería como el espacio de una hora) bastó para que los Jóvenes, arriba mencionados, huviessen concluido los trabajos, que habían emprendido; y así (reservando el ver los de Escultura para el fin del Acto, por no ser fácil moverlos) se mostraron los demás a todos los Concurrentes, que admirados de ver tan bellas pruebas en tan estrecho tiempo, dieron muestras del mayor gusto: siendo muy especial el de algunos Señores, que allí mismo exercitaron su liberalidad en apreciables ofertas a los expressados jóvenes, a quienes el Señor Vice-Protector, en nombre de la Academia, dixo lo siguiente:

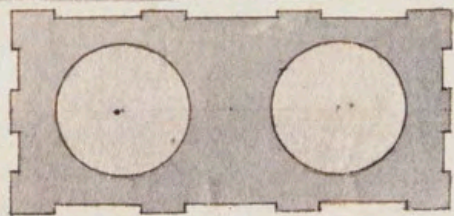
– Señores: La promptitud, y acierto de estos Discípulos en el ensayo de sus Artes, merece que la Academia conserve estas pruebas por señal de sus adelantamientos [...]¹⁶.

Esteban Rodríguez era un discípulo de mérito reconocido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A pesar de haber realizado una concienzuda búsqueda en la documentación, no hemos hallado ninguna referencia a él¹⁷. Es curioso que tampoco figure en el libro de registros de matrícula de la

Tropheo en Zalamea de la Serena



1 2
Escala de dos pies Romanos para la inscripción



Escala de treinta pies Romanos antiguos

Rodríguez delin.

10. 20. 30.

Fig. 6. Esteban Rodríguez, Tropheo en Zalamea de la Serena, 1753, Real Academia de la Historia, Madrid.

18. *Libro en donde se sientan los Discípulos de esta Real Academia de San Fernando desde el año de 1752 en adelante*, Ms., Sign. 3-300. Mi agradecimiento a doña Irene Pintado Casas, directora del Archivo-Biblioteca, por responder a mi consulta. Publicado en *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Preliminar, transcripción y ordenación por E. Pardo Canalís, Madrid, 1967.

19. Para la biografía de Lois Monteagudo hemos consultado, entre otros, E. Llaguno y Amírola, 1829, pp. 287-289 [op. cit. n. 12]; L. Cervera Vera, *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su «Libro de Barios Adornos»*, La Coruña, 1985, pp. 13-16 (etapa de aprendizaje); E. Guillén, «La fortuna de un arquitecto pensionado en Roma: Domingo Lois Monteagudo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, 1989, pp. 179-206; P. Moleón, *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour*, Madrid, 2003, pp. 114-117.

20. Para los premios véase *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Cat. Expo., estudio D. Rodríguez, catálogo S. Arraiza Blanco Soler, A. Ciruelos Gonzalo y otros, pp. 16-17, 41-45 y 49. Véanse también notas 19 y 21; P. Moleón, 2003, p. 114 [op. cit. n. 19], cita cinco dibujos escolares suyos conservados en la Real Academia.

21. Sign. A-135. Planta y elevación de una portada de iglesia de orden jónico. Cit. en *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*, 1992, p. 49 [op. cit. n. 20]; reproducción en L. Cervera Vera, 1985, p. 14 [op. cit. n. 19]. Mi agradecimiento a doña Ascensión Ciruelos, del Departamento Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por confirmarme que el dibujo corresponde a ese premio.

22. L. Cervera Vera, 1985 [op. cit. n. 19].

23. L. Pulido y López y T. Díaz Galdós, 1898, p. 67 [op. cit. n. 12].

24. Véanse las noticias sobre el nacimiento de los hermanos y la formación de Ventura en n. 12 *supra*.

25. D. Rodríguez Ruiz, «Arquitectura y Academia durante el reinado de Fernando VI», en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza (1746-1759)*, Cat. Expo., Madrid, 2002, pp. 219-243 (223-224).

Academia¹⁸. Aquí consta el otro discípulo que concurrió a la ceremonia de apertura: Domingo Antonio Lois Monteagudo, cuya biografía permite suponer que Esteban tuvo una formación artística parecida¹⁹. Seguramente, Lois Monteagudo (1723-1786) fue uno de los primeros discípulos de Arquitectura de la Junta Preparatoria constituida en 1744 bajo la dirección del escultor Giovanni Domenico Olivieri. Contaba entonces 21 años de edad, y su aprendizaje en esta primera etapa duró ocho años. El 23 de octubre de 1752 consta matriculado en la recién fundada Real Academia, siendo admitido el 16 de noviembre del año siguiente. Durante cinco años fue discípulo de Arquitectura. Ejercían como directores Ventura Rodríguez y José de Hermosilla, y como tenientes Teodoro Velázquez y Diego de Villanueva. Cumplidos los 30 años, Lois Monteagudo obtuvo un primer premio de Arquitectura de la segunda clase en el concurso de la Real Academia y recibió una medalla de oro en sesión solemne celebrada el 23 de diciembre de 1753. Al año siguiente obtuvo otra medalla de oro por un segundo premio de la primera clase en el mismo concurso. En 1756, el jurado otorgó el primer premio de la primera clase («Portada de iglesia de orden jónico») a Virgilio Verda, y acordó galardonar a Lois Monteagudo con «el primer premio del año 1754 que había quedado vacante»²⁰. Este diseño se conserva en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²¹. Su principal maestro fue Ventura Rodríguez. Mediante oposición en la Academia, el 10 de septiembre de 1758 Lois Monteagudo ganó una beca de estudios en Roma. Allí preparó el *Libro de varios adornos*, que sacó de las mejores fábricas de Roma, antiguas y modernas²². Ventura Rodríguez, que le consideraba «el primer delineante y discípulo de las cátedras primitivas», le encomendó la dirección de las obras de la fachada de la Azabachería en la catedral compostelana (1765), poco después de haber sido nombrado académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²³. Esta etapa de Lois Monteagudo es la más importante para plantear hipótesis sobre el futuro profesional que hubiera tenido Esteban Rodríguez como arquitecto, si no hubiera fallecido de forma prematura en 1754. En efecto, Esteban debió de recibir la misma formación académica. Presumiblemente nació entre 1720 y 1725; en 1723, si tenía la misma edad que Lois. De ser cierta la noticia de Ceán Bermúdez sobre su parentesco con Ventura Rodríguez —la fecha propuesta conviene con la del nacimiento de los demás hermanos documentados—, Esteban pudo aprender a diseñar con él en las reales obras de Aranjuez, San Ildefonso y, en particular, el Palacio Real²⁴. En 1745, Ventura Rodríguez ejercía como Teniente Director en la Junta Preparatoria. Durante estos años, los estudiantes se formaron en la tradición clasicista del barroco italiano, en los tratados de perspectiva de Pozzo y Bibiena y en los repertorios de la arquitectura romana²⁵. El arquitecto José de Hermosilla y Sandoval, que estuvo becado en Roma entre 1747 y 1750, escribió un *Tratado de arquitectura civil* para la instrucción de los discípulos de la Academia. En él compendia su formación en matemáticas, su práctica arquitectónica en las obras del Palacio Real de Madrid dirigidas por Sachetti y sus conocimientos adquiridos en Roma, en donde supo apreciar las ruinas de la Antigüedad clásica de esa ciudad con mayor interés que los edificios renacentis-



Fig. 7. Domingo Antonio Lois, Libro de varios adornos sacados de las mejores fábricas de Roma..., 1759-1764, Portada y Altar con alegoría del Dolor ante la Guerra (adorno 15), Biblioteca Nacional de España, Sign. Dib/18/1/9225, Madrid.

tas y barrocos: «Lo singular que tiene Roma para instrucción de arquitectos es el conjunto de ruinas y fragmentos ya de Theatros, ya de Arcos ya de Templos de la Era de los Césares»²⁶.

Hermosilla elaboró un lenguaje arquitectónico historicista, con modelos universales para la construcción de edificios religiosos y civiles. Esta admiración por las ruinas romanas debió de cuajar también en los alumnos de la Academia de San Fernando, a través de la enseñanza de los profesores y del conocimiento de estampas y dibujos. En efecto, los dibujos que hacían los becados en Roma y enviaban a la Junta Preparatoria de la Real Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura se exhibían en las salas de Estudios «para que sirvieran de modelos a los discípulos», según consta en las actas de 19 de julio de 1748²⁷. En esta sesión se presentaron dos dibujos de Hermosilla, con el Capitolio e iglesia del Noviciado de los padres jesuitas, cuyo diseño arquitectónico elogiaron los maestros, aunque censuraron la colocación defectuosa de las figuras en ambas fábricas, acordando prevenirle que se dedicara al estudio del dibujo «por ser un defecto grande en un arquitecto el que ignore la disposición y colocación de las figuras para ponerlas con la perfección que se requiere en las fábricas sumptuosas de los templos y de los palacios»²⁸.

En 1752, Hermosilla fue nombrado Teniente Director de Arquitectura de la recién creada Academia. Esteban Rodríguez y Domingo Antonio Lois fueron dos

26. P. Moleón, 2003, pp. 88-101 (p. 97) [op. cit. n. 19]. Sobre el tratado, D. Rodríguez, «De la utopía a la Academia: El Tratado de arquitectura civil de José Hermosilla, Fragmentos. Revista de Arte, 3, 1985, pp. 57-80; J. E. García Melero, Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado, Madrid, 1998, pp. 16-17; idem, Literatura española sobre artes plásticas. Vol. 1. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII, Madrid, 2001, pp. 176-179; Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII, Cat. Expo., Madrid, 2009, pp. 45-64 para los dibujos de Hermosilla.

27. Archivo Biblioteca RABASF, 13-5-75, consultado en CD [op. cit. n. 17].

28. Ibidem.



29. *Historia de la Academia* reproduce el texto de la Instrucción y hace una buena síntesis sobre el viaje de Velázquez. Cito por éste [op. cit. n. 1]; J. Maier Allende, 2010, ficha 48, pp. 180-181 [op. cit. n. 4].

30. A. M. Canto y de Gregorio, 1994, pp. 504 [op. cit. n. 4]; G. Mora, 1998, p. 44 [op. cit. n. 4]; J. Maier Allende, 2002, p. 14-15. [op. cit. n. 4]; M. Almagro-Gorbea y J. Maier Allende, 2003, pp. 7-8 [op. cit. n. 4]; R. Cebrián Fernández, V. Salamanqués Pérez y E. Sánchez Medina, 2005, pp. 11-12 [op. cit. n. 5]; J. Salas Álvarez y A. León Gómez, 2003-2005, p. 91 [op. cit. n. 11]; J. Maier Allende, «La promoción de la Arqueología en el reinado de Fernando VI. El Viaje de las Antigüedades de España», en *Corona y Arqueología en el Siglo de las Luces*, 2010, pp. 147-157, 178-181 y 190-191 [op. cit. n. 4].

31. *Historia de la Academia* [op. cit. n. 1].

32. CAG-9-7980-5(55). Carta de 4 de enero de 1755 en la que se notifica el envío de las memorias del viaje de Andalucía.

33. *Informe a la Real Academia de la Historia sobre su viaje a Extremadura entre 1752 y 1753 (2 de octubre de 1753)*. Documento CAG-9-7980-5(42) del Archivo de la Real Academia de la Historia en Madrid, *Luis José Velázquez de Velasco. Transcripción y comentario de Juan Manuel Abascal*, <http://www.cervantes-virtual.com/servlet/Sirve-Obras/12715733118055969643624/p0000001.htm>; L. J. Velázquez, *Memorias*, pp. 91-92 [op. cit. n. 4].

de sus alumnos. El primer reconocimiento público y académico de Esteban tuvo lugar en la ceremonia de *Abertura solemne de la Real Academia* ante un público distinguido. Tendría entonces menos de 30 años. Su ejercicio de habilidad consistió en dibujar sobre papel «una portada jónica». Seis meses después fue elegido para acompañar a Luis José Velázquez en su *Viaje de las Antigüedades de España*.

EL VIAJE DE LAS ANTIGÜEDADES DE ESPAÑA, LAS NOTICIAS SOBRE LA ELABORACIÓN DE LOS DIBUJOS Y SU RECEPCIÓN EN LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

La *Instrucción* del viaje (2 de noviembre de 1752) enviada por el ministro Ensenada a la Academia contiene 17 apartados. El penúltimo dice: «Llevará consigo un dibujante hábil que execute con exactitud los dibujos y diseños de los monumentos que descubriere en el discurso de su viaje»²⁹. Por primera vez, en un viaje de promoción real se asigna a un dibujante, como acompañante del académico, para copiar los monumentos³⁰. Es lógico que se eligiera a un alumno aventajado de la recién creada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, «hábil diseñante, y con buenos principios de Arquitectura»³¹.

En otro lugar de la *Instrucción* se precisa lo que Velázquez debía hacer con los monumentos: «Registrará las ruinas de los más famosos pueblos de la Antigüedad y las reliquias de sus más suntuosos edificios, como los Teatros, Amphiteatros, Circos, Naumaquias, Aqueductos, Puentes, Arcos, Trofeos, Templos, Termas y sepulcros. Los medirá, dibujará y explicará».

Su contenido responde al espíritu de la Academia y, particularmente, a la formación en la ciudad de Roma de uno de sus profesores, José de Hermosilla, en cuyo *Tratado de arquitectura civil*, según se ha comentado, se valoran las ruinas de la Antigüedad clásica de aquella ciudad. Velázquez muestra la misma sensibilidad en las *Memorias* de su viaje al describir las de Mérida, las primeras que visitó y admiró, y las de otras ciudades españolas.

Si fuera necesario, Velázquez podía hacer excavaciones. Además debía copiar inscripciones, recoger y comprar materiales arqueológicos, mantener correspondencia con el director de la Real Academia de la Historia y llevar un diario del viaje, dando cuenta de lo observado y de los gastos producidos. En algunas cartas hay constancia de que el dibujante pasaba a limpio los diseños y las memorias y hacía una copia antes de enviarlos a la Real Academia de la Historia³².

El dibujante debía diseñar al vivo los restos arqueológicos y medirlos con el pie de hierro que le entregase el director de la Academia, en cuyo poder quedaría otro igual. Era el antiguo pie español del maestro Esquivel, que luego veremos. Para hacer el dibujo con precisión emplearon, cuando el terreno se lo permitió, una «máquina óptica» o cámara oscura, que cita Velázquez en su informe a la Academia y en el primer tomo de las *Memorias del Viaje de España*. Así, al describir el del puente de Alcántara dice sobre su diseño: «Lo hize hazer con toda exactitud por medio de la cámara obscura»³³. El *Diccionario de la Lengua* la define de esta

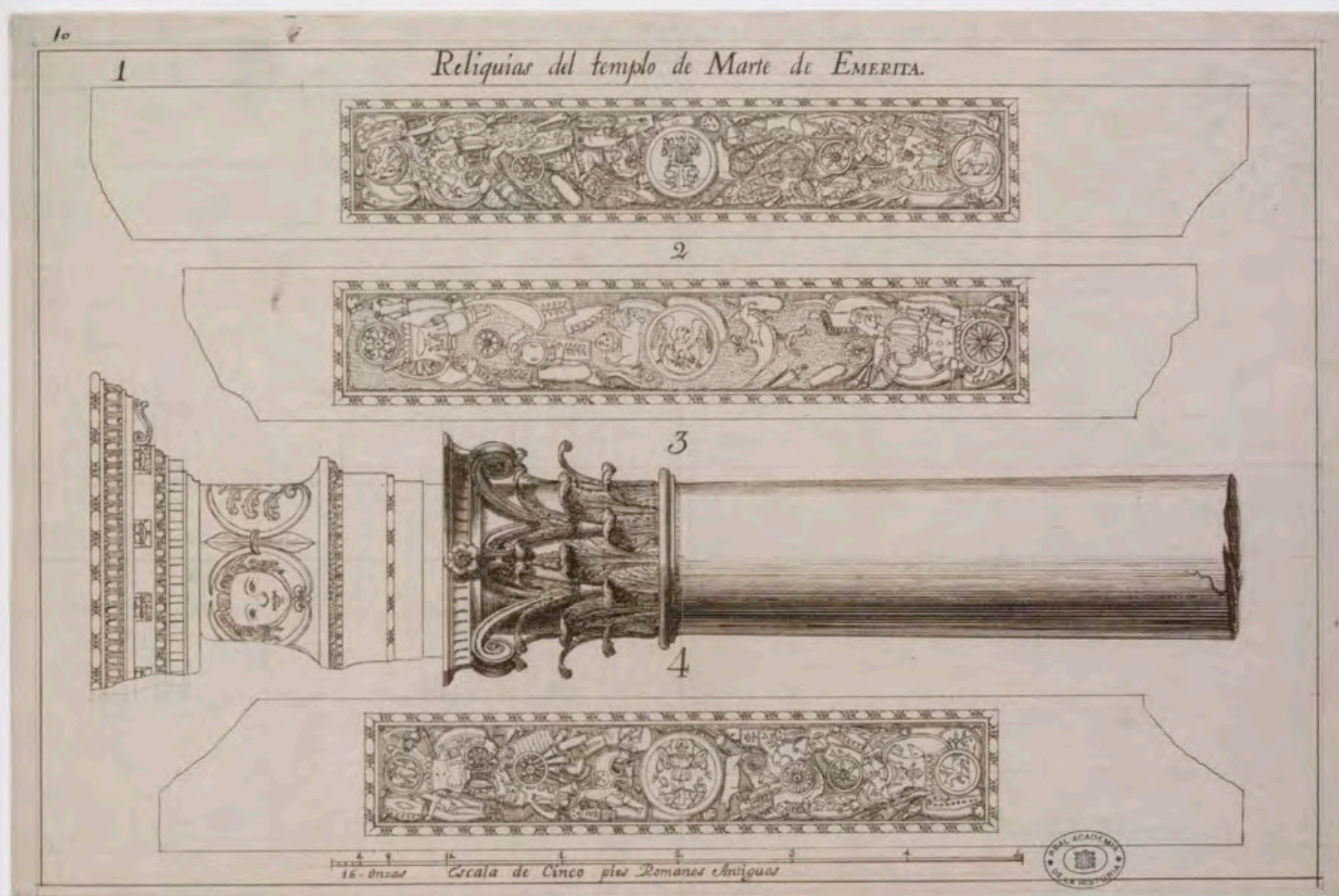


Fig. 8. Esteban Rodríguez, Reliquias del templo de Marte de Emérita, 1753, Real Academia de la Historia, Madrid.

manera: «Aparato óptico consistente en una caja cerrada y opaca con un orificio en su parte anterior por donde entra la luz, la cual reproduce dentro de la caja una imagen invertida de la escena situada ante ella»³⁴.

Los primeros dibujos se hicieron en la ciudad de Mérida: los bajorrelieves en mármol del templo de Marte y otros monumentos (figura 3). El académico examinó los dos puentes y acueductos, la fortaleza romana, el circo, anfiteatro y teatro, un trofeo, unas estatuas y varias inscripciones. Practicó excavaciones en el teatro para descubrir casi la mitad de su alzado, que estaba cubierto de tierra³⁵. Antonio de Nebrija y, años más tarde, Pedro Esquivel habían averiguado en el circo, anfiteatro y acueducto emeritenses el verdadero tamaño del pie español antiguo. Esta medida procedía de la Hispania romana porque se usó en la construcción de los monumentos emeritenses y en el amojonamiento de la Vía de la Plata o calzada romana que desde Mérida llegaba a Salamanca. Esquivel observó que cada pie español antiguo «tenía la tercia de la vara castellana del marco de Burgos, algo menor que el pie romano del Capitolio». También midió las piedras que señalaban las millas en la Vía de la Plata³⁶. Velázquez, que conoció estas noticias en la obra de Ambrosio de Morales, quiso emplear las medidas de Esquivel en el Acueducto de los Milagros, pero fue imposible porque habían pasado muchos años y, por entonces, «las antiguas arcas o lumbreras por donde las medidas debían regularse, se encontraban «muy desechas, otras tapadas y las más, además interpoladas con las

34. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 2001, t. I, p. 409. Véanse algunos modelos en <http://www.aloj.us.es/galba/monograficos/OBSCURA/TEXTO.htm#LA CÁMARA ÓPTICA>.

35. Sobre las excavaciones hay noticias en las cartas a Montiano en CAG-9-7980-5 y en el manuscrito de las *Memorias* [op. cit. n. 4]; Referencia en J. Maier Allende, 2002, p. 15 [op. cit. n. 4]; J. Salas Álvarez y León Gómez, 2003-2005, pp. 89-90 [op. cit. n. 11]; C. J. Morán Sánchez, *Piedras, Ruinas, Antiguallas. Visiones de los restos arqueológicos de Mérida. Siglos XVI a XIX*, Mérida, 2009, pp. 92-93.

36. Hemos consultado las medidas en A. Paladini Cuadrado, «Determinación de la escala de los mapas antiguos», *Boletín de Información, Servicio Geográfico del Ejército*, 77, 1994, pp. 1-11.



37. RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 92.

38. Noticias en cartas de Velázquez a Montiano en CAG-9-7980, en particular 5(30), 17 de marzo de 1753. El informe a la Academia (2 de noviembre de 1753) en CAG-9-7980-5(42) [*op. cit.* n. 33].

39. RAH, 9-7983(68). Informe sobre los planos de los dibujos de Mérida de Manuel Villena Moziño fechado el 22 de octubre de 1794.

40. Véase el catálogo *infra*. Para hallar el valor del pie romano del Capitolio, hemos tomado la medida de 29,63 cm, y para la del español antiguo, la de 27,86 cm, en A. Paladini Cuadrado, 1994, p. 10 [*op. cit.* n. 36].

41. RAH, CAG-9-7980 y CAG-9-7018. Véase una síntesis en R. Cebrián Fernández, C. Salamanqués Pérez y E. Sánchez Medina, 2005, pp. 20-25 [*op. cit.* n. 4].

42. J. Maier Allende, «Manuscrito de la *Disertación sobre el Theatro y ruinas de Acinipo*», en *Tesoros de la Real Academia de la Historia*, Cat. Expo., Madrid, 2001, p. 212.

43. Para los dibujos de este viaje, que atribuimos a Esteban Rodríguez, véase el catálogo *infra*.

nuevas que se habían abierto en toda la extensión del acueducto» (figura 4). Al no tener, pues, un punto de referencia seguro, no pudo averiguar la poca diferencia que había entre el pie antiguo español y el romano³⁷. Entonces quiso repetir las observaciones con el cordel de 50 varas castellanas que había hecho Esquivel en los miliarios de la Vía de la Plata porque esas piedras, que señalaban las millas, permanecían en el mismo lugar. El Rey autorizó el viaje. El 21 de mayo, en la jornada desde Valverde de la Calzada hasta Baños, Velázquez pudo hacer «las medidas de las millas para averiguar el verdadero tamaño del pie español antiguo y la extensión de las millas romanas». Después continuó recorriendo otros pueblos de las provincias de Extremadura³⁸.

En el informe del académico Isidoro Bosarte (1794) sobre los dibujos emeritenses de Manuel Villena Moziño se alude al uso del pie romano del Capitolio en los del viaje de Velázquez:

Bien es de advertir que aunque el propósito deste ilustre viajero fue medir con el antiguo pie español, pero como las observaciones —dice él mismo— de que se sirvió el maestro Esquivel para reducir el tamaño de este pie a la tercera parte de una vara castellana no carecían de reparos, pareció más conveniente usar del antiguo pie romano [...] Eligiose para este fin el pie romano del Capitolio, acompañado del pie español del maestro Esquivel³⁹.

En efecto, Velázquez empleó el pie romano antiguo del Capitolio para medir y dibujar los monumentos del viaje. Sólo usó el pie antiguo español en uno de los diseños del teatro de Mérida⁴⁰.

A principios de junio de 1753 había terminado el viaje a Extremadura. Cinco meses después, Montiano comunicaba a Ensenada que en la Academia se custodiaban más de 30 láminas del viaje de Velázquez. La correspondencia de Velázquez con Montiano y el primer tomo de las *Memorias del Viaje de España* permiten conocer qué monumentos se fueron dibujando durante el recorrido⁴¹. Así, en la ciudad de *Emerita Augusta*, los mármoles del templo de Marte con las armas y trofeos militares romanos, el teatro, anfiteatro y circo, los dos puentes y acueductos, las murallas y fortalezas (figura 5), un trofeo, unas estatuas, sepulcros y numerosas inscripciones. En el resto de la provincia, el puente y un templo en Alcántara, las puertas romanas de Coria, un sarcófago junto a Plasencia, un trofeo en Caparra, el puente sobre el Tajo junto a las ventas de Alconétar, una estatua de la Abundancia en Cáceres, un trofeo en Zalamea de la Serena y unas termas en Alange.

La segunda parte del viaje, dedicada a Andalucía, dio comienzo el 10 de septiembre de 1753 y finalizó el 31 de diciembre de 1754. En Cádiz, Velázquez conoció las piezas del gabinete del Marqués de la Cañada. En Antequera (Málaga) vio un ara con relieves en la puerta de los Gigantes y el teatro de Singilia Barba. En Ronda la Vieja (Málaga) volvió a ver el teatro de Acinipo, que dibujó y describió⁴². En Sevilla visitó las casas del Duque de Medinaceli y, en Itálica, el anfiteatro. En Granada estuvo en los gabinetes de Pedro de la Cueva y Juan de Flores⁴³.

En los dibujos de Esteban Rodríguez se aprecian rasgos peculiares que permiten diferenciarlos de los bocetos que hizo Velázquez y de los de otros dibujantes que

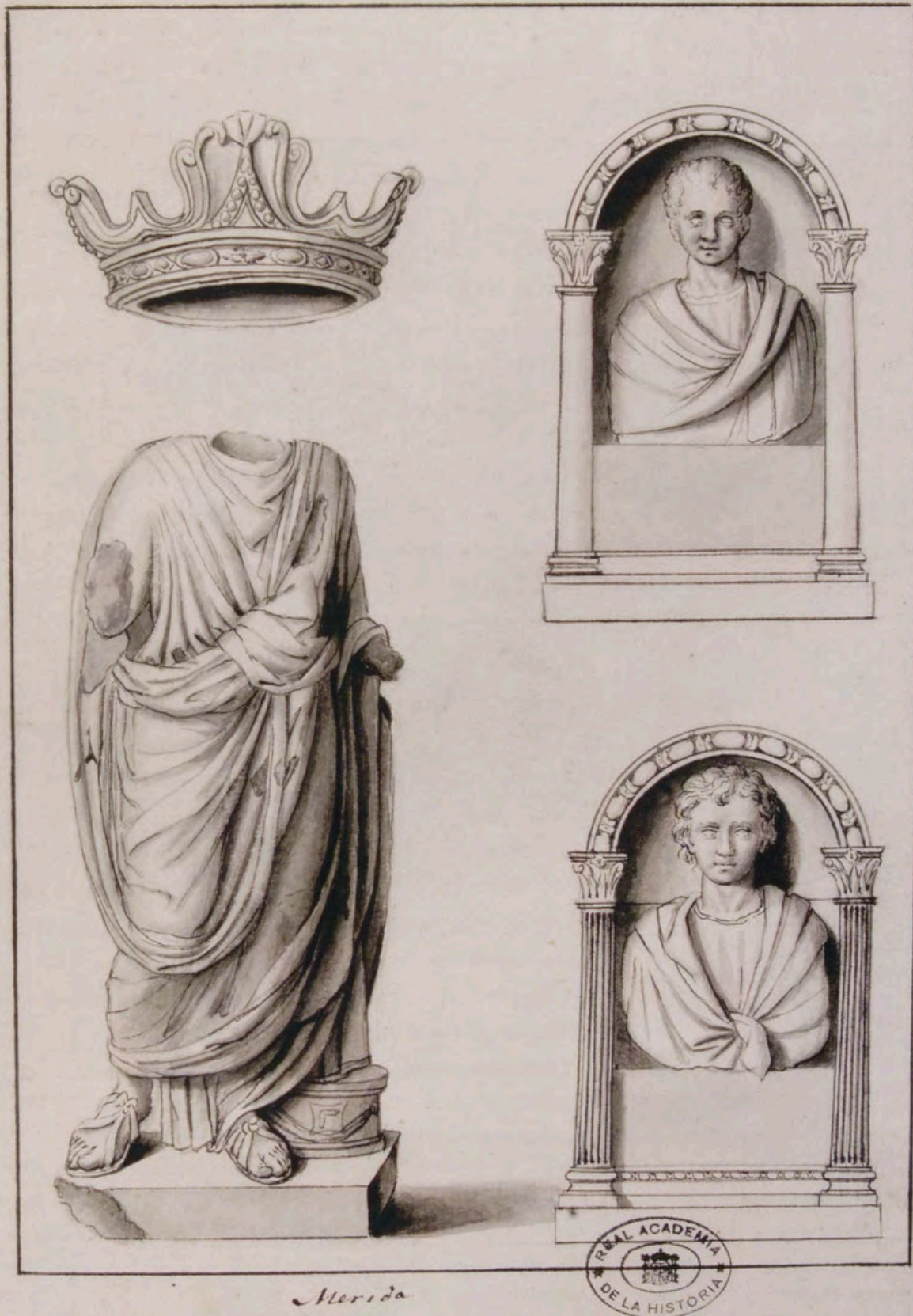


Fig. 9. Melchor de Prado y Mariño, Escultura de togado y estelas-retrato emeritenses (viaje de Cornide a Extremadura y Portugal en 1798-1801), Real Academia de la Historia, Madrid.



44. J. Maier Allende, 2002, pp. 12-15 y 134-136 [op. cit. n. 4]; J. M. Abascal y R. Cebrián, 2005, pp. 406-407 y 484-486 [op. cit. n. 5]. Una visión general en J. Salas Álvarez y A. León Gómez, 2003-2005, pp. 87-91 [op. cit. n. 11]; R. Cebrián Fernández, C. Salamanqués Pérez y E. Sánchez Medina, 2005, pp. 20-25 [op. cit. n. 4]. Véanse los que atribuimos a este dibujante en el catálogo *infra*.

45. Véase el catálogo *infra* núms. 15 y 23.

46. Véase L. Cervera Vera, 1985, p. 75 y láms. [op. cit. n. 19]. *Dibujos de arquitectura*, 2009, pp. 55-58 [op. cit. n. 26].

47. *Dibujos de arquitectura*, 2009, los de Hermosilla en pp. 48-49 [op. cit. n. 26]. Para los de Rodríguez, véase el catálogo *infra*.

48. Muchos ejemplares en *Dibujos de arquitectura*, 2009 [op. cit. n. 26].

49. Para los primeros, J. M. Abascal y R. Cebrián, *Los viajes de José Cornide por España y Portugal de 1754 a 1801*, Madrid, 2009. Para los segundos, A. M. Canto, 2001 [op. cit. n. 5]; ídem, «La arqueología española bajo Carlos IV y Godoy: Preludio a los dibujos emeritenses de Villena Moziño (1791-1794)», *Anas*, núms. 7-8, 1994-1995, pp. 31-56; J. Maier Allende, *Noticias de Antigüedades de las actas de sesiones de la Real Academia de la Historia (1792-1833)*, Madrid, 2003, pp. 58-59.

50. El informe de Bosarte, firmado y fechado el 22 de octubre de 1794, en RAH, 9-7983-68. En el mismo legajo está la copia del oficio enviado por la Academia al Rey (14 de noviembre de 1794). Sobre estos dibujos, A. M. Canto y de Gregorio, 2001 [op. cit. n. 5].

51. RAH, 9-7983-68.

52. A. M. Canto y de Gregorio, 2001, p. 119 [op. cit. n. 5].

se integraron en la colección⁴⁴. Así, el uso de papel amarillento verjurado, grueso y de buena calidad, con marcas de aguas, buenos trazos a lápiz y pluma con tinta parda o negra, mediciones precisas y aspecto de ruina de los edificios, con pequeños brotes de vegetación junto a sus muros y diminutos paisajes con personajes, que recuerdan a los de los monumentos romanos de Piranesi y Hermosilla. Precisamente, el de una «parte del puente de Emérita sobre el río Ana por el lado que confina con la ciudad». Entre los conservados, solo el del «Tropheo en Zalamea de la Serena» lleva la firma de su autor: «Rodríguez delin»⁴⁵ (figura 6). Los dibujos se perfilan con plumilla de finos trazos rayados y punteados. Los contornos de los edificios y de las figuras se logran a base de finas líneas. El fondo de los bajorrelieves se obtiene con punteado y rayado, dando sensación de volumen y plasticidad. El conjunto de líneas se asemeja a las estampas grabadas a buril y aguafuerte. La misma técnica empleó Domingo Antonio Lois en los dibujos de «adornos sacados de las mejores fábricas de Roma» (1759-1764; figura 7)⁴⁶. En efecto, al comparar esta serie con la de los bajorrelieves del templo de Marte de Esteban Rodríguez (figuras 3 y 8), se aprecia la calidad estética de sus respectivos diseños y la habilidad de ambos en el manejo de la plumilla. Es una de las técnicas de dibujo que aprendieron los primeros alumnos de Arquitectura de la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La otra sustituye los finos trazos y punteados de relleno de los interiores de los edificios y figuras por aguadas en gris con bellos efectos de relieve, luces y sombras. Se encuentra en algunos dibujos atribuidos a Hermosilla y en dos de Esteban Rodríguez: termas de Alange y trofeo de Zalamea de la Serena⁴⁷.

El uso de aguadas en color para producir efectos de claroscuro y sombreado es frecuente en los dibujos académicos de arquitectura y ornamentación⁴⁸. Así, en los que se hicieron en el viaje de Cornide a Extremadura y Portugal (1798-1801) (figura 9) o en los emeritenses de Manuel Villena Moziño (1791-1794)⁴⁹. Con estos trabajó Isidoro Bosarte en 1794 para informar a la Academia de su valor, en cumplimiento de la Real Orden de 26 de septiembre y 10 de octubre de ese año⁵⁰. Por eso, al comparar los dibujos del viaje del Marqués de Valdeflores (1753) con los de Manuel de Villena Moziño (1791-1794), Bosarte elogia los «coloridos a estilo académico» de éste, al que considera «sugeto de mucha práctica en la delineación y de gusto en el uso de lavado de las tintas», y hace este expresivo comentario de aquellos:

En cuanto a los diseños y planos que se ven en este viage del S.^r Velázquez tengo que decir que, aunque D. Esteban Rodríguez, su autor, era sujeto de habilidad; pero, como la Academia de S.ⁿ Fernando era entonces naciente, y no tan común el buen gusto de delinear que ahora, florece en aquel instituto de las Artes, los dibujos que se hicieron a la pluma y en pequeño tamaño, lo que les hace parecer mezquinos, bien que siempre agradan por parecer hechos como si se hubieran de grabar al aguafuerte⁵¹.

Durante dos siglos, los manuscritos y dibujos del viaje fueron consultados en la Academia por muchos investigadores. A partir del informe de Bosarte, los académicos intentaron recuperar el material que guardaba Francisco Velázquez, hermano del difunto Marqués de Valdeflores, en la casa natal de Málaga⁵². Por mediación real, a finales de 1796 llegaron a la Academia cuatro cajones de documentos con un índice

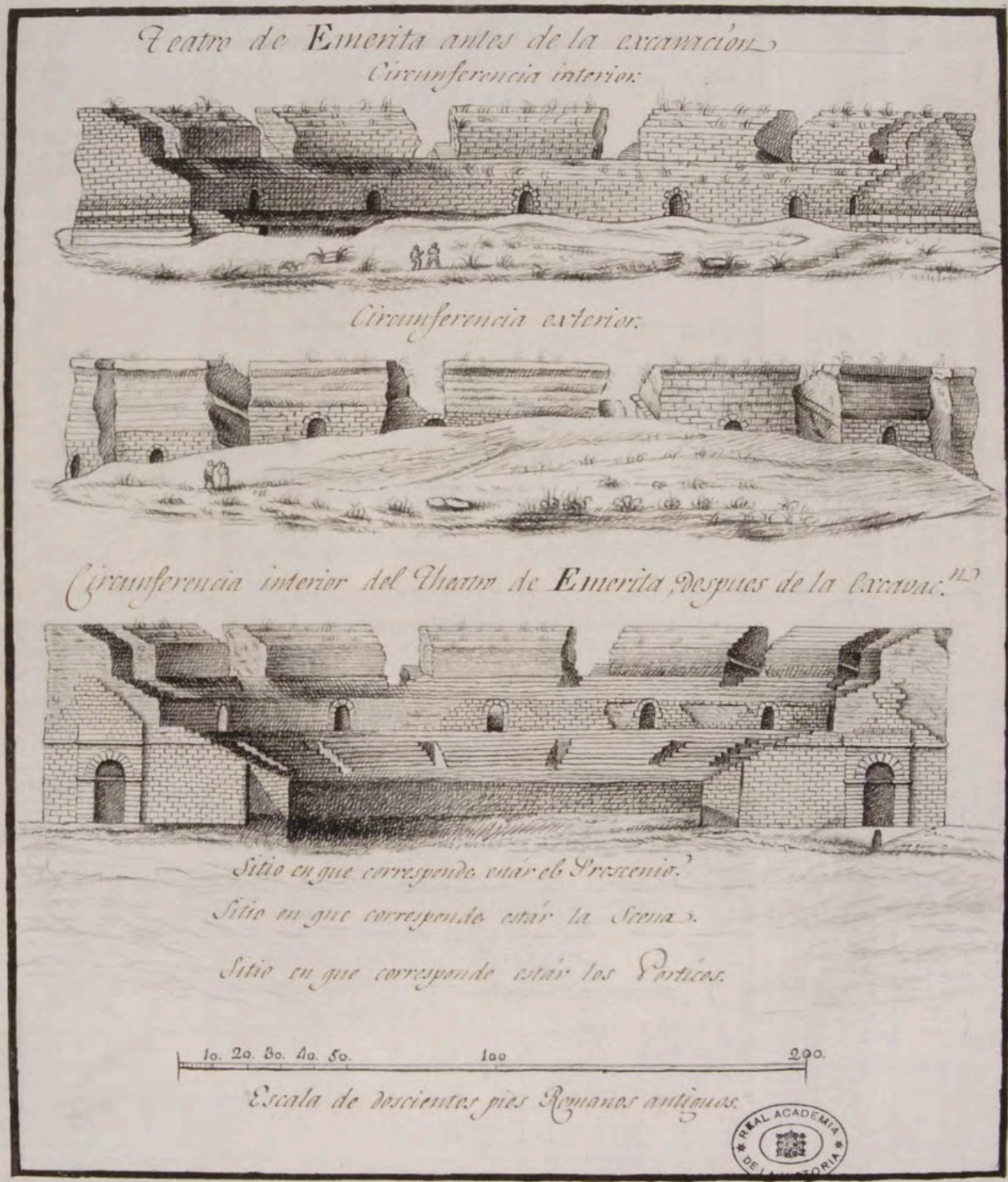


Fig. 10. Copia del original de Esteban Rodríguez, Vistas del teatro de Emérita antes y después de la excavación del Marqués de Valdeflores, ca. 1803-1805, Real Academia de la Historia, Madrid.

Planta, vistas y perfiles del Theatro de Acinipo.

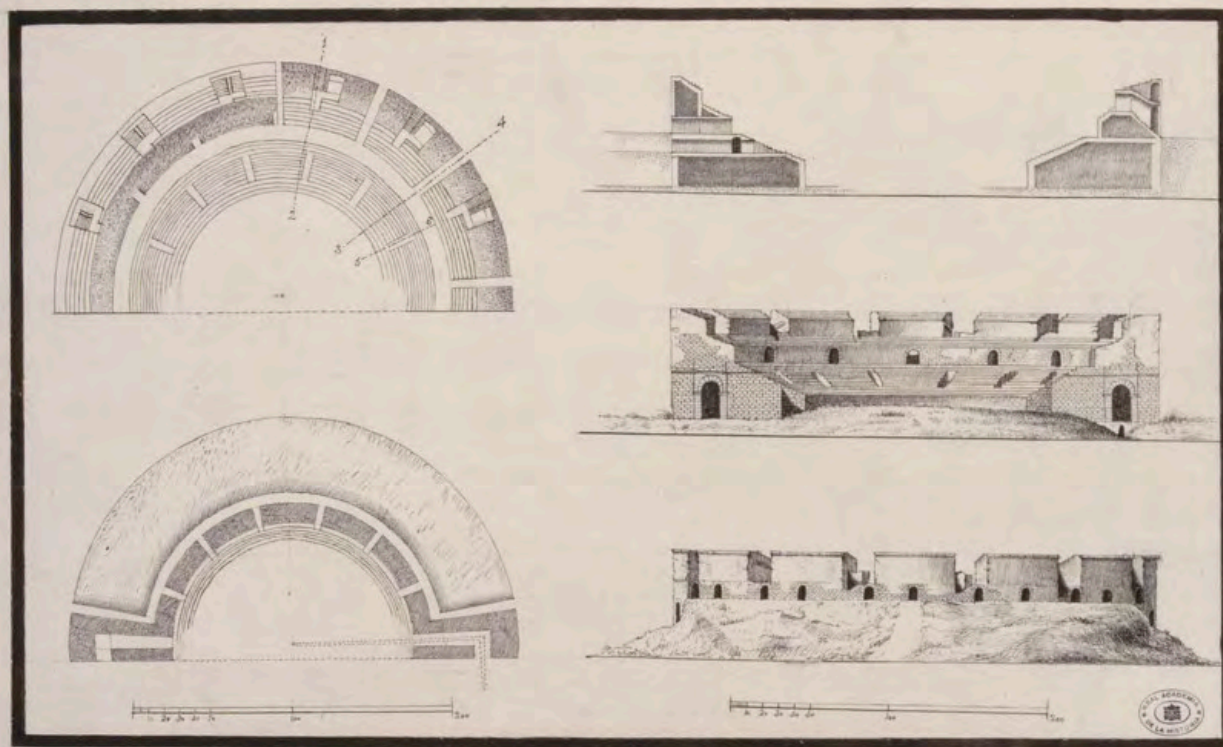


Fig. 11. Copia del original de Esteban Rodríguez, Planta, vistas y perfiles del Theatro de Mérida (en el título: Acinipo [sic]), ca. 1803-1805, Real Academia de la Historia, Madrid.

53. Véase el inventario de los manuscritos de Valdeflores en J. M. Abascal y R. Cebrián, 2005, pp. 42-43 y 465-491 [op. cit. n. 5].

54. J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009 [op. cit. n. 5].

55. A. M. Canto y de Gregorio, 1994, pp. 513-514 [op. cit. n. 4].

56. El informe es inédito y se transcribe en el apéndice documental [●]. Tuvimos la fortuna de localizarlo en la Biblioteca en el legajo 9-4160-35. En él identificamos algunos dibujos de Esteban Rodríguez. El documento no se cita en el catálogo de M. Abascal y R. Cebrián, 2005. Sobre la actividad de Juan López en la Academia, A. López Gómez y C. Manso Porto, *Cartografía del siglo XVIII. Tomás López en la Real Academia de la Historia*, Madrid, pp. 141-142, 152, 184-185, 188-190, 194 y 245.

57. Muchos dibujos y estampas citados en este informe se guardan en el legajo 9-4128.

de su contenido. En principio, Francisco Velázquez había aceptado «la entrega provisional» de los documentos para que se copiaran, al tiempo que pedía la rehabilitación del marquesado de Valdeflores para su hermano Carlos⁵³. A Cornide le interesaba mucho conocer este fondo porque estaba haciendo viajes literarios por España. El de Extremadura y Portugal lo emprendió en 1798⁵⁴. Hasta 1806, los académicos examinaron los tomos de la colección Velázquez y emitieron informes sobre su valor, recomendando qué documentos se podrían copiar para la biblioteca⁵⁵. Me parece muy interesante el que hizo el académico y geógrafo Juan López (1 de mayo de 1801) del tomo decimoséptimo sobre «monumentos antiguos de pintura, escultura y arquitectura, con algunos instrumentos muebles y demás utensilios de la vida civil»⁵⁶. Además de facilitar la identificación de los de Esteban Rodríguez, el informe da a conocer la existencia de otros dibujos y estampas reunidos por Velázquez para su obra. Su contenido se reseña en 18 apartados, que son muy útiles para conocer la organización primitiva de las imágenes del legado del Marqués de Valdeflores⁵⁷. Algunos dibujos no se conservan, como los de la estatua de la diosa Ceres, el puente sobre el Tajo en Extremadura junto a las ventas de Alconétar y el de «Alcántara sobre el río Tajo con la fachada de la torre y su inscripción». Otros emeritenses se reutilizaron para incorporarlos a la colección del viaje literario de Cornide (1798-

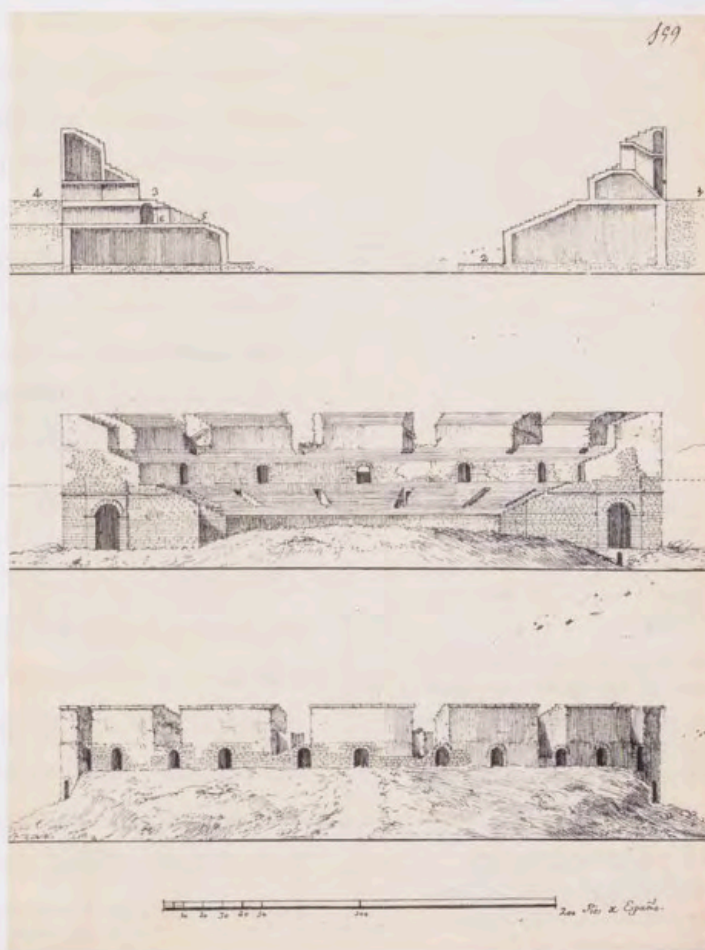
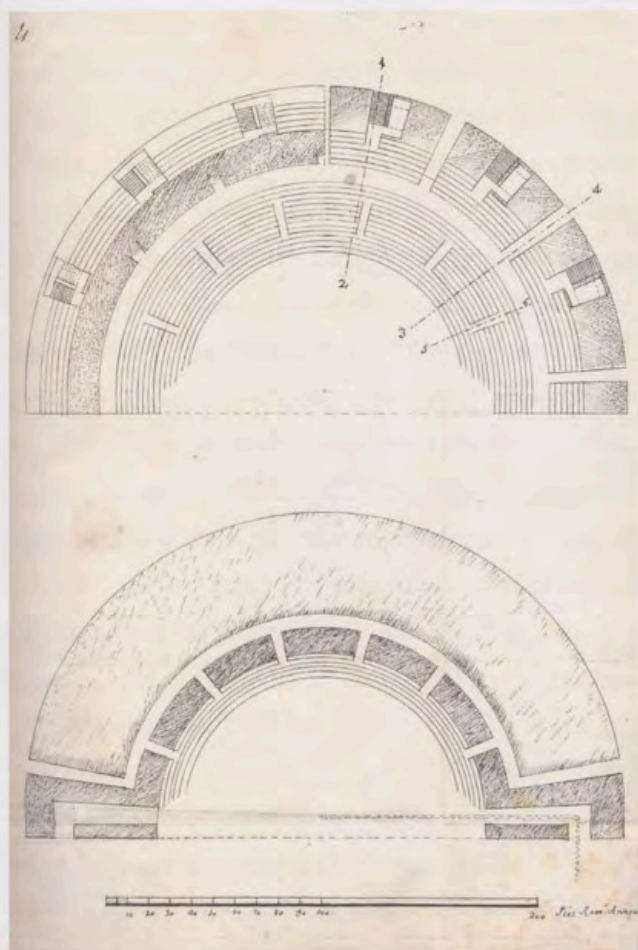


Fig. 12. Atribuido a Esteban Rodríguez, Planta, vistas y perfiles del Theatro de Mérida, borrador, 1754, Real Academia de la Historia, Madrid.

1801): la fortaleza romana, el puente sobre el Guadiana unido a la fortaleza, el circo y los relieves del templo de Marte, entre otros. Figuran en la *Lista de dibujos que deben acompañar el viaje literario que D.ⁿ Josef Cornide hizo al Reyno de Portugal de Orden de S. M. y a propuesta de la Real Academia de la Historia*⁵⁸. El título revela que ya se había hecho el viaje y contenía los dibujos que debían publicarse o guardarse con el material del viaje. Como se citan siete diseños del templo de Évora que le envió el dibujante Melchor de Prado y Mariño (22 de agosto de 1801)⁵⁹, la lista se puede situar a partir de esa fecha. Seguramente estaba escrita cuando en la Junta Académica de 22 de octubre de 1802 se informó de la obra de Cornide *Estado de Portugal en el año de 1800*. En la misma sesión, después de haber renunciado a una pensión que le quería conceder la Academia por este trabajo, Cornide hizo una exposición sobre su estado. En el acta se lee: «Para desempeño de la comisión que ésta me ha dado, tengo escrito mi viaje Literario que, con los planos y dibuxos que deben acompañarle, presento en borrador, y que procuraré poner en limpio luego que las ocupaciones que la Academia me ha encargado, me lo permitan»⁶⁰.

Es de lamentar que no pudiera hacerlo porque falleció cuatro meses después, el 22 de febrero de 1803. Como en el informe de Juan López se citan algunos dibujos de Esteban Rodríguez, cuyos originales hoy están extraviados, es muy

58. La *Lista* y los dibujos del viaje se conservan en el Departamento de Cartografía y Artes Gráficas (Sign. BA-VI e 44-93). Sobre el viaje, J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009 [op. cit. n. 49].

59. La carta y el informe de los dibujos en RAH, 9-3899-40-41. Transcripción y comentarios en J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, pp. 821 y 884 (véase el índice para las referencias a este dibujante) [op. cit. n. 49]. Para los dibujos véanse también ibídem, pp. 382-398; J. Maier Allende, 2002, pp. 136-138 [op. cit. n. 4]; J. M. Abascal y R. Cebrián, 2005, pp. 388-390, dibujante [op. cit. n. 5].

60. RAH, Secretaría, *Libro XIII de Actas de la Real Academia de la Historia*.

61. J. Maier Allende, 2002, pp. 134-136 [op. cit. n. 4]; J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, pp. 346ss con imágenes [op. cit. n. 49]. Véase el catálogo *infra*.

62. Núms. 2 y 3 de la relación de Cornide. Sign. BA-VI e 90 y BA-VI e 91 respectivamente. Véase el catálogo *infra* núms. 9 y 10. Las vistas del teatro y la planta del teatro y anfiteatro consideradas como originales de Esteban Rodríguez, en J. Salas Álvarez y A. León Gómez, 2003-2005, pp. 89-90 [op. cit. n. 11]; C. J. Morán Sánchez, 2009, p. 93 [op. cit. n. 35] (vistas del teatro); J. M. Álvarez Martínez, «Teatro de Emérita», en *Corona y Arqueología*, 2010, ficha 49, pp. 182-183 [op. cit. n. 4] (vistas del teatro).

63. «Se hicieron varias excavaciones por D. Manuel Joseph de Villena». El relato de Cornide en J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, pp. 352-353 [op. cit. n. 49].

64. RAH, Secretaría, *Libro XIII de Actas de la Real Academia de la Historia*, 13 de mayo de 1803; J. Maier Allende, 2003, pp. 114-115 [op. cit. n. 49].

65. RAH, Secretaría, *Libro XIV de Actas de la Real Academia de la Historia*, 13 de abril de 1805.

66. RAH, 11-8235-29. Referencia en J. M. Abascal y R. Cebrián, 2005, p. 274 [op. cit. n. 5].

67. RAH, 9-5993-3. En el tejuelo se lee: «E 179. Discursos académicos». Referencia en J. M. Abascal y R. Cebrián, 2005, p. 466 [op. cit. n. 5].

68. Reproducción como de Acinipo en J. Maier Allende, 2001, ficha 17, p. 212 [op. cit. n. 42]; ídem, 2010, p. 152 [op. cit. n. 4].

69. RAH, Sign. BA-VI e 98. Véase el catálogo *infra* núm. 8. Reproducción y ficha en <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rahis/01350564225574612088680/index.htm>; <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=309518&portal=111>.

probable que de ellos se hiciera una copia en la Academia en ese intervalo de tiempo para incorporarlos al material reunido del viaje de Cornide. Se han incluido en el catálogo que figura a continuación. El diseño, el tipo de tintas y el papel con filigranas con la firma «J. Honing & Zoonen» y «J. Kool» tienen cierto parecido con los de algunos dibujos del viaje de Cornide atribuidos a Melchor de Prado y Mariño⁶¹. Entre esas copias destacamos el plano del anfiteatro y teatro de Mérida y otros dos del mismo teatro, que vamos a comentar brevemente. El anfiteatro aparece en la relación de Juan López («n.º 13. Naumachia»). El teatro no, aunque sabemos que Esteban Rodríguez lo midió y diseñó. Veamos qué ocurrió. En el dibujo del anfiteatro se incluye, en la mitad superior de la hoja, la planta del teatro separada por una gruesa línea de encuadre. El segundo dibujo del teatro muestra tres alzados del hemisiciclo interior y exterior antes de la excavación y otro del hemisiciclo interior después de la excavación (figura 10). Entre 1801 y 1803, los dos dibujos se copiaron de los originales de Esteban Rodríguez para incorporarlos a las láminas del viaje de Cornide (1798-1801)⁶². Este académico no los vio antes de emprender el viaje porque en su memoria solo cita la excavación real de Manuel José de Villena Moziño (1791-1794)⁶³.

El tercer dibujo representa dos plantas, alzados y perfiles del teatro de Mérida bajo el título «Planta, vistas y perfiles del Theatro de Acinipo» (*sic*) (figura 11). Se copió en limpio de un diseño en borrador de Esteban Rodríguez (figura 12) —que carecía de rótulo, y de ahí viene el error—, para publicarlo con la *Disertación sobre el teatro y ruinas de Acinipo* escrita por Velázquez (figura 13). En efecto, Vicente González Arnao informó en Junta Académica (2 de mayo de 1803) de la conveniencia de publicarlo en las *Memorias* de la corporación, y se acordó buscar las cinco láminas (dos del teatro y tres de inscripciones y medallas) que su autor citaba en el texto y que estaban en uno de los tomos de la colección⁶⁴. Entre el 5 de mayo de 1803 y el 13 de abril de 1805, en que la Junta Académica acordó omitir de manera provisional su impresión, es muy probable que se hiciera esa copia de la *Disertación* y se reunieran las láminas que los académicos revisores de la sala de Antigüedades estimaron que pertenecían a ella⁶⁵. El original se guardó en un legajo de la Biblioteca, y en la portada del manuscrito se anotó: «Los dibujos están con una copia que entra en el estante E»⁶⁶. La copia se encuadró en un tomo de *Discursos académicos*⁶⁷. Contiene siete láminas, pero no todas son del teatro de Acinipo. Las tres primeras sí y parecen diseñadas por Luis José Velázquez (fols. 156-158). La cuarta contiene cinco imágenes del teatro de Mérida: plano de los cimientos y entrada; paredes de la escena, proscenio, púlpito y orquesta; sección, y dos vistas de su estado (fol. 159)⁶⁸ (figura 12). Es probable que sea de Esteban Rodríguez. La «explicación de las láminas» que está al final de la *Disertación* de Acinipo (fols. 155-156) corresponde a la de estos dibujos de Esteban Rodríguez del teatro emeritense y no a los de Acinipo. En nuestra opinión, de este diseño original emeritense se hizo la mencionada copia en buen papel verjurado: «Planta, vistas y perfiles del Theatro de Acinipo» (*sic*)⁶⁹ (figura 11). La quinta lámina, con tres vistas y una planta, pertenece al teatro de Acinipo (fol. 160) y quizá sea un diseño en borrador de Esteban Rodríguez (figura 14). La sexta ofrece una recons-

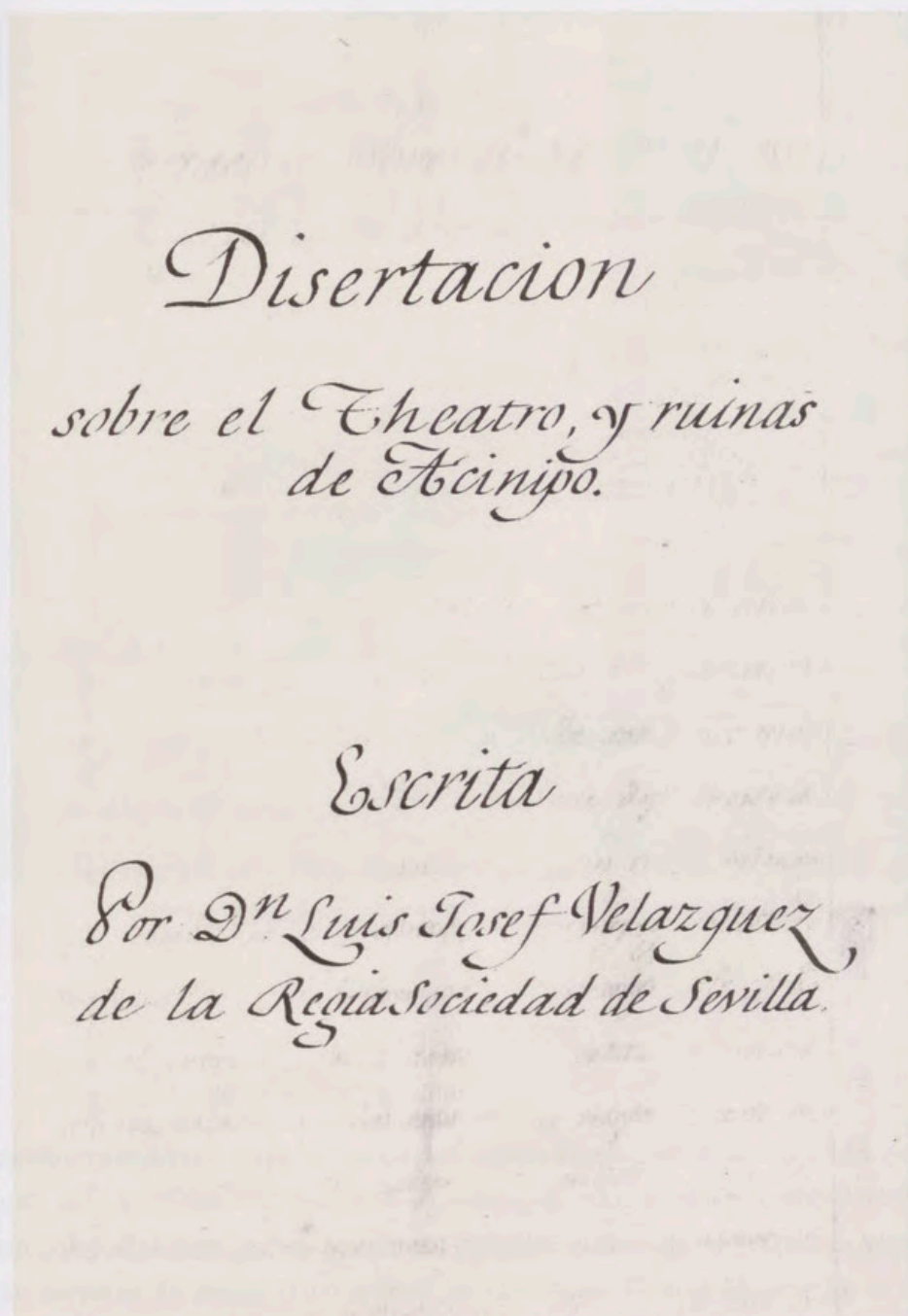


Fig. 13. Luis José Velázquez de Velasco, Marqués de Valdeflores, *Disertación sobre el teatro y ruinas de Acinipo*, ca. 1803-1805, Real Academia de la Historia, Madrid.

trucción del frente exterior del mismo teatro, que atribuimos a Velázquez (fol. 161). La séptima y última (figura 15) es una vista del teatro de Singilia Barba (Málaga) de Esteban Rodríguez (fol. 162)⁷⁰. No sabemos por qué razón los dibujos de los tres teatros (Mérida, Acinipo y Singilia) se reunieron con el manuscrito de la *Disertación*⁷¹. Quizá para describir el teatro de Acinipo, a Velázquez le venía bien tener a mano el de Mérida porque las partes que le faltaban al primero se completaban con las que conservaba el segundo: «Entre las ruinas de la antigua Acinipo se ven las de un teatro, en que se conserva casi entero lo que falta en el de Mérida; esto es, el proscenio y la escena»⁷².

De todas formas, esto no significa que Velázquez proyectara incluir el teatro de Mérida en las ilustraciones a la *Disertación* sobre el de Acinipo. De hecho, en el informe de Vicente González Arnao se citan cinco ilustraciones: dos sobre el tea-

70. El de Singilia Barba se reproduce, sin identificar a su autor, en H. Gimeno Pascual, «El descubrimiento de Hispania», *El legado de Roma. En el año de Trajano*, Cat. Expo., Zaragoza, 1998, pp. 25-35 (p. 32). Véanse en el catálogo *infra* los dibujos de Esteban Rodríguez (núms. 7, 32 y 33).

71. RAH, 9-5993-3.

72. RAH, 11-8235-29, fol. 96-3.

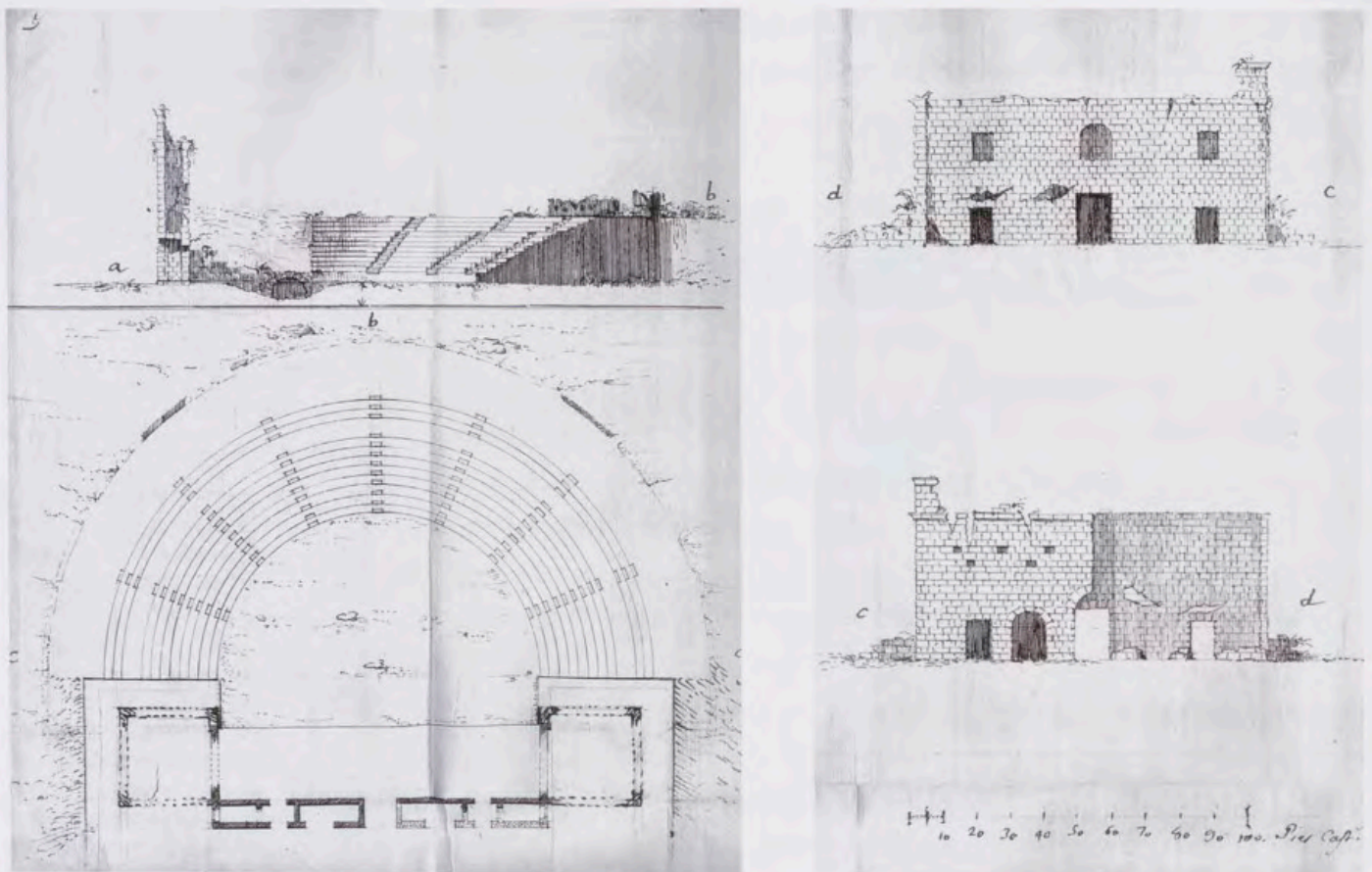


Fig. 14. Atribuido a Esteban Rodríguez, Planta y vistas del Theatro de Acinipo, borrador, 1754, Real Academia de la Historia, Madrid.

73. Véase n. 64.

74. Véase el apéndice documental [6].

75. RAH, 9-5994, fols. 156-162. Véase el catálogo *infra* núms. 7, 32 y 33.

76. Véase el catálogo *infra* núm. 8.

77. Véase C. Manso Porto, «Dibujos de las Cantigas de Alfonso X el Sabio», en L. Suárez Fernández y C. Manso Porto (dirs.), *Isabel la Católica en la Real Academia de la Historia*, Cat. Expo., Madrid, 2005, ficha 53, pp. 186-193. La letra de los rótulos de algunas viñetas es muy parecida a la de la relación manuscrita de los dibujos del viaje literario de Cornide (Sign. BA-VI e 44-93). José Picado se cita en algunas actas académicas haciendo otros dibujos para la corporación; véase al respecto J. Maier, 2003, pp. 42, 86, 87 y 199 [op. cit. n. 49].

tro y tres sobre medallas e inscripciones, que serían las que los académicos debieron de localizar entonces entre los papeles de Velázquez⁷³. Posiblemente, los dibujos del teatro de Mérida estaban mezclados con otros documentos de la colección. En el informe de Juan López (1801) no figuran en el grupo de monumentos emeritenses y, junto al manuscrito de la *Disertación*, había «algunos planos en borrador de dicho teatro y el de Singilia»⁷⁴. Lo cierto es que entre 1803 y 1805, uno de los diseños en borrador del teatro de Mérida se juntó con los de Acinipo y Singilia, siendo encuadrados los tres con la copia de la *Disertación*⁷⁵. Con anterioridad, de ese borrador emeritense, que carecía de rotulación, se hizo la copia en buen papel verjurado bajo el título «Planta, vistas y perfiles del teatro de Acinipo» y se guardó aparte, debido a su gran formato⁷⁶.

En la letra de los títulos y textos explicativos de los dibujos emeritenses, que suponemos rediseñados en los primeros años del siglo XIX, se reconoce la misma mano que presumiblemente copió el manuscrito de la *Disertación*. Como este trabajo se hizo en la Academia, cabe atribuir la copia de los dibujos a José Picado, profesor de Dibujo, dibujante de medallas y antigüedades, que había recibido este nombramiento en Junta académica de 21 de febrero de 1800. Entre otros manuscritos, este dibujante había copiado los escurialenses del *Códice Rico* y del *Códice de los Músicos*⁷⁷.

Theatro de SINGILIA



Fig. 15. Esteban Rodríguez, Teatro de Singilia (Singilia Barba-Málaga), 1753-1754, Real Academia de la Historia, Madrid.

CONCLUSIÓN

La colección de dibujos de Esteban Rodríguez conservada en la Real Academia de la Historia constituye un valioso testimonio del primer *Viaje de las Antigüedades de España* emprendido por un académico con un dibujante a su servicio bajo patrocinio real.

Los dibujos muestran la sensibilidad del académico y dibujante para medir, dibujar, describir y valorar «los monumentos» (pintura, escultura y arquitectura) e «instrumentos, muebles y demás utensilios de la vida civil» de la antigüedad romana, como el propio Velázquez los denomina.

El estilo de los diseños refleja el método de enseñanza de los primeros maestros de Arquitectura de la recién fundada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que enseñaron a dibujar a los discípulos a través de dibujos y estampas de los monumentos de la ciudad de Roma.

El fallecimiento prematuro del diseñador Esteban Rodríguez truncó una carrera artística que prometía como arquitecto al lado de su maestro Ventura Rodríguez, fuera o no hermano suyo, como se viene afirmando desde Ceán Bermúdez. La trayectoria profesional de su condiscípulo Domingo Antonio Lois Montegudo es un buen testimonio de lo que pudo haber sido la suya.

CATÁLOGO DE LOS DIBUJOS DE ESTEBAN RODRÍGUEZ (CA. 1723-MADRID, 1754) DEL VIAJE DE LAS ANTIGÜEDADES DE ESPAÑA DEL MARQUÉS DE VALDEFLORES: EXTREMADURA Y ANDALUCÍA*

VIAJE A EXTREMADURA: 1 DE DICIEMBRE DE 1752 A 9 DE JULIO DE 1753

1. Reliquias del Templo de Marte de Emérita (1753)

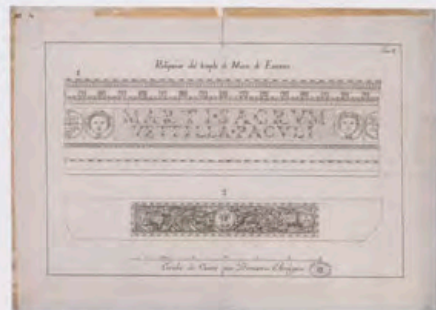
Sign. BA-VI e 80

2 dibujos numerados (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 260 x 395 mm en h. de 345 x 480 mm.

Fina línea de encuadre a pluma en tinta parda.

Título a pluma y tinta parda en la parte superior: «Reliquias del templo de Marte de Emérita».

En el ángulo superior derecho dentro del marco: «Lám. I». Los dos relieves numerados. En el ángulo superior izquierdo, fuera del marco, dos numeraciones: 21 (tachado) y 10, que corresponden a la ordenación de los dibujos de los viajes literarios del Marqués de Valdeflores y Cornide respectivamente.



Escala gráfica [ca. 1:7]. Cinco pies romanos antiguos [= 21,3 cm].

Filigrana: En el centro del papel escudo real con flor de lis en su campo.

Dos bajorrelieves del templo de Marte de Mérida. El primero con inscripción «MARTI- SACRVM / VETTILLA- PACVLI» (Vetilla, mujer de Paculo fue quien erigió a Marte este templo) y motivos decorativos y figurados en las metopas. El segundo bajorrelieve está ornado con trofeos militares. Fueron valorados por Velázquez como «singulares, no sólo por el

primor con que están labrados, sino por encontrarse en ellas todas las armas y trofeos militares de los antiguos» (carta a Montiano, 22 de diciembre de 1752). Se descubrieron en la plaza de Santiago y cuando los vio Velázquez estaban en la capilla denominada «horno de Santa Eulalia» o fuente de Santa Eulalia extramuros de la ciudad. Las piezas conservadas eran las siguientes: «Quatro trozos enteros de arquitrabe, friso y cornisa; los pedazos de otros dos y otras tantas columnas con sus capiteles corintios» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 83). El 6 de enero de 1753 todavía no estaban terminados los diseños a causa de la lluvia y nieve, y «por la paciencia del dibujante». Se enviaron a la Academia el 17 de marzo (RAH, CAG-7980-5.30).

2. Reliquias del templo de Marte de Emérita (1753)

Sign. BA-VI e 79

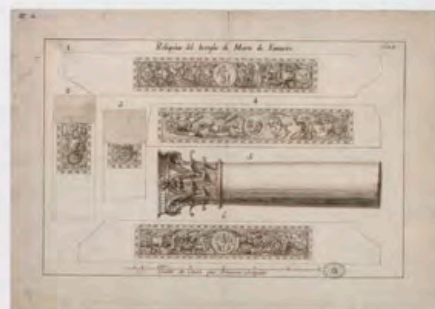
6 dibujos numerados (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 260 x 395 mm en h. de 345 x 480 mm.

Fina línea de encuadre a pluma en tinta parda.

Título a pluma y tinta parda en la parte superior: «Reliquias del templo de Marte de Emérita».

En el ángulo superior derecho dentro del marco: «Lám. II». Los dos bajorrelieves numerados. En el ángulo superior izquierdo fuera del marco dos numeraciones: 19 (tachado) y 10, que corresponden a la ordenación de los dibujos de los viajes literarios del Marqués de Valdeflores y Cornide respectivamente.

Escala gráfica [ca. 1:5]. Cinco pies romanos antiguos [= 21,3 cm].



Filigrana: En el centro del papel escudo real con flor de lis en su campo.

Cinco bajorrelieves y un capitel corintio con columna del templo de Marte de Emérita. Bajorrelieves ornados con trofeos militares. En el centro del primero un medallón con la Victoria. Se completa con el dibujo anterior.

3. Reliquias del templo de Marte de Emérita (1753)

Sign. BA-VI e 82 (véase figura 3 en p. 43)

3 dibujos numerados (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 253 x 392 mm en h. de 271 x 400 mm.

Fina línea de encuadre a pluma en tinta parda.

Título a pluma y tinta parda en la parte superior: «Reliquias del templo de Marte de Emérita».

En el ángulo superior izquierdo, fuera del marco, número 10, que corresponde a la ordenación de los dibujos del viaje literario de Cornide.

Escala gráfica [ca. 1:5]. Cinco pies romanos antiguos [= 21,2 cm].

Filigrana: En el centro del papel escudo real con flor de lis en su campo.

Tres bajorrelieves del templo de Marte de Mérida. El primero con inscripción «MARTI. SACRVM / VETTILLA.

PACVLI» y motivos decorativos y figurados en las metopas. Los demás bajorrelieves ornados con trofeos militares. En el centro del mayor, la Victoria inscribiendo sobre el escudo el nombre del vencedor.

4. Reliquias del templo de Marte de Emérita (1753)

Sign. BA-VI e 81 (véase figura 8 en p. 49)

4 dibujos numerados (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 253 x 392 mm en h. de 272 x 410 mm.

Fina línea de encuadre a pluma en tinta parda.

Título a pluma y tinta parda en la parte superior: «Reliquias del templo de Marte de Emérita».

En el ángulo superior izquierdo, fuera del marco, número 10, que corresponde a la ordenación de los dibujos del viaje literario de Cornide.

Escala gráfica [ca. 1:5]. Cinco pies romanos antiguos [= 21,2 cm].

Filigrana: En el centro del papel escudo real con flor de lis en su campo.

Tres bajorrelieves y un capitel corintio con columna del templo de Marte de Mérida. El capitel, a diferencia del dibujo número 2, soporta parte del entablamento: metopas con medallones de figuras y motivos vegetales y la cornisa superior. Estos dos dibujos del templo son similares a los precedentes numerados como lámina I y II. El tamaño del papel es un poco menor y hay algunas diferencias en la distribución de los bajorrelieves en ambas láminas.

5. Triunfo de Santa Eulalia compuesto de tres aras antiguas (Mérida) (1753) (copia ca. 1801-1802)

Sign. BA-VI e 78

5 dibujos en dos láminas sobre una hoja plegada en papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tintas negra y parda.

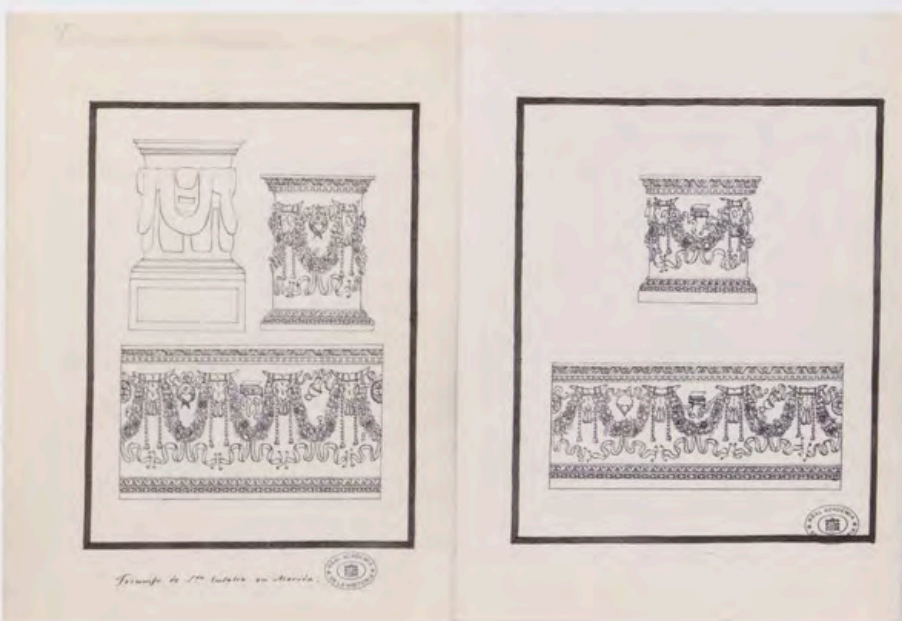
[Lámina 1]: línea de encuadre con tres dibujos, 212 x 160 mm en h. de 325 x 280 mm.

[Lámina 2]: línea de encuadre con dos dibujos, 202 x 170 mm en h. de 325 x 280 mm.

Gruesa línea de encuadre a pluma en tinta parda.

Título a pluma y tinta parda en la parte inferior: «Triunfo de Santa Eulalia en Mérida»; a lápiz, el mismo título, en la parte superior.

En el ángulo superior izquierdo, fuera del marco, número 11 en tinta parda, que corresponden a la ordenación de los dibujos del viaje literario de Cornide.



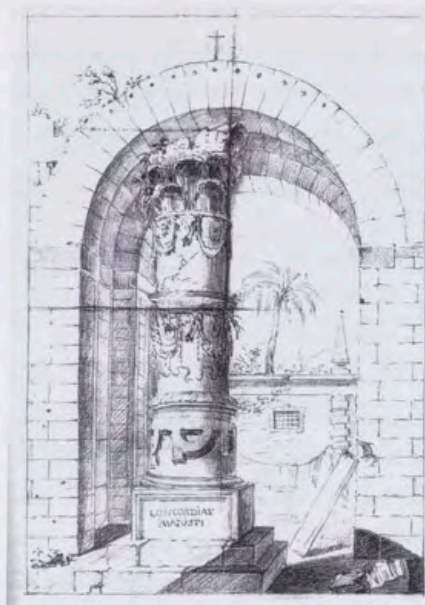
Filigrana: Flor de lis y firma: «Adrian Rogge».

En estos dibujos se representan las tres aras separadas. Montadas una sobre otra, formaban un monumento, el llamado Triunfo de Santa Eulalia, en forma de columna con capitel corintio en su remate, que soportaba la estatua de la santa. Así se ven en el dibujo a lápiz de Melchor de Prado y Mariño, inserto en los diarios de Cornide (RAH, 9-3899-2; J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, pp. 350-352 [op. cit. n. 49]).

En la primera lámina se representan el ara inferior con molduras onduladas sin decoración y el basamento para la inscripción; el conjunto de la segunda ara con los motivos

decorativos y un detalle de la decoración que recorre su perímetro. La segunda lámina ofrece dos dibujos del ara superior: el conjunto y un detalle del perímetro de los motivos decorativos.

Ambos dibujos se identifican con la descripción que hace Velázquez: «Columna que dicen de Santa Olalla, cuyo fuste se compone de tres aras antiguas de diferentes tamaños. En la circunferencia de la primera y segunda se ven diferentes cráneos de bueyes adornados con las ínfulas con que eran conducidos a los sacrificios. De las astas de estos cráneos penden dife-



Melchor de Prado y Mariño, Triunfo de Santa Eulalia.

rentes festones de frutas; y sobre estos festones se ven los instrumentos de los sacrificios y el [blanco] o jarro; la patera; el ápex o bonete pontificio; y el [blanco] o arquita de los inciensos. En el costado derecho de esta arquita se ve de relieve el estuche de los cuchillos para inmolar las víctimas; y en la frente de ella, el aspergillum, la patera y el lituus. La tercera tiene esta inscripción, que descubre su destino: «CONCORDIAE / Avgvsti». Los demás festones i demás relieves de su adorno sólo están modelados y, por su comparación con las otras dos aras antecedentes, se conoce bien que debían ser los mismos» (RAH, 9-7019, *Memorias*, fol. 85, 3-4). En la lista de diseños que se habían de abrir a buril para ilustrar el primer tomo de su viaje figuran: «Tres aras de Mérida frente del Horno de Santa Olalla» (RAH, 9-4112-10). En el informe de Juan López se mencionan «tres aras diferentes, con la extensión de su circunferencia», en un «cuaderno de dibujos inéditos, que representan algunos vestigios romanos» (véase el apéndice documental [●]).

Se viene atribuyendo a Melchor de Prado y Mariño (J. Maier Allende, 2002, p. 136 [op. cit. n. 4]; J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, pp. 350-352 [op. cit. n. 49]). Sin embargo, si se comparan estos diseños a fina plumilla con el dibujo a lápiz del conjunto del monumento, se aprecian algunas diferencias notables. En efecto, el diseño de Prado y Mariño se ajusta a una técnica de difuminado y claroscuro y carece de esos diminutos trazos que se aprecian en los diseños de Esteban Rodríguez: los bajorrelieves del templo de Marte y otros (el de Prado y Mariño se reproduce en J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, p. 351 [op. cit. n. 49]). Cabe plantear, como hipótesis, que los diseños de las tres aras sean copia del original de Esteban Rodríguez, atribuibles a José Picado, como supuestamente lo son otros dibujos emeritenses que se copiaron para incorporar al viaje literario de Cornide y que incluimos en este catálogo. El tipo de

papel empleado para este grupo de dibujos es muy similar.

6. Templo de Diana en Mérida (1753) (copia ca. 1801-1802)

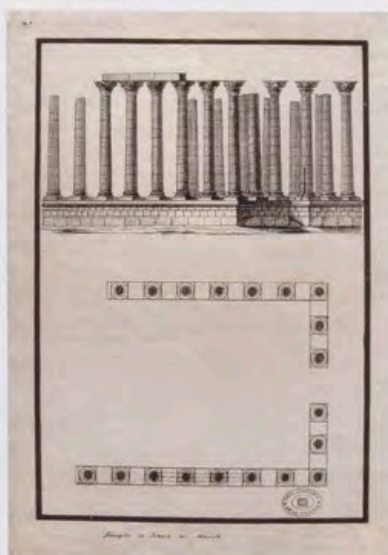
Sign. BA-VI e 83

2 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tintas negra y parda; línea de encuadre 305 x 210 mm en h. de 355 x 255 mm.

A pluma y tinta parda en la parte inferior: «Templo de Diana en Mérida».

En el ángulo superior izquierdo, fuera del marco, número 9° en tinta parda, que corresponden a la ordenación de los dibujos del viaje literario de Cornide.

Filigrana: «J. Honig & Zoonen».



Alzado y planta del templo de Diana. Fina plumilla y dibujo muy logrado en el estriado de los fustes de las columnas y detalles de los capiteles.

En la lista de diseños que se habían de abrir a buril para ilustrar el primer tomo del viaje de Velázquez, figura el «Templo de Mérida» (RAH, 9-4112-10).

Se viene atribuyendo a Melchor de Prado y Mariño (J. Maier Allende, 2002, p. 135 [op. cit. n. 4]; J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, p. 348 [op. cit. n. 49]). Sin embargo, si se comparan estos diseños a fina plumilla con otros de Prado y Mariño del viaje de Cornide se aprecian algunas diferencias. En efecto, el diseño de Prado y Mariño se ajus-

ta a una técnica de difuminado y claroscuro y carece de esos diminutos trazos a plumilla, que se aprecian en los de Esteban Rodríguez. Así, en los fustes del díptico de Zalamea de la Serena. Cabe plantear, como hipótesis, que el dibujo del templo de Diana sea copia del original de Esteban Rodríguez, atribuible a José Picado, como supuestamente lo son otros dibujos emeritenses que se copiaron para incorporar al viaje literario de Cornide y que incluimos en este catálogo. El tipo de papel empleado para este grupo de dibujos es muy parecido.

7. Teatro de Mérida (1753)

Sign. 9-5994 (véase figura 12 en p. 55)

5 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento fino y verjurado; pluma, lápiz, tinta negra; en h. de 360 x 240 mm. Plegada en encuadernación: 195 x 115 mm.

En el ángulo superior derecho número: «159», que corresponde a la numeración que se dio a la copia de la *Disertación sobre el teatro y ruinas de Acinipo* de Luis José Velázquez, cuando se encuadernó en la Real Academia de la Historia (ca. 1805), en un tomo 4° titulado *Discursos académicos* (RAH, 9-5994, fols. 125-162). En el ángulo superior izquierdo, número 4 en tinta parda, que se refiere a la cuarta ilustración que acompaña al texto de la *Disertación*.

Escala gráfica para la planta del teatro [ca. 1:420]. 200 pies romanos antiguos [= 10,3 cm].

Escala gráfica para el alzado y perfiles del teatro [ca. 1:624]. 200 pies de España [= 9,5 cm].

Filigrana: En el centro de la hoja número «VI».

Dos plantas, un perfil y dos alzados (interior y exterior) de un teatro, cuyo diseño permite identificarlo con el de Mérida que dibujó Esteban Rodríguez. A él corresponde una «Explicación de las láminas», que está encuadernada en el folio 155, al final de la *Disertación sobre el Teatro y ruinas de Acinipo*. Escrita por D.^o Luis Josef Velázquez de la Regia Sociedad de Sevilla (RAH, 9-5994,

fols. 125-162) y delante de los siete dibujos que ilustran el texto. El dibujo del teatro de Mérida antecede al de la planta y alzado del teatro de Acinipo (núm. 5, fol. 160; catálogo núm. 32). El tipo de sombreado a plumilla responde al estilo de Esteban Rodríguez. Seguramente, hacia 1805 se encuadernó con la *Disertación*, sin advertir que este teatro era el de Mérida no el de Acinipo.

8. Teatro de Mérida (1753) (copia ca. 1803-1805)

Sign. BA-VI e 98 (véase figura 11 en p. 54)

5 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta negra y parda; línea de encuadre 285 x 473 mm en h. de 380 x 535 mm.

Título: *Planta, vistas y perfiles del Theatro de Acinipo [sic]*. Representa el teatro de Mérida. Por encargo de la Academia, el dibujante debió de hacer una copia del diseño «en borrador» de Esteban Rodríguez (véase *supra* núm. 7), que estaba con la *Disertación sobre el teatro y ruinas de Acinipo* de Luis José Velázquez. La *Disertación* formaba parte del tomo 17 de la colección Velázquez, que llegó a la Academia en 1801 (hoy en RAH, 11-8235, núm. 29). El tomo fue examinado por Juan López (RAH, 11-8235, núm. 29, y 9-4160, núm. 34). Unos años después, los diseños de los tres teatros se incorporaron a la copia en limpio que hizo en la Academia de ese manuscrito (RAH, 9-5994).

Escala gráfica para la planta del teatro [ca. 1:478]. 200 [pies romanos antiguos] [= 12,4 cm].

Escala gráfica para el alzado y perfiles del teatro [ca. 1:486]. 200 [pies de España] [= 12,2 cm].

La medida en pies romanos antiguos y pies de España se estima por la que tiene el original (véase *supra* núm. 7).

Filigrana: «J. Kool». El mismo papel usado para algunos dibujos del viaje de Cornide.

Dos plantas, un perfil y dos alzados (interior y exterior) de un teatro, cuyo diseño permi-

te identificarlo con el teatro de Mérida que dibujó Esteban Rodríguez (véase *supra* núm. 7). La letra del título es de la misma mano que copió la *Disertación sobre el teatro y ruinas de Acinipo* (RAH, 9-5994).

9. Teatro romano de Emérita antes y después de la excavación (1753) (copia ca. 1801-1802)

Sign. BA-VI e 90 (véase figura 10 en p. 53)

Tres dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tintas negra y parda; línea de encuadre 250 x 215 mm en h. de 303 x 250 mm.

Gruesa línea de encuadre a pluma en tinta negra.

A pluma y tinta parda en la parte superior: «Teatro de Emérita antes de la excavación». [1] «Circunferencia interior». [2] «Circunferencia exterior». [3] «Circunferencia interior del Theatro de Emérita después de la excavac.^o». Sitio en que corresponde estar el Proscenio. Sitio en que corresponde estar la Scena. Sitio en que corresponde estar los pórticos.

En el ángulo superior izquierdo número 4^o en tinta parda más oscura, que corresponde a la ordenación de los dibujos del viaje de Cornide.

Escala gráfica [ca. 1:442]. Doscientos pies romanos antiguos [= 13,4 cm].

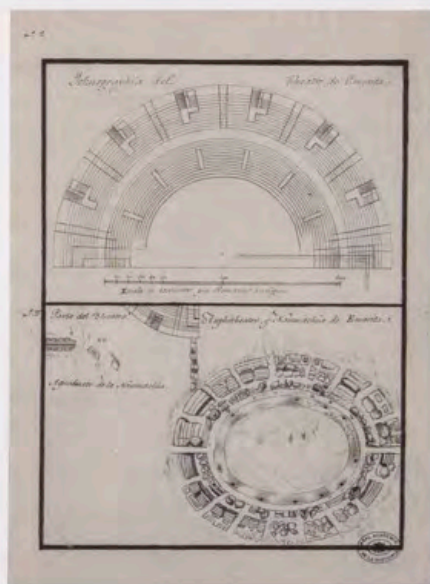
Filigrana: León rampante con espada en la diestra y flechas en la siniestra. Iniciales: «J. H. & Z». Copia del original de Esteban Rodríguez atribuible a José Picado, dibujante de medallas y antigüedades de la Real Academia de la Historia. Diseño de hacia 1801-1802. Papel verjurado y tinta similares a los de los dibujos del puente de Albarregas y del acueducto de San Lázaro, del mismo dibujante (núms. 11-12 del catálogo).

Representa tres vistas del teatro a lápiz y tinta negra: las dos primeras de la circunferencia interior y exterior antes de la excavación hecha por el Marqués de Valdeflores. En ambos se ve a dos personas contemplando el edificio. El campo que

le rodea está diseñado con vegetación. La tercera vista muestra la circunferencia interior después de la excavación. Se han recuperado las gradas de la cava inferior, las dos puertas laterales de acceso con arcos de medio punto y el espacio de la escena.

10. Ichnographia del theatro de Emérita. Amphitheatro y naumaquia de Emérita (1753) (copia ca. 1801-1802)

Sign. BA-VI e 91



2 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tintas negra y parda; línea de encuadre 275 x 205 mm en h. de 330 x 245 mm.

Gruesa línea de encuadre a pluma en tinta negra.

A pluma y tinta parda en la parte superior del primer dibujo: «Ichnographia del Theatro de Emérita», y en la del segundo: «Anphitheatro y Naumaquia de Emérita».

En el ángulo superior izquierdo del primer dibujo anotado: «n.º 2» en tinta parda más oscura, y en el del segundo: «n.º 3», que corresponden a la ordenación de los dibujos del viaje de Cornide.

Escala gráfica [ca. 1:442]. Doscientos pies romanos antiguos [= 13,4 cm].

Filigrana: «J. Honig & Zoonen». Copia del original de Esteban Rodríguez atribuible a

José Picado, dibujante de medallas y antigüedades de la Real Academia de la Historia. Diseño de hacia 1801-1802. El papel verjurado y la tinta son muy parecidos a los dibujos del templo de Diana y acueducto de San Lázaro en Mérida y del puente de Albarregas copiados para el viaje de Cornide (núms. 6 y 11-12).

El primer dibujo representa una planta del teatro de Mérida. Se marcan los seis accesos internos a las gradas de las cavas superior e inferior. El segundo dibujo ofrece la planta del anfiteatro. Próximo a él estaban el teatro y acueducto de San Lázaro, de los que se representa un fragmento de su planta. En el anfiteatro se aprecia el estado de ruina que entonces ofrecía. Velázquez pensaba que era una naumaquia porque reconocía que algunas aguas del acueducto venían a este edificio (RAH, *Memorias*, 9-7018, fols. 99-101). Cornide no vio tal función en el anfiteatro pues, en todo caso, en el río había suficiente campo para representar una batalla naval, que era a lo que se destinaban las naumaquias (J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, p. 353 [op. cit. n. 49]). En el informe de Juan López se describe sólo «la naumachia», lo que parece indicar que el dibujo original del anfiteatro de Esteban Rodríguez estaba diseñado en una sola hoja (véase el apéndice documental [●]).

11. Acueducto de San Lázaro de Emérita (1753) (copia ca. 1801-1802)

Sign. BA-VI e 87

Dos dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tintas negra y parda; línea de encuadre 255 x 175 mm en h. de 315 x 225 mm.

En el ángulo superior izquierdo número 5°, que corresponde a la ordenación de los dibujos del viaje de Cornide. En la «Lista de los dibujos» figura así: «Vista de una parte del acueducto de Mérida» (Sign. BA-VI e 44-93).

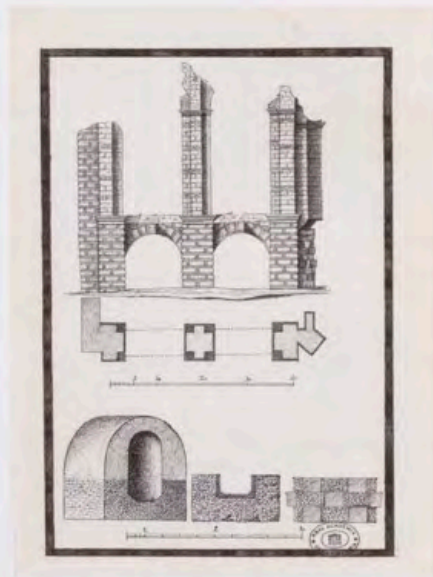
Escala gráfica para las arquerías [ca. 1:129].

Cuarenta [pies romanos antiguos] [= 9,2 cm].

Escala gráfica para el *speculum* y paramentos [ca. 1:34]. Diez [pies romanos antiguos] [= 8,8 cm].

Filigrana: «J. Honig & Zoonen».

Alzado y planta de las dos arquerías conservadas del acueducto de San Lázaro también llamado «Rabo de Buey», y un diseño del *speculum* y material de construcción de los paramentos. El acueducto traía el agua de arroyos y manantiales subterráneos, situados al norte de la ciudad. La conducción subterránea, que se conserva bastante bien, se elevaba para salvar el valle del Albarregas. De esta arquería sólo permanecen tres grandes pilares y sus correspondientes arcos próxi-



mos al anfiteatro. Según Velázquez, este acueducto, «luego que daba vista a la ciudad, empezaba a elevarse sobre grandes arcos, que suplía la desigualdad del terreno por donde pasa el arroyo de Albarregas, hasta muy cerca de la naumachia, donde bolbía a incorporarse con el suelo. Aunque este intervalo es corto, todos sus arcos han perecido, a excepción de dos» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 92-3). En la memoria de su viaje, Cornide dice que «se conservan tres o cuatro pilares y dos arcos por donde sale el camino para Madrid junto a la ermita de San Lázaro» (J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, p. 355 [op. cit. n. 49]).

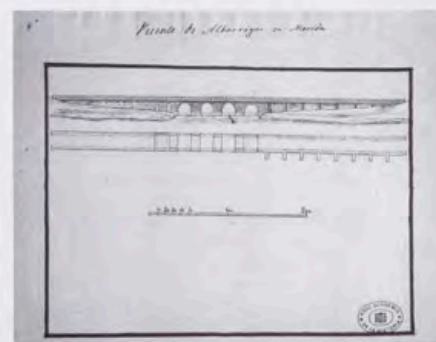
El dibujo de Esteban Rodríguez fue enviado al director de la Academia Agustín de Montiano el 13 de abril de 1753 (CAG-9-7980-5.32). Figura en el índice de ilustraciones para publicar en el primer tomo del viaje del Marqués de Valdeflores y se le denomina «Acueducto más pequeño» (RAH, 9-4118-19). No se conserva, pero estimamos que éste pueda ser una copia que se hizo en la Academia (ca. 1801-1802) para incorporar a los dibujos del viaje de Cornide a Extremadura y Portugal (1798-1801), atribuible a José Picado, dibujante de medallas y antigüedades de la Real Academia de la Historia.

En la regla de la escala sólo figuran los números. Si se copia el original de Esteban Rodríguez, le correspondería el valor de pies romanos antiguos.

12. Puente de Mérida sobre el río Albarregas (1753) (copia ca. 1801-1802)

Sign. BA-VI e 84

Dos dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz tintas negra y parda; línea de encuadre 150 x 200 mm en h. de 205 x 250 mm.



En el ángulo superior izquierdo número 8° que corresponde a la ordenación de los dibujos del viaje de Cornide. En la «Lista de los dibujos» figura así: «Id. del puente de Albarregas en Mérida» (Sign. BA-VI e 44-93). El título del dibujo: «Puente de Albarregas en Mérida», escrito en la misma letra, se puede atribuir a Cornide.

Escala gráfica [ca. 1:689]. Doscientos [pies romanos antiguos] [= 8,6 cm].

Orientado con flecha.

Filigrana: «J. H. & Z.» León rampante sobre pedestal.

Puente sobre el río Albarregas, construido para salvar el río que comunicaba la ciudad con el norte por la Vía de la Plata o calzada que iba desde Mérida a Salamanca.

Copia del original de Esteban Rodríguez. Diseño de hacia 1801-1802. Figura en el índice de ilustraciones para publicar en el tomo I del viaje del Marqués de Valdeflores y se le denomina «Puente de Mérida sobre Albarregas» (RAH, 9-4118-19). No se conserva, pero estimamos que éste pueda ser una copia que se hizo en la Academia (ca. 1801-1802) para incorporar a los dibujos del viaje de Cornide a Extremadura y Portugal (1798-1801), atribuible a José Picado, dibujante de medallas y antigüedades de la Real Academia de la Historia.

En la regla de la escala sólo figuran los números. Si es copia del original de Esteban Rodríguez, le corresponde el valor de pies romanos antiguos.

En el informe de Juan López, el dibujo de Esteban Rodríguez se denomina «Puente sobre el arroyo Albarregas» (véase el apéndice documental [6]).

Manuel Villena Moziño dibujó este puente en la misma lámina de la arquería del acueducto de Los Milagros (A. M. Canto, 2001, pp. 140-142 [op. cit. n. 5]).

13. Primer acueducto de Emérita: Los Milagros (1753)

Sign. BA-VI e 89

Dos dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 203 x 295 mm en h. de 238 x 340 mm.

Título: «Primer acueducto de Emérita».

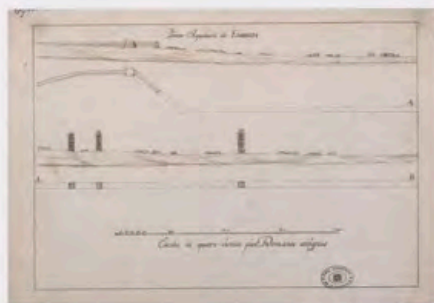
Letras A y B para identificar en hoja explicativa las partes del acueducto.

En el ángulo superior izquierdo números 17 y 18 tachados en tinta parda más oscura y al lado el número 3º a lápiz. Los primeros corresponden a la ordenación

de los dibujos del viaje del Marqués de Valdeflores y el segundo quizá se haya reutilizado para el viaje de Cornide, aunque no figura en la «Lista de los dibujos». A este número le corresponde el del anfiteatro (Sign. BA-VI e 44-93).

Escala gráfica [ca. 1:693]. Cuatrocientos pies romanos antiguos [= 17,1 cm].

Filigrana: En la parte inferior central: Número «VI», cortado el papel por la mitad, conserva los caracteres superiores. Esta hoja se completa con la del dibujo del circo de Emérita (catálogo núm. 17). Forman parte del mismo pliego de papel. Representa, en dos tramos fragmentados y



marcados con letras A y B, los soportes y arcos que se conservaban del alzado y planta del primer acueducto romano de Emérita denominado Los Milagros. En el informe de Juan López figura este dibujo: «N.º 7. Primer acueducto de Mérida, y algunos trozos del segundo. Son tres diseños de pluma, que también son dignos de copiarse». Creemos que se refiere a los dos dibujos del acueducto de Los Milagros (Sign. BA-VI e 89 y BA-VI e 88) y al de San Lázaro (véase el apéndice documental [6] y catálogo núms. 11 y 14). La descripción que hace Velázquez en las *Memorias* y el diseño de Manuel Villena Moziño de la arquería de Los Milagros y puente de Albarregas nos permiten interpretar el primer dibujo del acueducto. Velázquez vio y mandó dibujar dos acueductos: «el primero se descubre muy cerca del puente que dicen de Albarregas, y viene por aquel lado de Septentrión a Mediodía cerca de la ciudad, donde no vuelve a descubrirse... Su mayor altura es de 91 pies con dos y tres órdenes de arcos colocados unos sobre otros» (RAH,

9-7018, *Memorias*, fol. 92-2). La segunda imagen del dibujo de Villena Moziño y su texto explicativo nos ayudan a interpretar el de Esteban Rodríguez. Dice así: «Plano y elevación del acueducto antiguo romano que se conserva en la ciudad de Mérida según se demuestra; viene desde la Albuera, distante una legua de la ciudad, por cañerías subterráneas hasta la letra A; y desde allí por arcos como se manifiesta... A. Sitio hasta donde viene la cañería subterránea, cubierta de bóvedas de mampostería, capaz de andar por ella cualquiera persona en pie» (A. M. Canto, 2001, pp. 140-142 [op. cit. n. 5]). En el dibujo de Esteban Rodríguez se aprecia esta primera parte del acueducto, que llegaba a la letra A desde una cañería subterránea. Desde A a B el acueducto salía al exterior a poca altura del suelo. No se conserva el texto explicativo del Marqués de Valdeflores. El acueducto prosigue su curso en el siguiente dibujo, que representa las otras dos porciones o tramos de arcos, ya más próximos a la ciudad (catálogo núm. 14).

Cornide, al describir el acueducto, dice que «por las arquetas o registros de este acueducto, desde más arriba del puente hasta la albuera» hizo medidas Pedro Esquivel «para la comprobación del pie romano con el antiguo español como refiere Morales, pero ya el señor Velázquez no halló estas arquetas en disposición de poder repetir y rectificar estas medidas y a mí me sucedió lo mismo» (*Los viajes*, en J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, p. 355 [op. cit. n. 49]).

El acueducto de Los Milagros de Mérida medía 830 metros de longitud y 25 de altura máxima. Proporcionaba agua a la ciudad procedente del embalse de Proserpina.

14. Acueducto de Los Milagros de Emérita: segundo y tercer tramos (1753)

Sign. BA-VI e 88 (véase figura 4 en p. 43)

Dos dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 198 x 296 mm en h. de 240 x 340 mm.

El título tomado del dibujo anterior. Letras B, C y D para identificar en hoja explicativa las partes del acueducto.

En el ángulo superior izquierdo números 17 y 18 tachados en tinta parda más oscura y al lado el número 3° a lápiz. La primera numeración corresponde a la ordenación de los dibujos del viaje de Valdeflores y la segunda quizá se haya reutilizado para el viaje de Cornide, aunque no figura en la «Lista de los dibujos». A este número le corresponde el del anfiteatro (Sign. BA-VI e 44-93).

Escala gráfica [ca. 1:693]. Cuatrocientos pies romanos antiguos [= 17,1 cm].

Filigrana: En la parte inferior central el campo invertido de un escudo real con flor de lis. La marca de agua se completa con el dibujo del puente sobre el río Ana (catálogo núm. 15).

Corresponde al segundo y tercer tramos de arquerías elevadas de la conducción llamada «Proserpina-Milagros», que había de salvar el valle del río Albarregas para suministrar agua por el oeste al recinto urbano. Diseño minucioso a plumilla de los pilares y arcos en el estado en que se encontraban. Las letras BC ofrecen el alzado y planta de la arquería del segundo tramo junto a la ciudad. Las letras CD representan la tercera porción de acueducto, lo que el vulgo llamaba «el Milagro grande», según dice Villena Moziño. Cornide también lo cuenta en su viaje: «llamado hoy Los Milagros porque las gentes creen que solo por él pueden mantenerse los altísimos pilares que le sostenían sobre el ya dicho arroyo Albarregas» (J. M. Abascal y R. Cebrián, 2009, p. 355 [op. cit. n. 49]). El acueducto alcanzaba los veinticinco metros de altura máxima al cruzar la depresión del río Albarregas.

15. Parte del puente de Emérita sobre el río Ana por el lado que confina con la ciudad (1753)

Sign. BA-VI e 85

Dibujo sobre papel amarillento verjurado;

pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 198 x 296 mm en h. de 240 x 340 mm.

Título: «Parte del puente de Emérita sobre el río Ana por el lado que confina con la ciudad».

Orientado con flecha: el norte al este de la hoja señalando la fortaleza de la ciudad.

En el ángulo superior izquierdo número 16 tachado en tinta parda más oscura y al lado el número 7°. Corresponden a la ordenación de los dibujos de los viajes del Marqués de Valdeflores y Cornide respectivamente.

Escala gráfica [ca. 1:460]. Trescientos pies romanos antiguos [= 19,3 cm].

Filigrana: En la parte superior central corona real invertida con lis en su remate.



El papel está cortado a un tercio del campo superior del escudo; se aprecia el diseño de una lis. El borde superior de esta hoja encaja con el borde inferior de la del dibujo del acueducto de Mérida (catálogo núm. 14). En esta hoja se encuentra el campo de aquel escudo real con la flor de lis. Ambas debieron formar parte del mismo pliego.

Representa el puente con cinco de sus arcos, el de la derecha enlaza con el acceso a la fortaleza de la ciudad. En primer plano (al este según la orientación) se aprecia la orilla del río Ana con cantos rodados, pequeños arbustos y a un lado, un hombre sentado sujetando una caña de pescar. A la derecha asoman los muros y contrafuertes de la fortaleza de Emérita.

En las *Memorias*, Velázquez describe este puente como el principal de la ciudad de Mérida, que se fabricó «con lo restante de los muros del alcázar a que está unido, al

mismo tiempo que se fundó la colonia». Según él, los antiguos, para evitar estragos con las crecidas, «sacaron una punta de tierra casi desde la mitad del puente hacia el oriente contra el mismo curso del Guadiana, fortificándola con gruesos muros de argamasa». Así, el río, antes de acercarse a la ciudad, dividía sus aguas en dos brazos, pasando uno y otro por las dos extremidades del puente, y se volvían a unir más abajo de la ciudad (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 90, 1-2).

Como ya señaló J. M. Álvarez Martínez, 2010, ficha 50, pp. 184-185 [op. cit. n. 62], el dibujo «con el pescador en primer término», sería reproducido por Antonio Ponz (*Viaje de España*, 2ª ed., 1784, tomo VIII, p. 107). En la estampa, Ponz incorpora en el extremo inferior derecho un grueso tronco de árbol con unas ramas.

16. Fortaleza romana de Emérita sobre el río Ana (1753)

Sign. BA-VI e 86 (véase figura 5 en p. 44)

Dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 191 x 288 mm en h. de 240 x 343 mm.

Título: «Fortaleza romana de Emérita sobre el río Ana».

Orientado con flecha: el norte al este de la hoja señalando los arcos del puente.

En el ángulo superior izquierdo número 22 y debajo número 6 en tinta parda. Los primeros corresponden a la ordenación del viaje del Marqués de Valdeflores y el segundo a la del viaje de Cornide. En éste se titula: «Vista del conventual de Mérida, que se cree haber sido una obra romana».

Escala gráfica [ca. 1:589]. Trescientos pies romanos antiguos [= 15,1 cm].

Filigrana: Escudo partido por el corte del papel, con corona y lis central.

Alzado de la fortaleza romana sobre el río Guadiana. En el borde izquierdo se localiza el puente. En primer plano arbustos y algunos cantos del río. La vegetación sobre los

muros y próxima a las murallas recuerda a los dibujos de Herosilla y Piranesi. Fina plumilla en el diseño del alzado de la fortaleza: paramento con sillares (*opus quadratum*) y efecto de sombreado en el puente a base de finas líneas paralelas y perpendiculares.

17. Circo de Emérita (1753)

Sign. BA-VI e 92

Dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; línea de encuadre 203 x 295 mm en h. de 237 x 340 mm.

En el ángulo superior izquierdo número 20 en tinta parda más oscura y al lado el número 3° a lápiz. El primero corresponde a la ordenación del viaje del Marqués de Valdeflores. No figura en la «Lista de dibujos» numerados del viaje de Cornide (Sign. BA-VI e 44-93).

Escala gráfica [ca. 1:1712]. Mil pies romanos antiguos [= 17,3 cm].

Filigrana: En la parte inferior central número VI partido por la mitad superior. Esta hoja se completa con la del dibujo del primer acueducto de Emérita (catálogo núm. 13). Forman parte del mismo pliego de papel.



Diseño minucioso a plumilla de la planta del circo en la que se aprecia el estado de ruina en que se encontraba. Según Velázquez se hallaba «junto a la ermita que dicen de San Lázaro». Luego añade: «La spina del stadio tiene de ancho 29 pies y 3 dedos; i de alto 4 pies. Parece que se dividía en tres porciones diferentes, de que sólo se conocen las dos. La del centro, que está bien conservada, tiene 344 pies de largo. Aquí fue donde Antonio de Nebrija hizo las observaciones para averiguar el verdadero tamaño del antiguo pie español, como él mismo

refiere. Midió todo el stadio de este circo y halló 125 pasos que, computado a 5 pies cada uno, componen 625 pies. Si en tiempo de Antonio de Nebrija, este edificio estaba tan arruinado como oi, no sé qué seguridad pueden tener estas observaciones» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 99, 1-2).

18. Monumento funerario con busto de Pompeia Quintila (1753)

Sign. 9-4128-26.2

1 dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; 173 x 125 mm.

Papel grueso como el de los demás dibujos de Mérida de Esteban Rodríguez. Está recortado.



Dibujo del relieve funerario con retrato de Pompeia Quintila con inscripción. Labrado para Pompeia Quintila y M. Pompeius Charinus. El mármol fue descubierto cerca de la Alcazaba de Mérida y dibujado por Esteban Rodríguez. Se encontraba en la pared exterior del muro a la entrada del puente principal sobre el Guadiana. Según Velázquez es un monumento de «excelente gusto y hecho por una mano muy hábil» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 86).

19. Corona (1753)

Sign. 9-4128-26.3

1 dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; 155 x 125 mm.

Papel grueso como el de los demás dibujos de Mérida de Esteban Rodríguez. Está recortado.



Dibujo de una corona labrada en mármol. Por detrás tenía un diente de mármol para colocarla sobre algo. Líneas delicadas a plumilla de los ornamentos. Según Velázquez formaba «parte de otro todo de escultura». Obra de «excelente gusto y hecho por una mano muy hábil» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 86).

20. Fragmento de friso con media figura de varón sosteniendo el cuerno de la abundancia (1753)

Sign. 9-4128-26.1

1 dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta parda; 120 x 80 mm.

Papel grueso como el de los demás dibujos de Mérida de Esteban Rodríguez. Está recortado.

Dibujo de un friso fragmentado con media figura de varón sosteniendo el cuerno de la abundancia sobre marco ornamentado rectangular. Sobre él sendas volutas. Líneas finas a plumilla. Según Velázquez es «obra de un muy mediano artífice» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 86).



21. Puente sobre el mismo Tajo junto a las ventas de Alconétar (Cáceres) (1753) (copia ca. 1803-1805)

Sign. BA-VI e 93 bis

Dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tintas parda y negra, aguadas en negro, gris y verde; línea de encuadre 290 x 490 mm en h. de 380 x 540 mm.

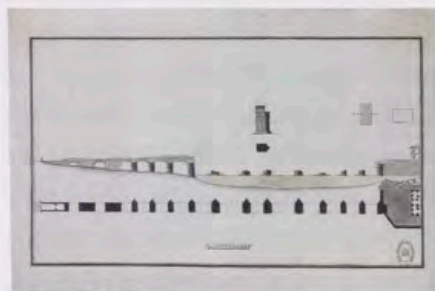
En el ángulo superior izquierdo anotado a lápiz en letra reciente: «¿Puente de Alconétar o Mantible, Extremadura?».

Escala gráfica [ca. 1:423]. Cien pies romanos antiguos [= 7 cm].

Escala gráfica [ca. 1:395]. Cien pies castellanos [= 7 cm].

Filigrana: «J. Honig & Zoonen».

Representa el puente de Alconétar sobre el río Tajo, llamado también del Mantible, que estaba a dieciocho leguas de Mérida y conducía directo al camino real de Salamanca y Castilla. Se aprecia el estado de ruina de los pilares y arcos. A la derecha se localiza el alzado y la planta del edificio destinado al cobro del pontazgo. Fino diseño a plumilla del almohadillado de los pilares y muros del puente y edificio. Aguada en negro, gris y verde.



Descubierto por el Marqués de Valdeflores el 25 de mayo de 1753, según cuenta, cuando llegó a «Ventas de Alconeta por donde pasa el Tajo. Aquí encontré una inscripción, i las ruinas de un Puente, q.º se diseñó y midió». El 9 de junio de 1753 lo vuelve a mencionar: «un puente sobre el Tajo junto a las ventas de Alconéta[r]». El diseño fue enviado a la Academia el 24 de agosto (cartas a Montiano, CAG-9-7980-5.39, 41, 42). Valdeflores también lo cita en sus *Memorias*, indicando que se hizo «por medio de la

cámara obscura» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 92-1) y en el índice de ilustraciones que preparó para incluir en el primer tomo de las *Memorias* (RAH, 9-4448-10). Asimismo figura en el informe de Juan López: «2.º Puente sobre el mismo Tajo en Extremadura junto a las ventas de Alconéta[r]» (véase el apéndice documental [6]).

El dibujo de la Real Academia que hoy se conserva es muy parecido al que hizo Fernando Rodríguez, maestro de obras emeritense, por encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 2 de noviembre de 1797, aunque éste sea de dimensiones superiores (505 x 1400 mm). Se conserva con los demás dibujos emeritenses de su autoría en esa Real Academia (Sign. A-368. Publicados por S. Arbaiza Blanco-Soler y C. Heras Casas, «Fernando Rodríguez y su estudio arqueológico de las ruinas romanas de Mérida y sus alrededores (1794-1797)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 87, 1998, pp. 309-366). La escala de 100 pies castellanos de éste abundaría en que el dibujo de la Real Academia de la Historia haya empleado la misma medida, en lugar del pie romano antiguo usado por el dibujante del Marqués de Valdeflores. Por eso damos los dos valores. La única diferencia se aprecia el perfil de un pilar, que incorpora sobre el alzado del puente. No se conserva el original de Esteban Rodríguez. El tipo de papel, con la firma «J. Honig & Zoonen», sugiere que se trate de una copia de ese original de hacia comienzos del siglo XIX. Seguramente corresponda a la etapa (ca. 1803-1805) en que se copiaron el manuscrito sobre la *Disertación sobre el teatro y niñas de Acinipo* y uno de los dibujos del teatro de Mérida, ya fallecido Cornide (catálogo núm. 8). Atribuible a José Picado, dibujante de medallas y antigüedades de la Real Academia de la Historia. El dibujo no se incorporó al viaje de Cornide.

22. Ermita de Fuentesdueñas (Extremadura) (1753)

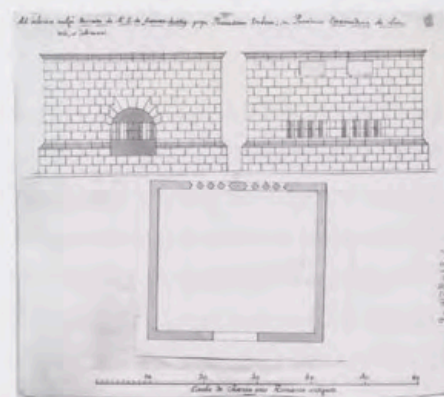
Sign. 9-4128-13.2

3 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento

verjurado; pluma, pincel y lápiz, tintas parda y negra, aguadas grises; 182 x 206 mm.

En la parte superior en letra de Velázquez y tinta parda se lee: «Ad ecclesiam vulgo Hermita de N. S. de Fuentes-dueñas prope Placentiam Urbem; in Provincia Estremadura de Leon. Vidi et delineavi».

Escala gráfica [ca. 1:117]. Sesenta pies romanos antiguos [= 15,2 cm].



Papel grueso como el de los demás dibujos de Mérida de Esteban Rodríguez.

Dibujos del alzado y planta del sepulcro de Fuentesdueñas. Los dos alzados están diseñados en una misma hoja, la planta en otra hoja, lo mismo que la regla de la escala. Los tres dibujos se hallan adheridos a un papel amarillento más fino. La letra de la escala es de Esteban Rodríguez. Aguada gris en el alzado y planta. Diseño muy cuidado de los sillares a plumilla y fina pincelada de aguada para producir efecto de relieve y claroscuro. Descubierto el 16 de mayo de 1753 (RAH, CAG-7980-5, 42).

23. Dystilo sepulcral en Zalamea de la Serena (Badajoz) (1753)

Sign. 9-4128-22 (véase figura 6 en p. 45)

3 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, pincel y lápiz, tintas parda y negra, aguadas grises; fina línea de encuadre a pluma en tinta negra 198 x 142 mm en h. de 204 x 142 mm.

En la parte superior título: «Tropheo en Zalamea de la Serena».

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo: «Rodríguez delin.».

Escala gráfica para la inscripción [ca.

1:17]. Dos pies romanos [= 3,5 cm].

Escala gráfica para el trofeo [ca. 1:101].

Treinta pies romanos antiguos [= 8,8 cm].

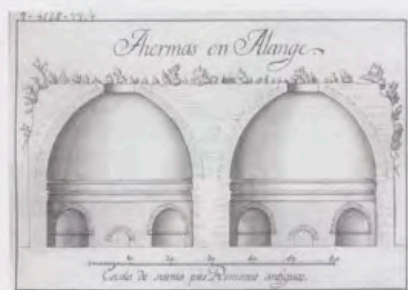
Papel grueso como el de los demás dibujos de Mérida de Esteban Rodríguez.

Dibujos del alzado y planta del dystilo sepulcral y alzado de la inscripción: «IMP. CAESARI. / DIVI. NERVAE. F. / NERVAE. TRAIANO / AVG. GERM. PONT. / MAX. TRIB. POT. IIII COS / IIII. / MVNIC. IVLIPENSE / D. D.». Efectos de relieve y claroscuro con aguadas en gris. Este monumento sepulcral se midió y dibujó el 30 de mayo de 1753 (RAH, GAG-9-7980-5.42).

24. Termas en Alange. Perfil

(Badajoz) (1753)

Sign. 9-4128-44.4



Dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, pincel, lápiz y compás, tinta negra, aguada gris; fina línea de encuadre a

pluma en tinta negra 140 x 201 mm en h. de 148 x 210 mm.

En la parte superior título: «Thermas en Alange».

Escala gráfica [ca. 1:126]. Sesenta pies romanos antiguos [= 12,7 cm].

Papel grueso como el de los demás dibujos de Mérida de Esteban Rodríguez.

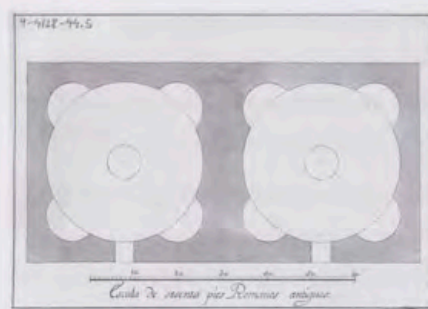
Perfil de las termas romanas de Alange. Fina plumilla y efectos de relieve y claroscuro con aguadas en gris. En los muros laterales vegetación con pequeños arbustos a plumilla y aguada dando sensación de ruina. El perfil que muestra el interior de los baños con sus bóvedas y vanos está perfectamente dibujado. Las descubrió Velázquez y se midieron y diseñaron el 2 de junio de 1753 (RAH, GAG-9-7980-5-42). En una carpetilla rotulada «Baños y Termas» se lee en letra de Velázquez: «Ad vicum Alange in provincia Extremadura de León. Vidi et delineavi» (RAH, 9-4128-44). Villena Mozino también las dibujó en 1793 (véase A. M. Canto, 2001 [op. cit. n. 5]).

25. Termas en Alange. Plano

(Badajoz) (1753)

Sign. 9-4128-44.5

Dibujo sobre papel amarillento verjurado;



pluma, pincel, lápiz y compás, tinta negra, aguadas grises. Fina línea de encuadre a pluma en tinta negra 138 x 201 mm en h. de 144 x 207 mm.

Escala gráfica [ca. 1:149]. Sesenta pies romanos antiguos [= 12,7 cm].

Papel grueso como el de los demás dibujos de Mérida de Esteban Rodríguez.

Plano de las termas romanas de Alange. Fina plumilla y aguada gris sobre el muro. Las descubrió Velázquez y se midieron y diseñaron el 2 de junio de 1753 (RAH, GAG-9-7980-5-42). En una carpetilla rotulada «Baños y Termas» se lee en letra de Velázquez: «Ad vicum Alange in provincia Extremadura de León. Vidi et delineavi» (RAH, 9-4128-44). Villena Mozino también las dibujó en 1793.

VIAJE A ANDALUCÍA: 10 DE SEPTIEMBRE DE 1753 A 31 DE DICIEMBRE DE 1754

26. Lámina de plomo de este tamaño (Granada) (1753-1754)

Sign. 9-4128-37.4

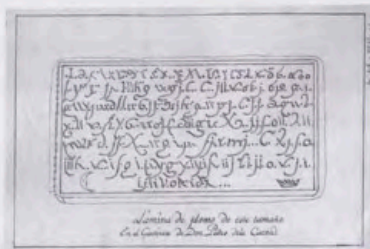
Dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta negra, aguada gris; fina línea de encuadre; lámina 850 x 160 mm en h. de 160 x 220 mm.

Título en letra caligráfica de Esteban Rodríguez: «Lámina de plomo de este tamaño. En el gabinete de Don Pedro de la Cueva».

Filigrana: «GOIA».

Papel grueso como el de los demás dibujos emeritenses de Esteban Rodríguez.

Dibujo al tamaño natural de una lámina de plomo que vio el Marqués de Valdeflores en el gabinete de Pedro de la Cueva, oidor de la Chancillería de Granada. La describe así: «Lamina de plomo con letras, que yo no entiendo». Enviada a la Academia el 19 de febrero de 1754 (CAG-9-7980-5-48).



27. 1-3. Inscripciones falsas en el gabinete de Juan de Flórez

(Granada) (1754)

Sign. 9-4128-1-6

6 dibujos (6 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tinta negra, aguada gris; fina línea de encuadre.

Papel grueso como el de los demás dibujos emeritenses de Esteban Rodríguez.

Dibujos de inscripciones falsas en mármol y barro, copiadas por el dibujante de Luis José Velázquez en el gabinete de Juan de Flórez en Granada. Junto con los de Málaga, pueden ser de los últimos dibujos

que supuestamente diseñara a lápiz, en buen papel verjurado, Esteban Rodríguez, antes de regresar a Madrid, en donde falleció casi de inmediato.

En carta a Montiano (Málaga, 19 de febrero de 1754) informa de tales descubrimientos: «un trozo de mármol blanco con una inscripción en letras Celtibéricas, ambas cosas descubiertas en Granada, i se hallan en el gabinete de D. Juan de Flórez. De estos dos últimos monumentos sólo puedo por ahora decir a V. S. que son dignos de la maior estimación, así por lo raros que son en su línea, como por la luz que pueden dar para conocer el valor de nuestras letras desconocidas i lengua primitiva» (RAH, CAG-9-7980-5-48). Según M. Almagro-Gorbea, confirma que Valdeflores «llegó a ser víctima de dichas supercherías y falsificaciones» (*Epigrafía prerromana*, Madrid, 2003, pp. 266-287 y 364).

27.1. Sin título

Sign. 9-4128-1
300 x 211 mm.



27.2. Mármol blanco de este tamaño diseñado por su frente y grueso

Sign. 9-4128-2
222 x 150 mm.



27.3. Sin título

Sign. 9-4128-3
160 x 223 mm.



27.4. Barro de este tamaño

Sign. 9-4128-4
163 x 220 mm.



27.5. Mármol blanco de este tamaño diseñado por sus tres lados

Sign. 9-4128-5
155 x 225 mm.



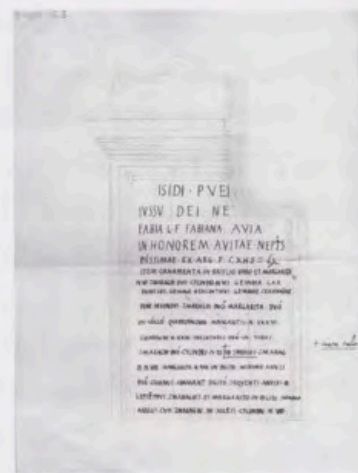
27.6. Barro de este tamaño

Sign. 9-4128-6
155 x 220 mm.



28. Ara dedicada a Isis. Frontal con inscripción (Palacio de los Duques de Alcalá, Sevilla) (1754)

Sign. 9-4128-16.3
Dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz y tinta parda, 300 x 210 mm.



Papel grueso como el de los demás dibujos emeritenses de Esteban Rodríguez.

Diseño en borrador, sin terminar. Las líneas y molduras del ara dibujadas a lápiz con regla. En el frente, larga inscripción en tinta parda. La inscripción en mayúsculas: «Fabia Faviana en honor de su nieta Avita, puso a Isis... una estatua de plata adornada con piedras preciosas...» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 86-2.4). A la derecha adición de dos palabras para incorporar en el épitafio.

En el mismo legajo se halla otro borrador de la mano de Velázquez, que parece sería el modelo para el dibujante (9-4128.16.7). Se conservan otros dos borradores de los demás frentes del ara y el diseño final de los tres frentes en una misma hoja (véase núms. 30-31).

En carta a Montiano (Sevilla, 8 de junio de 1754), Velázquez informa que hizo «diseñar el baxo relieve de una ara de la diosa Isis, hallado en España», que vio en el Gabinete del Duque de Alcalá. Se encontró cerca de Guadix (Granada) y se trasladó a Sevilla a ese Gabinete (CAG-9-7980-5.50).

29. Ara dedicada a Isis. Frontal con Anubis y ave (Palacio de los Duques de Alcalá, Sevilla) (1754)

Sign. 9-4128-16.4

Dibujo sobre papel amarillento fino, verjurado; lápiz, 300 x 160 mm.

Filigrana: Escudo con lis y corona real.

Primer diseño en borrador a lápiz. Líneas molduradas y bajorrelieve: Anubis con el ave Anser o Ibis. Véase catálogo núms. 28 y 31.



30. Ara dedicada a Isis. Frontal con Osiris, ave y Apis (Palacio de los Duques de Alcalá, Sevilla) (1754)
Sign. 9-4128-16.5

Dibujo sobre papel amarillento fino, verjurado; lápiz, tinta parda, 300 x 160 mm.



Filigrana: León rampante con corona.

Primer diseño en borrador a lápiz y a tinta parda sin terminar. Líneas molduradas y bajorrelieve: Osiris sentado con el ave (sacre o halcón) y el buey Apis. Véase catálogo núms. 28 y 31.

31. Ara dedicada a Isis. Conjunto de los tres frontales (Palacio de los Duques de Alcalá, Sevilla) (1754)
Sign. 9-4128-16.6

3 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento verjurado; pluma, lápiz, tintas parda y negra, 240 x 325 mm.

Filigrana: Cortada en el borde superior de la hoja. Permanece una corona real invertida y restos del remate de una flor de lis. Papel grueso como el de los demás dibujos emeritenses de Esteban Rodríguez.

Diseño final sin terminar. Buen dibujo a fina plumilla con molduras del ara y contornos muy delicados de las figuras. Ara dedicada a Isis. Sobre ella estuvo una estatua suya de plata. En el centro frontal con inscripción en cinco líneas (sin terminar). En el frente del lado derecho, Anubis de pie, con cabeza de perro, túnica y palio, sostiene una clava. Le acompaña el ave Anser o Ibis. A la derecha, Osiris desnudo, sentado con el ave sacre o halcón sobre un



árbol. Debajo el buey Apis. La parte superior del mármol está rota y faltan las cabezas de Osiris y del ave (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 86-2.4). En carta a Montiano (12 de junio de 1754), Valdeflores cuenta que hizo «diseñar el baxorelieve de una ara de la diosa Isis» (CAG-9-7980-5-50). Véase catálogo núms. 28-30.

32. Teatro de Acinipo (Ronda la Vieja-Málaga) (1754)

Sign. 9-5994 (véase figura 14 en p. 58)

4 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento fino y verjurado; pluma, tinta negra; en h. de 225 x 335 mm. Plegada: 193 x 130 mm.

En el ángulo superior derecho número: «160», que corresponde a la numeración que se dio a la copia de la *Disertación sobre el teatro y ruinas de Acinipo* de Luis José Velázquez, cuando se encuadernó en la Real Academia de la Historia (ca. 1805), en un tomo 4º titulado *Discursos académicos* (RAH, 9-5994,

fol. 125-162). En el ángulo superior izquierdo número 5 en tinta parda, que se refiere a la quinta ilustración que acompaña al texto de la *Disertación*.

El dibujo está intercalado con otros cuatro del mismo teatro que seguramente fueron dibujados por el Marqués de Valdeflores, y el de otro teatro sin rotular (núm. 4, fol. 159), que identificamos con el de Mérida dibujado por Esteban Rodríguez (véase *supra*).

Escala gráfica [ca. 1:357]. 100 pies castellanos [= 7,8 cm].

Filigrana: En el centro de la hoja número «VI».

Una planta de la escena y orquesta y tres alzados (interior y exterior) del teatro de Acinipo. Se han practicado correcciones en los extremos de la escena en tinta parda con una etiqueta de papel adherido. Las letras de la explicación y la escala en tinta parda. El dibujo en tinta negra. El sombreado a plumilla responde al estilo de Esteban Rodríguez, como también se aprecia en el boceto del teatro de Mérida que le precede en el tomo de *Discursos académicos* (núm. 4, fol. 159; catálogo núm. 7).

33. Teatro de Singilia (Cortijo del Castellón, Antequera, Málaga) (1754)

Sign. 9-5994 (véase figura 15 en p. 59)

1 dibujo sobre papel amarillento verjurado; pluma, tinta parda; línea de encuadre 130 x 193 mm en h. de 150 x 200 mm.

Fina línea de encuadre a pluma en tinta parda.

A pluma y tinta parda en la parte superior: «Theatro de Singilia».

En el ángulo superior izquierdo dentro del marco número: «7ª», que corresponde a una ordenación de los dibujos de la colección del Marqués de Valdeflores. Al lado el número 162, el que se le dio cuando se encuadernó en la Real Academia de la Historia a principios del siglo XIX en un tomo 4º titulado *Discursos académicos*.

Escala indeterminada.

Filigrana: En uno de los bordes del papel se

aprecia un fragmento del remate de un escudo real con flor de lis en su campo. Mismo papel que el empleado para los dibujos de Mérida.

Papel grueso como el de los demás dibujos emeritenses de Esteban Rodríguez.

Vista de las ruinas del teatro de Singilia (Singilia Barba, Cortijo del Castrillón, Antequera-Málaga). Trazos sombreados a plumilla. En primer plano hay vegetación y restos de piedras que pertenecen a las ruinas del teatro. Se encuadró al final de la copia de la *Disertación sobre el Theatro y ruinas de Acinipo*. Escrita por D.^o Luis Josef Velázquez de la Regia Sociedad de Sevilla (RAH, 9-5994, fols. 125-162).

34. Ara con relieves de sacrificio y victoria (Antequera, Málaga) (1754)

Sign. 9-4128-17

4 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento fino y verjurado; pluma, tintas negra y parda; línea de encuadre 173 x 300 mm en h. de 173 x 300 mm.

En la parte inferior, en letra de Esteban Rodríguez, título: «Copia es del original [tinta negra]. En Antequera. Ara por sus cuatro lados [tinta parda]».



Bajorrelieve de un ara que representa un sacrificio y una victoria. La vio Velázquez «sobre la puerta que dicen de los Gigantes, entre otros muchos mármoles antiguos que se colocaron allí en el año de [en blanco]. Se halla otra ara con diferentes relieves por todos cuatro frentes. En los tres de ellos se representa un sacrificio; y en el otro se ve una victoria coronando un personaje, que acaso puede ser algún emperador, el qual da la mano a una mujer que está en pie con túnica, y el cabello suelto representa alguna provincia por cuya pacificación o alianza conseguida por medio de alguna victoria; es el sacrificio que se ve por las otras tres frentes» (RAH, 9-7018, *Memorias*, fol. 86-4-5). En carta a Montiano, Velázquez comenta: «Estos, y otros diseños, que se estan concluyendo, y remitiré a V. S., se explican en la Relación de mi viage de Andalucía, que estoy trabajando» (Málaga, 29 de julio de

1754; en CAG-9-7980-5.52). Quizá estos y otros dibujos serían los últimos que diseñó Esteban Rodríguez antes de regresar a Madrid.

Figuras diseñadas en tinta negra. Las zonas perdidas se marcan con finas líneas rayadas. Estilo académico en el dibujo anatómico y en el plegado de túnicas y mantos.

35. Ara con relieves de sacrificio y victoria (Antequera, Málaga) (1754)

Sign. 9-4128-17

3 dibujos (1 h.) sobre papel amarillento fino y verjurado; pluma, tinta negra; 105 x 170 mm.

Estudio en boceto de las tres figuras representadas en los tres bajorrelieves de la escena de sacrificio del ara. Véase catálogo núm. 34.



* Las referencias bibliográficas y documentales corresponden a citas textuales muy puntuales que hacemos en la descripción de los dibujos. Para los dibujos en general véase la bibliografía incluida en el estudio. Imágenes de la Real Academia de la Historia. Mi agradecimiento al Dr. Jorge Maier Allende y a D. Óscar Torre González.

Exposiciones Temporales

PATRIMONIO NACIONAL — CUARTO TRIMESTRE DE 2010

PINTURA DE LOS REINOS

La exposición *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, organizada por Fomento Cultural Banamex, Patrimonio Nacional, el Museo del Prado y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, se ha celebrado simultáneamente en el Palacio Real de Madrid y en el Museo del Prado entre el 26 de octubre de 2010 y el 31 de enero de 2011. La muestra fue inaugura-

da por Su Majestad la Reina Doña Sofía y la esposa del Presidente de México, Doña Margarita Zavala.

Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico forma parte de un ambicioso proyecto de investigación iniciado en el año 2000 y dirigido por Jonathan Brown, que ha incluido un seminario internacional celebrado en 2002 en México y la posterior publica-



Pinturas religiosas de origen virreinal en la sede del Palacio Real de Madrid.



Última sala de la exposición del Palacio Real de Madrid con las imágenes de la Virgen de Guadalupe y Santa Rosa de Lima; a la izquierda, *El dulcísimo nombre de María*, de Cristóbal de Villalpando.

ción de dos antologías de textos y documentos sobre la pintura virreinal. El propio Jonathan Brown ha sido el comisario de la exposición, con la colaboración, como coordinadores científicos, de Javier Portús, Jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado, para esa sede, y de Carmen García-Frías, Conservadora de Pintura Antigua de Patrimonio Nacional, para la sede principal, el Palacio Real de Madrid.

A través de más de un centenar de pinturas de distinto origen, se descifran las relaciones culturales entre España y los virreinos americanos de Nueva España y Perú durante los siglos XVI y XVII. Se trata, por un lado, de obras realizadas en España con destino al mercado virreinal, y por otro de obras de artistas europeos o americanos que desarrollaron su actividad en los dominios americanos. Todo ello se complementa con piezas propiamente europeas que ilustran la estética que más influyó en el arte de los virreinos. Algunos de

los artistas representados son los españoles Pedro de Campaña, Juan de Juanes, Claudio Coello y Francisco Rizi, y los novohispanos Cristóbal de Villalpando, José Juárez, Basilio de Salazar y Baltasar de Echave Ibía. Sus pinturas revelan el rico mestizaje cultural y las identidades compartidas a ambos lados del Atlántico, y es posible identificar en ellas un lenguaje común y al mismo tiempo unas particularidades locales.

En el Palacio Real se reunió la mayor parte de las obras expuestas, un total de 68, organizadas en tres ejes temáticos: «Formación de un lenguaje visual común», «Hombres, modelos y obras de arte en tránsito» e «Identidades compartidas y variedades locales». En la primera sección se estudia cómo se gestó el lenguaje pictórico hispánico de los siglos XVI y XVII, bajo la influencia fundamentalmente de Italia y Flandes, con obras de Bartolomé Carducho, Pedro de Berruguete, Jusepe de Ribera o Francisco Rizi. En este conjunto de



Tomás Yépes, Virgen de los Desamparados, 1644, Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.

piezas se ponen de manifiesto los cambios que, por esos vínculos con el extranjero, experimentó la pintura española en ese período, y por tanto también la pintura que iba llegando a los territorios americanos.

La segunda sección ahonda en la transferencia de ese nuevo lenguaje pictórico a Nueva España y el Perú, transferencia que se realizó por dos canales: la exportación, vía Sevilla, de pinturas de significados maestros españoles destina-



Distintos ejemplos de Vírgenes de bulto presentes en la sede del Palacio Real de Madrid.

das al mercado americano, y la emigración de artistas europeos que desarrollaron allí parte de su carrera, como Leonardo Jaramillo, Alonso Vázquez, Simón Pereyns, Angelino Medoro y Andrés de Concha.

La tercera parte, la más abundante en piezas, con obras de Valdés Leal, Villalpando, Murillo, Zurbarán o Carreño de Miranda, está dedicada a la respuesta artística que dieron los pintores hispanoamericanos en ese proceso. Aun con coincidencias en el lenguaje pictórico en ambas orillas del océano, la pintura de cada territorio virreinal fue adquiriendo una serie de particularidades, marcadas éstas por las tradiciones locales y su adecuación a las convenciones artísticas españolas. Un ejemplo significativo son las Vírgenes de bulto, transcripciones pictóricas de célebres esculturas marianas con una esmerada recreación de su puesta en escena: cortinas, candelabros, relicarios y demás accesorios

característicos. En este ámbito sobresalen la excepcional *Virgen de los Desamparados* de Tomás Yepes o las versiones de Cristóbal de Villalpando, el más brillante de los pintores de Nueva España, cuyas iconografías parten del modelo español pero se enriquecen con la inclusión de elementos genuinamente americanos. En estas salas de la exposición hay que destacar, también en torno a la pintura religiosa, el empleo de modelos comunes en las escenas del Calvario, las Adoraciones de los Reyes, las Trinidades y los Arcángeles, o en la imaginería configurada por las patronas locales, Santa Rosa de Lima o la Virgen de Guadalupe. Mención especial merecen dos espectaculares biombos de diez hojas, alusivos a la conquista de Nueva España: uno pintado por Juan Correa, con el encuentro de Cortés y Moctezuma, y otro anónimo con diversas escenas de la conquista de México y una vista de la ciudad de Tenochtitlán.

Crónica Cultural

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2010

MÚSICA

FESTIVAL DE OTOÑO. MÚSICA EN LA CASA DE LAS FLORES

Patrimonio Nacional ha ofrecido, un año más, durante los meses de octubre, noviembre y diciembre, el tradicional Festival de Otoño, Música en la Casa de las Flores, en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso.

Han participado como mecenas colaboradores la Fundación Isaac Albéniz y la

Fundación Prosegur. También las Embajadas de Rusia y de Austria, y el Ayuntamiento del Real Sitio de San Ildefonso, que patrocinó el concierto de clausura del Festival.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO. CLAUSURA DEL BICENTENARIO DE FRÉDÉRIC CHOPIN

Con motivo de la clausura del 200 Aniversario del Nacimiento de Frédéric Chopin, Patrimonio Nacional, en colaboración con el Gobierno de las Islas Baleares, ha

celebrado, en el Palacio Real de La Almudaina, un concierto extraordinario a cargo de la pianista Sylvia Torán.

FESTIVAL INTERNACIONAL ANDRÉS SEGOVIA

Patrimonio Nacional ha ofrecido, en el Salón de Tapices del Monasterio de las Descalzas Reales, dos conciertos enmarcados en el *Festival Internacional Andrés Segovia*, con las interpretaciones del *Dúo Amadeus* y de la orquesta *Nova Camera*.

II FESTIVAL DE MÚSICA MILITAR EN PALACIO

El espectáculo musical, que tuvo lugar en la Plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid, estuvo a cargo de siete bandas militares españolas, a las que se ha sumado este año, como novedad, la Unidad de Música de la Guardia Civil.

MÚSICA EN NAVIDAD

Ya son clásicos los conciertos extraordinarios organizados, durante las festividades navideñas, en las diferentes sedes de Patrimonio Nacional. El Palacio Real de Aranjuez, el Palacio Real de El Pardo, el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, el Monasterio de Yuste y el Palacio Real de Madrid han sido algunos de los escenarios escogidos para estos recitales





navideños. En ellos hemos podido disfrutar con las actuaciones del *Coro Marinero Manín de Lastre*, la *Coral Real Capilla de Aranjuez*, la *Escolanía de la Abadía Benedictina de la Santa Cruz del Valle de los Caídos*, el *Coro de la Universidad CEU San Pablo*, el prestigioso pianista Iván Martín, acompañado por un septeto de cuerda, y el *Orfeón Donostiarra*.

CONCIERTOS DE MÚSICA DE CÁMARA CON LOS STRADIVARIUS DE LA COLECCIÓN DE PALACIO

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid actuaron el *Cuarteto de Roma* y el *Vlach de Praga*.

CONCIERTOS DIDÁCTICOS

Con motivo de la Navidad, han tenido lugar en los Reales Sitios de Patrimonio Nacional cinco Conciertos Didácticos dirigidos al público escolar. Se celebraron, como en años anteriores, en la Iglesia de Santa Isabel, y en la Capilla del Real Monasterio de la Encarnación. Fue el *Coro Cristóbal de Morales* el grupo que deleitó a los jóvenes con una selección de Villancicos del Renacimiento.

EXPOSICIONES

PINTURA DE LOS REINOS. IDENTIDADES COMPARTIDAS EN EL MUNDO HISPÁNICO

Su Majestad la Reina Doña Sofía y la esposa del Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, Margarita Zavala de Calderón, presidieron la inauguración de *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, que ofrece la primera reflexión global sobre la pintura en los virreinos americanos durante los siglos XVI y XVII. La Exposición ha sido promovida por Fomento Cultural Banamex de México, en colaboración con la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, y ha sido comisariada por Jonathan Brown, especialista en la pintura del Siglo de Oro.

PREMIOS

ENTREGA DEL XIX PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA IBEROAMERICANA

Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca han otorgado, en el Salón de

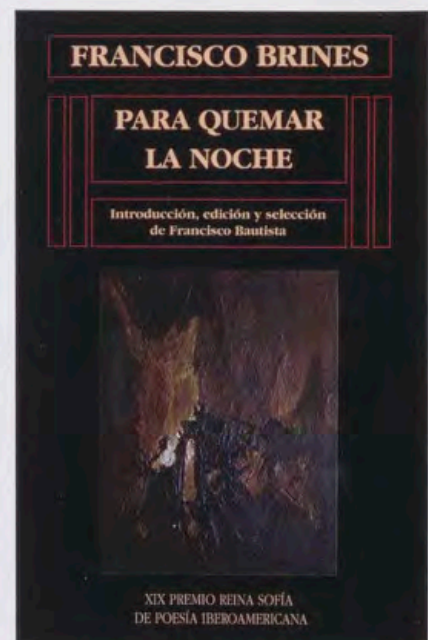
Columnas del Palacio Real de Madrid, el *XIX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana* a Francisco Brines. Otro año más, el acto de entrega tuvo lugar en una solemne ceremonia, presidida por Su Majestad la Reina Doña Sofía.

Brines fue Profesor en la Universidad de Oxford y desde el año 2006 ocupa el sillón número X de la Real Academia Española. Es un gran poeta metafísico cuya obra, que enseña a vivir a quienes la leen, está marcada por el paso del tiempo. El objetivo del *Premio Reina Sofía* es reconocer el conjunto de la obra de un autor vivo que por su valor literario constituya una aportación relevante al patrimonio cultural común de España e Iberoamérica.

PUBLICACIONES

PRESENTACIÓN A LA PRENSA DE LA OBRA ANTOLÓGICA DE FRANCISCO BRINES

Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca han presentado, en el Palacio Real de Madrid, la nueva antología poética de Francisco Brines, titulada *Para quemar la noche*. El libro constituye una muestra representativa de su obra y ha sido editado coincidiendo con la entrega del *XIX Premio Reina Sofía* al poeta.



Actos Oficiales

PATRIMONIO NACIONAL CUARTO TRIMESTRE DE 2010

INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN *PINTURA DE LOS REINOS. IDENTIDADES COMPARTIDAS EN EL MUNDO HISPÁNICO*



DE IZQUIERDA A DERECHA: Don Jorge Zermeno, Embajador de México en España; Doña Ángeles González-Sinde, Ministra de Cultura; Don Carlos Dívar, Presidente del Tribunal Supremo; Doña María Emilia Casas, Presidenta del Tribunal Constitucional; Su Majestad la Reina Doña Sofía; Doña Margarita Zavala de Calderón, Primera Dama de México; Don Roberto Hernández, Presidente de Banamex; Don Jonathan Brown, Comisario de la Exposición; y Don Manuel Medina, directivo de Banamex.

ENTREGA DEL XIX PREMIO REINA SOFÍA DE POESÍA
IBEROAMERICANA A DON FRANCISCO BRINES BAÑO



SU MAJESTAD LA REINA DOÑA SOFÍA entrega el Premio a Don Francisco Brines.

ENTREGA DEL PREMIO UNIÓN EUROPEA DE PATRIMONIO
CULTURAL / PREMIOS EUROPA NOSTRA 2009 Y 2010



SU MAJESTAD LA REINA DOÑA SOFÍA con los galardonados.