

# ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO LV



C. S. I. C.  
**2015**  
MADRID

*Anales del Instituto de Estudios Madrileños* publica ininterrumpidamente desde 1966 un volumen anual dedicado a temas de investigación relacionados con Madrid y su provincia. Arte, Arqueología, Geografía, Historia, Urbanismo, Lingüística, Literatura, Economía, sociedad y biografías de madrileños ilustres y personajes relacionados con Madrid son sus temas preferentes.

Los autores o editores de trabajos relacionados con Madrid que deseen dar a conocer sus obras en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* deberán remitirlas a la Secretaría del Instituto, calle de Albasanz, 26-28, despacho 2F10, 28037-Madrid, ajustándose a las normas para autores publicadas en el presente número de la revista. Los originales recibidos son sometidos a informe y evaluación por el Consejo de Redacción, contando con el concurso de especialistas externos.

#### DIRECCIÓN

Presidenta del Instituto de Estudios Madrileños: M<sup>a</sup> Teresa Fernández Talaya

#### CONSEJO ASESOR:

M<sup>a</sup> Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)  
Rosa BASANTE POL (UCM)  
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)  
Carmen CAYETANO MARTÍN (Archivo de la Villa)  
Enrique de AGUINAGA LÓPEZ (Cronistas de la Villa)  
Francisco José PORTELA SANDOVAL (UCM) (†)  
Alfredo ALVAR EZQUERRA (C.S.I.C.)  
Carmen SIMÓN PALMER (C.S.I.C.)  
Antonio BONET CORREA (Real Academia de Bellas Artes)  
Fernando de TERÁN TROYANO (Real Academia de Bellas Artes)  
Miguel Ángel LADERO QUESADA (Real Academia de Bellas Artes)

#### CONSEJO DE REDACCIÓN:

M<sup>a</sup> Teresa FERNÁNDEZ TALAYA (IEM)  
Carlos GONZÁLEZ ESTEBAN (Ayuntamiento de Madrid)  
Ana LUENGO AÑÓN (Universidad Politécnica de Madrid)  
Carlos SAGUAR QUER (Fundación Lázaro Galdiano)  
Carmen MANSO PORTO (Dpto. Cartografía Real Academia de la Historia)  
José Bonifacio BERMEJO MARTÍ (Ayuntamiento de Madrid)  
M<sup>a</sup> Pilar GONZÁLEZ YANCI (UNED)

La revista *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* está recogida, entre otras, en las siguientes bases de datos bibliográficas y sistemas de información:

- HISTORICAL ABSTRACTS ([HTTP://WWW.EBSCOHOST.COM/ACADEMIC/HISTORICAL-ABSTRACTS](http://www.ebscohost.com/academic/historical-abstracts))
- DIALNET (Portal de difusión de la producción científica hispana, <http://dialnet.unirioja.es>)
- LATINDEX Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (<http://www.caicyt-conicet.gov.ar/latindex/>)

#### ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA:

Edificio Carabanchel 24 proyectado por D. Rafael Cañizares Torquemada y construido entre 2007 y 2010 por la Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo de Madrid (EMVS) en la calle Catedral de Santiago de Compostela n<sup>o</sup> 10  
Fotografía cedida por la EMVS

I.S.S.N.: 0584-6374

Depósito legal: M. 4593-1966

**Anales del Instituto de Estudios Madrileños**  
**LV (2015)**

Memoria . . . . .	11-23
Apertura del curso 2015-2016 . . . . .	25-76
<b>Artículos</b>	
LUENGO AÑÓN, Ana <i>"Cada minuto te quiero más y deseo verte"...</i> <i>O sobre los avatares de un Hércules en España. . . . .</i>	79-101
MARIN TOVAR, Cristóbal <i>El proceso urbano-arquitectónico de las plazas de Santa Cruz y de la Provincia en Madrid . . . . .</i>	103-129
LOPEZ ORTEGA, Jesús <i>Sobre paisajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771) . . . . .</i>	131-150
MERLOS ROMERO, María Magdalena <i>Schiller y Aranjuez: la abstracción del paisaje . . . . .</i>	151-176
CRUZ VALDOVINOS, José Manuel <i>Goya, los cuadros de gabinete de 1793 y la Comedia Nueva . . . . .</i>	177-213
HERVÁS LEÓN, Miguel <i>Luz sobre la quinta de Goya y sus pinturas negras . . . . .</i>	215-275
GUTIERREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban <i>Madrid, lo madrileño y los madrileños en la narrativa de Jacinto Octavio Picón . . . . .</i>	277-328

BUSTOS JUEZ, Carlota	
<i>Aproximación a la obra de Pedro Muguruza</i>	
<i>Otaño a través de tres mercados madrileños . . . . .</i>	329-347
Necrología . . . . .	349-354
Normas para autores. . . . .	355-358

Fe de erratas

En el artículo "La Museografía del Tesoro del Delfín en el Museo Nacional del Prado (1839-1982)" del tomo LIV de Anales del Instituto de Estudios Madrileños, correspondiente al año 2014, la autora ELENA VALERA FERNÁNDEZ aparece citada, por error, como Asesor Jurídico del Patrimonio Histórico y Cultural (pág.183) cuando sólo debería figurar como Historiadora del Arte.

Obras y trabajos, atribuibles a la generosidad, al talento y la dedicación de tantos miembros del Instituto, que represento en la figura patriarcal de nuestro gran bibliógrafo, José Simón Díaz (1920-2012), permanente no solo en la memoria, sino también en la presencia de su hija Carmen, del mismo modo que el gran Antonio Aparisi (1908-1991) permanece en la presencia de su hijo Luis Miguel, signos de estirpe y continuidad.

Doctora Cruz: sea usted bienvenida a esta comunidad de defensores del alma de Madrid y, por lo tanto, bienvenida a la tarea de profundizar en lo que esta ciudad tiene de creación y mestizaje cultural, de producto y generación de inteligencia, de integración de lo concurrente, de convivencia, de tolerancia y, en suma, de universidad.

En el acto de fundación del Instituto, Giménez Caballero invocó *el genio copulativo y conciliador de Madrid*.

Sesenta y cuatro años después, con la venia de la Señora Alcaldesa, con la venia de todos ustedes, en la bendición de la doctora María Teresa Cruz Yábar, invoco nuevamente el genio integrador de la cultura madrileña.

A continuación **D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Teresa Cruz Yábar** pronunció la conferencia inaugural

**MANUEL ÁLVAREZ "EL GRIEGO" (1721-1797),  
EL PRIMER ESCULTOR NEOCLÁSICO EN MADRID**

María Teresa CRUZ YÁBAR  
Profesora titular. Dpto. de Historia del Arte II (Moderno),  
Universidad Complutense de Madrid.

*Discurso de ingreso como miembro numerario del  
Instituto de Estudios Madrileños el 18 de noviembre de 2015*

Agradezco las palabras de D. Enrique de Aguinaga con tan amable presentación y a nuestra presidenta, María Teresa Fernández Talaya, por todo su cariñosa ayuda y entusiasmo para que tuviera lugar esta conferencia en el Real Salón de la Casa de la Panadería, vinculada tanto al Instituto de

Estudios Madrileños como a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues fue su primera sede y el lugar donde el protagonista de mi conferencia, el escultor Manuel Álvarez, pasó muchas horas de los últimos cincuenta años de su vida en Madrid.

Quisiera expresar mi agradecimiento a todos los miembros del Instituto de Estudios Madrileños que me han escogido como miembro de esta prestigiosa institución, por la confianza depositada en mí; doy las gracias por supuesto al actual equipo directivo y a los anteriores que me han brindado siempre un generoso apoyo, en especial a nuestro querido Paco Portela que presentó mi candidatura como colaboradora hace ya años.

Gracias, por último, también a Doña Celia Mayer Duque Delegada de Cultura y Deportes del Excmo. Ayuntamiento de Madrid que ha hecho un hueco en su agenda para presidir este evento y a todos los asistentes a este acto.

Estoy muy agradecida, como decía, por la oportunidad que se me ofrece de hablarles hoy del escultor Manuel Álvarez, un hombre que tuvo una larga vida, desde 1721 a 1797, y una obra amplia, algunas de cuyas mejores muestras podemos disfrutar en espacios urbanos de Madrid.

A él se debe, por ejemplo, la escultura de la más bella fuente de esta capital, la fuente de Apolo, diseñada por Ventura Rodríguez. Es una fuente de escaso renombre público, quizá porque, felizmente, ningún equipo de fútbol la ha elegido para sus celebraciones, y también porque está un poco escondida entre los árboles, en ese boulevard del paseo cuyo centro se transita muy poco. Esperemos que la iniciativa de hacer peatonal los domingos ese tramo, le devuelva la admiración general que merece.

Lo mismo ocurre con la fama de Manuel Álvarez. Entre los buenos escultores que dio la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el último cuarto del siglo XVIII encontramos nombres más populares, como Luis Salvador Carmona, Roberto Michel o Juan Pascual de Mena, y, sin embargo, Álvarez significó más que ellos para el arte español, puesto que, a partir de 1775, comienzan sus inquietudes por ese primer neoclasicismo que empezaba a introducirse en el arte europeo a partir de las teorías de Winckelmann y Mengs.

Este aspecto, que ahora parece olvidado, no lo fue para sus contemporáneos, como lo destaca la Oración fúnebre que se pronunció en la Academia glosando su figura en 1799, el más largo y emocionante de los que se habían dedicado hasta entonces a un académico fallecido.

Pero vamos a abordar ya lo que fue la vida y obra de este escultor, que, como hemos comentado, es larga y el tiempo de que disponemos no es mucho.

Antes quisiera apuntar que la trascendencia de este escultor deriva de la calidad y relevancia de su producción, pero aún más del hecho de que ejemplifica perfectamente lo que fue la evolución del gusto artístico en el arte español de esos cincuenta años, y muy especialmente la organización y las relaciones entre los distintos estamentos sociales, sus costumbres, sus diferencias en el pensamiento filosófico y estético y los canales de difusión de esos ideales intelectuales, las circunstancias económicas que les caracterizaban, sus rencillas, problemas, amistades y amiguismos y los programas artísticos y urbanísticos de los tres principales grupos de poder: la realeza y su círculo de nobles, la iglesia y órdenes religiosas, y el Ayuntamiento de Madrid.

Los datos que aquí voy a dar representan un extracto de la tesis doctoral y, por tanto, en su mayoría inéditos hasta su defensa<sup>1</sup>.

(1) Todos los datos contenidos en este artículo, así como los documentos transcritos de donde se toman, se encuentran en la tesis doctoral defendida el 6 de febrero de 2004 y publicada en 2011. Por ello no incluimos las referencias en notas al pie pues toda la información se encuentra en CRUZ YÁBAR, María Teresa, *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*, Madrid (Universidad Complutense Madrid, Servicio de Publicaciones), 2011, 1072 págs. Ofrece una extensa biografía y un catálogo razonado del escultor, del que la información publicada era escasa y estaba muy dispersa, y apenas profundizaba en su vida personal y profesional y aún menos en el comentario de sus numerosísimas obras. Se acompaña de un amplio apéndice documental y varios estudios en que se abordan diferentes aspectos de interés para ahondar en el conocimiento de su producción, de su pensamiento estético –estudio de su librería y estampas– y de su labor docente, así como cuestiones sociológicas relativas a su clientela y precios, a la manera en que llevaba a cabo sus obras –inventarios de efectos de escultura, instrumentos de su arte, colaboradores–, a su forma de vida y a la fortuna crítica en vida y tras su muerte. Se estudian con el mayor detalle todas sus obras –unas sesenta, incluidos conjuntos enteros de varias, como se puede apreciar en el índice del catálogo–, con numerosas aportaciones inéditas tanto de tipo documental como artístico y con interpretaciones absolutamente novedosas en la mayor parte de ellas. En el actual artículo sólo incluiremos fotos de obras que hizo para Madrid.



Podemos calificar de afortunado el descubrimiento que hicimos de la partida de bautismo con la verdadera fecha de nacimiento de Álvarez. Siempre se había afirmado que nació en 1727, porque así lo había dado a entender él mismo en sus memoriales. Sin embargo, había nacido en Salamanca el 29 de enero de 1721.

Desde muy joven se observa en Álvarez un deseo de quitarse años. En un pleito del que daremos luego algún detalle, declara ante el juez que tiene 21 años, pero tiene ya 23 cumplidos. Y en la Academia, en 1754, cuando le dan una primera medalla en el Concurso General, dice que tiene 27 años, aunque en realidad tenía 33, por tanto seis años más. A partir de ahí, cuando murió en 1797, sus compañeros académicos dedujeron que tenía 70 años pero la verdad es que vivió 76.

Era el séptimo de doce hermanos. Su padre, Francisco Álvarez era arquitecto y ocupó cargos en la catedral y en el ayuntamiento de Salamanca. Se llevaba bien con los Tomé, los Churriguera o los Larra, y algunos de ellos fueron padrinos de varios de sus hijos. Precisamente, a Manuel de Larra debió el escultor su primer nombre, pues fue su padrino.

Francisco Álvarez era un expósito. En las partidas de bautismo de algunos de sus hijos figura la frase de que “los abuelos paternos no son

conocidos”, por ser su padre “hijo de la iglesia” o “bautizado de la iglesia”. Como es bien sabido, en aquél tiempo, la limpieza de sangre era requisito para muchos oficios, entre ellos los de la casa real, la milicia o las órdenes sagradas y también para la condición de académico. Aunque tanto Manuel Álvarez como su hermano Tomás que fue sacerdote consiguieron salvar estas dificultades, el escultor estuvo obsesionado toda su vida con ello, y así, en su biblioteca tenía varias obras que trataban de la nobleza basada en los méritos personales y no en la ascendencia.

El otro abuelo de Álvarez era un alfarero salmantino que murió en 1730, cuando su nieto tenía nueve años. No es arriesgado pensar que Manuel Álvarez pudo sentir su vocación de escultor modelando figuras con barro en el alfar de su abuelo. Tampoco era mucho más ilustre esta rama de la familia, pues además de alfarero, era bodegonero en la puerta de Toro.

La cuestión del primer aprendizaje de Manuel Álvarez presentaba problemas para los estudiosos antes de que descubriéramos la fecha exacta de su nacimiento. El propio escultor, en una memoria que redactó poco antes de morir y que su hijo entregó a la Academia, había declarado que sus maestros fueron Simón Tomé Gavilán o Gavilán Tomé, como ahora se dice, y Alejandro Carnicero. Otro tanto afirmó en un pleito del que ahora hablaremos: que había estado tres años con Gavilán Tomé antes de entrar con su segundo maestro. Gavilán Tomé había marchado a León en 1737, por lo que, si Álvarez hubiera nacido en 1727 como se creía, habría empezado su aprendizaje con 8 ó 9 años y no con 14 como era habitual. Las cosas varían mucho ahora que sabemos que Álvarez tenía 16 años cuando Gavilán se fue a León.

Al irse Gavilán de Salamanca, su padre le colocó de aprendiz con Alejandro Carnicero, con el que estuvo siete años, desde 1738 a 1745, entre sus 17 y sus 24 años de edad. Dos sin contrato de aprendizaje y cinco con él. Gavilán y Carnicero se movían en el estilo barroco de primera mitad del siglo XVIII, pero, afortunadamente, sólo debieron enseñarle la técnica y poco influyeron en el estilo de nuestro escultor.

Manuel Álvarez se marchó en octubre de 1743 del obrador de Carnicero antes de acabar el tiempo del aprendizaje y se colocó de oficial con un tallista

de la piedra, Luis González. Para entonces, Álvarez debía ser ya un ayudante muy valioso, y Carnicero puso pleito al padre del escultor para hacerle regresar.



Fig. 1



Fig.2

En los autos del pleito lucen las quejas de que el maestro sólo le enseñaba a desbastar y hacer angelotes, sin dejarle tiempo para dibujar y modelar, que era el único camino que nuestro protagonista concebía para convertirse en verdadero escultor. Como ejemplo de la mala enseñanza, indicaba que era incapaz de hacer una figura desnuda. Carnicero le rebatió presentando tres dibujos de Álvarez y cuatro de su hijo Gregorio, también aprendiz de escultor y sólo un poco más joven que Manuel. Eran simples copias de estampas, y no se necesitan expertos para comprobar que los de Gregorio eran muy malos, mientras los de Álvarez todo lo contrario.



Fig.3

Los tres primeros dibujos que ven son de Álvarez y los otros dos de Gregorio Carnicero. Los dos primeros son copias de estampas de François Perrier, que grabó en el XVII numerosas figuras del Antiguo que había en Roma (figs. 1 y 2). Álvarez se atrevía incluso con Michel Dorigny sobre pintura de Simón Vouet, que eran palabras mayores como se ve por el tercer dibujo (fig. 3). Así probó Carnicero su buena enseñanza, pues el alumno dibujaba muy bien, mejor que su propio hijo y nuestro escultor fue obligado a permanecer en su obrador hasta fines de 1745 o pagar 100 ducados. La multa equivalía casi al sueldo de un año de un oficial de tallista, que ganaba 4 reales cada día de trabajo.

Después de esta fecha, debió permanecer aún un par de años en Salamanca. Allí se sabe que realizó una obra en piedra para el *convento de agustinos calzados de la ciudad*, unos relieves con bustos de los fundadores, encerrados en tondos. En un incendio acaecido en 1744, se había destruido la portada, y como el padre de Álvarez había conseguido, con riesgo de su vida, que se salvara una parte importante del convento, los frailes se lo agradecieron encargando a su hijo la escultura de la nueva portada. Sufrió grandes daños con los franceses y se arruinó totalmente tras la desamortización.

Otro error que se venía repitiendo con frecuencia respecto a nuestro escultor, es que vino a Madrid de la mano de Alejandro Carnicero en 1750

para trabajar en la escultura del Nuevo Palacio. Hemos dejado claro que Álvarez estaba ya en 1748 en el obrador del escultor real Felipe de Castro. Este escultor gallego había obtenido grandes triunfos en Roma y vino a Madrid en 1746 para dirigir junto con Domenico Olivieri la escultura del Nuevo Palacio real. El rey dio orden de que los encargos se distribuyeran entre los dos a partes iguales. De Roma trajo el gallego su gran biblioteca y muchos modelos de escultura. Años después de la muerte de Castro se inició un pleito entre la Academia y la Universidad de Santiago, a la que había legado su biblioteca. Álvarez declaró en el pleito e hizo constar que, cuando llegaron los cajones de Roma, en diciembre de 1748, él se hallaba presente a la apertura y no vio llegar libros. Para entonces debía llevar algunos meses en Madrid.

Álvarez entró en el obrador de Castro como oficial a sueldo. Su maestro debió de aconsejarle que asistiera a las clases de la Academia que se estaba formando y que también dirigía junto con Olivieri. Las clases eran nocturnas y se daban aquí, en la casa de la Panadería, en la Plaza Mayor de Madrid. Ingresó como discípulo de la Academia en 1749, como declara él mismo en varias ocasiones y allí practicaría por primera vez el dibujo sobre modelo vivo. Seguramente, las tres Academias que conserva el Prado, atribuidas a Álvarez (las firmas, aunque de la época, no son suyas) corresponden a estos momentos (D-336, D-337 y D-3056). En 1752 se inauguró oficialmente la Academia, pero para entonces habían sucedido ya muchas cosas en la carrera de Álvarez.

Como oficial de Castro, éste le dio parte en las esculturas del Palacio Real que le tocaba repartir a diversos maestros. Entre los años 1749 a 1751 se realizan 94 reyes de tamaño mucho mayor que el natural para colocar en la balaustrada del palacio. Carlos III no gustó de esa decoración y los mandó bajar en 1759 y después se dispersaron por numerosos lugares de España. En Madrid hay un buen puñado: en el Retiro, en la plaza de Oriente, en la delantera del antiguo Museo del Ejército y en el propio palacio.

En la primera serie, repartida en 1749, Castro se quedó con tres reyes para hacer en su obrador, y Álvarez tuvo que hacer mucha parte de esas esculturas. En 1750, se repartió la segunda serie. Castro se reservó ahora cinco reyes y, además, eligió a Álvarez para que hiciera uno por sí mismo, esto es, cobrándolo como maestro independiente. De este modo, con 29

años, estaba trabajando ya como escultor para el rey. Le correspondió la estatua de *Witerico*, un rey arriano posterior a Recaredo (fig. 4).



Fig. 4



Fig. 5

El famoso benedictino padre Martín Sarmiento, había inventado el programa iconográfico del Palacio y describió con todo detalle las vestiduras y atributos que tenía que llevar cada rey. Álvarez le obedeció al pie de la letra, y por eso hemos podido averiguar el paradero de la estatua. La hemos encontrado en el Paseo de Sarasate de Pamplona, adonde llegó en 1886. Es una estatua muy bien proporcionada, soberbia de expresión, majestuosa y con un movimiento de ropajes muy bien estudiado.

Castro quedó muy satisfecho de este trabajo, por lo que decidió encargarle otro rey de los ocho últimos que quedaban por repartir. Le encomendó *Égica*, que obtuvo la corona porque casó con la hija de su predecesor, Ervigio, llamada Cixilona, cuyo retrato lleva en el escudo de la estatua que hizo Álvarez. La identificó Varón Vallejo entre las de la plaza de Oriente de Madrid, y lleva el letrero equivocado de Leovigildo (fig. 5).

Álvarez tenía en su obrador, cuando murió, dos modelos de reyes de Palacio desnudos, sin duda para colocarles ropajes encima y estudiar el efecto de las telas. La paga fue magnífica, 11.000 reales cada rey, que era más o menos lo que podía ganar como oficial de Castro en dos años.

La fama de Álvarez aumentaba rápidamente. El 13 de junio de 1752 fue la apertura oficial de los estudios de la Academia con un gran festejo y una de las diversiones era ver a dos alumnos de Escultura que modelaban en una tablilla, a la vista del público, el Mercurio Volante de Giambologna, el emblema de la Academia en sus primeros años. Álvarez fue uno de los elegidos para modelar y el otro era José López, los dos alumnos predilectos de Castro, de los que había dicho: son “los dos que asiduamente asisten de noche a la Academia y que más se adelantan en ella”.

Álvarez tuvo mucha estima a esta distinción y en su autobiografía, 45 años después, la consideraba “su primer grado” en su carrera artística.

Siguieron luego sus triunfos en los Premios Generales de la Academia. Se convocaron por primera vez en 1753, cuando Álvarez tenía ya 32 años. Consistían en hacer una prueba llamada “de pensado”, a desarrollar en seis meses sobre un asunto impuesto; y una de repente, ante los profesores académicos, modelando en una tablilla un asunto elegido en el momento y a suertes. En esa convocatoria, Álvarez debió sufrir un desengaño, porque la primera medalla de primera clase no fue para él, sino para Pedro Michel., cuyo hermano Roberto era teniente director de la Academia y esa circunstancia pudo influir en su favor. La obra de Álvarez se conserva, fue *El desembarco de Colón en las Indias, cuando fijó la cruz* (fig. 6). Se conserva la medalla de Álvarez en la Academia (E-145), pero la de Pedro Michel se ha perdido, por lo que no podemos comparar. Ciertamente es que la medalla de Álvarez no se encuentra entre lo mejor de su producción. Las figuras no se relacionan gran cosa entre sí, la composición es simplona y, además hay anacronismo porque visten a la moda de Felipe II.

Al año siguiente fue su desquite. Álvarez trabajó durante seis meses en la medalla de *La fuerza que hicieron a Wamba los grandes del reino para que admitiese la corona* (fig. 7) también conservada en la Academia (E-146) y el resultado fue mucho mejor que en la ocasión anterior. La composición

es más brillante y atrevida y las figuras parece moverse. El premio se le dio por aclamación general, y, además de una medalla de tres onzas de oro, se ordenó que se abriera una lámina de su relieve y se le designó para disfrutar la primera pensión en Roma que concedía la Academia. El segundo premio lo ganó otro discípulo de Castro, Carlos Salas, catalán.



Fig. 6



Fig. 7

Álvarez seguía en este tiempo como oficial de Castro, y ayudaría a hacer el panel central de la fachada sur de palacio, con un *león delante de un zodiaco y las dos columnas de Hércules* del que nos queda constancia de su aspecto definitivo en piedra por varios dibujos, entre ellos este de Isidro Velázquez de 1824 en la Biblioteca Nacional (Dib/14/9/1) del que muestro el detalle (fig. 8), y también las estatuas de los emperadores *Arcadio y Trajano* para el patio del Palacio.

Pero también empezó a hacer obras por su cuenta, generalmente los encargos en madera que Felipe de Castro no quería hacer. Así debió de llegarle en 1755 cuando aún estaba con Castro, como dijo Ceán, su obra en madera más antigua que se conoce, el *San Ignacio de Loyola* para los jesuitas de Cuenca, ahora en su catedral. La imagen está enteramente inspirada en el *San Ignacio* de San Pedro del Vaticano que hizo Giuseppe Rusconi según modelo que dio Camilo Rusconi. Es tanto más sorprendente el parecido porque no se sabe que existiera ninguna lámina del *San Ignacio* hasta bastantes años después, por lo que tuvo que inspirarse en algún dibujo de Felipe de Castro o algún modelo que éste se trajo de Roma, muy lógico, pues el gallego había estado en el obrador de Giuseppe Rusconi hasta su muerte en 1737.

Hacia 1756, Álvarez deja de ser oficial de Castro para formar compañía con dos tallistas, uno de ellos Miguel Jiménez, también fundidor de bronce, que era habitual colaborador del entonces director de arquitectura de la Academia, Ventura Rodríguez. A partir de entonces comenzó una fructífera relación de Álvarez con el gran arquitecto de Ciempozuelos que trabajaba en aquel momento en los últimos detalles de la decoración del exterior del Palacio Nuevo. Hicieron el *pedestal con adornos para la cruz* que remataba la cúpula de la capilla del Palacio Nuevo, con un tambor adornado con cabezas de carnero y guirnaldas, más ocho *flameros* para el frontón de la capilla (fig. 9).

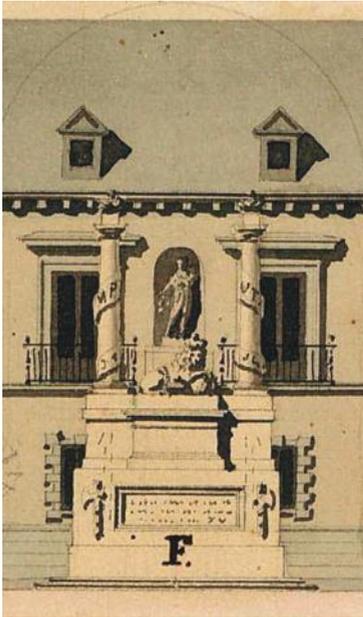


Fig. 8



Fig. 9

A principios del 57 se empezó con la decoración de estuco del interior de la Capilla de Palacio. Dos lados correspondían a Castro y otros dos a Olivieri. Castro cayó enfermo y Corrado Giaquinto, que dirigía la decoración, decidió que su parte la hiciera Roberto Michel, que acababa de ser nombrado tercer escultor del Rey. Los escultores españoles protestaron porque había mandato real de que la mitad de todo se diera a españoles. Consiguieron que Michel hiciera solo un lado, y el otro se dio por mitad a nuestro escultor y a Juan de León, y Giaquinto dijo en el informe:

“el segundo [Álvarez] no es inferior y no me haze fuerza que Castro le celebre, porque es discípulo suyo, pero sí que Olivieri diga que algunas de las obras que ha presentado a la Academia compiten con lo mejor que hicieron los griegos y romanos. Lo cierto es que por ellas le han hecho académico de honor...”.

El mayor elogio posible era que compararan sus esculturas con las de griegos y romanos, y ya lo hacían en momento tan temprano, con 36 años. No ha de extrañar que a Álvarez se le conociera más tarde como “el griego” para reflejar su excelencia.

En la capilla realizó dos *ángeles niños* con palmas y lirios en las manos en el arco que queda encima de la puerta de entrada (figs. 10 y 11), a cada lado de la ventana, y también tres *querubines* en las pechinas de la cúpula (figs. 12 y 13). Fue muy bien pagado para ser obras en estuco, 5.500 reales.



Figs. 10 y 11

Figs. 12 y 13

En este informe se menciona también el nombramiento de académico de mérito, que había conseguido Álvarez en mayo de 1757. Para obtenerlo había presentado en marzo anterior, además del modelo en yeso de la obra que comentamos a continuación, los modelos de sus dos reyes de Palacio y una Virgen del Carmen.

En 1753, trabajando aún con Castro, le habían encargado una de las 46 medallas que se iban a colocar encima de las puertas de la galería del Palacio que daba al patio, otro elemento decorativo que Carlos III desechó a su llegada. A Álvarez le tocó hacer la del *Consejo de Guerra*, ahora en el Museo del Prado (E-458) (fig. 14). Supuso un enorme triunfo, porque se valoró mucho más alta que las de los demás escultores, 25.000 reales. A título de ejemplo, la del *Consejo de Órdenes*, de su antiguo maestro Carnicero se tasó en 14.000 reales y la de su hijo Gregorio, la medalla de la Gramática, en 13.000 reales.

La medalla coloca con exactitud a los componentes del Consejo de guerra, cinco consejeros militares y cuatro jurídicos, los togados, y por sus caras nada

idealizadas se ha pensado que fueran retratos, pero, además de que cambiaban continuamente, hubiera sido un esfuerzo inútil, ya que a 6 metros de altura no se hubiera distinguido nada. En primer plano, contrastando con el realismo de los consejeros, dos figuras alegóricas, Atenea junto a los juristas togados y Marte junto a los consejeros militares. Cerrando la escena por delante, unos trofeos simulando un torso según la estampa del *Nilo* de François Perrier, una estatua helenística que estaba en los jardines del Vaticano.



Fig. 14

Álvarez muestra su originalidad, pues su esquema es diferente de otras medallas de Consejos, que reflejan una reunión de personas sentadas a una mesa que preside el rey. Álvarez eligió una perspectiva de consejeros a un lado y otro de un pasillo, con el rey al fondo en su trono y detrás paisajes y arquitecturas, una composición que deriva de modelos clasicistas. Se inspira directamente en la estampa llamada *La Distribución de recompensas*, última de la serie grabada por Jacques Callot en 1633 de *Las grandes miserias y desgracias de la guerra* (fig. 15). Álvarez tenía grabados de Callot en su casa cuando se hizo su primer inventario en 1766. También recuerda a la estampa del emblema del Tribunal regio en la *Emblemata centum regio-política* de Juan de Solórzano un siglo anterior a la medalla.



Fig. 15

Entre tanto, se desarrollaba el episodio de su renuncia a la pensión en Roma que había ganado en 1754, junto con la primera medalla del concurso de Escultura.

Se ha dicho siempre que renunció por su mala salud, pero la verdad fue otra. Hasta 1758 no hubo convocatoria de oposición para mandar alumnos de la Academia pensionados a Roma, dos pensiones para arquitectos, dos para pintores y una sola para escultores, que ganó Carlos Salas, porque la otra era la reservada a Álvarez.

Los dos escultores, que tenían que terminar sus respectivas medallas para las sobrepuestas de Palacio, fueron pidiendo licencias sucesivas hasta julio de 1759, en que el Viceprotector amenazó con quitarles la pensión si no marchaban a Roma. Álvarez presentó entonces un certificado médico de que no podía ir por su mala salud y su pensión se dio a Isidro Carnicero, el hijo pequeño de su maestro salmantino. Salas no dio siquiera una excusa lo que indignó a la Academia. La realidad es que Álvarez tenía ya 38 años y Salas casi otros tantos, y ambos tenían muy buenas expectativas en España con Castro como protector.

Pero, las cosas iban a cambiar radicalmente en ese año. Tras morir Fernando VI en agosto de 1759, llegó Carlos III y Saquetti y Ventura Rodríguez que hasta entonces eran los arquitectos del Palacio, fueron sustituidos por Sabatini en 1760. Castro era el preferido de Ventura

Rodríguez, y, además, el nuevo rey gustaba de la simplicidad decorativa; se paralizó la labor de escultura del Palacio, se bajaron los reyes de la balaustrada y junto con las medallas de las sobrepuestas se enviaron a un sótano. Castro rompió definitivamente con Sabatini en 1762, que prefería a Roberto Michel y a Francisco Gutiérrez, casado con una italiana, y futuros autores de la fuente de la Cibeles. Castro y Álvarez vieron que se les cerraba la puerta de las obras reales, por lo que enfocarán su carrera hacia la Academia y la enseñanza, que fue para ellos una verdadera vocación.

Enseguida, el puesto honorario que Álvarez tenía en la Academia se convertiría en una plaza numeraria. Hubo un primer intento fallido en agosto de 1761 para darle la plaza supernumeraria de Antonio Valeriano Moyano, recién fallecido, y su nombre fue primero de la terna enviada al rey, pero este amortizó la plaza sin designar a nadie. Por fortuna para él, al año siguiente, el 15 de marzo, murió Olivieri, Director de Escultura, y Roberto Michel, que era teniente director, promocionó a Director y su tenencia se adjudicó directamente a Álvarez en septiembre de 1762. El sueldo de teniente de la Academia era simbólico, apenas 1.500 reales al año, pero era un gran honor, y de ello se derivaban importantes encargos.

Mientras sucedía todo esto, resultó que Ventura Rodríguez llamaba en 1761 a Álvarez para que fuera a Zaragoza para tomar parte en la escultura de la Santa Capilla de la Basílica del Pilar. Allí estaba el escultor zaragozano José Ramírez de Arellano, pero hacían falta más escultores. Álvarez no acudió inmediatamente porque tenía pendiente su nombramiento de la Academia, y el arquitecto hubo de llamar a Carlos Salas, que llegó allí en marzo de 1762, mientras su compañero no llegó hasta mayo de 1763. Para entonces, Salas había terminado 9 de las 12 medallas de mármol ovaladas (160 x 140 cm) con escenas de la vida de la Virgen que adornan el interior de la capilla. Solo quedaban por hacer *Nacimiento*, *Presentación en el templo* y *Desposorios* aunque eran las más visibles, y por eso se las había reservado Ventura Rodríguez a Álvarez. Son obras magníficas por su composición y su labra muy cuidada, llenas de figuras. Las de Carlos Salas parecen muy simples en comparación, porque tienen muchos menos personajes y es menor su relieve.

Después se empezaron las esculturas en estuco para cada uno de los cuatro frontones de la capilla. Ramírez hizo dos lados, uno Salas y otro Álvarez, si bien quedó para éste el frente más visible, el que da al coreto. Eran ocho las figuras: dos *ángeles adorantes* en el borde del frontón, dos *santos* a derecha e izquierda en ese nivel; más arriba, dos *figuras angélicas* representantes de las jerarquías celestiales, y en el remate, en el tragaluz, dos *ángeles niños*.

Los santos eran *San Jerónimo* y *San Isidoro*. Sobre todo el *San Jerónimo* haciendo penitencia produce una gran impresión por su dominio del desnudo y la caracterización del santo, veraz pero sin dramatismo. Representa exactamente un cuerpo después de una larga penitencia en el desierto. Encontramos reminiscencias de modelos italianos, así de Pietro Testa, autor del que Álvarez tenía en 1766 varias estampas. El *San Isidoro* es menos original y está plenamente inspirado en el *San Agustín* de Bernini en el baldaquino de San Pedro. También hay recuerdos de Bernini en los dos maravillosos ángeles adorantes, que sobresalen notablemente respecto a los que hicieron Salas o Ramírez. Recibió una buena paga: 30.000 reales por las medallas de mármol y 15.000 por las ocho figuras de estuco.

Después de año y medio largo en Zaragoza, regresó a Madrid en diciembre de 1764 o enero de 1765, en que asistió a una junta de la Academia. Aquí se encontró con un importante contratiempo. Francisco Gutiérrez, protegido por Roberto Michel, venía ocupando su plaza y sueldo desde hacía unos meses, pues ningún profesor podía ausentarse largo tiempo salvo para hacer obras reales, y el Pilar no lo era. Tuvo que luchar por recuperarla, aunque este incidente no empañó su buena amistad posterior con escultor abulense.

Cuando ya recuperó su plaza, en mayo de 1765, marchó a Salamanca a arreglar asuntos de la herencia de su padre, que había muerto en 1763 pero que, primero la labor en el Pilar y después el asunto de su plaza en la Academia, le impidieron ir. Allí procuró favorecer a su madre y su hermano sacerdote, que estaban pasando penurias. No volvería a ver su ciudad natal.

Regresó a Madrid poco después y casó con la que debía de ser su prometida desde hacía tiempo, Juana Manuela Vidal, cuya madre se dice en

un documento que era prima del escultor. Menos de un año después moría Juana, tras dar a luz a su hijo Manuel Domingo Isidro, nacido a mediados de mayo de 1766, que llegaría a ser escultor, aunque no con tanta fortuna como su padre. El inventario de sus bienes que se hizo en ese momento deja constancia de que vivía con acomodo en una casa alquilada de varias habitaciones, amuebladas con mucha decencia, y un obrador.



Fig. 16

Por el inventario que se redactó entonces, en 1766, sabemos que Álvarez conservaba los modelos del *San Ignacio* de Cuenca, el de un *San Juan de Sahagún* que pudo ser para los agustinos de Salamanca para los que había trabajado, y un *San Juan Nepomuceno* en barro crudo, que tiene que ser para la imagen en madera que se conserva en el Oratorio de Caballero de Gracia, seguramente regalada por el marqués de la Torrecilla, que vivía muy cerca del oratorio y que pagó el altar de la imagen y las dos estatuillas de santos que le acompañaban (fig. 16). Es muy distinta del San Ignacio, no tiene actitud declamatoria, los ropajes no se mueven en torbellino y la cara es serena.

Estaban también los modelos de *tres ángeles sosteniendo un grupo de nubes*, que pensamos podían ser para la talla titular que tenían los padres del Salvador, junto a la cárcel de Corte, cuya capilla reformaba entonces Ventura Rodríguez. Desapareció con el convento pero queda imagen, porque el altar fue elegido como asunto para el dibujo a presentar por los alumnos de tercera clase de Arquitectura de la Academia para el concurso general del año 1769 y se conserva uno de los ejercicios en la propia institución de Ignacio Tomás (A-5080a) (fig. 17).



Fig. 17

Aún aparecían más modelos entre los efectos del obrador, los de un *San José* y un *San Antonio* que estaba haciendo en aquellos momentos. El *San Antonio* puede ser el que hizo para Colmenar de Oreja, que describió y alabó

un párroco antes de que desaparecieran todas las imágenes en la guerra civil de 1936 pero del *San José* no tenemos la menor noticia. Además, tenía hechos varios *crucifijos* de una vara, que serían para vender a conventos, pues era costumbre que cada monja tuviera uno en su celda.



Fig. 18



Figs. 19 y 20

El platero Antolín Durán tasó los objetos de plata de la herencia sin cobrar nada y José de Alarcón, platero real, le tenía hecho un préstamo. Pensamos que Álvarez les proporcionaba modelos y moldes a plateros para sus medallas y relieves con los que adornaran piezas de plata. También tuvo que colaborar con plateros en el tabernáculo de la Encarnación que estaba reformando Ventura Rodríguez hacia 1766. Hizo *seis ángeles con símbolos de la Pasión* de bronce que se conservan alrededor de la cúpula del tabernáculo y probablemente los *dos ángeles* que sostienen una corona encima de la puerta del sagrario (figs. 18, 19 y 20). Son una obra preciosa, inspirados en los Bernini para el puente de Sant'Angelo. No consta que Álvarez supiera fundir, por lo que lo haría algún platero, seguramente real porque el convento lo era desde su fundación.

En 1769 le llegó desde Salamanca el único encargo que tuvo para su ciudad natal después de salir de allí, dos imágenes de madera de *San Francisco Caracciolo*, fundador de los clérigos menores, que no quedan. Las

menciona en la memoria que dejó a su muerte, y suponemos que las hizo en ese año porque fue el de la beatificación. Serían una talla completa, probablemente de tamaño natural o algo mayor, y la otra “vestidera”, es decir, un maniquí con cabeza y manos de escultura para conducirla en procesión el día de la fiesta.



Fig. 21

También por la memoria del escultor sabemos que, por encargo de Rodríguez, hizo una estatua de la *Fe* para el retablo de la colegiata de San Isidro, que se estaba renovando después de la expulsión de los jesuitas. Don Ventura repartió los encargos según la jerarquía académica. Juan Pascual de Mena, que era Director, hizo el grupo central, un *San Isidro* en oración sobre nubes. Francisco Gutiérrez, el otro teniente, hizo una imagen de la *Humildad* paralela a la de Álvarez, y otros académicos de mérito hicieron más imágenes de menor importancia. Se pagó bien este encargo, como casi todos los que venían por lo público, 11.000 reales, incluidas *cuatro cabecitas de ángeles* que hizo para el friso. Quedan fotos del retablo con las esculturas originales antes de que el fuego lo destruyera en 1936 (Institut Amatller d'Art Hispànic, E-5779) (fig. 21).

*Antes* de que pasaran dos años de viudedad, y probablemente ante la dificultad de cuidar a un hijo tan pequeño, en abril de 1768, Álvarez se volvió a casar, esta vez con una joven de Huesca de 24 años, lo que quiere decir que su marido casi le doblaba la edad, porque tenía 47. No era rica, pues aportó una pequeña dote de unos 3.500 reales.

En 1770 se produjo en la Academia un episodio curioso. El abad de Sobrado de los Montes en Galicia escribió a la Academia pidiendo tallistas buenos para el nuevo retablo del convento que dirigía un académico de mérito, Luis de Lorenzana. Las esculturas las hacían José Gambino y su yerno José Ferreiro, los mejores escultores de Galicia, aunque tampoco estaba muy convencido el prior de la bondad de lo que hacían. El asunto se trató en junta y se ofrecieron para acudir a Sobrado sucesivamente varios académicos, primero Juan Pascual de Mena y más tarde Francisco Gutiérrez, pero los frailes, al margen de la Academia, eligieron por su cuenta finalmente a Manuel Álvarez. La Academia, aunque con disgusto por el comportamiento del abad, le dio licencia para ir cinco meses, aunque estuvo allí hasta noviembre de ese mismo año por el mal tiempo. El monasterio le alojó y dio de comer a él, a su pequeño hijo, una criada y un oficial, y le pagó espléndidamente, 80 reales diarios para él y 15 para el oficial. Aunque se ha dicho que la ida a Sobrado de Álvarez sirvió para cambiar las ideas estéticas de los gallegos, la verdad es que el escultor no le dio la menor importancia y en su memoria autobiográfica ni siquiera cita su intervención. Lo poco que queda de este retablo, que se desmembró o perdió en gran parte, muestra poca

influencia de Álvarez. Solo intervino en los adornos, y por eso, tan solo dos tablas del banco presentan recuerdos del Pilar.

A su vuelta, hizo una estatua colosal en piedra de *San Norberto* para colocar encima del frontón de la fachada de los Premostratenses, que dirigía Ventura Rodríguez, y se estaba acabando en 1772. La derribó José I y solo queda algún dibujo en Real Academia de San Fernando (A-5001 y A-5003) (fig. 22 y detalle) y grabados de la fachada; se dice que la piedra de la estatua sirvió para tallar el actual León con las patas sobre los globos terráqueo y celeste de la Fuentecilla de la calle Toledo.



Fig. 22 y detalle

Talló en madera un *Santiago peregrino* para el hermano de José Rodríguez de Campomanes, que era capellán en las Comendadoras y un *San Francisco Javier* para el oratorio del duque de Béjar, ambos en madera. Ninguno se conserva.

Un poco más tarde hizo un grupo de imágenes marianas de gran belleza que afortunadamente existen. La primera, por ser quizá la más antigua, es la *Inmaculada Concepción* para la capilla del Palacio Real, que Ponz comenta en la primera edición de su *Viage de España*, por tanto estaba ya colocada en 1776 (fig. 23). El escultor Pablo Martínez, que colaboraba con Álvarez, escribió que la imagen se hizo bajo supervisión de Castro, que muere en 1775, por lo que la hemos datado en torno a 1774.



Fig. 23



Fig. 24

Es otro ejemplo de obra en madera que Castro debió de ceder a su discípulo. Paulina Junquera supuso que era un encargo del rey para que la imagen presidiera las sesiones de la nueva orden de Carlos III o de la Inmaculada, pero no se encuentran pagos en los libros de la Casa Real ni en

los del Bureo. Quizá fue un obsequio del Consejo de Castilla, del que era fiscal Rodríguez de Campomanes, que fue uno de los primeros pensionados de la Orden, pagada con cargo a la renta de Correos que él había administrado. Recuerda a las Inmaculadas de Carlo Maratta, aunque la de Álvarez más estilizada. Una réplica se encuentra en la capilla del Palacio arzobispal de Toledo, para donde fue hecha (fig. 24). Posiblemente fue encargo del arzobispo Lorenzana, designado caballero gran cruz de la nueva Orden, deseoso de tener copia de la que lucía en la Capilla Real.

La tercera de estas bellísimas imágenes es muy distinta y de menor tamaño, una *Virgen del Rosario* que hizo para San Millán de la Cogolla. En los libros del monasterio solo hemos encontrado el dato de que en 1765 se recordó que era costumbre que el preste que dirigía la procesión del Rosario llevara a la Virgen en brazos y en 1773, se anotaba que un devoto quería regalar una imagen que fuera menos pesada. Hemos identificado el ejemplar en esta imagen del monasterio, que, al estar hueca por dentro pero perfectamente acabada por detrás cumplía el ansiado requisito. La regalaría algún riojano residente en Madrid. El *Niño*, como todas las imágenes infantiles de Álvarez, es candoroso y con una cara infantil llena de gracia. Los ropajes aún son bastante movidos.

Al parecer Álvarez hizo algunas otras imágenes de *Virgen del Rosario* que serían réplicas de ésta, pero no se han conservado. Una, según Ceán, para Chinchón, donde el Infante don Luis era patrono de la iglesia del Rosario de la localidad, y otra para Barajas como aparece en una memoria del escultor en la Academia.

También provino de don Ventura, arquitecto del palacio de Liria, el encargo a Álvarez de una de las seis *esfinges* que rematan los machones de la verja del parque del palacio de Liria (figs. 25 y 26.). Las esfinges fueron idea del duque de Berwick, el dueño del palacio, que vivía en París, donde habían puesto de moda esfinges y unicornios como elementos decorativos, y se encargaron dos a Antonio Primo, otras dos a Alfonso Bergaz y desconocemos el autor de la sexta, tal vez Francisco Gutiérrez. Por la penuria del duque, se pagaron relativamente baratas para ser obras en piedra, a 4.000 reales, y se colocaron en julio de 1775.



Fig. 25



Fig. 26

Justo en este momento se produce el acontecimiento que sería decisivo para la carrera de Álvarez. Siempre había estado muy ligado a su maestro Felipe de Castro, un hombre con un prestigio enorme entre los ilustrados e intelectuales. Formaba parte del grupo de gallegos y asturianos que tanto papel jugaron en la política y las artes del momento, Campomanes, el padre Sarmiento o Jovellanos. Su formación romana había sido decisiva en el cambio de gusto que se había producido en España a partir de la Academia. Castro había estado muy compenetrado con Ventura Rodríguez, el otro gran relegado de Palacio tras la llegada de Sabatini. El arquitecto, desde su cargo de maestro mayor del Ayuntamiento de Madrid, acometió innumerables reformas que contribuyeron a hacer una ciudad moderna, y también fue el arquitecto preferido de numerosas órdenes religiosas y casas nobiliarias. Siempre reservaba a Castro la mejor parte de la escultura de sus obras y Álvarez era el primero en la lista de los que se ocupaban de hacer lo que no le interesaba a Castro. Álvarez había quedado oscurecido por el brillo enorme de su maestro y, sobre todo, influido por su estilo. Pero, en agosto de 1775, Castro contrajo una infección que le hizo morir en pocos días.

Tenía varias obras entre manos, casi todas relacionadas con otras tantas de Ventura Rodríguez, y el arquitecto no dudó en dárselas a Álvarez. El siguiente suceso pone de relieve la estima en que le tenía Rodríguez. El arquitecto estaba empezando la reforma de la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo, situada enfrente del Transparente, donde se iba a sustituir su retablo y altar. Ventura Rodríguez escribió al secretario del arzobispo Lorenzana el 29 de agosto dándole cuenta de la

muerte de Felipe de Castro cuatro días antes y de la necesidad de sustituirle en la escultura del altar. Decía:

“Yo soi de parecer se reparta en dos, dando a uno la medalla o vajo relieve del Santo y a otro los dos ángeles de la coronación. Y como su Excelencia sabe que en la elección está la seguridad del acierto, debo hacer presente que los únicos escultores que oi sobresalen en la habilidad son don Manuel Álvarez, salmantino (el más abentajado de los buenos discípulos que creó don Phelipe y a quien éste encargaba lo que por sus ocupaciones no podía hacer), don Juan Pasqual de Mena, natural de Mozejón, don Francisco Gutiérrez, de la Nava del Rey, y don Roberto Michel, francés; todos quatro vecinos de Madrid y directores de escultura de esta Real Academia y en quanto al mérito, por el orden que van nombrados.

Mi interés no es otro que el del acierto... y si se conforma en que el vajo relieve del Santo le haga Álvarez y Mena los dos ángeles, será la elección mejor que se puede hacer”.

A partir de este momento, Álvarez madura, se desprende de la tutela que su maestro ejercía respecto a su pensamiento estético. Este salto estilístico no aparece de una forma radical, sobre todo en cuanto a las herencias de Castro, pero, cuando su sombra no planea ya, Álvarez se transforma y cambia radicalmente de modelos y de forma de esculpir.

Vamos a ocuparnos brevemente y por orden cronológico de las obras de Castro que Álvarez terminó. La primera de ellas la tomó bastante avanzada. Fue la *f fuente* para el jardín del palacio de Boadilla del infante don Luis, que dirigía Rodríguez como maestro mayor del infante (fig. 27).

Don Luis era un mecenas espléndido, y pagaba con gran generosidad a los artistas que le servían. Recordemos a Goya, cuando comentaba en una carta a Zapater la suculenta paga que había recibido por los retratos que había hecho a la familia del infante. Castro había hecho la escultura de la capilla del palacio y se ocupaba en ese momento de una gran fuente de mármol de Macael (en Almería) para el jardín, de diseño muy complicado. Después de la muerte del infante, esta fuente se trasladó a la quinta de Vistalegre cuando vivía allí la reina viuda de Fernando VII, María Cristina y por fin luce en el jardín del Campo del Moro, bajo el Palacio Real. Tenía y tiene un enorme pilón (el de ahora no es original) del que emergen unos



Fig. 27

viejos tritones bastante desgastados, con cestos de frutas en la cabeza que sostienen una taza con el reverso muy decorado de seres marinos, y sobre éste, tres ninfas que servían de base a la tercera taza que culminaba un niño con delfín. Se combinaba el chorro superior que salía de la boca de este delfín, con chorros que arrojaban tres delfines (ahora desaparecidos) en el borde de la segunda taza y que caían en las caracolas que sostienen los tres tritones niños del pilón grande. Por último, entre los tritones viejos del primer piso salen tres delfines con sus chorros de agua que vierten en grandes conchas. Es lástima que estos tres juegos de agua no se hayan restaurado en su totalidad. Al menos son de Álvarez los *tres niños con caracolas*, el *último cuerpo de la fuente* y las *dos tazas con el reverso decorado de frutos marinos*, pues, al morir, quedaban en su obrador los modelos. Tras la muerte del Infante, la fuente se tasó en la enorme cifra de 780.000 reales. La forma y la decoración de esta fuente nos da la medida del estilo aún barroco en que se movía Felipe de Castro. Nada en ella preludiaba lo que iba a hacer Álvarez poco tiempo después.



Fig. 28



Fig. 29

Terminó también el *busto del padre Sarmiento*, cuyo modelo tenía Castro hecho en yeso y recuerda mucho a modelos de escultura napolitana, de gran realismo, más vivo y expresivo que el mármol que luego haría Álvarez, aunque en su descargo hay que decir que si le falta algo del espíritu que trasluce el modelo de Castro puede ser porque no conoció ni trató a Sarmiento, a diferencia de su paisano. El modelo se guarda en la Academia de San Fernando (E-98) (fig. 28) y el mármol está en la Academia de la Historia (fig. 29), porque fueron académicos compañeros del retratado los que lo pagaron. Álvarez, aunque no era retratista, sabía hacer retratos. En el inventario hecho después de su muerte aparecen varias mascarillas, lo que permite suponer que había hecho retratos funerarios.

En 1778, surgió la primera ocasión para Álvarez de demostrar que era un escultor distinto del que había sido hasta entonces. En octubre llegó a la Academia una orden real invitando a los profesores de escultura a hacer modelos para una *estatua ecuestre en bronce de Felipe V*. Pensamos que esta escultura estaba en relación con el proyecto del paseo del Prado y la exedra o paseo cubierto que estaba previsto poner, en cuyo centro se colocaría la estatua ecuestre.



Fig. 30

Todos los directores y tenientes de escultura de la Academia aceptaron hacer un modelo, menos Isidro Carnicero, que renunció, y en su lugar se llamó a Juan Adán, que era académico de mérito aunque no profesor. Su altura debía ser de cuatro pies, 112 cm, sin incluir la base. Los que hicieron Juan Pascual de Mena, Francisco Gutiérrez y Juan Adán han desaparecido. Quedan en la Academia los de Roberto Michel, que hizo un retrato ecuestre a la romana, con caballo al paso, y el de Álvarez (E-147), que hizo un

*caballo en corbета y con el rey vestido con casaca y banda cruzándole el pecho* (figs. 30 y 31), según modelos del barroco francés Precisamente las vestimentas de uno y otro y la corbета han hecho que se juzgue más barroco el de Álvarez y el de Michel más moderno.

Pero lo moderno de esta estatua es el método que se aplicó a la hechura del caballo. Fue un experimento científico, y como tal lo tomaron los profesores de la Academia. Álvarez conocía bien los escritos de Winckelmann, que Mengs se había ocupado de dar a conocer entre los profesores, tanto las *Reflexiones* como la *Historia del Arte entre los antiguos*. En las *Reflexiones*, Winckelmann se refería a los atletas griegos como mejores ejemplares de la raza humana, y escribió:

“Estas frecuentes oportunidades de observar la naturaleza indujeron a los artistas griegos a ir todavía más allá; comenzaron a concebir, tanto de partes individuales como del conjunto de las proporciones del cuerpo, ciertas nociones universales de belleza que debían elevarse sobre la naturaleza misma; su modelo era una naturaleza espiritual concebida por el solo entendimiento”.



Fig. 31

Álvarez era un buen matemático, pues aprendió de su padre, arquitecto, participó en tribunales para elegir al profesor de Matemáticas de la Academia y tenía en su biblioteca numerosos libros de aritmética y geometría, e incluso astronomía.

El salmantino pretendió deducir el canon del caballo mediante la observación y medición, como los griegos habían deducido el canon del cuerpo humano. Eligió un animal perfecto que encontró en las caballerizas reales, que se llamaba Aceitunero, y calculó sus proporciones tomando como medida seguramente la cabeza, hasta demostrar que se cumplía en el animal la proporción áurea. Como señaló Bosarte en su Elogio de 1799 al escultor ya fallecido, no trató de copiar, sino de “deducir la regla de la perfección de aquella especie por las perfecciones numéricas que veía en el animal”. El *Aceitunero* sería al caballo lo que el Antinoo y el Apolo Belvedere a la raza humana. La inscripción del pie no menciona siquiera al rey que lleva encima, y tan sólo al caballo: ESTE MODELO DEL CABALLO ESTÁ ARREGLADO A LA SIMETRÍA Y PROPORCION QUE DA EL NATURAL / DEL CABALLO ACEITUNERO DEL PRÍNCIPE NUESTRO SEÑOR.

El experimento se hizo famoso y fue largo, porque a la muerte de Álvarez, había en su obrador varios modelos de caballos, en especial uno que Juan Adán, que hacía el inventario, llama “la anatomía del cavallo” y valora en una cantidad bastante alta, 100 reales.

El rey y el futuro Carlos IV vieron los modelos ecuestres en el Buen Retiro en 1780, pero no se hizo nada después con ellos. Según Ceán, la finalidad de la estatua era conmemorar el fin de la ocupación de Gibraltar por los ingleses, que estaba siendo asediada, pero, como no se pudo tomar la plaza, el rey perdió todo el interés en la obra.

La siguiente obra de Álvarez, en orden cronológico es la *medalla de la capilla de San Ildefonso de Toledo* con el asunto de la *Imposición de la casulla*. El arzobispo siguió los consejos de Ventura Rodríguez y encargó a Juan Pascual de Mena los dos grandes ángeles de la parte superior, que los había terminado en 1779, mientras el adorno de bronce se pidió a Miguel Jiménez, que envió las últimas piezas en 1780. En este año, el retablo estaba acabado, a falta de la medalla.

Álvarez, ocupado en terminar la fuente y en el experimento del caballo, solo había enviado a Toledo a fines de 1780 dos modelos, por lo que Ventura Rodríguez debió de exigirle que se fuera allí para no distraerse en clases ni

en otras ocupaciones. Llegó en las Navidades de 1780, con las piedras, los modelos y su familia compuesta de su mujer y sus dos hijos. Se instalaron en casa de una patrona, que pagaba el cabildo.

Ya en Toledo elaboró un tercer proyecto. Los dos modelos volvieron a su obrador de Madrid, donde se hallaban a su muerte y el definitivo quedó en la catedral, aunque ahora está en el Museo de Santa Cruz, muy deteriorado.

Tuvimos la suerte de encontrar la correspondencia que cruzaron Ventura Rodríguez, el canónigo obrero de la catedral y el secretario del Arzobispo con motivo de la obra del altar, y tiene pasajes muy jugosos. Sobre todo cuando el canónigo vierte opiniones sobre Manuel Álvarez. Refiriéndose a los artistas llega a decir que “con estas gentes hay que armarse de paciencia”. También hay muestras de cómo Ventura Rodríguez sabía hacerse dueño de la situación cuando las cosas se ponían mal. Pero, volvamos a la cuestión.

Álvarez iba trabajando en Toledo a un ritmo relativamente lento cuando, en octubre de 1781, el canónigo le comunicó que la medalla tenía que estar instalada, por orden del Arzobispo, en marzo de 1782. Lorenzana deseaba que coincidieran la inauguración del nuevo altar y los festejos conmemorativos de la edición del primer tomo de la primera edición completa de los escritos de San Ildefonso dentro de una obra monumental que estaba patrocinando, los escritos de los padres de la Iglesia, *Sanctorum patrorum*. Álvarez se negaba a recibir oficiales, porque podían estropear la obra, y así no había forma de adelantar con rapidez. Justo necesitó un año más, pues quedó colocada en abril de 1783. La cosa tuvo consecuencias negativas para Álvarez. Por ejemplo, cuando murió Francisco Gutiérrez, el 13 de septiembre de 1782, Álvarez pidió recomendación a Lorenzana para obtener su plaza de segundo escultor del rey, y el arzobispo mandó contestar:

“esté entendido que le perjudica mucho para el logro de dicha solicitud la demasiada detención en la medalla; que procure acavar prontamente esta obra, que son muchos los que acusan su pesadez en esta parte”

Por poco le cuesta también mucho dinero. El canónigo obrero Ceballos, molesto por la tardanza, trató de que se le pagaran solo 12.000 pesos (180.000 reales) más la manutención, y decía:

“el precio es superior al mérito de la medalla, aún incluyendo en él la gratificación acostumbrada, a la que no le juzgo mui acreedor por haver trabaxado mui poco, o no haver trabaxado a ley, como nos lo dio a conocer su modo de trabaxar en los dos últimos meses en que se le estrechó, en cuiu comparación, todo su trabajo anterior fue tan corto que juzgo que pudiera haver acabado la obra con igual perfección un año antes si hubiera cumplido con su obligación”.

Pero el arzobispo, de acuerdo con Ventura Rodríguez, fijó el precio en 16.000 pesos, 240.000 reales, sin contar la manutención. Fue la obra mejor pagada de Álvarez.

En abril de 1783 volvía a Madrid y se reintegraba a sus clases en la Academia, donde ejercía como teniente de Escultura desde hacía más de 22 años con sueldo anual de 1.500 reales. Pero pronto mejoró de fortuna. En 1784 moría Juan Pascual de Mena, uno de los dos directores de Escultura (el otro era Roberto Michel) y Álvarez, por unanimidad, salió designado el primero de la terna. El nombramiento real se produjo inmediatamente. Ahora ganaba 3.000 reales al año.

Al año siguiente, 1785, murió el pintor Andrés de la Calleja, que era Director General de la Academia desde hacía siete años. Los Estatutos establecían mandatos de 3 años, pero el rey había hecho esta excepción. Alternaban las tres Artes y tocaba ahora a un escultor. Se presentaron Roberto Michel, que era Director desde 1775, y Álvarez, que acababa de ascender a esa plaza y, como la antigüedad era mérito preferente, fue elegido Michel. No obstante, Álvarez era un hombre volcado hacia la Academia mientras Michel lo estaba en su servicio como escultor del rey, y el salmantino se quejó al rey porque el francés acumulaba los cargos de Director General de la Academia y de primer escultor del Rey, con honorarios anuales de 9.000 reales por la primera plaza y 15.000 por la segunda.

Decía:

“Es cosa sensible, Señor, que siendo nacional, habiéndose esmerado en dar por su parte el honor que le ha sido posible a la Patria y a las Artes, concediéndole todos la habilidad, no haya de ver un rastro de remuneración con que pueda vivir después de tantos años sin afanes y con algún consuelo de su familia...”.

Es lógico que estuviera descorazonado porque, después de los tres años de Michel, seguirían otros tantos de un arquitecto y un pintor, y él tendría 73 años cuando se presentara de nuevo la oportunidad, lo que supondría, para la época, ser demasiado viejo.

Pero tuvo suerte y Roberto Michel moría el 31 de enero del año siguiente, 1786. Ningún escultor podía disputarle la plaza, y el ascenso fue automático. Así empezó a dirigir la Academia en junio de ese año. En 1789, al terminar su primer trienio completo, el rey prorrogó su dirección otros tres años. Floridablanca, sin duda, estaba por él. A su sueldo se unió una pensión en la renta de Correos –de nuevo Campomanes y el Consejo de Castilla– de 11.000 reales. En dos años había pasado de ganar 1.500 reales al año a ganar 20.000, pero nunca ocupó puesto en la Casa del Rey, porque el primer escultor real fue Pedro Michel, que heredó a su hermano.

En estos momentos le llegó el encargo más importante de su vida. Ventura Rodríguez había trazado un nuevo proyecto de fuentes para el Paseo del Prado –paseo que había estado reformando Hermosilla desde 1767 hasta 1775–, inspirado en un programa fisiocrático. El paseo tenía forma de hipódromo romano, con una fuente en cada extremo, una dedicada al agua, con Neptuno en el centro, y la otra a la Tierra, con Cibeles en su carro de leones. El centro del hipódromo albergaba la fuente del astro rey, Apolo, que gobernaba las cuatro estaciones sentadas a sus pies; esta fuente estaba concebida como “la meta sudante”, donde los paseantes podían calmar su sed. El proyecto definitivo quedó establecido en 1778 y enseguida se repartieron los encargos entre los académicos.

Al director Juan Pascual de Mena le correspondió el Neptuno sobre su carro, a Francisco Gutiérrez, teniente de Escultura, la diosa Cibeles en su carro y, cuando murió en 1782, se dieron los leones que estaban sin hacer a Roberto Michel. A Manuel Álvarez le tenía reservada la mejor parte, la *Fuente de Apolo y las Cuatro Estaciones*, que iba en el centro del paseo y llevaba cinco esculturas muy importantes. Los dibujos preparatorios de los nuevos proyectos para las fuentes que hizo Ventura Rodríguez se conservan en el Archivo de la Villa y en el Museo de Historia de Madrid. Los dos de la fuente de Apolo con sus esculturas que nuestro, están en esta última institución (Invº nº 1501 y 1502), aquí el nº 1501 (fig. 32).

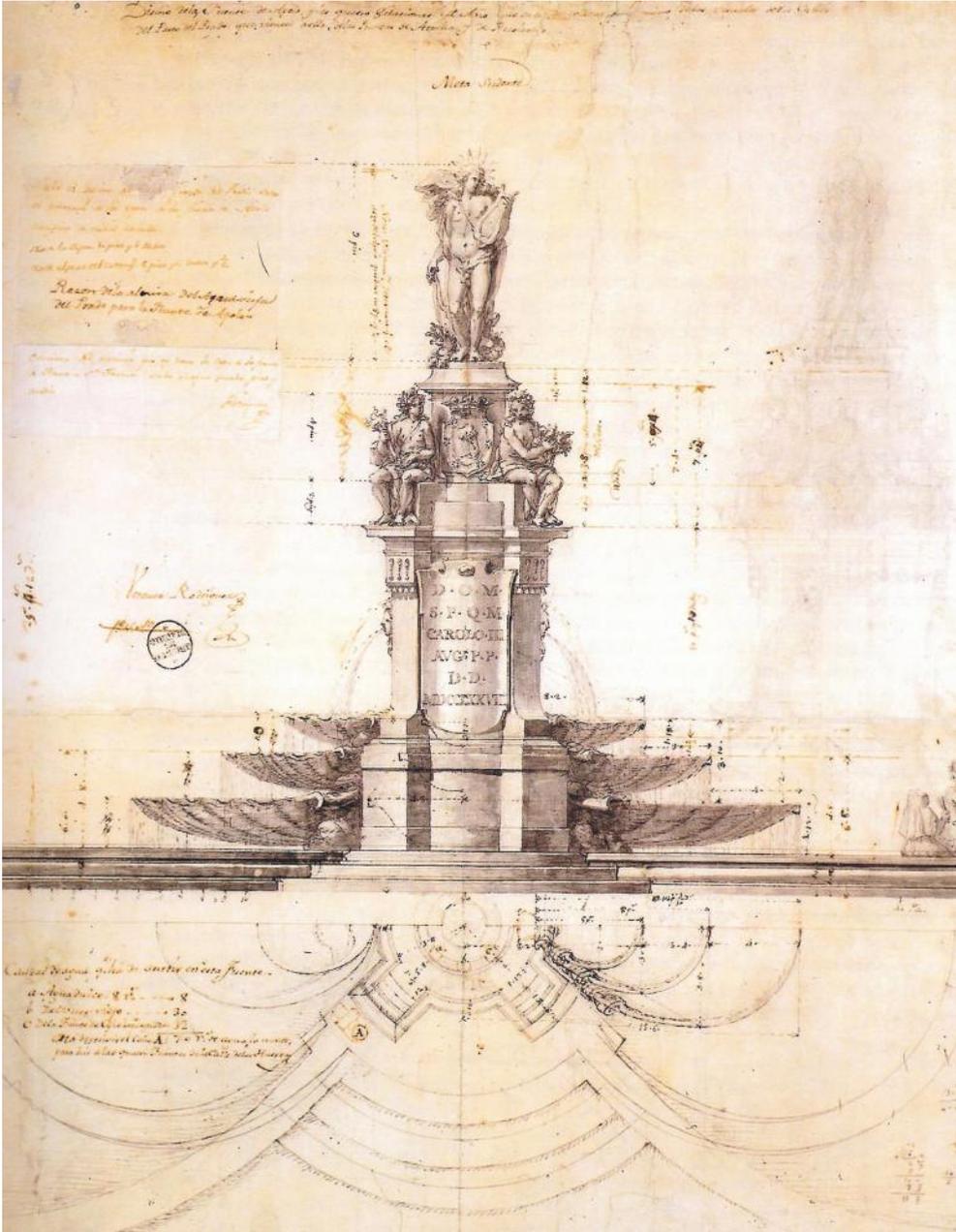


Fig. 32

Cuando Álvarez volvió de Toledo, en 1783, la Cibeles estaba terminada y Mena tenía bastante adelantado el Neptuno. Estaban puestos ya el estanque y la linterna de la fuente de Apolo y los caños, con los mascarones de Circe y Gorgona que había hecho Alfonso Bergaz. Provisionalmente se colocó encima de la linterna un vaciado del Apolo de Belvedere en yeso que había hecho el vaciador de la Academia, José Panucchi. Este era el aspecto de la fuente a partir de 1780 y, quién iba a decirlo, hasta 1803 como se ve en la estampa de José Gómez de Navia y Simón Brieva, anterior a 1795 (fig. 33).

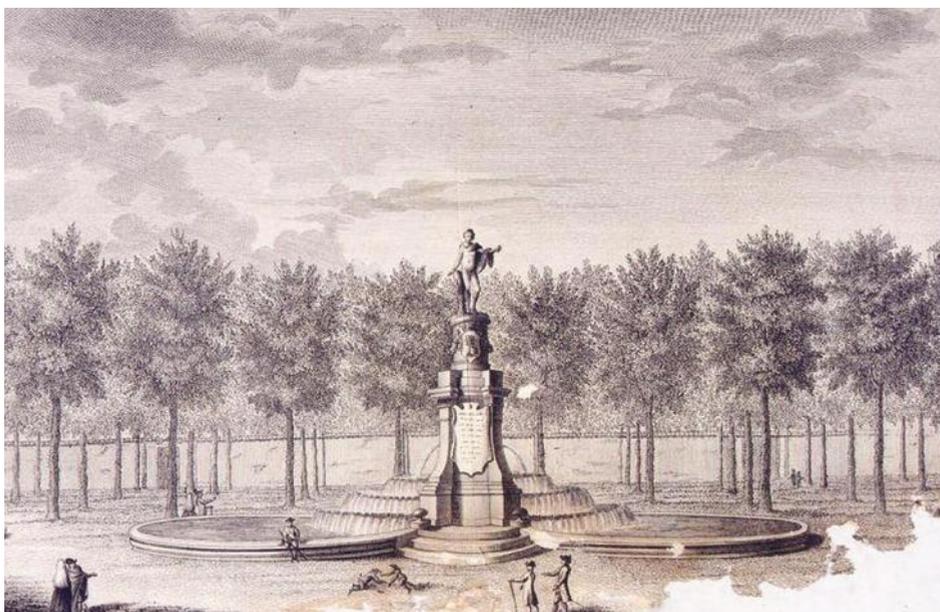


Fig. 33

En el retraso influyó el problema de las piedras, cortadas en las canteras de Redueña más cercana y barata, durísimas para trabajar y a la vez frágiles, que llegaron además más pequeñas, por lo que hubieron de reducirse de tamaño las Cuatro Estaciones y, sobre todo, obligaban al escultor a añadir trozos que dificultaban y afeaban la obra. Ventura Rodríguez propuso al ayuntamiento que se dieran a Álvarez 12.000 reales por los modelos que envió a las canteras en 1783. Pero justo aquel año, las obras del Prado quedaban detenidas totalmente por falta de dinero y no se reanudaron hasta 1786, ya muerto Rodríguez. En la relación del estado de las obras que hizo su sobrino Manuel Martín Rodríguez, no aparece ningún pago a Álvarez.

El escultor no estuvo inactivo en estos tres años de paralización de las obras del Prado. Un nuevo encargo que le llegó por Ventura Rodríguez fueron los modelos para los *Santos mártires* de Málaga que se colocaron en su capilla de la catedral, que dirigía el arquitecto. *San Ciriaco* y *Santa Paula* se hicieron por el escultor granadino Juan de Salazar según esos modelos.



Fig. 34

También Rodríguez le encargó para la obra de la capilla y los nuevos retablos de la congregación de los arquitectos madrileños, situada en la parroquia de San Sebastián de Madrid, el *grupo de Belén*; pereció en un bombardeo en el 36, aunque se ha rehecho y en su altar luce un trasunto de la escultura que hizo Álvarez. En el Museo del Prado identificamos hace años un bosquejo del grupo (F.A. 1680), la *Virgen, el Niño y San José en su descanso en la huída a Egipto*, con dos angelitos que ofrecen frutas al Niño y el burro detrás (fig. 34), y en la Biblioteca Nacional los dibujos arquitectónicos de *plantas y alzados definitivos del retablo principal* (Dib/14/45/5) y *colaterales* de la capilla que se encargaron a Miguel Jiménez (Dib/14/45/4). Otros dibujos, como los de Francisco Javier Maríategui, de 1831, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-4371) y, sobre todo, las fotografías tomadas antes de la guerra conservadas en el Archivo Moreno, IPCE (nº 36354 y nº 36353) (fig. 35) nos permiten saber su aspecto original, igual que la estampa de Tomás López Enguñados sobre dibujo de Zacarías González Velázquez. El escultor presentó el boceto a la Congregación, en agosto de 1785 y ofreció hacerlo por 24.000 reales. Ahí comenzó la colaboración con Álvarez de otro famoso escultor académico, su discípulo Julián de San Martín.

En este tiempo recibió otros encargos. Un criado del rey llamado don Gil de Castresana, costeó una ermita en Villaluenga, valle de Losa, montaña de Burgos, que trazó seguramente Sabatini, una preciosa construcción que estaba a punto de venirse abajo, enclavada en una finca particular. Allí dentro, frente a una ventana sin cristales, expuesta a la lluvia y el viento, encontramos la imagen de este *San Antonio* que había hecho Álvarez hacia 1786. Con nuestro informe, un joven sacerdote cura del lugar consiguió que el propietario de la finca donara la escultura al pueblo y se restaurase. Parece milagro que antes no hubiera sido robada y que su estado de conservación fuera aceptable al margen de la pérdida de un brazo del Niño o de los lirios que debía llevar el santo en la mano. Tiene ya la suavidad y dulzura propias del neoclasicismo, y ya no hay efectismos o el exceso de pliegues o vuelos que abundaban en las Inmaculadas del escultor. Colaboró en ella Julián de San Martín, que puso su nombre en el pie.



Fig. 35

Del mismo momento debe ser la imagen que le encargó un montañés ilustre que vivía en Madrid, don Luis del Valle Salazar, para Anzo, en el valle de Mena, también en el norte de Burgos. La imagen recuerda la *aparición de Santa María Egipcíaca a un pastorcillo* de la localidad pidiéndole que le erigieran una ermita en su honor. Se ha perdido el

pastorcillo pero el resto está muy bien conservado. Álvarez rompe con el estereotipo de la egipciaca envejecida y seca para tallar una joven de rostro angelical, sereno, que respira felicidad. Es tanto más asombroso el cambio porque se produce en una fecha muy temprana para España, 1786, y en una imagen religiosa, siendo así que los modelos clásicos influyeron primero en la estatuaria profana y mucho más tarde en la religiosa.

En 1786, los Cinco Gremios Mayores hicieron un importante préstamo al Ayuntamiento para que pudiera terminar el paseo del Prado y las estatuas de la fuente de Apolo. Aunque Álvarez abandonó los encargos particulares para dedicarse solo a las estatuas de la fuente, los problemas con las piedras, su función de Director general de la Academia hasta 1792, en que le sustituyó Juan de Villanueva, y luego los achaques de salud, fueron retrasando su terminación.

Cuando los regidores le preguntaban por sus avances, Álvarez repetía que no había levantado la mano de las estatuas desde 1786, pero tampoco era rigurosamente cierto, porque, como él mismo dijo en su Memoria y también cuenta Ceán, Carlos IV le había encargado sustituir el retrato de Felipe V en el modelo del Aceitunero por el de su padre, Carlos III, cambiando los bustos, procedimiento no raro en escultura. Por nuestra parte, dimos a conocer el dato de que, en mayo de 1788, Álvarez fue autorizado a llevarse de la Academia a su obrador el modelo para realizar estudios.

Sabemos por su hijo mayor, Manuel Domingo, que tenía que hacerse el busto según el retrato de Mengs, pero no debió de concluirlo, porque muchos años después, ya muerto su padre, pedía que le dejaran seguir con ello. En la respuesta a esta súplica se descubre que el encargo no lo hizo Carlos III, sino, seguramente, Floridablanca, porque desde el Bureo le contestaron que lo pidiera al Ministerio que le había hecho el encargo, esto es, la primera Secretaría de Estado. Ceán dice que fue por la guerra con los franceses en 1793, pero también es cierto que debió contribuir el hecho de que al caer Floridablanca en febrero de 1792, su enemigo y sustituto, el conde de Aranda, no continuó los compromisos del ministro caído y, por tanto, el encargo a Álvarez se cancelaría. Pedro González de Sepúlveda cuenta en su diario que, en julio de 1793, Aranda ordenó que la Academia invitara a los escultores a presentar un modelo para una estatua de Carlos III. Quedan algunos ejemplares de los que presentaron los escultores bastante más tarde, ya muerto Álvarez.



Fig, 36



Fig, 37

A mediados de 1792, más libre ya de ocupaciones académicas y de encargos, Álvarez empezó con los achaques crónicos que le tenían en cama con frecuencia, quizá a causa de un reuma. El escultor, en 1793 escribía al Ayuntamiento diciendo que estaban concluidas la *Primavera*, el *Verano* y el *Otoño*, y que el *Invierno* y el *Apolo* estaban muy próximos a terminarse (figs. 36, 37 y 38). Allí decía que trabajaba él solo con su hijo y un oficial, que primero pudo ser, aunque muy poco tiempo, Julián de San Martín, después el catalán José Folch y Costa y en los últimos años de su vida, el cordobés José Álvarez Cubero, cuya formación con Álvarez le hizo sentir muy profundamente el estilo neoclásico, que luego terminó de formar en París y que ejerció durante muchos años en Roma, compitiendo de igual a igual con Canova.

En 1794, Álvarez recibía su último galardón, el título de escultor honorario de Cámara, que nunca se le había querido dar con carácter numerario, aunque ya sin sueldo ni obras.

Cuando murió, el 13 de marzo de 1797, estaban acabadas las *cuatro Estaciones* y faltaba algo del *Apolo*. Dos años después, el ayuntamiento encargaba a Alfonso Bergaz que lo terminara. Éste, en un informe al Ayuntamiento, exageró la importancia de lo que faltaba por hacer, pero Manuel Domingo Álvarez le contestó explicando que su padre, después de formar la estatua según las proporciones del Apolo Belvedere, decidió hacer la parte inferior algo más robusta, pues así lo pedía la altura a la que estaba colocada. Bergaz, al ver tan gruesos piernas y muslos entendió que debía afinarlos, y Manuel Domingo Álvarez le acusaba de haber estropeado las proporciones que tanto había estudiado su padre.

En resumen, Álvarez llevó a la práctica los consejos de Winckelmann y Mengs, que fueron los impulsores del estilo neoclásico, sobre todo, el racionalismo práctico, defendiendo la necesidad de adaptar la forma de la estatua al lugar donde había de colocarse. Durante la generación siguiente, todos los escultores académicos recordaban las enseñanzas de Álvarez. El mismo Bergaz se llamaba a sí mismo valiente porque

“no todos los escultores se atreverían a emprender la continuación de ella [el Apolo], porque su autor había sido un sugeto tan conocido por sus obras en toda Europa”.



Fig. 38

Aún en 1817, José Ginés aconsejaba que se admitiera a Manuel Domingo Álvarez a trabajar en las obras reales, diciendo:

“... pues no tiene duda en que se halla poseído de las famosas máximas de su padre...”.



Para concluir, nos afirmamos en la opinión de que si bien Álvarez fue primero uno de los mejores ejemplos de la asimilación en España del clasicismo barroco romano, fue luego también el primero de los escultores neoclásicos españoles porque supo adaptar a las obras presentes el espíritu de lo griego, sin copiar ni imitar, a diferencia de lo que hicieron otros de su generación e incluso de la generación posterior.