

ARTISTAS MURCIANOS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII EN LA CORTE

POR

JOSE LUIS MORALES Y MARIN

INTRODUCCION

A pesar de los diversos trabajos publicados sobre el arte en Murcia, algunos de singular importancia (1), existen notables lagunas en el conocimiento de figuras de relevante significación cuyas trayectorias exigen una urgente revisión.

La idea de agrupar bajo el título de «Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte» una serie de nombres de los que aportamos diversas noticias en esta Introducción y cuatro estudios monográficos, persigue ese intento de ofrecer, aunque humildemente, una más amplia visión de algunos de los artistas plásticos del barroco nacidos en el

(1) En la bibliografía artística murciana tenemos junto a libros de carácter general como «Los Profesores de las Bellas Artes murcianos», Murcia, 1913, de Baquero Almansa, o los «Artistas y Artífices levantinos», Lorca, 1931, de Espín Rael, o recientemente el apartado dedicado al arte en «Murcia», Fundación Juan March, Madrid, 1976, a cargo del catedrático Alfonso E. Pérez Sánchez, varias publicaciones sobre diversos aspectos dignísimos de tenerse en cuenta y firmadas por Díaz Cassou, Fuentes y Ponte, Sánchez Jara, Ayuso, José Ballester, Antonio Oliver, Sánchez Moreno, Sánchez Maurandi, José C. López Jiménez, Manuel Jorge Aragoneses, Cristóbal Belda, etc., así como los excelentes trabajos, siempre sobre una base documental de primera mano, del catedrático Dr. Torres Fontes. En la actualidad, el Departamento de Historia del Arte, que dirige el Profesor Agregado, Francisco Javier de la Plaza, en la Universidad murciana, prepara, bajo el patrocinio de la Diputación Provincial un catálogo monumental de la provincia.



antiguo Reino de Murcia, que por otro lado, y en una perspectiva a nivel nacional, no son muy numerosos por cierto.

En el siglo XVII varios son los artífices nacidos por estas tierras que trabajaron fuera de ellas y principalmente en Madrid. Así, tenemos a Lorenzo Suárez, Cristóbal de Acebedo, Villacis, Orrente, Juan de Toledo, García Hidalgo y, por último, citaremos a un escultor que aunque no nacido en Murcia sí llevó a cabo en esta ciudad gran parte de su labor, Nicolás de Bussi.

Lorenzo Suárez, de quien su paisano Jacinto Polo de Medina (2) habla tan elogiosamente, llevó a cabo su formación en Madrid, trabajando durante varios años en el taller de Bartolomé Carducho, según sabemos por Ceán Bermúdez (3), al igual que su amigo Cristóbal de Acebedo (4).

De Pedro Orrente se han ocupado ampliamente Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez (5) y nosotros ultimamente aclarando dudas de su biografía planteadas desde Palomino (6).

De Juan de Toledo hemos publicado recientemente un trabajo (7), volviendo a insistir ahora en uno de los apartados del presente estudio. La originalidad temática de este pintor-militar con sus escenas de batallas, en un momento en el que los artistas españoles practican principalmente el retrato, el bodegón y el tema religioso —aunque también en este último género se conservan excelentes muestras del ilustre lorquino—, así como la falta de noticias sobre su vida y obra han sido las causas que obligaban su inclusión más pormenorizada.

De esa gran incógnita que supone Nicolás Villacis, artista del que apenas se conserva obra, sabemos trabajó en la Corte con Velázquez, considerándose uno de sus discípulos.

De José García Hidalgo, autor de un importante tratado (8), discípulo de Villacis en Murcia y más tarde en la Corte del Primer Pintor de Cámara Juan Carreño, fue pintor de Carlos II y Felipe V. Nosotros hemos encontrado dos memoriales que damos en el apéndice documental.

(2) «Academias del Jardín», edición de la Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1948, pág. 93.

(3) «Diccionario...», T. I, pág. 20.

(4) De Suárez y Acebedo se ha ocupado José Sánchez Moreno en «Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acebedo, notas para el estudio de dos pintores seiscentistas», publicaciones de la Universidad de Murcia, 1953. También López Jiménez en *Archivo Español de Arte*, repetidamente.

(5) «Pintura Toledana. Primera mitad del siglo XVII», Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1972, págs. 226-358. Nosotros con «El pintor Pedro Orrente, Familiar del Santo Oficio», *Aula Universitaria*, Madrid, 1977.

(6) «Museo Pictórico y Escala Óptica...», Ed. Aguilar, 1947, pág. 864.

(7) Revista «Goya».

(8) «Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura». Existe una edición de 1965 con introducción de Sánchez Cantón y Rodríguez Mofino.



Nicolás de Bussi, al que según Palomino (9) trajo a España don Juan de Austria, testimonio recogido también por Orellana (10) y Ceán (11), retrató a Felipe IV y a su esposa, según Ponz (12).

Los mismos autores hablan de que recibió en la Corte los siguientes honores:

- a) Escultor de Cámara.
- b) Hábito de la Orden de Santiago.
- c) Renta vitalicia, por orden real.

Después de diversos rebuscos en los archivos correspondientes, podemos decir que no hemos encontrado rastro de que tanto Felipe IV como Carlos II distinguieran a Bussi con las citadas mercedes.

Por otra parte, y siguiendo al Conde de la Viñaza, nos encontramos a Nicolás en Valencia a la edad de veintidós años. Gallardo mancebo, según el Padre Dempere, Archivero del Convento Mercedario del Puig, parece ser que estuvo combinando el oficio de escultor con el de cómico y debido a su atractivo físico representó papeles de dama en la capital del Turia con gran aplauso.

En Valencia —seguimos con La Viñaza— se hospedaba en casa de otro escultor, Tomás Sánchez —autor de los retablos de San Martín y San Andrés de esta ciudad, así como de los parroquiales de Vall de Uxó ayudado por Bussi—.

Más tarde es cuando nuestro artista marcha a la Corte. Esta versión parece más probable que la de la invitación de don Juan de Austria. Así se explica su conocimiento de Valencia que justifica el que al final de su vida quisiera volver a ella ingresando como religioso en un convento.

Aunque sin constancia documental de la estancia de Bussi en la Corte, hay que creer el testimonio de Palomino, al que siguen los demás autores, en el artículo dedicado a él y a Senén Vila.

Cansado de los avatares cortesanos marcha a Alicante, donde aparece en 1674. Al año siguiente contrae matrimonio con doña Micaela Gómez, según López Jiménez, quien añade que Bussi tuvo taller abierto en esta ciudad hasta 1685, con frecuentes viajes a Elche de donde es llamado en 1675 para supervisar las obras que el escultor Antonio Caro realizaba en el altar mayor de Santa María y en agosto de este mismo año asiste en Enguera a la entronización de su espléndido Cristo. En 1680 inicia los trabajos para la portada del templo de Nuestra Señora de la Asunción, el estupendo templo ilicitano, realizando el grupo de la Coro-

(9) T. II, pág. 215.

(10) «Pictórica biographia valentina», edición 1930, pág. 297.

(11) «Diccionario...», T. I, pág. 183.

(12) «Viaje de España», T. IV, carta VII.



nación de la Virgen —1682—, San Agatángelo y un ángel.

La primera relación de Bussi con Murcia es el encargo que le hace la Cofradía del Rosario para ejecutar un trono de plata en octubre de 1688. Para esta labor el 4 de enero de 1689 recibe los primeros adelantos (13).

La obra no fue terminada por Bussi y tras diversos choques y desavenencias, la Cofradía acudió a la Justicia, teniendo que devolver el escultor 315 onzas de plata en diferentes piezas, 105 y media que pesó «el ángel que hizo» y cinco cipreses que tenía en su poder.

La causa se vio ante la Real Chancillería de Granada, asistiendo como representante de la Hermandad el licenciado mayordomo don José Sánchez Milanés.

Ya residente en Murcia establece una estrecha amistad con la familia Vila, especialmente con el hijo, Lorenzo, quien según Palomino, noticia que amplía Ceán, copiaba sus modelos al óleo.

Con motivo de las informaciones fechadas el 9 de febrero de 1703 en las que se recogen testimonios de amigos de Bussi, en el pleito que sostiene la Cofradía de la Preciosísima Sangre con los Carmelitas, hemos sabido nombres de amigos que frecuentaban la casa del escultor. Eran éstos los plateros Mauricio Pegelot y Miguel de Aldaca y el procurador Diego Ferrer Navarro.

Muerta su esposa, Bussi abandona Murcia en 1703, ingresando como novicio en el Convento de Vall de Cristo de Segorbe, de la Orden de la Cartuja al año siguiente. Pero no estando de acuerdo con las reglas de esta Orden pasó al Convento de San Joaquín y Santa Ana, de religiosos Mercedarios de la Ciudad de Segorbe, donde tomó el hábito el 14 de enero de 1706, de manos del Padre Pedro Pastor, Comendador de ese Convento (14).

Muere Nicolás de Bussi en el Convento de esta Orden en Valencia, en el mes de diciembre de 1706.

Las primeras noticias que tenemos de Manuel Bergaz, se refieren a su labor como ayudante de Jaime Bort en la imafrente de la Catedral murciana.

En 1736 ingresa en nómina como tallista; más tarde, en 1743, figura como oficial de escultura y en 1751 como Maestro de esta especialidad, trabajando independientemente los cuatro Santos de Cartagena —Santa Florentina, San Isidoro, San Leandro y San Fulgencio— situados en los intercolumnios, a ambos lados de la Puerta del Perdón o principal, así

(13) IBAÑEZ: «Nicolás de Bussi», págs. 14 y 15.

(14) MARCOS ANTONIO DE ORELLANA: «Biografía pictórica valentina», pág. 298.



como de las imágenes de San Juan Bautista y San José sobre las puertas laterales.

Para las portadas interiores, en unión de Jaime Campos, esculpe las de San Gregorio y San Ambrosio. Estos dos artistas son autores de las estatuas de Fernando VI y Bárbara de Braganza para la Alameda del barrio de San Benito, tasadas por Salzillo el 16 de septiembre de 1753, en 4.200 reales.

Se le conoce, aparte de su hijo Alonso Giraldo, un discípulo, José de Torres, hijo de Felipe de Torres, vecino de Murcia, con quien establece contrato de aprendizaje el 12 de diciembre de 1750.

Ante las perspectivas de trabajo que ofrece la ornamentación escultórica del Palacio Real de Madrid, Bergaz marcha a la Corte, realizando diversos encargos regios según hemos podido comprobar (15).

Francisco Javier de la Plaza, en su estupendo y documentadísimo libro sobre el nuevo alcázar (16) dice que Bergaz, junto con el catalán Carlos Salas, ejecutó dos relieves, «Victoria de Covadonga» y «Navas de Tolosa», percibiendo por el primero 12.000 reales y por el segundo 11.000.

Juan Porcel, de familia hidalga, según Baquero (17), y que entró por afición en el taller de Salzillo, debió nacer hacia 1720.

El 23 de agosto de 1743 nos lo encontramos comprometido en realizar antes del 26 de septiembre, junto con Joaquín Laguna, una carroza costeadada por los Gremios para conmemorar la proclamación de Don Fernando VI como Rey de España. Cobraron ambos artífices 1.800 reales, de los que recibieron 900 adelantados y los restantes al concluir el encargo.

Tormo (18) le atribuye el destruido «Prendimiento» de la Parroquia de Santa María de Gracia de Cartagena, encargado, según consta en las actas del Cabildo de la Hermandad, el 16 de mayo de 1761. Estaba formado dicho grupo por cinco figuras que Vargas Ponce daba como de Salzillo. También destruída, era suya una Virgen del Refugio en la iglesia de San José de la misma ciudad.

Poco después, tras realizar una «Santa María de la Cabeza» para la Cofradía de Labradores y que figuraba en la Procesión del Corpus murciana, marcha a Madrid. Esta última imagen la dieron Ibáñez y Fuentes y Ponte como de Nicolás de Bussi, al igual que un San Isidro el Labrador. Ambas imágenes, muy restauradas, se encuentran hoy en la iglesia

(15) Ver Apéndice documental. Archivo General de Palacio. Sección Obras. Legajo, 353.

(16) «El Palacio Real Nuevo de Madrid», Valladolid, 1975, págs. 181 y 185.

(17) BAQUERO: «Profesores...», pág. 253.

(18) TORMO: «Levante», pág. 373.



Parroquial de San Juan de Murcia. Los sucesivos arreglos y repintes que han sufrido ambas impiden un análisis serio. Ibáñez García rectificó la atribución al encontrar los documentos que la acreditaban obra de Juan Porcel. Sánchez Moreno, anota esta paternidad (19).

En esta Santa María, pese a su actual estado, puede advertirse una delicada e inteligente ejecución. Un modelado suelto y pleno de dominio en el manejo de la gubia. La exquisitez de formas en la multiplicación de planos y el fino tratamiento del rostro son las notas más destacables de esta escultura. El criterio seguido para la resolución de esta pieza tiene mucho que ver —según observamos en las fotografías con que contamos— con el San Francisco, hoy destruído, que procedente de la iglesia de San Gil de Madrid, recibía culto en San Martín de los Navarros.

Porcel, una vez en la Corte, trabaja en las esculturas del Palacio Real, constando ser suya la que representa a Mauregato, que algunos historiadores han querido ver como de Salzillo, justificando así su pretendida estancia en Madrid.

Francisco Javier de la Plaza (20) nos dice que allí realizó un medallón representando la batalla de Clavijo, por lo que se le pagaron 23.500 reales; también la estatua que representa al rey visigodo Euroco y la de Alfonso I de Portugal, añadiendo este excelente investigador la noticia de que Porcel «estaba cargado de familia».

De la mano de Porcel son también, muy probablemente, las imágenes de San Joaquín y San José de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia, propiedad de la Excma. Diputación Provincial, y que figuraron en la Exposición Antológica de Francisco Salzillo de 1973, con los números 124 y 123, respectivamente.

El San Joaquín, tallado en madera policromada y estofada, de medidas 1'30, aun manteniendo los esquemas estéticos y técnicas del Maestro, posee una fisonomía ajena a los modelos de Salzillo. Más acorde con ella es el Niño. Muy bien resuelta la distribución de los pliegues de túnica y manto, con una idea simplificante y maestría y realismo en el modelado de la poblada barba.

El San José, también en madera policromada y estofada, de medidas, 1'32, pese a mantener el modelo tradicional de Salzillo en posición y ademán, cambia el rostro que se torna más realista y desdibujado, recordando su San Francisco de San Martín de los Navarros.

Lo mismo podemos decir de la «Santa Ana y la Virgen Niña» del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, tallada en madera y policro-

(19) SANCHEZ MORENO: «Salzillo», pág. 214.

(20) «El Palacio Real Nuevo de Madrid», págs. 184, 185, 197, 198, 200, 201, 205, 216 y 218.



mada y estofada que asimismo figuró en la citada exposición antológica con el número 120. Atribuída a Salzillo por su indudable semejanza en el tipo de modelado, policromía y estofado, poco tienen que ver los rasgos de estos rostros tan lejanos de las representaciones iconográficas correspondientes en este artista y aún de otros modelos de su producción. Se advierte una influencia nueva en persona que conoce esta manera de hacer pero que ha ido evolucionando al contacto con otras escuelas, más bien la cortesana, y es, junto con otras coincidencias en su manera de resolver el plegado de paños, por lo que nos inclinamos por Porcel, entre todos los discípulos del Maestro, para atribuirle esta bella obra.

Por último anotaremos de este artista una «Dolorosa», 70 cms. de altura, en la colección Martínez Artero, de Murcia.

* * *

El grabador Antonio Espinosa de los Monteros, nacido en Murcia en 1732, estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, junto al grabador de Cámara don Antonio Prieto, continuando las enseñanzas con este profesor en su estudio particular gracias a una pensión de 150 ducados, concedida por Carlos III, tras haber obtenido en 1760 el premio de grabado en hueco, consistente en una medalla de oro de una onza.

Trabajó en la Casa de la Moneda de Segovia y en la Imprenta Nacional, siendo el primero que abrió en nuestro país punzones para fundiciones de imprenta (21).

También grabador, el lorquino Juan Barcelón (1739-1801) que tras un aprendizaje del dibujo en el taller de Francisco Salzillo, hacia 1759 se traslada a Madrid, ingresando en la Real Academia de San Fernando, donde consigue al año siguiente el primer premio de la sección de pintura que recibió, en sesión solemne, de manos del propio Carlos III (22).

Bajo la dirección del grabador de Cámara don Juan Bernabé Palomino, llega a ser dueño de una técnica y estilo depurado, colocándose en un lugar destacado dentro del panorama de esta dorada etapa del grabado español que supone el último tercio del siglo XVIII.

Como otros artistas murcianos gozó de la protección del Conde de

(21) «También cultivó con éxito el grabado en dulce. De su buril es una linda portada de las Actas de la Academia de San Fernando; y su firma lleva el gran plano topográfico de Madrid, llamado del Conde de Aranda». BAQUERO: «Profesores...», pág. 267.

(22) BAQUERO: «Profesores...», pág. 268.



Floridablanca, del que realizó un magnífico retrato (23).

En 1777 fue elegido Académico de Mérito de San Fernando.

* * *

Agustín Navarro —Murcia, 1754; Madrid, 1787— trabajó como ayudante de Alejandro y Antonio González Velázquez.

Obtuvo en la Real Academia de San Fernando el primer premio de la primera clase en 1778 y una pensión para perfeccionarse en Roma, ciudad en la que permaneció por espacio de seis años. A su vuelta a Madrid en 1785, fue nombrado individuo de mérito de San Fernando y Director de la clase de perspectiva, falleciendo dos años después.

Ceán Bermúdez (24) elogia sus lienzos «Martirio de San Policarpo», «Visitación de Nuestra Señora» y «San Fernando recibiendo las llaves de Sevilla» que pintó para la iglesia de San Gil de Madrid. Baquero (25) cita la «Coronación de Santa Lucía por el Niño-Dios» de la Catedral de Toledo. Nosotros conocemos en la colección Ruiz de Albareda de Madrid dos obras de este artista, una Purísima y un San José, ambas óleo sobre lienzo, de medidas 0'80 x 0'67 m. y 1'00 x 0'87 m., respectivamente.

Dos artistas no nacidos en Murcia pero que trabajaron en esta ciudad y en la Corte cierran esta relación, Francisco Folch de Cardona y Pablo Sistori.

Del primero, hemos publicado un bosquejo biográfico recientemente (26), aportando ahora en el apéndice documental nuevas noticias hasta ahora inéditas.

Folch de Cardona permaneció en Murcia algunos años, y hasta 1787 era director de las clases de la Económica, cargo en el que sustituyó a Francisco Salzillo y Alcaraz. Después, marcharía a la Corte donde sería nombrado Pintor Retratista de Cámara de Carlos IV.

Sistori fue sin duda uno de tantos artistas napolitanos que vinieron a España al ser nombrado rey el tercer hijo de Felipe V, que hasta ese momento, 1760, lo había sido de Nápoles.

Pintor especializado en obras murales, al fresco y al temple, se vio disminuido en Madrid, ante la presencia de tres grandes nombres, Giaquin-

(23) Entre las obras grabadas por este artista destaca el Quijote de la Real Academia, 1780; todas las láminas de la traducción del también murciano Diego Rejón de Silva, del «Tratado de la pintura», de Leonardo de Vinci, la colección de los doce «Trabajos de Hércules» que decoraban el friso del Casón del B en Retiro, Calcografía Nacional, etc.

(24) «Diccionario...».

(25) «Profesores...», pág. 284.

(26) Rev. «Murcia», 1977.



to, Tiépoio y Mengs, además de Francisco Bayeu y otros, por lo que decidió marchar a provincias, estableciéndose en Murcia donde tras residir durante más de treinta años moría dejando tras sí un largo número de obras (27).

* * *

Tenemos que reseñar por último, la continua negativa de Francisco Salzillo a trabajar en Palacio, tanto a las invitaciones de Floridablanca como a su propio convencimiento de elemento capaz de primer orden para el arte que ya en su juventud le había hecho concebir la idea de su traslado a Italia. Con el tiempo, el murciano prefirió dedicar su producción a la ciudad que le dio primero la vida y más tarde la admiración imperecedera.

En capítulos separados estudiamos de la Centuria de la Ilustración a Ginés Andrés de Aguirre, los Martínez Reyna y Alonso Giraldo Bergaz.

(27) Entre sus obras conviene recordar la decoración del Oratorio particular del Palacio del Obispo; la desaparecida en la capilla de lo que era antiguo Colegio de San Isidoro; ornamentación pictórica de la Iglesia de Jesús, hoy muy restaurada; otras obras suyas, en su mayoría destruidas, ejecutó para la Catedral, Santa Catalina, San Bartolomé, la Merced, Santa Eulalia, Monjas de Santa Ana, Carmen, etc. Recientemente se ha derribado —víctima de la anarquía arquitectónica y urbanística que ha reinado en Murcia, alcanzando niveles no igualados por ninguna otra ciudad española— el Palacio del Marqués de Ordoño, donde muy bien conservadas, se mantenía la obra de este artista.



EL CAPITAN-PINTOR JUAN DE TOLEDO

Un foco artístico que tiene en la pintura su máximo exponente se desarrolla en Murcia a mediados del siglo XVII agrupando a una serie de artistas de indudable valía cuya obra y trascendencia solamente en casos aislados como el de Orrente —que por otra parte lleva a cabo gran parte de su labor fuera de su lugar de origen— ha tenido repercusión en la historia escrita del arte español.

Este grupo de pintores lo constituyen, aparte del ya citado, Lorenzo Suárez, Cristóbal de Acevedo, Mateo Gilarte y más tarde Villacis, Camacho Felices, Senén Vila y el lorquino que ahora nos ocupa, Juan de Toledo.

Esta escuela pictórica del sureste ha estado reseñada tan sólo por unas cuantas líneas en los estudios generales de Mayer, Lafuente y Angulo y Camón Aznar, sin que se le haya dedicado a través de trabajos monográficos —a excepción del que Pérez Sánchez publicó sobre Mateo Gilarte, completísimo por cierto (1)— la atención y el juicio valorativo que le correspondía.

A esto sólo hay que añadir los artículos donde se aportan noticias, de Elías Tormo sobre Villacis (2), Sánchez Moreno, ocupándose de Suárez y Acevedo (3) y José Crisanto López Jiménez, incansable, aportando constantemente datos sobre todos ellos. De Juan de Toledo, contamos con dos pequeños trabajos de Cáceres Plá, publicados en 1911 (4) y las repeticiones de Baquero que se limita a recoger lo que dice el anterior. Su nombre y datos fundamentales aparece, eso sí, desde Palomino en diferentes diccionarios y obras generales.

El nacimiento de nuestro artista tiene lugar en Lorca, a principios del XVII, coincidiendo casi todos los autores, Ceán, Cáceres Plá, Baquero, Belmonte, etc., en dar como fecha la de 1611.

(1) ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ: «Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco», en «Archivo Español de Arte», 196, págs. 139-157.

(2) ELÍAS TORMO: «Levante artístico», Madrid, 1927.

(3) JOSÉ SÁNCHEZ MORENO: «Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acevedo. Notas para el estudio de dos pintores seiscentistas». Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1953.

(4) «Juan de Toledo». Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XIX, 1911, págs. 218-222.



Nuestras averiguaciones para hallar la partida de bautismo han resultado negativas, encontrándonos con que en algunas de las parroquias lorquinas los libros correspondientes desaparecieron durante la guerra civil de 1936-39. El erudito local Cánovas Cobeño publicó a últimos del pasado siglo una partida de un Juan, hijo de Cristóbal de Toledo y de Leonor García, de la parroquia de Santiago, relativa a 1621. Este documento no puede pertenecer al pintor puesto que el retrasar demasiado su nacimiento no coincide con las fechas que tenemos de diversos hechos de su vida que tendrían entonces lugar a edades impropias.

Tradicionalmente se sabe que los primeros conocimientos los adquiere de un humilde pintor lorquino, Miguel de Toledo, que en 1637 recibió cierta cantidad por un Jesús Crucificado para la Sacristía de la iglesia de San Juan de su ciudad natal (5). Se conoce la partida de casamiento de este artista, en 1610, lo que coincide perfectamente para relacionar su parentesco con Juan de Toledo que se tiene por nacido al año siguiente y normal es que fuese de su padre del que recibiese las primeras lecciones del oficio. Luego tendremos que inclinarnos por Miguel de Toledo como progenitor y definitivamente 1611 como el año del nacimiento del pintor que nos ocupa.

Miguel era hijo de Miguel de Toledo y de Catalina de Chinchilla. Casó con Ginesa Calderón, de cuyo matrimonio, como hemos dicho, nació Juan de Toledo y un hermano de éste, Jusepe, también pintor, pero de escasa fortuna (6).

Su primer viaje a Italia lo realiza en 1631, permaneciendo dos años y medio en el estado de Milán, como soldado arcabucero, con un sueldo de cuatro escudos. Su segundo viaje, según documento publicado por Espín Rael (7), lo lleva a cabo siete años después. El 29 de julio de 1638, por el escribano Julián Martínez Orenes y con el visto bueno del alcalde mayor don Nicolás Antonio Interiano, se hizo el asiento de la comparencia de Juan de Toledo que salía de la ciudad por segunda vez alistado en el ejército. Ahora alcanzaría el grado de capitán. Su partida en esta ocasión no sabemos bien si obedece al atractivo de la carrera militar, o buscando por este medio, aprovechando las guerras de Italia, la manera de llegar a los grandes talleres del arte para llevar a cabo una profunda formación dando rienda suelta a su auténtica vocación, la pintura.

Esa relación de Juan de Toledo con Miguel Angel Cerquozzi, el Miguel Angel de las batallas, sólo probada por la tradición que arrastra de los testimonios de Palomino (8) puede encontrarse en el particular interés

(5) BAQUERO: «Profesores de las Bellas Artes en Murcia», Murcia, 1913, págs. 93-96.

(6) «Artistas y artífices levantinos», Lorca, 1931, pág. 91.

(7) *Ibidem*, pág. 92.

(8) PALOMINO: «Museo pictórico y Escala Optica», Vidas.



que ofrece la forma de meter el color del artista murciano y la práctica de un dibujo descuidado que en ocasiones llega a una ingenuidad en las figuras que corren el peligro de romper la belleza del paisaje o marina, con unos cielos generalmente magníficos, contrastando con el aire «naificado» que puede resultar de la disposición y trazado de las figuras.

El color, aprendido de Cerquozzi, salva al artista.

La originalidad de Toledo estriba, en una perspectiva de la pintura española de su tiempo, en primer lugar en la temática. En su entorno no es frecuente el paisaje o la marina sino de una manera muy secundaria y de hecho no se da en nuestro arte solamente en cuadros aislados antes del siglo XIX.

Por otra parte tampoco tenemos en nuestro Siglo de Oro artistas que dediquen una gruesa parte de su producción al género bélico. Obras con rendiciones o preparación para la lucha pero rara vez la misma acción es protagonista.

Los nombres de Salvator Rossa o de Miguel Angel Cerquozzi no encuentran una verdadera correspondencia en nuestro panorama, aunque sea modestamente, si no es en Juan de Toledo.

Por tanto, la revisión de esta figura poco conocida, apenas estudiada y que tuvo en su momento, segundo tercio del XVII, una significación en la pintura española —como lo prueban los testimonios de Palomino y Ponz— es necesaria y útil para el conocimiento de parcelas oscurecidas por el esplendoroso fogeo de las grandes figuras que irradiaron en este momento y cuya influencia se dejó notar con espíritu y arrebatadora personalidad. Juan de Toledo se deja llevar por otros derroteros y funciona al margen de corrientes e ideologías estéticas. Hace una obra de particular interés navegando en solitario. Por todo ello su esencial aportación en una perspectiva se encuentra en esa singularidad —a mayor o menor grado— tan buscada por el artista desde dentro y por el historiador y el simple espectador desde fuera.

A su regreso a España se instala en Granada, recibiendo la protección del Superior del Convento de San Francisco para el que realiza diversas obras, hoy desaparecidas, al mismo tiempo que pinta sus escenas de batalla y diversos retratos. De esta labor como retratista sólo tenemos los juicios de Carderera en su «Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres, desde el siglo XIII hasta el XVIII» (9): «Sabido es que Antonio del Rincón retrató a los Reyes Católicos, a Antonio de Nebrija y a otros grandes hombres de aquella Corte, tan docta como bri-

(9) Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 25 de marzo de 1880.



llante y aguerrida; más de un gran número de retratos excelentes, pintados por Juan Sánchez de Castro, por Berruguete, por Juan de Toledo y por Fernando Gallegos, se atribuye con sobrada ligereza, a los pinceles de Alberto de Holbein, de Leyden y de otros artistas extranjeros que jamás estuvieron en España».

A Murcia llega en 1643, prolongándose su estancia en esta capital hasta 1654, ya que en este año nos lo encontraremos trabajando para las Madres Mercedarias de don Juan de Alarcón en una obra que habría de llevarle por lo menos hasta finales del año siguiente. De su estancia en Murcia, el Conde de Roche, sin citar la procedencia (10) dice haber visto documentación de que trabajó como pintor en la casa de Pedro de Orrente. Esta documentación se refiere a ciertas cartas de pago del último de estos artistas, en que tomó parte como perito en el arte pictórico Toledo y en donde, bajo su firma, hace la declaración solicitada. También dice que en el «legajo de cuentas de fábrica de la Catedral de Murcia» existe un recibo, firmado en la capital con fecha 28 de julio de 1643 por haber dorado el facistol y dar de negro. Nosotros hemos averiguado que en 1645 tiene relación con la Santa Inquisición de Murcia a propósito de haber actuado también como perito pintor a la hora de tasar dos cuadros de tema religioso para el oratorio del Viejo Alcázar de Enrique II donde se albergaba la temible Institución (11).

Se ha publicado, sin duda, por no tener en cuenta la fecha de la muerte de Toledo, que la colaboración entre éste y Mateo Gilarte que cristalizaría en el cuadro que representa la Batalla de Lepanto del Convento de Santo Domingo de Murcia, tuvo lugar entre 1655 y 1667. Toledo muere en 1635, lo que acortaría el período, pero también es cierto que en 1655 está ya trabajando en Madrid, mientras Gilarte, y esto lo prueba documentalmente López Jiménez, no sale de Murcia en este período. Toledo, tras realizar diversas obras en Murcia como la citada y una réplica de ésta que estuvo en Totana hasta la guerra civil de 1936 y otras como las de las colecciones Oca Zúñiga, marqueses de Torrepackeco, etc., así como la Asunción de Nuestra Señora, realizada para la Congregación de Caballeros seculares del Colegio de San Esteban de la Compañía de Jesús, pasa a Madrid donde lleva ya pintado el cuadro de «El Sueño de San José» del Convento de don Juan de Alarcón, de otra forma no se explica que Mateo Gilarte realizara la copia que hoy existe en la Catedral murciana. Por tanto, la fecha de esta obra hay que adelantarla a la que da Angulo para su labor en el citado convento madrileño.

Estas pinturas levantan una polvareda de críticas por un lado y de

(10) BAQUERO: «Profesores...», o. c., pág. 95.

(11) Archivo Histórico Nacional. Sección Inquisición. Legajo 2.345.



aplausos por otro. Lo cierto es que le vale para colocarse entre los grandes de su tiempo y aparece junto a Carreño, Francisco Camilo y Juan Montero Rojas pintando en la bóveda del Colegio de Santo Tomás de Madrid, destruido en el incendio de 1872. Después se traslada a Alcalá de Henares, donde pinta «La Institución de la Orden de los Trinitarios», lienzo de grandes proporciones que ocupaba el Retablo Mayor. En 1663 pasa a Talavera de la Reina y se ocupa de otra gran obra, «Santa Ana dando lección a su hija Santísima», para el retablo mayor del Convento de Franciscanos Descalzos.

Al poco tiempo de su llegada a Madrid, casa con Catalina de Amós (12) que le sobrevive, tal y como consta en la partida de defunción del artista. Vivieron en la parroquia de San Sebastián.

Los últimos años de Juan de Toledo son, seguramente debido a la enfermedad que lo lleva a la tumba, de verdadera penuria económica. Los encargos cesan y al parecer apenas trabaja. En esta triste situación moría el uno de febrero de 1665, siendo enterrado de limosna en la Parroquia de San Sebastián por el servidor de la Reina don Gregorio de Morales.

He tratado de trazar un catálogo lo más amplio posible de la obra de nuestro pintor y he dividido la producción en dos grandes grupos: obras religiosas y escenas de batallas y asuntos militares. Del primer apartado sobresale la serie de cuadros que pinta para el Convento de Monjas Mercedarias de don Juan de Alarcón, en Madrid.

En el retablo mayor, un gran lienzo, 9 x 5'50 m., representando la «Concepción de la Virgen». La Madre de Dios aparece acompañada de un gran número de figuras de santos, alegorías y ángeles. En la parte superior la Santísima Trinidad.

Angulo lo fecha hacia 1655, encontrándose gran semejanza entre el modelo de la Virgen y el de Santa María de la Alhambra de Granada, obra de Antolinez. Ya en tiempos de Toledo y tal y como nos cuenta Palomino (13), la figura central fue duramente atacada por los pintores contemporáneos. Tras la Guerra Civil de 1936-1939, el cuadro quedó en lamentable estado, por lo que tuvo que sufrir una intensa y afortunada restauración (14).

Para este mismo retablo pinta el «San Ramón Nonato», 1,55 x 1,10 m., y el «San Antonio de Padua», de idénticas dimensiones. Ambos aparecen en la parte inferior, a derecha e izquierda.

(12) Parroquia de San Sebastián. Libro 12.º de defunciones, fol. 241.

(13) PALOMINO.

(14) Del cuadro, según hemos podido apreciar por las fotografías que guardan las Reverendas Madres Mercedarias, la parte que sufrió mayores deterioros fue precisamente la figura de la Virgen.



En el altar lateral, del lado de la Epístola se encuentra el «Sueño de San José», óleo sobre lienzo, de medidas 2,30 x 1,60 m. Esta obra que ha sido adjudicada en alguna ocasión —Tormo y Mayer— a Juan de Toledo y Montero, dubitativamente, no puede fecharse en la misma época que los anteriores, y es sin duda de Juan de Toledo. Como decíamos anteriormente este cuadro fue pintado en Murcia, por existir una copia del mismo obra de Mateo Gilarte. Para el Convento de Capuchinos que estaba junto al Alcázar de Toledo pinta nuestro artista una representación de la Sagrada Familia. En el mismo edificio lo vio Ponz tal y como nos cuenta en su «Viaje a España» (15). Después, el cuadro pasó a la iglesia de San Miguel y, por último, a su actual emplazamiento, el Museo Parroquial de San Vicente. Aparece San José que está aserrando un madero y junto a él la Virgen, San Juan y el Niño Dios. Es, sin duda, de factura inferior al conjunto de las religiosas de San Juan de Alarcón (16).

Las restantes obras de Juan de Toledo de tema religioso que hemos podido localizar están destruidas o desaparecidas. Así el lienzo que representaba la «Degollación de San Pedro Martín» y que estaba en el comedor del antiguo Colegio de Doncellas de Toledo (17).

El de la «Institución de la Orden de los Trinitarios» que lleva a cabo para el convento que estos religiosos descalzos tenían en Alcalá de Henares ocupaba el Retablo Mayor. Ponz nos lo describe de la siguiente forma: «Cuadro grande del altar mayor representa la Santísima Trinidad: mucha gloria de ángeles y la visión del Papa perteneciente al Instituto de esta Orden» (18). Para Talavera de la Reina realiza un gran lienzo que ocupaba el retablo mayor del Convento de Franciscanos descalzos «Santa Ana dando lección a su hija Santísima» (19). Por último, la «Asunción de Nuestra Señora» para la Congregación de Caballeros Seculares del Colegio de San Esteban, de la Compañía de Jesús, entonces ubicada en la iglesia de este santo en Murcia (20), y por último, la bóveda del Colegio de Santo Tomás de Madrid. Toledo pintó aquí al santo titular ofreciendo sus obras a Cristo Crucificado (21); Carreño a Santo Domingo

(15) Pág. 80. Edición de Aguilar de 1947.

(16) De esta obra nos da cuenta PARRO: «Toledo en la mano», pág. 159; CACERES PLA: «Juan de Toledo», pág. 222; BAQUERO: «Profesores...», pág. 96 en nota; MAYER: «Historia de la pintura española», pág. 413; GAYA NUÑO: «Historia y guía de los Museos de España», pág. 712.

(17) Recogida por CACERES PLA, pág. 222; BAQUERO, pág. 96, y MAYER, pág. 413.

(18) Recogida por PALOMINO, pág. 940; PONZ, pág. 119; CEAN BERMUDEZ: «Diccionario...», T. V, pág. 52; CACERES PLA, pág. 222; BAQUERO, pág. 95.

(19) PONZ, pág. 597; CEAN BERMUDEZ, T. V, pág. 52; CACERES PLA, pág. 222; BAQUERO, pág. 95; MAYER, pág. 413.

(20) PALOMINO, pág. 940; CACERES PLA, pág. 222; MAYER, pág. 413.

(21) PALOMINO, pág. 940; PONZ; CEAN BERMUDEZ, T. V, pág. 52; BAQUERO, pág. 95.



y San Francisco; Francisco Camilo a San Pedro Mártir y Gloria con Santísima Trinidad, y Juan Montero Rojas la Anunciación de la Virgen.

En su ciudad natal, Lorca, a últimos del pasado siglo existían dos lienzos que se le adjudicaron: San Miguel, en la colección Mención y una Santa Elena en la de don Francisco Cánovas. Hoy ambas en paradero desconocido. No teniendo ninguna noticia, sólo el testimonio de Palomino, de las obras realizadas para el Convento de San Francisco de Granada.

En los cuadros que se conservan advertimos esa constante preocupación cromática que advertíamos anteriormente. La armonía donde nada surge estridente, sino que los azules se matizan suavemente con ocres y dorados, es la principal característica. Preocupación especial, propia del barroco, es su interés en la composición. En todas ellas es impecable, desde unos supuestos donde el equilibrio y el sentido simétrico mandan.

Hay en estas obras una honradez; pintura que está muy lejos de la industrialización o de la fórmula. Trata de huir de esquemas convencionales, dentro de su limitación, y procura unos resultados que tienen la generosidad de intentos firmes que revelan una total entrega.

Sus representaciones de la Virgen entran dentro de la concepción que presta la escuela madrileña de este período, donde un barroquismo de delicada sensibilidad y finura crea un ideal femenino completamente original ya alejado de los moldes italianos que en otro tiempo constituyeron su origen.

Pero la gloria de nuestro pintor, y su principal aportación a la pintura española del XVII estriba en sus cuadros de batallas. El más importante es indudablemente el que representa la lucha de Lepanto, en la iglesia de Santo Domingo, hoy de la Compañía, en Murcia. Sobre la escena central hay cinco medallones con las medias figuras que representan a don Juan de Austria, Felipe II, Pío V, Solimán y la Virgen del Rosario, pintadas por el artista valenciano, afincado en Murcia y gran amigo de Toledo, Mateo Gilarte.

Todo en él es movimiento, dibujo nervioso que se torna constantemente en giros de pincel y salpicando con golpes de luz las telas y contrastes de sombras.

Trabaja la materia y empasta a diferencia de otros pintores madrileños de su momento que siguiendo la escuela velazqueña gustan de utilizar un mínimo de pintura «tirando de disolvente». En estos cuadros de batallas el artista se inclina por los atardeceres, donde los blancos atenuados con dorados se diluyen en un resplandor de verdes y rosas elaboradísimos.

El resultado es unos fondos que se convierten en firme complemento y sostén del asunto representado sirviendo de contrapunto cromático a la sabia disposición de «calientes» y mezclas donde predominan carmines,



tierras y hasta negro en alternancia con una larga gama de ocre.

De la «Batalla de Lepanto», en 1854, el pintor Manuel Usell de Guimbardea ejecutó una buena copia que fue adquirida por el Estado en 1856 y que desapareció presa de las llamas en el incendio que asoló el Archivo de Alcalá de Henares en 1942.

Una réplica de Toledo del cuadro que nos ocupa sería el lienzo que existió en Totana hasta 1936 y que conocemos por fotografía, existiendo entre ambos una gran semejanza que nos obliga a no considerarlo como obra aparte, tal y como se había hecho hasta ahora.

En el Museo del Prado figuran seis cuadros de nuestro artista. El titulado «Combate entre españoles y turcos» —en el catálogo con el número 1.154, antiguo 1.045— se encontraba en el Palacio Real en 1814. Madrazo dice que fue ejecutado durante su estancia en Granada junto con su compañero, el número 1.155, lo que nos parece acertado puesto que sus características denotan una época anterior al que acabamos de ver en el Convento de Santo Domingo de Murcia. Sus medidas: 0,62 x 1,10 m.

Procedentes del legado de Fernández Durán, que se incorpora al Prado en 1930, son las dos batallas que tienen los números 2.775 y 2.776 del citado catálogo.

Al parecer de un período más evolucionado como el titulado «Desembarco de una goleta», del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia. En el Prado, por último, tenemos los titulados «Desembarco» y «Abordaje», números 1.156 y 1.157, inferiores a los anteriores en su ejecución. En Murcia, además de los reseñados se cuentan los dos cuadritos, de reciente adquisición, en el Palacio de la Excm. Diputación Provincial. De medidas: 60 x 85 cm., constituyen dos preciadas muestras de la última etapa de su autor.

Pieza clave en la producción de nuestro artista es la batalla naval del Museo Provincial de Bellas Artes de Bilbao, que figura con el número 232 del catálogo. Procede de la colección de don Laureano de Jado, que en 1927 lo ofrece al museo. En primer término un bajel que se hunde debido a los disparos efectuados por una escuadra que aparece a la derecha. Diversas figuras nadan desesperadamente y ocupan botes. Se trata al precer de piratas berberiscos.

Juan de Toledo aparece representado en varios e importantes museos extranjeros, así en el Bowes Museum con la «Toma de Sevilla por San Fernando», procedente de la colección del Conde de Quinto de Madrid, que tiene el número 69 del catálogo y de dimensiones 0,60 x 1,54. En el Museu Nacional de Soares dos Reis existen dos estupendas batallas, pareja, cuyas medias son 0,41 x 0,81 m. En la colección Harrach de Viena otra batalla adquirida en España por el Conde Fernando Buenaventura de Harrach y, por último, un paisaje en el Museo de Bellas Artes de



Nantes, recogido por Gaya Nuño en «La pintura española fuera de España» (22).

Entre los cuadros de batallas destruidos o desaparecidos de que hemos podido tener noticias se encontraban los de la colección del Marqués de Santa Marta. Nos los encontramos en el catálogo de esa casa, fechado en 1875. Uno, «Ejército en Marcha», aparece con el número 104, en la página 60 y la siguiente descripción: «Fuerzas de caballería que conducen una pieza de artillería, con su capitán a caballo, precedido de un tambor y seguido de unos cuantos jinetes, van caminando por un campo. A la izquierda se ve una atalaya con una hoguera». Otro, «Choque entre caballería e infantería», óleo sobre lienzo de medidas 0,51 x 0,81, con el número 24 en la página 27 y así descrito: «Al pie de una colina que sirve de asiento a un pueblo vense pelear con fiereza varios jinetes contra unos soldados de a pie. No lejos del combate, se halla un puente valerosamente defendido por gruesas fuerzas de infantería».

Otros cuadros de Juan de Toledo de los que nada se sabe acerca de su actual paradero son las dos batallas pertenecientes a la colección de los Marqueses de Ayerbe en Zaragoza y que figuran en la relación de Jusepe Martínez (23), correspondiente a diversos cuadros que doña Antonia Cecilia Fernández de Híjar aportó al matrimonio cuando casó con don José Fuenbuena. Otro lienzo más con ese asunto aparece en el testamento de don Gaspar Antonio de Oca Zúñiga y Sarmiento —Archivo de Protocolos de Murcia, signatura 2.745— en una relación de cuadros. Dicho documento fue dado a la luz por José Crisanto López Jiménez, el cuadro se recoge con las medidas 5 x 4 palmos (24).

Por último tenemos, por testimonio de Baquero, dos «marinas militares» en la colección de don Francisco Melgarejo de Murcia, a últimos del siglo pasado y que fueron espertizadas por el pintor Ruipérez (25) y un «Combate» en la antigua colección del Marqués de Torrepackeco, también en Murcia, recogido en el catálogo de la galería murciana de don José María Estor.

(22) Pág. 309, número 2.720. Oleo sobre lienzo de medidas 0,47 x 0'98. Aparece en el catálogo del Museo con el número 737.

(23) Publicación de 1853, pág. 210.

(24) Archivo de Arte Valenciano, 1959, pág. 72.

(25) BAQUERO: «Profesores...», pág. 95.



GINES ANDRES DE AGUIRRE

Las noticias que hasta ahora se tenían de Ginés Andrés de Aguirre eran pocas e imprecisas, sobre todo en relación con las de otros pintores del XVIII que nunca alcanzaron la importancia de nuestro artista.

Ceán Bermúdez no lo nombra ya que tiene como norma la no inclusión de artistas que vivan en 1800. Ceán le había perdido la pista a Aguirre tras la marcha de éste a Méjico y el buen investigador ignora la fecha de su muerte.

El Conde de la Viñaza en sus «Adiciones...» tampoco hace mención del murciano y así llegamos a Ossorio Bernard y su «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX», al que le ocurre lo inverso que a Ceán, cree que trabaja durante la diecinueve centuria. Ossorio se limita a dar el lugar y fecha de nacimiento —ésta equivocada—, su asistencia como alumno de la Real Academia de San Fernando y su participación a los primeros concursos de esta Entidad. Por último aporta el dato de su nombramiento como director de la Academia de Méjico. En cuanto a obras anotaba tres copias —dos de Velázquez y una de Jordán— en el Museo de San Fernando y varios frescos en la Capilla de la Cruz, desaparecidos. También que había pintado numerosos retratos de Carlos III.

Baquero, en sus «Profesores de las Bellas Artes Murcianos», 1913, se limitaba a transcribir las notas de Ossorio, añadiendo por su cuenta que había sido protegido de Floridablanca y sobre todo puntualizaba sobre el verdadero nombre del pintor al que hasta ese momento se le denominaba Ginés de Aguirre.

Así llegamos a un artículo de don Elías Tormo en 1923, «El pintor Ginés Andrés de Aguirre. Su etapa española» (1). En este trabajo don Elías aporta la partida de nacimiento del pintor que había figurado en un trabajo inédito presentado a unos Juegos Florales celebrados en Yecla en 1907, del que no se conoce el autor, aunque sí que éste había escrito al profesor Mergelina enviándoselo y aclarándole que era una biografía

(1) Boletín del Museo de Bellas Artes de Murcia, año II, núm. II (1923). Este mismo trabajo por pensar el autor que «tuvo escasa difusión en España y creemos desconocido en América» se volvió a publicar en «Arte en América y Filipinas», Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Cuaderno 3, T. II, 1949, que es el que he visto.



basada exclusivamente en el texto de Ossorio y Bernard. El profesor Mergelina dio este documento a Tormo.

Lo que el ilustre maestro trae de nuevo, después de recordar lo escrito por Ossorio y Baquero es que Aguirre había sido pintor de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara de Madrid, colaborador de Maella —sin añadir detalles— y sobre todo la localización de un número de cartones en los depósitos del Prado que identifica como del pintor que nos ocupa. Por último añadía seis documentos relativos a la Real Fábrica que incluyen el nombre de Aguirre. A propósito de los cartones, Tormo aprovecha para recordar la odisea de la publicación de su estupendo libro sobre este tema (2) —realizado en un plazo récord de cuarenta y cinco días— y habla sobre la identificación de tapices correspondientes a los cartones del Prado en los reales sitios de El Escorial y Palacio del Pardo.

Pero como ya adelantaba en el título del trabajo, nada descubría de su etapa americana a excepción de la cita del libro de Lamborn, «Painters of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, in Mexico» donde se decía que Aguirre había pintado al fresco la bóveda de la Capilla del Rosario de la Catedral de Méjico —dato que ponía en duda Tormo por no haber encontrado en la bibliografía correspondiente mención alguna.

El profesor Angulo Iñiguez en su artículo «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas» (3), a partir de los documentos existentes en la Real Academia de San Fernando de Madrid, daba noticias sobre la elección de Aguirre para la Academia americana, fecha de salida del puerto de Cádiz —acompañado de su familia— y su enemistad con el director Gil como se desprende de las cartas del murciano a Ponz con fechas 21 y 23 de mayo de 1788 en las que el pintor daba muestras de pesimismo y cansancio.

Y hasta aquí todo cuanto se sabía de este Académico de Mérito de San Fernando de Madrid y de San Carlos de Méjico, pintor al Servicio del Rey en el taller de Maella, con empleo y sueldo en Palacio y uno de los más brillantes artífices de tapices del XVIII. Y por otra parte germen de una escuela de pintura que se desarrolla en Méjico en el primer tercio de la diecinueveava centuria.

* * *

Ginés de Andrés y Aguirre nace en Yecla —Murcia— siendo bautizado

(2) Lo realiza con SANCHEZ CANTON: «Los Tapices de la Casa del Rey nuestro Señor», Madrid, 1919, ejecutado por deseo expreso del Rey D. Alfonso XIII.

(3) DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas», en Arte en América y Filipinas, tomo I, Universidad de Sevilla, 1935.



en la iglesia de la Asunción el día 5 de noviembre de 1727. Son sus padres Salvador Andrés y María Rodríguez (4).

Nada hemos podido averiguar sobre como adquiere los primeros conocimientos del oficio. En sus años mozos, de 1745 a 1752 en que podemos fechar su marcha a Madrid, no trabaja en Yecla ningún pintor ni escultor. En Murcia tampoco hemos encontrado ningún rastro de que asistiese al taller de algún maestro, que por cierto, en cuanto a pintura se refiere, tampoco abundaban.

Lo cierto es que en 1753 comienza sus enseñanzas en la Real Academia de San Fernando (5), tomando parte en los concursos de 1753, 1754, 1756 y 1757. En este último obtiene el premio segundo de la primera clase.

En 1758, el 11 de junio es pensionado por el Rey con 150 ducados para que pudiera continuar sus estudios (6).

Al año siguiente realiza dos copias correspondientes a sendos cuadros de Jordán y Velázquez. El primero es «La Batalla de Senaquerib», actualmente en la Academia y el segundo el Retrato Ecuestre del Conde Duque de Olivares, depósito del Prado en la Casa de la Cultura de Yecla (7).

En 1763 se presenta al premio extraordinario de la Academia. Debía realizar una obra que representase la defensa del castillo del Moro en la Habana. El galardón fue para José Rufo.

Al año siguiente era elegido Académico Supernumerario de la Institución (8) y en 1770 Académico de Mérito (9). Esta última distinción por la obra de restauración «de grandes cuadros que de las Casas de los Jesuitas se trageron a la Academia» (10).

En 1785 sería propuesto para el cargo de Teniente de pintura, puesto que no obtiene por ser designado ayudante de Maella (11).

La primera noticia de Aguirre como pintor de cartones para la Real Fábrica de Santa Bárbara lleva fecha 24 de mayo de 1775 y nos la da Tormo (12).

(4) El problema del segundo apellido ya lo explicó TORMO en su obra «El pintor Ginés Andrés de Aguirre. Su etapa española», o. c., págs. 7 y 8. Sin duda, Aguirre era el segundo apellido de la madre.

(5) Archivo Academia San Fernando, Leg. 47.

(6) Juntas Ordinarias, libro I, 1753-70.

(7) Archivo de la Real Academia de San Fernando. Juntas Particulares, libro I, 1657-70, 28 del 8 de 1759, legajo 15.

(8) A. A. S. F. Leg. 142.

(9) Leg. 1-47.

(10) Archivo General de Palacio. Expediente Personal de Ginés Andrés de Aguirre, caja 51/39.

(11) *Ibidem*.

(12) ELIAS TORMO: «El pintor Ginés Andrés de Aguirre. Su etapa española», o. c., pág. 14.



Nosotros tenemos otro documento con fecha anterior, 2 de marzo de ese mismo año. Se trata de un informe de don Francisco Sabatini sobre la cuenta presentada por Aguirre en Palacio para el cobro de unos honorarios en concepto de haber realizado cartones para tapices. Sabatini dice al Mayordomo Mayor, que a su vez pasa la certificación al Contador General de Palacio: «en cuya consecuencia he reconocido las referidas pinturas con asistencia y dictamen del primer pintor de Cámara don Antonio Rafael Meng que parécese tienen de costa mil y doscientos Reales de vellón, los mismos que tienen puestos dicho Aguirre, lo que hago presente a V. E. para que sirva darle el curso correspondiente para que se satisfaga a dicho interesado si fuere del agrado de V. E.». Ignoramos el número de cartones entregados (13).

Aguirre aparece también como pintor de cartones en el Inventario de 1780 —con esta fecha en su primera hoja y 1781 según su cubierta—. Este inventario está inacabado. También figura en otros de 1776 y 1782.

Por tanto de 1775 a 1785 es la época del Aguirre pintor de cartones para tapices que alterna con trabajos de obras de caballete, pintura al fresco y restauraciones. Es a este período donde corresponden los tres cuadros representando «La Visitación», «San Eugenio» y «San Luis» que ejecuta para el Hospital General de Madrid, hoy desaparecidos (14). También las pechinas de la Sacristía de los Trinitarios Descalzos (15) y el pasaje de la vida de San Agustín para el Real Convento de Señoras Agustinas Descalzas de La Encarnación (16). Esta última obra formaba parte de una serie de cuatro. Las otras tres las realizaron José Castelló, José Ramos y Gregorio Ferro. Por último pinta las pechinas de la Parroquia de la Santa Cruz con José Castillo (17).

El 7 de mayo de 1785, en Aranjuez, Aguirre dirige un Memorial al Mayordomo Mayor de Palacio por el que suplica «se digne atenderlo a la dimisión que ha hecho don Nicolás Lameyra de la plaza de Ayudante para la composición de las pinturas que tiene S. M. perteneciente a don Mariano Salvador de Maella» (18).

En este documento manifiesta su «aplicación acreditada en la composición de los muchos y grandes cuadros que de las Casas de los Jesuítas se trageron a la Academia y están en ella le concedió la gracia de Aca-

(13) Archivo General de Palacio. Expediente Personal de Ginés Andrés de Aguirre. Caja 51-39.

(14) PONZ, edic. 1947, pág. 421, nota 1.

(15) *Ibidem*, pág. 430.

(16) *Ibidem*, pág. 459.

(17) *Ibidem*, pág. 430.

(18) Archivo General de Palacio. Expediente personal de Ginés Andrés de Aguirre, Caja núm. 51-39.



démico de Mérito. Asimismo ha sido uno de los propuestos a la plaza de Teniente de la que hoy está en consulta. Tiene varias obras públicas en esta Corte, así al óleo como al fresco».

Días antes, el 3 de mayo se le había comunicado a Maella que buscara nuevo ayudante ante la negativa de Lameyra para la plaza. Maella que ya llevaba varios años junto a Aguirre en la Real Fábrica se apresuró a informar al murciano y con fecha 10 de julio lo apoya ante el Grefier de Palacio con propuesta para el cargo (19).

Con fecha 31 de julio de 1785 el Conde de Floridablanca comunica que nuestro pintor ha sido designado como Ayudante de don Mariano Salvador Maella (20).

Veinte días más tarde el Conde de Floridablanca, desde el Palacio de Aranjuez pasa al contador general una orden del Rey por la que determina «que para la referida composición y dirección de pinturas encargadas al expresado Maella y a don Francisco Bayeu se separen las dos piezas del obrador que disfrutó don Andrés de la Calleja, una grande y otra pequeña, y se agreguen al estudio que tiene Bayeu en la Casa de Rebequa para que ésta puede executar con su ayudante don Andrés de Aguirre las pinturas mandadas executar» (21).

No llegó a un año el tiempo que Aguirre estuvo desempeñando el puesto. En marzo de 1786 era designado director de la Academia de «las tres artes» de Méjico. El 25 de abril de 1786, Aguirre presentaba la dimisión de la ayudantía y entregaba la llave del estudio donde trabajaba con Maella. Según aviso dado por el Contador General cesaba de su goce diario —quince reales de vellón— desde el 26 de dicho mes, recibiendo 3.720 reales de vellón que se le debían (22).

La plaza de Ayudante de Maella debía ser muy codiciada por los pintores porque apenas saberse la noticia, encontramos dos peticiones. La de Marcos Antonio Escudero, con fecha 16 de abril, en la que tras manifestar que «haviéndose el exponente dedicado desde su niñez a un estudio particular en el arte de componer pinturas, baxo la dirección de su padre don Bernardo Escudero, que por su singular habilidad y destreza en este ramo, es bien pública y notoria su fama, ha adquirido con éste no tan sólo reglas ciertas sino también un fino sistema para renovarlas y volverlas a su antiguo primitivo estado», propone le sea dada «una pintura

(19) Archivo General de Palacio. Expediente personal de don Mariano Salvador Maella, Caja 56-38.

(20) Archivo General de Palacio. Expediente personal de Ginés Andrés de Aguirre, Caja 51-39.

(21) Archivo General de Palacio. Expediente personal de Francisco Bayeu y Subias, Caja 95-76.

(22) Archivo General de Palacio. Expediente personal de Ginés Andrés de Aguirre, caja 51-39.



de las más mal tratadas que hubiere para su composición, sometiéndose después a la censura de la Real Academia, o examen de Peritos en el Arte que se nombrasen» (23).

La otra petición es la de don Alejandro de la Cruz, de Saïamanca, pintor de Cámara que había sido del Infante don Luis (24).

Maella apoyó al segundo, manifestando que es «sujeto que estuvo muchos años instruyéndose en la pintura bajo la dirección de don Antonio Rafael Mengs que tiene muchos conocimientos i practica en la composición de los quadros, de los quales ha visto varios compuestos de su mano con grande acierto» (25).

* * *

El resultado de la elección de los artistas que habían de componer el claustro de profesores de la Academia se sabe en Méjico a últimos de mayo de 1786. En el Archivo de San Carlos hay un oficio del Marqués de Sonora al Virrey con fecha 12 de abril de 1786 (26). En él contesta enterado de que se necesita un maestro director de pintura con sueldo de 2.000 pesos anuales y un segundo con 1.500. Además un director de escultura, otro de arquitectura y de otro más de grabado, cada uno con 2.000 pesos anuales. Informa que se ha decidido que el sueldo del segundo de pintura sea también de 2.000 pesos. Por último dice que S. M. en atención a la súplica ha nombrado primer director de pintura a don Ginés de Andrés y Aguirre y para segundo a don Cosme de Acuña. Para director de escultura designa a don Manuel Arias; para arquitectura a don Antonio González Velázquez, y concluyendo, para director de grabado a don Fernando Salma.

El 18 el Marqués de Sonora vuelve a escribir al Virrey. Le notifica que los cinco profesores nombrados para la Academia saldrán de Cádiz, con dirección a Méjico, «en la primera oportunidad». Puntualiza que sus sueldos deberían empezar a contar desde el momento en que se verificase su embarco (27).

Aguirre y sus compañeros llegan a Cádiz el 26 de mayo, casi un mes antes de la fecha en que se produciría el embarque.

(23) *Ibíd.*

(24) *Ibíd.*

(25) *Ibíd.*

(26) Archivo de la Academia de San Carlos de Méjico, Documento núm. 211. El Archivo de la Academia ha sido estudiado intensivamente por don Justino Fernández. Este investigador, en 1967 numeró los documentos existentes de 1781 a 1800. Recibiendo un número correlativo del 1 al 1.035. Después, Alicia Leonor Cordero Herrera numeró, siguiendo el orden del Sr. Fernández, los correspondientes a 1801-1821. De acuerdo con esta clasificación iremos citando.

(27) A. A. S. C. Documento núm. 213.



Nuestro pintor se instaló en la ciudad andaluza con su mujer, María Antonia Prieta, sus dos hijas, un sobrino huérfano y una criada. Viajaba además con seis cofres de ropa, dos cajones con modelos de cabezas y figuras de yeso y otros dos conteniendo pinturas y estampas de historia. Lo costoso del viaje desde Madrid y el mes de estancia en Cádiz dejaron a Aguirre en una lamentable situación económica, hasta tal punto que no tuvo para pagar los pasajes. Lo mismo ocurrió a Velázquez. Ambos tuvieron que hipotecar los propios equipajes a cuyo acto, como informa Angulo (28) asistió como testigo el arquitecto por S. M. en la ciudad de Cádiz, don Pedro Angel de Alviso y la contaduría general adelantó al murciano 13.500 reales y 3.300 a Velázquez.

La certificación del escribano del navío en que embarcaron, Pedro Fernández Guerra, se haya en el Archivo de San Carlos (29). En ella consta el nombre del barco, «Nuestra Señora del Rosario y San Francisco de Asís», también la fecha y hora de salida, 24 de junio de 1786, a las 10,30. Enterándonos que sólo embarcaron junto a Aguirre Cosme de Acuña, Manuel José de Arias y Antonio González Velázquez, no haciéndolo Salma como estaba previsto.

El barco atracaría en Veracruz y de allí marcharon en carruajes hasta su destino.

* * *

Ya en Méjico, Ginés de Aguirre se aloja con su familia y comienza las actividades en la Academia. En los primeros momentos la economía de nuestro pintor no tendría que ir nada bien puesto que existe un oficio del Marqués de Sonora dirigido a los ministros de la «Casa Matriz» donde se informa que según lo dispuesto se les «descontará a los directores Aguirre y Velázquez el anticipo que se les dio dejándoles lo necesario para su subsistencia» (30).

El murciano cuenta ya cincuenta años y la aclimatación en estas latitudes es dura para él. Como iremos viendo hay constancia de sucesivas recaídas en una larga enfermedad. Así, el 25 de octubre de 1787 los jóvenes pensionados de la Academia de San Carlos que estaban en la clase de Aguirre pasan a la del director segundo de la pintura, Cosme de Acuña, al objeto de quitarle parte del trabajo (31).

(28) ANGULO: «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas», o. c., pág. 35.

(29) Documento núm. 216. Certifican la copia con fecha 1 de julio de 1786, Felipe Romano y Gerónimo Sánchez Bernal. Hay adjunta otra certificación firmada por Anselmo López, Rafael Díaz y Calixto Sanz.

(30) A. A. M. Documento núm. 220. Fechado en 1 de diciembre de 1786.

(31) A. A. M. Documento 248. Oficio de la Junta de don Jerónimo Antonio Gil, informándole del acuerdo y previniéndole de que cuide de la puntual asistencia de los directores y del cumplimiento de sus deberes.



Las relaciones entre los profesores de la Academia y su Director general don Jerónimo Antonio Gil, fueron mal desde el primer momento; en especial por parte de los de la sección de pintura. Y la tormenta estalló en junio de 1788. El motivo fue una instancia que Gil envió a Cosme de Acuña y a Ginés Andrés de Aguirre para que concurriesen por las noches a las salas de natural y de yeso, además de asistir a sus clases diurnas, «y corrigiendo y estando precisamente en ellas para cuanto se ofreciere» (32). Esto ocurría el día 5. Dos días más tarde los profesores citados anteriormente a los que se les unió Antonio González Velázquez enviaban un oficio al Virrey, Viceprotector de la Real Academia, exponiendo sus quejas relativas a que se les obligaba a trabajar «día y noche». En este documento se llaman así mismos «Directores del buen gusto» y añaden que no se cumple el reglamento por lo que no se puede mantener el orden y la disciplina mientras no se separase a Jerónimo Antonio Gil de la dirección, al que acusaban además, de haber producido la locura que empezaba a aquejar al escultor Arias que años más tarde moría loco. Por último, harían extensivo el ataque al secretario, Antonio Piñeiro, al que reprochaban de ser «parcial en sus juicios» (33).

El 19 de junio se envía al virrey Flores, con la correspondiente certificación del secretario Piñeiro, el expediente completo de todo el asunto para su resolución definitiva.

En él consta: petición de los directores de las secciones respectivas para que no se les obligue a concurrir de día; decreto del Virrey para que el señor Posada —Presidente de la Academia— lleve a cabo los trámites necesarios en cada asunto de la manera más adecuada; informe del consiliario decano; copia de lo acordado en la junta ordinaria; orden a los directores por disposición del Presidente para que concurren mañana, tarde y noche a la Academia; informe del director Jerónimo Antonio Gil sugiriendo que vuelvan a España los profesores directores de las secciones, defendiéndose al mismo tiempo de los cargos que se le imputan y, por último, acuerdo de la Junta Superior de gobierno, dando en parte la razón al Director (34).

De este suceso concreto no llegan noticias a España, pero sí del descontento de los artistas. Angulo da cuenta de las cartas que Aguirre con fecha 21 y 26 de mayo envía a Ponz y que se conservan en Madrid, en el Archivo de la Real Academia de San Fernando (35).

Al parecer la desazón y el pesimismo de los artistas españoles en

(32) A. A. M. Documentos 422 y 423. Fechados en 5 de junio de 1788.

(33) A. A. M. Documentos 281 y 307. Fechados en 7 de junio de 1788.

(34) A. A. M. Documentos 287 y 288.

(35) DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Universidad de Sevilla, 1935, pág. 34.



Méjico les había llevado a una fuerte crisis. Mientras se esperaba la resolución del Virrey, Aguirre piensa incluso en solicitar el retiro y es consciente del error que supuso su marcha a América sabiendo que había sido designado en contra de la opinión de Gil.

Por su parte, González Velázquez, con mucho más vigor e ímpetu que Aguirre, llamaba a Gil el «Bienaventurado don Jerónimo Gil» y añadía que en Méjico lo tenían por un oráculo. Velázquez pedía a Ponz un «rincón» para trabajar en Madrid un «ynfeliz architecto». Dice Angulo que ignora el resultado de estos sucesos que llenaron de tribulaciones a Ginés y a sus compañeros y que lo único que había averiguado es que el 19 de enero de 1790 Lorenzo Román Cayón solicitaba en nombre de Acuña el regreso a la Península, con la excusa de una enfermedad de su mujer, lo que no era sino una excusa para encubrir el motivo principal, que ya no aguantaba a Gil (36).

Nosotros hemos podido seguir el hilo del problema y conocer el desenlace. Tras el envío del expediente al Virrey, Gil se las agenció para poner a los alumnos en contra de los profesores (37). Aquéllos enviaron una representación con varios pensionados para protestar y entregar al Director un informe quejándose de la actitud de Aguirre y los suyos por las deficiencias de sus enseñanzas y pidiendo por tanto justicia. Esto ocurría el 19 de junio. Firmaban: Ignacio Sandoval, José María Vázquez, Bernardo Gil, Juan Mariano Sandoval, Gabriel Gil, Tomás Suría, Luis de Martín Alonso y José Gutiérrez.

Tras un mes largo de espera, el 18 de julio, llegaba la respuesta del Virrey que constituía un verdadero triunfo para Gil. En ella no sólo se relegaba la petición de los directores sino que, de acuerdo con una exposición del fiscal en lo civil que se incluía, se le daba la razón a la Junta y se pedía que se apercibiese y reprendiera a don Ginés Andrés de Aguirre y a don Cosme de Acuña por desobedecer las órdenes de la misma (38).

Gil, agrandándose con el veredicto, recrudesció al parecer su actitud, pues Acuña escribió a Ponz —Secretario de la Real Academia de San Fernando en este momento— diciéndole que se suicidaría de no regresar antes del año próximo a la Península, añadiendo que la Academia de San Carlos se había convertido en la «casa de confusión y enredos o casa de Gil...». La tirantez duró tiempo puesto que años más tarde, el 24 de marzo de 1791, don Carlos Velázquez pedía en Madrid, en nombre de don

(36) ANGULO: «La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas», o. c., pág. 39.

(37) Documento núm. 283. A. A. M.

(38) A. A. M. Documento núm. 289.



Antonio González Velázquez y del resto de profesores de la Academia de San Carlos de Méjico, el regreso.

* * *

Las noticias sobre nuestro pintor siguen en el Archivo de la Academia de San Carlos. Así, el 2 de septiembre de 1788 encontramos que firma una certificación sobre la autenticidad de los dibujos presentados por don Manuel López en las oposiciones para pensionados (39).

En documento semejante está su firma tres días más tarde; esta vez sobre un dibujo del que es autor José María Zamarripa (40).

Otra noticia sobre Aguirre la encontramos el 23 de octubre. Se trata de la copia de un oficio del virrey Flores a don Antonio Perlier, informándole de que en la fragata «La Esperanza» que saldrá de Veracruz en noviembre, se remiten asegurados 3.150 pesos correspondientes a la cantidad que la Real Academia devuelve, relativa al préstamo que se hizo para el traslado de España a Méjico de Ginés Andrés de Aguirre, Antonio González Velázquez y José Joaquín Fabregat (41). Este último había llegado después que los anteriores, en marzo de 1789 (42).

En enero de 1710 Aguirre se repone de una dura crisis en su enfermedad. Hay un informe de la Junta de la Real Academia sobre la sección de pintura dirigido al Virrey y donde, entre otras cosas, se dice que las clases son cada vez más numerosas llegando a 80 los alumnos que acuden a recibir las clases que se imparten por la noche; Gil teme que surjan graves problemas ante la marcha de Acuña por un lado y si Aguirre «que no goza de mucha salud recayese» (43).

En mayo, fechas para solicitar las plazas de pensiones, encontramos la firma de nuestro artista en tres expedientes. En el de José Luciano Castañeda que pide la vacante de Luis Marengo (44); el de Mariano Pantaleón Reyes, natural de Nicaragua (45) y el de José María Duque (46).

La enemistad entre Gil y los directores continúa. A Flores le sustituye

(39) A. A. M. Documento núm. 382.

(40) A. A. M. Documento núm. 352.

(41) A. A. M. Documento núm. 434.

(42) ANGULO en *La Academia de Bellas Artes de Méjico...*, o. c., pág. 40, nos transcribe una carta del propio Fabregat en la que narra su viaje hasta Cádiz para embarcarse: «Graves contratiempos y peligros en que se vio con su familia, llevado de las corrientes de un río dentro del mismo coche, que desamparó el cochero», tuvo que vender algunas alhajas y esto fue lo que ocasionó que al llegar a Cádiz pidiese pasaje gratuito que ahora se le descontaba.

(43) A. A. M. Documento núm. 615. Fechado en Méjico el 2 de enero de 1790.

(44) A. A. M. Documento núm. 602. Fechado el 27 de mayo de 1790.

(45) A. A. M. Documento núm. 604. Fechado en mayo de 1790.

(46) A. A. M. Documento núm. 606. Fechado en mayo de 1790.



el Marqués de Revillagigado como Virrey. Al parecer el Director se apresura a poner al corriente de los asuntos de la Academia al nuevo gobernante porque el 20 de agosto se recibe un oficio de Revillagigado dirigido a la Junta General de gobierno de San Carlos en el que se ratifica el acuerdo de que los directores asistan por la mañana, tarde y noche a las clases (47).

La Junta aplaude la actitud del nuevo Virrey y apoya incondicionalmente a Gil (48).

* * *

La noticia que da Lamborn en el capítulo VII de «Painters of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries, in Mexico» y que recoge Tormo escépticamente (49) ante la falta de constancia en otros libros de que Aguirre pintó la bóveda de la Capilla del Sagrario o Capilla de la Comunión, conjunta a la Catedral de Toledo —debido sin duda este olvido al total desprecio que los historiadores mejicanos sienten absurdamente por la obra colonial de los años próximos a la independencia de su país—, tenemos ahora que decir que los testimonios de Lamborn estaban bien fundados ya que hemos averiguado que el 28 de marzo de 1791 Ginés Andrés de Aguirre solicita a la Junta de la Real Academia que le permita tomar a su cargo la obra de pintar al fresco la bóveda del «bautisterio» del Sagrario de la Santa Iglesia Metropolitana, argumentando «que habiéndosele comisionado para pintar al fresco la bóveda del bautisterio de El Sagrario, obra que puede serles útiles a los pensionados de esta Academia, pues hasta la presente no se ha ejecutado semejante método en América; porque sin embargo de haberse hecho algo, no es el verdadero fresco, sujeto a las buenas y precisas máximas

(47) A. A. M. Documento núm. 290.

(48) Tras varios cambios, en este año de 1790, la composición de la Real Academia de San Carlos de Méjico era la siguiente: Presidente, don Ramón de Posada; Consiliarios, don José Angel de Aguirre, don Antonio Barroso, don Antonio Basoco, marqués de Ciria, marqués de San Miguel de Aguayo, don Fausto de Elhuyar, don Bernardo Banavia, don Miguel Constansó; Secretario, don Antonio Piñeiro; Director, don Jerónimo Antonio Gil; Directores de secciones, don Ginés de Andrés y Aguirre, don Antonio González Velázquez, don Joaquín Fabregat, don Manuel Tolsá; Tenientes, don José de Alcibar, don Santiago Sandoval; Académicos de Mérito, don José Damián Ortiz, don José García de Torres, don José Alvarez, don Francisco Guerrero y Torres, don Ignacio Castera, don José Bultrón, don José del Mazo Avilés, don Esteban González, don Luis de Martín; Académicos Supernumerarios, don Rafael Gutiérrez, don José María Guerrero, don José María Vázquez, don José Martín Ortiz; Conserje, don Diego Mestre y Pardo.

Ciudades y villas que contribuyen para la subsistencia de la Academia: Méjico y sus regiones: Veracruz, Guajajuato, Querétano, San Miguel el Graden, Orizaba y Córdoba. Tribunales: el Real Tribunal de Minería y el del Consulado.

(49) ELIAS TORMO: «El pintor Ginés Andrés de Aguirre...», o. c., pág. 6.



que semejante pintura requiere; ni tampoco los discípulos han logrado ver cómo se ejecuta...» (50).

En el plazo de un año la obra quedaba concluida.

* * *

Nada volvemos a saber de Aguirre hasta 1793. En esta fecha envía un Memorial al Director solicitando se le vendan algunas brochas de las que «vinieron para el uso de la Academia» (51).

En abril de 1794, junto con Manuel Tolsá, Diego de Guadalajara, Joaquín Fabregat y Antonio González Velázquez firma un informe dirigido a la Junta de San Carlos pidiendo consejo sobre la utilidad o no de que los pensionados hagan las obras sobre temas que libremente elijan o deben ser los profesores los que impongan los modelos (52).

El 29 de mayo del siguiente año suscribe otro informe junto a Rafael Ximeno y Manuel Tolsá pidiendo que se les permita alternar por semanas o por meses en las horas de estudio la corrección de los discípulos (53).

La última noticia que tenemos de Aguirre antes de su muerte es el informe que presentan los Académicos de Mérito Rafael Ximeno, Manuel Tolsá, Joaquín Fabregat y nuestro pintor —que había recibido tal distinción un año antes—, pidiendo se ponga fin a la anarquía que supone el que artistas que no hayan sufrido examen en la Academia abran taller. Dicen que «debe ponerse remedio». También que debería nombrarse tasadores de pintura y escultura conforme a los estatutos (54). El documento tiene fecha de 3 de agosto de 1799.

Este informe fue secundado por una serie de profesores del Noble Arte de Pintura, procedentes de las aulas de la Real Academia de San Carlos: Andrés López, Rafael Gutiérrez, Joaquín Esquirol, Manuel Reyes, Francisco Caplera, José Montero, Juan Nepomuceno Figueroa, Alejandro Garcés, Domingo Mensí, Mariano Morelos, Martín Guitán, Domingo Ortiz, Manuel Unzueta y el licenciado José Martínez Sanz de Olmedo (55).

A esto respondió el fiscal protector de los indios —Saparsurieta—, diciendo: «que en el adoptar una providencia general sobre los pintores no examinados, se pulsan graves dificultades en la práctica, siendo muy duro que a tantos infelices como hay, principalmente indios, sin contar estas o las otras pinturas ligeras y de poca dificultad, se les prive de

(50) A. A. M. Documento núm. 672.

(51) A. A. H. Documento núm. 782.

(52) A. A. H. Documento núm. 828.

(53) A. A. H. Documento núm. 877.

(54) A. A. H. Documento núm. 1.031.

(55) A. A. M. Documento núm. 1030.



algún destino... que lo más que podría hacerse en el caso es que se pusiese algún distintivo en las casas u obradores de los pintores aprobados y así el público no se engañaría»; por último, añade, que se forme una lista de todos los pintores aprobados que hay en el reino (56).

El estado de Ginés de Andrés y Aguirre se agrava. El día 13 de abril de 1800, a los setenta y tres años, fallecía en la ciudad de Méjico.

La estela mejicana de Andrés de Aguirre

La labor docente llevada a cabo desde las aulas de la Academia de San Carlos por el murciano tuvo un fructífero resultado en una serie de artistas con los que se acaba realmente la influencia colonialista y a los que sucede un período de franca decadencia en la pintura.

Tras la muerte de Aguirre le sustituye José María Vázquez, antiguo discípulo del que se conocen obras desde 1790. Tuvo una brillante carrera: Académico de Mérito de San Carlos, Teniente Director de la Pintura en 1801, como apuntábamos anteriormente, y Director General en 1823.

Sus obras más representativas son «Retrato de doña María Luisa Gonzaga Goncerrada y Labarrieta (1806) y un «Calvario» (1817), ambas en las Galerías Nacionales de Méjico.

Otro es Atanasio Echevarría que ingresa junto al anterior como segundo director de la pintura en el mismo año (57). Había participado, debido a su habilidad como pintor de flores, en una expedición botánica que tuvo gran trascendencia, la de Sessé y Mociño. Echeverría es autor de una colección de dibujos como consecuencia de este viaje que reunió y publicó bajo el título de «Flora Mexicana». De ella dijo Humboldt que sus dibujos de plantas y animales podían competir con lo mejor «que se hubiese hecho en Europa». Sus obras de este tipo se copiaban en la Academia, por orden del gobierno virreinal, desde 1793. A pesar de gozar de gran popularidad encontró serias dificultades para ocupar el cargo de profesor de la Academia (58).

José Antonio Castro, discípulo de Aguirre y de Jimeno, tras concluir sus estudios se trasladó a Guadalajara donde se hizo cargo de la Dirección de la Academia de dibujo de esa ciudad (59).

Por último, entre los alumnos aventajados, hay que citar a Juan de

(56) A. A. M. Documento núm. 1034.

(57) MANUEL TOUSSAINT: «Arte colonial en México». Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948, pág. 450.

(58) BERNARDO COUTO: «Diálogo sobre la Historia de la pintura en Méjico. Méjico, 1872. Edición crítica de Manuel Toussaint, Méjico, 1947, pág. 92.

(59) MANUEL G. REVILLA: «El arte en Méjico en la época antigua y durante el gobierno virreinal», Méjico, 1893, 2.ª edición, 1923, pág. 99.



Saens. Pintó junto a Jimeno en la cúpula de la Catedral de México y junto a Aguirre en la del bautisterio del Sagrario. Obras suyas se encuentran en el Museo de Pintura del Antiguo Colegio de Guadalupe «Virgen de la Luz». También una «Invención de la Cruz por Santa Elena» en el Templo de la Soledad de Méjico. Otros cuadros en la colección Urizar y en la iglesia de Tepalcingo.

L a o b r a

En realidad, y dentro de su significación, hay que considerar la figura de Ginés Andrés de Aguirre, como la de un artista que no llega a realizarse plenamente. Primero careció de una protección, a diferencia de la que gozaron varios de sus compañeros, alimento indispensable en la corte de Carlos III, no siendo cierto lo que apunta Baquero (60) de que el Conde de Floridablanca, también murciano, lo apadrinase.

Por otra parte su nombramiento como Director de la Pintura para la Academia de San Carlos de Méjico corta su carrera española en el momento en que ha conseguido entrar en Palacio, habiendo tenido la oportunidad, una vez dentro, de continuar una trayectoria lógica de pintor de corte que sin duda con el tiempo le habría llevado a conseguir el grado de pintor de Cámara.

A su llegada a Méjico, los problemas que surgen con Antonio Gil, Director de la Academia, y que le obligan a permanecer en las clases «mañana, tarde y noche» le impiden, lejos ya de la esclavitud de una producción ingrata, como es el cartón para tapiz, hacer su obra.

En la etapa madrileña, Aguirre vive un momento de total predominio de las corrientes estéticas que han adaptado primero Corrado Giaquinto y luego Mengs. Sobre todo el segundo. Ambos tratan de imponer una renovación de la pintura española que ninguno de los dos consigue y que no se dará hasta Goya, puesto que Francisco Bayeu constituye un caso aislado. No obstante, tanto el italiano como el bohemio crean una manera de hacer más que una escuela y sus dictados se tienen en cuenta dentro de los condicionamientos que impone el choque con una tradición y unos planteamientos estéticos propios del pintor español.

Y así surgen los Bayeu, José del Castillo, Ignacio de Villa, Miguel Barbadillo, Acuña, Carnicero, de la Cruz, Beratón, José Ramos, Gregorio Ferro, los González Velázquez, Maella y un largo etc.

En su temática, a la hora de ejecución de cartones para tapices, Aguirre, como todos los artistas de la Real Fábrica de Santa Bárbara, se muestra gran conocedor de Wouwermans y David Teniers —de quienes

(60) BAQUERO: «Profesores...», o. c.



tiene que recoger las bases de su inspiración— y más espontáneamente con un gusto por la representación de escenas costumbristas madrileñas. En estas últimas es donde al realizarse fuera de influencias propias de esa observación en inspiraciones forzosas, se nos muestra más suelto y dueño de una técnica y de un estilo; de un mundo particularmente jovializador de lo cotidiano, donde al garbo y casticismo de escenas como «La Puerta de Alcalá» o la de «San Vicente» una la plasticidad y gracia de la «Señora con sombrilla» del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia.

De sus escenas populares destaca la serie que hoy alberga la Casa de la Cultura de Yecla. En ella se nos aparece como un pintor colorista de gran altura, dueño de un dibujo por encima de lo meramente correcto y sabio en la composición, y como corresponde a la técnica del cartón, al igual que sus compañeros, prescindiendo de lejanas perspectivas, generalmente.

A los rostros, ejecutados con trazos certeros, definatorios, les sabe infundir una espontaneidad y frescura que lo distingue. Como pintor de telas pertenece a una época, y lo demuestra sobradamente, donde se sabe distinguir a la hora de llevar a los pinceles la calidad de un raso, de una seda, de un terciopelo, de un lienzo o de un encaje. Todas ellas mantienen su tacto, brillo, peso y densidad peculiar. Animalista de primer orden, sus perros, caballos, peces, etc., poseen color y latido, dentro claro de su concepción de pintura «representada», objetivo premeditado del artista de acuerdo a las corrientes imperantes.

NUM. 1

BOVEDA DE LA CAPILLA DEL BAUTISMO

El Sagrario. Catedral de Méjico. 1791.

En el Archivo de la Academia de San Carlos de Méjico —Documento núm. 672, fechado el 28 de marzo de 1791— consta la petición de Ginés Andrés de Aguirre solicitando de la Junta de la Real Academia que le permita tomar a su cargo la obra de pintar al fresco la bóveda del «bautisterio» del Sagrario de la Santa Iglesia Metropolitana, argumentando «que habiéndosele comisionado para pintar al fresco la bóveda del bautisterio de El Sagrario, obra que puede serles útiles a los pensionados en esta Academia, pues hasta la presente no se ha ejecutado semejante método en América; porque, sin embargo, de haberse hecho algo, no es verdadero fresco, sujeto a las buenas y precisas máximas que semejante pintura requiere; ni tampoco los discípulos han logrado ver cómo se ejecuta...».

El permiso le fue concedido y en este mismo año pinta al fresco una representación de El Bautismo de Cristo, a Constantino y a San Felipe de Dios.



NUM. 2

PASAJE DE LA VIDA DE SAN AGUSTIN

Convento de la Encarnación, Madrid.

Forma parte de una serie de cuatro cuadros, óleo sobre lienzo, referentes a la vida de San Agustín. Fueron ejecutados por José del Castillo, José Ramos, Gregorio Ferro y Ginés Andrés de Aguirre.

El de nuestro artista representa «San Agustín mostrando la verdad ortodoxa contra los donatistas ante el tribuno Marcelino, delegado del emperador Honorio, en disputa por el santo solicitada».

Ponz: «Viaje de España», pág. 459. Tormo: «Las iglesias del antiguo Madrid», página 34.

NUM. 3

CAZA DEL JABALI

Universidad de Valladolid.

Medidas: 2,85 x 5,70 m.

Depósito del Museo del Prado.

Descripción en los inventarios: «Primeramente en el primer término un hombre caído en el suelo y con la mano derecha sujeta un perro con una cuerda y más adelante un grupo que le forman dos jinetes en sus caballos que el uno dispara una pistola al jabalí, que tienen sujeto cinco perros, y delante dos cazadores con sus escopetas, con otros cuatro, que están hiriendo, y sujetando con varios instrumentos a dicho jabalí, y todo delante de una arboleda...».

Tapiz correspondiente en El Escorial (2,64 x 3,24 m.).

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario 1780(81), núm. 148; Inventario de 1782, núm. 8; Inventario 1786. Tormo, 1923, H 5686 y Documento 2; Documento 4, H 8; Documento 5 H 155; Documento 6 H. Jutta Held, 1971, núm. 1. Reproducción 14.

NUM. 4

MERCADO DE CABALLOS

Casa de la Cultura, Yecla (Murcia).

Medidas: 2,35 x 2,74 m.

Depósito del Prado.

Descripción en los inventarios: «Mercado de caballos, en el primer término dos corredores, mirando un caballo, en segundo término un hombre a caballo en ademán de galopar con que le está probando, y más adelante dos hombres con un caballo que representa un mariscal mirándole la boca, como para dar a entender su tiempo, y a su lado el dueño teniéndole de la brida, y delante de éstos, una mujer en una fuente en acto de llenar un cántaro, y en el tercero, un hombre agarrado de la brida de un caballo como que lo baja, a vista de los tratantes, y detrás de éste más a lo lejos, dos hombres, el uno a caballo, y el otro a pie, en ademán de comprar, y delante de éstos dos caballos atados a un árbol con su pesebre delante...».

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario 1780 (81), núm. 201; Inventario 1782, núm. 15. Tormo, 1923, M. 5616 y Documento 2, M. 201; Documento 4 y 6, M. 15. Jutta Meld, 1961, núm. 6, reproducción núm. 74.



NUM. 5

LOS PEREGRINOS

Casa de la Cultura, Yecla (Murcia).

Medidas: 2,06 x 2,32 m.

Depósito del Museo del Prado.

Descripción en los inventarios: «Una cabaña de pastores, arrimada a un pedazo de ruina, sentada en la puerta una mujer con dos niños, el uno en el regazo, y el otro de pie a su lado, y además una anciana con un pedazo de pan en la mano que alarga a dos peregrinos que llegan a pedir en ademán de alargar el sombrero para recibir su limosna, delante de éstos una chozuela... en el medio del cuadro en primer término un hombre a caballo hablando con la mujer, y demás que quedan referidos, a más distancia... un pastor caminando...».

Tapiz en El Escorial (2,27 x 5,85 m.).

Existe un dibujo de este cartón en la «Colección de dibujos de Fernando VII». Medidas: 29,4 x 18,9 cm.

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario de 1780(81), núm. 218; Inventario 1782, núm. 20; Inventario de 1686.—Tormo, 1923, Documento núm. 3, 20; Documento núm. 6, 1.—Jutta Held, 1971, núm. 8; reproducción 76; reproducción del dibujo, 77.

NUM. 6

HERRANDO UN CABALLO

Palacio de Vaiana, Madrid.

Medidas: 2,60 x 1,90 m.

Depósito del Prado.

Descripción de los inventarios: «La casa de un herrador, delante de ella dos hombres sujetando a un caballo, otro teniéndole de una mano para herrarle, delante de éstos el mariscal con el pujavante en la mano, a más distancia otro adobando las herraduras, a su lado uno con capa conversando con él...».

Tapiz en El Escorial (3,25 x 2,15 m.).

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario de 1780(81), núm. 243; Inventario de 1782, núm. 22; Inventario de 1786.—Tormo, 1923, V T 5645.—Fotos Moreno (cartón para tapiz).—Jutta Held, 1971, núm. 9, reproducción 78.

NUM. 7

LEVANTANDO AL MULO

Casa de la Cultura, Yecla (Murcia).

Medidas: 2,60 x 2,23 m.

Depósito del Museo del Prado.

Descripción en los inventarios: «En un terreno frondoso un macho caído con su carga, los arrieros admirados, y otros procurando levantarlo...».

Tapiz en el Palacio de la Moncloa (2,20 x 2,12 m.).

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario de 1780(81), núm. 242; Inventario de 1682, núm. 1; Inventario de 1786.—Tormo, 1923, S. 5631, Documento 2, S 242; Documento 4 y 6, S 21.—Foto Moreno (tapiz).—Jutta Held, 1971, núm. 10, reproducción 79.—José Luis Morales: «Diccionario de la pintura en Murcia», Ed. «Al-Kara», Murcia, 1973, lámina 3.



NUM. 8

VERDURAS Y FRUTAS

Medidas: 0,98 x 1,36 m.

Depósito del Museo del Prado.

Descripción en los inventarios: «Varias verduras y frutas como son un apio, berza, dos melones, una cesta con peras, y membrillo, entre ellos dos orzas, todo sobre un terrazo, detrás de él algunos árboles, a un lado se deja ver una porción de país».

Tapiz en la Real Fábrica de Tapices de Madrid (medidas: 1,04 x 1,32 m.).

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario de 1780(81), núm. 220; Inventario de 1782, núm. 17; Inventario de 1786.—Tormo, 1923, V. 5746 y Documento 2, P 220; Documento 4, P 17; Documento 6, P 17.—Jutta Held, 1971, núm. 11, reproducción 80.

NUM. 9

LIEBRE, GRULLA Y GATO

Medidas: 0,98 x 1,36 m.

Depósito del Prado.

Descripción en los inventarios: «Una liebre, una grulla muerta, detrás de ella un gato, a otro costado una cesta, que la oculta parte de ella un pedazo de manta sobre la cual está la caza, todo sobre un peñasco...».

Tapiz en el Ministerio del Ejército (medidas: 0,73 x 1,25 m.).

Bibliografía: Archivo general de Palacio: Inventario de 1780(81), núm. 222; Inventario de 1782, núm. 19; Inventario de 1786.—Tormo, 1923, Documento número 4 R 19; Documento núm. 6 R 19.—Jutta Held, 1971, núm. 14, reproducción 83.

NUM. 10

LA PUERTA DE ALCALA Y LA CIBELES

Museo Municipal de Madrid.

Medidas: 4,42 x 3,45 m.

Depósito del Prado.

Descripción de los inventarios: «La Puerta de Alcalá mirando desde la esquina de la calle de Alcalá inmediata a la Cibeles: En el primer término un caballero y una señora con una niña al lado, y al lado del caballero un niño entretenido con un perro, y detrás de éstos la fuente de la Cibeles, con la línea de árboles y algunas gentes alrededor y de ella sin salir de los árboles en perspectiva hasta la citada puerta, y cerca de la fuente un hombre que lleva un caballo del diestro, y detrás otro caballero con su jinete y caballo que está bebiendo... Al otro costado cuatro militares en conversación y detrás de éstos la línea de árboles».

Tapiz en El Escorial (2,91 x 4,73 m.).

Bibliografía: Archivo General de Palacio, Inventario de 1786.—Tormo, 1923, GG 5609; Documento núm. 6, GG.—Foto Mas, G 10856.—Jutta Held, 1971, núm. 15, reproducción 56.



NUM. 11

PUERTA DE SAN VICENTE

Museo Municipal de Madrid.

Medias: 3,47 x 4,50 m.

Depósito del Prado.

Descripción: «Vista de la Puerta de San Vicente mirada de la fuente a dicha puerta, en el primer término un calesín con su caballo y calesero en ademán de poner el caballo en él, detrás de este grupo dos personas al parecer persuadiendo al calesinero ponga el caballo y al lado de éstos un caballero sentado con una señora en conversación. En segundo término varias gentes de señoras y caballeros, con algunos niños y niñas. En tercer término tres gallegos como compradores, y detrás de éstos, más hacia la puerta, dos monjes Bernardos con varias gentes como que van a salir de dicha puerta con algunas lavanderas que suben del río, y un guardia que las quiere registrar, y más al centro se mira el Palomar del Príncipe Pío, con algunos árboles secos... y detrás de él se descubre el palacio nuevo, y otros edificios, con el Convento de la Encarnación y rampas de Palacio».

Tapiz en El Escorial (2,91 x 4,64 m.).

Bibliografía: Archivo General de Palacio, Inventario 1786.—Tormo, 1923, HH 5798; Documento núm. 6 HH.—Foto Mas G. 10455.

NUM. 12

CABALLERO Y SEÑORA CON QUITASOL

Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia.

Medidas: 2,80 x 3,63 m.

Depósito del Prado.

Descripción de inventario: «Un caballero y señora con un quitasol en la mano, ambos a caballo, al otro extremo del cuadro varios soldados con las armas al hombro».

Tapiz en El Escorial.

Bibliografía: Tormo, 1923, A A 5647 y Documento 5 y 6 A A.

NUM. 13

DESAYUNO EN EL CAMPO

Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

José Camón Aznar, en la Guía de este Museo, lo encuadra dentro del estilo de cartones de la Real Fábrica de Santa Bárbara. Dándolo como probable de Ramón Bayeu. Gaya Nuño es el primero que advierte la semejanza con la pintura de Ginés Andrés de Aguirre en «Guía e Historia de los Museos españoles».

Creemos que no existe duda y que este cartón puede adjudicarse a nuestro artista por estar presentes en él todas sus constantes técnicas y estéticas.



TAPICES CUYOS CARTONES HAN DESAPARECIDO

NUM. 14

HALCON Y GARZA

El Escorial.

Medidas: 1,10 x 1,70 m.

Descripción en inventarios: «El halcón y la garza luchando en el aire, sobre el terreno varios árboles».

Tormo, 1923, Documento 3 y 6 X; Documento 4, X 12.—Jutta Held, 1971, núm. 22, reproducción 88.

NUM. 15

PESCADOS Y CABALLOS

El Escorial.

Medidas: 2,90 x 2,55 m.

Descripción de los inventarios: «Una ribera y en ella unos pescadores cargando de pesca un caballo, el uno cogiendo la banasta del suelo y el otro que sostiene otra banasta que está puesta sobre el caballo, y a su lado otro hombre sacudiendo una galera pasando un río con varios hombres a pie a sus lados».

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario de 1780(81), núm. 184; Inventario de 1782, núm. 13; Inventario 1786.—Tormo, 1923, L 5816; Documento 2, L 184; Documento 4, L 13; Documento 6 L 13.—Jutta Held, 1971, núm. 7, reproducción 75.

NUM. 16

PESCADO Y ARNESES

Real Fábrica de Tapices, Madrid.

Medidas: 1,25 x 1,20 m.

Descripción en los inventarios: «Arneses de pescadores, junto a ellos varios peces, todo sobre un ribazo, detrás de éste una arboleda...».

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario 1780(81), núm. 219; Inventario de 1782, núm. 16; Inventario de 1786.—Tormo, 1923, Documento 2, O 210; Documento 4, O 16; Documento 6, O 16.—Foto Moreno (Tapiz del Patrimonio Artístico).—Jutta Held, 1971, número 12, reproducción 81.

NUM. 17

EQUIPAJE DE UN PASTOR Y PERRO

Patrimonio Nacional.

Medidas: 1,60 x 1,10 m.

Descripción en los inventarios: «Equipaje de un pastor demostrado con un costal, un frasco enzogado, caldera, sartén, el garrote encima de ello, y un perro echado, puesto delante de un peñasco, detrás de éste, sale un tronco seco, a más distancia algunos árboles que puebla el celaje».

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario 1780(81), núm. 221; Inventario 1782, núm. 18; Inventario 1786.—Tormo, 1923, Documento 4, Q 18; Documento 6 Q 18.—Foto: Patrimonio Nacional (Tap. 99, paño 5).—Jutta Held, 1971, núm. 13, reproducción 82.



NUM. 18

CORZA Y PERRO

Patrimonio Nacional.

Medidas: 1,45 x 1,25 m.

Descripción en inventarios: «Una corza muerta y un perro oliéndola».

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario 1782, núm. 11.—Tomo, 1923, Documento 3 y 6, V y Documento 4, V 11.—Foto: Patrimonio Nacional (Tap. 99, paño 2). Jutta Held, 1971, núm. 20, reproducción 86.

NUM. 19

MILANO Y CONEJO

El Escorial.

Medidas: 1,18 x 0,75 m.

Descripción en inventarios: «Un milano comiendo las tripas a un conejo».

Bibliografía: Tomo, 1923, Documento 3 Y; Documento 5 EE 167; Documento 6 EE.—Jutta Held, 1971, núm. 20.

NUM. 20

CONEJOS Y AVES MUERTAS

El Escorial.

Medidas: 1,30 x 1,20 m.

Descripción en inventarios: «Conejos y aves muertas, unas colgadas y otras en el suelo, con varios arneses de cazador».

Bibliografía: Tomo, 1923, Documento 5, DD 166 y Documento 6, DD.—Jutta Held, 1971, núm. 20.

NUM. 21

JABALI MUERTO

Palacio de El Pardo.

Medidas: 2,00 x 1,00 m.

Descripción en los inventarios: «Un jabalí muerto con un perro oliéndolo. Dos pájaros muertos y una escopeta en el suelo y algunos instrumentos de caza, todo delante de unas peñas y algunas ramas y troncos».

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario de 1680(81), núm. 146; Inventario núm. 1782, núm. 6; Inventario de 1786.—Jutta Held, 1971, núm. 2.

NUM. 22

DOS CONEJOS

Catedral de Santiago de Compostela. Museo Diocesano.

Medidas: 2,56 x 0,50 m.

Descripción: «Dos conejos van junto a sus viveras, adornado con un árbol y algo de país».

Bibliografía: Archivo General de Palacio: Inventario de 1780, núm. 146; Inventario 1782, núm. 7; Inventario 1786.—Tomo, 1923, Documento 4, G 7.—Held, 1971, núm. 3, fig. 72.



C O P I A S

NUM. 23

BATALLA DE SENAQUERIB

Copia de Luca Giordano por Andrés de Aguirre

Academia de San Fernando. R. 53.

Medidas: 1,03 x 1,28.

Bibliografía: Catálogo de 1818, pág. 67, núm. 50; Catálogo de 1829, pág. 95, núm. 5.
 Jorge Aragonese: «A propósito de unas pinturas extraviadas de Ginés Andrés de Aguirre», pág. 82.—Pérez Sánchez: «Inventario...», núm. 212.

NUM. 24

AUTORRETRATO DE TEODORO ARDEMANS

Copia de Ginés Andrés de Aguirre. R. 318.

Medidas: 0,64 x 45.

En la cartela: «Copia por don Ginés de Aguirre».

Bibliografía: Catálogo de 1818, pág. 57, núm. 50; Catálogo de 1829, pág. 95, núm. 5;
 Catálogo de 1929, pág. 104.—Manuel Jorge Aragonese: «A propósito de unas pinturas extraviadas de don Ginés Andrés de Aguirre», pág. 82.—Alfonso Pérez Sánchez: «Inventario...», núm. 226.

NUM. 25

SAN FERNANDO RECIBE EL TRIBUTO DE MAHOMAD DE BAEZA

Copia de Ginés de Aguirre.

Bibliografía: Catálogo de 1929, pág. 694.—Alfonso Pérez Sánchez: «Inventario...», núm. 226.

NUM. 26

RETRATO ECUESTRE DEL CONDE DUQUE DE OLIVARES POR VELAZQUEZ

Copia de Ginés Andrés de Aguirre

Yecla, Casa Municipal de Cultura.

Medidas: 2,95 x 2,40 m.

En la Real Academia de San Fernando aparece en el catálogo de 1929. En 1926 lo encontramos en el Museo del Prado. Por indicación de don Elías Tormo es llevado a Yecla en 1927, al Ayuntamiento, y de esta entidad a la Casa de la Cultura, en 1961, donde actualmente se encuentra.

Bibliografía: Catálogo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1829, pág. 5, núm. 4.—Ossorio y Bernard, Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX.—Manuel Jorge Aragonese: «A propósito de unas pinturas extraviadas de Ginés Andrés de Aguirre», Murgetana, 19, pág. 82.—Pérez Sánchez: «Inventario...», número 857.



OBRAS DESTRUIDAS O DESAPARECIDAS

NUM. 27

DOS PECHINAS

Parroquia de la Santa Cruz, Madrid.

Las otras cosas las hizo José Castillo que además es autor del fresco que había sobre el altar mayor.

Bibliografía: Ponz: «Viaje de España», edición de 1947, pág. 430.—Ossorio y Bernard: «Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX».—Baquero Almansa: «Catálogo de los profesores de las Bellas Artes Murcianos», Murcia, 1931.—Eliás Tormo: «El pintor Ginés Andrés de Aguirre. Su etapa española», pág. 5.

NUM. 28

RETRATOS DE CARLOS III

La labor conjunta entre Maella y Aguirre se desarrolló por espacio de varios años, porque si bien es verdad que en Palacio, de una manera oficial, apenas llega a diez meses, su relación venía de bastante tiempo antes, de los trabajos para la Real Fábrica de Tapices. Prueba de ello es el que Maella al existir una vacante en Palacio propusiera a Aguirre.

Maella pintó diversos retratos del Rey Carlos III. Retratos que tenían gran demanda para diversas entidades de provincias. Don Mariano Salvador se limitaba a realizar copias de ellos como consta en diversos documentos del Archivo General de Palacio donde pide permiso para llevar cuadros a su estudio y ejecutar copia. En este trabajo tuvo especial importancia Ginés Andrés. De ahí vienen los versos que Manuel Ossorio y Bernard recoge en su «Galería Biográfica de Artistas Españoles», Madrid, 1868, pág. 10, cuando dice: «Prueban la fecundidad de este artista los innumerables retratos de Carlos III que pintó para varias capitales y pueblos de España, a lo que se refiere una carta en verso, sin nombre de autor, que nos facilitó un amigo muy aficionado a las letras y a las artes, y que dice entre otras cosas:

*«Sigo pobre, y me consuelo,
pues por la gracia de Aguirre,
no veo al Rey en monedas
y en retratos me persigue».*

NUM. 29-30

DOS PINTURAS DE NUESTRA SEÑORA DEL PILAR

Casa de Osuna.

Así constan en las Cartas de Osuna (Archivo Histórico Nacional, legajo 516, n.º 14).

Ninguna otra noticia hemos podido rastrear sobre estos dos cuadros perdidos en las abundantísimas testamentarías de la Casa Ducal de Osuna.



NUMS. 31-32-33

TRES CUADROS REPRESENTANDO LA VISITACION, SAN EUGENIO Y SAN LUIS

Hospital General de Madrid.

Decoraban los aposentos que recibían los nombres de cada uno de los cuadros.

Ponz: «Viaje de España», pág. 421, nota 1.

NUM. 34

PECHINAS

Sacristía de los Trinitarios Descalzos, Madrid.

Ponz: «Viaje de España», pág. 430.



JUAN BAUTISTA Y JOSE MARTINEZ REYNA

Hay un capítulo en la historia de la escultura murciana del XVIII que encierra un complejo fenómeno en el que todavía no han incidido los investigadores de este período. Se trata de lo que podríamos llamar «la otra escuela» que se desarrolla en nuestra ciudad paralelamente a la de Francisco Salzillo. De este otro foco, con características especiales, ya tocado por el hálito de un neoclasicismo que no termina de abandonar los supuestos barrocos, es cabeza Jaime Bort.

Jaime Bort, y a partir de la fachada nueva del primer templo murciano, una vez demolida la primitiva —por otra parte una lamentable pérdida— obra de Jerónimo Quijano, reúne una serie de artistas y forma a otros para la obra de estatuaria que decora y compone fundamentalmente la imafrente, sin cuyas piezas no tendría sentido esta composición, convirtiéndose en «otra portada» completamente diferente. Jaime Bort, que poseía una verdadera vocación de escultor, creemos que por encima de su condición de arquitecto, trabaja como equipo a sus órdenes con Joaquín Laguna —discípulo de Dupar—, Antonio Gras Gilabert, Pedro Pérez, Vicente Bort, Manuel Bergaz —padre de Alonso Giraldo Bergaz—, Juan Damián, Antonio Paus, Jaime Campos, José de Torres, Juan de Gea, Juan Bautista Martínez Reyna, entre otros.

Muchos de estos escultores y tallistas pueden ser considerados discípulos directos de Bort. Documentalmente consta que en su taller se iniciaron como aprendices Juan Damián, natural de Villanueva de los Infantes, que ingresa el 4 de agosto de 1741; Antonio Paus, natural de Orihuela, y Juan Martínez Reyna, desde 1743.

Nuestro artista había nacido en Caravaca, en 1728. Tras ingresar en el taller del maestro, éste lo incluye al año siguiente en la nómina del imafrente. Primero como simple tallista, a los dieciséis años, y tres después ya aparece en las libretas de cuentas como escultor.

La capacidad de trabajo desplegada por Bort en sus once años murcianos es casi increíble. Su dedicación, a pesar de las repetidas quejas del



Cabildo (1) es absoluta, pero todavía le queda tiempo para llevar a cabo varios trabajos de arquitectura como fueron la terminación del Puente Viejo, Capilla de la Virgen de los Peligros, antiguo Matadero, traza de la iglesia de las Peñas y proyecto de los molinos del Azud del Segura. Además de haber ejecutado personalmente varias esculturas para la fachada catedralicia y los medallones de la iglesia de San Nicolás.

La tirante situación entre el escultor y el Cabildo se hace insostenible y Jaime Bort solicita trabajo en Madrid, hacia donde marcha en 1748. Desde este momento, Martínez Reyna sólo tiene una idea fija: la Corte. La unión entre discípulo y maestro era de total compenetración, y así encontramos al joven caravaqueño dos años más tarde en Madrid.

Colabora con Bort en los diferentes encargos que éste recibe como arquitecto, prestando Martínez Reyna su trabajo de ornamentación y, a la muerte de don Jaime, en 1754, entra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando al objeto de perfeccionar sus conocimientos, destacando como un aventajadísimo discípulo ya que en 1756 obtiene el Primer Premio de la Segunda Clase y en 1769 el título de Académico Supernumerario por un relieve de claro corte neoclásico representando «la súplica de Betsabé a David en favor de su hijo Sansón» (2).

Nuestras investigaciones en el Archivo Histórico Nacional y Archivo de Palacio nos permiten ahora ampliar su biografía a partir de los memoriales presentados para la obtención del cargo de restaurador de las esculturas en los jardines del Real Sitio de Aranjuez (3). En este momento nuestro escultor cuenta setenta años, y ruega igualmente le sea concedida una pensión. Todo ello será confirmado por el rey don Carlos IV.

Martínez Reyna había empezado a trabajar en Aranjuez por influencias de Grimaldi, que fue su primer protector en la época de su llegada.

(1) Actas Capitulares. Noviembre, 1739; abril, 1747, y febrero, 1748. En este último año el Cabildo le hizo firmar una nueva carta de compromiso por la que se comprometía a no admitir aprendices en la nómina de la obra. También se le descontaban de su sueldo anual la suma de quinientos ducados y, por último, se le acortaba el plazo, dándole tan sólo dos años y medio como máximo a partir de esta fecha. Además, el Prebendado de la Catedral, don Bernardo de Aguilar, también escultor y pintor, a petición del Cabildo realizó una lista de santos que habría de llevar el segundo cuerpo de la portada, «no dejándolos a la preferencia de la devoción del Maestro».

(2) Actas de la Academia de San Fernando, 5 de marzo de 1769.

(3) Con fecha 20 de abril de 1798 —Arch. de Palacio, Expedientes personales, Caja 645/7— presenta un Memorial para la obtención de la plaza de restaurador de las esculturas de los jardines de Aranjuez que informa el Gobernador en los siguientes términos: «El Gobernador dice que es verdad cuanto expone Reyna, y que a lo que entiende no deja de tener mérito y le juzga acreedor a alguna gracia; que mediante haberse muerto don Manuel Pacheco que estaba destinado a la restauración de estatuas del Jardín, le parece se le conceda este destino con la misma asignación de 60.000 reales que aquél cobraba en la tesorería de Correos, y además 200 ducados anuales por razón de herramientas, taller, oficial de cantería, y peón que algunas veces suele necesitar, dándole por el sitio solamente el carruaje, y los emolumentos de médico, cirujano y botica».



Más tarde es su paisano el Conde de Floridablanca el que ejercerá el patronazgo concediéndole la plaza de escultor titulado al servicio de S. M. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombraría individuo de mérito en 1769.

Las obras realizadas en Aranjuez las detalla el propio Martínez Reyna (4) «estatua de mármol colocada en la fuente del Rey, habiendo hido personalmente a sacar la piedra necesaria a la villa de Borba en el Reyno de Portugal.

- Assi mismo, el Escudo de Piedra de la Iglesia de San Antonio.
- Los niños de las garitas en la Puerta del Fosso.
- Un niño de mármol de la Fuente de Apolo.
- Una figura de mármol para el retrete del Príncipe.
- Dos sirenas en las huertas grandes.
- Los grupos del Fauno y Jabalí en dichas huertas.
- Los leones del Puente largo.
- Cavallos y Escudo en Sotomayor.
- Los cuatro jarrones de piedra de las Puertas del Cercado flamenco.
- Ocho jarrones de piedra para el Pavellón del Sereníssimo Señor Ynfante don Gabriel.
- Trofeos de los Ramales de Palacio.
- Los cuatro Trofeos de los Cuarteles de Reales Guardias Españolas y Walonas.
- El elefante y cibora de plomo en sus fuentes.
- Retablo del Real Cortijo.
- Bancos y niños tocante a piedra en la Plaza de la Espina del Jardín de la Lila.
- Ocho niños de plomo y sus adornos correspondientes.
- También todos los bancos de piedra del dicho jardín.
- El Escudo del Quartel de Guardias de Cops.
- Otras muchas que omite por no molestar la atención de V. E.».

Anterior a este cargo oficial de Restaurador trabajó siempre por su cuenta y durante cuarenta años en la villa de Aranjuez —no en Madrid, como habían escrito sus anteriores biógrafos— realizando las obras de Palacio en atención a la protección que le ofrecía Floridablanca, pero teniendo en cuenta que la designación de Escultor de S. M. no llevaba implícita pensión alguna (5).

(4) Memorial elevado a S. M. Don Carlos IV. Archivo de Palacio. *Ibidem*.

(5) «Cuenta de los Canapés de la Plazuela de Venus o de los Tilos. En 3 de mayo del 89 se dio orden a los Directores de Correos para el abono de los 29.000 reales y 12 maravedís que importa. Cuenta que yo, don Juan Martínez Reyna, Profesor de la Escultura, Académico de la Real de San Fernando y Escultor de S. M. doi de la obra que tengo executada a toda costa de Saca conducción labra y asiento en



Completa el catálogo de las obras de Martínez Reyna las que aparecen reseñadas en las Actas de la Real Academia y que recoge Baquero (6).

- Sagrada Familia. Zamora.
- San Juan Nepomuceno. Colmenar.
- Beato Simón de Rojas. Colmenar.
- Crucifijo. Brunete.
- Santa Rosalía. Aranjuez.

Juan Martínez Reyna moría en el primer año del siglo XIX.

Su obra se desenvuelve ya en la plenitud del neoclasicismo. Como escultor de su tiempo, la producción menos importante de su taller la constituye la escultura religiosa a diferencia de los artistas de la generación anterior. Sus esculturas son producto de un idealismo de influencia francesa, trabajando preferentemente en mármol y desechando la madera. La serenidad de lo puramente estético, frío y clásico es la nota más característica de su obra, preludiando en España las teorías de Antonio Canova.

Martínez Reyna tuvo un sobrino, José, nacido también en Caravaca, en 1748, y que muy joven marcha a la Corte guiado por su tío.

Se matricula en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y pronto obtiene los primeros éxitos escolares: primer premio de la 3.^a clase con un «Mercurio» y el segundo de la 2.^a con un bajorrelieve original sobre tema obligado, «El Cid armado caballero por el Rey de Castilla don Fernando el Magno». Esta obra, que conocemos por la fotografía publicada en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, por Serrano Fatigatti, se trata de uno de tantos relieves de corte clásico imperantes en este momento que muchas veces no se pasaba a materia definitiva quedando en yeso y destruyéndose al cabo del tiempo. Idealizado el tema, a la manera romana y buscando esa emoción fría y equilibrada que peyorativamente se denomina académica. Corrección de formas y composición precisa dentro de los cánones clásicos.

Las clases en la Academia son alternadas con los trabajos que realiza bajo la dirección del escultor Francisco Gutiérrez en el taller particular del maestro, al que ayuda en el sepulcro de Fernando VI de las Salesas Reales. Anteriormente asiste al taller de su tío practicando el dibujo del natural. La obra de las Salesas, el mausoleo trazado por Sabatini, recoge

Quatro Bancos Grandes de Piedra Blanca de Comenar de Oreja, para la Plaza y Fuente que llaman de don Juan en el Jardín de la Ysla de este Real Sitio donde está colocada una Diana de Bronce, mandados executar de Real Orden comunicada por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca en el año pasado de mil setecientos ochenta y ocho, y es en la forma siguiente (siguen las cuentas detalladas). Ymporta esta cuenta, veinte y nueve mil doscientos reales y 12 maravedís de Vellón y para que conste la firmo en Aranjuez.—2 de Maio de 1689.—Juan Martínez Reyna». Archivo de Palacio. Expedientes personales. Caja 645/7.

(6) BAQUERO ALMANSA: «Profesores de las Bellas Artes en Murcia».



reminiscencias del barroco berlinesco y compone a partir de mármoles negros y blancos, dando un paso atrás en la trayectoria clasicista ya apuntada por Gutiérrez anteriormente como consecuencia de sus doce años romanos, en el monumento de Cibeles en Madrid. La colaboración de José Martínez Reyna en la obra de escultura del sepulcro fue, al parecer, intensa.

Las obras que lleva a cabo para Murcia son una estatua de San Isidoro para el Instituto, en 1767, y las seis monumentales para la iglesia de San Juan de Dios, 1781, representando a San José, Cuatro Santos de Cartagena —San Leandro, San Isidoro, San Fulgencio y Santa Florentina— y San Bernardo.

Su repentina muerte, en 1783, cuando sólo contaba treinta y seis años, cortó un camino seguro de gran escultor. Tres años antes, había obtenido el título de Académico Supernumerario, por un bajorrelieve que representaba «La prisión de San Pedro y San Pablo».





MATEO GILARTE: «Virgen con el Niño»

Colección De la Riva, Madrid.





JUAN DE TOLEDO: «Batalla»

Colección López Aragón, Madrid.



JUAN DE TOLEDO: «Batalla»

Diputación Provincial, Murcia.





GINES ANDRES DE AGUIRRE: «La Cibeles»

Museo Municipal, Madrid.





GINES ANDRES DE AGUIRRE: «Puerta de San Vicente»

Museo Municipal, Madrid.



ALONSO GIRALDO BERGAZ

Alonso Girardo Bergaz, nacido en Murcia, el 23 de enero de 1744 y muerto en Madrid, el 19 de noviembre de 1812, puede ser calificado de último gran escultor barroco en el arte español.

Pertenece a una larga familia de tallistas y escultores, su padre, Manuel Bergaz, trabajó con Francisco Bort en la imafrente de la Catedral murciana. Concluida esta gran obra se traslada con su familia a Madrid, y como hubiese advertido las excelentes facultades de Alfonso para el dibujo y el modelado a pesar de su corta edad, pues sólo contaba catorce años, confía su educación artística a Felipe de Castro, escultor de Cámara de S. M. y Director de la Real Academia de Bellas Artes por estas fechas.

Con la creación de la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro por Carlos III, se solicita la participación de alumnos aventajados de la Academia para realizar los modelos que habrían de salir de sus hornos, siendo designado Bergaz para este menester tras una fuerte oposición. Trabajo en el que permaneció durante diez años y que tuvo que abandonar por motivos de salud.

Los primeros años de este trabajo que habría de servirle para establecer relaciones con sus dos grandes protectores, el Duque de Alba y el Conde de Altamirano, tiene que alternarlo con sus estudios en la Academia, donde obtiene los primeros premios: en 1763, el primero de la segunda clase, compitiendo con Manuel Llorente, realizando un relieve «Llevada Santa Leocadia ante Daciano, la manda azotar». En 1766 consigue el segundo de la primera clase y en 1774 se le concede el título de académico de mérito con un medallón, bajo-relieve, representando «Las delicias de las Ciencias y las Artes».

Los cargos en esta Institución no se harán esperar. En 1783, Teniente-director de la escultura; el 13 de abril de 1797, Director, y por último, el 2 de noviembre de 1807 era elegido Director General.

A estas distinciones hay que sumar la de Académico de Mérito de la Real de Matemáticas, Nobles Artes de Valladolid y Socio de Mérito de la Real Sociedad Económica matritense.

En el Archivo de Palacio no se conserva expediente personal de este



artista, no obstante, nosotros hemos encontrado un documento relativo a su muerte por el que se prueba que en contra de lo que dice Sánchez Cantón (1) no fue escultor de Cámara en efectivo, sino honorario (2).

De sus trabajos en el Palacio Real de Madrid, Francisco Javier de la Plaza ha publicado (3) que es autor de un relieve representando la «Edición de la Biblia Regia con Felipe II y Arias Montano», obra que se valoró en 4.000 reales.

A su muerte la prensa madrileña publicó sentidas necrologías y el poeta Gregorio de Salas formulaba, a la manera de la época, el juicio público de su obra (4).

La producción de Bergaz fue grande. Para establecer un catálogo lo más acertado posible hemos tenido en cuenta las tres listas de obras publicadas. La de Madrazo (5), la que se insertó en la Gaceta de Madrid (6) con motivo de su fallecimiento y la recogida por Serrano Fatigati (7). También el Memorial publicado por Sánchez Cantón conservado en el Brithis Museum (8).

Así podemos clasificar su obra en tres apartados.

a) Imágenes en iglesias madrileñas:

- *Iglesia de San Ginés*. En el altar mayor, al lado del Evangelio, San Ildefonso, y sobre la cornisa, un ángel.
- Cristo de la Agonía.
- *Iglesia de Santa Cruz*. Bajo relieve del «Triunfo de la Santa Cruz» y bajorrelieve de «La Exaltación».
- *San Francisco el Grande*, varios ángeles y niños colosales, ejecutados en estuco.

(1) «La pintura y escultura española del siglo XVIII», *Ars. Hispaniae*, pág. 274.

(2) Archivo G. de P. Ver apéndice.

(3) El Palacio Real Nuevo de Madrid, o. c., págs. 125 y 136.

(4)

*Si tu Apolo, Bergaz, fuera Narciso,
al punto que a la fuente se asomara,
viendo la perfección de su figura,
de sí propio otra vez se enamorara
contemplando del arte la hermosura.
No crean los poetas que su lira
puede elogiar la estatua dignamente;
pues creo ciertamente
que llevar ya Bergaz de polo a polo
su elogio merecido
sólo está concedido
a la lira inmortal del mismo Apolo.*

(5) PEDRO MADRAZO: «La Ilustración Española y Americana», núm. XXVI del año XXXVIII, correspondiente al 15 de julio de 1894.

(6) «Gaceta de Madrid», número 88, correspondiente al 16 de julio de 1816.

(7) SERRANO FATIGATI: «La escultura en Madrid».

(8) Archivo Español de Arte, 1928.



- *En San Andrés*, sepulcro de un hijo del Duque del Infantado.
- *Iglesia de San Luis*, «Dolorosa».
- *Monjas Isabelas*, estatua de San Buenaventura.
- *Salesas*. En la fachada las imágenes de San Francisco de Sales y Santa Juana Fremiot.

En esta escultura religiosa sigue aún fiel a las formas italianizantes del barroco berniniano, perdurando criterios de la escuela levantina del XVIII.

Son obras donde el artista lucha entre las nuevas corrientes que traen a la Corte los franceses Frémin, Thiéry y Pitué y los españoles Manuel Castro y Alvarez, y por otra parte las constantes del fervor popular religioso español tan apegado a la escultura barroca.

b) Iglesias de provincias:

- Rentería. Iglesia parroquial, grupo de la Asunción y conjunto de la Santísima Trinidad y cuatro ángeles, 1783. Envía después tres bajorrelieves.
- Catedral de Jaén, grupo de ángeles y serafines junto al tabernáculo mayor.
- *Escolapios del Avapiés*. Imágenes de «Virgen de las Escuelas Pías», San José de Calasanz y San Ignacio de Loyola.
- Catedral de Toledo. En la Capilla de los Reyes Nuevos las esculturas de San Pedro y San Pablo y los ángeles que sostienen un gran escudo.
- Colegiata de Osma, esculturas de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Alcántara.
- Peñaranda del Duero, Iglesia Parroquial, relieve representando a la Virgen, San Joaquín y Santa Ana.

c) Monumentos, fuentes y obras en palacios

- Tritón y Nareida, Fuente de la Alcachofa, Madrid.
- Apolo de la Fuente de Apolo que había empezado Manuel Alvarez, Madrid.
- Bajorrelieve representando un «Triunfo romano» colocado en la escalera del Consejo del Almirantazgo.
- Estatua de Carlos II en bronce, en la plaza de Burgos.
- Escultura de Juan Sebastián El Cano, Guetaria.
- Obras de ornamentación en el Palacio de Altamira.
- En el Palacio de Liria, bajorrelieve con figuras representando la Pintura, Escultura, Arquitectura, Astronomía, Matemáticas y Geografía.



DOCUMENTO NUM. 1

Solicitando el título de Pintor de Cámara ad honorem, García Hidalgo.

«José García Hidalgo, Profesor del Arte de la Pintura dice que ha servido a Vuestra Majestad en las obras que dentro de Palacio se ofrecieron el año de 1679 y en particular a la entrada de la Reina Nuestra Señora, trabajando para diferentes partes los cuales trabajos se ejecutaron y en particular sirvió a Vuestra Majestad y en el adorno de la Plazuela de la Villa donde pintó los triunfos de Hércules y retrato de Vuestras Majestades y después en la Comedia que se representó en el Real Sitio del Buen Retiro a las felices bodas de Vuestra Majestad pintando en ella de su mano la cortina y la mutación del jardín y mutación de loa. Los retratos de Vuestras Majestades, de las cuales obras ha quedado aliancado y destruído por haberse sacado por justicia cuanto tenía en su casa los oficiales que para cumplir dichas obras condujo por no haberse satisfecho setecientos ducados que de dicha comedia se le quedaron a deber y hallándose el suplicante hábil y diestro en el dicho arte de la pintura así en geometría, arquitectura y perspectiva como en simetría y dibujo, inventor e historiador en mayor y menor forma y retratista en grande y en pequeño, de las cuales habilidades ha dado muestra aún en las obras referidas como en el Real Convento de San Felipe, en la vida de San Agustín en el claustro de este Convento como en otras obras públicas que tiene con la aprobación de los hombres grandes del dicho arte y por hallarse el suplicante con veinte años de estudio y treinta y seis de edad y sin la estimación que su habilidad y persona merece y alcanzado por las razones dichas deseando emplear su persona y habilidad en servicio de Vuestra Majestad como leal vasallo suyo y teniendo en su poder papeles de su nobleza y sangre para continuar su afecto.

Suplica a Vuestra Majestad le honre y favorezca con el título de Pintor suyo ad honorem con futura sucesión de lo cual espera de la poderosa mano de Vuestra Majestad.

A los reales pies de Vuestra Majestad.
2 de diciembre de 1681.

José García Hidalgo.
(Archivo G. de P. Sección Carlos II, legajo 19).

DOCUMENTO NUM. 2

Petición de los gajes de Pintor de Cámara, de José García Hidalgo.

«Don José García Hidalgo, Pintor de Cámara de Vuestra Majestad, puesto a sus reales pies, dice que en diferentes memoriales que ha dado a Vuestra Majestad, que el último fue el día de San Luis, por mano del Serenísimo Príncipe, ha representado sus servicios continuados por muchos años en sus estudios, antigüedades y fidelidad; y hallándose con su mujer paralítica y sin medios para mantenerla ni poderse portar con la decencia de criado de Vuestra Majestad,

Suplica a Vuestra Majestad en atención a lo referido le concediese los gajes que le tocan con su empleo; y habiendo entendido que a causa de no estar sentado en los libros del Grefier de Vuestra Majestad, no se le ha despachado nunca, vuelve a recurrir a la benignidad de Vuestra Majestad a representar su necesidad.

Suplicando a Vuestra Majestad que en honor del feliz y nuevo matrimonio con la serenísima Reina doña Isabel de Farnesio, y así mismo en honor de la festividad de los Reyes se sirva Vuestra Majestad de mandar se les sienta el referido título con su antigüedad, cuadros, libros del Grefier de la Real casa para que no le impida esta circunstancia.

Y asimismo concederle la Casa de Aposento gajes y emolumentos que Vuestra



Majestad tuviese por bien para que logre el alivio que necesita en que recurre de la piedad de Vuestra Majestad.

A los reales pies de Vuestra Majestad.
Madrid, 11 de enero de 1715.

José García Hidalgo». (Archivo G. de P., Sección Carlos II, legajo 20).

DOCUMENTO NUM. 3

Informe de Sabatini sobre diversas pinturas para tapices de Aguirre.

«Excelentísimo Señor:

Paso a manos de Vuestra Excelencia la cuenta que me ha presentado don Ginés Andrés de Aguirre de las pinturas que ha ejecutado para los tapices y ha entregado al fabricante de ellos como conoce ya Vuestra Excelencia por el recibo de dicho fabricante que adjunta también remito, en cuya consecuencia he reconocido las referidas pinturas con asistencia y dictamen del primer pintor de Cámara don Antonio Rafael Mengs que parece tienen de coste mil y doscientos reales de vellón, los mismos que tienen puestos dicho Aguirre, lo que hago presente a Vuestra Excelencia para que sirva darle el curso correspondiente para que se satisfaga a dicho interesado si fuere del agrado de Vuestra Excelencia cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 2 de marzo de 1775.
Su más rendido servidor.

Francisco Sabatini.
Al Excelentísimo Señor Marqués de Montealegre». (A. G. de P. Expediente personal de Ginés Andrés de Aguirre, Caja número 51/39)

DOCUMENTO NUM. 4

Solicitud de Aguirre de la plaza de Ayudante de Mariano Salvador Maella.

«Excelentísimo Señor:

Don Ginés Andrés de Aguirre, discípulo de la Real Academia y Académico de mérito de dicha Real Academia en la clase de la Pintura, natural de la villa de Yecla, Obispado de Murcia, a los Reales pies de Vuestra Excelencia, con la mayor veneración expone haber seguido su carrera en dicha Academia, así de opositor como de haber tenido el Primer Premio de la Pintura, por lo que se le consignó la pensión de dicha Real Academia, por cuyo exacto cumplimiento y el de su aplicación acreditada en la composición de los muchos y grandes cuadros que de las Casas de los Jesuitas se trajeron de fuera a la Academia y están en ella, le concedió la gracia de Académico de Mérito.

Asimismo, ha sido uno de los propuestos a la plaza de Teniente de ella que hoy está en consulta. Tiene varias otras públicas en esta Corte, así al óleo como al fresco, e igualmente está pintando para la Real Tapicería. En cuya atención a Vuestra Excelencia suplica se digne atenderlo a la dimisión que ha hecho don Nicolás Lameira de la plaza de Ayudante para la composición de las pinturas que tiene Su Majestad perteneciente a don Mariano Salvador de Maella, gracia que espera de la notoria justificación de Vuestra Excelencia.

Nuestro Señor guarde a Vuestra Excelencia muchos años.

Aranjuez, 7 de mayo de 1785.
A los Reales Pies de Vuestra Excelencia,

Ginés de Andrés y Aguirre.
Al Mayordomo Mayor». (A. G. de P. Sección Obras, legajo 202).



DOCUMENTO NUM. 5

Sobre dos cartones para tapices ejecutados por Ginés Andrés de Aguirre con destino a la Real Fábrica de Santa Bárbara.

«Excelentísimo Señor:

Paso a manos de Vuestra Excelencia las cuentas que me ha presentado el pintor don Ginés Andrés de Aguirre, de dos cuadros que ha ejecutado bajo la dirección de el de Cámara de Su Majestad, don Mariano Salvador de Maella, como consta por la certificación del dicho y que ha entregado en la Real Fábrica de Tapices para labrarlos en tapiz para los cuartos de las personas reales como se reconoce por el recibo del Director de aquella Real Fábrica, don Cornelio de Vandergoten a fin de que en su vista le sirva Vuestra Excelencia darle el curso correspondiente para que se satisfaga su importe al interesado.

Nuestro Señor guarde la vida de Vuestra Excelencia muchos y felices años.

Madrid, 29 de octubre de 1785.

Francisco Sabatini.

Al Excelentísimo Señor Duque de Medinaceli».

(A. G. de P. Sección Obras, legajo 353).

DOCUMENTO NUM. 6

Memorial de Mariano Salvador Maella proponiendo a Ginés Andrés de Aguirre como su Ayudante.

«Excelentísimo Señor:

Don Mariano Salvador Maella, Pintor de Cámara de Su Majestad, hace presente a Vuestra Excelencia con el mayor respeto, que en atención a no haber tenido resulta la propuesta que hizo en 3 de mayo, por la orden comunicada por el Contralor General, en 11 de abril, para que buscarse y propusiera sujeto que sirviese de Ayudante en la composición de los cuadros de Casas Reales que su Majestad se ha dignado encargarnos; y habiéndose excusado, haciendo dimisión de la plaza don Nicolás de Lameira, tengo propuesto a don Ginés Andrés de Aguirre, Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando, y considerando, que para dar principio a la operación es forzoso tener la comodidad de obrador, como así mismo el saber la repartición del trabajo, hago presente a Vuestra Excelencia lo que ha practicado para el cumplimiento de las órdenes de Su Majestad.

Luego que se me comunicó la orden de 4 de marzo, en que se dignó resolver Su Majestad que la dirección de Pinturas del Real Palacio y Sitios Reales que estaban al cuidado del difunto don Andrés de la Calleja se distribuyese entre don Francisco Bayeu y el exponente con el auxilio de los dos Ayudantes que Su Majestad ha tenido a bien nombrarlos; pasé a ver al expresado Bayeu para que amistosamente (como manda Su Majestad) arreglásemos los dos el referido encargo, proponiéndole por lo tocante a las pinturas que hiciésemos alternativamente este servicio como lo practican los demás criados de la Real Casa de Su Majestad o bien, que regulando prudencialmente el trabajo que hay que hacer en los diferentes pasajes lo repartiésemos con equidad y en cuanto a estudio que respecto a haber dos en la Casa que llaman de Rebeca, el uno que tenía Calleja y el otro que ha tenido y tiene en la actualidad don Francisco Bayeu, y siendo de Su Majestad dicha Casa destinada para este fin, eligiese el que le acomodase más, dejando el otro al exponente para cumplir con el servicio de Su Majestad en la parte que le corresponda; pero no habiendo condescendido a ninguna de las dos propuestas, y dicho definitivamente al suplente que estos puntos los decidiría la Superioridad, y en este concepto rendidamente suplica a



Vuestra Excelencia se digne declarar qué debo hacer en este punto para el cumplimiento de la expresada orden a fin de que sirva de gobierno para sin altercados ni dudas dedicarme como es de mi obligación al servicio de Su Majestad.

Madrid, 10 de julio de 1785.

Mariano Salvador Maella».

(A. G. de P. Expediente Personal de Mariano Salvador Maella, Caja número 595/3).

DOCUMENTO NUM. 7

Comunicación del Conde de Floridablanca al Contralor General del nombramiento de Ginés Andrés de Aguirre como Pintor Ayudante.

«Excelentísimo Señor:

Conformándose el Rey con lo que se propone con fecha 31 de julio inmediato, se ha servido nombrar a don Ginés Andrés de Aguirre para que ayude a don Mariano Salvador Maella en la dirección de los cuadros de Su Majestad de que está encargado, en lugar de don Nicolás de Lameira, que se excusó a ello, con los mismos quince reales de vellón diarios de ayuda de coste que se consignaron a éste.

Asimismo, ha resuelto Su Majestad que para la referida composición y dirección de pinturas encargadas al expresado Maella y a don Francisco Bayeu se separen las dos piezas del obrador que disfrutó don Andrés de la Calleja, una grande y otra pequeña, y se agreguen al estudio que tiene Bayeu en la Casa de Rebeca para que en ésta pueda ejecutar con su Ayudante las composturas de las pinturas que el resto del citado obrador de Calleja que Vuestra Excelencia dice es, la mayor parte se entregue a Maella para las composturas de pinturas que en cuanto a la distribución de pinturas entre los dos pintores, se dé a Bayeu las del Real Palacio de Madrid y San Ildefonso y a Maella las del Buen Retiro y si no San Lorenzo y que los ejecuten en los demás sitios y se repartan igualmente entre los dos pintores. Lo que participo a Vuestra Excelencia de orden de Su Majestad para su inteligencia y cumplimiento.

Dios guarde a Vuestra Excelencia muchos años.

San Ildefonso, 21 de agosto de 1785.

El Conde de Floridablanca.

Al Contralor General».

(A. G. de P. Expediente Personal de Ginés Andrés de Aguirre, Caja número 51/39).

DOCUMENTO NUM. 8

Liquidación a Ginés Andrés de Aguirre de sus honorarios en la Real Cámara, ante su marcha a Méjico y tras haber presentado la dimisión correspondiente.

«Don Ginés Andrés de Aguirre, por la Real Orden de 21 de agosto de 1785, fue nombrado para que como profesor del Arte de la Pintura, ayude al pintor de Cámara don Mariano Salvador Maella en la recomposición de las pinturas de Su Majestad de que está encargado, en lugar de don Nicolás de Lameyra que se excusó de ello, con los mismos quince reales de vellón diario de ayuda de costa que se había consignado a éste; en cuya virtud por la nómina de individuos excluidos de Planta de las Reales Casas y Capilla, tocante al mismo mes de agosto, se le empezó a considerar dicho goce desde el citado día, sin descuento de media annata mediante no tenerse por sueldo fijo el de dicha concesión según la expresión de la mencionada Real Orden, y en pagos de dicho haber se le libran las partidas siguientes:

- Por la citada nómina se le librarán 165 reales de vellón que devengó desde el referido día 2 hasta el fin del propio mes.
- En las nóminas respectivas a los meses de septiembre, octubre, noviembre y



- diciembre de dicho año se le libraré por su haber vencido en ellos, 1.830 reales de vellón.
- En las nóminas de enero, febrero y marzo de 1786 se le libraron por lo que devengó en dichos meses, 1.350 reales de vellón.
- En la nómina del mes de abril del propio año se le libraron 375 reales de vellón por su haber vencido hasta el 25 de dicho mes inclusive, en que habiendo hecho dimisión de su destino, entregó la llave del estudio donde trabajaba como se dice en la nota al margen de este pliego, 375 reales de vellón.

Nota al margen: Habiendo hecho dimisión de este destino y entregado la llave del estudio donde trabajaba el Pintor de Cámara don Mariano Salvador Maella, en 25 de abril de 1786, según aviso dado por éste al Contralor General, en 29 del propio mes le cesó el abono de su goce diario desde 26 de dicho abril.

Rubricado.

(A. G. de P. Expediente personal de Ginés Andrés de Aguirre, Caja núm. 51/39).

DOCUMENTO NUM. 9

Memorial de Marcos Antonio Escudero solicitando la plaza de Ayudante y que quedó vacante por la dimisión de Aguirre.

«Señor:

Don Marcos Antonio Escudero, del Arte de la Pintura, a los Reales Pies de Vuestra Excelencia, con el mayor respeto, dice:

Que con motivo del nuevo destino de don Ginés Aguirre, ha quedado vacante una de las dos plazas de compositor de pinturas de Su Majestad que obtenía; y habiéndose el exponente dedicado desde su niñez a un estudio particular en el arte de componer pinturas (bajo la dirección de su padre don Bernardo Escudero, que por su singular habilidad y destreza en este ramo es bien pública y notoria su fama, a fin de lograr su perfección, ha adquirido con éste, no tan solo reglas ciertas, sino también un fino sistema para renovarlas y volverlas a su antiguo primitivo estado como salieron de la mano de sus autores, por deterioradas que se hallan, y sin que padezcan ningún detrimento, todo lo cual tiene mostrado por repetidas pruebas que ha dado de obras ejecutadas en comunidades religiosas y casas de grandes de esta Corte, en cuya inteligencia se dirige a esta humilde representación a poner en la superior comprensión de Vuestra Excelencia un compendio de su aplicación para que noticioso de ella, y como Protector que es Vuestra Excelencia, Majestad de las artes, se sirva mandar si fuere de su agrado, que para acreditar más bien el suplente su destreza y habilidad en esta ciencia, se le entregue una pintura de las más mal tratadas que hubiere para su composición, sometiéndose después a la censura de la Real Academia, o examen de peritos en el arte que se nombrasen, y admitiendo gustoso cualquier tacha o reforma que hallaren ser precisas más si lo juzgasen benemérito.

A Vuestra Excelencia suplica rendidamente se sirva nombrarle para la plaza de compositor de pinturas de Su Majestad que queda vacante para tener el honor de emplearse, continuando sus adelantamientos en servicio de Su Majestad.

Madrid, 16 de abril de 1786.

Marcos Antonio Escudero

Al Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca».

(A. G. de P. Sección Carlos III, legajo 202.



DOCUMENTO NUM. 10

Memorial de Alejandro de la Cruz, solicitando la plaza de Ginés Andrés de Aguirre.
«Señor:

Don Alejandro de la Cruz, natural de Salamanca, puesto a los Reales Pies de Vuestra Majestad, con el mayor rendimiento y veneración, dice:

Que habiendo tenido el honor de haber sido pensionado de la Real Academia de San Fernando en Roma, y después de habersele acabado su pensión se restituyó a esta Corte, y tuvo el honor de que Su Alteza, el Serenísimo Señor Infante Don Luis le honrase con nombrarle su Pintor de Cámara, donde permaneció hasta el fallecimiento de Su Alteza, el Serenísimo Señor, y con la ocasión de que don Ginés de Aguirre, Ayudante de don Mariano Maella, cargo que toca a la composición de las pinturas de los palacios y sitios reales que pasa a Méjico y queda vacante dicha plaza, suplica a Vuestra Majestad, que en atención a los méritos que expresa y hallándose con la práctica, se digne conferirle dicha plaza que desempeñará con el mayor esmero, como siempre ha ejecutado.

Favor que espera de la benignidad de Vuestra Real Majestad.

Madrid, 18 de abril de 1786.

Alejandro de la Cruz».

(A. G. de P. Expediente personal de Ginés Andrés de Aguirre, Caja núm. 59/31)

DOCUMENTO NUM. 11

Informe de Mariano Salvador Maella proponiendo a don Alejandro de la Cruz para la plaza de Ginés Andrés de Aguirre.

«Señor:

Habiendo hecho saber don Ginés Andrés y Aguirre, mi Ayudante para la composición de los cuadros que tiene Su Majestad en los Sitios, Palacios que están a mi cargo en el estudio de Rebeca, que ha sido nombrado director de la Academia de las tres nobles artes que se va a establecer en la ciudad de Méjico, que debiendo partir a principios de mes de mayo de este presente año a su nuevo destino, hacía dimisión del que tiene, con fecha del día de hoy me ha parecido en cumplimiento de la Real Orden que me comunicó don Mateo de Ocarranza, Contralor General, con fecha 29 de abril de 1785, proponer desde luego a Vuestra Excelencia sujeto que desempeñe el encargo que tenía el dicho don Ginés, a fin de que no haya la menor detención en las obras del servicio de Su Majestad, propongo pues a don Alejandro de la Cruz, Pintor que fue de Cámara del Serenísimo Señor Infante don Luis, que Dios goce, sujeto que estuvo muchos años instruyéndose en la pintura bajo la dirección de don Antonio Rafael Mengs, que tiene mucho conocimiento y práctica en la composición de los cuadros, de los cuales he visto varios compuestos de su mano con grande acierto.

Este mes parece el más a propósito para el desempeño de Ayudante mío en el estudio de Rebeca. Sin embargo, Vuestra Excelencia dispondrá lo que reconozca más conveniente para el servicio de Su Majestad.

Con este motivo me ofrezco nuevamente a las órdenes de Vuestra Excelencia a que estaré siempre prontísimo.

Dios Nuestro Señor guarde a Vuestra Excelencia muchos años.

Madrid, 22 de abril de 1786.

Mariano Salvador Maella.

Al Duque de Medinaceli, Mayordomo Mayor de Su Majestad».

(A. G. de P. Sección Obras, legajo 353).



DOCUMENTO NUM. 12

Ginés Andrés de Aguirre comunica al Mayordomo Mayor su dimisión.

«Excelentísimo Señor:

Ginés de Andrés y Aguirre, Ayudante de don Mariano Salvador de Maella para los cuadros que se hayan de componer de los Reales Sitios, Palacios de Su Majestad, en el estudio de Rebeca, expone a Vuestra Excelencia, con todo respeto y rendimiento, dice: Que ha sido nombrado Director de la Real Academia de las tres nobles artes que de orden de Su Majestad va a establecerse en la ciudad de Méjico y debiendo ejecutar su marcha a principios del mes de mayo de este presente año para aquel destino, a Vuestra Excelencia le suplica humildemente se digne ponerle a los Reales Pies de Su Majestad, dando rendidas gracias por las honras que de su Real benignidad ha recibido y haciendo presente a hacer dimisión del que ahora tiene como lo hace en manos de Vuestra Excelencia a fin de que Su Majestad nombre al que fuere de su Real agrado por Ayudante de don Mariano Salvador Maella.

Madrid, 22 de abril de 1786.

Ginés Andrés y Aguirre.

Al Excelentísimo Señor Duque de Medinaceli,
Mayordomo Mayor de Su Majestad».

(A. G. de P. Expediente personal de Ginés Andrés de Aguirre, Caja núm. 59/31)

DOCUMENTO NUM. 13

Cuenta de los canapés ejecutados para la plazuela de don Juan, en los jardines de Aranjuez.

«Cuenta que yo, don Juan Martínez Reyna, Profesor de Escultura y Académico de la Real Academia de San Fernando, doy de la obra que tengo ejecutada a toda costa de saca, conducción, labra y asiento en cuatro bancos grandes de piedra blanca de Colmenar de Oreja, para la plaza y fuente que llaman de don Juan en el Jardín de la Isla de este Real Sitio, en donde está colocada una diana de bronce, mandados ejecutar de real orden comunicada por el Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca en el año pasado de mil setecientos ochenta y ocho, y es en la forma siguiente:

	Reales de vellón
Primeramente importó la saca de toda la piedra	5.046,10
Id. por la conducción de toda la piedra desde las canteras a los talleres donde se labró	4.264,20
Id. por la labra de toda la mencionada piedra	12.983,16
Id. de abuzaduras de herramientas para la labra	832,14
Id. de conducir toda la piedra labrada desde los talleres al jardín	268,—
Id. por todo el adorno	2.800,—
Id. por el asiento de dichos cuatro bancos	1.993,04
Id. por los jornales de un peón para ir y venir a la granja a llevar a afilar las herramientas	634,—



Id. por diez y seis zenos para la seguridad y firmeza de los bancos	032,—
Id. por los viajes para ir y venir a Colmenar durante la saca de la piedra	356,16
	<hr/>
	29.200,12

Importa esta cuenta, veinte y nueve mil doscientos reales y doce maravedís de vellón, y para que conste la firmo en Aranjuez a 2 de mayo de 1789.

Juan Martínez Reyna».

DOCUMENTO NUM. 14

Memorial de Juan Martínez Reyna solicitando un salario diario.

«Don Juan Martínez Reyna, natural de Caravaca, Reino de Murcia, Profesor de Escultura y Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando y vecino de este Real Sitio, puesto a los Reales Pies de Vuestra Excelencia, con el mayor respeto, dice:

Que hace cuarenta años que reside en dicho Sitio donde ha ejecutado las obras que han ocurrido en este tiempo pertenecientes a su profesión y señalándose, estatua de mármol colocada en la Fuente del Rey, habiendo ido personalmente a sacar la piedra necesaria a la villa de Borba, en el Reino de Portugal; asimismo, el escudo de piedra de la iglesia de San Antonio; los niños de las garitas en la Puerta del Foso; un niño de mármol de la Fuente de Apolo; una figura de mármol para el retrete del Príncipe; dos sirenas en las huertas grandes; los grupos del Fauno y Jabalí en dichas huertas; los leones del Puente largo; caballos y escudo en Sotomayor; los cuatro jarrones de piedra de las Puertas del Cercado flamenco; ocho jarrones de piedra para el Pabellón del Serenísimos Señor Infante don Gabriel; trofeos de los Ramales de Palacio; los cuatro trofeos de los cuarteles de Reales Guardias Españolas Walonas; el elefante y cibora de plomo en sus fuentes; retablo del real Cortijo; bancos y nichos tocante a piedra en la plaza de la Espina del Jardín de la Lila; ocho niños de plomo y sus adornos correspondientes; también todos los bancos de piedra del dicho jardín; el escudo del cuartel de guardias de Corps; otras muchas que omite por no molestar la atención de Vuestra Excelencia.

Y mediante que se halla de setenta años de edad y aún para poder trabajar algo, sin embargo, de los muchos males que ha sufrido durante su larga mansión en este Sitio en cuya atención a Vuestra Excelencia que enterado de su exposición y mérito contenido como a la edad en que se halla se digne por un efecto de piedad, concederle el salario diario que fuere del agrado de Vuestra Excelencia con el cual podrá pasar con algún alivio el resto de su vida, con cuyo auxilio, podrá ocuparse e ir haciendo lo que pueda, según el estado de su salud y fuerzas.

Es gracia que espera merecer de la notoria bondad de Vuestra Excelencia en lo que recibirá singular favor.

Aranjuez, 20 de abril de 1791.

Juan Martínez Reyna.

Excelentísimo Señor Conde de Floridablanca».

(Archivo G. de P. Sección Aranjuez, legajo 45).



DOCUMENTO NUM. 15

Certificación en la que consta se suspende a Juan Martínez Reyna del emolumento de vivienda gratuita.

«Juan Martín, Notario de los Reinos, Escribano de Su Majestad, interino de Gobierno de este Real Sitio de Aranjuez, certifico y doy fe: Que en Junta celebrada en este día por los Señores Asesor General, Teniente Gobernador Veedor Fiscal y Contador Honorario, ausentes el Señor Gobernador Contador propietario y Tesorero pagador, trataron diferentes particulares y entre ellos hay uno que a la letra es el siguiente:

Particular:

Por dicho Señor Teniente se hizo presente un recurso de don Juan Martínez Reyna, profesor de escultura residente en este Sitio, encargado de la restauración de las estatuas de los jardines de este Sitio, en fecha veinte y seis de septiembre último en que solicita se le continúe la gracia del emolumento de casa que ha gozado y que para ello se eleve a la consideración de Su Majestad dicha solicitud en cuya vista dichos señores acordaron se connuete al Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz, mediante a que el interesado ha gozado el emolumento de la casa sin orden expresa para ello, ya que por no haberle disfrutado su antecesor se ha tenido a bien por la Junta despojarle de la casa que ocupaba para acomodar en ella a un criado del Sitio a quien está señalado este emolumento.

El inserto particular corresponde con su original constante en libro de Juntas de este Sitio de que doy fe y a que me remito. Y para que conste en conformidad de lo mandado doy signo y firmo el presente en Aranjuez a nueve de octubre de mil seiscientos noventa y cinco.

Juan Martín».

(Archivo G. de P. Expediente personal de Juan Martínez Reyna, Caja núm. 645/7).

DOCUMENTO NUM. 16

Memorial de Martínez Reyna solicitando se le abone el trabajo de ejecución de los dos escudos de armas reales con destino a la Plaza de Toros de Aranjuez.

«Don Juan Martínez Reyna, Profesor de escultura destinado para la restauración de estatuas de los jardines de este Real Sitio, puesto a los Reales Pies de Vuestra Majestad, con el mayor respeto expone: Que a principios del año de 1797, le encargó el actual Gobernador que hiciese a la mayor brevedad el dibujo, modelo y hechura de los dos escudos de armas reales, uno de madera y otro de piedra que se hallan colocados en la Plaza de Toros, lo que ejecutó en muy poco tiempo a costa de penosas tareas, habiéndole dado dicho Gobernador los materiales y pagado los jornales de tres oficiales, el uno de adorno y los dos de ensamblaje, pero tratando después de que satisficere al suplicante su trabajo, que es el más principal, se ha negado a ello, pretextando que se halla obligado a hacerlo sin interés pues que para ello se le paga sueldo por Vuestra Majestad.

Esta negativa del Gobernador procede de un concepto equivocado, pues el exponente disfruta el sueldo y emolumentos que dice la certificación que acompaña por sólo la composición y restauración de los Estatutos de los jardines, y no por las obras nuevas que se le manden hacer, y mucho menos para la Plaza de Toros, como sucede con los Pintores y Escultores de Vuestra Majestad a quienes además de su sueldo se les pagan las obras nuevas que ejecutan; en cuya atención, a Vuestra Majestad, suplica rendidamente se digne mandar satisfacer al suplicante aquella cantidad que a



juicio de profesores en su arte se considere vale el trabajo que ha impelido en los referidos dos escudos en que recibirá especial merced.

Aranjuez, 27 de mayo de 1799.

Señor: A los Reales Pies de Vuestra Majestad».

Juan Martínez Reyna».

(Archivo G. de P. Sección Obras, legajo 14).

DOCUMENTO NUM. 17

Memorial de Juan Martínez Reyna solicitando se le sigan pagando sus emolumentos.

«Don Juan Martínez Reyna, Profesor del Noble Arte de la Escultura y Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando, con el mayor rendimiento hace presente a Vuestra Excelencia que en el espacio de más de cuarenta años que ha residido en este Real Sitio ha tenido la fortuna de ser elegido para obras de escultura de la mayor importancia, y en donde ha manifestado su habilidad y esmero como lo acreditan tanto el número de estatuas, escudos de armas, trofeos y otros caprichos expuestos a la vista del público.

Desde su establecimiento en este Real Sitio ha servido constante y desinteresadamente al gobierno en todos los encargos de composturas menores, para la reparación de estatuas de mármol que han ocurrido y se han fiado a su pericia.

Con ocasión de haber fallecido don Manuel Pacheco, escultor que era de este Real Sitio, en el año pasado de 1791, ocurrió a Su Majestad por medio del Conde de Floridablanca, exponiendo sus méritos que calificó el Gobierno y obtuvo la Real Orden de que hace presentación, en que se le confiere el destino de restaurar las estatuas de los jardines del Sitio con las mismas obligaciones, sueldo y emolumentos que tenía Pacheco, pagándosele el sueldo por la Excelentísima Dirección General de Correos.

Sin embargo, de la legitimidad y justicia con que obtuvo su empleo se halla con la extraordinaria novedad de que por la Real Junta y sin que haya precedido el más leve motivo se le despoja de los emolumentos y la necesidad de su destino, siendo individuo de una profesión honorífica y estando actualmente dando pruebas de su desvelo y aplicación incansable como lo acreditan los bustos del jardín restaurados y la estatua de la Fuente de Hércules en cuya atención y en la de que está bien seguro que en la edad de setenta y nueve años que cuenta no ha dado causa a sufrir este sonrojo, transcendental a su buena opinión, juzgando también que este acontecimiento puede haber sucedido por alguna equivocación, por tanto suplica a la Real Justicia que teniendo presente la Orden de su nombramiento y las demás circunstancias expuestas con el tal cual mérito que ha podido granjearse en tantos años de buen servicio, se digne elevar a la soberana consideración del Rey esta reverente solicitud a fin de que se le continúe la gracia de emolumentos que gozaba por dicha orden.

Así lo espera de la justificación de Vuestra Majestad.

Aranjuez, 26 de septiembre de 1799.

Juan Martínez Reyna.

A los Señores de la Junta de Gobierno para Su Majestad el Rey».



DOCUMENTO NUM. 18

Partida de bautismo del pintor Francisco Folch de Cardona.

«Jueves a treinta y uno de enero, año de mil setecientos cuarenta y cuatro. Yo, el infrafirmado Vicario, bauticé solemnemente según el rito de la Santa Madre Iglesia, un hijo de don José Tillezz y de doña María Juana Folch de Cardona, consortes; tuvo de nombres, Francisco, Vicente, Miguel, Lorenzo, Esteban, José, Juan, Bartolomé. Nació el día veintinueve de los corrientes. Fueron padrinos don Miguel Tutor y doña Vicenta Pastor».

(Archivo de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Valencia. Libro 9.º de Bautismos, folio 90. Traducción del valenciano).

DOCUMENTO NUM. 19

Solicita el pintor Folch de Cardona una ayuda de costa por el traslado a Aranjuez para realizar un retrato a los príncipes.

«Excelentísimo Señor: Don Francisco Folch de Cardona, Retratista de Cámara de Su Majestad, con el debido respeto expone a Vuestra Excelencia, que en atención a haberse dignado Su Majestad, comisionar para retratar a Sus Altezas por cuyo motivo tuvo que pasar al Real Sitio de Aranjuez a ejecutar dichos retratos, con cuyo motivo se le originan al suplicante varios gastos y atrasos por la debida asistencia a su casa y familia en esta atención y en consideración a que se dignaran Sus Majestades librarle una ayuda de costa por lo cual rendidamente, suplica a Vuestra Excelencia tenga a bien mandar se le dé una ayuda de costa según lo arriba relacionado a voluntad de Vuestra Excelencia, en atención a hallarse en el día bastante atrasado con motivo de estar haciendo los estudios para el cuadro de Su Majestad y Real familia de orden de Su Majestad por cuyo motivo no puede emplear tiempo alguno en cualquier otro beneficio, por lo que no duda recibir esta gracia del piadoso corazón de Vuestra Excelencia.

Madrid, 16 de febrero de 1791.

Francisco Folch de Cardona.

Al Mayordomo Mayor».

(Archivo G. de P. Sección Obras, legajo 432).

DOCUMENTO NUM. 20

Memorial por el que el pintor Folch de Cardona solicita licencia para trasladarse a Valencia al objeto de restablecerse de su enfermedad.

«Señor: Don Francisco Folch de Cardona, Pintor de Cámara y Retratista de Sus Majestades, a Vuestra Majestad, con la mayor sumisión y profundo respeto expone: Se halla quebrantado en su salud en los términos que manifiestan la adjunta certificación, siendo de parecer el Facultativo don Vicente Hugarte que lo es de la Real Familia que podrá restablecerse tomando aires nativos y las aguas de la ciudad de Valencia, y a fin de lograr su restablecimiento, a Vuestra Majestad suplica se digne concederle su real licencia por cierto tiempo, para restablecerse en Valencia y verificado, regresarse a esta corte. Dignándose también Vuestra Majestad, mandar que el sueldo que disfruta y cobra de Vuestra Majestad en su Real Tesorería de esta Corte, puede percibirlo en la de Valencia, expidiéndose el oficio u orden necesaria a aquel Tesorero para que en su cumplimiento pague al suplicante, el cual espera de la clemencia de Vuestra Majestad



esta gracia, y queda rogando a Dios guarde la preciosa vida de Vuestra Majestad dilatados años para bien y consuelo de sus fieles vasallos.

Madrid, 30 de julio de 1806.

Señor, a los Reales Pies de Vuestra Majestad.

Francisco Folch de Cardona».

(A. G. de P. Expediente personal de Folch de Cardona, Caja núm. 2625/27).

DOCUMENTO NUM. 21

Informe del médico Vicente Ugarte sobre la salud del pintor Folch de Cardona.

«Don Vicente Ugarte, Cirujano de la Real Familia de Vuestra Majestad Católica.

Certifico que don Francisco Folch de Cardona, Pintor de Cámara y Retrartista de Vuestra Majestad, vecino de esta corte, de edad de sesenta años, que por sus achaques se halla padeciendo un humor purulento continuo, en uno de los oídos o auditivos internos, acompañado de una debilidad de esta parte que le produce una sordera permanente con un retoque al pecho periódico, precedido de este humor y por esta causa y restablecer su salud, soy de parecer, pase a su país nativo, la ciudad de Valencia, por una temporada, persuadido de que por este medio, se restablecerá de su quebrantada salud. Y para que conste doy la presente en Madrid a 30 de julio de mil ochocientos y seis.

Vicente Ugarte».

(Archivo G. de P. Expediente personal de Folch de Cardona, Caja núm. 2625/27).

DOCUMENTO NUM. 22

Memorial de doña María Fernández de Rojas, viuda de Folch de Cardona, solicitando una pensión de viudedad de 4.000 reales:

«Señor, doña María Fernández de Rojas, viuda de don Francisco Folch de Cardona, Pintor de Cámara, con el más profundo respeto expone a Vuestra Majestad, que en el día ocho de marzo de este año falleció mi marido después de una molesta enfermedad de más de año y medio que apuró todos los recursos de su casa, en términos de haber quedado reducida a que un hermano cargado de familia y atrasado la dé escasamente el sustento. Que con conocimiento de la caridad con que Sus Majestades han atendido siempre a las viudas de sus criados, acudió desde luego a impetrar de su real benignidad la acostumbrada pensión con que ha socorrido a otras de su clase, y en efecto habiendo informado el Señor Submillero de Corps favorablemente durante la residencia en España de nuestro muy amado soberano el Señor don Fernando VII y pasado a la Secretaría de Hacienda para el despacho y expedición de la orden, sobrevinieron las ocurrencias del mes de mayo y a la exponente la desgracia que a nombre del Lugarteniente general del Reyno se comunicase a la Tesorería General la orden necesaria para el cobro.

Habiéndose ahora anulado todo lo que se cobró en el interregno del Lugarteniente, recurre esta infeliz a los pies de Vuestra Majestad y suplica, que respecto de su verdadera indigencia, y la de haberse informado favorablemente durante el gobierno legítimo y haber sido la voluntad de nuestros soberanos no abandonar al infortunio a las viudas de sus criados beneméritos, designe Vuestra Majestad por un efecto de su piedad, acordar la acostumbrada pensión de 4.000 reales anuales, revalidando al efecto la orden que en once de mayo se pasó a Tesorería general, y que de este modo pueda percibir el tiempo vencido desde aquella fecha, por cuya gracia rogará a Nuestro Señor conserve la importante vida de Vuestra Majestad muchos años.

Madrid, 10 de octubre de 1808.

Señor.

María Fernández de Rojas».

(Archivo G. de P. Expediente personal de Folch de Cardona, Caja núm. 2625/27).



DOCUMENTO NUM. 23

Se le niega a Manuel Bergaz asignación diaria en Palacio.

«No ha venido el Rey en conceder a Manuel Bergaz, Profesor de escultura, la asignación diaria que solicitaba con el encargo de limpiar los leones de mármol blanco de la escalera principal del Palacio Nuevo, respecto de no haber necesidad de gravar con tan leve motivo la dotación de esas reales obras como dice Vuestra Señoría en su informe de 6 de mayo de este año sobre la solicitud de Bergaz, ni las urgencias presentes permiten la ayuda de coste por una vez, que a favor de este interesado propuso Vuestra Señoría a quien le aviso para su noticia.

Dios guarde a Vuestra Señoría muchos años.

San Ildefonso, 17 de agosto de 1779.

Miguel de Muzquiz.

Al Señor don Francisco Sabatini».

(Archivo G. de P. Sección Obras, legajo 357).

DOCUMENTO NUM. 24

Sobre fallecimiento de Alonso Giraldo Bergaz.

«Escultores honorarios de Cámara. Falleció en 19 de noviembre de 1812 don Alonso Giraldo Bergaz, Teniente Director de Escultura más antiguo de la Real Academia de San Fernando; en Real Orden del 24 de julio de 1795 le concedió el Rey los honores de su escultor de Cámara que juró en 29 de diciembre de 1795 en manos del Excelentísimo Señor Duque de Frías, Sumiller de Corps de Su Majestad y en presencia mía. Y satisfizo la media annata respectiva a lo honorífico de esta gracia, de que se le forma su asiento».

(Archivo G. de P. Sección Obras, legajo 143).

