

Dos escultores murcianos en la Corte: Alfonso Giraldo Bergaz y Ramón Barba Garrido

POR

JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

ALFONSO GIRALDO BERGAZ (1744-1812)

De auténtica injusticia calificamos a la crítica y a la Historia del Arte por olvidar a uno de los más grandes escultores barrocos de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX y uno de nuestros mejores artistas neoclásicos.

Serrano Fatigati afirma que ni siquiera lo citan Ceán Bermúdez, ni Caveda, hasta que Pedro Madrazo muchos años después de que el escultor falleciera, publicó en la *Ilustración Española y Americana*, un extenso artículo dedicado a su figura, en el que enumeraba sus obras más importantes en Madrid y provincias (1).

El conde de la Viñaza, en sus *Adiciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de Bellas Artes en España*, le dedica unos párrafos (2).

La Gaceta de Madrid publicó un artículo a los pocos días de su muerte, el 1 de diciembre de 1812, donde aparecían las obras fundamentales de

(1) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1911, pág. 143; PEDRO DE MADRAZO, *La Ilustración Española y Americana*, núm. XXVI, año XXXVIII (Madrid, 15 de julio de 1894).

(2) Conde de la VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Ed. Atlas, 1972, págs. 36-38.



su extensa producción; cuatro años más tarde, el 16 de julio de 1816, el mismo diario publica la lista completa de sus obras.

En cuanto a bibliografía se refiere, el único autor que lo ha tratado, con brevedad pero con eficacia, ha sido Francisco Javier Sánchez Cantón en su monografía titulada: «El Escultor Vergaz» (2 bis).

Hay autores que le dedican algunas páginas, como Serrano Fatigati en su «Escultura madrileña desde el siglo XVI hasta nuestros días», y Ossorio Bernard en su «Diccionario» (3).

También lo han estudiado, aunque a ligeros rasgos y de pasada, Pardo Canalís en sus dos excelentes libros: *Escultura Neoclásica Española* y *Escultores del siglo XIX* (4), y Sánchez Cantón en su libro dedicado al arte español del siglo XVIII (5).

Con los artículos de prensa aparecidos después de su muerte, la bibliografía que hay sobre el artista, los documentos que hemos encontrado en los archivos de la Villa, Palacio Real y Academia de San Fernando, trataremos de dar un panorama lo más diáfano posible de este escultor.

Alfonso Giraldo Bergaz nace en la ciudad de Murcia el día 23 de enero de 1744 (6), Serrano Fatigati afirma que nació en el año 1745 (7), es decir un año después, aunque la mayoría de los historiadores del arte se inclinan por la primera fecha, es decir, la que publicó la *Gaceta de Madrid* a su muerte (8).

Nace precisamente en una ciudad donde el genio de Salzillo lo arrollaba todo, iglesias, conventos, monasterios, etc. Su padre, Manuel Bergaz, natural de Cuenca, es un notable artista que trabaja junto al arquitecto y escultor Jaime Bort en el imahfronte en la fachada principal de la catedral, donde ejecutó algunas esculturas; suyos son los cuatro Evangelistas en bajorrelieve de las pechinas de la cúpula que cubre el último tramo de la nave central en el interior catedralicio. Terminada la fachada de la catedral es llamado a Madrid, requerido por la corte; lleva a su hijo Alfonso y lo pone bajo la protección del gran escultor Felipe de Castro, cuando sólo contaba catorce años.

(2 bis) FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *El escultor Vergaz*, Archivo Español de Arte, tomo IV, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1923, págs. 244 y 245.

(3) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, págs. 143-148; MANUEL OSSORIO Y BERNARD, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, Ed. Giner, 1975, pág. 694.

(4) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultura Neoclásica Española*, Madrid, Instituto Diego de Velázquez, C.S.I.C., 1958, págs. 14 y 15; *Escultores del siglo XIX*, Madrid, Instituto Diego de Velázquez, C.S.I.C., 1951, págs. 11 y 32.

(5) FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y Pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, vol. XVII, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1965, pág. 301.

(6) *Gaceta de Madrid* (16-VII-1816), núm. 88.

(7) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 143.

(8) *Gaceta de Madrid* (1-XII-1812), núm. 39.

A comienzos del reinado de Carlos III, el monarca pidió a la Academia de Bellas Artes de San Fernando que los alumnos más aventajados marcharan a la Real Fábrica de Porcelana para modelar las obras exquisitas que debían salir de sus hornos; para optar a ello, Alfonso Bergaz obtuvo la oposición y permaneció en Aranjuez por espacio aproximado de diez años, hasta que lo abandonó debido a su precaria salud.

Como alumno distinguido de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ganó varios premios. En 1763 obtuvo por oposición el primero, con medalla de oro de segunda clase, con el tema: «Llevada Santa Leocadia ante Daciano, la mandó azotar», relieve modelado en barro y conservado en la Academia. Entregadas las obras al Jurado, y citados los opositores, se le mandó modelar el asunto «David en acción de degollar a Goliat». Cinco de los académicos votaron por Bergaz y cuatro por Llorente, se le otorgó el primer premio a Bergaz y el segundo a Llorente (9). El día 27 de noviembre de 1768 la Academia abrió certamen con el tema: «El Rey de Castilla Don Fernando el Primero, sintiéndose cercano a la muerte en la Iglesia de San Isidoro de León, se despoja de sus vestiduras y ornamentos reales, y los sacrifica a Dios». Bergaz obtuvo el premio de primera clase (10).

En el año 1774 es nombrado Académico de Mérito, llevó como tema: «Delicias de las Ciencias y las Artes» (11). En 1783 fue propuesto para el empleo de Teniente-Director de la Real Academia.

Por Real Orden de 25 de julio de 1795, Alfonso Bergaz es nombrado Escultor de Cámara de Carlos IV, «con el derecho de media annata y con la suma de doce mil dociientos veinte y quatro maravedís de vellón» (12).

En 1797 es designado Director de la Sección de Escultura de la Real Academia de San Fernando y elegido el 2 de noviembre de 1807 Director General (13).

En Valladolid llegó a ser profesor de la Academia de la Concepción y socio de la Sociedad Económica Matritense, así como escultor oficial de la Villa y Corte de Madrid.

Falleció el día 19 de noviembre de 1812, a la edad de 67 años, y se colocó una lápida en el nicho donde reposa su cuerpo, con la siguiente inscripción:

(9) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, págs. 143-144.

(10) *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta General de 12 de julio de 1769*, Madrid, Imp. de la viuda de Eliseo Sánchez, 1769, págs. 16, 17, 19 y 20.

(11) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 145.

(12) AGP, Reinado de Carlos IV, Sección Cámara, Escultor Alfonso Giraldo Bergaz, legajo núm. 15.

DEL GRANDE ESCULTOR BERGAZ
AQUI EL CADAVER DESCANSA
EN SU PRODIGIOSA EFIGIE
DE CRISTO SE VE SU ALMA (14).

De su maestro, el genial Felipe de Castro aprendió sus conocimientos de anatomía, la perspectiva y una delicada exquisitez a la hora de tratar el bajorrelieve.

A sus grandes cualidades artísticas se unía su honradez y su carácter bueno y accesible.

Mereció muchas distinciones nacionales y extranjeras, entre ellas la de un lord que le propuso una invitación a Londres, que él no aceptó por amor a su patria y a su rey (15).

Su obra es muy extensa y variada, seguiremos la lista de Pedro de Madrazo, inscrita en la *Gaceta de Madrid* y recogida por Serrano Fatigati.

Su producción artística se clasifica en tres apartados:

A) IMÁGENES EN IGLESIAS MADRILEÑAS.

Iglesia de San Ginés.

Para esta iglesia realizó una figura de San Ildefonso de tamaño natural, en la que según Serrano Fatigati aparecía el santo con un niño sentado en la peana, llevando el báculo pastoral y sobre la cornisa en el frontis un ángel en adoración de tamaño normal (16). Madoz no menciona en su «Diccionario» dicha obra. Esta imagen no se conserva en la actualidad.

Pero sí se conserva una magnífica talla de Cristo Crucificado, la cual se colocó en una capilla aneja a la iglesia, muy notable, con retablo y presbiterio de ricos mármoles, decorada con cuatro ángeles atribuidos al escultor Pompeo Leoni (17).

Esta escultura, de tamaño algo mayor que el natural y ejecutada en madera policromada, es una auténtica obra de arte, que nos dice hasta qué punto habían llegado los excelentes conocimientos anatómicos de que Bergaz hizo gala en este Cristo, de gran fuerza expresiva, en plena tensión, torso arqueado, musculatura pronunciada, tórax levantado, diafragma hundido, rasgo muy acusado en esta imagen es el arco inferior del tórax, el cual aparece perfectamente dibujado, y rostro en profunda expiración.

(13) *Gaceta de Madrid* (16-VII-1816), núm. 88.

(14) *Gaceta de Madrid* (1-XII-1812), núm. 39.

(15) *Gaceta de Madrid* (16-VII-1816), núm. 88.

(16) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 147.

(17) PASCUAL MADOZ, *Diccionario Geográfico-Histórico*, tomo X, Madrid, Imp. D. J. Rojas, 1847, pág. 709.

Esta obra fue ejecutada en el año 1807, sustituyendo a un Cristo primitivo muy censurado en el siglo XVIII (18). Está inspirada en un cuadro de Alonso Cano, del mismo tema, que se encuentra en el interior del mismo templo (19).

Iglesia de Santa Cruz.

Para esta iglesia hace un grupo de niños sosteniendo unas medallas, una con el busto de San Pedro y otra con el de San Pablo. En la parte superior de dichos medallones hay dos bajorrelieves que representan: «El Triunfo de la Cruz» y «La Exaltación». Todas estas obras fueron modeladas en estuco. Serrano Fatigati, en su libro ya citado, afirma que estas obras no existen (20).

Iglesia de San Francisco el Grande.

Realizó para esta iglesia varios ángeles y niños colosales ejecutados en estuco (21). Ibáñez señala que en la cúpula de la capilla de San Antonio hay unos ángeles alados que sostienen una cartela o escudo con el anagrama de María (22). ¿Se trata de la obra de Bergaz?

Iglesia de las Escuelas Pías de San Fernando.

Entre las esculturas que Alfonso Giraldo Bergaz hizo para este templo destacan una imagen de San Ignacio de Loyola de tamaño natural, en madera policromada, costeada por doña María Alvarez de Toledo, marquesa de Astorga, en la que muestra al santo fundador de la orden de los jesuitas aplastando al diablo, que simboliza la reforma, y sosteniendo con su mano derecha la Sagrada Forma. Un San José de Calasanz, fundador de las Escuelas Pías; costeada por la duquesa de Medinaceli. La Virgen de las Escuelas Pías, de tamaño natural, figura de bellas y elegantes proporciones, de rostro fino y delicado, con espléndido plegado de ropas, así como de excelente escorzo; fue costeada por el duque de Medinaceli. Finalmente, realiza un excelente escudo, sostenido por dos ángeles maneceros, sobre el dintel del arco de entrada a la rotonda, figuras modeladas

(18) VIRGINIA TOVAR MARTÍN, *Arquitectos Madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pág. 175.

(19) *Gaceta de Madrid* (16-VII-1816), núm. 88.

(20) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 147.

(21) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 147.

(22) E. IBÁÑEZ, *San Francisco el Grande*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pág. 23.

en estuco blanco, en actitud atrevida y elegante; ejecutadas entre los años 1790-94 (23).

Iglesia de San Andrés.

Para esta iglesia esculpió el sepulcro del hijo del duque del Infantado, que representa a un niño llorando sobre una urna sepulcral; proyecto y diseño del arquitecto Pedro Arnal (24).

Iglesia de San Luis.

Hace para esta iglesia una imagen de la Dolorosa, de vestir; obra desaparecida (25).

(23) Esta iglesia conservaba una maravillosa colección de imágenes religiosas labradas en madera y policromadas, obras de excelentes artistas valencianos y madrileños, como Esteve Bonet, autor de la famosa talla de San Juan Nepomuceno; Julián de San Martín, Bergaz y otros.

Estas esculturas han sido objeto de valiosos estudios por parte de eruditos como el cronista Velasco Zazo, que lo recoge en el año 1791; por el hermano Gabriel Escribano y por don Antonio Ponz en su *Viaje por España*, tomo V (edición de 1793). Esto en cuanto a literatura coetánea dedicada al templo y a sus obras.

Con respecto a la bibliografía contemporánea, tenemos un estudio muy documentado del R. P. Francisco Vesga Gutiérrez de San Luis Gonzaga, titulado *El Real Colegio de las Escuelas Pías de San Fernando*, noticias breves y curiosas acerca de su iglesia publicadas en Madrid en el año 1919. También es interesante el libro de Luis Mínguez de San Fernando, *Descripción del Templo de San Fernando de las Escuelas Pías*, publicado en el Archivo Español de Arte.

Con respecto a Bergaz, la bibliografía que hemos utilizado es la siguiente:

- PASCUAL MADDOZ, *Diccionario Geográfico...*, *op. cit.*, pág. 801.
- ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 147.
- JOSÉ FERRÁNDIZ, «El Templo de San Fernando y su olvidado Tesoro Artístico», *Revista de la Biblioteca de Archivos y Museos* (Ayuntamiento de Madrid, julio 1926), págs. 368, 369 y 371.
- ELÍAS TORMO MONZÓ, *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, Madrid, 1927, reeditado por el Instituto de España en el año 1972.
- Conde de CASAL, «Obras de Arte existentes en los Conventos Madrileños con anterioridad a la última revolución: Las Escuelas Pías de San Fernando», *Revista de Arte Español*, Primer Cuatrimestre, Madrid, 1953-55, págs. 105 y 106.

El templo en la actualidad es un solar ubicado en la calle Mesón de Paredes, núm. 84, en el distrito de Lavapiés.

(24) La iglesia de San Andrés fue incendiada en 1936, quedando enteramente destruida, así como la adjunta capilla de San Isidro, de la que subsiste intacto el exterior, excepto la imagen de San Isidro de la portada. De retablos, esculturas y pinturas nada se salvó. ELÍAS TORMO Y MONZÓ, *Las Iglesias...*, *op. cit.*, páginas 40 y 43; PASCUAL MADDOZ, *Diccionario Geográfico...*, *op. cit.*, pág. 710; ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 147.

(25) «Dolorosa de Vergaz (fondo del crucero a la izquierda) procedente de la iglesia de los Agonizantes.

La iglesia fue incendiada el 13 de marzo de 1935, perdiéndose todo, y más tarde fue derribada para construir una manzana de edificios comerciales.» »

ELÍAS TORMO Y MONZÓ, *Las Iglesias...*, *op. cit.*, pág. 146; VICENTE RUIZ ARGILES, «Una Iglesia Madrileña desaparecida: San Luis Obispo», *Archivo Español de Arte*, núm. 105, 1953, pág. 147.



Convento de las monjas Isabelas.

Ejecuta para dicho convento una escultura de San Buenaventura, en mármol, de tamaño mayor que el natural; obra desaparecida (26).

Iglesia de las Salesas Reales.

Para la fachada realiza dos obras de tamaño algo mayor que el natural, que representan a San Francisco de Sales y a Santa Juana Frémot, en mármol blanco. San Francisco de Sales aparece de pie, revestido con hábitos de obispo, sostiene en su mano un libro abierto, los pliegues de su hábito aparecen agitados, su cabeza en actitud reflexiva es de un gran realismo. Imagen barroca de claro influjo berninés. Esta figura se encuentra ubicada en una de las hornacinas de la fachada principal. En la otra hornacina aparece la figura de Santa Juana Frémot, de pie, tocada con hábito, sostiene en su mano derecha una cruz, a la que mira atentamente, cabeza perfectamente modelada y de gran naturalismo (27).

Iglesia de San Martín.

En una de sus naves esculpió un sepulcro de mármol y escayola, con un niño llorando sobre ramas de ciprés y apagando una antorcha (28). Diseño del arquitecto Ventura Rodríguez. Esta iglesia, según Madoz, fue demolida durante la invasión francesa (29).

B) IMÁGENES EN IGLESIAS DE PROVINCIAS.

Rentería.

En el año 1777 el arquitecto Ventura Rodríguez presentó una serie de diseños al Consejo Real de Castilla, de un retablo para el presbiterio y altar mayor de la iglesia parroquial de Rentería, que construyó en már-

(26) PEDRO DE MADRAZO, *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, s. p.

(27) La fundación de este Real Convento de Religiosas del Instituto de San Francisco de Sales data del año 1750, y fue fundado por los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza.

Lo regentó en sus orígenes la hermana religiosa francesa Ana Sofía de la Rocherbardone, fundadora del convento de la Visitación de Annecy en el año 1748.

San Francisco de Sales, Obispo y Príncipe de Génova, mandó traer religiosas fundadoras de Annecy (ciudad en el Ducado de Saboya) a Madrid; la primera piedra se colocó en el año 1750.

AGP, legajo 921/43; *Gaceta de Madrid* (1-XII-1812), núm. 39; PASCUAL MADDOZ, *Diccionario Geográfico...*, *op. cit.*, pág. 729; ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 147; ELÍAS TORMO MONZÓ, *Las Iglesias...*, *op. cit.*, página 187.

(28) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», *op. cit.*, pág. 147.

(29) PASCUAL MADDOZ, *Diccionario Geográfico...*, *op. cit.*, pág. 708.

moles y jaspes del monte Archipi el arquitecto Francisco de Arzumendi (30).

El retablo, de estilo corintio, tiene en su parte central cuatro columnas aisladas, un bajorrelieve de la Asunción de Nuestra Señora, de tamaño colosal, y dos niños con el cartel de María en el centro de una corona de doce estrellas. En la parte superior de la cornisa y sobre el ático se encuentra el grupo de la Santísima Trinidad, y a ambos extremos aparecen dos figuras de ángeles adoradores, obra de Bergaz todas ellas. Remata el retablo dos jarrones flamantes, símbolo del amor divino (31).

La obra, a nuestro modesto juicio, se nos presenta aceptable, sin altas pretensiones ha logrado unidad dentro del estilo arquitectónico en el cual aparece. Bergaz nos demuestra sus grandes dotes de estuquista, dentro de un marco arquitectónico adecuado.

El retablo, según Chueca Goitia, no muy bien ejecutado por Arzumendi, resulta un tanto frío y amanerado. Este retablo lo repitió mucho Ventura Rodríguez, es el mismo que el del altar de la Encarnación de Madrid de planta convexa, y el de Rentería cóncava. Respecto a Bergaz, Chueca afirma que su escultura está inspirada en modelos italianos, tiene una calidad antipática de estuco brillante, pero, sin embargo, tiene solemnidad y empaque, que le prestan, sin duda, su situación, al fondo del presbiterio (32).

También ejecutó para esta iglesia dos bajorrelieves, el Bautismo de Cristo y la Cena (33).

Catedral de Jaén.

Para esta catedral realizó diversos trabajos de mármol, en colaboración con el escultor aragonés Juan Adán, como el Tabernáculo mayor al lado de la epístola en el presbiterio, sobre un altar de jaspe ejecuta en mármol blanco un grupo de ángeles y serafines, los cuales sostienen lámparas de plata cinceladas, esculpidos con gracia, corrección, finura y elegancia (34).

(30) ANTONIO PIRALA, *España, sus Monumentos y Arte. Su Naturaleza e Historia: Provincias Vascongadas*, Barcelona, Ed. Daniel Cortezo, 1885, pág. 276.

(31) EUGENIO LLAGUNO y AMIROLA, *Noticias sobre los Arquitectos y Arquitectura de España, desde su restauración... acrecentadas con notas, adiciones y documentos, por don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, vol. IV, Madrid, reeditado por Ed. Tornes, 1977, pág. 257.

(32) FERNANDO CHUECA GOITIA, «Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana», *Archivo Español de Arte*, tomo XV, Madrid, S.S.I.C., 1942, pág. 209.

(33) *Gaceta de Madrid* (1-XII-1812), núm. 39.

(34) FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *El Escultor Vergaz...*, op. cit., página 245; ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, op. cit., pág. 32; *Rutas de España: Ruta núm. 2: Algeciras, Costa del Sol, Málaga, Granada, Jaén y Córdoba*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961, pág. 79.

Catedral de Sevilla.

Ejecuta para la capilla de San José cinco obras: San Miguel, San Blas, Santa Lucía, Santa Teresa y una medalla que representa a la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán, imágenes realizadas a finales del siglo XVIII, ubicadas en un retablo neoclásico académico, diseñado por Pedro Arnal, director de la Academia de San Fernando (35). Obras, a juicio de Villar Movellán, de gran frialdad y escaso mérito artístico (36).

Catedral de Toledo.

Para la Catedral Primada y para su capilla de los Reyes Nuevos hace dos estatuas de San Pedro y San Pablo, así como un Escudo de Armas Reales sostenido por dos ángeles (37). Dicha obra fue encargo de los reyes Carlos IV y María Luisa en el año 1805.

Palazuelos, en su *Guía de Toledo*, da una nota errónea cuando describe la obra y el autor que la hizo, afirma que las estatuas son de alabastro cuando en realidad están ejecutadas en madera y pintadas de blanco, imitando mármol, y que el escultor es valenciano, cuando en realidad nació en Murcia (38).

Amador de los Ríos, en su *Toledo Pintoresco*, describe correctamente las dos estatuas, al afirmar que son de madera pintadas de blanco, pero al citar el lugar de procedencia del escultor comete el mismo error de Palazuelos, al decir que Bergaz es valenciano (39).

Las esculturas de San Pedro y San Pablo no son de una excelente calidad, quizás se deba a la cantidad de encargos que por entonces tenía concertados el artista con otras catedrales. Más que obra del propio Bergaz nos atreveríamos a afirmar que se trata de obra de su taller; las figuras aparecen algo rígidas y estáticas.

El escudo con los dos ángeles es obra sin duda suya, y nos muestra una mayor calidad en cuanto al estilo que San Pedro y San Pablo; dicho escudo es obra claramente de estilo neoclásico.

(35) PEDRO DE MADRAZO, *España. Sus Monumentos y Arte. Su Naturaleza e Historia: Sevilla y Cádiz*, Barcelona, Ed. Daniel Cortezo, 1884, pág. 561.

(36) ALBERTO VILLAR MOVELLÁN, «La Catedral de Sevilla», *Sevilla, Guía Oficial Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal*, 1977, pág. 109.

(37) *Gaceta de Madrid* (1-XII-1812), núm. 39.

(38) VIZCONDE DE PALAZUELOS, *Guía de Toledo*, Toledo, Imprenta de Menor Hermanos, 1890, pág. 226.

(39) RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS, *Toledo Pintoresco*, Toledo, Imprenta Ignacio Boix, 1845, pág. 71.

(40) MANUEL GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, 2 tomos, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1967, pág. 209.

Catedral Nueva de Salamanca.

En colaboración con los escultores Juan Adán y Julián Sanmartín realiza una serie de Apóstoles y un medallón que representa el Agnus Dei exquisitamente modelado y de factura muy fina y elegante. Estas obras forman parte de un modelo para Tabernáculo con destino al Altar Mayor de la catedral. Juan Adán hizo las figuras de la Fe, San Pedro, San Pablo, Santiago, Juan, Mateo y Judas, y cobró por ellas dos mil reales de vellón. Los cuatro ángeles arrodillados al pie del Tabernáculo son obra de Julián Sanmartín, y los restantes apóstoles fueron realizados por Bergaz.

El Tabernáculo fue proyectado, trazado y dirigido por Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez, en el año 1790 (40).

Cuenca.

Para la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes hizo una imagen de su titular (41).

Osma.

En uno de los altares de la capilla del venerable Palafox ejecutó en madera policromada las esculturas de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro de Alcántara (42).

Peñaranda de Duero.

Para su iglesia parroquial realizó un bajorrelieve de dieciocho pies de altura en estuco, que representa a Santa Ana llevando de la mano a la Virgen Niña guiada por el Espíritu Santo (43).

Jerez de los Caballeros.

Talló para su iglesia un San Miguel y un San Pedro de Alcántara.

Arenas de San Pedro.

Por encargo del obispo franciscano Fray Joaquín de Eleta, confesor del rey Carlos III, y del arquitecto Ventura Rodríguez, esculpió para su

(41) *Gaceta de Madrid* (1-XII-1812), núm. 39.

(42) Para esta Colegiata habían trabajado con anterioridad Felipe de Castro, Roberto Michel, Francisco Gutiérrez, Juan Pascual de Mena, Manuel Alvarez, Adán y posteriormente el escultor romántico Esteban de Agreda. FERNANDO CHUECA GOTTIA, «La Arquitectura Religiosa en el Siglo XVIII y las Obras del Burgo de Osma», *Archivo Español de Arte*, tomo XX, Madrid, C.S.I.C., 1949, pág. 288; SANTIAGO ALCOLEA, *Guías Artísticas de España: Soria y su Provincia*, Barcelona, Ed. Aries, 1964, pág. 166.

(43) *Gaceta de Madrid* (1-XII-1812), núm. 39.

iglesia una estatua de san Pedro de Alcántara y otra de Santo Domingo de Guzmán (44).

C) MONUMENTOS, FUENTES, PALACIOS Y OTRAS REALIZACIONES ESCULTÓRICAS.

Monumento al rey Carlos III en la Plaza Mayor de Burgos.

El industrial burgalés Antonio Tome, miembro muy importante del Consulado, por propia iniciativa decidió costear con sus fondos la estatua del rey, regalo que fue aceptado por Real Orden de 11 de junio de 1783, con destino o ser colocada en el centro de la Plaza Mayor.

La escultura le fue encargada a Bergaz, creando una figura regia de marcado gusto rococó, que fue fundida en bronce por Domingo Urquiza en el año 1784.

En opinión de Iglesias Rouco: «El rey se manifiesta vestido con arnés de guerra, la cabeza descubierta, en la mano derecha el cetro y la izquierda apoyada en el cinturón, como sujetando los pliegues del manto real, que cuelgan airosamente de sus hombros» (45).

Si hacemos un estudio comparativo entre esta escultura colosal de Bergaz y el Carlos III de Pedro Michel en el interior del Palacio Real, hay una gran diferencia, saldría indiscutiblemente ganando en calidad y en estilo la obra de Bergaz; pues la de Michel, también de tamaño colosal y ejecutada en mármol de Carrara, es fría y aséptica, rostro poco logrado, bastante convencional, y nos presenta al rey con vestidura clásica, como si fuera un emperador romano más que un rey de la casa de Borbón; por el contrario, la figura de Bergaz nos muestra un rey auténticamente español, envuelto en un manto lleno de gracia y garbo (46).

Gaya Nuño señala que «la efigie del Rey está muy bien lograda, movida y rococó, en extremo airosa» (47).

(44) Con carta fechada el día 27 de junio de 1979, don Cosme Díaz, párroco de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Arenas de San Pedro (Ávila), me comunicó por carta que en la iglesia existe un San Pedro Alcántara, pero que ignora quien es el autor. Pues los fondos parroquiales de su archivo datan de 1808, pues lo que había con anterioridad fue quemado durante la invasión francesa. Es posible que desapareciera esta imagen por aquellas fechas. NAZARIO S. LÓPEZ, *Ávila. Arenas de San Pedro y su Comarca. Sierra de Gredos, Arenas de San Pedro*, 1951, pág. 38.

(45) LENA SALADINO IGLESIAS ROUCO, *Arquitectura y Urbanismo de Burgos bajo el Reformismo Ilustrado (1747-1813)*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1978, pág. 51.

(46) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultura Neoclásica...*, op. cit., págs. 14 y 15.

(47) JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *Guías Artísticas de España: Burgos*, Barcelona, Ed. Aries, s. a., pág. 160.

Monumento a Juan Sebastián Elcano en Guetaria (Guipúzcoa).

Por orden del Real Consejo de Castilla en el año 1783, y por indicación del arquitecto Villanueva, se envía a Bergaz a la villa de Guetaria, ciudad activa e industrial del País Vasco; para que hiciese en piedra una estatua al insigne navegante, la cual sería colocada en la Plaza Mayor por orden expresa del Ayuntamiento y del pueblo.

Esta escultura, que por desgracia no se conserva, tenía una altura de seis pies y tres cuartos, por fortuna se conserva un grabado en el *Semanario Pintoresco Español* (48). En este grabado aparece la figura del navegante de pie, en actitud noble y gallarda, tocado con combbrero de plumas propio de la época, manto muy garboso a su espalda, su mano izquierda sostiene un escudo, muy parecido a los que llevan los reyes de piedra del Palacio Real de Madrid, en los cuales sin duda se inspiraría, su mano derecha aparece apoyada en el pecho, y a sus pies lleva un ancla y un reloj marino, símbolos de la navegación; escultura bien ejecutada y de estilo barroco.

Fuente de la Alcachofa.

Como escultor oficial de la Villa y Corte de Madrid realiza una serie de fuentes para embellecer jardines, plazas y paseos.

Para el Paseo del Prado ejecuta la Fuente de la Alcachofa, un grupo compuesto de un Tritón y una Sirena en piedra blanca de Colmenar, ambas figuras sostienen el escudo de Madrid.

Los trabajos comenzaron en el año 1781 y finalizaron en el año 1786. El 17 de octubre de 1782 hay una carta firmada por Ventura Rodríguez en la que manifiesta que el coste total de la obra fue de 48.000 reales de vellón (48 bis).

Figuras de tamaño mayor que el natural, de estilo barroco, y en opinión de Chueca Goitia de gran morbidez y suave plasticidad (49). Fue restaurada esta fuente en el año 1847, por causa de algunos desperfectos (50). Actualmente se encuentra ubicada junto al Estanque del Retiro, muy próxima a la avenida de la República de Honduras.

(48) *Semanario Pintoresco Español*, tomo XI, Madrid, Imprenta de don Baltasar González, 1846, pág. 147.

(48 bis) ASAM, Sección Primera, legajo núm. 116, expediente núm. 16 (1.ª-116-16), fol. 90v.

Expediente hecho a don Alfonso Bergaz sobre pago de 48.000 reales de vellón por esculpir un tritón y una sirena para la fuente del Paseo del Prado, frente a la Puerta de Atocha.

(49) FERNANDO CHUECA GOITIA, *Madrid y Sitios Reales. Arte de España*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1958, pág. 52.

(50) JOSÉ RINCÓN LAZCANO, *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1909, págs. 471 y 472.

Cuatro fuentes para el Paseo del Prado.

Fueron proyectadas en el año 1781, y la decoración estaba compuesta por un tritoncillo, un delfín y cabezas de oso, significando estas últimas el escudo de la Villa.

Más tarde la decoración fue cambiada, y de los cuatro tritones que se hicieron, dos ejecutó Michel y fueron tasados por Ventura Rodríguez en 12.000 reales, los otros dos los comenzó Francisco Gutiérrez, pero a su muerte Bergaz los llevó a feliz término, fueron tasados en 12.000 reales, repartiéndose la suma entre la viuda de Gutiérrez y Bergaz (51).

La Fuente de las Cuatro Estaciones.

Para esta fuente esculpe la figura del dios Apolo, que había dejado inacabada a su muerte el escultor Manuel Álvarez.

Las obras de esta estatua datan desde finales del año 1799 a últimos de abril de 1803.

El día 6 de noviembre de 1799, Alfonso Bergaz redacta un informe de cómo se encuentran las figuras que adornan la fuente que representan las cuatro estaciones del año, obra del escultor cortesano y director de la Academia de San Fernando Manuel Álvarez; también emite otro informe de la escultura de Apolo que remata dicha fuente, y que se encontraba esbozada por Álvarez antes de su fallecimiento, en dicho informe, Bergaz señala lo siguiente: «Primeramente la cabeza aunque está bastante adelantada tiene mucho que empastar para su conclusión, y avibar sus facciones como también el pelo darle sentidos de oscuros, que le resalten y empastarlo hasta su perfección... El cuello está en los primeros puntos de su desbaste... y necesita mucha premeditación para que haga el encage natural de la salida del cuello, y colocaron entre sus ombros para poder conseguir la proporción del hombro izquierdo, que anda algo escaso a la proporción bien colocada del derecho. El pecho, vientre y todo el costado del cuerpo del lado derecho está en los primeros puntos de su desbaste. La mano izquierda que sostiene la lira está en los mismos términos que la derecha desbastada por cuadraturas, pero sin declaración de dedos ni blanduras y contornos de estudio. Los músculos se hallan muy bien llegados haciendo más patente la forma de sus músculos pero necesitan mucha reflexión y cuidado en los encuarteres de sus dichos músculos, para la gracia de sus contornos simétricos y a la bella proporción de la estatua. De rodillas abaxo está la garganta de los tobillos se halla muy bien llegado de

(51) JOSÉ RINCÓN LAZCANO, *Historia de los Monumentos...*, op. cit., págs. 475 y 476.

contornos. Lo que sí se encuentra concluido de la estatua son los pies, y el derecho más que el izquierdo. Las ropas están bastante adelantadas, hay que retocar algunas de sus dobleces. Algunos atributos que lleva la estatua, tales como el carcajs, la lira y la serpiente están terminados. Tiene la estatua una buena symetría de proporción. Ha quedado muy atrasada y la mayor parte de ella en los primeros puntos de su desbaste. El convenio y ajuste de la estatua se realizará conjuntamente con el Corregidor de Madrid, Juan Morales Guzmán y Tobar y con la aprobación de la Junta de Propios y Arbitrios. El precio de la estatua quedará fijado en la cantidad de veinte y cinco mil reales que se le entregarán al escultor en cuatro plazos, el primero de seis mil reales al empezar la obra, el segundo y el tercero de igual cantidad según se vaya adelantando la obra y el último después de concluir la obra en siete mil reales. Ago presente que para poder cumplir con este delicado encargo, y atender a los gastos semanales de jornales y otros que continuamente son precisos, y no distraerme de las fatigas del estudio, que el importe de dicha cuenta se me dé en dinero en metálico, pues de otra suerte no podré cumplir» (52).

De este extenso informe que Alfonso Bergaz envió a la Junta de Propios y Arbitrios del Ayuntamiento de Madrid se desprenden las siguientes conclusiones:

- El profundo conocimiento de su arte.
- El estudio exacto de cómo quedaron las obras inacabadas de la fuente de las Cuatro Estaciones a la muerte de Manuel Alvarez.
- La perfecta descripción de la estatua esbozada de Apolo y sus posibles arreglos por Bergaz.

El día 3 de abril del año 1800 envía a la citada Junta de Propios y Arbitrios una instancia en la que manifiesta que se halla realizando los estudios que necesita la escultura de Apolo, y afirma que tiene que hacer el molde de toda ella vaciándola después de estuco, y sobre el mismo corregir y estudiar el carácter grandioso de la figura.

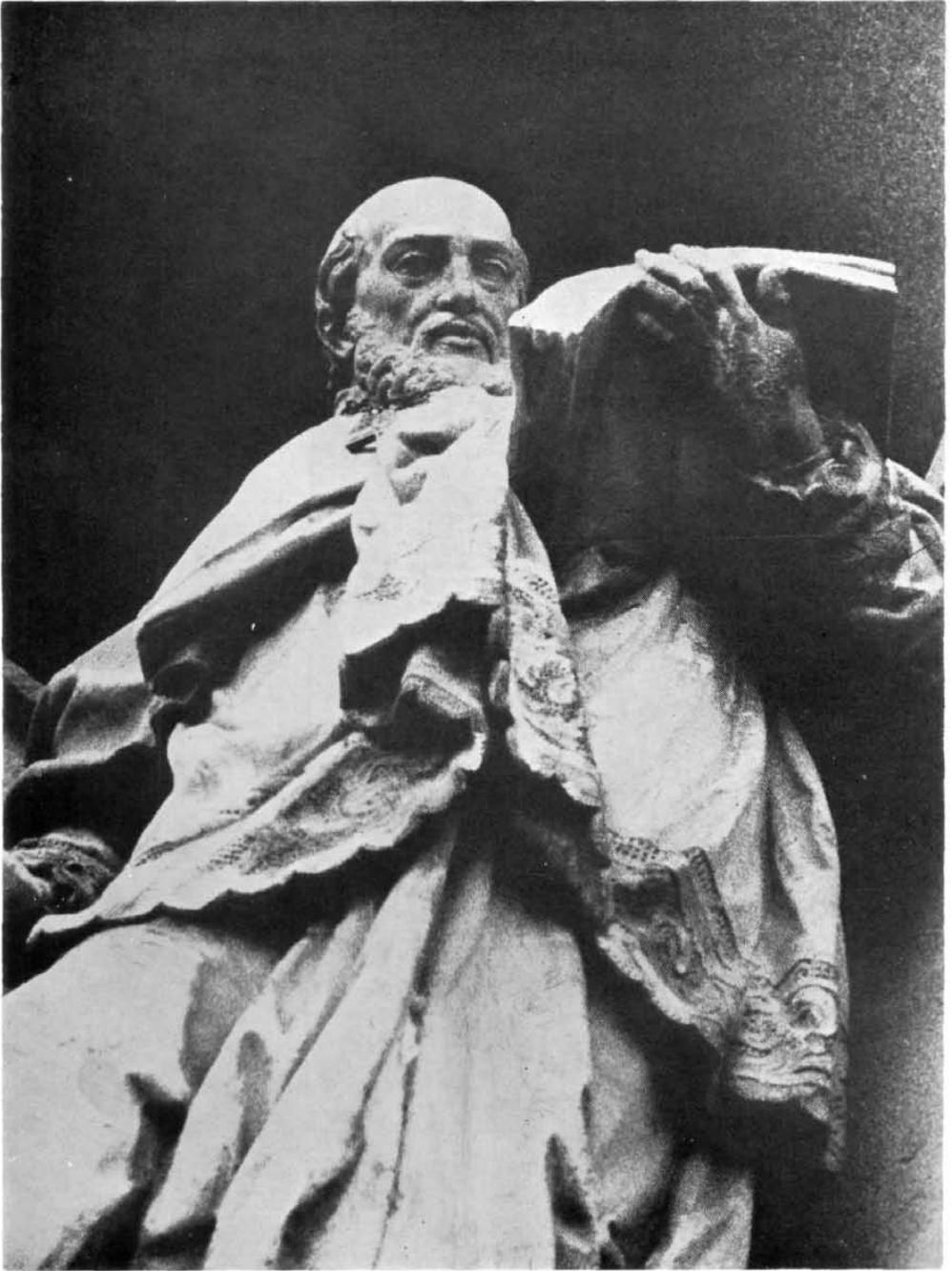
En otro informe presentado a la citada Junta, el día 12 de julio de 1802, señala Bergaz que se halla la estatua por varias partes concluida y toda ella estudiada, y sólo falta para terminarla perfeccionarla un poco y darle ciertas blanduras.

El día 26 de agosto del citado año, Bergaz declara que puede darla por concluida el próximo mes de octubre. Y en su última instancia manifiesta lo siguiente: que ya ha quedado concluida y colocada la estatua de Apolo, en la cual ha trabajado con sus oficiales por espacio de dos años y medio,

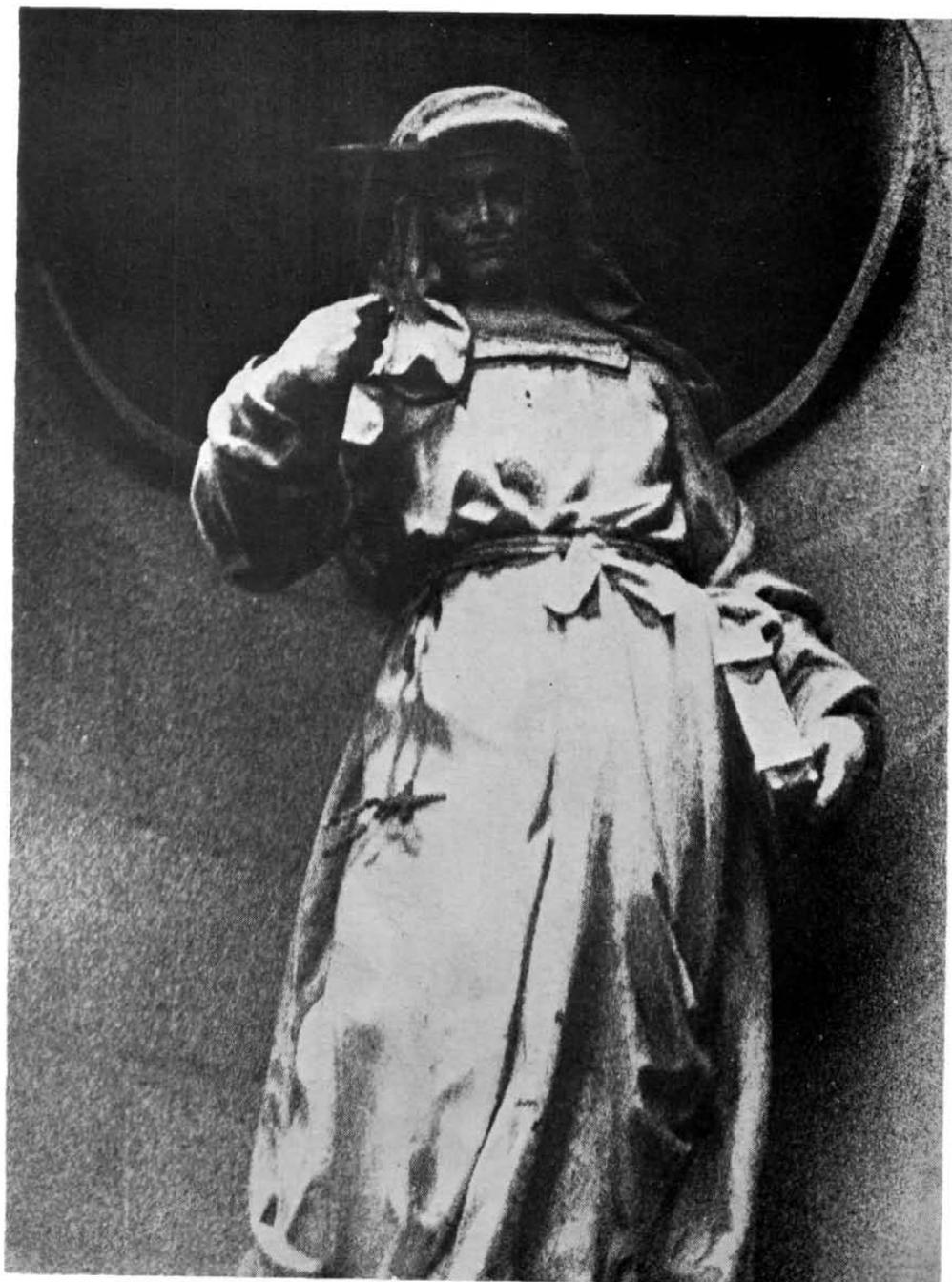
(52) ASAM, Sección Primera, legajo núm. 117, expediente núm. 53 (1.º-117-53), 6-XI-1799.



1.—Alfonso G. Bergaz: Imagen de Cristo Crucificado. Madrid. Iglesia de San Ginés.



2.—Alfonso Giraldo Bergaz: San Francisco de Sales. Detalle. Madrid.
Iglesia-Convento de las Salesas Reales.



3.—Alfonso G. Bergaz: Santa Juana de Frémiot. Madrid. Iglesia-Convento de las Salesas Reales.



4.—Alfonso G. Bergaz: Retablo de Nuestra Señora de la Asunción. Rentería (Guipúzcoa).
Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción.



5.—Alfonso G. Bergaz: Grupo de Serafines. Jaén, Catedral.



6.—Alfonso G. Bergaz. Carlos III. Burgos Plaza Mayor.



7.—Alfonso G. Bergaz: Un tritón y una sirena (Fuente de la Alcachofa) Madrid.
Paseo del Retiro.



8.—Alfonso G. Bergaz: Apolo. Visto de perfil. Fuente de las Cuatro Estaciones. Madrid. Paseo del Prado.



9.—Alfonso G. Bergaz: Un Triunfo Romano. Madríd. Frontis que corona la escalera de honor del Departamento Central de Marina. Antiguo Ministerio de Marina.



10.—Ramón Barba: Estatua sedente del Rey Carlos IV. Madrid. Real Quinta del Pardo.



11.—Ramón Barba: Grupo Central de la Puerta de Toledo de Madrid.



12.—Ramón Barba: Bajorrelieve. Detalle. Madrid. Atíco de la Fachada Principal del Museo del Prado.



13.—Ramón Barba: Bajorrelieve. Detalle. Madrid. Atico de la Fachada Principal del Museo del Prado.



14.—Ramón Barba: Velázquez. Madrid. Fachada Principal del Museo del Prado.



15.—Ramón Barba: Murillo. Madrid. Fachada principal del Museo del Prado.

que por la contrata con el Corregidor de 6 de noviembre de 1799 quedó en la cantidad de 25.000 reales de vellón, de los que el escultor ha recibido 18.000, debiéndosele la cantidad de 7.000 reales de vellón.

A la vez reafirma que durante el tiempo que ha estado ejecutando la escultura pagó una gran cantidad de jornales, herramientas y otros gastos, que aunque no van insertos en la documentación son indispensables, así como el modelo en estuco. «Habiendo pasado un año, el Corregidor me nombró para que realizara dicha estatua, ejecutando un modelo del mismo tamaño que la escultura, por las muchas faltas y sobras que noté en la piedra desbastada, cuyo coste ha sido muy grande por la escrupulosidad con que la perfeccioné, y por la excesiva dureza de la piedra, debida a su mala calidad y por la gran cantidad de tiempo que se encontraba fuera de la cantera». Por todo lo cual el artista suplica al Supremo Tribunal del Consejo se le libre la cantidad que se le adeuda y se le abonen también jornales, herramientas y otros gastos extraordinarios (53).

Esta escultura de Apolo, de tamaño algo mayor que el natural, es un prodigio de belleza, elegancia, equilibrio, serenidad y exquisitez de formas. Figura inspirada en obras clásicas, su cabeza está influenciada muy de cerca por la del Apolo de Belvedere del Museo Vaticano y en la del Apolo de Versalles. Bergaz transmite a esta obra gracia, movimiento en reposo, dentro de un puro neoclasicismo (53 bis).

En la misma fuente y en su basa, concretamente en los costados, esculpió en relieve dos mascarones muy bien ejecutados, que representan las figuras mitológicas de Medusa y Circe; cobrando por ellas la cantidad de 6.000 reales de vellón.

Fuente de la Diosa Cibeles.

Para esta fuente hizo en piedra un Oso y un Dragón. Obras desaparecidas (54).

(53) ASAM, Sección Primera, legajo núm. 117, expediente núm. 53 (1.-117-53).

(53 bis) Con relación a esta estatua el poeta Gregorio de Salas, formuló a la manera de la época el juicio público de su obra.

«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.»

(54) Esta decoración fue cancelada coincidiendo con la prohibición de que la fuente de la diosa Cibeles diera más agua al público. JOSÉ RINCÓN LAZCANO,



Palacio Real de Madrid.

Por los años 1760-62 ejecuta un bajorrelieve para la galería del cuarto principal del citado palacio, titulado «Impresión de la Biblia Regia», con una tasación de 4.000 reales de vellón; dicho relieve fue recogido sin terminar (55).

Palacio de Altamira.

Hizo seis estatuas colosales que coronaron la cornisa de la fachada de la casa del conde de Altamira, con motivo de las fiestas de exaltación al trono del rey Carlos IV.

En la parte más moderna del palacio esculpió dos grifos de mármol que se encontraban en los vaciados de unos pedestales, que sostienen unas bellísimas columnas a la entrada de la habitación principal (56). Madoz señala en su «Diccionario» que en el portal había atlantes y otras figuras (57).

Palacio de Liria.

Serrano Fatigati al hablarnos de la obra de Bergaz en esta casa ducal nos dice: «En el frontis de la fachada que mira a los jardines, un gran bajorrelieve con figuras colosales, que representan la Pintura, Escultura, Arquitectura, Astronomía, Matemáticas y Geografía». Según el citado autor, no se conserva dicha obra (58). Pita Andrade, en su libro titulado *El Palacio de Liria* (59), no dice nada acerca de este relieve.

Otras realizaciones escultóricas: Consejo del Almirantazgo de Marina.

Para dicho Consejo ejecutó un bajorrelieve en mármol de Carrara, que representa «Un Triunfo Romano», de dieciocho pies de longitud por cinco y medio de altura, que fue objeto de admiración por parte de espa-

Historia de los Monumentos..., op. cit., pág. 454; ENRIQUE SERRANO FATIGATI, *Escultura madrileña...*, op. cit., pág. 146.

(55) FRANCISCO JAVIER DE LA PLAZA SANTIAGO, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1975, páginas 185 y 186.

(56) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, «Escultura madrileña...», op. cit., pág. 147.

(57) PASCUAL MADDOZ, *Diccionario Geográfico...*, op. cit., pág. 771.

(58) ENRIQUE SERRANO FATIGATI, *Escultura madrileña*, op. cit., págs. 147 y 148.

(59) El Palacio fue reconstruido una vez acabada la guerra civil española (1936-39) en la cual dicho Palacio, sufrió serios desperfectos a consecuencia de un bombardeo en noviembre de 1936. JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE, *El Palacio de Liria*, Madrid, Instituto de Estudio Madrileños, 1959, págs. 5 y 11.

ñoles y extranjeros (60). Este maravilloso relieve se encuentra en la actualidad en el frontis que corona la escalera de honor del Departamento Central de Marina, antiguo Ministerio de Marina.

Esta obra es de bella composición, equilibrio y perfecta armonía en todas sus partes. Representa a un general victorioso rodeado de soldados, jinetes y esclavos. En el momento de esculpir este relieve, Bergaz se inspiró en motivos clásicos, ofreciéndonos un trabajo de estilo netamente neoclásico.

Casa de Correos.

Ejecuta un león y varias estatuas de tamaño colosal y niños con sus atributos.

Conde de Miranda.

Para este conde hace una medalla de 18 pies, adornada de ángeles y en el centro Santa Ana y la Virgen.

Frontis del Real Museo.

En el año 1791 se le encarga por orden superior una gran medalla o bajorrelieve en mármol para el frontis del citado museo, de treinta y seis pies de longitud por nueve pies de alto. Que representa a la Monarquía de España sentada en un trono, ofreciendo las producciones de la naturaleza, a lo lejos el mar y las naves y el dios Mercurio que las conduce como protector del comercio, al otro extremo las Ciencias Naturales y Exactas acompañadas del Mérito y del Favor que dispensa los premios del Monarca, a lo lejos aparece el edificio Botánico. Esta obra no llegó a ser realizada, pero sí dejó un modelo de la misma en el Ministerio, que lo ejecutó dentro de un puro estilo neoclásico.

Jardines de la Montaña del Príncipe Pío.

Por Real Orden del rey Carlos IV modela una escultura ecuestre de cinco pies del monarca, para posteriormente hacerla de mayor tamaño y fundirla en bronce y ubicarla en los citados jardines. El caballo quedó casi terminado, y fue una lástima que dicha escultura no se llevara a cabo (61).

(60) *Gaceta de Madrid* (16-VII-1816), núm. 88.

(61) *Gaceta de Madrid* (16-VII-1816), núm. 88. FRANCISCO SÁNCHEZ CANTÓN, *El Escultor Vergaz...*, *op. cit.*, pág. 245.

Museo del Prado.

Actualmente se encuentra catalogado en dicho museo un bajorrelieve de mármol italiano en forma de medallón ovalado con el núm. 316, que representa en busto y de perfil al rey Carlos III. De tamaño natural, vestido a la romana, con banda y manto, porta el collar de la Orden del Toisón de Oro, y en el peto muestra una máscara de medusa; sus dimensiones son 0,62 de alto, 0,55 de ancho y de fondo 0,04 (62).

Méjico.

Para la ciudad de Charcas hace una imagen de Santa Teresa, y para Méjico, capital, una escultura de la Inmaculada Concepción (63).

Alfonso Giraldo Bergaz, brillantísimo discípulo del gran Felipe de Castro, aprendió de su maestro el arte de los escultores barrocos italianos, especialmente de Bernini y Camilo Rusconi, así como el estilo sereno, elegante y equilibrado de Felipe de Castro, orientado este último más hacia lo clásico que hacia lo barroco, introduciendo en España el neoclasicismo (64).

Bergaz, a diferencia de su maestro, es más barroco que clásico, pero, ¿cuáles son las fuentes de inspiración en las que se basa el artista para hacer su obra? El barroco berninesco y el neoclasicismo.

RAMON BARBA GARRIDO (1767-1831)

Ramón Barba Garrido nace en la villa de Moratalla (Murcia) el día 10 de mayo de 1767. Según su partida de bautismo, su niñez se desarrolla en el seno de una familia influyente, no sólo en su villa natal, sino en la Corte; su padrino, Pedro Ramón Sanz, ostentaba nada menos que el cargo de abogado de los Reales Consejos de S. M. y Teniente-Alcalde de la villa, y un hijo de éste, Jesualdo, fue Coronel de Artillería y Senador del Reino durante la regencia del general Espartero (1).

(62) ANTONIO BLANCO y MANUEL LORENTE, *Catálogo de la Escultura del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1969, págs. 212 y 222.

(63) *Gaceta de Madrid* (1-XII-1812), núm. 39.

(64) CLAUDE BEDAT, *El Escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, Instituto Padre Sarmiento, C.S.I.C., 1971, págs. 75 y 76.

(1) «En la villa de Moratalla en diez de Maio de mill seteztos sesenta y xiete. Yo el lizdo. D. Antt. Navarro cura Thete. de la parroq.l de dha villa exorzize, bautize y crisma solem.te a Pedro Ramon Pio, hijo de Thomas Barba Garrido y de Isidra Garcia Cabezuelo, su mugr. natl. de Riopar, el qual afirmaron haber nazido el dia zinco de dho mes y ano. Fueron sus compadres: Lizdo. Pedro Ramon Sanz Lopes de Sahajosa. Abog.do de los Rs. Consejos de su Magd. y Thete de Alcalde

Con toda seguridad, marcharía a Madrid siendo un niño en compañía de sus tíos y abuelos. Baquero, en su «Diccionario» señala que probablemente practicara en su niñez el arte de la talla en la ciudad de Murcia (2), pero nada dicen los documentos referentes a esto, hasta su llegada a Madrid.

A comienzos de septiembre del año 1791 se matricula en las clases de la Academia de San Fernando, alternando estas clases con su oficio de tallista; y al lado de Jorge Balce trabaja para la duquesa de Osuna en la Alameda, haciendo pequeñas obras de carácter decorativo (3).

En el año 1797, cuando contaba treinta años de edad, decide marchar a Roma con el ánimo de ampliar y perfeccionar sus estudios de escultura clásica (4), a ello contribuye sin duda alguna su fracasado matrimonio con la gallega María Vidueiro, con la cual contrajo nupcias el día 10 de octubre de 1789 en la iglesia madrileña de San Sebastián. En un memorial dirigido al Rey, manifiesta el artista que casó a la edad de dieciocho años, casi por la fuerza, sin experiencia de la vida, con una mujer doce años mayor que él y viuda, de carácter orgulloso y difícil, incompatible con su forma de ser. Se separaron por espacio de diez años, y a comienzos del mes de mayo de 1808 marcha su mujer a Sevilla, donde fallece posteriormente (5).

maior destavilla, y D.^a Urzola Monica de Cañas, su mugr a quienes adverti el parentesco espiritual y obligonz de enseñarle la doctrina criptiana.

Sus abuelos pats: Pedro Barba Garrido y Apolonia Sanz, su mugr natural de Murcia. Los maternos Esteva Garcia Cabezuelos y Maria Gallego de Amores su mugr..., naturales de Riopar. Obpado de Toledo, fueron testigos D. Joseph Feliz Marz Rodriguez, clerigo de menores y Pedro Nicolas Navarro, todos vecinos de dha villa de que dho Cura Thte por quien se administro dho Sacramento lo zertifico y firmo D. Anto.^o Navarro.»

Iglesia Parroquial de la villa de Moratalla. Partida de Bautismo. Libro 16, fol. 77; RAMÓN RUEDA, «Un Artista Murciano», *Diario de Murcia* (miércoles 8 de junio de 1892); AGUSTÍN ABRIL, «Un Artista Murciano», *Diario de Murcia* (jueves 26 de mayo de 1892); ALFREDO RUBIO HEREDIA, *Cosas de Moratalla*, Moratalla, Imprenta Moderna Sánchez Guerrero, 1915, págs. 411-413.

(2) ANDRÉS BAQUERO ALMANSA, *Diccionario de Profesores de Bellas Artes Murcianos*, Murcia, Ed Nogués, 1916, pág. 334; ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C., 1951, pág. 89.

(3) En su niñez trabajó como tallista, afirma que un tal Eduardo Bedoya, tapicero, le ordenó que hiciera dos marcos de madera fina con adornos blancos, para colocar una serie de bordados, una media caña de nogal de cuatro pies de larga para un mapa y una cama también de nogal para los señores duques de Osuna. Asimismo manifiesta que está realizando una serie de trabajos en la Alameda de Osuna bajo la acertada dirección del notable tallista Jorge Balce. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, *op. cit.*, págs. 89, 94 y 240.

(4) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, *op. cit.*, págs. 89 y 246. ENRIQUE PARDO CANALÍS, «Estancia en Roma del escultor Ramón Barba», *Revista de Ideas Estéticas*, tomo XXV, Madrid, 1967, págs. 45 y 46; MANUEL OSSORIO BERNARD, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX*, Madrid, Ed. Giner, 1975, pág. 68.

(5) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Estancia en Roma...*, *op. cit.*, págs. 45 y 46, 52-57.

Carlos IV le concede en el año 1801 una pensión de 6.000 reales, que es ampliada en 1804 a 9.000, disfrutó de ella hasta 1808, pues fue encarcelado, como sus compañeros, por su patriotismo al no reconocer como soberano de España al rey José I. Una vez acabada la Guerra de la Independencia y al ocupar nuevamente el trono Fernando VII, éste dispone en el año 1814 que se le restablezca su pensión.

En agosto de 1816 suplica al rey que le conceda el nombramiento de escultor de cámara, cargo que le fue otorgado a primeros de septiembre, con una dotación de 11.000 reales de vellón. El día 29 de marzo de 1818 prestó juramento como escultor de cámara de S. M. en la ciudad de Roma, ante el embajador español cerca de la Santa Sede, Antonio de Vargas y Laguna.

A comienzos de enero de 1820 Barba dirige una instancia al rey, pidiendo que se le abone su sueldo de pensionado en Roma, siéndole dicha solicitud denegada.

En el año 1822 regresa definitivamente a España, teniendo el honor de ser recibido por el rey; al año siguiente es nombrado académico de mérito de la Academia de San Fernando, llegando a ser en el año 1828 Teniente-Director (6).

Pidió reiteradas veces al rey la plaza de primer escultor de Cámara, que había desempeñado Ginés al morir Álvarez Cubero, pero pasó a ser segundo escultor de cámara, con una dotación de 11.000 reales. Al fallecer el escultor Pedro Hermoso, Fernando VII le nombró el día 30 de marzo de 1830 primer escultor de cámara, con un sueldo de 11.500 reales de vellón (7).

Barba fallece de hidropesía el día 2 de abril de 1831, y fue enterrado en el desaparecido cementerio de la Puerta de Fuencarral.

Hizo testamento ante el notario Juan de Mata Yllana el día 18 de marzo de 1831, designando como albaceas a Juan Gómez, al pintor caraqueño Rafael Tegeo y a Miguel Céspedes. Como heredero universal de sus bienes deja a su hijo adoptado en Roma, José Trois Barba, ya que de su mujer no tuvo ninguno, precisamente por esta adopción el artista y su hijo tuvieron una serie de problemas con Gómez Labrador, embajador de España en Roma.

Fue miembro de la Academia de San Lucas de Roma, estuvo en posesión de la Cruz de prisionero civil y purificado en 1825 al restablecerse el absolutismo fernandino (8).

(6) AGP, expediente personal del escultor D. Ramón Barba, caja 97/13; ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, op. cit., pág. 89.

(7) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, op. cit., págs. 89 y 90.

(8) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, op. cit., pág. 90.

Según un dibujo a lápiz de la colección Madrazo, que reproduce Mariano de Madrazo en su libro *Historia del Museo del Prado (1818-1868)* (9), muestra al artista como un hombre físicamente de pequeña estatura, con traje de calle y leyendo un libro. El escultor aragonés Ponciano Ponzano en su *Autobiografía*, nos lo describe como un hombre «bondadoso y sencillo» (10).

Su obra la podemos dividir en dos momentos esenciales: su estancia en Roma desde 1797 hasta 1822, y su vuelta a España desde este año hasta su muerte en abril de 1831.

SU OBRA EN ROMA (11).

Los primeros años en esta ciudad los pasó con muchas dificultades y con escasos recursos económicos. El propio Barba, en un escrito de 6 de junio de 1807, afirma que vivió «más de cuatro años en la mayor miseria».

Viendo que su situación económica no se resolvía, entregó al embajador Antonio Vargas y Laguna un memorial para el rey suplicándole que le enviara una pensión con objeto de desarrollar sus estudios.

El embajador pidió una serie de informes a Paccetti, director de la Academia del Capitolio, y a los escultores Testa y Cardelli, que manifestaron que se trataba de un artista aventajado y buen conocedor del arte de la escultura. El rey, por una Real Orden de 8 de octubre de 1801, le concede una pensión de 6.000 reales de vellón por tres años (12).

La primera obra que como artista pensionado remite Barba al embajador Vargas y Laguna es una escultura en mármol blanco titulada «Dos muchachos», la cual fue enviada en el barco catalán San José, llegando a su destino, según comunicación de Cevallos, el día 5 de agosto. El monarca recibió con sumo agrado las dos figuras (13).

De octubre de 1802 a octubre de 1803 remite su segunda obra, una copia en mármol de la cabeza del Apolo de Belvedere, pero al parecer se perdió tristemente antes de que llegara a Madrid. El día 29 de febrero de 1804 el embajador Vargas remite al cónsul de España en Civitavecchia tres cajones para ser embarcados con rumbo a España, contenían dos

(9) MARIANO DE MADRAZO, *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945, lám. V.

(10) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, op. cit., págs. 88 y 331.

(11) Es perfectamente conocida gracias a la exquisita documentación conservada en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, que hacen referencia al período de estancia de Ramón Barba en Roma (1796-1820). Dicha documentación se encuentra en varios legajos.

(12) MAE, Santa Sede, legajo 724. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Estancia en Roma...*, op. cit., págs. 46 y 47.

(13) MAE, Santa Sede, legajos 725, 781 y 674. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Estancia en Roma...*, op. cit., pág. 47.

obras de mármol de los pensionados Barba y Campeny y el tercero una obra en bronce con destino a la mansión del Príncipe de la Paz.

La obra del catalán Damián Campeny era una copia en mármol de la medusa de Rondanini.

Dichos cajones fueron embarcados en el bergantín español San Francisco de Paula que partió de Civitavecchia con destino a Valencia, siendo apresado por la fragata inglesa Narciso, que condujo el citado bergantín a Malta, perdiéndose así unas obras notables de nuestros más destacados escultores neoclásicos (14).

Durante el tercer año de su pensión en Roma envía a Vargas un bajo-relieve en mármol que el embajador remitió a la Corte con destino al rey. A la misma vez, Barba solicita un aumento de pensión, proponiendo Vargas que se le amplíe por dos años más, ya que tenía en proyecto hacer el modelado de dos estatuas. El bajo-relieve tenía una altura de cinco palmos y lo entregaría en mayo de 1804.

En cuanto a las estatuas citadas, se trataba de una Venus fuera del baño y un Marte pacífico, realizadas en mármol de Carrara, cuyos gastos, transporte y desbaste se cifraba en trescientos duros, cantidad insignificante a la de su valor real, que ascendía a dos mil duros (15).

Como la pensión le acababa el 15 de agosto de 1806, el mes anterior Barba pide al Monarca una nueva ampliación de la misma, afirmando que durante los dos últimos años había entregado a Vargas tres obras Venus y Marte, ya mencionadas, y un Mercurio de seis palmos de alto, conservado en el Museo de Arte Moderno, y que aparece firmado y fechado: R.on B.ba. G.do F.te. Roma. año. 1806.

Vargas emitió al rey un informe positivo, afirmando que el coste de las tres obras ascendía a la suma de 846 escudos y 82 bayocos (16).

La estatua de Mercurio es de puro estilo neoclásico (17), y según Gaya es impecable, lánguida y afeminada hasta la náusea (18).

(14) MAE, Santa Sede, legajo 727. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Estancia en Roma...*, *op. cit.*, págs. 47 y 48.

(15) MAE, Santa Sede, legajos 676, 677, 680, 727, 728 y 729. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Estancia en Roma...*, *op. cit.*, pág. 48.

(16) MAE, Santa Sede, legajo 4.330. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Estancia en Roma...*, *op. cit.*, págs. 48 y 49.

(17) La obra más antigua de que tenemos noticias es este Mercurio en mármol realizado en el año 1806 y no a su regreso a España en el año 1821, como afirman Ossorio y Bernard, conde de la Viñaza y Baquero. Soltura y pulcritud, son las notas más destacadas de esta escultura neoclásica del dios romano de los comerciantes. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, *op. cit.*, pág. 90; ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultura Neoclásica Española*, Madrid, C.S.I.C., 1958, pág. 22.

(18) JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *Arte Español del Siglo XIX*, tomo XIX, Colección Ars Hispaniae, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1958, pág. 76.

Se le prorroga la pensión por otros dos años, fijando el término de la misma el 15 de agosto de 1808, afirmando el embajador que sería la última. El día 30 de enero de 1808 pide al monarca una bolsa de viaje, que le permita ver algunas ciudades de Italia para contemplar sus monumentos, concediéndosele, gracias a Vargas, 6.000 reales de vellón, pues estaba dispuesto a regresar a Madrid una vez terminado el citado viaje (19). Por estas fechas le sorprende el alzamiento nacional español contra los franceses, y al negarse a reconocer a José I es detenido en el castillo del Santo Angel, lo que le obliga a permanecer en Roma.

El día 15 de enero de 1816 Barba dirige un memorial al rey, manifestándole que con anterioridad a la guerra se hallaba trabajando en una estatua de mármol de seis palmos de altura, que representa a Mercurio joven con destino a la Casa del Labrador, a la misma vez dice que acaba de terminar dos bustos de mármol de Carlos IV y María Luisa de Parma, y que tiene la intención de enviar dichas piezas a España (20). Estos bustos se conservan en una de los Salones del Palacio Real de Madrid. También esculpió un busto de Carlos IV para el palacio de Pedralbes (21).

En el mismo año, el rey Carlos IV le encarga un enorme bajorrelieve para su capilla en la iglesia de San Alejo de Roma, así como un gran piso de colores con fajas de mármol para su Real Galería. Dicho bajorrelieve representa en su parte superior a la Virgen con un coro de ángeles y querubines, saliendo de la Virgen unos rayos de luz; en la parte inferior hay un altar en relieve con dos santos, San Alejo y otro compañero suyo, ambos se encuentran adorando a la Virgen. El relieve ejecutado en mármol de Carrara tiene una dimensión de diez y medio pies de alto por unos ocho de ancho, pidiendo por dicha obra y el piso de mosaico 170.000 reales de vellón (100.000 por el bajorrelieve y 70.000 por el piso de mosaico) según las tasaciones hechas por arquitectos y escultores romanos.

El escultor reclamó sucesivas veces el pago de dichas obras durante los años 1826, 1827 y 1830, pero falleció sin conseguir su propósito, y su hijo

(19) MAE, Santa Sede, legajos 680 y 4.330. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Estancia en Roma...*, op. cit., pág. 4.

(20) MAE, Santa Sede, legajo 4.330. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX*, op. cit., pág. 90.

(21) La descripción que Pardo Canalís nos hace del busto de Carlos IV, conservado en uno de los salones del Palacio de Oriente es la siguiente: «A través del que conocemos, Carlos IV se nos presenta en pulcra versión escultórica, con parvedad de líneas, vestido a la romana, colgando de su amplio cuello el Toisón de Oro, acaso menos rico en quilates que en prolijas minuciosidades de cincel; suponemos que solamente el recuerdo de los símbolos antiguos justifica esa corona de laurel que adorna la cabeza del augusto modelo. Debíó de quedar éste —y con razón— muy satisfecho de la obra cuando recomendó a su hijo, el Desseado, una instancia del artista consiguió que fuera nombrado Escultor de Cámara». ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultura Neoclásica Española*, Madrid, C.S.I.C., 1958, pág. 22.



adoptivo José Trois Barba, insistió durante los años 1832 y 1833. El embajador Gómez Labrador afirmó que se trataba de una inmensa mole, cuyo transporte costaría más que dicho relieve, pues su coste de conducción desde Roma a Madrid no bajaría de los ocho a diez mil duros, y en cuanto a su mérito artístico, es inferior a otras obras realizadas por Barba en Madrid. Con posterioridad no ha aparecido ningún documento relativo a este relieve (22).

En el año 1817 realiza la estatua sedente de Carlos IV en mármol, escultura inspirada en la de Tiberio del Museo Vaticano; fría y aséptica, más que un rey borbónico aparenta un emperador romano (23).

Con ocasión de las honras fúnebres por la reina María Isabel de Braganza, en el año 1819 decora el Cenotafio. Siendo celebrados dichos funerales en la iglesia de San Ignacio el día 28 de septiembre. El adorno del templo fue obra del arquitecto italiano Ulises Pentini; en el sepulcro intervinieron Antonio Ceci, el pintor Angel de Angelis y los escultores Benaglia, Sola y Ramón Barba. El día 8 de octubre se le abonaron a Barba 360 escudos por la ejecución de seis estatuas.

En el año 1820 surgió un incidente con Pentini, por el cual el arquitecto italiano no quiso que Barba realizara ninguna obra escultórica, pero al final el artista ejecutó su labor tras un largo forcejeo (24).

Después de una larga estancia en Roma, regresa en el año 1822 a Madrid.

SU OBRA EN MADRID.

Escultura decorativa en la Puerta de Toledo.

El día 6 de junio de 1825 Ramón Barba dirige una instancia al Sumiller de Corps, en la que expone que ha sido llamado por el Ayuntamiento de Madrid, con el objeto de esculpir estatuas y trofeos que han de colo-

(22) AGP, Expedientes Personales. Escultor D. Ramón Barba. Años: 1826, 1827, 1830, 1832 y 1833. Caja 97/13. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, op. cit., págs. 92 y 93.

(23) «No era, ciertamente, el protector de Godoy un ejemplar modelo para evocar grandezas imperiales, dignas de la antigua Roma. De ahí que sobresalga, bobalicón y antojadizo, ese rostro que parece dominado por el tedio y que lejos de ufanarse por estar coronado por el simbólico laurel —¿de la victoria?— se muestra como avergonzado del caprichoso trofeo que le ha atribuido el artista. Estimando la obra, por otra parte, inferior a la Estatua de María Luisa de Parma de Alvarez Cubero, con la que forma pareja. Acaso por esta circunstancia algunos autores —Ossorio y Bernard, Araujo, Viñaza, Baquero, etc.— han creído equivocadamente que era también de Barba, la referida estatua del escultor andaluz.» ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX*, op. cit., pág. 91.

(24) MAE, Santa Sede, legajo 746. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Estancia en Roma...*, op. cit., págs. 51 y 52.

carse en la llamada Puerta de Toledo, por lo cual suplica se le conceda dicha licencia para ejecutar estas obras (25).

El Sumillers de Corps le pide permiso al Ayuntamiento, contestándole éste que no tiene inconveniente en concederla, ya que la Comisión de Obras de la Puerta de Toledo tiene concertadas con Barba y Valeriano Salvatierra la ejecución de estas obras.

El día 4 de julio, el marqués de Orani, duque de Híjar, concede licencia a estos escultores para que comiencen dichas obras (26).

Estos grupos escultóricos fueron acabados en el año 1827, siendo tallados en piedra de Colmenar de Oreja. Son tres, el grupo principal es el del centro, y en los extremos aparecen grupos de trofeos (corazas, escudos, lanzas, etc.).

El grupo central está representado en su eje principal por una figura femenina, provista de casco y penachos, que con su mano derecha sostiene una lanza y la izquierda en un escudo real de España; dicha figura va vestida con peplo y coraza. Esta mujer representa a España, que sobre dos hemisferios recibe el vasallaje de las Provincias y de las Artes, representadas por dos matronas, situadas a derecha e izquierda de la figura principal.

A la derecha de España aparece la figura femenina que simboliza las Bellas Artes rodeada de sus atributos, una paleta con pinceles, un torso correctamente modelado que representa la escultura, y un capitel de estilo jónico la arquitectura.

A la izquierda tenemos las Provincias, simbolizadas por una figura femenina acompañada de un niño, que nos muestra escudos y lanzas.

A los pies de la figura colosal de España aparece un león, y próximo a él, arietes, lanzas y cañones.

Primeramente, este grupo fue modelado por el escultor José Ginés, pero posteriormente se cambió el tema central.

Madoz, en su «Diccionario», señala «que este grupo escultórico fue criticado por su extremada pesadez y falta de limado gusto» (27).

Según Gaya Nuño, «esta obra es mediocre de idea y ejecución» (28).

Estas esculturas monumentales pertenecen al estilo neoclásico, y podemos calificarlas de obras oficiales, ya que fueron patrocinadas por la Corte y en última instancia por el Rey, ya que por orden suyo se levantó dicho monumento.

(25) AGP, Expedientes Personales. Escultor D. Ramón Barba, 6-VI-1825, Caja 97/13.

(26) ASAM, Sección Primera, legajo núm. 42, expediente núm. 31.

(27) PASCUAL MADOZ, *Diccionario Geográfico-Histórico*, tomo X, Madrid, Imprenta D. J. Rojas, 1847, pág. 672.

(28) JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *Arte Español del Siglo XIX...*, op. cit., pág. 76.

Sobre la entrada principal de la Puerta de Toledo se halla una inscripción latina que traducida al castellano dice lo siguiente:

«A FERNANDO VII EL DESEADO, PADRE DE LA PATRIA, RESTITUIDO A SUS PUEBLOS, EXTERMINADA LA USURPACION FRANCESA, EL AYUNTAMIENTO DE MADRID, CONSAGRO ESTE MONUMENTO DE FIDELIDAD, DE TRIUNFO, DE ALEGRIA. AÑO 1827» (29).

Catafalco de la iglesia de San Francisco el Grande.

Con motivo de las exequias de la reina María Josefa Amalia de Sajonia, realiza las figuras de las Ciencias y las Artes y dos grupos con los escudos de España y Sajonia.

Estatua de Juan Sebastián Elcano.

Ejecutó esta escultura para conmemorar la entrada en Madrid de la reina María Cristina de Borbón.

Grupo alegórico de Minerva.

Con ocasión del nacimiento de Isabel II, junto con los escultores Agreda y Elías Vallejo, hizo el grupo alegórico de Minerva al serle presentada por España la recién nacida princesa Isabel (30).

Trabajos de adorno para la fachada del Museo del Prado.

Estos trabajos consistieron en un gran bajorrelieve que corona el ático de la fachada principal del museo y dieciséis medallones en bajorrelieve que representan artistas importantes de España.

En primer lugar haremos un estudio detallado del gran bajorrelieve de la fachada del Prado, que representa a Fernando VII recibiendo los atributos de las Artes y de las Ciencias. Dicho trabajo fue encomendado en un principio al Primer Escultor de Cámara, Pedro Hermoso, que recibió de la Tesorería del Palacio Real las cantidades que necesitaba para realizar esta obra.

El día 14 de septiembre de 1829 hay una carta del Primer Escultor de Cámara, en la que manifiesta que en compañía del Segundo Escultor de

(29) ASAM, Puerta de Toledo. Nota de su Construcción. Sección Primera, legajo núm. 51, Expediente núm. 99, año 1827. PEDRO NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y Arquitectos Madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pág. 48.

(30) ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, op. cit., pág. 91.

Cámara, Ramón Barba, piensa ejecutar en piedra blanca de Colmenar un bajorrelieve para la fachada del Museo del Prado. Y que para conducir a dicha Corte los grandes trozos de piedra que se han extraído de las canteras para realizar la figura de Apolo y las restantes del grupo, pasa una orden al Arquitecto Mayor, Isidro Velázquez, mediante Mayordomía, con el fin de que antes que los caminos se hagan intransitables se le haga entrega de una cureña que hay en la montaña del Príncipe Pío y unas ruedas que existen en los sótanos del Palacio Real (31).

El 15 de noviembre de 1829 se contrató la conducción desde Colmenar de Oreja de la gran piedra para el Apolo, que importó 4.224 reales de vellón, y más tarde se le dio al conductor Vicente Fernández una indemnización de 900 reales de vellón y una limosna de 400 por el golpe que le dio en el pecho la lanza de la cureña (32).

Al morir Hermoso, el día 15 de enero de 1830, su viuda llama a Barba para que le informe de cómo llevaba el trabajo y las cuentas del mismo (30); sólo estaba desbastada la estatua de Apolo, que no se pudo aprovechar por estar defectuosa la piedra (34).

La Tesorería Real comunica a Barba el día 9 de mayo de 1830 que se le van a entregar las cantidades que pida con arreglo a los gastos que se produzcan, para que ejecute el bajorrelieve y los medallones que van a servir de adorno a la fachada principal (35).

El día 9 de agosto y 16 de noviembre Antonio Cánovas recibe una serie de cantidades en las que se especifican los gastos originados por la saca y conducción de ocho piedras de Colmenar de Oreja para la ejecución del bajorrelieve (36); y Barba, el día 4 de diciembre, hace una relación de

(31) AGP, Expedientes Personales. Escultor D. Ramón Barba. 14-IX-1829. Caja 97/13. ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX*, op. cit., pág. 92.

(32) AGP, Expedientes Personales. Escultor D. Ramón Barba. 15-XI-1829. Caja 97/13. PEDRO BEROQUI, *El Museo del Prado. El Museo Real (1819-1833)*, Madrid, 1933, págs. 138 y 139.

(33) AGP, Expedientes Personales. Escultor D. Ramón Barba. 15-I-1830. Caja 97/13.

(34) PEDRO BEROQUI, *El Museo del Prado...*, op. cit., pág. 139.

(35) AGP, Expedientes Personales. Escultor D. Ramón Barba. 9-V-1830. Caja 97/13.

(36) «Las referidas piedras forman la suma de 1.095 pies cubicos q.e pagadas a 10 rs de vn el pie cubico tenor del contrato, importan la suma de diez mil novecientos cincuenta reales de vellon 10.950 rs. vn.

Las mismas ocho piedras pagadas a razon de ocho rs. vn. cada pie cubico asta la medida de 21 pies y por cada 10 pies mas el aumento de un real segun costumbre y a tenor del contrato asciende los 1.095 pies a la suma de diez y ocho mil setecientos veinte y dos reales de vellon 18.722 rs. vn.

Mas por ocho encartes o reconduccion de la Cureña a Colmenar. 1.200 rs. vn.

Recibido de el Sr. Dn. Ramón Barba 1.er escultor de Camara de S. M. Las sobre dichas cantidades. Y para que Conste lo firmo en Madrid a diez y seis de noviembre de 1830. Firmado Antonio Canovas.



los mencionados gastos, cuya suma total asciende a la cantidad de 33.552 reales de vellón con 17 maravedís (37).

En el bajorrelieve trabajaron Francisco Pérez, Diego Hermoso, Ponzano, Paulino Rossi y Miguel del Rey, bajo la dirección artística de Barba. El importe de dicha obra ascendió a la cantidad de 24.911 reales de vellón (38). Tiene forma de rectángulo y sus dimensiones son: 18 pies de largo por 4 y 3/4 de ancho.

El boceto fue presentado al duque de Híjar en 1829 y el vaciado en yeso fue obra de Pagnucci, que cobró por él la cantidad de 2.000 reales de vellón.

La idea de situarlo en el frontis del ático de la fachada principal del Museo del Prado fue del arquitecto Villanueva, y el tema era el siguiente: «Sobre el ático iría Apolo, entre nubes, con la lira en la mano izquierda y en la derecha coronas de laurel y olivo, en actitud de ceñirlas a las Bellas Artes colocadas a su derecha, y a su izquierda, matronas simbolizando las Riquezas, la Industria y la Agricultura. Debajo habría un bajorrelieve, alusivo a la protección de Fernando VII a las Artes, bajo la inspiración de la diosa Minerva, que es el que hoy existe acompañada de la Gloria y la Historia» (39).

Idem pago de dos artiles a dos picachos	9 rs. vn.
Idem por media docena de espuelas	10 rs. vn.
Idem por mi asistimiento a las dos composturas ayudar a desarmar la cureña y volver armarla; y las dos basadas de sus piedra hasta la cuesta. He gastado seis peonadas a 19 reales cada una	90 rs. vn.

Total: 109 rs. vn.

Recibi de el Sr. Dn. Ramon Barba dicha cantidad oy 9 de agosto de 1830. Firmado Antonio Canovas.»

A.G.P. Sección Administrativa. Legajo 458.

(37) «Por la saca de las ocho piedras q.e medidas pr.p.s. cubicos forman pies 1.095 q.e a razon de 10 rs. el pie importan

10.950 rs. vn.
Por la conducción de las mismas ocho piedras pagadas a razon de 8 rs el p.e. cubico hasta 24 p.s. y un real de aumento por cada 10 p.s. ms a tenor de la escritura hecha con Antonio Canovas los 1.095 p.s. han importado la suma de
18.722 rs. vn.

.....
Por ocho encuarteres o reconducción de la cureña a Colmenar a 150 rs cada encuarte importan la suma de

1.200 rs. vn.
Por gastos extraordinarios de compostura de caminos y composturas de la cureña y demas importa la suma de
2.295 rs. vn.

Por la cuenta del Mtro. Herrero de S. M. 105 rs. vn.

Por haber ejecutado el Mtro carretero tres rodillos y tres palancas

280 rs. vn.

Suma Total: 33.552 rs. vn.

Madrid 1 de diciembre de 1830. Firmado Ramón Barba.»

AGP, Sección Administrativa, legajo 458.

(38) AGP, Sección Administrativa, legajo 458.

(39) MARIANO DE MADRAZO, *Historia del Museo del Prado...*, op. cit., pág. 29.

La descripción del relieve es la siguiente: El rey se nos muestra sentado en su trono cubierto por un rico manto real, lleva en su pecho el collar del Toisón de Oro, y su cabeza va cubierta con sombrero de ricos plumajes, a sus pies descansa la figura de un león, que simboliza el poder y la grandeza —tema que será muy utilizado por los escultores neoclásicos—, le rinden pleitesía las Artes y las Ciencias, representadas cada una por la figura de una matrona. A la izquierda del relieve, en uno de sus extremos, aparece la figura del Tiempo rodeada de dos matronas, personificado en la figura de un anciano desnudo provisto de guadaña y reloj de arena; a la derecha aparecen cuatro figuras de dioses olímpicos; Minerva, con casco, coraza, escudo y lanza; a su lado Apolo, semidesnudo, con la lira en su mano; y junto a él Mercurio, y recostado aparece la figura de Neptuno con su tridente.

Este bajorrelieve constituye el ejemplo más notable de nuestra escultura neoclásica.

Finalmente, y como colofón a su obra, estudiaremos los dieciséis medallones en forma de bajorrelieve que realizó para la fachada principal del Real Museo. Las obras comenzaron en febrero de 1830 y terminaron el 2 de octubre del mismo año (40).

El coste total de los medallones ascendió a la cantidad de 22.749 reales de vellón. Barba recibió por toda la obra que ejecutó para el Prado un total de 88.000 reales, y las cuentas que presentó la testamentaria eran de 81.212 reales de vellón, por lo cual tuvo que reintegrar a la Tesorería la diferencia (41).

(40) AGP, Sección Administrativa, legajo 458.

(41) «Cuenta de los gastos hechos en la ejecución de las 16 medallas de piedra circulares de hombres ilustres de las tres vellas artes para colocarse en la fachada principal del Real Museo de Pinturas de esta Corte; principiadas el día 17 de febrero de 1830, y concluidas el día 2 de octubre del mismo año, a saber:

Los gastos de jornales de los canteros y escultores que han trabajado comprendidos algunos destajos y sierras importan	16.135 rs. vn.
Jornales de un peón	1.280 rs. vn.
De aguzar la herramienta al herrero	619 rs. vn.
Por haber llevado al Museo los 16 modelos a los mozos	64 rs. vn.
Por haber baciado doce medallas, como costa en el adjunto recibo	2.400 rs. vn.
Clabos y puntas	12 rs. vn.
Por dos biquetas de a 12, para zoquetes y una alfangia y conducción	
En pez griega, cera y polbos de mármol p ^a betún	38 rs. vn.
Herramienta nueva para los escultores 53 libs a 8 rs. vn.	55 rs. vn.
En yeso para asegurar los modelos	424 rs. vn.
Por un cantaron, tres botijones y una espuelta	18 rs. vn.
Por una estera para reparar el sol en las ventanas y cuerda	16 rs. vn.
Cuerda para el violín y carbón	26 rs. vn.
	18 rs. vn.



El duque de Híjar, tras consultar al erudito investigador Ceán Bermúdez, le pidió que le indicara los pintores, arquitectos y escultores más famosos que ha tenido España para reflejarlos en la fachada. Ceán recomendó que se colocaran ocho arquitectos, cuatro pintores y cuatro escultores, en vez de seis pintores y cuatro arquitectos que proponía el duque de Híjar (42).

Al final, después de varias consultas con pintores y escultores de Cámara, de un modo arbitrario y subjetivo se colocaron los nombres de los medallones que hoy figuran. Adjudicando seis medallones a la pintura y cinco a las restantes artes plásticas, arquitectura y escultura; hay una serie de anacronismos en estos medallones, que no corresponden a las recomendaciones que en su día estableció la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ya que no se encuentran ubicados cronológicamente.

Las consultas para la realización de dicho proyecto comienzan en el mes de noviembre de 1828, pero la piedra de Colmenar de Oreja no se extrae hasta el año 1830, en siete sacas para dieciséis medallones. Tendrían una dimensión de cuatro pies y dos dedos de diámetro. Barba modeló uno de los relieves en barro y lo presentó al rey en agosto de 1829; los vaciados de los mismos los llevó a cabo su ayudante el escultor Pagnucci (43).

Los medallones, de izquierda a derecha, representan a los siguientes artistas: Alonso Berruguete, José Alvarez, Alonso Cano, Gregorio Hernández, Gaspar Becerra, José de Ribera, Francisco Zurbarán, Diego Velázquez de Silva, Bartolomé Esteban Murillo, Claudio Coello, Vicente Macip, vulgo Juan de Juanes; Juan de Toledo, Juan de Herrera, Ventura Rodríguez, Pedro Pérez y Pedro Machuca (44).

Al portero de la tesorería por haber cobrado 20.000 rs. de vn. y coduciéndolos a mi casa	20 rs. vn.
Al portero y al peón del Museo por haber suministrado agua cuando no se encontraba	36 rs. vn.
Por tres docenas de escofina a 8 rs. cada una	288 rs. vn.
A Vicente Fernández conductor de las 16 piedras de las medallas, mil trescientos reales de vellón que el Excmo. Sr. Duque de Híjar, Sumillers de Corps, me mandó abonar, como consta de su recibo que acompaña n.º 2	1.300 rs. vn.

Suma total: 22.749 rs. vn.

Firmado Ramón Barba, Madrid, 2 de diciembre de 1830.»

AGP, Sección Administrativa, legajo 458.

(42) MARIANO DE MADRAZO, *Historia del Museo del Prado...*, op. cit., págs. 27 y 28.

(43) MARIANO DE MEDRAZO, *Historia del Museo del Prado...*, op. cit., pág. 28.

(44) ELENA PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana. Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles de la Biblioteca Nacional. Publicado por la Sección de Estampas*, Madrid, tomo IV, Biblioteca Nacional, 1966; ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Escultores del siglo XIX...*, op. cit., pág. 92.

La descripción de los mismos en la siguiente:

Alonso Berruguete.—Aparece de perfil, rostro gallardo, cabeza venerable y pensativa, en vuelto en una capa, a su derecha lleva un modelo de cabeza.

José Alvarez Cubero.—Representa a nuestro mejor escultor neoclásico, de perfil, mirando a la izquierda, sostiene en su mano un busto y un mazo de escultor, viste uniforme militar con solapas y bocamangas, luce la Gran Cruz de Prisionero Civil que le fue impuesta por el rey Fernando VII.

Alonso Cano.—Aparece de frente, con rostro serio y grave, ojos penetrantes, nariz aguileña; a su izquierda la figura de una matrona que mira de perfil y que simboliza la Arquitectura, y haciendo de base unos pinceles y mazos, alegorías de la pintura y escultura.

Gregorio Hernández.—De perfil, rostro serio mirando hacia la derecha, viste capa y jubón, cabello ensortijado de gran efecto barroco, y en su mano lleva el mazo de escultor.

Gaspar Becerra.—Aparece de perfil, mirando hacia la izquierda y en su mano lleva un cincel.

José de Ribera.—Rostro de perfil, mirando a la derecha, cabeza de larga melena, gran claroscuro en el pelo de efecto barroco, lleva como atributos una paleta y pinceles.

Francisco Zurbarán.—De perfil, rostro serio, mirada penetrante hacia la izquierda, melena con grandes claroscuros, en su mano derecha lleva un pincel.

Diego Velázquez de Silva.—Aparece de perfil, mirando a la derecha del espectador, mostrando una paleta con pinceles.

Bartolomé Esteban Murillo.—De perfil, mirando a la izquierda, con un pincel en la mano.

Claudio Coello.—Rostro de perfil, mirando hacia la derecha, lleva en su mano una paleta con pinceles.

Vicente Macip, vulgo Juan de Juanes.—De perfil, mirando a la izquierda, con el atributo de paleta y pinceles.

Juan de Toledo.—Aparece de perfil, mirando hacia la derecha, va vestido a la usanza de la época, en la mano lleva una serie de planos.

Juan de Herrera.—De perfil, mirando a la izquierda, lleva como atributo una serie de papeles con proyectos dibujados, cabeza serena y equilibrada, grandes efectos de claroscuro en el cabello.

Ventura Rodríguez.—Lleva traje y peluca propios de su época, como atributo nos muestra una serie de proyectos.

Pedro Pérez (45).—Aparece de perfil, mirando a la derecha, cabeza muy realista y expresiva, lleva como alegoría una serie de planos.

Pedro Machuca.—Cabeza de perfil, mirando hacia la izquierda, aparece vestido con gola y manto, apoya su mano en el fuste de una columna, sosteniendo un compás, símbolo de la arquitectura.

Estos dieciséis medallones están ejecutados de una manera efectista y barroca, en algunos se nos muestra mucho más acertado que en otros, pues la mayoría de ellos son convencionales. Sus aciertos se ven reflejados en aquellos artistas que fueron contemporáneos suyos, como los medallones de Alvarez Cubero y Ventura Rodríguez.

Hemos de considerar a Ramón Barba como un escultor netamente neoclásico, con algunos atisbos barroquizantes. Alumno en Roma de los grandes maestros de la escultura neoclásica: Canova, Thorwaldsen y Tenerani, nunca abandonó las enseñanzas que le fueron transmitidas.

Con una dureza implacable trata Caveda a Barba, al que califica de medroso en la ejecución, de poca inventiva, más imitador que original y algo vacilante a la hora de representar a los grandes modelos griegos. Por el contrario, Pardo Canalís afirma que Barba es un digno representante de nuestra escultura neoclásica.

En nuestra opinión, creemos que la labor escultórica de Ramón Barba se nos presenta algo fría y aséptica, sobre todo en los bustos y retratos de la familia real, tal es el caso de Carlos IV y María Luisa de Parma, en los cuales representa a los reyes borbónicos como emperadores romanos.

En los medallones para la fachada principal del Museo del Prado se nos muestra más barroco que neoclásico, con abundantes claroscuros.

En definitiva, Ramón Barba fue un artista que hizo todo cuanto supo en el campo de la plástica escultórica neoclásica, de la cual fue un modesto representante, aunque nunca estuvo a la altura de otros compañeros suyos, como Alvarez Cubero, Damián Campeny y Antonio Solá.

Entre sus discípulos hay que destacar a Francisco Pérez, Ponciano Ponzano, Paulino Rossi y Miguel del Rey.

ABREVIATURAS: A.G.P. Archivo General del Patrimonio.—A.S.A.M. Archivo Secretaría Ayuntamiento de Madrid.—M.A.E. Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores.

(45) Arquitecto toledano del siglo XIII, más conocido por el nombre latino de Petrus Petri, falleció en el año 1290; EUGENIO LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España, desde su restauración, acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, vol. I, Madrid, Ed. Tornés, 1977, págs. 46-50.