

Tierras
de
España

LA LA NUEVA

CASTILLA LA NUEVA



Segundo y último volumen dedicado a la literatura
y el arte de Castilla la Nueva,
redactado por Antonio Prieto Martín
y José M.^a de Azcárate

Fundación Juan March
Noguer



Fundación
Juan March

Noguer

Fundación Juan March (Madrid)



Tierras de España

CASTILLA
LA NUEVA

Fundación Juan March

Noguer

*Tierras
de
España*

CASTILLA LA NUEVA

*Fundación
Juan March*

Noguer

Fundación Juan March (Madrid)

CASTILLA
LA NUEVA



Tierras
de
España



CASTILLA LA NUEVA

Prío
Azcárate



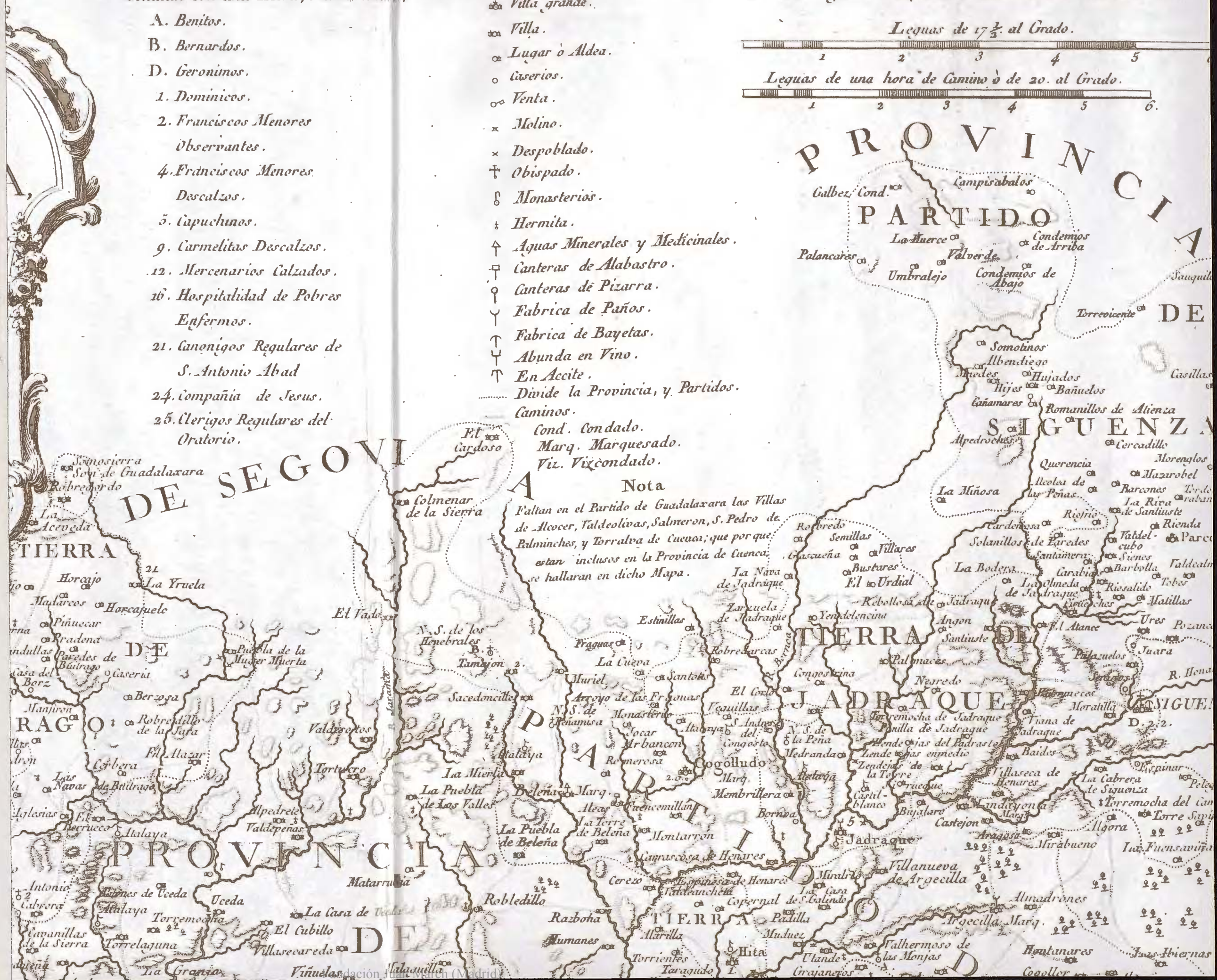
CASTILLA
LA NUEVA

Fundación Juan March • Editorial Noguer

El título, TIERRAS DE ESPAÑA, no alude a un puro ámbito geográfico sino al escenario histórico de la actividad creadora de unos hombres. Esta colección intenta ofrecer, con la debida dignidad, una visión amplia del legado artístico y cultural de esa “hermosa tierra de España” que cantó Antonio Machado.

*Parte superior del transparente de San Julián.
Catedral de Cuenca*

Están en el Partido de Guadalajara las Villas de Alcocer, Taldeolivas, Salmeron, S. Pedro de Palminchas, y Torralva de Cuaca; que por que están incluidos en la Provincia de Cuaca, se hallaran en dicho Mapa.



TIERRAS DE ESPAÑA

Comisión coordinadora de la colección
TIERRAS DE ESPAÑA

José M.^a de Azcárate Ristori

*Catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Cepeda Adán

*Catedrático de Historia Moderna de España
en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Gudiol

*Arquitecto. Director del Instituto Amatller
de Arte Hispánico*

Antonio López Gómez

*Catedrático de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Autónoma de Madrid*

Juan Maluquer de Motes

*Catedrático Director del Instituto de Arqueología
de la Universidad de Barcelona*

Gratiniano Nieto Gallo

*Catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma
de Madrid*

Francisco Yndurain Hernández

*Catedrático de Lengua y Literatura Española de la Facultad
de Filología de la Universidad
Complutense de Madrid*



CASTILLA LA NUEVA

Tomo II



PUBLICACIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH
EDITORIAL NOGUER, S. A.

Primera edición: noviembre de 1983
RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
© Fundación Juan March, Castelló, 77 - Madrid, 1983
Coedición en exclusiva con Editorial Noguer, S. A., Barcelona
ISBN 84-7075-250-2 (obra completa)
ISBN 84-7075-282-0 (tomo II)
ISBN 84-279-8017-5 (obra completa)
ISBN 84-279-8019-1 (tomo II)
Depósito legal: S. S. 567-82
La Fundación Juan March no se solidariza
necesariamente con la opinión de los autores
cuyas obras publica.
Talleres Offset Nerecán, S. A., San Sebastián, 1983
Printed in Spain

CASTILLA LA NUEVA

II

INTRODUCCION LITERARIA

Antonio Prieto

ARTE

José M.^a de Azcárate

INTRODUCCION LITERARIA

Antonio Prieto

*Profesor de la
Universidad Complutense de Madrid*



2. Partida de ajedrez. Detalle de las pinturas
de la bóveda de la Sala de los Reyes.
Alhambra de Granada



CASTILLA MEDIEVAL

En un lugar de Castilla, cuyo nombre crecerá en imperio, se crea la universal cultura de la escuela de traductores de Toledo. Tanto o más que a Chartres, la Europa medieval se asoma a la cultura que se imparte en Toledo y por la que Daniel de Morley, salido de Inglaterra en su afán de saber, escribe al obispo de Norwich:

«La pasión por el estudio me llevó lejos de Inglaterra. Permanecí algún tiempo en París, donde no vi más que salvajes instalados con grave autoridad en sus siales catedralicios, con dos o tres escafeles [...] En nuestros días, la enseñanza árabe, que consiste casi enteramente en las artes del quadrivium, se imparte a las muchedumbres en Toledo, y por lo tanto me apresuré a llegar allí para escuchar las lecciones de los más sabios filósofos del mundo.»

Estamos en el siglo XII, cuando nace el intelectual románico en el mundo medieval, invocando junto a sus autores latinos el mundo griego de Aristóteles o Platón, que le sirven la doctrina y traducciones de los árabes. La confluencia de tres culturas: cristiana, árabe y hebrea se conjuntan para iluminar Toledo como la ciudad donde la *licentia docendi* corre por unas estrechas callejuelas que van a mirar su río en espera de su poeta Garcilaso. En esas callejuelas, detrás de sus puertas, el fascinante mundo de la astrología y la magia también va creciendo para Europa, y si Gerardo di Cremona (con su dominio del árabe) despliega en Toledo una actividad de aprendizaje y traducción que reaparecerá en el humanismo italiano, la fama de su nigromancia, geomancia, alquimia, astrología, etc., será recordada en pleno Renacimiento por Pulci en su *Morgante*, señalándola (por dos veces en el canto XXV) como la ciudad «Dove ogni negromante si raccorza». Desde el saber científico y filosófico a las ciencias ocultas (que explica que Alberto Magno alabe a los toledanos como sabios y que Elinando censure a Toledo

como demoníaca), Toledo va creciendo, para Occidente, como la ciudad que hereda y renueva la concentración cultural que se había dado en Yundai Sapor y Alejandría y fue reunida en el Damasco de los abasfes.

En 1085, cuando Alfonso VI conquista Toledo, la ciudad está en la inquieta herencia de al-Ma'mūn, que acogió al maestro de matemáticos Abenburtut y al astrónomo Azarquiel. En 1096, el primer arzobispo toledano, don Bernardo, se trajo de Francia (Agen) a un joven, don Raimundo, que al heredar en 1126 la silla arzobispal empeñaría gran parte de su vida en la elevación cultural de Toledo. Dentro de esta elevación cabe situar la primera obra de cierta extensión en castellano, *La Fazienda de Ultramar*, debida a un amigo del obispo toledano, el arcediano Almerich. Aunque (frente a la opinión de su descubridor y editor, Moshé Lazar) el texto castellano es, muy posiblemente, una traducción del texto latino de Almerich, se trata, indudablemente, de un testimonio de gran valor que, en su argumentación de itinerario, ofrece uno de los primeros ejemplos de Biblia romanceada y un testimonio del castellano literario de hacia la mitad del siglo XIII.

Bajo el impulso de don Raimundo, la escuela de traductores imparte un saber a Occidente, y la unión cultural de cristianos, moros y judíos (de lo que es ejemplo la traducción de Gundisalvi del *De anima*, de Avicena) va dando a Europa las traducciones de los filósofos griegos (especialmente Aristóteles), de sus comentadores árabes (especialmente Avempace) y de los especialistas en Matemáticas (difundiéndose el uso del cero y los guarismos árabes), en Astronomía (de donde partirá el saber de Alfonso X y Brunetto Latini), en Geografía (que salvará del olvido el *Planisferio* de Ptolomeo), Medicina, etc. Europa va impregnándose de arabismo y saber a través de estas traducciones, y la escuela de Chartres se nutre en ellas como Juan Salisburi las colma de elogios por su valor universal. Toledo, con su escuela, interpreta

admirablemente el sentido románico medieval y contribuye eficazmente al nacimiento del intelectual moderno. Es un extraordinario centro cultural, del que se hará eco la Sicilia de Federico II (a donde irá, tras su aprendizaje toledano, Miguel Scoto), que va más allá de Castilla, que no se cierra en límites de espacio y tiempo. Una idea de imperio nace en generosidad de cultura.

Y este fuego prende, naturalmente, en tierra hispánica. Un judío converso de Huesca, Mosé Sefardí, da a Europa, en la tradición árabe, el primer ejemplo en latín de una narrativa didáctica, su *Disciplina Clericalis*, en el que beberían don Juan Manuel y Boccaccio. Y un infante, Alfonso X, apenas proclamado rey en Sevilla, traduce su inquietud cultural dotando a Sevilla de Estudios Generales en 1254.

En Toledo (junto a Sevilla y Murcia) Alfonso X (tentado en ideas imperiales que rompen sus sueños) forja su ingente obra cultural, que recoge en la tradición toledana. Así nacen, junto a la importante labor jurídica de las *Siete Partidas*, los *Libros del Saber de Astronomía*. Nacen, no sólo el testimonio de una historia en ansia de unidad que recoge del pasado (la *Crónica General*), sino su inquietud por adivinar el porvenir humano, el futuro, que le anima a la redacción del *Lapidario*. Y al lado de su inquietud política, de su universalismo (que inicia en el incompleto empeño de la *Grande e General Estoria*), da al mundo europeo el inteligente ocio de sus libros de *Acedrex*, *dados e tablas*, donde difunde y explica aquel ajedrez indio que divulgó (en el siglo VI) la corte de Yundai Sapor, y que en la herencia alfonsina practicarán en primera hegemonía mundial españoles e italianos (con el clérigo de Zafra, Ruy López, creando en campeón la «apertura española», en el siglo XVI, y con Lucena, imprimiendo en Salamanca el primer tratado para el hijo de los Reyes Católicos). Alfonso X, con su personal sincretismo, crea e impulsa una extraordinaria cultura que arranca el elogio de Brunetto Latini en el *Tesoretto*, y se presenta como el au-



téntico creador e inspirador de la prosa literaria romance que adquirirá ya en don Juan Manuel valores de estilo literario. Pero don Juan Manuel, en su *Conde Lucanor*, sigue, personalizándola, una trayectoria narrativa didáctica impulsada por Alfonso X con las traducciones del *Calila e Dimna* y del *Sendebar*.

Nacido en Escalona en 1282, y sobrino de Alfonso X, don Juan Manuel representa la individualización castellana, en aristocracia, de esa cultura e historia emanada del centro toledano. Devoto e intrigante, activo en guerras y contemplativo gustador de libros, orgulloso de estirpe y perseguidor de la gloria literaria, don Juan Manuel se aposta en la Castilla medieval como el hombre nuevo

que nace en la intelectualidad románica. En la temática de los textos sobre educación de príncipes, don Juan Manuel escribe su *Libro Infinito*, pero ya no acude a ejemplarizar ensiemplos ajenos (como los *Castigos e documentos de Sancho IV*) sino que le imprime un carácter marcadamente autobiográfico que latirá en el *Lucanor*. Con insistencia reiterará que lo escrito «lo probó» y «vio», como insistirá en su concepto de la honra (porque él podría ser muerto «mas no desonrado»). Dentro de este orgullo está su conciencia de «hombre nuevo», de autor, por lo que en el *Lucanor* habrá una intencionada ausencia grecolatina (aunque en el *Libro de los Estados* aconseja el latín para la educación del noble), análogamente a como

los provenzales se dieron el nombre de «trovador» frente al término «poeta», ocupado por la tradición latina. Era una oposición contra la clerecía, viviendo en la Antigüedad clásica.

El *Conde Lucanor*, con su didactismo medieval y más allá de rastreos eruditos, se levanta así en Castilla como una novedad (por personalización biográfica) que se distancia de la huella del *Calila* o el *Sendebar*, y análogamente a como se levantaba en tierra toscana la novedad del *Decamerón* de Boccaccio (donde también la ausencia grecolatina es casi total). La personalidad, la autoridad de don Juan Manuel está en todo el *Lucanor*, impregnando en su favor argumentaciones ajenas y desdoblándose, como sujeto narra-

tivo, en una dualidad que recogerá no la cuentística sino la novela, a partir de *Lazarillo*. Esta personalización en prosa literaria une como novedad a don Juan Manuel y Boccaccio, pero al mismo tiempo (como muy distintas personalidades «proyectándose») los distancia en una medida que no puede salvar ninguna (e inexpressiva) fuente común. Porque asentado en su idea de la fama medieval (que seguirán poetas de cancionero como Rodríguez del Padrón) don Juan Manuel clava su testimonio literario en una clase y mundo medievales, en los que se fortalece como pasado, mientras que Boccaccio, perturbando lo llegado a él, salva su cronología en un riesgo de vida que re-

cogerá el Renacimiento. Son dos estructuras, dos estilos de prosa que explican la aceptación, como modelo de cuentos, que tendrá inmediatamente el *Decamerón* en el Renacimiento, mientras que el *Lucanor* queda anclado en el medievo a la espera de Mateo Alemán o Baltasar Gracián.

Pero junto a ese didactismo, Castilla también ríe y se festeja como sucedía en la geografía europea con el canto al vino, al amor y los dados de los marginados goliardos. Ríe, por tierras de Guadalajara, con la ancha voz de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, nacido hacia 1283, que (contrariamente a don Juan Manuel) ofrece su voz para ser continuada e in-

novada por otros a través de las glosas, interpretaciones, a su texto. Entiendo que este ofrecimiento del ignoto Juan Ruiz está en el principio vital de su *Libro*, en su deseo de existir, estar vivo en su texto cada vez que un lector interpreta, existe, el texto. De ahí también, y en la conciencia de que un libro es igual a vida, la ambigüedad voluntaria de su *Libro*, su polisémico ofrecerse vario a la variedad de lectores, que expresa en la identificación de sus versos:

«De todos los instrumentos yo, libro, só
[pariente
bien o mal, qual puntares, tal diré
[ciertamente.»



Argumento del primer auto desta comedia.

Melíbea

Calisto



Entrado Calisto vna buerta empos

Pose

Alifa

Zucrecia

Celestina

Melíbea



teando me o acotado me cruelmēte. Pues amargas
cient monedas serian estas. ay cuytada de mí en q̄ la

En este darse, existir en su *Libro*, creo que está la gran novedad de Juan Ruiz respecto a otros ejemplos del mester de clerecía. Porque aquí ya no se trata de «meter en escriptura» una materia más o menos ajena o a un personaje histórico-novelesco más o menos culto (Alejandro Magno o Apolonio de Tiro), sino de meterse a sí mismo en escriptura, de hacerse a sí mismo materia novelesca y así existir, estar fuera de sí mediante la palabra poética. De ahí también que me parezca oportuno que su texto lleve el título de *Libro del Arcipreste de Hita*, que en sí manifiesta la cohesión y coherencia del texto, su extraordinario vitalismo, por el que considerará la muerte como el mayor mal. Es algo que, con más detenimiento, expuse en mi libro *Coherencia y relevancia textual*.

Sería pueril (y equívoco) entender el *Libro del Arcipreste* como una autobiografía (y más cuando, en la tradición que le llega, la biografía aparece como «forma» estructural en la *maqama* árabe y en textos latinos medievales que reincorporaban a Ovidio), pero es indudable que el texto del Arcipreste tiene la unidad de toda una proyección humana, en «sentido» biográfico, donde se alternan (en evasión y compromiso) lo experimentado y lo aspirado. En esta alternancia, ya incurso en el saber del mester de clerecía, algunos episodios parecen desgajarse de la unidad biográfica, mas la intencionalidad de fusión subsiste (como en el Ovidio de las *Heroidas*), hasta el extremo de que el propio autor precisa:

«Entiende bien la ęstoria
dýxela por dar ensiemplo.»

Es este saber o enciclopedismo del mester de clerecía (que el erudito lector desgaja en su conocer antecedentes) lo que distancia algunos núcleos temáticos del sentido biográfico. Sin embargo, la unidad íntima persiste no ya en los cuentos y fábulas que ilustran como ejemplos, sino en aquellos pasajes que «parecen» tener unidad en sí mismos (aisladamente) como el relato alegórico de don Car-

naval y doña Cuaresma o la paráfrasis del *Pamphilus de amore*. Estos núcleos pertenecen a lo biográfico (aún con la distancia de la *clerecía*) análogamente a como serán íntima y no realizada (quizás) biografía la fusión posterior de un autor con héroes o personajes míticos de un lejano pasado. El *Libro* crece así en intensidad vital, como un extraordinario testimonio del debatirse medieval entre «loco amor» y «buen amor» que el Arcipreste siente en su propia carne, no extraña a su época de crisis, y que expresa en la polisemia de muchos términos. Y ese debatirse lo comunica (casi como símbolo) en un estilo pleno de eficacia en contrapuntos y por el que el verso primordial del alejandrino conjugándose en la *cuaderna vía*, cede a veces su patrón de *clerecía* para extenderse en otras formas métricas cuya variedad, por su individualismo, anuncian la despedida de la *cuaderna vía* que se dará en el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala.

Para entonces, el medievo románico ha reelaborado el viejo tema de la mujer en una trayectoria divergente, de la que se hace eco Castilla. La mujer deificada que se hará centro en la lírica provenzal, en la *donna angelicata* stilnovista y en la poesía de cancionero, y la mujer como corrupción, que expondrá toda una extensa literatura misógina. A esta segunda tendencia, y parece ser que desde Toledo, acude, en la primera mitad del siglo XV, Alfonso Martínez de Toledo (1398-h. 1470) con su libro *Arcipreste de Talavera*, que ya era conocido (y significativamente) con el nombre de *Corbacho*. Sin que importen mucho su deuda de lecturas en el *De Amore* de Andreas Capellanus o en el Boccaccio del *De casibus*, la segunda parte del texto del *Arcipreste* (*Vicios, tachas e malas condiciones de las perversas mujeres*) es un extraordinario y sorprendente acercamiento a la realidad circundante donde el vitalismo y la sátira del escritor destierran la severidad del moralista y predicador. En una prosa que abunda en refranes y proverbios familiares, casi exenta de latinismos, y apoyándose en la fuerza expresiva de la brevedad de la fra-



Libro de Calisto y Melibea y dela pu- ta vieja Celestina.

se, el *Arcipreste* construye un espejo de feria que refleja los siete pecados capitales frecuentados por la mujer. Es una descripción desenfadada, de intenso valor plástico que concretiza costumbres, modas y secretos femeninos y donde, como en el *Arcipreste de Hita*, la acritud o censura se disuelve en tono festivo. Al final del libro (como presintiendo el fin que el misógino Torrellas tendrá en la novela sentimental), el arcipreste despierta (si es que es suyo el texto) de una pesadilla provocada por las mujeres y exclama: «Pero, ¡guay del cuytado que siempre solo duerme con dolor de axaqueca e en su casa rueca nunca entra en todo el año! Este es el peor daño». Es como un arrepentimiento y un acercamiento desde el mundo popular y realista (que heredará el Sempronio de *La Celestina*) al mundo cortesano donde el dolor de amar, en palabra poética, se recogerá en la poesía de cancionero y en la novela sentimental, como tributo a la dama.

Porque en los cancioneros (recogiendo el lirismo galaico y en la huella de las formas provenzales) participarán los poetas castellanos con sus conceptistas cuitas de amor y el entender la dama como vía espiritual. Cancioneros que en el valor democrático de la poesía acogerán en su nómina desde reyes como Juan II de Castilla a religiosos como fray Ambrosio de Montesinos (nacido en Huete) o poetas pedigüeños como Villasandino (nacido en Illescas), pasando por los tres grandes poetas del siglo XV que configuran el prerrenacimiento: Santillana, Mena y Manrique. Uniendo el espíritu y la liturgia cristianos y una tradición latina al mundo en atracción de los provenzales, surge un cuerpo poético que se desarrolla en la concepción del amor como servicio que dignifica al enamorado y donde la lucha entre razón y deseo y el ansia de la muerte, como liberación, se concilia con la descripción orgullosa de los padecimientos amorosos. Es un mundo que, a veces, juega con las formas y la retórica, pero también es un mundo que se siente íntimamente y se



padece en amor. Y constituyen una tradición y unas formas en amor que preparan la entrada plena del petrarquismo. Estamos despidiéndonos de la Edad Media porque en el marqués de Santillana (1398-1458) (que reúne en sí las más acusadas características del reinado de Juan II) se da, prerrenacentistamente, la conjunción de un excelente poeta, del apasionado bibliófilo y del hombre de armas. Es el poeta que mirando ya el Renacimiento en sus sonetos mandará copiar cuidadosamente las obras de Virgilio y recogerá a un Petrarca (que ya había cuidado B. Metge), a un Boccaccio (que había atendido Ayala) y a un Dante (que le había servido Imperial), hasta sembrar en ideas renacentistas sus dominios castellanos por tierras de Guadaluajara.

Pero aún la Edad Media castellana, en el cruce de dos centurias, da su último y enérgico golpe con *La Celestina* en un mundo social donde los reyes ya no lo eran (como en Alfonso X) sobre hombres de tres religiones. Edad Media y Renacimiento rinden batalla en la hipotética ciudad («formada» en el recuerdo de varias ciudades) donde Fernando de Rojas (?-1541) saca a debate y símbolo a sus personajes. La vieja Celestina, muriendo a manos de la *virtú* que había predicado, es el postrer triunfo de lo medieval sobre el vitalismo y placer de los humanistas italianos. Es un triunfo en tragedia, y acusador de una vida imposible que la vieja Celestina esgrime (y extiende) en su correr desde el plano «realista», popular, de Sempronio, Areusa o Pármeno al plano en el que Calisto y Melibea tejen su amor. Como la propia problemática de los personajes que gira, estructuralmente, sobre el eje de Celestina (acusadora creación de una sociedad), cultura y actualidad histórica se funden en una realidad presente donde el retoricismo cortés de Calisto (sumido en el espejo de una lírica medieval) se opone a la libertad renacentista de elección de Melibea (desligándose de una sumisión contra la que se encenderán las «discretas enamoradas» del teatro barroco). Es

una oposición, terminada en tragedia, «que representa» también (y más profundamente e hirientemente) el mundo irreconciliable de cristianos viejos (anclados en sí, como Calisto) y de conversos (Melibea). Entonces, en el doble plano que continuamente juega en acción de un presente, *La Celestina* se yergue, en el armonioso anuncio renacentista, como un grito medieval que arroja su realidad sobre un mundo que parece olvidarla. Es una extraordinaria y amarga detención que niega, desde su añoso tronco medieval, el verde en esperanza que un vitalismo proclama.

EL RENACIMIENTO

Sin embargo, ninguna obra, ningún hombre detiene al tiempo, y la Universidad de Alcalá, comenzada en 1498, está (en la intención de Cisneros) aportando su inquietud humanista a un tiempo que ya se acaricia en renacimiento. A un tiempo que, en su pasar, se le quiere vencer con la palabra como constancia de que habitó el amor. Entonces surge Garcilaso de la Vega (1501?-1536) y he aquí que el aire renacentista que acarició en novedad y profundo amor el árbol de Petrarca roza con su belleza el árbol Garcilaso que nutre sus raíces junto al Tajo. Más allá de deudas y tradición, unos ojos femeninos (que aman y esquivan) engendran nuevamente la palabra que los exprese. Y la poesía española, con la palabra de Garcilaso, crece extraordinaria, intensamente desde un atardecer granadino en el que el poeta encuentra los ojos de Isabel Freyre,

«antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte».

En la tensión petrarquista de ir amando en imposible un tiempo que fue hermoso y en tortura, Garcilaso va quedándose en palabra más allá de toda cronología. Las aguas del Tajo, acunadas en voz, inun-

dan ya todos los ríos de la geografía poética, y aquellos ojos de Isabel que fueron luz para el poeta se viven encendidos para siempre en la palabra. Para ello, en un inquieto proceso de intimidad, Garcilaso ha ido abandonando las accidentales alusiones mitológicas para ir esencializándose en el mito y fundir en él (especialmente por Virgilio) la serenidad de una melancolía, la representación lírica de una naturaleza y una sensibilidad herida que necesita la palabra. Al igual que poco a poco irá desprendiéndose (y alejándose como novedad) del juego conceptual de los cancioneros para ser más sencilla y cálida expresión. Porque en su tristeza recogiendo en palabra, creciendo contra el olvido, no podría bastarle esperar

«hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron
dejándome con otros que te vean».

E Isabel renace (porque está viva en palabra) en las quejas de Salicio que Nemoroso recoge en la melancolía de lo ido. Es salvar por la palabra el amor encerrado «en la fría, desierta y dura tierra» hasta serenar el dolor en la atemporalidad mítica de la égloga III. Después, serenos ya en palabra «aquellos claros ojos», el poeta muere en batalla y nace de su curso toda una poesía renacentista que tocará al barroco de Lope o Quevedo, tras cantar en Alcalá con Figueroa o discurrir por el Aranjuez bucólico de Francisco de la Torre (quizá seudónimo de Juan de Almeida), el extraordinario poeta que en su petrarquismo se adelanta, con su «cultivado dolor» en el amor, la noche y las estrellas, al petrarquismo cultivado de Giacomo Leopardi en composiciones como el soneto «Cuántas veces te me has engalanado, / clara y amiga noche...».

El emperador Carlos V lloró la muerte de su poeta Garcilaso y no perdonó que los enemigos segaran lo que fue tanto amor que apenas si tuvo tiempo (en palabra) para las armas. En una época en la que lengua y espada convivían hasta

10. *Vista de Toledo, por El Greco.*
Metropolitan Museum, Nueva York







hacer presente narrativo, en la acción de la palabra, lo que anidó en crónicas como la del toledano (?) Hernando del Pulgar. Esa conjunción (ya en tiempo de Felipe II) la vive el madrileño Alonso de Ércilla (1533-1594) en su *Araucana*, cuyo comienzo

«No las damas, amor, ni gentilezas
de caballeros canto enamorados;
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados;
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados
que a la cerviz de Arauco, no domada,
pusieron duro yugo por la espada»

es una proclamación del presente real frente al mundo cortesano de Ariosto idealizando aventuras bélicas de legendarios personajes. Aunque después, la belleza de Glaura o la historia de Lautaro y Guacolda («¿qué verso sin amor dará contento?») irán suavizando el presente de la acción con el amor y la fantasía que llama al mito. Porque estamos aún en el Renacimiento. En un período donde la lengua, como manifiesto de nación, impulsa a Carlos V a sustituir el latín por el castellano en su discurso ante Paolo III y en el que, en perfecta adecuación, el conquinense Juan de Valdés (1499?-1541) escribirá su *Diálogo de la lengua* como primera investigación en forma sistemática del origen de la lengua castellana. Al igual que su hermano, Alfonso de Valdés (1490?-1532), que amó tanto a Erasmo como al Emperador, escribirá sus diálogos, entre los que el de Lactancio y un Arcediano es una defensa de «la paz» de Carlos V en el famoso saco de Roma de 1527. Castilla, como núcleo, ha ido extendiendo así la lengua castellana como lengua española y también ha ido (Castilla la Nueva) incubando y extendiendo un erasmismo que se encenderá en tensión y arrojará la intención de diversas obras literarias en una inquietud distinta a la armonía de fray Luis de León (1527-1591) y del beato Orozco (de Oropesa, 1500-1591), elevando a arrebatos místicos los *Nombres de Cristo*.

Entonces, y en un lugar de Castilla que el cardenal Cisneros cimentó universitariamente, nace Miguel de Cervantes (1547-1616). Nace, en ideal renacentista, para un tiempo barroco que no será el suyo, porque le hubiera gustado estar con la espada junto a Garcilaso y Aldana y con ellos haber navegado por caballero sobre Clavileño. Como se arriesgó en Lepanto y fue la más limpia nobleza en el cautiverio de Argel para soñarse (tocando la realidad) en la estirpe de Amadís. Es la anacronía (para un tiempo barroco) que vivirá el bueno y noble de Don Quijote, trazando una ironía que es la profunda tristeza de una espada y una pluma que ya, antes de levantarse, sienten el peso de la acomodaticia discreción barroca.

Cuando ese nombre (que tan altamente supo ser vida) deja su juventud de Lepanto y Argel para encontrar la realidad barroca, esa realidad (en la que también supo hallar amor) le da su primer zarpa-zo. Herido y con amor (escribirá «libre nací y en libertad me fundo») trocará su mundo cotidiano por el paisaje renacentista de *La Galatea*, cuya vereda de liberación acercará Sancho a las últimas horas de Don Quijote. No es sólo una evasión (con lo que la evasión denuncia), sino un sentirse en la libertad interior y en el valor del diálogo renacentista que los pastores ejecutan como comunicación humanista, como compañía frente a la soledad barroca. Sin embargo, contra la armonía pastoril extendida en Sannazaro, en *La Galatea* hay tragedia y la obra, en aspiración de vida, queda sin terminar y en inolvidable recuerdo que llegará hasta las últimas palabras de Cervantes (en el *Persiles*). Bajo el neoplatonismo interpretado por León Hebreo («Amor es un deseo de belleza»), *La Galatea* queda truncada para siempre por la belleza de una vida imposible y surge el contraste de un camino en atadura. Las *Novelas ejemplares* aparecieron en Madrid, en 1613, y si en una primera trayectoria (*El amante liberal*, *Las dos doncellas*, *La española inglesa*...) predomina, en idealización, un modo de narración italianizante

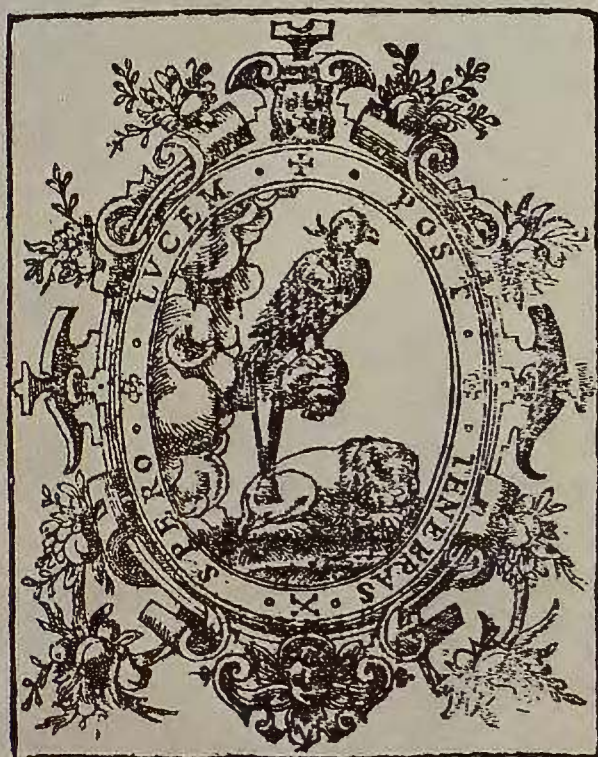




EL INGENIOSO HIDALGO DON QUI- XOTE DE LA MANCHA.

Compuesto por Miguel de Cervantes
Saavedra.

DIRIGIDO AL DVQUE DE BEIAR,
Marques de Gibrálcón, Conde de Barcelona, y Bañar-
res, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de
las villas de Capilla, Curiel, y
Burgillos.



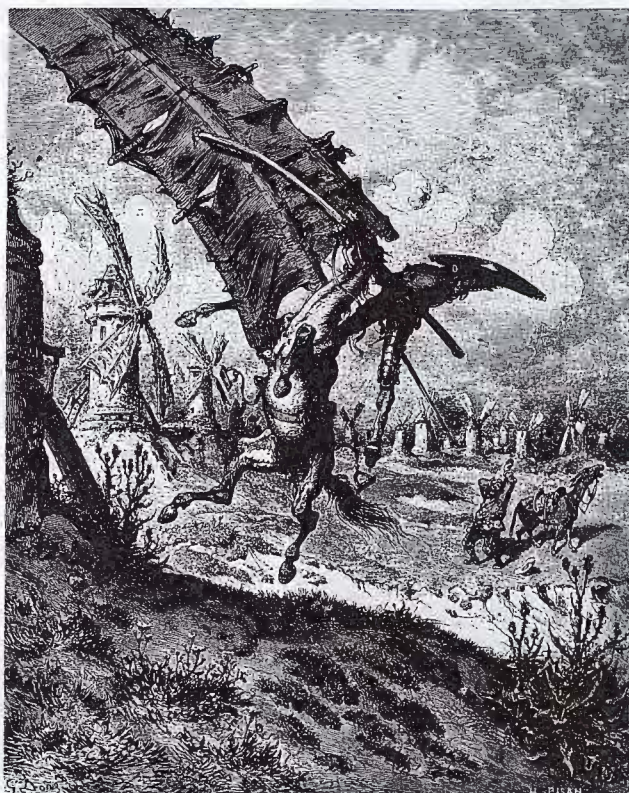
Año,

1605.

Con privilegio de Castilla, Aragon, y Portugal.
EN MADRID, Por Iuan de la Cuesta.

Vendese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro señor,

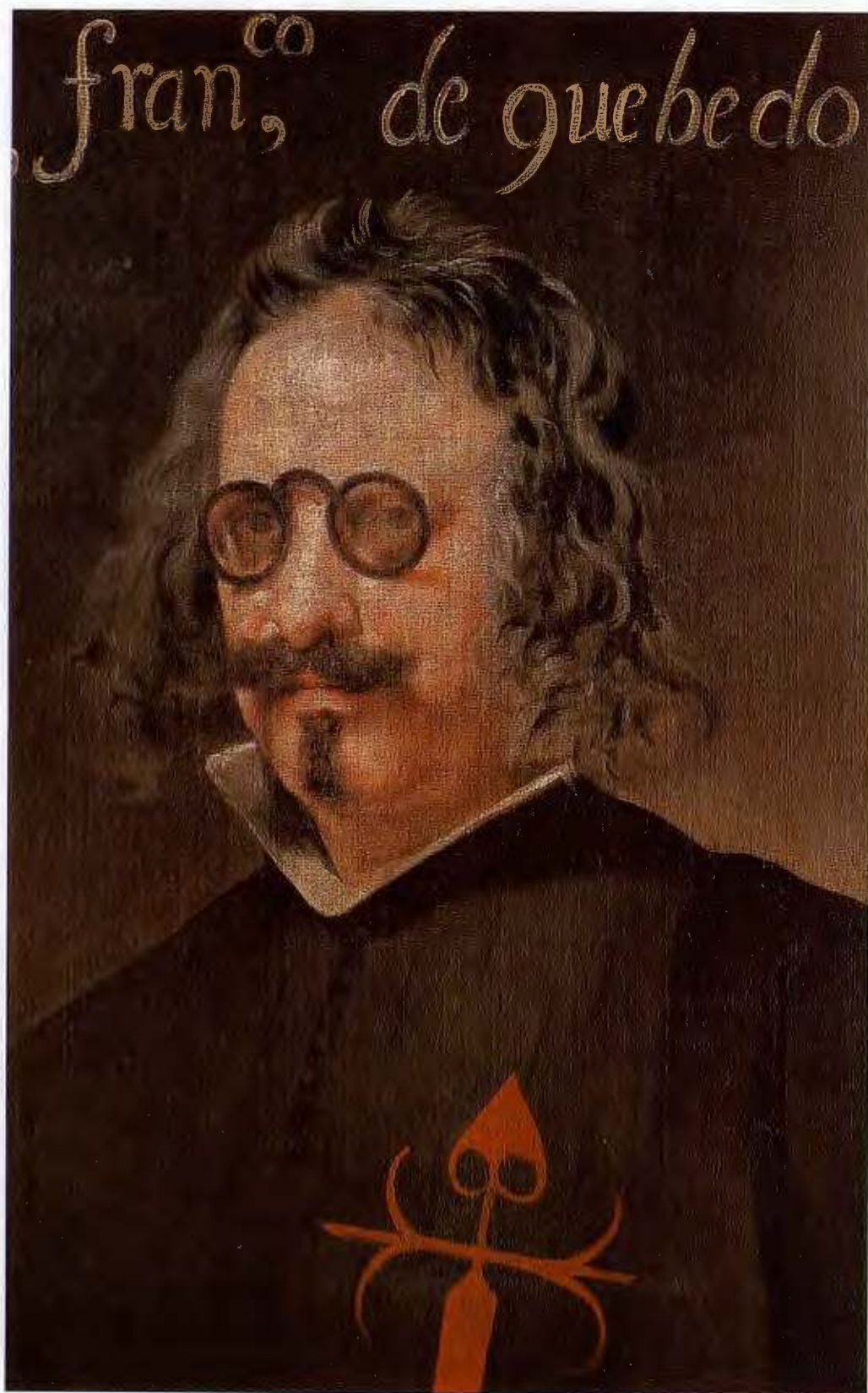
por el que un motivo hermoso (Argel) se convierte en una universalización caballerescas del cautiverio (Turquía), esa trayectoria aparece apuntalada por recuerdos de herida como el lugar donde fue apresado en cautiverio que se evoca en *La española inglesa*. Es un núcleo que hallará su elevación en el episodio de *El cautivo* del *Quijote*, como en *El curioso impertinente* se recuerda el camino de *La gitanilla*, *La ilustre fregona* o *El celoso extremeño*. Es ya un camino realista de gitanos, pícaros, arrieros, venteros... (descendiendo de Clavileño a Rocinante, naturalizando a Dulcinea) que presiona con su ambientación, conformando, pero que también es un contraste en el que se ilumina la ágil belleza de Preciosa, Constanza o Leonora. El tiempo (con lo que pierde) va nutriéndose de Cervantes y va resolviéndose en la intensa «representación» de una vida en *Rinconete*, *El casamiento engañoso* o *El coloquio de los perros*. Ayudan, con su realismo, a comprender la representación de una vida que interpreta Don Quijote, jamás descolgado de Lepanto o Argel. Las sentencias del Berganza del *Coloquio*, con su practicidad, son un eco de Sancho Panza como la Sevilla del *Rinconete* es la imposición barroca, sobre la caballería pasada, de un mundo que cuida su honra en exterioridad, y que se debate en el *Quijote* como contraste de épocas. El complejo mundo en pugna que se hará representación en el *Quijote* (y que fue interna vida) está latente, y si el soldado enfermo que sale del hospital en *El casamiento engañoso* es una trágica y negativa burla que se desangrará en *El Buscón*, de Quevedo, la locura del licenciado Vidriera, mojada en el pasado que habitará Don Quijote, es un ideal heroico y no discreto por el que el héroe marcha a Flandes (lejos de la corte) «donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras, la acabó de eternizar por las armas». Era un mundo ya perdido (pero siempre hermoso) que fue haciéndose palabra contra la propia vida del barroco, y en el que Cervantes muere acompañado de la pobreza. Pero en un lugar de la Mancha, como el



más limpio grito contra el tiempo, había nacido (para ser eterna palabra) un hidalgo «de los de lanza en astillero, adarga antigua, rozín flaco, y galgo corredor». Había nacido contra el tiempo (hasta evocar en predicación la Edad Dorada) porque el tiempo vestía ya unas galas donde el brillo del oro y de la honra externa escondían lo que no era honor ni sería valor. Vivía (vivirá siempre) en un lugar de la Mancha sin nombre porque será un mundo sin límites ni tiempo en el que correr las aventuras que se llaman nobleza y la realidad (amargamente) ironiza. Desde esa tierra, vestido interna y externamente de pasado (porque no fue en vano que Garcilaso muriera y los caballeros artúricos fueran encantados contra la Muerte), Don Quijote sale a combatir la discreta actualidad. Sale desde el más íntimo defraudamiento e ilusión cervantinos en contraste y así (más allá de todo hidalgo real que se busque) la ironía que podía provenir del desplazamiento burgués de Ariosto se torna en

una ironía (y es generosidad) por donde escapa una profunda tristeza que se hiere con contrastes como la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena (porque, como Amadís, tuvo a Dulcinea) y el episodio de los galeotos (nutrido en la realidad picaresca). Este contraste, por el que diversas formas narrativas (como la pastoril y la sentimental) se hacen novedad novelística, se unifica en estructura por la densa humanidad de Don Quijote viviendo la locura (como Hamlet) porque no puede vivir la cordura de la realidad discreta (como no la vivió Cervantes). Su locura (con lo que es denuncia) es su forma única de vivir y predicar una vida a la que se acerca en admiración (y hasta en imitación) el realismo de Sancho. Esa locura (que es la más difícil de la vida) se enfrenta en solitario desde su primera salida por los áridos campos de la Mancha (por el concreto Campo de Montiel) con una realidad y unos personajes que la habitan. Es un hiriente contraste entre el castillo, la música, los

manjares que ve Don Quijote y la venta, las rameras y la miseria que fotografía la realidad. La ironía tiene que brotar del contraste y la realidad se defiende en burla armando caballero a Don Quijote. Es el comienzo ya (que será constante), y no importa porque la realidad será vencida por el tiempo y Don Quijote (alejándose) podrá amar con Dulcinea (como ninguna realidad ama) y derrotar a los molinos que sustituyen a los dragones que tuvo una vida de caballeros. En la segunda salida, Sancho surge como una necesidad del espíritu, como una advertencia (contra los mediocres racionalistas) de que Don Quijote puede oír la voz de la discreción y continuar (sabiéndola) sin que ninguna acomodación desvíe su camino. Seguir en locura (desde la que amar lo perdido) porque ni el oro ni la honra barroca pueden tentarle. Son los dos planos de vida (también símbolos): ideal y real, que se conjugan continuamente como una vital problemática del pensamiento de su época, en el que

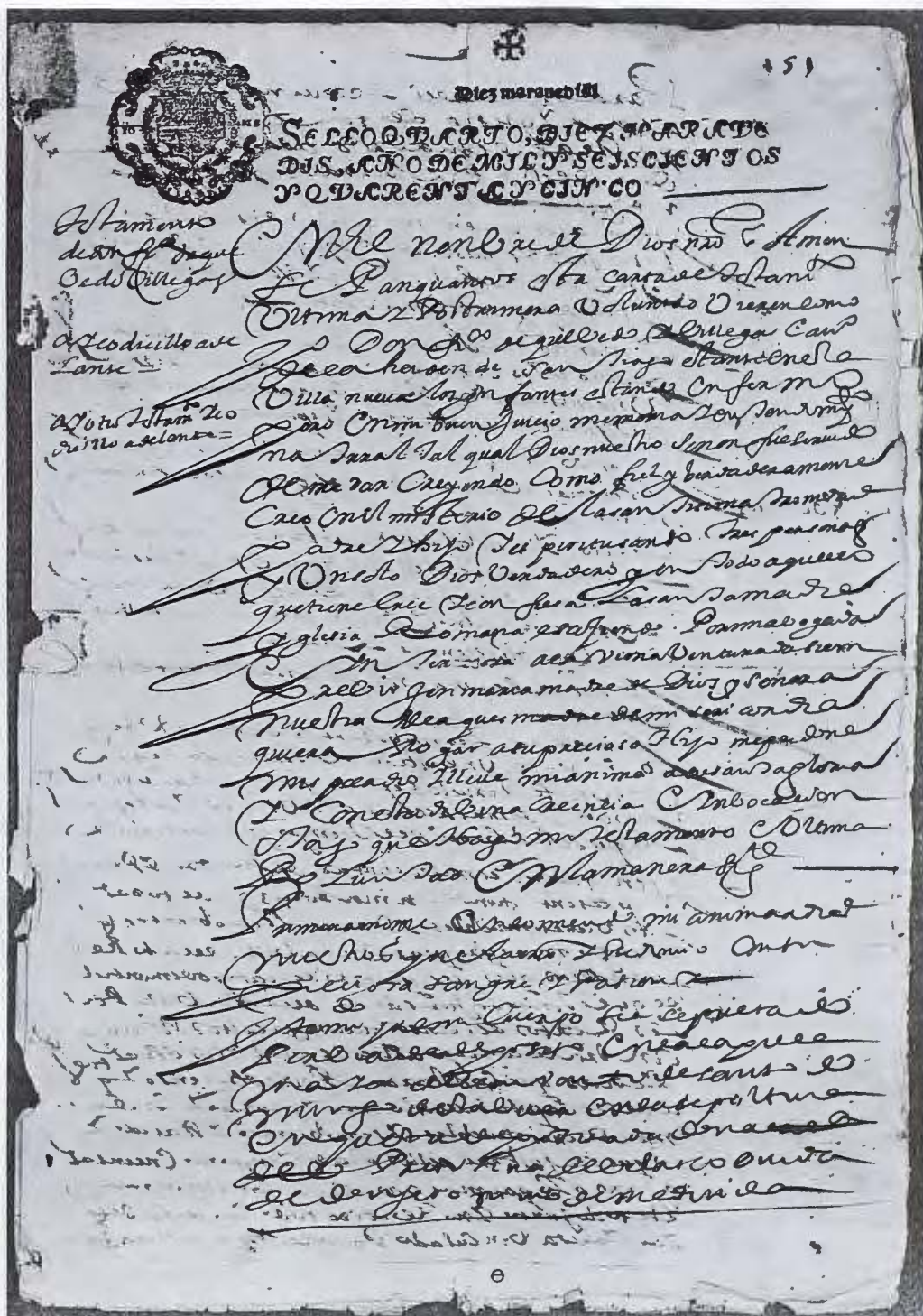


la amargura de Cervantes es también, en parte, la amargura de España que va a resolverse en la individualidad y soledad barrocas. El acercamiento entre Don Quijote y Sancho (porque una humanidad de amor los baña) ya no se dará en la dualidad barroca de amos y criados escénicos o entre el Paulo y Enrico de *El condenado* o el Critilo y Andrenio de Gracián. La segunda parte del *Quijote* (publicada en 1615), donde la técnica narrativa se centraliza más, es una consecuencia (y una victoria) de ese humanismo en el que Don Quijote y Sancho se necesitan mutuamente más (como se necesitó el diálogo renacentista) y en cuya ruta de comunicación se acrecienta más la densa concepción de una vida y la necesidad poética de una ilusión que generosamente se da en el humorismo que es profunda derrota. Don Quijote va haciéndose más cuerdo en un desprendimiento de sí en favor de los demás, y en ese desprendimiento (que es generosidad) crecen los duques y hasta un pueblo que es capaz (porque el auténtico honor les toca) de representar una aventura y poblarse de ínsulas y castillos. Desprendiéndose de la propia realidad que le hiere, Cervantes tiene amor suficiente para que su Don Quijote vaya siendo amado por los demás, vaya admirándose como alguien que (no por locura) pudo batirse en Lepanto y sufrir en el más alto valor el cautiverio de Argel. No defenderse en el odio o la cobardía frente a la realidad, acusándola, sino en el amor (aunque se sepa locura) hasta crear a Don Quijote y en él ser dolorida y generosa palabra. En el ofrecimiento de Clavileño para en él cabalgar hasta las estrellas con todos aquellos que puedan levantar sus sueños. Y naturalmente vendrá la derrota (aparentemente) y Don Quijote muere porque sin su locura y Dulcinea, sin Clavileño y los leones (que la realidad le niega) no es alta la vida para habitarla. Pero la lección, la hermosa lección de un hidalgo manchego de los de lanza en astillero que había comenzado a vivir en Lepanto, es que esa derrota no importa en el camino de la Eternidad.

«Puesto ya el pie en el estribo», Cervantes se proyecta al mundo (que fue suyo) del *Persiles*. Cuando «con las ansias de la muerte» camina izado sobre la temporalidad venciendo. Cuando en *Persiles* se completa Don Quijote y se recupera por la palabra la grandiosa aventura en ilusión que se llamó Cervantes. Y *Persiles* (Cervantes) podrá responder a Constanza que sí, que dormía «porque todos mis bienes son soñados». Y Castilla y la humanidad habían crecido extraordinariamente, incalculablemente, por la palabra en generosidad de quien no poseyó más bienes que sus sueños.

EL BARROCO

El *Persiles* se publica cuando ya Cervantes ha muerto y un tiempo barroco, que se *representará* en los escenarios madrileños, domina el teatro del siglo XVII. Pero ya antes de esa postrer aventura de ilusión de *Persiles*, un anónimo autor (también por desengaño) ha levantado su voz contra las máscaras de Amadís y el paisaje bucólico por medio de un simple humano (con derecho a la vida) que se llamó Lazarillo. Contra el Renacimiento, en el siglo XVI había brotado la fórmula barroca de la picaresca con *Lazarillo* y esa fórmula, nutriéndose en las aristas más desamparadas, se extenderá por la geografía española. A ella acude, desengañado y desengañante, el madrileño Francisco de Quevedo (1580-1645) que opondrá al sueño en ilusión de Cervantes el mundo grotesco, de profunda y compleja burla, de *Los Sueños*. Acude (sin creer en la eficacia de la novela) con la ágil y distorsionada prosa de su *Buscón*, entre cuya red lingüística, moviéndose en carcajada, se levanta la amarga negación contra aquel nombre que pedía mudar de vida en *Lazarillo*. Con su negación y burla, el *Buscón* era también el anuncio como despedida de la novela picaresca, cuyo escenario y burla madrileños (en la Babilonia española que ríe Pablos) era propicio a pícaros y maleantes.





Surge entonces, en nueva vida narrativa, la realidad de que el engaño cortesano (y Madrid es la corte) es vencedor de la inexperiencia provinciana. En esa vía escribirá Liñán y Verdugo sus *Avisos y Guía de forasteros que vienen a la Corte*, donde la intriga y las costumbres sirven de marco a las historias relatadas. En realidad, ambos elementos han servido ya a la gestación de un nuevo e híbrido género narrativo, el «cortesano», en el que se han desgastado las aristas del realismo picaresco en un acercamiento a la comedia de capa y espada. Entre la picaresca del maleante y la cortesana del hidalgo ciudadano, montan su prolífera obra Salas Barbadillo (1581-1635), Castillo So-

lórzano (1584-1648), Céspedes y Meneses (1585?-1638) o María de Zayas (1590-1661?), lanzando sus «ciudadanos» personajes a la geografía española y europea. Luego, esa intriga puede ceder su puesto a las costumbres y (al tiempo que desaparece progresivamente el argumento) en ellos alimentarse el cuadro costumbrista madrileño, de valor testimonial de *El día de fiesta por la mañana* y *El día de fiesta por la tarde* del madrileño Juan de Zabaleta (1610-1670?) o el *Día y noche de Madrid*, *Las tarascas de Madrid* de Francisco Santos. Es un mundo (con su desfile de tipos, situaciones y costumbres) que prepara el renacer de la prosa realista de un Larra o un Mesonero Ro-

manos. Pero es un mundo costumbrista, empapado de madrileñismo, que también puede desarrollarse poéticamente en las octavas de *La mañana de San Juan de Madrid*, de Lope de Vega, y levantarse en aventura ariostesca en las silvas (tan cargadas de ternura y comicidad) de *La Gatomauia* o en el aliento popular que animan las quintillas de *El Isidro*. Porque el Barroco es desbordante.

Y en su cauce, tan cargado de zozobranche vida, aún tiene tiempo (luchando contra el tiempo) para recoger en dos extraordinarios poetas como Lope y Quevedo el agua petrarquista que había anidado el Tajo en su poeta Garcilaso. Amor y Muerte, pasar y quedarse van

haciéndose íntimo y extraordinario sentido en la mejor poesía, donde se expresa el amor constante más allá de la muerte (el «polvo serán, mas polvo enamorado» de Quevedo) o se siente en una intensidad torturante (hasta el «creer que un cielo en un infierno cabe» de Lope). Es un amor haciéndose palabra contra la muerte, combatiendo ese «soy un fue, y un será, y un es cansado», de Quevedo, porque se sabe, con Lope, que

«La muerte para aquél será terrible
con cuya vida acaba su memoria,
no para aquel cuya alabanza y gloria
con la muerte morir es imposible.»

Extraordinaria poesía de intimidad contrastada, que, desde una entrega a la vida en todas sus facetas, se retira en meditación («vivo en conversación con los difuntos y escucho con mis ojos a los muertos», dirá Quevedo) o se levanta hacia Dios, porque se sabe barro, hasta pedirle como única salvación, en voz de Lope: «clavadme vos a vos en vuestro leño / y tendréisme seguro con tres clavos».

Es un mundo barroco tan en palabra, tan en realidad y tan en apariencia, que necesita para su dicotomía verse representado. Y esa representación, de ámbito nacional, se celebra cotidianamente en el escenario madrileño, al descorrerse las cortinas de un teatro, desde que Felipe II fija la capitalidad. La pequeña villa de Castilla la Nueva crece rápidamente y, en menos de un siglo, alberga trescientas cincuenta mil personas que demandaban una «comedia nueva». Una comedia en la que verse idealmente representados (como una proyección escénica de su realidad vital) y con la abigarrada y contrastada estructura de su «babilónica» existencia cortesana: *«imago veritatis, imitatio vitae, speculum consuetudinis»*. Es un público (receptor) presionando social, económica y literariamente sobre escritor (emisor) y «autor» (enlace). Hasta crear, en su apetencia y necesidad, un teatro o lugar de representación permanente desde el que las distintas compa-





ñías interpreten diariamente el barroco. Ya el teatro, a través de compañías italianas y españolas (el andaluz Lope de Rueda) había roto el dique que lo confinaba a palacios y universidades. Pero no «desciende» nuevamente a la plaza pública, en recuerdo medieval. Tiene que crearse una «nueva» comedia, de polisémico significado, de perspectivismo riquísimo, que guste a ese público (también «nuevo»), hasta deleitar por igual al letrado y al analfabeto, al noble y al plebeyo, al moralista y al pícaro, al teólogo y al satírico, al político discreto y a la damita melindrosa:

«Y escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron,

porque como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto.»

Ante esa acomodación (excepcional acomodación) de Félix Lope de Vega (1562-1635) a las exigencias de un público, era lógico que naufragaran los aciertos teatrales de Cervantes. Porque Cervantes, que ha vivido la Italia del Humanismo y del Arte y se ha edificado en la España del Imperio y la Contrarreforma, crea un teatro (incluidos sus entremeses) que era una oposición interna a la «nueva» sociedad cortesana que Madrid simboliza. Un teatro comprometido (*El trato de Argel*) que a veces camina en la intemporalidad del símbolo (*La Numancia*) o que denuncia, bajo el hu-

mor, el triunfo degradante del engaño: *El retablo de las maravillas*. Frente a este teatro cervantino, Lope de Vega levanta su «monstruosa» innovación, de un vigor representativo, que no puede oponerse a esa nueva sociedad porque Lope es esa sociedad.

De este modo (y no sólo por su teatro), Lope es hombre que comprende el Barroco y lo representa, creando una escuela teatral (que será el teatro nacional) que atrae centralísticamente (como la misma Corte) a los dramaturgos españoles no nacidos en tierra castellana, como los andaluces Mira de Amescua (1574?-1644) o Vélez de Guevara (1579-1644), el portugués Matos Frago-so (1608-1689) o el valenciano Guillén

de Castro (1569-1631)... Madrid es ya centro, corte literaria donde se manifiestan los escritores no nacidos entre sus calles. Y al aire de Lope, en los «corrales» de comedias prolongados en tertulias y mentideros (aún no se han impreso las comedias), el fenómeno teatral madrileño cobra vida y continuidad e irá creciendo en una órbita espléndida a la que se incorporan el toledano Valdivielso (que heredará el popularismo religioso de Lope), el madrileño Moreto (1618-1669), con sus exquisitas comedias cortesanas, Rojas Zorrilla (1607-1648) con sus dramas de honor, Villayzán (1604-1633), Diamante (1625-1687), Hoz y Mota (1622-1714), Coello y Ochoa (1611-1682)... en un elenco castellano que llega hasta el refundidor Cañizares (1676-1750), penetrando ya en el siglo XVIII y haciendo competir popularmente el teatro nacional con las nuevas corrientes neoclásicas. La cercana Toledo y Madrid son escenario de gran parte de la vida de Lope (lo serán también de Tirso, el «humilde pastor de Manzanares» que se enamoró de la Ciudad Imperial). Si Toledo es historia y tradición, Madrid es la nueva sociedad barroca que sustenta la comedia: historia y sociedad como núcleos generadores del teatro de Lope. Una sociedad que une conceptualmente teatro-vida y que, en el ámbito del escenario, quiere verse como lo que fue y como lo que es. O como aquello que cree que fue y aquello que sueña que es. Un mundo de evasión, de heroicos ideales que el hombre barroco aún *cree* sostener y que, en el mismo contraste de la comedia (que es «vida») la realidad de lo burlesco desmitifica. Lope sabe captar esa aspiración y ese contraste hasta darles forma mediante el más comunicativo de los géneros literarios, porque en él se unían palabra, acción, gesto y artes plásticas y musicales, con una mayor efectividad para la captación del mensaje. Incluso Lope-poeta se sintió celoso de esos medios (llegados de Italia) que escapaban de la palabra, porque sentía que ésta quedaba palidecida por la imagen. Pero el fenómeno social





del teatro iba más allá de su propia intención: su comedia *era* la España barroca y el verso que la sostenía solamente uno más (pero el mejor) de sus elementos de comunicación.

Así, las aspiraciones democráticas de los pueblos castellanos, su oposición a la nobleza y su devoción a la monarquía, se plasmaban en el escenario sobre el fondo de *Fuenteovejuna*. Y era un escenario que se proyectaba (quizá inconscientemente) a otro más cercano que se levantaba sobre el afecto popular a Felipe II o Felipe IV y sobre el resquemor ante Lerma u Olivares. En la realidad, Lope (y era intérprete) disculpaba y hasta celebraba las aventuras eróticas de un duque de Sessa,

pero en el mundo de ficción (o de una realidad más profunda), Casilda, la mujer de *Peribáñez*, defendía su honor ante las pretensiones de un noble, y el Rey recompensaba su femenina dignidad. Y es posible que el espectador no letrado sintiera o pensara que hubo un tiempo en que realidad y ficción eran una. Tiempo en el que el rey don Pedro no era el Cruel sino el Justiciero y en el que Alfonso VII defendía (personalmente) el honor de sus vasallos, sin intermediarios, porque para administrar justicia, «el mejor Alcalde, el Rey».

Y con ello llegaban del pasado leyendas, canciones y romances populares (frente a la culta incorporación mítica) que se vi-

talizaban en el escenario de la actualidad. Y España también *era* la historia de don Alonso («la gala de Medina, la flor de Olmedo»), asesinado de noche en un camino (mientras el pueblo cantaba la historia de su tiempo) para que sus ecos cobrasen dos siglos después (venciendo al tiempo) nueva vida: la que levantan a un tiempo el arte (aquí prodigioso) de Lope y el sueño de ideales del espectador.

Pero también es España el mundo barroco de más acá del escenario. El espectáculo se prolonga a la cazuela, al patio, a los vendedores, a los mosqueteros, a la gran dama tras la celosía de su palco... El público *es* también espectáculo en su sincrónica realidad. Si se ve como fue,

también ha de verse como es: en sus costumbres, su lenguaje, sus pasiones y sus conflictos cotidianos. Lo mismo el noble que se refleja en la comedia palatina que el hidalgo o el labriego de la cortesana y villanesca. La evasión puede incidir en la temática hasta producir un fulgurante fuego de artificio, de ingenio, de riqueza verbal que mantenga una ficción chispeante y amorosa. Y donde, naturalmente, el conflicto se resuelva (dentro de cauces instituidos) en un final de acomodada e integrada felicidad.

Damas y galanes, criados y doncellas, van a tejer un «discreto» juego escénico donde, como en la vida, triunfa el más hermoso, más astuto, más decidido y más inteligente que, al final, resulta además el más noble y más rico (y será una «realidad» a la que se oponga el moralizante Alarcón). *La discreta enamorada* sustituye a la heroína. Nadie atenta contra su honor, pero sí contra su felicidad, y su arma es la astucia y el ingenio. Casilda no contemporiza y alcanza el triunfo. Pero en la realidad coetánea es más discreto y más seguro adoptar el fingimiento. Es conveniente que un galán enamore a «la dama boba» cuando ésta ha sido cuantiosamente dotada. O fingir desprecio para encender pasiones, porque ya, todo medio es bueno cuando asegura el triunfo. Aunque haya de recurrir a la hipocresía religiosa, para defender una libertad individual, como la tirsista *Marta, la piadosa*. O abandonar un inoperante e inútil pudor femenino, para correr tras un amante transformada en un lindo y sospechoso galán.

También Tirso sabe de ese juego escénico de realidad vivida y realidad añorada. Pero en él, esa dicotomía dimanada de una sociedad se encerrará (tan barrocamente) en el hombre mismo. Su comedia no es, probablemente, España. Pero sí es el hombre barroco situado en el tiempo.

Ese montaje, inconsciente, de dos tiempos que realiza Lope, como síntoma de un sentir popular, es en Tirso (1571?-1648) significativamente intencionado. La España de María de Molina se superpone a la de Felipe IV, con un

D O Z E
COMEDIAS
N V E V A S D E L

. MAESTRO TIRSO DE
Molina.

*A D. Alonso de Paz, Regidor de la ciudad
de Salamanca.*

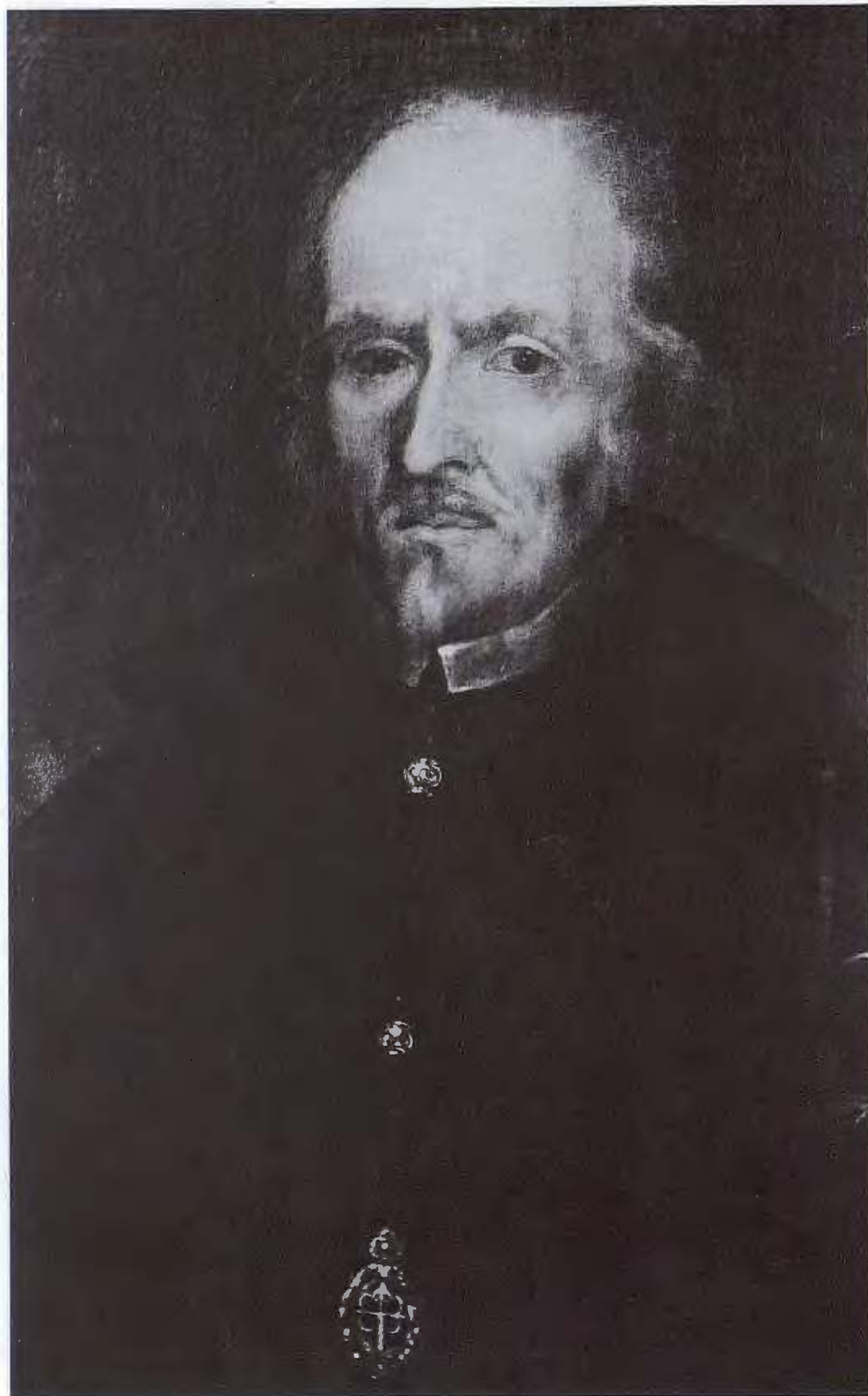
PRIMERA PARTE.



CON PRIVILEGIO.

En Sevilla por Francisco de Lyra, a costa de Manuel de San
demercader de libros Vendese en su casa
Año 1627.

31. Retrato de Calderón de la Barca,
por Juan de Alfaro. Iglesia de San Pedro
de los Naturales, Madrid



velado carácter intencional y crítico. Menos poeta, menos intuitivo, menos popular también, no se limita a «captar» un pueblo y una sociedad. Pretende también analizarlos, a un nivel individual y colectivo. Don Juan, Paulo, Enrico, pueden ser tipos humanos, pero no precisamente intemporales. Sólo cuando el signo externo de uno de ellos (el «donjuanismo») se eleva a símbolo en autores posteriores, el personaje se convierte en mito universal. Pero, en origen, son la expresión de la «conciencia» de una sociedad que, alejándose de la evasión del brillo teatral, se enfrenta consigo misma en cada una de sus individualidades. El destino del hombre, la duda moral, la salvación eterna, el instinto y la libertad, como una imagen interior reflejada mágicamente en un nuevo retablo de las maravillas que es ahora verdadero. Y que intenta dar una respuesta válida y no menos verdadera. Una respuesta que alcanza poco después, con Calderón (1600-1681), la sistematización de un teatro de ideas.

Porque no se trata únicamente de un procedimiento alegórico. El convertir una festividad religiosa en espectáculo dramático, va más allá de la técnica teatral como signo de una época barroca. Y la teología, como temática, no podía sustentarse sobre los «carros» del Corpus sino sobre una estructura de pura alegoría. El barroco va nutriéndose, cada vez más, de una problemática existencial en la que el símbolo va sustituyendo (sobre el escenario de la vida) al individuo concreto en su historicidad. Por ello, Calderón levanta sobre los líricos y pastoriles *autos* de Valdivielso (1560?-1638), Lope o Tirso, la férrea arquitectura teológica de los suyos. De nuevo (como en Lope) un dramaturgo se erige en intérprete de una aspiración social: la búsqueda de una vida salvadora, más allá del desengaño y la duda, que «afirme» al individuo en una verdad inmutable. Es preocupación consciente de una minoría selecta. Pero es síntoma de una colectividad.

El *auto sacramental* calderoniano enfrenta al espectador (aún más amplio y hetero-

32. *Figurín para El burlador de Sevilla y convidado de piedra. Publicado en la obra El teatro ruso, de R. Fülöp-Miller y Gregor. Barcelona, 1931*

33-34. *Figurín y boceto de decorado para La dama duende. Publicado en la obra citada*

LITERATURA

géneo que el de los «corrales») con su realidad ontológica y metafísica. Ya no es la España barroca, en la aparental perspectiva lopesca; es el hombre en el tiempo (cualquier tiempo) enfrentado a la eternidad. Aunque, naturalmente, como en Gracián, la respuesta sea una respuesta barroca. El espectador aprende, captado por el poder comunicativo de la palabra hecha Arte y de una imagen plástica al servicio del símbolo (ha nacido ya, pese a Lope, el gran «montaje» teatral), que si el mundo es el *gran teatro*, no importa tanto el que lo sea como representar bien el papel que corresponda, a nivel individual. La salvación no es colectiva empresa renacentista. La batalla no se desarrolla en Granada, Lepanto o Flandes, porque el enemigo está dentro del hombre y la lucha (lo enseñó la castellana Teresa) ha de sustentarse en «moradas» de interioridad.

Pero análoga respuesta se ofrece también en el escenario. No sabemos si vivimos o soñamos, concluirá Segismundo, pero aunque otorguemos que «la vida es sueño», algo subsiste inmutable: el bien obrar. Ante él se quiebran los ataques de *El mágico prodigioso* o se alza hasta el martirio *El príncipe constante*. El españolismo sincrónico de Lope se ha convertido (sin abandonar su raigambre española) en una cosmovisión de aspirada universalidad. Aferradas a lo histórico y salvadas únicamente (que ya es mucho) por su perfección literaria, quedan en su tiempo las comedias costumbristas. *Don Gil de las Calzas Verdes* sólo puede transitar por los caminos del XVII, mientras *La dama duende* trama su felicidad, *El Lindo don Diego* su desventura o Belisa sus «melindres».

El mundo puede ser un escenario. Pero en todo escenario hay comparsas que actúan ignorando la obra. O tal vez no sabiendo la importancia de su papel, su función en el sistema. Sin embargo, actúan. Como los actores de un entremés, que cubren el tiempo de espera de la comedia. Como los personajes del toledano Quiñones de Benavente (1589?-1651), partes inconscientes de un sistema social





más complejo que el que ellos representan. También la realidad aparental puede ser arte, como lo fue en Lope de Rueda y lo será en Ramón de la Cruz. Aunque no sea respuesta o denuncia. Pero no todos pueden ser Miguel de Cervantes. El barroco se «representó» tanto, tan intensa y diversamente, que cuando cerró las cortinas del escenario se llevó el más profundo aliento de vida. Cuando una vida (en complejidad) llevó intensamente los nombres de Cervantes, Lope, Quevedo o Calderón es difícil, muy difícil, volver a nombrarse vida. Entonces, ya adentrándose en el siglo XVIII, toda una serie de escritores, con elogiada racionalidad, sentirán que estamos en otro tiempo sin entusiasmos y que es necesario podar los excesos barrocos, someter a corrección y disciplina una lengua y una vida.

EL SIGLO XVIII

Realmente, el siglo XVIII es un complejo período que hunde sus raíces en la centuria anterior y se prolonga más allá de su cronología, incluso del propio Romanticismo, como manifestará la comedia moratiniana, seguida, por ejemplo, por el duque de Rivas en su comedia *Tanto vales cuanto tienes*, escrita con posterioridad al éxito romántico del *Don Álvaro*.

Con el amplio período de la Ilustración no sólo, pues, se actualizaba una vida, que era ya anacrónica, sino que se recuperaban grandes valores del pasado a través de importantes ediciones, que eran descubrimientos, y estudios, de lo que será alto ejemplo de humanismo el valenciano Mayans. Poéticamente, y de un modo general, si una serie de poetas continuarán en la primera mitad del siglo las formas o los temas de los poetas del siglo XVII, como Góngora o Quevedo, la más característica poesía ilustrada, desde la propugnación de Jovellanos especialmente, se cultivará en una noble

imitación de los poetas del siglo XVI, especialmente fray Luis de León, que conciliarán con sus preocupaciones cívicas. Una célebre academia madrileña, la Academia del Buen Gusto, es bastante expresiva de este cruce de intereses en el período ilustrado.

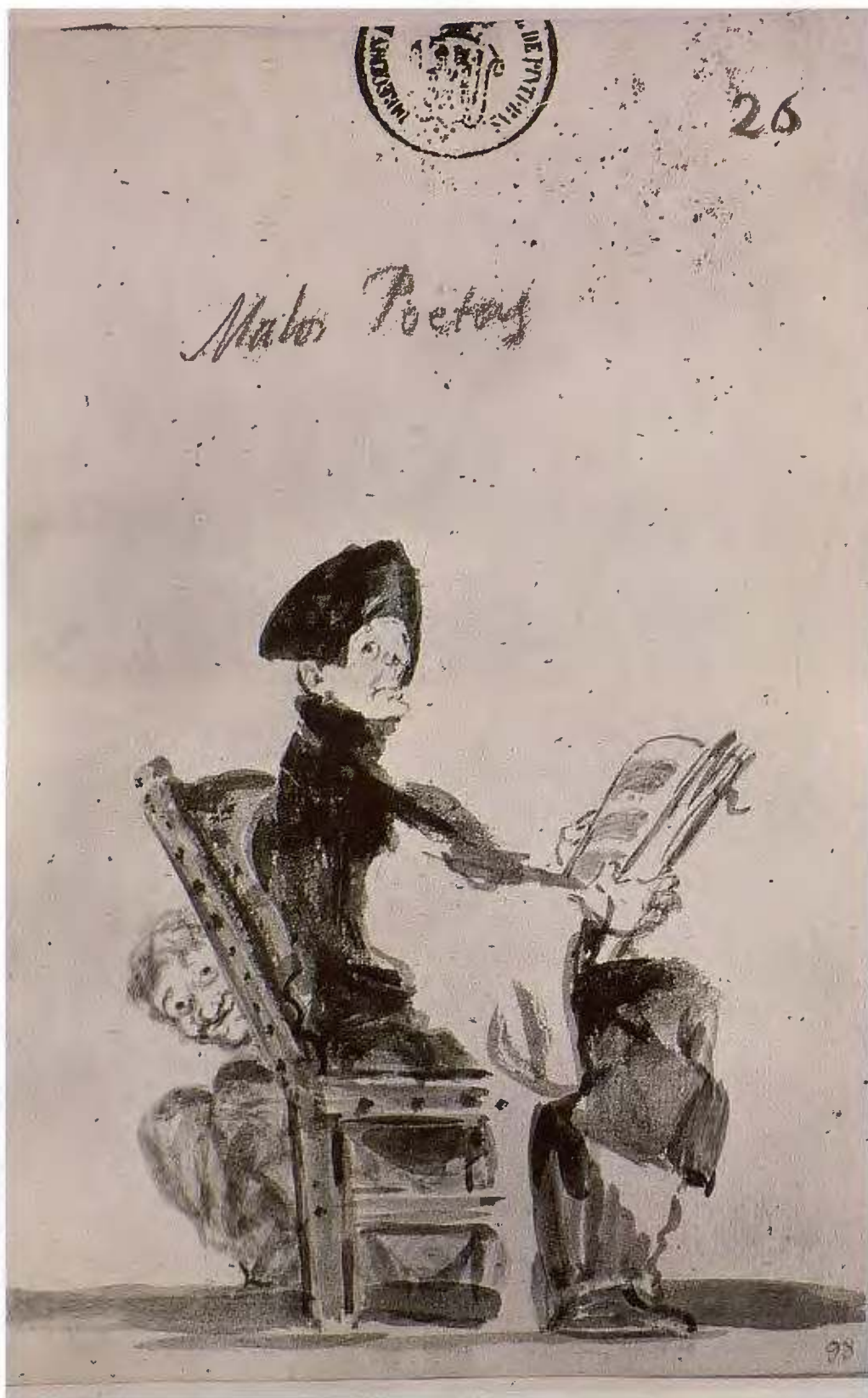
Fundada esta Academia en 1748, a «imitación de las costumbres elegantes de la Corte francesa», se instaló en la casa de la condesa viuda de Lemos (después marquesa de Sarriá), sita en la madrileña calle del Turco. La última sesión registrada en actas pertenece al 29 de abril de 1751, y la Academia fue un notable ejemplo que ayuntaba a teóricos y escritores de diversas tendencias, enfrentados, por ejemplo, en la apasionada defensa de Góngora que realizaban andaluces como Torrepalma o Porcel y el ataque al autor del *Polifemo* que sostenía el aragonés Luzán. Y citando andaluces y aragoneses en un palacio madrileño estoy señalando ya la centralización cultural que, también a imitación gala, va a seguir la cultura ilustrada.

Madrid es el centro que acoge la Ilustración y en Madrid conoce el gaditano Cadalso a María Ignacia Ibáñez, hasta tejer una apasionada leyenda, y en Madrid se forma el canario Iriarte junto a su tío el bibliotecario y humanista Juan de Iriarte. Si el teatro barroco había elevado a representación de época el escenario madrileño, el siglo XVIII centraliza en la capital una actividad cultural que (con excepciones como el regionalismo romántico) perdurará hasta nuestra actualidad. A esa centralización sirven las instituciones. En 1712, Felipe V decide fundar en el pasadizo del Palacio Real una biblioteca cuya primera colección fueron ocho mil volúmenes, entre impresos y manuscritos, y de la que (en 1811) sería director el madrileño Moratín (cuando José Bonaparte ya la había trasladado en 1809 al convento de Trinitarios descalzos, en Atocha). Un entusiasta de Felipe V, Fernández Pacheco, fue el fundador y primer director de la Academia Española, encargada de velar por la elegancia y pureza del castellano. El 6 de julio de

1713 tenía lugar la primera Junta y en mayo de 1714 sancionaba el Rey la fundación de este Cuerpo, que constaba en sus primeros estatutos de 24 plazas. Como primera obra, la Academia publicaba su *Diccionario de Autoridades*, donde, en equipo, se recogía y agrandaba la huella del *Tesoro de la lengua castellana* que (dedicado a Felipe III, Madrid, 1611) había publicado el toledano Sebastián de Covarrubias (1539-1613) (prendido en un humanismo por el que, en el camino de la emblemática de Alciato, había escrito sus *Emblemas morales*).

En este estímulo fundacional proliferan distintas academias (en 1738 es sancionada oficialmente la Academia de la Historia) y tertulias, en las que van implantándose las nuevas corrientes literarias y desde las que se dictan normas y preceptos empadronados en el didacticismo (honesto y con frecuencia pueril) ilustrado. Como la Academia, también a imitación francesa surge el «Diario de los Literatos de España», revista trimestral protegida por el ministro Campillo, y ya dentro de la habitual protección oficial de los neoclásicos. Es un tiempo que se extiende y registra numerosas publicaciones como el «Diario histórico» (Madrid, 1732), que es el periódico de Madrid en su único año de existencia, o revistas como «El Pensador», de Clavijo y Fajardo (1726-1806), impugnador de los Autos Sacramentales, el «Memorial Literario», etc. Y es un período que institucional y lingüísticamente tiene su importancia (el conquisador Hervás y Panduro [1735-1809] sería el primero en determinar que la afinidad de las lenguas debe establecerse por los hechos gramaticales y no por la semejanza de palabras, al tiempo que se adelantaba a Humboldt en la extensión de las lenguas malayas y polinesias), pero es un período donde la creación literaria está un bastante fosilizada, como los propios nombres (*Jovino*, *Batilo*, *Inarco Celenio*...) que se otorgaban entre sí los escritores bajo un bucolismo académico árcade.

Alguna vez, como recordando la festividad y sátira barrocas (al igual que las



abejas, palomitas y diminutivos amorosos neoclásicos están también en un Soto de Rojas), un autor como el madrileño Nicolás Fernández de Moratín (1737-1809) se atreve a componer su *Arte de las putas* (que el moralismo neoclásico relegaría a difusión manuscrita), donde en monótonos endecasílabos se hace una guía madrileña para jóvenes presidida en el didactismo de que las guerras son peores que el amor ilícito y que las prostitutas salvaguardan la virginidad de las doncellas. Educativamente, don Nicolás acompaña a su joven por el Madrid transitado por la prostitución y dentro de la dieciochesca y europea oposición (que habían sostenido medievalmente Abelardo y Eloísa) entre matrimonio y amor. Pero este *Arte* de don Nicolás (que su hijo ni siquiera mencionaría) era una excepción en la poesía neoclásica (como podían serlo las quintillas de su *Fiesta de toros*, o sus romances). La poesía neoclásica es racional, no vitalmente, amorosa, encallada en despedidas y en diminutivos que «vuelan» en superficialidad, y bajo la presión (que Leibnitz había expresado en *Sobre la felicidad*) de que nada sirve mejor a la felicidad que el *lumen* del intelecto. La belleza necesita ahora la compañía de la utilidad y ésta va desterrando racionalmente a aquella, aunque aún sigue filtrándose la gran poesía del XVII, como el Góngora (el más desterrado por los neoclásicos) que se asoma en algún soneto y en el romance de *Medoro y Zulina* del toledano Eugenio Gerardo Lobo (1679-1750) (junto al didactismo de sus *Irónicas instrucciones*). El amor (en el que Garcilaso, Lope y Quevedo crecieron) carece de una intimidad sufriendose en palabras y es tema ingenioso para nuevos versificadores como el madrileño Arriaza (1770-1837) o desaparece ante el canto al progreso que ejecutará un Quintana (*A la invención de la imprenta*, *A la expedición española para propagar la vacuna en América*) o ante los tonos heroicos que en sonoros versos interpretarán los madrileños Álvarez de Cienfuegos (1764-1809) y Quintana (1772-1857), ya

en las puertas del romanticismo (y un Berchet hará su proclama romántica para Italia, considerando las *Poesías selectas* recogidas por Quintana), pero también elogiando al Juan de Mena de *El laberinto*).

Frente al teatro barroco, el neoclásico es (entre los géneros literarios) el que más obstinadamente quiere representar el espíritu ilustrado de una época que pocas veces escapó de un cauce minoritario. En la *Poética* de Boileau, el neoclásico entiende el teatro como una poesía representable y representativa que inspira el amor a una virtud o el desprecio a un vicio o defecto. Es entendimiento que predica Luzán y al que se acogen Moratín, Nasarre, Montiano, Luis José Velázquez, etc., y por el que se eleva la poesía dramática ya que ella entrañaba las dos especies de poesía que son la tragedia y la comedia. Y si la comedia será rechazada en algunos por su libertad argumental, la tragedia será ensalzada por cuanto en ella (en su tono y personajes) podía anidar un «buen gusto» en favor de un fin ejemplar. Con Nasarre (1689-1751) al frente, la Academia del Buen Gusto rechazaba como corruptores del teatro a Lope y Calderón al tiempo que discutía los principios del buen gusto. Y una tragedia anodina, sin aliento ni belleza, creció bajo la protección oficial, por el escenario neoclásico.

En la tertulia de la fonda de San Sebastián se comentaba a Boileau y se trazaban las directrices del teatro. A su acorde, uno de los máximos representantes, Nicolás Fernández de Moratín componía su *Desengaño al teatro español* (1763) con el que contribuyó a los ataques contra Calderón y el teatro del Siglo de Oro y a la elevación de la escuela francesa. Y se entregaba a la racionalidad de tragedias como *Lucrecia*, *Hormesinda* y *Guzmán el Bueno* que ni la protección del conde de Aranda lograban hacer llegar al público. Pero el neoclasicismo siguió escribiendo tragedias y traduciéndolas del francés.

Queda entonces la comedia, cuyo mejor ejemplo fue el madrileño Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Atada,



como la tragedia, a las tres unidades, Moratín tiene un indudable valor literario que se manifiesta en *La comedia nueva*, certeramente escrita en prosa y agudamente dirigida contra una comedia heredera del XVII y anacrónica. Pero también comenzaba a ser anacrónico ya el tema de la niña y el viejo, de los matrimonios por imposición paterna o de tutores, contra el que se había levantado el barroco con sus discretas enamoradas (y en especial el teatro de Tirso). El argumento, cuando llega a la mejor comedia de Moratín, *El sí de las niñas*, es entonces un argumento desfasado, con una final escena ridícula, aunque tuviese un notable éxito (un ingreso total de 194.672 reales) en sus primeras representaciones y fuera recordada por Larra y Azorín. Entonces, este éxito encierra mayor gravedad, porque escrita en una perfecta sintaxis, en un lenguaje donde la polisemia no anida (para evitar la desviación del «mensaje»), *El sí de las niñas* es el alejamiento de una realidad europea en un neoclasicismo que está rezando su réquiem. Un autor puede buscar en sí mismo unas constantes humanas que cada tiempo (desde el mito) *forma* distintamente, o puede anticiparse desde su tiempo en actualidad a nuevos tiempos históricos. El tímido Moratín que al final de su descolorida aventura amorosa escribe lacónicamente en su *Diario*: «Paseo [con Melón] en coche, donde me dio noticia de que se casaba Paquita: lloramos: yo triste», es un Moratín que jamás se hace vida en la palabra, que jamás deja crecer la tristeza hasta necesitar salvarse, y ser, en la palabra. Y atado el neoclasicismo, tampoco fue capaz de levantar su mirada para otear un tiempo nuevo, rebelde, sin tutores ni «mojigatas». *El sí de las niñas* es un perfecto, ordenado, aséptico y frío anacronismo, como tema, pero un gran modelo de estructura teatral que pervivirá largamente.

En el Coliseo de la Cruz, al estreno en enero de 1806 de *El sí de las niñas* le sucede (y después de las interpretaciones preceptivas de Cuaresma) *La moza de cántaro*, de Lope de Vega. El escenario



asiste a la sustitución de la Paquita neoclásica, ñoña y parásita, por una dama capaz de vivir el amor y la venganza. Y es significativo no como anuncio romántico sino como pervivencia, en el siglo XVIII, de unas manifestaciones ajenas al neoclasicismo, que, frecuentemente, buscaron un sentido popular, como el madrileñismo de Ramón de la Cruz (1731-1794). En esta línea (no superior a la neoclásica), el clérigo toledano Cándido M. Trigueros (1736-1801?), que había intentado en la *Riada* un poema de recursos mitológicos y alegóricos del que justamente se burlaron Jovellanos y Forner, se dedicó a la refundición de obras barrocas como *La estrella de Sevilla*, *La moza de cántaro* o *Los melindres de Belisa* de Lope de Vega. Era el intento, en comunicación popular, de acercar un tiempo ido a un tiempo que no encontraba su voz de expresión, la palabra con vida que lo recordara cuando ya fuese pasado. Por ello el madrileño Ramón de la Cruz se multiplicó, en oposición al centralismo neoclásico, en un popularismo de entremeses que, nutridos en la vida, interpretaban un casticismo al que gustaban asomarse (vestidos de pueblo) las clases altas de la sociedad. Abandonando el eclecticismo de época que latía en su drama «cómico-harmónico» *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* (y la concepción dramática que había en su prólogo), Ramón de la Cruz se entrega al género del sainete (atacado por los neoclásicos), acuñando en su movimiento y ritmo un realismo que refleja el vivo testimonio de una época madrileña. Los bailes de candil, saraos, fiestas callejeras, tertulias, excursiones... van registrándose en el tiempo escénico de *El Rastro por la mañana*, *Los bandos del Avapiés*, *La pradera de San Isidro*... dentro de una inquietud por la que intenta el teatro dentro del teatro en *La comedia de Maravillas* o la burla de las tragedias neoclásicas en *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar*. Allí en París, con sus ventanas cerradas por el miedo y la nostalgia (también por la incompreensión), Moratín va sufriendo la ausencia de España y va estrechándo-

se más con las Musas, realmente el único amor al que quiso sacrificar su libertad. No sólo una muy importante obra erudita y de creación, sino un importantísimo epistolario, queda como testimonio de este gran autor madrileño. Es admirable cómo la inteligencia de Moratín, cómo su gusto y su arte, su saber en el que nunca fingió amor, lo convirtieron en un extraordinario ejemplo de la literatura ilustrada, dentro de la cual fueron justos sus ataques a Cienfuegos y su ironía con la poesía de diminutivos del «dulce Batiolo». Moratín muere ya en tiempo romántico y su ser en palabra, mediante un *saber* poético, es casi lo más opuesto al ser en palabra, al *sentirse* vivo y reflejado en cada palabra, de aquel otro madrileño desbordante que se llamó Lope de Vega, y que comenzó sus romances moriscos para contarse y contarnos sus experiencias amorosas más íntimas.

ROMANTICISMO Y REALISMO

Estamos ya en 1835, cuando los más jóvenes se proclamarán contra el academicismo ilustrado en las páginas madrileñas de «El Artista». El madrileño Patricio de la Escosura (1807-1878) publicaba en 1835 su novela *Ni Rey ni Roque*. En medio del capítulo II, y caprichosamente, Escosura hacía una manifestación de su teoría romántica. No importa ahora la mediocridad narrativa, sino la proclamación de un género desterrado y el brindis por una libertad contra el orden cronológico y la medida de los preceptos. Con la individualidad romántica retorna la novela y recostándose frecuentemente en unas armas, princesas, destierros y castillos medievales, en cuyo tiempo se hacen acción y biografía los novelistas. Es, en el marco histórico, sentir la propia expatriación en los destierros medievales. Pero hay un contrasentido. La novela es un género de madurez y, en el romanticismo, sus autores

mueren jóvenes o expresan su grito romántico en demasiada juventud. Larra, con *El Doncel de don Enrique el Doliente*, se suicida pronto, y *Ni Rey ni Roque* se publica cuando Escosura apenas tiene veintiocho años y mezcla su destierro en Olvera con el tema del Pastelero de Madrigal. (Después, en la madurez, escribirá su autobiografía *Memorias de un coronel retirado* o artículos como los dedicados a Calderón). Tenemos, entonces, una novelística que vale, y muy significativamente, como manifestación romántica pero que carece de una calidad auténtica porque se precipitó, desde todos los rincones, a competir con las traducciones de Mme. Genlis, Cottin, Chateaubriand, Arlincourt, Walter Scott, etc., que servían la «Colección de novelas» de Cabrerizo en Valencia o la «Biblioteca selecta» de Bergnes de las Casas en Barcelona. La «Colección de novelas históricas originales españolas» de Repullés en Madrid (donde publicaron Escosura, Larra o Espronceda) era la incorporación original española a una narrativa histórica marcada por el romanticismo europeo. Narrativa que quizá alcanzase su máxima cota con *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil (1815-1846). Con todo, la novela romántica, que tiene aciertos parciales, que sale al encuentro de la vida fundiéndose con un pasado histórico, simboliza el romanticismo español como expresión de un movimiento que fue tardío, intenso y breve; de una época que necesitó la libertad narrativa frente a la medida neoclásica del teatro y de un regionalismo que (como latido romántico) no podía dar el centralismo escénico y sí una novelística que después (en módulos realistas) se hará eficazmente en la novela de Alarcón, Pereda, Pardo Bazán, etc. También en 1835 tiene lugar el estreno de *Don Álvaro* del cordobés duque de Rivas (1791-1865). La obra es un extraordinario triunfo para el romanticismo, que se recoge en las páginas de «El Artista». Implicaba el triunfo de una *forma* romántica extendida en una variedad métrica, en una mezcla de prosa y verso y en una total ausencia de las unidades

40. *Un clásico y un romántico cuando llueve.*
Del «Semanario pintoresco español», Madrid
(4-VI-1837)

42. *La librería.* De la quinta edición de
Escenas matritenses, de Mesonero Romanos.
Madrid, 1851



41. *Traje de calle.* Misma publicación
(15-I-1837)

43. *El ciego.* Del «Semanario pintoresco español» (21-IV-1839)



EL CIEGO.

de tiempo, lugar y acción. Era la libertad de forma que servía al *sentido* romántico en un intenso sentimentalismo que determinaba caracteres misteriosos y exóticos cuya tensión se contrastaba con escenas cómicas. La fatalidad del Destino se adueñaba de la escena española (en su centro madrileño). Al año siguiente, el gaditano García Gutiérrez (1813-1884) consolidaba el éxito romántico con *El trovador*, al que se suma en el mismo año *Los amantes de Teruel* del madrileño Hartzenbusch (1806-1880). El mundo, la estructura y los temas del barroco van penetrando en la escena española no ya como antecedente sino a través de refundiciones de Calderón, Lope, Moreto o Rojas, o de la propia vida de los poetas, como *La Corte del Buen Retiro*, de Escurra, inspirada en la vida del conde de Villamediana. En este cauce, que habían preparado dramaturgos como Quintana, era lógico que poetas como Antonio Gil y Zárate (de El Escorial, 1793-1861) abandonaran el *gusto* de la tragedia neoclásica francesa —*Blanca de Borbón* (1835)— para inclinarse por el drama histórico romántico: *Don Alvaro de Luna*, *Guzmán el Bueno*, *Carlos II el Hechizado*.

Aunque el drama romántico tuvo un éxito (y también una calidad) que no alcanza la novela, sin embargo no expresa, como ésta, una plenitud romántica. Quizá el hecho de que el romanticismo español no tuviese una destacada producción narrativa sea también índice de su no excesivo valor. Porque la centralización de su teatro, coordinando en Madrid a los distintos autores llegados de provincias, era ya un cauce distinto a la expansión regional, con el sentimiento de un pasado y un paisaje, que predicaba el romanticismo y se cumplió en el mundo narrativo. Pero con sus defectos y sus excesos, el romanticismo fue un movimiento oportuno, vitalizando con su ímpetu la mortecina pradera neoclásica y recuperando del pasado a autores como Quevedo, que no sólo fue tema sino forma expresiva en cuyos recursos caminará un Larra (1809-1837), dentro ya de un realismo en el que se fragua la mejor



literatura de este período y que no tiene inconveniente en aceptar la mejor comedia neoclásica.

Aunque efímera y tardíamente (por su convivencia con el aire romántico), la postrer comedia de Moratín sirve para que el granadino Martínez de la Rosa (1787-1862) inicie su etapa dramática y aún alcanza a conmover en sentimentalidad al madrileño Larra. Formalmente, *El sí de las niñas* era un modelo al que podía acoplarse la vena realista y medida que atraviesa el romanticismo. Y Bretón y Hartzzenbusch contraponen a sus propios excesos románticos sus comedias de recortado costumbrismo social. Sobre sus esquemas montarán el sevillano López de Ayala (1828-1879) o el bonaerense Ventura de la Vega (1807-1865) sus comedias de salón (la «alta comedia»), dentro de una estructura de varias acciones que, poco después, Benavente y su escuela mantendrán en triunfo (y por largo tiempo) en los escenarios.

El teatro realista burgués puede ser un fenómeno que tiene su origen en Madrid (al igual que el romántico y el barroco, y por parecidas circunstancias sociales), pero no lo representa. Quiere ser el exponente, en forma de *tesis* muchas veces, de una sociedad determinada, pero no de las características de un pueblo. El exponente de Madrid aspira a serlo el «género chico».

En la línea de Ramón de la Cruz, el sainete costumbrista continúa, y ahora ya con un poderoso aliado (que tuvo también el melodrama neoclásico vivo por Metastasio): la música. Como jamás podría haber soñado la ópera neoclásica (necesitada de una guardia que reclutara espectadores), las ingenuas aventuras amorosas de la Casta y la Susana urdidas por Ricardo de Vega (1840-1910) encontraban, con la ayuda musical de Bretón, un extraordinario éxito popular. *La verbena de la Paloma* se erigía como el símbolo de un Madrid castizo, que, en perfecta adecuación, se *vio* en el escenario y *representó* en las calles sus cuadros costumbristas (como luego *adoptaría*, en par-

te, el lenguaje madrileño creado por el alicantino Arniches [1866-1943]). La amalgama y cruce de regiones que había sido Madrid encontraba en unas melodías y unos tipos populares el símbolo de su costumbrismo, de su «ser madrileño», para categorizar, como pueblo, «ese lugar de cita para todos los españoles», con que lo definiera Mesonero Romanos (1803-1882).

Así, Luis Mariano de Larra (1830-1901), lejos del pistoletazo romántico del padre, alzaba sus tipos populares no para fustigar a una sociedad anquilosada sino para envolver en la música de Barbieri a un «barberillo de Lavapiés». O José López Silva (1861-1925), que, con Fernández Shaw (1865-1911), le presentaba a Chapí un cuadro del vivir madrileño en las casas de vecindad que se llamaba *La Revoltosa*. Eran los mismos escenarios y los mismos tipos de Mesonero o Larra, pero un Larra sin sátira ni amargura y un Mesonero menos observador y más castizo. Cuadros y tipos que se extendían por un periodismo que acababa de nacer en el regazo inquieto del romanticismo. El «cuadro de costumbres», que cotidianamente lee en la prensa el español medio, obliga a una producción constante y que exige una no menos constante observación. Mesonero Romanos se queja humorísticamente (*El barbero de Madrid*) de «ese compromiso demasiado fuerte» de «comunicarle semanalmente un cuadro de costumbres». Los autores tienen que lanzarse a la búsqueda del tipo pintoresco, de la escena característica: «Andábase días pasados por esas calles a buscar materiales para mis artículos», confiesa Larra en *El castellano viejo*. Larra, Mesonero Romanos (como, en menor grado estético, Antonio Flores, Neira de Mosquera o López Pelegrín) eligen los tipos y costumbres madrileños que desfilan ante sus ojos. Son esas *Escenas matritenses* que aportan su regionalismo a las diversas escenas de la geografía española. Con ello, el costumbrismo se erige en determinante de una prosa realista que evoluciona desde el romanticismo. Primero, porque el «cuadro» (publicado en

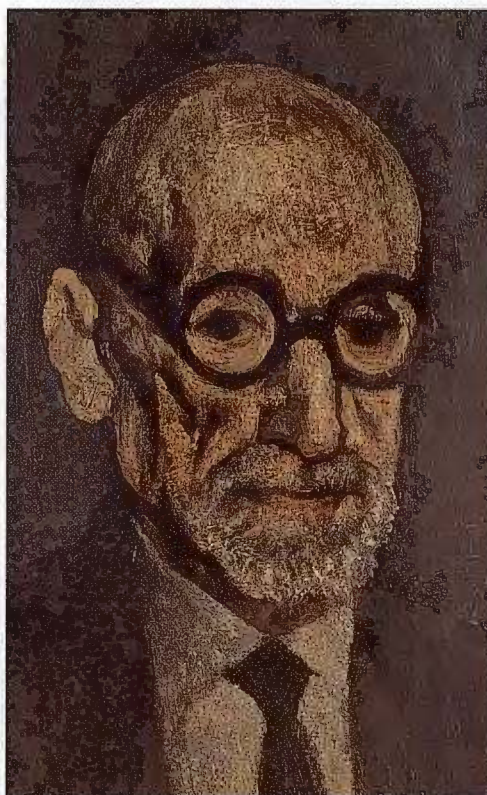
páginas periódicas) ha de mantenerse en un tono informativo, de directa comunicación, que alcance al amplio receptor de una burguesía ilustrada. Y segundo, porque pretende ser reflejo de una realidad cotidiana. Aunque en Larra, esa realidad que lo circunda podrá elevarse a la sátira político-social, hasta rozar el símbolo quevediano.

La sociedad madrileña (tan pregaldosiana) puede ser motivo de burla, en algunos de sus aspectos, al tiempo que, significativamente, esas facetas criticadas se elevan a categorías nacionales: la desidia del «vuelva usted mañana», el celtiberismo del «castellano viejo», el papanatismo condensado en una frase: «En este país...» Análogamente a como Quevedo pudo inspirarse en una realidad española y transformarla en la visión esperpéntica de los *Sueños* e ir luego, progresivamente, acondicionando esa realidad esperpéntica (de crítica social) a un planteamiento socio-político de negativa desesperanza. Porque (no en vano) el madrileño Quevedo es figura simbólica para las mentes románticas (cruza reiteradamente por los escenarios españoles, de mano de unos dramaturgos que le tejen en leyenda de rebelde contestario, de generosidad revolucionaria, hasta tentar la sensiblería del asturiano Casona). Fuera de leyenda, lo importante es que el barroco existencial y preocupante de Quevedo se cobija en Larra, como su dominio lingüístico y fuerza expresiva (que fueron vida) se fecundan en la mejor prosa de Larra avanzando sobre la modernidad fría del neoclasicismo. El pesimismo quevediano de *La hora de todos* presagia el triste *Día de Difuntos* de 1836 en el que *Figaro*, recordando versos de Quevedo, recorre un Madrid convertido en la tumba del pasado y del porvenir de España. Y que cuando busca la salvación en sí mismo, halla otro letrero fatídico: «Aquí yace la esperanza». Al igual que doscientos años antes el otro madrileño barroco, ante los muros dormidos de su patria, no halló

«...cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte».

El *cuadro* de costumbres se resiste, con frecuencia, a relegarse a lo descriptivo ambiental. El *tipo* se torna en *personaje* y desarrolla en él una breve intriga argumental, con elementos básicos de lo narrativo: la voz del narrador y el diálogo directo. Esa intriga puede seguir estando al servicio de una descripción social (*El romanticismo y los románticos*, de Mesonero, o *El casarse pronto y mal*, de Larra), pero, en ocasiones, el núcleo que lo origina no se deriva del ambiente, sino del mismo personaje y las costumbres pasan a ser su entorno, como marco de una narración realista. *El amante corto de vista*, de Mesonero, mantiene ya, por ejemplo, el esquema de cualquiera de los futuros *Cuentos amorios* de Alarcón. Y el esquema puede ampliarse a un sistema narrativo completo hasta generar la novela de costumbres que, lógicamente, se afianza en la regional. Madrid (sin un posterior Larra) pierde su papel iniciador o aglutinador, y se erige en centro «social» que es descrito en sus monumentos y locales por novelistas postrománticos como Ayguals de Izco (en *María* o *La marquesa de Bellaflor*, por ejemplo).

Los novelistas regionales se asoman a Castilla la Nueva, a Madrid. Esporádicamente, la Corte sube de nuevo a ser escenario de sus obras. Pereda (*La Montañez*), Pardo Bazán (*Insolación*), Palacio Valdés (*La espuma*), Alarcón (*El escándalo*) o Coloma (*Pequeñeces*) analizan y fustigan la alta sociedad madrileña para volverse luego, literariamente, al amor de sus tierras de origen. Sólo Galdós (1843-1920), con su generosidad cervantina, llega desde Canarias para *sentir* en madrileño y fundir a sus gentes con su amplio y complejo mundo literario tendido en amor. Fortunata o el pueblo; Villaamil, el burócrata; Torquemada, el usurero; Benina, la caridad... van cubriendo un universo novelesco que, arrancado del Madrid decimonónico, es la España del XIX y es la humanidad misma vista desde la entrañable perspectiva que le dicta a Galdós «la tenue fragancia» que despiden de sí «algunas de las infinitas cosas vulgares que hay en el mundo».



Convivencia y comprensión, pero también reforma. Porque Don Quijote parece sobrevolar en Clavileño por el alma de Nazarín, Benina o Ángel Guerra. Tal vez porque está cercano el momento en el que Unamuno querrá buscar el sepulcro de Don Quijote, o Machado clame por un «loco ejemplar» para retar a los leones. Cervantes es (por siempre) Castilla, y hacia ella se dirigen los nuevos caminos literarios. Del rincón en meigas y fantasía galaica llega Valle Inclán (1869-1935), como del Norte procede Baroja (1872-1956) y de Levante Azorín (1874-1967) o se acerca pronto Unamuno (1864-1936) desde Salamanca. Una fecha, 1898, los centraliza, aunque no los aglutine. Con fuertes raíces vascas o galaicas o levantinas, Madrid es el escenario desde el que se manifiestan, haciendo de sus calles y gentes (*La busca*) expresión de un realismo desheredado o alzando a Castilla (Azorín) en símbolo que un andaluz castellanizado, Antonio Machado (1875-1939), recogerá en verso:

«¡Oh, tu, Azorín, que de la mar de Ulises
viniste al ancho llano
en donde el gran Quijote, el buen Quijano,
soñó con Esplandianes y Amadisés,
buen Azorín, por adopción manchego.»

El arte y la literatura habían descubierto al hombre castellano. Los hidalgos toledanos del Greco o el manchego don Alonso Quijano, eran ya símbolos de una idea que Gracián sintetizó cuando la Envidia destierra a los «generosos a Castilla la Nueva». Ahora, un grupo de escritores (no castellanos) descubre la difícil belleza de su paisaje, que elevan a símbolo y a mito.

«Tú me levantas, tierra de Castilla,
en la rugosa palma de tu mano»

exclama Unamuno ante «la pradera cóncava del cielo»; y ante el Duero, atravesando Soria, escribe Machado por vez primera «¡hermosa tierra de España!».

EL SIGLO XX

I. Con esa voz de Unamuno y de Machado haciendo símbolo a Castilla hemos cruzado, en la mejor nave, las fronteras de un siglo. Estamos con ellos en la actualidad. Para eso, Unamuno ha opuesto el esquematismo y substancia de su teatro (hecho en idea desnuda) a un teatro fuertemente arropado que descendía de la «alta comedia» de Ayala y está vivo en Benavente. En ese decurso, el madrileño Tamayo y Baus había manifestado en su teatro la evolución del romanticismo en realismo. Partiendo de Schiller, en superficialidad romántica (*Ángela*), va construyendo un teatro realista, satírico, o de sabor trágico e histórico (*Locura de amor*) hasta dejar (en 1867) su más personal forma en un *Drama nuevo*, donde se funden su admiración por Shakespeare y su experiencia de hombre de teatro (se había casado con una hija del famoso Máiquez). Quiero decir que teatro y

46. Escena de una representación de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura



vida, representándose, encuentran aquí su unión, como había sucedido en *Lo fingido verdadero* de Lope, y sucederá en Pirandello. Entonces surge un drama intenso, de indudable efecticismo, donde las figuras de Yorik, Alicia y Edmundo alimentan su ascendencia shakesperiana en la propia vida de cómicos habitada por Tamayó. El resultado es una obra de innovadora apertura para el teatro español que no supo ni quiso aprovechar el ingenio madrileño José Echegaray (1832-1916), envuelto en una retórica postromántica que no abandona ni en el planteamiento de sus problemas positivistas. La arquitectura en voz romántica de *El gran galeoto* o sus intentos de renovarse en Ibsen con *El hijo de Don Juan*, sitúan a Echegaray en una escala enfática opuesta al género chico que discurría en paralelo. A las puertas del escenario estaba ya el madrileño Benavente.

Surgiendo de un costumbrismo en alta comedia y mucho más cerca del modernismo que de la generación del 98, la ex-

tensa vida y obra de Jacinto Benavente (1866-1954) cubre toda una etapa de representación mundana. Su trucar la vida en escenario entre observación e idealización aparecía ya en *Lo cursi*, donde el ingenio suaviza la sátira de salón. Era un mundo de corte, frívolo y ágil, que presidía *El nido ajeno* y manifiesta ese tono medio, de costumbrismo mundano encontrable en *La escuela de las princesas*, y que tuvo su más fértil interpretación (siguiendo el movimiento de la *commedia dell'arte* y el carácter del teatro clásico español) en el colorido de *Los intereses creados*, donde Crispín interpreta (y satiriza) al nuevo héroe de una sociedad positivista. Es una sátira que quiere hacerse profunda en *La comida de las fieras* y que ataca la seudomoralidad provinciana en *Pepa Doncel*. Porque significativamente para la sociedad que representaba y que le escuchaba y aplaudía, los casi mayores éxitos del mundano Benavente estuvieron en dramas que se movían en callejas de pueblo como *La malquerida* (con los

47. Escena de una representación de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo



odios de pueblo coreando un seudoincesto) o *Señora Ama* (con la maternidad de Domenica dramatizada en tierras toledanas) o *La infanzona*. Benavente era un éxito, su público quedaba prendado en el indudable ingenio (y a veces belleza) de su teatro, pero su teatro resbalaba por la propia superficialidad de ese público acomodado. E incluso de esa escuela incubada en el módulo teatral de Benavente.

Mientras corría entre aplausos el teatro de Benavente, parece casi increíble que, en 1923, el madrileño Miguel Mihura (1905-1977), escribiera *Tres sombreros de copa*, no estrenada hasta 1952. Mihura, que comenzó como dibujante, que estuvo ampliamente vinculado al mundo del cine, es uno de los autores de mayor personalidad de la literatura dramática española y aquel cuyo ingenio le permitió anticiparse a fórmulas escénicas europeas y desarrollar la creación de unos personajes contaminados de su propia visión de la vida. El mundo, a veces ab-

surdamente sentimental, a veces grotescamente liberado, que se alienta en *Mis memorias* es el mundo teatralizado que se encarna en *El caso del señor vestido de violeta*, *Maribel o la extraña familia* o *Ninette y un señor de Murcia*. Es el admirable mundo que veía desde sí mismo, trascendiendo realidades, Miguel Mihura, y que contiene una vaga y risueña mirada de comprensión, alimentada por generoso humanismo disimulado.

Distinto es el caso del escritor de Guadalajara, Antonio Buero Vallejo, cuya *Historia de una escalera* supuso una novedad que hay que medir en su tiempo, ya caído. Quizás esta situación le reste alcance para un futuro, porque fue «historia», pero señaló en su día, con autoridad, el nacimiento de una nueva representación que de la parcela concreta de esta *Historia* fue extendiéndose hasta el planteamiento de *Llegada de los dioses*, cuya decoración ya signaba el problema amplio de una juventud quizá no demasiado cercana a Buero. Entre esas dos obras, la producción de Buero, inmersa en una situación social, ha representado la mejor trayectoria del teatro actual español (y casi la única, con la excepción extraordinaria de Miguel Mihura, anticipándose a serios movimientos europeos). De *Historia* a *Llegada de los dioses* existe el recorrido de una presentación ante el espectador a un situar al espectador en la participación de los actores. Jalonando esa trayectoria, por la que asoma un punto biográfico que se construye en humanidad, aparece como constante un pesimismo que no es concreto sino medido en la altura de la verdad de lo imposible. Entonces, iluminando la aparente oscuridad de ese pesimismo, aparece lo que de optimismo o entristecida fe tiene la lucha honesta por aquello que quizá no se consiga. Es el valor de defender lo que sabe derrotado porque no cabe en el tiempo, y que, lógicamente, amplía en ambigüedad (como riqueza) lo que se representa, y que a veces en el marco realista de *Irene o el tesoro* o de *Las cartas boca abajo* permite la introducción de un personaje misterioso, inexplicable

para una realidad concreta. Es ese mundo superpuesto que poéticamente aparece en *La señal que se espera* y por lo que Buero intenta (como Brecht en otra medida) la desmitificación en el juego simbólico de *Un soñador para el pueblo* o *Las meninas*, o bien quebrar la tradición de fidelidad de Penélope en *La tejedora de sueños*.

Con Buero, el teatro español se desvincula del cauce de Benavente que ya había intentado romper el madrileño Jardiel Poncela (1901-1952) con el humorismo alborotador de sus comedias, donde había un sentido satírico informando un humorismo absurdo, inesperado, que se construía solamente en sus primeros actos en auténtica comedia, como si la imaginación le impidiera controlar esa estructura dramática perfecta que tendrán las obras de Buero o que manifestaría la inteligente suavidad de *El baile*, de Edgar Neville (1898-1967), e incluso algún drama comprometido de Alfonso Sastre (arrancando de la perfección de *Escuadra hacia la muerte*).

II. Junto a aquella fecha (1898) histórica que sirvió para generacionar a un grupo de escritores, llegaron también unas nuevas formas que se llamó modernismo y animó la prosa de Valle Inclán y levantó una poesía. Los argumentos narrativos, con peripecia incluso de folletín, que crecían en el recio estilo de Baroja, parecían no bastar y, oteando la crisis europea, Ortega escribe de un agotamiento de argumentos que novelar. Ortega (con el símil del leñador que no tiene árboles que talar) se introducía inquietamente en los problemas de la novela, como sabiamente se introduciría en tantos otros problemas que le otorgan su dimensión de humanista. Aunque su calidad de filósofo cae fuera de la dirección de estas páginas, es necesario señalar que, literariamente, tanto en el periódico como en el libro, Ortega es un maestro de la prosa a través de uno de los estilos más lúcidos y bellos de toda la prosa castellana del siglo XX. La inquietud de Ortega anima una época de tentativas no-

velísticas, de indagación genérica, que va agrupando los nombres y logros de Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés, Félix Uribayen... que llegan a Madrid o a Toledo con sus renovaciones narrativas. A ellos se unen los madrileños Manuel Azaña o Rivas Cherif, mientras Eugenio Noel (1885-1936) o Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) buscan nuevas formas de realismo distorsionando en expresión la realidad. Un realismo que, en Noel, se extiende desde Castilla a toda España, «nervio a nervio», y en Gómez de la Serna camina incesante por barrios madrileños de mano de sus *Greguerías*. La lente de observación no ha variado el objetivo en Gómez de la Serna, y refleja los mismos inalterables ambientes de un Madrid característico. Son los tipos de Ramón de la Cruz o de Mesonero que viven en las páginas de *El Rastro* o *La Nardo*, pero animados en un ropaje lingüístico nuevo, que, sobre el mismo panorama, descubre inéditas perspectivas, extrañas asociaciones, y en el que son las cosas las que pedirán encarnarse en vidas. Sobre las cosas, creando una vida, Ramón irá disolviendo su suma personal de escepticismo y humor para crear unos personajes, un mundo literario, una «generación unipersonal» que es el ramonismo y su vanguardia desplegada en la revista «Prometeo».

Me parece significativo, como explicación, el primer cuarto de trabajo que se construye Ramón con los objetos (*cosas*) traídos de París y los adquiridos en el Rastro. Se trata, más allá de coleccionismos raros, de una convivencia con las cosas que le provocarán imaginativamente y de las que se hará expresión, lenguaje literario. En aquel cuarto había un gran racimo de polichinelas ahorcados de una cuerda, cajas de música, mariposas de Indochina, un corazón humano encerrado en frasco de cristal, el retrato cubista pintado por Diego Marfa Rivera, una cometa, máscaras, la lápida de un cementerio, lentejuelas que adornaron una falda de cupletista... y su famosa muñeca de cera. Se trata de objetos salvados por el ramonismo, de cosas



que, como el arpa becqueriana, esperaban que una imaginación lingüística les dijera «levántate y habla». El cuarto de Ramón, con su techo sembrado de soles dorados y estrellas rutilantes, concentra en gran medida el mundo ramoniano. En el cuarto se reconocen las cosas y están allí como producto de un escepticismo que humorísticamente se aíslan de la burda realidad. Pero, al mismo tiempo, esas cosas son un estímulo que comunican su latido, que esperan un lenguaje, una expresión que deposite nuevamente

la vida sobre ellas. Estas cosas que llaman y no pueden hablar constituyen el mundo y la vanguardia ramonianas. Ramón las acaricia, las interpreta o traduce y les da su lengua. Eso que les da y crea lingüísticamente es una dimensión más allá del realismo. En gran medida, frente al carácter selectivo e intencionado del realismo, Ramón pretende, partiendo de la intimidad compleja de las cosas, darnos la dimensión completa de «una realidad» mediante la transformación de la cosa visible, signifiante, en una realidad

compleja cuyo equivalente se nos ofrece lingüísticamente y es generador de nuevas interpretaciones. Es la congruencia, la coherencia y vitalismo de sus greguerías, sintetizando por equivalencias una realidad y ofreciéndose a una continuidad vital.

Pero sobre este camino unipersonal de Gómez de la Serna aún vive la sombra galdosiana y el aire barojiano. Son los «viejos personajes» que el humanismo de Ledesma Miranda (1901-1967) recoge como representación (frente al impresio-

nismo y neorrealismo) en *Almudena*, sobre un fondo de pequeña burguesía gallosiana, y que crece regionalmente en *La casa de la fama*. O la atracción por Baroja en que se anima la agitada y trucada vida de Carranque de Ríos (1902-1936), haciéndose protagonista de una «vida difícil» que se contrasta con la vida ilusoria de una peña de artistas y literatos, reanudada en *Cinematógrafo*.

La última novela de Carranque se publica en 1936, cuando una guerra civil está dividiendo España y va a constituirse en tema narrativo de abundante trayectoria. En esa acción, desde el exilio, Arturo Barea (1886-1957) quiere recuperar su agitado Madrid proyectándose autobiográficamente en el testimonio ido de *La forja de un rebelde*, y Agustín de Foxá (1903-1959) o el prolífero Tomás Borrás (que padecieron esa guerra) evocan su Madrid agitado en odios, sangre y también heroísmo y amor. Es un tema demasiado vivo que se extiende a sus últimas horas en *Las últimas banderas*, de Ángel María de Lera, y que presiona con su historicidad sobre la evolución narrativa que cabía esperar, porque se atiende más a la función testimonial que a los elementos de una estructura novelesca. Contarse, en testimonio, con lo que se padece una década de anacrónico predominio del realismo social, porque la novela iba siendo ya otra cosa y ese testimoniar y comprometerse y enviar mensajes (con su reiteración) sólo hacía que dar razón a Ortega en su símil del leñador. Sin mundo interno que «inventarse» en narración, los novelistas (en gran parte) afilaban (en la técnica de Dos Passos o Faulkner) sus armas para golpear monótonamente en el único árbol que veían en el bosque. Pero también el hombre es árbol y padece en sí esa tormenta y la salva en palabra cuando tiene sus raíces fertilizadas en una tradición cultural. Es lo que, fundiendo árboles, realiza el madrileño en exilio Serrano Poncela. Enriqueciéndose en el misterio de Melibea o en el *homo irrequietus* Francisco de Quevedo, en Unamuno o Machado, Serrano Poncela se levanta como uno de los más

R 294701 A-16830
RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

INDUSTRIAS Y ANDANZAS DE ALFANHUÍ

♦
Y EL CORAZÓN CALIENTE
♦

DIENTES, PÓLVORA, FEBRERO



EDICIONES DESTINO

Tallers, 62 - Barcelona

interesantes narradores de la postguerra española, que si en *Prisioneros de guerra* o en *Cirios rojos* condensa episodios de la guerra española, extiende su mundo en inseguridad a una constante problemática humana (cercana a la equivocidad lúcida y humanista de Camus) que se defiende de la inseguridad existencial (a veces) con el sarcasmo o el profundo defraudamiento que se interpreta en ironía. Escritor sumamente inteligente (entre una narrativa coetánea que acude a un realismo primitivo por falta de fondo humano), el tema erótico juega en la base de sus excelentes narraciones concentradas en *La puerta de Capricornio* o *Un olor a crisantemo*. Y la espléndida monotonía con que se inicia *Habitación para hombre solo* expresa ya el tiempo novelístico del tiempo en eterno emigrante de su protagonista, donde el continuo empezar en recuerdo de Sísifo remite a una existencia absurda, repetida, donde el tiempo pasa (desraizado) como una rueda imparable en la que se quisiera dejar unas palabras (unos poemas) para recordar que se existió en su tierra.

Un erotismo muy distinto, como razón literaria, se animará en escritores tan diversos como el manchego García Pavón y el madrileño Francisco Umbral. Inteligentemente interesado por el teatro, admirable a veces en sus artículos, García Pavón, de Tomelloso, descarga su saber literario en una parcela narrativa, de personal evocación, que juega admirablemente a una novela policíaca, de ocasión pueblerina, que en algún punto de solución problemática por el humor recuerda el magisterio de Chesterton. El erotismo de la narrativa de García Pavón está al servicio de un humor, a veces macabro, que presta su colaboración para mayor eficacia o distensión de un lenguaje que quiebra así peligros de reiteración, lógicos en un ambiente y personajes produciéndose en la continuidad de *El reinado de Witiza*, *Una semana de lluvia*, *Vendimiarío de Plinio*, etcétera.

Un caso muy distinto, frente a la revelación tardía de García Pavón, es el erotismo y el humor que se defienden en la

producción de Francisco Umbral. Como un excepcional «inventor» de la realidad (y es ya elogio) se mueve Francisco Umbral con la creación de lo cotidiano, que recupera en su hoy un ayer propio visualizado por la distancia imaginativa. Es plenamente coherente que a Umbral, a su mundo narrativo, le gusten escritores como Marcel Proust, Larra o Gómez de la Serna (y no Azorín), porque esos escritores se inventaron a sí mismos, se hicieron a sí extrayendo, por la palabra, lo perenne y excepcional que cotidianamente ofrece una actualidad. Una actualidad, claro está, medida por ellos y que eran ellos. A Larra y Gómez de la Serna dedicó unos excelentes textos Umbral, quien saltó a una actualidad literaria con *El Giocondo*, en 1970. *El Giocondo* pudo interpretarse como una crónica con «personajes a identificar», pero pasada la acción de esos «reconocimientos», creo que la obra queda como una exposición narrativa en la que el autor existía (estaba fuera de sí) por el valor de la palabra. Quiero decir que en esta narración está ya el Umbral del laberinto coherente de *Los helechos arborecentes* o la actualidad nacional que puede encontrarse en *Las muchachas rojas* o la liberación de la palabra que late en *Los amores diurnos*. Aparentemente, estos títulos de Umbral (como otros varios) inducen a pensar en una dispersión accidental o en una variedad externa. Sin embargo, todos pertenecen a la personal monotonía narrativa de Umbral, a su personal y coherente mundo literario, a su ser en un mundo propio, acuciado por temporalidades (a veces muy profundamente heridas), al igual que monótonamente se existió Proust en sus novelas, amándose, o acudió a la «memoria viva» Gabriel Miró. Sobre accidentes argumentales, me parece que la gran y monótona personalidad de la narrativa de Umbral está en el encuentro entre sus personajes creados como necesidad de sí mismo, que lleva a un ejercicio de la realidad, y los personajes de una realidad externa que conduce a la prueba de su invención. Ese encuentro, fusionado por la vigencia de su pro-

sa, determina el mundo literario de Umbral, su personal mundo narrativo, que si por un lado se asoma cotidianamente a una actualidad, por otro recuerda emotivamente y se acompaña de asimiladas devociones literarias. Es pues un camino hacia la perennidad que, a veces, se disfraza de máscaras porque el mundo sigue siendo teatro y parece que «todo el año es carnaval».

Con el nombre de Umbral, reconciliando tiempos, vienen a la memoria una serie de nombres estrechamente vinculados al periodismo y con los que el espacio de estas páginas es claramente injusto. Por ejemplo, César González Ruano (1902-1965), que ejerció generosamente su magisterio en el periódico y en la tertulia, que con frecuencia se hizo personaje de sí mismo, y del que, en 1976, se recogió un volumen antológico, *Trescientas prosas*, que es excelente índice de su alto valor literario. O, por otro ejemplo, Ernesto Giménez Caballero, escritor, militante, diplomático, profesor y etcétera, que en 1927 fundó *La Gaceta Literaria*, revista de personal vanguardia y de gran importancia. Un libro suyo, *Genio de España*, de 1932, alcanzó notoriedad grande y otro, *Memorias de un dictador*, expresa, al hilo biográfico, la andadura varía y animada de este escritor.

Regresando a un plano de narrativa actual, el nombre de Jesús Fernández Santos representa una de las cimas de la narrativa española, especialmente por su novela *Extramuros*, de 1979, que culmina una experiencia sobre símbolos espaciales ya ejecutada en sus relatos. En *Extramuros* se da una espléndida asimilación del tiempo y la lengua del siglo XVII, de una lengua matizada con la expresividad de Santa Teresa, y se ofrece un proceso interior cuyo tiempo narrativo de lectura pertenece polisémicamente al ayer histórico y al hoy que representan los sucesivos lectores. Desde *Los bravos* (animada editorialmente en 1954 por Rodríguez Moñino, quien agrupó a una promoción joven en torno a «Revista Española») hasta *Extramuros*, Fernández Santos se produjo con la seguridad de un

estilo donde la escueta realidad era enfocada por la imagen de un paisaje y una poesía (a veces está Pavese) que animaba en profundidad la sucesión y retorno de «secuencias» que se sucedían en *Los bravos*. Este sentimiento humano de la naturaleza otorgaba un animado contrapunto (en su primera novela) entre paisaje (subjetivo) y un diálogo (objetivo) escueto y directo, por el que, en ensamblado contraste, aparecía la miseria de los pueblos castellanos bajo la autoridad de un casi ancestral caciquismo. La obra tenía la denuncia del contacto de una humanidad con la realidad, que es siempre triste, y esa desolación aparecerá igualmente en *Laberintos* o *Cabeza rapada*. Pero en su realismo de pueblo aislado, en *Los bravos* había un personaje madrileño, Miguel, amenazado por la enfermedad, por cuya mediación ha sido posible conocer ese pueblo y comunicárnoslo. Es un contacto humano en el que Miguel-autor irá creciendo pausadamente para extender su sentimiento (y petición) de solidaridad a través de *El hombre de los santos*, de *Las catedrales*, de la tensión religiosa de su última novela y de toda una producción narrativa, e incluso cinematográfica, que muestra una admirable coherencia e interrelación de mundo literario, aunque personajes y espacios pertenezcan argumentalmente a siglos distintos. Otra novela, detenida en el espacio como un fragmento de río, *El Jarama*, extendía el nombre de Rafael Sánchez Ferlosio. Morosamente construida, calculada matemáticamente en sus diálogos, concebida en noches no objetivas, *El Jarama* podía darse en esa calidad de prosa porque previamente su autor se había ensayado en veredas kafkianas a través de *El fontanero* (inédito) o en el cauce experimental de una narrativa italiana o en la compenetración casi mágica con una naturaleza mitificada. Era una creación (no un testimonio) que tenía detrás las *Industrias y andanzas de Alfanhui*, la historia de un niño-mito que en su correr por tierras de Guadalajara, creaba una novela simbólica (e íntima) que sobrevolaba un realismo primitivo. En *Alfanhui*, la natu-



raleza es creada y re-creada por una imaginación que la vive y todo se forma real en lo maravilloso. Hasta ser más verdaderas las sombras danzantes de los pájaros disecados o la araña sedienta de luz, que una mediocre «verdad» testimonial que (a través de las manos de unos incendiarios) intentan asesinar el prodigio de la vida. Una vida que es color a través de un paisaje castellano vivido en donde el personaje encuentra sus raíces en el tiempo. Tiempo (él mismo) que se hará símbolo en *El Jarama*, en cuyas aguas (fluir de la historia) unos seres anónimos y mediocres viven su parcela de tiempo y espacio mientras las aguas en que se bañaron (en lejanía heraclitiana) caminan indiferentes hacia el mar que las subsume.

Como Ferlosio y Fernández Santos, el también madrileño Juan Benet había publicado en «Revista Española» una obra en dos actos, *Max*. En 1961, Benet editó una serie de narraciones (*Nunca llegarás a nada*) donde ya anidaba una ruptura de

las formas realistas imperantes. Era un anticipo (apoyado en el ingenio y cultura de distintos ensayos: *La inspiración del estilo*, *Puerta de tierra*) que se desarrollaría espléndidamente, en 1968, con *Volverás a Región*, la novela que iniciaba, llena de razones reales, el ciclo mítico de Región envolviendo la realidad con un «sentido» profundo y poético que la trasciende a través de una prosa perfectamente significada. Es el cambio hacia una narrativa que concilia cultura y sensibilidad y se adentra, apoyada en el mito y el símbolo, en un humanismo que no teme ya el difícil sentido de la lírica.

III. La poesía romántica se había acallado en la espléndida intimidad musical de Bécquer, encontrando su palabra, y un nuevo aire modernista pedía renovación en la voz de Rubén Darío cuando el sentimiento de belleza de Juan Ramón comienza a sembrar la intimidad deseada y deseante de su poesía hasta hacerse ser poético en la buscada (y ansiada) pureza de la palabra. La poesía española estaba encontrando otro extraordinario momento tras dos siglos (XVIII y XIX) de aciertos solamente parciales que pueden llamarse, por ejemplo, Espronceda. Es un camino al que llega la generación del 27 desde distintos rincones peninsulares y resucitando, en parte, en el centenario de Góngora. Los madrileños Pedro Salinas (1892-1951) y Dámaso Alonso se colocan en ese cauce (y en distinta orilla) de la mejor poesía.

Allá en el inicio del Renacimiento, Petrarca había jugado el nombre de Laura (que fue inquietante presencia) con el aura y el lauro (todavía vivo el *senhal* provenzal), y un poco después Garcilaso había dejado su amor en Isabel en el nombre de Elisa, hasta hacerlo intensidad de un río que no cesa. Ahora, en la voz a Ella debida, Pedro Salinas busca un nombre no estrenado, virgen, con el que caminar en «razón de amor» por la intimidad que no se descubre (si no existiera la necesidad de ser palabra). Desde Bécquer no había existido un poeta en amor poético como Salinas. Pero distin-

tamente al nombrarse de Laura o Isabel, Salinas escribe:

«Pero tu nombre, ¿quién,
dime, quién va a borrarlo,
si en nada se lee,
si no lo ha escrito nadie,
como lo digo yo,
como lo voy callando?»

Es (distintamente al nacer en Laura o Isabel) partir de la infinitud hacia lo concreto que luego, ya sí, se «sentirá» melancólica despedida. Tras aquellos primeros *presagios* que pedían iluminarse en un *seguro azar*, Salinas va formándose intelectiva y sensitivamente para el encuentro amoroso. Había escrito, inmaterial, en *Presagios*: «Pero tu cuerpo nunca, / pero tus labios nunca, / felicidad, alma sin cuerpo, sombra pura». Aún no se viste la felicidad y el amor no tiene cuerpo. Y hay que recordar esta inmaterialidad (cuando la belleza de Marta de Nevares está viva en el endecasílabo de Lope de Vega) al acercarse a la trilogía en proceso amoroso de Salinas, brotada en el ánimo plural de «la luz, la vida, el mar», en el que el amor (como vida) necesita ejecutarse en una dualidad pronominal: «Te quiero pura, libre, / irreducible, *tú*». No hay nombre ni espacio (tampoco la tristeza en palabra de la distancia), sino la conjugación, en admirable y bellísima poesía, del Amor como una forma (la más bella) de la Vida. En esa *forma* como necesidad crece la amada en anhelo infinito hasta *sentirla* en vida cuando es lejanía en sombras «cansadas ya de infinitud, de tiempo / sin medida, de anónimo, heridas / por una gran nostalgia de materia...» o cuando la amada niega y al poeta le duele «cada minuto breve rehusado» porque

«un “no, esta noche no”
puede negar la eternidad de noches,
la pura eternidad
¡qué difícil saber dónde hiere un no!».

Pues el poeta ya ha caminado en sí por el amor (su amor en dualidad) y sabe que

«querer vivir es anhelar la carne
donde se vive y por la que se muere».

En cuanto al poeta, encontrada la amada, confesado a la amada, va a cerrar esta excepcional etapa amorosa con un profundo y *Largo lamento* en culpabilidad y melancolía por haberse hecho criatura (experimento vivo) la necesidad de sentirse amor que ha de perderse.

La guerra, el destierro, alejan al poeta de este vivir poético y el mar del Caribe, con su fulgor rematado en blanco, le hacen, en sereno gozo, ser *El contemplado* desde el que sentir una belleza que siente la amenaza de la destrucción atómica, reduciendo a *Cero* lo creado. Sin embargo, en su postrer libro, *Confianza*, Salinas rompe en fe de vida la amenaza de *Cero*, y su último poema, prendido en el ritornello becqueriano de «mientras haya unos ojos que reflejen...», se enciende en la esperanza y belleza de una vida

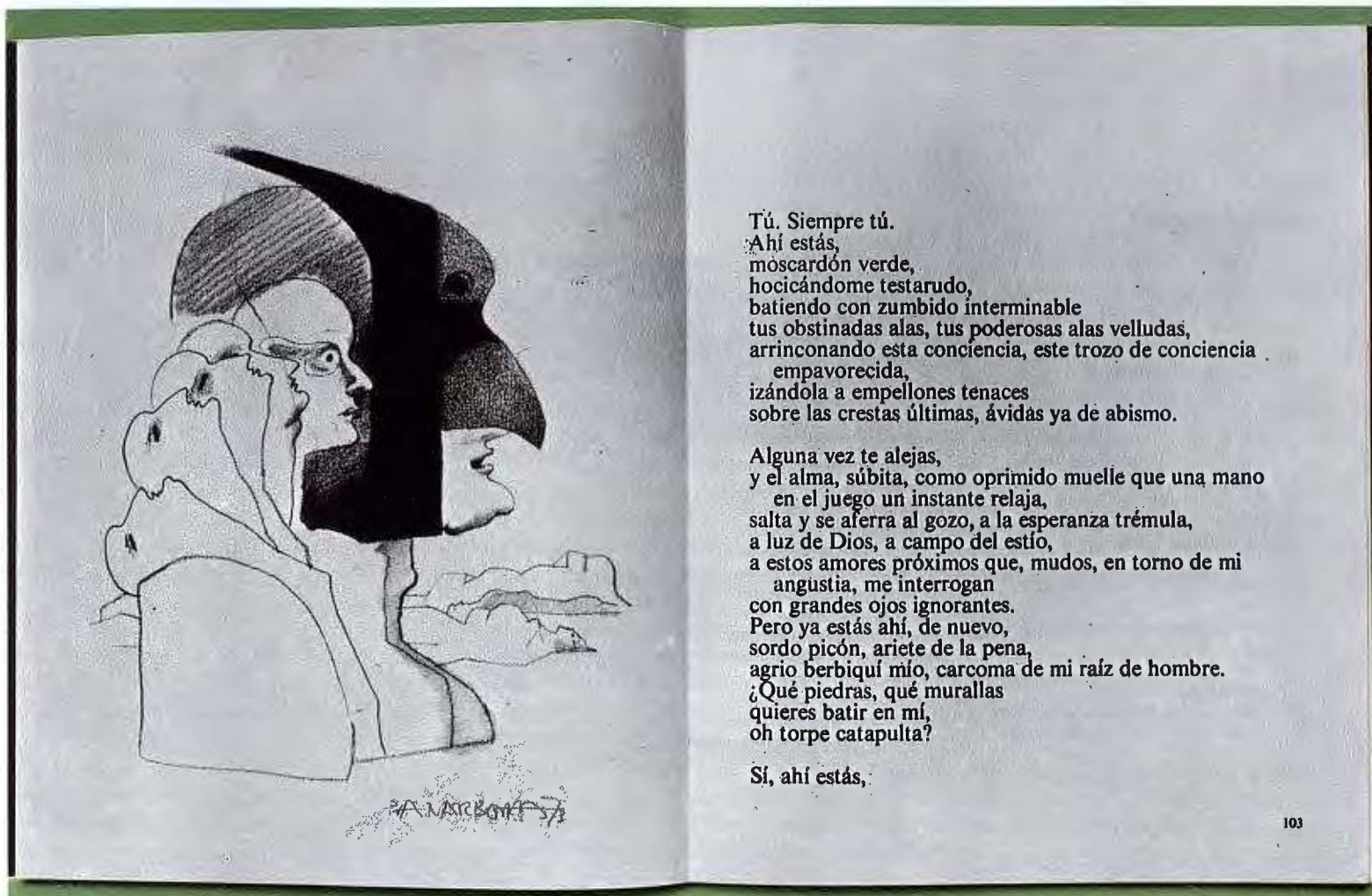
«mientras haya
quien entienda la hoja seca,
falsa elegía, preludio
distante a la primavera».

También de una poesía pura (*Poemas puros, Poemillas de la ciudad*, 1921) parte Dámaso Alonso hacia una poesía hondamente humana de la que se hace centro. Y se hace centro en un Madrid que «es una ciudad de más de un millón / de cadáveres», entre los que Dámaso vivo sienta la confesión, en realismo e ironía, de sus *Hijos de la ira*. Es un libro importante, con su verso libre, con su palpar la realidad con un lenguaje que es poético en toda la gama de lo cotidiano (frente al vocabulario poético) y por el que Dámaso-yo se hace en una humanidad realista que sería acogida fervientemente por los nuevos poetas. Desnudándose, las imprecaciones a sí mismo de *Hijos de la ira* se repiten en *Hombre y Dios* como fusión en ironía de la realidad y soberbia que constituyen el yo humano, el yo del poeta (una página en blanco llevará sólo el título: *Yo*). La metáfora barroca de compararse consigo mismo («Yo, Dámaso,

cual Dámaso») retorna aquí, como centro humano agrandado en poesía, hasta hacerse (contra la «pureza» poética) desgarradora presencia desde la que sentir a otros en humanidad. Es una trayectoria en la que ya estaba el gran Unamuno y donde el yo (porque acaso es la única medida cierta) crece en autenticidad hasta invadirse en el otro. En el final de un admirable poema (*A un río le llamaban Carlos*), Dámaso se «confunde» en su final (sobre el fluir del río en Manrique de Massachusetts):

«Ha debido pasar mucho tiempo, amigos
míos, mucho tiempo
desde que yo me senté aquí en la
orilla, a orillas
de esta tristeza, de este
río al que le llamaban Dámaso, digo,
[Carlos.]»

Ha sido un largo e intenso proceso desde la «oscura noticia» (en que se daba) a este encuentro, en navegación de río, donde la «dura luz de la muerte» encuentra la iluminación y la serenidad de la palabra sin abandonar su condición de realidad pasando (y viendo pasar lo amado y anónimo), que antes sintió lo efímero de la belleza de una muchacha en una vida destruyéndose a sí mismo. En medio se ha reconocido ese valor de la palabra entregada («Ay, hijo de la ira / era mi canto. Pero ya estoy mejor. / Tenía que cantar para sanarme»). La comunicación de la palabra consigo mismo que se extiende a los demás y que en *Hombre y Dios* va a explicarse en un sentido religioso del paisaje en el que ser habitante (sin dejar tierra) de la esperanza de Dios. La generación del 27 es una generación de grandes poetas y profesores, cuya cima de magisterio universitario está en la fecunda andadura de crítico y filólogo de Dámaso Alonso. En la siguiente generación, donde se heredan ciertas formas (con el siempre renovado magisterio, como Jano, de Aleixandre), no se pierde este tono, esta cualidad universitaria que, desgraciadamente, no tuvo la narrativa. Las consecuencias de una gue-



rra civil condujeron a diversos escritores a ejercer el profesorado en el extranjero. Así Arturo Serrano Plaja (en Wisconsin o Minnesota), que en 1932 había dejado ya el verso de su *Sombra indecisa* buscando la palabra («La palabra es amor y el amor es la vida») y entregándose a uno de los primeros ejemplos de poesía comprometida, políticamente, en *El hombre y el trabajo*. Desde el destierro, sintiendo a Quevedo y César Vallejo, sabiéndose en nostalgia y defendiéndose en sátira, Serrano Poncela compone (en verso y prosa) su *Galope de la suerte* en un deseo de encuentro que le conduce (a quien había sufrido su *Elegía* a Aida Lafuente y había pedido en su *Padre Nuestro*), en los últimos poemas, a un aden-

tramiento en sí mismo en busca de la imagen del hombre que concluye hablando a Dios. Es el mismo dolorido proceso de nostalgia que anima los más hondos poemas del madrileño en exilio Giner de los Ríos (cultivador de una temática amorosa neorromántica) o del poeta de Guadalajara Herrera Petere, evolucionando de una poesía política a una hirientemente animada en nostalgia que evoca la sierra de Guadarrama. Nostalgia y Dios que, en otro proceso, se remansan en el poeta escurialense Luis Felipe Vivanco, en el que Dios, Familia y Campos de Castilla (elevándose a símbolo en su entorno real y cotidiano) se conjuntan como vértices de su poesía serenada en sencillez. Es un *canto cotidiano* (y «fatiga la

aventura de ser una esperanza») que se hace entrañable palabra en el madrileño Enrique Azcoaga («De tal modo el amor se ha acrecentado»), desde su *Lealtad a Miguel Hernández*, y que tiene profundos acentos en Germán Bleiberg («Tú ves el cielo de Toledo herido»), dentro de un neorromanticismo espléndido que busca el contacto de su intimidad con lo genérico humano.

Una guerra, un exilio, un dolor han ido combatiendo en hecho el «purismo» poético para predicar al hombre (en el que han crecido Unamuno y Machado). Hombre que, en romanticismo social, preocupa en el dolor y miseria de los humildes al poeta de Talavera Rafael Morales, siempre perfecto en sus sonetos y to-

cado de amor en *El corazón y la tierra*. Y hombre, como yo compartido, que se hace centro del discurrir poético de un madrileño formado en Santander: José Hierro, que reiteradamente dice en su obra (como en soliloquio calderoniano) *Cuanto sé de mí*. Su gran andadura de poeta crece así en un ir adentrándose en sí mismo para ofrecer su descubrimiento humanista. Y en esa participación, el poeta está «a punto de llorar» cuando nos dice «objetivamente, sin vuelo en el verso» que «Manuel del Río, natural / de España, ha fallecido el sábado...», y, objetivamente también, sentimos el símbolo de la muerte de un pasado, de una ilusión, de un orgullo de españoles. Porque Hierro, al indagar sobre sí mismo, se abre en generidad y amor hacia los otros hasta retener en la palabra el instante, los seres y las cosas: «Ni un instante ha de perderse». Y hasta logra que esos instantes, que le depara su amor a la vida, pueda irlos «evocando y evocando, repitiendo y repitiendo» para «cuando esté dormido, bajo / sábanas frescas de tierra, / o en la mar».

La gran personalidad poética que es José Hierro se complementa, en una dimensión de poesía castellana, con la gran poesía de Ángel Crespo, quien en la revista «Deucalión» mantuvo una posición surrealista cuando vivía una pobre poesía de realismo crítico. «Deucalión» es ya, históricamente, un grupo poético de importante hallazgo de la poesía surrealista. La recopilación poética de Crespo, *En medio del camino*, ordenada en cinco li-

bro, permite considerar la gran altura poética de Crespo expresando un mundo personal que es, al unísono, su voz y la voz de las cosas. Esta fusión de poeta y mundo externo (el aire, el ciervo, la lluvia...) *crean* un mundo o universo artístico que es su personal poesía, recuperando pasados o interpretando para una eternidad.

Si en Crespo, como símbolo de su espléndida poesía, está Júpiter, en el conquisense Federico Muelas aparece un neohumanismo, pensante en Dios como creador, que entona sus *Cantos a los juguetes rotos de mis hijos* o arenga a Cuenca («Alzada en limpia sinrazón altiva»). Es un humanismo, que en preocupación ética, vibra en Ramón de Garciasol como intento de liberar al hombre de su trágico destino actual. Un hombre situado en un espacio concreto: España, en cuyo contacto Garciasol consigue la perfección de *Poemas de andar España* y es un hombre en su latido cotidiano (*Del amor de cada día*) o un hombre en coloquio con la madre muerta (*La madre*) que va tejiendo en el diálogo de los sonetos sus preocupaciones centrales de tiempo, tierra, patria y muerte. Y es humanismo vírgen, llegado inocentemente desde Tomelloso («¿Adónde vas así de cancionero / claro visitador de la alegría?...»), que se hace voz en la poesía de Eladio Cabañero sintiendo la noche en amor («amo tu voz aquélla, quedada y desleída»), necesitando el recuerdo para sostenerse ciudadano («abro estos ojos tan dados a olvidarse otros días»), habitando el latido del

padre perdido (desde el «que amo / la pequeña limosna de mi vida») para en contacto con la vida pedir por todos desde la íntima generosidad sufrida: «Todos nosotros mal seremos nada / sin formar coro, sin pedir reunidos / los beneficios justos de los hombres.»

Alimentados en una guerra, un exilio, un dolor, este humanismo que se desgaja de la espléndida forma poética de la generación del 27, creaba una poesía que salvaba por el hombre mismo en palabra un realismo tipificado que no pudo salvar tanto una narrativa y un teatro. Un humanismo poético, que ahora ya sí puede salir al encuentro de un mar de cultura y sentir la modernidad de Aleixandre, Larrea o Cernuda para caminar por la belleza (que es honda) del mito y del pasado sintiéndose muy joven en la palabra (apenas nacida) de Javier Lostalé, Luis Alberto de Cuenca o Luis Antonio de Villena.

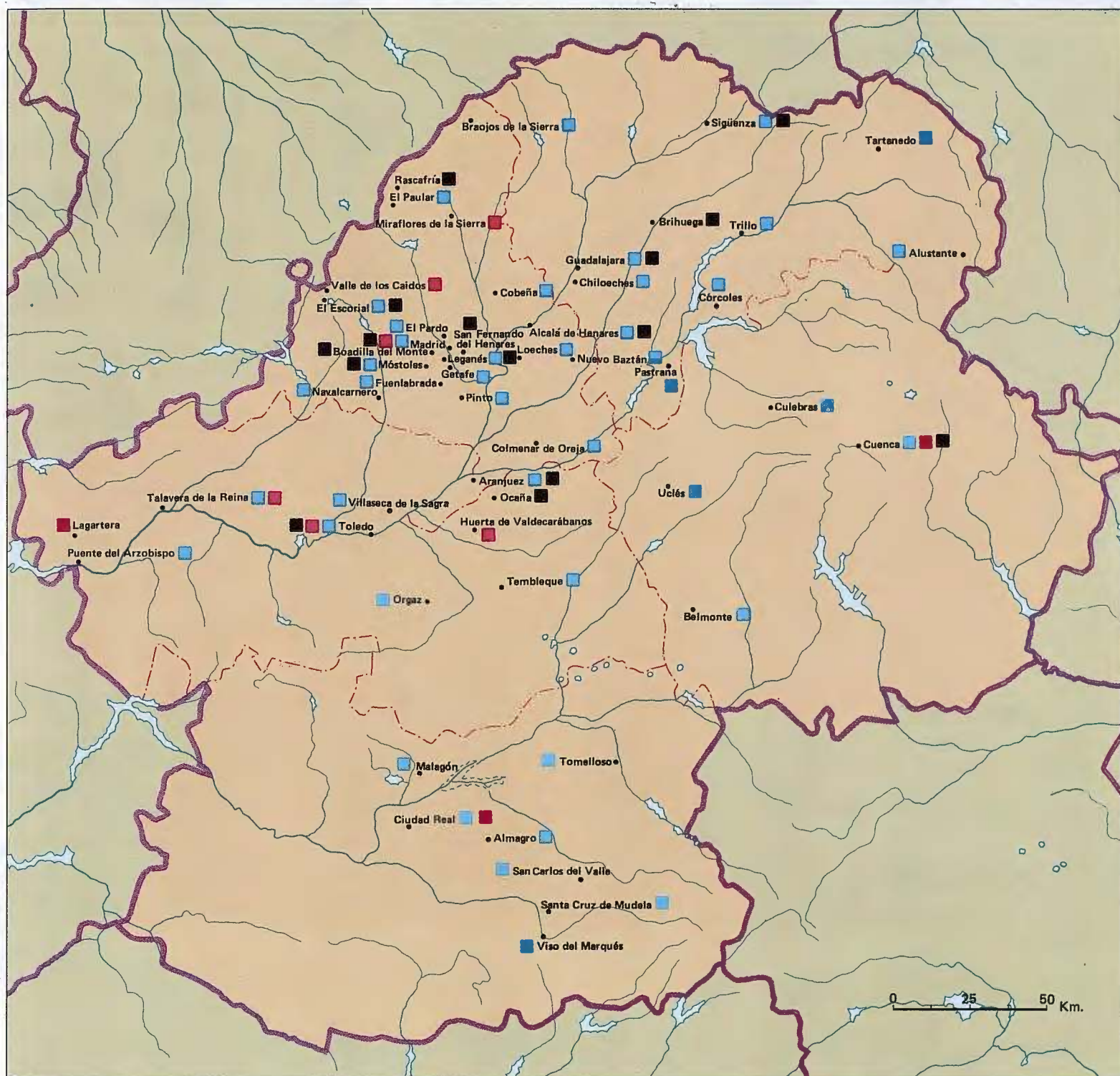
Desde aquel renacer cultural en el medievo toledano hasta un hoy de 1980, Castilla ha ido caminando variamente por el tiempo, siendo sueño, dolor, espada y símbolo que ofrecía en surco hispano su palabra. Y fue condensada o risueña palabra, intimidad ganada en unos ojos expresados junto al Tajo o sueño en imposible de Persiles y escenario donde se *representaba* España para que ese tiempo (que se nutrió de tantas vidas) no fuera olvido desolado, yermo no sembrado en eternidad por la palabra que es su historia más cálida.

ARTE

Del Barroco al siglo XX

José M.^a de Azcárate

*Catedrático de Historia del Arte Medieval
de la Universidad Complutense de Madrid*



■ Barroco

■ 1750 - 1900

■ Siglo XX



[illegible]

EL BARROCO

La fijación definitiva de la corte en Madrid, después del fallido intento de establecerla en Valladolid durante los años de 1601 a 1606, supone de una parte la paulatina renovación de la ciudad, que se puebla de palacios y conventos y, de otra parte, la centralización del arte en torno a la corte madrileña.

Madrid, en efecto, se convierte en el principal centro artístico de España, con la única rivalidad de Sevilla, en virtud de la importancia artística de esta ciudad como puerto de las Indias. Ahora bien, a la corte concurren artistas de toda España, por lo que Madrid es propiamente un centro de confluencias y, en cierta manera, espejo del arte representativo del barroco hispánico. Esta centralización artística se ve favorecida por las circunstancias políticas y sociales pues en la corte reside no sólo el poder político, sino que a la capital asisten todo tipo de personas y, especialmente, la nobleza fija su residencia en la corte, aunque los fundamentos de su economía estén en la región, y las órdenes religiosas de mayor influencia social en Madrid construyen sus conventos o residencias de importancia. A este carácter directivo que va adquiriendo Madrid contribuye en buena medida el empobrecimiento general del reino que determina una profunda crisis económica en ciudades y pueblos, con la consiguiente desaparición de los talleres locales, pues cuando se ha de hacer una obra de importancia se recurre a los talleres y obradores madrileños, que, por otra parte, como queda dicho acoge a los artistas procedentes de todo el reino.

Este centralismo cultural que se observa en el siglo XVII, con los últimos monarcas de la Casa de Austria, se ha de mantener en el siglo XVIII con la Casa de Borbón, pues, aunque se observa un renacimiento cultural en las diversas regiones españolas, la política general de la monarquía y, seguidamente, la creación de las Reales Academias —fundamentalmente para nuestro objeto la de San

Fernando, en 1752— determina el acrecentamiento de esta función directiva que el arte madrileño ha desempeñado, lo que se acentúa con el triunfo del neoclasicismo. Si en un principio el centralismo de la Casa de Austria, como los factores socio-económicos, fundamentaban la importancia del arte que se desarrolla en la corte, ya en el siglo XVIII el desarrollo del arte regional se coarta con la creación de la Real Academia de San Fernando. En efecto, este carácter directivo y la función de la Real Academia se especifica claramente en la carta-circular enviada por el conde Floridablanca el 23 de noviembre de 1777, en la que se dan instrucciones sobre los criterios a seguir en todo el reino y la manera de ejercer esta labor directiva por la Real Academia.

En el período estrictamente barroco que hemos de situar entre el establecimiento definitivo de la corte en Madrid y la creación de la Real Academia de San Fernando en 1752, se advierte una marcada evolución, como iremos observando. Si en 1620 Antonio de Liñán registraba la obsesión constructiva y el carácter religioso de estas construcciones, al escribir: «pocas calles hay ya en esta corte que merezcan este nombre, que no haya iglesia, monasterio o parroquia, u Hospital». Ya al final de esta etapa, el padre Norberto Caino, pese a sus críticas, escribe en 1755: «Madrid, señor, es una ciudad rica, floreciente, bella, bien poblada, y las calles son muy rectas, aunque el terreno no sea llano en todas partes; las plazas son grandes y las casas altas. Las iglesias respiran la majestad; la riqueza reina en los palacios, la magnificencia en la Corte y un aire de dignidad y de grandeza en el pueblo».

ARQUITECTURA

Primera fase (1600-1665). El barroco clasicista

La arquitectura barroca en Castilla la Nueva tiene su fundamento en las for-

mas escorialenses que evolucionan favorecidas en su desarrollo por el centralismo político, la importancia de Madrid como corte y la preponderancia que adquieren las órdenes religiosas, fundamentalmente los jesuitas y carmelitas, seguidos por agustinos, mercedarios, franciscanos y dominicos.

Las libertades, que ya tímidamente se advierten en las formas escorialenses, se potencian, pues se procura una arquitectura que en alguna manera evoque la solidez y monumentalismo de El Escorial, cuando la escasez de medios determina la pobreza de materiales y el carácter urbano de la mayor parte de las nuevas edificaciones influye en la organización de las fachadas e, incluso, de los interiores. Se inicia esta arquitectura barroca en una etapa en la que predominan aún las formas del clasicismo escorialense y del manierismo, que corresponde fundamentalmente a los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665); dando paso al barroquismo estricto del último tercio del siglo, que desemboca en el ultrabarroco o rococó, de la primera mitad del siglo XVIII, cuando simultáneamente en la arquitectura oficial se impone una vuelta al clasicismo que será el fundamento del triunfo neoclásico en la segunda mitad del siglo XVIII.

En esta primera etapa del barroco, es decir en los dos primeros tercios del siglo XVII, se utilizan libremente los órdenes antiguos, cuyas proporciones, formas y ordenación en las superposiciones no se atienen a las normas clásicas, pues se interpretan con evidente libertad. Se prodiga el llamado «sexto orden de Scamozzi», que se caracteriza por las hojas de acanto sobre el collarino y equino con ovas y flechas conforme al dórico romano, es decir, fundiendo los órdenes corintio, del que se toman las hojas de acanto, y dórico romano, del que se toma el equino. En relación con este orden, aunque luego se generaliza, es muy característico el empleo de los mutilos que como ménsulas alargadas se disponen en el friso, enlazando la cornisa y el arquitrabe en los entablamentos, evocan-

3. Detalle de cornisa con mutilos. Iglesia de las Góngoras, Madrid



4. Exterior con cimborrio de la capilla de San Isidro. Iglesia de San Andrés, Madrid



do los triglifos clásicos, y cuya evolución formal, tanto en sus perfiles como en sus agrupaciones, constituyen aspectos sumamente característicos de la arquitectura madrileña (fig. 3).

Los muros se hacen de ladrillo o de mampostería, generalmente cajeada, realzando los ángulos y encuadramiento de vanos con el granito o piedra franca, que también se utiliza en los basamentos. Al exterior el muro se anima, aparte de la policromía que presta la combinación de ladrillo o mampostería y el granito, mediante placas recortadas aplicadas o se rehunden las superficies para lograr efectos de claroscuro. En las cubiertas se prodigan las bóvedas de cañón con lune-

tos, generalmente de una hoja de ladrillo, enlucidas o dispuestas para recibir pinturas o placas recortadas de yeso. Aparecen las bóvedas o cúpulas encamionadas, es decir, armaduras de madera piramidales que sostienen un casco formado por una o dos hojas de ladrillo, que se cubren exteriormente con chapiteles de pizarra. Al adquirir esta armadura la forma de pirámide truncada se hace posible levantar una linterna en el centro de la cúpula. Los vanos se encuadran por moldura de sección rectangular con bandas, de diversas formas según el momento, que se quiebran en los ángulos, formando las características orejeras, de variadas formas según la época. En los

remates es frecuente la pirámide alargada rematada en pequeña bola.

En la tipología religiosa se prodiga el modelo de iglesia rectangular, de planta de cruz latina, con cúpula en el crucero y profundas capillas laterales, con tribuna o balconcillo encima conforme al modelo jesuítico, o bien capillas laterales poco profundas, bajo los arcos formeros de la nave, en las carmelitas. Es nota característica el incremento que adquieren las capillas independientes, con valor autónomo respecto al conjunto de la iglesia, separadas por reja, generalmente de planta de cruz griega con cúpula, en las que se acentúa la riqueza decorativa, con altar, a cuya hornacina central se puede





acceder por puertecillas laterales y que ha de dar lugar al camarín, con pequeña capilla en alto, generalmente muy decorada, como ha de ser frecuente en las etapas más avanzadas, particularmente en los santuarios y capillas en las que recibe especial veneración una imagen.

Aunque no son visitables en su inmensa mayoría, son muy características las dependencias conventuales de monjas y en ellas particularmente los coros y relicarios. En este aspecto son singularmente destacables las clausuras —visitables— de los conventos madrileños de la Encarnación —con magnífico relicario— y de las Descalzas Reales, en la que sobresalen la espléndida escalera, la capilla de la Dormición, la del Milagro y la in-

teresa Casita de Nazaret (figura 7). Como hemos indicado en esta etapa la escuela madrileña alcanza la primacía ya que las órdenes religiosas, como la nobleza, no cuentan en general con edificios aprovechables de las etapas anteriores. Se emprenden grandes programas constructivos, a veces con escasez de medios económicos por lo que su ejecución se dilata, al mismo tiempo que se introducen sucesivas reformas, de tal manera que con frecuencia resulta harto problemática la plena adscripción a un maestro determinado una edificación concreta, tal como ha llegado a nuestros días. A este respecto conviene tener presente que la pobreza de materiales, las reformas urbanas y, fundamentalmente,

las consecuencias de la desamortización del siglo XIX y la supresión de órdenes religiosos, han obligado a reformas apreciables en los edificios, ya que, con frecuencia, edificios conventuales han pasado a ser parroquiales, cuando no se les ha dado un destino civil, o militar más frecuentemente. Asimismo ha de tenerse presente que el edificio barroco ha sido concebido para albergar grandes retablos y, en algunos casos, pinturas, cuya desaparición o fuerte deterioro afecta profundamente a su consideración estética, ya que quedan al descubierto las pobres estructuras.

Podemos considerar como iniciador de la arquitectura barroca en Castilla la Nueva al conqueñense Francisco de Mora



9. Fachada de la iglesia de San Bernabé. El Escorial



10. Palacio de Uceda (Capitanía General). Madrid

(†1610), discípulo de Juan de Herrera, con quien trabajó en El Escorial desde 1579 y cuyo estilo manierista se advierte en la Galería de Convalecientes de El Escorial, que se le atribuye, así como la iglesia de San Bernabé en la villa de El Escorial, trazada en 1593, buen ejemplo de la arquitectura monumental y desornamentada que deriva directamente del estilo herreriano. Este mismo año consta que dio unas trazas para la iglesia de Vicalvaro, citándose también en esta iglesia a Juan de Nates, que ha de desarrollar amplia labor en Castilla la Vieja y a quien se cita en la iglesia de Pinto. Por estos años es verosímil su intervención en la traza de la capilla del Espíritu Santo de la catedral de Cuenca, en la que figura citado como entallador en 1579, el mismo año que es recibido en El Escorial. También corresponde a este decenio final del siglo XVI su intervención en el convento de Uclés, donde se le atribuye la traza de la fachada de la iglesia, de dos cuerpos con columnas pareadas sobre altos basamentos, encuadrando nichos para estatuas y, en el segundo cuerpo, medallón con relieve de Santiago matamoros, rodeado de un sencillo entrelazo. También le debe corresponder en este convento de Uclés el primer cuerpo del patio y posiblemente la traza de la iglesia, al menos del crucero, pues consta que la cúpula con remate piramidal sobre cuatro bolas fue realizada por Bartolomé Ruiz y Andrés Segura en 1597. Continuó las obras de este monasterio el aparejador mayor de las obras reales desde 1609, Pedro de Lizargárate (†1627), designado maestro mayor de Uclés en 1611 y que anteriormente había trabajado en el Alcázar de Toledo, pasando luego a trabajar en el panteón de El Escorial (figs. 8. 9, 12).

Consta que en 1605 intervino Francisco de Mora en la reconstrucción del palacio de El Pardo, profundamente reformado y ampliado por Sabatini en 1772. Se ha de resaltar, por último, la importancia de la intervención de Francisco de Mora en la ordenación urbanística del Madrid de los Austrias, pues establecida la corte en

Madrid en 1606, dos años después se reinicia la actividad de la «Junta de policía y ornato», en la que interviene de forma decisiva dando instrucciones respecto a la homogeneidad de los nuevos edificios que se construyen y, asimismo, respecto al trazado de las calles, rompiendo la estructura urbanística de la ciudad medieval, particularmente en la ordenación de la calle Mayor y sus alrededores (fig. 2).

Se le ha atribuido tradicionalmente la traza del clásico palacio de los Condes de Uceda (Capitanía General-Consejo de Estado) en la calle Mayor, pero recientemente se ha documentado la intervención en este palacio, desde 1613, del arquitecto militar capitán Alonso de Turri- llo (fig. 10).

En esta fase inicial del estilo se ha de destacar la importancia de la magnífica iglesia toledana de San Pedro Mártir, que se comienza en 1605, conforme a proyecto de Nicolás de Vergara el Mozo, terminándola Juan Bautista Monegro en 1610, aunque la portada, también debida a Monegro, no ha de terminarse hasta 1623. Asimismo es obra sumamente representativa de este momento, aunque la obra ha de dilatarse hasta 1653, la construcción del Sagrario de la catedral toledana, que se integra en un conjunto formado por la gran sacristía, antesacristía y diversas dependencias en torno a un patio, y en su parte delantera, precedida por la magnífica capilla de la Virgen del Sagrario, con gran espacio cuadrado con cúpula, integrada por tramo abovedado y espacio para camarín detrás del altar de la Virgen, que comunica con la gran sacristía y que da paso a la espléndida sala ochavada, como relicario o sagrario, ejemplar en todos sus aspectos, en la que el empleo de materiales nobles, fundamentalmente jaspes, mármoles y bronce, realzan la belleza de su arquitectura, integrándose plenamente en uno de los conjuntos de más feliz concepción de esta primera fase del barroco, en la que tanto ha de admirarse la ordenación de los espacios, de diversos tamaños y estructuras, como la ruptura de la conti-



12. Interior de la capilla del Espíritu Santo.
Catedral de Cuenca



13. Interior de la iglesia del convento de Carmelitas de San José. Malagón (Ciudad Real)



nidad clásica de los muros al abrirse en ellos espacios para altares, relicarios y sepulturas. En la compleja historia de su construcción desde 1595, consta la intervención de numerosos arquitectos, entre ellos Nicolás de Vergara el Mozo, Juan Bautista Monegro, Juan Gómez de Mora en 1622 con Andrés de Montoya (†1628), Toribio González de la Sierra (†1625), Jorge Manuel Theotocópouli, Francisco Bautista y Pedro de la Torre, constando que la obra iba muy avanzada en 1640 cuando hace un modelo el maestro mayor de la catedral Lorenzo Fernández de Salazar (figs. 11, 14). Se ha considerado como primera obra importante del barroco madrileño la

construcción de la iglesia del monasterio de la Encarnación de Madrid (1610), muy característica en el empleo del ladrillo y la piedra, así como en la organización de su fachada retraída con atrio que se abre en tres arcos, como ya había hecho Francisco de Mora en San José de Ávila. Atribuida tradicionalmente a Juan Gómez de Mora, consta la intervención en este monasterio del discípulo de Francisco de Mora el carmelita santanderino fray Alberto de la Madre de Dios (1575-1635), que asimismo dio unas trazas para la iglesia madrileña de Santa Isabel —que luego no fueron seguidas— e intervino en las iglesias de San José de Yepes (1606), del convento de Valde-

moro (h. 1613), de San José de Guadalajara (1625), en las carmelitas de Toledo y de Ocaña, así como en la interesante iglesia, en 1632, de la Epifanía o de los Santos Reyes de Guadalajara, de una nave con profundas capillas comunicadas formando tres naves y cúpulas sin tambor en el crucero. Asimismo se reconoce su estilo en la fachada del abandonado convento de San José de Cuenca (de hacia 1627), como en la capilla de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Cuenca, buen ejemplo del barroco clásico, trazada en 1629 y realizada por el santanderino Francisco del Campo, maestro de cantería y carpintería. En su intensa actividad, las obras de fray



15. Fachada de la iglesia del monasterio de la Encarnación. Madrid



16. Vista del Alcázar madrileño (destruido en 1734). Cuadro anónimo. Museo Municipal, Madrid



Alberto de la Madre de Dios se someten, como es lógico, a las instrucciones dadas en 1600 por el general de la orden carmelita fray Francisco de la Madre de Dios sobre la tipología de los conventos de la Orden para religiosos y religiosas. Es monumento característico el convento de carmelitas de San José, en Malagón (Ciudad Real), de una nave, sin crucero ni hornacinas, con bóveda rebajada y casquete esférico en el presbiterio, todo muy sencillo, como la restaurada de la Paz en Daimiel (figuras 13, 15).

El arquitecto de mayor prestigio en la corte durante la primera mitad del siglo es Juan Gómez de Mora (1586-1648), hijo del pintor de cámara Juan Gómez y sobrino del ya citado Francisco de Mora. Su actividad fue extraordinariamente intensa. En 1617 dio las trazas para la Plaza Mayor de Madrid, que es uno de los conjuntos más bellos y característicos en su clasicismo y monumentalidad del barroco madrileño. De planta rectangular, con pórticos en todo el recinto, de 124 por 94 metros, con huecos adintelados salvo los once arcos de medio punto de la Casa de la Panadería. En los lados mayores se abren grandes arcos, como puertas, más el característico Arco de Cuchilleros con escalinata para salvar el desnivel, y otras en los menores, dos en esviaje que señalan el eje fundamental de la plaza, de Santa Cruz a la calle Mayor. Es una plaza pública y de fiestas, centro de la vida madrileña hasta nuestro tiempo, que ha sufrido importantes modificaciones, la fundamental a raíz del voraz incendio de 1790, reconstruyéndose conforme a trazas de Juan de Villanueva, que le dio el aspecto actual, terminándose en 1854. Anteriormente es importante la construcción de la Casa de la Panadería, obra de Tomás Román (†1682) y del decorador José Ximénez Donoso, erigida a raíz del incendio de 1672.

En 1618 Gómez de Mora da un informe sobre el mal estado de la iglesia de la Magdalena de Getafe, que hiciera a partir de 1549 Alonso de Covarrubias, por el que se determina mantener la cabecera y crucero y rehacer la obra del cuerpo de

17. *Fachada de la iglesia del convento de las Bernardas. Alcalá de Henares*



18. *Fachada de la iglesia de Santa María (antes de la Compañía). Alcalá de Henares*



la iglesia, que realmente no estaba hecho, manteniendo el tipo de soporte que se utiliza en la capilla mayor, dando unas trazas en 1622 que fueron seguidas por Bartolomé de Barreda y Francisco del Río Ballesteros. No obstante, en 1632 se arruina afectando incluso a parte de la cabecera, reconstruyéndose seguidamente la obra, que se termina en 1645.

Por estos años, como maestro mayor de las obras reales, cargo que desempeña desde principios de 1611 sucediendo a su tío Francisco de Mora, intervino activamente en la remodelación del viejo Alcázar madrileño —destruido en 1734— fundamentalmente durante el período 1619-1627, reformándolo en su totalidad y remodelando la gran fachada y torres que conocemos por pinturas y gra-

bados, cuya influencia fue decisiva como ejemplo para las casas señoriales. La fachada se concibe con alto basamento y grandes pilastras, evocando el orden gigante y en alguna manera influyó en la concepción del palacio borbónico. En las obras reales intervendrá de continuo como maestro y trazador, salvo en el período de 1637 a 1643, en el que por enemistad con el Conde Duque es exonerado de la corte y deja de percibir su salario (fig. 16).

Entre 1629 y 1634 interviene Gómez de Mora en el palacio de la Cárcel de Corte (Ministerio de Asuntos Exteriores), que tradicionalmente se ha atribuido a Juan Bautista Crescenci (1577-1635), llegado a España en 1617 y cuya personalidad se nos configura hoy más como un organi-

zador que como arquitecto, pues figura en calidad de superintendente en la documentación de palacio, aunque por su conocimiento del arte italiano debió influir grandemente en la evolución de la arquitectura madrileña. La Cárcel de Corte, con sus dos patios, como el Hospital Tavera toledano, y con el acertado ritmo de vanos rectangulares y la combinación cromática de los paramentos —ladrillo rojo y piedra blanca— es un magnífico ejemplo de este clasicismo barroco que evoluciona hacia las formas del más estricto barroquismo, constando que también intervinieron en su construcción Cristóbal de Aguilera y Alonso Carbonel (fig. 21).

En 1619 se concierta con Gómez de Mora la obra del Panteón Real de El Es-



corial, que se interrumpe entre 1630 y 1638 por la existencia de un manantial de agua, terminándose en 1654. En esta obra, inspirada en modelo italiano, parece decisiva la intervención de Crescenci en la idea de la riquísima organización decorativa del conjunto, en cuanto a la aplicación de elementos vegetales en bronce en la bóveda, primer ejemplo de la aplicación de este tipo de decoración en las bóvedas en la arquitectura castellana, aunque en su terminación hay que tener presente la intervención, como asesor y ordenador, de Velázquez en 1656 (fig. 23).

En Alcalá de Henares debió intervenir Gómez de Mora en la fachada de los Jesuitas (1602-1625), que según Llaguno inició Gaspar Ordóñez en 1602, en la que sobresale el juego de luces y sombras, así como la combinación de columnas de diverso tamaño encuadrando la portada y los remates en esbeltos pináculos. A él se deben las trazas del patio de Santo Tomás de Villanueva, en 1614, de la Universidad alcalaína, que se termina en 1673. Pero quizás la obra más importante que realiza en esta ciudad sean las trazas del interesantísimo convento de las Bernardas, que habría de ejecutar Sebastián de la Plaza (h. 1573-1644), activísimo alarife de la villa y que debió intervenir en casi todas las obras trazadas por Gómez de Mora en Alcalá de Henares. La planta ovalada de las Bernardas sigue el modelo de Serlio y que ya hemos visto, a fines del siglo XVI, en la iglesia del colegio madrileño de doña María de Aragón, entroncando así con las obras manieristas como también se refleja en la organización de la fachada. La ordenación de alternancia de capillas ovaladas y rectangulares en relación con los ejes y su influencia en la distribución de los paños de la bóveda, en correspondencia las fajas o branchas con las pilstras, como la importancia que concede a la linterna, son aspectos destacables de esta iglesia que es una de las más características de este momento. También consta que Gómez de Mora dio las trazas del Colegio de Málaga, con dos pa-



21. *Cuerpo central de la fachada del palacio de la Cárcel de Corte (Ministerio de Asuntos Exteriores). Madrid*



22. *Fachada del Ayuntamiento de Toledo*



tios, torres angulares y paramentos en ladrillo y piedra, que es uno de los edificios más bellos de Alcalá de Henares por su monumentalismo y proporciones. Se relaciona, asimismo, con la construcción de la renovada iglesia de la Magdalena, cuya fachada responde al esquema evolucionado de la Encarnación de Madrid (figs. 17-19).

En Toledo, aparte de la ya citada intervención en 1622 en la obra del Ocho de la catedral, intervino en las trazas del Ayuntamiento, quizás renovando el proyecto de Juan de Herrera en 1575, aunque consta la intervención de Vergara el Mozo, de Juan Bautista Monegro y, sobre todo, de Jorge Manuel Theotocópouli (1578-1631), que intervino también en la obra de la capilla mozárabe, aparte de trabajar activamente como tracista de retablos. En el Ayuntamiento se ha de estimar como de Jorge Manuel la traza manierista de la fachada, organizada con un amplio basamento avanzado con arcos y paramento almohadillado,

sobre el que se sitúan dos cuerpos con vanos rectangulares y en arcos, con profundos efectos pictóricos en el estudio del claroscuro. Como obra característica corresponde la portada de la iglesia toledana de San Torcuato (1615-1618) a Jorge Manuel, que, como maestro mayor de la catedral, intervino asimismo en diversas obras (fig. 22).

Aunque durante el período de 1636 a 1643 es oficialmente exonerado de la corte y enviado a Murcia, debió permanecer Gómez de Mora en Madrid, pues en 1641 dio las trazas para el convento de Santa Isabel y en agosto de 1642 va a Burgos para reconocer el cimborrio, y por estos años trabaja en la obra del Ayuntamiento de Madrid, para el que da unas trazas, organizada en dos cuerpos, destacando el principal como básico por las pilastras y frontones, aunque a fines del siglo fue reformado por Teodoro Ardemans (1669-1725), a quien corresponden las portadas.

De 1642 es su traza para la Puerta de

Fuencarral, modelo para las que habrían de labrarse posteriormente, organizada sobre basamento de piedra, con muros de mampostería y ladrillo, con arco central de medio punto coronado con frontón y bolas, escudos en las enjutas y a los lados vanos rectangulares. En 1644 traza el túmulo de la reina doña Isabel en San Jerónimo y aún en 1645 y 1646 interviene, aparte de otras obras en el Alcázar, en las reformas de la Torre de la Parada.

Rival de Gómez de Mora y sucesor suyo en el cargo de maestro mayor de las obras reales en 1648, es el albaceteño Alonso Carbonel (1585-1660), que inició su actividad artística como escultor y así se cita como «escultor y arquitecto» cuando es nombrado aparejador de las obras reales en 1627, constando su aprendizaje con Giraldo de Merlo y Antón Morales. De 1612 es la traza del retablo mayor de la Magdalena de Getafe, que termina en 1618, clásico y perfecto en sus formas.

Como aparejador y arquitecto de la corte consta repetidamente su intervención en diversas obras en el Alcázar, El Escorial y Uclés, así como en numerosas obras de teatro y decoración, fundiéndose su intervención con la de Gómez de Mora al que suple en numerosas ocasiones y a quien llega a desplazar de la corte. Su principal labor la desarrolla en 1632 cumpliendo los deseos del Conde Duque con la construcción del gran conjunto del Buen Retiro que comprende el palacio, ermitas, estanques, canales, paseos y numerosas construcciones que causaron la admiración de la corte y que, verosímilmente, suscitó la idea de Versalles, a

través del casamiento de la infanta María Teresa y que, a su vez, cuenta con el precedente de la ordenación del palacio de Aranjuez con el anejo jardín de la Isla, en el que se trabaja y ordena fundamentalmente entre 1623 y 1660. De este magnífico conjunto del Buen Retiro subsisten restos de la organización de los jardines en el actual Parque del Retiro, del Salón de Reinos, en la parte conservada del palacio en el actual Museo del Ejército y el Casón, gran recinto para festejos actualmente destinado a museo como dependencia del Prado.

La obra religiosa más importante de Alonso Carbonel es la construcción del

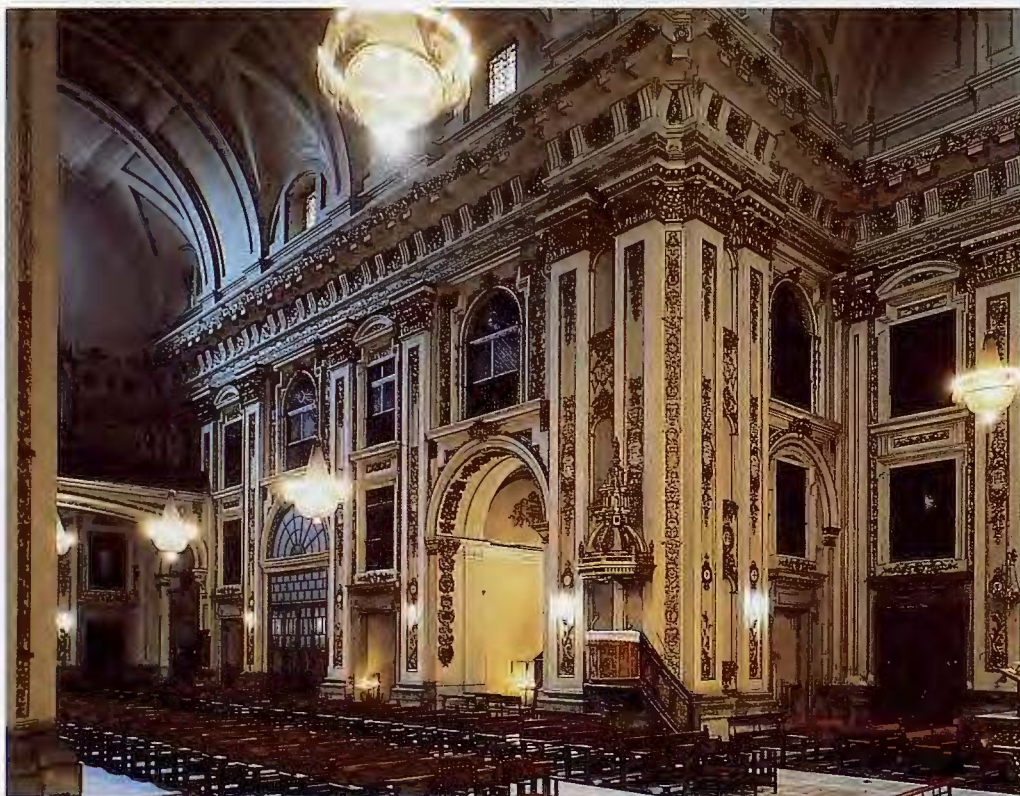
convento de Dominicas de Loeches, entre 1635 y 1638. Anterior, de 1630, es la iglesia de la Virgen de las Maravillas de Madrid, con escueta y seca fachada. No obstante, pese a su prestigio e intervenciones en la corte, después de cuarenta años de servicios, a su muerte su viuda solicita una ayuda pues quedó pobre y sin dinero para el funeral (fig. 20). Con el conque de Villanueva de la Zarza, Pedro Sánchez (1569-1633), que trabajó en Andalucía hasta 1620, se encauza propiamente la arquitectura barroca religiosa en la corte. En 1619 ya se había trazado la iglesia de San Juan Bautista (primitivamente de San Ildefonso)



24. Interior de la iglesia de San Antonio de los Portugueses. Madrid

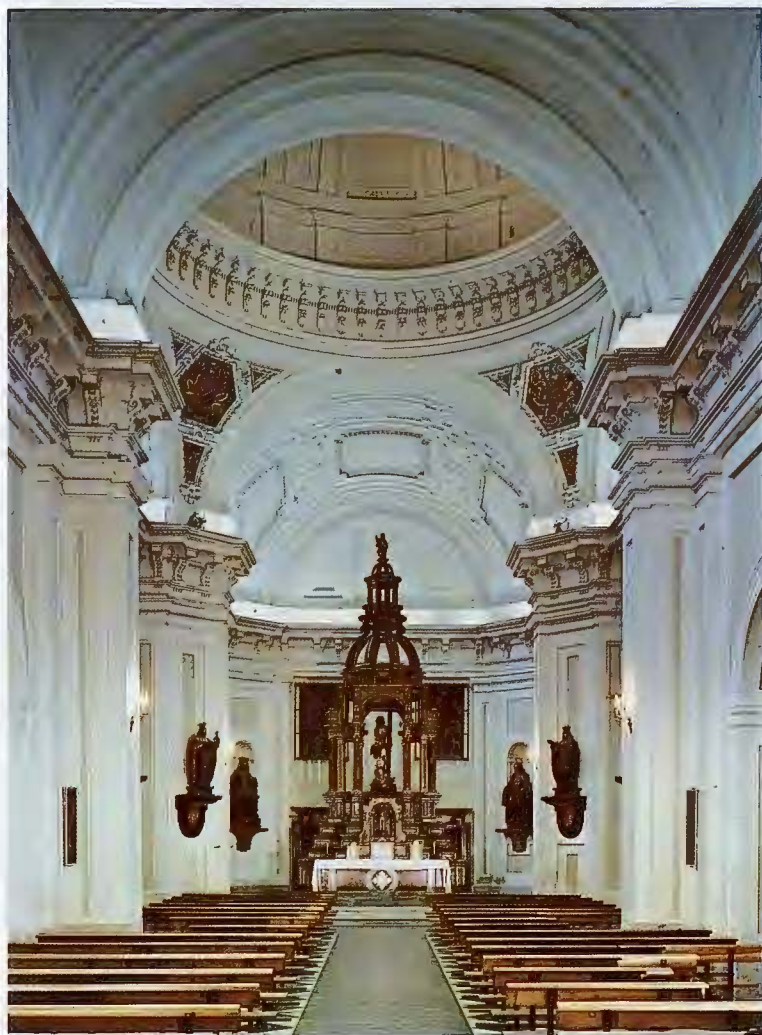


25. Lateral de la nave de la catedral de San Isidro. Madrid



en Toledo, de una nave, con crucero y cúpula, capillas laterales y tribuna, pero las obras no se iniciaron hasta 1629. En 1622 traza la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, que ha de proseguir Francisco Bautista, con la novedad de situar dos capillas a la cabecera, junto a la mayor, y original ordenación con arcos y entablamentos en las entradas a las capillas laterales, pues a modelo jesuítico responde. A Francisco Bautista correspondía en esta iglesia la primitiva cúpula encamionada en el crucero, que según el testimonio de fray Lorenzo de San Nicolás es la primera que de este tipo se hace en la corte. También se debe a Pedro Sánchez la traza en 1624 de la iglesia de San Antonio de los Portugueses, de planta oval con tribunas, recordando el modelo dado por Gómez de Mora en las Bernardas de Alcalá de Henares (fig. 24). Continuator de Pedro Sánchez es el jesuita murciano Francisco Bautista (1596-1679), entre cuyas primeras obras está el altar mayor de la iglesia de la Compañía de Alcalá de Henares, donde trabaja hasta 1626. Luego interviene con Pedro Sánchez en la iglesia de San Juan Bautista de Toledo, cuya bóveda es ya de principios del siglo XVIII, pues hasta 1675 no se alcanza la línea de cornisas. Interviene decisivamente, según hemos indicado, en la actual catedral de San Isidro, antes iglesia del Colegio Imperial, y en la capilla del Buen Suceso en el lado septentrional de esta iglesia, y asimismo en la capilla de la Venerable Orden Tercera, de una nave con cúpula y baldaquino, junto a San Francisco el Grande, iniciada en 1662. En estas tres obras —catedral, capilla de la V.O.T. y capilla del Buen Suceso— utiliza un elemento muy característico de la arquitectura barroca madrileña, los cimborrios rematados en forma de chapitel, con perfil de pirámide truncada, con buhardas en sus caras y rematando en linterna con aguja puntiaguda. Lego jesuita, su labor es importante, pues interviene en muchas tasaciones y pareceres, considerándosele como «inteligente perito en la materia de obras y noticioso en los precios» (fig. 26).

26. Interior de la capilla de la Venerable Orden Tercera. Madrid



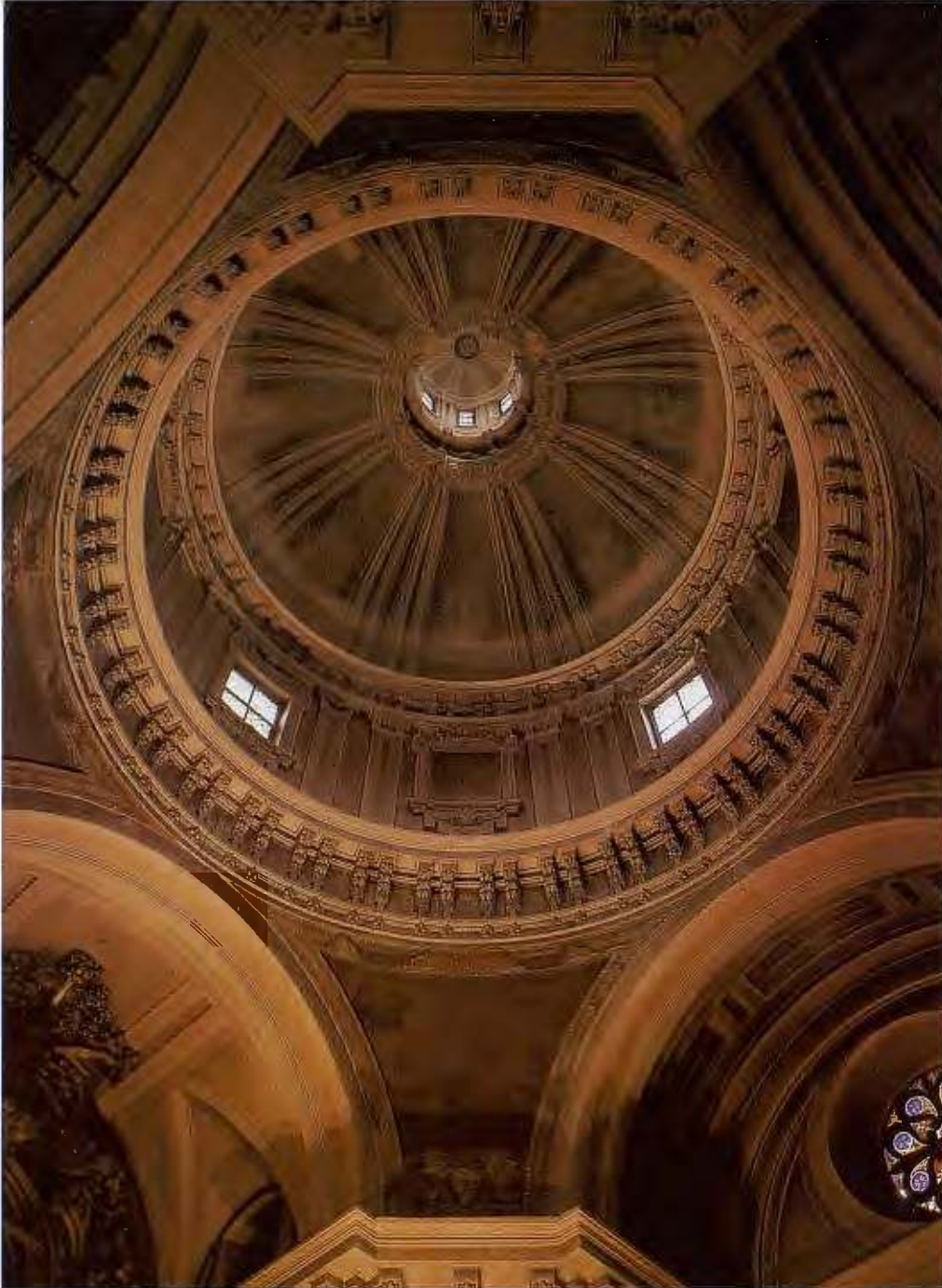
27. Interior de la cúpula del crucero de la iglesia del convento de San Plácido. Madrid



Es también arquitecto representativo de esta primera fase del barroco el agustino fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), formado con su padre que al enviudar entró en la orden como lego (fray Juan de Nuestra Señora de la O), iniciando su trabajo con obras en Jarandilla y Puebla de Montalbán, ingresando en la orden en 1612, como lego. Fray Lorenzo es especialmente recordado por la publicación de su obra *Arte y uso de la Arquitectura* (Madrid, 1633-1664). En 1645 interviene en el Panteón de El Escorial, en los problemas suscitados respecto a la corriente de agua que impedía la prosecución de las obras y en 1654 interviene asimismo en la escalera. En 1655 traza la iglesia del convento madrileño de San

Plácido, fundado en 1623, en el que trabajaron los maestros Francisco Barroso y Bartolomé Díaz Arias. Hacia 1670 traza la iglesia de las Calatravas de Madrid, que termina en 1678, realizada por los maestros Isidro Martínez y Gregorio Garrrote, muy ricamente decorada, de una nave con tres capillas a cada lado, utilizando en las pilastras el sexto orden de Scamozzi y fajas pareadas. Trabaja en Talavera de la Reina, en donde se relaciona con su estilo las fachadas del Carmen, San Agustín y las Bernardas, como la cabecera del santuario de Nuestra Señora del Prado, las primeras con característica organización de placas recortadas en ladrillo, e intervino en las Agustinas de Colmenar de Oreja (figuras 27, 28).

Es igualmente maestro importante de este momento el alarife Juan de Torija (1624-1668), a quien se deben dos tratados de gran influencia, publicados en 1661, el *Breve tratado de todo género de bóvedas así regulares como yrrregulares* y el *Tratado breve sobre las Ordenanzas de la villa de Madrid y Polizija della*. Nombrado aparejador de las obras reales intervino en la obra del desaparecido hospital de Montserrat, que estaba en la calle de Atocha, colaborando con su suegro Pedro de la Peña, a quien el común enemigo de ambos, fray Lorenzo de San Nicolás, atribuyó la paternidad del libro sobre las bóvedas, que en cierta manera se inspira en la obra de Alonso de Vandelvira. A este momento corresponden numero-



sísimas obras de importancia, como la reedificación de la Colegiata de Pastrana (Guadalajara) en 1637; la monumental portería del monasterio de Monsalud de Córcoles (Guadalajara); el clásico claustro, en buena parte destruido, del monasterio de Ovila, junto a Trillo (Guadalajara); la iglesia de Chiloeches (Guadalajara); la obra de la capilla de Covarrubias en la catedral de Cuenca, que hizo el maestro Alejandro Escala (†1637); la capilla de San Marcos, en la iglesia de San Pedro de Cuenca, con techumbre, fechada en 1604; la fachada de la iglesia de la Merced, ya de 1684, pero aún evocando las formas clásicas pese a la mayor libertad en el ágil juego de pilastras, hornacinas y remates con bolas.

Son, asimismo, obras representativas la antigua iglesia jesuítica de San Bartolomé, en Almagro (Ciudad Real), que se erige entre 1610 y 1623, de una nave con decoración de yesería en la cúpula; la renovación de la iglesia de Tomelloso (Ciudad Real), de tres naves con cúpula sin tambor; la sencilla iglesia del antiguo convento de Trinitarios Descalzos, en Valdepeñas (Ciudad Real), con pórtico de tres arcos, conforme al tipo carmelitano al que nos hemos referido anteriormente, y con paramento de ladrillo realizado en placas; el antiguo Pósito, hoy edificio de Correos, en Almagro (Ciudad Real), fechado en 1614, de dos plantas, muy sencillo conforme a su carácter, restaurado en 1965, y con escudo sobre la puerta.

En 1645 se fecha una construcción de principal importancia, aunque fuese renovada posteriormente: es la plaza de toros del santuario de Nuestra Señora de las Virtudes, en Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real), considerada como la más antigua de España, anterior en un siglo a la de Almadén. Se crea en este santuario un prototipo de construcción con iglesia, con camarín para la Virgen, diversas dependencias y plaza de toros aneja, que es típicamente manchego, como vemos también en el santuario de Nuestra Señora de la Carrasca, en Villahermosa (Ciudad Real), y ya en fecha más avanza-

29. *Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor de Madrid*

30. *Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real)*

da en la reconstruida ermita de la Virgen de las Nieves, en Almagro (Ciudad Real), aunque consta que se construyó la ermita, sobre edificio anterior, a partir de 1641 y en cuya fachada se conserva un magnífico escudo con la inscripción «Pedro de Ros. 1639».

La técnica constructiva de estas plazas de toros, con pies derechos, sobre los que cargan las vigas de madera, nos conduce a un edificio singular, el Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), que sirvió en principio de posada, cuya estructura, por otra parte, armoniza con las formas de la propia plaza mayor de esta misma ciudad, que se cuenta entre las más bellas de Castilla, cuya construcción se remonta al siglo XVI (figura 30). Aún en algunos casos se observa la persistencia de formas medievales, como en el extraño chapitel que evoca formas góticas en la iglesia plateresca de Villanueva de la Jara (Toledo), y en las formas de la arquitectura popular, con pies derechos y vigas de madera, conforme se observa en la bellísima plaza real y Ayuntamiento de Tembleque (fig. 1), inaugurado en 1653; formas estructurales de la arquitectura en madera que se utiliza ampliamente en numerosas plazas y soporales de los pueblos toledanos y manchegos, como en las peculiares estructuras voladas de la arquitectura conquense, de las que uno de los más bellos ejemplos por su audacia y situación, es el reconstruido conjunto de las «Casas Colgadas», de Cuenca, sobre la Hoz del Huécar. Aún persisten, asimismo, formas mudéjares en su versión barroca en numerosas construcciones en ladrillo, como en la esbelta torre de Villaseca de la Sagra (Toledo) y en la tardía ermita de la Virgen de los Santos, en Móstoles (Madrid).

Segunda fase (1665-1725).

El barroco

Del aspecto del Madrid de mediados del siglo, con sus cincuenta y siete conventos, dieciocho parroquias y dieciocho hospitales con sus amplias capillas co-



31. Portada lateral de la capilla de San Isidro. Iglesia de San Andrés, Madrid

32. Fuente de Neptuno y Cibeles, en el Jardín de la Isla. Aranjuez



rrespondientes, así como su delimitación, es testimonio fundamental el magnífico plano de Pedro Teixeira de 1656, así como las menciones a las numerosas puertas que nos señalan el perímetro urbano, las de Alcalá, Recoletos, Santa Bárbara, Maravillas, Fuencarral, San Bernardino, San Vicente, del Parque del Palacio, de Segovia, Toledo, Embajadores y Atocha. Por otra parte, la espléndida decoración en cera con que fue ornamentado el templo del Colegio Imperial o catedral de San Isidro, con motivo de la canonización de San Francisco de Borja en 1671, es explícita del cambio en la estética arquitectónica en esta segunda fase del barroco, que comprende fundamentalmente los años del reinado de Carlos II, prolongándose hasta la introducción del gusto francés por la nueva dinastía borbónica.

Se impone lentamente el llamado orden «universal» o salomónico, caracterizado fundamentalmente por la columna o pilastra con fuste en espiral o curvilíneo, generalmente con pámpanos cuando es exenta y por la tendencia a imprimir movimiento a todas las molduras e, inclusive, a los entablamentos, acentuándose asimismo los efectos pictóricos mediante la proliferación de molduras, recargando la decoración con guirnaldas, fruteros y cortinajes, en todo conforme a los criterios estéticos expuestos por el pintor fray Juan Rizi, en su *Tratado sobre la pintura sabia*, de 1663, y el madrileño Juan Caramuel en su *Arquitectura civil recta y oblicua*, de 1667-1668.

Se considera introductor de las formas borrominescas, en esta etapa, al ya citado José Ximénez Donoso (1628-1690), que estuvo en Roma de 1647 a 1654, distinguiéndose fundamentalmente como pintor y decorador, de quien es obra maestra la magnífica capilla del Milagro en las Descalzas Reales de Madrid. En 1674 intervino en la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor, que labró Tomás Román (1623-1682) y en la que colaboró Pedro Lázaro Goiti. Esta Casa de la Panadería se reedifica después del incendio de 1672, y se encuadra entre dos to-

33. Retablo mayor de la iglesia parroquial de la Asunción. Navalcarnero (Madrid)

34. Fachada de la iglesia del Sacramento. Madrid



rres resaltando el eje central con el balcón regio, decorándose con pinturas los espacios entre ventanas, habiendo llegado a nosotros bastante transformada en su estructura. Tomás Román, que gozó de la protección del hermano Francisco Bautista y de fray Lorenzo de San Nicolás, intervino en la construcción del puente de Toledo, con veintiún arcos de ladrillo, que se hundió en 1680, lo que fue motivo de fuerte polémica por los fraudes cometidos durante su construcción. En 1661, con Juan Beloso (†1661), aparejador de las obras reales, y con Pedro Lázaro Goiti, dieron las trazas para la reconstrucción total de la iglesia de Leganés (fig. 29).

Pedro Lázaro Goiti (hacia 1630-1706), hijo del también arquitecto Gerónimo (†1649), realizó numerosas obras que fueron trazadas por Gómez de Mora, introduciendo reformas en su decoración y en las trazas, como en la iglesia de Santa Isabel, ejecutada conforme al proyecto de 1640 de Gómez de Mora. La ejecución de esta obra fue encargada a Gerónimo Lázaro Goiti de quien pasó a su hijo, cuando aún la obra no se había iniciado realmente, en 1655, terminándose en 1667. Es construcción interesante por su planta de cruz, con nave muy corta, precedida de nártex sencillo, cúpula en el crucero que domina el conjunto con la peculiaridad de achafanar los piláres del crucero para obtener mayor espacio en el centro de la iglesia, solución técnica un tanto avanzada que ha de seguirse y que contrasta con la simplicidad de la fachada y el escueto muro del convento.

Hacia mediados del siglo gozó de gran prestigio José de Villarreal (†1662), hijo de Miguel de Villarreal, colaborador y discípulo de Gómez de Mora desde 1632, por quien se le nombra ayuda de trazador mayor en 1645, siendo designado en 1649 maestro mayor de la villa y en 1654 aparejador mayor de las obras reales, ocupando la plaza de maestro mayor en 1660. Como tal intervino en función de su cargo en numerosas obras en el Alcázar madrileño, en el Pardo y







39. *Iglesia de Mercedarias de don Juan de Alarcón, Madrid*



40. *Fachada de la iglesia del Hospital de la Venerable Orden Tercera. Madrid*



en el Buen Retiro, constando su colaboración en la Cárcel de Corte y en el Ayuntamiento madrileño, al que enriquece decorativamente. De su labor bien poco queda pues recientemente se derribó la iglesia de las Capuchinas Descalzas, al igual que sufrió gravísimos daños la magnífica capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés. Esta capilla, que es monumento esencial en el barroco madrileño, se proyectó en un principio conforme a una traza de Gómez de Mora, pero en 1642 se aceptó la de Pedro de la Torre (†1677), la que fue reformada en 1657, año en que verdaderamente fueron iniciadas las obras bajo la dirección de José de Villarreal, pasando luego a Juan de Lobera, a la muerte del maestro en 1660. En esta capilla, conforme a la traza de Pedro de la Torre, que con el hermano Francisco Bautista había intervenido en 1647 en el Ochavo de Toledo, se desarrolla la idea contenida en el proyecto toledano, contrastando la simplicidad geométrica del exterior, anima-

da por la combinación cromática del muro de ladrillo y los elementos constructivos de piedra —pilares y cornisa—, así como por la riqueza de los mutilos y el gran cuerpo del cimborrio con su cuerpo octogonal y remate en chapitel. El interior, al que se accedía desde la iglesia de San Andrés y mediante dos puertas al exterior, estaba dominado por el magnífico templete o baldaquino y la fastuosa decoración de las pilastras corintias, realizados los paramentos con estucos y dorados, así como por la buena calidad de los materiales empleados en la construcción del baldaquino y la fuerte luminosidad que se recibía desde las ventanas del cimborrio (fig. 31).

De 1637 es el retablo mayor de Pinto, debido a Pedro de la Torre, con grandes columnas corintias y movido entablamento encajando el remate en la arquitectura de la capilla, como ha de repetir Juan de Lobera en Navacerrada. Más tarde, entre 1658 y 1664 traza Pedro de la Torre el retablo de la iglesia madrileña

de San Plácido, en relación con el cual Pilar Corella le atribuye el de Ciempozuelos, constando asimismo su intensa actividad como ensamblador en los dos importantes túmulos del príncipe Baltasar Carlos, en 1646, para San Jerónimo, y el de 1665 de Felipe IV para la Encarnación, este último ejecutado en colaboración con Sebastián Herrera Barnuevo. Asimismo consta que dio las trazas para el trono de la Virgen del Sagrario en Toledo, que habría de realizar el orfebre italiano Virgilio Fanelli.

Sucede a José de Villarreal como maestro mayor de las obras reales en 1662, Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671), que gozó de gran prestigio, reconociéndose en su estilo la influencia de Alonso Cano. De 1637 es el retablo con camarín de la capilla del Cristo en San Ginés, constando asimismo que intervino en el proyecto para el baldaquino para la capilla de San Isidro, colaborando con José de Villarreal. Hacia el fin de su vida, en 1668, traza la iglesia de

Montserrat de Madrid, que quedó inacabada, conforme a tipo de iglesia de tres naves con capillas que supone una novedad en la arquitectura madrileña por la disposición de cuatro capillas en el crucero, organización que parece inspirada en la iglesia romana de San Andrea della Valle; a su muerte, la obra fue continuada por Gaspar de la Peña, pero tanto su fachada como la torre han de labrarse en el siglo XVIII por Pedro de Ribera. Como tracista fue un verdadero renovador, de lo que es explícito el barroquismo del retablo de la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, en las Descalzas Reales de Madrid. Importante es su actividad como tracista de jardines, y muy representativa de su italianismo la ordenación del jardín de la Isla de Aranjuez, con fuentes y estatuas (figuras 32, 36).

Es maestro importante Gaspar de la Peña (†1676), que fue arquitecto de las obras del Conde Duque, hijo del arquitecto Pedro de la Peña (†1650), que se distinguió por su erudición y conocimientos teóricos y como tal criticó la obra de fray Lorenzo de San Nicolás. Extendió su actividad hacia Andalucía donde intervino en obras importantes, como las reparaciones de la torre de la catedral cordobesa y de la iglesia o capilla del Sagrario en la catedral sevillana, así como consta que trabajaba en 1664 en la fachada de la catedral de Granada, cuando fue requerido para ser nombrado arquitecto del Buen Retiro. Hizo la sencilla iglesia de Cobeña (Madrid), de tres naves, en la que se mantiene el tipo de iglesia columnaria con bóvedas baídas e hizo en Madrid la desaparecida iglesia de San Juan, en la que recibió sepultura Diego Velázquez.

Como queda dicho sucedió a Villarreal en las obras de la capilla de San Isidro en San Andrés, Juan de Lobera (†1681), ensamblador y buen tracista de retablos que intervino en numerosas obras. Aparte de la consecución de las obras de esta capilla y de su baldaquino, en el que intervino muy activamente y del que se conservan abundantes testimonios, hizo el también desaparecido retablo de la



iglesia de San Andrés y en 1666 el bello trascoro de la catedral de Sigüenza, en el que emplea mármoles y bronce y utiliza columnas salomónicas a diversos planos y tamaño, así como la magnífica peana de la Virgen, de cuidada labra. También le corresponde como obra importante el retablo mayor de Navalcarnero (Madrid), con grandes soportes y con la característica de fundir el remate del retablo con el casquete de la bóveda de la capilla, conforme a lo que se ha llamado remates de cascarón (figuras 33, 35).

Trabaja asimismo por estos años de intensa actividad Bartolomé Hurtado (1628-1698), de Parla, a quien se cita como aparejador de las obras reales en 1662 y a quien se debe como obra maestra la construcción de la iglesia del Sacramento de Madrid, que fue revisada por el hermano Francisco Bautista y por Manuel del Olmo y terminada en 1692. Nos ofrece esta iglesia un buen ejemplo del barroco avanzado intelectualizado en su disposición de una nave, con crucero y cúpula, en cuya traza se ha advertido la existencia de un módulo que ha servido para la estructuración geométrica de la planta y fachada en rectángulos armónicos en sus proporciones. También le corresponde la ermita de la Soledad en Parla, rectangular, en cuya portada, como en el retablo, se colocaron sus escudos, conforme dispuso en su testamento.

Gran importancia tiene la labor desarrollada por los dos hermanos, de Pastrana, Manuel (1631-1706) y José del Olmo (1638-1702), pues sus obras se cuentan entre las más características y bellas del barroco madrileño. Manuel del Olmo inició en 1663 la obra del convento madrileño de las Mercedarias Descalzas (Góngoras), conforme a trazas que había dado fray Manuel de Villarreal, de una nave con sencilla bóveda de lunetos y hornacinas para altares, reformándola al ampliarla hacia los pies y cabecera y disponiendo una magnífica cúpula con bellos mutilos y otros elementos decorativos, tanto en los entablamentos como en el anillo de la cúpula, logrando un efecto de suma fastuosidad y pintoresquismo,



que contrasta con la sencillez de la portada. En relación con esta obra habría que citar, como observa Pilar Corella, la ermita de Nuestra Señora del Cerro de los Ángeles, en Getafe. Las mismas características en la riqueza decorativa del interior observamos en la iglesia del convento de las Comendadoras de Santiago, que inicia en 1667 y termina en 1697, en colaboración con su hermano José, cuyas trazas se han relacionado con el hermano Francisco Bautista y con Francisco Herrera el Mozo. Nos ofrece esta iglesia una original planta en cruz griega cuyos extremos rematan en forma de exedra dominando el conjunto una magnífica cúpula de rico molduraje, como las exedras, realzados los efectos por la movilidad de los muros en los entablamentos; también es característico el atrio como amplio nártex, que se abre al exterior con tres arcos y que da acceso lateral a la iglesia, con lo que se evita la visión del altar desde la entrada, según es frecuente en las organizaciones conventuales (figs. 37, 38).

José del Olmo, que colaboró con su hermano, alcanzó gran prestigio en la corte, pues aparte de su cargo de maestro mayor para el que fue designado en 1676, consta que fue aposentador mayor, debiendo ser el tracista del gran túmulo levantado en la capilla del palacio para las honras fúnebres de la emperatriz Claudia Margarita, que sirvió de modelo para la fastuosidad y complejidad de los que le siguieron posteriormente. También consta que se encargó de las trazas del nuevo puente de Toledo, al arruinarse el realizado por Román en 1680, dando nuevas trazas y trabajando en él hasta 1688. Asimismo es importante, como modelo, su intervención en las trazas del retablo de la sacristía de El Escorial, interviniendo en otras obras de importancia, como la construcción del Casón del Retiro, conforme a las trazas de Alonso Carbonel y su participación en las portadas del Ayuntamiento madrileño, constando que vivía desahogadamente, con abundantes bienes y con una buena biblioteca.





A Juan Ruiz (†1672), activo desde 1651, se le debe la capilla del Cristo en la iglesia de San Ginés, y es quien ha de encargarse seguidamente de la renovación de la iglesia, contando con la colaboración de Pedro Lázaro Goiti. En la capilla desarrolla una sencilla decoración de mármoles policromos en el presbiterio, mientras en la iglesia, muy reformada, mantiene un tipo tradicional de tres naves, con arcos de medio punto sobre pilares toscanos, con capillas laterales.

Es también importante Marcos López (†1688), que trabaja desde 1659 con Villarreal en la capilla de San Isidro, y en 1662 en la capilla de la V.O.T., encargándose de su realización con la aproba-

ción del hermano Francisco Bautista. También consta que trabaja en la iglesia de San Cayetano, que continúa su hijo José y que estaba en construcción en 1688, pero su obra más importante, también con intervención de su hijo José, es la iglesia del convento de Trinitarias Descalzas, iniciada en 1673, en planta de cruz latina rodeada de las diversas dependencias conventuales y cuya fachada recuerda a la de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, que se termina en 1656. La iglesia es de una nave con hornacinas, como es frecuente, con cúpulas sin tambor en el crucero y fachada de ladrillo y piedra con escudos, y en el centro edículo con el tema de la Imposi-



ción de la casulla a san Ildefonso. También consta que intervino en la obra de la Enfermería de la V.O.T., a partir de 1677, que se hace conforme a sus trazas por Luis Román, en el que sobresale la original traza de la escalera principal. En este hospital de la V.O.T. corresponde a José de Arroyo (†1695), discípulo de Pedro de la Torre (que asimismo intervino en diversas fases y en diverso grado en la construcción del puente de Toledo), la obra de la iglesia, que pronto mostró defectos en su cimentación, según informe emitido por el zaragozano Felipe Sánchez (†1712), que elaboró un plan en el que también intervino Teodoro Ardemans y de cuya ejecución se encargó

47. Torre (lado calle Mayor) del Ayuntamiento de Madrid



48. Portada de la iglesia del Carmen. Madrid



Juan de Pineda. En esta iglesia es particularmente destacable su desarrollo en vertical, así como los efectos que se producen con las curvas cóncavas y convexas, que produce sombras y un movimiento insólito en las fachadas barrocas castellanas, mientras al interior se nos ofrece como novedad una interesante cúpula con reducido tambor y original disposición de grupos de cuatro mutilos que se prolongan visualmente con las pilstras y molduras de la cúpula. Sin embargo, la obra más importante de Felipe Sánchez es la construcción del panteón de la Casa del Infantado en San Francisco de Guadalajara (1696), hecha a imitación del Panteón Real de El Escorial,

hoy en lamentable estado de conservación, cuya planta se inspira en San Andrea del Quirinal, pues como se informa en 1696 es «empresa muy digna de la grandeza de V.E. y uno de los primores de la arquitectura, pues su figura ovalo mixto es muy difícil de executar con el acierto que vi», enriquecida por la utilización de mármoles rosáceos, grises y negros y jaspes rojos (figs. 39-41, 43). De 1679 es el característico patio del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid, que traza Melchor de Bueras († 1692), de dos pisos, el inferior con arcos de medio punto y el superior con ventanas rectangulares con balcón y molduras encuadrando el vano, todo de

logrados efectos pintorescos por su claroscuro. A Melchor de Bueras se debe asimismo la sacristía y las torres de la iglesia de este Colegio Imperial, así como la reformada portada llamada de Mariana de Neoburgo (1690), en el Retiro madrileño. Consta que intervino también en el Colegio de Jesuitas de Alcalá de Henares y en la traza de la iglesia de Valdemoro, en la que intervino el hermano Francisco Bautista (fig. 42). Entre 1681 y 1690 se erige la característica ermita de Alpajés, por Cristóbal Rodríguez de Jarama, en Aranjuez, reformada a mediados del siglo XVIII por Santiago Bonavía. También debe recordarse a Manuel de Torija († 1725), que





51. Plaza de San Carlos del Valle
(Ciudad Real)



52. Puente de Toledo. Madrid

gozó de gran prestigio y que en 1715 inició la construcción del desaparecido Colegio de Santo Tomás, que ejecutaría José Benito Churriguera (figura 46).

Es José Benito Churriguera (1665-1725) el arquitecto más importante y de mayor prestigio que trabaja en Madrid en estos años anteriores a 1725, que dio el nombre al estilo «churrigueresco» como indicativo de barroco avanzado, fundamentalmente decorativo, que oculta las felices soluciones técnicas de sus trazas. Miembro de una familia de ebanistas que se asentaron en Madrid hacia 1670, de origen catalán, se forman con el retablista José de Rates, que acogió a los cinco hermanos Churriguera cuando quedaron huérfanos. José Benito colabora con su hermano Joaquín (1674-1724), que trabajó fuera de la corte y, al fin de su vida, con el más pequeño, Alberto (1676-1750); a quien se debe la iglesia de Orgaz, terminada por José Sierra.

José Benito Churriguera adquiere renombre al triunfar en el concurso público de 1689 para la erección del túmulo de la reina María Luisa de Orleans, que causó hondo efecto y asombro, tanto por la complejidad de su traza y adornos con luminarias, calaveras, esqueletos, cortinajes, muertes con guadaña, clepsidras, etc., como por el carácter tétrico y dramático con que se revistió todo el templo, de acuerdo con el efectismo del barroco. En 1690 trabajó en las obras reales como trazador con Teodoro Ardemans. Su relación con los señores de Goyeneche ha de ser fundamental, pues hacia 1709 elabora dos proyectos fundamentales, el conjunto urbanístico del Nuevo Baztán, concebido con su zona industrial, palacio, plazas, jardines e iglesias, y el palacio que es actualmente sede de la Real Academia de San Fernando, profundamente transformada su fachada en estilo neoclásico por Diego de Villanueva, que reformó los vanos y especialmente la portada y suprimió el característico basamento rocoso que Churriguera había realizado. Es importante asimismo la labor desarrollada por José Benito Churriguera en Castilla la Nueva como

tracista de retablos, a quien corresponden los magníficos retablos del Salvador de Leganés (1701) — el mayor y dos laterales —, el de San Esteban de Fuenlabrada (1707), el de Nuevo Baztán (1720) en el que ya se advierte una clara evolución hacia el neoclasicismo impregnado aún de la estilística rococó y el asombroso, por la originalidad de su traza, de las Calatravas de Madrid (1720), en el que igualmente se advierte la influencia del rococó francés. También intervino en la renovada iglesia de San Sebastián, donde recibió sepultura (figuras 44, 49).

En cierta manera rival de Churriguera fue Teodoro Ardemans (1664-1726), arquitecto y pintor, que hizo las portadas y torres del Ayuntamiento de Madrid, hacia 1690, y a quien se deben las Ordenanzas de Madrid, publicadas en 1719, refundiendo las de Juan de Torija, año en que inicia su importante intervención en el Real Sitio de San Ildefonso, en La Granja (Segovia). De 1704 es su proyecto para la Puerta de Segovia, en la que Ardemans renueva el modelo clásico de Gómez de Mora al disponer dos vanos gemelos con cuerpo central destacado, con espadaña, introduciendo movidas líneas en la cornisa y en 1706 termina la torre de la Colegiata de Talavera.

También puede recordarse la intervención de Francisco Ruiz, de acuerdo con Teodoro Ardemans, en la portada de la iglesia de San Luis, que lleva la fecha de 1716, actualmente en la iglesia del Carmen, constando que fue discípulo de Felipe Sánchez, a quien dejó a su muerte la biblioteca (fig. 48).

Corresponde a la etapa final de esta segunda fase de la arquitectura barroca la reconstrucción de la interesantísima ermita y plaza de toros de Las Virtudes, en Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real), que conserva aún en la vieja ermita una magnífica techumbre. La reconstrucción comprende la renovación del conjunto con cúpula, construida en 1711, conforme a la traza de fray Francisco de San José, trinitario, decorada como toda la capilla y el camarín de la Virgen — de 1699 — con pinturas de vivo colorido,





completando el santuario la interesante plaza de toros rectangular, a un lado de la iglesia, con sus graderíos y palcos con balaustres de madera, sobre pies derechos. Ofrece gran interés el bellissimo conjunto de la plaza e iglesia de San Carlos del Valle (Ciudad Real), que se hace entre 1713 y 1729, con organización urbanística muy característica (fig. 51).

Este período se cierra con la obra, en 1718, de un andaluz, Francisco Hurtado (1669-1725), que proyectó el camarín y tabernáculo de El Paular, magnífico conjunto concebido como capilla de planta cuadrada con capillas insertas en ella y tabernáculo de extraordinaria fastuosidad que consta fue labrado en Priego (Córdoba), en el que intervino en 1728 Teodosio Sánchez de Rueda, ensamblador de Córdoba (fig. 50).

Pese a este desarrollo de las formas barrocas aún se continuaban empleando las bóvedas góticas, como en la capilla de San Pedro, en la catedral de Sigüenza, que realizó Pedro de Villa, entre 1675-1680, como en la capilla de San Juan Bautista en la misma catedral, que hizo Domingo de Villa. También corresponde a esta segunda fase la interesante sacristía de la catedral de Ciudad Real, con cúpula y decoración de grandes hojas, como el más tardío camarín de la Virgen, en restauración actualmente.

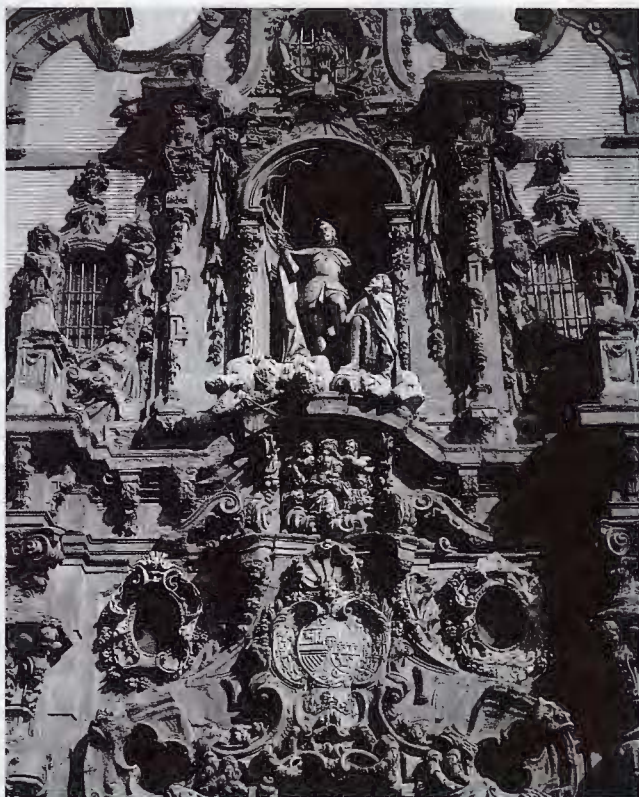
Tercera fase (1725-1752).

El rococó

En torno a 1725 se advierte un evidente aire de renovación, en buena parte motivado por la instauración de la dinastía borbónica. Se crea en torno a las obras oficiales un estilo que será el fundamento del neoclasicismo y cuyos criterios obligaron a la reforma de numerosas iglesias barrocas. Paralelamente se desarrolla, sin solución de continuidad, un estilo sumamente movido que se llamó «riberesco», por ser Pedro de Ribera el arquitecto a quien se deben las obras más características de esta tendencia. En las obras que caracterizan este estilo

55. *Detalle de la fachada del Museo Municipal. Madrid*

57. *Portada del palacio del marqués de Perales. Madrid*



56. *Portada del palacio del conde de Valparaíso. Almagro (Ciudad Real)*

58. *Portada del cuartel del Conde Duque. Madrid*



se prodigan las formas decorativas, las líneas quebradas y mixtas, las placas recortadas colgantes de cornisas o de las pilastras, los cortinajes y los profundos efectos de claroscuro. Es muy característico el empleo del estípite, soporte de puntiaguda base formado por estilizadas pirámides truncadas que decoran sus caras. En el molduraje son típicas las que encuadran los vanos trazadas conforme a sección cóncavo-convexa, que acentúan los efectos de sombra en torno al vano. Asimismo se advierte la tendencia a imprimir movimiento a las fachadas e interiores, mediante cornisas muy salientes y placas o elementos decorativos aplicados a los paramentos, al mismo tiempo que se procura causar admiración por los efectos de virtuosismo y originalidad en las trazas y en las soluciones arquitectónicas. El arquitecto más representativo de esta tendencia es, como queda dicho, el madrileño Pedro de Ribera (1681-1742), formado con Teodoro Ardemans, que fundamentalmente trabaja para el Ayuntamiento de Madrid merced a las iniciativas del marqués de Vadillo, que, anticipándose a la política urbanística seguida por Carlos III, emprende la tarea de renovación del Madrid de los Austrias. De 1718 es el proyecto para la ermita de la Virgen del Puerto, de gran belleza en sus juegos de volúmenes y remates. Seguidamente, en 1719, se encarga del Puente de Toledo, que comprende el trazado del puente, los edículos centrales y las dos plazoletas en los extremos, concebidas con amplitud para carrocerías y peatones, organizando en los templetos y curvaturas de los arcos un bello efecto pictórico. Un año después, en 1726, se encarga del cuartel del Conde Duque, construcción utilitaria en la que destaca, aparte de la monumentalidad del conjunto, la grandiosidad de la portada (figuras 52, 58).

En torno a 1730, se encarga de la reforma de la fachada de Montserrat, proyectando dos torres y la portada, en la que destaca por su bellísima silueta la torre construida. De 1722 es un proyecto para San Cayetano, con fachada ricamente de-



corada, y el de la más bella fachada del barroco madrileño, la del antiguo Hospicio, hoy Museo Municipal, en la que el paramento del ladrillo avitolado, resalta contrastando con el gris de la piedra de la portada entre estípites, con cortinajes, estatua en hornacina y jarrones con óculo detrás (figs. 53, 55).

Traza Ribera varias fuentes, entre ellas la de la Fama, actualmente en los jardines de Barceló; y portadas de palacios sumamente característicos, como las del marqués de Miraflores, en la carrera de San Jerónimo, y la del marqués de Perales, en la calle Magdalena, atribuyéndosele la del convento de Uclés (figs. 54, 57).

Son también características la portada del palacio de Oñate, trasladada a la Casa de Velázquez, en la Ciudad Universitaria, en la que se funde la portada y el balcón con escudo encima, conforme a lejana estirpe hispano-flamenca; y también es suya la del palacio de Goyeneche, al final de la calle del Príncipe, sede hoy de la Cámara de Industria de Madrid. Al final de su vida trabaja en la iglesia de San Antón, remodelada en el neoclásico, atribuyéndose su intervención en la iglesia de San José, terminada en 1742. En relación con su estilo ha de recordarse la magnífica fachada del palacio del conde de Valparaíso en Almagro (Ciudad Real), con orejeras, estípites y balcón (fig. 56). La obra más famosa que en esta etapa y en esta tendencia se realiza es el Transparente de la catedral de Toledo, que se inaugura con gran solemnidad en 1732, obra maestra de Narciso Tomé (hacia 1680-1742), que después de trabajar en Valladolid y León es designado maestro mayor de la catedral toledana. Obra extraordinariamente virtuosa, ya que se rompe la bóveda gótica de la girola para que la luz de la mañana, un día del año, entre por un hueco e ilumine el sagrario del altar mayor. En ella, de máxima fastuosidad y exquisita belleza, se alternan mármoles de diversos colores y bronce, con nubes, ángeles y molduras flexibles, con la representación de la Santa Cena en el centro, pasajes bíblicos en los bronce laterales y hornacina central

para una magnífica Virgen, sostenida toda la máquina por dos angelitos, como ejemplo de suma artificiosidad y belleza. Cuatro años después, en 1736, proyecta Tomé la transformación de todo el trascoro mayor, según el cual se suprimiría la obra gótica, para armonizar con lo hecho en el Transparente (fig. 61).

En Cuenca se asiste en el siglo XVIII a un verdadero renacimiento arquitectónico de singular importancia. Se inicia con el acuerdo capitular de 1719 respecto a una nueva fachada de la que se encarga el valenciano Juan Pérez y, luego, Luis de Arteaga, maestro mayor de la catedral, renovando la obra gótica, obra desaparecida cuando se derrumbó la torre del Gallo en 1902, reconstruida a principios de siglo en estilo neogótico por Vicente Lampérez.

En tiempos del obispo José Flórez Osorio (1738-1759) se edifica el seminario de San Julián, y entre 1749 y 1752 se renueva la sacristía, a la que se dota de espléndida decoración, que realiza fray Vicente Sevilla. En 1755 se hace la obra del trascoro, obra del mismo arquitecto. El maestro más representativo y uno de los mejores del siglo XVIII es el turolense José Martín de Aldehuela (1720-1802), cuya obra representa el tránsito desde el más exaltado barroquismo al triunfo de las formas neoclásicas. Llega a Cuenca en 1738 traído por el entonces canónigo, luego obispo, don Isidro de Carvajal, para terminar la iglesia de San Felipe Neri. Designado maestro mayor de la catedral ha de desempeñar el cargo hasta 1778. Durante estos años, si bien en la traza de retablos se mantiene en la línea del barroquismo, su tendencia hacia las formas neoclásicas es evidente, siendo obra característica el gran retablo, de espléndida fastuosidad, de la sacristía mayor (1765), aunque consta que el cuerpo central con columnas salomónicas es de poco antes de 1719. En 1769 interviene en la bella iglesia de San Antón, característica en sus formas barrocas, como en la capilla del Pilar, fastuosamente decorada con relieves y pinturas en la que debieron intervenir Bernardo y





Juan Manuel Melero, que frecuentemente colaboran en sus obras. En 1770 debe hacer el retablo de San Antonio, en la capilla de San Antonio, en el que se le pagan también las esculturas, como las del retablo de la Magdalena y las del neoclásico retablo, de 1772, de Santa María del Alba, neoclasicismo también evidente en los púlpitos de 1775.

Con el estilo de Martín de Aldehuela se relaciona la capilla de la Virgen, de formas muy movidas que contrastan armónicamente con el neoclásico altar, en el monasterio de San Pablo, en la misma ciudad de Cuenca, en el que sobresale por su original barroquismo la traza del molduraje que realza la puerta de ingreso (fig. 59).

El estilo barroco de este momento alcanza gran difusión en pequeñas iglesias, ermitas y capillas, como en la ermita de la Virgen de la Solana, en Tomelloso, con camarín e interesantes pinturas; en la iglesia de Dos Barrios; en la ermita barroca de Tembleque; en la de Barbatona de Sigüenza y otras muy numerosas, en su mayor parte en precario estado, y en numerosas portadas como la de la iglesia de los padres Basilius en Alcalá de Henares, de exaltado barroquismo.

El incendio y destrucción del viejo Alcázar madrileño de los Austrias, en 1734, proporciona la oportunidad de iniciar la gran empresa constructiva de erigir un nuevo Palacio Real, en torno al cual se sientan las bases del neoclasicismo. En efecto, en los medios oficiales el gusto personal de los monarcas y el carácter francés de la nueva dinastía borbónica determina la introducción de formas directamente relacionadas con el clasicismo barroco, francés e italiano, como ya se había hecho en las obras del palacio del Real Sitio de San Ildefonso, en La Granja, y en Aranjuez.

Destruído el Alcázar y abandonados los proyectos sobre reformas y construcción en el Buen Retiro, para lo que había realizado un importante proyecto Roberto de Cotte con Renato Carlier, que con Ardemans trabajan en las reformas del viejo Alcázar, para acomodarlo al gusto





de los nuevos monarcas, se decide la construcción de un nuevo Palacio Real. La influencia de la reina Isabel de Farnesio determina que se abandone la vinculación estética a Francia y sea Italia, particularmente Nápoles y el Piamonte, el centro directriz de donde se ha de tomar ejemplo, aunque en todo momento esté presente el palacio de Versalles como modelo a imitar. Aunque en un principio se piensa en Roberto de Cotte, ha de ser el italiano Felipe de Juvarra, el designado, que por entonces trabajaba en Lisboa. En marzo de 1735 está Juvarra en Madrid y presenta un primer proyecto para el nuevo palacio en 1736, muy influido por Versalles —mientras trabaja en La Granja— ubicándolo en los altos

de Leganitos, extendiéndose los jardines hacia el actual Parque del Oeste.

La muerte de Juvarra y el deseo de Felipe V de que el nuevo palacio simbólicamente se asentase en el solar del viejo Alcázar determinan el olvido de este primer proyecto.

Se requiere la presencia de Juan Bautista Sacchetti (1690-1764), que llega en 1736 terminando la labor de su maestro Juvarra en La Granja de San Ildefonso (Segovia) y se encarga de un nuevo proyecto de Palacio Real, que, al estar obligado por la planta del viejo Alcázar de los Austrias, quizás por deseo del monarca, ha de tener un desarrollo vertical, como el proyecto de Bernini para el Louvre, en vez del desarrollo horizontal como en

Versalles y en el que la influencia de los palacios barrocos de Turín es patente en múltiples aspectos, como ha señalado F. J. de la Plaza. En enero de 1737 se inician las obras, colaborando en sus trazas Ventura Rodríguez, y en abril de 1738 se coloca la primera piedra. Las obras se siguen con celeridad introduciéndose reformas a la llegada de Carlos III en diciembre de 1759, que no está muy satisfecho con lo hecho por Sacchetti y, conforme a proyecto de Francisco Sabatini y evidentemente de acuerdo con el arquitecto real en Nápoles Luigi Vanvitelli, se reforma, se hace el ala sudeste y se proyecta la escalera conforme al modelo de la de Caserta, que se terminaba hacia 1770, aunque

luego fue trasladada entre 1788 y 1790, aprovechando sus elementos, a un nuevo emplazamiento, pues la primera estaba en el espacio del actual Salón de las Columnas. Aunque no estaba hecha la escalera, en 1764 el palacio está en condiciones de ser habitado por Carlos III.

En torno a un gran patio de tres cuerpos se desarrollan las crujías, situándose en el eje principal el gran salón del trono y la iglesia que sobresale del conjunto del edificio, como los grandes torreones angulares y los cuerpos centrales. En alzado se sigue el esquema de un cuerpo bajo, con sillares realzados, como gran basamento o podium y sobre él un cuerpo principal, con grandes pilastras que se truecan en columnas en los torreones angulares y cuerpos salientes en los ejes. Este cuerpo principal unifica la visión de conjunto, coronándose con balaustrada en la que primitivamente se pensó y llegaron a colocarse las estatuas de los reyes de España, hoy repartidas en diversos lugares. Mientras la obra arquitectónica prosigue, decoradores, pintores y escultores italianos, franceses y españoles prodigan en los salones la más fastuosa decoración en la línea de un estilo rococó que evoluciona hacia el neoclasicismo, conservada en su casi total integridad hasta nuestros días. En este magistral palacio sobresalen, aparte de la magnífica escalera inspirada en el modelo de Caserta, de Francisco Sabatini, las salas ideadas por Mateo Gasparini, con decoración de estuco, bronce, maderas finas y porcelana, el magnífico comedor que unifica tres salas, el fastuoso y solemne Salón del Trono y la Capilla Real, iniciada en 1750 (figuras 62-66).

Realmente del proyecto de Sacchetti sólo llegó a realizarse la parte del palacio, que ha sido modificado al añadirse la Plaza de la Armería y la profunda alteración urbanística de los alrededores. En el proyecto de 1752 se incluía ante el palacio, es decir, en donde hoy se sitúa la Plaza de la Armería, una gran plaza porticada, con galería lateral hacia oriente que conducía a un magnífico Teatro, que se rodeaba de pórticos. A la gran plaza



67. Interior de la iglesia de San Miguel.
Madrid



68. Fachada de la iglesia del convento de
Ursulinas. Sigüenza

69. Conjunto de la iglesia de San Antonio.
Aranjuez



antecedían cuerpos de edificios jalonando una calle para el servicio de la corte y a continuación se situaba hacia oriente una monumental catedral, que se colocaba donde estaba la venerable iglesia de Santa María de la Almudena, derribada en 1868, con fachada clásica tetrástila, coronada por gran cúpula y continuando hacia el mediodía, conforme al eje del palacio, seguía una galería o paseo porticado para acabar en una monumental exedra con dos fuentes, prosiguiéndose aún con un gran viaducto que salvaba el desnivel de la calle de Segovia e incluyendo en el plan la reforma urbanística de los alrededores.

En 1748 un incendio en el Real Palacio de Aranjuez obliga a una renovación de este palacio, de estilo herreriano, que ahora merced fundamentalmente a la intervención de Santiago Bonavía (†1759) se convierte en un ejemplo del rococó, que ha de enlazar con las formas neoclásicas, particularmente por su ajuar y por la ordenación de sus jardines. Entre 1775 y 1778 se erigen las dos alas que crean la Plaza de Armas ante la fachada. De fines del siglo XVI, en su origen, es el magnífico Jardín de la Isla, y ya hacia 1780 se inicia el llamado actualmente Jardín del Príncipe, en un principio Jardín de la Primavera, que además de sus magníficos y acogedores paseos y fuentes se enriquece con atarazanas (desaparecidas), castilletes y embarcadero para las falúas reales que surcaban el Tajo y, ya en pleno romanticismo neoclásico, con estanques, templete griego, dolmen, obelisco y quiosco neogótico, más que chino, en los que intervinieron el neoclásico Juan de Villanueva y el jardinero francés Esteban Boutelou, hasta culminar en la neoclásica Casa del Labrador que erige en 1803 Isidro González Velázquez. En la obra rococó del palacio de Aranjuez sobresalen la gran escalera (1744), los magníficos salones — como en el Palacio Real de Madrid — y particularmente la Sala de Porcelana — debida fundamentalmente a Giuseppe Ricci — que se hizo entre 1763 y 1765, en la que se utilizaron labores de la fábrica

70. *Cuerpo central de una de las fachadas laterales al patio delantero del palacio de Aranjuez*

creada, trasladando la de Capodimonte por Carlos III en 1760. En su conjunto, como escribía el barón de Bourgoing por estas mismas fechas, Aranjuez era en su tiempo «una de las más gratas residencias reales de Europa», y en donde percibimos con claridad el suave y paulatino tránsito de las formas rococó a las neoclásicas, merced al declinar de la influencia francesa ante las formas clásicas italianas (fig. 70).

Santiago Bonavía, aparte de su importante intervención en las obras del palacio de Aranjuez, intervino en la capilla de San Antonio, terminada en 1768 por Alejandro González Velázquez, de movida planta con cúpula dividida en seis paños en vez de los usuales ocho paños, con quien también colabora en la remodelación de la iglesia de Alpajés, aunque mantiene la fachada con la cartela de 1690, junto a los jardines del Real Sitio. Asimismo le corresponde la actual iglesia madrileña de San Miguel, cuya primera piedra se puso en 1739, con interior a base de tramos elípticos con bóvedas cupuladas con gruesos arcos evocando las bóvedas de crucería y situando un coro en alto a los pies y otros en torno al altar, con fachada convexa, que hemos de ver también en las Ursulinas de Sigüenza (1739-1746) (figs. 67-69).

Por estos mismos años trabaja en la corte Francisco Carlier (†1760), hijo de Renato Carlier, colaborador de Roberto de Cotte, que le situó en los trabajos que se hicieron en el palacio y jardines del Buen Retiro. La obra fundamental de Carlier es el magnífico conjunto de las Salesas Reales, que inicia en 1750 y termina en 1758, hoy la parte conventual transformada en Palacio de Justicia, e iglesia con amplio patio como atrio e interior en planta que tiende a la cruz griega con cúpula, toda ella con decoración de gran riqueza. Más sencilla es la iglesia del palacio de El Pardo, en la que también intervino (fig. 71).

De 1753, según inscripción, es la Puerta de Hierro, de Madrid, hecha según proyecto del ingeniero Francisco de Nangle, en la que intervino muy directa-





mente el escultor Juan Domingo Olivieri, y en la que se acusa la tendencia hacia el neoclasicismo (fig. 72).

También participa de las formas barrocas, un tanto frías, la portada del Hospital Tavera de Toledo, trazada por el madrileño Pedro Martínez Morales en 1760, que termina José de Montesomo en 1762, como el Ayuntamiento de Cuenca, cerrando la plaza, con sus tres arcos y característicos elementos decorativos.

Conjunto de edificaciones de importancia en el último tercio del siglo XVII era el integrado por el Nuevo Real Pósito de Madrid, destinado fundamentalmente al depósito de grano y a la fabricación y venta de pan, que conocemos fundamentalmente gracias al reciente estudio de Virginia Tovar. Se inicia en 1665, conforme a trazas de Juan de Lobera, situándolo en el amplio espacio delimitado por las actuales calles de Serrano, Alcalá y Paseo de Recoletos. Este conjunto inicial se reforma profundamente a partir de 1745, conforme a proyecto de Nicolás de Churriguera, supervisado por J. B. Sacchetti, con reforma posterior en la que intervino Ventura Rodríguez. En el proyecto de Nicolás de Churriguera sobresalía el edificio de la Alhóndiga Real, con original planta elíptica y pórtico cuadrangular, de extraordinario monumentalismo evocando las grandes construcciones romanas y que podemos reconocer en la maqueta de León Gil de Palacio, de 1830, en el Museo Municipal, cuya influencia ha de percibirse en la arquitectura industrial posterior. Destruído el conjunto a principios del último tercio del siglo XIX, podemos evocar su importancia, aparte de la maqueta de Madrid antes citada, en la perspectiva que Antonio Joli (†1768) hizo en el siglo XVIII de la calle de Alcalá.

ESCULTURA

Son numerosas las noticias referentes a la importancia que tuvo la escultura barroca en Castilla la Nueva, aunque siem-





pre a un nivel inferior respecto al gran desarrollo de la pintura. No obstante, las destrucciones han sido abundantes por múltiples causas y a nuestro tiempo han llegado relativamente muy escasas obras. Por otra parte, aunque trabajan maestros importantes es evidente que no existen artistas que puedan emular a los grandes escultores de las escuelas de Castilla la Vieja y Andalucía, ni se puede seguir coherentemente la línea de un proceso evolutivo. Sin embargo, la presencia de artistas italianos, la importación de obras y el trabajo en la corte de escultores de la importancia de Gregorio Fernández, Alonso Cano y Pedro de Mena, por ejemplo, configuran un panorama bastante representativo del carácter de esta

escultura castellana, en cuanto a la confluencia de tendencias y al papel de la corte como centro fundamental de la actividad artística del siglo XVII. La escultura barroca en Castilla la Nueva evoluciona partiendo de las formas manieristas de los escultores toledanos de fines del siglo XVI, pues el taller cortesano de El Escorial no crea modelos de escultura religiosa en madera, que es el material en que preferentemente se trabaja. Son relativamente raros los retablos con sólo esculturas, pues el modelo más frecuente, cuando no es sólo de pintura, es el que únicamente tiene una imagen en la hornacina central y, a lo sumo, otras en el coronamiento, rematando las calles laterales con el Crucificado en el

centro. Son más frecuentes las imágenes exentas, o imágenes de devoción, que se colocan sobre ménsulas o sobre un altar, por lo que han estado más expuestas a su destrucción. También son frecuentes los relieves o esculturas que se sitúan en los edículos u hornacinas dispuestas sobre la entrada.

Como queda dicho, Madrid es donde radican y trabajan los principales escultores, a partir del tercer decenio del siglo, pues la escuela toledana languidece y prácticamente desaparece y en los demás centros se requiere el concurso de escultores tanto de Madrid, como de otros talleres cuando se ha de hacer un retablo o una imagen.

El más característico escultor de este

momento es Giraldo de Merlo (hacia 1574-1620), muy estimado en los primeros decenios del siglo XVII, como «el que más nombre tiene en el reino», que desarrolla un estilo caracterizado por su serena tranquilidad y corrección formal, en la línea del estilo de Leoni. Su estilo se percibe con claridad en las magníficas esculturas y relieves del retablo mayor de la catedral de Sigüenza, que termina antes de 1615, aunque no fue consagrado hasta 1619, en el que sobresalen tanto las bellas esculturas de santos, como la cuidada técnica de los grandes relieves, que integran un programa iconográfico un tanto extraño, pues funde los temas de la Infancia de Cristo y su Pasión, con los de la Transfiguración, Pentecostés y Ascensión de Cristo, situando en el centro la Asunción de la Virgen y el Crucificado con la Virgen y San Juan, conforme es norma dada por Pío V. Por estos años trabaja, asimismo, en las esculturas del retablo de San Pedro Mártir, de Toledo, en el que sobresale el magnífico relieve del Martirio de san Pedro Mártir, coronando el retablo el Crucificado con la Virgen y San Juan y las imágenes de Santo Domingo y Santo Tomás de Aquino. Simultáneamente está trabajando en otro gran retablo castellano, el de la catedral de Ciudad Real, que termina en 1616, modelo en su traza debida a Andrés de la Concha, en el que colaboró su yerno Juan Hasten. En este retablo, volvemos a encontrar las escenas de la Pasión en el banco, y en los grandes relieves escenas del ciclo evangélico de la Infancia, además de la Imposición de la casulla a san Ildefonso y el Calvario, situándose en el centro el tema de la Coronación de la Virgen, mostrando su reposado clasicismo tanto en las simétricas composiciones como en la depurada técnica. Intervino también por estos años en la sillería de coro de la misma iglesia de San Pedro Mártir y, a partir de 1619, en las blanqueadas esculturas del retablo del Hospital Tavera de Toledo, que dejó sin acabar (figs. 73-75).

También entronca con el manierismo romanista del arte escurialense el escultor





Juan Muñoz (h. 1575-1631), al parecer de origen valenciano, que muestra estrecha relación con Pompeo Leoni y a quien se le cita en numerosas ocasiones, trabajando en los retablos de Algete, San Pedro Mártir de Toledo y Colmenar de Oreja, e incluso con Giraldo de Merlo en Guadalupe y en el primitivo retablo de la Encarnación. No obstante, por la documentación parece más bien que desarrolla su principal actividad como tracicista y ensamblador; pues, como indica Bustamante, lo subsistente en las esculturas de estos retablos son atribuibles a otros escultores; así el Crucifijo del retablo de Colmenar a Alonso Vallejo, como las esculturas manieristas del retablo de San Pedro Mártir de Toledo, el Martirio de san Pedro, el San Pedro y la miguelesca cabeza de San Pablo, además del Crucifijo, evocan el arte de Giraldo de Merlo; y los dos relieves representando ángeles parecen obra de Juan de Campos; y, en el de la Encarnación, las imágenes conservadas de San Agustín y Santa Mónica son obras de su colaborador Juan González.

También ofrece relación estilística con Leoni el granadino Antón de Morales (h. 1560-1625), de quien, como de tantos otros, se tienen abundantes noticias referidas a obras desaparecidas y a quien se debe el magnífico y clásico Calvario de las Carboneras, realizado en torno a 1622, atribuyéndosele por Martín González el magnífico Cristo de la Real Academia de San Fernando, estimado como obra de Pompeo Leoni (fig. 76).

En 1612 consta que el escultor Juan B. Magurnio hizo el águila y la corona en el túmulo del emperador Rodolfo en las Descalzas Reales y en 1616 interviene, con el también escultor Diego de Urbina, en el de la emperatriz Ana.

A un nivel muy inferior se sitúa la obra de Juan de Porres o de Porras, vallisoletano al parecer, que reside en Madrid al menos desde 1592 y que consta colaboró con Leoni. Se le debe el sepulcro y el retablo de los Barrionuevo en San Ginés de Madrid, de 1609; citándose también como obra suya el San Roque en el

78. *Cristo yacente*, por Gregorio Fernández.
Convento de Capuchinos de El Pardo



79. *Cristo yacente*, por Gregorio Fernández.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid



Ayuntamiento de Madrid, obras de escasa calidad. Consta que aún vivía en 1625, en extrema pobreza.

Por estos años trabaja Antonio de Riera, citado en la corte entre 1612 y 1630, interviniendo en varias fuentes madrileñas —por lo que se le cita entre los fontaneros en 1625, en el Libro de los Donativos—, y a quien se debe la Anunciación en la fachada de la Encarnación y los bultos sepulcrales de don Alonso de Bazán y su mujer doña María de Figueroa, actualmente en el jardín del palacio de El Viso del Marqués; también se le atribuye el relieve de Santiago, de 1615, en la iglesia madrileña de su advocación. Asimismo gozó de gran prestigio Alonso

de Vallejo (h. 1560-1619), citado en colaboración con Leoni, cuyo estilo puede reconocerse en el magnífico Calvario de las Agustinas de Madrigal (fig. 80).

De 1619 es el retablo mayor de la Colegiata de Belmonte, trazado por Lázaro Ruiz de Cuenca, en el que intervinieron los entalladores Hernando de Espinosa, Juan Prado y Bartolomé Martínez, con bellas imágenes de santos, el Martirio de san Bartolomé y un magnífico Sagrario. La influencia de Leoni se funde y es anulada por la del vallisoletano Gregorio Fernández, cuyo matrimonio con la madrileña María Pérez en 1605, propietaria aún en 1661 de parte de una casa en la calle de la Paloma, así como por las

obras realizadas para la corte, supone su relación con la escuela madrileña. De 1614 es su magistral Cristo del convento de Capuchinos de El Pardo, que tuvo amplio eco y éxito, pues también le corresponde el del convento de San Plácido, que se haría entre 1620 y 1625, y ya más tardío, entre 1625 y 1630, se fecha el del Museo Nacional de Escultura, que procede de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Madrid, atribuyéndosele, como de 1611, el del convento del Sacramento, que se haría para el convento de Santa Ana de Valladolid, como de la misma fecha es el pequeño Cristo a la columna en el mismo convento y, ya de hacia 1625, el Cristo flagelado de tama-

80. *Busto sepulcral de don Alonso de Bazán. Palacio de los marqueses de Santa Cruz, Viso del Marqués (Ciudad Real)*

82. *Calvario. Iglesia de la Salud, Madrid*

81. *San Bernardo, en la fachada de la iglesia de las Bernardas. Alcalá de Henares*

83. *San Antonio, por Manuel Pereira, en el retablo mayor de la iglesia de San Antonio de los Portugueses. Madrid*



84. Inmaculada, en la portada lateral de la capilla de San Isidro. Iglesia de San Andrés, Madrid



85. Retablo de la iglesia parroquial de Tartanedo (Guadalajara)



ño natural del convento de la Encarnación, donde se conserva una Inmaculada, de hacia 1620, y un San Agustín que se le atribuye. Particular interés ofrece por su gran calidad el retablo de Brajos de la Sierra (Madrid) que contrató Gregorio Fernández en 1633 para la capilla de los Vargas en esta iglesia. Es un retablo característico por su clásica traza de pintura y escultura, ésta en la calle central y banco, con los temas de la Asunción, San Miguel y dos motivos de especial interés por su belleza, la Imposición de la casulla a san Ildefonso y la Aparición del Cristo flagelado a santa Teresa. Dudosas son las atribuciones de una imagen de Santa Teresa en el oratorio de San Felipe Neri, de Alcalá de Henares, como la bella escultura de Santa Clara de las Descalzas Reales (figs. 77-79).

De 1621 es la Inmaculada de las Descalzas Reales que hizo el escultor de cámara Antonio de Herrera, que consta intervino en 1621 en el túmulo de Felipe III y en 1644 en el de doña Isabel de Borbón.

A este mismo momento corresponde una bella Inmaculada en las Descalzas Reales, debida a Juan de Solís.

Ya en el segundo cuarto del siglo XVII trabaja el escultor de cámara Domingo de la Rioja, activo desde 1635 a 1656, en que muere, que intervino en los leones de bronce que se trajeron de Italia para el Salón de los Espejos del Alcázar madrileño. De 1635 es su obra más famosa, el Cristo de los Dolores, del convento extremeño de Serradilla (Cáceres), del que se conservan algunas réplicas, indicios de su popularidad, en la iglesia de San Jerónimo y en la capilla de la Venerable Orden Tercera, representado desnudo, abrazado a la cruz, hollando la serpiente y una calavera, símbolos del mal y de la muerte. Con su estilo se ha relacionado el magnífico Cristo de la Salud en la iglesia madrileña de su advocación y el de San Antonio de los Portugueses (fig. 82).

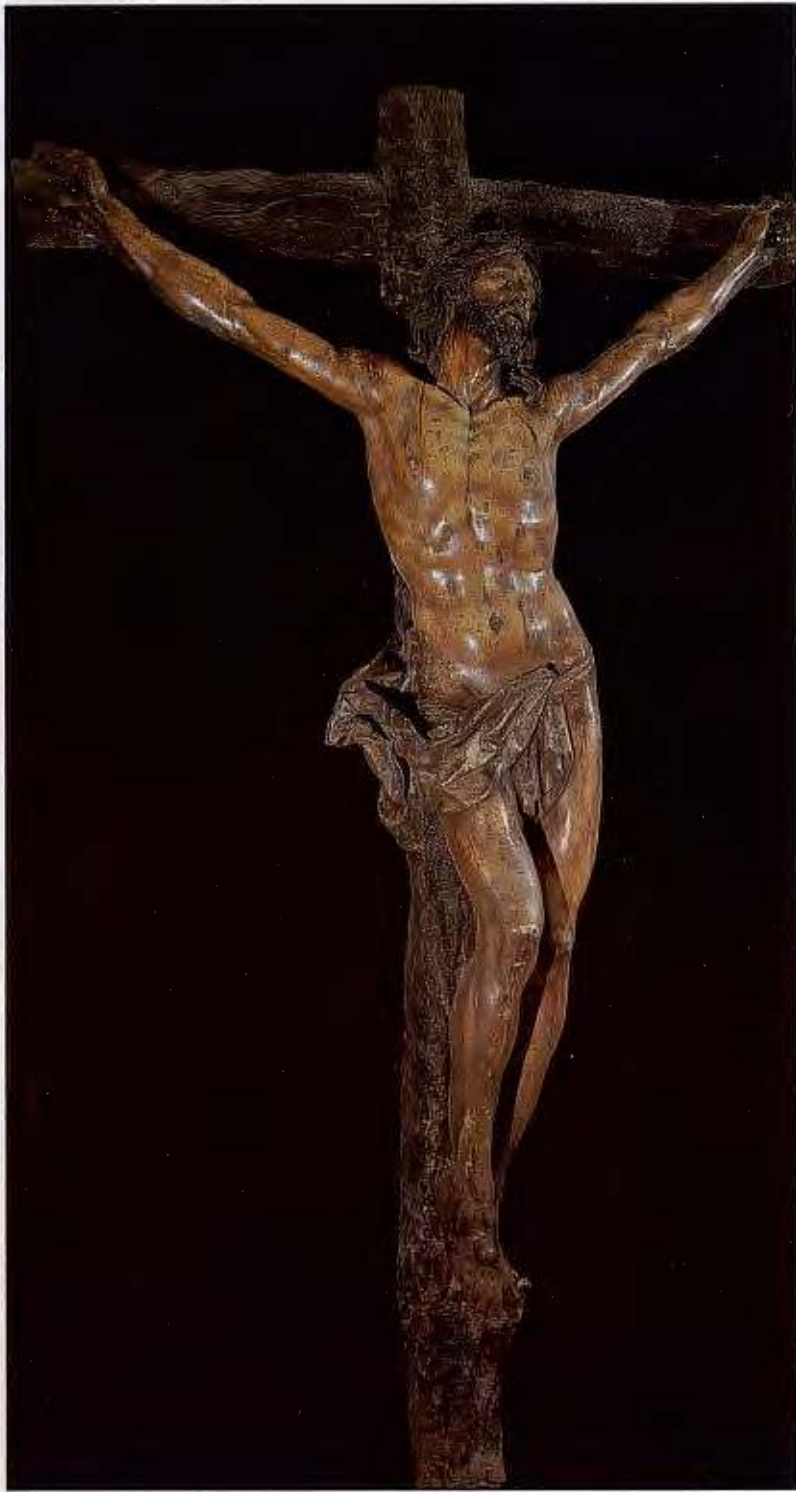
El portugués Manuel Pereira (1588-1683) es el escultor más importante de la corte

en el segundo tercio del siglo, gozando de extraordinario prestigio. Las primeras noticias respecto a su actividad corresponden a 1624, cuando hace las mutiladas esculturas de San Pedro, San Pablo, San Ignacio y San Francisco Javier, para la fachada de la antigua iglesia de Jesuitas de Alcalá de Henares y por las mismas fechas debió hacer la de San Bernardo para el convento de las Bernardas. Desde 1625, al menos, está establecido en Madrid, constando también que en 1631 hace el San Antonio para el retablo de San Antonio de los Portugueses, para donde habría de labrar más tarde, en 1647, la imagen de la portada. Por estas fechas trabaja en Loeches, donde hace el Santo Domingo y Santa Catalina, para el convento de dominicas, y quizás corresponda a estos años la Inmaculada, muy influido por Cano, en una de las portadas de la capilla de San Isidro en San Andrés, influencia que también se percibe en el Cristo del convento del Olivar. Ya de hacia 1650 es el magistral San

86. *San Bruno*, por Manuel Pereira. Real Academia de San Fernando, Madrid



87. *Cristo de la Agonía*, por Juan Sánchez Barba. Capilla del Caballero de Gracia, Madrid





89. *Cristo del altar del Panteón Real. Monasterio de El Escorial*

91. *Estatua ecuestre de Felipe III. Plaza Mayor de Madrid*

90. *Cristo del Desamparo, por Alonso de Mena. Iglesia de San José, Madrid*

92. *La Mariblanca. Paseo de Recoletos, Madrid*



Bruno de la Real Academia de San Fernando, procedente de la hospedería madrileña dependiente de El Paular, muy famoso en su tiempo, y del fin de su vida son las imágenes de San Bernardo, San Ildefonso, San Ruperto y San Anselmo, del convento de San Plácido (figuras 81, 83, 84, 86).

Juan Sánchez Barba (h. 1615-1670) funde en su estilo las influencias de Cano y Gregorio Fernández, a quien se debe como obra maestra la Virgen del Carmen en el altar mayor de su iglesia, de 1656, y el magistral Cristo de la Agonía, en la iglesia del Caballero de Gracia (figura 87).

A estos años corresponden en Cuenca los retablos de la Virgen y de San Julián en la capilla del Sagrario en la catedral, en los que intervinieron Jerónimo Sáez y el ensamblador Miguel Chumillas, correspondiendo a este mismo momento el magnífico busto del Ecce Homo en su capilla de la catedral.

Acusa la influencia de Gregorio Fernández el bien conservado retablo de Culebras (Cuenca), con la Trinidad, en el que intervinieron Jacinto de Sotos y Fernando de las Casas.

En la Alcarria se conservan de este período algunas obras de importancia, a pesar de las numerosas destrucciones. Es característico el retablo de Tartanedo (Guadalajara), fechado en 1614, en la línea de las formas manieristas que evolucionan hacia el barroquismo. Sobresale por su buena calidad el retablo de Alustante (Guadalajara), labrado antes de 1654, perteneciente al taller seguntino, en el que intervinieron los entalladores Teodosio Pérez y Rafael Castillejo, que trabajaron con el ensamblador Juan de Pinilla. También es importante el retablo labrado en 1635, dedicado a San Juan, en Milmarcos, obra del escultor de Medinaceli Juan Arnal, que lo inicia, pero que fue ejecutado casi en su totalidad por Francisco del Condado, de Calatayud. En Pastrana destaca, como correspondiente a este momento, el bello retablo de Santa Teresa, en la Colegiata, con magnífico relieve representando la

93. *Fuente de Baco. Jardín de la Isla, Aranjuez*



94. *Fuente de Neptuno. Jardín de la Isla, Aranjuez*



Aparición del Niño Jesús a la santa (figuras 85, 88).

También se ha de señalar el prestigio alcanzado por los tracistas Pedro y José de la Torre, a quienes se deben las trazas de los retablos de la iglesia de San Plácido; y, asimismo, Juan de Lobera, que trabajó en Madrid y Alcalá de Henares, y que entre 1666 y 1688 hace el magnífico retablo de Nuestra Señora la Mayor en la catedral de Sigüenza, con columnas salomónicas en mármol negro y rosado.

A lo largo del siglo XVII la escultura italiana está representada en Castilla la Nueva por obras de importancia. Desde 1616 estuvo en la entrada a la Casa de Campo la estatua ecuestre de Felipe III, hoy en la Plaza Mayor madrileña (fig. 91), fundida en Italia por Juan de Bolonia

en 1613 conforme a retrato debido al pintor Bartolomé González. En ella intervino en su acabado Pietro Tacca, que en la segunda mitad del cuarto decenio del siglo, conforme a dibujos y modelo de Diego Velázquez y Juan Martínez Montañés, realizó la magnífica estatua ecuestre de Felipe IV, que estuvo en el patio o jardín del caballo en el Buen Retiro y actualmente en la Plaza de Oriente. Es esta escultura uno de los monumentos ecuestres más bellos del barroco europeo, tanto por sus formas movidas y airoas, como por la maestría y complejidad de su ejecución. A Pietro Tacca se le encargó también un Crucifijo en bronce para el altar del Panteón, que pasó al relicario de la sacristía, por lo que sólo es visible cuando se retira el lienzo de Clau-

dio Coello. También se pensó para el Panteón de El Escorial otro Crucifijo que se encargó a Lorenzo Bernini, que pasó a la capilla del Colegio, al ser sustituido por el debido a Domenico Guidi. Colabora con Juan Gómez de Mora en las fuentes madrileñas Rutilio Gaci, que en 1618 intervino en la fuente de Diana para la plaza de Puerta Cerrada —con mármoles, jaspes, alabastros y bronce— cuyos restos se aprovecharon en la actual fuente de la Cruz Verde, constando asimismo que trabajó en la de Orfeo, que estaba en la plaza de la Provincia, como la anterior desmontada en el siglo XIX y, asimismo, en la famosa fuente de la Puerta del Sol, que se coronaba con la estatua de la Fe —conocida como la Mariblanca— debida al floren-



tino Ludovico Turquí, de 1625, actualmente colocada en el Paseo de Recoletos (fig. 92).

También sobresalen las fuentes y esculturas que se hicieron en la reforma del jardín de la Isla en Aranjuez. Se atribuye a Algardi el Hércules, de 1661 (con la inscripción en el pedestal «Martino Regio»), con las alegorías de héroes y dioses mitológicos que bordean el conjunto; se ha relacionado con Tacca el magnífico Baco, en bronce, sobre una cuba; también es obra italiana, aunque de inferior calidad, el Apolo, atribuido a Michael Angelo Nacheris; pero singularmente sobresale la magnífica fuente de Neptuno, de 1662, que representa al dios en su carro tirado por tritones, y la diosa Cibeles, con su carro con los leones, repitiendo los motivos (figs. 93, 94).

Por último, ya de principios del siglo XVIII, es importante el relieve dedicado a San Francisco de Regis, en el retablo de las Descalzas Reales, debido a Camilio Rusconi (1658-1728), labrado en Italia para la iglesia del Noviciado de Jesuitas.

A esta etapa corresponden las obras de los granadinos Alonso de Mena, que en 1635 hizo el Cristo del Desamparo, actualmente en la iglesia de San José; y Alonso Cano, que trabajó en la corte desde 1638 a 1658, procurando buscar acomodo en Toledo o en la propia corte, a quien se deben dos obras excepcionales: el bello y melancólico Niño Jesús de la Pasión, de hacia 1645 (Cofradía de San Fermín de los Navarros), y el Cristo de Montserrat, de la Real Academia de San Fernando, actualmente en Lecároz (Navarra), obras magníficas en su idealización y perfecta ejecución. De la estancia en Madrid en 1635, durante varios meses, de Martínez Montañés no hay noticia de que hubiese ejecutado ninguna obra, salvo el modelo para la cabeza del rey Felipe IV, que dio ocasión a Velázquez para retratarle (Museo del Prado). De arte sevillano y muy de principios del siglo XVII es el venerado Cristo de Medinaceli, que se trajo a Madrid a fines del siglo XVII (fig. 90).

En el último cuarto del siglo XVII trabaja

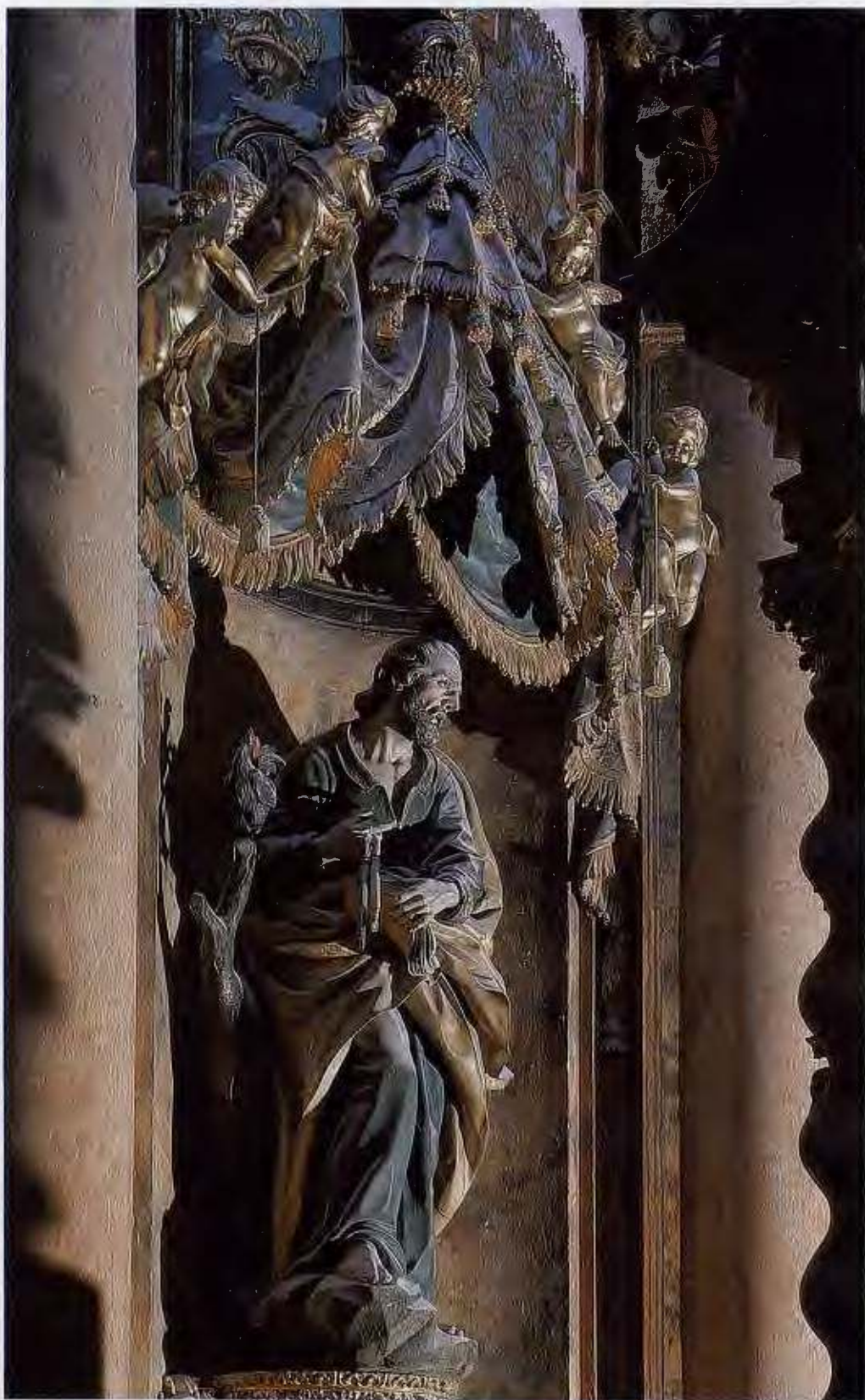


en Castilla la Nueva el granadino Pedro de Mena (1628-1688), que hizo una serie de obras excepcionales, pues aunque residió habitualmente en Málaga desde 1658, constan sus numerosos encargos para la corte e inclusive su nombramiento de escultor de la catedral de Toledo en 1663, para la que hizo el emotivo San Francisco, correspondiendo a la misma fecha un San Pedro de Alcántara en las Trinitarias de Madrid. Anteriormente hizo, hacia 1658, las dos bellas imágenes de la Virgen de Belén y la Dolorosa, en la catedral de Cuenca, y en 1664 la magistral Magdalena penitente del Museo Nacional de Escultura, procedente de la Casa Profesa de los jesuitas de Madrid.

Son también obras de gran calidad las imágenes de una Dolorosa (Museo Lázaro Galdiano), un Ecce Homo (Museo de Artes Decorativas) y de la Inmaculada, en las Carmelitas Descalzas de Madrid y en las Benitas de Toledo, así como el Ecce Homo (1673), la Dolorosa y Santa Clara, de 1675, en las Descalzas Reales, y el San José del convento de las Carmelitas Descalzas de Madrid, firmada en 1686 (figs. 95, 96).

También consta que trabajó en la corte el granadino José de Mora, de quien se conserva, de hacia 1675, un Ecce Homo y la Dolorosa en la iglesia del antiguo convento de las Maravillas (fig. 97). Asimismo consta que fue escultor de cámara

Nicolás de Busi, de quien es obra representativa el busto del cardenal Portocarrero (Museo de Santa Cruz, de Toledo). Igualmente ha de anotarse la actividad en tierras de Castilla la Nueva de la sevillana Luisa Roldán, la Roldana (1654-1704), cuyo traslado a la corte ha de situarse en torno a 1690, siendo nombrada escultora de cámara en 1695. Se caracteriza por sus grupos de pequeño tamaño, con temas suaves y delicados, como el de la Sagrada Familia de Hita (Diputación de Guadalajara), de acuerdo con la evolución hacia el rococó, y en relación con la estética predominante en las obras destinadas a cultos privados y a conventos femeninos. Entre sus obras,



aparte de los Nacimientos, sobresalen la Inmaculada del convento de Trinitarias de Madrid, el San Miguel de El Escorial, un Jesús Nazareno en Sisante (Cuenca) y el Santo Ángel de la Guarda en las Descalzas Reales, donde se le atribuyen las esculturas del retablo de la capilla del Milagro.

En la misma línea ha de situarse la obra del sevillano Pedro Duque y Cornejo (1677-1757), que hizo en 1725 las imágenes del tabernáculo de El Paular, las de San Juan, San José, San Pedro y San Pablo en el tabernáculo, y, en la capilla aneja, las santas vírgenes, Santiago y San Juan Evangelista (figura 98).

En esta primera mitad del siglo XVIII se ha de destacar la labor de Juan Alonso Villabrille y Ron (h. 1635-h. 1732), que firma en Madrid, en 1707, la magnífica cabeza de San Pablo del Museo Nacional de Escultura, con la que se relaciona el busto de San Pablo en el Museo Cerralbo y el de San Jerónimo en San Ginés, identificándose con Juan Ron —erróneamente citado como Juan Antonio Ron—, que hizo las estatuas de San Isidro y de Santa María de la Cabeza en el Puente de Toledo y la de San Fernando (1726) en la fachada del actual Museo Municipal (fig. 99).

Paralelamente, el arquitecto José Benito de Churriguera sobresale como tracista de retablos, siendo su obra maestra, de exaltado barroquismo, el magnífico retablo principal de la iglesia de las Calatravas de Madrid, realizado entre 1720 y 1724, en el que destacan la original Inmaculada y la imagen de San Raimundo de Fitero, y asimismo son representativas las virtudes y evangelistas del retablo del Salvador de Leganés, trazado por Churriguera en 1702 (fig. 100).

De la misma manera, el también arquitecto Narciso Tomé, en el ya citado Transparente de la catedral de Toledo, de 1732, sitúa una barroca representación de la Santa Cena y, en la hornacina central, una bellísima Virgen con el Niño (fig. 101).

En esta línea se sitúa el magnífico retablo del convento de San José de Mala-

99. *Cabeza de San Pablo*, por Juan Alonso Villabrille. Museo Nacional de Escultura, Valladolid



100. *Figura de San Raimundo de Fitero.*
Iglesia de las Calatravas, Madrid







gón (Ciudad Real), fundado por santa Teresa en 1568, con riquísima decoración y en el que particularmente sobresale el grupo central de la Sagrada Familia integrando un delicioso grupo, situadas a los lados las imágenes de San Joaquín y Santa Ana. En relación con las esculturas de este retablo habría que situar la imagen del profeta Elías, en este mismo presbiterio, denunciando ya otra mano el retablo con estípites dedicado a San Juan de la Cruz, de original traza (fig. 105).

En la catedral de Cuenca corresponde a esta etapa del siglo XVIII el buen retablo de la capilla de Santa Bárbara, con columnas salomónicas y bella imagen de la santa y, ya de hacia mediados del siglo, el altar rococó de San José que se atri-

buye a José de la Peña. Sin embargo, las obras más importantes son las que se realizan bajo la dirección del citado arquitecto Vicente Sevilla, de la orden de San Francisco de Paula. En la sacristía mayor trabaja en su profusa decoración y tableros con relieves, fundamentalmente Vicente Bort, colaborando Dionisio López Gascón, Julián Muñoz, Manuel Crespo, Pedro Cardona, Miguel Navarro, Manuel Gasó y Diego Lucas, entre otros. En el trascoro o transparente de San Julián, se deben las magníficas esculturas de las Virtudes al valenciano Francisco de Vergara, que las contrató en 1755, exquisitas en sus formas de un suave rococó que tiende al clasicismo, constando también la intervención del

escultor cortesano Felipe de Castro, que hizo el ángel de bronce, y otros canteros y marmolistas como Blas de Rentería e Ignacio del Puente. Por los mismos años que el Transparente se hizo el retablo mayor proyectado por Ventura Rodríguez, para el que encargó al genovés Pascual Bociardi el gran relieve central, con la Virgen y las imágenes de San Joaquín y Santa Ana; encargándose en 1759 los estucos con temas marianos a Pedro Ravaglio y Juan Bautista Cremona, residentes en Madrid (figs. 103, 104).

De inferior calidad es el altar de la Virgen del Pilar o de Nuestra Señora de las Nieves, en la catedral de Sigüenza, que hizo en 1718 Diego Yáñez. A este siglo XVIII corresponde asimismo un intere-







106. *Anunciación*, por Bartolomé Carducho. Monasterio de El Escorial

108. *Muerte de un fraile*, por Vicente Carducho. Palacio de Aranjuez

107. *El arcángel Rafael*. Monasterio de la Encarnación, Madrid

109. *San Onofre*, por Francisco Collantes. Museo del Prado, Madrid





sante retablo de Tartanedo (Guadalajara), costeadado por el cirujano de cámara de Fernando VI, así como la proliferación de retablos en los que los estípites se utilizan ampliamente, según vemos en Terzaga (Guadalajara), por ejemplo.

Aparte de las importaciones que se registran a lo largo de los siglos XVII y XVIII, como el buen número de marfiles filipinos y obras italianas, como las bellas esculturas del Niño Jesús y San Juan Bautista, firmadas por Nicolás Fumo en 1694 y que se colocaron en el retablo de la capilla del Pilar, en la catedral de Cuenca, los nacimientos napolitanos, y tantas otras obras que se reciben en los ambientes cortesanos, es importante des-

tacar la actividad desarrollada en las construcciones reales y el gran taller surgido en La Granja (Segovia), que ha de influir poderosamente tanto en Madrid como en Aranjuez.

Entre estos artistas consta la intervención de Antonio Dumandré en el estanque y la alegoría del Tajo en el parterre y, antes de la creación de la Real Academia, en 1752, que ha de señalar el tránsito hacia el neoclasicismo, la actividad del escultor de Carrara Juan Domingo Olivieri (1708-1762), llegado en 1739 para trabajar como director de las obras de escultura en el nuevo palacio real, para el que suministró numerosos modelos y dibujos. A él corresponde la direc-

ción en la ejecución de las estatuas de reyes y relieves para las sobrepuertas, en las que habrían de intervenir numerosos escultores, según veremos más adelante, aún apegados algunos a las formas tradicionales, como Alejandro Carnicero (h. 1693-1756) y otros iniciadores del neoclasicismo, correspondiéndole también la Visitación y la Sagrada Familia, en la iglesia y portería del convento de las Salesas Reales. Por otra parte, Juan Domingo Olivieri es importante por sus enseñanzas y por su carácter de promotor de la Real Academia de San Fernando en 1752, nacida de la Junta Preparatoria que inició sus trabajos en casa de Olivieri en 1744.

111-112. *San Joaquín y Santa Ana*, por
Luis Fernández, *Colegiata de Pastrana*
(Guadalajara)



PINTURA

Durante el siglo XVII la escuela madrileña adquiere un extraordinario desarrollo, que ha de mantener a lo largo del siglo XVIII. Iglesias, conventos, palacios y casas particulares se llenan de pinturas como principal ornato, formando verdaderas colecciones. En ellas predominan los temas religiosos, en cuya interpretación se tienen presentes las normas emanadas del Concilio de Trento, y entre ellos los temas referentes a la Virgen tienen la primacía, como los relacionados con el Niño Jesús o con María Magdalena.

Su proceso evolutivo arranca propiamente de los pintores activos en la corte de Felipe II, pues la escuela toledana aún muy activa en los primeros decenios del siglo decae absorbida por la escuela madrileña. En su evolución son factor importante para su orientación estética las íntimas relaciones con Italia. El conocimiento directo del arte italiano, como la importación de obras y la presencia en España de pintores italianos son aspectos fundamentales de estas conexiones con el arte italiano. Aparte de las numerosas referencias documentales respecto al contenido de las colecciones y de obras existentes en nuestras iglesias, las noticias respecto a la actividad en Castilla la Nueva de Alejandro y Julio César Semini y de Horacio Borgianni, muy a principios del siglo, como la llegada a España en 1617, con Juan Bautista Crescenci, de Bartolomeo Cavarozzi son sumamente significativas, aparte de los viajes a Italia de nuestros pintores. Esta influencia italiana que ha de mantenerse en todo momento ha de conjugarse, a partir fundamentalmente de fines del primer tercio del siglo, con la recibida de Flandes, esencialmente debida a la estancia en la corte, en su segundo viaje en 1628, de Pedro Pablo Rubens y las adquisiciones reales. Ya en el siglo XVIII esta influencia flamenca va decayendo, en virtud de la crisis de la escuela flamenca y la nueva orientación estética que se impone en la corte con la dinastía borbónica.



114. *Reconquista de Bahía*, por Juan Bautista Maino. Museo del Prado

115. *Misa de san Benito*, por Juan Andrés Rizi. Real Academia de San Fernando, Madrid

116. *Sueño de san José*, por Juan Montero. Convento de Mercedarias Descalzas de don Juan de Alarcón, Madrid



Por otra parte, hemos de tener presente la estancia en la corte de artistas procedentes de otras escuelas, como Alonso Cano y Francisco Zurbarán, o la presencia de las obras debidas a ellos, como en el caso de José de Ribera en el siglo XVII y de Murillo en el siglo XVIII.

Primer tercio del siglo XVII

Durante una primera fase, que fundamentalmente comprende el reinado de Felipe III, es el grupo más representativo el integrado por aquellos pintores que se relacionan con el estilo de los manieristas romanistas, en íntima conexión con el eclecticismo boloñés. Se caracterizan por su buen dibujo, la corrección en las composiciones, el agradable colorido y un realismo idealizado sumamente distintivo. Se integran en este grupo los pintores que bien por origen o por educación están íntimamente ligados al arte escurialense. En ellos los principios básicos de la pintura barroca, en cuanto primacía del realismo analítico y los estudios de luces, tienen una importancia secundaria.

Paralelamente se introduce en Castilla el conocimiento del tenebrismo caravaggesco, con los fuertes contrastes de luz y sombra, iluminando fuertemente lo que interesa y participando del realismo que tiende al naturalismo en el análisis de la realidad sensorial. Como precedente en la corte — aparte de las obras que se reciben de Italia o del conocimiento directo del arte de Caravaggio — se han de tener presentes las características de las obras de Navarrete el Mudo (†1579) y la estancia de Francisco Ribalta en Madrid, donde pintó su obra anticipadora de la estética barroca, *Preparativos para la Crucifixión*, en 1582 (Leningrado). Es maestro representativo de la tendencia manierista romanista Bartolomé Carducho (1560-1608), cuyo estilo se caracteriza por su vinculación al manierismo pero advirtiéndose en su obra una tendencia naturalista que le enlaza con los primeros pintores del realismo barroco,

que en todo caso se supedita al idealismo formal, según vemos en su Santa Cena, de 1605 (Prado), como en la magnífica Anunciación de El Escorial, donde trabajó e intervino, entre otras obras, en las puertas con santos del relicario y en el altar de San Jerónimo. Discípulo suyo fue su hermano Vicente Carducho (1576-1638), también florentino, llegado a España con diez años de edad. Pintor de cámara desde 1609, fresquista y pintor de caballete, es amplia su producción. Destacan las pinturas del relicario del convento de la Encarnación de Madrid, para donde hizo la magnífica Anunciación del retablo mayor; la Predicación de san Juan (Real Academia de San Fernando), el magnífico Cristo crucificado de Uclés, firmado en 1622 (catedral de Cuenca), en el que son destacables los efectos lumínicos del nocturno, y el de Muerte de un fraile en Aranjuez. Su mejor conjunto es la gran serie de más de medio centenar de lienzos, que hizo entre 1626 y 1632, para la Cartuja del Paular, repartidos hoy por diversos museos. Asimismo son obras representativas de sus últimos años los tres cuadros de batalla, que entre 1632 y 1634 hizo para el Salón de Reinos del Retiro, explícitos de su arte correcto, en cierta manera arcaizante, lo que justifica el eclipsamiento de su prestigio, ante la presencia de Velázquez en la corte de Felipe IV, cuya rivalidad parece advertirse en algunas frases de su obra *Diálogos de la Pintura* (1633) (figs. 106, 108).

En el taller de Vicente Carducho se formaron buen número de pintores, entre los que sobresalen los siguientes: Félix Castello (1595-1651), hijo del pintor italiano de El Escorial Fabricio Castello, con quien debió iniciar su formación, que consta intervino en el Salón de Reinos y en el retablo de la Magdalena de Getafe; Bartolomé Román (hacia 1586-1647), a quien corresponden como obras más importantes los cuadros del Banquete alegórico de la Eucaristía y, fundamentalmente la serie de Arcángeles, de los conventos de las Descalzas Reales y de la Encarnación, de 1604, que ten-





drán repercusiones iconográficas en la escuela quiteña; Francisco Collantes (1599-1656), que se caracteriza por su naturalismo en el San Onofre (Prado) y por los paisajes con muchas figuras, como en la Visión de Ezequiel y el Incendio de Troya (Prado); y ya a un nivel inferior ha de situarse a Pedro de Obregón (1597-1657), que practicó el grabado y famoso en su tiempo por la Trinidad que pintó para el convento de la Merced (figs. 107, 109).

Carácter paralelo a Vicente Carducho en su formación y estilo nos ofrece la obra de Eugenio Caxés (1574-1634), hijo del pintor italiano Patricio Caxés, pintor de cámara desde 1602. De su estilo ecléctico, de suave colorido un tanto frío y distanciado son buenos ejemplos la Asunción (Museo Cerralbo), la Virgen y Cristo antes de la Crucifixión (Mercedarias de don Juan de Alarcón), la Anunciación (Algete), el Martirio de san Felipe (Torrelaguna), Santa Isabel y santa Engracia (San Antonio de los Portugueses) y el retrato de Cisneros (Ministerio de Educación y Ciencia). Discípulos de Caxés fueron Luis Fernández (1594-1654), a quien corresponden Santa Ana y San Joaquín, de 1630, en Pastrana, y un San Lorenzo, en el Consejo de Estado, y Antonio Lanchares (1590-1630), que muestra su tendencia hacia el naturalismo barroco ya en 1612 en su Adoración de los Pastores (Prado), constando que trabajó en los retablos de Pinilla del Valle (Madrid) y Pareja (Guadalajara), siendo muy elogiado por su Niño Jesús con ángeles que pintó para la Casa Profesa de los Jesuitas y por su obra en El Paular, que, según Ceán Bermúdez, «le elevan a la clase de los mejores pintores españoles» (figs. 111, 112).

En este mismo grupo y de muy superior calidad como colorista hay que situar al florentino Angelo Nardi (1584-1665), que trabaja en Toledo desde 1607 y en el que se reconoce la influencia veneciana. Radicado en la corte desde 1615, su estilo directamente aprendido en Italia debió ser un factor importante en la evolución de la pintura castellana, al mismo tiempo que se recibían de Italia importa-



121. *El sueño del caballero*, por Antonio de Pereda. Real Academia de San Fernando, Madrid

122. *Santa Teresa y san Agustín*, por Pereda. Pintura en el retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de Toledo



123. *La Virgen y san Julián*, por Andrés de Vargas. Catedral de Cuenca

ciones de obras tenebristas y de la última fase del eclecticismo. Son obras representativas el conjunto de pinturas de las Bernardas de Alcalá de Henares, en especial la magnífica Inmaculada, su participación en el retablo de la Magdalena de Getafe y las conservadas en la parroquia de Laguardia (Toledo). También participa del colorido de la escuela veneciana Diego Polo (1611-1655), que hizo para El Escorial dos bellos lienzos: la Magdalena penitente y San Jerónimo azotado por los ángeles (fig. 110).

Debió formarse en Italia el pintor de Pastrana Juan Bautista Maino (1581-1649), ya que en su estilo se advierte la fusión de las influencias de los tenebristas, junto a la del Greco, quizás debido a su permanencia como dominico en el convento toledano de San Pedro Mártir, para el que hizo los magníficos lienzos —de lo más bello en la pintura española de estos años— de las Adoraciones de los Magos y de los pastores (Prado), la Resurrección (Villanueva y la Geltrú) y el Pentecostés (iglesia de San Jerónimo de Madrid), entre 1612 y 1614. Anterior es el bello retablo de la Trinidad de las franciscanas de Pastrana, de hacia 1605. Como pintor de historias es muy característico su lienzo con la Reconquista de Bahía, de 1626 (Prado), en el que es particularmente destacable el grupo de figuras situado en primer plano. Gozó, asimismo, de prestigio como retratista, de lo que es buen ejemplo su retrato de Caballero, del Museo del Prado. En todo caso se caracteriza Maino por su excelente dibujo y el colorido de suaves tonalidades, con gran preocupación por la meticulosa ejecución conforme al concepto del realismo analítico mediante el dibujo, en lo que representa el contrapunto respecto a los pintores que analizan la realidad mediante la luz y el color como José de Ribera (figuras 113, 114).

Discípulo de Maino fue el benedictino Juan Andrés Rizi (1600-1681), que ingresó en la orden en 1624, marchando a Italia en 1670 y cuya obra fundamental la realiza en tierras de Castilla la Vieja.

124. *Pomona*, por Juan van der Hamen.
Banco de España, Madrid

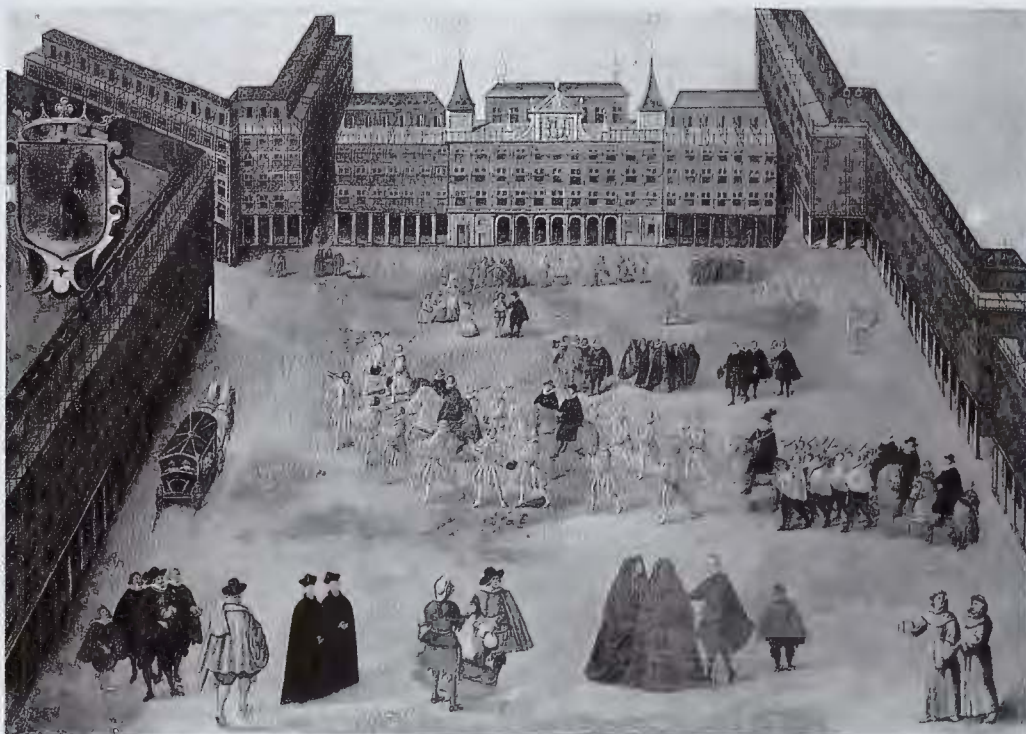
125. *Sagrada Familia*, por Domingo de Carrión. *Iglesia de San Jerónimo el Real, Madrid*

126. *Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid*, por Juan de la Corte. *Museo Municipal, Madrid*

Como retratista es obra característica el retrato de don Tiburcio de Redín (Prado), pero se distinguió fundamentalmente como pintor religioso, con obras magistrales como la magnífica Misa de san Benito, relativa a un pasaje de la vida del santo (fig. 115).

Por estos años, junto a los maestros que de manera más o menos directa se relacionan con el manierismo romanista, otros pintores van fundamentando con cierta independencia la escuela madrileña, más en contacto en estos casos, como hemos indicado anteriormente, con la estética del realismo y del tenebrismo caravaggiesco. Entre éstos es representativo Pedro Núñez del Valle (h. 1590-1649), que estuvo en Roma en 1613, gozando de prestigio, siendo fuertemente influido por el estilo de Caravaggio, según vemos en su Cristo camino del Calvario (Colegiata de Talavera), de 1632, como de la misma manera Juan Montero de Rojas (1613-1683) es influido por el naturalismo napolitano en su Embriaguez de Noé (Museo de Tarbes) y en el interesante Sueño de san José (figura 116).

Respecto a la introducción de las tendencias más avanzadas en estos años de la pintura barroca, favoreciendo la evolución de la escuela madrileña, conviene tener presente la continua llegada a la corte de obras de José de Ribera, como la Trinidad de El Escorial, el San Juan de la Encarnación o la Inmaculada de Santa Isabel, así como las obras que en el cuarto decenio del siglo realiza en Madrid Francisco de Zurbarán, que para el Salón de Reinos pinta la Defensa de Cádiz (Prado) y los Trabajos de Hércules (Prado), aparte de otras obras para conventos, como el Cristo recogiendo su túnica (Jadraque) o la pequeña Inmaculada de Jadraque (Museo Diocesano de Sigüenza), entre otras, que señalan una nueva orientación, como igualmente las que realiza Alonso Cano, entre ellas el Milagro del pozo (Prado) y sus obras en los retablos de Getafe, y las atribuidas a Pedro Anastasio Bocanegra en la catedral de Cuenca. Asimismo es evidente



127. Retrato del arzobispo don Bernardo de Sandoval, por Luis Tristán. Sala capitular de la catedral de Toledo



128. Milagro de santa Leocadia, por Pedro Orrente. Sacristía de la catedral de Toledo



que el conocimiento de la obra de Rubens y de su técnica, aparte de las importaciones de obras de otros pintores flamencos, son aspectos que es preciso tener en cuenta para fundamentar la evolución de la pintura castellana cortesana a lo largo de estos dos primeros tercios del siglo XVII (figs. 177, 119, 120). Como maestro gozó de gran prestigio el madrileño Pedro de las Cuevas (1568-1635), que a pesar de las numerosas noticias que de él se tienen, su personalidad y estilo quedan en el misterio ya que no puede adjudicársele con certeza obra alguna. Discípulo destacado fue Francisco Camilo (1615-1673), hijo del florentino Domingo Camilo, que desarrolló una amplia labor y al que se considera, en relación con las noticias sobre la decoración del Salón de Comedias del Palacio del Buen Retiro y el barroquismo de sus composiciones, como renovador de la pintura madrileña hacia un arte más di-

námico y, por otra parte, más delicado, según se advierte en su San José (Museo de Huesca) y en la Virgen y el Niño que se aparecen a san Francisco (Fundación Santamarca, Madrid), destacando también el Martirio de san Bartolomé (Prado), el retablo de Santorcaz (Madrid), y el extraño lienzo del Cristo de las Injurias (Villanueva y la Geltrú), con original composición en dos planos y buen estudio de luces.

Discípulo de Camilo fue el conqueño Andrés de Vargas (1613-1689), a quien se deben, de 1638, las pinturas del retablo de la Virgen de la Salud, en la capilla de los Apóstoles de la catedral, y de 1655 los frescos de la capilla de Nuestra Señora del Rosario con temas marianos, así como la Virgen entregando la palma a san Julián, atribuyéndosele las pinturas de la capilla del arcipreste Barba, todo en la catedral de Cuenca (figura 123).

Gozó de fama como artista precoz el dis-

cípulo de Pedro de las Cuevas, Antonio Arias (h. 1605-1684), elogiado por su carácter jovial y que murió acogido por caridad en el hospital de la corte, a pesar de haber sido «uno de los mejores pintores de Madrid», como escribe Ceán. Son obras características de su estilo La moneda del César, de 1646 (Prado), y el Lavatorio (Museo de Pontevedra), explícitas del concepto del realismo barroco, en las que el color se valoriza debidamente. Un tanto más fría es la obra del aragonés Jusepe Leonardo (1601-1666), que colabora en la serie de cuadros que se hicieron para el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, con la Rendición de Juliers y la Toma de Brisach, de hacia 1634-1635 (Prado), y que en 1639 hace para Getafe la bella interpretación de la Magdalena a los pies de Jesús, en cuya biografía la locura y la miseria de sus últimos años ponen una nota trágica. Fue también discípulo de Pedro de las

Cuevas el más bello colorista de la escuela madrileña, el vallisoletano Antonio de Pereda (1611-1678), cuyos datos biográficos respecto a su analfabetismo se contradicen con la espléndida biblioteca que poseía y con su propio estilo pictórico. En sus obras se une la perfección de un dibujo impecable con la precisión minuciosa de un detallismo de miniaturista, de un preciosismo asombroso, junto a un sentido sorprendente, irreal a veces, en el empleo de la luz, que armoniza cromáticamente la vivacidad con la matización tonal que desempeña una función esencial en la concepción del cuadro. Es obra magistral *El sueño del caballero* (Real Academia de San Fernando), plena de simbolismo y emotiva en la alegoría de la contingencia de la vida y la celeridad del paso del tiempo. Es también

excepcional la escena de San Agustín, santa Mónica y la Virgen reciben la profesión de sor Ana Margarita, en el convento de la Encarnación, al igual que la del altar mayor de las carmelitas de Toledo, verdaderamente magistral, representando a San Agustín y santa Teresa que ofrecen sus corazones a la Sagrada Familia. Se le debe también el *Socorro a Génova* por el marqués de Santa Cruz (Prado), que se cuenta entre las mejores obras de la pintura barroca castellana. Fue su discípulo más importante Alonso del Arco (1635-1704), «el sordillo de Pereda», a quien se debe la *Anunciación* (Museo Lázaro), y Antonio van de Pere (h. 1618-h. 1688), con una buena *Anunciación*, en el Museo Cerralbo, y una bella *Inmaculada*, de 1674, en el Museo de Málaga (figs. 118, 121, 122).

Por estos años trabaja en Madrid un pintor que es particularmente importante por una sola obra, Domingo de Carrión, de quien no se tienen más noticias que su *Sagrada Familia*, en la iglesia de San Jerónimo, de gran belleza, que participa junto a su realismo barroco de la idealización característica que le relaciona con los pintores del eclecticismo manierista. Es también representativo el pintor de batallas y de marinas Juan de Toledo (1611-1665), de quien se conservan varias obras de este tipo en el Museo del Prado y que hacia 1660 interviene en las pinturas de la iglesia de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, destacando la magnífica *Inmaculada* del altar mayor, y las de San Pedro Nolasco en un altar lateral. En la misma línea se sitúa Juan de la Corte (1597-1660), pintor flamenco





que trabaja en Madrid desde 1623, que se distinguió como pintor de batallas (Prado, Museo Cerralbo, Banco Exterior de España, Viso del Marqués), particularmente recordado por su Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid (figs. 125, 126). Capítulo importante de la pintura barroca de esta etapa es el integrado por los retratistas, de los que se conserva un conjunto sumamente significativo en las colecciones reales, y particularmente en el convento de la Encarnación.

En efecto, son numerosos los pintores que alcanzaron prestigio como retratistas, destacando Felipe Diriksen (1590-1679), que se supone formado con el maestro de Rubens, Otto Voenius, a quien se debe el magnífico de doña María Gasca de la Vega en oración ante la Dolorosa (Colegiata de Pastrana), distinguiéndose también como pintor de asuntos religiosos. Importante es asimismo el magistral retrato de sor Margarita de la Cruz, de 1603, en las Descalzas Reales, que firmó Antonio Rizi (h. 1565-h. 1631), padre de los famosos pintores Juan y Francisco. El estilo de Pantoja de la Cruz se reconoce en las obras atribuidas a Francisco López (1554-1629), Andrés López Polanco, a quien se debe una magnífica Santa Clara (Museo de Pontevedra), de 1608, anticipando en su composición la de San Jacobo de la Marca de Zurbarán, y Pedro Vidal, que es citado por una única obra que se le atribuye, un buen retrato de Felipe III (Prado), de 1617, como el vallisoletano Bartolomé González (1564-1627), a quien se debe el retrato de doña Margarita de Austria (Prado), reconociéndose su intervención en el ecuestre de Felipe III, luego reformado por Velázquez (Prado); y Rodrigo de Villandrando, que hizo el retrato de Felipe IV y el enano «Soplillo» (Prado). En la especialidad de bodegones destaca Juan Sánchez Cotán (1560-1627), que antes de profesar como religioso había trabajado, en 1593, en el desaparecido retablo de Campo de Criptana, residiendo en Toledo hasta 1603, cuando se traslada a Granada, donde ha de desarrollar una amplia labor. Pintor de temas



133. *Detalle de Menipo, por Velázquez*
Museo del Prado



134. *La túnica de José, por Velázquez*
Monasterio de El Escorial

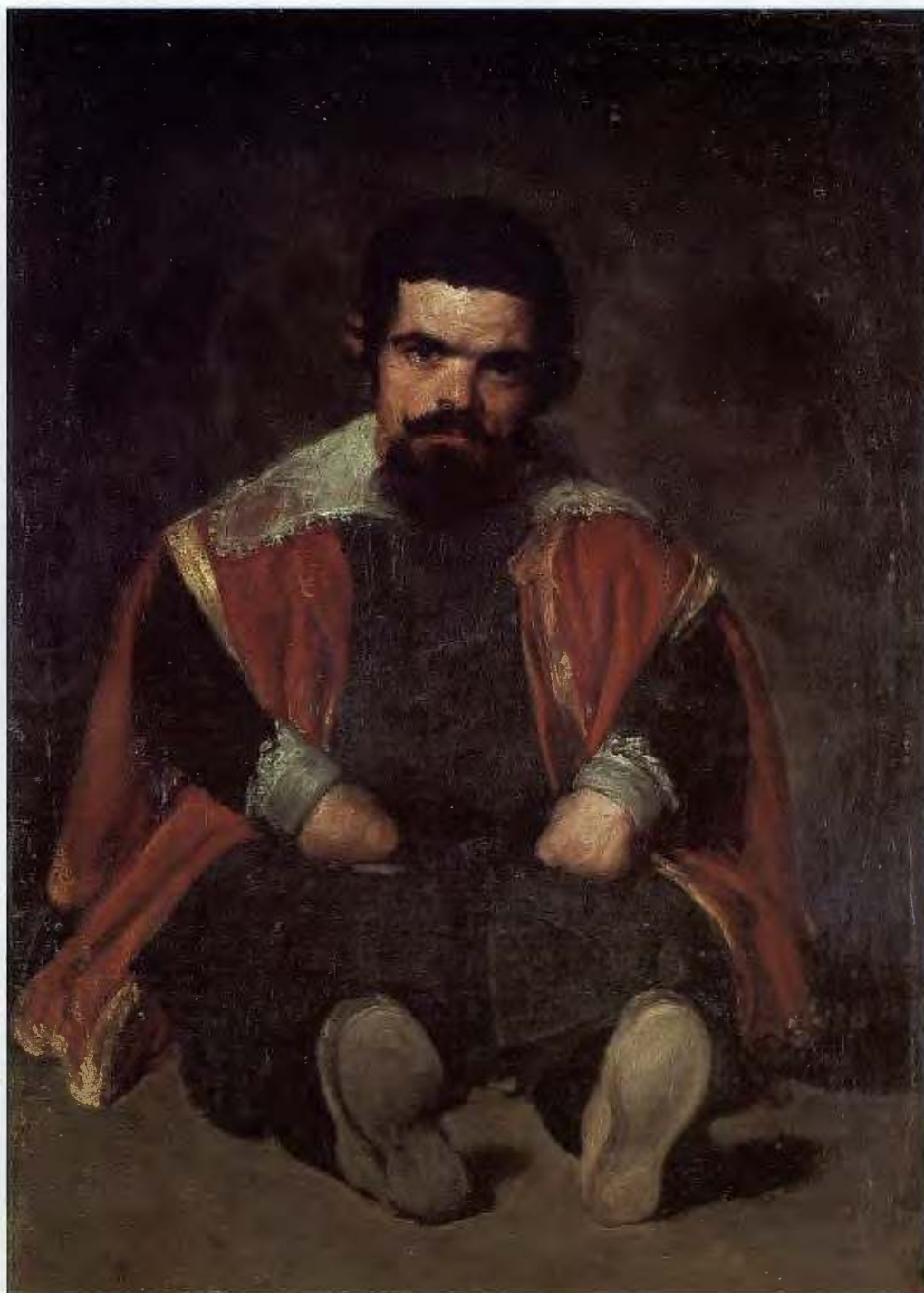


religiosos como el San Juan Evangelista (Museo de Toledo) y Cristo y la samaritana (Santo Domingo el Antiguo), y de obras que se insertan en el naturalismo del realismo analítico, paralelo al que distingue un aspecto de la obra de Ribera, según vemos en *La barbuda de Peñaranda* (Prado), pero que es particularmente recordado por sus magníficos y ascéticos bodegones, creando el llamado bodegón cartujo, pleno de simbolismo. De 1602 es el del cardo, frutas y aves (colección duque de Hernani), como también de su etapa toledana el del repollo, melón y pepino (Museo de San Diego). Sigue su estilo Felipe Ramírez, de quien no se tiene otra noticia que su *Bodegón con cardo*, firmado en 1628 (Prado). Por estas fechas trabaja en la corte el más famoso pintor de bodegones de la escuela madrileña, Juan van der Hamen y León (1596-1631), según vemos en sus obras de la Real Academia de San Fernando y del Museo del Prado, aunque también es pintor de figuras, como nos muestra en la magnífica *Pomona* (1620), del Banco de España, en la *Ofrenda a Flora*, de 1627 (Museo del Prado), y la *Visión apocalíptica del Cordero por san Juan Evangelista*, firmada en 1625, en el convento de la Encarnación. La introducción de la figura humana en la pintura de bodegones, conforme a tipología flamenca, la vemos en las obras de Alejandro de Loarte, que trabaja en Toledo desde 1610 hasta su muerte en 1626, como en el *Puesto de aves* (colección duquesa de Valencia) y el del Museo de Pontevedra, ambos de 1626, constando que también practicó la pintura religiosa, según vemos en el emotivo *San Francisco en la tumba* (Capuchinos de Toledo). También trabaja en este momento Juan Bautista de Espinosa, de quien se conservan algunos bodegones y floreros (Museo del Prado; colección duquesa de Valencia), que consta trabajaba en el tercer cuarto del siglo (fig. 124). Paralelamente al gran desarrollo de la escuela madrileña, en Toledo, como rescaldo de la escuela del siglo XVI, trabajan en el primer tercio de siglo pintores

de importancia, aparte de los ya citados Sánchez Cotán y Loarte. Sobresale Luis Tristán (h. 1576-1649), discípulo del Greco, también llamado Luis Escamilla, que en su estilo se caracteriza por los efectos lumínicos, evocando la expresividad del Greco, quizás también derivada de su estancia en Italia antes de 1612. Son obras representativas el magnífico retablo de Yepes (Toledo), la Degollación de san Juan (Carmelitas de Toledo) y magníficos retratos como el de El calabrés (Prado) y el del arzobispo don Bernardo de Sandoval (Sala Capitular, catedral de Toledo) (fig. 127).

En la escuela toledana trabaja también el murciano Pedro de Orrente (1580-1645), donde reside hasta 1632. Es su obra maestra toledana, de 1617, el Milagro de santa Leocadia (catedral de Toledo), de fuerte influencia veneciana y tenebrista, como se acusa igualmente en las inspiradas en Leandro Bassano, con temas bíblicos y evangélicos, que justifican el apelativo de «el Bassano español». Se considera ligado a esta escuela toledana el conquense Cristóbal García Salmerón (h. 1603-1666), de tendencia tenebrista en su Ecce Homo (catedral de Cuenca) y la Predicación de san Juan Bautista, en la capilla de los Marqueses de Moya, en la misma catedral, debiéndole corresponder las restantes pinturas del retablo, y que en 1649 hizo el apostolado de la Sala Capitular, salvo el Salvador y San Matías, que son del siglo XVIII (figs. 128, 130).

A un nivel muy inferior en la escuela toledana se sitúan las obras de Diego de Aguilar el Mozo (†1624), que hizo los retablos de San Juan Evangelista en Santa Clara y la Concepción Francisca; y el también grabador Antonio Pizarro (†1622), a quien se debe el Martirio de san Acacio (Santos Justo y Pastor).



Velázquez

En 1622, para visitar El Escorial y las colecciones reales, llega a Madrid el joven Velázquez, acompañado de un cria-



do. En Madrid se relaciona con el canónigo sevillano don Juan de Fonseca, que le introduce en los medios cortesanos y en cuya casa ha de hospedarse en el definitivo viaje de agosto de 1623, en el que admirado el rey por el retrato que hizo ordena que el joven pintor le retrate, con tal éxito que en octubre es designado pintor del rey, con lo que se inicia su gran labor como pintor cortesano, íntimamente ligado al monarca.

Se inicia su primera etapa madrileña, que se cierra cuando en agosto de 1629 parte para Italia. Arrancando de un estilo que participa del tenebrismo y del realismo analítico, en esta etapa madrileña son factores coadyuvantes a su evolución el conocimiento de la obra de los pintores venecianos de la colección real, fundamentalmente de Tiziano, y la presencia y consejos de Rubens a quien Velázquez acompañó durante su estancia en la corte en 1628. Ya en esta etapa se advierte su tendencia idealizadora en el concepto del retrato, acentuando suavemente las

sombras para valorizar el espacio circundante, como vemos en los retratos del rey y del infante don Carlos (Prado). Corresponde a esta etapa *El triunfo de Baco* o *Los borrachos* (Prado), que se inserta en la línea de los temas de género de la primera etapa sevillana, y en el que junto al concepto del realismo, con empleo de una técnica analítica, de pastosa materia y aspectos de la pintura veneciana, en cuanto a tratamiento de luces y sombras, es significativo el racionalismo de su composición, pues, evocando la estructura de las medidas áureas, la organiza en torno a una línea divisoria que se sitúa entre los dos borrachos que miran al espectador. Se inicia, pues, un aspecto fundamental en la obra de Velázquez, el estudio racional de las composiciones y la importancia que se concede a la luz, tanto en cuanto al cromatismo, como en cuanto a la composición. También debe pertenecer a esta etapa el famoso *Cristo*, procedente del convento de San Plácido (Prado), en el

que aún se mantiene la fórmula tenebrista de destacar la figura sobre fondo negro, aunque el tratamiento idealizado del desnudo y la suavidad de los contornos puede inducir a situarlo en el segundo período madrileño (figs. 131, 136).

En Italia permanece desde septiembre de 1629 a fines de 1630, recorriendo diversas ciudades y residiendo fundamentalmente en Venecia y Roma. A su regreso trae dos obras fundamentales, *La túnica de José* (El Escorial) y *La fragua de Vulcano* (Prado), en las que triunfan las formas idealizadas en los desnudos, y los estudios lumínicos, pues ya se sitúan varias fuentes de luz en la composición, al mismo tiempo que se advierte el deseo de captar la visión momentánea del instante preciso (fig. 134).

A partir de enero de 1631 se inicia la segunda etapa madrileña, que se cierra cuando parte de nuevo para Italia en enero de 1649, con el encargo de comprar obras de arte para la colección real. Es la etapa de su ascensión en la corte,

gozando de la confianza y amistad del rey Felipe IV.

Corresponde a esta etapa su gran actividad como retratista, conforme a diversa tipología. Crea el tipo de retrato de corte, en el que las personas regias se nos presentan con solemne majestuosidad y que ha de alcanzar su culminación en los que realiza ya después de 1651, donde emplea la técnica impresionista, como en los de la reina Mariana de Austria (Prado) o en los bellísimos de los infantes que se conservan en el Museo de Viena. En la misma línea han de situarse los retratos ecuestres, tanto los realizados íntegramente por Velázquez, como

el majestuoso de Felipe IV, el príncipe Baltasar Carlos de riquísimo cromatismo y el del Conde Duque de Olivares (Prado), en violento y dinámico escorzo, como los que rehizo debidos a otros pintores (Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Francia) (fig. 137).

Especial importancia tienen los llamados retratos de cazadores: Felipe IV, el príncipe Baltasar Carlos y el infante don Fernando (Prado), por cuanto ofrecen una doble caracterización, la reducción cromática de la paleta y la técnica aplicada para los fondos del Guadarrama, conforme a la intención de captar la impresión al aire libre. Esta idealización y caracteri-

zación que distingue a sus retratos de corte se advierte en los de cortesanos y personas no regias, como el de Montañés, el retrato de su mujer Juana Pacheco, como sibila (Prado), y el del duque de Módena (Museo de Bellas Artes de Módena) (fig. 132).

Los retratos de bufones, que fueron pintados para la Torre de la Parada, tienen un especial interés, ya que en ellos el pintor goza de plena libertad para su ejecución, por lo que pueden servir como cuadros de ensayos, para composiciones y para la aplicación de los colores, dominando en todos ellos una evidente caracterización humanizadora. La serie de es-



139. *El jardín de Villa Médicis, por Velázquez. Museo del Prado*



140. *El pabellón de Ariadna en Villa Médicis, por Velázquez. Museo del Prado*



tos retratos se puede estructurar en dos grupos, según se representan en actitud pasiva o en acción, los primeros con anormalidad física y los segundos respondiendo, fundamentalmente, a una anormalidad psíquica. Integran el primer grupo el Niño de Vallecás, don Sebastián de Morra en combinación armónica de verdes y rojos, el Bobo de Coria y don Diego de Acedo, el Primo. Los segundos se relacionan y contraponen, pues, al carácter sonriente y técnicamente impresionista del Menipo, que desprecia las preocupaciones mundanales, se opone el estructuralismo plástico del moralista Esopo, ambos con elementos accesorios significantes; y otros tres que forman grupo, la paradójica actitud de Marte, indolente y con azules que se oponen al temperamento de un dios de la guerra, la furia de Barbarroja, en maravilloso juego de rojos, que anticipa la concepción del retrato del papa Ino-

cencio X (Galería Doria), o la desgraciada actitud de don Juan de Austria, con fondo de batalla naval, que se contraponen a la realidad del famoso vencedor de Lepanto. Aislado, como presentador, el magnífico y triste Pablo de Valladolid, técnicamente una de las grandes obras de Velázquez (figs. 133, 135).

A este período corresponde asimismo la Rendición de Breda (Prado), verdadera obra maestra, por los fondos, técnica, juego de luces y original estudio de perspectiva en el caballo que gira su cuerpo atrayendo la mirada del espectador hacia este sector del cuadro donde están las tropas españolas, que son los vencedores y verdaderos protagonistas (fig. 138).

Como pintor religioso corresponde a estos años la Coronación de la Virgen (Prado), aún inserta en las composiciones renacentistas, y la Visita de san Antonio a san Pablo Ermitaño (Prado), cuya composición por la disposición de

las figuras y situación de los focos de luces, constituye, invertida, un precedente de la ordenación de Las Meninas.

En enero de 1649 embarca Velázquez en Málaga para Italia, donde ha de permanecer hasta junio de 1651, tras los insistentes requerimientos del rey. Visita Venecia y otras ciudades del norte de Italia, residiendo en Roma la mayor parte del tiempo. Durante su estancia en Italia hizo el magnífico retrato del papa Inocencio X (Galería Doria) y, probablemente, la Venus del espejo (National Gallery de Londres), bellísimo desnudo en el que ya utiliza el espejo, que desempeña una función fundamental en la composición, como la combinación del azul en primer término y el rojo de la cortina. A esta etapa deben corresponder, aunque la crítica actual apunta la posibilidad de que correspondiesen al primer viaje, los dos paisajes de Villa Medici (Prado), de importancia esen-

141. *La Venus del espejo*, por Velázquez
National Gallery, Londres

142. *Mercurio y Argos*, por Velázquez
Museo del Prado





cial, por cuanto la luz es la verdadera protagonista del cuadro, contraponiendo el efecto de la luz clara matinal a la tarde, como luego habría de hacerse en el impresionismo (figs. 139-141).

A la vuelta de su viaje a Italia, aparte de su encumbramiento como miembro de la corte, alcanzando el cargo de aposentador mayor de palacio, cargo reservado a la alta nobleza y que obliga a hacerle caballero del Hábito de Santiago, desarrolla amplia labor como retratista y fundamentalmente realiza tres obras magistrales, plenas de simbolismo y complejidad técnica. En primer lugar, *Las hilanderas* (Prado), interpretación alegórica del mito de Palas y Aragne, en relación con la soberbia del súbdito y la alegoría explícita de la obediencia que se debe al monarca, de la que se deduce la armonía del buen gobierno. En otro tema mitológico, *Mercurio y Argos* (Prado), con magnífico estudio del nocturno con luz plateada, se hace alusión a la traición del adulador del que el gobernante debe precaverse, conforme al mito clásico. Y, al fin, la obra maestra de la pintura española, *Las Meninas* (Prado), en la que el pintor, bajo la apariencia de representar a la infanta Margarita y sus damas que miran a los reyes que retrata Velázquez, nos da la imagen de lo que deben ver los reyes y no el pintor, para lo que utiliza espejos y sistemas de estudios de luces directas y reflejadas de extraordinaria complejidad. Los múltiples aspectos que pueden ser estudiados en el análisis de esta pintura, el logrado efecto de la perspectiva aérea, es decir la influencia de la atmósfera en la percepción de los colores, ordenación simbólica de la composición, técnica en la ejecución, estudios de las imágenes reflejadas y otras numerosas consideraciones, justifican que Lucas Jordán la llamase «la teología de la pintura», como se ha puesto en evidencia con los múltiples trabajos que en torno al análisis de esta pintura se han realizado, entre los que el de Ángel del Campo es especialmente ilustrativo respecto a la complejidad y significado de esta obra maestra (figuras 142-144).

144. *Detalle de Las Meninas*, por
Velázquez. Museo del Prado



145. *La familia del pintor*, por Juan Bautista Martínez del Mazo. Kunsthistorisches Museum, Viena



146. *Detalle de Bautismo de Cristo*, por Juan de Pareja. Museo de Huesca



En abril de 1660 parte Velázquez como aposentador para preparar la entrevista de Felipe IV y el rey de Francia Luis XIV, para la firma de la Paz de los Pirineos y la boda de la infanta María Teresa con el rey francés en la isla de los Faisanes. A su regreso en junio está enfermo, y el 6 de agosto muere con 61 años de edad; una semana más tarde moría su mujer Juana Pacheco.

Último tercio del siglo XVII

A partir de mediados del siglo se percibe la influencia de Velázquez y de los pintores flamencos, fundamentalmente de Rubens y Van Dyck, que se caracteriza por la tendencia hacia un realismo idealizado, que se manifiesta en la selección de los temas que en cierta manera poetizan la realidad sensible, en lo que parece evocarse el idealismo renacentista, pero del que se diferencia fundamentalmente por el tratamiento de la luz y el dinamismo a veces complejo y escenográfico de las composiciones. Se buscan los efectos lumínicos, prodigándose luces de interior, que valorizan los efectos difuminados, de perfiles suavemente matizados, favorecidos por la armonía tonal de los colores y la disposición de varios focos de luz escalonados en profundidad y de diversa intensidad. Los fondos se diluyen, bien por estudios de nocturnos o penumbras, y se introducen en las composiciones arquitecturas, cortinajes y elementos accesorios.

Entre los más inmediatos seguidores de Velázquez se sitúa su yerno el conqueñense Juan Bautista del Mazo (1615-1667), que colaboró con él en algunas de sus obras, como en la Vista de Zaragoza (Prado), lo que justifica su aprecio como paisajista, según se desprende de las obras catalogadas en la colección real, entre las que sobresale la vista del Estanque del Retiro y la Cacería del tabladillo en Aranjuez, ambas en el Museo del Prado, así como la atribución antigua a Velázquez de su Paisaje con un templo (Prado) plantea la duda respecto a la correcta



atribución a Velázquez de la excelente vista del Arco de Tito en Roma (Prado) y la vista de la Fuente de los Tritones en el jardín de la Isla, en Aranjuez (Prado). La influencia de su suegro es claramente perceptible en su actividad como retratista, según vemos en el retrato de la emperatriz Margarita de Austria y en el del príncipe Baltasar Carlos (Prado), como en la Familia del pintor (Viena), que evoca los estudios de perspectiva aérea de Las Meninas. En relación con el estilo de los paisajes de Mazo se sitúa Benito Manuel Agüero (1626-1670). También se relaciona con Velázquez el mulato Juan de Pareja (1610-1670), que estuvo a su servicio y a quien dio liber-

tad como esclavo en Roma, siendo obras representativas de su estilo la Vocación de san Mateo (Prado) y el Bautismo de Cristo (Museo de Huesca); y el gallego Antonio Puga (1602-1648), a quien se deben cuadros de escenas profanas como el Afilador (Leningrado) y el magnífico retrato de su madre (Prado), de carácter costumbrista (figs. 145-148).

El hidalgo asturiano Juan Carreño de Miranda (1614-1685), residente en Madrid desde los once años y discípulo de Pedro de las Cuevas y de Bartolomé Román, es uno de los grandes retratistas de la corte, en cuyo estilo se reconoce claramente la influencia de Diego Velázquez, de cuyo favor gozó, que funde con

las de Tiziano y de Van Dyck. Pintor de cámara en 1671 con Carlos II, su estilo elegante y sosegado, basado en la suavidad de los estudios lumínicos, que contribuye a la idealización de sus obras al diluir los contornos de las figuras que se proyectan sobre poéticos fondos desvaídos, en los que la penumbra de los nocturnos o de los interiores es nota distintiva. Como fresquista son sus obras más importantes las que hizo en San Antonio de los Portugueses y en la catedral de Toledo. Pintor también de idealizadas y escenográficas escenas religiosas, de un bello cromatismo, como en la Inmaculada (1663) del convento de la Encarnación, se distingue fundamentalmente por





150. *Vendedor de cuadros*, por Antolínez.
Alte Pinakothek, Munich



151. *Mariana de Austria*, por Juan Carreño. Real Academia de San Fernando, Madrid



la belleza elegante de sus retratos, como el magistral de dama de la colección Lázaro, los de la reina doña Mariana de Austria (Real Academia de San Fernando, El Escorial, Prado) y los de Carlos II (Prado, Berlín), o los de los personajes de la alta nobleza como el magnífico del duque de Pastrana (Prado) y diplomáticos, como el impresionante del embajador de Rusia (Prado). Al igual que Velázquez, en sus retratos de bufones o anormales se distingue por la caracterización, así en el de Francisco Bazán y los dos de la enana Eugenia Martínez Vallejo «la Monstrua» (Prado) (figs. 151, 152).

Discípulos suyos fueron Mateo Cerezo (1626-1666), en bellísimos temas religiosos con un cierto predominio de azules y blancos, a los que imprime una marcada poetización, de lo que es buen ejemplo la Asunción y El juicio de un alma (Prado) y Los desposorios místicos de santa Catalina, en la catedral de Palencia; Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1704), con magníficos retratos como el de fray Diego Velázquez (Calatravas) y los de Carlos II, Mariana de Neoburgo, Felipe V y María Luisa de Saboya, en San Antonio de los Portugueses, y asimismo temas religiosos,

entre los que destaca el Martirio de san Andrés, en Casarrubios del Monte (Toledo); y Juan Martín Cabezalero, natural de Almadén (Ciudad Real) (1633-1673), que funde la influencia del colorido veneciano con la flamenca, distinguiéndose como retratista y como pintor de temas religiosos, entre los que sobresalen el Calvario de la capilla de la Venerable Orden Tercera, en Madrid, el San Jerónimo (colección Cook, Richmond) y la Presentación por Cristo de un joven a san Francisco (Prado), que se le atribuye. Francisco Rizi (1614-1685) es uno de los más característicos representantes del

152. *El embajador de Rusia*, por Carreño. Museo del Prado

barroquismo decorativo y dinámico, fuertemente influido por los conceptos escenográficos de la pintura italiana, según se advierte en la capilla del Milagro en las Descalzas Reales, con el tema de la Coronación de la Virgen y santos franciscanos, además de intervenir en San Antonio de los Portugueses y en el camarín de las reliquias de la catedral de Toledo, aparte de su documentada inter-

153. *Santa Catalina*, por Juan Antonio de Frías y Escalante. Iglesia de las Maravillas, Madrid

vención en las escenografías de las fiestas en el palacio del Buen Retiro, en relación con su cargo de pintor de cámara desde 1653. Entre sus numerosas obras son representativas el Auto de fe de 1680 (Prado), la Adoración de los Reyes (catedral de Toledo) y la escenográfica composición de la Sagrada Conversación con san Francisco y san Felipe (Prado). En su círculo se incluye al madrileño

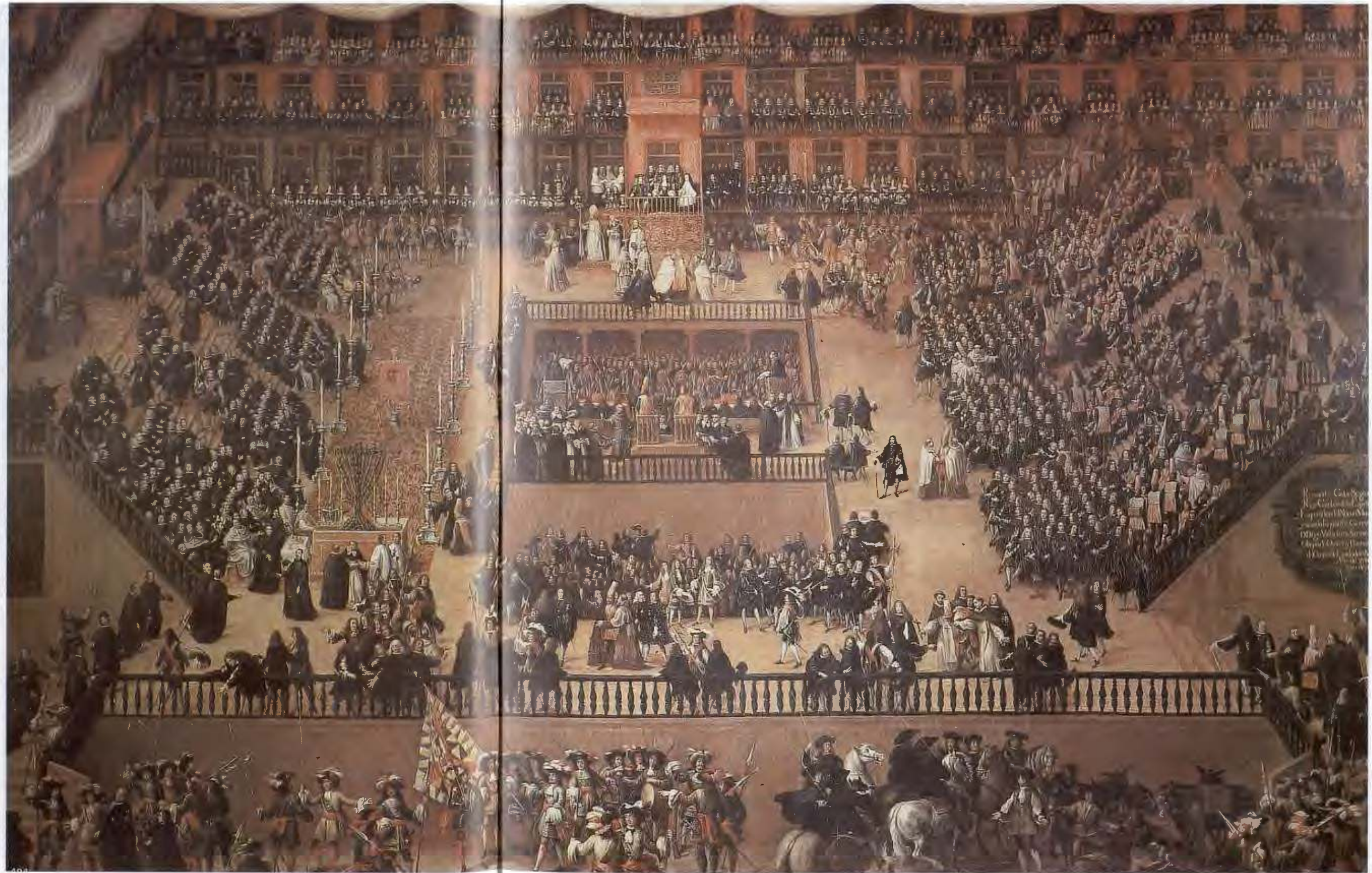
José Antolínez (1635-1675), de carácter duro y mordaz, maestro en esgrima, cuyo temperamento irritable se evidencia en la leyenda de su muerte a consecuencia de unas fiebres contraídas a raíz de un asalto de esgrima. En su estilo es patente la influencia de los azules de Tiziano, consiguiendo efectos cromáticos de gran belleza, con reflejos plateados de gran luminosidad, como se advierte en



sus interpretaciones de la Inmaculada (Mocejón [Toledo], Prado), del Éxtasis de la Magdalena (Prado) o creando un prototipo diverso al de la escuela andaluza; de interesante iconografía, por lo insólita, es el Vendedor de cuadros (Munich). Cierta paralelismo en cuanto acusa la influencia de los maestros venecianos, se percibe en la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante (1633-1670), bellísimo colorista, con obras de clara luminosidad y magníficos azules, según se advierte en la Última Comunión de santa Rosa (Prado), la Inmaculada de Lumbier (Navarra) y la Santa Catalina de la iglesia madrileña de Maravillas. En este círculo de Francisco Rizi se sitúan también Isidoro Arredondo (1653-1702), natural de Colmenar de Oreja (Madrid), íntimamente ligado a Francisco Rizi, al que heredó, e intervino activamente en el Alcázar y en el Buen Retiro en el ornato y en las obras de arquitectura efímera; Diego González de la Vega (1622-1697), colaborador de Francisco Rizi en Alba de Tormes y a quien se debe el San Ignacio del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares, y Pedro Ruiz González (1633-1709), que estudió con Escalante y con Carreño de Miranda, a quien se debe el Cristo en la noche de la Pasión (1673), en el Museo del Prado (figs. 149, 150, 153, 154).

En relación con la actividad de Francisco Rizi como fresquista, aparte de la que desarrollaron en la corte los boloñeses Agostino Mitelli y Michele Colonna, se ha de destacar la obra de Sebastián Herrera Barnuevo (1619-1671), a quien se debe la Virgen de Guadalupe en las Descalzas Reales y José Ximénez Donoso (1628-1690), que interviene en la sacristía de la catedral de Toledo y en la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor de Madrid y a quien se debe una magnífica Inmaculada en el Museo de Salamanca. Dentro de esta tendencia barroca impregnada de fuerte dinamismo se ha de incluir la obra madrileña de Francisco de Herrera el Mozo (1622-1685), formado en Italia, donde era conocido como «el español de los peces». Es obra maestra el

154. *Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid*, por Francisco Rizi. Museo del Prado



155. *La Sagrada Forma*, por Claudio Coello. Sacristía del monasterio de El Escorial

espectacular Triunfo de san Hermenegildo (Prado), pintado para el altar mayor de las Carmelitas Descalzas de Madrid en 1654; la influencia de la pintura veneciana es particularmente reconocible en *La calle de la Amargura* (Museo Cerralbo). Con él se relaciona Matías de Torres (1635-1711), de quien es característica la barroca composición de *La elevación de la Cruz* (Real Academia de San Fernando) y *el Jesús entre los doctores* (Academia de Viena).

Claudio Coello (1642-1693), de familia portuguesa, se forma con Francisco Rizi y con Carreño, completando su formación en Italia, cuya influencia es evidente en la pintura al fresco de la Casa de la Panadería y en la escalera de las Descalzas Reales que se le atribuye, hecha quizás en colaboración con Ximénez Donoso, y en la que se incluyen los retratos de Felipe IV, Mariana de Austria y sus hijos

Margarita y Felipe Próspero. De carácter meditativo y melancólico, no alcanza en sus magníficos retratos la elegancia de las obras de Carreño y Velázquez, emulando en sus escenográficas composiciones el estilo de Rizi, según se percibe en su *Triunfo de san Agustín*, de 1664 (Prado), con multitud de elementos accesorios, así como en sus *Sagradas Familias* y *Sagradas Conversaciones* (Prado, Real Academia de San Fernando), como en la magnífica *Anunciación* y la *Santa Gertrudis* del convento de San Plácido, de Madrid, de 1668, y en *el Éxtasis de la Magdalena*, de 1682, en Ciempozuelos. Su obra maestra, en la que la perspectiva aérea tiene una de sus más logradas aplicaciones, es la gran pintura del altar de las *Sagradas Formas* en la sacristía de El Escorial, representando la ceremonia celebrada en 1684 para colocar las *Sagradas Formas*, retratando a los miembros

156. *Pintura al fresco*, por Claudio Coello. Escalera de las Descalzas Reales. Madrid

de la corte que asistieron al acto litúrgico. Se le atribuye el interesante cuadro de *La profesión de santa Clara* (Descalzas Reales), en el que la santa se ha identificado como retrato de sor Margarita de la Cruz (figs. 155, 156).

A un nivel inferior han de situarse otros pintores como Sebastián Muñoz (1654-1690), con su impresionante *Funeral de la reina María Luisa* (Hispanic Society de Nueva York); Francisco Solís (1629-1684), de quien se conservan obras características en el convento de carmelitas de Boadilla del Monte (Madrid) y el retablo de San Marcos en la catedral de Vitoria; y José García Hidalgo (h. 1642-1717), particularmente recordado por su *Cuaderno de dibujos*, de 1693, destinado a la enseñanza. Aún deben recordarse al pintor de bodegones Francisco de Palacios (h. 1640-1676), que llegó a ser discípulo de Velázquez y de quien



157. *Pintura del techo de la sacristía, por Lucas Jordán. Catedral de Toledo*



158. *Pintura de la bóveda, por Antonio Palomino. Ayuntamiento de Madrid*



se conocen dos bodegones, de 1648, en una colección austriaca; al gran pintor de flores Juan de Arellano (1614-1676), natural de Santorcaz (Madrid), y su discípulo Bartolomé Pérez (1634-1693), también pintor de flores y de figuras con guirnaldas, como las de Santa Teresa y San Francisco Javier, cuadros ambos en el Prado y en los que se percibe la influencia del pintor de flores italiano Mario Nuzzi, como en la obra de Gabriel de la Corte (1648-1694), aunque también hay que tener presente las obras de procedencia flamenca. Por último ha de recordarse a Andrés Deleito, que trabaja en los últimos decenios del siglo, a quien se debe un bodegón con pescados (Instituto Amatller de Barcelona) y una Vanitas (colección particular) (fig. 160).

En 1692 llega a Madrid el italiano Lucas Jordán (1632-1705), que permanece en la corte sólo hasta 1702, regresando a Italia. Su estilo es esencial para la renovación de la pintura. Ecléctico y dotado de una asombrosa rapidez de ejecución, lo que le valió el nombre de «Luca fa presto», introduce un estilo que se caracteriza por la valoración de la mancha cromática, de tonos alegres y vivos, que revalorizan su dibujo ágil y rápido con predominio de curvas. Funde fórmulas venecianas y flamencas, junto a claros elementos que evocan el eclecticismo boloñés y romano. Son obras fundamentales las bóvedas pintadas en la iglesia de El Escorial, y fundamentalmente la de la escalera (Glorificación de san Lorenzo), la del Casón del Retiro (Historia del Toi-

són de Oro), y la de la sacristía de la catedral de Toledo (Imposición de la casulla a Ildefonso), que se cuenta entre los mejores techos pintados de toda nuestra pintura. Asimismo realizó numerosos obras de caballete, buenos ejemplos de la versatilidad de su estilo, entre los que podemos destacar los temas bíblicos del Museo del Prado, y el de Rubens pintando la Paz (Prado). Con sus numerosas obras se cierra el gran siglo de la pintura barroca española de la época de los Austrias (fig. 157).

Primera mitad del siglo XVIII

El cambio de gusto que representa la instauración de la Casa de Borbón se



hace más evidente que en otras artes, en el desarrollo de la pintura del siglo XVIII. Los ejemplos de la pintura francesa, particularmente en el arte del retrato, así como el trabajo en la corte de artistas franceses e italianos, son factores determinantes, o propiciadores al menos, del cambio estilístico, aún más cuando la corte de Felipe V, merced al gusto de la reina Isabel de Farnesio, favorece el arte suave y delicado de Murillo.

Agotada la influencia de Velázquez con los últimos maestros cortesanos de la época de Carlos II, languidece la escuela madrileña, en la que podemos considerar como último representante destacado al andaluz Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), que trabaja en la corte en los decenios finales del siglo XVII, pintor de cámara desde 1688 y que es particularmente recordado por su libro *Museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1715-1724), fuente fundamental para el conocimiento de la historia de la pintura española. Su estilo barroco, decorativo, con predominio de azules, es influido por Lucas Jordán, a quien asistió en las pinturas de las bóvedas de El Escorial. Buen fresquista, de su estilo decorativo son representativas las pinturas de las bóvedas del Ayuntamiento de Madrid y las de la sacristía de la Cartuja del Paular y su interpretación de la Inmaculada (Prado). Entre los discípulos de Palomino que trabajan en la corte se cita a Jerónimo Jacinto de Ezquerro y a Juan Delgado, que hacia 1730 pinta las arquitecturas fingidas en la capilla de la Concepción del actual Instituto de San Isidro. Entre la pléyade de maestros menores españoles, de obra desigual, que trabajan en la primera mitad del siglo, sobresalen Jacinto Meléndez o Menéndez (1679-1734), a quien se atribuye el retrato de la reina María Luisa de Saboya (Museo Lázaro) y la serie de retratos de los hijos de Felipe V (Biblioteca Nacional), fuertemente influidos por las formas francesas y de rico colorido, y los dos bocetos de cuadros que realizó Andrés de la Calleja (1705-1785), San Agustín conjurando una plaga de langosta y el interesantísi-

161. *Fernando VI protector de las Artes y las Ciencias*, por Antonio González Ruiz. Real Academia de San Fernando, Madrid



162. *Luis I*, por Miguel Ángel Houasse. Museo del Prado



163. *María Ana Victoria de Borbón*, por Jean Ranc. Museo del Prado



mo Entierro del señor Orgaz (Prado); José Paz, que firma en el año 1728 una Inmaculada en San Juan de Toledo; Juan García de Miranda (1677-1749), pintor de cámara en 1736, a quien corresponden los Desposorios de la Virgen y el Nacimiento de la Virgen (Museo de Salamanca), de raigambre claramente italiana, con buenos estudios de perspectiva; y Francisco Antonio de la Calleja (1682-h.1750) a quien se debe el San Juan Bautista del Museo de Budapest. También son citados Francisco Zorrilla y Pedro Peralta (figs. 158, 159).

Paralelamente, pintores franceses e italianos introducen nuevas formas en este primer período que podemos considerar cerrado en torno a la fundación de la Real Academia de San Fernando en 1752. Entre los retratistas ocupa un lugar preferente Miguel Ángel Houasse (1680-1730), llegado a la corte en 1715, donde permaneció hasta poco antes de su muerte. Buen retratista, como se percibe en el retrato de Luis I (Prado), es

importante por los diversos géneros pictóricos que practica. La influencia de las «fiestas galantes» francesas, en relación con Watteau, se advierte en sus dos bacanales de 1719 y de 1720 (Prado), así como la influencia de la tradición clásica romana en la pintura religiosa, en su Sagrada Familia, de 1726, y, particularmente, en su relación con Philippe de Champaigne en las escenas de San Francisco de Regis (Instituto de San Isidro), que fueron estudiadas y seguidas por Goya. En este aspecto de su relación con el arte de Goya son muy importantes las deliciosas escenas populares, que se conservan en La Granja (la Era, la Gallina ciega) y aún ha de recordarse su buena calidad de paisajista, de lo que es buen ejemplo la Vista de El Escorial (Prado), como la de Aranjuez (Palacio de la Moncloa), anticipándose, incluso, el concepto de la naturaleza muerta en los cuadros con instrumentos musicales (Palacio de la Moncloa). Entre los discípulos de Houasse sobresale el zaragozano Pablo

Pernicharo (†1760), que estudió en Roma, a quien se debe el Sacrificio de Elías (San José de Madrid) y Antonio González Ruiz (1711-1788), natural de Corella (Navarra), que estudió en París, Roma y Nápoles e intervino activamente en la creación de la Real Academia de San Fernando, realizando en 1744 el cuadro alegórico de la Junta Preparatoria (Real Academia de San Fernando) con los retratos de Felipe V y del marqués de Villarfa, y en 1754 el correspondiente a la fundación de la Real Academia (Real Academia de San Fernando), con el retrato de Fernando VI, protector de las Artes y las Ciencias (figs. 161, 162). Jean Ranc (1674-1735), activo en la corte desde 1723, se distingue como retratista, conforme al tipo de retrato de corte francés, en el que junto a la clara tendencia a la idealización se ha de señalar la importancia que concede al estudio de las calidades de las telas, como vemos, entre otros, en el de María Ana Victoria de Borbón (Prado), destacando

164. *Embarco de Carlos III en Nápoles, por Antonio Joli. Museo del Prado*

166. *Reunión de mendigos, por Domingo María Sani. Museo del Prado*



165. *El marqués de la Ensenada, por Giacomo Amiconi. Museo del Prado*

167. *Aprendizaje de Cupido adoctrinado por Mercurio y Venus, por Luis Miguel van Loo. Real Academia de San Fernando, Madrid*





por el empleo de suaves luces nocturnas de aspecto romántico (fig. 163).

La plaza dejada vacante por Ranc la ocupa Luis Miguel van Loo (1707-1771), que trabaja en la corte desde principios de 1737 a 1753. Su obra de más empeño es la realización del trabajo que Ranc no llegó a terminar: el gran cuadro de la Familia Real (Prado) firmado en 1743. Aparte de su obra como retratista, su estilo que destaca por la belleza del colorido, con predominio de azules y gama

clara, tiene una obra excepcional en el Aprendizaje de Cupido adoctrinado por Mercurio y Venus (Real Academia de San Fernando), particularmente en el idealizado desnudo de la diosa, que resalta aún más sobre el azul de las telas y el verde del bosque (figuras 167, 168).

Giacomo Amiconi (1675-1752) trabaja en la corte en los últimos cinco años de su vida, es decir, desde 1747. Buen retratista, se refleja en su estilo la influencia veneciana, según se advierte en los

retratos de los infantes Isabel y María Teresa Antonia (Prado) y en el magnífico del marqués de la Ensenada (Prado). A él se debe el techo del comedor de gala de Aranjuez, con las alegorías de las Estaciones y las partes del mundo. De la afectación de su estilo en la interpretación de temas religiosos es buen ejemplo la Santa Faz (Prado) (fig. 165).

A un nivel inferior se sitúa también el italiano Andrés Procaccini (1671-1734), que trabaja en la corte desde 1720, disci-

pulo y continuador de Carlos Maratta. Como retratista es obra característica el retrato del cardenal Borja (Prado), constando que asimismo practicó el grabado y que suministró cartones para tapices. Por último, se ha de recordar a Domingo María Sani (1721-1772), importante por la representación de escenas de carácter popular, anticipando lo que ha de ser característico en el último tercio del siglo. Así el Charlatán de aldea y Reunión de mendigos (Prado). En este tipo de pintura trabaja en Madrid, entre 1750 y 1754, el modenés Antonio Joli (1697-1768), a quien se deben vistas de Madrid y Aranjuez y las escenas del Embarco de Carlos III en Nápoles (Prado) (figs. 164, 166).

ARTES APLICADAS

En el período barroco se sigue la tradición en la colocación de rejas como complemento de las obras de arquitectura, cuyas formas influyen, como es lógico, en su trazado. No obstante, se advierte una clara decadencia pues las catedrales cuentan ya con obras de importancia y la nueva concepción arquitectónica de la iglesia jesuítica no favorece la realización de grandes obras. En efecto, las nuevas orientaciones de la estructuración espacial de los templos requiere la máxima visualidad desde el altar o el púlpito que se coloca en el crucero, quedando únicamente para la colocación de rejas las pequeñas capillas laterales o el acceso a las capillas particulares, para los atrios del templo o para ventanas y lugares que no requieren obras de importancia, salvo en contadas ocasiones.

En las obras que corresponden al siglo XVII se prodigan los sencillos barrotes cilíndricos, a lo sumo decorados con algunos anillos, se reducen o desaparecen prácticamente los frisos y las aplicaciones de elementos ornamentales, pues incluso en los remates se prodigan las formas sinuosas como prolongación de los barrotes, según vemos en la portada de

la actual catedral de Madrid, en las capillas de la iglesia madrileña del Carmen y en la del Hospital de la Caridad de Illescas, de 1632. Entre las obras conservadas sobresalen la clásica reja de San Pedro Mártir de Toledo, de 1618, obra de Bartolomé Rodríguez, la de la capilla de Covarrubias en la catedral de Cuenca, que se atribuye a Pedro de Arenas o a Francisco Beltrán, activo en las obras de la catedral en los primeros decenios del siglo; y la actividad, en Sigüenza, de Domingo Zalceta, que entre 1629 y 1633 interviene en la reja de la capilla mayor de la catedral y en 1649 en la del coro, en colaboración con Francisco Martínez, atribuyéndosele la de la capilla de la Misericordia. De 1680 es la reja, muy característica, de la capilla del Cristo de la Salud en Vallecas, donde se conserva otra análoga. Pueden destacarse, asimismo, los herrajes de algunas iglesias madrileñas, como los de San Plácido, debidos a Jusepe Pico, en 1661, los de Santa Isabel, firmados en 1666 por Francisco Martínez, y los de 1686, de Pedro Calvo, en las Calatravas; y de 1672 los de Juan Gómez en las Magdalenas de Alcalá de Henares, entre otros en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 169).

Ya corresponden al siglo XVIII las rejas laterales de la capilla mayor de la catedral de Cuenca, obra del vasco Rafael Amezcua, con rica decoración rococó, elaboradas en Elorrio en 1740, y de fecha posterior son la reja y adornos barrocos del Transparente de San Julián, obra de Pedro Martinengo, Pedro Lázaro y Pedro Verde. De 1738 son los herrajes de Pedro de Pastrana en la catedral de Sigüenza, y de 1724, procedentes de Alcalá de Henares, los de Blas de Mansilla (Museo Arqueológico Nacional) (fig. 170).

Paralelamente se realizan importantes obras en bronce, fundamentalmente ejecutadas o relacionadas con artistas italianos. Sobresale el grupo que trabaja en la decoración del Panteón de El Escorial, entre los que citan a Pedro Gati, Juan Monaci y Giuliano Spagna, entre otros, presumiblemente bajo la dirección de

J. B. Crescenci. El más importante es Virgilio Fanelli, a quien se debe la araña de bronce y que también trabaja en Toledo, donde, aparte de su labor como orfebre, realiza los magníficos bronce del altar de la Descensión, uno con el retrato del cardenal Moscoso (†1665). En Toledo trabaja también Vicente Salinas, que en 1646 funde el águila de bronce sobre el atril del coro, y Alejandro Bracho y Francisco Sánchez, que intervienen en la capilla de la Virgen del Sagrario y en el Ochavo. Ya a fines del siglo trabaja en El Escorial Francisco Filipini, que interviene en los bronce del retablo de la sacristía.

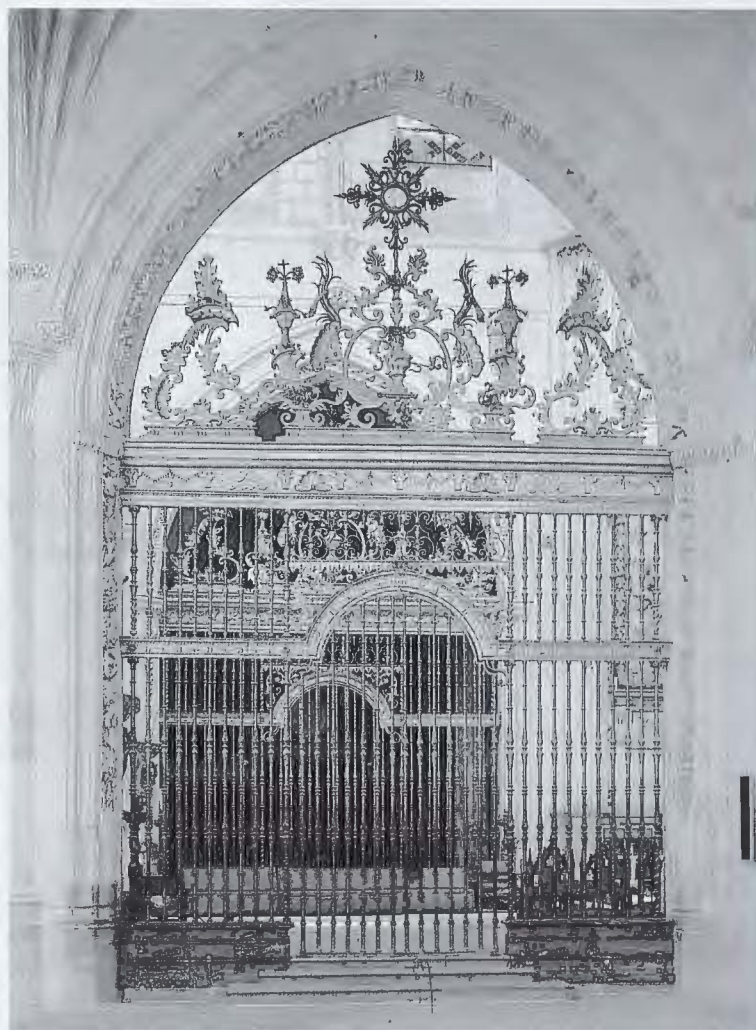
En el siglo XVIII se recubren con bronce las puertas de la fachada del Reloj de la catedral de Toledo, por Antonio Zurreno y Juan Antonio Domínguez, con los bustos de los apóstoles, realizadas entre 1713 y 1715, citado el primero como platero madrileño. Entre 1727 y 1729 se realizan por Marcos Antonio Cosso los magníficos relieves en bronce del Transparente de la catedral toledana, representando el de la derecha el tema del Ofrecimiento del pan y el vino de Abigail a David, y el de la izquierda, a David recibiendo de Achimelec la espada de Goliath y el pan consagrado (figura 171).

En el mobiliario, durante el período barroco se advierte una evolución que, partiendo de la severidad de los modelos de la última fase escurialense y de su estrecha relación con las obras y la decoración arquitectónicas, se caracteriza por una mayor riqueza e independencia de las formas y perfiles, así como por la creación de una tipología más compleja, en cuanto a las diversas modalidades del mueble, en los que los tonos oscuros —por empleo casi exclusivo de la caoba y el roble borne—, son predominantes. Estas obras las conocemos fundamentalmente a través de las representaciones pictóricas y por los ejemplos conservados en clausuras conventuales y en museos, ya que la renovación del mobiliario en el siglo XVIII ha contribuido poderosamente a su desaparición. En la primera mitad del siglo XVIII las influencias ita-

169. Reja de la capilla del Cristo de la Salud, en Vallecas. Madrid



170. Reja lateral del presbiterio. Catedral de Cuenca



liana y flamenca, que han predominado en el siglo XVII, se ven desplazadas por la introducción del gusto francés, cuyas formas rococó se van imponiendo, señaladas no sólo por la mayor libertad y movimiento de las formas, sino también por la preferencia por las tonalidades más claras, favorecida por el empleo de maderas finas muy diversas y por el empleo de pinturas y bronce.

En cuanto a la tipología, en el siglo XVII se mantiene como característico el sillón frailer, al que se imprime en las patas y en los brazos una ligera incurvación, enriqueciéndose los altos respaldos con relieves y rematando en perfil sinuoso. Este tipo prácticamente desaparece en el siglo XVIII, pues la tapicería y la seda

sustituyen al cuero, como en los demás tipos de asientos, que se caracterizan por la movilidad del perfil de sus patas.

En las mesas se prodigan las patas torneadas en el siglo XVII, a veces en formas espirales, al igual que en los pilares angulares de las camas. En las mesas se aplican hierros que se cruzan y con frecuencia se hacen abatibles, mediante bisagras laterales que permiten plegar las patas, y, asimismo, se ofrecen generalmente vestidas con terciopelo o paño festoneado. Estas mesas con frecuencia se hacen estrechas, para ser adosadas a la pared, y normalmente en estos casos el tablero es de mármol o piedra, a veces con incrustaciones de piedras duras, conforme al gusto florentino, a veces

concebidas como el principal ornato de una habitación para disponerla en el centro, tanto en el siglo XVII como en el siglo XVIII. Sobre ellas es frecuente que en las adosadas se coloque un reloj, un jarrón o una escultura, y en las centrales se dispone un centro de mesa, una escultura u otro motivo ornamental. En la organización de una habitación es frecuente la combinación de las mesas adosadas con los entredoses o pequeños armarios que se sitúan entre las ventanas. También se hacen bufetes o mesas con cajones, así como escritorios, sencillos y cerrados, pues con frecuencia tienen portezuelas abatibles para cerrarlos y para que sirvan de mesa, admitiendo múltiples modalidades en la decoración.



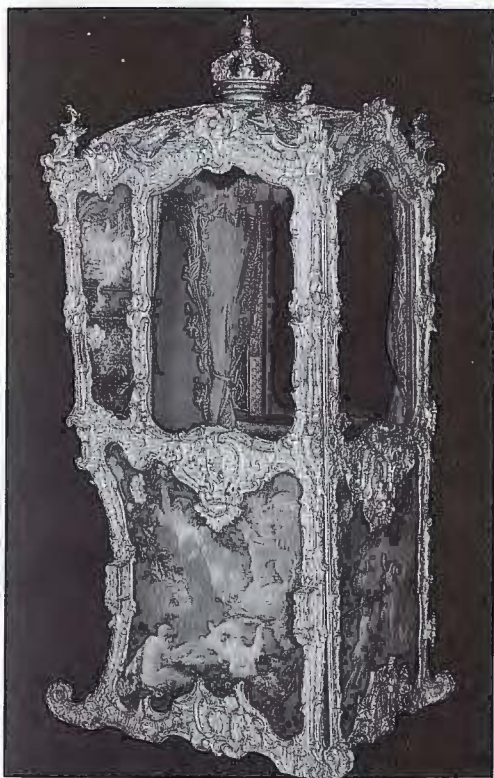
Mueble importante es el bargueño que enriquece sus frentes, en los que se suele seguir una ordenación arquitectónica, prodigándose columnillas, frontones, incrustaciones de marfil y carey, espejos, pinturas y bronce, los cuales se apoyan en mesa corriente o en una de puente, que se caracteriza por el travesaño —más o menos decorado— que une sus patas en la parte inferior (Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo de Santa Cruz de Toledo) (fig. 175).

Son importantes las carrozas, en el siglo XVII con decoración en madera tallada y formas abalaustradas o salomónicas en los radios de las ruedas, siendo nota característica en el siglo XVIII, además de su más rica fastuosidad y colorido, la tendencia a hacer las ruedas posteriores de mayor tamaño, según vemos en los ejemplos del Museo del Palacio Real. La fastuosidad con que se enriquecen las espléndidas carrozas corre pareja a la evolución de las sillas de mano, entre las que es ejemplo admirable la de Felipe V en el Museo del Palacio Real. Análogas características debían tener las góndolas y falúas que surcaban para el servicio real los canales del Buen Retiro y las aguas del Tajo en Aranjuez, cuya evolución hasta el siglo XIX puede seguirse a través del Museo de la Casa de Marinos de Aranjuez (fig. 172).

En el mobiliario litúrgico pueden reseñarse las mesas de altar, gráciles y movidas en el siglo XVIII, con abundante empleo del oro, a veces con frontales de guadamecí dorados. Asimismo son característicos los atriles, como las sacras de altar —desaparecidas en buen número por las reformas modernas—, y particularmente los candeleros, entre los cuales merece ser reseñado por su severidad el gran juego funerario de ébano, de 1635, de los duques de Pastrana (Colegiata de Pastrana).

Son también muy características las cajas de órgano, generalmente de gran fastuosidad, entre las que son particularmente representativas las de la catedral de Cuenca, trazadas en el siglo XVIII por José Martín de Aldehuela, y las de la ca-

172. *Silla de mano de Felipe V. Palacio Real, Madrid*



173. *Ostensorio llamado del millón. Museo de la catedral de Cádiz*

174. *Trono de la Virgen del Sagrario. Catedral de Toledo*



tedral de Toledo, del llamado coro del Arzobispo, obra de Germán López, en 1758, y, ya de tendencia neoclásica, la del coro del deán, de 1796, debida al tallista Juan Hernández.

Son escasas las obras de artes aplicadas de carácter escultórico, pues el marfil está fundamentalmente representado por los Cristos, generalmente de origen filipino, entre los que sobresale uno de gran tamaño en el tesoro de la catedral de Toledo. Asimismo consta que alcanzó gran prestigio el mercedario Eugenio Gutiérrez de Torices (†1709), por sus figuras y composiciones en cera (Museo Nacional de Artes Decorativas). El arte de la medalla tiene muy escasa representación, destacando el prestigio alcanzado por Rutilio Gaci, en el reinado de Felipe III.

En las artes aplicadas de carácter pictórico, la miniatura nos ofrece en este período una absoluta decadencia, ya que casi únicamente se practica para las iniciales o para enriquecer la primera página de las ejecutorias y privilegios, como para la

iniciación de las diversas composiciones de los cantorales, disponiendo la miniatura en la inicial y ornamentando a veces con motivos decorativos las orlas, disponiendo en la parte inferior un escudo o emblema, como en la miniatura profana. El grabado adquiere en el siglo XVII un extraordinario desarrollo en relación con las numerosas publicaciones y con la impresión de estampas sueltas de carácter religioso generalmente. Predomina el grabado calcográfico, aunque se practica la xilografía, de la que es buen ejemplo la obra del calígrafo Pedro Díaz Morante (†1636), natural de Alcalá de Henares, que trabajó en Toledo y en Madrid desde 1612, con quien colaboró el grabador Adrián Boon.

Se acusa en este período un absoluto predominio de grabadores de origen flamenco. Sirve de introductor a las nuevas tendencias el flamenco Pedro Perret (1555-1625), que colaboró con Juan de Herrera en la edición de las estampas de El Escorial, e intervino en numerosas obras de importancia, distinguiéndose

como retratista y que, conforme a dibujos de Juan Gómez de Mora, hizo las estampas de las exequias de Felipe III. La fuerte influencia de Amberes se acusa asimismo en la obra de su hijo Pedro Perete (†1639), que realizó numerosas portadas de libros y de quien son obra significativa las estampas de la *Vida de la Serenísima infanta Sor Margarita de la Cruz*, además de numerosos retratos.

Entre los grabadores de origen flamenco ha de incluirse a Juan Schorquens, de quien se considera como su obra maestra los grabados de la *Crónica del viaje de Felipe III a Portugal*, de J. B. Lavanha, de 1622 y el magnífico retrato de Juan Pérez de Montalbán, en su *Orfeo en lengua castellana*, así como su colaboración con el francés Juan de Courbes —activo en Madrid desde 1621 a 1631— y con Alardo de Popma en la *Psalmodia Eucharística* de Melchor Prieto (1622). También se distinguen Cornelio Boel, que en 1616 interviene en los *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*, de Cristóbal Suárez de Figueroa; Roberto Cordier, que



trabajaba en 1629 y ya en fecha más avanzada María Eugenia Beer, Herman Pannells, el holandés Juan de Noort y F. A. Ettenhardt. Pero, de entre todos, sobresale la obra de Diego de Astor (1585-1650), natural de Malinas que trabaja en Toledo y en Madrid y que es particularmente famoso por su colaboración con el Greco con la estampación de la Adoración de los pastores (1605), San Francisco (1606) y Santo Domingo (1606), aspecto importante por cuanto supone el camino para la difusión de las obras del maestro toledano. Entre sus numerosas obras sobresalen las estampas de la *Historia del apóstol Santiago*, de Mauro Castellá (1610), y la estampa, de 1629, de la Puerta de Guadalajara de Madrid.

Entre los grabadores españoles es maestro indiscutible Pedro de Villafranca, natural de Alcolea de la Mancha, grabador de cámara desde 1654 y que consta trabaja hasta 1678. Su obra, de excelente calidad, se caracteriza por sus complejidades barrocas en las alegorías, destacando las estampas de la Descripción de las honras fúnebres de Felipe IV, así como las que se incluyen en la *Descripción de El Escorial* del padre Francisco de los Santos, como las correspondientes a la *Cartilla para enseñar los principios del diseño*, que se publican como apéndice a la edición del Vignola de P. Caxés, en 1651. Sobresalen también sus magníficos retratos, entre ellos el de doña Isabel de Borbón, de 1645.

A un nivel inferior se sitúan Marcos de Orozco y Diego de Obregón, el toledano Pedro Ángel, y entre los pintores, Patricio Caxés, Vicente Carducho —con quien colaboran como estampadores Francisco López y Francisco Fernández—, Claudio Coello, que ilustra la *Theologia Mystica* del padre Agustín de San Ildefonso (1683), y José García Hidalgo, particularmente importante por su obra, realizada entre 1680 y 1691, *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la Pintura*.

En la primera mitad del siglo XVIII el cambio de gusto determina una momen-

177. Retablo de azulejos, en el crucero de la ermita de la Virgen del Prado. Talavera de la Reina (Toledo)

178. Conjunto de relicarios. Monasterio de la Encarnación, Madrid

tánea crisis entre los grabadores madrileños. Es característico que respecto de los dos volúmenes del *Museo pictórico* de Antonio Acisclo Palomino, de 1715 y de 1724, intervenga el valenciano Hipólito Rovira en el primero, y en el segundo Juan Bernabé Palomino (1692-1777), que sentó las bases de la renovación, favorecida por su situación a partir de 1752 como director de Grabado de la Real Academia de San Fernando. No obstante, trabajan en Madrid grabadores de importancia como Clemente Puche, Manuel Fernández y, fundamentalmente, Matías de Irala (1680-1753), cuya obra más importante son las láminas del *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de Arquitectura*, de 1730-1739, como ilustración de un texto que no llegó a publicarse.

En las artes textiles destacan los damascos, brocados y brocateles de Toledo y Talavera de la Reina, especialmente las labores que se inician a comienzos del siglo XVIII en Toledo por don Severino Medrano (1636-1717), introduciendo la influencia veneciana, creando un taller en el que se distinguieron José Medrano y Antonio Medrano, a quien corresponde una magnífica capa pluvial de 1729, firmada, en la catedral de Cádiz, aparte de las numerosas obras que se conservan en El Escorial, en los conventos toledanos y en la propia catedral. Compiten a partir de 1748 con Toledo los talleres talaveranos, que se inician por el fabricante de Lyon Jean Rubière, que se distinguen por sus temas florales de rico colorido, adquiriendo gran desarrollo en la segunda mitad del siglo, así como en el cercano pueblo de Cervera.

Entre los paños bordados destacan, por su excepcionalidad, los que integran la serie llamada «del Conde Duque» (Museo Arqueológico Nacional), de extraordinaria fastuosidad, así como también es obra maestra el espléndido manto de la Virgen del Sagrario de la catedral toledana, de 1616. Carácter excepcional, ya del siglo XVIII, tiene el espléndido baldaquino y dosel del Museo Diocesano de Cuenca.



179. *Isabel de Francia, esposa de Felipe IV, con gorguera y puños de puntas, por Rodrigo de Villandrando. Museo del Prado*

180. *Felipe IV, con golilla, por Velázquez. Museo del Prado*

Se ha de destacar, asimismo, el prestigio alcanzado por las alfombras de Cuenca, cuya fabricación se mantiene a lo largo del siglo XVIII, entre las que sobresalen y sorprenden por su intenso colorido y la abstracción de sus formas las conservadas en el Museo Diocesano de Cuenca, realmente excepcionales por su tamaño y belleza.

En las artes aplicadas de carácter mixto, por cuanto participan de la forma y del color, la orfebrería barroca está representada por obras de importancia, aunque las destrucciones y expolios hayan mermado el número de obras de las que se tienen noticias. Se mantiene la tipología tradicional de la custodia renacentista, entre las que se puede citar la de 1610, de Fernando Soto, en Santiago del Arrabal (Museo de Santa Cruz), donde se conserva otra de 1624 de Juan de San Martín, a quien corresponde también otra de 1625 en Villaseca de la Sagra. Las avanzadas son las de Mora (1656) y Ajofrín (1662), de Alonso Sánchez, la del Hospital de la Caridad de Illescas, que se atribuye a Simón Bilbestre, la custodia-ostensorio de la Colegiata de Pastрана, debida a Juan López (1677), y de 1667 la de la parroquia de Mondéjar, atribuida a Damián Zurreño, entre otras muchas. Ya de 1721 es el magnífico ostensorio de la catedral de Cádiz, obra excepcional del madrileño Pedro Vicente Gómez de Ceballos (figura 173).

Son obras asimismo importantes la corona y el magnífico frontal de plata del altar de Nuestra Señora la Mayor en la catedral de Sigüenza; así como la magnífica corona imperial de la toledana Virgen de los Desamparados, hecha en 1691 en Nueva España, por Andrés Martínez; el magnífico «cinturón de la Virgen del Sagrario», de la catedral de Cuenca; y, en relación con la Virgen del Sagrario toledana, su magnífico trono, obra de gran complejidad y belleza, en el que intervinieron Virgilio Fanelli y Juan Ortiz Rivi-lla entre 1655 y 1674 (fig. 174).

Los relicarios son obras característicamente barrocas, que se nos ofrecen en muy variadas formas. Sobresalen los



conjuntos expuestos en los monasterios madrileños de la Encarnación y de las Descalzas Reales, los de la catedral de Toledo y el que existe en el Museo Nacional de Artes Decorativas. En este grupo de obras puede incluirse el arca de los santos niños Justo y Pastor, en la Magistral de Alcalá de Henares, debida a Damián Zurreño, en 1702 (fig. 178).

También sobresalen entre las numerosas obras de plata conservadas, la gran peana de la custodia de la catedral de Toledo, hecha conforme a dibujo de Narciso Tomé por Manuel Vargas Machuca, que consta trabajó también para Orgaz y Añover de Tajo; y también sobresalen las alegorías de las cuatro partes del mundo, regaladas por la reina doña Mariana de Neoburgo a la catedral toledana (fig. 176).

Por último, debe recordarse el incremento de las joyas, que conocemos fundamentalmente por sus representaciones en los retratos y por los ejemplos conservados en el Museo Lázaro Galdiano, en el Instituto de Valencia de Don Juan y en el Museo Arqueológico Nacional.

En el siglo XVII los alfares de Talavera de la Reina adquieren un notable incremento, como a un nivel inferior los de Puente del Arzobispo, en cuyas labores se mantiene el predominio del verde esmeralda. Corresponde a esta etapa en la cerámica talaverana la serie en la que se combinan el azul, el naranja y el manganeso, con múltiple tipología tanto en la forma de las piezas como en los motivos decorativos, fundamentalmente con ciervos, aves zancudas, flores, figuras y escudos, prodigando las eses alargadas en los bordes o los rombos con aspas, y, ya en el siglo XVIII, la flor de adormidera. A una etapa avanzada corresponden las piezas que imitan modelos de Delft, y vemos modelos con hojas de helecho con flores, cervatillos, golondrinas, imitaciones de encajes de bolillo y, más raramente, por influencia italiana, temas mitológicos y paisajes.

Entre las obras singulares sobresalen los azulejos pintados que decoran el santuario de la Virgen del Prado en Talavera

de la Reina, fechados unos en 1636 y otros ya del siglo XVIII, y asimismo los que ofrecen temas militares en el Ayuntamiento de Toledo, de 1696. Entre los artistas sobresalen Blas de la Fuente, Juan de Espada, Pedro de Sicilia, los Mansilla, Francisco Muñoz de la Ballesta y Diego Rodríguez (fig. 177).

El arte del vidrio adquiere en este período barroco un cierto desarrollo, aunque son escasas las vidrieras. Sobresalen las labores obtenidas en los hornos de Valdemqueda (Madrid), donde trabaja el maestro Juan Danis, a quien se deben las vidrieras pintadas de la catedral de Segovia, de 1676, y que es particularmente recordado por su tratado sobre la fabricación del vidrio. Consta, asimismo, que existen hornos en San Martín de Valdeiglesias (Madrid), y en Cuenca, donde se establece a principios del siglo XVIII Diego Dorado, caracterizándose la producción conquense por su color verdoso con burbujas y frecuentemente por el adorno con hilos del mismo color en espiral. También existen hornos en los pueblos alcarreños de Recuenco, Armallones, Arbeteta y Beteta.

Son importantes los hornos de Cadalso de los Vidrios (Madrid), con obras de tonos opacos, gris violáceo, que fueron fundados por el vidriero de Namur Dieudonné Lambot, revitalizada la fabricación a fines del siglo XVII por Antonio Ovando. En 1690 se inicia la fabricación del vidrio en Nuevo Baztán (Madrid) por Tomás del Burgo, que, a partir de 1720, adquiere gran impulso merced a don Juan de Goyeneche, quien obtiene privilegio real para fabricar toda clase de vidrios cristalinos, y que más tarde, por diversas causas, se traslada a Villanueva de Alcorón.

En las labores en cuero sobresalen las encuadernaciones y los guadamecies, que se fabrican fundamentalmente para los frentes de las mesas de altar. En las encuadernaciones, durante el siglo XVII se prodiga el tipo llamado de abanicos, que se caracteriza por la disposición, en los cuatro ángulos, de un motivo rayado de líneas convergentes, tipo que alterna con



el que ofrece orlas y con otros que forman los recuadros con líneas mixtilíneas. Las encuadernaciones se enriquecen con la llegada de los Borbones, continuando con Felipe V la actividad del encuadernador real Francisco Manuel Menoire (†1709), a quien sucede su viuda Catalina Vicente y su hijo Juan Francisco (†1722), con quien ya aparecen las encuadernaciones con oro y colores, como las que realiza su viuda Francisca de Guzmán, que casó con Rodríguez del Barco, distinguiéndose también Juan Gómez (†1750). Las obras de esta etapa ofrecen generalmente cenefas rectangulares, con flores en ángulos y motivo central heráldico, a veces dentro de un rectángulo, mientras en otros modelos vemos la organización en rombos que se combina con orla o cenefa mixtilínea.

Indumentaria

En este período la indumentaria tiene una especial relevancia, ya que la centralización de la corte determina que la moda española se rijan desde Madrid, al mismo tiempo que nos ofrece unas características peculiares, diferenciadas del resto de Europa.

Para la confección de los trajes se usan telas muy diversas, algunas de extraordinaria riqueza y variedad, realizadas por los aditamentos de joyeles, cintillos, bordados, etc., que completaban la vestimenta. Entre las telas de seda son muy frecuentes el terciopelo; el tafetán, más liviano, que cuando está sembrado y matizado de flores de varios colores recibe el nombre de primavera; el ormesí, muy tupido, haciendo visos y aguas, como el tabí, y la lama o restaño, que ofrece en el haz hilos de plata o de oro; y el brocado, de seda y oro, excesivamente costoso y pesado, de uso más restringido. De pelo de camello, a veces sustituido por pelo de cabra o lana, es el chamelote o camelote, que también hace visos y aguas. Tejido fino de lana es el burato, muy utilizado, generalmente para capas y manteos, que se asemeja a la capichola, aun-

183. Retrato ecuestre de doña Isabel de Francia, con saya recamada de oro, por Velázquez

184. Retrato de la condesa de Monterrey, con guardainfante y pistolete, por Carreño. Museo Lázaro Galdiano, Madrid



que esta tela se hace de seda ordinaria y de la que se solían hacer los vestidos de clérigos, como también de seda con trama de cordoncillo es el gorgorán, como la sarga, más basta, que podía ser de lana o de seda, como más ruda es la maraña, que se hilaba con los desperdicios de la seda.

De lana es el paño denominado palmilla, que se labraba en Cuenca, siendo particularmente apreciada la azulada así como el paño fuerte de Segovia llamado limiste. A un nivel inferior se sitúan el fustán, tela de algodón que servía para forros, como la holandilla; y, por último, el bocacé, de lino de color negro, rojo o verde, muy tieso, de inferior calidad.

Prenda sumamente característica de la indumentaria cortesana del reinado de Felipe III, siguiendo la moda del último tercio del siglo XVI, es la gorguera, que tiene su origen en el cuello de la camisa que se ajustaba al borde del vestido. Es un gran cuello redondo que se confecciona con telas finas plegadas en doble-

ces en forma tubular, que se disponen juntas muy apretadamente y a veces en dos o tres capas, cuya rigidez se obtiene mediante alambres o almidonado; generalmente azulado y que se podía enriquecer mediante bandas guarnecidas de encajes, en la indumentaria femenina (fig. 179), mientras en la vestimenta masculina podía reducirse a un simple cuello rizado que se denominaba lechuguilla. El uso de este cuello se mantuvo sin limitación hasta que la pragmática del 11 de febrero de 1623 la prohibió en la indumentaria masculina, siendo sustituida por la valona, aunque siguió usándose en la indumentaria femenina según se observa en el retrato de la infanta doña María, reina de Hungría, de Velázquez, realizado en 1630.

La valona es un cuello blando caído sobre los hombros, de diversa amplitud y labra. Sin embargo, a partir de 1624 se impone la golilla en la indumentaria masculina, que deriva de la valona al situar bajo la tela un soporte o alzacuello,

de cartón o ligeramente almidonado, a modo de platillo. La golilla ha de mantenerse como cuello característico hasta que, a fines del siglo, por influencia francesa, se imponga la corbata, quedando su uso restringido a la indumentaria de algunas profesiones (figs. 180, 182, 186). El traje masculino, en el que el negro es el color preferente ya desde tiempos del rey Felipe II, se compone de un jubón —con cortas faldetas— que cubría el torso, a veces sustituido por el colete o peripunte, que no tenía mangas y estaba cerrado hasta el cuello. Sobre el jubón o colete iba la ropilla, vestidura corta con mangas sueltas o perdidas, que arrancan de los brahones, rosca o repliegue de la tela que se colocaba en la ropilla en el nacimiento de los brazos. Ceñía la cintura una banda o cruzaba el pecho un tahali, para sostener la espada. Completaba la indumentaria la capa o el ferreruero, capa corta con solo cuello, generalmente negro. Ya con Carlos II se introduce la moda francesa, aparece la casaca, de

185. *Detalle del retrato de doña Mariana de Austria, con tocas de viuda, por Carreño. Museo del Prado*



186. *Carlos II, con corbata. Detalle de La Sagrada Forma, por Claudio Coello. Sacristía del monasterio de El Escorial*

mangas cortas, ancha bocamanga y puñera de encaje. La casaca podía ser cerrada o abierta para dejar ver la chupa (figura 181).

La parte inferior del cuerpo se cubría con los gregüescos, calzones muy anchos en principio que se estilizan conforme avanza el siglo XVII, cubriendo hasta la rodilla y con frecuencia acuchillados, aberturas alargadas para dejar ver otra tela. Las piernas se cubren con medias de seda negra o de hilo, sujetándose con ligas o lazadas y, por último, el zapato negro de cordobán, de punta ancha y cuadrada, con lazadas de cintas de seda que se enlazaban formando rosetas.

Completaba la indumentaria el sombrero de anchas alas, o la gorra, y los guantes, perfumados de ámbar. A fines de siglo se introduce el sombrero de tres picos.

Los complementos del vestido masculino eran muy pocos, salvo en la indumentaria militar. Alguna insignia de orden militar, alguna cadena y, a lo sumo en el sombrero un cintillo de diamantes o pedrería, como un joyel para sostener el ala del sombrero que se disponía levantada. Asimismo, en el peinado la única variante es la aparición de las mechas, a veces con tufos o rizos que cubrían las orejas, una vez que la gorguera desapareció. La peluca no se introduce hasta principios del siglo XVIII, cuando se adopta la moda francesa.

Vestidos específicos son la garnacha, vestidura talar con mangas y gran sobre-cuello que cae a las espaldas, y generalmente vuelta de veludillo, y que es indumentaria de jurista; y el tabardo, ropa de abrigo amplia que usan los labradores, en el ejército y para la caza.

La prenda más característica de la indumentaria femenina en el siglo XVII es el guardainfante, ampliamente denostado y perseguido, pues se considera «costoso y superfluo, penoso y pesado, feo y desproporcionado, lascivo, deshonesto y ocasionado a pecar» (fig. 184).

El guardainfante, que sustituía la primitiva almohadilla redonda que se colocaba en la cintura para dar vuelo a la falda, es un faldellín hecho con alambres enlaza-

dos con cintas que se ponía en la cintura, sobre el que se colocan las enaguas y la basquiña o falda exterior, a la que proporciona una forma acampanada. Más amplia y ligera es la pollera, falda interior que se armaba con aros de alambre o de mimbre, que a veces se ponía sobre el guardainfante, debajo de las numerosas enaguas, así como el verdugado, que servía para ensanchar las caderas y que generalmente se pliega hacia la mitad formando una gran alforza. El guardainfante evoluciona estrechándose hacia los lados, con lo que se proporciona a las faldas un perímetro elíptico.

La basquiña o saya ofrecía diversas formas y combinaciones, entre las que destaca la saboyana, que se abría por delante. La saya entera se llamaba así cuando era el vestido entero, como el brial, que se ceñía a la cintura (fig. 183).

Con la introducción de la moda francesa, ya en el siglo XVIII, se impone la utilización de dos faldas de diversos colores y formas, la interior cerrada y redonda y la exterior abierta por delante, generalmente del mismo color y tela que el cuerpo del vestido. Para darle vuelo a la falda en este siglo XVIII es frecuente el uso del miriñaque, zagalejo o refajo de tela rígida, a veces reforzada con aros.

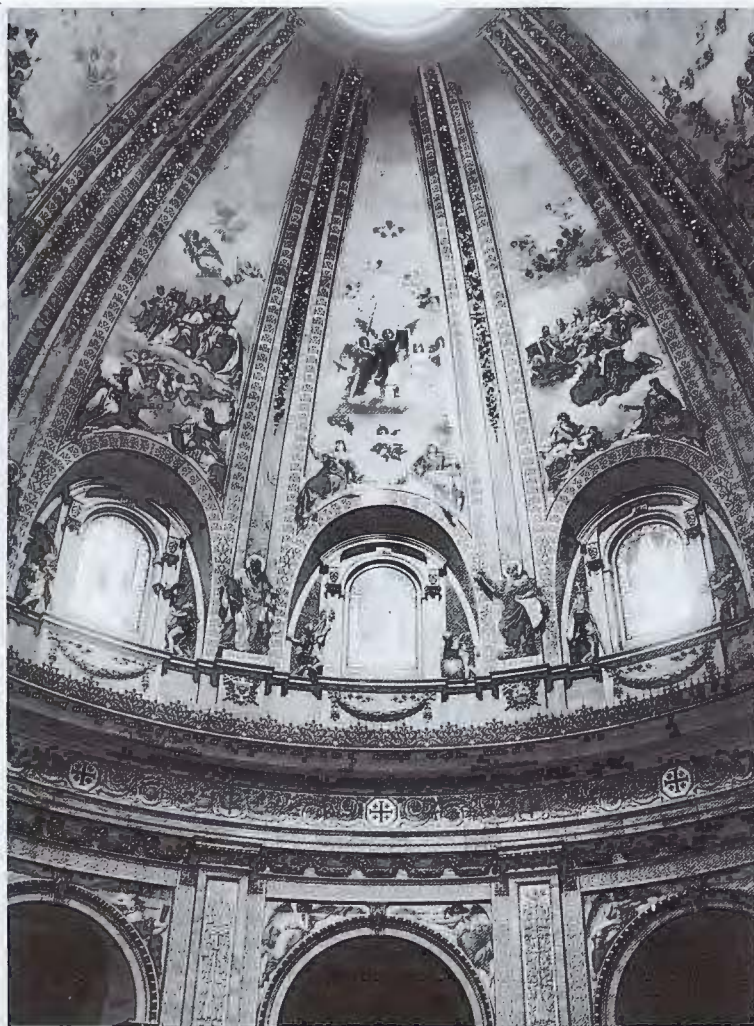
La parte superior del cuerpo se cubría con el corpiño o jubón, rígido, reforzado, que se ajustaba al talle, ocultando las formas del cuerpo, estrechando la cintura lo que se conseguía mediante el corsé emballenado.

Al jubón cerrado de tiempos de Felipe III sucede en el segundo cuarto del siglo XVII el jubón con amplio escote, que se refuerza con cartones y ballenas, que pese a la prohibición de 1639 se continuó usando, dejando ver parte del pecho y espaldas, en especial los llamados degollados. Se enriquecía el escote del vestido con un adorno de encajes pequeños que se cosen a una tirilla de lienzo o con una simple cinta de color diferente, siendo frecuente que las amplias valonas se enriquezcan mediante la disposición sobre ellas de un amplio cuello de tul recordando la gorguera.

187. Interior de la iglesia de San Marcos.
Madrid



188. Detalle del interior de la cúpula de la
iglesia de San Francisco el Grande. Madrid



Los brazos permanecían ocultos, cerradas las mangas acuchilladas hasta los puños, que se enriquecían con lazos. Ya en el siglo XVIII se dejan al descubierto los antebrazos.

La ropa interior se dejaba ver, aparte del escote, por el acuchillado de las mangas en algunos casos. Se usaban enaguas, de gran lujo y número, ya que se colocaban siete u ocho en verano y más de diez en invierno, algunas adornadas con encajes y bordados en oro y plata. Las mangas terminaban en los puños o puñeras que se enriquecían con lazos.

Completaba la indumentaria la toca y el manto, aparte de vestidos específicos como el monjil y las sayas monjiles de escapulario, que cubrían todo el cuerpo,

usados por viudas y dueñas, de negro, cerrados y cubriendo la garganta y cabeza, bajo la que se colocaba la toca blanca (fig. 185).

El manto es prenda típica femenina. De gran amplitud, se usaba frecuentemente cubriendo la cabeza, dando origen a la tapada, que generalmente sólo dejaban ver el ojo izquierdo distinguiéndose esa actitud de coquetería de las llamadas cubiertas, que ocultaban su rostro bajo el manto, por honestidad.

El manto, o mantilla si es liviano, era prenda de uso muy frecuente, en la que se empleaban tanto telas de seda como más bastas. Los más finos eran los de humo, de tul o de soplillo, siendo más tupidos los de tafetán y de raja de Flo-

rencia. En cuanto a la tipología de mantos y velos existía la cabeza o manto muy largo con cola, y el rebocíño, muy reducido, y la falla que cubría la cabeza dejando visible la cara y cubriendo los hombros hasta los pechos. En todos se sujetaban al pelo mediante alfileres, para lo que se hacía un pliegue en la cabeza, y se echaba hacia atrás la parte del manto que caía hacia adelante.

Completaba la indumentaria femenina los zapatos, zapatillas y, sobre todo, los chapines, que era el calzado más utilizado, reforzados y decorados con viras o virillas, tiras de tela o de cordobán con frecuencia doradas y plateadas. Tenían generalmente altos tacones de corcho.

El peinado ofrecía diversas modalidades,

189. *Fachada del palacio del infante don Luis de Borbón. Boadilla del Monte (Madrid)*

190. *Fachada del Hospital de San Carlos. Aranjuez*

191. *Fachada del Ministerio de Hacienda. Madrid*

el más frecuente, raya a un lado, se recogía en haces con un joyel y se enriquecía con lazos y pedrerías y se adornaba con una garzota. A veces se utilizaba un garvín o jumilla, es decir redecilla, o una escofieta de gasa.

Por último, se usaban guantes perfumados; el manguito de piel para el frío, la estufilla o regalillo, y el abanico.

Fundamental complemento del traje femenino eran las cadenas, joyeles, pulseras, anillos, cintas, perlas, y un sinnúmero de joyas, entre las que era muy característica la firmeza, joyel que caía sobre el pecho, pendiente del cuello, generalmente con esmeraldas y diamantes.

DE 1752 A 1900

ARQUITECTURA

Neoclasicismo académico

La creación de la Real Academia de San Fernando en 1752 es el hecho más significativo que señala el profundo cambio en la estética española, por cuanto las directrices que de ella emanan suponen el deseo de ruptura con las formas arquitectónicas del inmediato pasado. El centralismo borbónico favorece de una parte el criterio de establecer unas normas por las que se rija la arquitectura, e inclusive han de imponerse coactivamente en todo el reino, por cuanto se establece que, preceptivamente, los proyectos arquitectónicos de importancia han de contar con la aprobación de la Real Academia. Frente a la libertad y a las artificiosidades decorativas y efectistas del barroco se impone el racionalismo de unas normas, que han de tener alcance universal, fundamentándose así el papel director de la arquitectura madrileña, sede de la Real Academia, como en cierta manera había ocurrido en torno a 1600 y anulándose, por tanto, la diversificación y variedad de la arquitectura regional de la primera mitad del siglo XVIII.



Fundamentos del racionalismo arquitectónico neoclásico han de ser los tratadistas clásicos, en los que han de inspirarse las normas académicas. Se justifican de este modo las ediciones del texto de Vitrubio de 1761 y 1787, así como las versiones de Vignola y Palladio, al mismo tiempo que diversos escritos, como los de Ventura Rodríguez respecto a los criterios de la enseñanza, perfilan nítidamente las directrices que fundamentan un tanto revolucionariamente la nueva arquitectura. La inspiración en los principios de la arquitectura clásica no obsta para que en 1763 el padre Benavente traduzca los *Elementos de toda Arquitectura civil*, del padre Rieger, con grabados de Fischer von Erlach, que difunde el concepto de una nueva arquitectura basada en el racionalismo, como se recoge por Crouzas en su *Curso de Arquitectura civil* (Madrid, 1765), y Diego de Villanueva en sus *Diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura* (Valencia, 1766), quien ya en 1754 había redactado su *Li-*

bro de diferentes pensamientos, unos imbentados y otros delineados, que provocaron cierta reacción adversa en los ambientes académicos.

Este nuevo lenguaje se inspira fundamentalmente en las formas hispánicas del tardío renacimiento, es decir, del manierismo arquitectónico de la segunda mitad del siglo XVI, y El Escorial vuelve a ser la fuente fundamental de inspiración. A esta fuente esencial se une, como es lógico, la directa inspiración en monumentos italianos, franceses e ingleses, dada la formación de los arquitectos y las directrices de la arquitectura oficial de la primera mitad del siglo XVIII. No obstante, en esta etapa inicial de la arquitectura contemporánea madrileña, y en virtud del criterio que propugna el estudio racional de la arquitectura del pasado, en búsqueda de una nueva arquitectura, y asimismo en virtud de la carencia de modelos apropiados en la arquitectura religiosa para el culto católico y el carácter foráneo de esta arquitectura clásica,

se inicia, con cierto carácter romántico, la valoración de los modelos góticos e islámicos, como se deduce de los comentarios que respecto a ella se hacen, e inclusive del encargo que la Real Academia hace en 1766 para dibujar los monumentos árabes andaluces, de lo que se encarga José de Hermosilla, que se traslada a Andalucía con Pedro Arnal y Juan de Villanueva.

Aunque en la Junta Preparatoria de la Real Academia figuran como directores de la Arquitectura J.B. Sacchetti, Giacomo Pavia, Santiago Bonavia y el anciano Francisco Ruiz, indicativos de la orientación italiana de esta renovación arquitectónica, es a partir de 1752, cuando realmente se crea la Real Academia, en la que figuran como cabezas directoras Ventura Rodríguez y José de Hermosilla (†1776), que han de contar como colaboradores en las tareas académicas con Diego de Villanueva y Alejandro González Velázquez.

Nacido en Ciempozuelos en 1717, es



193. *Escalera principal del Palacio Real. Madrid*



194. *Fachada de la Real Academia de San Fernando. Madrid*



Ventura Rodríguez (†1785) quien verdaderamente marca las directrices de esta nueva orientación, como director de arquitectura de la Real Academia, formado junto a Juvarrá y Sacchetti en las obras de Aranjuez —que como señala Kubler es representativa de la vuelta a Herrera—, reafirmando su clasicismo en las obras del Palacio Real, a partir de 1736, como aparejador y «primer oficial de líneas». Su entronque con el clasicismo rococó de la arquitectura oficial es evidente en la traza de la iglesia madrileña de San Marcos, formada por varios volúmenes de planta elíptica, secantes e inclusive en el empleo de bóvedas de arista con refuerzos, evocando la bóveda de

crucería como ya había utilizado Moradillo en la sacristía de las Comendadoras de Santiago y Bonavía en San Miguel, mientras que la fachada entrante, cóncava, responde a modelo borrominesco. Esta vinculación al clasicismo rococó se evidencia en la traza del Transparente de San Julián en la catedral de Cuenca, de 1752, el mismo año de la fundación de la Real Academia, con empleo de columnas y esculturas de mármol, incombustibles, como se propugna en el neoclasicismo académico y conforme a la más estricta tradición romana, del que ya se trataba en 1693 y para el que dio una traza fray Vicente de Sevilla en 1750. De 1758 es la capilla del Cristo en Humanes

y se le atribuye la ermita de San Nicasio, en Leganés, con clásica fachada e interior con cúpula, alternando el orden toscano al exterior y el compuesto en las pareadas pilastras del interior. La versatilidad de Ventura Rodríguez, que hizo más de 140 proyectos, gira hacia el pleno neoclasicismo a partir de 1760, propugnando una arquitectura racional en la que se valorizan fundamentalmente los volúmenes y el claroscuro, que evoca el escurialense, teniendo entre las obras que realiza en Castilla la Nueva su expresión más lograda en el palacio de Boadilla del Monte, en las cercanías de Madrid, de hacia 1765, y en sus múltiples intervenciones como arquitecto de

195. *Fachada del palacio de Buenavista.*
Madrid

197. *Fachada de la antigua Real Fábrica.*
San Fernando de Henares (Madrid)



196. *Templete monóptero y cenador chino,*
en los jardines de Aranjuez

198. *Casita del Príncipe. El Escorial*



199. *Cuerpo central con pórtico monumental del Museo del Prado. Madrid*

la villa de Madrid desde 1764, entre las que sobresalen las trazas para las fuentes que engalanan el Paseo del Prado, de Apolo, de Cibeles y de Neptuno. De su importancia y estimación es testimonio explícito el elogio pronunciado por Jovellanos a su muerte en la Sociedad Económica de Madrid. En 1777 inició la profunda reforma del Colegio de Jesuitas de Alcalá de Henares para acomodarlo a Universidad, proyecto que no llegó a culminarse (fig. 189).

Discípulo de Ventura Rodríguez fue Agustín Durán (1760-1797), que trazó el gran parque francés del Conde del Campo Alanje en Carabanchel Alto.

El estilo clásico se concreta en el proyecto de 1761 realizado por el hermano Francisco Cabezas (1709-1773) para la iglesia de San Francisco el Grande, con su clásica fachada de dos cuerpos y la monumental cúpula de 33 metros de diámetro, la más amplia de su tiempo, en cuya realización intervino Francisco Sabatini, a quien se debe la portada y las torrecillas, constando también la intervención de Antonio Plo y de Miguel Fernández, que terminó la cúpula en 1784. Por estos años consta que trabajan como arquitectos importantes el sobrino de Ventura Rodríguez, Manuel Martín Rodríguez (1746-1823), que se encargó de la construcción del palacio de Altamira, para el que hizo una fachada efímera, a base de madera y lienzos pintados, y a quien se atribuye el actual edificio de la Real Academia de Jurisprudencia, en la calle del Marqués de Cubas; y José de Hermosilla (†1776), formado en Italia y en las obras del Palacio Real, a quien se debe en 1768 la ordenación del llamado Salón del Prado, situado entre Cibeles y Neptuno y que inició las obras del gran Hospital General, junto a la plaza de Atocha, aunque su proyecto fue anulado por el de Sabatini que trabaja en él desde 1769 (fig. 188).

El neoclasicismo triunfa en la modélica plaza mayor de Ocaña, iniciada en 1771, cuando se construyeron tres de sus alas, completándose ya en nuestro tiempo (1961). También es característica, de

200. *Fachada del palacio de Villabermosa. Madrid*



1777, la Casa de Beneficencia en Cuenca, clásica en su orden toscano, aunque anticipa la repristinación de las formas medievales al disponer en la fachada una organización decorativa a base de cabezas de clavo dispuestas a tresbolillo, como en el palacio hispanoflamenco del Infantado, en Guadalajara. También puede citarse como obra característica la sencilla iglesia de Almuradiel (Ciudad Real), con cúpula central y clásica fachada (fig. 192).

Particular interés tiene como ejemplo de la arquitectura industrial el desarrollo de la ciudad de Almadén (Ciudad Real), en relación con la exploración de las minas de azogue. A partir de 1755 se renueva la población, a cuya fecha corresponde la construcción de la original plaza de toros de planta exagonal, con graderíos, balcones cubiertos y viviendas, que por añadidura se cuenta entre las más antiguas de España.

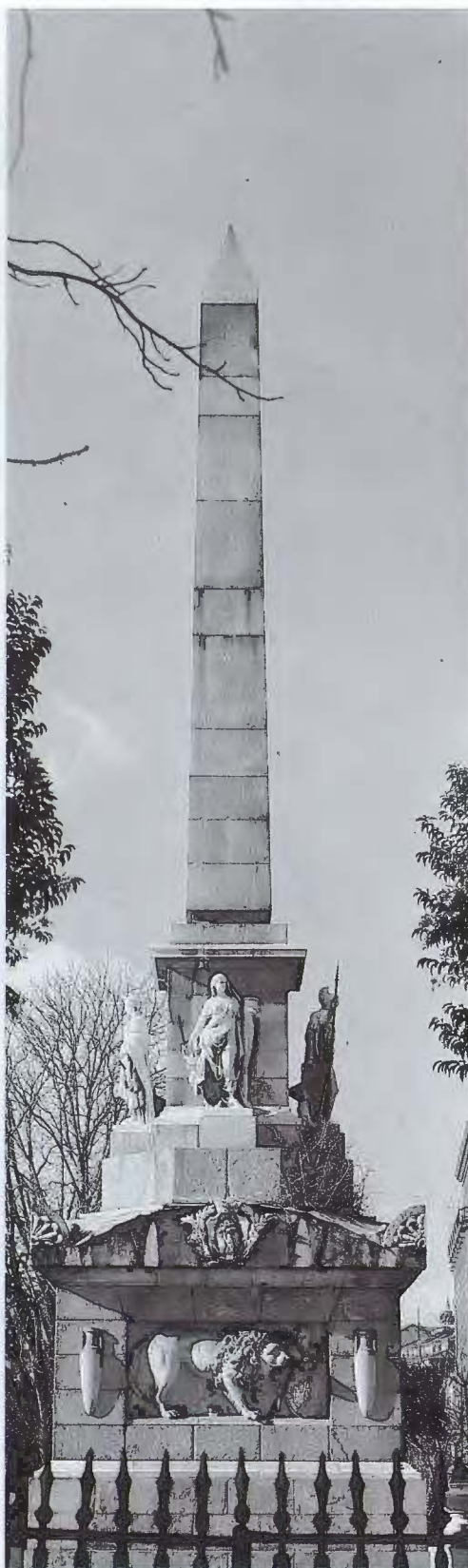
Posteriormente se van erigiendo los nuevos edificios, en los que las funcionales formas neoclásicas triunfan. Entre las construcciones conservadas correspondientes a esta época sobresalen el antiguo Hospital de Mineros, que se terminaba en 1775, de sobria fachada, como la Escuela de Capataces de Minas, fundada en 1777, de dos cuerpos con magnífica y clásica portada y vanos y pilastras con grandes sillares realzados, y la Puerta de Carlos IV, de 1795, que da acceso a la zona donde se sitúan las construcciones destinadas al beneficio del mineral. En relación con estas construcciones de Almadén y de la misma época son interesantes, por su excepcionalidad, la muralla de Almadenejo, que, como escribe Bonet, «es un tanto surrealista. Es como una muralla de China en miniatura, producto de una idea kafkiana, represiva y absurda por lo inútil», y, asimismo, es sorprendente el horno central de la abandonada mina de Valdeazogues, que de toda evidencia evoca el monumentalismo de las construcciones imperiales romanas.

Es Francisco Sabatini (1722-1797) el arquitecto predilecto del rey Carlos III

para sus grandes obras, que lo trajo consigo de Nápoles cuando llegó en 1760. Sabatini había trabajado en el palacio de Caserta y en relación con esta actividad intervendrá activamente en la prosecución de las obras del Palacio Real, en el que le corresponde la escalera, de 1775, y en El Pardo, duplicando el edificio hecho por Luis de Vega en el siglo XVI (figura 193).

En Madrid realiza las obras más características del reinado de Carlos III: la Puerta de Alcalá, el Hospital General de Atocha y la antigua Casa de la Aduana, actualmente Ministerio de Hacienda. Si la Puerta de Alcalá (1764-1778) sobresale por la perfección de su traza y la armónica proporcionalidad de sus líneas, cuya belleza se realza por su esbelta monumentalidad, con sus 19,50 metros de altura, el clasicismo inspirado en los grandes palacios romanos está latente en la traza de la antigua Casa de Aduanas, que impresiona por su grandiosidad, como en lo construido del gran Hospital General, del que sólo llegó a edificarse una parte y cuya fachada alcanzaba la actual calle de Atocha. Son también características sus intervenciones en Aranjuez, en las obras de ampliación del palacio y en el convento de San Pascual (1765-1770), así como en el cuartel de guardias waloñas de Leganés y en la reforma del proyecto de San Francisco el Grande realizado por Francisco Cabezas (figura 191).

Son característicos en este momento la serie de obras y ordenaciones urbanísticas de Aranjuez y El Escorial, a partir de 1760, destacando la obra de Jaime Marquet (†1782), a quien se debe el Hospital de San Carlos (1776) y el Teatro (1767) en Aranjuez, y el Real Coliseo de El Escorial (1770), así como el Teatro Real de El Pardo, entre 1769 y 1777, reformado posteriormente por Isidro González Velázquez. En Madrid intervino en la antigua Casa de Correos, hacia 1768, reformada interiormente, en cuya fachada se alterna la piedra y el ladrillo rojo, como es tradicional en la arquitectura madrileña, concebida la calle central en organi-



zación evocadora de arco de triunfo en la parte inferior, unificado su alzado por gran balcón con tres ventanas y rematando en clásico frontón y coronada esta parte central por torrecilla realzado todo ello por la ordenación de la plaza de la Puerta del Sol por J.B. Peyronnet y Lucio del Valle en 1858. Marquet intervino también en la erección de la Real Fábrica de Paños de Brihuega, de 1759, que fue trazada por Manuel de Villegas y reformada por Ventura Padierne, conocida como La Redonda por su original disposición en torno a un gran patio circular, destacando en ella asimismo sus bellos jardines.

A este momento corresponden también la obra de la Real Fábrica de San Fernando de Henares, también con jardines, de la que sólo subsiste la fachada, con fecha de 1747, en la que también trabaja Manuel de Villegas (fig. 197).

Arquitecto y teórico importante en estos años es Diego de Villanueva (1715-1774), iniciador de las nuevas tendencias neoclásicas en cuanto renovación de la arquitectura, director de Arquitectura en la Real Academia de San Fernando en 1756, a quien se debe como obra significativa la reforma de la fachada de la Real Academia eliminando el barroquismo de Churriguera, que incluso había dispuesto un basamento rocoso en el que se representaban sapos y culebras. Sobre sus criterios estéticos son explícitas sus publicaciones y escritos, la de los órdenes de Vignola y, fundamentalmente, las ideas concebidas en las obras que hemos reseñado anteriormente, que en cierta manera pugnaban con las sostenidas por buen número de académicos, y el carácter a veces violento de sus críticas, en particular hacia las decoraciones específicas del rococó y las obras de los arquitectos españoles.

Juan de Villanueva (1739-1811) es el arquitecto más representativo del neoclasicismo madrileño, formado junto a su hermano Diego, casi veinticinco años más viejo, completando su educación artística en Italia, donde permanece desde 1758 a 1764. A su regreso realiza un



viaje a Córdoba y Granada, con José de Hermosilla, en 1766, para dibujar los monumentos islámicos; es nombrado en 1768 arquitecto de las obras que se realizan en El Escorial, donde ha de impregnarse del estilo herreriano, que ha de ser nota dominante en el clasicismo madrileño hasta nuestros días.

En El Escorial interviene en 1771 en la Casa de Infantes, a la que siguen las Casitas del Príncipe y de Arriba, pequeñas construcciones ejemplares en el empleo proporcionado de órdenes arquitectónicos y sistemas de abovedamiento, a las que han de seguir en 1784 la Casita del Príncipe en El Pardo, con parte central destacable como la de Arriba, como cuerpo básico de la traza que organiza simétricamente. Al servicio de la corte y de acuerdo con los criterios de revitalización de los sitios reales intervino en la ordenación de los jardines de Aranjuez, de los más bellos de España, colaborando en su intervención Esteban Boutelou. En estos jardines, aparte de la ordenación de las avenidas, parterres y fuentes, sobresale el sector con estanque en el que se sitúa un templo monóptero con mármol de Sicilia, una escollera — más bien concebida como dolmen — con manantial, que estaba coronada por Apolo, en la actualidad sustituida por un obelisco, y un cenador chinesco, que en realidad en su exotismo hay que incluirlo en la línea estética de un prerromántico neogoticismo, aunque para su coetáneo Ponz imite delicadamente las formas del estilo chino (figs. 196, 198).

Aparte de otras obras de menor importancia, como la casa del Ministro de Estado y la sistematización de la escalera del llamado palacio de los Borbones en El Escorial, su obra más importante y la más definidora del neoclasicismo madrileño, es el conjunto destinado a Academia de Ciencia, que se proyecta entre 1785 y 1790 y que se integra por el actual Museo del Prado, ideado como Museo de Ciencias y sede de la Academia, el Jardín Botánico y, en su inmediata cercanía, el bellísimo Observatorio Astronómico. Responden estos edificios al con-

cepto neoclásico, tanto en forma como en finalidad, del cultivo al racionalismo y a la belleza, en el museo, a exaltación de la Ciencia en función del progreso y del amor a la naturaleza, en el jardín, que son fundamentos de la evolución cultural de la sociedad romántica y de la edad contemporánea (fig. 199).

El Museo del Prado, desfigurado por añadidos que enmascaran su planta y, por tanto, su estética en cuanto a su racional iluminación, está formado por tres cuerpos de edificios enlazados por otros rectangulares, que al exterior se acusan como galerías, dominando el cuerpo central a modo de gran salón con cabecera curva y pórtico monumental exástilo de orden toscano. Los cuerpos rectangulares de enlace se organizan en tres pisos, el central con columnata jónica y el superior retranqueado, que dan paso a un cuerpo al norte — actualmente de entrada — con bellísima rotonda, y el meridional en torno a un patio como jardín interior, contraponiéndose así el orden corintio de esta fachada con la jónica septentrional y la toscana occidental. El clasicismo y la pureza de líneas es más cautivadora en la bella traza, de perfección suma, del Observatorio Astronómico, de bellísima columnata sobre el cuerpo central ochavado.

De 1789 es su proyecto para la iglesia del Caballero de Gracia, construcción fría y desangelada, basilical con columnata corintia y bóveda elíptica en el crucero, como lo era la de la capilla mayor. Por estos años, es decir, a partir de 1790, interviene en la reconstrucción de la Plaza Mayor de Madrid, unificándola y organizando el trazado de las calles que a ella confluyen con soportales. Destaca asimismo Navascués la importancia del Cementerio General o del Norte, trazado por Villanueva y bendecido en 1809, que se situaba a la salida de Madrid hacia Fuencarral, en el que utiliza el orden inspirado en el templo griego de Pestum y que, en su organización con patios rectangulares y pórticos con columnas, ha de servir de modelo para los que luego se edifican hasta fines de la época isabelina.

A un nivel inferior se sitúa Pedro Arnal (1735-1805), a quien se debe el reformado palacio de Buenavista — hoy Ministerio de Defensa — en 1777, hecho para la Casa de Alba y luego palacio de Godoy, correspondiéndole también la desfiguradísima Casa de Postas (1795-1800). Durante la etapa de la guerra de la Independencia es el arquitecto más representativo Silvestre Pérez (1767-1825), también pensionado en Roma, a quien se deben las trazas, en 1789, del palacio de Villahermosa — reformado en 1806 por Antonio López Aguado —, modelo de ordenación neoclásica en sus fachadas, que es lo único que subsiste de la construcción primitiva. Silvestre Pérez, que después ha de desarrollar fundamentalmente su labor en el norte, durante los años de 1810-1812 ocupó el cargo de arquitecto mayor de José Bonaparte, cuando hizo un grandioso proyecto que enlazaría el Palacio Real con la iglesia de San Francisco el Grande, que se convertiría en palacio de las Cortes, que contaba con el precedente del grandioso plan de Sacchetti, al que nos hemos referido anteriormente (figs. 195, 200).

Sucede a Juan de Villanueva en el cargo de arquitecto mayor del rey, en 1814, Isidro González Velázquez (1765-1840), que se forma en la Academia y en Roma estudiando los monumentos de la antigüedad clásica, colaborando a su regreso estrechamente con Juan de Villanueva, que fue su verdadero maestro. Como ayudante de Villanueva se encarga de la Casa del Labrador en Aranjuez (1803), magnífico ejemplo de belleza proporcionada en sus formas, que ya denuncian un cierto aire romántico en su neoclasicismo. Como arquitecto real interviene en los proyectos para el cerramiento de la Plaza de la Armería y construye el embarcadero real en el estanque del Buen Retiro, destruido cuando se hizo el monumento a Alfonso XII, y como labor fundamental ha de citarse la remodelación de la actual Plaza de Oriente, en 1816, creada por las destrucciones ordenadas por José Bonaparte para la ordenación urbanística de los alrededores.

203. *Puerta de Toledo. Madrid*



204. *Casino de la Alameda de Osuna. Madrid*

205. *Columnata del patio del actual Colegio Universitario. Toledo*



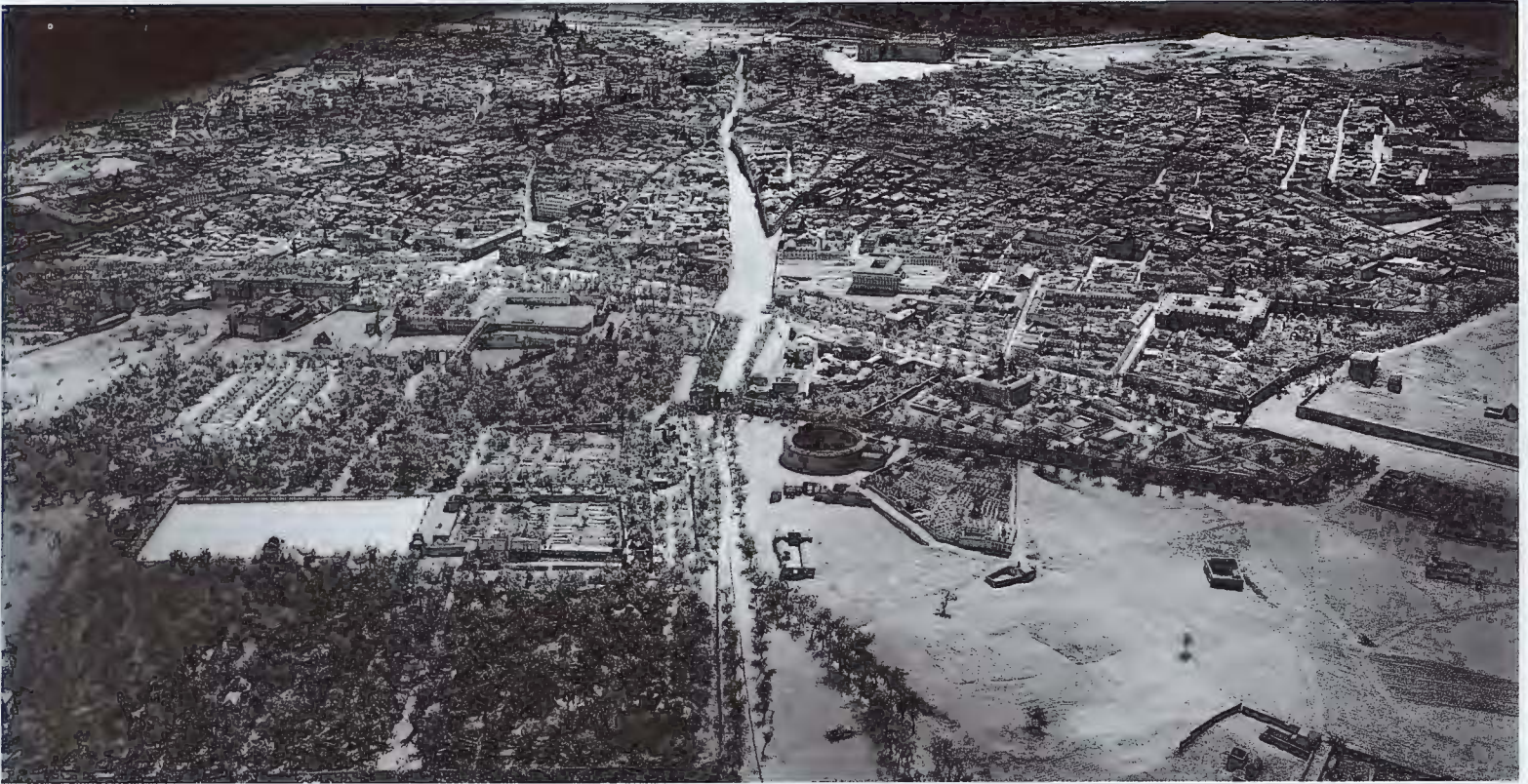
ARTE

res de palacio. De 1822 es el obelisco conmemorativo de las víctimas del 2 de Mayo, en el que se colocó una caja con la Constitución, la Ley Electoral, la Guía del Forastero, monedas y los periódicos del día. Consta también su intervención en la modelación del antiguo monasterio de doña María de Aragón, para convertirlo en Salón de Sesiones del Senado y, más tarde, interviene en otras obras en El Pardo, entre las que destaca la capilla octogonal donde se venera el Cristo yacente de Gregorio Fernández. Entre sus últimas obras es importante el proyecto e iniciación de las obras, a partir de 1831, del Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos, realizado luego por Tiburcio Pérez Cuervo. No obstante, como queda dicho, dentro de su neoclasicismo se advierte en sus ideas una cierta actitud romántica en su admiración por el gótico, como se deduce de los cálidos elogios que prodiga a las formas arquitectónicas de la Lonja de Palma de Mallorca, donde residió entre 1808 y 1810 (figs. 201, 202).

Como arquitecto de la villa de Madrid sucede a Juan de Villanueva en 1814, al término de la Guerra de la Independencia, el madrileño Antonio López Aguado (1764-1831), designado este mismo año director de la Real Academia. Es su obra más característica la Puerta de Toledo, erigida en 1817, un tanto fría de ejecución, pese a su estilo jónico y la ordenación pareja a la de Alcalá, de arco central y dos vanos rectangulares a los lados. En 1818 proyecta el Teatro Real, de acuerdo con el desarrollo de la vida burguesa que se inicia en esta etapa prerromántica, en cuya planta se evoca el modelo de la iglesia de San Marcos, y que con múltiples reformas ha llegado a nuestros días. Interviene en la reforma y construcción del palacio de Villahermosa, que ya había trazado en 1789 Silvestre Pérez, según indicamos, pero cuya construcción se ordena por la duquesa de Villahermosa, María Manuela Pignatelli, en 1806, y en el que la inscripción en la fachada al jardín: «A la perfección de las artes y a las delicias de la naturale-

206. *Maqueta del Madrid de 1830. Museo Municipal, Madrid*

207. *Fachada del palacio del marqués de Salamanca (hoy Banco Hipotecario). Madrid*



208. Fachada del palacio del Congreso.
Madrid

209. Fachada del Museo Arqueológico
Nacional. Madrid

za» es explícita del espíritu del tiempo. En relación con este criterio estético interviene en uno de los conjuntos más bellos del neoclasicismo madrileño, en el que se conjugan arquitectura y jardinería, el de la Alameda de Osuna, fundada por doña María Josefa Pimentel, que se había iniciado en el penúltimo decenio del siglo XVIII, correspondiéndole fundamentalmente el Casino de Baile, sucediéndole en la dirección de las obras su hijo Martín López Aguado (1796-1866). También corresponde a Antonio López Aguado el proyecto, que no llegó a terminarse, de la ciudad balneario, y Reales Baños de La Isabela, en las cercanías de Sacedón. Se le atribuye la desangelada traza de la Fuentecilla, en la calle de Toledo (figs. 203, 204).

Por estos mismos años trabaja en Madrid Juan Antonio Cuervo (1757-1834), ovetense que se forma con Ventura Rodríguez, a quien se debe la iglesia de Santiago en 1815, de planta central.

En el resto de Castilla la Nueva, como en todo el reino, la influencia de la Real Academia es decisiva. Destaca Toledo como núcleo importante, merced al mecenazgo del cardenal Lorenzana y a la obra del arquitecto Ignacio Haam (1758-1810), formado en la Real Academia y pensionado en Roma, que proyecta en 1792 el magnífico edificio de la Universidad —actual sede del Colegio Universitario—, con bella portada en alto, en que sobresale la sabia utilización de las columnas como en el patio de orden jónico, que evoca el salmantino del Colegio Anaya, obra de José de Hermosilla. Por los mismos años dirige Haam la obra del monumental Hospital de Dementes y en 1800 una de las puertas más famosas de la catedral, la llamada Puerta Llana, de orden jónico y modelo de traza neoclásica. Con su estilo se relaciona la Puerta de Toledo (1788) de Alcalá de Henares. También corresponde a este momento (1783) la renovación de la fachada de la Colegiata de Talavera de la Reina, así como parte de la torre de la catedral de Ciudad Real, que, iniciada en 1525, se termina en 1825 (fig. 205).





Romanticismo (1833-1868)

Es lógico que con el triunfo del romanticismo en el reinado de Isabel II, en el que se propugna la libertad, el neoclasicismo entre en crisis como fórmula única de expresión, al mismo tiempo que la exaltación del pasado nacional supone la valoración de los monumentos medievales, fundamentalmente los góticos, en cuanto es el estilo más adecuado para los templos, y los islámicos por su exotismo. Asimismo la aparición de nuevos materiales y nuevas técnicas suponen la fundamentación de una nueva arquitectura potenciada con la creación de la Escuela de Arquitectura en 1844, de la que fue su primer director Juan Miguel Inclán, teórico de la arquitectura gótica. En vir-

tud de estas circunstancias, en este período coexisten los edificios que mantienen las formas neoclásicas junto a otros que responden a un deseo de repristinar, interpretando las formas y técnicas medievales, y, al mismo tiempo, aparecen construcciones más avanzadas en las que se emplean nuevos materiales y nuevos procedimientos técnicos en la construcción, fundamentándose así el eclecticismo que domina en el último tercio del siglo.

Del aspecto de Madrid al iniciarse este período romántico tenemos un magnífico testimonio en el plano-maqueta o «modelo de Madrid» que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, que fue encargado en 1828 al teniente-coronel de artillería don Luis Gil de Palacio

(1778-1849) y terminado en 1830, de capital importancia por cuanto se nos da una fidelísima imagen de la villa antes que la desamortización, las reformas urbanas y las nuevas construcciones afectasen fuertemente a la topografía de la capital (fig. 206).

El neoclasicismo es patente en los obeliscos (1831) trazados por Francisco Javier de Mariátegui (h.1805-h.1845) para la Glorieta de las Pirámides —a la entrada del puente de Toledo— como en la Fuente Castellana, y en la remodelación del antiguo noviciado de Jesuitas para convertirlo en sede de la Universidad Central transforma su iglesia en paraninfo y hace la monumental escalera y la monótona fachada, en la que tímidamente realza la calle central y las latera-

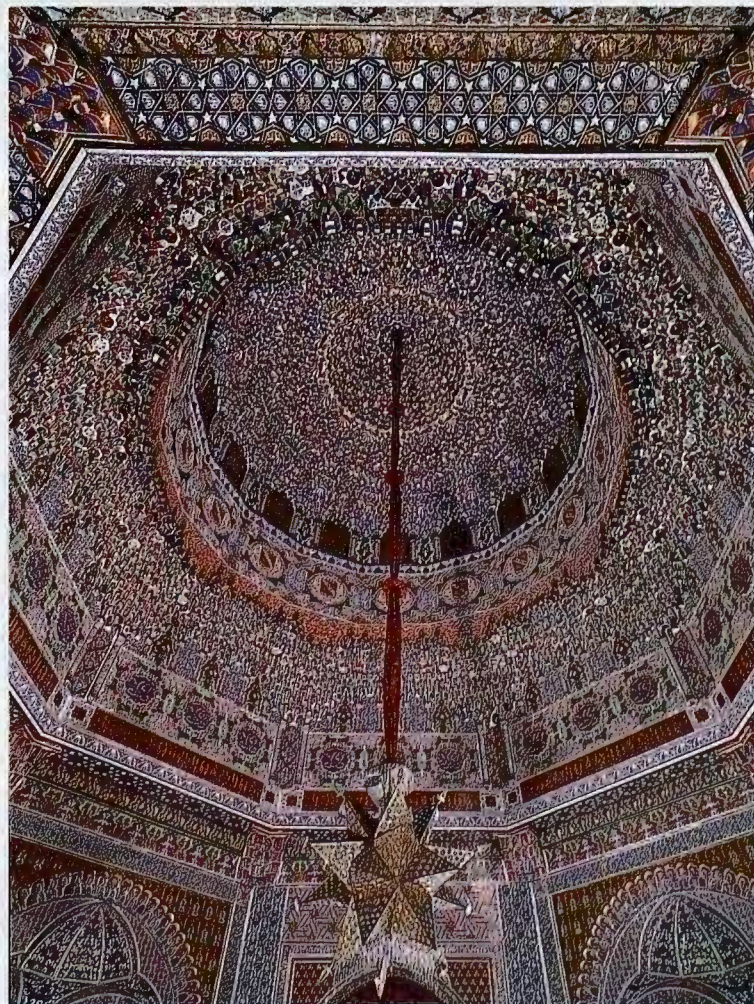
les, donde se sitúan los accesos; y, asimismo, le corresponde la traza de la Fuente de los Galápagos (Retiro), que estuvo situada en la Red de San Luis. Análogo carácter nos ofrece la actividad de Custodio Teodoro Moreno (1780-1854), que realiza la fachada de la iglesia del Caballero de Gracia, intervino en la obra del Teatro Real, del que hizo un magnífico modelo (Museo Municipal), introduciendo algunas reformas y construyó la clásica fachada de la actual Real Academia de Farmacia. A este momento corresponden, como viviendas características de la época isabelina las llamadas Casas de Cordero, al principio de la calle Mayor, debidas a Juan José Sánchez Pescador, discípulo de Custodio Moreno,

que fueron terminadas en 1845 (figura 210).

El más representativo de este arcaizante neoclasicismo es Narciso Pascual y Colomer (1808-1870), cuya obra de mayor importancia entre las más representativas de la arquitectura neoclásica en esta etapa es el palacio de las Cortes, que se terminaba en 1850, con magnífico pórtico exástilo de orden corintio. Hacia estas mismas fechas trabaja en el palacio del marqués de Salamanca, en el Paseo de Recoletos, en el que se advierte claramente cómo su clasicismo deriva hacia la inspiración en modelos del renacimiento italiano, como ya se advierte en algunos de los aspectos de la fachada del citado palacio del Congreso, al igual que en el

cerramiento de la Plaza de la Armería (1851), mientras que, obligado por la estructura primitiva, mantiene libremente el goticismo en la remodelación de la iglesia de San Jerónimo el Real (figuras 207, 208).

Gozó asimismo de gran prestigio en estos años Aníbal Álvarez Bouquel (1806-1870), rivalizando con Pascual y Colomer, formado en la Academia y en Roma, que se encargó de la ejecución del proyecto de Isidro González Velázquez para la transformación del convento de doña María de Aragón en el palacio del Senado, y en la que dispone una monumental fachada en forma de arco de triunfo con tres huecos semicirculares (figura 211).



214. Fachada del Teatro de la Zarzuela.
Madrid



215. Casas de la Puerta del Sol, entre las
calles Montera y Preciados. Madrid

Esta derivación hacia la inspiración en formas italianas renacentistas se hace patente asimismo en la fachada del palacio de los duques de Granada de Ega, que proyecta en 1851 Matías Laviña (1796-1868), que habría de intervenir en la restauración de la catedral de León, como también se advierte en el palacio del marqués de Alcañices o duque de Sesto (1865), obra primeriza del futuro marqués de Cubas (1826-1899).

Cierra este grupo de arquitectos en los que domina la estética clasicista Francisco Jareño (1818-1892), a quien se debe como obra fundamental el magnífico palacio de Bibliotecas y Museos, en el Paseo de Recoletos, de planta rectangular con dos crujeas que se cruzan formando cuatro grandes patios y creando en el centro una gran sala de planta octogonal, y en el que sobresale su magnífico vestíbulo con amplias escaleras y las clásicas fachadas, de grandeza impresionante, la principal con amplia escalinata y más conforme a la estética neogriega —en lo que ha de reconocerse la influencia de la estética neoclásica germánica— la del Museo Arqueológico Nacional. Edificio, que, por otra parte, es importante por cuanto supone una innovación en la técnica constructiva la utilización del hierro. Corresponde también a Jareño, y anterior (1863), el más sencillo palacio del Tribunal de Cuentas (figura 209).

La valoración de las formas medievales, que ya se había iniciado en pleno triunfo del neoclasicismo, a fines del siglo XVIII, se concreta en esta etapa, como característica esencial del espíritu romántico. Ya el académico Ceán Bermúdez —que había exaltado las formas de la catedral de Sevilla— en la introducción a las *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España*, de Eugenio Llaguno, en 1829, se refiere encomiásticamente a los ventanales y rosetones góticos con sus policromas vidrieras «que iluminan las catedrales con templada y majestuosa luz», como en 1831 el neoclásico Isidro González Velázquez al referirse a la Lonja de Palma de Mallorca elogia la delicadeza y

elegancia de la construcción, como en el mismo texto de Llaguno se indica que un templo erigido conforme a esta arquitectura es «despejado y erguido y sus bóvedas de una variedad y elegancia muy superiores a la de la arquitectura griega». Esta valoración del goticismo, que ha de culminar cuando se nombre académico de honor a Viollet-le-Duc, por la Real Academia de San Fernando, en 1868, tiene su testimonio más explícito en 1833 cuando el que habría de ser primer director de la Escuela Especial de Arquitectura, Juan Miguel de Inclán (1774-1853), publica sus *Apuntes para la historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, en los que exalta la nacional originalidad de sus formas gentiles y gallardas, basada en la armonía de sus proporciones, lo que no obsta para que Inclán en la realización práctica se mantenga frío y gélido en su neoclasicismo cuando construye la iglesia de Santa María de Sigüenza e interviene en el Seminario Conciliar de Toledo. Esta tendencia a revitalizar los estilos medievales y particularmente el gótico tiene sus inmediatas consecuencias en los ejemplos que conocemos sobre la arquitectura efímera. Así, por ejemplo, para la jura de Isabel II en la iglesia de San Jerónimo consta que se hizo una galería de arcos góticos desde la plaza de Neptuno, como del mismo estilo fue el catafalco de Fernando VII elevado en la misma iglesia gótica de San Jerónimo, constando que el mismo carácter tuvieron otros engalanamientos de palacios madrileños o arcos triunfales erigidos con ocasión de alguna fiesta. Paralelamente se van aceptando las formas islámicas, fundamentalmente las nazaríes, mezcladas con no pocos elementos del mudéjar, según vemos en 1855 en el palacio de Aranjuez en el deslumbrante gabinete árabe, inspirado libremente en la Sala de las Dos Hermanas de la Alhambra granadina, obra de Rafael Contreras, conservador del palacio granadino y a cuya imitación se hicieron numerosos salones en los palacios madrileños, decoración que, a veces, se fun-



218. *Palacio de Cristal, en el Parque del Retiro. Madrid*

220. *Sala de actos del Ateneo de Madrid*



219. *Fachada con pórtico tetrástilo de la Real Academia de la Lengua. Madrid*

221. *Exterior de las Escuelas de Aguirre. Madrid*



de con motivos chinoscos. Estas características de una arquitectura que revitaliza el medievalismo hispánico se advierte también en el proyecto de Francisco Jareño para la obra de la plaza de toros de Toledo, o del mismo Jareño en el Hospital del Niño Jesús, netamente mudéjar, como lo era el desaparecido palacio Xifré del Paseo del Prado; mientras el estilo neogótico racionalista —que dará paso más adelante a un estilo abstracto constructivista— aparece en el palacio del conde de la Unión de Cuba, de 1866, obra de Juan de Madrazo (1829-1880), mientras un intento de neogoticismo aplicado a la vivienda aparece en la Casa Isern, de la carrera de San Jerónimo, obra también del futuro marqués de Cubas (fig. 213).

Ya el eclecticismismo triunfa en un edificio de nítido carácter burgués, con empleo de los nuevos materiales, fundamentalmente el hierro: el reformado Teatro de la Zarzuela (1856), obra de Jerónimo de la Gándara, con colaboración para la fachada de José María Gualart (fig. 214). En esta etapa, asimismo, se inician las reformas urbanas de importancia, destacando entre ellas la reordenación de la Puerta del Sol en 1856, que fue encargada a Juan Bautista Peyronnet (1812-1875), discípulo de Isidro González Velázquez, cuyo proyecto fue reformado por Lucio del Valle. Asimismo y en relación con el marqués de Salamanca corresponde a este momento la elaboración del proyecto de ensanche de Madrid hacia el NE, en lo que hoy constituye el núcleo del Barrio de Salamanca, debido al ingeniero Carlos María de Castro. Por otra parte se ha de señalar la importancia del conjunto de Vista Alegre, en Carabanchel Bajo, como ejemplo de la jardinería en función de un palacio, conforme a la estética romántica (fig. 215).

Como arquitectura avanzada, en la que se emplean nuevos materiales y técnicas son muy característicos de este período isabelino los pasajes organizados como travesías cubiertas entre dos calles, en los que se sitúan dependencias comerciales, conforme a modelo parisino. Se ini-





ció este tipo de construcción en 1840 con el de San Felipe Neri, totalmente desaparecido, que se situaba entre la calle del Arenal y la plaza de Herradores, que fue proyectado por Mariano Marco Artú, en la que característicamente se empleaba decoración neogótica. El mismo carácter tenía el que se situaba en el actual pasaje Matheu y el aún conservado, pero en deplorable estado, el llamado pasaje de Murga, en la calle de la Montera, que hizo en 1845 Juan Esteban Puerta.

Eclecticismo (1868-1900)

En el último tercio del siglo XIX se pueden percibir tres tendencias: la ecléctica, la neomedievalista y la que introduce nuevas técnicas y que ha de servir de fundamento técnico a la arquitectura del siglo XX.

El eclecticismo es la tendencia más representativa en este último tercio del si-

glo, por cuanto permite fundir las formas de los más diversos estilos con la utilización de materiales y procedimientos técnicos conforme a los avances de la arquitectura contemporánea.

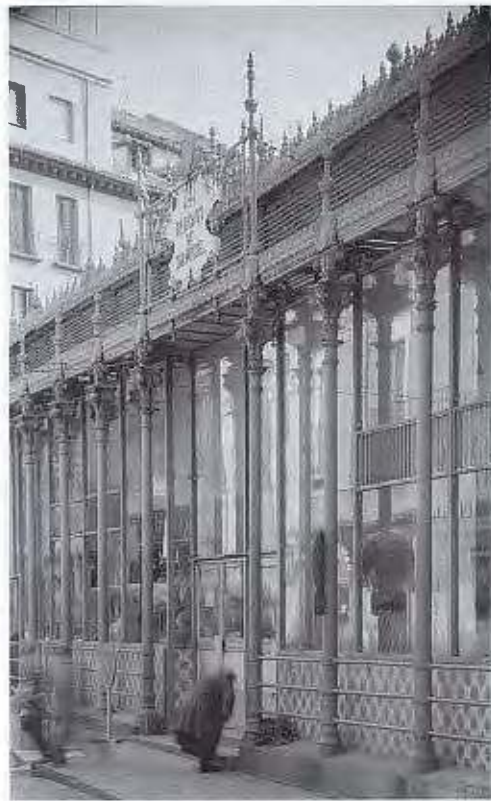
Se inserta claramente el eclecticismo en la tradición clasicista, reforzada con el conocimiento de las tendencias europeas francesa y germánica. Es uno de sus más significativos representantes Agustín Ortiz de Villajos (1829-1902) —de Quintanar de la Orden— en cuyo estilo se mezclan formas góticas y barrocas, como se percibe en 1877 en la iglesia de San Andrés de los Flamencos y que anteriormente, en 1868, terminaba la recientemente desaparecida iglesia del Buen Suceso, la primera importante construida en un estilo neogótico en Madrid, utilizando el hierro para los teatros de la Comedia (1875) y María Guerrero (1885) (fig. 216). Proyectó el edificio de la Diputación de Toledo y en su pueblo natal hizo el Asilo de Ancianos y el teatro Garcilaso de la Vega, así como una

iglesia en Consuegra, mientras los motivos mudéjares e islámicos aparecen en el pabellón español de la Exposición Universal de París, de 1878.

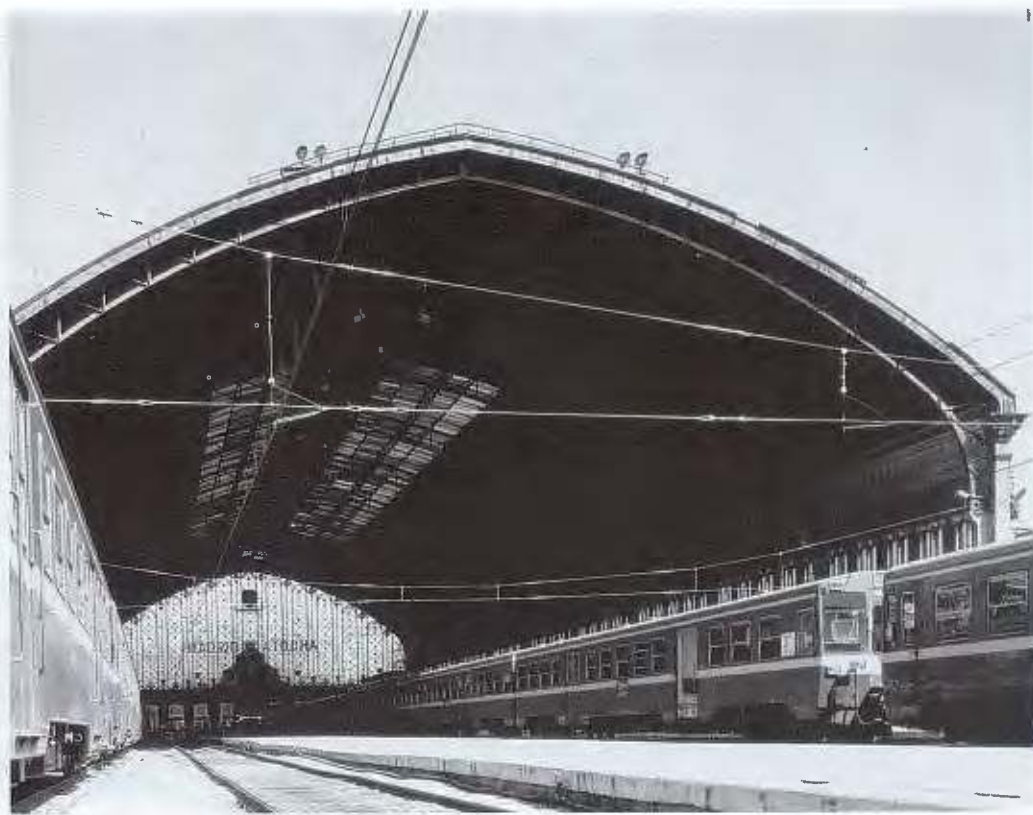
De un eclecticismo que funde formas italianas, góticas y bizantinas, interpretadas libremente, y con formas derivadas del racionalismo en el empleo de nuevos materiales y técnicas, participa la obra de Fernando Arbós (1840-1916), cuyos edificios más representativos son la iglesia de San Manuel y San Benito (1900), el edificio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid (1870) y la basílica de Atocha (1890).

Un eclecticismo que funde formas italianas y del plateresco hispánico es el que domina en Eduardo Adaro (1848-1906), con dos edificios muy representativos, el monumental del Banco de España, conforme a proyecto de 1882, notablemente ampliado entre 1928 y 1936, y el de la sede central del Banco Hispano Americano, en los que, junto a las formas neorrenacentistas y barrocas, el vidrio y el

226. Estructuras metálicas del Mercado de San Miguel. Madrid



227. Techumbre de la Estación del Mediodía. Madrid



hierro tienen amplia aplicación para las grandes salas (fig. 217).

Es también sumamente característica la Bolsa de Madrid (1884-1893), debida a Enrique María Repullés y Vargas (1845-1922), con magnífica fachada corintia exástila e interior evocando modelo de basílica de estrechas naves laterales y girola, como ya había utilizado el neorrenacentismo en San Ginés.

El mismo eclecticismo monumental es el que domina en el estilo fluctuante de Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923), que si en 1887 se nos muestra revolucionario con el magnífico Palacio de Cristal, obra ejemplar en el empleo del hierro y ladrillo, tanto la Escuela de Ingenieros de Minas (1886-1893), la insulsa fachada clásica del Casón del Retiro (1886), el ecléctico Ministerio de Agricultura (1893-1897) y el panteón de la duquesa de Sevillano, en Guadalajara, son explícitos testimonios de la carencia de un concepto claro sobre la primacía de algunos principios arquitectónicos, de acuer-

do con el ambiente madrileño, pues entre 1891 y 1894 el arquitecto Miguel Aguado de la Sierra (1842-1903) realiza el arcaizante pórtico tetrástilo del edificio de la Real Academia de la Lengua (figuras 218, 219).

El neomedievalismo tiene en la arquitectura del segundo tercio del siglo dos vertientes claramente definidas, las formas góticas para la arquitectura religiosa, y el mudéjar para edificios de carácter civil, lo que no obsta para que excepcionalmente se empleen las formas góticas para la arquitectura civil, como en el palacio de Zubalburu (1876) de Juan Segundo de Lema, en el que las formas góticas participan del funcional racionalismo de la arquitectura en hierro, como vemos en el panteón de Oñate, en la sacramental de San Isidro, del mismo arquitecto (fig. 222).

El neogoticismo tiene su principal representante en el marqués de Cubas (1826-1899), que si bien había iniciado su carrera de arquitecto con obras de ca-

rácter neorrenacentista en el ya citado palacio del duque de Sesto en el Paseo de Recoletos, e incluso el estilo neogriego en el actual Museo Etnológico en 1875, ya en 1865 había construido en estilo neogótico la casa Isern, en la carrera de San Jerónimo, según indicamos, y a partir de 1880 aplica sistemáticamente los principios exaltadores de la primacía de la arquitectura medieval que había expuesto en 1870. En 1881 proyecta la inacabada catedral de la Almudena, en la que conforme a los principios del eclecticismo neogótico funde elementos de varios prototipos del siglo XIII. En la misma línea se cita el impresionante panteón de los marqueses de la Torrecilla (1886) en la sacramental de San Isidro y la iglesia de Santa Cruz inaugurada en 1902 (fig. 224).

Del mismo carácter neogótico participa el nuevo convento de las Salesas Reales, en la calle de Santa Engracia, de hacia 1880, obra de Federico Aparicio (1832-1917), y asimismo el monumento a Co-

228. Doña Sancha. Plaza de Oriente, Madrid

229. Una de las estatuas de reyes encargadas por Carlos III. Parque del Retiro, Madrid



lón, trazado en 1880 por Arturo Mélida (1849-1902), que intervino en la profunda restauración del convento toledano de San Juan de los Reyes a partir de 1881, identificándose con el estilo hispano-flamenco de Juan Guas, lo que justificaría el neomudéjarismo del inmediato edificio de la Escuela de Artes Industriales, como el panteón del marqués de Amboage, en la sacramental de San Isidro (fig. 225).

Esta vinculación al neomudéjarismo, que es una de las raíces del estilo hispano-flamenco, es patente en la obra de Enrique Fort y Guyenet, a quien se debe el edificio del ICAI (1904), el Colegio de La Salle (1905) y anteriormente el palacio de Osma (1889), todo ello con un eclecticismo que se refleja en el edificio del Ateneo de Madrid (1884).

Juan Bautista Lázaro (1849-1919), arquitecto diocesano de Toledo, desarrolló amplia labor como restaurador fuera de Castilla la Nueva; entre otras es importante su intervención en la restauración de la catedral de León, que termina en 1901. En Madrid trabaja fundamentalmente para las órdenes religiosas, practicando un estilo gótico con abundante empleo del ladrillo y del hierro, inclusive para la ejecución de las bóvedas de crucería, según vemos en la iglesia de San Vicente de Paúl o de la Milagrosa, mientras predominan las formas neorrománicas en la iglesia de las Reparadoras de la calle del Fomento, correspondiéndole también en estilo más ecléctico el panteón de los duques de Alba en Loeches.

Se considera como iniciador del mudéjar en la teoría estética a José Amador de los Ríos, en su discurso académico de 1859, sobre *El estilo mudéjar en arquitectura*, y el pabellón español en la Exposición Universal de Viena de 1875, obra de Lorenzo Álvarez Capra (1848-1901), a quien se debe como edificio más característico la iglesia madrileña de la Paloma (1912), y en colaboración con Emilio Rodríguez Ayuso (1845-1891) la vieja plaza de toros de Madrid, derribada en 1934. El mudéjarismo de Rodríguez Ayuso se plasma en las Escuelas Aguirre

230. Beata Mariana de Jesús. Iglesia de Santiago, Madrid

231. La Caridad, en la fachada de la iglesia de San Miguel. Madrid





(1884) y en la iglesia de San Fermín de los Navarros (1891), esta última debida a Carlos Velasco y Eugenio Jiménez Corra, como en la iglesia de Santa Cristina, que hizo en 1906 el ya citado Repullés y Vargas (fig. 221).

Edificio complejo en su neomudéjarismo que se funde con formas modernistas es el curioso Hotel Laredo, construido en 1882 por Manuel José de Laredo, en Alcalá de Henares (fig. 223).

Sin embargo, pese a la importancia de los edificios anteriormente reseñados, es el empleo del hierro y del vidrio en gran escala la principal novedad en la arquitectura de este período. El hierro tiene, como es lógico, su aplicación más inmediata en obras de ingeniería, como estaciones de ferrocarril, mercados, viaductos, aunque en un principio la estructura metálica queda oculta por la piedra o el ladrillo, importándose los elementos, así como son franceses o belgas los que intervienen en su montaje. En 1879 se inicia la construcción de la Estación del

Norte de Madrid, obra en la que trabajan los franceses Ouliac, Grasset y Bairez, al mismo tiempo que se está haciendo la de las Delicias por el ingeniero E. Cache-lievre y diez años después la del Mediodía, fruto de la colaboración belga e inglesa con la intervención del inglés Saint-James, del ingeniero belga Léon Beau y del español Alberto de Palacio (1856-1939). Anteriormente, en 1858, se hizo la de Guadalajara, por el ingeniero Ugarte, en 1851 la vieja de Atocha y, en 1916-17, en estilo mudéjar se hizo la de Toledo —sustituyendo a otra de 1859— por el arquitecto Narciso Clavería, de estilo análogo a la de Algodor (figura 227).

En los mercados se utilizó ampliamente el hierro, para conseguir grandes espacios, y así eran los desaparecidos de la Cebada y de los Mostenses (1870-1875), de los que se encargó Mariano Calvo Pereira; utilizándose módulos prefabricados, como ya en 1915 habría de hacer Alfonso Dubé, para el conservado de

San Miguel. Como invernadero para plantas exóticas en la Exposición de Filipinas se proyectó, en 1887, el ya citado Palacio de Cristal de Ricardo Velázquez Bosco, la obra más bella de este tipo de arquitectura (fig. 226).

ESCULTURA

Neoclasicismo académico

En la segunda mitad del siglo XVIII, junto a maestros que en cierta manera se vinculan al rococó, las normas neoclásicas, en cuanto la estética de la antigüedad se toma como modelo, se van imponiendo lentamente. Se renuncia a la policromía, y los materiales nobles, el mármol y el bronce, vuelven a ser preferidos. Se produce, asimismo, una ruptura con la temática tradicional, de acuerdo con la crisis de la religiosidad y el deseo de renovar el pasado nacional, al mismo tiempo que la formación italiana

233. *Fuente de Apolo, en el paseo del Prado. Madrid*



234. *Asunción de la Virgen, en la Puerta de los Leones. Catedral de Toledo*

235. *Imposición de la casulla a san Ildefonso. Capilla de San Ildefonso, catedral de Toledo*



de la mayor parte de los escultores, con la lógica influencia que sobre ellos ejercen las obras de la antigüedad, junto a las de Canova y Thorwaldsen, son factores determinantes del triunfo de la estética neoclásica.

Se rinde culto a la belleza formal, al desnudo, hasta ahora sumamente escaso en la escultura española, y se advierte un cierto predominio o preferencia por las formas estáticas, exentas de dramatismo, impregnando a las esculturas del sentido de la serenidad, del reposo, no exento de melancolía. En la temática, junto a los temas clásicos se impone el retrato, de acuerdo con el espíritu de culto a la personalidad que ha de triunfar en el romanticismo. En la mitología se advierte una clara tendencia hacia la exaltación del carácter alegórico de la representación mitológica, que será norma hasta el siglo XX. Este carácter alegórico será el predominante en los temas históricos y, asimismo, en relación con la mitología paulatinamente se irán introduciendo temas alegóricos relativos a las Ciencias y a las Artes, al progreso en suma.

Un conjunto importante e iniciador de las tendencias que predominan en el neoclasicismo académico es el integrado por las esculturas y relieves que se hicieron para la decoración del nuevo palacio real, que deberían hacerse dotando al conjunto de un cierto simbolismo exaltador del reino de España. Desde 1739 se hicieron diversos proyectos en los que intervinieron G.B. Novelli, Juan Domingo Olivieri, el arquitecto Sacchetti, el jesuita P. Fèvre y, por último, el padre Sarmiento, a quien se debe la principal aportación en su programa iconográfico, un tanto complejo y erudito, que es el que fundamentalmente se sigue.

Aparte de los numerosos relieves y otras labores destaca el gran conjunto de esculturas para la balaustrada y cuerpos angulares. Las esculturas se contrataron entre 1749 y 1750, constituyendo un conjunto de cerca del centenar de figuras que habrían de ejecutarse bajo la dirección de Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro, con quienes colaboran funda-

mentalmente Antonio Dumandré, Felipe del Corral, Manuel Álvarez, Alejandro Carnicero, Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona, Roberto Michel y Juan de Villanueva. Terminadas las estatuas se colocaron seguidamente pero el aspecto que ofrecía el palacio no agradó al nuevo rey Carlos III, llegado a España a principios de diciembre de 1759, por lo que en febrero de 1760 se ordena que sean retiradas, decretando su almacenamiento. Ya en 1787 se envían ocho a Toledo, al que siguen otros envíos a Burgos, Pamplona, Vitoria, San Fernando de Henares y se van colocando las restantes en diversos lugares de Madrid (Plaza de Oriente, jardines del Retiro, Museo del Ejército), con el perjuicio correspondiente al ser observadas fuera del lugar para el que fueron concebidas. En efecto, estas estatuas de reyes, a los que se añaden las de Atahualpa y Moctezuma y los emperadores romanos Arcadio, Trajano, Teodosio y Honorio adolecen de desigual calidad en su acabado, en parte motivado por la altura en que iban a ser situadas. Nos ofrecen cierta monotonía en sus gestos teatrales y ampulosos y acusan ya una cierta tendencia hacia el neoclasicismo, como es lógico, aunque en ellas está latente el barroquismo. Algunas son particularmente destacables, como las de doña Sancha (L. S. Carmona), Alfonso I (F. de Castro), María Luisa de Saboya (J. D. Olivieri) y las acusadamente neoclásicas de los emperadores romanos debidas a F. de Castro y J. D. Olivieri (figs. 228, 229).

Durante el reinado de Carlos III (1759-1788) es la corte el gran centro renovador, distinguiéndose dos grupos de escultores, los que manteniendo la tradición de la estética rococó funden esta directriz con las normas clasicistas que emanan de la Real Academia; y el grupo de artistas que de una manera clara suponen la iniciación del triunfo del neoclasicismo. En el primer grupo destacan dos escultores de importancia: Luis Salvador Carmona y Juan Pascual de Mena. En el segundo, Roberto Michel, Felipe de Castro, Manuel Álvarez y, ya



237. *Apolino*, por José Álvarez Cubero.
Casón del Retiro, Madrid

iniciado el siglo XIX, Juan Adán y José Ginés.

Luis Salvador Carmona, nacido en Nava del Rey (Valladolid) en 1709, es uno de los mejores escultores de la escuela madrileña del siglo XVIII, desarrollando amplia labor hasta su muerte en 1767. Fue discípulo de Ron en Madrid, con quien colabora, pero es fuertemente influido por el clasicismo de Olivieri. En su estilo se funde la delicadeza del rococó con el idealismo y la perfección técnica del arte clásico, renovando la iconografía re-

ligiosa que, no obstante, en muchos aspectos es heredera de los prototipos barrocos. Son obras características de su estilo el relieve de San Camilo (iglesia de San Antón), la Virgen en Rascafría (Madrid), Santa Librada (San Miguel, Madrid), atribuyéndosele un San Francisco de Asís y un San Pascual Bailón que, procedentes de Priego, se conservan en el Museo de la catedral de Cuenca, y sus esculturas en Los Yébenes (Toledo). Sobresale como imaginero Juan Pascual de Mena (1707-1784), como se advierte

238. *Cupido*, por José Álvarez Bouquel.
Casón del Retiro, Madrid

en el Cristo de la Buena Muerte (San Jerónimo) y en las imágenes de dos santas mercedarias (Las Góngoras) y de la Beata Mariana de Jesús (iglesia de Santiago). Su tendencia hacia el neoclasicismo se evidencia en el busto y la estatua ecuestre de Carlos III (Real Academia de San Fernando) y singularmente en la fuente de Neptuno, en Madrid (fig. 230).

En el segundo grupo de escultores que directamente se relacionan con el neoclasicismo, se sitúa, en primer lugar, Roberto Michel (1720-1786), que llega a la



corte en 1740, distinguiéndose en labores de estuco, aparte de desarrollar una amplia labor como escultor. Le corresponden la Virgen del Carmen en la fachada de la iglesia de San José, la Esperanza y la Caridad en la de San Miguel y el San Francisco de Borja de las Comendadoras, junto con obras de menor empeño, como los leones de la fuente de la Cibeles y los trofeos de la Puerta de Alcalá de Madrid. A su hermano Pedro Michel (1728-1809) corresponde la clásica fuente de Diana en Aranjuez.

Entre los escultores españoles se sitúa en primer lugar el novés Felipe de Castro (1711-1775), que inició su formación en Santiago con Miguel Romay y, después de breves estancias en Lisboa y Sevilla, completó su formación en Roma. De regreso alcanza gran prestigio en la corte como retratista, con los bustos de Fernando VI y doña Bárbara de Braganza, así como los de Carvajal y Aróstegui (Real Academia de San Fernando) y los del padre Sarmiento y Jorge Juan para la Real Academia de la Historia. Colaboró activamente en la serie de estatuas de reyes para el Palacio Real (Trajano, Ataulfo, Walia, Felipe II y otras), e intervino activamente en la creación de la Real Academia de San Fernando, de la que fue director e hizo un relieve conmemorativo de su fundación.

Discípulo de Carmona fue Francisco Gutiérrez (1727-1782), que estudió en Roma, como se deduce del estilo berniniano del sepulcro de Fernando VI y doña Bárbara de Braganza, en las Salesas Reales de Madrid, que había trazado Francisco Sabatini en 1765, en el que le corresponden las representaciones del Tiempo, la Abundancia y la Justicia. Entre 1780 y 1786 realiza uno de los monumentos más populares de Madrid, la Cibeles, en la que los leones fueron ejecutados por Roberto Michel y los niños se hicieron a fines del siglo XIX por M.A. Trilles y A. Perera (figura 232).

Cierra el grupo de escultores de este momento el salmantino Manuel Álvarez (1727-1797), llamado el Griego por el carácter clásico de sus obras, discípulo



de Felipe Castro. Le corresponden la fuente de Apolo o de las Cuatro Estaciones en el Paseo del Prado (1777), como obras más características, y el relieve de la Imposición de la casulla a san Ildefonso, en su capilla de la catedral toledana. De hacia 1750 es un magnífico San Ignacio en la capilla de los marqueses de Moya en la catedral de Cuenca. Hizo un modelo para una estatua ecuestre de Felipe V (Real Academia de San Fernando); trabajó en las estatuas de los reyes para el Palacio Real, y en el retablo mayor de la Encarnación de Madrid; y, en madera, las Inmaculadas del Palacio Real y del Palacio Arzobispal de Toledo. Otros escultores destacan en estos años finales del siglo XVIII, como el valenciano José Ginés (1768-1822), a quien se deben los bellos y dramáticos grupos de la Matanza de los Inocentes, en la Real Academia de San Fernando y el grupo de Venus y Cupido, netamente neoclásico, en el Casón; el italiano Gaetano Merchi (1747-1823), que hizo el poético busto de Goya, idealizado, en la Real Academia; el murciano Alfonso Giraldo Bergaz (1744-1812), que hizo la fuente de la Alcachofa o del Tritón y la Nereida, en el Retiro, y las esculturas de los santos Francisco de Sales y Juana Fremiot, en las Salesas Reales; y el vallisoletano Isidro Carnicero (1736-1804), que trabaja en el convento de la Encarnación, en el Sagrario y Tabernáculo, y a quien se debe la Virgen del Carmen en las Mercedarias de don Juan de Alarcón (figs. 233, 235, 236, 239).

Mayor interés ofrece la obra del toledano Valeriano Salvatierra (1788-1836), hijo del también escultor Mariano —que hizo la Asunción de la Virgen en la Puerta de los Leones—, formado en la Real Academia y en Roma, a quien se deben varias esculturas alegóricas de las Musas en la fachada del Museo del Prado, las esculturas de la reina y la Virtud, en el cenotafio de María Isabel de Braganza, en San Francisco el Grande, la Virgen de los Dolores en San Nicolás y el sepulcro del cardenal Borbón en la catedral de Toledo (fig. 234).

241. *Bulto orante de la infanta Luisa Carlota. Panteón del monasterio de El Escorial*

242. *Imposición del hábito de Santiago a Velázquez. Relieve en el pedestal del monumento a Felipe IV. Plaza de Oriente, Madrid*

Se distingue por su neoclasicismo el aragonés Juan Adán (1741-1816), como se advierte en su bella Venus, hecha para la Alameda de Osuna (colección particular, Madrid), en el grupo de Hércules y Anteo, en Aranjuez, y en los retratos reales y cortesanos, entre los que destaca el del duque de Alcudía, de 1794, en la Real Academia. También destaca Esteban de Agreda (1759-1842), que colaboró en la fábrica de porcelana, y Ramón Barba (1767-1831), que colabora en los medallones de la fachada del Museo del Prado, y a quien se debe el Mercurio en el Casón, un tanto frío y desangelado, en contraste con el Cupido, también en el Casón, obra de José Álvarez Bouquel (1805-1830) (fig. 238).

Entre todos sobresale el cordobés José Álvarez Cubero (1768-1827), el «Canova español», magnífico retratista que en 1804 es coronado por Napoleón por su estatua de Ganimedes, lo que no obsta para que en Roma fuera encarcelado por no reconocer a José Bonaparte, siendo liberado por la influencia de Canova. Es característico su retrato de la marquesa de Ariza (Palacio de Liria), el bello Apolino (Casón) y el dramático grupo de la Defensa de Zaragoza, en el que un hijo ayuda a su padre (Casón) (fig. 237).

Es también característico Antonio Solá (1787-1861), catalán que residió habitualmente en Roma y que hizo en 1818 el Meleagro del Palacio de Liria, el grupo de Daoíz y Velarde, en 1822 (plaza del Dos de Mayo), que es importante por considerarse como la primera obra con indumentaria de la época, en relación con la fidelidad a la representación histórica, como asimismo en el monumento a Cervantes, actualmente en la plaza del Congreso (fig. 240).

Romanticismo

Con la subida al trono de Isabel II y de acuerdo con la evolución de la escultura europea, triunfa el movimiento romántico, que se señala por un sentido más femenino y delicado en los temas mitoló-



243. Monumento al general Espartero. Madrid

245. Monumento a Calderón de la Barca, en la plaza de Santa Ana. Madrid

244. Monumento a Goya, por Mariano Benlliure. Paseo del Prado, Madrid

246. Monumento a Eloy Gonzalo. Madrid

gicos y alegóricos, que le dan un cierto aire evocador, como se advierte, por ejemplo, en la bella Eurídice (Casón) de Sabino Medina (1812-1878), o el carácter heroico del retrato de Diego de León (Museo Romántico), del mismo escultor, correspondiéndole también el Murillo en los jardines del Prado, aparte de figuras alegóricas, como la de la Virtud, en el obelisco conmemorativo del Dos de Mayo.

Asimismo se caracteriza el romanticismo por la proliferación del busto retrato, señalándose una clara tendencia realista, pese a la idealización y, asimismo, el monumento ecuestre, de acuerdo con la primacía del monumento a militares victoriosos.

Así lo vemos en los retratos del Museo del Ejército, obra de Francisco Elías Vallejo (1782-1858), discípulo de Juan Adán, a quien corresponde también el de Argüelles, en el Senado, y relieves de gran calidad, como el de la Imposición del hábito de Santiago a Velázquez, en el monumento a Felipe IV, en la Plaza de Oriente. También destacan los bustos del Museo del Ejército de Francisco Pérez Valle (1804-1884), a quien corresponde asimismo el retrato del rey Francisco de Asís (1851), en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional. Al andaluz José Tomás (1795-1848) se debe la fuente de los Galápagos y la alegoría del Valor en el monumento al Dos de Mayo. Y al valenciano José Piquer (1806-1871), un bello San Jerónimo (Casón) y los retratos de Isabel II en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional y de Vicente López de la Real Academia (fig. 242).

Particular prestigio tuvo por estos años el zaragozano Ponciano Ponzano (1813-1877), discípulo de Solá y de José Álvarez, pensionado en Roma donde gozó de particular fama, a quien se debe, en 1858, el frontón del palacio del Congreso, representando la alegoría de España que abraza a la joven Constitución, junto a las figuras alegóricas de los ríos Ebro y Tago, de las Bellas Artes, la Justicia, la Paz, la Abundancia, la Navegación, la Industria y el Comercio, la Agricultura y





el Valor. Gozó de éxito como retratista, y como escultor funerario se le deben el frío y desangelado bulto sepulcral de don Juan de Austria y, en bronce dorado, el orante de la infanta Luisa Carlota de Borbón, hija de los reyes de las Dos Sicilias, sobre sepulcro de mármol blanco (fig. 241).

También destacan escultores, como el montañés José Gragera (1818-1898), a quien se deben los retratos de Jovellanos del Museo del Prado y del Senado; como el madrileño Felipe Moratilla que hizo las esfinges de la fachada del Museo Arqueológico Nacional; Vilches, que en 1864 hizo la estatua de Cisneros en Alcalá de Henares; o el artificioso y evocador, imitando modelo napolitano, busto de Isabel II, cubierto su rostro con un velo (Museo Municipal), que en 1855 hizo el italiano Camilo Torreggiani.

Eclecticismo

En el último tercio del siglo XIX, junto a un tardío romanticismo, se advierte una tendencia ecléctica, predominando la actividad de los escultores catalanes, como Manuel Oms (1842-1889), que hizo el monumento a Isabel la Católica en la Castellana; Andrés Aleu (1832-1901), que en 1883 hizo la estatua ecuestre del marqués del Duero, en la Castellana; José Alcoverro (1835-1910), con cinco obras importantes: Alfonso X y San Isidoro (Biblioteca Nacional), Argüelles en el Parque del Oeste, Alonso Berruguete en la fachada del Museo Arqueológico Nacional, y don Francisco Piquer, en la plaza de las Descalzas Reales; el también catalán Jerónimo Suñol (1839-1902), con el sepulcro de O'Donnell, en las Salesas Reales, realizado en Roma, la estatua de Colón en su monumento madrileño, la del marqués de Salamanca en su plaza madrileña, así como las estatuas monumentales de San Pedro y San Pablo en San Francisco el Grande y la característica de Dante en el Museo del Prado; el zamorano Eduardo Barrón (1858-1911), con el grupo de Nerón y

Séneca (Prado) y el bajorrelieve de Santa Eulalia en San Francisco el Grande. También son características las esculturas situadas en la escalinata de la Biblioteca Nacional, la de Nebrija, de A. Nogué, la de Cervantes, de J. Vancell, la de Lope de Vega debida a Manuel Fuxá (1850-1927) y la de Luis Vives a Pedro Carbonell (1854-1927). En este grupo han de incluirse a Juan Figueras (1829-1881), que realiza el monumento a Calderón de la Barca, en la plaza madrileña de Santa Ana, Medardo Sanmartín († 1892), que hace la estatua del marqués viudo de Ponteijos en la plaza de las Descalzas Reales, Pablo Gíbert que en 1855 hizo el monumento al general Espartero, y especialmente al madrileño Ricardo Bellver (1845-1924), a quien se debe el neoclásico Entierro de santa Inés, en San Francisco el Grande (1870), y en 1876 el Ángel caído (Parque del Retiro), que obtuvo la primera medalla, destacando también en la escultura religiosa con su Virgen del Rosario, en la iglesia de San José, mostrando un barroquismo que evoca la escultura italiana del siglo XVII en los apóstoles San Bartolomé y San Andrés, en San Francisco el Grande (figs. 243, 245, 247).

La primacía de los escultores catalanes se mantiene en los años finales del siglo, fundiendo el realismo con la técnica impresionista, destacando Agustín Querol (1860-1909), a quien se deben monumentos tan característicos como el de Quevedo (1902), la impresionista tumba de Cánovas del Castillo, en el panteón de Atocha, el tímpano de la Biblioteca Nacional, y el bellissimo, e impresionista en su técnica, grupo de la Tradición, de 1887, en los jardines de la Escuela Universitaria María Díaz Jiménez; también catalán es Miguel Blay (1886-1936), característico con su Eclosión, en los jardines de la Biblioteca Nacional; como el monumento a Chueca en el Retiro de Pedro Estany († 1923). Sobresale el valenciano Mariano Benlliure (1862-1947), que trabaja en el monumento a Alfonso XII, en el Retiro, verdadero muestrario de escultura, iniciado en 1902 con-



forme proyecto del arquitecto José Grases, y en el que intervinieron Trilles, Mateo Inurria, José Clará, Blay y Marinas. A Benlliure se deben numerosas obras y bellísimos monumentos madrileños como el de Martínez Campos en el Retiro, el de Emilio Castelar en la Castellana, el del teniente Ruiz (1891) y el de Goya (1902) entre otros (figs. 244, 248). El segoviano Aniceto Marinas (1866-1953) hace el popular monumento a Eloy Gonzalo (1901) (fig. 246), el de Velázquez (1899), ante el Prado, el emotivo de Hermanitos de leche, en los jardines de la Biblioteca Nacional, y el semidestruido monumento al Corazón de Jesús, en el Cerro de los Ángeles.

Natural de Aranjuez es Elías Martín (1839-1910), que hace el Genio de la Guerra (1875) en el sepulcro del marqués del Duero, como el grupo de San Juan de Dios conduciendo a un enfermo (jardines de la Biblioteca Nacional); y el madrileño Miguel Ángel Trilles (1866-1936), con su Bravo Murillo (1902) y los niños en la fuente de Cibeles, participando, como tantos otros, en las esculturas del monumento a Alfonso XII en el Retiro. Es también característico el monumento erigido al Alcalde de Móstoles, en 1908, en Móstoles, debido a A. Carretero.

PINTURA

Academicismo

Como hemos indicado anteriormente, la creación de la Real Academia de San Fernando en 1752 trae consigo la regularización y ordenación de las enseñanzas artísticas. En este aspecto las normas que se derivan de la obra e instrucciones de Mengs y la política seguida respecto al envío de pensionados a Roma, traen como consecuencia el extraordinario incremento de la actividad pictórica, evidentemente favorecida por la política general seguida por Carlos III.

En 1753 llega a España Corrado Giacchino (1699-1765), permaneciendo has-



ta 1762. Su obra en la corte cierra el ciclo evolutivo de la pintura decorativa en la primera mitad del siglo. Trabaja fundamentalmente en las bóvedas del nuevo Palacio Real, decorando la escalera principal (Triunfo de la Religión y Triunfo de España) y del Salón de Columnas (Triunfo de Baco y Nacimiento del Sol) y varios temas religiosos en la capilla. De estilo claramente rococó, se caracteriza por la delicadeza en las pinceladas y el predominio de entonaciones claras, en la que los azules tienen primacía. A este respecto son muy característicos los bocetos conservados en el Museo del Prado, así como sus alegorías de la Justicia y la Paz, en el mismo museo, y la representación de San Francisco de Sales y Santa Juana Francisca de Chantal, en las Salesas Reales (fig. 249).

Mayor interés ofrece por todos conceptos la permanencia en Madrid de Juan Bautista Tiepólo (1696-1770), que trabaja en la corte desde 1762 hasta su muerte. El estilo alegre, de luminoso y riquísimo colorido, las formas elegantes de sus figuras y la belleza de sus composiciones son aspectos que han de causar honda impresión en la corte, máxime cuando en todo caso es el ágil dibujo la base de su expresión pictórica, primacía del dibujo que ha de ser una norma de las enseñanzas de la Real Academia, señalando una pauta que ha de culminar con el triunfo de la estética neoclásica. Su estilo, entroncado aún en la estética del rococó, tiene espléndida plasmación en la compleja alegoría de la Monarquía española, que hizo para el Salón del Trono del Palacio Real, en el que pintó también las alegorías del Triunfo de Eneas en la Sala de Guardias y el poder de la Monarquía española en la Antecámara de la reina. Son obras maestras, asimismo, las que realizó para los altares de la iglesia de San Pascual de Aranjuez, que por enemistades no llegaron a colocarse. Entre estos cuadros destacan la Inmaculada, San Antonio de Padua, los dos fragmentos que formaban la composición de San Pascual y el bellísimo de la Visión de Manré (Prado) (fig. 250).



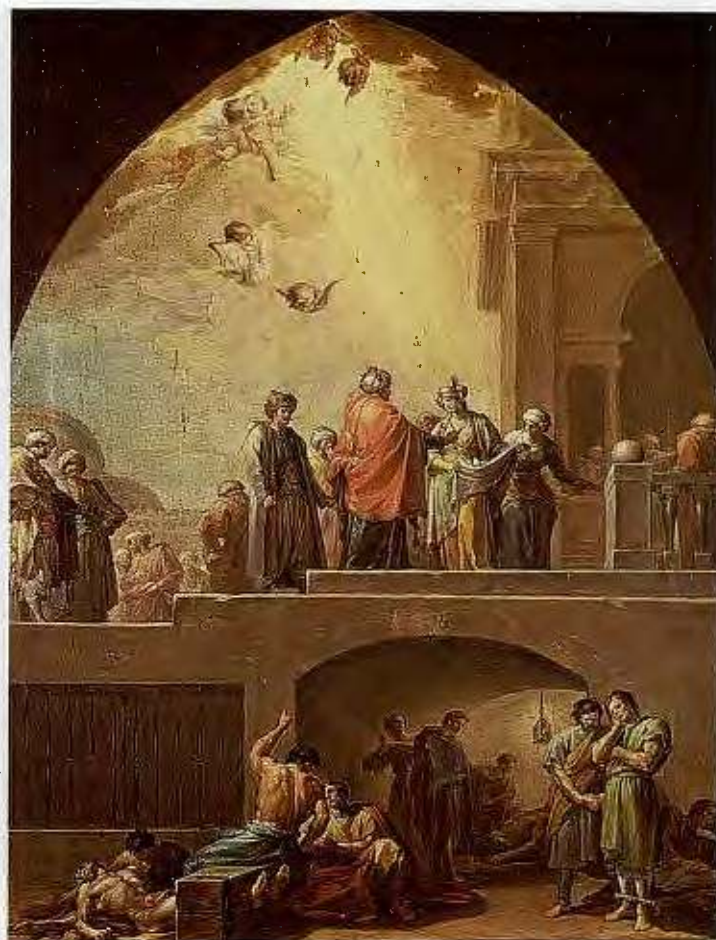
251. *La tarde*, por Antonio Rafael Mengs.
Palacio de la Moncloa, Madrid



252. *Retrato de la marquesa del Llano, por Mengs. Real Academia de San Fernando, Madrid*



253. *Vida de santa Casilda, por Francisco Bayeu. Boceto para los frescos del claustro. Catedral de Toledo*



No obstante, es Antonio Rafael Mengs (1728-1779), pintor de la corte de Dresde, con repetidas estancias en Roma, quien ha de ejercer mayor influencia en esta segunda mitad del siglo XVIII. Llega a España en 1761, con espléndido sueldo y consideración, merced al expreso deseo de Carlos III, para encomendarle la tarea de la decoración pictórica del nuevo palacio. Su arte señala claramente la tendencia hacia el neoclasicismo, recogiendo y depurando las fórmulas del rococó, lo que supone una renovación y no la ruptura violenta con el estilo imperante. Se distingue su estilo por la feliz conjugación del bello dibujo y la armónica suavidad del colorido, en todo de acuerdo con sus criterios sobre la expresión y concepción de la belleza, conforme expresa en sus publicaciones y repetidamente difunde. Para Mengs el pintor

debe procurar que sus obras contribuyan a la expresión del ideal poético, que se fundamenta en la inspiración en los modelos de la antigüedad clásica que deben ser realizados por la riqueza de las tonalidades cromáticas, en las que mediante matizadas adumbraciones se pasa suavemente de las zonas iluminadas a la valoración de las penumbras y sombras, mostrando en todo un acabado virtuosismo. El idealismo utópico de una realidad intelectualizada de la belleza, basada en la armonía, rompe con la agitada realidad sensorial del barroquismo. En el Palacio Real, en evidente emulación con la labor que por los mismos años desarrollaba Tiepola, pinta las bóvedas de la Sala de Gasparini y el actual comedor de gala, con los temas, respectivamente, de la Apoteosis de Hércules y la Aurora. Después de cinco años de estancia en

Italia regresa en 1774 para trabajar en el palacio de Aranjuez, donde pinta la bóveda del salón del teatro con el tema del Tiempo que arrebató al Placer, y en el Palacio Real, en la Antecámara de Gasparini, la Apoteosis de Trajano, con múltiples alegorías, regresando definitivamente a Italia en 1776. Dentro de esta temática de Alegorías se ha de destacar, por su singular belleza, el conjunto dedicado a las fases del día, la Mañana, el Mediodía, la Tarde y la Noche (palacio de la Moncloa), de especial interés tanto por el idealismo de las figuras, como por el estudio del colorido, entre las que sobresale especialmente la correspondiente a la Tarde. Como retratista fija un tipo que se relaciona con los modelos franceses, distinguiéndose por la suavidad y elegancia del colorido y por el bello tratamiento de las telas, como en los de

254. *La tienda del anticuario*, por Luis Paret y Alcázar. Museo Lázaro Galdiano, Madrid



255. *Bodegón*, por Luis Meléndez. Museo del Prado

María Luisa de Parma y de Carlos III (Prado). Son también muy característicos los retratos de intelectuales y de personas no regias, entre ellos el magnífico de la marquesa del Llano (Real Academia de San Fernando), que ha de influir en Goya, el de su biógrafo José Nicolás de Azara (Museo de Zaragoza), sus autorretratos (Prado, Madrid; colección duques de Alba) y el de su hija Ana María (Madrid, colección particular). Fue también pintor de temas religiosos, destacando el Cristo del palacio de Aranjuez, de cuatro clavos, que establece el enlace entre el de Velázquez y el de Goya, con magnífico efecto crepuscular; el Noli me tangere (Palacio Real) y, singularmente, la Adoración de los pastores (Prado), que se inspira directamente en Corregio. Por último se ha de señalar su importancia en la organización y dirección de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara así como su decisiva labor en la orientación de las enseñanzas artísticas en la Academia, basando el estudio en la naturaleza idealizada, en el estudio de modelos vivos y en la copia de vaciados de la antigüedad (figs. 251, 252).

En este período son también pintores representativos los dos hijos de Juan Bautista Tiépolo, Juan Domingo (1727-1804), que antes de su vuelta a Italia a raíz de la muerte de su padre realiza unos cuadros con los temas de la Pasión para la iglesia madrileña de San Felipe Neri (Prado); y Lorenzo (1736-1776), a quien se deben unas interesantes escenas populares, realizadas al pastel, que constituyen un precedente de los temas de los tapices goyescos (Casa del Príncipe de El Pardo; Palacio Real), que consta fueron ejecutados antes de 1773. Y aún puede recordarse al francés José Flipart (1721-1797), a quien se debe la Rendición de Sevilla a san Fernando (Salesas Reales), y al sueco A. U. Wertmüller (1751-1811), que trabajó en España el último decenio del siglo como retratista, de quien se conservan los retratos del matrimonio Rechteren (Prado) y un buen retrato de familia, en el Museo de Cádiz.



Durante el reinado de Carlos III y en virtud de la eficaz labor desarrollada por la Real Academia de San Fernando, asistimos a una centralización artística, pues si bien se mantienen las escuelas regionales, los artistas más distinguidos han de vincularse a Madrid, atraídos por el quehacer de la corte, por las enseñanzas artísticas y por la posibilidad de su pensionado en Roma.

En la corte se han de distinguir tres grupos de artistas, uno formado por tres pintores que se destacan por la peculiaridad de su arte, Luis Paret, Luis Meléndez y Francisco Bayeu; luego los pintores que se hallan en íntima relación con la Real Fábrica de Tapices, aunque ésta no sea su única ni principal labor, Ramón Bayeu y José del Castillo; y, por úl-

timo, una gran pléyade de maestros que evolucionan hacia el neoclasicismo, entre los que se distinguen Mariano Salvador Maella y, sobre todos, Goya.

Luis Paret (1746-1799) es uno de los más bellos y delicados pintores del siglo XVIII. Discípulo de Antonio González Velázquez y del diamantista Agustín Dufflos, joyero de Carlos III, es realmente influido por el arte de un pintor francés que trabaja en la corte, Carlos Francisco de la Traverse, activo en Madrid desde 1760, buen dibujante y preciosista en sus pinturas. No obstante, Paret completa su formación en Roma donde está desde 1763 a 1766. Se distingue por su exquisito dibujo y por su colorido brillante y la técnica minuciosa en la elaboración, casi miniaturista, en lo que sigue

la estética rococó. Son obras características *Las parejas reales* (1773), fastuoso y policromo desfile de jinetes en caballos andaluces, en doce filas de cuatro en fondo, encabezados por el príncipe, los infantes don Gabriel y don Luis Antonio y el duque de Medinasidonia, la Jura de Fernando VII como príncipe de Asturias, en San Jerónimo el Real, y el Carlos III comiendo ante su corte, que firma en griego con el curioso texto «Luis Paret, hijo de su padre y de su madre, lo hizo», las tres en el Museo del Prado, donde también se conservan el *Baile de máscaras* y el *Ensayo de una comedia*, y ejemplos de su actividad como pintor de flores, que se distinguen tanto por la minuciosidad como por la armonía cromática de los conjuntos. Son tam-

257. *El estanque del Retiro*, por José del Castillo. Museo Municipal, Madrid



258. *Feria en la plaza de la Cebada*, por Manuel de la Cruz. Museo Municipal, Madrid



bién obras importantes el interesante Diógenes, en la Real Academia de San Fernando, que firma en griego y La tienda del anticuario (Museo Lázaro Galdiano), en la línea del arte de Watteau. Deportado a Puerto Rico en 1775, por su vida disoluta, regresa a España en 1777, residiendo en Madrid y Bilbao, cuando se encarga de pintar los puertos del norte de España y en 1786 ejecuta las magníficas pinturas de la capilla de San Juan en Viana (Navarra) (figs. 254, 256).

Luis Meléndez o Menéndez (1716-1780), napolitano de nacimiento, nos ofrece un estilo totalmente opuesto. Consta que estuvo en Roma y Nápoles y que se formó con Van Loo, de quien en realidad recibe escasa influencia. Su estilo más dibujístico y plástico evoca el academicismo romano de Mengs, como se hace evidente en su autorretrato de 1746 (Louvre). Sin embargo, es particularmente famoso por la magnífica serie de bodegones que inicia desde 1760 y en los que intenta simbolizar las estaciones del año mediante los frutos y objetos, constando que realizó un gran conjunto que formaba una interpretación de las Estaciones. Destacan estas obras que, en cierto modo, son paralelas a las obras de Chardin, por el sentido plástico, la minuciosidad detallista en la ejecución y el buen sentido del color, aparte de la variabilidad de frutos perfectamente dibujados, en los que la luz, generalmente clara, contribuye poderosamente a su plasticidad (fig. 255).

Aunque el zaragozano Francisco Bayeu (1734-1795), discípulo de José Luzán, como Goya, colaboró con su hermano en la ejecución de cartones para tapices, protegido por Mengs, a cuyo servicio está desde 1763, como ayudante, a quien conoce en Zaragoza, su actividad fundamental la desarrolla como pintor al fresco y en cuadros de devoción, advirtiéndose en su estilo la fuerte influencia de Mengs. Pinta la Rendición de Granada, en el Palacio Real, para el actual comedor de gala, y la Caída de los gigantes, en el cuarto del príncipe, que corresponden a sus primeros años en Madrid, a partir

259. Retrato del niño Mariano San Juan, conde de la Cimera, por Agustín Esteve. Museo del Prado



260. Retrato de la infanta Carlota Joaquina, por Mariano Salvador Maella. Museo del Prado



de 1763, mientras que la bóveda del dormitorio del rey, con la alegoría de las órdenes de la monarquía española, corresponde a 1794, un año antes de su muerte. La transición hacia el neoclasicismo se advierte en los frescos del claustro de la catedral de Toledo, que inicia en 1776, magnífico conjunto que, con interrupciones, termina en 1786 y que, como escribe Sambricio, «constituyen uno de los más bellos y monumentales conjuntos de nuestra pintura del siglo XVIII». Destaca asimismo como retratista, siendo buenos ejemplos el de

su hija Feliciania (Prado) y los dos autorretratos (colección marqués de Toca y colección marqués de Casa Torre), así como algunos lienzos de desigual calidad, tales como la Porciúncula (San Francisco el Grande) y la Asunción (iglesia de Valdemoro). Entre sus cartones para tapices son característicos la Merienda y el Paseo de las Delicias (Museo Municipal) (fig. 253). Como hemos indicado anteriormente, entre los que colaboraron en la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara — aparte de Goya — destacan Ramón Bayeu y José

del Castillo. Ramón Bayeu (1746-1793), hermano de Francisco, con quien colabora, hace numerosos cartones para tapices con escenas populares, un tanto frías, como el Juego de bolos (Ministerio de Educación), la Corrida de toros y el Baile a orillas del Manzanares (Museo Municipal), y sencillas composiciones a base de una sola figura, como en el Choricero (Prado), particularmente popular, o el del Majo (Museo de Bilbao). Entre sus pinturas religiosas es característica la de San Pedro Mártir en la iglesia de Valdemoro.

261. Retrato de Tomás de Iriarte, por Joaquín Inza. Museo del Prado



262. San Carlos Borromeo da la comunión a los apestados de Milán, por Maella. Banco de España, Madrid



Más importancia tiene como costumbrista José del Castillo (1737-1793), formado en Roma con Corrado Giacchino entre 1751 y 1753, regresando de nuevo a Roma en 1758, pensionado por la Real Academia, donde ha de permanecer hasta 1764. Sus cartones y bocetos para tapices se inspiran en diversos aspectos de la vida madrileña, de la que es uno de sus más fieles ilustradores, según podemos advertir en las obras conservadas, bien tapices o pinturas, en la catedral de Santiago de Compostela, en el Palacio Real y, especialmente, en el Museo Municipal de Madrid (El estanque del Retiro, La fuente del abanico, El jardín del Buen Retiro, La bollera, La pradera de San Isidro) y en el Ministerio de Educación. Como pintor religioso es importante su obra San Agustín socorriendo a los menesterosos (iglesia de la Encarnación). Entre los costumbristas también ha de destacarse la labor de Manuel de la Cruz (1750-1792), a quien corresponde el cartón del Embarco de Carlos III para España (Museo del Traje en Aranjuez), la característica Feria en la plaza de la Cebada (Museo Municipal) y, especialmente, sus acuarelas para el libro *Colección de Trajes de España*, publicado en 1777. A un nivel inferior ha de situarse a Andrés Ginés de Aguirre (1722-1800), que, antes de su marcha a Méjico en 1785, realizó algunas obras de carácter religioso y numerosos cartones para tapices en los que se advierte la fuerte influencia de los modelos de Wouwerman, caracterizado en su afición por los caballos (Ministerios de Asuntos Exteriores y de Hacienda; Museo de Murcia) (fig. 257, 258).

Entre el gran número de pintores activos durante el reinado de Carlos III sobresalen Antonio González Velázquez (1723-1793), buen fresquista formado en Roma, que trabaja en El Pilar de Zaragoza y en el Palacio Real, donde pinta la bóveda del cuarto de la reina con el tema de Colón y los Reyes Católicos y otra bóveda con el tema de Apolo premiando los talentos, y en 1755 la cúpula de la Encarnación; Luis González Velázquez (1715-1764), también fresquista

como su hermano y que trabaja en la Encarnación, en San Marcos, en las Salesas Reales y en el Palacio Real, donde pinta la Alegoría del poder de España en el mundo, manteniendo las características de la suave evolución del rococó hacia el neoclasicismo; Alejandro González Velázquez (1719-1772), también escultor y arquitecto, que trabaja en La Granja y en Aranjuez, destacando entre sus obras el fresco del dormitorio real de Isabel de Farnesio, así como el de Carlos IV en el Palacio Real; y el ya citado Andrés de la Calleja (1705-1795), magnífico retratista a quien se debe el excelente retrato de don José de Carvajal y Lancaster (Real Academia de San Fernando) —de 1754— y el ecuestre de Carlos III (castillo de Gripsholm, Suecia) y que, aparte de su intensa actividad reparando los cuadros de la colección real después del incendio del Alcázar en 1734, hizo cuadros de composición como El Tiempo descubriendo la Verdad (Real Academia de San Fernando).

A un nivel inferior se puede recordar también a Juan B. de la Peña (h.1710-1773), miembro de la Junta Preparatoria de la Real Academia y discípulo de Houasse, a quien se debe la Inmaculada de la Capilla Real de El Pardo y un lienzo de Venus y Adonis en la Real Academia. También es importante F. Preciado de la Vega († 1789), de Écija, que desarrolló una importante labor en Roma en el encauzamiento y dirección de los pensionados españoles desde 1758, e importante por su *Arcadia pictórica*, publicada en Madrid en 1789; al retratista Francisco Ramos († 1817), discípulo de Mengs en Roma, a quien se debe un buen retrato de Pestalozzi (Real Academia de San Fernando), que hizo por encargo de Godoy y de cuya pintura religiosa es representativo el Tránsito de san Agustín (la Encarnación); y a Joaquín Inza (1763-1808), con su retrato de don Tomás de Iriarte (Prado), sumamente característico. Sin embargo, entre todos estos pintores sobresale el valenciano Mariano Salvador Maella (1739-1819), formado con Antonio González Velázquez en Roma,

263. *Pinturas de la escalera de servicio, por Zacarías González Velázquez. Casa del Labrador, Aranjuez*

264. *Ascensión de un globo Monigolfier en Madrid, por Antonio Carnicero. Museo del Prado*

donde estaba en 1760, y colaborador de Mengs en sus pinturas de las bóvedas del Palacio Real, entre ellas la de Hércules entre la Virtud y el Vicio, la Apoteosis de Adriano y las Virtudes Cardinales. Gozó de gran prestigio en la corte, alcanzando el título de primer pintor de cámara, y director de la Real Academia de San Fernando. Como retratista sigue la elegancia y suavidad del modelo de Mengs, mostrando sus grandes condiciones de dibujante, así como su preferencia por el colorido suave, como en el delicioso de la infanta Carlota Joaquina con un canario (Prado), o en el retrato de aparato de Carlos III con el hábito de la orden (Palacio Real), así como en su Autorretrato (Real Academia). Buen paisajista, son representativas sus Marinas, evidentemente inspiradas en los puertos levantinos (Prado). Como pintor religioso es representativo el San Carlos Borromeo da la comunión a los apestados de Milán (Banco de España), como la Asunción del retablo mayor de la Colegiata de Talavera de la Reina (1763) y la Inmaculada del palacio de Aranjuez, destacando también como pintor de alegorías con sus cuatro lienzos de las Estaciones, en el Prado (figs. 261, 262).

En los años finales del siglo XVIII gozó de gran prestigio Gregorio Ferro (1742-1812), constante rival de Goya, a quien se debe una buena copia del Cristo de Velázquez (Museo de Pontevedra) donde también se conserva un lienzo con tema histórico, Carlos III dando orden de declaración de guerra a Inglaterra. Entre sus obras de carácter religioso sobresalen la Sagrada Familia (San Francisco el Grande) y San Agustín con el Niño en relación con el misterio de la Santísima Trinidad (Iglesia de la Encarnación).

Estrecha relación con el arte de Goya, de quien fue ayudante desde 1781, nos ofrece la obra de Agustín Esteve (1753-1820), valenciano y excelente retratista, fuertemente influida por el estilo tanto de Goya como de Mengs, según se advierte en el retrato de doña Joaquina Téllez-Girón (Prado), de 1798, el magnífico del joven Godoy de uniforme de



265. *La maja y los embozados*, por Francisco de Goya. Museo del Prado



266. *La Primavera*, por Goya. Colección particular, Madrid



267. *La cita*, por Goya. Museo del Prado



guardia de Corps, que evoca el arte de Mengs (Real Academia de San Fernando) y el del niño Mariano San Juan, conde de la Cimera (Prado). Como pintor de temas religiosos interviene en las pinturas de las Salesas Nuevas de la calle de San Bernardo, donde ejecuta el lienzo del altar mayor con San Francisco de Sales y santa Juana Francisca de Fremiot, baronesa de Chantal, y los de San Luis Gonzaga y un Buen Pastor (fig. 259). También trabajan en este mismo período el salmantino Antonio Carnicero (1748-1814), a quien se deben dos vistas con la Ascensión de un globo Montgolfier (Prado; Museo de Bilbao), quizás en relación con la prueba que hizo Vicente Lunardi, en agosto de 1792 en los jardines del Buen Retiro (fig. 264); destaca como retratista con el magnífico de Godoy sentado, en la Real Academia de San Fernando, y el de doña Tomasa de Alja-ga (Prado), en los que muestra la influencia de Goya; Jacinto Gómez Pastor (1746-1812), discípulo de Francisco Bayeu, a quien se debe la Adoración del Espíritu Santo por los ángeles (La Granja); el valenciano Mariano Sánchez (1740-1822), recordado por la serie de vistas de puertos españoles (Real Academia); y, por último, Zacarías González Velázquez (1763-1834), con quien se cierra el ciclo de la pintura del siglo XVIII, magnífico retratista, como se advierte en el retrato de su padre Antonio González Velázquez (Prado y Real Academia), ya en 1827, y el del escultor Francisco Elías Vallejo (Real Academia), practicando también la pintura al fresco, en la que se señala el triunfo del neoclasicismo, particularmente en las de la escalera de servicio de la Casa del Labrador en Aranjuez, como en el fresco del dormitorio de la reina en el palacio representando los atributos de la monarquía (la Prudencia, Virtudes, la Ciencia y la Ley), mientras que en su pintura religiosa anterior, tales como los temas franciscanos de San Francisco el Grande y el San José, de 1794, de la iglesia del Caballero de Gracia, aún se mantiene en la tradición de Mengs (fig. 263).





Aunque es especialmente recordado por su obra *Viaje de España*, fundamental para el conocimiento artístico y en general de la cultura en España antes de 1800 y, asimismo, por los criterios estéticos que repetidamente expone, trabajó como pintor el valenciano Antonio Ponz (1725-1792), gozando fama como retratista cuya influencia a través de su cargo de secretario de la Real Academia de San Fernando es importante.

Goya

El 25 de julio de 1773 contrae matrimonio, en la desaparecida parroquia matri-

leña de San Martín, el pintor Francisco de Goya con la zaragozana María Josefa Bayeu, hermana de los pintores Francisco y Ramón. Nacido en Fuendetodos en 1746, llega Goya a Madrid en busca de trabajo, favorecido por su cuñado Francisco, bien establecido en la corte, que ha de facilitarle su entrada entre los pintores que se encargan de la ejecución de los cartones para la fabricación de tapices. Anteriormente, en 1763 y 1766 había concursado Goya para obtener la pensión de Roma que convocaba la Real Academia de San Fernando, en los que triunfaron Gregorio Ferro y Ramón Bayeu, no obteniendo voto alguno. Se inicia en 1775 una primera etapa ma-

drileña en la producción de Goya, en la que, aparte de la ineludible influencia de Mengs como director artístico de la Fábrica de Tapices, es clara su admiración por Velázquez, al que estudia y copia y de cuya técnica se apropia, fundamentando así el carácter impresionista de sus cartones para tapices, enlazando en su temática y técnica con los pintores del último tercio del siglo XIX, mientras que, con versatilidad característica utiliza el lenguaje neoclásico-rococó para algunos retratos y temas religiosos como el de la Sagrada Familia y el Cristo que, como claro homenaje a Velázquez, pinta con ocasión de su ingreso en la Real Academia en 1780.

En esta etapa que se cierra en 1792 podemos distinguir tres series características: los cartones para tapices, su actividad como retratista y los cuadros de tema religioso.

Para las habitaciones destinadas a los príncipes de Asturias en El Escorial y en El Pardo pinta en tres etapas una gran serie de cartones. En ellos nos da la versión de un costumbrismo idealizado en temas como el Baile de San Antonio de la Florida y la Naranjera, no exenta de dramatismo como en el Paseo de Andalucía, según el propio Goya va relatando en la explicación que acompaña a la entrega de cada cartón, anticipando incluso en temática y tratamiento el romanticismo como en la melancólica Cita, alcanzando algunas veces las suaves calidades de la policromía veneciana, como en las Lavanderas o la riqueza de contrastes en el Ciego de la guitarra (figs. 265, 267). La segunda serie corresponde a 1786 con los cinco deliciosos cartones de las Estaciones, más claramente impregnados en la estética neoclásica, al destacar la bellísima matización cromática de las figuras sobre celajes y fondos muy luminosos, casi blancos, en las Floreras, alegoría de la Primavera, la exaltación de los blancos en el dramático de la Nevada, con la representación de los campesinos detenidos por los guardias de consumo, o la incipiente crueldad de los campesinos que se burlan del subnormal en la Era, nos va mostrando el paso del costumbrismo idealizado al costumbrismo crítico que ha de dominar en su segunda etapa madrileña, cerrándose esta serie con los que prepara para el dormitorio de infantas, entre los que es particularmente representativo el de la Pradera de San Isidro (figs. 266, 268).

La última serie de tapicés, que hizo contra su voluntad y por orden expresa del rey, corresponde a 1791, ya claramente neoclásicos en su ordenación compositiva, destacando el magistral y crítico cartón de la Boda, como el de la burla que las muchachas hacen en el Pelele y la denuncia social que representa la miseria de los niños que cogen frutas (fig. 269).



271. *Ya van desplumados*, por Goya. Dibujo para los *Caprichos*. Calcografía Nacional, Madrid



272. *El sueño de la razón produce monstruos*. Grabado de Goya para los *Caprichos*. Museo del Prado



Como retratista corresponden a esta etapa los retratos de carácter psicológico, conforme a la tipología francesa, en los que el personaje aparece rodeado de objetos, o ambiente referido a sus aficiones, como el de Floridablanca (Banco Urquijo), o el del infante don Luis con su familia (colección particular, Parma), inspirado en modelo inglés, o ya netamente neoclásico como el del duque de Osuna (Prado), aparte de los inspirados directamente en Velázquez, como el de Carlos III cazador (Prado).

Debe corresponder a estos años el curioso autorretrato en el que se representa

pintando y alumbrado por unas velas colocadas en el sombrero (colección Guittarte, Real Academia de San Fernando) (figura 270).

En la pintura religiosa sobresale el San Bernardino de Sena predicando ante el rey Renato de Anjou (San Francisco el Grande), en el que, orgulosamente, introduce su autorretrato entre los asistentes. El éxito de esta pintura, encargada en 1781 y terminada en 1783, le abre camino en la corte.

Su posición se consolida. Académico desde 1780, es nombrado teniente director en 1785. En 1786 recibe el título de

pintor del rey, y en 1789 el de pintor de cámara, que ha de culminar con el nombramiento de primer pintor de cámara en 1799. No obstante, en 1792 se señala una ruptura en la evolución de su arte, a raíz de su enfermedad en Andalucía. Consta su estancia en Cádiz en el último trimestre de este año de 1792, documentándose su enfermedad desde enero de 1793, asistiendo ya a la sesión de la Real Academia en julio. La enfermedad conlleva la sordera, que ha de contribuir a su aislamiento y a la agudización de su espíritu de observación, a la que se une la crisis política ante los desafueros de la

273. *La Tirana*, por Goya. Real Academia de San Fernando, Madrid



274. *La duquesa de Alba*, por Goya. Colección particular, Madrid





Revolución francesa, pues la evolución política revolucionaria culmina con el terror de Robespierre y la ejecución de la familia real francesa, y la crisis moral que se deriva de su conocimiento de la duquesa de Alba, a la que Goya admira pero que, evidentemente, le considera como plebeyo al que no ha de conceder sus favores.

Se inicia una etapa que culminará en 1808, dominada por un sentido crítico fuertemente expresivo, revelando en sus obras su agudo sentido analizador, quizá derivado de su sordera, y la soledad del

hombre que percibe el distanciamiento que su posición en la corte le supone respecto al pueblo inculto y que, por otra parte, no puede ser admitido como tal en el estrecho círculo de la aristocracia.

Corresponde a estos años la gran serie de los Caprichos, que no han de publicarse hasta 1799, en los que hace un sarcástico, a veces cruel, retrato de las costumbres y tipos sociales en este último decenio del siglo XVIII, que López Vázquez relaciona con las ideas de Erasmo y Saavedra Fajardo (figs. 271, 272).

Como retratista sigue en la ordenación la disposición neoclásica de organizar el cuadro con la figura sobre fondo cromático neutro, a veces imitando un telón con paisaje fingido, y destacando la humana caracterización del retratado, a veces en su empaque, con un cierto carácter fantasmal. Sobresalen el espléndido de la Tirana (Real Academia de San Fernando), como el del indolente duque de Alba (Prado), el melancólico de Jovellanos (Prado), el dinámico de la reina María Luisa en su caballo «el Marcial», el bellissimo de la triste condesa de Chin-



chón (col. duques de Sueca), el de la marquesa de Lazán (col. duques de Alba), o el aristocrático duque de Fernán Núñez (col. duques de Fernán Núñez), o ya el más escueto de Máiquez (Prado), entre otros muchos, hasta llegar en 1800 al impresionante de la Familia de Carlos IV, inspirado en Las Meninas, en el que hace un retrato excesivamente humano de la familia real, contrastando la vivacidad de la reina con la placidez del rey, el carácter falso del príncipe de Asturias, el maternal de la infanta María Luisa, incluso la muerta María Amalia



que asoma su rostro como carátula, mientras el propio pintor se autorretrata contemplando a la familia real en la penumbra. El cuadro, que fue elaborado en Madrid, mediante los apuntes tomados en Aranjuez, es lógico que no agradase a los reyes, pues basta cotejar la transformación sufrida en espíritu y técnica cuando miramos en el propio Museo del Prado los bocetos y la obra terminada (figs. 273-275, 278).

Ya un cierto carácter prerromántico se advierte en los realizados con posterioridad, como el de su amigo Fernández de Moratín, el bellísimo de Godoy, pintado con motivo de la guerra de las Naranjas, como príncipe de la Paz (Real Academia de San Fernando), entre otros.

Como pintor de temas religiosos corresponden a esta etapa las pinturas de San Antonio de la Florida, de 1798, obra maestra en la que los ángeles son el pretexto para la exaltación de las majas madrileñas y el tema de la resurrección de un muerto para atestiguar la inocencia del padre de san Antonio, con el milagro de la bilocación simultánea en Padua y Lisboa, es ocasión de testimoniar la indiferencia escéptica del pueblo madrileño, más atento a sí mismo que al milagro que ante sus ojos tiene lugar. La técnica con grandes superficies manchadas y los contrastes evocan algunos aspectos del neoimpresionismo.

Por estos años, aparte de temas costumbristas y alegóricos, como la Casa de locos o las escenas de procesiones, o de toros o el Entierro de la sardina (Real Academia de San Fernando), son particularmente importantes las dos Majas. De técnica más relacionada con el neoclasicismo la desnuda, e impresionista y romántica la vestida, hecha al parecer para ocultar la sensualidad de la desnuda, evidente en la perspectiva usada para que, conforme el espectador se pasea ante el cuadro, sus piernas se mueven con suave movimiento de abanico, para que la vista resbale por su cuerpo hasta alcanzar la cabeza en la que la mirada y la sonrisa adquieren un claro carácter de incitación sensual (figs. 276, 277).









A partir de 1808, con la invasión francesa, se abre un tercer período en la obra de Goya que culminará en 1824, cuando emigre a Francia. La actitud de Goya durante la guerra, permaneciendo en Madrid y al servicio de José Bonaparte, como la actitud de despego del rey y de la corte después de 1814, son factores decisivos del desaliento y la angustia de Goya al considerar los horrores de la guerra y de la represión, así como el alejamiento en la política de los ideales que habían informado la revolución francesa. Corresponden al período de la guerra, la Alegoría de Madrid (Museo Municipal), que ha sufrido diversas y significativas

modificaciones en el óvalo, sustituyéndose la palabra Constitución por los retratos del rey José y de Fernando VII, para terminar con la leyenda «Dos de Mayo», que se puso en 1872; el magnífico retrato de Wellington (Londres, colección Wellington); la trágica serie de grabados de los Desastres de la guerra —la más cruda y violenta diatriba contra las acciones bélicas y sus consecuencias— y un cuadro de impresionante simbolismo, el Coloso o el Pánico (Prado). Con la paz pinta dos cuadros conmemorativos, el Dos de Mayo y los Fusilamientos del 3 de Mayo, profunda diatriba ante la guerra, en la que los

héroes anónimos luchan ferozmente contra los mamelucos auxiliares del ejército napoleónico, y la bárbara ejecución, en sucesión continua por un pelotón sin mando que fusila como ciega máquina de matar, frente al individual dramatismo de los que han sido o van a ser ejecutados (figs. 279, 281, 282).

Después de la guerra, mientras prepara la serie de la Tauromaquia, evocación inocua sin contenido, se ausenta de Madrid y reside en la llamada Quinta del Sordo, situada en las afueras, que inmortalizó Beruete, en su cuadro del Casón. Corresponden a esta etapa algunos retratos de importancia, destacando los de

Fernando VII y su propio autorretrato de 1815 (Real Academia de San Fernando), y cuadros religiosos de extraordinaria importancia como el de la Última Comunión de san José de Calasanz (iglesia de San Antón), de 1819, de profunda espiritualidad religiosa (fig. 283).

Su obra fundamental en este tercer período madrileño son las pinturas que hizo para la casa en la que residió a partir de 1819, que verosímilmente hiciera sobre apuntes y estudios anteriores. Estas fantásticas pinturas exaltan el expresionismo, la fealdad y en su trasfondo subyace el mismo espíritu que en el Fausto de Goethe, en cuanto representa la actuación diabólica con la presencia de Mefistófeles que es observado por el asombrado perro ante la fantasmal aparición y la reunión de brujas en el Aquelarre, prestas a infundir su espíritu maléfico en la Manola sentada en la silla; la relación de la mujer con la muerte, en la Manola y en Judith; la creación física de la mujer que ha de ser instrumento de las brujas o del diablo, en el vientre de la mujer monstruosa en la Peregrinación a la fuente y la presencia de las Parcas que han de intervenir en su creación y desarrollo; todo en el tiempo pasional de Saturno; y las alegorías de la guerra en Asmodeo y en la Lucha a garrotazos, alusivas a la situación española en estos años (figs. 284, 285).

Pintura fantástica, expresionista, descompuesta en su traza, plástica y geometrizada, que responde a la línea de la fantasía de su indescifrable serie de grabados correspondiente a este período, conocida por los Disparates.

En 1824 emigra a Francia, fijando su residencia en Burdeos donde permanece, salvo dos breves viajes a Madrid en 1826, cuando Vicente López le hace un retrato (Museo del Prado), y en 1827. En Burdeos muere el 16 de abril de 1828. La leyenda de Goya culmina fantasmagóricamente cuando al procederse a la exhumación de su cadáver en 1888 se descubre que su cabeza había desaparecido, por lo que se demora el traslado de sus restos hasta 1900.





284. *Aquelarre de brujas*, por Goya. Museo Lázaro Galdiano, Madrid



285. *El perro en la arena*, por Goya. Museo del Prado



En esta última etapa de su vida, si de una parte sus obras reflejan la vuelta a los principios idealizadores de sus primeras obras, como se percibe en la *Lechera de Burdeos* (Prado), en otros aspectos suponen una anticipación de la evolución de la pintura contemporánea, tanto en los aspectos técnicos como estéticos, según advertimos en los retratos de don José de Muguiro, de 1824 (Prado), y de don Pío de Molina, de 1827 (colección particular, Suiza), así como en la magnífica serie de litografías que integran el conjunto de los *Toros de Burdeos*.

Neoclasicismo

Coetáneamente a esta actividad de Goya triunfa plenamente el neoclasicismo caracterizado por el predominio del dibujo de carácter clásico, conforme a los criterios académicos, y la valoración del color en función de las suaves y matizadas tonalidades, en todo caso evitando la vivacidad de los contrastes cromáticos. La presencia del valenciano Vicente López (1772-1850), discípulo de Maella, que reside en Madrid como primer pintor de cámara desde 1815 es esencial por

el extraordinario prestigio alcanzado y la fuerte influencia que su estilo ejerce en los años posteriores a la guerra de la Independencia, en la que aún persiste la influencia de Mengs en fecha tan avanzada como 1828 cuando pinta el techo del Salón de Carlos III en el palacio real, con el tema de la Orden creada por el monarca bajo la protección de la Inmaculada y donde pintó también la alegoría sobre el ejercicio de la potestad soberana. Sin embargo, su principal actividad y en la que alcanzó singular prestigio es el campo del retrato, en estilo paralelo al

286. Retrato del comisario Fernández Varela, por Vicente López. Real Academia de San Fernando, Madrid

de Ingres, en los que se conjugan la precisión en el delicado detallismo de las líneas de un impecable dibujo que se realzan por el magnífico tratamiento del colorido consiguiendo obras verdaderamente magistrales. Sobresalen los conjuntos conservados en la Real Academia de San Fernando y en el Casón del Retiro, destacando particularmente el retrato del comisario de Cruzada, Fernández Varela (Real Academia), y el del matrimonio Ugarte (Casón), cuyo detallismo a veces evoca el arte de Paret y el preciosista de Fortuny. Sus hijos Bernardo (1799-1874) y Luis (1802-1865) continuaron practicando su estilo tanto en Madrid como en Valencia. Al primero,



que colaboró con su padre, se debe el retrato de éste (Real Academia), trabajando como fresquista en el Palacio Real, como su hermano, a quien se debe como obra característica el de la Coronación de Quintana (Senado) (figs. 286, 287). En 1815 es nombrado pintor de cámara el alicantino José Aparicio (1773-1828), pensionado en Roma y París, donde fue discípulo del neoclásico David. Su obra es significativa, como uno de los más característicos representantes del neoclasicismo, según se percibe en la precisión del dibujo y significación de su pintura más famosa El hambre en Madrid (Museo Municipal), en la que la perfección del dibujo contribuye a la idealización

287. Coronación de don Manuel Quintana por la reina Isabel II, por Luis López Piquer. Palacio del Senado, Madrid

del tema pese a su carácter trágico. Las mismas características percibimos en la obra de Juan Antonio Ribera (1779-1860), madrileño, también discípulo de David en París, cuya obra maestra es el tema clásico de Cincinato, cuando se le separa de la labranza para que dicte leyes a Roma (Museo de Cáceres), constando también su actividad como fresquista interviniendo en el Palacio Real, donde pinta la Alegoría de san Fernando en la gloria. Como retratista se le atribuye el magnífico retrato de Carlos IV en Roma (Museo del Traje, Aranjuez), aunque esta obra también ha sido atribuida a José de Madrazo (figs. 288-290).

Al igual que los anteriores, el santanderi-



no José de Madrazo (1781-1859) también completa su formación en París con David y en Roma. Pintor de cámara y promotor de la reforma del sistema educativo de la Real Academia. Se inspira en temas de la antigüedad clásica, como la muerte de Lucrecia y la muerte de Viriato (Casón), distinguiéndose asimismo como retratista, evocando el neoclasicismo romántico de Ingres, como en el magnífico retrato de la princesa Larini, o el de Manuel García de la Prada (Real Academia) o en el de Carlos de Vilches (Casón), aparte de la evocación de Maella en sus alegorías (Prado) o el ecuestre de Fernando VII (Museo Romántico). Como epígonos del neoclasicismo pueden considerarse a Francisco Cerdá (1814-1881), que trabaja en Madrid desde 1843, con temas mitológicos e históricos, y a Rafael Tejeo (1798-1856), buen retratista como se percibe en el retrato de don Pedro Benítez y su hija (Casón) y, asimismo, pintor de temas religiosos con obras de buena calidad como la Comunción de san Jerónimo (San Jerónimo de Madrid), señalando en su obra la evolución desde el neoclasicismo a la aceptación de las tendencias románticas.

Romanticismo

Paulatinamente, a partir de fines del primer cuarto del siglo, se va imponiendo la estética romántica. Se ofrece como renovación frente a las normas académicas, propugnándose la valoración subjetiva de la interpretación personal. La nueva estructura social, con el incremento del poder de la burguesía que conlleva el consiguiente cambio del concepto tradicional de la aristocracia, y la profunda crisis religiosa, en cuanto a sus formas de expresión, ante la que se adopta una postura crítica, contribuye a la configuración de la estética romántica. Por otra parte, surge el nuevo cliente burgués y se fomenta la presencia determinante en la vida social, de literatos, músicos, de todo aquello que responde a una cultura intelectualizada, en la que el arte, la pin-



290. Retrato de Carlos IV en Roma, atribuido a J. A. Ribera. Palacio de Aranjuez



291. Isabel II, por José Gutiérrez de la Vega. Museo Romántico, Madrid

292. Retrato de muchacha, por Antonio María Esquivel. Real Academia de San Fernando, Madrid



tura especialmente, se considera como la forma más nítida de su expresión. Surgen las exposiciones, se desarrolla el retrato idealizador en cuanto expresión de virtudes humanas y asimismo los temas populares, en cuanto expresión del costumbrismo, y en los temas históricos se advierte una clara preferencia por aquellos de carácter histórico nacional, en cuanto exaltan valores de nuestra historia con frecuencia cargados de significación política. Asimismo se valoriza el color, y las tonalidades armónicas, basadas en la luminosidad suave, con una cierta preferencia por los interiores y el nocturno. Este movimiento se ve favorecido por la creación de las Exposiciones Nacionales, que se inician en 1856, y por la difusión de revistas como «El Semanario Pintoresco», «El Artista», «El Museo Universal» y «El Arte en España». Madrid, como es lógico, es escenario de la actividad de numerosos pintores y particularmente de los procedentes de la escuela sevillana, que es propiamente la iniciadora. Sobresalen Valeriano Domínguez Bécquer, José Elbo, José Gutiérrez de la Vega —seguidor de Murillo en su pintura religiosa y buen retratista, como lo evidencia en su retrato de Isabel II en el Museo Romántico— y fundamentalmente Antonio María Esquivel (1806-1837), a quien corresponden obras tan características como la Lectura de Zorrilla en el estudio del pintor (Casón), particularmente representativa por cuanto nos retrata a los principales personajes de la vida madrileña, en relación con su carácter de promotor de la fundación del Liceo Artístico y Literario de Madrid, análogo al de la Reunión de artistas teatrales en una lectura de Ventura de la Vega (Museo Romántico), destacando también como retratista con obras de gran calidad como el retrato ecuestre de Prim (Museo Romántico), el de los niños Rafael y Manuel Flores Calderón (Prado) y el evocador de una muchacha (Real Academia de San Fernando, legado Guitarte), melancólico y triste, de un marcado sabor romántico. También pueden recordarse a Manuel Rodríguez de

293. *Autorretrato, por Leonardo Alenza.*
Casón del Retiro, Madrid



294. *Sátira del amor romántico, por Alenza.*
Museo Romántico, Madrid



Guzmán (1818-1867), con sus Lavanderas en el Manzanares (Casón) y Luis Ferrant (1806-1868), buen retratista, a quien se deben como obras características los retratos de sus sobrinos Alejandro y Luis (Museo Romántico) y de su hermano Alejandro, de claro romanticismo (figs. 291, 292).

Entre los que pueden considerarse propiamente como pertenecientes a la escuela madrileña se distinguen claramente dos tendencias, en relación con la obra de Goya, o con el neoclasicismo de José de Madrazo.

En la línea cromática y expresiva de Goya se distinguen Leonardo Alenza (1807-1845) y Eugenio Lucas (1817-1870). El madrileño Alenza enlaza con el sentido popular y crítico del costum-

brismo goyesco, pese a su formación con el neoclásico José de Madrazo. Extraordinario retratista, son obras magistrales el retrato del conserje de la Academia (Real Academia de San Fernando), el de la hija del conserje (Museo Lázaro) y el magnífico Autorretrato (Casón). Sin embargo, es particularmente famoso por sus escenas populares en las que se vislumbra su misantropía y la miseria que le rodeó en su infancia, como en el Desquite (Casón) y la Despedida en el patíbulo (Museo de Budapest) y en los numerosos dibujos para las revistas de su tiempo, así como en las irónicas y sarcásticas representaciones del Amor romántico y el suicidio (Museo Romántico). Más profundamente expresivo es Eugenio Lucas (1824-1870), natural de

Alcalá de Henares, totalmente identificado con el carácter expresivo de la crítica social goyesca, a quien evoca y se inspira directamente en numerosas ocasiones, particularmente en los temas taurinos o en la representación de majas, así como introduce el tema de las revueltas sociales callejeras o de ajusticiados, muertes, bandidos, etc. (Casón; Museo Lázaro). Como retratista son obras representativas el retrato de sus hijos (colección March) y su autorretrato (Museo Lázaro) (figs. 293, 294).

La línea romántica que entronca con el neoclasicismo de José de Madrazo y con el estilo dibujístico de Ingres, está representada por Federico de Madrazo (1815-1894) y Carlos Luis de Ribera (1815-1891). Federico de Madrazo, ar-

295. *La condesa de Vilches, por Federico de Madrazo. Museo del Prado*



296. *La condesita Roncali, por Luis de Madrazo. Museo Lázaro Galdiano, Madrid*



tista precoz, se forma en Madrid, en París con Ingres e influido por los nazarenos alemanes que residían en Roma; es el mejor retratista del siglo XIX, alcanzando el máximo prestigio entre la alta sociedad cortesana, desde su definitiva vuelta a la corte en 1842. Dotado de una gran facilidad en el dibujo, que evoca al de Vicente López, y un agudo sentido cromático en sus armonías, logra obras de extraordinaria belleza, de dibujo perfecto y de acertada entonación, imprimiendo a sus retratos un exquisito sentido de la distinción idealizada que justifica la gran fama y prestigio alcanzado, los honores múltiples que recibió y su posición como pintor de cámara, director de la Real Academia y director del Museo del Prado. Obras como el retrato de la condesa de Vilches, o el del niño Federico Flores (Casón) o el de Isabel II

(Real Academia de San Fernando) son característicos (fig. 295). Carácter más melancólico imprime a sus obras Carlos Luis de Ribera (1815-1891), también formado en Roma, de quien son obras características el retrato de Señora con su hija (Prado), el bellísimo de Dama con la hija (Prado) y el de Amadeo de Saboya (Banco de España). Destaca, asimismo, como decorador en pinturas murales que estructura geométricamente, situando las escenas entre motivos decorativos o elementos arquitectónicos, según vemos en el techo del Salón de Sesiones del Congreso. En esta línea se sitúa Joaquín Espalter (1809-1880), que intervino en la decoración del Paraninfo de la Universidad Central, en 1858, y a quien, como retratista, se debe el característico retrato de la Familia Flaquer (Museo Romántico), confor-

me a la estética de un ambiente burgués. Sobresalen, asimismo, como retratistas, Luis de Madrazo (1825-1897), con su magnífico retrato del cardenal Ceferino González (catedral de Toledo) y el delicado de la condesita de Roncali (Museo Lázaro) y, más tarde, Raimundo de Madrazo (1841-1920), influido por el impresionismo, según se percibe en los atractivos retratos de la modelo Aline Mason (Prado). Por último, entre los paisajistas sobresalen el ferrolano Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), influido por David Roberts (1796-1864), que trabaja en España en 1832 y 1833; el madrileño José María Avrial (1807-1891), discípulo del famoso pintor de los Sitios Reales Fernando Brambila, a quien corresponde la Plaza de la Paja (Museo de Valencia) y El torreón (Museo Lázaro), además de magníficas acua-

297. *La locura de doña Juana*, por Lorenzo Vallés. Casón del Retiro, Madrid

298. *Muerte de Daoiz en la defensa del Parque de Monteleón*, por Manuel Castellano. Museo Municipal, Madrid

relas; y el zaragozano Pablo Gozalvo (1827-1896), que como el toledano Cecilio Pizarro († 1886) pintaron diversos aspectos monumentales de la ciudad de Toledo (fig. 296).

Con la iniciación de las Exposiciones Nacionales en 1856 y el giro hacia el realismo en la pintura francesa, se advierte una clara evolución, tanto en los temas populares o costumbristas, como en la interpretación de los temas históricos o en la representación realista del tema de que se trate, al que se irá dando un contenido social.

En la pintura de tema histórico es uno de los iniciadores el madrileño Eduardo Cano (1823-1897), que trabaja fundamentalmente en Sevilla, a quien se concede la primera medalla en la primera Exposición Nacional de 1856, con su obra *Colón en la Rábida* (palacio del Senado), y en la que el tema social aparece en su obra *La vuelta de la guerra de África* (Museo Romántico). En la misma línea ha de situarse el madrileño Lorenzo Vallés (1831-1910) con su obra *La locura de doña Juana* (1866, Casón), mientras el tema clásico se mantiene en la obra de 1871 del también madrileño Manuel Domínguez (1840-1906), con la *Muerte de Séneca* (Prado), y que es recordado particularmente por su colaboración con Alejandro Ferrant en el altar mayor de San Francisco el Grande. En la misma línea se sitúa la obra del alcarreño Alejo Vera (1834-1923) con el *Entierro de san Lorenzo* (1862, Prado) y de quien es obra famosa el *Último día de Numancia* (1881). El tema realista se halla representado por el madrileño Manuel Castellano (1826-1880) con su obra *El patio de caballos en la plaza de toros de Madrid* (1853, Prado), a quien se debe asimismo la *Muerte de Daoiz* en la defensa del Parque de Monteleón (1862) y el de la *Muerte del conde de Villamediana*, de 1868, ambos en el Museo Municipal de Madrid (figs. 297-299).

También sobresale en estos años el madrileño Alejandro Ferrant (1844-1917), de quien es obra característica el *Hallazgo del cuerpo de san Sebastián* en la



299. *La vuelta de la guerra de África, por Eduardo Cano. Museo Romántico, Madrid*



300. *La batalla de Clavijo, por José Casado del Alisal. Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid*

301. *Los enterramientos del 3 de Mayo, por Vicente Palmaroli. Museo Municipal, Madrid*



Cloaca Máxima (Prado), distinguiéndose también como retratista; y Casto Plasencia (1846-1890), que con Alejandro Ferrant y Carlos Luis de Ribera trabajó en la cúpula de San Francisco el Grande y a quien se debe, entre otras, la Creación de la Orden de Carlos III (San Francisco el Grande) y el titulado Origen de la República romana (Diputación de Alicante); Ulpiano Checa (1864-1919), con su famoso cuadro de La invasión de los bárbaros, de quien se conserva un buen conjunto en su Museo de Colmenar de Oreja.

Dos pintores destacan particularmente en esta línea, Vicente Palmaroli, natural de Zarzalejo (1834-1896), dotado de gran sentido dramático y preciosista, con una técnica depurada de gran belleza y maestría, a quien corresponde una obra excepcional, Los enterramientos en la Moncloa el 3 de Mayo de 1808 (Museo Municipal), de un intenso dramatismo, aparte de otros temas costumbristas con una evidente idealización, en una técnica que evoca el detallismo de Fortuny o Meissonier, como En la playa y el Estudio (Prado), destacando también como retratista, con obras tan excelentes como el retrato de la Infanta Isabel, en azul (Palacio Real) (fig. 301).

El más importante pintor de estos años es el madrileño Eduardo Rosales (1836-1873), verdadero maestro, que se forma en Madrid con Federico de Madrazo y en Roma. De triste y sentimental vida en su enfermedad naturaleza, que intenta superar con su entusiasmo, muere joven a los 37 años. En 1864 obtiene la primera medalla con una obra particularmente famosa, el Testamento de Isabel la Católica (Prado), a la que han de seguirle obras tan importantes como La muerte de Lucrecia (Prado) o la Presentación de don Juan de Austria a Carlos V (Prado), destacando también como retratista y en sus temas de género, como los Desnudos, la bellísima Ciociara y retratos de magistral ejecución como el de la condesita de Santovenia (Prado), en el que anticipa fórmulas impresionistas en el encanto de su colorido (fig. 302).

Entre los pintores activos en Madrid procedentes de otras regiones se han de destacar, en primer lugar, el palentino José Casado del Alisal (1832-1886), formado con Madrazo, en París y en Roma, cuya obra más famosa es la *Rendición de Bailén* (Prado), evocando *Las lanzas* de Velázquez, a la que sigue *La batalla de Clavijo* (San Francisco el Grande); el alicantino Antonio Gisbert (1835-1892), muy elogiado particularmente por su famosa obra *Fusilamiento de Torrijos* (Prado), de acuerdo con la tendencia a valorar el aspecto político en la representación de estos temas históricos; el aragonés Francisco Pradilla (1848-1921), con su obra maestra, *Dña Juana la Loca en la conducción del cadáver de Felipe el Hermoso* (Prado); y, entre otros muchos, los valencianos Salvador Martínez Cubells (1845-1914) con la *Batalla de Guadalete* (Real Academia de San Fernando), el valenciano Antonio Muñoz Degraín (1841-1924), con su magnífico *Jesús en el Tiberíades* (Círculo de Bellas Artes), destacando también como paisajista, según vemos en su paisaje del Pardo (Prado), y el famosísimo de *Los amantes de Teruel* (1884, Prado) y el impresionante *Entierro de Cristo* (San Francisco el Grande); y el también valenciano Emilio Sala (1850-1910), a quien se deben dos temas históricos famosos, *La prisión del príncipe de Viana* (Prado) y *La expulsión de los judíos* (Prado), distinguiéndose también como retratista, según se advierte en el retrato del pintor Palmaroli (Círculo de Bellas Artes) y el de María Guerrero niña (Prado). También deben recordarse Vicente S. Camarón con su *Alegoría de la Monarquía*, de 1851, en el tocador de la reina, del Palacio Real; y Eugenio Oliva (1857-1919), con la *Proclamación del dogma de la Inmaculada* (San Francisco el Grande), como R. Padró con la *Alegoría de la Medicina* (1884), en el actual paraninfo del Colegio Oficial de Médicos (fig. 300).

En la pintura de paisaje se introducen las técnicas impresionistas, conforme a la tradición española, que ya se advierte en



303. Paisaje del Guadarrama, por Martín Rico. Museo del Prado



304. Orillas del Manzanares, con la Quinta del Sordo, por Aureliano de Bernete. Casón del Retiro, Madrid



aspectos de la pintura de Lucas, como en las de Pérez Villaamil y Rosales. Como estricto paisajista destaca el madrileño Martín Rico (1833-1908), uno de nuestros más bellos impresionistas, con obras tan espléndidas como el Guadarrama (Casón), muy influido por Fortuny y Pérez Villaamil. También es representativo el magnífico paisajista Carlos de Haes (1829-1898), belga, que desde 1857 en que obtuvo la cátedra de paisaje ha de ser el gran maestro de los paisajistas españoles, merced a su enseñanza y a los centenares de obras que realizó, representando los más diversos y característicos paisajes de la península. Sin embargo, el más representativo entre nuestros paisajistas, que ya acepta plenamente la técnica impresionista, y discípulo de Carlos de Haes y de Martín Rico, es Aureliano de Beruete (1845-1912), a quien se deben los más bellos y representativos paisajes de Madrid y sus alrededores (Prado) (figs. 303, 304).

También puede recordarse al preciosista Antonio Pérez Rubio (1822-1888), de Navalcarnero, con sus temas anecdóticos y dieciochescos; al manchego Ángel Lizcano (1846-1929), que evoca en sus escenas populares el estilo de Lucas; al aragonés Ricardo Arredondo (1850-1911), que se especializa en temas toledanos; y al madrileño Agustín Lhardy (1847-1918), grabador y paisajista.

ARTES APLICADAS

En las artes aplicadas que se desarrollan en el período que se inicia con la creación de la Real Academia de San Fernando en 1752, se advierte un claro predominio de aquellas que contribuyen a crear un ambiente propicio en los interiores profanos, pues exceptuando las producciones de orfebrería son escasas las obras con una finalidad religiosa.

En las realizaciones de artes aplicadas de carácter arquitectónico la rejería está muy escasamente representada, aunque en el siglo XVIII todavía se hacen algunas obras de importancia caracterizadas





por la tendencia hacia la reducción de elementos ornamentales, la utilización de pletinas y las varillas cuadradas. De 1752 es la que se conserva en la capilla de Santa María la Rica, de la Magistral de Alcalá de Henares, firmada por Carlos Visiegra. También es obra característica la del presbiterio de la Colegiata de Talavera de la Reina y, más importante, la del atrio de la catedral de Sigüenza de 1783, con abundante empleo de pletinas, y de 1798 la buena reja de Santa María de los Huertos, en Sigüenza. En el siglo XIX la decadencia es absoluta, prodigándose las obras de fundición, y la industrialización contribuye a darle un carácter más mecánico. Son importantes

las rejas de ventanas y balconajes, así como la rejería y otras labores, de 1856, en la capilla mozárabe toledana, que se deben a Eulogio Dueñas y el taller de Eusebio Zuloaga (1808-1898), continuado por su hijo Plácido (fig. 305).

Los bronceistas tienen particular interés en el siglo XVIII, citándose en las obras de los palacios reales a Antonio y Fabio Vendetti, J. B. Ferroni, Juan Manuel Ventura, Francisco Sánchez y Domingo Urquiza y ya en la primera mitad del siglo XIX es importante el templete neogótico, en bronce dorado, en el altar de la sacristía de El Escorial, que hicieron Ignacio Millán y Francisco Pecul. Durante este período la evolución y rica

tipología del mobiliario puede seguirse merced a los magníficos conjuntos conservados en los palacios reales de Madrid, El Pardo, Aranjuez y El Escorial, así como en las obras conservadas en el Museo Romántico, en el Arqueológico Nacional y en el Museo Cerralbo. Se han de destacar las espléndidas salas del Palacio Real, fundamentalmente la del Trono, el comedor de gala con su servicio y la Sala Gasparini, llamada así por el bordador italiano que dirigió su decoración, llegado a España en 1760. Enlazando los modelos del estilo Luis XVI con los del estilo Imperio se prodigan muebles sumamente característicos y de gran belleza en El Pardo, Aranjuez y El Escorial

309. Cámara con decoración de platino. Casa del Labrador; Aranjuez



310. Detalle de la sala de porcelana (Sala de la China). Palacio de Aranjuez



principalmente, en cuya ejecución compiten artistas franceses, italianos y españoles. Sobresalen los realizados en maderas finas, los que emplean las técnicas de taracea y de incrustación, con aplicaciones en bronce generalmente con marcada evolución desde las formas neoclásicas de la época de Carlos IV, a las más severas del estilo Imperio, en los que también se reconoce la influencia inglesa a partir de 1800, para dar paso a las formas más eclécticas y movidas del estilo isabelino (fig. 307).

Entre los artistas sobresale el maestro del taller real de ebanistería en 1789, Juan Arellano, que aún lo era en 1798, a quien sucede en la dirección del taller

José Palencia, trabajando allí también el platero José de Ballaresa, en 1793. Asimismo se citan en estos años a José de Virueta, J. de Dupagnier, J. Quintana y Ángel Maeso.

Entre las obras excepcionales se han de destacar las cámaras de maderas finas, en la torre de las Damas en El Escorial, y particularmente el conjunto de salas de la Casa del Labrador en Aranjuez, donde sobresale la cámara reservada, antesala del servicio, que ofrece exquisita decoración con incrustaciones en bronce, oro y platino, obra de los franceses Percier y Fontaine (figs. 308, 309).

El mueble romántico prodiga las formas movidas, con respaldos ovales, perfiles

sinuosos y abundante empleo de tapicería y de espejos o cristales. Sobresalen las obras de Cristóbal Martín, Peironcelli y Antonio Carvajal. En su colorido frente a los blancos yoros de la etapa anterior hay una evidente preferencia por las tonalidades oscuras.

Por último se han de recordar las falúas de Aranjuez, que se conservan en la Casa de Marinos (fig. 306).

En las obras de carácter escultórico se conservan excelentes piezas, distinguiéndose las correspondientes a Andrés Pozzi y Juan Antonio Giorgeti, conservándose obras sumamente características en la Casa del Príncipe en El Escorial y obras tan complejas como la Lucha de

ángeles buenos y ángeles malos en el Museo Arqueológico Nacional.

En la medalla sobresalen las realizadas por Isidro Párraga, Manuel de Cosa y, fundamentalmente, Tomás Prieto, que trabajó entre 1747 y 1780.

En las artes aplicadas de carácter pictórico son características las miniaturas que se prodigan, ejecutadas bien sobre metal o sobre marfil, en lo que se distinguió el francés José Bouton y el belga Florentino de Craene, aparte de las debidas a buen número de pintores, al igual que ocurre con los abanicos, de los que se conserva una importantísima serie en las colecciones reales (figura 312).

En estas obras de carácter pictórico, en cuanto se ejecutan en dos planos y dan primacía al color, se han de recordar las labores que salieron del Real Laboratorio de piedras duras y mosaicos, tanto en obras en relieves y camafeos, inclusive, como en labores de taracea y mosaicos, en lo que se distinguieron el florentino Francisco Pogeti y el romano Domingo Stequi, conservándose interesantes tableros de mesa con estas labores en la Casita del Príncipe de El Escorial y en la Casa del Labrador en Aranjuez. Este Real Laboratorio, anejo a la Real Fábrica de Porcelana, se destruyó en 1808.

Las labores textiles alcanzaron en la segunda mitad del siglo XVIII un extraordinario desarrollo por cuanto se utilizan ampliamente en el mobiliario y para revestimiento de paredes. Son particularmente representativas las obras de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, iniciada en 1720 por Jacobo Vandergoten, en un principio con tapices que siguen fundamentalmente modelos flamencos. Esta fábrica adquiere un gran desarrollo a partir de 1762 con la dirección de Mengs, produciendo obras en las que intervienen numerosos pintores que elaboran cartones con temas originales, generalmente costumbristas y que son destinadas a los palacios reales y centros oficiales. A partir de 1800, ya con la dirección de Livinio Stuyck, la producción se va polarizando en la fabricación de alfombras, en las que se siguen modelos

turcos, pompeyanos, de flores, etc., y que con diversos altibajos ha de mantenerse a lo largo del siglo XIX.

En las ropas de carácter litúrgico es esencial el centro toledano, donde destaca el obrador fundado en 1754 por Cristóbal de Morales, en el que destacó Miguel Gabriel Molero, que fue el verdadero artífice de la fábrica y de quien se conservan obras de importancia en el monasterio toledano de San Clemente, destacando también otros artistas como Agapito Ruiz, Francisco Rivera y Pedro Pla, que trabajaron durante varios años en el excepcional terno carmesí, terminado en 1817, de la catedral toledana. Otros centros, como la fábrica de sedas de Talavera de la Reina, continúan trabajando cada vez en menor cantidad y calidad, ya que la industria textil mecanizada va cerrando las posibilidades de producción original y diversa.

En la orfebrería se ha de señalar la importancia que adquirieron las obras de carácter profano como son en buena parte las producidas por la Real Escuela-Fábrica de Platería madrileña de Antonio Martínez Barrio (†1798), quien estuvo en Londres en 1775-1776, introduciendo nuevas técnicas y modelos con abundantes obras, tanto profanas como religiosas, de las que son ejemplos característicos los conservados en el Museo Arqueológico Nacional. La vitalidad de la fábrica se mantuvo hasta mediados del siglo, distinguiéndose los plateros Teodoro Zía y Pablo Cabrero. También se han de destacar las obras del madrileño Bartolomé Simón Bravo (1739-h.1810) en la catedral de Sigüenza, Cogolludo y Atienza y, asimismo, las numerosas joyas en relación con la clientela burguesa (Museo Lázaro; Museo Arqueológico Nacional), que contrasta con la relativa escasez de obras importantes de carácter religioso, entre las que pueden destacar la custodia de Isabel II en El Escorial (1856), obra de Carlos Pizzala, la magnífica araña de El Escorial (1853), obra de los orfebres Nicolás Cervantes y Manuel García, las obras neogóticas del taller toledano de Claudio Vegue y Muñoz

(1834-1897) y un sinnúmero de cálices, ostensorios, etc., neoclásicos y neogóticos que proliferan a lo largo del siglo XIX.

En la segunda mitad del siglo XVIII continúa la actividad de los alfares de Talavera de la Reina, en los que se acusa la influencia de Alcora, trabajando entre otros José Causada, que utilizan temas decorativos de Alcora, como las puntillas tipo Berain y los ramilletes de Rouen, aparte de tipos vegetales característicos como el chaparro. Con la crisis motivada por la invasión napoleónica, los alfares entran en clara decadencia, adquiriendo las obras un carácter más rutinario.

Particular interés tienen en la segunda mitad del siglo XVIII las obras producidas en la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, conocida por «la China». Esta fábrica fue creada por traslado de la de Capodimonte en 1759 y fue dirigida en un principio por Juan Tomás Bonicelli, con un grupo de artistas, fundamentalmente José Gricci, cuya primera obra importante fue la Sala de la China del Palacio de Aranjuez, de 1763, a la que siguió otra análoga en el Palacio Real de Madrid, en la que intervino Cayetano Schepers, que encabeza una segunda etapa en la fabricación, de 1770 a 1783, en la que se siguen más de cerca los modelos de Sajonia y a la que ha de seguir una tercera etapa con Carlos y Felipe Gricci, de carácter más neoclásico, caracterizado, entre otros aspectos, por la ejecución de esculturas conforme a modelos clásicos en pasta blanca de bizcocho. Ya a fines del siglo trabaja Bartolomé Sureda, que introduce la técnica francesa de Sèvres, que da mayor consistencia a las piezas y en la que trabaja el escultor Manuel de Ágreda, señalándose la preferencia por el bizcocho blanco mate. La producción de esta etapa constituye el grupo de «porcelana de Madrid», para distinguirla del carácter napolitano de las etapas anteriores. Destruída la fábrica en 1812, con la invasión francesa, se intentó seguir sus trabajos al crearse, en 1817, una nueva fábrica en el Real Sitio de la Florida o de la Moncloa — anulando una fá-

311. *Figuras de porcelana del Buen Retiro. Museo Arqueológico Nacional, Madrid*



312. *Conjunto de abanicos románticos. Museo del Traje, Aranjuez*



brica establecida en Menasalbas (Toledo)—, dirigida por el italiano Antonio Forni, a quien sucedió Bartolomé Sureda y luego Juan Federico Langlois, que después de múltiples vicisitudes y dificultades se cerró en 1850. Aún después de 1817 se intentó revitalizar esta fábrica con modelos árabes y del tipo de Talavera de la Reina, suministrando elementos para la decoración arquitectónica, pero el fracaso económico obliga a su cierre en 1895. Mientras tanto en Toledo, con carácter más popular e imitativo de los modelos del pasado, se continúa la actividad de los alfares (figs. 310, 311).

Los criterios culturales de la ilustración académica favorecen el desarrollo de las artes relacionadas con el libro, fundamentalmente los grabados y las encuadernaciones. En el arte del grabado es

importante la llegada a Madrid, con Fernando VI, del francés Charles Joseph Flipart (1721-1797), que contribuye a la renovación del grabado. A este respecto la creación de la Calcografía Nacional, en 1789, es explícita de esta preocupación por su desarrollo. Es artista excepcional por la exquisita calidad de sus obras Manuel Salvador Carmona (1734-1820), discípulo en París de Nicolás Dupuis. Junto a este artista pueden recordarse a Juan de la Cruz Cano (1734-1790), Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805), Francisco Asensio (1725-1794), José Asensio (1759-1835), Pedro Manuel Gangoiti (1759-1830), Fernando Selma (1752-1810), Juan Minguet, Tomás López Enguñdanos (1773-1814) y la obra excepcional de Francisco de Goya, que desde su primera estampa, con la

Huida a Egipto, de 1771, hasta las litografías de Burdeos desarrolla una amplísima labor a la que nos hemos referido anteriormente.

En el segundo decenio del siglo XIX se introdujo en España la litografía, a lo que contribuyó poderosamente la actividad de José María Cardano, que fundamenta la creación del Real Establecimiento Litográfico, dirigido por José de Madrazo, en 1824. En 1826 se inicia la gran serie *Colección Lithographica de cuadros del Rey de España*, en tres volúmenes, que se termina en 1837, a la que sigue a partir de 1836 la *Colección de Vistas de los Sitios Reales y Madrid*. A partir de estos años esta técnica se difunde merced a las numerosas publicaciones, junto a la revitalización de la xilografía, utilizándose ambos procedimientos, junto al graba-

313-314. *Detalles de La pradera de San Isidro y Baile a orillas del Manzanares, en los que Goya recoge aspectos de la indumentaria de fines del siglo XVIII. Museo del Prado*



do calcográfico, que ve reducido su empleo prácticamente a la reproducción de obras famosas. Entre los numerosos artistas que trabajan en estas técnicas sobresalen Calixto Ortega, Vicente Castelló, Tomás Carlos Capuz, Bernardo Rico, Francisco Ortego, Fernando Brambila, Juan Gálvez, Leonardo Alenza, José María Galván y otros muchos. No obstante, en la segunda mitad del siglo se acusa la crisis por la introducción de procedimientos mecánicos, y hemos de llegar a nuestro siglo cuando, ya con carácter independiente respecto a la ilustración de un libro, se advierte una clara tendencia hacia el florecimiento de este arte.

En las encuadernaciones se parte de las ricas obras de la época de Fernando VI, señalándose una evidente valoración de este arte, en el que es preciso señalar la importancia del taller madrileño de Antonio Sancha (1720-1790), natural de Torija (Guadalajara), que alcanza desde mediados del siglo XVIII a mediados del siglo XIX. A fines del siglo XVIII sobresale asimismo el valenciano Pascual Carsi (†1815), en el que se acusa la influencia inglesa, como en las obras debidas al madrileño Gabriel Gómez «el Inglés», y asimismo se han de señalar las bellas encuadernaciones toledanas con superlibris heráldico y águila imperial. Las bellísimas encuadernaciones del neoclasicismo y del romanticismo son particularmente importantes, de las que los conjuntos conservados en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca del Palacio Real son sumamente representativas.

Indumentaria

En la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, tanto la indumentaria cortesana como la de los altos estratos sociales y de la burguesía no ofrece diferencias apreciables respecto a la europea, siguiéndose fundamentalmente las modas francesa e inglesa.

El traje cortesano femenino de la segunda mitad del siglo XVIII, conforme a la

315. Detalle de *La familia Flaquer*, por Joaquín Espalter, muestra ilustrativa de indumentaria femenina burguesa de mediados del siglo XIX. Museo Romántico, Madrid



316. Detalle de *Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, por Antonio María Esquivel, con ejemplos de indumentaria masculina de mediados del siglo XIX. Casón del Retiro, Madrid



moda francesa, se caracteriza por el empleo de ricas telas, faldas estrechas de raso y el cuerpo del vestido con talle alto y amplio escote, completándose con el zapato de raso bordado y el peinado con bucles y rizos, en aparente desorden. Con el neoclasicismo se estiliza el traje femenino, que se hace más simple, cayendo verticales los pliegues de la falda que arranca desde el alto talle, al mismo tiempo que los brazos se dejan al descubierto. Se difunde el empleo de la mantilla y velos, así como el abanico y, ya a mediados del siglo XIX, la utilización del miriñaque y del polisón, para ahuecar la falda por las caderas o por detrás respectivamente, es nota característica.

El traje masculino de los medios aristocrático y burgués se caracteriza, en la segunda mitad del siglo XVIII, por la casaca bordada con vuelillos, corbata de encaje, chupa, calzón corto, medias y zapato bajo, con peinado o peluca muy simple, con bucles laterales y, a veces, pe-

queña coleta. Ya a principios del siglo XIX se va imponiendo la chaqueta o levita, con chaleco, camisa blanca planchada, pantalón largo y sombrero de copa. En el último tercio del siglo XIX es prenda característica de la burguesía madrileña la capa negra con esclavina, en paño de Béjar y, en ambientes populares, el bombín o sombrero hongo.

Simultáneamente se acrecienta el uso de los trajes populares, cuya influencia se percibe en la indumentaria cortesana y burguesa. Prendas como la mantilla, la redecilla, los corpiños que dejan los brazos desnudos y las faldas de colores son utilizadas ampliamente, aunque, en todo caso, al pasar de un medio social a otro se reduce la gama cromática y se restringe el uso de cintas y abalorios.

La difusión de los trajes populares está en buena medida fundamentada en el desarrollo de las tendencias nacionalistas, que ya se inician en la corte de Carlos III, de lo que es explícito testimonio el famoso motín de Esquilache, en 1766,

cuando se dispuso la reducción de la longitud de las capas, ordenándose que les faltase al menos una cuarta para llegar al suelo, y asimismo el sombrero de alas anchas, que es sustituido por el de tres picos. Esta exaltación nacionalista y popular tiene su reflejo, como en otros aspectos, en la publicación de la *Colección de Trajes de España*, en 1777, debida al grabador Juan de la Cruz Cano (1734-1790), y en las series de cartones para tapices, en los que trabajaron Goya, Bayeu y Castillo, que se hicieron para las residencias reales (figs. 313, 314).

En Madrid el traje popular femenino más usado es el de maja. Se caracteriza por la falda o basquiña corta y estrecha, con remate de volantes; cuerpo de seda, de vivos colores, muy adornado con volantes, bocamangas y hombreras decoradas con bordado y a veces con enrejado de madroños; chal que se recoge en la cintura; cofia, redecilla o lazos en la cabeza; mantilla blanca o negra, a veces con madroños y guarnición de encajes



de blonda; y zapato bajo, escotado, a veces sujeto a la pierna con cintas o galgas. Este traje de maja, que ofrece diversas variantes, evoluciona a lo largo del siglo XIX hacia la falda ampulosa, amplia y larga, o bien muy estrecha con volantes, cuerpo ajustado, mantilla de madroño que se realza a veces con la peineta de teja y como complemento el mantón de Manila, amplio.

El traje popular masculino de Madrid hacia 1800 se compone de pantalón corto, ceñido, con polainas y medias de seda; chaquetilla corta adornada con trencillas y abalorios; chaleco con solapillas; faja de seda de color; camisa con cuello bajo, bien bordada o de pechera rizada; zapatos con hebilla; redecilla para recoger el pelo con cinta para ceñirla y, encima, la monterilla o sombrero; y, a veces, una capa corta. La evolución de esta indumentaria conduce, en el último tercio del siglo XIX, a la utilización de la chaquetilla o americana corta, con pañuelo al cuello, pantalón muy ajustado, zapatos con ligero tacón y gorra de pequeños cuadros, con visera.

Del traje popular manchego del siglo XVIII tenemos un magnífico ejemplo en el retrato de la marquesa del Llano, de Mengs (Prado), vestida de «mancheguita», en un baile de máscaras en la corte de Viena. Está constituido por una saya amplia, en este caso de seda blanca con ancha banda, y que en los medios populares es frecuente que sea de seda oscura con flores bordadas; camisa con calados y chaquetilla o corpiño; delantal de seda negra, generalmente orlada de flores; mantilla o pañoleta con frecuencia de encaje; redecilla y en este caso con sombrero de terciopelo. Completa el traje más modernamente un pequeño mantón de Manila, que puede ser sustituido por pañuelo de hierbas.

El traje masculino manchego tiene chupa de pañete con bocamangas fileteado, generalmente con vivos azules; pequeño chaleco a rayas; camisa blanca; faja de estameña; calzones de piel de cabra estezada con grandes botones de latón; medias blancas con escarpín de lana y fuerte za-

pato de cordobán. Se tocaba con gorro cónico negro, y pañuelo de hierbas.

El traje popular toledano ofrece en la mujer una extraordinaria riqueza y vivacidad cromática, más acentuada en el de Lagartera. Consta de una amplia falda o basquiña, muy corta, de seda o de paño fino, en azul intenso, negro o rojo, que se frunce en torno a la cintura y se adorna con galones de oro o plata y puntilla de lo mismo. Esta basquiña se ahueca en el más complejo traje lagarterano con cuatro faldas bajas, que se colocan sobre las enaguas — con bordados y puntillas —, una de bayeta encarnada, otra de fino paño azul, otra de lana llamada cúbica, más fina que la estameña también azul y la más rica, de tela de lana llamada barragán, o de seda decorada con cintas de colores y galones de oro y puntilla plateada. Sobre la basquiña, el delantal o mandil, con cintas de colores, atado atrás con gran lazada de cintas de tonos muy vivos.

Cubre el torso, en el traje de Lagartera, el capotillo, encima de la camisa que asoma bordada en negro; el sayuelo sujeta el pecho, atado atrás con cintas o tirantes; el jubón de rizo negro, con mangas, botones de plata y cintas de colores. Más sencillamente, en otros casos, se usa la mantilla o dengue, o sea una esclavina de paño con bordados, que se cruza por el pecho y se sujeta atrás en el talle, o bien un canesú con cintas.

Las medias suelen ser de lana bordada, con hilos de vivos colores, y zapato con hebilla de plata y bordado. Peinado con moño, con cintas de seda, y pañuelo, también a veces con cintas o galones de colores, que se dobla en pico, levantado atrás por el moño, y en otros casos se cubre la cabeza con la espumilla, tela de gasa de la que cuelgan cintas de colores variados. Completan la indumentaria un ramo de flores de oropel en el pecho, con cintas, gargantillas, horquillas grandes plateadas o doradas, pendientes en forma de herradura, rosario de cuentas negras y colgantes, medallas de plata e incluso relicarios.

Por contraste, el traje masculino toleda-

no es de gran austeridad, con absoluto predominio del negro. Consta de chamarra de franela o bayeta blanca, con cuello bordado, sujeta a los lados; sayo o chaquetilla de paño negro, con cordones de seda; calzones abocados que cubren hasta las rodillas, con botones negros de franela, polainas de paño negro que cubren la parte superior del zapato, con botones; sombrero de alas redondas con cordones que terminan en borlas y capa larga, negra.

Los trajes regionales de Cuenca y la Alcarria, más sencillos, están fuertemente influidos por los ejemplos levantinos, aragoneses y de Castilla la Vieja. El traje alcarreño consta generalmente de falda roja, con dos bandas o cintas en su parte inferior, con enaguas ligeramente almidonadas, corpiño, delantal en ocasiones y pequeña pañoleta o mantón, generalmente negra con bordados y cintas de colores en el pelo. Entre las indumentarias típicas para determinadas fiestas alcarreñas es muy representativa la botarga, traje masculino en forma de casaca de muchos y vivos colores, con capucha a veces, con cencerros pendientes en la cintura y careta, ya que se usa preferentemente en las fiestas de Carnaval. En otras indumentarias, para fiestas religiosas, se usan en el traje masculino colores claros o blancos, a veces con faldas cortas almidonadas y especie de mitra con flores artificiales. Asimismo es característica la larga capa negra y el sombrero negro que se usa en la Caballada de Atienza.

SIGLO XX

ARQUITECTURA

En la evolución de la arquitectura castellana del siglo XX se distingue una primera etapa correspondiente a los dos primeros decenios, en la que se advierte de una parte el mantenimiento de las tendencias eclécticas del último tercio





del siglo, junto al tímido desarrollo del modernismo y la utilización en ambas tendencias de las nuevas técnicas y materiales, al mismo tiempo que se inician los grandes proyectos urbanísticos.

Conforme a la estética arquitectónica ecléctica, si bien se funden estilos diversos, hay una cierta revitalización de las formas monumentales renacentistas y barrocas, particularmente utilizadas en las construcciones oficiales y bancarias, mientras se mantiene el neogoticismo, mezclado frecuentemente con el neomudéjar en las construcciones religiosas.

En esta línea, Luis Bellido, arquitecto municipal de Madrid, mantiene el neoplateresco en la ampliación y restauración de la Casa de Cisneros, o bien aplica las formas barrocas en la puerta de Feli-

pe IV en el parterre del Retiro. En 1913, José Reynals y Benito Guitart utilizan el plateresco en el palacio Bermejillo, como en 1914 Augusto Martínez Abaria, en la casa n.º 38 de la calle de Almagro, que en 1922 hizo la n.º 12 de la Gran Vía inspirándose en detalles de la Casa de la Salina salmantina; y el eclecticismo renacentista y barroco por Leonardo Rucabado en la casa n.º 3 de la plaza de Canalejas. De la misma manera José Urioste (1850-1909) lo emplea en el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1900, y en la casa del duque de Sueca en Madrid (1904), estilo que ya había sido practicado por José López Sallaberry, en 1889, en el edificio de Blanco y Negro, mientras Juan Moya Idígoras exalta el barroquis-

mo, en 1912, en la casa del cura de San José, y el eclecticismo se hace patente en el edificio de la Real Academia de Medicina, de Luis María Cabello Lapiedra, en 1910, inspirado su salón de actos en la Escuela de Medicina de Londres.

Las formas góticas son utilizadas por Jesús Carrasco en la parroquia de la Concepción de la calle Goya, como con sentido más original en la iglesia de los carmelitas de la plaza de España, y que se reconocen en el más ecléctico Hotel Victoria de Madrid, de 1919. El neogoticismo se funde con las formas mudéjares en la obra del Seminario de Madrid, iniciado en 1901 por Miguel de Olabarría, y en el Colegio del Pilar, a partir de 1910, obra de Manuel Aníbal Álvarez; y en la iglesia de la Buena Dicha (calle de

Silva), de Francisco García Nava, que también interviene en la iglesia y patios del Cementerio del Este.

En relación con este eclecticismo es importante la obra de Antonio Palacios (1876-1945), que busca la originalidad basada en el racionalismo y en la libre interpretación de las formas del pasado, utilizando asimismo ampliamente los nuevos materiales, según vemos en el monumental palacio de Comunicaciones (1903-1918) y en el Hospital de Maudes (1916), como en el edificio del Círculo de Bellas Artes (1919) o en el edificio del Banco Central (1910) y en la casa n.º 34 de la Gran Vía, y ya en 1942 en el edificio del Banco Mercantil e Industrial. El Modernismo se fundamenta estéticamente en la repriminación del estilo gótico interpretado libremente con elementos renacentistas y barrocos, así como en la utilización sistemática de procedimientos técnicos y de los nuevos materiales que la industria ofrece, al mismo tiempo que valoriza la importancia de las es-

culturas, mosaicos, pinturas y las artes aplicadas en cuanto contribuyen al embellecimiento del edificio. Es su arquitecto más representativo José Grasés (1850-1919), que en 1891 había construido el ecléctico edificio de la Equitativa (Banco Español de Crédito) y en 1903 el grandioso monumento a Alfonso XII en el Retiro, e inicia este año el más bello edificio del modernismo madrileño, el Palacio Longoria, actual sede de la Sociedad de Autores, en el que destaca la bellísima escalera, sabiamente iluminada, y la gracia del naturalismo en el diseño de las sinuosas superficies de su fachada. Las mismas características, más parcamente, se perciben en la casa n.º 16 de la calle Mayor (Compañía Colonial Madrileña), de Miguel y Jerónimo Pedro Mathet; como en el Casino de Madrid de Luis Esteve; en la casa n.º 21 de la calle Hernán Cortés; en la casa de la duquesa de Fernán Núñez, de Valentín Rica; en la casa n.º 12 de la plaza de Matute, de E. Reynals, que también intervino en

algunas casas del primer tramo de la Gran Vía madrileña; e inclusive en el edificio del Hotel Palace, de 1911, en hormigón armado, obra de Manuel Álvarez y Eduardo Ferrer y Puig; como, entre otros muchos edificios, en la interesante ermita de la Virgen de los Pastores, en Huerta de Valdecarábanos (Toledo), de 1909, de José María Carrasco (figuras 319, 320).

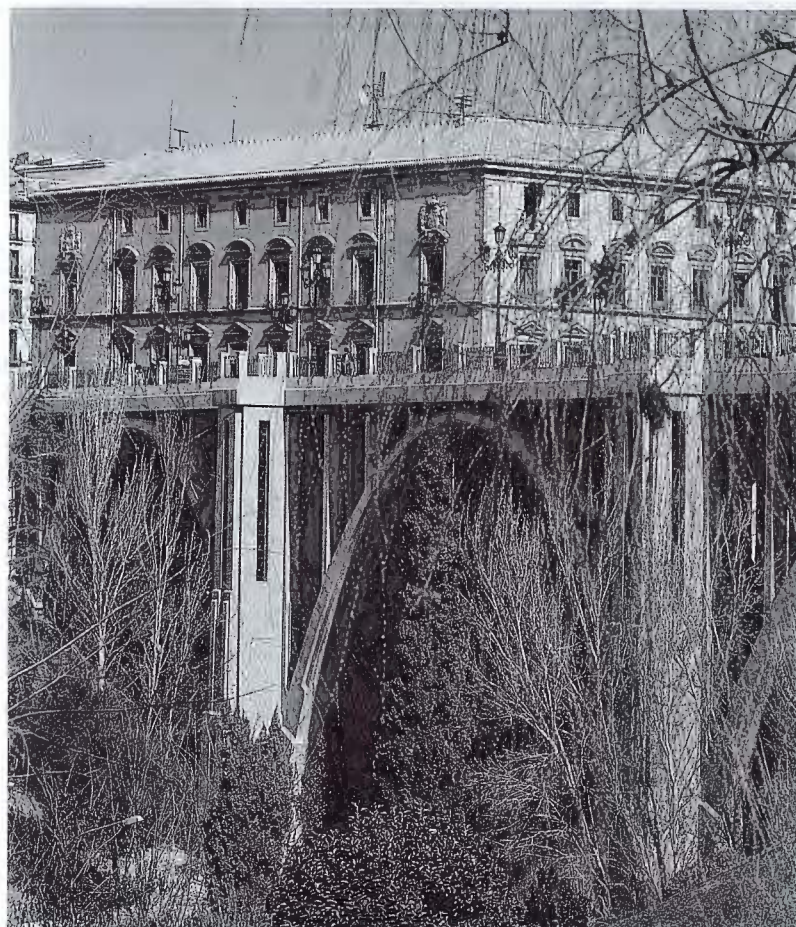
Son también ejemplos muy característicos de la arquitectura modernista, que alcanzó amplia difusión, la casa n.º 14 de la calle de San Francisco de Talavera de la Reina, de 1918, con empleo de azulejos de J. Ruiz de Luna, como en la misma ciudad la fachada del Teatro Victoria, con medallones de cerámica dedicados a músicos y literatos populares: Barbieri, López de Ayala, Chapí, Zorrilla, Caballero y R. de la Vega, indicándose las obras de mayor éxito, *Jugar con fuego*, *El tanto por ciento*, *La tempestad*, *Don Juan Tenorio*, *La viejecita* (fig. 321).

Por otra parte, en este período, el creci-





miento de la población, los problemas del tráfico y la decrepitud de las construcciones existentes justifican que se plantee la necesidad de remodelar el centro urbano de Madrid, abriendo nuevas vías, aparte de la ampliación del conjunto urbano con nuevas urbanizaciones. Los diversos proyectos e ideas sobre la futura Gran Vía madrileña se plasman en el debido a Carlos Velasco, de 1886, que reformado por José López Sallaberry y Francisco Octavio Palacios se aprueba en 1904, iniciándose las obras en 1910. Paralelamente se iba imponiendo la necesidad de una racional ampliación de Madrid, ante el incremento de la población, el desarrollo de los medios de comunicación y la carencia de espacio de lo que constituía el centro de Madrid, pues la urbanización del barrio de Salamanca, como del barrio de Argüelles, señalaban unos límites a esta expansión. Surge la idea de la construcción de una gran red viaria que circunvalase a Madrid por el sector norte y oriental, con posibilidad de encauzar el desarrollo de la ciudad en esta dirección. Esta idea expuesta y proyectada por Arturo Soria (1844-1920) es lo que constituye la llamada Ciudad Lineal, que ya está en marcha en los primeros años de nuestro siglo, después de muchos años de gestación, pues ya se habla de este proyecto desde 1882 y no es aprobado hasta 1892. Comprende la idea y el proyecto, de gran interés para las posibles soluciones urbanísticas del futuro, aunque desfigurado en su realización, la ordenación de una amplia faja de unos quinientos metros de anchura, que se extiende hasta Fuencarral y Pozuelo de Alarcón, arrancando de la antigua carretera de Barcelona, que se estructura en torno a una calle principal como eje, de cuarenta metros de anchura, que serviría de enlace entre los complejos urbanísticos que se construirían a los lados y en los que predominaban las casas con pequeño espacio para jardín privado. Su extensión sería ilimitada, ya que podría prolongarse por el área metropolitana y su financiación se fundamentaba en la venta de los sola-



res para las construcciones que se ubicaban en torno a esta calle principal, de la que sólo llegó a construirse poco más de cinco kilómetros.

Mientras tanto, otros proyectos consideraban la posible extensión hacia el suroeste, y la legislación en favor de las construcciones baratas para la clase media y obrera va sentando las bases de unas urbanizaciones que han de balancear entre la creación de zonas como ciudades satélite o la conveniencia de remodelar el centro urbano, con el consiguiente perjuicio para las construcciones históricas, llegándose a proyectos absurdos como el de J. L. Oriol, de 1921, que suponía la destrucción de dos lados de la Plaza Mayor para colocar fuentes y escaleras, quedando como plaza abierta y con la consiguiente renovación de su entorno. En el período de entreguerras (1919-

1936) se mantiene, como es lógico, el eclecticismismo modernista con el empleo de nuevas técnicas y materiales, pero se advierte claramente la tendencia a crear una arquitectura racional, en la que no obstante estén presentes formas de nuestro pasado nacional, y la preocupación por el carácter social de la arquitectura, planteándose los problemas urbanísticos del desarrollo, como se evidenció en 1929 en el Congreso Nacional de Urbanismo. Se plantea, en realidad, una disyuntiva, que conduce a un eclecticismismo, pues si de una parte se defienden las formas tradicionales repristinadas conforme a nuevas técnicas y materiales atendiendo a las nuevas necesidades, de otra se plantea la conveniencia de seguir las pautas de la arquitectura europea de vanguardia, fundamento del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Espa-

ñoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), grupo que en Castilla la Nueva tuvo escaso éxito, desintegrándose en 1932, y en el que figuraron como más destacados: Fernando García Mercadal, Manuel Martínez Chumillas, Santiago Esteban de la Mora, Ramón Aníbal Álvarez, Víctor Calvo y Felipe López Delgado. Es en esta etapa cuando se van concretando los proyectos de urbanización de las riberas del Manzanares (Fernández-Balbuena) y el de la prolongación de la Castellana (Zuazo-Jansen). Aunque se mantienen todavía los principios de la arquitectura ecléctica, según vemos en la casa n.º 12 de la calle de la Amnistía, de 1922, obra de Cayo Redón, se van imponiendo los principios básicos que se inspiran en el Bauhaus o en las tendencias más actualizadas de la arquitectura europea. Se procura, entre estos

328. Conjunto del antiguo Ministerio del Aire. Madrid



329. Vista aérea del Valle de los Caídos. Cuelgamuros (Madrid)

arquitectos más avanzados, exaltar la belleza basada en el funcionalismo de las formas, valorizando lo constructivo y eliminando, en lo posible, la decoración. Asimismo se va imponiendo el racionalismo económico basado en la fabricación en serie de los elementos que se emplean y se utilizan las nuevas técnicas constructivas, por lo que es frecuente la colaboración de un ingeniero, máxime cuando del empleo del hierro se trata. Así va surgiendo la necesidad de fomentar la colaboración entre especialistas y la labor personal del arquitecto va quedando inmersa en una empresa común. El taller del arquitecto adquiere el carácter de un laboratorio empresarial, pues simultáneamente los condicionamientos socio-económicos, la rentabilidad de los solares y de la futura construcción y el coste de la mano de obra y de los materiales a emplear son aspectos —entre otros muchos— que en no escasas ocasiones influyen en las formas arquitectónicas, a veces con resultados bastante alejados de los primitivos proyectos estudiados. Y, asimismo, la conveniencia de utilizar los materiales más económicos y de acuerdo con el ambiente que rodea al edificio determina el nacimiento de un cierto tradicionalismo en las construcciones, por lo que el ladrillo, por ejemplo, como la piedra de Colmenar y las formas de la arquitectura barroca castellana, vuelve a ser utilizado como fuente de inspiración en esta primera fase de la renovación arquitectónica. Si unas veces se pretende mostrar las novedades de las formas arquitectónicas contemporáneas, en un principio, en las más se procura que las nuevas construcciones no disuene del contexto ambiental que las rodea (fig. 322).

Entre los arquitectos más activos de esta etapa sobresale Secundino Zuazo (1887-1970), a quien se deben obras tan características y diversas como el Palacio de la Música (1923-1926), cuya decoración interior se inspira en la barroca del Hospital de la Caridad de Sevilla, y la Casa de las Flores (1930), que proyecta con el alemán Fleischer, concebida como uni-



dad de vecindad en la que se valorizan los espacios interiores que aíslan la vivienda del ruido callejero, como en los conventos y jardines interiores madrileños, igual que la utilización del ladrillo supone el mantenimiento de la tradición castellana. Tiene especial interés el gran proyecto que inicia Zuazo en 1932 de los Nuevos Ministerios, de particular importancia por cuanto supone un intento de revalorizar las formas arquitectónicas escurialenses, anticipando una de las características de las formas arquitectónicas posteriores a 1939. Por estos años trabaja también Teodoro Anasagasti (1800-1930), a quien se deben importan-

tes edificios como el Monumental Cinema, el Real Cinema, el Cine Progreso y los primitivos almacenes Madrid-París (SEPU) (fig. 323).

En 1927 se inicia el conjunto más importante de la arquitectura madrileña, el de la Ciudad Universitaria, a cuyo frente estuvo Modesto López Otero (1885-1952), que anteriormente, en 1923, había hecho el magnífico edificio de la Unión y el Fénix, con acentuado desarrollo en vertical, al destacar como torre escalonada su cuerpo central. López Otero trabaja fundamentalmente con un gabinete técnico en el que se distinguen los arquitectos Miguel de los Santos,

Pascual Bravo, Manuel Sánchez Arcas y Agustín Aguirre, que, en diverso grado, intervienen en edificios concretos así como en su ubicación y en el ordenamiento del conjunto. A López Otero corresponde la gran plaza encuadrada por las Facultades de Medicina, Farmacia y Escuela de Estomatología; a Miguel de los Santos, la Facultad de Ciencias Químicas; a Agustín Aguirre, la Facultad de Farmacia y la antigua de Filosofía y Letras, actualmente Edificio A o Facultad de Filología, que fue el primer edificio terminado antes de 1936; a Manuel Sánchez Arcas, la racional construcción de la Central Térmica; y a Pascual Bravo, la



Escuela Superior de Arquitectura, entroncada con tendencias clasicistas. En su conjunto se caracterizan los edificios universitarios correspondientes a esta etapa por su armonización con el contexto ambiental, jugando el cromatismo rojizo del ladrillo con el verde del campo, el azul del cielo y los blancos de las portadas y encuadramiento de los vanos, al mismo tiempo que los interiores se ajustan a las normas del funcionalismo. Por estos años aún se mantiene el neomudejarismo, aunque empleando estructuras de acero, hormigón y granito, aparte del característico ladrillo y las for-

mas islamizadas, en la monumental Plaza de Toros, iniciada en 1920 por José Espelius y en la que intervino desde 1928 Manuel Muñoz Monasterio. Simultáneamente, entre 1926 y 1929, se construye por Ignacio de Cárdenas, en colaboración con el arquitecto neoyorkino Weeks, el edificio de la Telefónica, en hierro, primer rascacielos en el que, no obstante, se emplea la decoración barroca, así como la influencia americana de Sullivan se reconoce igualmente en la construcción del Palacio de la Prensa, que por estos años realiza Pedro Muguruza (figs. 324, 325).

Mientras tanto, la modernidad se acusa en edificios de la importancia del Capitol, con estructura de hormigón armado, debido a Vicente Eced y Luis Martínez Feduchi, que habría de intervenir, después de 1939, en la construcción del Museo de América. Por estos años se erige, como obra de ingeniería con empleo del hierro y el hormigón armado, el Viaducto sobre la calle de Segovia, entre 1932 y 1935, por Francisco Javier Ferrero; el racionalismo arquitectónico determina las formas del hipódromo de la Zarzuela, de 1935, debido a la colaboración del ingeniero Eduardo Torroja y

del arquitecto Carlos Arniches, a quien se debe también el edificio de la Residencia de Estudiantes; racionalismo que se advierte en los edificios escolares de Antonio Flórez y Bernardo Giner de los Ríos y en las organizaciones urbanísticas modélicas, aunque luego desfiguradas, como las Colonias Residencia —entre 1931 y 1933— de Luis Blanco Soler, y la del Viso —entre 1933 y 1935— de Rafael Bergamín, en las que se percibe la influencia del Bauhaus (fig. 326).

Después de 1939 la crisis económica, el aislamiento y los nuevos criterios políticos fundamentan una arquitectura basada en los ejemplos del clasicismo escurialense y neoclásico, por cuanto se desea dotar a los edificios oficiales de un evidente aire de racional grandiosidad, en lo que en realidad se seguía una tendencia iniciada antes de 1936 por Secundino Zuazo en los Nuevos Ministerios, que respondían «a las ideas de sencillez impuesta por el Austria Felipe II», según él mismo escribe. La vuelta a esta arquitectura se veía favorecida, en efecto, por la acentuación del centralismo político, vigente en España desde principios del siglo XVII, tomándose como fuente de inspiración y de formación de los arquitectos los ejemplos madrileños de los Austrias y de Carlos III, en un claro intento de expresar con la repristinación de estas formas las ideas del resurgimiento de lo que se considera espíritu tradicional, como se expresaba en las directrices que rigen la vida nacional, sin tener presente que estas formas arquitectónicas estaban al margen de la arquitectura popular y de las tendencias de la arquitectura contemporánea. Esta tendencia de la arquitectura castellana, en la etapa inmediatamente posterior a 1939, se ve facilitada por la posibilidad de empleo de materiales tradicionales, el ladrillo, la piedra de Colmenar, el granito gris de la sierra madrileña, el mármol, la madera y la teja y pizarra para las cubiertas, con escaso hierro y estructuras de hormigón, que se van imponiendo paulatinamente.

El antiguo Ministerio del Aire, de Luis Gutiérrez Soto, es el ejemplo más carac-

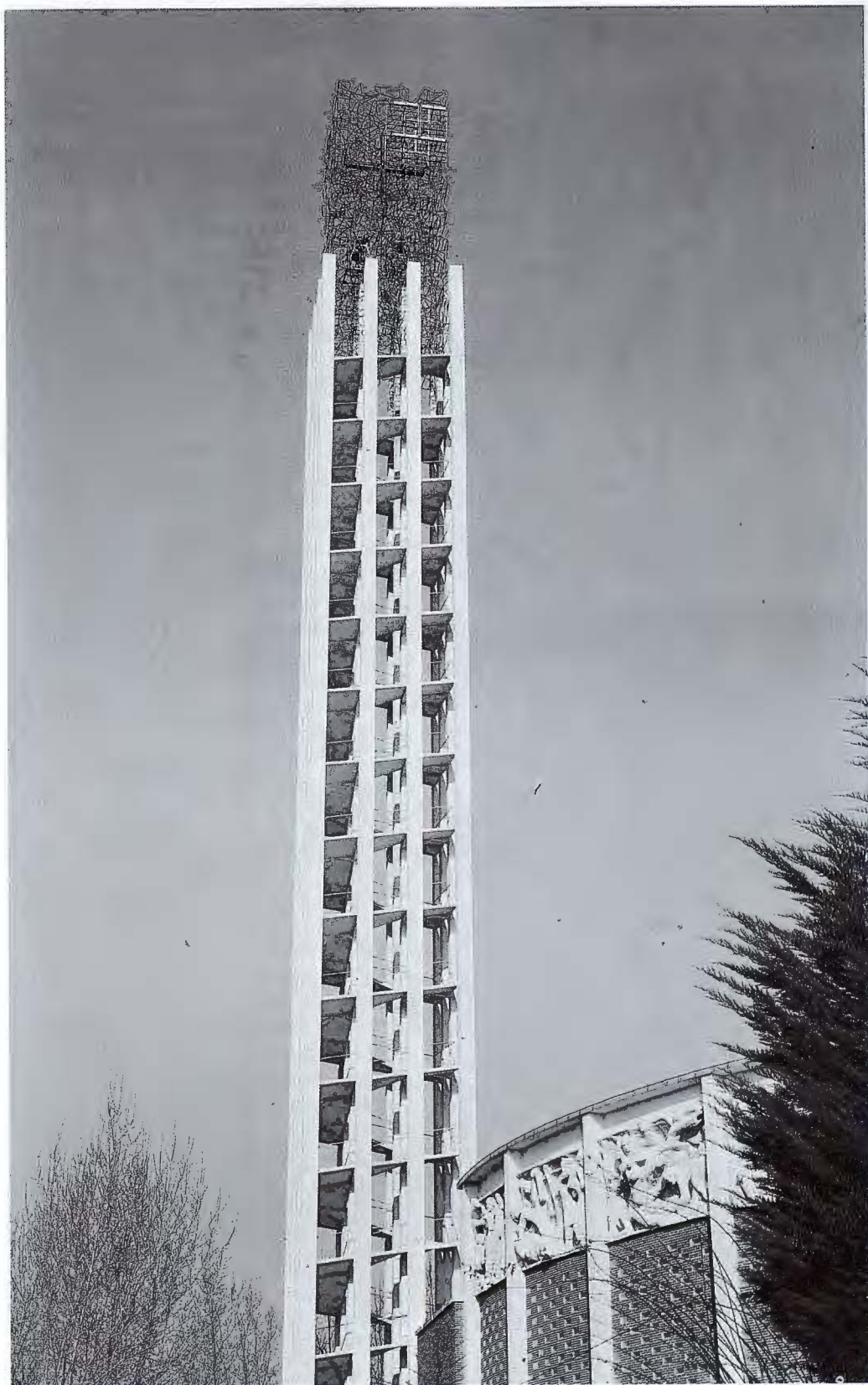




terístico de esta arquitectura basada en el recuerdo de El Escorial, que ha de ser seguido ampliamente en numerosas construcciones privadas y oficiales. Anteriormente Gutiérrez Soto había construido el Cine Callao (1926-1929) y el actual del Conde Duque y en 1934 la casa n.º 26 de la calle de Almagro, modelo de vivienda burguesa en la que introduce la novedad de la terraza-balcón, como también antes de 1936 en el edificio Barceló había introducido los vanos horizontales rectangulares, y posteriormente, en 1949, el edificio de la Escuela Superior del Alto Estado Mayor y en 1954 el Hotel Richmond, que suponen una ruptura renovadora respecto a lo hecho en el Ministerio del Aire (fig. 328). En el valle de Cuelgamuros, en las cercanías de El Escorial, se levanta el complejo del Valle de los Caídos, que se termina en 1956, la obra más característica de la tendencia hacia el monumentalismo simbólico, que se hace conforme a primitivo proyecto de Pedro de Muguruza. Se centraliza el conjunto en torno a la gran iglesia subterránea, con cúpula excavada en la roca de más de 32 metros de diámetro, rematando en monumental Cruz de 150 metros de altura, construida por Diego Méndez, que intervino muy activamente en la construcción de este conjunto. Sobresalen la gran explanada ante la iglesia, la correspondiente al monasterio y residencia y biblioteca en la parte posterior, con entrada a la basílica por esta zona trazada conforme a modelo inspirado en el monumentalismo de un pilono egipcio (fig. 329).

Paralelamente, formas clásicas y funcionales son aplicadas por otros arquitectos como Miguel Fisac y Ricardo Fernández Vallespín en el edificio central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en 1942, como en 1953 en la actual Facultad de Ciencias Políticas y Sociología; Luis Moya en la iglesia de San Agustín (Joaquín Costa, 10), con interesantísima bóveda de nervios de ladrillo (1945-1950); la maciza construcción del edificio antiguo de Sindicatos en el Paseo del Prado, en 1949, por Francisco

335. *Torre de la iglesia de Dominicos de Alcobendas (Madrid)*



336. *Torre España de TVE. Madrid*



Cabrero, que también interviene por estos años en la diversa tipología de los edificios levantados en la Feria del Campo, con Joaquín Ruiz y Luis Labiano; y asimismo se erigen nuevos edificios en la Ciudad Universitaria, en un principio renovando los destruidos y edificando otros conforme a los anteriores, que se toman como modelos a seguir, en los que intervienen Agustín Aguirre, Miguel de los Santos, Luis Martínez Feduchi y Pascual Bravo. Más de acuerdo con el clasicismo, Modesto López Otero y Pascual Bravo trazan el Arco de Triunfo; Diego Méndez el palacete en la Moncloa; y Luis de Villanueva y Pedro Bidaigor la Escuela Superior de Montes; o de carácter historicista como el Museo de América, de Luis Martínez Feduchi y Luis Moya; se inician unas nuevas orientaciones en los edificios de la Ciudad Universitaria con la obra de José María García de Paredes y Rafael de la Hoz, en 1956, con el Colegio Mayor Aquinas, al que han de seguir edificios de hormigón, que desentonan del conjunto (fig. 327).

A partir de 1960 aproximadamente, en relación con el desarrollo económico y las relaciones exteriores, se advierte un giro en la arquitectura, favorecida por el desarrollo industrial y el incremento de las poblaciones. Hierro, hormigón, vidrio, materias plásticas, nueva maquinaria, nueva racionalización del trabajo, nueva tecnología en suma supone una nueva tipología, y la problemática surgida del tráfico, y de las concentraciones, obliga, también por razones económicas, al desarrollo en vertical y a la reducción de los espacios, en función de la rentabilidad, aparte de factores que como el aire acondicionado y las nuevas fuentes de energía determinan una reordenación de los interiores en las viviendas.

Proliferan los edificios de la más variada tipología y tecnología y se organizan grandes conjuntos que afectan profundamente a la ordenación urbanística de las ciudades, al incidir las concentraciones humanas con la popularización del automóvil. Sobresalen conjuntos de edificios como los que integran el complejo

AZCA, en Madrid, conforme a proyecto de Antonio Perpiñá a quien se debe también la ampliación de las Galerías Preciados conforme al plan de urbanización conocido como Plan Bidagor, que reforma el proyecto primitivo de la ordenación de la prolongación de la Castellana que hicieron Zuazo y Jansen; se realizan edificios en desarrollo vertical como las Torres de Jerez, de Fernando Lamela, ejemplo de «arquitectura colgada», quien también intervino en el conjunto residencial «Galaxia» en la Moncloa; Sáenz de Oiza levanta las Torres Blancas y Otamendi, en colaboración con el ingeniero Carlos Fernández Casado erige los dos grandes rascacielos de la plaza de España, el Edificio Plaza (1948) y la Torre de España (1954). Se erigen asimismo grandes construcciones para espectáculos, como el gran Estadio Santiago Bernabeu, conforme a proyecto de 1954, de Manuel Muñoz Monasterio y Luis Alemany; y en 1958 se inicia el Palacio de los Deportes, con cubierta reticular, que cubre un espacio de 96 metros de luz, debido a José Soteras y Lorenzo G. Barbón (figs. 330-332).

Asimismo se ofrecen bellas soluciones en la arquitectura religiosa, conforme a nuevos criterios y directrices, como el conjunto de Alcobendas de Miguel Fisac, la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, de Madrid, de Félix Candela, Aspiazu, de la Mora y Torroja, y los templos parroquiales del barrio madrileño de Moratalaz. Se erigen edificios de carácter cultural y educativo, de originales trazas, como el complejo de la Residencia escolar de Miraflores de la Sierra, de Alejandro de la Sota, Corrales y Vázquez Molezún, y el inacabado edificio para Instituto de Restauración en la Ciudad Universitaria, de Fernando Higueras y Antonio Miró; el de la Fundación Juan March, de José Luis Picardo, de perfecto acabado con amplio empleo de materiales nobles; el del actual Tribunal Constitucional de original traza, debido a Antonio Bonet Castellana. Asimismo edificios de carácter fabril o comercial, como el Palacio de Cristal de la Feria del Campo, de Ca-



brero y Labiano; los almacenes de El Corte Inglés de Princesa, Goya y Preciados, de Luis Blanco Soler; grandes hoteles como el Hotel Meliá, de Antonio Lamela, de 1966, o la original torre para oficinas en el complejo AZCA, actualmente en ejecución, de Miguel Oriol e Ibarra. Entre las construcciones relacionadas con las comunicaciones, se ha de destacar el complejo de la nueva Estación de Chamartín, en la que intervienen A. Corrales, R. Vázquez Molezún y R. Olalquiaga; la ampliación del Aeropuerto de Barajas, que se inicia según proyecto primitivo de Cayetano de Cabanyes; la nueva torre o Torre España, de la TVE; y los pasos elevados derivados del incremento del tráfico entre los que destacan los proyectados por Carlos Fernández Casado. Edificios y conjuntos urbanos que son ejemplo, entre los muchos que pueden citarse, de esta renovación arquitectónica que ha transformado el perfil de las ciudades, particularmente en Madrid, en estos últimos veinte años (figuras 333-336).

De la misma manera las concentraciones urbanas en el extrarradio o en el área metropolitana, con casas en las que la electrificación del hogar, la reducción del servicio doméstico y el carácter de la dieta alimenticia de la familia hace inútiles espacios tradicionales, fundamentan el «living» como núcleo central relativamente espacioso y reducidos dormitorios. Se prodigan las viviendas colmenas, bloques rectangulares o torres, como los del Gran San Blas, Usera, Guadalajara, Alcalá de Henares, Toledo, etc., de escaso interés desde un punto de vista estético, aunque sean esenciales para el estudio de la sociología de nuestro tiempo.

ESCULTURA

Durante el primer tercio del siglo, junto a escultores que ya activos en los últimos decenios del siglo continúan su amplia labor, se advierten en otros escultores nuevas orientaciones. Se percibe de una parte la influencia de Maillol, que se ma-



nifiesta tanto en las formas como en la preferencia por la idealización de los desnudos femeninos, al mismo tiempo que se percibe una tendencia hacia la estilización, la valoración de las superficies y una cierta inclinación hacia la abstracción. En otros casos es evidente el deseo de creación de un realismo trascendente otorgando a la escultura un señalado carácter simbólico, de acuerdo con las tendencias de la escultura contemporánea en torno a 1900, que se produce como reacción respecto al impresionismo de Rodin. Se tiende a valorizar el modelado y a matizar los efectos de la luz que resbala sobre las tersas y onduladas superficies, al mismo tiempo que se trasciende la representación realista para otorgar a la escultura el carácter de una obra en la que está latente lo arquetípico, con lo que adquieren cierto carácter alegórico.

Como en las demás artes y en razón de la clientela y de las numerosas exposiciones que se celebran, así como la labor de los críticos de arte, Madrid se convierte en el principal centro de la actividad de numerosos escultores, aunque en muchos casos sean adscribibles a escuelas regionales.

Destaca el cordobés Mateo Inurria (1867-1924), por su sobriedad y la valoración de las líneas fluyentes, jugando con los efectos de la luz que resbala por las tersas superficies, otorgando a sus esculturas un marcado carácter simbólico, como en su magnífico torso femenino, en el Casón, en el poético *Ensueño*, de la Real Academia de San Fernando, y en el monumento a Rosales (fig. 337).

La caracterización simbólica y el entronque con el arte majestuoso de la antigüedad y del Renacimiento se percibe en la obra de Julio Antonio (1889-1919), que residió durante un cierto tiempo en Almadén inspirándose en tipos populares en la serie que integra el grupo *La Raza*, entre los que sobresalen bustos femeninos admirables, como *La minera* de Puertollano y *Rosa María* (Museo de Arte Contemporáneo), proyectando un simbólico *Faro espiritual* que habría de erigirse en el Cerro de los Ángeles,



constituido por un gran obelisco y alegorías del trabajo. Su estilo ofrece cierto paralelismo con el conense Luis Marco Pérez (1896-1982), con magníficos tipos populares (Museo de Cuenca y Museo de Arte Contemporáneo), a quien se debe el monumento a los Héroes de África, en Cuenca (fig. 338).

Mientras aún trabajan numerosos escultores que adquirieron fama y prestigio en la anterior centuria, en el período de entreguerras 1918-1936, en la escuela madrileña siguen utilizándose las formas escultóricas tradicionales, de carácter académico, favorecidas por la índole de los encargos oficiales, por las enseñanzas que se imparten en la Escuela Superior de Bellas Artes y por los criterios de los jurados de las Exposiciones. Se prodigan los monumentos conmemorativos un tanto fríos y anodinos, en los que la originalidad en técnicas y formas está en cierto modo vedada. Trabajan en esta etapa numerosos escultores originarios de diversas regiones que integran el grupo más representativo de la escultura de la escuela madrileña. Entre los más característicos, de los que sólo cabe mencionar aquí con algunas de sus obras más representativas, hemos de destacar al palentino Victorio Macho (1887-1936), a quien se deben entre otros monumentos los dedicados a Pérez Galdós y a Ramón y Cajal en el Retiro; el vallisoletano Moisés Huerta (1881-1962), con su magnífico *Desnudo* en el Círculo de Bellas Artes; el andaluz Lorenzo Collaut Valera (1876-1932), con su monumento a Cervantes en la plaza de España y el de Menéndez Pelayo en la Biblioteca Nacional; el andaluz Jacinto Higuera (1877-1954), con su magnífico *San Juan de Dios* del Museo de Arte Contemporáneo; el extremeño Enrique Pérez Comendador (1900-1981), con su monumento a Vasco Núñez de Balboa, en el jardín del Museo de América; el almeriense Juan Cristóbal (1898-1961), con su monumental *cabeza de Goya*, en San Antonio de la Florida; y entre otros el segoviano Emiliano Barral (1896-1936), magnífico retratista. Esta tendencia, que

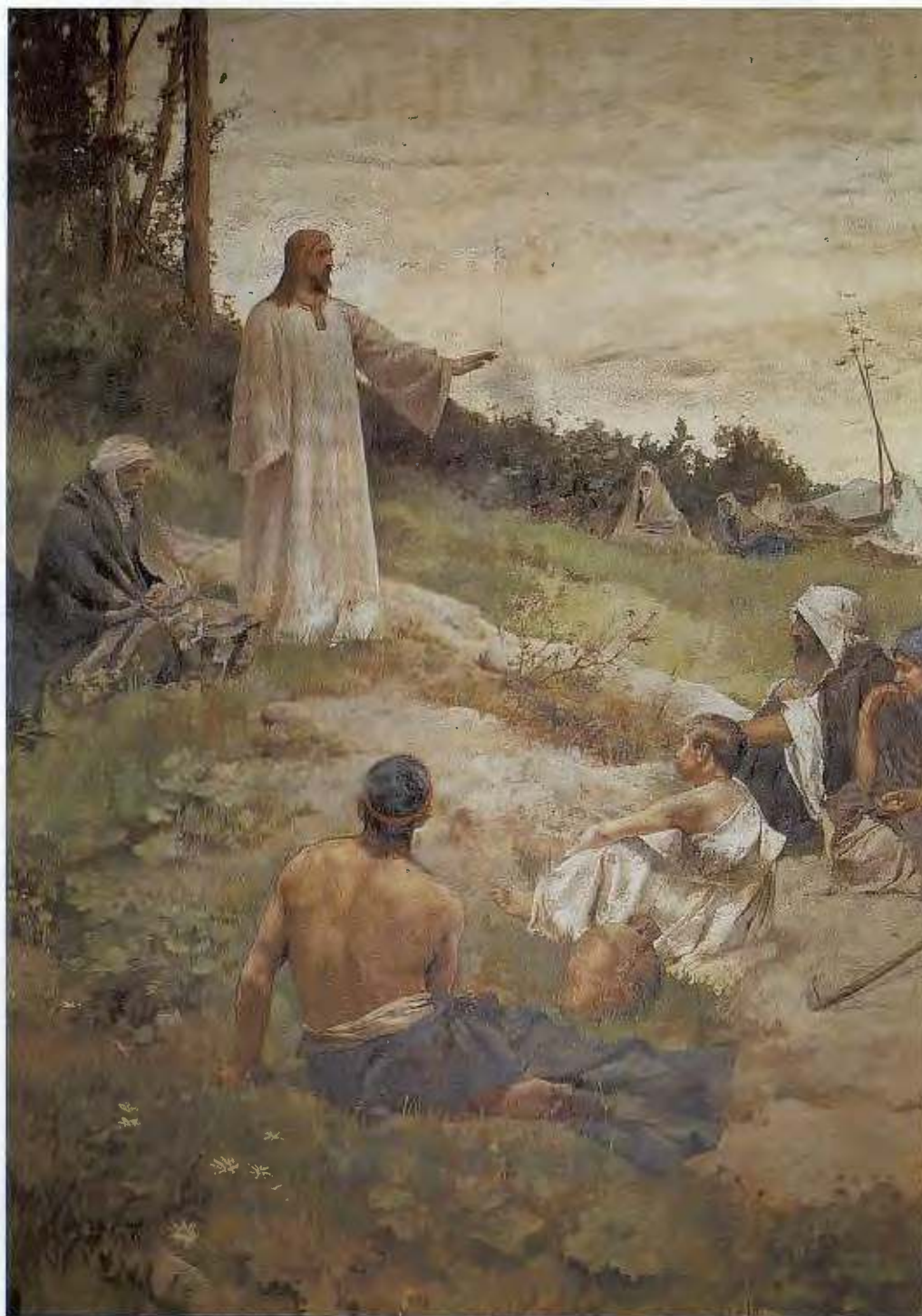
341. *Desnudo*, por Joaquín García Donaire.
Museo de Ciudad Real

342. *Monumento al Descubrimiento de América*, por Joaquín Vaquero Turcios. Plaza de Colón, Madrid

entronca con el clasicismo tradicional, ha de ser seguida después de 1939 por escultores tan representativos en la escultura española de este carácter como el extremeño Juan de Ávalos (n. 1911), cuya obra más famosa se sitúa en el Valle de los Caídos; el gaditano José Luis Vassallo (n. 1908), los madrileños Rafael Fernández Quintanilla (n. 1921) y Emilio Laiz Campos (n. 1915) y el castellanense Juan Bautista Adsuara (1891-1973). Ya en el tercer decenio del siglo se advierte el deseo de ruptura respecto a las formas tradicionales, bien por empleo de nuevos materiales y nueva temática, como ocurre en la obra del madrileño Francisco Pérez Mateos (1904-1936), que junto a los temas animalísticos introduce los temas deportivos, como en el *Esquiador*, en aluminio.

Paralelamente se percibe una clara tendencia hacia una profunda renovación de la escultura, con la valoración de los vacíos, las estructuras geometrizadas y la utilización de materiales hasta ahora insólitos, en lo que es indudable la influencia del conocimiento de la estética cubista, bien a través de la estancia en París o, más frecuentemente, por conocimiento de la evolución de las formas pictóricas y a través de publicaciones diversas que difunden las obras de escultores como Laurens, Archipenko y Lipchitz, entre otros. En esta misma línea se sitúa la obra del madrileño Ángel Ferrant (1891-1961), que arranca de las formas tradicionales para evolucionar hacia una clara tendencia hacia la abstracción, como ya evidentemente se percibe en su *Escolar*, de 1926. Fundador del grupo ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), en 1934, su arte evoluciona con rapidez hacia la búsqueda de nuevas formas expresivas, como es claramente perceptible en la serie de la *Tauromaquia*, que realiza entre 1939 y 1941, como también en la original que titula de «objetos encontrados», que inicia a partir de 1945, y la serie *ciclópea* de 1947-1949, en la que las piedras adquieren formas óseas, o los tableros cambiantes y los móviles que se inician en torno a 1950, y más tarde las





llamadas «esculturas infinitas», complejas composiciones movibles que buscan la participación del espectador y en la que la variabilidad de formas posibles supone la introducción del dinamismo del movimiento frente a la estática tradicional (fig. 339).

Sumamente representativo de estas nuevas tendencias es el toledano Alberto Sánchez (1895-1962), cuya participación en la Exposición Nacional de Artistas Ibéricos en 1925 supone una auténtica revelación. Desde esta exposición y formando con Benjamín Palencia el núcleo originario de la renovadora Escuela de Vallecas, desde 1927 a 1936, los éxitos se suceden con obras de originalidad sorprendente, en las que se anticipan claramente múltiples formas orientadoras para la creación de un nuevo concepto de la escultura, conforme a las tendencias más avanzadas del arte contemporáneo. Su obra se inspira en la observación de las tierras castellanas, de sus habitantes, de sus piedras y animales, en los múltiples aspectos que la naturaleza le ofrecía, y especialmente los campos toledanos, pues como escribe «el campo toledano, que conocía bastante bien, provocaba en mí una alegría sana y a veces hasta de éxtasis, al presenciar los espectáculos de la Naturaleza». Dotado de un innato sentido de la belleza y de la originalidad su estilo se basa en la estilización expresiva de la realidad visual, para crear obras de insólitas formas, en las que tanto se valorizan las tersas superficies sobre las que resbala la luz, como los vacíos y perfiles de los volúmenes escultóricos. Obras como *Mujer castellana*, *Toro*, *Perdiz*, *Monumento a los pájaros* y tantas otras constituyeron un auténtico descubrimiento cuando, a raíz de su muerte en Rusia, fueron traídas a España, ya que lo realizado antes de 1939 prácticamente desapareció, quedando tan sólo sus dibujos y sus escritos, aparte de lo reproducido en algunas revistas. También son importantes los numerosos figurines y estudios de decorados que realizó para representaciones teatrales (figura 340).

En la misma línea habría que situar a los madrileños Eduardo Díaz Yepes (n. 1921) con sus *Sinuosas* de 1930 y Ramón Lapayese del Río (n. 1928), especialmente con sus temas taurinos y religiosos, como el salmantino Venancio Blanco (n. 1923).

Aunque la guerra civil supuso una ruptura en la evolución, las diversas tendencias que surgen en torno a 1930 se desarrollan después de la guerra al calor de asociaciones y exposiciones, como el Salón de los Once (1942-1954), promovido por la Academia Breve de Crítica de Arte, creada en 1941; el grupo de la Joven Escuela de Madrid en 1948; de 1951 a 1955 las Bienales Hispano-americanas; el grupo El Paso de 1957 y las Exposiciones y Concursos Nacionales.

La nueva figuración que surge después de la guerra participa de la abstracción y supone una reacción, frente a la escultura tradicional, de la que participa la llamada Escuela de Madrid. En este grupo podemos incluir al manchego Joaquín García Donaire (n. 1926), con sus monumentos a Don Quijote en Ciudad Real, de 1967, y a Quevedo, en Torre de Juan Abad, de 1976; al madrileño José Espinós (1917-1969), que se especializa en la escultura en metal, a quien se deben las esculturas de la reja del Valle de los Caídos y el grupo de los Ángeles de la Paz, en el Parque de las Avenidas, de 1964; utilizando también preferentemente el metal, el también manchego Pedro Fernández Navarro (n. 1934); y asimismo se han de incluir en este grupo las macroesculturas y abstracciones del madrileño Joaquín Vaquero Turcios (n. 1933) (figs. 341, 342).

Esta tendencia expresiva de la nueva figuración puede relacionarse con las esculto-pinturas o heteropinturas del toledano Rafael Canogar (n. 1935), que a su vez se relacionan con el hiperrealismo, que representa una clara reacción hacia la abstracción y la nueva figuración, según se percibe en la obra del madrileño Julio López Hernández (n. 1930), con temas vulgares, de hombres y casas po-



345. *La familia del anarquista*, por Eduardo Chicharro. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid



346. *Regalo de boda*, por Carlos Vázquez. Museo de Ciudad Real



bres, reflejo de un mundo gris y triste, tratados a veces con realista crudeza y otras poéticamente, como su *Esperanza* y yo en el libro, o en la *Pareja de artesanos*, *Dormitorio* o *Isabel*. De la misma tendencia participan su hermano Francisco (n. 1932) y el pintor manchego Antonio López García (n. 1936). También realistas son obras de heteropintura como la angustiada de Manuel López Villaseñor (n. 1924) con su Ivan Denisovitch, del Museo de Arte Contemporáneo.

A partir del sexto decenio del siglo proliferan las tendencias abstractas, que rechazan el arte figurativo, y cuya belleza se hace radicar en los contrastes de las calidades de sus superficies, en las líneas y perfiles, en los juegos de volúmenes, en las formas reflectantes, opacas o transparentes, en el movimiento, en las tensiones y en el empleo de los más diversos materiales, fundiéndose a veces los valores escultóricos con los pictóricos. Innovador de estas tendencias puede

considerarse a Carlos Ferreira, de Valdemoro (n. 1914), que en fecha muy temprana, como 1951, ya practica una escultura en la que se valorizan las formas ovoides y esféricas, valorando los espacios interiores.

Entre los numerosos artistas castellanos que practican estas diversas tendencias se pueden recordar las obras metálicas de José Ramón Carrera (n. 1935); las estructuras poliédricas de José María Cruz Novillo (n. 1936), Teresa Eguibar (n. 1940), Francisco Barón (n. 1931), Hortensia Núñez Ladeveze (n. 1934) y Juan Manuel Castrillón (n. 1929); los plásticos transparentes de Elvira Alfageme (n. 1937), el arte óptico, cinético y cambiante al introducir el movimiento y la luz de Francisco Sobrino (n. 1932), como los poliedros translúcidos que reflejan la luz de Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976), el empleo de ordenadores para las transparentes composiciones de José Luis Alexanco (n. 1942), o la combinación de luz y sonido en las obras de

Luis García Núñez Lugan (n. 1929). Estas diversas tendencias y formas, como en la pintura, trascienden el carácter de una escuela castellana, pues las aportaciones de artistas de todas las regiones españolas es clara, ya que únicamente compite con Madrid la escuela catalana centralizada en Barcelona, aparte de algunas peculiares formas de interpretación de otras escuelas.

PINTURA

Como hemos indicado anteriormente, durante el siglo actual Madrid es el centro más importante de la vida artística española, con el que únicamente compite Barcelona. A lo largo del siglo confluyen y desarrollan su actividad en Madrid numerosos pintores de todas las regiones españolas que a través del éxito en la capital alcanzarán el prestigio nacional. Esta vitalización de la vida artística madrileña y en especial de la pintura se ve

favorecida por la extraordinaria popularidad que alcanza la obra pictórica, pues a los valores estéticos se añaden intereses económicos, ya que en no pocas ocasiones se tiene presente su aspecto comercial, en cuanto el incremento de la valoración económica que se registra a lo largo del siglo supone su comercialización, con todo lo que esto implica.

Por otra parte, la existencia de la Escuela Superior de Bellas Artes favorece la llegada a Madrid de numerosos jóvenes artistas en su etapa formativa, que tienen ocasión de exponer sus obras en las numerosas exposiciones, del más diverso carácter, que se celebran. Las Exposiciones y Concursos Nacionales favorecen esta atracción hacia Madrid, que se ve reforzada por la apertura de decenas de galerías, a través de las cuales se agrupan los numerosos artistas conforme a ciertas afinidades estilísticas. Las exposiciones conllevan la crítica de arte en todas las publicaciones periódicas y en los otros medios de comunicación social, que incluyen una sección fija, cuyo favor es fundamental para conseguir éxito y fama.

En la normal formación de los artistas, durante los dos primeros tercios del siglo, tras su paso por la Escuela Superior de Bellas Artes es obligado el viaje a París, para conocimiento de las nuevas tendencias de la pintura contemporánea. Paralelamente, las pensiones en Roma de la Real Academia de San Fernando permiten a los jóvenes pintores el contacto con las tendencias de la pintura italiana y con las raíces del arte moderno, que influyen en diverso grado, como punto de arranque, en la concreción de sus ideales estéticos, en la línea de la enseñanza recibida en la Escuela Superior de Bellas Artes madrileña. Esta formación italiana es factor de importancia a tener presente en la evolución pictórica de los dos primeros tercios del siglo, pues es preciso reconocer que, salvo aspectos técnicos, la clientela española determina el desarrollo de una pintura de carácter tradicional, en la que las formas avanzadas de las tendencias revolucionarias de la pin-





tura contemporánea aparecen muy tímidamente.

En el primer tercio del siglo proliferan los pintores, dotados de muy buena técnica, que se mantienen en la línea tradicional figurativa, con temas históricos, literarios y costumbristas, en los que se advierte una clara tendencia a imprimirles una significación alegórica. Se exaltan nuestras tierras, sus hombres y sus fiestas y costumbres, como aspectos del acontecer cotidiano y, en suma, la pintura nos ofrece los aspectos sensibles de nuestra cultura, si bien en ocasiones se evidencia un deseo de testimoniar las dificultades de la vida, los problemas sociales y el atraso cultural de nuestros pueblos.

En esta línea de la pintura figurativa de carácter tradicional, que es la más premiada y aceptada por la crítica y en general con éxito en todos los medios sociales, trabajan en estos primeros decenios del siglo numerosísimos pintores que, aunque originarios de otras regiones las más de las veces, desarrollan en Madrid su principal labor. Entre los muchos que pueden ser recordados, hemos de considerar como más representativos el malagueño José Moreno Carbonero (1860-1942), a quien se debe el magnífico *Sermón de la Montaña* en San Francisco el Grande, de Madrid, y que es particularmente recordado por sus temas históricos y los relacionados con el *Quijote*; el burgalés Marceliano Santa María (1862-1922), magnífico paisajista y pintor de temas alegóricos, de carácter clásico en sus formas, como su *Angélica y Medoro* (Prado) y el de *Figuras de romance* (colección particular); el vasco Ignacio Zuloaga (1870-1945), que gozó de extraordinario prestigio y popularidad en la vida madrileña, gran retratista de la intelectualidad y de la alta burguesía, así como en la representación de escenas y tipos populares; el valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923), el más bello impresionista del arte español, de quien se conserva un importante grupo de obras en su museo madrileño; el andaluz Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), que in-

corpora a la pintura figurativa y paisajista de carácter tradicional, técnicas y formas evocadoras del constructivismo cubista al organizarlas con grandes planos y geometrización, con predominio de la gama clara, según vemos en sus retratos, como el de los hermanos Baroja y el del duque de Alba (Real Academia de San Fernando); el jienense Cristóbal Ruiz (1881-1963), que se distingue por la idealización en sus estilizadas y poéticas obras; el gallego Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), buen retratista

y costumbrista conforme a la tendencia tradicional y académica, con rica gama cromática; el valenciano Manuel Benedito (1875-1963), exaltador de los tipos, costumbres y paisajes de su región de origen, como el extremeño Eugenio Hermoso (1883-1963); el famosísimo y popular cordobés Julio Romero de Torres (1880-1930) y el granadino José María López Mezquita (1883-1954). Por citar algunos de los pintores más famosos y representativos en el ambiente cultural madrileño, en la primera mitad del

siglo que, procedentes de otras regiones, influyen en el carácter de la pintura en Madrid (figs. 343, 344, 349).

Entre los castellanos destaca el madrileño Eduardo Chicharro (1873-1949), magnífico retratista y pintor de temas sociales y patéticos, como el de *La familia del anarquista el día de la ejecución* (Museo de Arte Contemporáneo) y *Dolor* (Museo de Arte Contemporáneo), dueño de admirable técnica como se muestra en el extraño cuadro alegórico de *Las tentaciones de Buda* (Museo de





Arte Contemporáneo). La pintura amarga de los bajos fondos sociales, del mundo de la miseria y del hambre de la llamada España Negra, del mundo de las torvas intenciones, tiene su mejor representante en el madrileño José Gutiérrez Solana (1886-1945), con obras tan características y famosas como *La tertulia de Pombo* (Museo de Arte Contemporáneo), con magníficos retratos del mundo literario madrileño de hacia 1920, presididos por Ramón Gómez de la Serna, temas populares de los bajos fondos, como los dedicados al Carnaval, al mundo del hampa y de la prostitución o temas ma-

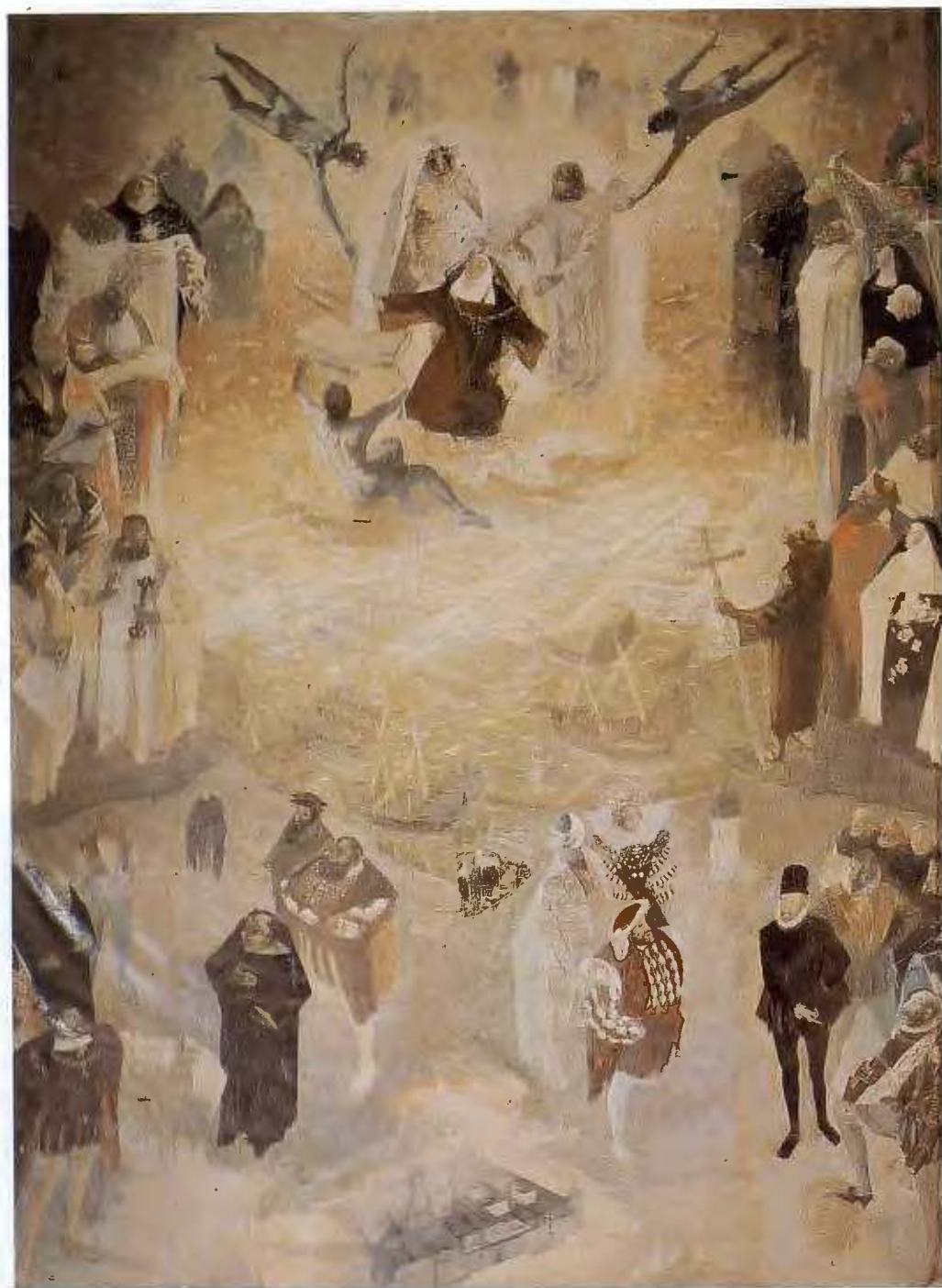
cabros como el del Triunfo de la Muerte, en todos ellos acentuado su expresionismo crítico al utilizar preferentemente la gama oscura y la tendencia a reborderar en negro el perfil de las figuras, en todo de acuerdo con su obra literaria. Mientras tanto otros pintores, como el manchego Carlos Vázquez (1869-1944), que obtuvo la primera medalla en 1910, mantienen el tipo de pintura costumbrista de raíz tradicional, de quien es obra característica el *Regalo de boda* (Museo de Ciudad Real) (figs. 345, 346, 350). Por estos años sobresalen dos excelentes paisajistas, el catalán Santiago Rusiñol

(1861-1931), a quien se deben bellísimas vistas de los jardines de Aranjuez, como ha de hacer el sevillano Javier de Wint-huysen (1875-1956). Asimismo sobresale el discípulo de Sorolla, el madrileño Carlos Lezcano (1871-1929), a quien se deben bellos paisajes de gran intensidad cromática y, singularmente, magníficas vistas de ciudades y castillos, y el manchego Ángel Andrade (1866-1932), con su magnífica obra el *Tajo* (Museo de Ciudad Real) (fig. 347). La aportación de Castilla la Nueva a la creación de las tendencias más características de la pintura contemporánea es

importante. Se ha de recordar a este respecto el paso de Pablo Picasso por Madrid, en 1895, y sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes en el invierno de 1897-1898, además de la mención honorífica por su obra *Ciencia y Caridad*, en la Exposición Nacional de 1897 (Museo Picasso, Barcelona), su intervención como ilustrador en 1900 y 1901 en la revista «Arte Joven», en la que publica el bello pastel *Café* (colección Masoliver) y el retrato de Pío Baroja, de 1901, aparte de pequeños apuntes. De la misma manera se ha de recordar la formación de José Victoriano González, Juan Gris (1887-1927), considerado como madrileño aunque según consta por su propia declaración nació en Fresno de la Ribera (Zamora), que se educó en la Escuela de Artes y Oficios y con Moreno Carbonero, hasta su marcha a París en 1906, donde habría de convertirse en el mejor representante del cubismo sintético. Asimismo ha de recordarse la formación de la santanderina María Blanchard (1881-1932), que estudia con Emilio Sala; y ya a fecha más tardía, 1921, corresponde la permanencia en la Escuela Superior de Bellas Artes de Salvador Dalí (n. 1904), que se adscribe a un grupo madrileño del movimiento Dada y en el que sus estrechas relaciones con los medios literarios y culturales de Madrid debió ser factor importante para su futura evolución como pintor surrealista. También se ha de recordar la actividad que por estos años desarrolla el madrileño Francisco Bores (1898-1972), que ha de trabajar activamente en París a partir de 1925 (figs. 351, 352, 354).

Como precedente de la vitalización de los movimientos de vanguardia que han de culminar con la Exposición de la Asociación de Artistas Ibéricos en 1925, podemos recordar las exposiciones y la actividad de artistas y teóricos que en ambientes restringidos dieron a conocer las tendencias de la pintura contemporánea europea. Así consta la Exposición de Pintores Íntegros, en 1915, en la que participó María Blanchard y que fue organizada por Ramón Gómez de la Serna





en el Salón de Arte Moderno; el estreno en Madrid, en 1917, del ballet *Parade* de Diaghilev, ocasión para la presencia de Picasso en Madrid; la vuelta a España en 1918 de Daniel Vázquez Díaz, cuya exposición en 1921 tuvo especial resonancia; las exposiciones de Rafael Alberti y Francisco Bores; y el movimiento cultural que se desarrolla en torno al Ateneo y a la Residencia de Estudiantes, que supone la apertura a las corrientes del pensamiento europeo contemporáneo y que en el campo intelectual se expresa claramente con la creación de la «Revista de Occidente» en 1923.

En efecto, como queda dicho, la Exposición de Artistas Ibéricos, en 1925, supone una clara ruptura con el arte oficial académico. Esta exposición actúa en cierta manera de revulsivo dando pie a la concreción de las tendencias renovadoras de la pintura de la escuela madrileña, como expresión del claro deseo de incorporar nuestra pintura a las líneas de la evolución de la pintura contemporánea, sin que este conocimiento y práctica suponga la renuncia a las formas y estética que en España han proliferado en el primer cuarto del siglo. Esta finalidad renovadora y este deseo de fundir el pasado y lo nacional con las tendencias modernas, se expresa claramente en el manifiesto de la Asociación de Artistas Ibéricos, en el que se dice que la Exposición, como las actividades de la Asociación, están encauzadas «para que Madrid conozca todo aquello que, conocido y celebrado —o simplemente discutido— en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique».

El clima creado en torno a esta Exposición de Artistas Ibéricos hubo de influir evidentemente en una serie de hechos significativos. Así, por ejemplo, las exposiciones de Ángel Ferrant, Cristóbal Ruiz y Alberto Sánchez, en 1926, la creación en 1927 de la Escuela de Vallecas, de la que Benjamín Palencia y Alberto Sánchez han de ser las figuras más representativas y, sobre todo, la gran exposición al aire libre que tiene lugar en



el Jardín Botánico madrileño, organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias, en la que participaron numerosos artistas residentes fuera de España y que por su carácter, como escribe «La Gaceta Literaria», provocó la «indignación de las generaciones conservadoras»; testimonio, por otra parte, de un nuevo espíritu que fundamenta los principios de lo que se llamó un arte nuevo y joven, que ha de servir de soporte esencial para la organización en 1930 de la I Exposición de Independientes.

La proclamación de la República en 1931 acentúa esta tendencia renovadora y de incorporación de la pintura madrileña a las corrientes europeas, aunque, como escribe Brihuega, la renovación «va a permanecer, de hecho, restringida a la actuación marginal de pequeños grupos», de lo que es buen testimonio el fracaso de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, creada en 1931. Sin embargo, el grupo de artistas, como Benjamín

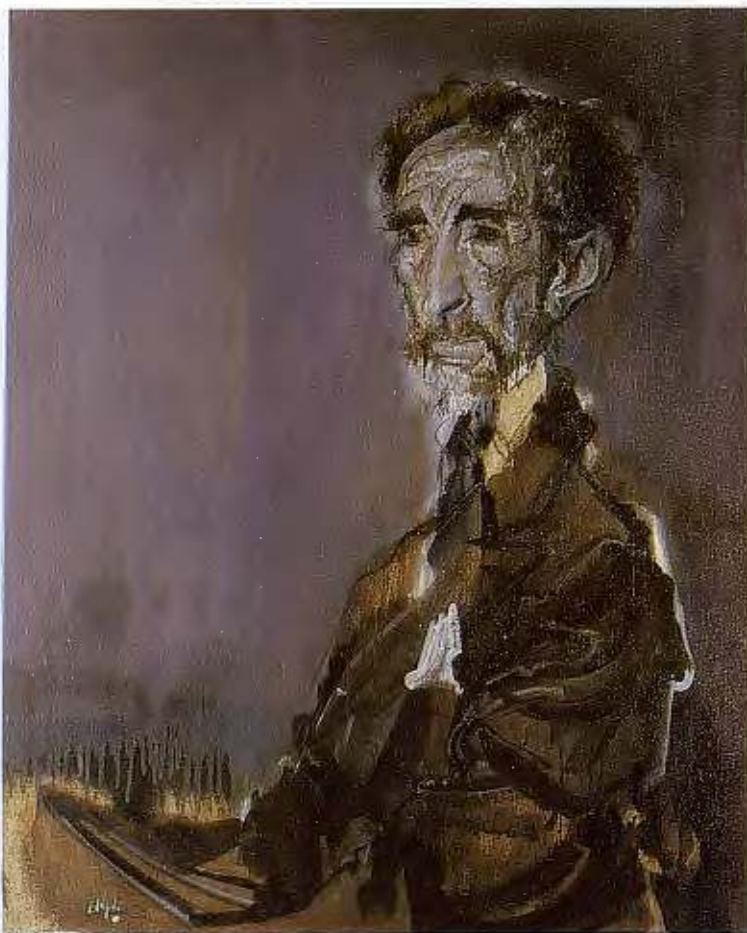
Palencia, José Caballero y Alberto Sánchez, entre otros, que se aglutina en torno a las Misiones Pedagógicas, especialmente en relación con el teatro ambulante «La Barraca», es importante en cuanto estas actividades de los grupos renovadores madrileños fuera de Castilla encuentran una cierta protección oficial y la posibilidad de difusión, favorecidas en todo caso por la proliferación de revistas culturales que se hacen eco de estas tendencias.

Entre estas actividades es interesante destacar la importancia de la influencia que ejerce en los medios culturales madrileños la creación en 1932, en Barcelona, del grupo ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), al mismo tiempo que fundamentalmente los Salones de Otoño van sirviendo para el conocimiento de las obras de artistas que siguen estas nuevas tendencias, así como las publicaciones y las numerosas conferencias van dando a conocer las directrices de la pin-

tura contemporánea, con no poco escándalo en numerosas ocasiones, aunque preciso es reconocer su escaso eco, así como el carácter revolucionario, de manifiesto político, que a veces tienen estas actividades, como la Exposición de Arte Revolucionario, que tiene lugar en el Ateneo de Madrid a fines de 1933.

No obstante, el estallido de la guerra civil y sus consecuencias corta la coherente evolución de estas tendencias renovadoras, que tímidamente van aflorando en la posguerra con la creación de la Academia Breve de Crítica de Arte, en 1941, y la consecuente primera Exposición del Salón de los Once, en 1942, a la que habrían de seguir numerosas exposiciones, tanto privadas como oficiales, con el consiguiente cambio de criterio en los jurados de las Exposiciones Nacionales. Paulatinamente, venciendo ciertas resistencias, se van fundamentando las conexiones con las tendencias renovadoras truncadas con las guerras, de 1936 a

356. *Retrato del Negus Haile Selassie*, por Alvaro Delgado. Real Academia de San Fernando, Madrid



357. *Pareja*, por Eduardo Vicente. Real Academia de San Fernando, Madrid



1945, creándose seguidamente diversos grupos.

Es importante resaltar el eco que tuvo la exposición de la Galería Buchholz, en 1945, con el nombre de «Joven Escuela Madrileña», que realmente no respondía a ningún grupo coherente estéticamente. Mayor importancia y resonancia tuvo la I Bienal Hispanoamericana de Arte, que tuvo lugar en 1951, a la que habrían de seguir otra en La Habana y una tercera, y última, en Barcelona. Entre los grupos aludidos tiene especial interés el llamado El Paso, creado en 1957, al que pertenecieron Antonio Saurá, Manolo Millares, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Juana Francés, Luis Feito y Antonio Suárez, grupo que se disuelve poco después de 1960. Asimismo en la tendencia abstracta es importante el incremento que tiene su plasmación en la creación del Museo

de Arte Abstracto de Cuenca, en 1966. En el extraordinario desarrollo que alcanza la pintura en los últimos treinta años coexisten diversas tendencias, en las que los pintores castellanos son singularmente representativos. Proliferan las más variadas corrientes estilísticas, de las que participan estos pintores en diverso grado, ya que es nota característica, en el análisis del proceso evolutivo perceptible de la labor personal de cada uno, su versatilidad por lo que en múltiples ocasiones sus obras pueden ser incluidas en tendencias diversas.

En la tendencia figurativa que en cierta manera se mantiene en la línea del academicismo, al cual incorpora técnicas y conceptos renovadores, en los que el color y su aplicación al lienzo son notas características, sobresalen Rafael Pellicer (1906-1963), Victoriano Pardo Galindo

(n. 1918), el manchego Alfredo Palmero (n. 1901) y el buen retratista Ricardo Macarrón (n. 1920), entre otros muchos. En otros casos, dentro de la figuración tradicional, pero evidenciando la incorporación de fórmulas de un cierto constructivismo abstracto, se destacan el madrileño Hipólito Hidalgo de Caviedes (n. 1901), con magníficos retratos, como el de Regino Sainz de la Maza (Museo de Arte Contemporáneo), tendiendo hacia una pintura expresiva en la que las líneas constructivas y la armonía cromática son notas distintivas. En esta tendencia se pueden incluir los madrileños Francisco Echazú (n. 1927), Ángel Busca (n. 1951), Emilio Benedito (n. 1921) y la manchega Gloria Merino. En esta línea habría que situar también la original obra del santanderino Pancho Cossío (1898-1970), que trabaja en Madrid des-

de 1919, distinguiéndose por su exquisito colorido, las formas evanescentes y una cierta geometrización, al que corresponden como obra característica los frescos alegóricos de la iglesia madrileña del Carmen (figura 353).

Reaccionando respecto a las formas que enraizan con la tradición en la concreción y sosiego de las figuras, surge la tendencia de la nueva figuración, en la que se acentúa la expresión, exaltando las formas inconcretas, a veces monstruosas, desagradables y fantásticas, a las que se suele otorgar un sentido crítico respecto al contexto social. Sobresalen como representativos los madrileños José Paredes Jardiel (n. 1928), Fernando Mignoni (n. 1929), Joaquín Pacheco (n. 1934), Fernando Somoza (n. 1927), Javier Clavo (n. 1938), Máximo de Pablo (n. 1928), Eduardo Arroyo (n. 1937),

Manuel Avedán (n. 1929), Tomás Egea (n. 1933), Rafael Amézaga (n. 1928) y los manchegos Agustín Úbeda (n. 1925), José Díaz (n. 1931) y Manuel López Villaseñor (n. 1924).

La estilización basada en la exquisitez del dibujo y en la vibración del colorido son notas características del estilo del manchego Gregorio Prieto (n. 1899), paisajista y pintor de figuras, del que se conserva un buen conjunto en su Museo de Valdepeñas (Ciudad Real). La tendencia hacia la estilización unida a un cromatismo de extraordinaria brillantez, fuertemente expresivo, caracteriza la obra del madrileño Álvaro Delgado (n. 1922), que se enraiza en la Escuela de Vallecas y se integra en la llamada Joven Escuela de Madrid. Este grupo de la Joven Escuela de Madrid, de la que fue su teórico el crítico Ramón Faraldo, se relacionó

con las galerías Buchholz y Biosca, integrándose en ella pintores de muy diversas tendencias, como Juan Guillermo (n. 1916), Cirilo Martínez Novillo (n. 1912), Ricardo Macarrón (n. 1920), Carlos Pascual de Lara (1922-1958), Agustín Redondela (n. 1922) y Francisco Echaz (n. 1927) (figs. 355, 356).

En otros casos la influencia de las tendencias surrealistas se advierte en las obras de los madrileños Manuel Alcorlo (n. 1935) y Maruja Mallo (n. 1908), que puede conducir al hiperrealismo y a la pintura ingenua. Son sumamente característicos como representantes de este hiperrealismo minucioso y detallista cuya fidelidad trasciende la realidad los manchegos Antonio López Torres (n. 1902) y Antonio López García (n. 1936), como muestra cierta relación con esta tendencia el también manchego José



360. *Mundo interior*, por Gustavo Torner.
Museo de Arte Abstracto, Cuenca



361. *Vidriera*. Iglesia de Dominicos de
Alcortendas (Madrid)



García Ortega (n. 1921). También pueden incluirse en esta tendencia los madrileños Juan Ignacio Cárdenas (n. 1928), Ascensión de Marcos (n. 1946), Fernando Bermejo (n. 1949), Mariano Villegas (n. 1949) y la toledana Amalia Avia (n. 1930), como paralelamente en una tendencia que conduce al realismo mágico se pueden incluir los madrileños Aniceto Moreno (n. 1949), Mariano Matarranz de Santos (n. 1952), María del Carmen Gutiérrez Díaz (n. 1952), Ana María Macarrón (n. 1949), José Méndez Ruiz (n. 1936), María Carrera Pascual (n. 1939) y Emilio Prieto (n. 1940), que se caracteriza por el ingenuismo de su pintura, como Fausto de Lima (n. 1923), que logró gran éxito con sus obras inspiradas frecuentemente en narraciones infantiles, como en la obra ingenua del alcarreño Vicente Pérez Bueno (1887-1963), que trabaja en Valencia, y el madrileño Lorenzo Aparicio (n. 1900).

La pintura de paisaje y bodegones tuvo amplio desarrollo una vez que los asuntos religiosos e históricos cayeron en crisis y la pintura de carácter social presentaba cierta problemática en cuanto a su significación. Se mantienen las tendencias tradicionales en las excelentes obras del salmantino Francisco Núñez Losada (1889-1973), detallista y realista, evolucionando este concepto de fidelidad del paisaje hacia una interpretación más libre, basada en la armonía cromática, en pintores de gran calidad como los madrileños Francisco Arias (n. 1911), Agustín Redondela (n. 1922), Francisco Núñez de Celis (n. 1919), Rafael Martínez Díaz (n. 1915), Francisco San José (n. 1919) y Gregorio del Olmo (n. 1921), que de una manera más o menos directa se relacionan con la Escuela de Vallecas, fundamentalmente representada por el albaceteño Benjamín Palencia (1898-1980). En otros casos se funde esta tendencia cromática con los que conceden más atención a la visión estructural del paisaje, como los madrileños Antonio Zarco (n. 1930), José Lapayese del Río (n. 1926) y Cirilo Martínez Novillo (n. 1921), junto a los manchegos Manuel



López Villaseñor (n. 1924) y Antonio Guijarro (n. 1923), lo que conduce a la concepción abstracta de Joaquín Vaquero Turcios (n. 1933) (fig. 348).

El ambiente de las ciudades castellanas, fundamentalmente de Madrid, tiene en los costumbristas idealizadores Eduardo Vicente (1908-1968), Juan Esplandiu (1901-1978) y Santiago Díaz (n. 1940) sus más calificados representantes, que gozaron de gran popularidad, como en la representación de escenas taurinas se distinguió Roberto Domingo (1863-1956), aparte también de un numeroso grupo de acuarelistas motivados por las exposiciones y el fomento de esta técnica por la Asociación de Acuarelistas, y los dibujantes e ilustradores como Salvador Bartolozzi (1888-1950), el malagueño Francisco Sancha (1874-1936) y Rafael Penagos (1889-1954) (fig. 357).

Las tendencias abstractas han de tener amplio desarrollo en los últimos lustros, cuyas diversas modalidades se recogen fundamentalmente en el magnífico Mu-



seo de Arte Abstracto de Cuenca, promovido por el pintor Fernando Zobel (n. 1924). Entre las diversas tendencias abstractas se han de destacar los que siguen las formas de la abstracción constructiva, con empleo de los característicos efectos «muaré» y «rubin», aparte de las valoraciones de las superficies cóncavas y convexas, como del cromatismo y de la utilización de elementos metálicos. Entre los numerosos pintores que participan en algunas de sus obras de estas tendencias sobresalen los madrileños Luis Feito (n. 1929), Pablo Palazuelo (n. 1916), Ángel Orcajo (n. 1934), Elena Asins (n. 1940), Miguel Ángel Campano (n. 1948), José Luis Galicia (n. 1930), Antonio de Lorenzo (n. 1922), José Luis Alexanco (n. 1942), Carlos Pradal (n. 1932), José María Iglesias (n. 1933), Luis Martínez Muro (n. 1937), Gerardo Rueda (n. 1926), Julio Plaza (n. 1938), Eduardo Matamoros (n. 1927), José Antonio Fernández Muro (n. 1920) y Guillermo Delgado (n. 1930), como los con-

quenses José María Yturralde (n. 1942), N. Sahuquillo (n. 1941), el también escultor Gustavo Torner (n. 1925), José María Lillo (n. 1956) y Simón Saiz Ruiz (n. 1956) y el manchego Francisco Nieva (n. 1927) (fig. 360).

Estas tendencias abstractas que valorizan unas veces las líneas, otras las estructuras de las composiciones y otras las manchas cromáticas, culminan en lo que hemos denominado heteropintura, en cuanto se rompe con el concepto tradicional del cuadro y se introducen elementos extraños, e inclusive la luz, el sonido y el movimiento, como en las esculturas. Sobresalen las obras del toledano Rafael Canogar (n. 1935), del alcarreño Francisco Sobrino (n. 1932), las realizadas en cuero del madrileño Julián Martín de Vidales (n. 1930), las ejecutadas en madera del también madrileño Lucio Muñoz (n. 1929) e inclusive las simples sombras con efectos lumínicos, de contenido simbólico, del madrileño José Luis Verdes (n. 1933) (fig. 359).

ARTES APLICADAS

El carácter industrializado que han adquirido las obras de artes aplicadas de nuestro tiempo, debido a la extensión de la clientela, a la introducción de nuevos procedimientos técnicos, al empleo de nuevos materiales, a la comercialización, a la internacionalización de las formas y la creación de numerosos centros privados y oficiales de carácter estatal para su aprendizaje, ha contribuido a que estas artes pierdan su carácter específico de expresar el sentimiento estético de una región, al inscribirse dentro de las grandes corrientes universales del arte contemporáneo. Asimismo, otros factores contribuyen a esta crisis de la originalidad de las artes aplicadas, por una parte debido a la manifiesta tendencia hacia la amanerada repetición de creaciones características de tiempos pasados, que se consideran como más representativas, y de otra parte la organización laboral de nuestro tiempo, que encarece las obras y contribuye a la desaparición de la labor personal ante la competencia de talleres mecanizados, que ponen a disposición de los clientes obras de arte a coste mucho más reducido.

En la metalistería de carácter arquitectónico destaca la reja de Espinós en el Valle de los Caídos, como la más representativa. El mobiliario o bien repite modelos del pasado o se inscribe en las tendencias internacionales del arte contemporáneo, sin que se ofrezcan peculiaridades apreciables.

En la orfebrería y en el mobiliario litúrgico se distinguen las producciones de carácter tradicional de los talleres Granda, mientras que las que se relacionan con los talleres del padre Aguilar ofrecen un carácter plenamente renovador al aceptar las tendencias del arte contemporáneo, de acuerdo con los nuevos criterios de la liturgia. En relación con estas labores, en la metalistería pueden recordarse las labores de damasquinado toledanas, aunque estos talleres, de día en día, adquieren un carácter más rutinario al repetir unos mismos modelos, como

ocurre en las obras de la metalistería popular.

Se ha de destacar en los últimos tiempos la intensa actividad de los alfares, de carácter popular generalmente, como señala Natacha Seseña. Aparte de las tradicionales labores de los alfares de Talavera de la Reina y de Puente del Arzobispo, junto a la labor formativa de la Escuela Superior de Cerámica y de algunas fundaciones privadas, son reseñables por su singularidad los alfares de Cuenca, fundamentalmente por sus típicos toros, como también las grandes tinajas de Colmenar de Oreja y las producciones de Campo Real, Valdemorillo, Alcorcón, Consuegra, Cuerva y Ocaña, entre otros, los más en aguda crisis ante la invasión del plástico y las fabricaciones en serie (figura 362).

El arte del grabado, favorecido por las enseñanzas de la Escuela Superior de Bellas Artes, de las de Artes y Oficios y la Nacional de Artes Gráficas, así como por la celebración de numerosas exposiciones, evoluciona con diversos altibajos a lo largo de nuestro siglo, advirtiéndose, no obstante, una tendencia renovadora en los últimos años. Agrupaciones, como la Sociedad de Grabadores Españoles, de principios del siglo, el grupo de los Veinticuatro, la Agrupación Española de Artistas Grabadores y los que se incluyen en la Estampa Popular, como los que se integran en el grupo de los «jóvenes maestros de la estampa», son indicativos de la creciente importancia que el arte del grabado ha ido teniendo. Del grabado de reproducción se pasa a creaciones originales, tanto en los temas como en las técnicas, siendo un arte que es frecuentemente practicado por los pintores de nuestro tiempo.

Sobresalen los grabadores de la Casa de la Moneda y Timbre, José Eusebio Espinós Gisbert (1877-1956), Camilo Delhom (n. 1894) y José Luis Sánchez Toda (1901-1975), así como Juan Espina (1848-1933), o Carlos Verger (1872-1929), Francisco Esteve (1884-1955), Rafael Pellicer (1906-1963), Ricardo Baroja (1871-1953) y, más modernamente,

los madrileños Luis Alegre (1918-1969), Doroteo Arnaiz (n. 1936), Ignacio Berriobena (n. 1941), Alejandro Gómez Marco (n. 1942), María Antonia Sánchez Escalona (n. 1941) y el taller del griego Dimitri Papageorgiou (n. 1928).

En las artes textiles han de recordarse las labores de bordado de Lagartera (Toledo), que se relacionan no sólo con las telas para el ajuar doméstico sino que son esenciales para la confección del traje popular largarterano, el más típico y original de Castilla la Nueva. Asimismo adquieren un carácter popular los encajes de Almagro (Ciudad Real), siguiendo una tradición barroca, en relación con la creación de la manufactura de encajes por Juan Bautista Torres, en 1796. En estas labores, tanto las de bordado como las de calado tuvieron particular prestigio, destacando el llamado punto de España o blonda, aunque en la actualidad estas labores han caído en profunda crisis, por las motivaciones a que nos hemos referido anteriormente (fig. 363).

También pueden recordarse las obras de tapicería, en las que se distinguen los madrileños Luis Garrido (n. 1925) y Luis Cienfuegos (n. 1928); las excepcionales fundiciones de medallas de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre; las labores en cuero de Lapayese del Río; las vidrieras, que contribuyen poderosamente a la modernidad de nuestra arquitectura religiosa contemporánea, en las que intervinieron numerosos pintores, y un sinnúmero de producciones de carácter popular que intentan romper vanamente con la creciente industrialización, en las que el empleo de nuevos materiales y la organización de los trabajos en serie ponen al alcance de todos obras que pierden la valoración artística, reducida a la abstracción del diseño que sirvió de modelo para su fabricación.

En la indumentaria del siglo XX se tiende a la unificación, sin distinciones sociales ni locales, por lo que el uso de los trajes regionales ha quedado reducido a las fiestas populares, como una evocación del pasado.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN LITERARIA

Por su especial condición integradora (que he intentado resaltar) no existe realmente una bibliografía sobre los escritores nacidos y manifestados en Castilla la Nueva, salvo los repertorios de hijos ilustres o biobibliografías locales (como los de J. A. ÁLVAREZ DE BAENA, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*, Madrid, 1789-91 [t. IV], JUAN CATALINA GARCÍA, *Biblioteca de los escritores de la provincia de Guadalajara*, Madrid, 1899, I. HERVÁS y BUENDÍA, *Diccionario histórico-geográfico de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, 1890, o F. CABALLERO, *Conquenses ilustres*, Madrid, 1868-75), de una indudable utilidad, pero que tienen muy poco que ver con las páginas de este volumen.

Una bibliografía, especialmente literaria, sobre los autores aquí tratados (están Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega o Calderón) desbordaría, con mucho, las páginas de que dispongo y, por otro lado, repetirla lo ya especificado por José Simón Díaz en su magna *Bibliografía de la Literatura Hispánica*. En esta limitación doy, entonces, un solo título: la *Historia de la Literatura Española*, de Ángel Valbuena Prat, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Esta última edición del Valbuena, recién citada, incorpora al final de cada uno de sus capítulos una *Addenda* que es una puesta al día de estudios y ediciones, ofreciendo en un séptimo y último tomo una redacción nueva, debida a María del Pilar Palomo, que llega hasta las últimas manifestaciones literarias.

ARTE

Dada la extensa bibliografía que puede ser citada, se ofrece una selección de obras que por su contenido, ilustraciones y referencias que incluyen, o bien por ser estudios recientes, estimamos que pueden servir de base para una adecuada orientación del lector.

OBRAS GENERALES

AGUILÓ, M. P., y otros: *Bibliografía del Arte en España*. 2 vols. Madrid, 1976-78.

ALZOLA, P.: *Historia de las obras públicas en España*. Madrid, 1979.

Ars Hispaniae. Ed. Plus Ultra, Madrid, 1947-1977. Vols. XIV-XX y XXII.

AZCÁRATE, J. M.^a: *Monumentos españoles*. 3 vols. Madrid, 1954.

BATICLE, J.: *Spanische Malerei*. «Propylaen Kunstgeschichte», X. Berlín, 1971.

BEDAT, C.: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*. Toulouse, 1974.

BOEHN, N. VON: *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del Cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona, 1928-29.

BONET, A., y otros: *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España (1498-1880)*. Madrid, 1980.

CASA VALDÉS, MARQUESA DE: *Jardines de España*. Madrid, 1973.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800 (Fasc. 1965).

CANO Y OLMEDILLA, J. DE LA C.: *Colección de trajes de España*. Madrid, 1930.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Catálogo de la platería del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1982.

DALMAU, R., y SOLER JANER, J. M.: *Historia del traje*, tomo II. Barcelona, 1947.

FERNÁNDEZ CASADO, C.: *Historia del puente en España*. Madrid, 1973.

Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Gustavo Gili. Barcelona, 1982. Vols. VI-VIII.

GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979.

GARCÍA MELERO, J. F.: *Bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978.

GAYA NUÑO, J. A.: *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid, 1961.

— *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, 1968.

Historia del arte hispánico. Ed. Alhambra, Madrid, 1978-1981. Vols. IV-VI.

INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ: *Bibliografía del arte en España*. Madrid, 1976.

LARCO, J.: *La pintura española moderna y contemporánea*. Madrid, 1964.

LEÓN SALMERÓN, A., y DIEGO, J. N. DE: *Indumentaria española*. Madrid, 1915.

LEÓN TELDO, F. J., y SANZ SANZ, M. V.: *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*. Madrid, 1980.

MARAVALL, J. A.: *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. 2.^a ed. Barcelona, 1980.

MENÉNDEZ PIDAL, R., y JOVER, J. M.: *Historia de España* (en publicación). Ed. Espasa Calpe, S.A.

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Reedición. Madrid, 1975.

PANTORBA, B. DE: *Historia de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. 2.^a ed. Madrid, 1980.

Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centro europeas. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1981.

PONZ, A.: *Viaje de España*. Madrid, 1772-1794. Ed. Aguilar, 1947.

SCHUBERT, O.: *Historia del Barroco en España*. Madrid, 1924.

ZAMORA, F., y PONCE DE LEÓN, E.: *Bibliografía española de Arquitectura (1526-1850)*. Madrid, 1947.

REVISTAS

«Academia». Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

«Al-Andalus»

«Al-Qantara»

«Anales del Instituto de Estudios Madrileños»

«Anales Toledanos»

«Archivo Español de Arqueología»

«Archivo Español de Arte»

«Archivo Español de Arte y Arqueología»

«Arquitectura»

«Arquitectura y Construcción»

«Arquitectura Española»

«Arte Español»

«Bellas Artes»

«Boletín de Arte Toledano»

«Boletín de Información Bibliográfica de la provincia de Madrid»

«Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología»

«Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos»

«Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo»

«Boletín de la Sociedad Española de Excursiones»

«Boletín del Museo del Prado»

«Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid»

«Cisneros»

«Cuadernos de Estudios Manchegos»

«Cuenca»

«Gaceta del Museo Municipal de Madrid»

«Goya»

«Guadalimar»

«Hogar y Arquitectura»

«Índice»

«Olcades. Temas de Cuenca»

«Puerta de Madrid». Alcalá de Henares.

«Reales Sitios»

«Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos»

«Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid»

«Revista de Ideas Estéticas»

«Revista Española de Arte»

«Revista Nacional de Arquitectura»

«Toledo» (1889-1890. Fasc. 1978).

«Toledo» (1915-1930).

«Toletum»

«Villa de Madrid»

«Wad-al-Hayara». Guadalajara.

MUSEOS (*Consultar Guías correspondientes*)

Ciudad Real

Arqueológico y de Bellas Artes (en instalación).

Catedralicio.

Museo-Archivo Municipal.

Alcázar de San Juan. Museo Arqueológico «Fray Juan Cobo».

Chillón. Parroquial.

Viso del Marqués. Archivo-Museo «Don Álvaro de Bazán».

Valdepeñas. Museo Gregorio Prieto.

Cuenca

Arqueológico y de Bellas Artes.

Catedralicio.

Museo de Arte Abstracto.

Belmonte. Parroquial.

Gascueña. Parroquial.

Saelices (Segóbriga).

Guadalajara

Arqueológico y de Bellas Artes.

Pastrana. Parroquial.

Sigüenza. Catedralicio.

Sigüenza. Diocesano.

Madrid

Museo Arqueológico Nacional.

Museo del Prado.

Museo Nacional de Artes Decorativas.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Real Academia de la Historia.

Museo Municipal.

Museo del Ejército.

Palacio Real.

Instituto de Valencia de Don Juan.

Museo Lázaro Galdiano.

Museo Cerralbo.

Monasterio de la Encarnación.

Monasterio de las Descalzas Reales.

Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

Museo Español de Arte Contemporáneo.

Museo Romántico.

Museo Sorolla.

Fundación Casa de Alba.

Museo de Reproducciones.

Aranjuez. Palacio Real.

Colmenar Viejo. Parroquia.

El Pardo. Palacio.

San Lorenzo de El Escorial.

Toledo

Museo de Santa Cruz.

Museo de los Concilios de Toledo y de la cultura visigoda.

Museo de la Santa Hermandad de Toledo.

Palacio-Museo de Fuensalida.

Taller del Moro.

Casa y Museo del Greco.

Museo de la Fundación Duque de Lerma.

Museo de Santo Domingo el Antiguo.

Museo Sefardí

Museo-Tesoro Catedralicio.

Museo de Arte Contemporáneo.

Illescas. Hospital-Santuario de Nuestra Señora de la Caridad.

Talavera de la Reina. Museo de Cerámica «Ruiz de Luna».

CIUDAD REAL

AGOSTINI, E.: *Historia de Almodóvar del Campo*. Ciudad Real, 1972.

CLEMENTE, D.: *Guía de Ciudad Real* (1869). Ed. 1977.

CORCHADO, M.: *Avance de un estudio geográfico-histórico del Campo de Montiel*. Madrid, 1971.

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: *Ciudad Real*. León, 1973.

GOICOECHEA, E.: *La Mancha. Tierra de don Quijote*. Madrid, 1979.

GUERRERO VENTAS, P.: *El gran priorato de San Juan en el campo de la Mancha*. Toledo, 1969.

GUILLÉN TATO, F.: *El Palacio del Viso del Marqués*. Inst. Est. Manchegos.

MADRID, A.: *Villanueva de los Infantes y su arte*. «Cuad. Est. Manchegos», núm. 5. Ciudad Real, 1974.
— *Valdepeñas*. Ciudad Real, 1981.

MALDONADO, E.: *La ermita de San José en Almagro*. «Cuad. Est. Manchegos», núm. 8.

MALDONADO Y COCAT, R. J.: *Almagro. Cabeza de la Orden y Campo de Calatrava*. Madrid, 1978.

PARDO, A.: *Breves páginas acerca de la villa de Santa Cruz de Mudela* (1929). Ed. 1977.

PORTUONDO, B.: *Catálogo monumental de la provincia de Ciudad Real* (Ciudad Real, 1917). Ed. 1972.

RAMÍREZ DE ARELLANO: *Memorias manchegas históricas y tradicionales*. Ciudad Real, 1911.

RODRIGO, A.: *Almagro y su Corral de Comedias*. Ciudad Real, 1977.

VASCO, F.: *Historia de Valdepeñas*. Valdepeñas, 1959.

CUENCA

ANDÚJAR, L.: *Una vieja colegiata y un joven museo (Belmonte)*. «Olcades», n.º 7, 5, 1981.

BERMEJO, J.: *La catedral de Cuenca*. Cuenca, 1977.

CORCHADO, M.: *El priorato de Uclés*. Madrid, 1965.

GONZÁLEZ PALENCIA, A.: *Fuentes para la historia de Cuenca y su provincia*. Cuenca, 1944.

IRADIEL, P.: *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI. Factores de desarrollo, organización y costes de la producción manufacturera en Cuenca*. Salamanca, 1974.

LÓPEZ, M.: *Memorias históricas de Cuenca y su obispado*. Cuenca, 1949.

MÁRTIR RIZO, J. P.: *Historia de la muy noble ciudad de Cuenca...* (Madrid, 1629). Ed. 1979.

MORAGAS, V.: *Cuenca y Ciudad Encantada*. Madrid, 1959.

MUELAS, F.: *Cuenca. Tierra de sorpresa y encantamiento*. León, 1968.

OSUNA, M.: *Catálogo-guía del Museo de Cuenca*. Madrid, 1975.

— *Museo de Cuenca. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Madrid, 1976.
— *La nueva Sección de Bellas Artes del Museo de Cuenca*. «Cuenca», núm. 16, 1971.

QUINTERO, P.: *Uclés*. 3 vols. Madrid-Cádiz, 1904-1915.

RIVERA, M.: *El castillo-fortaleza de Uclés. Datos histórico-arqueológicos*. «Cuenca», núm. 17, 1980.

SANZ SERRANO, A.: *Cuenca y su provincia*. Barcelona, 1960.

TORRENTE, D.: *Documentos para la historia de San Clemente (Cuenca)*. Madrid, 1975.

ZARCO CUEVAS, J.: *Relaciones de pueblos de la diócesis de Cuenca hechas por orden de Felipe II*. Cuenca, 1927.

GUADALAJARA

AZCÁRATE, J. M.^a, y otros: *Inventario artístico de la provincia de Guadalajara*. Dir. Gral. de Bellas Artes. Madrid, 1982.

BELA DURÁN, J.: *Guadalajara monumental*. Madrid, 1964.

BLANCO, C.: *Peñalver y sus glorias*. Peñalver, 1966.

CANTERA, F., y CARRETE, C.: *Las juderías medievales en la provincia de Guadalajara*. «Sefarad», 1973 y 1974.

CASTELLOTE, E.: *La alfarería popular en la provincia de Guadalajara*. Guadalajara, 1979.

CATALINA GARCÍA, J.: *Relaciones topográficas de España. Relaciones de pueblos que pertenecen hoy a la provincia de Guadalajara, con notas...* 6 vols. «Memorial Histórico Español». Madrid, 1903-1915.
— *La Alcarria en los dos primeros siglos de su reconquista* (3.^a ed.). Guadalajara, 1973.

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: *Guía de Guadalajara*. León, 1969.

FEDERICO, A. DE: *La catedral de Sigüenza*. Madrid, 1954.

FERRER, J. M.: *Rollos y picotas en la provincia de Guadalajara*. «Wad-al-Hayara», 1980, 103.

GARCÍA BALLESTEROS, A.: *Geografía urbana de Guadalajara*. Madrid, 1978.

GARCÍA MARQUINA, F.: *Guía de los castillos de Guadalajara*. Guadalajara, 1980.

HERRERA CASADO, A.: *Monasterios y conventos en la provincia de Guadalajara (Apuntes para su historia)*. Guadalajara, 1974.
— *Glosario alcarreño. Por los caminos de la Alcarria*. Guadalajara, 1974.
— *Glosario alcarreño, II. Sigüenza y su tierra*. Guadalajara, 1976.

- *Orfebrería antigua de Guadalajara (Algunas notas para su estudio)*. «Wad al-Hayara», 1977, 7.
- *El señorío de Molina*. Guadalajara, 1980.

LAYNA SERRANO, F.: *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*. Madrid, 1942.

- *Los conventos antiguos de Guadalajara*. Madrid, 1943.
- *Historia de la villa de Atienza*. Madrid, 1945.
- *Castillos de Guadalajara*, 2.ª ed. Madrid, 1960.
- *Guadalajara. Breve guía de su provincia*. Guadalajara, 1975.
- *Historia de la villa de Cifuentes*. Guadalajara, 1979.

LAYNA SERRANO, F., y CAMARILLO, F.: *La provincia de Guadalajara*. Guadalajara, 1948.

LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La iglesia parroquial de Pozanco*. «Wad-al-Hayara», 1979, 231.

MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, J. A.: *Santuario de la Santísima Virgen de la Salud de Barbatona*. Sigüenza, 1977.

- *Sigüenza*. Sigüenza, 1978.
- *Comentario en torno a las puertas de la ciudad de Sigüenza*. «Wad-al-Hayara», 1982, 249.

MARTÍNEZ TABOADA, P.: *Ciudad eclesiástica y ciudad civil (Un aspecto del estudio urbanístico de Sigüenza)*. «Wad-al-Hayara», 1982, 233.

MINGUELLA, T.: *Historia de la diócesis de Sigüenza y de sus obispos*. 3 vols. Madrid, 1910-1913.

MORENO, F.: *Caminos de Sigüenza y Atienza*. Madrid, 1975.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M.: *La catedral y el urbanismo renacentista*. «Wad-al-Hayara», 1982, 253.

MUÑOZ PÁRRAGA, M. C.: *La catedral en la ordenación urbanística de Sigüenza*. «Wad-al-Hayara», 1982, 241.

PECES Y ARTA, F. G.: *Guía breve del Museo Diocesano de Arte*. Sigüenza, 1978.

- *Guía histórica y catálogo del Museo Diocesano de Arte*. Sigüenza, 1982.

PECHA, F.: *Historia de Guadalajara y cómo la religión de San Gerónimo en España fue fundada y restaurada por sus ciudadanos* (reed.). Guadalajara, 1977.

PÉREZ ARRIBAS, A.: *Alcocer, Historia y Arte*. Guadalajara, 1974.

- *Viaje por la serranía de Guadalajara*. Guadalajara, 1976.

PÉREZ VILLAMIL, M.: *La catedral de Sigüenza*. Madrid, 1899.

PRADILLO MORATILLA, J.: *Guión para visitar la ciudad de Guadalajara*. «Wad-al-Hayara», 1975.

SÁNCHEZ DONCEL, G.: *La catedral de Sigüenza*. Madrid, 1964.

SANTAOLALLA LLAMAS, M.: *Pastrana. Apuntes de su historia, arte y tradiciones*. Pastrana, 1979.

SANZ, S., y MORENO, F.: *Caminos de Atienza*. Madrid, 1974.

VARIOS: *Guadalajara y su provincia*. Caja de Ahorros y M. P. de Zaragoza, A. y R. Zaragoza, 1976.

MADRID

Véanse publicaciones del Instituto de Estudios Madrileños, del Ayuntamiento y del Museo Municipal.

AGULLÓ, M.: *Pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1978.

- *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1978.

– *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981.

- *Noticias de algunos artistas que trabajaron en el Real monasterio de la Encarnación*. «Villa de Madrid», 1973, n.º 43.

AGULLÓ, M., y otros: *Madrid hasta 1875. Testimonios para su historia*. Museo Municipal. Madrid, 1979.

ALBA, A.: *El oratorio de San Felipe Neri de Alcalá de Henares*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1977, 123.

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Historia de la villa y corte de Madrid* (Madrid, 1861-1864). Madrid, 1978.

- *Arte religioso en Madrid*. Academia de Arte e Historia de San Dámaso. Colección «Itinerarios». 5 vols. Madrid, 1982.

AZCÁRATE, J. M.^a, y otros: *Inventario artístico de la provincia de Madrid*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1970.

BOTTINEAU, Y.: *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746*. Burdeos, 1962.

BROWN, J., y ELLIOT, J. H.: *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid, 1981.

CABEZA, J. A.: *Diccionario de Madrid. Las calles, sus nombres, su historia, su ambiente*. Madrid, 1968.

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID. *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*, I. Madrid, 1982.

CORRAL, J. DEL: *Las calles de Madrid en 1624*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1973, 643.

CHUECA, F.: *Madrid y Sitios Reales*. Madrid, 1958.

- *Madrid, ciudad con vocación de capital*. Santiago de Compostela, 1974.

DÍAZ y DÍAZ, M. DEL S.: *Noticias sobre algunas fuentes monumentales del Madrid del siglo XVIII*. «Villa de Madrid», 1977, n.º 54.

ESTELLA, M.: *Los artistas de las obras realizadas en Santo Domingo el Real y otros monumentos madrileños en la primera mitad del siglo XVI*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1980, 41.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M.: *Pintores de los siglos XVI y XVII que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1980, 109.

FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A.: *Guía de Madrid*. Madrid, 1876.

GÉRARD, V.: *Les problèmes artistiques de l'Alcazar de Madrid (1537-1700)*. «Mélanges de la Casa de Velázquez», 1976, II, 307.

GUERRA, R.: *Madrid. Guía de Arquitectura 1700-1800*. Madrid, 1980.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., y PITA ANDRADE, J. M.: *La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII*. «Summa Artis», vol. XXVI. Madrid, 1982.

IGARTÚA, M. T.: *La iglesia del Carmen o San Luis de Madrid*. «Academia», 1974, 95.

ÍÑIGUEZ, F.: *Casas reales y jardines de Felipe II*. C.S.I.C., 1952.

JIMÉNEZ, M.: *Madrid en sus plazas, parques y jardines*. Madrid, 1970.
— *Madrid y provincia en sus plazas mayores*. Madrid, 1979.

JUBERÍAS, M.: *Techos y murales de Madrid*. «Villa de Madrid», 1980, n.º 66.

JUNQUERA, P., RUIZ ALCÓN, M. T., y OLIVERAS, A.: *Monasterio de las Descalzas Reales. Real Monasterio de la Encarnación de Agustinas Recoletas*. Madrid, s.a.

LACA, R.: *Las viejas cárceles madrileñas (siglos XV-XIX)*. Madrid, 1973.

LIÑAN, A.: *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte (1626)*, Madrid, 1980.
— *Madrid*. Espasa Calpe S.A. 5 vols. Madrid, 1979-80.

MARTÍN, F.: *Orfebrería madrileña en la catedral de Cuenca*. «Villa de Madrid», 1979, n.º 63.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Noticias varias sobre artistas de la corte en el siglo XVI*. «B.S.E.A. y Arq. de Valladolid», 1971, 225.

MESONERO ROMANOS, R. DE: *El antiguo Madrid*. Madrid, 1961.
— *Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid* (Madrid, 1844). Madrid, 1977.

MIGUEL, C. DE: *Madrid, plazas y plazuelas*. Madrid, 1976.

MOLINA CAMPUZANO, M.: *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1960.

MORENA, A. DE LA: *El monasterio de San Jerónimo el Real de Madrid*. Inst. Est. Madrileños, 1974, 47.

MUSEO MUNICIPAL: *Testimonio de su historia*. Madrid, 1979.
— *Cartografía madrileña (1635-1982)*. Madrid, 1982.

NAVASCUÉS, P.: *Palacios madrileños del siglo XVIII*. Madrid, 1978.

OLAGUER, F.: *La pintura en tres iglesias madrileñas: Comendadoras de Alarcón, San Plácido y parroquial de San Martín*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1971, 155.

— *Estado actual e inventario artístico de la iglesia de San Nicolás y del convento de los padres Servitas*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1976, 283.

— *En torno a algunos edificios oficiales de nuestra capital y a las obras artísticas que albergan*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1977, 359.

— *La iglesia de San Antón y el convento de los padres Escolapios de la calle de Hortaleza*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1978, 207.

OLIVA ESCRIBANO, J. L.: *Bibliografía de Madrid y su provincia*. 2 vols. Madrid, 1967.

PAJARÓN, M.: *San Antonio de los Alemanes*. Madrid, 1977.

PASTOR MATEOS, E.: *Noticias sobre la organización profesional en Madrid durante la Edad Media*. «Rev. A.B. y M.», XIX, 261.

PAZ, R., y AGULLÓ, M.: *Bibliografía madrileña*. «Rev. Arch. Bibl. y M. de Madrid», 1944-1955.

PEÑASCO DE LA PUENTE, H.: *Las calles de Madrid*. Madrid, 1975.

RÉPIDE, P. DE: *Las calles de Madrid*. Madrid, 1972.

TORMO, E.: *Las iglesias del antiguo Madrid*. Notas de M. E. Gómez-Moreno. Madrid, 1972.

PROVINCIA DE MADRID

ACOSTA DE LA TORRE, L.: *Guía del viajero en Alcalá de Henares*. Alcalá, 1882.

AGULLÓ, M.: *El arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1975, 65.

ÁLVAREZ LINARES: *Anuario-guía histórica ilustrada de Alcalá de Henares y su partido judicial*. Madrid, 1912.

AZAÑA, E.: *Historia de la ciudad de Alcalá de Henares*. 2 vols. Alcalá-Madrid, 1882-1883.

CASTILLO OREJA, M. A.: *Ciudad, funciones y símbolos. Alcalá de Henares, un modelo urbano de la España moderna*. Alcalá de Henares, 1982.

CORELLA, M. P.: *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid*. Estudio y documentación del partido judicial de Getafe. Madrid, 1979.

— *Leganés. Su arte e historia*. Madrid, 1976.

— *Arquitectos y alarifes en la iglesia parroquial de Vicálvaro*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1980, 85.

ESTELLA, M.: *La iglesia parroquial de Pinto*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1979, 1.

GARCÍA GUTIÉRREZ, F. J., y GARCÍA SALDAÑA, J.: *Guía y plano de Alcalá de Henares*. Alcalá, 1968.

GAYA NUÑO, J. A.: *El Escorial*. Madrid, 1955.

JUNQUERA DE VEGA, P., y RUIZ ALCÓN, M. T.: *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*. Madrid, 1958.

LÓPEZ SERRANO, M.: *Palacio de El Pardo, la Casita y la Quinta*. Madrid, 1968.
– *El Escorial*. Madrid, 1972.

MORENA, A. DE LA: *Catálogo monumental de Madrid*. I. *Colmenar Viejo*. Madrid, 1976.

OLIVERAS, A.: *Real Sitio de Aranjuez*. Madrid, 1973.
– *Guía de Aranjuez*, 1977.

PATRIMONIO NACIONAL: *El Escorial (1563-1963)*. IV Centenario de la fundación del Monasterio. Madrid, 1963.
– *Palacios y museos del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1970.

PORTILLA, M.: *Historia de la ciudad de Compluto*. 2 vols. Alcalá, 1725-1727.

QUINTANO, A.: *Historia de Alcalá de Henares*. Alcalá, 1973.

REYMUNDO, A.: *Historia de Alcalá de Henares*. Madrid, 1950.

ROMÁN PASTOR, C.: *Guía monumental de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1981.

SÁINZ DE ROBLES, F. C.: *Crónica y guía de la provincia de Madrid*. Madrid, 1966.

TERÁN, M. DE: *Huertas y jardines de Aranjuez*. «R.A.B. y M. de Madrid», XVIII, 261.

TORMO, E.: *Alcalá de Henares*. Madrid, s.a.

VEGA Y MARCH, M.: *Archivo de Alcalá de Henares*. Madrid-Barcelona, 1924.

TOLEDO

AGUADO VILLALBA, J.: *La azulejería toledana a través de los siglos*. «Toletum», 1977, 31.

ALARCÓN, M. A.: *La loca del Sacramento y la villa de Torrijos*. Torrijos, 1928.

ALCOCER, P.: *Historia o descripción de la imperial ciudad de Toledo*. Toledo, 1554.

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Toledo pintoresca*. Madrid, 1845.

AMADOR DE LOS RÍOS, R.: *Monumentos arquitectónicos de España: Toledo*. Madrid, 1905.

ASSAS, M.: *Álbum artístico de España*. Madrid, 1847.

BENITO RUANO, E.: *Toledo en el siglo XV*. Madrid, 1961.

– *Visita de las villas y lugares del Arzobispado de Toledo (1435)*. «An. Toledanos», 1971, 77.

Bibliografía toledana. «Toledo», 1889, n.º 14.

CEDILLO, CONDE DE: *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*. Madrid, 1959.

CRASTE, V.: *Tolède*. París, 1956.

CHUECA, F.: *La catedral de Toledo*. Madrid, 1975.

FLAMENT, A. y M.: *Toledo*. León, 1977.
– *Provincia de Toledo*. León, 1969.

GARCÍA RODRÍGUEZ, E.: *Toledo y sus visitantes extranjeros hasta 1561*. «Toletum», 1955, 5.

GÓMEZ MENOR, J.: *Más datos sobre artífices toledanos de los siglos XVI y XVII*. «B.A.T.», 1965-68, 133.
– *Un monumento artístico desaparecido: el convento de San Juan de la Penitencia*. «An. Toledanos», IV, 5.

GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *Toledo. Sus monumentos y el arte ornamental*. Madrid, 1929.

GUDIOL, J.: *La catedral de Toledo*. Madrid.

JIMÉNEZ DE GREGORIO, F.: *Diccionario de los pueblos de la provincia de Toledo hasta finalizar el siglo XVIII*. 3 vols. Toledo, 1962-1966.

MARTÍN GAMERO, A.: *Historia de la ciudad de Toledo, sus claros varones y sus monumentos*. Toledo, 1862.

MENDOZA EGUARAS, M., y TORROJA MENÉNDEZ, C.: *Catálogo analítico del Archivo de la Colegiata de Talavera de la Reina (1204-1900)*. Toledo, 1969.

MORENO NIETO, L.: *La provincia de Toledo*. Toledo, 1960.
– *Diccionario enciclopédico de Toledo y su provincia*. Toledo, 1974.

NICOLAU, J.: *Datos documentales sobre la Colegiata de Talavera de la Reina*. «Anales Toledanos», 1982, XV, 21.

PALAZUELOS, VIZCONDE DE: *Toledo, guía artístico-práctica*. Toledo, 1890.

PISA, F. DE: *Apuntamiento para la II parte de la «Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo»*. Toledo, 1976.
– *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo e Historia de sus antigüedades*. Toledo, 1617.

PORRES, J.: *Toledo y sus calles*. «An. Toledanos», 1967, 73.
– *Historia de las calles de Toledo*. Toledo, 1971.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: *Catálogo de los artífices que trabajaron en Toledo*. Toledo, 1920.

- *Las parroquias de Toledo*. Toledo, 1921.
- *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 1915.

RAMÓN PARRO, S.: *Toledo en la mano*. 2 vols. Toledo, 1857.

- REVUELTA, M.: *Museo de Santa Cruz. Guía*. Madrid, 1962.
- *El Museo de Santa Cruz y sus filiales*. «Toletum», 1973, 61.
 - *El palacio de los Condes de Fuensalida en Toledo*. Madrid, 1979.

- RIVERA RECIO, J. F.: *La Iglesia de Toledo en el siglo XII (1086-1208)*. Roma, 1966.
- *Reconquista y pobladores del antiguo Reino de Toledo*. «An. Toledanos», 1967, 9.
 - *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media*. Toledo, 1969.

Simposio «Toledo ilustrado». 2 vols. Toledo, 1973.

TÉLLEZ, G.: *La iglesia y la casa toledanas*. Toledo, 1978.

- TORROJA, C.: *Catálogo del Archivo del monasterio de San Clemente de Toledo (1141-1900)*. Toledo, 1973.
- *Catálogo del Archivo de la Obra y Fábrica de la catedral de Toledo*. Toledo, 1977.

VIÑAS, C., y PAZ, R.: *Relaciones de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*. Madrid, 1951-1963.

ZARCO DEL VALLE, M. R.: *Datos documentales para la historia del Arte Español*. II. Documentos de la catedral de Toledo. Madrid, 1916.

BARROCO

Arquitectura

- AGULLÓ, M.: *Tres arquitectos de retablos del siglo XVII: Sebastián de Benavente, José de la Torre y Alonso García*. «Arch. Esp. Arte», 1973, 391.
- *El proyecto de Ardemans para la basílica pontificia de San Miguel*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1971, 215.
 - *Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1973, 55.
 - *El monasterio de San Plácido y su fundador el madrileño don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón*. «Villa de Madrid», 1975.

ANDRÉS, G. DE: *La construcción de la iglesia de Valdemorillo y el castillo de Villaviciosa de Odón, según las trazas de Bartolomé de Elorriaga*. «An. Inst. Est. Madrileños», XVI, 1979, 61.

- AZCÁRATE, J. M.^a: *Instrucciones sobre las construcciones reales en el siglo XVII*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1960.
- *Datos para las biografías de los arquitectos de la corte de Felipe IV*. «Revista de la Universidad de Madrid», 1962.
 - *Datos sobre túmulos de la época de Felipe IV*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1962.
 - *Anales de la construcción del Buen Retiro*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1966.

BARRIO MOYA, J. L.: *Los libros del arquitecto José de Arroyo*. «Rev. Arch. y Bibl. de Madrid», 1978, 825.

- *La antigua Inclusa y Bartolomé Hurtado*. «Villa de Madrid», 1957, 66.
- *Cristóbal de Aguilera y el desaparecido convento de los Capuchinos de la Paciencia de Cristo, de Madrid*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1981, 187.

BLASCO, B., y BENITO, F. J. DE: *Nuevo Baztán y el prerreformismo borbónico*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1981, 287.

- BONET CORREA, A.: *El plano de Juan Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid, en 1636*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1973, 15.
- *Matías de Irala. Método sucinto y compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de Arquitectura adornada con otras reglas útiles (1730-1739)*. Ed. facsímil. Madrid, 1979.

BUSTAMANTE, A.: *Los artífices del Real Convento de la Encarnación de Madrid*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1975, 369.

CASTILLO, M. A.: *Juan y Valentín de Ballesteros, maestros de obras de cantería de la villa de Alcalá*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1981, 69.

CERVERA, L.: *Las Comendadoras de Santiago en Madrid*. «Academia», 1971.

CORELLA, M. P.: *Un retablo documentado de Alonso Carbonel en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe. 1612-1618*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1973, 231.

- *Juan Gómez de Mora en la iglesia de la Magdalena de Getafe*. «Actas del XXIII Congr. I. H. Arte». Granada, 1973, II, 477.
- *Leganés. Su arte e historia*. Homenaje a Joseph de Churriguera. Madrid, 1976.
- *La capilla de la Inmaculada Concepción en la iglesia parroquial de Navalcarnero*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1978, 163.

CORRAL, J. DEL: *Las casas de la Villa de Madrid*. Madrid, 1970.

- *Teodoro Ardemans, maestro mayor de las obras de la Villa de Madrid y su fontanero mayor*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1974, 171.
- *Felipe IV y el Real Monasterio de la Encarnación*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1977, 203.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Fray Lorenzo de San Nicolás y la capilla de Nuestra Señora del Amparo en Colmenar de Oreja (Madrid)*. «Goya», 1978, 145.

GIL CALVO, S. I., J.: *La iglesia de San Ildefonso y la casa profesa de la Compañía de Jesús, en Toledo*. «An. Toledanos», 1973, 2 vols.

GONZÁLEZ CRISTÓBAL, M.: *Monumento del Patrimonio Nacional. La Puerta de la Venta del Regidor (Puerta de Hierro)*. «Reales Sitios», 1978, 58.

LEÓN TELLO, F. J.: *El concepto de arquitectura y del arquitecto en el tratado de Teodoro Ardemans*. «Rev. Ideas Est.», 1979, 287.

LÓPEZ IZQUIERDO, F.: *La Plaza Mayor de Madrid*. «Villa de Madrid», 1973, 38.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca*. «Bol. Sem. Est. Arte y Arq. Valladolid», 1981, 265.

MOLINA CAMPUZANO, M.: *Fuentes artísticas madrileñas del siglo XVII*. Madrid, 1970.

— *Contribuciones a la reconstitución de imágenes del pasado material de Madrid*. «Rev. Arch. B. y M. del Ayunt. de Madrid», 1977, 69.

NAVASCUÉS, P.: *Trazas de Gómez de Mora, Olmo, Ardemans, Ribera y otros arquitectos para el Puente de Toledo de Madrid*. «Villa de Madrid», 1970, 26.

PESCADOR DEL HOYO, M. C.: *Fraude en el Puente de Toledo (1673-1680)*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1970, 85.

— *El Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975.

PITA, J. M.: *Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias*. Madrid, 1970.

PLAZA, F. J. DE LA: *Para la biografía de Giovanni Battista Sacchetti*. «Bol. Sem. Est. Arte y Arq. de Valladolid», 1970, 525.

— *«La Puerta de Hierro» de Madrid*. «Bol. Sem. Est. Arte y Arq. de Valladolid», 1973, 345.

PRADOS, J. M.: *Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo*. «Arch. Esp. Arte», 1976, 387.

RAMÍREZ, J. A.: *Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the «Complete Salomonic Order»*. «Art and History», 1981, 175.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: *El Colegio Imperial de Madrid*. «Miscelánea de Comillas», 1970, 54.

— *El arquitecto hermano Pedro Sánchez*. «Arch. Esp. Arte», 1970.

— *Los retablos de la parroquia de San Salvador de Leganés*. «Arch. Esp. Arte», 1972, 23.

— *Los Churriguera*. Madrid, 1971.

ROKISKI, M. L.: *El retablo de la capilla del Espíritu Santo en la catedral de Cuenca, obra probable de Francisco de Mora*. «Arch. Esp. Arte», 1978, 178.

ROMÁN PASTOR, C.: *Sebastián de la Plaza, alarife de la villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1979.

TAYLOR, R.: *Juan Bautista Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)*. «Academia», 1979, 61.

TOBAJAS, M.: *La destrucción del Buen Retiro*. «Reales Sitios», 1977, 53.

TOVAR, V.: *Melchor de Bueras, desconocido arquitecto real del siglo XVII*. «Actas de XXIII Cong. Int. Hist. del Arte». Granada, 1973, II, 564.

— *El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre*. «Arch. Esp. Arte», 1973, 261.

— *Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora en la construcción de la madrileña capilla de Nuestra Señora de Atocha*. «Rev. Universidad Complutense», 1973.

— *El arquitecto Marcos López y el convento de las trinitarias descalzas de Madrid*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1974, 133.

— *Arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975.

— *Una obra del arquitecto Pedro de Ribera: el convento e iglesia de San Hermegildo de Madrid*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1975, 191.

— *Juan Gómez de Mora, en el convento de Santa Isabel y en la iglesia de Nuestra Señora de Loreto de Madrid*. «Bol. Sem. Arte y Arq. de Valladolid», 1975, 321.

— *El convento e iglesia de las Comendadoras de Santiago*. «Villa de Madrid», 1975, 49.

— *Bartolomé Hurtado, aparejador mayor de las obras reales, en el monasterio del Sacramento de Madrid*. «Villa de Madrid», 1975, 45-46.

— *José de la Torre, en la Real Cartuja de Santa María del Paular*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1977, 53.

— *Una familia madrileña de arquitectos: los Moradillo*. «Villa de Madrid», 1977, 57.

— *Tres proyectos del arquitecto madrileño del siglo XVIII Francisco Ruiz*. «Rev. B. A. y Mus. de Madrid», 1977, 111.

— *Contribución a la obra de Juan Gómez de Mora*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1978, 59.

— *Cuartel del Conde Duque: proyectos de Ribera*. «Reales Sitios», 1978, 57.

— *La arquitectura olvidada madrileña de la primera mitad del siglo XVIII*. Madrid, 1978.

— *Presencia del arquitecto fray Alberto de la Madre de Dios en Madrid y Guadalajara*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1979, 12.

— *La sacristía de los Caballeros en el convento de la Orden de Santiago de Madrid*. «Villa de Madrid», 1979, 63.

— *El Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid y su terminación en el siglo XVIII*. «Villa de Madrid», 1980, 68.

— *El arquitecto madrileño José de Arroyo, autor de «festejo y loa en honor de Mariana de Neoburg»*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1980, 285.

— *El Real Pósito de la Villa de Madrid*. Madrid, 1982.

VALVERDE, J.: *El palacio del Duque de Uceda en Madrid, edificio capital del siglo XVII*. «Reales Sitios», 1980, 64.

— *En el centenario del arquitecto barroco Pedro de Ribera*. Bol. Museo e Inst. «Camón Aznar», 1981, 94.

VELASCO, FRAY B.: *El convento del Carmen de Madrid en la primera fase de su historia*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1977 y 1978.

— *El convento de carmelitas de la baronesa de Madrid*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1980, 277.

Escultura

AGULLÓ, M.: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores del siglo XVII*. Valladolid, 1978.

— *Manuel Pereira, Aportación documental*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1978, 257.

ANDRADA, R.: *Las estatuas del Palacio de Oriente vuelven a su sitio*. «Reales Sitios», 1972.

BARRIO MOYA, J. L.: *El retablo de la iglesia de Culebras*. «Olcades», 1982, 8.

BUSTAMANTE, A.: *Juan Muñoz, escultor*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1973, 269.

DÍAZ Y DÍAZ, M. J.: *Fuentes públicas monumentales del Madrid del siglo XVII*. «Villa de Madrid», 1976.

GARCÍA OLLOQUI, M. V.: *Luisa Roldán, escultora de cámara*. Sevilla, 1978.

GARCÍA SAMANIEGO, F.: *Elogio de Felipe de Castro*. «Memoria de la Sociedad Económica Matritense», 1970-1978.

GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M.: *Contrato entre Jorge Manuel y Giraldo de Merlo para los retablos del Hospital Tavera*. Bol. del M. e Inst. «Camón Aznar», XI-XII, 55.

JUNQUERA, P.: *Estatuas y figuras ecuestres del Patrimonio Nacional*. «Reales Sitios», 1972, 34.

MARCOS VALLAURE, E.: *Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1970, 147.
— *Juan Alonso Villabrille y Ron o Juan Ron*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1975, 403.

MARIAS, F.: *Antonio de Riera en el Viso del Marqués*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1978, 476.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *El Crucifijo de la Academia de San Fernando*. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1973, 517.
— *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, 1982.

NICOLAU, J.: *Una Inmaculada inédita de Pedro de Mena, en Toledo*. «Tolentum», 1981, 451.

PROSKE, B. G.: *Luisa Roldán at Madrid*. Nueva York, 1964.

RUBIO, A.: *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Milmarcos (Guadalajara)*. «Wad-al-Hayara», 1980, 313.

URREA, J.: *El escultor Antonio de Riera*. «Bol. Sem. Arte y Arq. de Valladolid», 1975, 668.
— *Introducción a la escultura barroca madrileña*. Manuel Pereira. «Bol. Sem. Arte y Arq. Valladolid», 1977, 253.

Pintura

AGULLÓ, M.: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, 1981.

AMARAL, R.: *Guerras navales contra los holandeses en el Brasil. Iconografía española del siglo XVII*. «Revista de Cultura Brasileña», 1981, 52.

ANGULO, D.: *Herrera el Mozo y el Alcázar de Madrid*. «Arch. Esp. Arte», 1972, 401.
— *Francisco Rizi. Pinturas murales*. «Arch. Esp. Arte», 1974, 361.

ANGULO, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969.
— *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, 1972.

ANTONIO, T. DE: *Testamento y muerte del pintor Bartolomé Román*. «Arch. Esp. Arte», 1974, 405.

ARRESE, J. L.: *Antonio González Ruiz*. Madrid, 1973.

AZCÁRATE, J. M.: *Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1970, 43.

BARRETTINI, J.: *Juan Carreño, pintor de cámara de Carlos II*. Oviedo, 1972.

BERGSTRÖM, I.: *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*. Madrid, 1970.

BERMEJO, J.: *Un pintor del siglo XVII: Cristóbal García Salmerón. Su obra en Cuenca y en particular la recientemente identificada en su catedral*. «Arch. Arte», 1972.

BROWN, J.: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 1981.

CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura del siglo de Oro*. Madrid, 1980.

CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura española del siglo XVII*. «Summa Artis», XXV. Madrid, 1977.

CAMPO, A. DEL: *La magia de las Meninas. Una iconografía velazqueña*. 2.^a edición. Madrid, 1978.
— *La hora de «Las Meninas» («Un jeu d'esprit»)*. «Academia», 1981, 61.

CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura*. Edición F. Calvo Serraller. Madrid, 1979.

CATURLA, M. L.: *La verdadera fecha del retablo madrileño de San Hermegildo*. «Actas del III Cong. I. H. del Arte», Granada, 1973, III, 49.
— *Antonio de Puga, pintor gallego*. La Coruña, 1982.

CAVALLIUS, G.: *Velázquez: «Las Hilanderas»*. 1972.

CRUZ, J. M.: *Nueva «Concepción» de Antolínez*. «Arch. Esp. Arte», 1980, 12.

DÍEZ DEL CORRAL, L.: *Velázquez, la Monarquía e Italia*. Madrid, 1979.

Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1978-79.

El arte en la época de Calderón. Catálogo de la Exposición. Madrid, 1981-82.

El Toledo de El Greco. Catálogo de la Exposición. Toledo, 1982.

ÉZQUERRA, R.: *La capilla de la Concepción del Colegio Imperial*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1973, 173.

GALINDO, N.: *Alonso del Arco*. «Arch. Esp. Arte», 1972, 347.

GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1968.

GUDIOL, J.: *Velázquez*. Barcelona, 1973.

HELD, J.: *Die theorie der landschaftsmalerei im Frühen 17 Jahrhundert und ihre Politische Bedeutung bei Collantes*. Jahrb. der Hamburger Kunstsam., 1976, 129.

JIMÉNEZ PRIEGO, T.: *Juan García de Miranda, pintor de cámara del rey Felipe V en Guadalupe*. «Rev. Est. Extrem.», 1976, 575.
– *Los Miranda, pintores madrileños del siglo XVIII*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1978, 255.

JUNQUERA, J. J.: *Un retablo de Maino en Pastrana*. «Arch. Esp. Arte», 1977, 129.

LEÓN TELLO, H. J., y SANZ, M. V.: *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*. Madrid, 1979.

LÓPEZ REY, J.: *Velázquez*. Londres, 1980.

LOZOYA, MARQUÉS DE: *La penetración del tenebrismo en España*. «Collegium». Roma, 1974.

LUNA, J. J.: *Michel-Angel Houasse*. «Reales Sitios», 1974-76.
– *Jean Ranc*. «Reales Sitios», 1977, 51.
– *Louis-Michel van Loo en España*. «Goya», 1978, 330.
– *Precisiones sobre un retrato de P. Subeyras*. «Arch. Esp. Arte», 1976, 182.
– *Houasse en la corte de Madrid. Notas y documentos*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1981, 265.
– *Luis Meléndez, bodegonista español del siglo XVIII*. Madrid, 1982.

MARIAS, F.: *Juan Bautista Maino y su familia*. «Arch. Esp. Arte», 1976, 468.
– *Nuevos documentos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. «Arch. Esp. Arte», 1978, 409.

MAZÓN DE LA TORRE, M. A.: *Jusepe Leonardo, el gran olvidado*. «Goya», 1974, 76.
– *Jusepe Leonardo y su tiempo*. Zaragoza, 1977.

MIRÓ, A.: *Francisco de Solís*. «Arch. Esp. Arte», 1973, 401.

MORALES, J. L.: *El capitán pintor Juan de Toledo*. «Goya», 1976, 134.

MORENO, J.: *Noticias sobre Martín Ferrer y el retablo de Nuestra Señora de la Antigua en la iglesia parroquial de Pinto (1630-1633)*. «An. Univ. Murcia», 1979, 469.

MUSEO MUNICIPAL: *Miguel Ángel Houasse (1680-1730), pintor de la corte de Felipe V*. Madrid, 1981.

NICHOLSON, B.: *The international Caravaggesque movement*. Oxford, 1979.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Notas sobre Palomino pintor*. «Arch. Esp. Arte», 1972, 251.

– *Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española*. «Collegium», Roma, 1974.

– *Pintura madrileña del siglo XVII: «Addenda»*. «Arch. Esp. Arte», 1976, 293.

RUIZ ALCÓN, M. T.: *Lucas Jordán*. «Reales Sitios», 1971.

– *Los arcángeles en los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación*. «Reales Sitios», 1974, 40.

SALAS, X. DE: *Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española*. «Collegium», Roma, 1974.

SPEAR, R. E.: *Caravaggio and his followers*. Nueva York, 1975.

TORRES, R.: *Blas de Ledesma y el origen del bodegonismo español*. «Goya», 1974, 118.

TRIADÓ, J. R.: *La influencia flamenca en los bodegones de Juan van der Hamen y León*. «Actas del XXIII Cong. In. de Hist. del Arte», Granada, 1973, III, 285.

TRUJILLO, C.: *Juan García de Miranda. Dos series de sus lienzos en el Museo del Prado*. «Bol. Museo del Prado», 4, 1981.

URREA, J.: *El pintor Juan García Hidalgo*. «Arch. Esp. Arte», 1975, 97.
– *Introducción a la pintura rococó en España*. «La Europa de Fernando VI». Oviedo, 1981.

VOSTERS, S. A.: *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*. Madrid, 1973.

YOUNG, E.: *Aportaciones al estudio de versiones de unas obras de Pedro de Orrente*. «Arch. Esp. Arte», 1974.

Artes aplicadas

ALONSO, S.: *Alfombras de la catedral*. «Olcades», 1981, 4.

BARRIO, J. L.: *Alfombras de Cuenca de los siglos XVII y XVIII*. «Cuenca», 1978-79, 14-15.
– *Alfombras de Cuenca de la época barroca*. «Goya», 1979, 150.

CRUZ VALDOVINOS, J. M., y MONTUENGA, A.: *En el tercer centenario de la muerte del platero real Luis de Zabalza*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1978, 147.

– *De las platerías castellanas a la platería cortesana*. Bol. M. e Inst. «Camón Aznar», XI-XII, 5.

DELEITO Y PIÑUELA, J.: *La mujer, la casa y la moda*. Madrid, 1946.

ESTERAS, C.: *La cruz procesional de Yélamos de Abajo, obra del platero madrileño Baltasar de Salazar*. «Arch. Esp. Arte», 1980, 102.

ESTEBAN LÓPEZ, N.: *Obras de Bartolomé Simón Bravo en la provincia de Guadalajara*. Bol. M. e Inst. «Camón Aznar», 1982, 62.

GÓMEZ MENOR, J.: *La cofradía toledana de Nuestra Señora de los Desamparados, su ermita y sus obras de arte*. «An. Toledanos», 1971, 167.

HERRERA CASADO, A.: *Orfebrería religiosa de Guadalajara*. «Wad-al-Hayara», 1977, 7.

JUNQUERA, J.: *Orfebrería en el convento de Pastrana*. «Arch. Esp. Arte», 1978, 170.

MORALES MARÍN, J. L.: *Documentos de los artífices de artes industriales de los reyes de España*. Colección de documentos para la Historia del Arte en España, vol. 3. Madrid-Zaragoza, 1982.

PRADOS, J. M.^a: *El proyecto de Narciso Tomé para la peana de la custodia de la catedral de Toledo*. «Arch. Esp. Arte», 1978, 101.

QUINTANA, A.: *Cerrajería artística barroca en Castilla la Nueva: su evolución cronológica y artística*. «Arch. Esp. Arte», 1971, 165.

SANZ SERRANO, M. J.: *Bronces centroeuropeos en las iglesias españolas. Los grandes atriles en forma de ave*. «Homenaje al profesor Hernández Díaz». Sevilla, 1982, 697.

1750-1900

Arquitectura

AGULLÓ, M.: *La basílica pontificia de San Miguel*. Madrid, 1970.

ARIZA, M.^a DEL C.: *Los jardines del Buen Retiro en el siglo XIX*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1979, 368.

AZCÁRATE, J. M.^a: *La interpretación del gótico en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, 1978.
— *Neogoticismo del siglo XIX en Madrid*. Madrid, 1981.

BONET, A.: *Urbanismo y arquitectura en la ciudad minera de Almadén*. «Goya», 1974, 122.
— *Morfología de la ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen*. Barcelona, 1978.

CARLOS, A. DE: *Ministerio del Ejército: el Palacio de Buenavista*. «Villa de Madrid», 1976, 52.

CASTRO, C. M.^a: *Memoria descriptiva del anteproyecto de ensanche de Madrid (1860)*. Estudio preliminar de Antonio Bonet Correa. Madrid, 1978.

CEJUDO, J.: *Don Ventura Rodríguez y la nueva casa de Correos de Madrid*. «An. Inst. Est. madrileños», 1976, 133.

CERVERA, L.: *Francisco Sabatini y sus normas para el saneamiento de Madrid*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1975, 137.
— *La familia y el testamento de Sabatini*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1976, 143.
— *Ventura Rodríguez, maestro mayor de obras de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua*. «Academia», 1982, 33.

CHUECA, F.: *Varia neoclásica*. Real Acad. de B. A. de San Fernando. Madrid, 1973.

— *Francisco Sabatini y la Puerta de Alcalá*. «Villa de Madrid», 1978, 60.
— *El Museo del Prado. Guiones de Arquitectura*. Granada, 1972.

DÍAZ Y DÍAZ, M. DEL S.: *La «Fuentecilla» de Madrid*. «Arch. Esp. Arte», 1978, 165.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *Aspectos del vivir madrileño durante el reinado de Carlos III*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1971, 229.

FERNÁNDEZ ALBA, A.: *El Observatorio astronómico de Madrid. Juan de Villanueva, arquitecto*. Madrid, 1979.

Filippo Juvarra a Madrid. Instituto Italiano di Cultura. Madrid, 1978.

GARCÍA BARRIUSO, P.: *San Francisco el Grande de Madrid*. Madrid, 1975.

GARCÍA PARAMO, A. M.^a: *Iglesia de Alpajés, en Aranjuez*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1971, 173.

GUERRA DE LA VEGA, R.: *Madrid. Guía de arquitectura (1800-1919)*. Madrid, 1980.

JIMÉNEZ, M.: *Polémica Viaducto*. «Villa de Madrid», 1976, 53.

JUBERÍAS, M.: *La Puerta de Alcalá y sus personajes*. 1971.

JUNQUERA, J.: *El salón de espejos del Palacio de Aranjuez y Juan de Villanueva*. «Reales Sitios», 1975, 45.
— *El Palacio de Villahermosa y la arquitectura de Madrid*. «Villa de Madrid», 1976, 53.

MOYA, L.: *Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón*. 1971.

MUSEO MUNICIPAL: *Jardines clásicos madrileños*. Madrid, 1981.
— *Juan de Villanueva, arquitecto (1739-1811)*. Madrid, 1982.

NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973.
— *Antonio López Aguado, arquitecto mayor de Madrid (1764-1831)*. «Villa de Madrid», 1971, 33.
— *Sobre titulación y competencia de los arquitectos de Madrid (1775-1825)*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1975, 123.

PARDO CANALIS, E.: *El Palacio de las Cortes*. Madrid, 1971.

PITA ANDRADE, J. M.: *La construcción del palacio de Liria*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1973, 287.

PORRES, J.: *Sobre la construcción de la Universidad de Toledo*. «Toletum», 1981, n.º 11, 479.

RABANAL, A.: *Noticias sobre el Real Sitio de San Fernando y sus Reales Fábricas*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1974, 257.

REESE, T. F.: *The architecture of Ventura Rodríguez*. 2 vols. Nueva York, 1975.

RUIZ ALCÓN, M. T.: *El Palacio Real de Madrid*. Madrid, 1975.

RUMEU DE ARMAS, A.: *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid, 1980.

SAMBRICIO, V. DE: *Luigi Vanvitelli y Francisco Sabatini: sobre la influencia de la arquitectura italiana en España*. «Bol. S. Arte y Arq. de Valladolid», 1979, 427.

– *En torno a Sabatini*. «Goya», 1974, 121.

– *Sobre la formación teórica de Ventura Rodríguez*. «Academia», 1981, 53.

– *Diego de Villanueva y los «Papeles críticos de Arquitectura»*. «Rev. Ideas Estéticas», 1973, 159.

– *Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII*. «Arch. Esp. Arte», 1973.

– *Francisco Sabatini, arquitecto madrileño*. «Arquitectura», 1979, 55.

– *Juan Pedro Arnal y la teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid*. «Goya», 1978, 147.

– *José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración*. «Goya», 1980, 159.

– *Benito Bails et l'architecture espagnole de la seconde moitié du XVIII^e siècle*. «Gaz. des Beaux-Arts», 1978, 173.

SANZ GARCÍA, J. M.^a: *El palacio de Monistrol (Etapa del Banco Nacional de San Carlos)*. Madrid, 1970.

TÁRRAGA, M. L.: *La fuente del rey en la plaza principal de Aranjuez*. *Bohemia y Olivieri*. «Arch. Esp. Arte», 1978, 287.

TOVAR, V.: *Real Sitio de Aranjuez. Capilla de San Antonio y Hospedería de Franciscanos de la Esperanza*. «Reales Sitios», 1978, 56.

– *Francisco Sabatini, autor del cuartel de las Reales Guardias Walonas de la villa de Leganés*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1981, 321.

– *Francisco Sabatini, arquitecto del convento de San Pedro de Alcántara de Madrid*. «Rev. Bibl. Arch. y Mus. Madrid», 1978, 7.

– *La capilla del Palacio Real de El Pardo*. «Reales Sitios», 1979, 59.

– *La iglesia y convento de San Pascual de la villa de Aranjuez*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1976, 99.

– *Ventura Rodríguez y su proyecto de nueva Universidad en Alcalá de Henares*. «Academia», 1982, 185.

Escultura

ALONSO PEREIRA, J.: *El monumento a Alfonso XII*. «Villa de Madrid», 1978, 61.

FUSTER, J.: *José Ginés*. Alicante, 1980.

GARCÍA GAÍNZA, M. C.: *Luis Salvador Carmona, imaginero del siglo XVIII*. «Goya», 1975, 124.

NICOLAU, J.: *Un conjunto de esculturas de Luis Salvador Carmona en el pueblo toledano de El Real de San Vicente*. «Arch. Esp. Arte», 1977, 59.

– *Los retablos de Santa María la Real de Los Yébenes*. «Goya», 1982, 198.

PARDO CANALIS, E.: *Los sepulcros monumentales de Boadilla del Monte*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1970, 143.

– *El Ganimedes de Álvarez Cubero*. «Goya», 1975, 129.

– *El escultor Sabino de Medina*. «Rev. Bibl. Arch. y Mus. Madrid», 1978, 51.

– *Escultura neoclásica española*. Madrid, 1958.

– *Escultores del siglo XIX*. Madrid, 1951.

PASTOR MATEOS, E.: *El Panteón de Hombres Ilustres*. Madrid, 1970.

SANJUAN, Z.: *Atienza: Luis Salvador Carmona y su Cristo del Perdón*. «Wad-al-Hayara», 1974, 65.

TÁRRAGA, M. L.: *El escultor Pedro Martinengo y la fachada principal del palacio de Aranjuez*. «Arch. Esp. Arte», 1976, 435.

Pintura

ANGULO INIGUEZ, D.: *Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia*. «Arch. Esp. Arte», 1979, 367.

ARIAS, J. E.: *Proceso y triunfo del paisajismo romántico en la Academia de San Fernando*. «Rev. Ideas Est.», 1976, 129.

– *Noticias inéditas en torno a una exposición de Villaamil*. «Arch. Esp. Arte», 1972.

ARIAS DE COSSÍO, M. A.: *José Gutiérrez de la Vega*. Madrid, 1978.

BARRENO, M. L.: *Vistas de puertos. Cuadros de Mariano Sánchez*. «Reales Sitios», 1977, 51.

CAMÓN AZNAR, J.: *Francisco de Goya*. 4 vols. Zaragoza, 1980-1982.

CARRETE PARRONDO, J.: *Antonio Rafael Mengs y Manuel Salvador Carmona*. «Rev. Ideas Est.», 1977, 347.

CARRILLO, R.: *Manuel Castellano*. «Academia», 1981, 53.

DELGADO, O.: *Paret y Alcázar*. Madrid, 1957.

GÁLLEGO, J.: *En torno a Goya*. Zaragoza, 1978.

GASSIER, P.: *Dibujos de Goya*. 2 vols. Barcelona, 1975.

GASSIER, P., y WILSON, J.: *Vida y obra de Francisco de Goya*. Barcelona, 1974.

GONZÁLEZ LÓPEZ, C.: *La evolución pictórica de Federico de Madrazo y Kuntz*. «Goya», 1975, 128.

– *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona, 1981.

Goya. Número extraordinario rev. «Goya», 1979, 148-150.

GUDIOL, J.: *Goya*. 4 vols. Barcelona, 1970.

LEÓN TELLO, F. J.: *Antonio Rafael Mengs y el neoclasicismo español*. «Arch. Arte Valenciano», 1980, 3.

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Los Caprichos de Goya y su significado*. Santiago de Compostela, 1982.

LUNA, J. J.: *Mengs en la corte de Madrid. Notas y documentos*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1980, 321.

MORALES, J. L.: *Vicente López*. Zaragoza, 1980.
– *Los Bayeu*. Zaragoza, 1980.

MORENA, A. DE LA: *Una pintura inédita de don Antonio Ponz en la ermita de Nuestra Señora de la Paz. Alcobendas (Madrid)*. «Arch. Esp. Arte», 1975, 264.

PARDO CANALIS, E.: *Toreros y aficionados de la villa y corte en un lienzo de Castellano*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1975, 211.
– *Eugenio Lucas y su mundo*. Madrid, 1976.
– *Antonio Rafael Mengs*. «Rev. Ideas Estéticas», 1952, 75.
– *El testamento de Rosales*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1976, 275.

SALAS, X. DE: *Guía de Goya en Madrid*. Madrid, 1979.

SÁNCHEZ DE PALACIOS, A.: *Antonio González Velázquez. Un pintor en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, 1978.

URREA, J.: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid, 1977.

VALVERDE, J.: *El testamento del pintor Agustín Esteve*. «Arch. Arte Valenciano», 1981, 93.

Artes aplicadas

ALEGRE, M. E.: *Botamen procedente del Hospital General en el Museo de Farmacia del Palacio Real de Madrid*. «Reales Sitios», 1981, 67.

ARAGONÉS, A.: *Danzas, rondas y música popular en Guadalajara*. Guadalajara, 1973.

BARRENO, M. L.: *Colgaduras bordadas de las «casitas» de El Escorial, El Pardo y Aranjuez*. «Reales Sitios», 1976, 48.

CORTIJO, F.: *El órgano de la Colegiata de Torrijos*. «Wad-al-Hayara», 1980, 325.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Primera aproximación al platero Antonio Martínez*. «Goya», 1981, 160.

DOMÍNGUEZ SANTAMARÍA, A. R.: *La Real Fábrica de paños de Brihuega*. «Wad-al-Hayara», 1982, 163.

GALINDO, B.: *El traje regional español y sus relaciones con el arte de la pintura*. Madrid, 1924.

GONZÁLEZ MUÑOZ, M. C.: *La Real Fábrica de seda de Talavera de la Reina*. «Hispania», vol. XXXIII, 635.

JUNQUERA, J. J.: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid, 1979.

MARTÍN, F. A.: *La platería de Martínez al servicio de la Real Casa*. «Reales Sitios», 1980 y 1981, 66, 67 y 68.

MARTÍN PEÑATO, M. J.: *Fábrica toledana de ornamentos sagrados de Miguel Gregorio Molero*. Toledo, 1980.

PALENCIA, I. DE: *El traje regional de España*. Madrid, 1926.

PARDO CANALIS, E.: *El Real Establecimiento Litográfico*. Madrid, 1973.

PORRES, J.: *El cardenal Lorenzana y las vidrieras de la catedral de Toledo*. «An. Toledanos», VIII, 1973.

RINCÓN RAMOS, V.: *La indumentaria lagarterana*. «Rev. Tradiciones Populares», 1944, 131.

SOTO, E.: *El gran órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid*. «Reales Sitios», 1980.

TOVAR, V.: *La antigua fábrica de paños de Brihuega*. «Cointra», 1980, 34.

SIGLO XX

Consultar bibliografía en las obras que a continuación se reseñan, así como los múltiples catálogos de exposiciones.

AGUILERA, V.: *Diccionario del arte moderno. Conceptos, ideas, tendencias*. Valencia, 1979.

– *Panorama del nuevo arte español*. Madrid, 1966.

– *Iniciación al arte español de la postguerra*. Barcelona, 1970.

– *La postguerra. Documentos y testimonios*. Madrid, 1975.

AGUIRRE, J. A.: *Arte último*. Madrid, 1969.

ALONSO PEREIRA, J. R.: *El Palacio de Comunicaciones en la arquitectura madrileña*. «Villa de Madrid», 1980, 66.

ÁLVAREZ MORA, A.: *Madrid: las transformaciones del centro-ciudad en el modo de producción capitalista*. Madrid, 1979.

AREÁN, C.: *Escultura actual en España*. Madrid, 1967.

– *Treinta años de arte español*. Madrid, 1972.

AZCÁRATE, J. M.^a: *Panorama del arte español del siglo XX*. Madrid, 1978.

BOHIGAS, O.: *Arquitectura española de la Segunda República*. Barcelona, 1970.

BONET, A.: *Arquitectura de las plazas de toros de Madrid*. Madrid, 1981.

BONET, A., y otros: *Arte del franquismo*. Madrid, 1981.

- BOZAL, V.: *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje*. Madrid, 1970.
- BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Madrid, 1981.
- CAMPOY, A. M.: *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid, 1973.
- CAPITEL, A.: *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Madrid, 1982.
- CASTELLOTE, E.: *La alfarería popular en la provincia de Guadalajara*. Guadalajara, 1979.
- CIRICI, A.: *La estética del franquismo*. Barcelona, 1977.
- CORRAL, J. DEL: *La Gran Vía de José Antonio. Datos sobre su historia y construcciones*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1967, 369.
- CHÁVARRI, R.: *La pintura española actual*. Madrid, 1973.
– *Mito y realidad de la Escuela de Vallecas*. Madrid, 1975.
- FERNÁNDEZ ALBA, A.: *La crisis de la arquitectura española (1939-1972)*. Madrid, 1972.
- FERNÁNDEZ ARENAS, A.: *Iglesias nuevas de España*. Barcelona, 1963.
- GARCÍA MORALES, M. V.: *Teodoro Anasagasti*. «Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños». Cáceres-Badajoz, 1981, 65.
- GAYA, J. A.: *La pintura española del siglo XX*. Valencia, 1970.
- GUERRA, R.: *Guía de arquitectura contemporánea (Madrid 1920-1980)*. Madrid, 1980.
- MARÍN MEDINA, J.: *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Madrid, 1978.
- MÉNDEZ, D.: *El Valle de los Caídos*. Madrid, 1982.
- MINISTERIOS DE EDUCACIÓN Y CIENCIA Y CULTURA. Catálogos de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes.
- MOLINA, M.: *Algunas consideraciones sobre la situación urbanística de Madrid*. «An. Inst. Est. Madrileños», 1974, 423.
- NAVASCUÉS, P.: *Los premios de arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1901-1918)*. «Villa de Madrid», 1976, 52.
- PASTOR MATEOS, E.: *Mariano Benlliure en Madrid en la vía pública*. «Villa de Madrid», 1977, 27.
- PRADOS, J. y M.: *Chicharro. Su vida y su obra*. Ávila, 1976.
- ROJAS, F.: *Homenaje al gran pintor D. Enrique Vera Sales*. Toledo, 1982.
- SESEÑA, N.: *Barros y lozas de España*. Madrid, 1976.
– *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid, 1975.
- TORMO, E.: *La Plaza de España. Apuntes para un estudio de su historia entre 1900 y 1952*. «Rev. B. A. y M. del A. de Madrid», 1977.
- UREÑA, G.: *Arquitectura y urbanística civil y militar en el período de la Autarquía (1936-1945)*. Madrid, 1979.
– *Las vanguardias artísticas en la postguerra española (1940-1959)*. Madrid, 1982.
- VAQUERO TURCIOS, J.: *El monumento del descubrimiento*. «Villa de Madrid», 1977, 55-56.

INDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES

ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES

- Abenburt, 15
Academia del Buen Gusto, 41, 43
Academia de Viena, 160
Adán, Juan, 200, 202, 203
Adaro, Eduardo, 194
ADLAN, 263, 273
Adsuara, Juan Bautista, 263
Aeropuerto de Barajas, 261
Agreda, Esteban de, 202
Agreda, Manuel de, 244
Agrupación Española de Artistas Grabadores, 278
Aguado de la Sierra, Miguel, 195
Agüero, Benito Manuel, 153
Aguilar el Mozo, Diego de, 145
Aguilar, padre, 278
Aguilera, Cristóbal de, 75, 76
Aguirre, Agustín, 255, 260
Agustín de San Ildefonso, padre, 170
al-Ma'mūn, 15
Alarcón, Juan de, 92
Alarcón, Pedro Antonio de, 37, 45, 49
Alba, duquesa de, 222
Alberti, Rafael, 272
Alberto Magno, 15
Alberto de la Madre de Dios, fray, 72, 74
Alcañices, palacio del marqués de, 190
Alcázar de Madrid, 75, 78, 79, 85, 103, 104, 115, 158, 214
Alcázar de Toledo, 70
Alcorlo, Manuel, 275
Alcoverro, José, 204
Aldana, Francisco de, 25
Alegre, Luis, 278
Aleixandre, Vicente, 56, 58
Alejandro Magno, 18
Alemán, Mateo, 17
Alemany, Luis, 260
Alenza, Leonardo, 235, 246
Aleu, Andrés, 204
Alexanco, José Luis, 266, 277
Alfageme, Elvira, 266
Alfonso VI, 15
Alfonso X, 15, 16, 21
Algardi el Hércules, 120
Alhambra, la, 191
Almerich, arcedian, 15
Almudena, catedral de la, 195
Alonso, Dámaso, 55, 56
Alpajés, ermita de, 93, 107
Álvarez, Manuel, 199, 201
Álvarez, Manuel Aníbal, 250, 251
Álvarez, Ramón Aníbal, 253
Álvarez Bouquel, Aníbal, 189
Álvarez Bouquel, José, 202
Álvarez Capra, Lorenzo, 196
Álvarez de Cienfuegos, Nicasio, 42, 45
Álvarez Cubero, José, 202, 203
Álvarez de Sotomayor, Fernando, 269
Álvarez de Villasandino, Alonso de, 20
Amador de los Ríos, José, 196
Amézaga, Rafael, 275
Amézaga, Rafael, 166
Amiconi, Giacomo, 165
Anasagasti, Teodoro, 255
Andrade, Ángel, 270
Ángel, Pedro, 170
Antolínez, José, 157
Aparicio, Federico, 195
Aparicio, José, 232
Aparicio, Lorenzo, 276
Apolonio de Tiro, 18
Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, conde de, 43
Arbós, Fernando, 194
Arco, Alonso del, 141
Arco de Cuchilleros, 74
Archipenko, escultor, 263
Ardemans, Teodoro, 78, 92, 96, 97, 100, 103
Arellano, Juan de, 161, 243
Arenas, Pedro, 166
Arias, Antonio, 140
Arias, Francisco, 276
Aristóteles, 15
Arlincourt, 45
Arnáiz, Doroteo, 278
Arnal, Juan, 118
Arnal, Pedro, 178, 184
Arniches, arquitecto Carlos, 257
Arniches, Carlos, 48
Arredondo, Isidoro, 158
Arredondo, Ricardo, 241
Arriaza, Juan Bautista de, 42
Arroyo, Eduardo, 275
Arroyo, José de, 92
Arteaga, Luis de, 101
Artú, Mariano Marco, 194
Asensio, Francisco, 245
Asensio, José, 245
Asins, Elena, 277
Aspiazu, arquitecto, 260
Astor, Diego de, 170
Ateneo de Madrid, 196, 272

*ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES*

- Avalos, Juan de, 263
Avedán, Manuel, 275
Avempace, 15
Avia, Amalia, 276
Avicena, 15
Avrial, José María, 236
Ayguals de Izco, 49
Ayuntamiento de Cuenca, 108
Ayuntamiento de Madrid, 78, 88, 91, 97, 100, 113, 162
Ayuntamiento de Tembleque, 83
Ayuntamiento de Toledo, 78, 173
Azaña, Manuel, 51
Azara, José Nicolás de, 210
Azarquiel, 15
AZCA, complejo, 260, 261
Azcoaga, Enrique, 57
Azorín, 44, 49, 54
- Bairez, ingeniero, 197
Ballaresa, José de, 243
Banco Central, 251
Banco de España, 194, 215, 236
Banco Español de Crédito, 251
Banco Hispano Americano, 194
Banco Mercantil e Industrial, 251
Banco Urquijo, 220
Barba, Ramón, 202
Barbatona de Sigüenza, iglesia de, 103
Barbieri, Francisco Asenjo, 48, 251
Barbón, Lorenzo G., 260
Barea, Arturo, 53
Baroja, Pío, 49, 51, 53
Baroja, Ricardo, 278
Barón, Francisco, 266
Barral, Emiliano, 262
Barreda, Bartolomé de, 75
Barrón, Eduardo, 204, 205
Barroso, Francisco, 81
Bartolozzi, Salvador, 277
Basílios de Alcalá de Henares, iglesia de los, 103
Bassano, Leandro, 145
Bautista, Francisco, 72, 80, 85, 88, 89, 91-93
Bayeu, Francisco, 211-213, 218, 247
Bayeu, María Josefa, 218
Bayeu, Ramón, 211-213, 218
Beau, Léon, 197
Bécquer, Gustavo Adolfo, 55
Beer, María Eugenia, 170
Beloso, Juan, 85
- Beltrán, Francisco, 166
Bellido, Luis, 250
Bellver, Ricardo, 205
Benavente, Jacinto, 48-50
Benavente, padre, 178
Benedito, Emilio, 274
Benedito, Manuel, 269
Benet, Juan, 55
Benitas de Toledo, iglesia de las, 121
Benlliure, Mariano, 205, 206
Berchet, Giovanni, 43
Bergamín, Rafael, 257
Bermejillo, palacio de, 250
Bermejo, Fernando, 276
Bergnes de las Casas, 45
Bernardas de Alcalá de Henares, convento de las, 76, 80, 81, 115, 138
Bernardo, arzobispo, 15
Bernini, Lorenzo, 104, 119
Berriobaña, Ignacio, 278
Beruete, Aureliano de, 228, 241
Biblioteca Nacional de Madrid, 162, 203, 205, 246, 262
Bidagor, Pedro, 260
Bilbestre, Simón, 172
Blanco, Venancio, 265
Blanco Soler, Luis, 257, 261
Blanchard, María, 271
Blay, Miguel, 205, 206
Bleiberg, Germán, 57
Bocanegra, Pedro Anastasio, 139
Boccaccio, Giovanni, 15-17, 19, 21
Bociardi, Pascual, 126
Boel, Cornelio, 169
Boileau, Nicolás, 43
Bolonia, Juan de, 119
Bolsa de Madrid, 195
Bonaparte, José, 41, 184, 202, 228
Bonavía, Santiago, 93, 106, 107, 178, 179
Bonet Castellana, Antonio, 260
Bonet Correa, Antonio, 182
Bonicelli, Juan Tomás, 244
Boon, Adrián, 169
Bores, Francisco, 271, 272
Borgianni, Horacio, 133
Borrás, Tomás, 53
Bort, Vicente, 126
Bourgoing, barón de, 107
Boutelou, Esteban, 106, 184
Bouton, José, 244
Bracho, Alejandro, 166
Brambila, Fernando, 236, 237, 246

- Bravo, Bartolomé Simón, 244
 Bravo Pascual, 255, 260
 Brecht, Bertold, 51
 Bretón, Tomás, 48
 Brihuega, escritor, 273
 Brunetto Latini, 15
 Buena Dicha de Madrid, iglesia de la, 250
 Buenavista, palacio de, 184
 Bueras, Melchor de, 93
 Buero Vallejo, Antonio, 51
 Burgo, Tomás del, 173
 Busca, Ángel, 274
 Busi, Nicolás de, 121
- Caballero, José, 273
 Caballero, Manuel Fernández, 251
 Caballero de Gracia, iglesia del, 118, 184, 189, 216
 Cabanyes, Cayetano de, 261
 Cabañero, Eladio, 58
 Cabello Lapiedra, Luis María, 250
 Cabezalero, Juan Martín, 156
 Cabezas, Francisco, 181, 182
 Cabrerizo, 45
 Cabrero, Francisco, 258, 260, 261
 Cabrero, Pablo, 244
 Cachelièvre, E., 197
 Cadalso, José, 41
 Cádiz, catedral de, 171, 172
 Caino, Norberto, 65
 Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 194
 Calatravas de Madrid, iglesia de las, 81, 97, 122, 166
 Calderón de la Barca, Pedro, 38, 39, 41, 43, 45, 47
 Calvo, Pedro, 166
 Calvo, Víctor, 253
 Calvo Pereira, Mariano, 197
 Calleja, Andrés de la, 162, 214
 Calleja, Antonio de la, 163
 Cámara de Industria de Madrid, 100
 Camarón, Vicente S., 239
 Camilo, Domingo, 140
 Camilo, Francisco, 140
 Campano, Miguel Ángel, 277
 Campillo, ministro, 41
 Campo, Ángel del, 150
 Campo, Francisco del, 72
 Camus, Albert, 54
 Candelas, Félix, 260
 Cano, Alonso, 88, 110, 115, 118, 120, 134, 139
- Cano, Eduardo, 237
 Cano, Juan de la Cruz, 245, 247
 Canogar, Rafael, 265, 274, 277
 Canova, Antonio, 198, 202
 Cañizares, José de, 35
 Capellanus, Andreas, 19
 Capuchinas Descalzas de Madrid, iglesia de las, 88
 Capuchinos de El Pardo, convento de, 113
 Capuchinos de Toledo, iglesia de los, 144
 Capuz, Tomás Carlos, 246
 Caramuel, Juan, 84
 Caravaggio, el, 134, 139
 Carbonel, Alonso, 76, 78, 79, 91
 Carbonell, Pedro, 205
 Cárcel de Corte, palacio de la, 75, 88
 Cardano, José María, 245
 Cárdenas, Ignacio de, 256, 276
 Cardona, Pedro, 126
 Carducho, Bartolomé, 134, 135
 Carducho, Vicente, 135, 137, 170
 Carlier, Francisco, 107
 Carlier, Renato, 103, 107
 Carlos II, 84, 153, 162, 179
 Carlos III, 100, 104, 105, 107, 182, 199, 206, 209, 211, 247, 257
 Carlos IV, 243
 Carlos V, 21, 22
 Carmelitas Descalzas de Madrid, iglesia de las, 121, 160
 Carmelitas de Ocaña, iglesia de las, 72
 Carmelitas de Toledo, iglesia de las, 72, 141, 145
 Carmen de Madrid, iglesia del, 81, 118, 166, 275
 Carmona, Juan Antonio, 245
 Carmona, Luis Salvador, 199-201
 Carmona, Manuel Salvador, 245
 Carnicero, Alejandro, 131, 199
 Carnicero, Antonio, 216
 Carnicero, Isidro, 201
 Carranque de Ríos, Andrés, 53
 Carrasco, Jesús, 2
 Carrasco, José María, 251
 Carreño de Miranda, Juan, 153, 158, 160
 Carrera, José Ramón, 266
 Carrera Pascual, María, 276
 Carretero, A., 206
 Carrión, Domingo de, 141
 Carsi, Pascual, 246
 Carvajal, Antonio, 243
 Carvajal, Isidro de, 101

*ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES*

- Casa de Austria, 65
Casa de Beneficencia de Cuenca, 182
Casa de Borbón, 65, 161
Casa de Campo, 119
Casa de Cisneros, 250
Casa de Correos de Almagro, 82
Casa de Correos de Madrid, 182
Casa Isern, 193, 195
Casa de la Panadería, 74, 84, 85, 158, 160
Casa de la Salina, 250
Casa de las Flores, 254
Casa del Infantado, 93, 182
Casa del Labrador, 106
Casas de Cordero, 189
Casas, Fernando de las, 118
Casas Colgadas de Cuenca, 83
Casado del Alisal, José, 239
Casón del Buen Retiro, 79, 91, 161, 195, 201-203, 228, 232-237, 262
Castellá, Mauro, 170
Castellano, Manuel, 237
Castello, Fabricio, 135
Castello, Félix, 135
Castelló, Vicente, 246
Castillejo, Rafael, 118
Castillo, José del, 211, 213, 214, 247
Castillo Solórzano, Alonso, 32
Castrillón, Juan Manuel, 266
Castro, Carlos María de, 193
Castro, Felipe de, 126, 198, 199, 201
Castro, Guillén de, 34, 35
Causada, José, 244
Cavarozzi, Bartolomeo, 133
Caxés, Eugenio, 137
Caxés, Patricio, 137, 170
Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 137, 140, 190
Cerdá, Francisco, 233
Cerezo, Mateo, 156
Cernuda, Luis, 58
Cervantes, Miguel de, 25, 28-31, 34, 41, 49
Cervantes, Nicolás, 244
Céspedes y Meneses, Gonzalo, 32
Cienfuegos, Luis, 278
Cine Callao, 258
Cine Capitol de Madrid, 256
Cine Progreso, 255
Círculo de Bellas Artes de Madrid, 239, 251, 262
Cisneros, cardenal, 21, 25
Ciudad Real, catedral de, 98, 111, 187
Ciudad Universitaria de Madrid, 255, 260
Clará, José, 206
Clavería, Narciso, 197
Clavijo y Fajardo, José, 41
Clavó, Javier, 275
Coello, Claudio, 119, 160, 170
Coello y Ochoa, 35
Colección Cook, 156
Colección duque de Hernani, 144
Colección duquesa de Alba, 166
Colección duquesa de Valencia, 144
Colección March, 235
Colección Masoliver, 271
Colección Wellington, 228
Colegiata de Belmonte, 113
Colegiata de Pastrana, 82, 118, 143, 168, 172
Colegiata de Talavera de la Reina, 97, 139, 187, 215, 242
Colegio Anaya, 187
Colegio de Jesuitas de Alcalá de Henares, 93, 181
Colegio de La Salle, 196
Colegio de Málaga de Alcalá de Henares, 76
Colegio Mayor Aquinas, 260
Colegio Oficial de Médicos de Madrid, 239
Colegio de Santo Tomás, 96
Coloma, padre Luis, 49
Colonna, Michele, 158
Collantes, Francisco, 137
Collaut Valera, Lorenzo, 262
Comendadoras de Santiago de Madrid, iglesia de las 91, 179
Concilio de Trento, 133
Concha, Andrés de la, 111
Condado, Francisco del, 118
Condes de Uceda, palacio de los, 71
Congreso, palacio del, 189, 203
Consejo de Estado, 137
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 258
Cordier, Roberto, 169
Córdoba (Mezquita), catedral de, 89
Corella, Pilar, 88, 91
Corpus Christi, convento del, 112
Corral, Felipe del, 199
Corral de Comedias de Almagro, 83
Corrales, A., 260, 261
Correggio, Antonio Allegri, 210
Corte, Gabriel de la, 161
Corte, Juan de la, 141, 143, 144
Cosa, Manuel de, 244
Cossío, Pancho, 274, 275

- Cosso, Marcos Antonio, 166
 Cotte, Roberto de, 103, 104, 107
 Cottin, 45
 Courbes, Juan de, 169
 Covarrubias, Alonso de, 74
 Covarrubias, Sebastián de, 41
 Craene, Florentino de, 244
 Cremona, Juan Bautista, 126
 Crescenci, Juan Bautista, 75, 76, 133, 166
 Crespo, Ángel, 58
 Crespo, Manuel, 126
 Cristóbal, Juan, 262
 Crouzas, 178
 Cruz, Manuel de la, 214
 Cruz, Ramón de la, 41, 45, 48, 51
 Cruz Novillo, José María, 266
 Cuartel del Conde Duque de Madrid, 100
 Cubas, marqués de, 190, 193, 195
 Cuenca, catedral de, 70, 72, 82, 101, 103, 118, 121, 126, 131, 135, 139, 140, 145, 166, 168, 172, 179, 201
 Cuenca, Luis Alberto de, 58
 Cuervo, Juan Antonio, 187
 Cuevas, Pedro de las, 140, 141, 153

 Champaigne, Philippe de, 163
 Chapf, Ruperto, 251
 Chardin, Juan Bautista, 212
 Chateaubriand, François, 45
 Checa, Ulpiano, 238
 Chesterton, Gilbert Keith, 54
 Chicharro, Eduardo, 269
 Chiloeches, iglesia de, 82
 Chumillas, Miguel, 118
 Churiguera, Alberto, 96
 Churiguera, Joaquín, 96
 Churiguera, José Benito, 96, 97, 122, 183
 Churiguera, Nicolás de, 108

 Dalí, Salvador, 271
 Danis, Juan, 173
 Dante, 21
 Darío, Rubén, 55
 David, Luis, 232, 233
 Deleito, Andrés, 161
 Delgado, Álvaro, 275
 Delgado, Guillermo, 277
 Delgado, Juan, 162
 Delhom, Camilo, 278
 Descalzas Reales de Madrid, convento de las, 68, 84, 89, 112, 115, 120-122, 135, 143, 157, 158, 160, 172

 Diaghilev, Sergio, 272
 Diamante, Juan Bautista, 35
 Díaz, José, 275
 Díaz, Santiago, 277
 Díaz Arias, Bartolomé, 81
 Díaz Morante, Pedro, 169
 Díaz Yepes, Eduardo, 265
 Diputación de Alicante, 238
 Diputación de Guadalajara, 121
 Diputación de Toledo, 194
 Diriksen, Felipe, 143
 Domingo, Roberto, 277
 Domínguez, Juan Antonio, 166
 Domínguez, Manuel, 237
 Domínguez Bécquer, Valeriano, 234
 Dominicas de Loeches, convento de, 79
 Dorado, Diego, 173
 Dos Passos, John, 53
 Dubé, Alfonso, 197
 Dueñas, Eulogio, 242
 Dufflos, Agustín, 211
 Dumandré, Antonio, 131, 199
 Dupagnier, J. de, 243
 Dupuis, Nicolás, 245
 Duque Cornejo, Pedro, 122
 Durán, Agustín, 181

 Eced, Vicente, 256
 Echauz, Francisco, 274, 275
 Echegaray, José, 50
 Edificio Plaza, 260
 Egea, Tomás, 275
 Eguibar, Teresa, 266
 El Corte Inglés de Goya, 261
 El Corte Inglés de Preciados, 261
 El Corte Inglés de Princesa, 261
 Elbo, José, 234
 Elinando, 15
 Encarnación de Madrid, convento de la, 68, 72, 78, 88, 112, 113, 135, 139, 141, 143, 144, 153, 156, 172, 201, 214, 215
 Epifanía o de los Santos Reyes de Guadalajara, iglesia de la, 72
 Erasmo, 223
 Ercilla, Alonso de, 24
 Erlach, Fischer von, 178
 Escala, Alejandro, 82
 Escamilla, Luis, 145
 Escorial, monasterio de El, 65, 70, 76, 79, 82, 91, 93, 110, 119, 122, 135, 138, 139, 145, 146, 156, 160-162, 166, 171, 178, 184, 219, 244

**ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES**

- Escosura, Patricio de la, 45, 47
Escuela de Artes y Oficios, 271, 278
Escuela Especial de Arquitectura, 191
Escuela de Estomatología, 255
Escuela de Ingenieros de Minas, 195
Escuela de Madrid 265, 275
Escuela de Medicina de Londres, 250
Escuela Nacional de Artes Gráficas, 278
Escuela Superior de Arquitectura, 256
Escuela Superior del Alto Estado Mayor, 258
Escuela Superior de Bellas Artes, 262, 267, 271, 278
Escuela Superior de Cerámica, 278
Escuela Superior de Montes, 260
Escuela de Vallecas, 264, 272, 275, 276
Escuelas Aguirre, 196
Espada, Juan de, 173
Espalter, Joaquín, 236
Espina, Juan, 278
Espinós, José, 265, 278
Espinós Gisbert, José Eusebio, 278
Espinosa, Hernando de, 113
Esplandiu, Juan, 277
Espronceda, José de, 45, 55
Esquivel, Antonio Marfa, 234
Estación de Chamartín, 261
Estación del Norte, 197
Estadio Santiago Bernabeu, 260
Estany, Pedro, 205
Esteve, Agustín, 215
Esteve, Francisco, 278
Esteve, Luis, 251
Ettenhardt, F.A., 170
Ezquerria, Jerónimo Jacinto de, 162

Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 278
Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, 244
Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 258
Facultad de Ciencias Químicas, 255
Facultad de Farmacia, 255
Facultad de Filología, 255
Facultad de Filosofía y Letras, 255
Facultad de Medicina, 255
Fanelli, Virgilio, 88, 166, 172
Faraldo, Ramón, 275
Faulkner, William, 53
Federico II de Sicilia, 15
Feito, Luis, 274, 277
Felipe II, 24, 33, 36, 133, 174
Felipe III, 41, 65, 134, 169, 174, 175
Felipe IV, 36, 37, 65, 88, 135, 152
Felipe V, 41, 104, 162, 173
Feria del Campo, 260
Fernández, Francisco, 170
Fernández, Gregorio, 110, 113, 115, 118, 185
Fernández, Luis, 137
Fernández, Manuel, 171
Fernández, Miguel, 181
Fernández Casado, Carlos, 260, 261
Fernández Muro, José Antonio, 277
Fernández Navarro, Pedro, 265
Fernández Pacheco, 41
Fernández Quintanilla, Rafael, 263
Fernández de Salazar, Lorenzo, 72
Fernández Santos, Jesús, 54, 55
Fernández Shaw, Carlos, 48
Fernández Vallespín, Ricardo, 258
Fernando VI, 131, 245, 246
Ferrant, Alejandro, 237, 238
Ferrant, Ángel, 263, 272
Ferrant, Luis, 235
Ferreira, Carlos, 266
Ferrer y Puig, Eduardo, 251
Ferrero, Francisco Javier, 256
Ferro, Gregorio, 215, 218
Ferroni, J. B., 242
Fèvre, P., 198
Figuerras, Juan, 205
Figueroa, 21
Filipini, Francisco, 166
Fisac, Miguel, 258, 260
Fleischer, 254
Flipart, Charles Joseph, 210, 245
Flores, Antonio, 48
Flores, arquitecto Antonio, 257
Flórez Osorio, José, 101
Floridablanca, conde de, 65
Fonseca, Juan de, 146
Fontaine, Pierre François, 243
Forner, Juan Pablo, 45
Forni, Antonio, 245
Fort y Guyenet, Enrique, 196
Fortuny, Mariano, 232, 238, 241
Foxá, Agustín de, 53
Francés, Juana, 274
Francisco Bautista, 72, 80, 85, 88, 89, 91-93
Francisco de la Madre de Dios, fray, 74
Francisco de San José, fray, 97, 98
Frías y Escalante, Juan Antonio de, 158
Fuente, Blas de la, 173

- Fumo, Nicolás, 131
 Fundación Juan March, 260
 Fundación Santamarca, 140
 Fuxá, Manuel, 205
- Gaci, Rutilio, 119, 169
 Galería Doria, 148
 Galerías Biosca, 274, 275
 Galerías Buchholz, 274, 275
 Galerías Preciados, 260
 Galicia, José Luis, 277
 Galván, José María, 246
 Gálvez, Juan, 246
 Gándara, Jerónimo de la, 193
 Gangoiti, Pedro Manuel, 245
 García Donaire, Joaquín, 265
 García Gutiérrez, Antonio, 47
 García Hidalgo, José, 160, 170
 García Mercadal, Fernando, 253
 García de Miranda, Juan, 163
 García Nava, Francisco, 251
 García Núñez Lugan, Luis, 266
 García Ortega, José, 275, 276
 García de Paredes, José María, 260
 García Pavón, Francisco, 54
 García Salmerón, Cristóbal, 145
 Garciasol, Ramón de, 58
 Garcilaso de la Vega, 15, 21, 25, 29, 32, 42, 55
 Garrido, Luis, 278
 Garrote, Gregorio, 81
 Gasó, Manuel, 126
 Gasparini, Mateo, 105, 209, 242
 GATEPAC, 253
 Gati, Pedro, 166
 Genlis, 45
 Gerardo di Cremona, 15
 Giacchino, Corrado, 206, 214
 Gibert, Pablo, 205
 Gil, Enrique, 45
 Gil de Palacio, León, 108
 Gil de Palacio, Luis, 188
 Gil y Zárate, Antonio, 47
 Giménez Caballero, Ernesto, 54
 Giner de los Ríos, Bernardo, 257
 Giner de los Ríos, Francisco, 57
 Ginés, José, 200, 201
 Ginés de Aguirre, Andrés, 214
 Giorgetti, Juan Antonio, 243
 Giraldo Bergaz, Alfonso, 201
 Gisbert, Antonio, 239
 Goethe, Johann Wolfgang, 229
- Gómez, Gabriel, 246
 Gómez, Juan, 166, 173
 Gómez de Ceballos, Pedro Vicente, 172
 Gómez Marco, Alejandro, 278
 Gómez de Mora, Juan, 72, 74-76, 78-80, 85, 88, 97, 119, 169
 Gómez Pastor, Jacinto, 216
 Gómez de la Serna, Ramón, 51-54, 270-272
 Góngora, Luis de, 41, 42, 55
 González, Bartolomé, 119, 143
 González, José Victoriano, véase Gris, Juan
 González, Juan, 112
 González, Martín, 112
 González Ruano, César, 54
 González Ruiz, Antonio, 163
 González de la Sierra, Toribio, 72
 González de la Vega, Diego, 158
 González Velázquez, Alejandro, 107, 178, 214
 González Velázquez, Antonio, 211, 214
 González Velázquez, Isidro, 106, 182, 184, 189, 190, 193
 González Velázquez, Luis, 214
 González Velázquez, Zacarías, 216
 Goya, Francisco de, 163, 210-213, 215, 218-231, 245, 247
 Goyeneche, Juan de, 173
 Goyeneche, palacio, 96, 100
 Gozalvo, Pablo, 237
 Gracián, Baltasar, 17, 30, 39, 49
 Gragera, José, 204
 Granada, catedral de, 89
 Grases, José, 206, 251
 Grasset, ingeniero, 197
 Greco, el, 138, 145, 170
 Gricci, Carlos, 244
 Gricci, Felipe, 244
 Gricci, José, 244
 Gris, Juan, 271
 Guallart, José María, 193
 Guas, Juan, 196
 Guidi, Domenico, 119
 Guijarro, Antonio, 277
 Guillermo, Juan, 275
 Guitart, Benito, 250
 Gundisalvi, 15
 Gutiérrez, Francisco, 201
 Gutiérrez Díaz, María del Carmen, 276
 Gutiérrez Solana, José, 270
 Gutiérrez Soto, Luis, 257, 258
 Gutiérrez de Torices, Eugenio, 169
 Gutiérrez de la Vega, José, 234

ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES

- Guzmán, Francisca de, 173
- Haam, Ignacio, 187
- Haes, Carlos de, 241
- Hamen y León, Juan van der, 144
- Hartzenbusch, Juan Eugenio, 47, 48
- Hasten, Juan, 111
- Hermosilla, José de, 178, 181, 184, 187
- Hermoso, Eugenio, 269
- Hernández, Juan, 169
- Herrera, Antonio de, 115
- Herrera, Juan de, 70, 78, 169, 179
- Herrera Bárnuevo, Sebastián, 88, 158
- Herrera el Mozo, Francisco, 91, 158, 160
- Herrera Petere, 57
- Hervás y Panduro, Lorenzo, 41
- Hidalgo de Caviedes, Hipólito, 274
- Hierro, José, 58
- Higueras, Fernando, 260
- Higueras, Jacinto, 262
- Hipódromo de la Zarzuela, 256
- Hispanic Society de Nueva York, 160
- Hita, arcipreste de, 17-20
- Hospital de Antezana, 158
- Hospital de la Caridad de Illescas, 166, 172
- Hospital de la Caridad de Sevilla, 254
- Hospital de Maudes, 251
- Hospital de Mineros, 182
- Hospital de Montserrat de Madrid, 81
- Hospital del Niño Jesús, 193
- Hospital de San Carlos, 182, 184
- Hospital Tavera de Toledo, 75, 108, 111
- Hotel Laredo de Alcalá de Henares, 197
- Hotel Meliá de Madrid, 261
- Hotel Palace de Madrid, 251
- Hotel Richmond, 258
- Hotel Victoria de Madrid, 250
- Honasse, Miguel Ángel, 163, 214
- Hoz, Rafael de la, 260
- Hoz y Mota, Juan de la, 35
- Huerta, Moisés, 262
- Humboldt, Carlos Guillermo, 41
- Hurtado, Bartolomé, 89
- Hurtado, Francisco, 98
- Ibáñez, María Ignacia, 41
- Ibarra, arquitecto, 261
- Ibsen, Enrique, 50
- ICAI, 196
- Iglesias, José María, 277
- Imperial, Francisco, 21
- Inclán, Juan Miguel, 188, 191
- Ingres, Dominique, 232, 233, 236
- Instituto Amatller de Arte Hispánico de Barcelona, 161
- Instituto de San Isidro de Madrid, 163
- Instituto de Valencia de Don Juan, 172
- Inurria, Mateo, 206, 262
- Inza, Joaquín, 214
- Ivala, Matías de, 171
- Iriarte, Juan de, 41
- Iriarte, Tomás de, 41
- Isabel II, 188, 202
- Isabel de Farnesio, 162
- Jano, 56
- Jansen, 253, 260
- Jardiel Poncela, Enrique, 51
- Jardín Botánico de Madrid, 273
- Jareño, Francisco, 190, 191, 193
- Jarnés, Benjamín, 51
- Jiménez, Juan Ramón, 55
- Jiménez Corera, Eugenio, 197
- Joli, Antonio, 108, 166
- Jordán, Lucas, 150, 161, 162
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, 45
- Juan II de Castilla, 20, 21
- Juan Manuel, 15-17
- Juan de Nuestra Señora de la O, fray, 81
- Julio Antonio, escultor, 262
- Juvarra, Felipe de, 104, 179
- Kubler, 179
- Labiano, Luis, 260, 261
- Lafuente, Aida, 57
- Laiz Campos, Emilio, 263
- Lambot, Dieudonné, 173
- Lamela, Antonio, 261
- Lamela, Fernando, 260
- Lampérez, Vicente, 101
- Lanchares, Antonio, 137
- Langlois, Juan Federico, 245
- Lapayese del Río, José, 276
- Lapayese del Río, Ramón, 265, 278
- Laredo, Manuel José de, 197
- Larra, Luis Mariano de, 48
- Larra, Mariano José de, 32, 44, 45, 47-49, 54
- Larrea, Juan, 58
- Laurens, escultor, 263
- Lavanha, J. B., 169
- Laviña, Matías, 190
- Lázaro, Juan Bautista, 196

- Lázaro, Pedro, 166
 Lázaro Goiti, Gerónimo, 85
 Lázaro Goiti, Pedro, 84, 85, 92
 Ledesma Miranda, Ramón, 52
 Leganés, iglesia de, 85
 Lemos, condesa de, 41
 León, catedral de, 190, 196
 Leonardo, Jusepe, 140
 Leoni, Pompeo, 111-113
 Leopardi, Giacomo, 21
 Leoz de la Fuente, Rafael, 266
 Lera, Ángel María de, 53
 Lerma, Francisco de, 36
 Lezcano, Carlos, 270
 Lhardy, Agustín, 241
 Liceo Artístico y Literario de Madrid, 234
 Lima, Fausto de, 276
 Liñán y Verdugo, Antonio de, 32
 Lipchitz, Jacques, 263
 Liria, palacio de, 202
 Lizargárate, Pedro de, 70
 Lizcano, Ángel, 241
 Loarte, Alejandro de, 144, 145
 Lobera, Juan de, 88, 89, 108, 119
 Lobo, Eugenio Gerardo, 42
 Longoria, palacio, 251
 Lonja de Palma de Mallorca, 185, 190
 Lope de Vega, 21, 32-39, 41-45, 47, 50, 56
 Lope de Rueda, 34, 41
 López, Bernardo, 232
 López, Francisco, 143, 170
 López, Germán, 169
 López, Juan, 172
 López, Luis, 232
 López, Marcos, 92
 López, Vicente, 229, 231, 232
 López Aguado, Antonio, 184, 185, 187
 López Aguado, Martín, 187
 López de Ayala, 48, 251
 López Delgado, Felipe, 253
 López Enguídanos, Tomás, 245
 López García, Antonio, 266, 275
 López Gascón, Dionisio, 126
 López Hernández, Francisco, 266
 López Hernández, Julio, 265, 266
 López Mezquita, José María, 269
 López Otero, Modesto, 255, 260
 López Pelegrín, 48
 López Polanco, Andrés, 143
 López, Ruy, 15
 López Sallaberry, José, 250, 252
 López Silva, José, 48
 López Torres, Antonio, 275
 López Vázquez, 223
 López Villaseñor, Manuel, 266, 275-277
 Lorenzana, cardenal, 187
 Lorenzo, Antonio de, 277
 Lorenzo de San Nicolás, fray, 80, 81, 85, 89
 Lostalé, Javier, 58
 Lucas, Diego, 126
 Lucas, Eugenio, 235
 Lucena, 15
 Luis XIV, 152
 Luis de León, fray, 24, 41
 Lunardi, Vicente, 216
 Luzán, Ignacio, 41, 43
 Llaguno, Eugenio, 76, 191
 Macarrón, Ana María, 276
 Macarrón, Ricardo, 274, 275
 Machado, Antonio, 49, 53, 57
 Macho, Victorio, 262
 Madrazo, Federico de, 235, 238, 239
 Madrazo, José de, 232, 233, 235, 245
 Madrazo, Juan de, 193
 Madrazo, Luis de, 236
 Madrazo, Raimundo de, 236
 Maella, Mariano Salvador, 211, 214, 215, 231
 Maeso, Ángel, 243
 Magdalena de Getafe, iglesia de la, 74, 78, 135, 138-140
 Magurnio, Juan B., 112
 Maillol, Arístides, 261
 Maino, Juan Bautista, 138
 Mallo, Maruja, 275
 Manrique, Jorge, 20
 Mansilla, Blas de, 166
 Maratta, Carlos, 166
 Maravillas de Madrid, convento de las, 121, 158
 Marco Pérez, Luis, 262
 Marcos, Ascensión de, 276
 María de Aragón, 76
 María Teresa, infanta, 79, 152
 Mariátegui, Javier de, 188
 Marinas, Aniceto, 206
 Marquet, Jaime, 182, 183
 Martín, Cristóbal, 243
 Martín, Elías, 206
 Martín de Aldehuela, José, 101, 103, 168
 Martín Rodríguez, Manuel, 181
 Martín de Vidales, Julián, 277

ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES

- Martinengo, Pedro, 166
Martínez, Andrés, 172
Martínez, Bartolomé, 113
Martínez, Francisco, 166
Martínez, Isidro, 81
Martínez Abaria, Augusto, 250
Martínez Barrio, Antonio, 244
Martínez Cubells, Salvador, 239
Martínez Chumillas, Manuel, 253
Martínez Díaz, Rafael, 276
Martínez Feduchi, Luis, 256, 260
Martínez Montañés, Juan, 115, 119, 120
Martínez Morales, Pedro, 108
Martínez Muro, Luis, 277
Martínez Novillo, Cirilo, 275, 276
Martínez de la Rosa, Francisco, 48
Martínez de Toledo, Alfonso, 19, 20
Matamoros, Eduardo, 277
Matarranz de Santos, Mariano, 276
Mathet, Jerónimo Pedro, 251
Mathet, Miguel, 251
Matos Fragoso, Juan de, 34
Mazo, Juan Bautista Martínez del, 152, 153
Mayáns, Gregorio, 41
Medina, Sabino, 203
Medrano, Antonio, 171
Medrano, José, 171
Medrano, Severino, 171
Meissonier, Ernest, 238
Meléndez, Jacinto, 162
Meléndez, Luis, 211, 212
Melero, Bernardo, 101, 103
Melero, Juan Manuel, 101, 103
Mélida, Arturo, 196
Mena, Alonso de, 120
Mena, Juan de, 20, 43
Mena, Juan Pascual de, 199
Mena, Pedro de, 110, 121
Méndez, Diego, 258, 260
Méndez Ruiz, José, 276
Mengs, Antonio Rafael, 206, 209, 210, 212, 214-216, 218, 231, 244, 248
Menoire, Francisco Manuel, 173
Menoire, Juan Francisco, 173
Merced de Cuenca, iglesia de la, 82
Mercedarias Descalzas (Gógoras), convento de las, 89, 92, 200
Mercedarias de don Juan de Alarcón, iglesia de las, 137, 139, 141
Merchi, Gaetano, 201
Merino, Gloria, 274
Merlo, Giraldo de, 78, 111, 112
Mesonero Romanos, Ramón, 32, 48, 49, 51
Metge, Bernat, 21
Michel, Pedro, 201
Michel, Roberto, 199-201
Mignoni, Fernando, 275
Mihura, Miguel, 50, 51
Millán, Ignacio, 242
Millares, Manuel, 274
Minguet, Juan, 245
Ministerio de Agricultura, 195
Ministerio de Educación y Ciencia, 137
Ministerio de Hacienda, 182, 214
Ministerio del Aire, edificio del antiguo, 257, 258
Mira de Amescua, Antonio, 34
Miraflores, palacio del marqués de, 100
Miró, Antonio, 260
Miró, Gabriel, 54
Mitelli, Agostino, 158
Molero, Miguel Gabriel, 244
Molina, María de, 37
Monaci, Juan, 166
Monegro, Juan Bautista, 70, 72, 78
Monsalud de Córcoles, monasterio de, 82
Montero de Rojas, Juan, 139
Montesinos, fray Ambrosio de, 20
Montesomo, José de, 108
Montiano, Agustín, 43
Montoya, Andrés de, 72
Montserrat de Madrid, iglesia de, 88, 89
Monumental Cinema de Madrid, 255
Mora, Francisco de, 68, 70-72, 74, 75
Mora, José de, 121
Mora, Santiago Esteban de la, 253, 260
Moradillo, 179
Morales, Antón de, 78, 112
Morales, Cristóbal de, 244
Morales, Rafael, 57
Moratilla, Felipe, 204
Moratín, Leandro Fernández de, 41, 43-45, 48
Moratín, Nicolás Fernández de, 42, 43
Moreno, Aniceto, 276
Moreno, Custodio Teodoro, 189
Moreno Carlonero, José, 268, 271
Moreto, Agustín, 35, 47
Morley, Daniel de, 15
Mosé Sefardí, 15
Moshé Lazar, 15
Moya, Luis, 258, 260
Moya Idígoras, Juan, 250
Muelas, Federico, 58

- Muguruza, Pedro de, 256, 258
 Muñoz, Juan, 112
 Muñoz, Julián, 126
 Muñoz, Lucio, 277
 Muñoz, Sebastián, 160
 Muñoz de la Ballesta, Francisco, 173
 Muñoz Degrain, Antonio, 239
 Muñoz Monasterio, Manuel, 256, 260
 Murillo, Bartolomé Esteban, 134, 234
 Museo de América, 256, 260, 262
 Museo de Leningrado, 153
 Museo del Louvre, 104, 212
 Museo de Málaga, 141
 Museo Municipal de Madrid, 100, 108, 122, 143, 188, 189, 204, 213, 214, 228, 232, 237, 238
 Museo de Murcia, 214
 Museo Arqueológico Nacional, 166, 171, 172, 190, 204, 242, 244
 Museo de Arte Abstracto de Cuenca, 274, 277
 Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 262, 266, 269, 270, 274
 Museo de Artes Decorativas de Madrid, 121, 168, 169, 172
 Museo de Bellas Artes de Módena, 147
 Museo de Bilbao, 216
 Museo de Budapest, 163, 235
 Museo de Cáceres, 232
 Museo de Cádiz, 210
 Museo de la Casa de Marinos de Aranjuez, 168, 214, 232, 243
 Museo Cerralbo, 122, 137, 141, 143, 160, 242
 Museo de Ciudad Real, 270
 Museo de Colmenar de Oreja, 238
 Museo de Cuenca, 262
 Museo Diocesano de Cuenca, 171, 172, 200
 Museo Diocesano de Sigüenza, 139
 Museo del Ejército, 79, 199, 203
 Museo Etnológico de Madrid, 195
 Museo de Huesca, 140, 153
 Museo Lázaro Galdiano, 121, 141, 156, 162, 172, 212, 235, 236, 244
 Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 113, 121, 122
 Museo Picasso de Barcelona, 271
 Museo de Pontevedra, 140, 143, 144, 215
 Museo del Prado, 79, 120, 135, 137-141, 143-148, 150, 152, 153, 156-158, 161, 163, 165, 166, 184, 201, 202, 204, 206, 207, 210, 211, 215, 216, 224, 236, 239, 269
 Museo Romántico de Madrid, 203, 233-237, 242
 Museo de Salamanca, 158, 163
 Museo de San Diego, 144
 Museo de Santa Cruz de Toledo, 121, 144, 168, 172
 Museo de Tarbes, 139
 Museo de Valdepeñas, 275
 Museo de Valencia, 236
 Museo de Viena, 147, 153
 Nacheris, Michael Angelo, 120
 Nangle, Francisco de, 107
 Nardi, Angelo, 137
 Nasarre, Blas Antonio, 43
 Nates, Juan de, 70
 National Gallery de Londres, 148
 Navarrete el Mudo, Juan Fernández, 134
 Navarro, Miguel, 126
 Navascués, 184
 Neira de Mosquera, 48
 Neoburgo, Mariana de, 172
 Neville, Edgar, 51
 Nieva, Francisco, 277
 Noel, Eugenio, 51
 Nogués, A., 205
 Noort, Juan de, 170
 Norwich, obispo de, 15
 Novelli, G. B., 198
 Nuestra Señora de la Carrasca, santuario de, 82
 Nuestra Señora del Cerro de los Ángeles de Getafe, ermita de, 91
 Nuestra Señora de Guadalupe de Madrid, iglesia de, 260
 Nuestra Señora del Prado, santuario de, 81
 Nuestra Señora de las Virtudes, santuario de, 82, 97
 Nuevos Ministerios, 255, 257
 Núñez de Celis, Francisco, 276
 Núñez Ladeveze, Hortensia, 266
 Núñez Losada, Francisco, 276
 Núñez del Valle, Pedro, 139
 Nuzzi, Mario, 161
 Obregón, Diego de, 170
 Obregón, Pedro de, 137
 Observatorio Astronómico de Madrid, 184
 Olabarría, Miguel de, 250
 Olalquiaga, R., 261
 Oliva, Eugenio, 239
 Oliva, monasterio de, 82

*ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES*

- Olivares, conde-duque de, 36, 75, 79, 89
 Olivieri, Juan Domingo, 108, 131, 198-200
 Olmo, Gregorio del, 276
 Olmo, José del, 89, 91
 Olmo, Manuel del, 89, 91
 Oms, Manuel, 204
 Oñate, palacio de, 100
 Orcajo, Ángel, 277
 Ordóñez, Gaspar, 76
 Orgaz, iglesia de, 96
 Oriol, J. L., 253
 Oriol e Ibarra, Miguel, 261
 Orozco, beato, 24
 Orozco, Marcos de, 170
 Orrente, Pedro de, 145
 Ortega, Calixto, 246
 Ortega y Gasset, José, 51, 53
 Ortego, Francisco, 246
 Ortiz Rivilla, Juan, 172
 Ortiz de Villajos, Agustín, 194
 Otamendi, ingeniero, 260
 Ouliac, ingeniero, 197
 Ovando, Antonio, 173
 Ovidio, 18
- Pablo, Máximo de, 275
 Pacheco, Joaquín, 275
 Pacheco, Juana, 152
 Padiérne, Ventura, 183
 Padró, R., 239
 Palacio, Alberto de, 197
 Palacio de Altamira, 181
 Palacio Arzobispal de Toledo, 201
 Palacio de Comunicaciones de Madrid, 251
 Palacio de Cristal de Madrid, 195, 197, 260
 Palacio de los Deportes de Madrid, 260
 Palacio Real de Aranjuez, 79, 89, 103, 106, 107, 184, 191, 209, 215, 216, 244
 Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, 97, 103, 104, 163
 Palacio Real de Madrid, 41, 103-106, 168, 179, 184, 198, 199, 201, 207, 209, 210, 212, 214, 215, 238, 244
 Palacio de la Moncloa, 163, 209, 260
 Palacio de la Música de Madrid, 254
 Palacio de la Prensa de Madrid, 256
 Palacio Valdés, Armando, 49
 Palacios, Antonio, 251
 Palacios, Francisco de, 160
 Palacios, Francisco Octavio, 252
 Palazuelo, Pablo, 277
 Palencia, Benjamín, 264, 272, 273, 276
- Palencia, catedral de, 156
 Palencia, José, 243
 Palmaroli, Vicente, 238
 Palmero, Alfredo, 274
 Paloma de Madrid, iglesia de la, 196
 Palomino, Juan Bernabé, 171
 Palomino de Castro y Velasco, Antonio, 162, 171
 Palladio, Andrea di, 178
 Pannells, Herman, 170
 Pantoja de la Cruz, Juan, 143
 Paolo III, 24
 Papageorguin, Dimitri, 278
 Pardo Bazán, Emilia, 45, 49
 Pardo Galindo, Victoriano, 274
 Pardo, palacio de El, 70, 85, 107, 184, 185, 219
 Paredes Jardiel, José, 275
 Pareja, Juan de, 153
 Paret y Alcázar, Luis, 211
 Párraga, Isidro, 244
 Pascual y Colomer, Narciso, 189
 Pascual de Lara, Carlos, 275
 Pastrana, Pedro de, 166
 Paular, monasterio de El, 162
 Pavese, Cesare, 55
 Pavia, Giacomo, 178
 Paz, José, 163
 Paz de Daimiel, iglesia de la, 74
 Pecul, Francisco, 242
 Peironcelli, 243
 Pellicer, Rafael, 274, 278
 Penagos, Rafael, 277
 Peña, Gaspar de la, 89
 Peña, José de la, 122
 Peña, Juan B. de la, 214
 Peña, Pedro de la, 81, 89
 Perales, palacio del marqués de, 100
 Peralta, Pedro, 163
 Percier, Charles, 243
 Pere, Antonio van de, 141
 Pereda, Antonio de, 141
 Pereda, José María de, 45, 49
 Pereira, Manuel, 115
 Perera, A., 201
 Perete, Pedro, 169
 Pérez, Bartolomé, 161
 Pérez, Juan, 101
 Pérez, María, 113
 Pérez, Silvestre, 184, 185
 Pérez, Teodosio, 118
 Pérez de Ayala, canceller, 19, 21, 49, 51

- Pérez Bueno, Vicente, 276
 Pérez Comendador, Enrique, 262
 Pérez Cuervo, Tiburcio, 185
 Pérez Galdós, Benito, 49
 Pérez Mateos, Francisco, 263
 Pérez de Montalbán, Juan, 169
 Pérez Rubio, Antonio, 241
 Pérez Valle, Francisco, 203
 Pérez Villaamil, Genaro, 236, 241
 Pernicharo, Pablo, 163
 Perpiñá, Antonio, 260
 Perret, Pedro, 169
 Petrarca, Francesco, 21, 55, 56
 Peyronnet, J. B., 183, 193
 Picardo, José Luis, 260
 Picasso, Pablo, 271, 272
 Pico, Jusepe, 166
 Pignatelli, María Manuela, 185
 Pimentel, María Josefa, 187
 Pilar de Zaragoza, basílica del, 214
 Pineda, Juan de, 93
 Pinilla, Juan de, 118
 Pinto, iglesia de, 70, 88
 Pío V, 111
 Piquer, José, 203
 Pirandello, Luigi, 50
 Pizarro, Antonio, 145
 Pizarro, Cecilio, 237
 Pizzala, Carlos, 244
 Pla, Pedro, 244
 Plan Bidagor, 260
 Plasencia, Casto, 238
 Platón, 15
 Plaza, Julio, 277
 Plaza, F. J. de la, 104
 Plaza, Sebastián de la, 76
 Plaza Mayor de Madrid, 74, 184, 253
 Plaza de Toros de Madrid, 256
 Plaza de Toros de Toledo, 193
 Plo, Antonio, 181
 Pogeti, Francisco, 244
 Polo, Diego, 138
 Ponz, Antonio, 218
 Ponz, arquitecto, 184
 Ponzano, Ponciano, 203, 204
 Popma, Alardo de, 169
 Porcel, 41
 Porres, Juan de, 112
 Pozzi, Andrés, 243
 Pradal, Carlos, 277
 Pradilla, Francisco, 239
 Prado, Juan, 113
 Preciado de la Vega, Francisco, 214
 Prieto, Emilio, 276
 Prieto, Gregorio, 275
 Prieto, Melchor, 169
 Prieto, Tomás, 244
 Procaccini, Andrés, 165, 166
 Ptolomeo, 15
 Puche, Clemente, 171
 Puente, Ignacio del, 126
 Puente de Toledo de Madrid, 85, 91, 92, 100, 122, 188
 Puerta, Juan Esteban, 194
 Puerta de Hierro de Madrid, 107
 Puga, Antonio, 153
 Pulci, Luis, 15
 Pulgar, Hernando del, 24
 Querol, Agustín, 205
 Quevedo, Francisco de, 21, 28, 31-33, 41, 42, 47, 48, 53, 57
 Quintana, J., 243
 Quintana, Manuel José, 42, 43, 47
 Quiñones de Benavente, Luis, 39
 Raimundo, arzobispo, 15
 Ramírez, Felipe, 144
 Ramos, Francisco, 214
 Ranc, Jean, 163, 165
 Rates, José de, 96
 Ravaglio, Pedro, 126
 Real Academia Española de la Lengua, 41, 195
 Real Academia de Farmacia de Madrid, 189
 Real Academia de la Historia, 41, 201
 Real Academia de Jurisprudencia de Madrid, 181
 Real Academia de Medicina de Madrid, 250
 Real Academia de San Fernando, 65, 96, 112, 118, 120, 131, 135, 139, 141, 144, 160, 163, 165, 171, 177, 183, 185, 191, 201, 206, 210-212, 214-216, 218, 224, 232, 233, 239, 241, 262, 267, 269
 Real Cinema, 255
 Real Coliseo de El Escorial, 182
 Real Escuela-Fábrica de Platería, 244
 Real Fábrica de Paños de Brihuega, 183
 Real Fábrica de San Fernando de Henares, 183
 Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, 210, 211, 213, 244
 Redón, Cayo, 253
 Redondela, Agustín, 275, 276

ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES

- Rentería, Blas de, 126
 Reparadoras de Madrid, iglesia de las, 196
 Repullés, 45
 Repullés y Vargas, Enrique María, 195, 197
 Retiro, parque del, 79, 93, 199
 Reyes Católicos, 15
 Reynals, E., 251
 Reynals, José, 250
 Ribalta, Francisco, 134
 Ribera, Carlos Luis de, 235, 236, 238
 Ribera, José de, 134, 138, 139, 144
 Ribera, Juan Antonio, 232
 Ribera Pedro de, 89, 98, 100
 Rica, Valentín, 251
 Ricci, Giuseppe, 106
 Rico, Bernardo, 246
 Rico, Martín, 241
 Rieger, padre, 178
 Riera, Antonio de, 113
 Río Ballesteros, Francisco del, 75
 Rioja, Domingo de la, 115
 Rivas, duque de, 41, 45
 Rivas Cherif, Cipriano, 51
 Rivera, Diego María, 51
 Rivera, Francisco, 244
 Rivera, Manuel, 274
 Rizi, Antonio, 143
 Rizi, Francisco, 143, 156-158, 160
 Rizi, Juan Andrés, 84, 138, 139, 143
 Roberts, David, 236
 Robespierre, Maximilien de, 222
 Rodin, Auguste, 262
 Rodríguez, Bartolomé, 166
 Rodríguez, Diego, 173
 Rodríguez, Ventura, 104, 108, 126, 178, 179, 181, 187
 Rodríguez Ayuso, Emilio, 196
 Rodríguez del Barco, 173
 Rodríguez de Guzmán, Manuel, 234, 235
 Rodríguez de Jarama, Cristóbal, 93
 Rodríguez Moñino, Antonio, 54
 Rodríguez del Padrón, 17
 Rojas, Fernando de, 21, 47
 Rojas Zorrilla, Francisco de, 35
 Roldán (la Roldana), Luisa, 121, 122
 Román, Bartolomé, 135, 153
 Román, Luis, 92
 Román, Tomás, 74, 84, 85, 91
 Romay, Miguel, 201
 Romero de Torres, Julio, 269
 Ron, Juan, 122, 200
 Rosales, Eduardo, 238, 241
 Rovira, Hipólito, 171
 Rubens, Pedro Pablo, 133, 140, 143, 146, 152, 161
 Rubière, Jean, 171
 Rucabado, Leonardo, 250
 Rueda, Gerardo, 277
 Ruiz, Agapito, 244
 Ruiz, Bartolomé, 70
 Ruiz, Cristóbal, 269, 272
 Ruiz, Francisco, 97, 178
 Ruiz, Joaquín, 260
 Ruiz, Juan, 92
 Ruiz de Cuenca, Lázaro, 113
 Ruiz González, Pedro, 158
 Ruiz de la Iglesia, Francisco Ignacio, 156
 Ruiz de Luna, J., 251
 Rusconi, Camilio, 120
 Rusñol, Santiago, 270
 Saavedra Fajardo, Diego de, 223
 Sabatini, Francisco, 104, 105, 181, 182, 201
 Sacchetti, Juan Bautista, 104, 105, 108, 178, 179, 184, 198
 Sacramento de Madrid, iglesia del, 89
 Sáenz de Oiza, 260
 Sáez, Jerónimo, 118
 Sahuquillo, N., 277
 Saint-James, ingeniero, 197
 Saiz Ruiz, Simón, 277
 Sala, Emilio, 239, 271
 Salamanca, marqués de, 193
 Salamanca, palacio del marqués de, 189
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 32
 Salesas Reales, iglesia de las, 107, 131, 195, 201, 204, 207
 Salinas, Pedro, 55, 56
 Salinas, Vicente, 166
 Salisbury, Juan, 15
 Salud de Madrid, iglesia de la, 115
 Salvador de Leganés, iglesia del, 122
 Salvatierra Mariano, 201
 Salvatierra, Valeriano, 201
 Sambricio, 213
 San Agustín de Madrid, iglesia de, 81, 258
 San Andrea del Quirinal, 93
 San Andrea della Valle, 89
 San Andrés de Madrid, iglesia de, 88, 89, 115
 San Antón de Cuenca, iglesia de, 101
 San Antón de Madrid, iglesia de, 100, 229
 San Antonio de los Portugueses de Madrid, iglesia de, 80, 115, 137, 153, 156, 157

- San Bartolomé de Almagro, iglesia de, 82
 San Bernabé del Escorial, iglesia de, 70
 San Cayetano de Madrid, iglesia de, 92, 100
 San Clemente de Toledo, monasterio de, 244
 San Esteban de Fuenlabrada, iglesia de, 97
 San Felipe Neri de Alcalá de Henares, iglesia de, 115
 San Felipe Neri de Cuenca, iglesia de, 101
 San Fermín de los Navarros de Madrid, iglesia de, 197
 San Francisco de Borja, 84
 San Francisco el Grande de Madrid, iglesia de, 80, 181, 182, 184, 201, 204, 205, 215, 238, 239, 268
 San Francisco de Guadalajara, iglesia de, 93
 San Ginés de Madrid, iglesia de, 88, 92, 112, 195
 San Isidro de Madrid, catedral de, 80, 84, 93, 166, 195, 196
 San Jerónimo el Real de Madrid, 88, 138, 141, 189, 191, 200, 233
 San José, Francisco, 276
 San José de Avila, iglesia de, 72
 San José de Cuenca, convento de, 72
 San José de Guadalajara, iglesia de, 72
 San José de Madrid, iglesia de, 100, 120, 163, 205
 San José de Malagón, convento de Carmelitas de, 74, 122, 126
 San José de Yepes, iglesia de, 72
 San Juan de Madrid, iglesia de, 89
 San Juan Bautista (San Ildefonso) de Toledo, 79, 80
 San Juan de los Reyes de Toledo, convento de, 196
 San Luis de Madrid, iglesia de, 97
 San Marcos de Madrid, iglesia de, 179, 185
 San Martín, Juan de, 172
 San Miguel de Madrid, iglesia de, 107, 179
 San Pablo de Cuenca, monasterio de, 103
 San Pascual de Aranjuez, iglesia de, 207
 San Pedro de Cuenca, iglesia de, 82
 San Pedro Mártir de Toledo, iglesia de, 111, 112, 138, 166
 San Plácido de Madrid, iglesia de, 81, 88, 118, 119, 146, 160, 166
 San Salvador de Leganés, iglesia de, 179
 San Sebastián de Madrid, iglesia de, 97
 San Torcuato de Toledo, iglesia de, 78
 San Vicente de Paúl de Madrid, iglesia de, 196
 Sancha, Antonio, 246
 Sancha, Francisco, 277
 Sánchez, Alberto, 264, 272, 273
 Sánchez, Alonso, 172
 Sánchez, Felipe, 92, 93, 97
 Sánchez, Francisco, 166, 242
 Sánchez, Mariano, 216
 Sánchez, Pedro, 79, 80
 Sánchez Arcas, Manuel, 255
 Sánchez Barba, Juan, 118
 Sánchez Cotán, Juan, 143-145
 Sánchez Escalona, María Antonia, 278
 Sánchez Ferlosio, Rafael, 55
 Sánchez Pescador, Juan José, 189
 Sánchez de Rueda, Teodosio, 98
 Sánchez Toda, José Luis, 278
 Sani, Domingo María, 166
 Sanmartín, Medardo, 205
 Santa Ana de Valladolid, iglesia de, 113
 Santa Cruz de Madrid, iglesia de, 195
 Santa Isabel de Madrid, iglesia de, 72, 78, 85, 139
 Santa María, Marceliano, 268
 Santa María (la Compañía) de Alcalá de Henares, 80, 115
 Santa María de la Almudena, iglesia de, 106
 Santa María de Sigüenza, iglesia de, 191, 242
 Santa Teresa de Jesús, 39, 54, 126
 Santiago de Compostela, catedral de, 214
 Santillana, marqués de, 20, 21
 Santos, Francisco, 32
 Santos, Francisco de los, 170
 Santos, Miguel de los, 255, 260
 Sarmiento, padre, 198
 Sastre, Alfonso, 51
 Saura, Antonio, 274
 Scamozzi, Vincenzo, 81
 Scoto, Miguel, 15
 Scott, Walter, 45
 Schepers, Cayetano, 244
 Schiller, Federico, 49
 Schorquens, Juan, 169
 Segundo de Lema, Juan, 195
 Segura, Andrés, 70
 Selma, Fernando, 245
 Seminario Conciliar de Toledo, 191
 Semini, Alejandro, 133
 Semini, Julio César, 133
 Senado, palacio del, 185, 189, 237
 SEPU, almacenes, 255
 Serlio, Sebastiano, 76

*ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES*

- Serrano Plaja, Arturo, 57
 Serrano Poncela, Segundo, 53, 54, 57
 Seseña, Natacha, 278
 Sevilla, Vicente, 101, 126
 Sevilla, catedral de, 89, 190
 Shakespeare, William, 49
 Sicilia, Pedro de, 173
 Sierra, José, 96
 Sigüenza, catedral de, 89, 98, 111, 119, 126, 166, 172, 242, 244
 Sobrino, Francisco, 266, 277
 Sociedad Económica de Madrid, 181
 Sociedad de Grabadores Españoles, 278
 Solá, Antonio, 202, 203
 Solís, Francisco, 160
 Solís, Juan de, 115
 Somoza, Fernando, 275
 Soria, Arturo, 252
 Sorolla, Joaquín, 268, 270
 Sota, Alejandro de la, 260
 Soteras, José, 260
 Soto, Fernando, 172
 Soto de Rojas, Pedro, 42
 Sotos, Jacinto de, 118
 Spagna, Giuliano, 166
 Stequi, Domingo, 244
 Stuyck, Livinio, 244
 Suárez, Antonio, 274
 Suárez de Figueroa, Cristóbal, 169
 Sullivan, 256
 Suñol, Jerónimo, 204
 Sureda, Bartolomé, 244, 245

 Tacca, Pietro, 119, 120
 Talleres Granda, 278
 Tamayo y Baus, Francisco, 49, 50
 Teatro de la Comedia, 194
 Teatro Garcilaso de la Vega, 194
 Teatro María Guerrero, 194
 Teatro Real de Madrid, 105, 185, 189
 Teatro Victoria, 251
 Teixeira, Pedro, 84
 Tejeo, Rafael, 233
 Telefónica, edificio de la, 256
 Theotocópouli, Jorge Manuel, 72, 78
 Thorwaldsen, Bertel, 198
 Tiépolo, Juan Bautista, 207, 210
 Tiépolo, Juan Domingo, 210
 Tiépolo, Lorenzo, 210
 Tirso de Molina, Gabriel Téllez, llamado, 35, 37, 38, 44
 Tiziano, 146, 153, 157

 Toledo, catedral de, 71, 72, 78, 88, 100, 101, 121, 122, 145, 153, 157, 158, 161, 166, 168, 169, 172, 201, 213
 Toledo, Juan de, 141
 Tomás, José, 203
 Tomé, Narciso, 100, 101, 122, 172
 Tomelloso, iglesia de, 82
 Torija, Juan de, 81, 97
 Torija, Manuel de, 93, 96
 Torner, Gustavo, 277
 Torre, Francisco de la (Juan de Almeida), 21
 Torre, José de la, 119
 Torre, Pedro de la, 72, 88, 92, 119
 Torre de España, de la plaza de España de Madrid, 260
 Torre España de TVE, 261
 Torreggiani, Camilo, 204
 Torrepalma, 41
 Torres, Juan Bautista, 278
 Torres, Matías de, 160
 Torres Blancas de Madrid, 260
 Torres de Jerez de Madrid, 260
 Torroja, Eduardo, 256, 260
 Tovar, Virginia, 108
 Traverse, Carlos Francisco de la, 211
 Tribunal Constitucional, 260
 Tribunal de Cuentas, palacio del, 190
 Trigueros, Cándido M., 45
 Trilles, M. A., 201, 206
 Trinitarias Descalzas de Madrid, convento de las, 92, 93, 121, 122
 Trinitarios Descalzos de Valdepeñas, convento de los, 82
 Tristán, Luis, 145
 Turqui, Ludovico, 120
 Turrillo, Alonso de, 71

 Úbeda, Agustín, 275
 Uclés, convento de, 70, 100
 Ugarte, ingeniero, 197
 Unamuno, Miguel de, 49, 53, 56, 57
 Unión y el Fénix, edificio de la, 255
 Universidad de Alcalá de Henares, 21, 76
 Umbral, Francisco, 54
 Urabayen, Félix, 51
 Urbina, Diego de, 112
 Urioste, José, 250
 Urquiza, Domingo, 242
 Ursulinas de Sigüenza, iglesia de las, 107

 Vadillo, marqués de, 100
 Valdemoro, iglesia de, 72, 93, 213

- Valdés, Alfonso de, 24
 Valdés, Juan de, 24
 Valdivielso, José de, 35, 38
 Valparaíso, palacio del conde de, 100
 Valle de los Caídos, 258, 263, 265, 278
 Valle, Lucio del, 183, 193
 Valle Inclán, Ramón del, 49, 51
 Vallejo, Alonso, 112, 113
 Vallejo, César, 57
 Vallejo, Francisco Elías, 203
 Vallés, Lorenzo, 237
 Van Dyck, Antoon, 152, 153
 Van Loo, Jean-Baptiste, 212
 Van Loo, Luis Miguel, 165
 Vancell, J., 205
 Vandelvira, Alonso de, 81
 Vandergoten, Jacobo, 244
 Vanvitelli, Luigi, 104
 Vaquero Turcios, Joaquín, 265, 277
 Vargas, Andrés de, 140
 Vargas Machuca, Manuel, 172
 Vassallo, José Luis, 263
 Vázquez, Carlos, 270
 Vázquez Díaz, Daniel, 268, 269, 272
 Vázquez Molezún, R., 260, 261
 Vega, Luis de, 182
 Vega, Ricardo de, 48
 Vega, R. de la, 251
 Vega, Ventura de la, 48
 Vegue, Claudio, 244
 Velasco, Carlos, 197, 252
 Velázquez, Diego, 76, 89, 119, 120, 135, 143, 145-153, 156, 160, 162, 174, 210, 218
 Velázquez, Luis José, 43
 Velázquez Bosco, Ricardo, 195, 197
 Vélez de Guevara, Luis, 34
 Vendetti, Antonio, 242
 Vendetti, Fabio, 242
 Ventura, Juan Manuel, 242
 Vera, Alejo, 237
 Verde, Pedro, 166
 Verdes, José Luis, 277
 Vergara, Francisco de, 122
 Vergara de Mozo, Nicolás de, 71, 72, 78
 Verger, Carlos, 278
 Versailles, palacio de, 79, 104
 Viaducto sobre la calle de Segovia de Madrid, 256
 Vicálvaro, iglesia de, 70
 Vicente, Catalina, 173
 Vicente, Eduardo, 277
 Vicente de Sevilla, fray, 179
 Vidal, Pedro, 143
 Vignola, Jacobo, 170, 178, 183
 Vilches, 204
 Villa, Domingo de, 98
 Villa, Pedro de, 98
 Villabrille y Ron, Juan Alonso, 122
 Villafranca, Pedro de, 170
 Villahermosa, palacio de, 184, 185
 Villandrando, Rodrigo de, 143
 Villanueva Diego de, 96, 178, 183
 Villanueva Juan de, 74, 106, 178, 183-185, 199
 Villanueva, Luis de, 260
 Villarreal, José de, 85, 88, 89, 92
 Villarreal, Manuel de, 89, 92
 Villarreal, Miguel de, 85
 Villayzán, Jerónimo de, 35
 Villegas, Manuel de, 183
 Villegas, Mariano, 276
 Villena, Luis Antonio de, 58
 Viollet-le-Duc, Eugène, 191
 Virgen de las Maravillas de Madrid, iglesia de la, 79
 Virgen de las Nieves de Almagro, ermita de la, 83
 Virgen del Puerto, ermita de la, 100
 Virgen de la Solana, de Tomelloso, ermita de la, 103
 Virgen de los Santos de Móstoles, ermita de la, 83
 Virgilio, 21
 Virueta, José de, 243
 Visiegra, Carlos, 242
 Vitoria, catedral de, 160
 Vivanco, Luis Felipe, 57
 Voenius, Otto, 143
 Watteau, Antoine, 163, 212
 Weeks, arquitecto, 256
 Wertmüller, A. U., 210
 Winthuysen, Javier de, 270
 Wouwerman, Philips, 214
 Xifré, palacio de, 193
 Ximénez Donoso, José, 74, 84, 158, 160
 Yáñez, Diego, 126
 Yturralde, José María, 277
 Zabaleta, Juan de, 32
 Zarco, Antonio, 276
 Zayas, María de, 32

ÍNDICE DE NOMBRES
E INSTITUCIONES

Zía, Teodoro, 244
Zialceta, Domingo, 166
Zobel, Fernando, 277
Zorrilla, Francisco, 163, 251
Zuazo, Secundino, 253-255, 257, 260
Zubalburu, palacio de, 195

Zuloaga, Eusebio, 242
Zuloaga, Ignacio, 268
Zuloaga, Plácido, 242
Zurbarán, Francisco, 134, 139, 143
Zurreno, Antonio, 166
Zurreño, Damián, 172

INDICE TOPONIMICO

ÍNDICE TOPONÍMICO

- Agen, 15
Ajofrín, 172
Alba de Tormes, 158
Alcalá de Henares, 21, 76, 78, 119, 158, 166, 169, 172, 187, 197, 204, 235, 261
Alcarria, la, 118, 249
Alcobendas, 260
Alcolea de la Mancha, 170
Alcorcón, 278
Alejandría, 15
Algete, 137
Almadén, 82, 156, 182, 262
Almadenejo, 182
Almagro, 82, 100, 278
Almuradiel, 182
Alpajés, 93, 107
Alustante, 118
Amberes, 169
Andalucía, 79, 89, 110, 178, 220
Añoover de Tajo, 172
Aranjuez, 21, 120, 131, 153, 168, 179, 182, 202, 206, 214, 224, 242, 244, 270
Arbeteta, 173
Argel, 25, 28, 30
Argüelles, 252
Armallones, 173
Atienza, 244, 249
Atocha, 41

Barcelona, 45, 252, 266, 273, 274
Berlín, 156
Beteta, 173
Bilbao, 212
Boadilla del Monte, 160, 179
Braojos de la Sierra, 115
Burdeos, 229, 231, 245
Burgos, 78, 199

Cadalso de los Vidrios, 173
Cádiz, 220
Calatayud, 118
Campo de Criptana, 143
Campo de Montiel, 29
Campo Real, 278
Canarias, 49
Capodimonte, 107
Carabanchel Alto, 181
Carabanchel Bajo, 193
Carrara, 131
Casarrubios del Monte, 156
Caserta, 104, 105, 182
Cerro de los Ángeles, 206, 262

Cervera, 171
Ciempozuelos, 88, 160, 178
Ciudad Real, 265
Cobefía, 89
Cogolludo, 244
Colmenar, 254, 257
Colmenar de Oreja, 81, 112, 158, 278
Consuegra, 194, 278
Córcoles, 82
Córdoba, 98, 184
Corella, 163
Cuelgamuros, 258
Cuenca, 58, 101, 118, 172-174, 249, 262, 278
Cuerva, 278
Culebras, 118

Chartres, 15
Chiloeches, 82

Daimiel, 74
Damasco, 15
Delft, 172
Dos Barrios, 103
Dresde, 209
Duero, río, 49

Écija, 214
Escorial, El, 47, 70, 182, 242-244, 258
Elorrio, 166
Escalona, 16
Europa, 15, 173

Filipinas, 197
Fitero, 122
Francia, 15, 104, 229
Fresno de la Ribera, 271
Fuencarral, 184, 252
Fuendetodos, 218

Getafe, 140
Granada, 39, 143, 184
Gripsholm, 214
Guadalajara, 17, 21, 51, 55, 57, 182, 195, 197, 261
Guadalupe, 112
Guadarrama, sierra de, 57

Huerta de Valdecarábanos, 251
Huesca, 15

ÍNDICE TOPONÍMICO

- Huete, 20
Humanes, 179
- Illescas, 20, 166
Inglaterra, 15
Italia, 43, 115, 119, 120, 133, 134, 137, 138, 146-148, 150, 158, 183, 209
- Jadraque, 139
Jarandilla, 81
- La Granja, 97, 131, 214
La Habana, 274
Lagartera, 248, 278
Laguardia, 138
Lecároz, 120
Leganés, 179, 182
Leganitos, 104
Leningrado, 134
León, 100
Lepanto, 25, 28, 30, 39
Lisboa, 104, 201
Loeches, 115, 196
Londres, 228, 244
Los Yébenes, 200
Lumbier, 158
Lyon, 171
- Madrid, 25, 32, 34, 35, 41, 42, 45, 47-49, 51, 53, 56, 65, 78, 83, 89, 96, 104, 108, 110, 112, 115, 119, 120, 122, 126, 131, 134, 139-141, 143, 145, 146, 153, 156, 166, 170, 171, 173, 179, 181, 182, 184, 193, 196, 200, 201, 207, 211, 212, 218, 224, 228, 231-233, 236, 238, 239, 242, 248, 250, 252, 261, 266-269, 271-274, 277
Madrigal, 113
Málaga, 121, 148
Manila, 248
Malinas, 170
Mancha, la, 28, 29
Medinaceli, 118
Méjico, 214
Menasalbas, 245
Milmarcos, 118
Minnesota, 57
Miraflores de la Sierra, 260
Mocejón, 158
Mondéjar, 172
Mora, 172
Moratalaz, 260
Móstoles, 83, 206
- Munich, 158
Murcia, 15, 78
- Namur, 173
Nava del Rey, 200
Navalcarnero, 88, 89, 241
Nápoles, 104, 163, 182, 212
Nueva España, 172
Nuevo Baztán, 96, 97, 173
- Ocaña, 181, 278
Olivar, 115
Olvera, 45
Orgaz, 172
Oropesa, 24
- Palma de Mallorca, 185
Pamplona, 199
Parejas, 137
París, 15, 45, 51, 163, 194, 233, 236, 239, 267, 271
Parla, 89
Pastrana, 82, 89, 118, 137, 138
Pardo, el, 242
Paular, el, 98, 118, 122, 135, 137
Piamonte, 104
Pinilla del Valle, 137
Pozuelo de Alarcón, 252
Priego, 98, 200
Puebla de Montalbán, 81
Puente del Arzobispo, 172, 278
Puerto Rico, 212
- Quintanar de la Orden, 194
- Rascafría, 200
Recuenco, 173
Richmond, 156
Roma, 146, 148, 153, 163, 184, 187, 201-204, 206, 209, 211, 212, 214, 233, 236, 238, 239, 267
Rusia, 264
- Sacedón, 187
Salamanca, 15, 49, 96, 252
San Carlos del Valle, 98
San Fernando de Henares, 199
San Martín de Valdeiglesias, 173
Santa Cruz de Mudela, 82
Santander, 58
Santiago de Compostela, 201
Santorcaz, 161

Segovia, 174
 Serradilla, 115
 Sevilla, 15, 28, 65, 201, 237
 Sèvres, 244
 Sierra Morena, 29
 Sigüenza, 242
 Sisante, 122
 Soria, 49
 Suecia, 214

 Tajo, río, 21, 32, 58, 106, 131, 168
 Talavera de la Reina, 57, 81, 171-173, 244, 245, 251, 278
 Tartanado, 118, 131
 Tembleque, 103
 Terzaga, 131
 Toledo, 15, 19, 35, 51, 78, 137, 143, 144, 166, 169, 170, 171, 187, 196, 199, 245, 261
 Tomelloso, 54, 58, 82
 Torija, 246
 Torre de Juan Abad, 265
 Torrelaguna, 137
 Trillo, 82
 Turín, 104
 Turquía, 28

 Uclés, 79
 Usera, 261

 Valdeazogues, 182
 Valdeamaqueda, 173
 Valdemorillo, 278
 Valdemoro, 93, 266
 Valencia, 45, 232, 276
 Valladolid, 65, 100
 Vallecas, 166
 Venecia, 146, 148
 Viana, 212
 Viena, 196, 248
 Villahermosa, 82
 Villanueva de Alcorón, 173
 Villanueva y la Geltrú, 138, 140
 Villanueva de la Jara, 83
 Villanueva de la Zarza, 79
 Villaseca de la Sagra, 83, 172
 Viso del Marqués, 113, 143
 Vitoria, 199

 Wisconsin, 57

 Yundai Sapur, 15
 Yepes, 145

 Zafra, 15
 Zaragoza, 212
 Zarzalejo, 238

INDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN LITERARIA

1. Miniatura del *Libro del Ajedrez*. Biblioteca del monasterio de El Escorial, 12-13
2. Partida de ajedrez. Detalle de las pinturas de la bóveda de la Sala de los Reyes. Alhambra de Granada, 14
3. La villa de Hita y sus campos (Guadalajara), 16
- 4-5. Ilustraciones de una edición del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. Barcelona, 1968, 17
- 6-7. Grabados de la edición de *La Celestina* de 1499 (?), impresa en Burgos, 18
8. Portada de la edición de *La Celestina* de 1502, impresa en Sevilla, 19
9. Retrato del cardenal Cisneros. Sala Capitul de la catedral de Toledo, 20
10. Vista de Toledo, por El Greco. Metropolitan Museum, Nueva York, 22
11. Estatuas orantes de Garcilaso de la Vega y su padre. Iglesia de San Pedro Mártir, Toledo, 23
12. Portada de la primera edición de las *Obras* de Garcilaso y Boscán, 24
13. Azulejos con soldados desfilando. Santuario de la Virgen del Prado. Talavera de la Reina, 25
- 14-15-16. Dibujos de Luis Paret y Alcázar para las *Novelas Ejemplares* de Cervantes. Hispanic Society of America, Nueva York, 26
17. Portada de la primera edición del *Quijote*. Madrid, 1605, 28
- 18-19. Grabados de Gustave Doré para una edición francesa del *Quijote*. París, 1863, 29
20. Retrato de Quevedo, atribuido a Velázquez. Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 30
21. Folio del testamento de Quevedo. Biblioteca Nacional, Madrid, 31
- 22-23. Ilustraciones de Goñi para una edición del *Buscón*. Barcelona, 1966, 32
24. Maqueta del Corral de la Pacheca, 33
25. Segmento del plano de Madrid de Pedro Teixeira (1656), con indicación de las casas que habitaron Lope de Vega (1), Cervantes (2) y Quevedo (3), 33
26. Mesa de trabajo de Lope de Vega, en la que fue su casa de Madrid, 34
27. Retrato de Lope de Vega, por Eugenio Caxés. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 35
28. Lope de Vega, en el *Libro de retratos* de Pacheco. Biblioteca Nacional, Madrid, 36
29. Retrato de Tirso de Molina. Biblioteca Nacional, Madrid, 36
30. Portada de una edición de *Comedias* de Tirso de Molina. Sevilla, 1627, 37
31. Retrato de Calderón de la Barca, por Juan de Alfaro. Iglesia de San Pedro de los Naturales, Madrid, 38
32. Figurín para *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Publicado en la obra *El teatro ruso*, de R. Fülöp-Miller y Gregor. Barcelona, 1931, 39
- 33-34. Figurín y boceto de decoración para *La dama duende*. Publicado en la obra citada, 39
35. Representación moderna de *La dama boba* (Foto Gyenes), 40
36. Representación moderna de *El alcalde de Zalamea* (Foto Gyenes), 40

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

37. Malos poetas. Dibujo de Goya. Museo del Prado, 42
38. Dos petimetras. Dibujo de Camarón. Biblioteca Nacional, Madrid, 43
39. Retrato de Leandro Fernández de Moratín, por Goya. Museo de Bellas Artes, Bilbao, 44
40. Un clásico y un romántico cuando llueve. Del «Semanario pintoresco español», Madrid (4-VI-1837), 46
41. Traje de calle. Misma publicación (15-I-1837), 46
42. La librería. De la quinta edición de *Escenas madrileñas*, de Mesonero Romanos. Madrid, 1851, 46
43. El ciego. Del «Semanario pintoresco español» (21-IV-1839), 46
44. Retrato de Larra, por Gutiérrez de la Vega. Museo Romántico, Madrid, 47
45. Retrato de Benavente, por F. Hernández, 49
46. Escena de una representación de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura, 50
47. Escena de una representación de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, 50
48. La tertulia de Pombo (presidida por Ramón Gómez de la Serna), por Gutiérrez Solana. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 52
49. Portada de la primera edición de *Industrias y andanzas de Alfanbui*, de Rafael Sánchez Ferlosio, 53
50. Pedro Salinas, joven, 55
51. Doble página de una edición de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, con ilustraciones de Pla-Narbona, 57

ARTE

MAPA HISTÓRICO-ARTÍSTICO, 61

1. Plaza real de Tembleque (Toledo), 62-63
2. Segmento del plano de Madrid de Pedro Teixeira (1656). Museo Municipal, Madrid, 64
3. Detalle de cornisa con mutilos. Iglesia de las Góngoras, Madrid, 66
4. Exterior con cimborrio de la capilla de San Isidro. Iglesia de San Andrés, Madrid, 66
5. Interior de la catedral de San Isidro. Madrid, 67
6. Capilla del Sagrario. Catedral de Toledo, 68
7. Capilla Casita de Nazaret. Convento de las Descalzas Reales, Madrid, 68
8. Galería de Convalecientes. Monasterio de El Escorial, 69
9. Fachada de la iglesia de San Bernabé. El Escorial, 70
10. Palacio de Uceda (Capitanía General). Madrid, 70
11. Ochoavo del relicario. Catedral de Toledo, 71
12. Interior de la capilla del Espíritu Santo. Catedral de Cuenca, 72
13. Interior de la iglesia del convento de Carmelitas de San José. Malagón (Ciudad Real), 72
14. Interior de la iglesia de San Pedro Mártir. Toledo, 73
15. Fachada de la iglesia del monasterio de la Encarnación. Madrid, 74

16. Vista del Alcázar madrileño (destruido en 1734). Cuadro anónimo. Museo Municipal, Madrid, 74
17. Fachada de la iglesia del convento de las Bernardas. Alcalá de Henares, 75
18. Fachada de la iglesia de Santa María (antes de la Compañía). Alcalá de Henares, 75
19. Exterior del Colegio de Málaga. Alcalá de Henares, 76
20. Fachada de la iglesia del convento de Dominicas. Loeches (Madrid), 77
21. Cuerpo central de la fachada del palacio de la Cárcel de Corte (Ministerio de Asuntos Exteriores). Madrid, 78
22. Fachada del Ayuntamiento de Toledo, 78
23. Panteón Real. Monasterio de El Escorial, 79
24. Interior de la iglesia de San Antonio de los Portugueses. Madrid, 80
25. Lateral de la nave de la catedral de San Isidro. Madrid, 80
26. Interior de la capilla de la Venerable Orden Tercera. Madrid, 81
27. Interior de la cúpula del crucero de la iglesia del convento de San Plácido. Madrid, 81
28. Interior de la cúpula de la iglesia de las Calatravas. Madrid, 82
29. Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor de Madrid, 83
30. Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), 83
31. Portada lateral de la capilla de San Isidro. Iglesia de San Andrés, Madrid, 84
32. Fuente de Neptuno y Cibeles, en el Jardín de la Isla. Aranjuez, 84
33. Retablo mayor de la iglesia parroquial de la Asunción. Navalcarnero (Madrid), 84
34. Fachada de la iglesia del Sacramento. Madrid, 84
35. Trascoro de la catedral de Sigüenza, 85
36. Interior de la iglesia de Montserrat. Madrid, 85
37. Interior de la cúpula de la iglesia del convento de las Góngoras. Madrid, 86
38. Interior de la iglesia del convento de Comendadoras de Santiago. Madrid, 87
39. Iglesia de Mercedarias de don Juan de Alarcón, Madrid, 88
40. Fachada de la iglesia del Hospital de la Venerable Orden Tercera. Madrid, 88
41. Fachada de la iglesia del convento de Trinitarias Descalzas. Madrid, 89
42. Puerta de Mariana de Neoburgo. Parque del Retiro, Madrid, 89
43. Panteón de la Casa del Infantado, en San Francisco (hoy cuartel de artillería). Guadalajara, 90
44. Fachadas del palacio e iglesia del Nuevo Baztán (Madrid), 91
45. Patio del Instituto de San Isidro. Madrid, 92
46. Fachada de la ermita de Alpajés. Aranjuez, 92
47. Torre (lado calle Mayor) del Ayuntamiento de Madrid, 93
48. Portada de la iglesia del Carmen. Madrid, 93
49. Retablo mayor de la iglesia del Salvador. Leganés (Madrid), 94

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

50. Interior del camarín del monasterio de El Pualar (Madrid), 95
51. Plaza de San Carlos del Valle (Ciudad Real), 96
52. Puente de Toledo. Madrid, 96
53. Torre de la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat. Madrid, 97
54. Fuente de la Fama, en los jardines de Barceló. Madrid, 98
55. Detalle de la fachada del Museo Municipal. Madrid, 99
56. Portada del palacio del conde de Valparaíso. Almagro (Ciudad Real), 99
57. Portada del palacio del marqués de Perales. Madrid, 99
58. Portada del cuartel del Conde Duque. Madrid, 99
59. Capilla de la Virgen. Monasterio de San Pablo, Cuenca, 100
60. Portada del convento de Basilius. Alcalá de Henares, 100
61. Retablo del Transparente, por Narciso Tomé. Catedral de Toledo, 101
62. Palacio Real, desde los jardines del Campo del Moro. Madrid, 102
63. Cuerpo central de la fachada principal del Palacio Real. Madrid, 103
64. Fachada principal del Palacio Real y plaza de la Armería. Madrid, 104
65. Salón del Trono. Palacio Real, Madrid, 105
66. Capilla del Palacio Real. Madrid, 105
67. Interior de la iglesia de San Miguel. Madrid, 106
68. Fachada de la iglesia del convento de Ursulinas. Sigüenza, 106
69. Conjunto de la iglesia de San Antonio. Aranjuez, 106
70. Cuerpo central de una de las fachadas laterales al patio delantero del palacio de Aranjuez, 107
71. Fachada de la iglesia de las Salesas Reales. Madrid, 108
72. Puerta de Hierro. Madrid, 108
73. Martirio de san Pedro. Detalle del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Mártir. Toledo, 109
74. Retablo mayor de la catedral de Sigüenza, 110
75. Retablo mayor de la catedral de Ciudad Real, 110
76. Calvario de las Carboneras. Convento del Corpus Christi, Madrid, 111
77. Retablo mayor de la colegiata de San Bartolomé. Belmonte (Cuenca), 112
78. Cristo yacente, por Gregorio Fernández. Convento de Capuchinos de El Pardo, 113
79. Cristo yacente, por Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 113
80. Busto sepulcral de don Alonso de Bazán. Palacio de los marqueses de Santa Cruz, Viso del Marqués (Ciudad Real), 114
81. San Bernardo, en la fachada de la iglesia de las Bernardas. Alcalá de Henares, 114
82. Calvario. Iglesia de la Salud, Madrid, 114
83. San Antonio, por Manuel Pereira, en el retablo mayor de la iglesia de San Antonio de los Portugueses. Madrid, 114

84. Inmaculada, en la portada lateral de la capilla de San Isidro. Iglesia de San Andrés, Madrid, 115
85. Retablo de la iglesia parroquial de Tartanedo (Guadalajara), 115
86. San Bruno, por Manuel Pereira. Real Academia de San Fernando, Madrid, 116
87. Cristo de la Agonía, por Juan Sánchez Barba. Capilla del Caballero de Gracia, Madrid, 116
88. Retablo de la iglesia de San Andrés. Alustante (Guadalajara), 117
89. Cristo del altar del Panteón Real. Monasterio de El Escorial, 118
90. Cristo del Desamparo, por Alonso de Mena. Iglesia de San José, Madrid, 118
91. Estatua ecuestre de Felipe III. Plaza Mayor de Madrid, 118
92. La Mariblanca. Paseo de Recoletos, Madrid, 118
93. Fuente de Baco. Jardín de la Isla, Aranjuez, 119
94. Fuente de Neptuno. Jardín de la Isla, Aranjuez, 119
95. Magdalena penitente, por Pedro de Mena. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 120
96. Virgen de Belén, por Pedro de Mena. Catedral de Cuenca, 121
97. Dolorosa, por José de Mora. Convento de las Maravillas, Madrid, 121
98. Imagen de San Pedro, por Pedro Duque Cornejo. Camarín del monasterio de El Pualar, 122
99. Cabeza de San Pablo, por Juan Alonso Villabrille. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 123
100. Figura de San Raimundo de Fitero. Iglesia de las Calatravas, Madrid, 124
101. Detalle de la Virgen con el Niño. Retablo del Transparente, catedral de Toledo, 125
102. Alegoría del Tajo. Jardines de Aranjuez, 126
103. Parte superior del transparente de San Julián. Catedral de Cuenca, 127
104. Retablo mayor de la catedral de Cuenca, 128
105. Sagrada Familia. Grupo central del retablo mayor del convento de San José. Malagón (Ciudad Real), 129
106. Anunciación, por Bartolomé Carducho. Monasterio de El Escorial, 130
107. El arcángel Rafael. Monasterio de la Encarnación, Madrid, 130
108. Muerte de un fraile, por Vicente Carducho. Palacio de Aranjuez, 130
109. San Onofre, por Francisco Collantes. Museo del Prado, Madrid, 130
110. Magdalena penitente, por Diego Polo. Monasterio de El Escorial, 131
- 111-112. San Joaquín y Santa Ana, por Luis Fernández. Colegiata de Pastrana (Guadalajara), 132
113. Adoración de los pastores, por Juan Bautista Maino. Museo del Prado, 133
114. Reconquista de Bahía, por Juan Bautista Maino. Museo del Prado, 134
115. Misa de san Benito, por Juan Andrés Rizi. Real Academia de San Fernando, Madrid, 134
116. Sueño de san José, por Juan Montero. Convento de Mercedarias Descalzas de don Juan de Alarcón, Madrid, 134

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

117. Defensa de Cádiz contra los ingleses, por Francisco Zurbarán. Museo del Prado, 135
118. Toma de Brisach, por Jusepe Leonardo. Museo del Prado, 135
119. Inmaculada de Jadraque, por Zurbarán. Museo Diocesano de Sigüenza, 136
120. Milagro del pozo, por Alonso Cano. Museo del Prado, 137
121. El sueño del caballero, por Antonio de Pereda. Real Academia de San Fernando, Madrid, 138
122. Santa Teresa y san Agustín, por Pereda. Pintura en el retablo mayor del convento de Carmelitas Descalzas de Toledo, 138
123. La Virgen y san Julián, por Andrés de Vargas. Catedral de Cuenca, 138
124. Pomona, por Juan van der Hamen. Banco de España, Madrid, 139
125. Sagrada Familia, por Domingo de Carrión. Iglesia de San Jerónimo el Real, Madrid, 139
126. Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid, por Juan de la Corte. Museo Municipal, Madrid, 139
127. Retrato del arzobispo don Bernardo de Sandoval, por Luis Tristán. Sala capitular de la catedral de Toledo, 140
128. Milagro de santa Leocadia, por Pedro Orrente. Sacristía de la catedral de Toledo, 140
129. Margarita de Austria, por Bartolomé González. Museo del Prado, 141
130. Predicación de san Juan Bautista, por Cristóbal García Salmerón. Catedral de Cuenca, 141
131. Detalle de Los borrachos, por Diego Velázquez. Museo del Prado, 142
132. El infante don Fernando de caza, por Velázquez. Museo del Prado, 143
133. Detalle de Menipo, por Velázquez. Museo del Prado, 144
134. La túnica de José, por Velázquez. Monasterio de El Escorial, 144
135. El bufón Sebastián de Morra, por Velázquez. Museo del Prado, 145
136. Detalle del Infante don Carlos, por Velázquez. Museo del Prado, 146
137. Detalle del Príncipe Baltasar Carlos a caballo, por Velázquez. Museo del Prado, 146
138. Detalle de la Rendición de Breda, por Velázquez. Museo del Prado, 147
139. El jardín de Villa Médicis, por Velázquez. Museo del Prado, 148
140. El pabellón de Ariadna en Villa Médicis, por Velázquez. Museo del Prado, 148
141. La Venus del espejo, por Velázquez. National Gallery, Londres, 149
142. Mercurio y Argos, por Velázquez. Museo del Prado, 149
143. Detalle del fondo de Las hilanderas, por Velázquez. Museo del Prado, 150
144. Detalle de Las Meninas, por Velázquez. Museo del Prado, 151
145. La familia del pintor, por Juan Bautista Martínez del Mazo. Kunsthistorisches Museum, Viena, 152
146. Detalle de Bautismo de Cristo, por Juan de Pareja. Museo de Huesca, 152
147. Cacería del tabladillo, por Mazo. Museo del Prado, 153
148. Detalle de La madre del pintor, por Antonio Puga. Museo del Prado, 154

149. Éxtasis de la Magdalena, por José Antolínez. Museo del Prado, 155
150. Vendedor de cuadros, por Antolínez. Alte Pinakothek, Munich, 156
151. Mariana de Austria, por Juan Carreño. Real Academia de San Fernando, Madrid, 156
152. El embajador de Rusia, por Carreño. Museo del Prado, 157
153. Santa Catalina, por Juan Antonio de Frías y Escalante. Iglesia de las Maravillas, Madrid, 157
154. Auto de fe en la Plaza Mayor de Madrid, por Francisco Rizi. Museo del Prado, 158-159
155. La Sagrada Forma, por Claudio Coello. Sacristía del monasterio de El Escorial, 160
156. Pintura al fresco, por Claudio Coello. Escalera de las Descalzas Reales. Madrid, 160
157. Pintura del techo de la sacristía, por Lucas Jordán. Catedral de Toledo, 161
158. Pintura de la bóveda, por Antonio Palomino. Ayuntamiento de Madrid, 161
159. Desposorios de la Virgen, por Juan García de Miranda. Museo de Salamanca, 162
160. Bodegón con peces, por Andrés Deleito. Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 162
161. Fernando VI protector de las Artes y las Ciencias, por Antonio González Ruiz. Real Academia de San Fernando, Madrid, 163
162. Luis I, por Miguel Ángel Houasse. Museo del Prado, 163
163. María Ana Victoria de Borbón, por Jean Ranc. Museo del Prado, 163
164. Embarco de Carlos III en Nápoles, por Antonio Joli. Museo del Prado, 164
165. El marqués de la Ensenada, por Giacomo Amiconi. Museo del Prado, 164
166. Reunión de mendigos, por Domingo María Sani. Museo del Prado, 164
167. Aprendizaje de Cupido adoctrinado por Mercurio y Venus, por Luis Miguel van Loo. Real Academia de San Fernando, Madrid, 164
168. Familia de Felipe V, por Van Loo. Museo del Prado, 165
169. Rreja de la capilla del Cristo de la Salud, en Vallecas. Madrid, 167
170. Rreja lateral del presbiterio. Catedral de Cuenca, 167
171. Uno de los relieves en bronce del Transparente. Catedral de Toledo, 168
172. Silla de mano de Felipe V. Palacio Real, Madrid, 169
173. Ostensorio llamado del millón. Museo de la catedral de Cádiz, 169
174. Trono de la Virgen del Sagrario. Catedral de Toledo, 169
175. Mesa con tablero de mármoles. Real Academia de San Fernando, Madrid, 170
176. Piana de la custodia. Catedral de Toledo, 170
177. Retablo de azulejos, en el crucero de la ermita de la Virgen del Prado. Talavera de la Reina (Toledo), 171
178. Conjunto de relicarios. Monasterio de la Encarnación, Madrid, 171
179. Isabel de Francia, esposa de Felipe IV, con gorguera y puños de puntas, por Rodrigo de Villandrando. Museo del Prado, 172

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

180. Felipe IV, con golilla, por Velázquez. Museo del Prado, 172
181. Carlos II, con casaca, por Carreño. Museo del Prado, 173
182. Don Tiburcio de Redin, con valona, por Juan Andrés Rizi. Museo del Prado, 173
183. Retrato ecuestre de doña Isabel de Francia, con saya recamada de oro, por Velázquez, 174
184. Retrato de la condesa de Monterrey, con guardainfante y pistolete, por Carreño. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 174
185. Detalle del retrato de doña Mariana de Austria, con tocas de viuda, por Carreño. Museo del Prado, 175
186. Carlos II, con corbata. Detalle de La Sagrada Forma, por Claudio Coello. Sacristía del monasterio de El Escorial, 175
187. Interior de la iglesia de San Marcos. Madrid, 176
188. Detalle del interior de la cúpula de la iglesia de San Francisco el Grande. Madrid, 176
189. Fachada del palacio del infante don Luis de Borbón. Boadilla del Monte (Madrid), 177
190. Fachada del Hospital de San Carlos. Aranjuez, 177
191. Fachada del Ministerio de Hacienda. Madrid, 177
192. Plaza mayor de Ocaña (Toledo), 178
193. Escalera principal del Palacio Real. Madrid, 179
194. Fachada de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 179
195. Fachada del palacio de Buenavista. Madrid, 180
196. Templete monóptero y cenador chino, en los jardines de Aranjuez, 180
197. Fachada de la antigua Real Fábrica. San Fernando de Henares (Madrid), 180
198. Casita del Príncipe. El Escorial, 180
199. Cuerpo central con pórtico monumental del Museo del Prado. Madrid, 181
200. Fachada del palacio de Villahermosa. Madrid, 181
201. Obelisco conmemorativo del 2 de Mayo. Madrid, 182
202. Interior de la Casa del Labrador. Aranjuez, 183
203. Puerta de Toledo. Madrid, 185
204. Casino de la Alameda de Osuna. Madrid, 185
205. Columnata del patio del actual Colegio Universitario. Toledo, 185
206. Maqueta del Madrid de 1830. Museo Municipal, Madrid, 186
207. Fachada del palacio del marqués de Salamanca (hoy Banco Hipotecario). Madrid, 186
208. Fachada del palacio del Congreso. Madrid, 187
209. Fachada del Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 187
210. Fachada de la Real Academia de Farmacia. Madrid, 188
211. Fachada del palacio del Senado. Madrid, 188
212. Paraninfo de la Universidad Central. Madrid, 189
213. Cúpula de la sala árabe. Palacio de Aranjuez, 189

214. Fachada del Teatro de la Zarzuela. Madrid, 190
215. Casas de la Puerta del Sol, entre las calles Montera y Preciados. Madrid, 190
216. Interior del Teatro María Guerrero. Madrid, 191
217. Edificio del Banco de España. Madrid, 191
218. Palacio de Cristal, en el Parque del Retiro. Madrid, 192
219. Fachada con pórtico tetrástilo de la Real Academia de la Lengua. Madrid, 192
220. Sala de actos del Ateneo de Madrid, 192
221. Exterior de las Escuelas de Aguirre. Madrid, 192
222. Palacio de Zubalburu. Madrid, 193
223. Exterior del Hotel Laredo. Alcalá de Henares, 193
224. Interior neogótico de la iglesia de la Almudena. Madrid, 194
225. Monumento a Colón. Madrid, 194
226. Estructuras metálicas del Mercado de San Miguel. Madrid, 195
227. Techumbre de la Estación del Mediodía. Madrid, 195
228. Doña Sancha. Plaza de Oriente, Madrid, 196
229. Una de las estatuas de reyes encargadas por Carlos III. Parque del Retiro, Madrid, 196
230. Beata Mariana de Jesús. Iglesia de Santiago, Madrid, 196
231. La Caridad, en la fachada de la iglesia de San Miguel. Madrid, 196
232. Fuente de la Cibeles. Madrid, 197
233. Fuente de Apolo, en el paseo del Prado. Madrid, 198
234. Asunción de la Virgen, en la Puerta de los Leones. Catedral de Toledo, 198
235. Imposición de la casulla a san Ildefonso. Capilla de San Ildefonso, catedral de Toledo, 198
236. Un grupo de la Matanza de los Inocentes, por José Ginés. Real Academia de San Fernando, Madrid, 199
237. Apolino, por José Álvarez Cubero. Casón del Retiro, Madrid, 200
238. Cupido, por José Álvarez Bouquel. Casón del Retiro, Madrid, 200
239. Busto de Goya, por Gaetano Merchi. Real Academia de San Fernando, Madrid, 201
240. Monumento a Cervantes, en la plaza del Congreso. Madrid, 201
241. Bulto orante de la infanta Luisa Carlota. Panteón del monasterio de El Escorial, 202
242. Imposición del hábito de Santiago a Velázquez. Relieve en el pedestal del monumento a Felipe IV. Plaza de Oriente, Madrid, 202
243. Monumento al general Espartero. Madrid, 203
244. Monumento a Goya, por Mariano Benlliure. Paseo del Prado, Madrid, 203
245. Monumento a Calderón de la Barca, en la plaza de Santa Ana. Madrid, 203
246. Monumento a Eloy Gonzalo. Madrid, 203
247. El Ángel caído. Parque del Retiro, Madrid, 204

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

248. Monumento a Alfonso XII. Parque del Retiro, Madrid, 205
249. Bóveda de la escalera principal del Palacio Real, con pinturas de Corrado Giacchino. Madrid, 206
250. Inmaculada, por Juan Bautista Tiépolo. Museo del Prado, 207
251. La tarde, por Antonio Rafael Mengs. Palacio de la Moncloa, Madrid, 208
252. Retrato de la marquesa del Llano, por Mengs. Real Academia de San Fernando, Madrid, 209
253. Vida de santa Casilda, por Francisco Bayeu. Boceto para los frescos del claustro. Catedral de Toledo, 209
254. La tienda del anticuario, por Luis Paret y Alcázar. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 210
255. Bodegón, por Luis Meléndez. Museo del Prado, 210
256. Las parejas reales, por Paret. Museo del Prado, 211
257. El estanque del Retiro, por José del Castillo. Museo Municipal, Madrid, 212
258. Feria en la plaza de la Cebada, por Manuel de la Cruz. Museo Municipal, Madrid, 212
259. Retrato del niño Mariano San Juan, conde de la Cibera, por Agustín Esteve. Museo del Prado, 213
260. Retrato de la infanta Carlota Joaquina, por Mariano Salvador Maella. Museo del Prado, 213
261. Retrato de Tomás de Iriarte, por Joaquín Inza. Museo del Prado, 214
262. San Carlos Borromeo da la comunión a los apestados de Milán, por Maella. Banco de España, Madrid, 214
263. Pinturas de la escalera de servicio, por Zacarías González Velázquez. Casa del Labrador, Aranjuez, 215
264. Ascensión de un globo Montgolfier en Madrid, por Antonio Carnicero. Museo del Prado, 215
265. La maja y los embozados, por Francisco de Goya. Museo del Prado, 216
266. La Primavera, por Goya. Colección particular, Madrid, 216
267. La cita, por Goya. Museo del Prado, 216
268. La nevada, por Goya. Museo del Prado, 217
269. La boda, por Goya. Museo del Prado, 218
270. Autorretrato, por Goya. Real Academia de San Fernando, Madrid, 219
271. Ya van desplumados, por Goya. Dibujo para los Caprichos. Calcografía Nacional, Madrid, 220
272. El sueño de la razón produce monstruos. Grabado de Goya para los Caprichos. Museo del Prado, 220
273. La Tirana, por Goya. Real Academia de San Fernando, Madrid, 221
274. La duquesa de Alba, por Goya. Colección particular, Madrid, 221
275. Jovellanos, por Goya. Colección particular, Madrid, 222
276. La maja desnuda, por Goya. Museo del Prado, 223
277. El entierro de la sardina, por Goya. Real Academia de San Fernando, Madrid, 224
278. Detalle central de la familia de Carlos IV, por Goya. Museo del Prado, 225

279. Detalle de El 2 de Mayo de 1808, por Goya. Museo del Prado, 226
280. El coloso, por Goya. Museo del Prado, 227
281. El 3 de Mayo de 1808, por Goya. Museo del Prado, 228
282. Alegoría de la villa de Madrid, por Goya. Museo Municipal, Madrid, 229
283. La última comunión de san José de Calasanz, por Goya. Iglesia de San Antón, Madrid, 230
284. Aquelarre de brujas, por Goya. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 231
285. El perro en la arena, por Goya. Museo del Prado, 231
286. Retrato del comisario Fernández Varela, por Vicente López. Real Academia de San Fernando, Madrid, 232
287. Coronación de don Manuel Quintana por la reina Isabel II, por Luis López Piquer. Palacio del Senado, Madrid, 232
288. El hambre en Madrid, por José Aparicio. Museo Municipal, Madrid, 233
289. Cincinato, por Juan Antonio Ribera. Museo de Cáceres, 233
290. Retrato de Carlos IV en Roma, atribuido a J.A. Ribera. Palacio de Aranjuez, 234
291. Isabel II, por José Gutiérrez de la Vega. Museo Romántico, Madrid, 234
292. Retrato de muchacha, por Antonio María Esquivel. Real Academia de San Fernando, Madrid, 234
293. Autorretrato, por Leonardo Alenza. Casón del Retiro, Madrid, 235
294. Sátira del amor romántico, por Alenza. Museo Romántico, Madrid, 235
295. La condesa de Vilches, por Federico de Madrazo. Museo del Prado, 236
296. La condesita Roncali, por Luis de Madrazo. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 236
297. La locura de doña Juana, por Lorenzo Vallés. Casón del Retiro, Madrid, 237
298. Muerte de Daoiz en la defensa del Parque de Monteleón, por Manuel Castellano. Museo Municipal, Madrid, 237
299. La vuelta de la guerra de África, por Eduardo Cano. Museo Romántico, Madrid, 238
300. La batalla de Clavijo, por José Casado del Alisal. Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid, 238
301. Los enterramientos del 3 de Mayo, por Vicente Palmaroli. Museo Municipal, Madrid, 238
302. La condesita de Santovenia, por Eduardo Rosales. Casón del Retiro, Madrid, 239
303. Paisaje del Guadarrama, por Martín Rico. Museo del Prado, 240
304. Orillas del Manzanares, con la Quinta del Sordo, por Aureliano de Beruete. Casón del Retiro, Madrid, 240
305. Rreja del atrio de la catedral de Sigüenza, 241
306. Falúa real. Casa de Marinos, Aranjuez, 241
307. Decoración y mobiliario de la Sala Gasparini. Palacio Real, Madrid, 242
308. Cámara de maderas finas. Palacio de los Borbones, El Escorial, 242
309. Cámara con decoración de platino. Casa del Labrador, Aranjuez, 243
310. Detalle de la sala de porcelana (Sala de la China). Palacio de Aranjuez, 243

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

311. Figuras de porcelana del Buen Retiro. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 245
312. Conjunto de abanicos románticos. Museo del Traje, Aranjuez, 245
- 313-314. Detalles de La pradera de San Isidro y Baile a orillas del Manzanares, en los que Goya recoge aspectos de la indumentaria de fines del siglo XVIII. Museo del Prado, 246
315. Detalle de La familia Flaquer, por Joaquín Espalter, muestra ilustrativa de indumentaria femenina burguesa de mediados del siglo XIX. Museo Romántico, Madrid, 247
316. Detalle de Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor, por Antonio María Esquivel, con ejemplos de indumentaria masculina de mediados del siglo XIX. Casón del Retiro, Madrid, 247
317. Exterior de la casa n.º 3 de la plaza de Canalejas. Madrid, 248
318. Exterior de la iglesia de la Concepción. Madrid, 248
319. Palacio Longoria. Madrid, 249
320. Hotel Palace. Madrid, 249
321. Fachada del Teatro Victoria. Talavera de la Reina, 250
322. Exterior de la casa n.º 12 de la calle de la Amnistía. Madrid, 250
323. Interior del Palacio de la Música. Madrid, 251
324. Plaza de Toros de las Ventas. Madrid, 251
325. Edificio de la Telefónica. Madrid, 252
326. Viaducto sobre la calle de Segovia. Madrid, 253
327. Arco de Triunfo, en la Ciudad Universitaria. Madrid, 253
328. Conjunto del antiguo Ministerio del Aire. Madrid, 254
329. Vista aérea del Valle de los Caídos. Cuelgamuros (Madrid), 254
330. Edificios del complejo AZCA. Madrid, 255
331. Estadio Bernabeu. Madrid, 256
332. Torres de Jerez. Madrid, 257
333. Sede de la Fundación Juan March. Madrid, 258
334. Palacio de Cristal, en la Casa de Campo. Madrid, 258
335. Torre de la iglesia de Dominicos de Alcobendas (Madrid), 259
336. Torre España de TVE. Madrid, 259
337. Torso, por Mateo Inurria. Casón del Retiro, Madrid, 260
338. Busto de Rosa María, por Julio Antonio. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 260
339. Móvil, por Ángel Ferrant. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 261
340. Maternidad, por Alberto Sánchez. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 262
341. Desnudo, por Joaquín García Donaire. Museo de Ciudad Real, 263
342. Monumento al Descubrimiento de América, por Joaquín Vaquero Turcios. Plaza de Colón, Madrid, 263
343. Sermón de la Montaña, por José Moreno Carbonero. Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid, 264
344. Pescadoras, por Joaquín Sorolla. Museo Sorolla, Madrid, 265
345. La familia del anarquista, por Eduardo

- Chicharro. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 266
346. Regalo de boda, por Carlos Vázquez. Museo de Ciudad Real, 266
347. El Tajo, por Ángel Andrade. Museo de Ciudad Real, 267
348. El castillo de Buitrago, por Francisco Núñez Losada. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 267
349. Los hermanos Baroja, por Daniel Vázquez Díaz. Real Academia de San Fernando, Madrid, 268
350. La visita del obispo, por José Gutiérrez Solana. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 269
351. Café, por Pablo Picasso. Dibujo publicado en la revista «Arte Joven» (1901). Colección particular, Barcelona, 270
352. Madame Josset, por Juan Gris. Casón del Retiro, Madrid, 271
353. Pintura alegórica, por Pancho Cossío. Iglesia del Carmen, Madrid, 272
354. Bodegón con frutero, por Francisco Bores. Colección particular, Madrid, 273
355. Molinos, por Gregorio Prieto. Museo de Valdepeñas (Ciudad Real), 273
356. Retrato del Negus Haile Selassie, por Álvaro Delgado. Real Academia de San Fernando, Madrid, 274
357. Pareja, por Eduardo Vicente. Real Academia de San Fernando, Madrid, 274
358. Pintura, por Pablo Palazuelo. Colección particular, Madrid, 275
359. Toledo, por Rafael Canogar. Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 275
360. Mundo interior, por Gustavo Torner. Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 276
361. Vidriera. Iglesia de Dominicos de Alcobendas (Madrid), 276
362. Toro. Cerámica de un alfar de Cuenca, 277
363. Traje popular de Lagartera (Toledo), 277

La ilustración gráfica de este tomo consta de cuatrocientas quince fotografías y un mapa.

Trescientas sesenta de estas fotos han sido facilitadas por Oronoz, de Madrid.
Las restantes corresponden a José M.^a Azcárate (una), Juan Dolcet (dos), Fundación Juan March (dos) y Gyenes (dos), de Madrid;
y al Archivo Mas (veinte) y Editorial Noguer (veinticuatro), de Barcelona.

Cartografía realizada por Cartigol, S. A., Estudios Cartográficos.

SUMARIO GENERAL

INTRODUCCIÓN LITERARIA

CASTILLA MEDIEVAL, 15

EL RENACIMIENTO, 21

EL BARROCO, 31

EL SIGLO XVIII, 41

ROMANTICISMO Y REALISMO, 45

EL SIGLO XX, 49

ARTE

DEL BARROCO AL SIGLO XX

EL BARROCO, 65

Arquitectura, 65

Primera fase (1600-1665). El barroco clasicista, 65

Segunda fase (1665-1725). El barroco, 83

Tercera fase (1725-1752). El rococó, 98

Escultura, 108

Pintura, 133

Primer tercio del siglo XVII, 134

Velázquez, 145

Último tercio del siglo XVII, 152
Primera mitad del siglo XVIII, 161
Artes aplicadas, 166
Indumentaria, 173

DE 1752 A 1900, 177

Arquitectura, 177

Neoclasicismo académico, 177

Romanticismo (1833-1868), 188

Eclecticismo (1868-1900), 194

Escultura, 197

Neoclasicismo académico, 197

Romanticismo, 202

Eclecticismo, 204

Pintura, 206

Academicismo, 206

Goya, 218

Neoclasicismo, 231

Romanticismo, 233

Artes aplicadas, 241

Indumentaria, 246

SIGLO XX, 249

Arquitectura, 249

Escultura, 261

Pintura, 266

Artes aplicadas, 278

BIBLIOGRAFÍA, 279

ÍNDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES, 297

ÍNDICE TOPONÍMICO, 317

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES, 323

La presente edición de

CASTILLA LA NUEVA II

de la colección

TIERRAS DE ESPAÑA

se terminó de imprimir en la industria gráfica
Talleres Offset Nerecán, S. A., de San Sebastián
el 4 de noviembre de 1983



En este segundo volumen de los dos dedicados a CASTILLA LA NUEVA han colaborado dos especialistas:

Antonio Prieto, profesor de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid, ha escrito la Introducción Literaria. Entre sus obras publicadas son de señalar *Morfología de la novela* (1975), *Garcilaso de la Vega*, *Ensayo semiológico de sistemas literarios* (1976) y *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja* (1980).

José M.^a de Azcárate, catedrático de Historia del Arte Medieval en la Universidad Complutense de Madrid y miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, estudia el Arte desarrollado en Castilla la Nueva desde el Barroco hasta nuestros días. Ha publicado diversos libros especializados, como *Escultura del siglo XVI*, *La arquitectura toledana del siglo XV* y *Monumentos españoles* (3 vols.).

Títulos publicados:

CATALUÑA I
BALEARES
CASTILLA LA VIEJA · LEÓN I
CASTILLA LA VIEJA · LEÓN II
GALICIA
MURCIA
ARAGÓN
CATALUÑA II
ASTURIAS
EXTREMADURA
ANDALUCÍA I
ANDALUCÍA II
CASTILLA LA NUEVA I
CASTILLA LA NUEVA II