

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRE DE 2007 - NÚMEROS 104-105



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCIÓN

Ramón González de Amezua
Pedro Navascués Palacio
Antonio Iglesias Álvarez
José Antonio Domínguez Salazar
Antonio Bonet Correa
Tomás Marco Aragón
Ismael Fernández de la Cuesta
Fernando de Terán Troyano
José Luis Borau Moradell
Víctor Nieto Alcaide

COMITÉ CIENTÍFICO

Regina Anacleto (Universidad de Coimbra)
Clara Bargellini (Universidad Nacional Autónoma, México)
Juan Bassegoda Nonell (Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona)
Claude Bédat (Universidad de Toulouse)
Jonathan Brown (Institute of Fine Arts, New York University)
Marcello Faggiolo dell'Arco (Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma)
Nigel Glendinning (School of Modern Languages, Londres)
Alfonso E. Pérez Sánchez (Real Academia de la Historia, Madrid)
José Manuel Pita Andrade (Real Academia de la Historia, Madrid)
Jesús Urrea Fernández (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)
Elisa Vargas Lugo (Academia Mexicana de la Historia)

ACADÉMICO RESPONSABLE DE PUBLICACIONES

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 524 08 64. Fax: 91 524 10 34
www.rabaf.insde.es

COORDINACIÓN: Alfonso Rodríguez G. Ceballos

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: David Montoya

MONTAJE Y FOTOMECÁNICA: TTM Tótem

IMPRESIÓN: Jomagar, s.l.

ISSN: 0567-560X

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ÍNDICE

- 9 CARTAS DE FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA A MANUEL DE RODA (1765-1779)
 Jorge García Sánchez
- 93 ESTUDIO RADIOGRÁFICO DE TRES LÁMINAS CALCOGRÁFICAS DE GOYA
 Marta Lage de la Rosa
- 107 JOSÉ MARÍA ARANGO (1790-1835), PINTOR. UNA VOZ EN EL DESIERTO
 Fernando Quiles
- 133 LA ESCULTURA SEVILLANA, LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO
 Y EL OCASO DE LA ESCUELA
 Álvaro Recio Mir
- 157 INVENTARIO DE LOS DIBUJOS DE ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX
 EN EL MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (VII)
 Silvia Arbaiza Blanco-Soler y Carmen Heras Casas

CARTAS DE FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA A MANUEL DE RODA (1765-1779)*

Jorge García Sánchez

RESUMEN: Con este artículo deseamos contribuir a los últimos estudios aparecidos en relación con el pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega, y completar así la hasta ahora parcial visión que poseíamos de este interesante personaje. Su correspondencia con el político aragonés Manuel de Roda nos muestra diversos aspectos de su personalidad y su obra de gran relevancia, además de aportarnos noticias de particular riqueza sobre el ambiente artístico romano de la segunda mitad del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE: Francisco Preciado de la Vega, Manuel de Roda, Anton Rafael Mengs, Roma, Real Academia de San Fernando, Pintura española del siglo XVIII, Pensionados.

LETTERS FROM FRANCISCO PRECIADO DE LA VEGA TO MANUEL DE RODA (1765-1779)

ABSTRACT: With this article we intend to contribute to the last studies appeared in connection with the Sevillian painter Francisco Preciado de la Vega, in order to complete the partial vision we possess of him. His correspondence with the politician Manuel de Roda shows aspects of his personality and his work of great relevance, besides contributing with news of particular interest on the Roman artistic atmosphere of the second half of the 18th century.

KEY WORDS: Francisco Preciado de la Vega, Manuel de Roda, Anton Rafael Mengs, Rome, Real Academia de San Fernando, Spanish painting of the 18th century, Bursary students.

Quizás a causa de que la mayor parte de la vida del artista sevillano Francisco Preciado de la Vega (1712-1789) (il. 1) transcurrió en Roma, alejada de los medios académicos peninsulares, y por tanto, de la “Historia del Arte” español –pese a su cercanía a enteras generaciones de artistas que pasaron por Italia–, y con una producción anodina, y minusvalorada en sus términos cuantitativos, su personalidad ha sido hasta hace poco introducida insuficientemente en catálogos y manuales generales. Pintor, poeta, ilustrador, teórico de las Artes (recordado por su tratado de la *Arcadia Pictórica*), y director de los pensionados españoles en Roma, su polifacética figura, y su obra, han suscitado en cambio recientes revisiones que pronto serán acompañadas de nuevas investigaciones, las cuales revalorizarán algunas de esas facetas¹. Nosotros presentamos el estudio y la transcripción razonada de una documentación manuscrita sobre Preciado en la que no se ha profundizado, no obstante a su valor



*I. Anton von Maron,
Francisco Preciado de la Vega, 1767.
Academia de San Luca, Roma.*

biográfico²: su correspondencia con el político aragonés Manuel de Roda y Arrieta (1708-1782) (il. 2), conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid³. En ella se nos manifiestan las contradicciones internas de la Real Academia de San Fernando, el antagonismo de Preciado con algunos de sus miembros, las opiniones del pintor sevillano respecto a Anton Raphael Mengs (1728-1779), sus proyectos para instituir una Academia de Bellas Artes en Roma, el progreso de su carrera profesional, amén de datos novedosos concernientes al sistema de pensiones y a los pensionados residentes en Italia. La vida cultural e ilustrada de la Roma de la segunda mitad del siglo XVIII, de la que Preciado informaba puntualmente a Roda, se halla por ende muy presente en todas estas cartas.

No nos extenderemos en la biografía de Preciado más allá de lo que encontremos relevante señalar que mantenga una afinidad con los temas planteados en sus misivas, ni en la de Manuel de Roda -objeto de otras monografías y estudios epistolares⁴-, agente de Preces y embajador ante la Santa Sede entre 1758 y 1765, previamente a su ascenso en la Secretaría de Estado, de cuya estancia en la ciudad de las ruinas el genio de Pompeo G. Batoni (1708-1787) nos ha legado uno de sus preclaros retratos⁵. En sus años romanos hubo de mantener una intensa amistad con el pintor, partícipe de sus inquietudes ilustradas, y de su propensión a la crítica. En cada línea de las cartas trasluce el agradecimiento de Preciado por



2. Manuel de Roda y Arrieta,
c. 1765. BNM, B-2109

los favores cosechados de Roda en el pasado, y su esperanza de prolongarlos en el futuro; desde su posición privilegiada, el aragonés fue reclamado continuamente por Preciado como su interlocutor ante el soberano, la Real Academia de San Fernando, o el conde de Floridablanca, y reconocía su débito hacia su protector por asegurarle los trabajos artísticos comisionados por el auditor de Rota (1, 2, 8, 10, 13, 14, 15, 16, 20, 21 y 23)⁶.

Hemos dividido la correspondencia en veintitrés cartas, que abarcan una relación epistolar de casi quince años (de 1765 a 1779), todas ellas dirigidas a Manuel de Roda, excepto una remitida a Carlos III, que asimismo incluimos⁷. Con toda seguridad el amistoso intercambio de mensajes sólo acabaría con la muerte de aquél en 1782.

I. LAS PENSIONES DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO EN ROMA

En las instrucciones que la Academia de San Fernando formó en 1758 a fin de regularizar la situación de los artistas que mandaba al extranjero se instituyó una figura clave en la ordenación de las pensiones de Roma, anunciada en los Estatutos precedentes, la del director de los pensionados, en quien recaía la responsabilidad de poner en relación a sus protegidos con los profesores más idóneos para el desarrollo de su carrera. Dicho director sería su punto de

referencia y quien se ocuparía de su cuidado, junto al agente de Preces del rey, Manuel de Roda, y el embajador de España, el cardenal Portocarrero. En mayo de 1758 los consiliarios de la Real Academia de San Fernando escogieron para cubrir este puesto al artista en el que en mayor medida se reunían las circunstancias adecuadas, Francisco Preciado de la Vega. Además de ser natural de los reinos sujetos a la Corona borbónica⁸, y “persona sumamente instruída en la Prespectiva, Geometría, Historia natural y otros muchos conocimientos”⁹, el pintor sevillano poseía contactos y un conocimiento directo del medio artístico romano (no en vano residía en Roma desde hacía más de veinte años) que avalaba su pertenencia a la Academia de San Luca. De igual modo contaba con la experiencia previa de haber regentado hasta 1754 una escuela de desnudo en su propia demora romana¹⁰, imitando la experiencia pedagógica de los concurridos talleres que mantenían o habían mantenido en la Ciudad Santa Agostino Masucci, Domenico Corvi (éste en su alojamiento de la vía Felice desde 1752), y bajo el inspirado mecenazgo de los duques de Florencia y Parma respectivamente, Benedetto Luti en el palacio de Florencia y en el Farnese Sebastiano Conca¹¹. El éxito de esta última escuela había incluso determinado la topografía artística de la Urbe, concentrando a pintores locales y extranjeros en torno a la plaza de *Campo dei Fiori*; no quedaría de más recordar que asimismo de las salas de la Academia de Conca surgieron los pinceles que caracterizarán la grande pintura europea del XVIII, particularidad que por desgracia no podemos hacer extensible al artista de quien hablamos: Mengs, Batoni y Giaquinto¹².

La fundación de la *Accademia Capitolina del Nudo* por decisión de Benedicto XIV –en la que al parecer su secretario de Estado, el cardenal Silvio Valenti Gonzaga, habría influido más que Preciado, no obstante a que éste se arrogase un importante papel¹³– sólo trasladó el empeño didáctico del sevillano a un nuevo marco institucional, ya que en calidad de miembro de la Academia de Bellas Artes, de la que pasó a depender la del Nudo, ejerció de Director en el Capitolio durante una serie de meses al año, corrigiendo las obras de los discípulos, vigilando sus progresos y escogiendo los modelos¹⁴. Pero la baza fundamental con la que jugó el artista andaluz a fin de obtener su elección residió en la protección que recibía de las autoridades españolas en Roma desde los tiempos del embajador Troyano Acquaviva, y en especial de Alfonso Clemente de Aróstegui y Manuel de Roda, personajes de peso ante la Corte.

Si bien en 1758 se dieron los pasos oportunos para la sistematización de las pensiones de Roma, en el marco global de una estructuración de las normativas académicas de la institución (los *Estatutos* se promulgaban en mayo del año anterior), a mediados de 1753 el Gobierno ya requirió al sevillano el plan por el que se guiaba la Real Academia que acogía en Roma a los *pensionnaires* franceses. Aróstegui, consciente de lo dispendioso de este tipo de establecimientos, prefería ver a “los Pensionados recogidos en una Casa, vajo la mano de un Profesor Español, sin dar a este Collegio nombre de Academia”¹⁵, y no resulta difícil aventurar que habría apuntado a Preciado para esa misión ante el secretario de Estado José de Carvajal y Lancaster (1698-1754), a quien aquél adelantaba su disposición de servir al bien público en el cargo de director¹⁶. También hacia 1754 el pensionado Francisco Vergara anhelaba permanecer en Roma encargándose de la orientación de los jóvenes escultores españoles que la Academia destinase a Roma, esperanza alimentada por los informes favorables que el sucesor de Carvajal, Ricardo Wall (1694-1777), había transmitido al monarca a este respecto. Pero las

consideraciones de Aróstegui y de Manuel de Roda concernientes a la capacidad gestora de Preciado –apenas resaltaron jamás sus cualidades artísticas- resultaron definitivas, y en mayo de 1758 se realizó su nombramiento oficial, aseverando la Academia en Junta particular que “por su pericia, juicio, y buena conducta es digno de este encargo”¹⁷.

En el desempeño de esta función el andaluz tuvo diversas desavenencias con los académicos de Madrid, asunto tratado por Claude Bédat¹⁸. Preciado recibía un salario de 600 ducados anuales que siempre consideró insuficiente para sobrevivir con dignidad en Roma (23) –en contra de la opinión de la Academia-, y que le impedía contar con privilegios como los de por ejemplo el Director de los pensionados franceses, que disfrutaba de un coche particular, casa y criados; además, dada su condición de extranjero, el sevillano no obtenía apenas encargos pictóricos de particulares, al contrario que los artistas locales, que del mismo modo debían competir duramente en una ciudad sobresaturada de artífices, situación que reflejaba la expresiva frase del pintor madrileño Joaquín Durán al comentar que en la capital pontificia “son mas los cazadores que la caza”¹⁹.

La concesión real en 16 de agosto de 1763 de 200 ducados más al año por su nombramiento de pintor de Cámara²⁰ no vino más que a alimentar la frustración de Preciado, puesto que la Academia rehusó a satisfacer esta cantidad de sus fondos, tal y como había ordenado el monarca, de modo que años más tarde, hacia 1773, el pintor aún se lamentaba por el impago de este sueldo, y por las estrecheces con que se veía obligado a vivir (17)²¹. Debido a ello en su correspondencia con Manuel de Roda Preciado hacía patente su sorpresa al enterarse en 1765 de que la Academia había dotado con dos pequeñas pensiones a sendos artistas españoles (los pintores Alejandro de la Cruz, protegido de Mengs, y Juan Antonio Campán), mientras que sus peticiones jamás eran escuchadas en la Corporación, por lo que escribía, resignado, al agente del rey: “No dexo de conocer q.e ay modo p^a. q.e la Academia favorezca a otros, i a mi me dexa a la luna de Valencia” (5).

Para colmar su desasosiego, en el mismo mes de mayo de 1765 recalaba en la ciudad del Tíber un nuevo pensionado dotado de una subvención de 6.000 reales anuales, Felipe Gricci²², del que el sevillano agradecía no tener ni que ocuparse pues traía consigo una carta de recomendación del expensionado José del Castillo para que un pintor romano se hiciera cargo de él (8).

Los nombramientos honoríficos no le bastaban a Preciado para cubrir sus necesidades. Así, argumentaba a favor de un aumento de su retribución la gran responsabilidad de su cargo, a lo que en 1758 y 1763 la Corporación había contestado clarificando al pintor el alcance de sus funciones, que sólo concernían a la vigilancia de que los pensionados cumplieran con las instrucciones, sin proceder nunca sobre ellos como un maestro, y aprovechando para aludir a su escasa fortuna con los pinceles:

“Para aprender de el a pintar ó a dibujar, no enviaría la Academia a Roma sus discípulos. Con que todo su trabajo se reduce a tener cuidado de que los seis pensionados cada uno en su respectiva profesión observe las instrucciones que la Academia tiene dadas para que el Pintor y Escultor dibuje copie modele y especule los excelentes originales de que abunda aquella Corte y para que el Arquitecto estudie en las admirables ruinas y fragmentos de los edificios antiguos y en los Insignes Modernos, el buen gusto y las proporciones de Griegos y Romanos, que allí subsisten”²³.

El celo de la Academia de que se practicase una vigilancia efectiva sobre el quehacer de los pensionados había llegado hasta el extremo de diseñar el proceso de ejecución de los envíos de igual modo que los exámenes de la “oposición” para ir a Roma, limitando el tiempo de los artistas para concluir sus obras, manteniéndolos separados y bajo inspección, medidas que pese a no adoptarse revelan la estrechez de miras en la Corporación sobre las enormes posibilidades del artista en Italia²⁴.

Si Preciado de la Vega se ganó la enemistad del cuerpo académico por exigir compensaciones que éste estimaba que sobrepasaban sus propias prebendas, y sobre todo por recurrir al soberano poniendo en entredicho la autoridad de la Corporación, y su papel de mediador, a fin de que acabara con sus apuros económicos, las repetidas sugerencias del artista a que se habilitara un lugar común similar al que gozaba la nación francesa donde convivieran los pensionados tampoco fueron acogidas en Madrid con agrado. El pintor sevillano insistía en un problema que no se resolvería hasta finales del siglo XIX con la fundación de la Academia Española de Bellas Artes de Roma en San Pietro in Montorio, y que originaba que los pensionados españoles carecieran de una sede estable en la que habitar y ejecutar sus trabajos artísticos²⁵.

La Real Academia de San Fernando había dispuesto en un principio que los pensionados residieran en la Casa del Hospital de Santiago de los Españoles, pero recién llegados los artistas a la capital pontificia cada uno había tenido que buscarse un alojamiento, razón de que Preciado señalara en una carta a la institución la conveniencia de que aquéllos vivieran juntos en una pieza debajo de la que él ocupaba –el pintor habitaba en la Piazza Barberini–, y así mantenerlos bajo control y con menos dispensios²⁶. No obstante en los años siguientes esta situación no varió, y en 1762 Preciado continuaba lamentándose de que ni siquiera contaran los pensionados con un lugar donde dejar los instrumentos de su profesión, y de su dificultad a la hora de vigilar su aplicación y costumbres. En 1763 la Academia ordenó al sevillano que tantease los precios de un modesto albergue en el que mantenerlos reunidos, alarmada por los informes del Director que insistían en la falta de respeto de los pensionados hacia su persona (incluso lo habían convertido en objeto de burlas e insultos), y la soberbia de los que se hallaban emparentados con miembros de la Corporación, pero la iniciativa no prosperó²⁷. Esa había sido asimismo la causa de que en 1764 Manuel de Roda aconsejara a la Academia que atendiera al genio, la docilidad, y buena educación de los sujetos seleccionados para las ulteriores pensiones²⁸.

Existía asimismo el problema de encontrar un espacio en el que los estudiantes españoles ejecutaran sus trabajos; los pintores y escultores acudían a la *Accademia del Nudo*, al Palacio Mancini, o a copiar las obras de arte de las galerías nobiliarias, pero al igual que los arquitectos, que gran parte de sus actividades se desarrollaban al aire libre, necesitaban de un centro en el que preparar sus envíos. Manuel de Roda habilitó un salón de la embajada con objeto de que los pintores trazaran los bocetos de los frescos que elaboraban²⁹, por lo cual probablemente también escultores y arquitectos disfrutaron allí de un espacio acondicionado como taller. Además, a finales de siglo el ministro Azara organizó el Palacio de España a modo de Academia, supliendo la carencia de ésta. Como apuntamos, Francisco Preciado aconsejó a los profesores de la Corporación aplicar el modelo de pensiones de la nación francesa, a cuya Academia asistían los discípulos españoles desde 1760, pues el pin-

tor juzgaba inútil que estudiaran en una escuela pública de Bellas Artes³⁰; de la sede de los *pensionnaires* en el Palacio Mancini había escrito el pintor Joseph-Marie Vien en 1775: “*Le palais etant plein d’étudiants soit français soit étrangers; cette maison ne respire que l’étude*”³¹, y este cosmopolitismo, y la representatividad artística de la que dotaría a la Corona española –paralelamente al deseo personal de elevar su prestigio de director- resultaba la única fórmula válida para Preciado. En 1765 le comentaba a Roda la utilidad de que en Madrid leyese un ensayo acerca de la Academia de Francia del veneciano Francesco Algarotti, que argumentaba a favor de esta clase de establecimientos, y de lo beneficioso de que los pensiones no sólo permanecieran en Roma, sino que viajaran por Florencia, Bolonia o Venecia (4 y 8). Por el contrario, el conde de Caylus había criticado esta obra por haber valorado ciertos aspectos de la institución francesa sólo a partir del desfavorable juicio que le merecía a Algarotti el modo de gobernarla desde París³².

Ante el desdén con que se acogían en la Academia sus propuestas, Preciado conjuraba a Manuel de Roda para que defendiera su postura ante Ignacio de Hermsilla –por quien sentía el pintor un especial resentimiento, al manenerlo siempre al oscuro de los propósitos de la Corporación (2, 4, 8, 5 y 6)– y los demás académicos, y les explicara su situación y la de los pensionados en la Urbe: “Yo espero q.e alguna vez asista V.S. a alguna Junta de la Acad.^a como Acade.co. a fin de hablar de lo q.e convendria hazerse aquí, i de desegañarlos q.e no son practicos ni de Roma ni de mi conducta” (1).

Recuperando una disposición de 1764, al año siguiente la Real Academia de San Fernando optó por reformar el sistema de pensiones, por lo que en la Junta particular de 3 de marzo, ratificándose en la ordinaria de una semana más tarde, se resolvió que los vocales y el Director General redactarían unos escritos, cada uno en su especialidad, relativos a los métodos que tendrían que aplicarse en las pensiones para su mayor efectividad, y a fin de que los artistas fuesen más aplicados, abriendo a la par la posibilidad de que se sugiriesen alternativas al viaje Italia para el empleo de los fondos invertidos en estas ayudas³³.

Antonio González Ruiz (1711-1788), Andrés de la Calleja (1705-1785), y Antonio González Velázquez (1723-1794), entre otros, emitieron sus pareceres por el ramo de la pintura. Los tres defendían la continuación de las ayudas en la capital pontificia, sin añadir excesivas novedades. Tanto González Ruiz como Calleja planteaban las pensiones de Roma como una prosecución de las que se otorgaban en el seno de la Academia, de modo que capacitaran a los discípulos para enfrentarse con la clase de educación que recibirían en Roma. Ambos se mostraban de acuerdo en que se les uniera bajo la supervisión del director, en una casa en la que se impartieran a diario los estudios nocturnos de modelo vivo, concluyendo el primero que así los pensionados “no estaran tan estraviados como hasta aquí sin ver al Director en muchos meses; que por esto y por la livertad en que se hallan se han visto tan pocos adelantamientos. Pues de gente moza, sin revisar todos los dias, se debe temer la inaplicacion y mas en una Corte donde hay tantos motivos de envelesarse”³⁴.

Por su lado, con el recuerdo vívido de sus años de pensión romana (1747-1753) y su aprendizaje de la mano de Corrado Giaquinto (1703-1766), Antonio González Velázquez optaba por que a cada artista se le asignara maestro, que respondiera de sus atrasos o adelantamientos, y que a falta de uno, se dispusiera que analizaran las obras de los grandes

genios del pasado. Ninguna opción se ajustaba al modelo de Academia ideal concebido por Preciado, quien también había formulado su plan, como veremos más adelante, y en definitiva nada parecido sin embargo a la organizada *École de Rome* del Palacio Mancini (instalada allí entre 1725 y 1802), que disponía, según planos de la época, de numerosas salas de estudio para uso de los pensionados de las distintas artes³⁵. Otra disparidad que alejaba el programa esbozado por los profesores españoles del prototipo de la Academia de Francia era su organización a la manera de un organismo escolar, en el que los discípulos franceses no únicamente dormían allí, sino que debían respetar los horarios de asistencia a las lecciones, concurrir a las comidas efectuadas en común, o llevar un uniforme³⁶.

I. 1. *Nuevos proyectos acerca de las pensiones:*

Francisco Preciado de la Vega y Anton Raphael Mengs

Las pensiones fueron suspendidas en 1769, indicándose la prohibición de que se concediesen auxilios a artistas por otros conductos que no fuera a través de la Academia, aunque los pintores Alejandro de la Cruz, Manuel Eraso, José Galán, Gabriel Durán, o el escultor Juan Adán constituyeron excepciones. Pero ya en 1765 Preciado de la Vega había recibido informaciones desde Madrid acerca de este asunto, a veces contradictorias, que le hicieron cuestionar su continuidad como director de los pensionados. En su correspondencia con Manuel de Roda observamos que el pintor José del Castillo le había escrito anunciándole que no partirían más artistas hacia Roma, noticia por la cual vaticinaba dos efectos: el primero, lógicamente, el prejuicio que esto le causaría, “i el segundo seria poner aquí en ridiculo la Corte, despues de aver visto Roma el cuidado q.e ha puesto p.a introducir estas artes en España. Supongo q.e acaso no avrà nada de esto” (2).

En la misma misiva, por el contrario, comentaba que había oído decir que Mengs estaba formando un proyecto para encontrar la manera de que los estudiantes de Bellas Artes siguieran marchando a la capital pontificia, a lo que daba bastante crédito, “pues parece q.e el es el Omnipotente”, añadía refiriéndose al pintor alemán, que director honorario de pintura en la Academia desde 1763, trataba de imponer en la institución sus ideas y juicios estéticos³⁷. De hecho, la implacable respuesta al programa de Preciado sobre las pensiones de 1764 que Mengs expondría en la Academia constituiría el germen de un proyecto de mayor alcance que simultáneamente a indisponer a aquél con el cuerpo académico, reformaría todas las enseñanzas artísticas en la Corporación, en el que preponderaban los cursos de perspectiva, anatomía, y el estudio del antiguo a través de los vaciados en yeso³⁸. Al mes siguiente, Preciado (en mayo de 1765) se hacía eco de la noticia de que el rey mandaría a sus artistas a aprender en El Escorial –paradigma de la arquitectura nacional, y sede de una importantísima colección pictórica– pues en Roma perdían el tiempo, “como si yo tuviera la culpa de q.e las cosas no tengan un establecim.to mejor p.a lograr el fin” (8)³⁹.

La enemistad de Preciado hacia Mengs comenzaría a hacerse viva en estas fechas, debido a que el plan acariciado por el sevillano de que los pensionados españoles gozaran de una sede en Roma a imitación de la francesa había sido ridiculizado por el alemán ante el cuerpo académico, argumentando la mezquina formación que estaban recibiendo los pensionados de

Francia (opinión con la que coincidía Preciado), y juzgando su proyecto más propio de un “Económico” que de un profesor, y su idea “una imperfecta copia de la Academia de Francia”⁴⁰.

El Director General de la de San Fernando, el escultor Felipe de Castro (1711-1775), tampoco ahorró reproches al calificar que “el establecimiento que propone Preciado (...) sería un Miserabe hospicio y un desdoro de la Nación”. En octubre de 1764 el pintor andaluz lo había redactado a petición de la Academia, y Manuel de Roda lo remitió incluyendo una misiva con su halagüeña apreciación personal, y atestiguando la diligencia y cuidado de Preciado con los pensionados⁴¹. Parfraseando a Mengs, el plan de Preciado de la Vega era más propio de un beato –delatando la vocación que abandonó por la pintura en torno a 1732–, porque convertía las reglas que regían la vida y el trabajo en común de los artistas del *Prix de Rome* en un conjunto de exigencias religiosas⁴². Unas breves alusiones a los estudios del desnudo, de paños y proporciones, de mitología e historia sagrada y profana, evidenciaban el talante artístico de la institución que regentaría con el grado de director.

Preciado achacaba a la Real Academia de San Fernando el fracaso del sistema de pensiones al no haber promocionado la creación de un centro para los artistas españoles, y se lamentaba de depender de una institución dirigida por hombres de intereses y pareceres muy variados. No obstante, en la década de los años ’70 se esperaba que la situación cambiase: en 1769 Mengs halló en una inflamación de sus piernas que los médicos no podían remediar la oportunidad perfecta para que Carlos III lo enviara a Italia para recuperarse y cambiar de aires (sobre su salud alude a menudo Preciado: 13, 14 y 15). Detenido en Florencia hasta 1771, fecha en la que pasó a Roma, y posteriormente a Nápoles (1772-1773)⁴³, donde retrató a la recién nacida princesa María Teresa, mantuvo correspondencia con Preciado, en la que éste ofrecería su lado más cortés, en tanto que criticaba duramente a Mengs en las cartas dirigidas a Manuel de Roda⁴⁴, si bien con posterioridad lo elogiaría en la *Arcadia Pictórica*, y en las estancias romanas de aquél le frecuentaría tanto a él como su familia: así lo refleja el conato que tuvo Mengs de ayudar a Caterina Cherubini a fin de que consiguiera una pensión real, o el hecho de que la mujer del artista alemán se despidiera del matrimonio al abandonar la capital pontificia en dirección a Florencia (17 y 18).

En sus cartas el artista sevillano refiere las obras que trazaba en Nápoles de sus soberanos por comisión de Carlos III⁴⁵, en Florencia –el retrato del cardenal Zelada y de una Virgen con el niño para la Infanta⁴⁶–, y Roma –la Sala de los Papiros–, y los presentes y condecoraciones con los que se le había recompensado (16, 17, 18 y 20). Los escritos de Preciado traslucen un substrato de envidia hacia él, hacia su ponderada “divinidad”, un secreto regocijo por sus fracasos –por ejemplo, de las voces que se levantaban en el mundo artístico romano contra él, o la indiferencia ante sus diseños del pavimento de la citada Sala de los Papiros (18 y 20)–, y los temores de que lo remplazase en la dirección de los pensionados.

En 1772 Mengs le había confiado su pensamiento de que el monarca fundaría una Academia en la capital pontificia, de la que le nombraría director, y a Preciado su secretario, asegurándole que aumentaría su sueldo con 200 doblones de su propia bolsa (16). El pintor sevillano no podía dejar de sentirse insultado por estas palabras, ya que al igual que Mengs, poseía el título de pintor de Cámara de Carlos III, y a diferencia de aquél, que en 1777 llegaría a Italia con un sueldo de 3.000 escudos, a los que se sumaban otros 4.000 reales

distribuidos en las subvenciones para las dotes de sus hijas, no había recibido jamás ni un solo real. Sus penurias económicas lo habían llevado incluso a presentar su candidatura a la plaza de bibliotecario del Palacio de España, que había dejado vacante el fallecido Domingo López de la Barrera (15), empleo que opinaba no interferiría con su profesión, como por cierto no había interferido ninguna de sus funciones dentro de la Academia de San Luca, entre ellas, la de archivero. Al menos le restaba el consuelo de que los artistas romanos censuraran a Mengs abiertamente a causa de su presunción, y de que el embajador español designado en ese año de 1772, José Moñino, futuro conde de Floridablanca (1728-1808), lo juzgara un loco, y no le guardara afecto, no obstante estimase sus habilidades artísticas (16). Opinión semejante le transmitía el embajador de la República de Venecia en Madrid al caballero Giacomo Casanova en 1768, la cual quedaba registrada en sus *Memorias*: “Mengs no era respetado más que debido a su talento, porque, en cuanto a lo demás, todo Madrid no le tenía más que por un extravagante”⁴⁷. Extravagancia y vanidad parecen ser los grandes defectos de los que adoleció el pintor, que su amigo y biógrafo Azara describía como pasiones que se habían apoderado de su “incauto e inocente genio”⁴⁸. Casanova, que se alojó temporalmente en casa del pintor, quien terminó expulsándole de ella, escribía del bohemio, aunque ciertamente determinado por este penoso acontecimiento:

*“Era un hombre ambicioso de gloria, gran trabajador, celoso y enemigo de todos los pintores contemporáneos que podían pretender tener un mérito igual al suyo, y estaba equivocado, porque, aunque gran pintor por lo que se refiere al colorido y al dibujo, no poseía la primera parte necesaria para calificar a un gran pintor: la invención”*⁴⁹.

Por este anhelo de sobresalir como *Primus Inter pares* allí donde se aposentara, incluso Batoni, anotaba Francisco Preciado, se había “quitado la máscara” (17), y minorizaba el talento del divino Mengs. Sendos artistas pugnaban abiertamente por la primacía pictórica de su época, laureles que lució Batoni en la Ciudad Eterna a lo largo de la práctica totalidad de la segunda mitad del siglo XVIII, al menos, puntualiza Clarck, cuando Mengs no se encontraba presente⁵⁰, y sobre todo, precisaremos, en el campo de la retratística, en el que el luqués fue siempre el hombre de moda⁵¹.

En 1773 Mengs aún mantenía la esperanza de convertirse en director de los pensionados, y de dirigir una Academia que el rey instalaría en la casa del artista, donde aquéllos gozarían de los numerosos vaciados formados para él en Roma y Florencia (17). Por eso la vuelta a España del bohemio a fines de 1774 tuvo que aliviar a un siempre resentido y desconfiado Preciado, hasta que en 1776 recibió la noticia de que Mengs retornaba a Roma, lo cual ya había dejado anunciado en la Urbe (20), y esta vez con varios discípulos españoles, a los que tuteló únicamente en calidad de maestro, en contra de sus aspiraciones⁵². Preciado obtuvo entonces la satisfacción de superar a Mengs por doce votos a uno en la elección del Príncipe de la Academia de San Luca para el año 1777, tercera ocasión en que detentaba dicho puesto, y que resaltaba el aprecio que se había ganado en el interno de la institución, a diferencia de su rival⁵³.

Claude Bédat observó el peso político del ministro de Estado Floridablanca tras el real decreto de 17 de septiembre de 1778 que restableció las pensiones⁵⁴. Ya apuntamos que en 1772 había marchado a Roma para hacerse cargo de la embajada, puesto en el que cesó por

su nombramiento ministerial en 1776. En febrero de 1777 comenzó a ejercer asimismo de Protector de la Real Academia de San Fernando, apoyando unos meses después la iniciativa de ésta de solicitar a Carlos III la recuperación de la costumbre de mandar artistas al extranjero. En esos años Floridablanca recuperó el proyecto de instituir la Academia en la ciudad del Tíber que había elaborado Preciado de la Vega⁵⁵, y que contaba con el apoyo de José Nicolás de Azara, entonces agente de Preces, y el marqués de Grimaldi (1709-1789), ministro de la legación. Con fecha de 27 de julio de 1779, el pintor sevillano proponía que se comprasen los yesos de Mengs y que se dispusieran en una casa alquilada por el rey donde los estudiantes de las Nobles Artes los copiasen “con mas comodidad que buscar los originales de marmol manchados unos con la patina del tiempo, y otros que no permiten la licencia de dibujarlos, siendo mas comodo el hacer el estudio del antiguo por los yesos mediante la facilidad de volverlos por todas vistas, y ponerlos a buena luz” (23). Esta concepción que realzaba la mayor idoneidad de los vaciados de yeso para los estudios artísticos que las estatuas grecorromanas originales, por la mayor perfección, textura y pureza que les confería el artista ilustrado, aparecía ya en el pensamiento de Winckelmann, y cuando hacia 1645 Nicolás Poussin se hacía en Roma con una colección de bustos antiguos para el mayordomo real P. F. Chantelou, también aludía a la idoneidad de poseer piezas modernas antes que las originales, razonando en una misiva que “no serían menos bellas que esas viejas cabezas negras y todas recosidas, y las tendríais a buen precio”⁵⁶.

La de Preciado se trata en realidad de una idea idéntica a la que Mengs había acariciado hacía años, pero brindándose a dirigir él a los pensionados. Preciado exponía ahora su plan cuando ni siquiera había transcurrido un mes desde el fallecimiento del artista alemán, acaecido el 29 de junio de 1779, premura que excusaba ante la contingencia de que otra Academia extranjera se apoderase de ellos, cuando a Mengs le había costado tantos años, esfuerzos, y dispendios reunir su colección. Éste había donado a la Academia a través del rey las formas de escayola que conservaba en Madrid a finales de 1776⁵⁷, a causa de su viaje a Italia, mientras que los otros vaciados de las estatuas más célebres de Roma y Florencia, pertenecientes también a Mengs, fueron trasladándose a España en 1779, coincidiendo con la muerte del pintor⁵⁸.

En 1773 el bohemio había expresado el deseo de que sus moldes se enviaran a la Academia a fin de que ésta gozara de una idéntica colección de vaciados a la que él poseía; a pesar de tratarse de un impresionante conjunto de piezas, en número y calidad, la Corporación, que aún andaba escasa de vaciados –realidad que Mengs reiteraba a menudo–, y poniendo por delante sus eternos impedimentos económicos, los aceptaba a condición de que su transporte corriera a cuenta y riesgo de su dueño⁵⁹. Floridablanca, comisionado para tratar con Mengs, halló dificultades en llevar a cabo la negociación por encontrarse el pintor fuera de Roma, hasta que una vez acordada la cesión de los yesos florentinos y romanos en 1779, fue el soberano quien costeó su embalaje y acarreo hasta la Corte de Madrid. Lógicamente se encomendó a Preciado la operación de encajonar de la forma más segura posible los vaciados de Mengs y buscar un emplazamiento donde almacenarlos hasta que se embarcaran, tarea que no agradó al sevillano, cada vez menos confiado en ver instituida en Roma una Academia española: “No me será de poco embarazo este cuidado, q.e exige

atención i pérdida de tiempo, pero todo lo sufriré con gusto así pr. ser orden de S.M. como por resultar en beneficio de la Academia i pr. consiguiente de las Artes i estudiosos”⁶⁰. Al pintor le llevó más de medio año ejecutar las órdenes recibidas, hasta que en junio de 1779 pudo anunciar la partida hacia el puerto de Civitavecchia de 77 cajones cargados con los yesos y moldes de Mengs (aunque dos de las cajas pertenecían a José Nicolás de Azara), y un vaciado de la estatua de *Marte Ludovisi* ejecutado por el pensionado Juan Pérez de Castro, que acompañaría hasta España el cargamento destinado a la Academia. Preciado no había descuidado ningún detalle, dado que en el pasado había recibido las reconvenções de los académicos por no salvaguardar la integridad de las estatuas de los pensionados en sus remisiones, razón por la cual le habían precisado que se sirviera de los artesanos que empacaban los yesos que exportaban los turistas ingleses, o a los que acudía Mengs⁶¹. Así, no sólo enviaba a un carpintero mallorquín con objeto de que inspeccionara su desembarco y fabricara las basas de las esculturas con la madera de las mismas cajas de embalaje –en lo cual le había instruido el sevillano–, sino que había prevenido su colocación en el navío y en los vehículos que los acarrearían hasta Madrid, dependiendo de su fragilidad⁶²; de igual modo había protegido los yesos con ingentes cantidades de serrín –“puedo decir de aver yo en esta ocasión agotado quanto avia en Roma”⁶³, apuntaba–, que una vez en España sugería se vendiese como leña, o que la Academia guardase para utilizarlo en el futuro. Mengs, al cual le restaban unos escasos días de existencia, hubo de entrometerse no poco en las gestiones de su colega de la Arcadia.

Desaparecido Mengs el rey decretó que no se les señalara otro director a los pintores que salieron de España junto a él, puesto que esto trastocaría las máximas, doctrinas y el estilo de su difunto maestro, arruinando su adiestramiento; esos artistas continuarían su camino personal teniendo a la vista los preceptos del bohemio, y Preciado les proporcionaría los modelos que necesitasen, vigilaría su conducta y aplicación y firmaría los recibos de sus gastos en lienzos y colores⁶⁴. El deseo real, por tanto, se inclinaba hacia evitar que el incipiente clasicismo propugnado por Mengs se viese contaminado por los vestigios tardo barrocos predominantes en el gusto de Preciado. Éste aún así se quejó amargamente de tener que tomarlos bajo su cuidado, pues a pesar de su avanzada edad, tenía que corregir sus trabajos desplazándose de un lado a otro de la ciudad, al vivir todos separados, ajetreo ineludible aunque el sevillano hubiese instalado para ellos una Academia del natural en su propio domicilio (23); y en vista de que en 1779, reanudado el turno de pensiones, viajarían más jóvenes a Italia, esperaba que a Juan Pérez de Castro se le mejorara la ayuda económica que percibía y se le autorizara a colaborar con él a conducir a los nuevos pensionados, si bien el escultor habría de fallecer tras consignar la colección de Mengs⁶⁵. En 1780 Carlos III recompensó sus esfuerzos con la gratificación anual de 150 escudos por su dirección sobre los alumnos de Mengs, recomendándosele que “esos Jovenes se restituyan á España Profesores, no solamente practicos, sino instruidos, que hagan honor á las Artes”⁶⁶.

La constitución de una sede en Roma se hacía necesaria, y por ello el conde de Floridablanca requirió la opinión de un versado conocedor de los asuntos artísticos de allí, José Nicolás de Azara, quien en noviembre de 1779 exponía su opinión al ministro:

“Estando separados como ahora estan, necesitan de mas asistencia para vivir en un pais tan caro como Roma, estan mas espuestos à la disipacion y relajacion de costumbres, nece-

sitan andar dispersos buscando cada uno donde estudiar por las casas particulares y museos, donde les es preciso gastar para ser admitidos, y en fin la voz del Director es muy debil para contenerlos y dirigirlos siendo imposible ir tras de ellos ni saber lo que hacen, ni como estudian. Juntándolos en una casa y poniendo en ella los mejores vacios de estatuas y estableciendo una academia de desnudo, se pueden sujetar à vida y estudios uniformes, sin prejuicio de salir à estudiar lo demas fuera de casa según el talento de cada joven y las instrucciones del Director”⁶⁷.

El ilustrado aragonés se mostraba de acuerdo con la sugerencia de Preciado, pero hallaba más factible sufragar la Academia con las rentas que sobrarían de unificar las casas de Santiago y Montserrat, que separadas, en sus rentas apenas se detectaban beneficios. La propuesta de unir los establecimientos píos en una sola casa, y un solo hospital para los nacionales había partido en 1755 del auditor de Rota Manuel Ventura Figueroa, que apuntó la idoneidad de reconstruir la arruinada iglesia de Santiago para este fin. Reflexionando acerca de esto, Floridablanca valoraba que mayores economías se harían vendiendo dicha iglesia y fabricando una nueva en la Plaza de España, donde se asentaría la Academia, además de solucionar ciertos problemas de jurisdicción con el Gobierno pontificio. Si Santiago de los Españoles cambiaba de manos desaparecerían los conflictos con el Vaticano por el dominio del área de la Piazza Navona, circunscripción controlada por los delegados de España en nombre del rey, trasladándose la iglesia nacional al distrito de la embajada, donde el ministro ejercía su potestad más claramente.

Si bien Floridablanca se entretuvo en estas consideraciones, e incluso se interesó en que el marqués de Grimaldi se informara sobre lo que costaría alquilar un edificio, del precio de los yesos, etc., la creación de la Academia no se hizo realidad hasta un siglo más tarde, los vaciados de Mengs se encajonaron y expidieron a Madrid, y un avejentado Preciado mantuvo la dirección de los nuevos pensionados, que viajaron a Roma a mediados de 1779. En marzo de 1782 el pintor Gabriel Durán⁶⁸ (1749-1806) pidió al soberano la merced de que en vista de la edad de Preciado se le nombrase vicedirector de los pensionados, y aunque no se le concedió esta gracia, no tardaría en convertirse en Contador del Palacio de España (1786). Para cerrar este apartado, y en apoyo de la justa aspiración de Preciado de fundar una institución académica, traeremos a colación la descripción de la “Academia de Roma” y de las míseras condiciones de trabajo de los artistas españoles plasmada en 1788 por el inquisidor Nicolás Rodríguez Laso (1747-1820) durante su viaje a Italia: “El paraje donde dibujaban era un[a] especie de desván muy feo; y que, acordándome de la Academia Francesa, causaba en mi ánimo un disgusto grandísimo”⁶⁹.

II. ARTISTAS ESPAÑOLES CITADOS EN LA CORRESPONDENCIA CON MANUEL DE RODA

Las cartas de Francisco Preciado abarcan el periodo comprendido entre el final del segundo turno de pensionados de la Academia en 1765, y el comienzo del tercero en 1779, es decir, el lapso de tiempo en que puesta en tela de juicio la efectividad de mandar discípulos a Italia a educarse en el Buen Gusto, la Corporación decidió suprimir estas dotaciones económicas, aunque algunos artistas españoles todavía percibieron auxilios regulares⁷⁰. Mientras

que de los escultores, pintores y arquitectos arribados a la Urbe en el verano de 1779 el sevillano no hace mención, sí alude a varios con los que estrenó su responsabilidad de director⁷¹, como a Maella, Carnicero, Domingo Álvarez, Antonio Martínez Espinosa, o José del Castillo⁷², e incluso a su compañero de pensión Antonio González Velázquez, que le instaba a Preciado a escribir unas palabras de recomendación para Manuel de Roda (1); requerimiento en apariencia innecesario, puesto que Velázquez vivía un buen momento en su carrera, tanto en el seno de la Real Academia de San Fernando como en la Corte, donde sus servicios de pintor de Cámara le habían procurado un reciente aumento de sueldo⁷³.

Las noticias más abundantes y de mayor extensión concernían a la problemática situación de Antonio Martínez –al igual que Maella, pensionado extraordinario– una vez que el resto de pensionados hubieron salido de Roma⁷⁴. Para asegurarse de que no se establecerían definitivamente en Italia, la Academia había forzado a ambos a dejar por escrito su compromiso de volver a España cuando se les concedió una ayuda para mantenerse en la capital pontificia (5), y Martínez se preparaba a acatar este acuerdo después de concluir una tela que representaba la estatua de San Ignacio de Loyola de la iglesia del *Gesù*, que se pretendía expedir al otro lado del Atlántico (1 y 5)⁷⁵.

En 1765 Preciado escribió en repetidas ocasiones a Ignacio de Herosilla requiriéndole la ayuda de costa con la que apremiaba dotar al pintor madrileño para que verificara su viaje a España, que Maella había recibido en su momento de Roda (5, 6 y 7). De forma similar a las misivas que intercambiaba con éste, Francisco Preciado debió de reiterar la perseverancia y buenos resultados de Martínez en sus comunicados con objeto de mover a la Academia a que le desembolsara cierta cantidad, lo cual no se produjo hasta su vuelta, con la concesión de 800 reales. En mayo avisaba Tomás Azpuru de que sin saber la voluntad de la Academia, no le había librado los habituales 1.500 escudos a su partida, pero invitaba a la institución a socorrerlo porque “ha vivido aplicado y con juiciosa conducta”⁷⁶. La marcha del pensionado se retrasó aún unos meses a causa de una enfermedad que lo retuvo en Bolonia, de la cual se recobró en Roma, ciudad que abandonó tras haber residido por seis años en ella⁷⁷.

A pesar de las omisiones de envíos, la aparente indolencia manifestada por algunos de los pensionados a lo largo de esos años, y su tendencia a crear conflictos, desórdenes unidos a la persistente sospecha por parte de la Academia de que malgastaba sus esfuerzos, ésta tuvo que ensalzar los resultados positivos de las pensiones en la distribución de premios de 1766:

*“Los de Roma han proseguido ganando muchos premios en las Academias de aquella Corte: alguno ha merecido la distincion de individuo de la de San Lucas, todos han enviado continuamente obras que se han presentado al Rey, han obtenido la aprobacion de sus Directores, y han grangeado á sus autores el honor de ser ya individuos de Merito en la Academia”*⁷⁸.

La reflexión final de Francisco Preciado de la Vega acerca del grupo de artistas españoles que habían pasado por Roma tampoco resultaba en exceso negativa, pues entendía que se habían presentado allí con una preparación muy inferior a la de los alumnos de la Academia de Francia, pero sin embargo habían progresado más que ellos. Resaltaba sobre todo a Maella y a Carnicero, sin dejar de reconocer la aplicación del resto de pensionados, especialmente de Juan de Villanueva y Domingo Lois Monteagudo (8). En 1762, Corrado Giaquinto,

que apenas tornado de España había visitado a los pensionados, compartía la misma opinión de Preciado, según indicaba el secretario Hermosilla en el seno de la Academia⁷⁹. También en aquel año Manuel de Roda no había dudado en expresar su satisfacción por los méritos que varios de los pensionados a cargo del pintor sevillano estaban alcanzando entonces en los concursos de Bellas Artes organizados por las instituciones de la Urbe. En el mes de septiembre, en una edición en que asimismo alcanzaron galardones ilustres artistas como el escultor Vincenzo Pacetti, o el pintor Giuseppe Cades, la Academia de San Luca otorgó a Antonio Primo el tercer premio de primera clase por la escultura, el primero de segunda clase de pintura a Pedro Gálvez, mientras que el tercer premio de tercera clase fue a parar a Antonio Camicero, hermano del escultor pensionado Isidro Camicero⁸⁰. Precisamente éste consiguió el primer premio de los tres destinados a la especialidad de escultura en la Academia Pontificia, en tanto que Maella se adjudicaba el primero de pintura⁸¹.

Roda daba cuenta asimismo del primer premio de primera clase de arquitectura concedido en San Luca a un joven de ascendencia española, cuya formación como arqueólogo, además de como arquitecto, fue subvencionada por la Corona napolitana en la Urbe⁸²: Francesco La Vega –amigo personal de Preciado, y referido en su correspondencia (1)–, quien desde 1764 asistía al ingeniero Roque Joaquín de Alcubierre en las excavaciones de Pompeya y Herculano, y desde 1780 las conduciría en persona⁸³. Los versos que *Parrasio Tebano* declamó en la ceremonia de entrega de los premios –que el mismo Preciado dio en mano, al ejercer de secretario de la Academia romana– parecían compuestos a propósito para los jóvenes españoles: “*Così la Gioventù con bel fervore/Studiando unisce all’utile il diletto/Che altri fa illustre, e dà alla Patria Onore*”.

Tres artistas más citados en la documentación manuscrita de Preciado son Alejandro de la Cruz, Manuel Eraso, y Juan Antonio Campán, a quienes excepcionalmente pensionó la Academia, a pesar de que en el texto del pintor sevillano apreciamos que al menos durante los primeros meses de sus respectivas estancias en Roma la Academia no llevó a cabo ningún pago, ante la preocupación de aquél (6, 7, 8). Campán recibía una pequeña ayuda de cuatro reales en los mismos términos que Alejandro de la Cruz, de una duración indeterminada, siempre que resultaran visibles sus progresos en los sucesivos envíos; la idea provenía de Mengs, a quien se le había solicitado noticias de De la Cruz, que encontrándose en Roma en compañía de su mujer “à expensas de un Bien hechor” –el propio Bohemio– ahora se encontraba en la situación de recurrir a la Corporación a fin de subsistir en Roma (6). Mengs no pudo más que aportar informes favorables, pero introducía esa voluntad contractual de mantener fuera de la precariedad a los artistas sólo en caso de que la Academia extrajese un fruto de éstos⁸⁴. La siguiente noticia sobre ambos aludía a la aplicación con la que trabajaban, y el peligro que corría la vida de Campán a causa de una enfermedad, que había constreñido a Preciado a ingresarlo primero en el hospital de San Giacomo degli Spagnoli, y después a trasladarlo al pueblo de Frascati (8).

A finales del verano de 1765, y adelantándose al parecer de la Academia, el embajador Tomás Azpuru concedió licencia al pintor para que regresara a España; contemporáneamente la Corporación resolvía lo mismo, escuchando los argumentos de su padre Domingo Campán, y la opinión emitida por tres médicos de que su recuperación pasaba por “restituirse

a los aires nativos”⁸⁵. Después de lo cual no existe constancia de que tratará de volver a salir de nuestras fronteras, y por el contrario, se le mantuvo su pensión en España –hasta su cese en marzo de 1768–, donde se confió su instrucción a Francisco Bayeu. En su malograda estancia en Italia ni siquiera bosquejó un solo dibujo.

La figura de Alejandro de la Cruz, infinitamente más interesante que la del anterior, requeriría un examen detenido en el que no nos vamos a embarcar en las breves líneas que le dedicamos. Sus envíos a Madrid (copias de Reni, Albano, Veronés, etc. que ejecutó bajo la dirección de Preciado), detallados en otras publicaciones⁸⁶, no merecieron demasiados aplausos de los académicos de San Fernando, que encontraron a De la Cruz más empeñado en las obras de carácter privado que en responder ante la Academia. En 1772 Francisco Preciado expresaba el deseo del pensionado de pintar al fresco en una abadía benedictina cerca de Tívoli, labor que recomendaba puesto que así adquiriría mayor conocimiento y práctica que dibujando en su estudio privado, a lo cual los profesores accedieron siempre y cuando De la Cruz les mostrara sus bocetos⁸⁷. En 1773 Preciado se excusaba por el envío del artista salmantino, en el que éste no había empleado todos sus esfuerzos a causa de hallarse comprometido en seis cuadros de altar fuera de la Urbe, que podrían incluso apartarlo de su siguiente remesa artística. La Corporación se mostró ahora menos tolerante y además de retirarle su financiación, le negó una ayuda de costa para repatriarse –así como al pensionado Manuel Eraso–, haciendo caso omiso a sus ruegos, y dejándolo abandonado durante el riguroso invierno romano⁸⁸. Aun así De la Cruz permaneció en la ciudad del Tíber y se unió al grupo de pintores a los que Mengs enseñaba.

A mediados de la década de los '70 pintó al fresco la bóveda de la capilla mayor del monasterio de Santa Escolástica, en Subiaco –seguramente el trabajo anunciado por Preciado en 1772–, el cual todavía decora la iglesia benedictina, y sobre el cual, amén de los cuatro óleos que realizó para las capillas del cuerpo del edificio, aún por localizar, esperamos ofrecer mayor información en breve⁸⁹. En palabras del propio artista, Preciado presencié parte de la obra, y hubo de granjearle de algún modo la comisión, dado que su contacto con los benedictinos de Santa Escolástica lo testimonia el lienzo de una *Madonna con Bambino, angeli e San Benedetto*, cuya reciente restauración ha revelado ser una de las variantes del *San Simón de Roxas* que el sevillano elaboró durante la beatificación del santo, en torno a 1766⁹⁰ (il. 3). En 1780 Alejandro de la Cruz se embarcó hacia Alicante junto a la colección florentina de vaciados de Mengs, a cuyo cargo tenía, y hasta la muerte en 1785 del Infante Don Luis de Borbón ocupó el puesto de su pintor de Cámara –uno o dos años antes Goya lo incluyó en un retrato del hermano de Carlos III rodeado de su familia y reducido círculo cortesano–. La experiencia adquirida con Mengs, y la recomendación de Mariano Salvador de Maella, lo introdujeron en la Corte como ayudante de éste en la composición de las pinturas de los Reales Sitios (específicamente, del Buen Retiro, el Escorial, Aranjuez, Viñuelas, Torre de la Arada y la Quinta del duque de Arco)⁹¹, cargo del que dimitió en 1788, impelido por las quejas acerca de su repetido absentismo que elevó Maella al soberano⁹². Tras su admisión con el grado de académico de mérito en la Real Academia de San Fernando pasó a dirigir la rama de pintura de la de San Luis de Zaragoza (1793), hasta su jubilación en 1800, en que le sustituyó otro discípulo de Mengs: Buenaventura Salesa⁹³.

En la misma situación que Alejandro de la Cruz se hallaba el pintor Manuel Eraso, mencionado muy escuetamente por Preciado (12 y 18). Era el otro “pensionado de a peseta”,



3. Francisco Preciado de la Vega, *San Simón de Roxas*, c. 1766. Monasterio de Santa Escolástica, Subiaco.

junto a aquél, que el sevillano lamentaba en 1766 no haber tenido la facultad de alojar en las piezas del cuarto bajo su casa que había alquilado con anterioridad Isidro Carnicero⁹⁴. Eraso, pensionado desde ese año por recomendación de Tomás Azpuru –y precedentemente por Manuel de Roda, paisano suyo–, acababa de vencer el primer premio de primera clase en la Academia Capitolina⁹⁵, y tanto el ministro plenipotenciario como Preciado agradecieron a la de San Fernando el favor que le dispensaban al discípulo zaragozano, convencidos de su valía. Pero de igual forma que con De la Cruz, la Corporación no encontró mérito alguno en sus envíos: las primeras admoniciones le llegaron en 1767, tras consignar una copia suya del Verrocchio (*El Nacimiento de Cristo*), de boca de Andrés de la Calleja y Antonio González Velázquez, y en 1768 también Velázquez criticó la falta de proporción, y las irregularidades en el dibujo y la distribución del color en sus estudios del desnudo y en su reproducción del cuadro de Luti *Eco y Narciso*⁹⁶. Cuando en abril de 1774 partió de Roma –como se dijo, sin siquiera una mínima asistencia de la Academia–, Preciado sólo podía alabar sus dotes humanas, pero no tanto así las artísticas, profetizando si embargo que sabría desenvolverse en su patria (18). Y así fue, porque en 1777 entró a formar parte de la sección de pintura de la Academia Aragonesa auspiciada por los hermanos Pignatelli y el conde de Fuentes.

A modo de conclusión, cabe matizar que en la esfera artística del arcade *Parrasio Tebano* no convergieron únicamente los pensionados seleccionados por la Academia, sino cualquier artista de nacionalidad española que afanase avanzar en su profesión logrando el sostén de una subvención real, o que se ganara la vida en Roma comerciando con sus pinceles. Y casi todos nombraban la figura de Preciado como su maestro: entre ellos, los madrileños Severo Asensio⁹⁷ y Luis Paret, mantenidos en la Urbe por el Infante Don Luis, y a los que en 1763 la Corporación consintió beneficiarse de la dirección del sevillano⁹⁸ y de Manuel de Roda; los valencianos Vicente y Domingo Candau, y Antonio Ponz⁹⁹, quien fue orientado desde el periodo inicial de su prolongada estancia en Italia por Preciado, siendo éste aún pensionado; el murciano Pedro Gálvez Ladrón de Guevara, y el catalán Francisco Arnaudíes¹⁰⁰.

Aún habría más de los que no existe traza documental, y otros tantos que sin manifestar explícitamente su vinculación didáctica con Preciado, con seguridad lo frecuentaron, ya fuera en la Academia de San Luca, donde se encontraba en grado de brindarles su protección, o en las clases del Nudo: el escultor Juan Enrich, presente a mediados de los años '70 en la ciudad del Tíber “con el fin de observar y aprovecharse de las proporciones de aquella Capital”¹⁰¹, José Galón, o Gabriel Durán.

En este papel de director de artistas se debe realzar la figura de Preciado, dado que seguramente cubrió el vacío que siguió entre los artífices españoles la marcha de Conca a Nápoles en 1752, llamado por Carlos VII, y de Giaquinto a la Corte madrileña en 1753, en sustitución del difunto Amigoni¹⁰². Sin duda no exageraríamos al subrayar que el disfrute de una pensión suponía la experiencia más enriquecedora, inspiradora y determinante para la formación de un definido gusto estético de la que pudieran gozar los artistas del XVIII, y Preciado constituyó una referencia fundamental en la segunda mitad de siglo para los pintores españoles a lo largo de esta etapa de estudios juveniles en Roma. Habría que preguntarse hasta que punto se podría detectar una huella de su estilo en los artistas que se sucedieron bajo su dirección, aunque ni la Academia, ni los pensionados, lo reputaran un verdadero

maestro, y efectivamente él encaminaba a sus educandos hacia el prestigioso taller de Domenico Corvi¹⁰³ y a las lecciones del profesor de turno en la Academia Capitolina, y los habría puesto bajo la tutela del marattiano Agostino Masucci de no haber éste fallecido en 1758¹⁰⁴.

III. EL ARTE EN ROMA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

III. 1. “Tocca al pittore il provare le proprie forze”: la pintura romana de Preciado

La correspondencia no aporta excesivas noticias novedosas sobre el conjunto de la obra del autor arcádico, pero sí sintetiza el panorama general de sus trabajos, la clase de temática cultivada por su paleta, y constituye una buena fuente para introducirnos a grandes rasgos en las preocupaciones del pintor, los encargos en que se afanaba y quiénes eran sus clientes, y en definitiva, en su personalidad artística. La época en que se desarrolló el arte con el político aragonés pudo no ser la más feliz desde un punto de vista económico, pero sí la más productiva, con un Preciado asentado en la vida artística de Roma, a la que se asomaba en 1764 desde la presidencia de la Academia de San Luca¹⁰⁵.

Orazio Marini refleja en uno de sus volúmenes que alrededor de 1765 los óleos del andaluz se contemplaban en las principales ciudades de España, en Capua, en la diócesis de Pistoia, en Roma y el Estado Pontificio, y hasta en México¹⁰⁶. Ya se comprueba entonces esa temprana “especialización” de Preciado en la pintura de vertiente religiosa y sobre todo en las causas de beatificación, de la que no se deslindará en el resto de su carrera, definiendo su devenir pictórico; sólo en España estos procesos contribuyen al catálogo de la pintura del director de los artistas españoles con los lienzos de *Sor María Ángela Storch*, de la iglesia de San Miguel Arcángel de Mula (1773), del *San Miguel de los Santos* de la catedral de Vic (1779)¹⁰⁷, y posiblemente la serie consagrada al *Venerable Contreras*, testimoniada en las estampas grabadas en Roma por Demetrio Dragón de originales de Preciado (1786) (il. 4) y en el lienzo de la catedral de Sevilla¹⁰⁸.

No han dejado huella sin embargo las telas de la “*Ven.e. Ynfanta D.a. Sancha*, que Dn. Alonso de Solís Postulador de la causa de su beatificación remitió al Consejo de Ordenes”¹⁰⁹, o de los *venerables Hibernón* y *Sor Mariana de Jesús*, los cuales no se datarían más allá de 1760. En la ciudad del Tíber los encargos de los postuladores aún fueron más numerosos, y aquél, consciente del peculio extra que le reportaba la ejecución del aparato pictórico al uso en las diferentes ceremonias alrededor de las beatificaciones y canonizaciones, y de la profusión de las causas abiertas, no cejó de reclamar para él y sus compatriotas la comisión de las pinturas de beatificaciones de españoles (13, 18 y 22)¹¹⁰.

Otros artistas que al igual que Preciado colaboraron con sus obras en procesos de beatos nacionales fueron Buenaventura Salesa, Carlos Espinosa o Vicente Velázquez, a quienes en 1791 Azara proporcionó la factura de los cuadros para la beatificación de Andrés Hibernón en la basílica de San Pedro¹¹¹.

Como ha señalado Vittorio Casale, los rituales de canonización implicaban un proceso prolongado en el tiempo, que en su vertiente iconográfica y escenográfica entroncaban con una amplia disponibilidad económica de los promotores, y ciertas relaciones con los



4. Francisco Preciado de la Vega,
Fernando de Contreras. BNM, IH/2211/6.

círculos artísticos de Roma (y no sólo de pintores, sino de escultores y arquitectos)¹¹². El Papa, la curia, o los nobles involucrados junto a las órdenes en la financiación de las causas eran obsequiados con retratos de los presuntos santos, estampas y relatos de sus vidas y hechos milagrosos incluso antes de que se admitiese su canonización. La elección de los artífices resultaba por ello fundamental –en definitiva, el talento del artista contratado reflejaba la prodigalidad del mecenas–, lo cual, más allá de la calidad de sus pinturas, señala a Preciado de la Vega como a una baza difícil de despreciar en esta tipología pictórica durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Con todo, y aparte de las canonizaciones, los patronos del andaluz fueron exclusivamente del mundo clerical, sobre todo de la orden Trinitaria, y las demandas a las que atendió ligadas a obras de raíz religiosa, como en breve reseñaremos; de su acercamiento profesional a la orden Franciscana también encontramos testimonio artístico en su *Sagrada Familia* (c. 1750), aún visible en Santi Quaranta Martiri y San Pasquale Baylon, y en un inédito *San Francisco de Asis* (il. 5), de aproximadamente las mismas fechas, que cuelga en el refectorio de la iglesia y que constituye la segunda pintura del mismo recinto sacro recordada por Marrini¹¹³. La obra, en la que el santo recibe los estigmas, no se aleja de las habituales características formales detectables en Preciado, con la compostura y el rostro estático del personaje en afinidad con la escena que se desenvuelve, la rememoración de la estética barroca romana, o la despreocupación escenográfica y el abocetamiento de los fondos.



5. Francisco Preciado de la Vega, *San Francisco de Asis recibiendo los estigmas*, c. 1750.
Santi Quaranta Martiri y San Pasquale Baylon, Roma. (Fotografía de Cándido de la Cruz).

La complejidad de los mecanismos intrínsecos en estos ceremoniales, y el juego diplomático puesto en juego hasta su consecución se agilizó en la causa del beato Simón de Roxas, gracias al impulso ejercido en 1746 por el soberano Fernando VI –al menos en cuanto a la pronta aprobación de los milagros se refiere– mediante su ministro plenipotenciario, el cardenal Acquaviva¹¹⁴; la instancia inicial provendría no obstante de fray Diego de Morcillo, impulsor económico desde Toledo tanto de la fundación del convento de la Trinidad de Roma como de la causa del venerable Roxas, a quien quería convertir en santo de su devoción¹¹⁵.

El apoyo borbónico a la orden postuladora, los Trinitarios Calzados de Castilla, dio su fruto en un arco de veinte años –algunas causas duraban hasta un siglo–, y en mayo de 1766 se canonizó a Simón de Roxas, conmemorándose el evento en una festividad organizada en la iglesia de la Santísima Trinidad pasado un año, en junio de 1767. Fruto de los lazos profesionales de Preciado con los Trinitarios Calzados –y siempre trámite los auditores de Rota, o el embajador de turno– existían en la iglesia de la Santísima Trinidad “due tavole da altare con un'altra in Sagrestia”¹¹⁶, que podemos individualizar como la *Inmaculada Concepción* (1750), una *Misa de San Juan de Mata* (1757), y posteriormente, la *Visión de Simón de Roxas* (1767)¹¹⁷ (il. 6).

En 1765, con antelación a que la Congregación General reunida con el pontífice resolviera positivamente y mediante voto que se procediera a la solemne beatificación de Roxas¹¹⁸, el padre Antonio Moreno ya había acordado con Preciado la elaboración de las pinturas pertinentes; éste comenzaba a esbozar las que se expondrían en el acto religioso, pero ya había concluido el que se le regalaría al Papa (9).

La concurrencia del pintor andaluz en las dos festividades mencionadas de 1766 y 1767, documentadas en el romano *Diario Ordinario*, explican la diversidad de representaciones del santo trinitario trazados por la mano de Preciado, bien perfilada por Rafael Cornudella¹¹⁹. A su revisión podemos añadir hoy el cuadro original que este autor reprodujo de un grabado de Giovanni Ottaviani, a partir de un dibujo de Isidro Carnicero –quien en 1766 aún residía en Roma¹²⁰, y que constituiría una de las imágenes centrales en la beatificación del religioso, si no aquella “Immagine del Venerabile” ricamente adornada con una cornisa a relieve, de la que sobresalían una serie de cabezas de serafines y querubines dorados, dos de los cuáles sujetaban una banda con la inscripción “Ave María”¹²¹: se trata del óleo restaurado en la abadía subiacense de Santa Escolástica que mencionamos en otro apartado, oculto bajo su conversión interesada en un *San Benedicto*. Restan desde luego por aclarar las circunstancias en que la tela llegó hasta allí, y conocer las motivaciones de los postuladores, o de su poseedor, para deshacerse de ella. Fechado en 1767, el cuadro de la *Visión de Simón de Roxas* que se conserva en la iglesia de San Carlino alle Quattro Fontane no es otro que el “Beato genuflesso innanzi alla SSma Vergine” que en opinión de Preciado, tanto había gustado a los entendedores de la Urbe que lo habían examinado en su localización original de Santísima Trinidad de vía Condotti, donde se colgó hacia mediados de 1768 (11)¹²².

Pero en el verano de 1767, durante el triduo oficiado en honor del santo en la citada iglesia, se vio todavía una versión más de *San Simón de Roxas* de Preciado: “Nell'Altare Maggiore fu collocato il Quadro del Beato in gloria, pittura del celebre Professore sig. Francesco Preziado Direttore dei pensionati spagnuoli”¹²³. A falta de otros datos, no sería descabellado identificar este lienzo con la imagen que Pietro Bombelli grabó según un diseño de Antonio

Carnicero –a la fuerza anterior, ya que éste regresó a España con su hermano en abril de 1766– de *San Simón de Roxas en Gloria*, o al menos su composición resultó muy similar¹²⁴.

Una noticia hallada en el Archivo di Stato di Roma complica el panorama que exponemos: en enero de 1768 a los padres Trinitarios españoles de vía Condotti se les confirió la licencia de exportar a un punto de España que no se concretaba sendos cuadros de *Simón de Roxas*, lógicamente a algún centro de su orden: el del cual se sirvieron en su beatificación –uno, al parecer, de los tantos–, y un segundo quitado de un altar de su iglesia¹²⁵. Las altas probabilidades de que ambos tuvieran su origen en la paleta de Preciado manifiestan la fecundidad de éste durante todos los preparativos relacionados con el santo vallisoletano, y la satisfacción de los Trinitarios con el trabajo de aquél. Resta por localizar en las tierras castellanas de nuestro país estas obras, posibles fuentes de inspiración, al unísono con las estampas publicadas en 1766, del *San Simón de Rojas* del valenciano José Vergara (1726-1799), de quien siempre se ha resaltado la influencia que recibió de Preciado de la Vega¹²⁶.

Aún la correspondencia nos habla de otras dos canonizaciones en las que se solicitó el servicio de los pinceles de Preciado. La primera de ellas la beatificación de Francesco Caracciolo, noble de Chieti, y fundador de los Clérigos Regulares Menores, avenida en septiembre de 1769. A finales de 1768 el sevillano se auguraba que los postuladores de la causa le confiasen alguna obra (10), como así fue, y no de las de menor importancia: el destinatario de su cuadro era el propio Clemente XIV (1769-1775), que aplaudió el trabajo y “quiso q.e el General le informase del autor” (13). En el triduo que se celebró un año más tarde en San Lorenzo in Lucina ya no tomó parte Preciado, siendo Ludovico Stern el autor del cuadro del altar *Il beato in adorazione del SS. Sacramento*¹²⁷. En diciembre de 1778, apenas se decretaba en Roma que diese inicio el acta de beatificación de San Miguel de los Santos, los padres Trinitarios, que se habían demostrado valedores y patronos asiduos de Francisco Preciado, le encargaron que pintase la *glorificación del canonizado Fray Miguel* (22), óleo que describía el *Diario Ordinario* el día de la ceremonia, el 2 de mayo de 1779: “In mezzo all’ovato della rinomata gloria del celebre Bernini collocato era un nobilissimo Quadro rappresentante il Beato in gloria”¹²⁸. Como dijimos, la obra se conserva en Vic, en cuya catedral presidió las festividades en honor del santo ese mismo año de 1779¹²⁹.

Hacia 1768 las lamentables condiciones de la iglesia nacional de San Giacomo degli Spagnoli exigió una serie de reformas en el edificio, que emprendió entonces monseñor Guerra. Estas intervenciones apenas atajaron el problema, y aunque en 1780 se llevaron a cabo algunas operaciones de rehabilitación en su interior (se abrieron ventanas a ambos lados del altar mayor, se renovó el pavimento, retirando las sepulturas, etc.) el estado de conservación del exterior de la construcción era pésimo, por lo que parte de la fachada que asomaba a la Piazza Navona se derrumbó en 1795¹³⁰. Rafael Cornudella, a partir de sus investigaciones en el Archivo de la Obra Pía de Santiago y San Ildefonso, apuntó los encargos y las consecuentes gratificaciones que el pintor arcade cosechó entre 1768 y 1773 en sus trabajos para las capillas de la Natividad, de la Anunciación, de San Ildefonso y de San Cosme y Damián del templo citado¹³¹. El carteo con Manuel de Roda ratifica el razonamiento de Cornudella relativo a la temática de los óleos de las dos primeras capillas, un *nacimiento de Cristo* y una *Anunciación* que se ganaron la estimación del público (13), en relación a los



6. Francisco Preciado de la Vega, *Visión de San Simón de Roxas*, 1767. San Carlo alle Quattro Fontane, Roma. (Fotografía de Cándido de la Cruz).

cuales Preciado utilizaba el término “restauración” o sinónimos (10 y 11), tratándose siempre de óleos de nueva factura, como aclaraba después:

“Estos cuadros se hazen al olio pr. q.e si acaso de la Iglesia se hiziese con el tiempo alguna mudanza puedan servir smpre., lo q.e no sucederia si fuesen al fresco pintados en la pared como estaban antes, y de q.e apenas se gozaban los vestigios” (13).

En los meses finales de 1770 monseñor Guerra –en quien el sevillano reconocía a su principal protector, sin ocultar que su favor derivaba de la recomendación de Roda– comisionó a Preciado una pintura de *San Ildefonso* para la capilla homónima, “donde el q.e avia pintado en la pared, desde q.e se hizo la Iglesia, ya no se conocia ni podia remediarse, i era una vergüenza el verlo”, en palabras del pintor, que recalca así el indecente aspecto de la capilla renacentista, con arquitectura del florentino Baccio Pontelli (15)¹³². Hoy la obra de *La Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso* (1771) ha pasado a propiedad de la iglesia de Santa María de Montserrat, en cuyo palacete anexo Cornudella la descubrió.

Precisamente, y en paralelo a su actividad en San Giacomo, ejecutó en 1768 una de sus mejores pinturas de altar para la capilla del Pilar, patrocinada por el canónico Francisco Gómez García, *La Virgen del Pilar con Santiago y San Vicente Ferrer* (11), cuya paternidad no supo concretar Elías Tormo, pero sí en cambio J. Fernández Alonso, justo 200 años después de que Preciado la terminara¹³³. Aprovechemos para aclarar que los *putti* y querubines que la enmarcaban no se deben a ningún Pietro o Pedro Rodríguez¹³⁴, sino a Pedro Rudiez, hermano del también escultor Vicente, que siempre en Roma había participado en el aparato escultórico del *catafalco de María Amalia de Sajonia* en la iglesia de San Giacomo e Ildefonso (1761), de la iglesia de San Carlo en el Corso (1766), y de las reformas de Villa Borghese (1778)¹³⁵.

De mayor interés, por la novedad que supone, es la ubicación en el actual refectorio de la iglesia de un óvalo que iconográficamente plasma el mismo argumento eliminando de la trama al santo valenciano –el apóstol Santiago sin embargo permanece idéntico–, y que acentúa la imprecisión espacial eliminando la referencia de la basílica aragonesa del anterior¹³⁶ (il. 7). Si no se trata de un boceto, al menos sí tendría su origen en el borrador del de arriba, reaprovechado en otra tela de calidad tolerable que adornase y mantuviera vívida la devoción en alguna otra estancia.

Muy pocos autores se han centrado en analizar con cierto detenimiento la obra de Preciado, y los que lo han hecho a menudo han extraído conclusiones en exceso severas. Como epílogo a este apartado nosotros sólo podemos defender su inconstancia pictórica culpando al caprichoso contexto artístico en que se desarrolló su pintura, y a su adhesión a una escuela romana vacilante entre el anclaje estético del barroquismo *seicentesco* y la inmadurez del tímido Rococó de la segunda mitad de siglo. El estilo de Preciado, con todo, vivió diversos momentos felices, pero que tampoco le despejaron la salida de su posición de segunda fila. Las dotes, aun dentro del academicismo preclásico, se las concedemos: supo imitar a su maestro Conca, pero sin su grandiosidad ni complejidad escénicas; poseyó las habilidades para el colorido de su contemporáneo Domenico Corvi, sin llegar a acercarse a la movilidad y elasticidad de sus figuras, ni a la expresividad de sus sentimientos; conoció las creaciones de Giaquinto y se abrió a su influencia, olvidando en el camino su fuerza e innovación plásticas. Por desgracia relegó la identidad propia que distingue al maestro del



7. Francisco Preciado de la Vega, *Virgen del Pilar con el Apóstol Santiago*, c. 1768, Santa María di Montserrat, Roma. (Fotografía de Cándido de la Cruz).

mediocre a fin de adaptarse al mercado de las beatificaciones y las producciones religiosas que le ofrecía la Urbe, manejando con demasiada maestría el lenguaje estereotipado y los topos visuales acordes con sus encargos como para convertirse en un pintor interesante. Así, escribe Casale que “Se poi gli artisti si dedicano quasi esclusivamente a questo tipo di produzione possono facilmente soggiacere al condizionamento della routine, al reimpiego e possono quindi estinguere, poco a poco, le capacità inventive”¹³⁷. Y el sevillano, que desde joven no se mostraba especialmente perturbado por repetirse en sus esquemas compositivos –mírense tan sólo las concomitancias de su *Martirio de los siete hermanos Macabeos* (1739), la *Alegoría de la Paz* (1746), y el *San Felipe Apóstol*¹³⁸ (il. 8)– e inclinado, acaso por su temprana vocación eclesiástica, hacia el efectismo místico, los arrobamientos piadosos, el éxtasis –recordemos, además de la lista de beatos aludidos, su *Santo Domingo* y *Santa Catalina arrodillados frente a la Virgen del Rosario*, o su *San Andrés*¹³⁹–, ejemplifica estas palabras con su devenir artístico.



8. Francisco Preciado de la Vega, *San Felipe Apóstol*. BNM, B-1626.

III. 2. *La Academia de Bellas Artes de San Luca*

La actividad de Preciado de la Vega en la Academia romana tuvo su punto de partida en el Concurso Clementino de 1738, diez años después del cual, aceptado como académico de mérito, unió su destino a la institución, alternándose en diversas ocasiones en su secretaría y dirección. Justamente, el fallecimiento de uno de sus miembros de más “zelo, prudencia, e perseveranza” despertó entre los académicos italianos un “sentimento di rammarico, e dolore”, tan emotivo y sincero cuanto impersonal y desapasionado resultó el sentido en la Real Academia de San Fernando¹⁴⁰.

Respecto a la Academia romana, las noticias que trae a colación el pintor andaluz que nos despiertan mayor interés atañen a la organización y celebración del primer concurso Balestra en 1768, el cual se instauró con motivo de la donación a favor de la institución que el cultor de las Artes Carlo Pío Balestra suscribió en su testamento con tal fin¹⁴¹. La cláusula testamentaria fijaba con exactitud que “debbasi ogn’anno formare il concorso di Giovanni applicati alle tre Belle Arti di Architettura, Pittura, e Scoltura”¹⁴², lo cual ratificó Clemente XIII con un *Chirografo* de marzo de 1767, aunque el certamen artístico, alternándose con el concurso Clementino, tendría lugar finalmente cada cuatro años.

En la Academia de San Luca se convocó con fecha de 24 de noviembre de 1768, y se distribuyó cada cometido entre los académicos. La cita en el Palacio Senatorio del Campidoglio, donde los artistas venían condecorados con las medallas de oro pertinentes a los premios alcanzados, incluía la declamación de oraciones laudatorias, recitaciones poéticas de los arcades –claramente involucrados en la ceremonia a causa de su habitual pertenencia a la Academia de San Luca–, entrete-nimientos musicales, y la exhibición de las mejores obras ante un nutrido grupo de auto-ridades, dignidades eclesiásticas, embajadores extranjeros, y personajes principescos¹⁴³.

A Preciado, que en este periodo compaginaba la dirección de los discípulos extranjeros junto a Pompeo Batoni, y actuaba de primer consejero del Príncipe Andrea Bergondi, le correspondió invitar al Senador de Roma y a los auditores de Rota españoles, y arreglarse con la orquesta¹⁴⁴. Pero sus cartas a Roda indican que su implicación en el evento fue mucho más profunda¹⁴⁵: desplegó sus cualidades líricas en un soneto que leyó junto a los de los demás arcades, y ayudó al secretario de la corporación romana –si no redactó por completo–, el arquitecto Clemente Orlandi, a elaborar la relación introductoria al volumen que la Academia publicaba sobre cada concurso (10 y 11)¹⁴⁶. En éste se introdujeron por vez primera ilustraciones de Preciado de la Vega –costumbre que se retomaría en los opúsculos siguientes– alusivas a las Nobles Artes: alegorías de la pintura, la escultura y la arquitectura, emblemas académicos, símbolos con reminiscencias arcádicas e ilustradas (caduceos, laureles, construcciones de corte clásico, cítaras o siringas), todo ello aderezado con citas eruditas de Ovidio y Lucano, que resaltan la dimensión humanista y poética de Preciado.

Cabe recordar que en su faceta de ilustrador ya había aportado diseños suyos en publicaciones anteriores, como el *De Historia Ecclesiae Hispaniensis Excolenda exhortatio ad Hispanos* (Roma, 1747), fruto de la pluma de su benefactor Aróstegui. Asimismo ejecutó en 1768 los diseños a partir de los cuales el alemán Bernhard Perger grabó las medallas de los premios Balestra, que mandó con un ejemplar del relato del concurso de muestra a Roda:



9. Francisco Preciado de la Vega, *Medalla del concurso Balestra*, 1768. *In lode delle Belle Arti...*

“Esta contiene su retrato según el dispuso, y como quiso pr. el revès el stemma ô arma de la Academia, yo pr. q.e esta no estuviere seca le hize al autor del cuño el diseño de una Minerva en cuió escudo se vea el triangulo de la Academia del modo q.e se ve estampado” (11) (il. 9).

En dicho escudo, el triángulo aparecía compuesto por un compás, un pincel y un cincel, simbolizando la igualdad entre las tres Artes, y el lema que en 1705 había adoptado la Academia de San Luca: "Aequa Potestas"¹⁴⁷. La *Minerva* sedente, apoyada sobre su lanza, y con la mano sobre el escudo nos retrotrae a modelos iconográficos de la numismática imperial que bien conocería Preciado: desde las representaciones de la diosa *Roma* en los dupondios de Nerón, o los sestercios de Galba y Trajano, hasta sobre todo las *ateneas* de los del reinado del emperador-filósofo Marco Aurelio, más afines al significado transmitido en los dibujos del pintor sevillano¹⁴⁸. En el mismo texto de 1768 aparecía en el frontispicio otro grabado de su invención, con la diosa otorgando los laureles a las Bellas Artes, una figura recurrente del imaginario pictórico, estético y poético de Preciado-Parrasio *Tebano*, campos tan estrechamente unidos en su pensamiento: “Sono sempre state chiamate sorelle le arti, e le lettere avvegnachè hanno per comuni altrici le Muse, sacrificano sulle stesse are di Minerva, tutte vano in cerca del bello, e del vero, si propongono per comune esempio la natura...”¹⁴⁹.

Las noticias que Preciado proseguía difundiendo del entramado de la vida cultural y académica de la Roma ilustrada, que los profesores intercambiaban, y se propagaban en la Academia de San Luca, referían la actividad de recopilación de vaciados de los mármoles más sobresalientes, y de antigüedades, por parte de los agentes de la Academia de San Petesburgo (11 y 14), bajo la gestión del Lugarteniente y valido de Catalina II, el conde Schouvaloff, y con toda probabilidad del conde Cirillo Grigoriewitch Razoumowsky, embajador de Catalina II¹⁵⁰. Apenas contaba con tres años de vida el imperial establecimiento, que anudaba lazos con las

academias extranjeras y se nutría de los instrumentos necesarios a su andadura¹⁵¹. En esta coyuntura (a finales de 1768) Preciado se dirigía a los académicos de Madrid con objeto de que se siguiese el ejemplo de aquella y se obtuvieran las formas en yeso de numerosas estatuas, puesto que no se les negaría, al igual que en el pasado, la licencia de elaborar los vaciados¹⁵². En esto se equivocaba el Director de los pensionados, a tenor de la negativa actitud adoptada, por ejemplo, por el príncipe Borghese, contrario a que la emperatriz rusa extrajera moldes de su colección (también había denegado su permiso al pontífice), y por el príncipe Ludovisi, que si bien donó al pontífice un vaciado costeado a sus expensas para que lo colocara en la Academia Clementina de Bolonia (y de inmediato rompió el molde), no así franqueó el paso a sus galerías a los formadores de Catalina II¹⁵³.

De hecho la noticia que publicaba el *Diario Ordinario* de Roma a este respecto tan sólo llamaba la atención acerca de la actividad de los vaciadores Alessandro Mazzoni y Bartolommeo Maltavelli en el patio del Belvedere del Vaticano, y en el Museo Capitolino¹⁵⁴. En este asunto la Real Academia de San Fernando sí escuchó a Preciado de la Vega, conscientes de la pobreza de sus maltratados vaciados después de ver los informes redactados por Mengs y Felipe de Castro al respecto, y a pesar del enorme costo de la empresa; ambos artistas firmaron el listado de las esculturas que convendría vaciar, en vista de su funcionalidad didáctica para los alumnos de la Academia. Ésta contó asimismo con la recomendación del Rey para encargar a Nápoles vaciados de las mejores estatuas y bajorrelieves sacados a la luz en Herculano, a la vez que a través de Preciado se puso en contacto con los príncipes Borghese y Ludovisi para acordar la realización de moldes de las obras escultóricas de sus villas y palacios¹⁵⁵. Muchos de los vaciados demandados al Reino de Nápoles se localizan en la Academia sólo desde 1776, cuando Carlos III se los cedió, en tanto que los procedentes de las casas nobiliarias romanas pertenecen ya a la colección de Mengs, que alrededor de 1773 había recibido la propuesta de vendérsela a la institución¹⁵⁶.

Todavía en relación con la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo, el autor de la *Arcadia Pictórica* señalaba en 1770 la invitación que notificaba a la de San Luca para que escogiera un miembro de su seno, que portaría el grado de honor y ostentaría los privilegios de la corporación rusa (14). La elección recayó en su Príncipe, Clemente Orlandi, a cuyo lado actuaba ese año Preciado en calidad de segundo consejero¹⁵⁷. La Real Academia de San Fernando recibió pruebas de amistad equivalentes a las de su homónima romana en una misiva que incorporaba como presente las medallas de oro y plata de los premios de composición y de dibujo del natural¹⁵⁸; los académicos destinaron el título al secretario de Estado y Protector de la institución, el marqués de Grimaldi, y obsequiaron a la Academia imperial con las correspondientes medallas y diversos grabados de Manuel Salvador Carmona, declarando Herмосilla a su presidente, el general Betskay, que con la hermandad de sendos templos de las Nobles Artes “nuestros Artifices, con el comercio de Ideas, pensamientos, y metodos se ilustrarian reciprocamente y se acercarian mas y mas al termino de su ardua carrera”¹⁵⁹. En 1771 dos diplomas más llegados de San Petesburgo dieron la posibilidad de que tanto el Director General de la Academia, el pintor Antonio González Ruiz, y la duquesa de Huéscar, aristócrata mecenas de las artes y artista diletante, compartieran la distinción proporcionada a Grimaldi¹⁶⁰.



10. Caterina Cherubini, *Madonna col Bambino*, 1760, Accademia di San Luca, Roma.

III. 3. Caterina Cherubini

La correspondencia de Preciado nos acerca a uno de los aspectos más íntimos de la vida del artista, su relación conyugal con la miniaturista Caterina Cherubini, acerca de la cual apenas se han esbozado algunas noticias biográficas, y casi siempre ligadas a su esposo, pues fue gracias a él que obtuvo los honores académicos que ornaron su carrera profesional. Intuye Jesús Urrea que nació en Roma en torno a 1730 y que desarrolló sus habilidades pictóricas bajo la tutela del marido¹⁶¹, aunque lógicamente habría sentido predilección por la pintura a una edad más temprana, y se habría iniciado en ella antes de 1750, fecha de su matrimonio. En la *Serie di ritratti di celebri pittori*, Orazio Marrini confirma la labor didáctica de Preciado y apunta que la familia Cherubini era oriunda de España¹⁶², dato que se confirma en las cartas de aquél cuando afirmaba que procedía del reino de Aragón (14); de su padre sólo conocemos el nombre de pila, Giuseppe.

El ascendiente que Preciado cobraba en la Academia de San Luca le procuró su ingreso en la institución como académica de mérito tras ser admitida en una votación “à Viva Voce” en julio de 1760 (desde hacía medio año el pintor sevillano desempeñaba el cargo de secretario)¹⁶³. La *Madonna col Bambino* (n.º inv. 497) que la Cherubini depositó en la corporación romana a consecuencia de este nombramiento delata la decisiva cercanía de Preciado durante su periodo formativo (il. 10). Dicha distinción además le abrió las puertas de la Real Academia de San Fernando, donde no tanto la “inteligencia y primor” de la copia de *La Justicia y la Paz*¹⁶⁴, de Ciro Ferri, que remitía a Madrid en obsequio, como su paso previo por la de San Luca, y las responsabilidades de su marido, le procuraron el grado de académica de mérito. Sin embargo la Academia no se advino a que la Cherubini se beneficiara de las subvenciones que establecía para los pensionados de Roma ni que enviara regularmente sus obras, como había sugerido Preciado, que buscaba por todos los medios posibles reforzar la economía familiar. En 1752, y con la intención de que las cualidades pictóricas de su mujer le franquearan encargos en Madrid, ya había acompañado a su pintura de *Santiago*, destinada a la capilla de la embajada española en Londres, de una copia de un *San José* de Corrado Giaquinto trazada por la Cherubini, que apenas se distinguía del original del artista de Molfetta, quien por cierto la había elogiado¹⁶⁵.

Con Preciado todavía compartió la pertenencia a sendas instituciones de prestigio en la Italia del siglo XVIII: los Arcades, a los que no se incorporó hasta después de 1766 con el seudónimo de Ersilla Ateneia¹⁶⁶, y la Academia Clementina de Bolonia, que la recibió cuando rondaba los cincuenta años de edad.

Si la Academia de San Fernando no respondió a las expectativas de Preciado de que pensionara a su mujer como contrapartida a la remisión de sus obras, sí lo hizo el monarca Carlos III, que en 1774 consintió en auxiliarla con 3.000 reales anuales a cambio de que la Cherubini extrajese copias en miniatura de los más célebres maestros italianos del Renacimiento; en Madrid, desde los años inmediatamente anteriores, Caterina Amigoni, hija del napolitano Jacopo Amigoni, ya nutría a la Corte de los retratos en miniatura del monarca¹⁶⁷. Amen del de pintor, el oficio de miniaturista se hallaba ampliamente extendido entre el género femenino en el XVIII; el propio Preciado de la Vega lo había practicado¹⁶⁸, si bien

en su *Arcadia Pictórica*¹⁶⁹, el bucólico y misceláneo tratado sobre la estética que finalizó en 1784, dejaba patente su inferioridad frente a la pintura al óleo, pese a que reconocía la necesidad de condiciones especiales para dedicarse a este arte¹⁷⁰.

Por ello alababa a menudo en sus misivas la preciosidad de las creaciones de su esposa (10, 11, 18, 21) –lo cual no evitaba que expresara comentarios del tenor de “gusta su proximidad y acierto en copiar q.e es a quanto puede estenderse una muger” (10)–, superiores a las del resto de las artistas que ejecutaban miniaturas por entonces en Roma, según comentaba acerca de una imagen de *Flora* que en 1769 regaló a Roda, a la que acompañaban unas interesantes instrucciones acerca del modo adecuado de contemplarla, y las precauciones necesarias para preservarla intacta (12).

Entre el resto de miniaturistas de género femenino que Preciado minusvaloraba eran célebres en la ciudad del Tíber –y en mayor medida que la Cherubini– Therese Concordia Mengs, hermana del artista bohemio, o Maria Felice Tibaldi, quienes habían contraído matrimonio respectivamente con los pintores Anton von Maron y Pierre Subleyras¹⁷¹. Así observamos que las relaciones personales entre artífices de ambos géneros se fomentaban a través del nexo común de las Bellas Artes, y de la pertenencia a idénticos ambientes culturales e ilustrados, e incluso del interés en entroncar con dinastías de artistas.

Tampoco resultaba extraño que debido a los largos periodos que transcurrían fuera de su país natal los pensionados españoles esposasen con mujeres italianas (los pintores Gabriel Durán, Domingo Álvarez, Carlos Espinosa y Francisco Javier Ramos lo hicieron), y a menudo artistas, como fue el caso del escultor Francisco Gutiérrez y el arquitecto Miguel Fernández, que se unieron a las hermanas Gertrudis y Juana Bertoni y Lambertini¹⁷². En el Archivo de la Academia de San Luca consta el nombre de la madrileña Aloisia de los Arcos, que hacia 1706 se dedicaba a iguales menesteres en la Ciudad Eterna¹⁷³, y de la académica marquesa de Santa Cruz¹⁷⁴, y por ejemplo Cean Bermúdez menciona en el caso español a la pintora de miniaturas Clara Menéndez, hija –y por lo tanto también discípula– de Francisco Antonio Menéndez, nacida en Nápoles en 1712 y prematuramente fallecida en la capital española a los veintidós años de edad¹⁷⁵.

La documentación existente en diversos archivos nos detalla una buena parte de los envíos que la Cherubini efectuó a la Corte española desde 1774, dirigidos a Carlos III y Carlos IV. Como se dijo, en dicho año aquél le concedió una pensión real a la italiana, la cual apenas terció en la decisión de elevar una solicitud con este objeto, que dependió de la confianza de Mengs en que una de sus miniaturas (una copia de Rafael) facilitaría “sacarle algun ruego” al soberano a favor de Preciado (17), y un estipendio a la autora (18), y la falta de aprensión del sevillano en demandar su sueldo de pintor de Cámara a través de su mujer, e involucrando a Roda y a José Moñino (18 y 19). No obstante, y para frustración de Preciado (20), el Rey tan sólo satisfizo a la Cherubini.

En 1775 ésta ejecutó dos miniaturas por las que se le desembolsaron independientemente a su pensión 100 escudos en concepto de ayuda de costa, y en 1776 se le entregaron otros 100 gracias al agrado que al monarca le había causado su *Virgen con el niño dormido*, reproducción de Guido Reni, y a que el embajador, el conde de Floridablanca –por instancia de Preciado (21)– expuso al monarca los costosos dispendios que la técnica de la minia-

tura ocasionaba a la pintora italiana¹⁷⁶. En 1777 y 1779 continuaron los envíos (sobre este último se alababa la belleza del original de Guido Reni de la Galería Borghese)¹⁷⁷, mientras el sevillano encomiaba la dedicación de la artista en cumplir con su compromiso con el rey a pesar de no gozar de buena salud y de la escasa recompensa (21)¹⁷⁸. Todos los informes emitidos por los diferentes secretarios de Estado al ministro plenipotenciario de turno transmitían la complacencia real para con las obritas de la Cherubini, copias de Guido Reni (*Herodías con la cabeza de San Juan Bautista*, 1782), de Albano (un *Ecce Homo* de la Galería Colonna, 1784)¹⁷⁹, o de Domenichino (la *Santa Cecilia* del Palacio Borghese, 1787). Gracias a la primera, se le aumentó la subvención de 200 a 300 escudos por los gastos que implicaba adquirir reproducciones fieles de los cuadros que pretendía reducir a miniatura¹⁸⁰. En el envío de 1787 Preciado recordaba a Floridablanca que junto a los trabajos de los pensionados había incluido dos lienzos suyos, un *Sueño de Joseph* destinado al propio secretario de Estado, y una *Sagrada Familia* dedicada al soberano, de los cuales desconocía el agrado que habían causado en la Corte¹⁸¹; ambas telas, desconocidas en el catálogo de la obra general del sevillano, reforzaban una más de sus solicitudes sin éxito de un sueldo como pintor de Cámara –título que recordemos poseía desde 1763, pero que no le reportaba beneficios económicos–, merced que no se sumaría jamás a la citada concesión en 1780 de 150 escudos anuales.

Preciado de la Vega falleció en la ciudad que había constituido su verdadera patria cuatro días antes de la caída de la Bastilla. La pintora italiana, temerosa de que la Corte española zanjara los compromisos establecidos con ella, redactaba de inmediato un memorial en el que exponía los méritos del marido y los propios, la pobreza en que la desaparición de Preciado, muerto sin siquiera bienes raíces, la sumía, y la insuficiencia de su pensión, puesto que mantenía a tres hermanas solteras, y ancianas¹⁸². Varias de las cartas del autor de la *Arcadia Pictórica* aluden como ya sabemos al entorno familiar de la Cherubini, compuesto por su madre, viuda, y que fallecía en 1770; sus tres hermanas, Rosa, María y Francesca, eternamente doncellas –y una pesada carga para la artista al final de su vida–, y otras dos del padre, conjunto que se amparaba en la figura del sevillano.

En 1765 Manuel de Roda obtuvo de monseñor Boccapaduli una “limosna secreta” de 4 escudos mensuales (1,2, 13 y 14) en favor de dicha familia, pagada de la bolsa del prelado, ayuda que agradeció calurosamente Preciado a sendos benefactores. El embajador José Nicolás de Azara recomendó el memorial de la viuda del artista sevillano¹⁸³ y en septiembre de 1789 se le aumento su sueldo de 25 a 30 escudos al mes, y de nuevo en cinco pesos fuertes en 1800, a causa de las penalidades sufridas durante la invasión de las armas revolucionarias. Por su lado los profesores de San Fernando consintieron en que a la viuda se le abonara el sueldo de Preciado correspondiente a los días de julio hasta su muerte, decisión acordada en la misma Junta ordinaria que se presentó la *Arcadia Pictórica*, que habría de salir a la luz póstuma¹⁸⁴. La Cherubini encontró una fuente económica alternativa en la venta de algunas de las telas de su marido. Así, en 1789 la Academia de Bellas Artes de San Jordi de Barcelona habría adquirido entre otras una *Santa Catalina* de Preciado, llevada a grabado en 1804, cuya factura sin embargo nos empuja a cuestionarnos si no se tratase de una composición de la misma Cherubini¹⁸⁵.

Los siguientes envíos al rey, dificultados por la delicada salud de la italiana, constituyeron en su mayoría miniaturas extraídas de Guido Reni, al que Preciado había reverenciado dentro de la escuela romana por la perfección de su dibujo, aprendido de la observación del antiguo: una *Virgen* del palacio Bolognetti en 1789¹⁸⁶, una *Magdalena penitente* con dos niños del palacio Barberini en 1791¹⁸⁷, una *Lucrecia* en el acto de darse muerte en 1792, y un *San Miguel Arcángel* de la iglesia de los Capuchinos en 1800. Azara indicaba el arduo esfuerzo que suponía llevar a cabo estas pinturas, y el tiempo que empeñaban, y de hecho en 1790 la Academia de San Luca exigió a la artista que devolviera una copia de Reni y una miniatura de la institución que retenía desde hacía tiempo¹⁸⁸; ya el año anterior von Maron y el escultor Vincenzo Pacetti habían recogido en su residencia todo el material de la Academia y la capilla de San Lázaro que el difunto Preciado almacenaba¹⁸⁹. De la década de los '90 la documentación señala vagamente la llegada a la Corte de miniaturas con regularidad, e Isadora Rosa Wagner apunta en su minucioso estudio relativo al papel de mecenas y coleccionista de Manuel Godoy cómo dos de ellas, de Reni y Correggio, ingresaron hacia 1795 en la colección del valido de Carlos IV¹⁹⁰.

Caterina Cherubini Preciado moría más de veinte años después que su esposo, el 19 de mayo de 1811, seguramente tras haber sufrido una gran penuria económica en su vejez. A las pocas obras suyas de las que tenemos constancia, diseñadas con pureza y simplicidad, tenemos que añadir el retrato que mal atribuido a Anton von Maron (n.º. inv. 450) conserva la Academia de San Luca, que nos muestra su belleza juvenil¹⁹¹. Paradójicamente, no conocemos ninguna pintura en que Preciado la plasmase.

NOTAS

- *. Deseo dedicar este artículo a la persona que ejerció de mi cicerone desde el comienzo de mis investigaciones en Italia, y que siempre se preocupó por acogerme en Roma con un sincero interés personal, y una gran entrega profesional: Xavier Dupré i Raventós (1956-2006).
1. Citaremos los análisis de CORNUDELLA I CARRÉ, Rafael, "Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712-Roma, 1789)", *Locus Amoenus*, 3 (1997) pp. 97-122; RAMALLO ASENSIO, Germán, "Aportaciones a la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega, pintor sevillano en Roma", *Laboratorio de Arte*, 12 (1999) pp. 293-300; URREA, Jesús, "Pintores españoles en Roma a mediados del siglo XVIII", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXV-LXXVI (1999) pp. 367-386. Del mismo modo Cándido de la Cruz y Carolina Brook preparan sus respectivos trabajos acerca de Preciado.
 2. Podemos encontrar menciones a esta correspondencia en PINEDO, Isidoro, *Manuel de Roda. Su pensamiento regalista*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1983; URRÍES DE LA COLINA, Javier Jordán de, "Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)", en *I Congreso Internacional "Pintura Española siglo XVIII"*, Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1998, pp. 435-450.
 3. Biblioteca Nacional de Madrid (desde ahora, BNM). Mss./ 12757. "Correspondencia de Don Manuel de Roda y Arrieta". El mismo volumen incluye las cartas dirigidas a Manuel de Roda por Bernardo Campo, Antonio Blasco y Benito Clemente en la década de los 60'.
 4. *El espíritu de Don José Nicolás de Azara descubierto en su correspondencia epistolar con Don Manuel de Roda*, Madrid, 1846; OLAECHEA, Rafael, *Las relaciones hispano-romanas en la segunda mitad del XVIII: la agencia de Preces*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1965; PINEDO, Isidoro, *Manuel de Roda...*, op. cit.; BADORREY MARTÍN, Beatriz, *Los orígenes del Ministerio de Asuntos Exteriores (1714-1808)*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1999.
 5. AA.VV., *L'Art européen à la Cour d'Espagne au XVIII^e siècle*, París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979, p. 172, n^o. 102.
 6. A partir de ahora, las referencias dentro del texto a cartas específicas de Preciado se realizará indicando su numeración entre paréntesis, como en este caso.
 7. Algunas de las palabras escritas por Preciado no hemos podido transcribirlas, ya sea por no hallarnos en grado de leerlas, como por haberse encuadrado el conjunto de documentos sobrepasando los límites del margen izquierdo de los mismos.
 8. Así lo estipulaban los *Estatutos* de la Real Academia de San Fernando. Por ello en 1793 fue rechazada la demanda del ingeniero hidráulico italiano Escipión Perosini, que se ofrecía para sustituir a Preciado, en un periodo en el que además se hallaban suspendidas las pensiones oficiales. Archivo de la Real Academia de San Fernando (a partir de ahora, ASF. Archivo). Leg. 50-3/1. Pensionados. Siglos XVIII y XIX. Carta del duque de la Alcudia a Isidoro Bosarte de 22 de enero de 1793.
 9. *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discipulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta general de 28 de agosto de 1760*, Madrid: Ibarra, 1760, p. 2.
 10. "Muchos años tuvo en su propia casa la Academia del desnudo con gran concurso de Profesores, Jovenes y Maestros, así Romanos como estrangeros y especialm.te. Ingleses, con mucho credito, y aplauso por la habilidad con que la dirigia, y ponía las aptitudes del modelo, diseñaba, y pintaba las figuras, algunas delas quales se llevò Mon.or. Clemente, otras tienen en Roma algunos deleitantes, y especialmente Phelipe Valle, que es un escultor famoso y las estima mucho". Informe de Manuel de Roda acerca de Preciado, fechado en 1760, transcrito en CORNUDELLA I CARRÉ, Rafael, "Para una revisión...", *art. cit.*, p. 122.
 11. MICHEL, Olivier, "L'«Accademia»", en *Le Palais Farnèse. I, 2. École française de Rome*, Roma: 1981, p. 590 y ss.; ÍD., *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Roma : École Française, 1996, pp. 36, 37, 44 y 45. Jesús Urrea, a partir de las noticias que aporta Ceán, ha señalado a los artistas españoles que se for-

- maron bajo la tutela de estos profesores italianos. Así, los valencianos Cristóbal Valero e Hipólito Rovira –igualmente asiduo de la escuela de Ignacio Stern-, como por supuesto Preciado, recibieron las enseñanzas de Conca (aquí podemos añadir el nombre del abulense José Burriel, posteriormente presbítero de Valencia, y conocido de Valero); el mallorquín Guillermo Mesquida y el granadino Chavarito las de Luti, y José Romero, Antonio Ponz y fray Bartolomé de San Antonio asistieron al taller de Masucci. URREA, Jesús, “Introducción a la pintura Rococó en España”, en *La época de Fernando VI. Ponencias leídas en el coloquio conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo*, Oviedo: Cátedra Feijoo, Facultad de Filosofía y Letras, 1981, pp. 321 y 322.
12. MICHEL, Olivier, “Vita, allievi e famiglia di Sebastiano Conca”, en *Sebastiano Conca (1680-1764)*, Gaeta: Centro Storico Culturale “Gaeta”, 1981, p. 40.
 13. Al contrario de lo que escribe MORALES Y MARÍN, José Luis, *Pintura en España 1750-1808*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 83. Consúltese PIETRANGELI, Carlo, “L’Accademia Capitolina del Nudo”, *Capitolium*, 3 (1962) 132-134.
 14. PIROTA, Luigi, “I direttori dell’Accademia del Nudo in Campidoglio”, *Strenna dei Romanisti*, XXX (1969), pp. 326-334.
 15. URREA, Jesús, “Introducción a la pintura...”, *art. cit.*, p. 324, n. 48.
 16. Íd., “Tiépolo y Preciado de la Vega en la embajada de Londres”, *Boletín del Museo del Prado*, XV, 33 (1994), p. 57.
 17. ASF. Archivo. Juntas particulares 1757-1770, sig. 3/121. Junta particular de 9 de mayo de 1758, p. 12. No obstante, en la de 5 de abril de 1758, aún se señalaba que Preciado se dejara como Director “o el que parezca mas conven.e”.
 18. BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Academia de San Fernando, 1989, pp. 255-259.
 19. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede (desde ahora, AMAE. SS). Leg. 225. Solicitud del pintor Joaquín Durán de disfrutar de la plaza de contador del Palacio de España, fechada el 16 de febrero de 1776.
 20. Archivo General de Palacio (a partir de ahora, AGP). Personal. Leg. 202.1. expediente 3879/31, y Leg. 848/20.
 21. En 1766, aprovechando la muerte de Corrado Giaquinto, Preciado solicitó una vez más el pago del sueldo de pintor de Cámara argumentando que la gruesa pensión de la que gozaba aquél restaba ahora vacante. ASF. Archivo. Juntas particulares 1757-1770, sig. 3/121. Junta particular de 15 de junio de 1766, pp. 245 y 246.
 22. En junio de 1763 Felipe Gricci recibía una pensión de 200 reales mensuales hasta que cumpliera la edad de 18 años, o encontrase colocación, que desde julio de 1764 se le satisfacía en Roma. Por ello la mención de Preciado de que acababa de llegar a Roma tal vez indique que había permanecido casi un año en otra u otras ciudades italianas. AGP. Personal. Leg. 202.1. expediente 3879/ 40. Real orden de 9 de junio de 1763 expedida a Giuseppe Gricci.
 23. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 4 de septiembre de 1763, p. 199.
 24. “No contentandose con que las trabaxen en sus casas, sino precisandolos á que las hagan en algun parage cerrado, y separado de la comunicacion de otros Artifices, y en un termino, y numero de dias competente á la obra, poniendoles durante ella algun Sobrestante, ó persona segura, que sèa testigo de vista, por sèr esto mismo lo que se hà practicado en la Oposicion de las quatro plazas; añadiendose otra prueba, en que en el tiempo de dos, ó tres horas, hagan en presencia de V.S ó en la de otra persona inteligente, y de su mayor confianza, una prueba, ó dibuxo de su Arte, en que se verifique su habilidad, sin que se pueda padecer equivocacion”. AMAE. SS. leg. 196. Carta de Fernando Triviño a Alfonso Clemente de Aróstegui de 8 de enero de 1747.

25. Sobre este problema aparecen numerosas referencias en LÓPEZ DE MENESES, Amada, "Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma", II, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLII (1934) 29-68.
26. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 25 de febrero de 1759, pp. 42 y 43.
27. ASF. Archivo. Juntas particulares 1757-1770, sig. 3/121. Junta particular de 14 de abril de 1763, p. 148.
28. ASF. Archivo. Leg. 50-5/1. Pensionados. Siglos XVIII y XIX. Carta de Manuel de Roda a Ignacio de Hermosilla de 11 de octubre de 1764.
29. LÓPEZ DE MENESES, Amada, "Las pensiones...", *art. cit.*, pp. 50 y 51.
30. BÉDAT, Claude, *La Real Academia...*, *op. cit.*, p. 264.
31. PIETRANGELI, Carlo, "L'Accademia Capitolina...", *art. cit.*, p. 133. En relación con la Academia de Francia en esta época, GUERCI, Manolo, "Una colonia tutta francese : l'Accademia di Francia in Palazzo Mancini", *Bolletino d'Arte*, 130 (2004), pp. 63-82.
32. MONTAIGLON, M. M., y Guiffrey, Jules, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome*, París: Caravay, 1902, vol. XII, p. 43.
33. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 10 de marzo de 1765, p. 293.
34. ASF. Archivo. Leg. 50-4/1. Pensionados. Siglos XVIII y XIX. Carta de Antonio González Ruiz a Ignacio de Hermosilla de 17 de marzo de 1765. La carta de Andrés de la Calleja se halla fechada el 25 de junio del mismo año.
35. "Salle de mathématiques; Académie d'hiver; Académie d'été; Salle où est la statue équestre de Marc-Aurel; Salle où sont les bas-reliefs de la Colonne Trajane; Académie de sculpture". FOSSIER, François, *Les dessins du fonds Robert de Cotte de la Bibliothèque nationale de France. Architecture et décor*, París-Roma: École Française, 1997, pp. 683-685.
36. BONFAIT, Olivier y LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, "L'École de Rome", en *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*, Milán: Electa, 2003, p. 51. Un informe del Director de la Academia de Francia J-B. Suvée dirigido en 1797 al Ministro del Interior nos informa acerca de la organización interna de la institución: "Chacun des pensionnaires a son logement; tous vivent à une table commune décentement servie à des heures réglées et annoncées par le son d'une cloche, à midi, à huit heures du soir; le déjeuner seul est porté tous les matins dans les chambres; il consiste en pain et en vin; il y a une infirmerie pour les malades et des officiers de santé pour les soigner (...) Une quantité de charbon et de chandelle est délivrée à chacun, pour se chauffer et s'éclairer. Ils reçoivent en outre une pension pécuniaire pour leur entretien et pour se procurer ce qui est nécessaire à l'exercice journalier de leur talent (...) Pendant les six mois d'été, le modèle vivant est posé dès six heures du matin jusqu'à huit. C'est là le point de ralliement; c'est par cette étude précieuse que l'on commence la journée en été. C'est par elle qu'on la termine en hiver. L'étude du modèle s'ouvre alors à six heures du soir jusqu'à huit. Plusieurs salles attenantes aux écoles sont remplies de statues antiques, ainsi que l'escalier qui conduit au grand appartement, qui renferme lui-même tous les plâtres des statues antiques d'un mérite distingué". BRUNEL, Georges y JULIA, Isabelle, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome. Nouvelle série*, Roma: Edizioni dell'Elefante, 1984, vol. II, tomo I, pp. 94 y 95.
37. ÁGUEDA VILLAR, M., "Mengs y la Academia de San Fernando", en *Il Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo: Centro de Estudios del S. XVIII, 1983, pp. 445-476; LEÓN TELLÓ, Francisco José, y LEÓN SANZ, Isabel M^a., "La contribución de Mengs a la estética de la pintura española", en *I Congreso...*, *op. cit.*, pp. 425-433.
38. BÉDAT, Claude, *La Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 214 y 215. ÚBEDA D ELOS COBOS, Andrés, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1741-1800*, Madrid: Universidad Complutense, 1988, tomo I, p. 490 y ss.

39. El Escorial era la Octava Maravilla del mundo en la guía de G. B. Vaccondio (Roma, 1711) traducida al castellano por PEDRO DE LEÓN, *Cosas maravillosas de la santa ciudad de Roma*, Zaragoza: Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990, (edición facsímil de la de 1729), pp. 201 y 202. En relación con la alternativa nacional de la arquitectura de El Escorial frente a la opción neoclásica en la arquitectura española de mediados del siglo XVIII, RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, "Arquitectura y ciudad", en *Carlos III y la Ilustración*, Madrid: Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, 1988, tomo I, p. 329; Íd., "Del palacio del Rey al orden español: usos figurativos y tipológicos en la arquitectura del siglo XVIII", en *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1987, pp. 287-300.
40. ÁGUEDA VILLAR, Mercedes, "Mengs y la Academia...", *art. cit.*, pp. 451 y 463, doc. 8.
41. ASF. Archivo. Leg. cit. 50-5/1. Carta de Manuel de Roda a Ignacio de Hermosilla de 25 de octubre de 1764.
42. Por ejemplo, en el artículo 8º se dice que "andaran unidos a las diversiones honestas estaran menos expuestos à vicios", en el 9º que se les impondría las obligaciones de "1ª Confesar y comulgar a lo menos en las principales festividades de Cristo y de la Virgen, y rezar el Rosario en comunidad todas las noches antes de la cena. 2ª Despues de cumplir con la Parroquia entregaran la cedula al Director para que este las de todas al cura...", etc. ASF. Archivo. Leg. cit. 50-5/1.
43. RÖTGEN, Steffi, "I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid", en SETA, Cesare de (ed.), *Arti e Civiltà del Settecento a Napoli*, Bari: Laterza, 1982, pp. 172 y 173.
44. En 1761 Roda había comunicado a Mengs el deseo de Carlos III de que se trasladara a Madrid, por lo que también había entrado en contacto con el bohemio, y le había suministrado la suma de 3.000 escudos romanos a fin de que partiera hacia España. LUNA, Juan J., "Mengs en la corte de Madrid. Notas y documentos", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII (1980), p. 325.
45. Sobre el mecenazgo mantenido por Carlos III hacia Mengs, LEÓN TELLÓ, Francisco José, y SANZ SANZ, Mª. Virginia, *Tratadistas neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1980, pp. 203-207.
46. Mencionado por Azara, junto al retrato de Zelada, el suyo propio y el de los duques de Toscana, y el autorretrato de Mengs, como un cuadro presentado a la Infanta de la *Virgen con el niño, San Juan y dos ángeles a los lados*. AZARA, José Nicolás de, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Cámara del Rey*, Madrid: Imprenta Real, 1780, p. XXI.
47. CASANOVA, Giacomo, *Memorias de España*, (introducción, traducción y notas de Ángel Crespo), Barcelona: Planeta, 1986, p. 71.
48. AZARA, José Nicolás de, *Obras...*, *op. cit.*, p. XVII.
49. CASANOVA, Giacomo, *Memorias...*, *op. cit.*, p. 71.
50. CLARCK MORRIS, Anthony, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, Washington: Decatur House Ppress, 1981, p. 103.
51. Lanzi, citando al caballero Boni, solventaba la rivalidad entre ambos pintores atribuyéndoles distintas cualidades, y distintos espíritus de aproximación al arte: "Questi (Mengs) fu fatto pittore dalla filosofia, quegli (Batoni) dalla natura: ebbe il Batoni un gusto naturale che trasportavalo al bello senza ch'egli se ne accorgesse; il Mengs vi arrivò con la riflessione e con lo studio: toccarono in Sorte al Batoni i doni delle Grazie, come ad Apelle; al Mengs, come a Protogene, i sommi sforzi dell'arte. Forse il primo fu più pittor che filosofo; il secondo più filosofo che pittore. Forse questi fu più sublime nell'arte, ma più Studiato; il Batoni fu meno profondo, ma più naturale". LANZI, Luigi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Florencia: G. Piatti, 1834 (5ª ed.), tomo II, p. 218.
52. JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, "Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)", en *I Congreso...*, *op. cit.*, pp. 435-450; *Fondo de Pintura, Aguafuertes, Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995, pp. 204 y 205, 228-230, y 245-254.

53. Archivio dell'Accademia di San Luca (desde ahora, ASL). Libri Decreti, 53 (1771-1780) f. 88. El tercer candidato, Anton von Maron, recibió cuatro votos. Asimismo, CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808", *Academia*, 68 (1989), p. 187.
54. BÉDAT, Claude, *La Real Academia...*, *op. cit.*, p. 267.
55. Preciado aconsejaba en 1778 que se costease una casa común a través del establecimiento de un canon sobre los Obispados, del mismo modo que la Academia de Francia lo tenía sobre varias abadías. ALONSO SÁNCHEZ, M^a. Ángeles, "En el centenario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 1 (1974), p. 124 y n. 3.
56. POUSSIN, Nicolás, *Cartas y consideraciones en torno al arte* (textos reunidos por Anthony Blunt), Madrid: Visor, 1995, p. 135. La importancia de la justa colocación de los vaciados era resaltada por Maella en un informe de 1792 sobre el método de estudios en la Academia. Según el pintor, resultaba imposible el estudio del antiguo al hallarse ubicados los modelos en posiciones incómodas, iluminados con candiles a baja altura, y sobre una tarima que no recibía la luz adecuada para los dibujantes. ASF. Archivo. Leg. cit. 50-3/1. Escrito de Mariano Salvador Maella de 18 de agosto de 1792.
57. El examen del estado de esta colección, en lugar de desarrollarse en la Fábrica de la China, como en un principio se había pensado, fue llevado a cabo en la casa de Mengs por Esteban Gricci, donde se encontraban bajo la custodia de Alejandro Citadini, criado del bohemio. El formador de la Academia, Giuseppe Panucci, se encargó de fabricar los pedestales de yeso a los numerosos bustos y de recomponer los modelos. ASF. Archivo. Juntas particulares 1776-1785, sig. 3-123. Junta particular de 3 de marzo de 1777, pp. 44 y 45.
58. Sobre todo lo relativo a la colección de vaciados de Mengs existente en la Real Academia de San Fernando, NEGRETE PLANO, Almudena, "La colección de vaciados de Mengs", *Academia*, 92-93 (2001) pp. 9-31.
59. AMAE. SS. Leg. 598. Carta de Ignacio de Hermosilla al conde de Floridablanca de 12 de septiembre de 1773.
60. ASF. Archivo. Leg. 40-1/2. Taller de vaciados. Carta de Francisco Preciado de la Vega a Antonio Ponz de 15 de octubre de 1778.
61. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 6 de abril de 1766, p. 342.
62. NEGRETE PLANO, Almudena, "La colección de vaciados...", *art. cit.*, pp. 20 y 21.
63. ASF. Archivo. Leg. cit. 40-1/2. Carta de Francisco Preciado de la Vega a Antonio Ponz de 10 de junio de 1779.
64. AMAE. SS. Leg. 228. Carta del conde de Floridablanca al marqués de Grimaldi de 21 de septiembre de 1779.
65. AMAE. SS. Leg. 350. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 4 de marzo de 1779.
66. AMAE. SS. Leg. 229. Carta del conde de Floridablanca al marqués de Grimaldi de 11 de enero de 1780.
67. AMAE. SS. Leg. cit. 598. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 14 de noviembre de 1779.
68. Gabriel Durán estudiaba pintura en Roma sin ninguna pensión, hundido en la máxima pobreza, y recibiendo limosnas ocasionales de sus compatriotas a pesar de sus éxitos en los concursos académicos (en 1762, 1765 y 1767 venció distintos premios en la *Accademia del Nudo*), cuando Mengs lo recomendó a la Academia y al marqués de Grimaldi para que se le otorgase algún auxilio. La Corporación no le podía favorecer con ninguna pensión fija, pero permitía al artista bohemio que le libara dos pesetas diarias. Antes de 1774 esta cantidad era proporcionada por la Academia, ya que en noviembre de ese año se le prorrogaba el pago hasta diciembre de 1775, en atención a sus progresos, y a las obras que enviaba junto a las de los demás artistas españoles. Durán era académico de mérito de las academias de San Fernando y de San Luca. CIPRIANI, Angela (coord.), *Aequa Potestas. Le Arti in gara a Roma nel Settecento*, Roma: De Luca, 2000, p. 38.
69. RODRÍGUEZ LASO, Nicolás (edición crítica, estudio preliminar y notas de Antonio Astorgano), "Diario en el Viage de Francia e Italia (1788)", Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2006, p. 470.
70. El problema de las pensiones ha sido tratado por BÉDAT, Claude, *La Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 266-272; BARRIO, Margarita del, *Las relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes*, Bolonia: 1966, pp. 1 y 2.

71. Este turno lo componían los pintores Domingo Álvarez y José del Castillo –a los que se sumaba Antonio Martínez, en un principio a expensas propias-, el escultor Carlos de Salas, y los arquitectos Juan de Villanueva y Domingo Lois Monteagudo, los cuales se reunieron en Roma con Mariano Salvador de Maella, quien inicialmente había viajado allí por su cuenta, pero que obtuvo una pensión de Fernando VI a finales de 1758.
72. Resulta interesante constatar que Preciado mantuvo también un carteo con Castillo (2 y 8) pese a la falta de entendimiento que habían tenido en Roma, y las críticas que le había merecido al sevillano que el auto-suficiente discípulo de Giaquinto no se ajustara a sus instrucciones. La discrepancia entre sendos artistas ha sido subrayada en PÉREZ SÁNCHEZ, E., “La huella de Giaquinto en España”, en *Corrado Giaquinto y España*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2006, p. 78.
73. SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Antonio González Velázquez. Un pintor en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1978, p. 25. En relación con su etapa de pensionado, y las obras que realizó en Roma, *La cúpula de González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración*, Zaragoza: Diputación General de Aragón, 1998, pp. 47-69; ARNAIZ, José Manuel, *Antonio González Velázquez. Pintor de Cámara de su majestad 1723-1792*, Madrid: Antiquaria, 1999, pp. 13-22, y 83-87.
74. Consúltese sobre la estancia romana de este artista, PIQUERO LÓPEZ, M^a. Ángeles, “Un nuevo cuadro de Antonio Martínez en la Real Academia. Noticias sobre otras obras del pensionado”, *Academia*, 87 (1998) pp. 157-178.
75. La estatua original, ubicada en la capilla de San Ignacio, era obra de Pierre Le Gros, siendo la actual el resultado de la reconstrucción desarrollada en el taller de Canova, ocasionada por los importantes daños que sufrió durante la presencia francesa en Roma de 1798. Sobre la iglesia, PIETRANGELI, Carlo, *Rione IX. Pigna (Guide Rionaldi di Roma)*, Roma: Palombi, 1977, parte III, p. 16 y ss. En relación con la escultura, PECCHIAI, Pio, *Il Gesù di Roma*, Roma: Società Grafica Romana, 1952, pp. 180-184, y 261.
76. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 9 de junio de 1765.
77. Una enfermedad propicio que Martínez, entonces pintor de la Real Fábrica de Porcelana, volviera a pisar Italia en 1771, aprovechando un permiso de seis meses otorgado por el monarca para curar su reumatismo en el Reino de Nápoles. MATILLA TASCÓN, Antonio, “Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de cámara, y de las fábricas de Tapices y Porcelana. Siglo XVIII”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXVIII, 1 (1960), p. 229.
78. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes hecho en la Junta General de 3 de agosto de 1766*, Madrid: Ibarra, 1766, pp. 8 y 9.
79. “Informa (Giaquinto) bien de todos, pero singularmente de Carnicero y de Maella: expresa que ha visto el boceto de este ultimo para el Quadro de Santi Quaranta; lo alaba mucho y pide se le conceda licencia para hacer el Quadro”. ROJO BARRENO, Victoria, “Corrado Giaquinto y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *I Congreso...*, op. cit., p. 270.
80. Sobre los premios del concurso de 1762, *Diario Ordinario Chracas*, n^o. 7056, 25-9-1762, pp. 137 y 138. Asimismo, *I pregi delle Belle Arti. Orazione e componimenti poetici dette in Campidoglio... essendo Principe di essa il signor Mauro Fontana*, Roma, 1762, pp. XV y XVI.
81. AMAE. SS. Leg. 325. Carta de Manuel de Roda a Ricardo Wall de 28 de octubre de 1762.
82. Su padre era el pintor español Francisco La Vega, y su madre, de origen romano, era hermana de Niccolò Vanni, uno de los ilustradores de *Le Antichità di Ercolano*. Sobre Francesco La Vega, FRENÁNDEZ MURGA, F., “Roque Joaquín de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia”, *Archivo Español de Arqueología*, XXXV (1962), pp. 31 y ss.; Íd., *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca: La Universidad, 1989, p. 139 y ss.
83. PAGANO, Mario, *I Diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810)*, Roma: Erma di Bretschneider, 1997.

84. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 14 de abril de 1765, p. 297.
85. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 29 de septiembre de 1765, p. 313.
86. CONTENTO MÁRQUEZ, Rafael, "Formación del buen gusto", en *Formación del Buen gusto. Dibujos de Pensionados en Roma (1752-1786)*, Madrid: Facultad de Bellas Artes, 1995, pp. 33 y 34; *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando. Sección B*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1991, pp. 21, 21 y 26, núms. 11, 14, 28
87. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1770-1775, sig. 3/83. Junta ordinaria de 3 de mayo de 1772, pp. 115 y 116.
88. ASF. Archivo. Juntas particulares 1770-1775, sig. 3-122. Junta particular de 5 de diciembre de 1773, p. 172.
89. En la carta donde aclaraba su intervención en Subiaco, el expansionado solicitaba que se le reconociera académico de mérito dispensándosele de las pruebas pertinentes; la Corporación le denegó su petición, por lo que a finales de 1786 las llevó a cabo, sin obtener los votos suficientes, y de nuevo en 1787 con idéntico resultado. En la junta de 6 de mayo de 1792, en consideración de que necesitaba dicho grado para su nombramiento como Director de la Academia de Zaragoza, la Corporación lo hizo miembro. ASF. Archivo. Leg. 174-1/5. Pintores 1754-1795. Escritos de Alejandro de la Cruz a la Real Academia de San Fernando de 4 de marzo de 1786, 2 de septiembre de 1787, y 5 de mayo de 1792.
90. Sobre el óleo de Preciado de la Vega, TIBERIA, Vitaliano, "Divenire e riacquisto dell'essere nel far restauri di opere d'arte nei monasteri benedettini di Subiaco", en *Lo spazio del silenzio. Storia e restauri dei monasteri benedettini di Subiaco*, Subiaco: Tipografia Editrice Santa Scolastica, 2004, pp. 104 y 105, y figs. 7 y 8.
91. AGP. Leg. 202.1. Personal. Expediente 3879/15. Alejandro de la Cruz.
92. AGP. Leg. 264/27. Personal. Carta de Mariano Salvador Maella a Carlos III de 11 de enero de 1788.
93. OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Giner, 1975, pp. 174 y 175.
94. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 15 de junio de 1766, p. 347. En octubre de 1766 se les aumentó su pensión a dos pesetas debido a la carestía que sufría la Ciudad Eterna, advirtiéndoles a la Academia que se les reduciría a una cuando los alimentos recuperasen sus precios habituales.
95. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, "Artistas españoles...", *art. cit.*, p. 180.
96. Ver CONTENTO MÁRQUEZ, Rafael, "Formación...", *op. cit.*, pp. 29, 34, y 89-91; *Guía del Museo (B)...*, *op. cit.*, p. 25, nº. 25.
97. En 1771 venció el premio de primera clase de pintura en el Concurso General de la Academia de Bolonia; en sus cartas al secretario de ésta aseguraba ser alumno de Preciado, noticia que el andaluz confirmaba. ESPINÓS DÍAZ, Adela, *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (siglo XVIII)*, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984, tomo I, pp. 64 y 65.
98. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 7 de agosto de 1763, p. 196.
99. URREA, Jesús, "El viaje de Don Antonio Ponz a Italia", en *Estudios de Historia del Arte en Honor del Prof. Dr. D. Ramón Otero Túnez*, Santiago de Compostela: Universidad, 1993, pp. 509-516.
100. Discípulo que en 1768 remitía a Madrid el cuadro *Tránsito de María Magdalena* copiado en la Academia de San Luca, además de una serie de dibujos y academias para ganarse el favor de la institución. ASF. Archivo. Leg. cit. 48-1/1. Carta de Tomás Aguirre a Ignacio de Hermsilla de 27 de octubre de 1768; *Guía del Museo (B)...*, *op. cit.*, p. 169, nº. 13. En 1773, aún en Roma, permanecía a la espera de que la Academia juzgase los cuadros que le había enviado, y si le hacían merecedor de alguna ayuda de costa con objeto de seguir instruyéndose en la Urbe. Sobre Guevara, CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, "Artistas españoles...", *art. cit.*, p. 181; CONTENTO MÁRQUEZ, Rafael, "Formación...", *op. cit.*, p. 36.

101. En sendas cartas de 16 de octubre y de 15 de noviembre de 1782 hablaba de su viaje a Italia, fechándolo entre 1774 y 1776 en la primera, y entre 1776 y 1777 en la segunda. ASF. Archivo. Leg. 172-2/5.
102. El papel prácticamente oficializado de Conca y Giaquinto como profesores de los artistas españoles en la capital pontificia ha sido señalado por URREA, Jesús, "Corrado Giaquinto en España", en *Corrado Giaquinto...*, *op. cit.*, p. 35.
103. En él estudió, por ejemplo, Antonio Primo. LÓPEZ DE MENESES, Amada, "Las pensiones que en 1758...", *art. cit.*, p. 45. Los escultores, por su parte, tomaron como maestro a Felipe de la Valle, a quien se había confiado ya la enseñanza de Francisco Vergara Bartual.
104. Era Masucci "el más celebrado pincel sin controversia presentemente en Italia" cuando Ponz, al que también siguió de cerca Giaquinto, acudía a su estudio. URREA, Jesús, "El viaje...", *art. cit.*, p. 513; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., y GARCÍA SÁSETA, M^ª. del Carmen, *Atti del Convegno di Studi Corrado Giaquinto*, Mesina: R. De Fusco, 1971, p. 61. No es coincidencia por tanto que muchos de los envíos de los pensionados consistieran en copias de lienzos de Masucci y su maestro Maratta.
105. PIROTTA, Luigi, "Non romani e non italiani presidenti dell'Accademia di S. Luca", *Strenna dei Romanisti XIX* (1958) 293-302.
106. MARRINI, Orazio, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano consacrata alle altezze reali di Pietro Leopoldo Arciduca d'Austria Granduca di Toscana e dei Maria Luisa di Borbone, infanta di Spagna, Granduchessa sua Sposa*, Florencia, 1765, vol. II, parte II, p. XXVI.
107. ALEMANY, Lluís, "Als dos-cents anys de la beatificació de Miquel Argemir", *Revista Vic*, 5 de julio de 1979, s.p.; RAMALLO ASENSIO, Germán, "Aportaciones a la obra...", *art. cit.*, pp. 293-300; *El legado de la pintura. Murcia 1516-1811*, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1999, pp. 142 y 143.
108. BNM. IH/2211/5 e IH/2211/6. ARNAIZ, José Manuel, *Los pintores en tiempos de Carlos III*, Écija: Ayuntamiento, Delegación de Cultura y Turismo, 1989, fig. 5.
109. Citado en CORNUDELLA I CARRÈ, Rafael, "Para una revisión...", *art. cit.*, p. 112.
110. Véase la nota 81 del apéndice documental.
111. Archivo Histórico Nacional (desde ahora, AHN). Estado. Roma. Leg 3914. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 9 de marzo de 1791. Para agradecerle su influencia en la causa de este beato, Vicente Mondina regaló a Floridablanca un retrato sobre cobre de pequeño tamaño de San Hibernón, catorce estampas grandes y seis compendios de su vida. También por contribuir al éxito de este proceso el conde de Roche recibió cuatro estampas y una reliquia. Sobre la ceremonia, FAGIOLLO, Marcello, *Corpus delle feste a Roma. 2. Il Settecento e l'Ottocento*, Roma: De Luca, 1997, p. 247.
112. CASALE, Vittorio, "Gloria ai beati e ai santi. Le feste di beatificazione e di canonizzazione", en *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Turín: U. Allemandi, 1997, pp. 124-141.
113. MARRINI, Orazio, *Serie di ritratti...*, *op. cit.*, p. XXVI, n. 2. Con ocasión de la restauración de los lienzos existentes en esta iglesia, y la amabilidad del padre Manuel Blanco, y de Lucca Vincenzo, hemos podido acceder a sus dependencias Cándido de la Cruz y el que escribe y localizar entre la colección, de interés relativo, el original de Preciado.
114. AMAE. SS. Leg. 196. Carta del marqués de Villarias al cardenal Acquaviva de 18 de octubre de 1746.
115. TEJADA, Alfonso, "Iglesia y Real Convento de la Santísima Trinidad Calzada. Redención de cautivos en Roma", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVI (1928), pp. 85 y 86.
116. MARRINI, Orazio, *Serie di ritratti...*, *op. cit.*, p. XXVI, n. 2.
117. CORNUDELLA I CARRÈ, Rafael, "Para una revisión...", *art. cit.*, p. 117. Sobre las pinturas de artistas españoles en esta iglesia (y comenzando por un estudio clásico, desafortunado en sus presupuestos), LONGHI, Roberto, "Il Goya romano, e la «cultura di via Condotti»", *Paragone*, 53 (1954), pp. 28-39; RÍUS, Santiago, "Antonio González Velázquez y los frescos de la Iglesia de Trinitarios Calzados de Roma", *Archivo Español de Arte*, XLI, 161 (1968), pp. 67-70.
118. Lo cual sucedió el 28 de enero de 1766, según informaba el embajador a la Secretaría de Estado. AMAE. SS. Leg. 329. Carta de Tomás Azpuru a Manuel de Roda de 30 de enero de 1766.

119. CORNUDELLA Y CARRÉ, Rafael, "Para una revisión...", *art. cit.*, pp. 113-116.
120. ÍD., *art. cit.*, pp. 113 y 114, y fig. 12.; MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M^a. Antonia, "Isidro Carnicero Leguina. Director en escultura de la Academia", *Academia*, 69 (1989), p. 413.
121. *Relazione della solenne beatificazione del Ven. Simone de Roxas di Vagliadolid dell'ordine della SS. Trinità della redenzione de' schiavi*, Roma: Salomoni, 1766, s.p.; FAGIOLO, Marcello, *Corpus delle feste...*, *op. cit.*, pp. 178 y 179. Más detalles de las solemnidades se encuentran en la carta dirigida por Tomás Azpuru al marqués de Grimaldi el 22 de mayo de 1766. AMAE. SS. Leg. cit. 329.
122. BLANCO, P. C., *La Ss.ma Trinità dei domenicani spagnoli*, Roma: Danesi Editore, s.f. (c. 1931), pp. 44 y 45. Véanse asimismo los datos apuntados en CORNUDELLA Y CARRÉ, Rafael, "Para una revisión...", *art. cit.*, p. 114, n. 79.
123. *Diario Ordinario Chracas*, 7797, 20-6-1767.
124. CORNUDELLA Y CARRÉ, Rafael, "Para una revisión...", *art. cit.*, p. 114 y fig. 13.
125. Archivo di Stato di Roma (desde ahora, ASR). Camerale II. Antichità e Belle Arti. Esportazioni 1768-87, busta 12.
126. CATALÀ I GORGUES, Miquel-Àngel, *El pintor y académico José Vergara (Valencia 1726-1799)*, Valencia: Secretaria Autònica de Cultura, 2004, p. 239.
127. FAGIOLO, Marcello, *Corpus delle feste...*, *op. cit.*, pp. 197 y 198.
128. ÍD., *op. cit.*, pp. 224 y 225.
129. ALEMANY, Lluís, *Als dos-cents...*, *art. cit.*, s.p.
130. *Diario Ordinario Chracas*, 2180, 21-11-1795, pp. 19 y 20.
131. CORNUDELLA Y CARRÉ, Rafael, "Para una revisión...", *art. cit.*, p. 118.
132. Sobre esta capilla, y las de la Natividad y la Anunciación, RUSSO, Francesco, *Nostra Signora del Sacro Cuore (già S. Giacomo degli Spagnoli)*, Roma: Marietti, 1969, pp. 52 y 53. En general, acerca de los artistas que participaron en la construcción y decoración de la iglesia, *Piazza Navona. Isola dei Pamphili*, Roma: Franco Spinosi, 1970, pp. 259-267.
133. FERNÁNDEZ ALONSO, J., *S. Maria di Monserrato*, Roma: Marietti, 1968, pp. 79-81; TORMO, Elías, *Monumentos de españoles en Roma, y de portugueses e hispano-americanos*, Madrid: Obra Pía Española, 1942, vol. I, p. 69.
134. Ver la referencia del *Chracas* en HYDE MINOR, Vernon, "References to Artists and works of Art in Chracas' *Diario ordinario 1760-1785*", *Storia dell'Arte*, 46 (1982), p. 234.
135. NEGRO, Angela, "Per Tommaso Righi", en Debenedetti, Elisa, *Sculture romane del Settecento, II. La Professione dello scultore* (Studi sul Settecento Romano, 18), Roma: Bonsignori, 2002, pp. 84, 93 y 96.
136. Acerca de este cuadro prepara un trabajo en estos momentos el investigador Cándido de la Cruz.
137. CASALE, Vittorio, "Gloria ai beati...", *op. cit.*, p. 134.
138. Sobre la primera obra, CIPRIANI, Angela, *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, Roma: Quasar, 1989, pp. 144-5, n.º. 63. En relación con el *San Felipe*, BARCIA, Ángel M. de, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906, n.º. 1626.
139. BNM. Invent./ 43363, y BARCIA, Ángel M. de, *Catálogo...*, *op. cit.*, n.º. 1628. La figura retratada por Preciado, y catalogada como San Andrés, o genéricamente como un mártir, bien podría representar asimismo a Jesucristo.
140. ASL. Libri Decreti, 54 (1781-1793), fs. 99 v. y 100.
141. MISSIRINI, Melchior, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma: De Romanis, 1823, pp. 244-246.
142. Sobre las disposiciones de su testamento, HYDE MINOR, Vernon, *References...*, *art. cit.*, pp. 224 y 225.
143. Sobre el concurso consúltese SCANO, Gaetana, "Insegnamento e concorsi", en *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, 1974, pp. 33 y 34; PAMPALONE, Antonella, "Profilo critico sull'evoluzione dei concorsi di pittura nel Settecento", en CIPRIANI, Angela, *Aequa Potestas...*, *op. cit.*, p. 54.

144. ASL. Libri Decreti, 52 (1760-1771), fs. 134 y 135.
145. La celebración de 1768 apareció publicada en el *Diario Ordinario Chracas*, 8009, 26-11-1768, pp. 23 y 24. Asimismo, ASL. Libri Decreti, 52 (1760-1771), fs. 137 y 138.
146. *In lode delle Belle Arti. Orazione e componimenti poetici. Relazione del concorso e de' premi distribuiti in Campidoglio dall'insigne Accademia del Disegno in S. Luca il dì 24 Novembre 1768 per nuova istituzione del nobile uomo Carlo Pio Balestra*, Roma, 1768.
147. PANVINI ROSATI, Franco, "Il medagliere", en *L'Accademia Nazionale...*, *op. cit.*, pp. 381 y 384, y figs. 20 y 21.
148. CAYÓN, Juan R., *Compendio de las monedas del Imperio Romano. De Pompeyo el Grande (81 a.C.) a Julia Domna (198 d.C.)*, Madrid, 1995, tomo I, pp. 152 (núms. 68 y 69), 169 y 170 (núms. 43 y 46), 339 y 340 (nº. 161), 583 y 584 (núms. 185 y 187).
149. MISSIRINI, Melchior, *Memorie...*, *op. cit.*, p. 249.
150. El aristócrata ruso era además presidente de la Academia de Ciencias de San Petesburgo y un apasionado cultor de la Antigüedad, de la que se quiso rodear en el retrato que le pintó Pompeo Batoni en 1766. MAMMUCARI, R., *Settecento romano. Storia Muse Viaggiatori Artisti*, Città di Castello (Perugia): Edimond, 2005, p. 158.
151. Sobre las relaciones con la Academia de San Luca, MISSIRINI, Melchior, *Memorie...*, *op. cit.*, pp. 240 y 241. En su faceta de poeta arcade, Preciado dedicaba un discreto soneto en 1766 a la fundación de la Academia de San Petesburgo: "Già dell'ampia Moscovia il fertil Regno/Nello scitico giacque orror nativo,/Finchè il Gran Pietro l'abbelli col vivo/Dotto splendor d'ogni più culto Ingegno./Or Donna eccelsa con sovrano impegno/All'Arti Belle offre il palladio olivo;/E par che prenda di regnare a schivo/Senza porgere a Lor premio, e sostegno./Onde il Russo già vede il Foro ornato/D'Archi, e di Statue, e Caterina in Soglio/Dipinta, e sculta con la Gloria a lato./Ma non ti arrechi, o Roma, al sen cordoglio/Se varcaron tue Dive il Mar gelato,/Che trionfano ancor sul Campidoglio", en *Orazione e componimenti poetici in lode delle Belle Arti. Relazione del solenne concorso e della distribuzione de' premi ... essendo Principe di essa il Sig. D. Francesco Preziado*, Roma, 1766, p. 41.
152. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 2 de octubre de 1768, p. 500.
153. ASF. Archivo. Leg. CF-2/5. Vaciados de escultura traídos del extranjero. Escrito sin firmar, de mano de Ignacio de Hermosilla, de 31 de octubre de 1768.
154. *Diario Ordinario Chracas*, 7962, 9-7-1768, p. 2. Citado en Hyde Minor, Vernon, *References...*, *art. cit.*, p. 233.
155. BÉDAT, Claude, *La Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 327 y 328.
156. De entre los estudios de los vaciados de la Academia podemos citar, MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El gusto clásico en los comienzos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid: Alpuerto, 1992, pp. 305-312; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, "Un élément de pédagogie artistique: la collection de statues de plâtres de l'Académie San Fernando à Madrid 1741-1800", en *L'Anticomanie. La collection d'antiquités aux 18 et 19 siècles*, París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992, pp. 327-338; TÁRRAGA, María Luisa, "Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 43 (1976), pp. 5-22; AZCUE BREA, Leticia, "Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 62 (1986), pp. 257-327; HERAS CASAS, Carmen, "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651", *Academia*, 88 (1999), pp. 77-100.
157. ASL. Libri Decreti, 52 (1760-1771), f. 162v.
158. La relación entre las dos academias se remonta a 1765, cuando la rusa remitió a la de San Fernando sus reglamentos y las medallas que celebraban su inauguración. Al año siguiente la Corporación respondió con el envío de sus Estatutos, y las medallas y los opúsculos publicados tras el reparto de premios, además de una conmemorativa de la boda del Príncipe de Asturias. ASF. Archivo. Leg. 37-9/2. Academias extranjeras.

159. ASF. Archivo. Leg. cit. 37-9/2. Carta de Ignacio de Hermosilla al presidente de la Academia de Bellas Artes de San Petesburgo de 26 de agosto de 1770.
160. ARRESE, José Luis de, *Antonio González Ruiz. Pintor de Cámara de Su Majestad y Director General de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pp. 56 y 57. Mariana de Silva, Bazar y Sarmiento, duquesa de Huéscar, y marquesa de Coria, poseía el título de directora honoraria por la pintura en la Academia desde 1766. ASF. Archivo. Leg. 70-5/5. Duquesa de Huéscar.
161. URREA, Jesús, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid: Universidad, 1977, p. 269.
162. MARRINI, Orazio, *Serie di ritratti...*, *op. cit.*, p. XXVI, n. 3.
163. ASL. Libri Decreti, 52 (1760-1771), f. 8v. Cánovas del Castillo aporta la fecha de su toma de posesión el 3 de agosto. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, "Artistas españoles...", *art. cit.*, p. 185.
164. *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1988, p. 151, nº. 13. Sobre otras obras de la autora, URREA, Jesús, *La pintura italiana...*, *op. cit.*, pp. 270 y 271.
165. ÍD., "Tiépolo y Preciado...", *art. cit.*, p. 56.
166. GIORGETTI VICHI, Anna Maria, *Gli arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma: Arcadia, Accademia letteraria italiana, 1977, p. 103.
167. MATILLA TASCÓN, Antonio, "Documentos del Archivo...", *art. cit.*, pp. 199 y 200.
168. Por ejemplo, en 1753 había elaborado por voluntad del rey Fernando VI el *Nacimiento de Cristo* como parte de la iluminación de los libros de Coro de la Real Capilla. Véase JUNQUERA, Paulina, "Los Libros de Coro de la Real Capilla", *Reales Sitios*, 6 (1965), p. 24; ESPINOSA MARTÍN, M^a. Carmen, "Juan Cirilo Magadán y Gamarra miniaturista y tratadista madrileño (1692-1753)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVII (1989), p. 103.
169. *Arcadia Pictórica en sueño, Alegoría ó Poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Tebano, Pastor Arcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que trata de lo perteneciente al dibujo, y la segunda del colorido*, Madrid, 1789. En la Biblioteca Nacional de Madrid se localiza el manuscrito fechado en Roma cinco años antes de su publicación. BNM. Mss./11324.
170. Acerca de este tema véase LEÓN TELLÓ, Francisco José, y SANZ SANZ, M^a. M. Virginia, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid: Universidad Complutense, 1981, pp. 234 y 235.
171. *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milán: Electa, 1990, tomo I, p. 426. Junto a su compañera, Subleyras formaba asimismo parte de la Arcadia bajo el apodo de Protogiste (la Tibaldi se atribuyó el de Asteria Aretusia).
172. VÁZQUEZ, Francisco, *El escultor Francisco Gutiérrez*, Ávila: Obra Social y Cultural, Caja de Ahorros de Ávila, 2001, p. 39.
173. ASL. Nº. 29. Pittrici Accademiche. Junto a su nombre aparece igualmente escrita la palabra *scultrice*.
174. GUATTANI, G. A., *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità, etc.*, Roma: Salomoni, 1806-1810, vol. III, pp. 57-62.
175. CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1800, vol. VI, p. 78.
176. AMAE. SS. Leg. cit. 225. Carta del marqués de Grimaldi a José Nicolás de Azara de 3 de diciembre de 1776.
177. AMAE. SS. Leg. cit. 228. Carta del conde de Floridablanca al marqués de Grimaldi de 6 de julio de 1779.
178. Léanse asimismo las cartas 7 y 13 en relación con el estado de salud de la Cherubini.
179. AMAE. SS. Leg. 355. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 9 de septiembre de 1784. El *Cristo flagelado* del pintor Francesco Albani existente en la Galería del condestable Colonna fue ampliamente reproducido por los artistas del siglo XVIII, y en especial por los pensionados franceses. ANATOLE DE MONTAIGLON, M. M., y GUIFFREY, Jules, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome*, París: Caravay, 1909, vol. IX, 1909, pp. 75 y 273.
180. AMAE. SS. Leg. 353. Carta del conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara de 3 de diciembre de 1782.
181. Archivo General de Simancas. Estado. Roma. Leg 5.000. Carta de Francisco Preciado de la Vega al conde de Floridablanca de 13 de junio de 1787.

182. De hecho el segundo testamento de Preciado, de 1788, no registra la existencia de un patrimonio mueble o inmueble de su propiedad, o haberes de importancia. Preciado únicamente legaba a las hermanas de su mujer un cuadro a cada una, que podían elegir libremente; a sus sobrinos –los hijos de su hermano Juan, que obtenía una cubertería de plata en caso de permanecer aún con vida, dato que Preciado desconocía– también les cedía una obra suya, y a su hermana Manuela, la cantidad de diez escudos. No hemos encontrado el testamento que realizó previamente en abril de 1782, en la oficina del notario Gaudenzi. ASR. Archivio dei 30 Notari Capitolini. Notario Milanessi, uff. 26, 17 de noviembre de 1788, p. 349 y ss.
183. AHN. Estado. Roma. Leg. 3915. Expedientes A-Z 1780-1800. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 22 de julio de 1789. El memorial de Caterina Cherubini es del día 20.
184. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1786-1794, sig. 3/85. Junta ordinaria de 13 de septiembre de 1789, pp. 107 y 108.
185. FONTBONA, Francesc, y DURÁ, Victoria, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Jordi. I. Pintura*, Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jordi, 1999, pp. 69-70 y 153.
186. Esta miniatura iba destinada al rey, mientras que ponía a los pies de la reina una niña abrazando a una paloma, copiada en la Academia de San Luca del cuadro *Fanciulla con colomba* o *L'Innocenza* con el que la retratista Rosalba Carriera fue admitida académica de mérito. AHN. Estado. Roma. Leg. 3914. Carta de Caterina Cherubini al conde de Floridablanca de 7 de diciembre de 1789.
187. Azara estimaba esta miniatura una de las mejores creaciones de la Cherubini, por la atención y el particular cuidado con los que la había realizado. AMAE. SS. Leg. 362. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 10 de agosto de 1791.
188. ASL. Libri Decreti, 54 (1781-1793), f. 110v.
189. PIRZIO BIROLI, Lucia, "Il "Giornale" di Vincenzo Pacatti: spagnoli a Roma nella seconda metà del XVIII secolo", en BELTRÁN FORTES, José (ed.), *Iluminismo e Illustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma: Erma di Bretschneider, 2003, p. 333. En su lecho de muerte Preciado había delegado en von Maron sus obligaciones administrativas respecto a la capilla de San Lázaro de la iglesia de San Luca, según testimoniaban algunas de las personas que atendieron al artista en sus últimos momentos: entre otros, el propio pintor austriaco, Francisco Agustín, y Carlos Espinosa; todos apuntaban que el deseo expresado por Preciado también podía corroborarlo su confesor, fray Giacomo della Visitazione, agustino descalzo de San Nicola da Tolentino. ASR. Notari Curia Card. Vicario Roma. Notario Gaudenzi, uff. 32. 14, 17, 20 y 21 de julio de 1789, pp. 767-771.
190. ROSE-DE VIEJO, Isadora Joan, *Manuel Godoy patrón de las Artes y coleccionista*, Madrid: Universidad Complutense, 1983, vol. I, p. 195.
191. *L'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma: De Luca, 1974, p. 265; INCISA DELLA ROCCHETTA, Giovanni, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1979, pp. 58-59 y fig. 184.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Correspondencia de Don Manuel de Roda y Arrieta. BN. Mss./ 12757

1

Roma i Marzo 28 del 1765

Señor: Las nuevas q.e vamos teniendo de la salud de V.S.I. ma. nos consuelan a todos, i a mi en particular pr. q.e tambien es particular el amor q.e tengo i conservarè a V.S. pr. smpre., i pr. lo mismo todos los dias lo encomiendo a Ds., a la Virgen, i a los Stos. Arcangeles S. Miguel i S. Rafael i seguirè en hazerlo smpre. Como tan obligado, q.e estoy a tantos favores q.e me hà hecho V.S. i en cuia proteccion espero salir un dia de la Piscina.

Monseñor Bocapaduli¹ a quien vè dos veces ha hecho ver la estimacion q.e conserva a V.S. pues ayer me hizo ver el rescripto favorable con q.e asignò 4 escud.s mensuales a la pobre familia² q.e recomendò V.S. de modo q.e el Sacerdote visitador (sujeto de bellas prendas) vino de parte de Monseñor a manifestarmelo, i despues pasò a la casa i diò la mesada de marzo con q.e al menos este poco consuelo a mi me serà de algun alivio. El visitador me asegurò q.e Mons.r. pr. su mano nò dà otra limosna mayor, pues la q.e mas llega a tres escuds. He dicho todo esto p.a q.e V.S. esté entendido del favor q.e ha procurado hazer Mons.r. pr. servirle. Yo en esta parte no hago mas q.e dar gracias a V.S. i asegurarle q.e esta pobre familia (q.e es buena) lo encomendarà a Ds. continuam.te. pues pr. su causa logran este poco alivio. Dios quiera q.e pueda yo ayudarla algo mas de lo q.e oy alcanzan mis fuerzas. El papelito adjunto me lo remitio monsr. p.a V.S.³. Yo cada dia hecho mas de ver la falta de V.S. pues tenia todo mi gusto en verle cada dia i solo me consuela el saber q.e va bueno, i deseo saber q.e aya pasado el mar felizm.te para salir de cuidado.

Yo procuro ver cada dia a Dn. Juan⁴, q.e a Ds. gra. està bueno aunq.e no hà dexado de trabajar bastante, i doi ahora gras. a V.S. pr. el regalo q.e pr. mano de D. Juan recibí de chocolate i tabaco sin tener yo merito p.a ello, i las mismas dà a V.S. tambien mi muger asi pr. este favor como pr. el de Mons.r. Bocapaduli a quien irè yo a dar las gracias, i estimarè q.e V.S. me inbie una esquelita, p.a llevarsela, en q.e le conteste, ya q.e el ha querido poner baxo la mem.a de V.S. los dos rengloncitos de su mano p.a q.e yo los incluya en esta como lo hago, i vea el agradecim.to. i q.e yo he dado a V.S. la notizia.

Nuestro buen Lavega⁵ me hà escrito desde Napoles con el sentim.to de no aver sabido q.e V.S. estaba alli p.a verle hasta despues de aver partido p.a Roma⁶. Él me pide q.e salude a V.S. y q.e le haga esta justa excusa. Me dà notizia q.e la escavacion de Hercolano està abandonada y solo se sigue la de Pompei donde sigue descubriendo el teatro, i de donde se sacan ms. pinturas, estatuas, i bronzes, de modo q.e es fecunda la escavacion de antiguedades.

De Hermosilla⁷ no he tenido mas carta q.e la q.e acompañò la ultima q.e V.S. recibì aquì. Yo espero q.e alguna vez asista V.S. a alguna junta de la Acad.^a como Acad.co a fin de hablar de lo q.e convendria hazerse aquì, i de desengañarlos q.e no son practicos ni de Roma ni de mi conducta.

Podrà ser q.e en llegando V.S. a Madrid se le presente D. Antonio Velazquez⁸, i el bueno del escarpelino Domenico Galeotti⁹, los quales me escribieron los recomendase a V.S. i yo les respondì lo harè. Pero como no diò tiempo para discursos los arrebatos de los ultimos dias q.e V.S. estuvo aquì no lo hize entonces. Ahora lo hago solo p.a q.e si se dexaran ver podra V.S. decirles q.e yo hablè de ellos, i en lo demàs harè V.S. lo q.e le parezca, pues ambos estàn como yo quisiera estàr en punto de salario.

Yo he sido largo pr. q.e se me ha ido la (¿?) con el gusto q.e tengo de escribir a V.S. ya q.e no puedo hablarle de otro modo, i asi V.S. tendrà paciencia pr. ahora, i perdonarà mi confianza. Reciva V.S. mil expresiones de mi buena muger q.e todo es preguntarme si ay nuevas de su salud quando buelvo a casa, i V.S. me mande en quanto yo sea capaz de servirle pues lo harè con mi mayor gusto, mientras ruego a Ds. nro. Sr. m. egl. A V.S. ill.ma m.s a.s

B.L.M. de V.S. il.ma. {Beso la mano de Vuestra Señoría ilustrísima} Su mas apas.do reconocido y afecto Serv.r. q.e le ama. Fran.co Preciado.

Mem.as a Mons.r Justo.

2

Señor yo quedo mui consolado con las noticias q.e tenemos de su buena salud, i según nras. cuentas oy o mañana suponemos su llegada a esa Corte, donde creo serà tambien recibido como indican las noticias q.e de particulares se van oyendo pr. acà; Yo ruego a Ds. dè a V.S. Ill.ma. la salud q.e le deseo, i ruego tambien a V.S. I.a. q.e procure poner metodo en el trabajo, pr. q.e si no conserva la salud tampoco podrà ser tan util p.a el publico como deseamos, i yo en particular q.e quisiera con el amor grande q.e tengo a V.S. I.ma. q.e pueda manifestar cada dia mas con su acierto el q.e hà tenido el Rey en llamarle a ese empleo. Dos correos hà escribì a V.S. I.a. el favor con q.e el bueno de Mons.r. Bocapaduli desempeñò la recomendación q.e le hizo, pr. lo q.e entonces le di todas las gras. qe pude a dho. Prelado, i a V.S.I.ma en mi carta, q.e supongo no se avrà perdido, i en ella incluí un papelito q.e el mismo Mons.or. quiso le incluyese, i le supliqué me remita una esquelita p.a el afin q.e vea q.e hè dado parte de todo i como q.e V.S.I. ma. Se agradece el favor q.e ha hecho a esta pobre familia civil i honrrada, que vive con temor de Dios.

Dn. Juan queda bueno, i veo q.e và evacuando sus ocupaciones como el mismo dirà en su carta.

Monseñor Herreros¹⁰smpre. conserva pr. V.S. I.ma. aquel amor i buena amistad q.e manifestò en todas ocasiones, pues avemos hecho en varias ocasiones nros. coloquios, i lo mismo sucede con Dn. Domingo López¹¹, y el Pe. Gimenez¹², i asi nos consolamos en la ausencia de V.S.I.ma.

Aquí no tenemos novedades solo la de la muerte del Card. l Caprara, q.e sucedió el viernes Sto. pr. la mañana acabado de subir la escalera p.a ir a la Paulina¹³. El día antes estando en la Capilla sintiéndose malo salió de ella y entrando en la Botica padeció un deliquio q.e le duró un buen rato, i no obstante q.e le dixerón la necesidad q.e tenia de sangrarse no quiso, antes sí quedó a la mesa con los demas Cardenales, i la noche hizo colacion en Casa Orsini. De modo q.e con los avisos q.e ha tenido parece q.e el mismo se ha buscado i acelerado la muerte. Ayer se le han hecho las exequias en Sti. Apostoli con el cuerpo dentro de la caja.

Aquí se dice, q.e se teme la rotura de Francia con esta Corte pr. causa de los beneméritos de Aviñon, q.e no quiere tolerar mas la corte de Paris.

Entretanto aquí se prosigue el empeño de protexerlos i se dice q.e ya el embajador ha tenido orden de salir de Roma, i q.e el hà representado a su Corte esperando moderar el empeño. No sé q.e certeza puede tener esta noticia q.e un oficial de esta Secret.a de estado me dió con secreto.

Esta semana he tenido carta de Castillo¹⁴, que me dice varias cosas, i entre ellas q.e pr. ay corre alguna voz de q.e no vendrán mas Pensionados a Roma, si esto fuese el primer mal seria el mio, i el segundo seria poner aquí en ridiculo la Corte, despues de aver visto Roma el cuidado q.e ha puesto p.a introducir estas artes en España. Supongo q.e acaso no avrá nada de esto.

Yo espero q.e V.S.I.ma. tenga alguna vez algun discurso con nro. Secretario Hermosilla, i con los Sujetos mas respetables de la Academia p.a saber lo q.e se piensa.

Por otra parte oigo q.e Mengs formará el proyecto p.a el modo de inviar a Roma los Pensionados, pues parece q.e el es el Omnipotens. Su hermana¹⁵ parece q.e no ay modo de reducirse a ír a Madrid, pues no dexa de trabajar p.a los ingleses i logra su libertad i lo q.e gana.

Yo no canso mas a V.S.II.ma. i acavo con saludarle de parte de mi muger q.e no dexa de rogar a Ds. pr. su salud asi como yo deseo le g.e a V.S.II.ma. m.s a.s. {le guarde a Vuestra Señoría Ilustrísima muchos años}. B.L.M. de Vs. II.ma su mas afecto i reconocido Ser.r. Fran.co Preciado.

Roma i Abril 11 de 1765.

3

Señor. Ya respiro considerando a V.S.Ima. en su casa i descansando del viaje, aunq.e se me pone delante la molestia q.e le darán las visitas cansadas de cumplimiento i ceremonia. Yo espero q.e V.S. I.ma. se hallará bien de salud en ese clima q.e provò tantos años. Yo no pido otra cosa sino q.e modere V.S.I.ma. la aplicación i el trabajo, q.e no són los a.s de ahora como los q.e se usaban diez a.s atrás, ni la robustez como la de entonces, i esto lo pruebo pr. mí, q.e como paso de los cincuenta no puedo echar tantas piernas como antes, con todo no es poco el poder decir q.e ay salud en mi casa, adonde no à sido posible ayar querido

venir el Pe Andrès aver un cuadro q.e le pinta Martinez¹⁶ en mi estudio p.a Indias, i el asunto es la estatua de Sn. Ignazio de Plata con los angeles q.e tiene a los lados con el pedestal segùn esta en su nicha del Jesùs¹⁷, algo mas pequeña del original, sin duda para hacer ver a los compañeros del otro mundo lo bien q.e se à empleado su plata y su oro. Vea V.S.I.ma. q.e calza colorada de a palmo me tendràn hechada los benemeritos. Ello es verdad q.e poco me importa pr. q.e considero q.e a mi no me destinaràn a otro castigo q.e al del desprecio, pues no me avran puesto en la lista de los q.e pueden hacer daño, como estará acaso V.S.I.ma. de cuias conversaciones hechas en Parma i en Genova parece q.e se han quexado con Mons.r Azpuru¹⁸ segùn me confiò el Pe Ximenez. Vea V.S.I.ma. como estàn provistos de exploradores. Yo encargo mucho a V.S.I.ma. q.e vea lo q.e come i donde pr. q.e estas gentes i sus doctrinas son sensibles i ellos estàn mui desconfiados, pr. mas que Mons.r Herreros (segùn me dixo) les asegurò q.e V.S.I.ma. no les haria daño alguno. Harta sospecha me traguè aquí quando V.S.I.ma. bolviò de Napoles tan mal parado, i no me aflixì poco, pero a Ds. gras. conociè luego q.e todo era cansancio del mal camino.

De novedades no se nada de positivo. El Card.l. Sciarra qued mui malo i parece q.e de esta no la escapará segùn se dice, i se teme q.e de un dia a otro pueda acabar¹⁹. Se dice q.e este Embaxador de Francia riñò abiertam.te. con el Card.l. Rezonico²⁰ y se hà declarado con el mismo Papa no querer tratar los negocios con su sobrino. Al mismo tiempo parece q.e hà quedado satisfecho del Secret.o de Estado q.e le asegurò q.e los Breves escritos a los Obispos de Francia no los avia visto ni entendido. Temo q.e al ultimo se descomponga aquella poca armonia q.e ha quedado entre Francia i Roma²¹. Tampoco puedo saber lo q.e ha resultado de la Congreg.on. de Card.les q.e se destino para tratar sobre las cosas de Parma²². Tambien oigo de una cartita de la Reina de Francia al Papa sobre pedir dia destinado al oficio del Corazon de Jesus con q.e se vè q.e todavia en el Palacio de Paris hay Duende.

Nro. D. Juan queda bueno pero aflixido pr. ver q.e el tiempo no permite q.e la ropa de V.S.I.ma llegue a Napoles, de donde segùn le escriben, i me hà dho., saldrà presto el navio, i teme q.e las faluas no lleguen a tiempo despues de aver fatigado el pobre en cuidar q.e todo se evaquase presto.

Yo le hè consolado con decirle q.e pr. su parte no hà faltado, i q.e con el cielo no ay quexa. Yo espero q.e la estacion, q.e facilm.te. muda, dè lugar para q.e todo salga bien, como lo deseo afin q.e V.S.I.ma. tenga el gusto de verse ay su librería i su plata q.e considero le hará falta. Ds. quiera llevarlo todo con felicidad.

V.S.I.ma. perdonará esta libertad q.e me tomo en cansarle con mis cartas, pues como perdi el consuelo de verle i hablarle, al menos me alivia el escribirle a V.S.I.ma. afin q.e yo pueda manifestarle el amor q.e le conservo i la veneracion con q.e smpre. le estimarè, agradecido pr. una parte, i pr. otra llevado del genio, i asi no ceso de encomendarle a Ds. ntro. Sr. mi muger saluda mil veces a V.S.I.ma. i ambos rogamos a Ds. nos le g.e. ms. as.

Roma i Abril 18 de 1765. B.L.M. de V.S.I.ma. su mas apas.do afecto, i reconº. Serv.r. Fran.co Preciado.

Hermosilla no a escrito ahùn ni de cuentas ni de arrivo de modelos de los Pensionados, supongo q.e no avran llegado los cajones a Madrid. Martinez quiere irse luego q.e acave este cuadro de Sn. Ignazio a su casa.

Señor estamos esperando con ansia el correo para saber nuevas de V.S.I.ma. Los tiempos que aqui son lluviosos sin duda le avrán detenido. Parece increíble lo q.e dura el tiempo contrario pues despues de tantos dias ahun no pueden salir del rio las embarcaciones q.e conducen la ropa de V.S.I.ma. Harto lo siente este pobre de Dn. Juan i harto lo siento yo, pues tememos que el navio se vaya antes q.e lleguen estos cajones a Napoles. Yo procuro aquietarle pues no està en nra. mano el viento favorable.

El Card.l. Sciarra murió el sabado en su vila a veintiun hora i med.a i a la noche se le llevò a su Palacio. Las exequias se le hicieron en san Marcelo su Parroquia, i su cuerpo se llevò a su sepultura en Sta. Maria Mayor. Su testam.to. consiste en dexar heredero a su hermano, i algunos pocos legados. A la familia dexa solam.te. cinco mil escud. q.e se reparan a disposicion del heredero, i sin q.e pretendan los familiares otra cosa.

Su muerte ha sido sensible pr. la mucha familia q.e mantenía i q.e queda desamparada. Yo no he tenido carta del Sor. Hermosilla mas de la q.e vino con la ultima q.e recibió aquí V.S.I.ma. pr. donde cada dia veo mas su tibieza q.e no se en q.e consista. Este chico Martinez parece q.e se irá en breve i con el remitirè el Saggio del Algaroti²³ sobre la Academia de Francia, pues yà se vende aqui, i pr. que yo creo q.e serà util el q.e V.S.I.ma. lo manifieste particularm.te q.e en el 4º tomo de las cartas Pictoris de Mons.r Botari²⁴, q.e Pagliarini²⁵ diò a V.S.I.ma. ay una carta del mismo Botari escrita al Zanoti de Bolonia²⁶ en q.e lo aprueba i alaba mucho el dho. saggio confirmando sus razones.

Los Padres ahun no se han atrevido a venir a ver su Patriarca a mi casa. Parece que no ha faltado quien aya hecho sus discursos con ellos poniendo mal a D. Domingo Lopez, según los mismos llevaron sus quejas a Monseñor Herreros, q.e le defendió con asegurarles q.e no avia observado en nras. conversaciones con V.S.I.ma. q.e jamas se huviese hablado contra ellos. Q.e tal seria si no huviesemos tenido la reserva q.e se tenia quando entraba? Los dos como avemos quedado viudos de V.S.I.ma. haremos nuestros coloquios privados, ya q.e no podemos fiarnos de los demàs. Aquí parece q.e el Secret.o de estado se vâ entibiando azia ellos, pues parece q.e la nueva Constitucion se fabricò sin su intelig.a. i con esto hà satisfecho al embaxador; en esta quaresma parece q.e se hà notado el aver oido mas sermones q.e otros años al buen Apostolico Capuchino q.e hà dado varios golpes sin nombrar personas, pr. lo q.e se dixo si lo quitaban, pero no hà avido novedad, antes dicen q.e el Card.l. Fantuzzi²⁷ le animò a proseguir con el mismo zelo.

Aquí se dice q.e la sobrina del Secret.o de estado se casarà con el nuevo Principe Cesarini. Anoche estuvimos Lopez i yò en casa de Monseñor Herreros, pues manifiesta gusto en q.e se vaya algunas noches a su casa. Yo lo veo algo suspenso, i temo q.e tema algo, o q.e pueda aver penetrado alguna cosa de una resp.ta. q.e dicen tuvo Centomani²⁸ del Marqués Tanucci²⁹ contra el Colegialismo, aviendole a caso Centomani recomendado al Marqués. Entretanto yo conosco q.e Mons.r està mui confiado en V.S.I.ma q.e a de promoverle con honor, i està consolado con que le han escrito de ay, q.e el Rey no tiene cosa contra el. Enfin todos esperamos en la bondad de V.S.I.ma. i yo mas q.e todos pues tengo experiencia de su favor i proteccion.

Aquí todos son discurso sobre ministerio, i las gentes q.e no miran mas q.e al viento q.e corre i al sol q.e nace, quisieran las cosas a su modo, i desean ver en el Palacio a Mons.r Azpuru. Yo tambien deseo su fortuna, aunq.e no hà faltado quien importunando i sin verdad alguna a querido persuadirle q.e yo era uno de los que no tenian gusto de sus ascensos i lo mismo del Pe Moreno³⁰ i otros. No sè q.e motivo aya tenido quien tan injustam.te. nos pone en este concepto. Nada me importa pues estoy inocente.

V.S.I.ma. se cuide i pr. Ds. q.e no se mare con el trabajo pr. q.e todos lo tendremos si pierde la salud, pr. la q.e cada dia ruego a Ds. con todo mi corazon deseandole g.e. su magestad m.s a.s. B.L.M. de Vs. Il.ma su mas afecto oblig.o i recon.o Serv.or Fran.co Preciado.

Roma i Abril 25 del 1765.

Mi muger saluda a V.S.I.ma. con todo afecto i veneracion.

5

Señor: gracias a Ds. q.e V.S.I.ma. llegò bueno y q.e ha sido recibido del Rey con particular estimacion i demostracion de bondad. Como se avran visto los q.e no manifestaron pr. cartas el placer de su promocion? Y como procuraran ahora con el disimulo i con la ficcion bolverse amigos? Todo les irà bien q.e conosco el genio de V.S.I.ma. incapaz de rencor o venganza, i selo alabo como verdadera virtud. Ello es verdad q.e a costa de los sufrimientos viven los desvergonzados. Yo lo q.e deseo es q.e V.S.I.ma. logre salud, q.e se vaya despacio con el trabajo, i q.e se sacuda de majaderos, q.e suelen quitar la paciencia i la vida. Yo a Dios gracias quedo bueno con toda mi familia i smpre. con ms. deseos de servir a V.S. I.ma. con quanto quiera mandarme, pero perdido como los pollos sin su manta, o como el q.e no tiene ti a quien llorar sus cuitas.

Con este nro. D. Juan me consuelo viendolo i haziendo nras. conversaciones, pues no ay de quien flarse. El pobre D. Domingo Lopez me busca p.a lo mismo i asi se pasa nra. soledad.

A este pobre Martinez q.e le vino la tentacion de escribir a Hermosilla sobre su ayuda de costa para su viaje, se la hà disputado en esa Academia el darsela, i pr. ultimo se le acordaron solo quarenta escud.s de los 25 doblones q.e se le han dado a todos: yo no sè pr. que aviendo sufrido la menor pension, i aviendo inviado a caso mas obras q.e algun otro Pensionado, i no desmereciendo el q.e se le desatendiese ni averlo eceptuado en la ayuda de costa quando escribieron q.e todos cumplido su tiempo se bolviesen, i aviendole, quando le asignaron la poca pension obligado a firmar la obligacion de bolver como si gozase como los demas entero el sueldo. De esto ahun no ay otra noticia q.e la q.e le dà Villanueva³¹ en el dia despues de la Junta. Naturalm.te en este otro correo avisarà Hermosilla, sino es q.e lo haga el año que viene. Tambien me escribe Dn. Domingo Campàn padre de este chico q.e està aquí como en el di le avia concedido la Acad^a. al chico cuatro reas. diarios, q.e es lo q.e tenia Martinez, de lo q.e he tenido gusto, pero no dexo de conocer q.e ay modo p^a q.e la Academia favorezca a otros, i a mi me dexa a la luna de Valencia. Yo supongo q.e tambien de esto escribirà Hermosilla el correo q.e viene, si le dà la gana.

Supongo q.e avrán llegado yà los cajones q.e se embarcaron con las obras, pues el correo pasado tuve carta de Alvarez³² de Barcelona en q.e me dice llegò en la misma Barca q.e los llevaba el lunes S.to a dha Ciudad. A caso V.S.I.ma. podrà hablar al Rey quando se le muestren las cosas como smpre. ha hecho la Acad^a. Yo deseo q.e V.S.I.ma. hable con Hermosilla i descubra terreno, ya q.e conmigo està tan callado, pues puede ser q.e le diga algo en punto de venir otros i en q.e forma, i V.S.I.ma. como practico podrà informar de lo q.e necesita una nueva disposicion para q.e sea un poco decorosa al Rey i a la nazione en Roma. Supongo q.e en esto en balde hablo con V.S.I.ma q.e todo lo conoce i sabe.

Aquí estamos esperando con ansia la noticia de q.e las barcas o faluas ayan llegado a Napoles a tiempo de embarcar en el navio la ropa de V.S.I.ma. q.e yo deseo le llegue presto.

Harto lo siente este pobre de D. Juan i yo que tanto me intereso en las cosas de V.S.I.ma.

Vinieron pr. fin a ver el S. Ignazio el Pe. Andres³³ con el Procurador de Sta. Fè para quienes, despues de averle instado Martinez p^a. q.e viniese. I todos nos portamos con cara de risa i amistad. Ellos parece, según oigo, q.e con sus amigos se quexan de los discursos de V.S.I. ma. Hecho ahun en Barcelona, i supongo qe en esto ellos hablen inventando lo q.e no ay. Tambien me dicen q.e ay aqui sujeto q.e alaba a V.S.I.ma. pero q.e le tacha de demasiado Jansenista contra los benemeritos. No he podido saber quien sea aunq.e me dicen q.e era amigo i mui frecuente de V.S.I.ma. Esto lo digo para q.e se estè con cuidado.

Reciva V.S.I.ma. mil expresiones de mi muger que tambien ruega a Ds. como yo pr. la salud de V.S.I.ma. deseando todos el q.e Ds. nro. Sr. le g.e ms. a.s. B.L.M. de Vs. I.ma su mas afecto oblig.o i recon.o Serv.r Fran.co Preciado.

Roma i Mayo 2 de 1765.

6

Señor: Harto me duele la faena i el embarazo q.e dan a V.S.I.ma. las continuas visitas de la Corte en su llegada a ella, según oigo pr. Dn. Juan y pr. Monseñor Herreros, i no quisiera q.e a los trabajos q.e ofrecerà la Secretaria se uniese tambien de seguida esa molestia, q.e serà preciso huir lo mas q.e se pueda si se hà de vivir. V.S.I.ma. tendrà ocasiòn a hora de acordarse pr. ese motivo de Roma donde seria sin duda mas tolerable el trabajo. Yo me alegro en el alma de la salud q.e oigo goza entre tanto i todos los dias ruego a Ds. pr. q.e se la conserve, i por q.e le dè acierto en todo. Yo a Ds. gracias estoi bueno con mi pobre familia i siempre sintiendo la ausencia de V.S.I.ma.

Anoche estuvimos D. Domingo Lopez i yo en casa de Mons.r Herreros i me pareciò alegre con la muerte del Consejero, sin duda q.e espera salirse esta vez con la suya mediante el favor de V.S.I.ma. si podrà ayudarle ahora. Dios quiera q.e si la logra no se arrepienta como varias veces hablamos.

Ya dirà D. Juan a V.S.I.ma. como salimos del susto de q.e no llegase a tiempo la librería i plata p.a embarcarse; yo he tenido un gusto particular de q.e se aya logrado nro. deseo afin

q.e VS.I.ma. tenga el placer de q.e le llegue todo presto, i solo siento lo q.e me dice D. Juan en quanto a no averle tomado casa capaz de tener VS.Ima. a la vista su amada i metaf (¿?)rica muger. Aquí no tenemos novedad particular en el dia, solo la de libros historicos de la Comp.a q.e han dado fuera los Franceses, de lo q.e acaso D. Domingo Lopez informará con individualidad, como de estas respuestas q.e se han hecho pr. los Padres a otros del Parlamento, i q.e no han salido al publico todavia, i q.e se dice q.e poco concluyen. Todo será poner leña al fuego. Yo he tenido grandisimo gusto con la notizia de q.e ayan dado a VS.I.ma. la pension de los mil doblones ademas del sueldo. Todo lo merece VS.I.ma. pr. ms. titulos. Yo espero q.e con el casamiento o llegada de la Princesa adelantará el Rey estas gras. otra vez a VS.I.ma. como hará con otros, i tendremos nuevo gusto los q.e nos interesamos en su bien.

En punto de Acad^a. el Sor. Hermosilla no ha escrito con q.e nada sè, i aviendo de partir p.a esa Corte el lunes o martes Martinez será preciso el q.e se le dè su ayuda de costa p.a el viaje en atencion a las cartas q.e a VS.I.ma. i a mi vinieron de q.e acabado el tiempo de cada uno, se restituyesen a España sin gozar un solo dia el sueldo, i dandoles la acostumbrada ayuda de costa sin eceptuar alguno. Mons.r. Herreros dice q.e smpre. estará pronto a restituir este dinero caso q.e la Acad^a. pensase diferentem.te. con este desgraciado, q.e no ha dexado de cumplir con su oblig.on. i q.e desde q.e acavò su tiempo no ha tomado nada de su mesada³⁴.

En este correo escribe Mengs a un tal Alexandro español, q.e mantenía el aqui, i q.e vino acompañando a su muger, como la Academia le hà concedido una pensionsilla, i asi que dè gras. con q.e yà vàn dos con la de este chico Campan, i de nada tengo mas notizia q.e esto, i si no escribe Hermosilla nada podrán cobrar estos pobres³⁵. En S. Lorenzo in Lucina hizieron General al Procurador Gral., i Asistente al q.e era, despues de algunas inquietudes. La vieja q.e les dexo lo q.e tenia en vida yà murió.

No canso mas a VS.I.ma. i solo le acuerdo q.e no se olvide de imbiarme una esuela dando gracias a Mons.r Bocapaduli pr. el favor q.e hizo al empeño i recomendación suya.

B.L.M. de Vs. I.ma su mas afecto i oblig.o Serv.r Fran.co Preciado.

Roma y mayo 9 del 1765.

7

Señor yo oigo con grandisimo gusto las nuevas de la salud de VS.I.ma. q.e me dan nuestro D. Juan y Monseñor Herreros, pero tambien me contrista el trabajo en q.e le pone el empleo, i cada dia pido a Ds. le dè salud i acierto en todo para q.e pueda resistir en el encargo. Yo a Ds. gras. quedo bueno aunq.e he tenido la pena de ver a mi muger el Domingo padecer fuertem.te. de fieras convulsiones istericas que parecia la ahogasen, y q.e desde la mañana las sufrió hasta la caída de la tarde, en q.e los fomentos i azeite de almendras comenzaron a aliviarla. Oy queda casi buena de modo q.e podrá levantarse un poco aunq.e dolorida en el pecho i costados. En fin no faltan trabajitos q.e sufrir.

Aquí nos aviamos tragado el ver a nro. Monseñor Herreros hecho Consejero, pero avemos sabido pr. las cartas de V.S.I.ma. q.e no ha podido estrenarse con el, q.e verdaderam.te. me confesò aver consentido esta vez mas q.e otras, i veo q.e lo siente.

Ayer partiò de aquí Martinez p.a esa Corte en un coche de retorno q.e lleva a los dos Padres Cayetanos q.e V.S.I.ma. vio en Genova, i un Clerigo menor que avia venido al Capitulo. Monseñor Azpuru no se atevió a firmarle los recivos p.a la acostumbrada ayuda de costa de su viaje, no obstante el exemplo de averla dado V.S.I.ma a Maella³⁶ tambien Pensionado extraordinario en virtud de la ultima carta de Set.bre en q.e el Secretario decia averse determiando q.e todos se restituyan a España con la acostumbrada ayuda de costa. Pues Mons.or para ver esta carta encontrò entre las demàs la copia de la oblig.on q.e firmaron estos dos Pensionados sin la parte en la q.e se les daria este dinero p.a el viaje, pues no queria quedar la Acad^a. obligada a esto con estos dos, i Mons.or me dixo q.e avia diversidad entre Maella y este pr. tener aquel toda la Pension i este solo una pequeña parte, i q.e alfin V.S.I.ma. tenia o podria tener mas amplias facultades, i q.e el solo la daria haciendole yo un villete en q.e afirmase poderlo hazer para cubrirse con el. Yo manifestè a Mons.or. q.e mis facultades no se extendian a tanto i por fin no se hizo nada. El pobre Martinez, q.e ha remitido mas q.e otro cosas a la Acad^a., se hallava con el ajusto hecho q.e le era ventajoso pr. el precio, i pr. la compañía i no podia resolver hasta q.e Mons.or Herreros pidiera a D. Ju.o de la Riva³⁷, diciendole este embarazo, le diese el dinero, q.e el se obligaba en un villete a pagar el quando la Acad^a. no lo abonase, de quien se espera la orden yà dada, pues q.e de Madrid le aseguro a Martinez Villanueva averse determinado una tal ayuda de costa i ciertas mesadas, en virtud de aver este chico al Secret.o preventivam.te. temiendo huviese algun embarazo pr. no hallarse aquí V.S.I.ma. i averse detenido desde Henero, en q.e cumpliò, hasta ahora. Entretanto esperamos q.e al S.or. Hermosilla le dè la gana de escribir, q.e Ds. sabe quando serà, p.a q.e cobrando este dinero en virtud de recivos q.e dexo hechos Martinez q.e entonces no tendrà dificultad de formar Mons.or pueda hazerse pago Dn. Ju.o De la Riva. Tampoco podran cobrar sus Pensioncillas este chico Campan, i el Alexandro q.e mantenía Mengs, q.e tiene cartas de averseles concedido, sino avisa el dho. Segretario. Vea V.S.I.ma. q.e bien cumple el amigo con el oficio, q.e perjuicios q.e causa pr. su omision ese D. virote, q.e acaso huye de escribir pr. no hablar de los dineros q.e me debe del encargo de las medallas i buriles bien q.e el sabe todo disimularlo con no hablar mas q.e de sus embarazos i ocupaciones, i a lo ultimo saldremos con decir q.e ha escrito y q.e la carta o cartas se perdieron. Harto trabajo es aver de depender de uno q.e es el faraute de la Acad^a. i q.e dispone las gentes a su modo p.a q.e el solo sea oido, i a mi conviene pr. no ir a tierra disimular i tragar estas pildoras amargas. V.S.I.ma. perdone q.e le canso en contarle mis cuitas, pues como de todo lo anteced.te. esta informado deseo sepa lo q.e và sucediendo pr. si acaso llega la ocasión de q.e V.S.I.ma. saque la espada por mi con su prud^a. i zelo, i asi sigo la conversacion de tanto (¿?)veres.

Yo espero q.e V.S. I.ma. me imbie la cartita o esquila q.e pedì p.a Mons.or Bocapaduli dandole gras. pr. aver favorecido el empeño del memorial q.e VSIma. le dio pues he visto la mucha estimacion q.e hizo i haze en virtud de la qual resolviò asignar a esta pobre i honrrada familia 4 escuds. mensuales, q.e aunq.e poco, es alivio p.a ella i para mi. El me diò

el papelito en q.e VSI ma le avia puesto mi nombre i casa con dos rengloncitos de su mano p.a q.e los remitiese, i no sè si la carta la recibiria V.S.I.ma pr. el viaje. Enfin considerando q.e las ocupaciones hazen olvidar otras cosas, pr. eso repito esta instancia.

De novedades no ay, o no sè otra de particular sino q.e anoche aun hora llegò a las urso-linas la embajadora de Venecia, la Capello, q.e estuvo aquí, i q.e se dixo se retiraba a éste monasterio³⁸. Al Cardl. Cabalchini le ha vuelto la calentura i se cree del disgusto de ver q.e vè a morir su hermano el General³⁹. Temo q.e un ataud reciban los dos ala fin. No canso mas a V.S.I.ma, i solo le ruego a no olvidarse de mi q.e quedo smpre a su obed.a, con deseos de servirle, y de q.e Ds. Ntro S.or le de m.a. B.L.M. de Vs. Il.ma su mas apas.do afecto i seg.ro Serv.r. Fran.co Preciado.

Roma í Mayo 16 de 1765

8

Señor: Yo me alegro de oír las nuevas de la Salida de V.S.Ima i siento la faena de trabajos en q.e se halla, ya con los negocios, i ya con las visitas i convites. Yo creo q.e V.S.Ima no dexarà de acordarse q.e los trabajos de Roma eran mas tolerables pues dexaban ratos para el gusto de los amigos i afectos q.e deseabamos verle y oírle. Yo tambien siento esto mismo como tan acostumbrado, q.e estaba a sus favores, i a estudiar en su conversacion. Aquí estàn todos con la curiosidad de saber quien serà Agente, y quien Ministro del Rey, pero nada se sabe⁴⁰. Yo espero q.e V.S.Ima no dexarà de recomendarme a quien venga para q.e en lo q.e quepa me favorezca. Oigo q.e Maella ha logrado sus 12 mil reas. de sueldo por medio de Mengs⁴¹, i dicen tambien lo mismo de Castillo. Tambien oigo decir q.e no vendràn mas Pensionados a Roma, i que las Pensiones se daràn ay imbiandolos al Escorial, suponiendo q.e aquí se pierden como si yo tuviese la culpa de q.e las cosas no tengan un establecim.to mejor p.a lograr el fin. Yo he remitido a V.S.Ima con Martinez el librito del Algaroti mediante q.e aquí comienzan a venir todas sus obras, el Saggio de la Acad.a de Francia seria bueno lo viesen en esa Acad.a i si es posible fuese los superiores pues trae razones i argumentos a favor de tal establecim.to contra la opinion de los q.e lo desaprueban i adelante la materia queriendo q.e como otras tantas colonias dependientes de la de aquí se estableciesen Pensiones p.a despues de Roma pasar a Florencia, Bolonia, y Venecia cuiò pensam.to celebra Monseñor Botari en una carta suya estampada en el 4 tomo de las Cartas q.e Pagliarini regalò ô vendiò a V.S.I.ma.

Argumente V.S.I.ma de estos principios con q.e piensa esa Acad.a q.e tales fines podre yo esperar despues de cansado con trabajos i años i peso de familia. De los Pensionados de Francia tampoco salen prodigios, i de los de España viniendo mas inferiores acaso se hà logrado mas, i son la mitad de menos. El Maella i el Carnizero⁴² hazen ver el adelantam.to pr. q.e han sabido aprovecharse con aplicación i oírme; i los demas algo han logrado, i en particular los Arquitectos. Ello seria vergonzoso que Roma viese lo presto q.e acaban ntros proyectos q.e aquí se alababan pr. utiles i juiciosos en ésta parte, aunq.e se tenian pr. imperfectos en el modo de la libertad q.e se daba a los Jovenes, i del infeliz salario mio, q.e me

avergonzaba de manifestar a estas gentes. Yo desearia q.e ese S.or Hermosilla i esos Señores de la Acad.a hablasen con V.S.I.ma para q.e los desengañase. Yo conozco q.e es harta desgrazia depender de un cuerpo de comunidad q.e tiene tan varios pareceres, i en q.e no dexarè de tener enemigos i en particular lo seràn los mismos Pensionados q.e han ido de aquí, i no sè pr. que.

D.s quiera q.e a V.S.I.ma se le proporcione la ocasión de favorecerme p.a asegurar un pedazo de pan con q.e poder vivir i mantener mi familia. Acaso las obras q.e han ido i q.e haràn ver al Rey darà campo a ello. Ya veo q.e yo canso a V.S.I.ma con estas cuitas, pero fio q.e su bondad conocerà q.e no tengo a quien contarlas, i sabrà disculparme.

Aquí no tenemos novedades sino la de un Capuchino q.e se dice se hallò desangrado en su celda abrazado con un crucifijo, cortadas las venas de una pierna, i con un papel escrito en q.e exortaba a los Padres a no forzar los hijos a ser frailes. Tambien se dice està acabando el General Cavalquini herman.o del Datario, pero este està bueno yà de su enfermedad.

Este chico Campan lo hè imbiado a mudar ayre a Frascati. Yo temo de su salud i de q.e pueda restablecerse de una tenacissima fluxion de cabeza q.e le ha puesto sordo i le cae a la garganta inflamandose, i q.e le hà tenido en santiago bien malo. Yà se lo escribo a su Padre. Entretanto ni de su Pension ni de la del Alexandro de Mengs ha escrito el S.or Hermosilla, como ni de otra cosa⁴³. Estos dias ha llegado aquí otro Pensionado Porcelanista con seis mil reas. al año, hijo del Gefe de esa fabrica⁴⁴, i a Ds. gracias no tengo q.e ver con el. Viene p.a la Pintura i Castillo⁴⁵ le ha dado una carta p.a un Pintor de aquí mediocre q.e le sea Director ô Maestro.

Nro. D. Juan està bueno i veo q.e va evacuando sus ocupaciones, tambien sentirà quando se vaya el perderle pues almenos en la falta de V.S.I.ma me consolava con verle, i saber pr. el de la salud de V.S.I.ma.

Monseñor Herreros vino anoche de Frascati adonde fue el segundo dia de Pentecostes pr. la tarde, el tiempo ha sido aquí mui lluvioso, i aquí llegaban los clamores de España pr. el agua.

Mi muger, a Ds. Gracias buena, saluda mucho a V.S.I.ma i desea q.e no se olvide de dar las gracias a Monseñor Bocapaduli pr. el favor q.e hizo en atender el empeño y recomendación de V.S.I.ma como en otras avisè luego q.e surtiò efecto. Entretanto yo quedo siempre dispuesto a las ordenes de V.S.I.ma i con vivos deseos de servirle enq.to quiera mandarme, rog.do a Ds. cada dia pr. su salud p.a q.e le g.e la m. a. q.e deseo. B.L.M. de V.S. I.ma su mas afecto i recon.o Serv.r Fran.co Preciado.

Roma i mayo 30 de 1765

9

Señor. Sè q.e V.S.I.ma queda bueno y me alegre en el alma, Dios quiera continuarle la misma felicidad como se lo pido. Yo a Ds. gras. quedo bueno en comp.a de mi muger i llevando con resignacion la enfermedad de su herm.a.

Incluyo aquí un Soneto q.e pr. ser de Metastasio⁴⁶ merece q.e se lea: el asunto es la despedida q.e haze la Reina de Ungria de su hijo q.e vino a Toscana⁴⁷. El estilo descubre al autor

quando no se supiese y està concebido con nobleza de pensam.tos de tal Reina, i con ternura de madre.

Tambien incluyo aquí una prueba del pequeño carácter con q.e se và a estampar la Biblia en Propaganda, cuios punzones i madres prosigue haziendo aquel Flamenco de quien varias vezes hable a V.S.I.ma aquí. El principio es de carácter según se lo ordenaron i prosigue hasta formar la cantidad q.e se necesita. A mi me parece bien formado y mui igual, i pr sola curiosidad lo pongo en esta.

Aquí estamos sin novedades publicas, de las ocultas nada sè ahora pues nada jiro i no tengo quien me las comunique.

Dn. Domingo Lopez q.e oye mas q.e yo esta fuera a su valmontone, i me falta este conducto, aunq.e es verdad q.e peca de demasiado misterioso.

Nro. Mons.or Herreros andarà cerca de esas tierras, y según escribe a qui a su Pepe va bueno i divertido con la comitiva. El Pe Moreno espera su Decreto para la Beatificacion del V.M.e Roxas con q.e saldrà de sustos y quedarà acreditada su solicitud en la causa ay en su provincia p.a confusion de sus emulos q.e no quieren se crea la Congeg.on q.e se sabia asiganada p.a el dia q.e se tuvo.

Yo entretanto voi haziendo los borriones i pensam.tos p.a lo q.e se ha de pintar p.a la funcion, i tengo hecho el cuadro que regalarà al Papa, q.e a Ds. gras. ha gustado aquí a los Profesores q.e lo han visto.

No canso mas a V.S.I.ma i solo le suplico me mande en lo q.e crea q.e puedo servirle mientras quedo rog.do a Ds. nstro. me g.e a V.S.I.ma ms. a. B.L.M. de V.S. I.ma Su mas oblig.o i afecto Serv.r Fran.co Preciado.

Roma y Octubre 10 de 1765.

10

Señor

Las inmediatas Navidades me dàn el impulso para escribir esta a V.S.I.ma afin de acordarle el afecto y veneracion con q.e vivo, y el deseo q.e tengo de q.e V.S. I.ma las logre y disfrute con la felicidad q.e yo mismo cada dia ido a Ds. nro. S.or le conceda y aumente asi para esta vida como para la otra.

Yo conozco las continuas tareas de V.S.II.ma y pr. lo mismo no me tomo la libertad de cansarle, y solo me contento con saber pr. tablilla de la salud de V.S.II.ma.

Yo en la mia he tenido mis altos y baxos y con la regla y la dieta en el vivir grazias a Ds. se và pasando y trabajando quanto permiten las fuerzas para vivir e ir tirando adelante el carro.

Mi muger con salud tambien prosigue como siempre laboriosa y aplicada unas vezes miniando (q.e lo haze grandemente) y otras pintando al olio con q.e suele contentando a m.s ayudarse y ayudarme, pues gusta su prolixidad y acierto en copiar q.e es a quanto puede estenderse una muger. Monseñor Guerra⁴⁸ (a quien devo m.s favores, y q.e reconozco venir pr. causa de V.S.II.ma) me tiene encargados algunos cuadros para algunos altares de S.tiago q.e por la decencia necesaria exigen restaurarse, y en ellos al presente vivo ocupado.

Ahora q.e se irà a beatificar el fundador de Clerigos menores⁴⁹ creo q.e el General me encargà algunas cosas q.e aunq.e afanaràn. pr. la prisa, me utilizaràn acaso en el credito y en la bolsa, con q.e no faltará en q.e ocuparse en tiemp. q.e otros viven ociosos, y de este modo, sino sobra, al menos alcanza para mantenerse con menos ahogo particularm.te en la universal carestia.

A los ultimos del mes pasado celebramos en el Campidolio el primer concurso del Balestra⁵⁰ a quel q.e murio en Gensano y q.e dexò eredera esta Academia para este fin. Yo procurè q.e las dificultades q.e impedian la execucion las allanase el Papa, y con un Chirografo se facilitò todo de modo q.e de cuatro en cuatro a.s se celebrará como este año, q.e saliò la funcion con todo aplauso. El dia fuè malo pr. la lluvia y asi ubo solos cinco card.les⁵¹ pero el Senador tuvo un gran convite de Damas en su palco, y el pueblo llenò el Salon como siempre.

Tengo prevenida una medalla con el retrato del Balestra para q.e V.S.II. ma lo vea y q.e aguardo se acabe de estampar el libro ô relacion para remitirsela con el afin q.e V.S.II.ma vea en ella la oracion q.e hizo un Prelado⁵² jovencito de espiritu, q.e gustò universalm.te., y las composiciones de los arcades, de quienes hay algunas mui buenas y q.e merecieron mucho aplauso. Yo tambien quise poner mi piedra en el rollo y asi di un sonetto q.e se pusiese entre los demas, y fraguè el exordio ô introduccion del libro en q.e el Secretario no sabia pr donde entrar ni salir para decir algo del Balestra, cuios pensam.tos e ideas merecen alabanza, y al mismo tiempo se tienen escasissimas noticias de su vida, y procurè instruir al orador para que pudiese poner en vista el merito de este fundador y estimular a los q.e mexor q.e el pudieran hazer cosas mayores. Con patrocinar estas artes a quienes debe Roma su magnificencia y gloria.

Varias vezes avemos hecho commemoracion de V.S.II.ma Mons.or Botari y yo pues no dexo de visitarle aunq.e vivimos tan distantes el uno del otro por el gusto q.e tengo de tratar un hombre tan universalm.te erudito, y que en medio de su edad tan adelantada mantiene tan firme la memoria, i vive tan aplicado continuam.te. El pobre està estos dias clavado en la cama sin poder bolverse de un lado a otro pr. si mismo a causa de el dolor de la sciatica q.e le hà acometido, y de q.e vâ poco a poco mejorando. Tres dias hà estuve a verle y con todo el mal no dexaba de hablar y de instruir con sus acostumbrados sales. Mucho siento el q.e este hombre acabe, pues pueden contarse pocos de su calibre.

No canso mas a V.S.II.ma. solo si le ruego a tenerme pres.te en las oraciones para mandarme asegurandole mi buen afecto y agradecim.to con q.e vivo deseos de sus ordenes y de q.e Ds nro S.or me g.e a V.S.II.ma los m. a. q.e deseo. B.L.M. de Vs. Il.ma Su mas oblig.do y afecto Ser.r Fran.co Preciado.

Roma y Diz.bre 15 de 1768.

Suplico a V.S.II.ma a tener pres.te a Dn. Alonso de Escobar y Castro mi cuñado pr. si se presentase ocasiòn de promoverle con alguna mejora caso q.e no lo desmerezca.

11

Il.mo S.or

Señor: invio a V.S.II.ma dos libros de la relacion del concurso q.e se celebrò según la disposicion del Balestra, q.e muriò en Gensano, y q.e dexò eredera la Academia para este efecto de q.to. poseia.

Acompaño dhos. libros con una medalla de plata dorada del modo q.e eran las de oro q.e se dieron pr. premio a los Jovenes q.e concurrieron.

Esta contiene su retrato según el dispuso, y como quiso pr. el revès el stemma ô arma de la Academia, yo pr. q.e esta no estuviere seca le hize al autor del cuño el diseño de una Minerva en cuió escudo se vea el triangulo de la Academia del modo q.e se ve estampado.

El cuñador pr. innavertencia ô incuria gastò el cuño particularm.te en el retrato de modo que se perdieron aquellas delicadezes q.e tenia en tiempo q.e no podia remediarse particularm.te hallandose en Napoles al Servicio del Rey el autor del cuño⁵³.

El libro ha procurado adornarlo el estampador con frontispicio y viñetas q.e a su costa hizo gravar mal pr. gastar poco, con q.e corrieron mala fortuna los pensamientos mios q.e hize pr. servir la Academia.

He querido tambien poner mi piedra en el rollo habiendo un soneto q.e verà V.S.II.ma entre las demas Poesias de los Arcades en q.e hay bellas piezas⁵⁴.

La oracion q.e hizo un Joven Prelado se oyo con universal gusto y aplauso. No sè como gustarà a V.S. II.ma tiene de bueno el no ser cantada.

La funcion fuè mui lucida no obstante de aver impedido la lluvia la concurrencia de ms. cardenales q.e querian venir y q.e se abstuvieron pr. no aver en Campidolio modo de defender los cavallos.

El Senador tuvo en su palco gran concurso de Damas q.e vieron la funcion con mucha complacencia.

El Papa tambien ha celebrado mucho el q.e se uviese dado principio a la disposicion del Balestra y mas aviendo facilitado su Santidad las dificultades q.e avia con un Chirografo.

Aquí entretanto se van vaciando las mejores estatuas para Moscovia, de modo q.e la Academia de PetroBurgo se vâ a hazer celebre y rica de cosas pr donde puedan adelantarse aquellos rusos.

Yo quedo haziendo dos cuadros para los altares de Santiago de cuiá Iglesia necesitan muchos de ponerse decentes, pr. aver la humedad y antigua disposicion reducido varias capillas aun estado indecente y ridiculo; y asi quiere Mons.or Guerra q.e se pongan en mejor estado pr. decoro de la misma Iglesia.

El cuadro de la Virgen del Pilar con S. Bizente Ferrer q.e hize para la Capilla del Canonigo Gomez⁵⁵ en Monserrate, gracias a Ds. ha gustado aquí a estos Profesores, asi como tambien gustò mucho el del Beato Roxas q.e hize para una Capilla de nros. Trinitarios.

El correo pasado q.e fue Juamino me encontrò en plaza de España y se maravillò de verme sin las carnes con q.e me avia conocido antes. No obstante gracias a Dios prosigo con mejoría de mis males aunq.e haziendo una vida metodica y arreglada, y no es poco el poder trabajar para poderse mantener y mas con los gastos q.e acarrea una larga enfermedad.

Yo vivo smpre. con la esperanza de q.e un dia se logre mas felicidad para vivir con menos ahogo, mediante la proteccion de V.S.II.ma en quien confio.

Mi muger se entretiene unas vezes pintando al olio, y otras de miniatura en q.e verdaderam.te se porta excelentemente como se ha visto en una miniatura q.e ultimamente ha concluido. Ella se pone a la obed.a de V.S.II.ma a quien procuramos encomendar a Ds. cada dia acordandonos de sus favores, y esperando el q.e nos los continue.

Entretanto yo quedo como smpre. puesto a la Obed.a de V.S.II.ma con deseos de q.e me mande en q.to me crea capaz de servirle y rog.do a Ds. nro. S.or me g.e a V.S.II.ma los m.a. q.e puede y ha menester. B.L.M. de Vs. II.ma Su mas oblig.do y afecto Serv.r Fran.co Preciado.

Roma y Henero 19 de 1769.

Mons.or Botari queda mui mejorado de modo q.e ya lo levantan de la cama, y me dixo de saludar con todo afecto a V.S.II.ma. Admira el ver la firmeza de su cabeza e la edad q.e tiene.

12

Roma y Marzo 23 de 1769

S.or ya dixè a V.S.II.ma en mi anteced.te q.e al bolver a pasar Juamino de Napoles para esa Corte le entregaria una Miniatura q.e quedaba finalizando mi muger para V.S.II.a pues la tenia quasi alfin quando paso pr. aquí despues de algun tiempo q.e la trabajaba. Esta representa una Flora y creo q.e podrà gustar ay asi como aquí hà gustado a estos Profesores q.e la vieron trabajar y concluir. Mi muger y yo tenemos el gusto de inviarla a V.S.II.ma a fin q.e tenga una mem.a de su mano ya q.e hoy hay aquí varias mugeres q.e minien, pero ninguna acaso mejor q.e eso asi pr. diseño como pr. colorido y morbidèz.

Yo espero q.e con ella reciva V.S.II.ma nro. buen afecto y agradecim.to con q.e siempre vivimos acordandonos de los ms. favores q.e le devemos, y q.e escusarà esta libertad q.e uso con V.S.II.ma.

Dentro del mismo estuche he puesto un papelito en que se advierte el modo de verla, a fin q.e la luz contraria a la q.e sirviò para pintarse no desluzca la obra mediante las betas del marfil q.e causan mal efecto . Y asi se deberà mirar de modo q.e la luz dè a la Pintura pr. la parte del pecho dela Flora, pues con esta luz fuè pintada.

El pedazo de marfil v`a solam.te encastrado en el sitio bien justo sin estar encolado. Lo mismo el cristal de modo q.e no toque la Pintura pues la ofenderia, i sobre este v`a la cornisita de metal dorado, q.e afin q.e no se mueva con el traqueo del viaje he procurado estrechar con algodones, los q.e no serviran mas quando llegue. Y caso q.e quisiera colgarse en algun sitio podra hazerse poniendole un lazito de cinta al estuche para enlazarlo al clavo, y le servirà de reparo la cubierta del estuche q.e siempre la defenderà màs.

Ya sabe V.S.II.ma. q.e este modo de pintar es uniendo los colores con agua goma, y pr. eso es menester defender las cosas del manejo de las manos pues estas q.e siempre tienen humedad suelen perjudicar llevando tras si el color a las vezes. Y las moscas si reposan sobre semejantes colores la dañan infinito comiendose el color apartes i mojandolo, de modo q.e en el trabajar estas cosas es menester defenderse de ellas pr. el daño y burlas q.e hazen.

Nro. Manuel Eraso⁵⁶ saluda a V.S.II.ma siempre con aquel afecto y agradecim.to q.e conserva pr. los beneficios recibidos. Escribo a Dn. Juan una relacion de su estado y adelantamiento en la adjunta q.e podrà leer a V.S.II.ma para q.e vea su conducta.

Yo a Ds. gracias prosigo trabajando i sin q.e me aya acometido algun otro insulto de mis males desde los primeros frios q.e vinieron pr. octubre. La dieta y el limpiar el estomago lije-ram.te de quando en quando sirven de preservativo y asi voi tirando adelante dando grazias a Ds de no estar peor.

Yo deseo q.e V.S.Il.ma lo pase bien en medio de sus faenas i ocupaciones y pido cada dia a Ds. pr. su salud y felicidad con todas veras.

El insigne Botari prosigue con alguna mejoría aunq.e sin poderse mover en la cama y asi dice con mucha gracia q.e es menester q.e le muevan como se haze con el asado. El agradece infinito la memoria de V.S.Il.ma y dice q.e de todo corazon y afecto saluda a V.S.Il.ma a quien sus males no le permiten poder escribir.

Aquí tenemos al gran Duque de la Toscana q.e esta mañana ha dado orden q.e se de un pablo a cada pobre, lo q.e ha sido causa q.e una grandissima confusion de hombres i mugeres acuda a la vila Medicis de modo q.e se le iràn algunos centinares de escud.s.

Anoche estuvo en casa Bracciano⁵⁷ donde concurriò mucha nobleza. El Principe Corsini i el Principe Albano han sido destinados para guiarle pr. Roma a fin q.e lo vea todo como haze con grandissimo gusto i observacion.

No canso mas a V.S.Il.ma i solo le ruego a mantenerme en su gracia y a mandarme en q.to sea capaz de servirle pues lo hare con aquella oblig.on q.e le profesó asi como ruego a Ds. nro. S.or me g.e a V.S.Il.ma los ms. as. q.e deseo. B.L.M. de Vs. Il.ma Su mas afecto y oblig.do Ser.r Fran.co Preciado.

Esta carta q.e debia aver ido antes la detuve pr. no aver pasado Juamino como creo q.e pasará esta mañana. Aquí tenemos al emperador y sobre esto digo algo a Dn. Juan en en punto de girar Roma y de ir a casa de Batoni para q.e le haga el retrato⁵⁸. Es Principe amable y Roma le carga de aclamaciones i vivas pr. las calles quando pasa. Todo lo vè i todo lo nota con reflexion i tiempo celebrando estas magnificencias de Roma, q.e hà siglos q.e no vè pr. sus calles el emperador de Roma⁵⁹.

13

Roma y Marzo 15 de 1770

Señor

Yo deseo q.e V.S.Il.ma goze salud y la robustez q.e se necesita para su faena. Asi lo pido a Ds. cada dia conservando con el afecto el agradecim.to q.e debo, y el deseo de servirle.

Yo a Ds. gras continuo menos mal q.e antes, i sin los insultos asmaticos o enarcaduras del baxo vientre a fuerza de regla i metodo en el vivir de modo que se puede trabajar. La pobre de mi muger a ms. dias q.e sufre una destilacion de cabeza con una toz convulsiva q.e le molesta en el dia y en la noche bastantem.te y parece q.e la leche le modera algo este tormento. La pobre ha tenido q.e sufrir la pena de la muerte de su madre, y este disgusto no ha dexado de servirle de perjuicio a su robustez.

Con este motivo me veo precisado a molestar a V.S.II.ma con esta para informarle del paso q.e ha sido preciso q.e yo diese aquí con Mons.or Bocapaduli.

Se acordará V.S.II.ma q.e quando partiò de aquí dexò hecho el empeño con dho. Prelado para q.e asignase una limosna secreta a esta pobre viuda con tres hijas Donzellas y dos hermanas del marido anzianas, q.e quedaron pr. la muerte del marido sin otro alivio ni socorro q.e el q.e mis cortas fuerzas podian suministrarle, como prosigo en hazerlo todavia. En atencion al empeño de V.S.II.ma a cuiio nombre le hize varias instancias viendo el deseo q.e tenia de servirle este buon viejo, se logró brevem.te la asigancion de cuatro escud.s mensuales puestos en cabeza de la madre. Como esta ha faltado ha sido preciso repetir la instancia p.a q.e se prosiga este socorro p.a las hijas poniendolo en nombre de una de ellas hize un memorial y hable al buen viejo acordandole el empeño de V.S.II.ma y acordose de todo el pago anteced.te; vino en acordarlo en obsequio de V.S.II.ma de quien lo vè muy afecto y apasionado, i con este motivo se hablò largam.te de V.S.II.ma y del afecto que este buen viejo le conserva, i yo le contestè tambien del q.e V.S.II.ma le tenia a el y del agradecim.to q.e manifestò quando le hizo la fineza de regalarle aquel libro q.e tanto ruido avia levantado en Roma entre los terciarios⁶⁰; y con este motivo se hablò largam.te pr conjetura de lo q.e podrà esperarse en este Pontificado.

Por conclusion del discurso me dixo q.e haria la grazia con una pension, q.e se reducía a q.e yo saludase a V.S.II.ma de su parte, y le significase el amor i fina amistad q.e le conserva, i yo asegurandole de hazerlo me puso en la oblig.on de q.e yo le manifestase la resp.ta de V.S.II.ma i la contestasion a sus expresiones quando venga. Este es el motivo de cansarle ahora, y de suplicarle quiera dignarse ô de poner un capitulo en su resp.ta ô de hazer una esquelita de modo q.e yo pueda mostrarle q.e V.S.II.ma le estima y q.e le agradece la caridad q.e pr. su reseto haze a esta familia Cherubini oriunda del reino de Aragon pues de este modo quedará este buen viejo mui contento i satisfecho y yo lograrè con el mayor aceptacion pr. lo q.e pueda ocurrirle, ya q.e al paso q.e todos lo pintan tan enfadoso e impertinente, yo le he hallado tan lleno afabilidad y de buen corazon, lo q.e agradezco a V.S.II.ma pues pr su causa he visto tan buenos efectos.

Yo suplico a V.S.II.ma quiera tomarse este poco trabajo escribiendo quatro letras p.a q.e yo salga con ayre de este empeño y quede este buen Prelado mas satisfecho y contento, ya q.e despues de tantos años que sirve en Monte Cavallo no ha recibido aquel premio q.e su casa y sus meritos exigen.

De Mengs se sabe q.e aun persevera en Monaco donde parece q.e prueba mejoría en su salud, i disfruta mil finezas de aquel Principe cuiio medico oigo q.e le vè curando con acierto.

Yo concluí dos cuadros p.a la Igle.a de S.tiago uno dela Anunziacion, i otro de la natiuidad de Christo, y a Ds. gras. el publico los ha compadecido i celebrado. Puede ser q.e se ponga mano a algun otro de la misma Iglesia pues algunos altares estàn mui indecentes, particularmente el de S. Ildefonso uno de los titulares de ella. Estos cuadros se hazen al olio pr q.e si acaso de la Iglesia se hiziese con el tiempo alguna mudanza puedan servir smpre., lo q.e no sucederia si fuesen al fresco pintados en la pared como estaban antes, y de q.e apenas se gozaban los vestigios.

El cuadro q.e hize del Fundador de Clerigos menores quando se beatificò, q.e sirviò p.a dar al Papa, encontrò feliz aplauso generalm.te y en particular con el Papa, q.e quiso q.e el General le informase del autor. Con todo no hay otra provid.a q.e la de nros nazionales, q.e quisieran desfrutar tambien estos Romanos a fuerza de empeños, q.e veo q.e prevalecen pr varias connexiones. Solo Mons.or Guerra tiene pecho para resistir i desechar estos empeños deseando q.e los nazionales tengan el honor y el util, aviendo acometido q.do olieron q.e se harian algun.s cuadros en S.tiago. Este favor lo devo tambien a V.S.I.I.ma.

Mi muger saluda a V.S.II.ma y yo q.do a su obed.a como siempre y como verd.ro afecto y serv. q.e le B.L.M.

14

Roma y Abril 26 de 1770

Ilustr.mo S.or

Señor: el correo pasado no escribí a V.S.II.ma dandole las gracias, q.e debo, y solo di algun aviso a D. Juan, de quanto avia pasado con Nro. Mons.or Bocapaduli, pr. q.e esperaba ver primero el efecto de la Carta de V.S.II.ma i cumplida la palabra q.e me avia dado Mons.or para de todo dar cuenta i aviso.

Ahora lo hago dando gras. a V.S.II.ma pr. el favor q.e me ha hecho en escribir, pues de otro modo temia q.e se ubiese hecho nada con todo q.e me lo avia prometido, pues he conocido q.e esperaba ver alguna resp.ta de V.S.II.ma del encargo q.e me avia hecho de saludarle y asegurarle de su buen afecto y memoria q.e le conserva, diciendome q.e queria ver la resp.ta quando viniese. Y como se la manifestè y la Carta era cortada a medida de su genio y gusto, fuè mui grande el q.e tuvo quando se la leì traducidosela en italiano. Y despues de aver vuelto arrepetir mil elogios de V.S.II.ma y aver hablado de otras varias cosas de Jesuitismo y de Monte Cavallo me bolviò a asegurar q.e sus ocupaciones y el aver estado indispuerto no le avian dexado tiempo p.a evacuar el asunto, i q.e luego invaria a llamar al Prete limoznero del Rione en q.e vive la familia, y q.e queria escribir una carta a V.S.II.ma. Yo le dixè q.e queriendo escribir me indicase la carta, y q.e tendria yo el cuidado de dirijirla, y se informo de mi casa haziendo q.e un criado tomase las señas p.a traer su carta diciendome que p.a hoy ô p.a el correo q.e viene escribiria. Y no aviendola inviado ayer lo avrà dexado p.a el correo q.e viene.

Entretanto antes de ayer el Prete fuè a la casa y entregò la mesada sin q.e se aya perdido nada i encargò q.e se me hiziese saber, sin duda p.a que yo pudiese avisarlo a V.S.II.ma pues en obsequio suyo me dixo el buen viejo q.e lo haria.

Todo esto es motivo p.a q.e esta pobre familia verdaderam.te honrrada i devota ruegue a Ds. pr. la salud de V.S.II.ma con mayores veras como lo haze, y lo hago yo cada dia, viviendo agradecido a sus favores, al afecto q.e le devo sin merecerlo, pues con este socorro i el q.e yo puedo sufragar no perece, no teniendo otro alivio desde la muerte del Padre.

Esta semana no han tenido carta de Mengs sus gentes, y dudan si acaso puede averse puesto en viaje p.a Roma desde Monaco donde parece q.e mucho se avia mejorado con su detencion i el ayre del mar.

Pompeo Battoni acabò los retratos del emperador y Gran Duque de cuerpo entero del mismo modo q.e los q.e hizo primeram.te hasta las rodillas ambos en un cuadro. El Diploma q.e le ha enviado la Reina es verdaderam.te admirable, uniendo la fineza de introducirle en el escudo de armas de Battoni la faja blanca q.e fuè principal blasòn de la Casa de Austria. Ahora espera, q.e mediante averlo declarado noble la Reina y a todos sus descendientes abilitandolos para obtener empleo y dignidades de sus estados, le invie el emperador otro Diploma con algun titulo honorifico y pension correspondiente a mantenerlo con decoro⁶¹. Todo resulta tambien en honor de la Pintura, i sirve de estimulo a los Profesores para q.e no se pierdan de animo, y de exemplo a los Principes p.a q.e sepan como se deven premiar las artes en persona de los Profesores q.e se distinguen en ellas.

La Academia de Preteburgo a enviado a esta de S. Lucas un Diploma grandemente escrito en lengua Rutena, i con un sello magnifico dentro de una caja de metal dorado con el nombre en blanco para q.e la Academia escriba el nombre del Academico q.e le parezca afin q.e este lo sea honorario de aquella con todos los honores i privilegios q.e alli gozan todos. Invian la traduccion del mismo Diploma en Francès, i una carta en el mismo idioma en q.e dice el Secretario q.e deseando aquella Acad.a tener amistad, alianza y union con todas las Academias celebres pr. eso desea tener en esta un Academiaco q.e pueda avisarles de los progresos q.e pueda hazer esta Acad.a en las artes, asi como lo harà aquella Acad.a con las demas confederadas.

Hasta ahora aun no se hà visto en Congregacion ni sè en persona de quien podrà recaer este nombramiento. Supongo q.e lo mismo se avrà hecho con esa Academia de S. Fernando.

Se vè q.e los Moscovitas procuran en todo el mayor adelantamiento, y q.e un dia han de ser celebrados. Muchas cosas han comprado aquí p.a estudio de aquella Academia en linea de yesos vaciados pr. estatuas y de otras antigüedades.

Yo me alegro q.e V.S.II.ma goze perfecta salud como se lo deseo. Yo a Ds gras no lo paso tan mal a fuerza de regla, aunq.e jamas he vuelto a recuperar la robustez q.e antes gozaba. Mi muger llena de agradecim.to y conociendo q.to debemos a V.S.II.ma le saluda con todo afecto mientras yo como smpre quedo deseando servirle y rog.do a Ds. me g.e a V.S.II.ma ms.as. B.L.M. de V.S. II.ma su mas afecto i oblig.do Ser.r Fran.co Preciado.

En una nota aparte del texto de la carta:

Aquí avemos sabido, bien q.e no escriba mucho tiempo hà el S.or Hermosilla, como el S.or Piñatoli⁶² ha sido nombrado vice Protector de la Academia de S. Fern.do. Suplico a V.S.II.ma que dandose la ocasion me haga alguna recomendación con el afin q.e pueda estar seguro de mi conducta y de mi proceder i mire mis cosas con honesta parcialidad, ya q.e la Academia no ha querido jamas condescender en darme los doscientos ducados de sobre sueldo no sè pr. q.e, sino pr. q.e acaso ha creido averlos yo pedido sobre sus caudales. Ninguno mejor q.e V.S.II.ma podrà informarle de lo sucedido, i acaso pr. ese medio pudiera lograrse el alivio de la cobranza, viniendo en conocimiento de mi ninguna culpa.

Perdone V.S.II.ma este enfado pues no tengo otro q.e pueda protexer y compadecer mis cuitas en esa corte.

Roma y Nov.bre 22 de 1770

Señor

El correo pasado escribí a Dn. Juan desde la cama, donde mis males me han tenido desde el día de S. Carlos⁶³. Ahora a Ds. gras lo hago ya levantado i mui mejorado de ellos hasta q.e la desgracia buelva pues veo q.e repito quando menos la espero. Yo le hize presente las malas noticias q.e teniamos de la salud de Dn. Domingo Lopez cuja muerte se verificò el mismo dia con el correo nro q.e vino de Napoles, i con este motivo le previne hiziese pres.te a V.S.II.ma mi pretension a su empleo q.e supongo pretenderan otros muchos. Yo no quisiera salir fuera de los terminos i limites que prescriben al hombre honesto la equidad i la razon, ni hazerme odioso entre los concurrentes i pr. eso a nadie he dho ni comunicado esta idea, q.e solo a Dn. Juan y a V.S.II.ma he dicho y digo pr. si puede valer de algo p.a mi alivio.

La poca fortuna mia en no aver podido llenar con el sueldo mi titulo de Pintor de Camara, ni ahun aver podido conseguir aquel tenue sobre sueldo de los doscientos ducad.s q.e aunq.e no me saquen de pobre pudieron servirme de ayuda de costa. El verme adelantado en la edad y con poca y quebrantada salud q.e no me permite tanta aplicación al trabajo como antes, y q.e quando este pudiera aliviarme, la escasès de obras en q.e ocuparse con utilidad i alivio, ayuda a tenerme estrecho dentro de los limites del corto sueldo de los Seisc.tos ducads. hallando cerradas las puertas pr. lo q.e mira mi profesion, son motivos q.e me han movido en esta ocasion a poner en consideracion de V.S.II.ma esta idea ô pretension al Archivo.

Supongo q.e parecerà extravagante q.e un Pintor quiera ser Archivistia, pero como no ha sido extravagancia en otros Pintores el aver podido exercitar otros empleos acaso de mas ocupacion de la q.e exige este aquí, como sabe V.S.II.ma, pues en este sitio de S. Ildefonso es Aposentador Dn. Domingo Sanni⁶⁴ Romano y Pintor, me atrevo a presentarme: puede ser q.e me engañe el amor propio en creerme capaz de este empleo, q.e como lo juzgo de poca ocupacion me parece llevadero con mi profesion, y mui a proposito p.a aumentar el pan en mis presentes indengencias, particularm.te q.e a su salario se le une el alivio de la abitacion q.e el difunto gozaba y q.e para mi estudio hay quartos a proposito i desocupados en lo ultimo del Palacio donde poder pintar sin embarazar a nadie de modo q.e a quales quiera ocurrencia me hallarian presente y dentro de casa.

Yo no tengo a quien recurrir sino a V.S.II.ma q.e con aquel afecto y favor q.e le he merecido podrà dar influxo e informe q.e pueda abultar mi poco merito, y pr. eso le canso con esta carta persuadido q.e considerando mi situacion desafortunada perdonarà esta molestia.

Luego q.e he cobrado alguna fuerza he buuelto a mi trabajo poniendolo en un cuadro de S. Ildefonso que Mons.or Guerra me haze pintar p.ra la capilla de este santo y titular de S.tiago, donde el q.e avia pintado en la pared, desde q.e se hizo la Iglesia, ya no se conocia ni podia remediarse, i era una vergüenza el verlo. Con este motivo me ocupo i logro el alivio p.a llevar el peso de mi familia. Dios le pague a Mons.or la caridad q.e en esta parte le devo y el amor q.e a la nazon manifiesta en todo, deseando ocasiones en q.e ocuparla p.a q.e tenga asuntos de lucir.

Mengs ahun se mantiene en Florencia acaso esperando el retorno de aquellos Principes, i aunque aquí ms. le esperan, temo q.e no vendrà a Roma pr. no hallarse precisado a detenerse demasiado particularm.te con el estímulo de su Muger y parientes.

Yo deseo q.e V.S.Il.ma se conserve, y así no dexo de rogar cada dia en mis oraciones a Ds. nro. S.or pr su salud. Su Magestad quiera oirme como se lo pido p.a bien de V.S.Il.ma i consuelo de los q.e con afecto le amamos: perdone V.S.Il.ma i mande como a este su afecto y apasion.o. Serr q.e le B.L.M. Fran.co Preciado.

16

Ex.mo S.or

Señor. Yo considero las muchas ocupaciones y tareas de V.Ex.a i por eso no le canso con mis cartas contentandome de saludarle pr. la de D. Juan i de saber de su salud pr. las suyas.

Yo a Ds. gracias continuo mejor de mis achaques q.e tal qual vez me acometen ahunq.e no con la fuerza q.e antes, i la experiencia ha enseñado el modo de precaverlos i curarlos, i así lo voi pasando al paso q.e los años van cargando sobre mi.

No dexo de acordarme de los favores q.e debo a V.Ex.a para pedir a Ds. cada dia pr. su salud i para desear el poder servirle en q.to me quisiese mandar.

Yo suplico a V.Ex.a q.e escribiendo a este S.or Ministro le haga alguna mem.a de mi pr. donde conozca q.e me favorece a fin q.e mayormente este Cav.ro lo haga conmigo i sepa q.e estoy baxo la proteccion de V.Ex.a i q.e no se olvida de mi particularm.te. q.e este nuestro gran Mengs està lleno de ideas contra mi estimacion de q.e Roma toda esta llena i de q.e varios me han avisado compasionandome.

El mismo tuvo el valor de decirme q.e piensa (debiendo bolverse aquí indefectiblem.te) el q.e el Rey establezca una Academia: q.e el serà el Director i yo el Secretario y q.e de su sueldo el aumentaria el mio con doscientos doblones con tal q.e a falta mia subestrarse su hijo⁶⁵ q.e està en el Seminario i no saben lo q.e serà. El ha procurado desacreditarme en la profesion como ha hecho con los demas Profesores de aquí sobre q.e el quiere ser el absoluto, no viendo q.e aya ahun sacado un Discipulo su gran metodo q.e jacta. De este modo saldria el empleo de mano de los españoles.

Yo se q.e con alguno ha confesado q.e solo teme a V.S.Il.ma y q.e si quisiera su proyecto podria establecerse; y el saber q.e V.Ex.a me favorece le haze q.e me mire con algun respeto aunq.e por las espaldas todo se heche a rodar ahun con los mismos nazionales q.e me favorecen. No es poco q.e el S.or Moñino⁶⁶ lo tiene pr un loco i q.e solo estima su habilidad, q.e bastantes criticas lleva aquí entre los inteligentes i Profesores.

El ha pasado a Napoles a hazer los retratos de los Reyes i luego q.e vuelba a esta creo q.e el S.or Ministro le obligarà a q.e se restituya a esa corte a cuio costo procura el servir esta p.a establecerse con el sueldo del Rey al paso q.e de nuestras cosas blasfema despreciandolo todo. He sabido q.e el ha procurado el q.e el Papa se empeñe con nro. Ministro para q.e pueda quedar aquí este invierno con el asunto de finalizar la boveda de la pieza de los

Papiros en la Vaticana, pero temo q.e no le salga⁶⁷. Las Historias de este insigne hombre aquí son largas de contar i asi no quiero cansar a V.Ex.a. Algo he ido escribiendo a Dn. Juan para q.e algun rato pudiese informar a V.Ex.a.

A estos señores Consiliarios de la Academia q.e vinieron con el S.or Duque de Arcos he debido atenciones y presenté estos Pensionados manifestando gusto en verlos⁶⁸.

Reciva V.Ex.a mil expresiones de mi muger q.e no dexa de pedir a Ds. pr su conservacion, i de esperar q.e V.Ex.a prosiga en favorecernos i de continuarnos su buen afecto mientras quedo a su obed.a con el deseo de servirle en q.to me mande i de q.e Ds. nro. S.or me g.e a V.Ex.a los ms. as. q.e deseo. B.L.M. de V. Ex.a Su mas oblig.do i afecto Ser.r Fran.co Preciado.

Roma y nov.bre 12 de 1772.

17

Ex.mo S.or

Señor

Yo no canso a V.Ex.a con mis cartas, pr q.e considero las muchas ocupaciones i embrazos q.e le ocupan el tiempo i solo me consuelo de saber pr. medio de D. Juan el estado de su salud, pr. la q.e no dexo de rogar a Ds. cada dia. La mia se hà restablecido no poco, pero no dexan de molestarme mis achaques de quando en quando, como sucede ahora con los frios grandes q.e estos dias avemos sufrido aquí, pero a Ds. gras no son los acometimientos tan fuertes i violentos como antes. La pobre de mi muger hà quatro dias q.e grita con sus tiraduras, acaso causadas pr. el mismo tiempo, bien q.e al presente queda algo mas aliviada. Su aplicación, retiro, i ningun ô mui poco exercicio suelen tambien ayudar a sus males.

Con todo ella no se olvida tampoco de los favores de V.Ex.a i me acompaña en desearle toda felicidad i contento particularm.te en las proximas navidades, salidas i entradas de año: quiera Dios oir nros ruegos.

El gran Mengs se mantiene en Florencia donde algunas tercianillas le han dado pretexto para continuar su detencion, corriente el sueldo, en Italia.

Alli hà concluido una virgen media fig.a con el niño q.e ha regalado a la S.ra infant⁶⁹, i esta señora le ha recompensado con una bella caja de oro guarnecida de esmaltes i diamantes i un bello anillo con la cifra del nombre de Su Alteza en el medio de pequeños diamantitos sobre una piedra roxa, contornada de brillantes⁷⁰. Este regalo lo inviò Mengs aquí a sus cuñadas para q.e lo viesen e hiziesen ver, acaso para hazer comparecer en Roma de modo tan diferente q.e se ha reconocido su merito en Florencia pr. un trabajo mucho mas pequeño del q.e hizo aquí en la Vaticana, i pr. el q.e el Papa le regalò las medallas de su Pontificado duplicadas i una Cruz de oro con sus diamantes de valor de dos mil excudos con su Breve en q.e le declarava Cav.ro del esperòn de oro i conde Palatino, con mil rivetes de alabanza i encomios a su merito⁷¹. Esta Cruz se le inviò a Florencia desde donde diò gracias pr. medio del Card.l Zelada⁷², q.e es el omnia

potens ahora, i despues bolviò a escribir q.e no la queria pr. q.e acaso podria perjudicarle en esa Corte.

Con esto puso en confusion al Card.l q.e creo ha procurado aquietarle el espiritu con varias razones, i con el exemplo de si mismo, pues sirviendo al Papa no ha dexado de aceptar lo q.e nra Corte i la de Francia le han dado.

Entretanto el Card.l ha conocido Su Cabeza extravagante, i sufre hasta q.e le invie concluido el retrato q.e se llevò a Florencia, i q.e aquí le avia hecho, faltandole poco para finalizarlo⁷³.

Creo q.e Mengs irà desengañado de lo q.e puede esperar de esta Corte, a donde esperaba fixar el clavo, no obstante q.e ha dicho a todos querer bolver a fines del año santo p.a permanecer siempre; suponiendo bolver con su salario, i Director de la Academia q.e cree le acordará el Rey establecer en su casa mediante la abundancia de hiesos i vaciados q.e ha hecho hazer aquí en Florencia.

Su muger q.e avia dexado aquí se resolviò despues irse a Florencia p.a acompañarle a esa Corte llevando los dos hijos varones para acomodarlo pr. hay, i dexando aqui las hembras donde cree mas facil el casarlas q.e en esa Corte. Todo le saldrá acaso bien pues aunque no se niega su merito, q.e no creen tan grande los demas Profesores como el sabe abultar, es mayor acaso su fortuna, haziendose lugar con su logica natural, con q.e sabe realzar sus cosas, abatir los demas, i hazerse digno de q.e se le estime i premie sin tasa ni medida. Con todo aquí los Profesores han criticado mucho sus obras, i con razon, i le han caracterizado de mala cabeza i alguno como Batoni se ha quitado la mascara para criticar sus obras con claridad con qualquiera.

Oigo q.e la infanta desde Florencia ha escrito al Rey para q.e le tolere la detencion en este invierno mediante aver estado malo. Con esto ha podido ir haziendo varios retratos de forasteros con q.e ha ganado no poco pues sabe vender bien su mercanzia. Despues al pasar pr. Genova donde le esperan harà alguna otra cosa con q.e podra ir aumentando las pajitas del nido.

Yò no sè lo q.e el intentará de mi, q.e he procurado tratar i sufrirle con resignacion. Si algo le detiene no es mas q.e el estar persuadido q.e V.Ex.a me protexe i estima. El se ofreciò a ayudarme, i hizo q.e mi muger hiziese una miniatura p.a presentar la al Rey i sacarle algun ruego. La miniatura se hizo i todo estaba prevenido, pero el se fuè sin despedirse, i se q.e ha llevado una de su hija acaso para cambiar la idea⁷⁴. Su muger vino a despedirse i nada se ha hablado mas de la cosa, con todo q.e el celebrò el merito de mi muger con algunos i dixo q.e queria ayudarla.

Yò pienso de dar un memorial a este S.or Ministro afin q.e me ayude i lo remita a la Corte para ver si despues de diez años me quisiese conceder el Rey el sueldo de Pintor de camara con lo q.e me sacaria de la piscina. Si acaso llegese el caso le avisará a V.Ex.a para q.e ayude en lo q.e pueda, pues verdaderamente tendria necesidad de este alivio ya q.e aquí al paso q.e crecen los as. no se ofrece cosa q.e hazer sino frioleras para (?). No canso mas a V.Ex.a i quedo como smpre a su obd.a pidiendo a Ds. me le g.e los ms. as. q.e des.o. B.L.M. de Vex.a Su mas oblig.o i afecto Serv.r Fran.co Preciado.

Roma i Diz.bre 9 de 1773.

Roma i Abril 14 de 1774

Señor

Dias hà q.e pr. mano de un Capuchino el Pe Severo de Barcelona q.e partiò p.a esa Corte remitiò una caxita con una miniatura de mi muger i carta mia a V.Ex.a afin q.e no se extraviase, no fiandola a correos en estos tiempos lluviosos pr. el riesgo de q.e se maltratase. El fin es de q.e sirva para presentarse al Rey, ya q.e Mengs la hizo hazer a mi muger con la idea de llevarla el i procurarle algun sueldo ya q.e veia tener merito para ello: pero este hombre partiò de aquí arrebatadam.te sin despedirse, i creo prevenido con no se q.e cosa de su hija, a cuio favor avrà dedicado la idea q.e tuvo con mi muger.

Este hecho me diò motivo de hablar con este Cav.ro D. Joseph Moñino haziendole breve relacion de mis cosas i de la estrechez en q.e me hallo, suplicandole quisiese recomendar mi causa con remitir un memorial p.a el Rey a quien al mismo tiempo se podria presentar la dha. miniatura q.e yo remitia a V.Ex.a para q.e la tuviese en deposito hasta este aviso.

Ha venido en favorecerme este Cav.ro i creo que en este correo remitirà el memorial mio q.e le di ayer.

Y ahun q.e me avia dicho que en materia de Artes tenia orden del Rey de tratar pr. mano del S. Pini⁷⁵, ayer quedò en duda de si pr. mano del S.or Marques de Grimaldi⁷⁶ ô de Pini lo remitiria. Con esto ni puedo yo avisar a V.Ex.a del sujeto a quien deberà entregarse la miniatura en el supuesto q.e ya aya llegado a manos de V.Ex.a. Pero pedi al S.or Moñino le avisase a V.Ex.a despues q.e ubiese resuelto, en su carta.

En todo tengo siempre q.e agradecer en V.Ex.a el favor q.e los demas me hazen, i espero merecerle con esta ocasion el q.e coadjuve con sus buenos oficios a mi suplica, de q.e incluyo aquí copia, ya q.e mis años i quebrantada salud exigen algun alivio despues de aver pr. tantos años en esta Corte vivido con estimacion i honrradez i cumplido con las obligaciones i encargos con puntualidad i sin tacha.

Aquí poco me sufraga el propio trabajo pues no hay ocasiones en q.e ocuparse i con solo friolera poca utilidad se logra, siendo las vezes vergonzoso q.e los Postuladores de causas españolas se dexen preocupar de los empeños de estas gentes para favorecer los del pais en perjuicio i deshonor de la ropia nazon quando en ella hay quien pueda desempeñar el encargo sin agravarles en los intereses i gastos. Mucho podria remediarse con hazerles pr el ministro una razonable insinuacion a los Postuladores, ya q.e los caudales viene de España, i q.e tal vez serian mejor servidos, pues los empeños q.e aquí se hazen son a favor de los mas inutiles i de menos habilidad.

Mengs ahun se mantiene en Florencia de donde se supone q.e partirà con la Comp.a de la Gran Duquesa a esa Corte; con esto entrerà baxo su proteccion a merecer de nuevo el favor i pretender sus proyectos e ideas grandes, sabiendo el abultar demasiado sus cosas para imponer mayorm.te i engrandecer su merito con q.e ha preocupado los animos de muchos q.e miran sus cosas con prevencion favorable i ninguna inteligencia del arte. Ahora ha escrito desde Florencia q.e se tomen medidas de la boveda q.e ha pintado en la Vaticana para ver q.e nro. Rey haga el gasto de cubrir de cristales. Con estos razgos de impostura se fabrican

los aplausos i se haze creer al mundo de acà i de allà q.e merecen sus cosas lo q.e no han merecido las del mismo Rafael, i cada uno se imaginara pedazos de gloria donde hai tanto q.e tachar. Valgale su fortuna.

Mi muger al paso q.e saluda con todo afecto a V.Ex.a se le encomienda en esta prentension mia pues ella espera tanta parte a su favor. Si S.M. se digna de concederla afin de lograr el alivio, el credito i distincion de su habilidad con la seguridad de no quedar en una desolacion despues de mis dias ya q.e pr razon de edad deberia sobrevivirme.

Nuestro buen Manuel Eraso ha tres dias q.e partiò para España, bolviendo a su casa con la misma bondad con q.e vino bien q.e mas dispierto. Su talento es limitado pero creerè q.e tanto en su patria podrà desemeñarse i mantenerse, i su virtud i buena moral le harà estimable.

No canso mas a V.Ex.a i solo le ruego a tenerme presenta p.a mandarme en q.to yo pueda servirle ya pr oblig.on i ya pr el afecto q.e siempre concibo pr V.Ex.a cuia vida ruego a Ds. nro. S.or g.e los ms. as. q.e deseo. B.L.M. de Vex.a su mas oblig.o i afect.o Ser.r Fran.co Preciado.

19

Señor⁷⁷

D. Fran.co Preciado de la Vega Pintor de Camara de V.M. i Director de los Pensionados, q.e por la Rl. Academia de S. Fernando se invian a Roma, a los pies de V.M. con el mayor rendimiento dice: que en atencion a su merito, i a los servicios, q.e en su destino ha hecho cuidando con la mayor atencion i desvelo de la instruccion i adelantamiento de los Pensionados, se dignò V.M. en orden de 16 de Agosto del 1763 concederle el honor de su Pintor de Camara, con una pension de doscientos ducados anuales q.e mandò se le pagasen de los fondos de la Academia, en cuio goze no ha llegado el caso de entrar, pr. aver representado a V.M. la misma Academia no tener cabida en su dotacion la pension dicha. Y no teniendo el suplicante otro sueldo, ni emolumentos, q.e seiscientos ducados al año, q.e por razon de la espresada direccion le paga la misma Academia, se vè reducido a una extrema estrechez sin poder mantener con la decencia debida el carácter de criado de V.M.

Y teniendo D^a. Catalina Querubini muger del Suplicante no poco merito en la pintura asi al olio como de miniatura, pr. lo q.e ha merecido su electa Academica de merito en las Academias de Madrid i Roma donde existen obras de su mano, i lo manifesto en la devota miniatura copiada de Rafael q.e se atreve a presentar a V.M.

Suplica el mismo a V.M. se digne concederle el sueldo correspondiente al titulo i honores, q.e goza de su Pintor de Camara concediendo la mitad al Suplicante i la otra mitad a la dicha D^a. Catalina su muger a fin q.e sobreviviendo esta no quede desamparada, con ofrecerse a emplear su habilidad en servicio de V.M. de cuio real agrado recibirà merced el Suplicante.

Ex.m S.or

Señor

Aunq.e procuro no cansar a V.Ex.a con la frecuencia de mis cartas considerandole mui ocupado en su faena no puedo dexar ahora de escribir esta sola para darle las gracias q.e debo i puedo pr. el favor q.e na ha hecho coadjuvando al buen éxito de mi suplica con sus buenos officios.

He debido mucho a este S.or Ministro en esta ocasión, aviendo conocido q.e con todo empeño ha procurado el q.e yo lograsede este alivio, que ubiera querido ubiese sido mas ventajoso como esperaba: con todo a mi me ha sido de consuelo el q.e venga signado a mi muger para asegurarla en caso de una viudez ya q.e mis finanzas no alcanzan mas q.e a vivir con economia, y esto con la ayuda de mis manos quando se presenta la ocasión de aver q.e hazer alguna cosa, q.e sin petulancia se proporcione.

Devo a este S.or Ministro el q.e aya formado algun favorable concepto de aquel character honrado y honesto con q.e siempre he procurado vivir i creo q.e en esta parte debere mucho a V.Ex.a como tambien a la parcialidad con q.e estos señores Auditores, en particular el de Castilla, me tratan i hazen alguna estimacion de mi tormento.

Mi muger tambien como interesada en el favor q.e S.M. se ha dignado hazerle me pide q.e dè a V.Ex.a en su nombre las gracias pr. sus buenos officios a q.e vivirà smpre agradecida i mas obligada a encomendarle a Ds. como lo hazemos ambos cada dia.

Yo espero q.e V.Ex.a me conserve aquel buen afecto q.e le he debido, seguro de q.e vivo agradecido i memore de su buen corazon i de q.e smpre me tendrà pronto para obedecerle en q.to me mande.

Creo q.e Mengs estará cerca de esa Corte donde acaso podra ahora tener menos repugnancia a perseverar, pues no và mui contento de Roma donde creia aver de hallar aceptacion i utilidad. Cierto es q.e si el bolviere aquí despojado del sueldo del Rey no sè si si podra gallear tanto, i creo q.e lloraria la perdida quando ubiese de bolver sin la provision, pr. q.e aquí se han despertado muchos para criticar i señalar los defectos de sus obras i de su cabeza con todo q.e sea grande su merito⁷⁸.

El ha enviado desde Florencia, de donde creo que và mui gustoso, algunos diseños para el pavimento de la estancia de la Vaticana donde pintò la boveda, i todos le han reprovado i se hà resuelto de q.e se haga otro hecho aquí para contentar los mas y q.e el diseño suyo a ninguno gustò. Esta noticia, acaso sabiendola el, no le avrà gustado, i mas queriendo pasar pr. oraculo.

Aquí ha dexado la voz q.e a la fin del año Santo quiere hallarse de buelta p.a permanecer siempre, veremos si resuelbe, ô si le concede S.M. la licenzia con el sueldo ô parte de el como espera.

No canso mas a V.Ex.a y quedo con la nueva oblig.on de servirle smpre q.e quiera ocuparme en cosas de su agrado lleno de agradecimiento i de deseos de q.e D. nro S.or me g.e a V.Ex.a los ms. as. q.e puede i ha menester como se lo pido. B.L.M. de Vex.a su mas oblig.o afecto i seguro Serr.Fran.co Preciado.

Roma i Julio 14 de 1774.

Ex.mo S.or

Señor

Aunq.e no me olvido ni olvidarè jamas de los favores q.e he debido siempre a V.Ex.a omito ordinariam.te el cansarle con mis cartas particularm.te no ocurriendo asunto para hazerlo, i bastandome solo el q.e D. Juan manifieste a V.Ex.a mi continuada memoria i obediencia, i aquel afecto con q.e siempre vivo, q.e en el dia me obliga con asunto de Pasquas a cansarle para anunziarselas colmadas de felicidad i bienes espirituales i temporales como las deseo a V.Ex.a i lo mismo mi muger, de quien supongo avrà visto la ultima miniatura q.e remitiò a S.M. de una Virgen con el niño dormido copiada pr. el original de Guido Reni cuio asunto acaso avrà gustado como tambien el modo con q.e està executado, pues aquí los inteligentes celebraron la dha obrita q.e el dia de S. Lucas hize poner de muestra en las salas de la Academia, ahun no concluida del todo, a donde acudiò mucha gente este año llevada del buen tiempo i de la curiosidad de ver las cosas q.e en ellas hai.

Yo supliqué al S.or Conde de Floridablanca que al enviarla al Rey manifestase el tenue asignamento de tres mil rea.s para ver si pudiese conseguir de la piedad de S.M. algun aumento con el titulo de los gastos q.e causan estas cosas no solo en las planchas de marfil q.e es nezesario hazer venir de afuera pr. no averlas aquí sino mui pequeñas i molduras curiosas, sino el pagar uno q.e copie bien un original en una Galeria ô Palacio, no pudiendo una muger exponerse a ello, ni lograr el q.e se prestase para q.e en su casa lo copiase al olio, como sabe V.Ex.a que sabe hazerlo con mucho acierto, para despues pr. dha copia hazer la miniatura q.e le ocupa mucho tiempo pr. el modo con q.e ella lo haze de modo q.e no se vean puntos desunidos i q.e toda la obra quede empastada como si fuese pintada al olio conservando las formas i carácter del Autor q.e copia. Aseguro a V.Ex.a con verdad q.e aquí no hay quien haga tanto.

En este correo ô en el q.e vendrà la semana q.e viene acaso veremos si ha resultado algo la recomendacion de este S.or Ministro, a cuio buen corazon y bondad devi el q.e se lograse aquello poco q.e se concediò entonces calificandose siempre mi poca fortuna en no aver podido lograr mas alivio para los pocos años q.e me quedan de vida contando ya 64 de edad.

Yo espero q.e en llegando este Cav.ro a encargarse de esa Secret.a de Estado⁷⁹ pueda V.Ex.a acordarse de recomendarme ya q.e me conoce i sabe el mismo mi estrecha situacion i ha podido observar mi conducta, i honrrado proceder, i el deseo q.e me asiste de q.e faltando yo no aya de quedar abandonada la pobre de mi muger a quien mis cortas asistencias no pueden sufragarle no alcanzando para ir pasando sin el ayuda del trabajo q.e no siempre ocurre para dexarle alfin de mis dias algun alivio, i no aviendo jamas podido yo lograr el sueldo del titulo de Pintor de Camara que devo a la eficaz recomendación de V.E.x.a.

Aquí esperan a Mengs, el qual ha llenado Roma de la notizia q.e ha procurado esparcir de venir con seis Pensionados para abultar su carácter significativo de Director particularm.te q.e la Academia hoy no mantiene mas q.e uno aquí con media Pension viniendo el con la mitad del sueldo i la pension de mil escud.s para las hijas q.e gozan esta ya hà dias⁸⁰.

Yo no sè q.e su merito tenga necesidad de imponer con tales Discipulos para abultarlo todo afin de q.e los demas queden oprimidos i obligados a buscar su proteccion.

No le es mui afecto el S.or Muñino ni obstaria el q.e lo fuese para que quiera favorecerme particularm.te mediando el influxo de V.Ex.a en quien espero algun rayo de felicidad. Perdone V.Ex.a el q.e le cante mis cuitas, i mandeme en quanto sea de su agrado pues le obedecerè como devo interin q.e ruego a Ds. nro. S.or me conserve a V.Ex.a m.s a.s. B.L.M. de V.ex.a su mas afecto i oblig.o Ser.r Fran.co Preciado.

Roma i Diz.bre 5 de 1776.

22

Ex.mo S.or

Señor: Las proximas Navidades me estimulan a cansar con esta a V.Ex.a afin de manifestarle q.e vivo siempre con aquel agradecimiento q.e devo, i con el deseo de q.e V.Ex.a las goze i disfrute colmadas de felicidades.

Yo a Ds. gracias quedo bueno i lo mismo mi muger, i unidos siempre a pedir a Ds. nro S.or pr. la salud i prosperidad de V.Ex.a.

Yo quedo ocupado con las pinturas que deberàn servir para la Beatificacion del Ven.e frai Miguel de los S.tos Trinitario descalzo, aviendo querido este Postulador q.e yo lo desempeñe este asunto, asi como, a Ds. gras, lo hize con aplauso comun de Roma quando se beatificò el Beato Roxas.

Para los dos de Mayo està resuelto pr. el Decreto Pontificio el q.e se haga dha. funcion, i esto me obliga a estar atareado para concluir a tiempo lo necesario, i en este trabajo podrè lograr aquel honor i lucro q.e podrà producir esta tarea.

Con este motivo he vuelto a ver del modo q.e aquí se cruzan los empeños para que estas cosas se den a sugetos de poco ô ningun merito, pues los sugetos q.e lo tienen no usan de estos medios, i solo esperan el ser buscados, con lo q.e sofocan a los Postuladores i tal vez los obligan a q.e se sirvan de algunos, cuyas obras saliendo malas necesitan de retocarse.

Es vergonzoso aqui el q.e nros. Españoles Postuladores no se ayan de prevaler de los propios nacionales, siempre q.e los aya capaces en estos asuntos, deviendo ser mas acreedores, q.e los de aquí, a los caudales q.e para este fin vienen de España.

Esta reflexion me ha hecho escribir en este correo al S.or Conde de Floridablanca pr. si acaso merecerà el q.e se haga insinuacion a nros Postuladores entre las providencias q.e tal vez podrán tomarse en asuntos de estas causas para q.e se deban servir de los Españoles en todo aquello q.e puedan ser capaces de desempeñar con acierto el encargo, siempre q.e aqui los aya habiles, i no dexarlos con la tacha del desprecio, i con la nota de inabiles privados del honor i lucro q.e podrà valerles⁸¹.

Esta orden podria servir a los mismos Postuladores de defensa contra los empeños, i estos no podrian negar ser la orden justa i razonable viendo q.e a nros. Nacionales no los ocupan los de aquí, i que deben atenderse en nras. causas.

Esto q.e tal vez podra creerse q.e sea zelo de la propia utilidad, no es sino efecto del amor de la nazon, pues ni mis años ni mis fuerzas podran durar mucho i es factible q.e en adelante quien me suceda ô se halle aquí podrà gozar de la provid.a q.e tal vez podrà tomarse.

Todos los correos hago mem.a de V.Ex.a a D. Juan afin de manifestarle la q.e conservo i de no cansar a V.Ex.a sin justo motivo.

Ruego a V.Ex. a me tenga siempre presente pr. si en algo podrè servirle pues lo hare con el gusto q.e siempre tendrè de obedecerle, y no dexarè de rogar a Ds. nn. S.or me g.e a V.Ex.a los m.s a.s q.e deseo. B.L.M. de V.ex.a su mas oblig.o i afecto Ser.r Fran.co Preciado.

Roma y Diz.bre (¿?) del 1778.

23

Ex.mo S.or

Considero siempre a V.Ex.a cargado con la faena continua de los negocios, i pr. eso no le canso, particularmente no ocurriendo motivo q.e me obligue. No pr. esto dexo de rogar cada dia a Ds. nro. S.or pr. su conservacion, acordandome siempre de lo mucho q.e le devo, y pr. lo mismo deseo q.e las presentes Navidades, entradas i salidas de año las tenga V.Ex.a colmadas de felicidad i gusto.

Yo a Ds. gracias lo voi pasando sin novedad y ahora con el aumento del trabajo q.e me acarrea el aver de cuidar de los cinco Pensionados q.e estaban al cuidado del difunto Mengs, sobre el de los siete⁸² q.e la Academia me tiene encargados sin mas utilidad ni alivio q.e los seiscientos ducados, se và pasando con estrechèz en medio de mi avanzada edad ayudandome con el propio trabajo, quando la ocasion de obrar se presenta, i en medio de la continua perdida de tiempo q.e causan el aver de acudir a ver i corregir lo q.e estos Jovenes hazen unos distantes de otros en una Roma donde todo es lexos. Todo lo sufro con gusto por el deseo q.e tengo de q.e la nazion se adelante e instruya en el conocimiento i buen gusto de las Artes. Por esto tengo representado al S.or conde de Floridablanca lo util q.e seria el comprar aquí los yesos q.e han quedado del difunto Mengs, i ponerlos en una casa donde pudieran dibujar pr. ellos estos Jovenes, i los q.e en adelante podràn seguirles, con otra mayor commodidad q.e no seria el buscar los originales de marmol manchados unos con la patina del tiempo, i otros q.e no se permiten las licencias de dibuxarlos, siendo mas commodo el hazer el estudio del antiguo pr. los yesos mediante la facilidad de volverlos pr. todas vistas, i de ponerlos a buena luz quando ocurre. Este seria un gasto pr. una sola vez, pues de los semejantes estando ya provista la Academia, no ocurriria el de remitirlos a ella, i solo quedaria el anual de pagar un apartamento donde colocarlos en q.e tal vez ubiera cabida ara q.e yo fuese el custode de estas cosas q.e costaron a Mengs m.s dineros, m.s dificultades, i m.s años, i ahora pr poco se pueden adquirir antes q.e otra Academia se provea con ellas. Parece q.e puede esperarse el que haga efecto mi representacion mediante de estar apoyada con las reflexiones de este S.or Embaxador, i del S.or Azara q.e conocen la utilidad, i con este principio en adelante podran extenderse las ideas a formar una verdadera Academia como la de Francia, en cui casa puedan estar todos.

Entretanto mediante q.e a los Jovenes q.e tenia Mengs se les pagan los gastos q.e causan para su estudio he querido q.e en mi casa se haga la Academia del natural afin q.e sirva el

beneficio de los unos al provecho de los otros, no obstante q.e la estrechez de mi casa me cause grave incomodidad. He informado a V.Ex.a de todo para su inteligencia.

Mi muger, que queda con una toz convulsiva q.e la molesta demasiado, và trabajando en una miniatura q.e le llevará m.s meses para inviar al Rei: ella no se ocupa en mas q.e en cumplir con esta oblig.on no obstante q.e la recompensa es muy corta para q.e en todo se verifique nra. poca fortuna.

Dias pasados pr. mano de D. Juan supliqué a V.Ex.a me tuviese pres.te, si se proporcionaba ocasión, a un sobrino mio de cuias buenas prendas me han asegurado, afin de colocarle en algun empleito q.e pudiese darle alivio asi a el como a la casa de su Padre.

Perdone V.Ex.a mis impertinencias q.e nacen de conocer yo su buen corazon i de no tener a quien encomendarme, i mandeme V.Ex.a en q.to yo pueda servirle mientras quedo rog.do a Ds. nro. S.or le g.e los m.s a.s q.e deseo B.L.M. de Vex.a su mas oblig.o i humilde Ser.r. Fran.co Preciado.

Roma y Diz.bre 9 de 1779.

NOTAS

1. El monseñor Boccapaduli era el capellán de la iglesia de Santa María la Mayor. Murió en Roma en 1777.
2. Preciado de la Vega se refiere a la familia Cherubini, a la que se hallaba ligado por su matrimonio con la pintora Caterina Cherubini.
3. El texto de la nota mencionada es el siguiente: “Memoria del Sig.e D. Emanuele D. Francesco Preziado Vive a Piazza Barberini in faccia al tritone 4, il mese da marzo Boccapaduli, che non ha timore piu d’essere ammazzato dal suo inimico L’abbraccia di vero cuore”.
4. El examinador general de los franciscanos Fray Juan Lutre, de origen extremeño, quien desde Roma mantuvo una amplia correspondencia con Gregorio Mayans y con Manuel de Roda –con quien compartía su antijesuitismo, y su amistad por Bottari–. BNM. Mss. 20.122. Ver ALEMANY PEIRÓ, Amparo, *Juan Antonio Mayans y Siscar (1718-1801). Esplendor y crisis de la Ilustración Valenciana*, Valencia: Ayuntamiento, 1994, p. 185.
5. Francesco La Vega (1735-1804), arquitecto e ingeniero hispanoitaliano, hijo del pintor Francisco La Vega, y de madre romana (hermana además de Niccolò Vanni, uno de los ilustradores de *Le Antichità di Ercolano*), asistió desde 1764 a Roque Joaquín de Alcubierre en las excavaciones vesubianas; tras la muerte de éste en 1780 dirigió en persona los trabajos arqueológicos, y un año después fue nombrado director del Museo Herculense.
6. Después de conocer la noticia de su nombramiento como secretario de Estado y de Despacho Universal de Gracia y Justicia, Roda se encaminó hacia la Corte de Nápoles a fin de presentarse a su soberano, y tercer hijo de Carlos III, Fernando I de Borbón (1751-1825), a la par que de dar cuentas al padre del estado del reino. Su partida de Roma hacia España no se produjo hasta febrero de 1765, poco antes de la misiva de Francisco Preciado.
7. Ignacio de Hermosilla y Sandoval (1720-1794). Miembro de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de San Fernando, desempeñó el cargo de secretario de ésta entre 1753 y 1776.
8. Antonio González Velázquez (1723-1794), miembro de una distinguida familia de artistas, discípulo de Corrado Giaquinto durante su pensión romana (en la cual afrescó la cúpula de la iglesia de la Trinidad de vía Condotti, incorrectamente atribuida a Goya a lo largo de mucho tiempo), y pintor de Cámara de Carlos III (1756).
9. Sólo tenemos constancia de un escultor italiano con este apellido, Giuseppe Galeotti, que trabajaba a finales del siglo XIX en la basílica de El Escorial. *Dizionario degli Artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid, 1977, p. 118.
10. José García Herreros, nacido en Hinojosa, fue canónigo y arcediano de la iglesia de Valladolid, y vicario general e inquisidor de la Diócesis de Murcia. Desempeñó el cargo de auditor de Rota de la Corona de Castilla en Roma (1760-1765) y gobernador del Hospital de Santiago de los Españoles hasta su nombramiento como miembro del Consejo de Castilla (1765-1777). Asimismo ejerció de Comendador General de la Santa Cruzada, y poseyó el título de Caballero de la Real Orden de Carlos III. AHN. Estado. Leg. 6393.1/14. “José de los Herreros”.
11. Domingo López de la Barrera (1713-1770). De origen gallego, sustituyó a Bernardo Bucci como archivero del Palacio de España en 1747, cobrando un sueldo de 100 escudos romanos cuatrimestrales. AMAE. SS. Leg. cit. 196. Carta de José de Carvajal y Lancaster a Alfonso Clemente de Aróstegui de 19 de septiembre de 1747.
12. Fray José Ximénez, general de los Carmelitas calzados. AHN. Estado. Leg. 3473.1/50. Cobertura de Grande del Padre General del Carmen Calzado Fray José Ximenez.
13. Cornelio Caprara (1703-1765), cardenal de origen boloñés, auditor de la Sagrada Rota de Roma (1744), Gobernador de Roma y Vicecamerlengo de la Santa Iglesia (1756-1761). Falleció el 5 de abril en la Sala Reggia del Vaticano, desde donde fue trasladado a su palacio. Como afirma Preciado, el funeral, así como su entierro, se celebró en la iglesia de Santi XII Apostoli.

14. El pintor José del Castillo (1737-1793). Castillo había sido el discípulo predilecto de Giaquinto en Roma, donde había viajado con una pensión proporcionada por José de Carvajal y Lancaster. Volvió a España junto a su maestro, y en Madrid, además de asistir a las clases de la Real Academia de San Fernando, ingresó como pintor de cartones en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. En 1765, después de su segunda pensión en Italia, continuó su labor en dicho real establecimiento, dependiendo ahora de Mengs.
15. La miniaturista y académica de San Luca Therese Concordia Mengs (1725-1808), esposa desde 1765 del pintor austriaco Anton von Maron (1731-1808). A diferencia de la mujer de Mengs y su hija mayor Ana María, Therese permaneció en Roma cuando su hermano partió hacia España, recomendada por él al ministro plenipotenciario español; desde allí gestionó el envío al artista alemán de varios cajones con algunos vaciados de la colección que poseía. AGP. Personal 673/4. Anton Raphael Mengs. Carta de Mengs al marqués de Esquilace de 17 de septiembre de 1764. También, LUNA, Juan J., "Mengs en la corte...", *art. cit.*, pp. 326 y 327.
16. El pintor Antonio Martínez Espinosa (1741-¿?).
17. La iglesia del Santissimo Nome di Gesù, consagrada en 1584 con arquitectura de Vignola y Giacomo Della Porta
18. Tomás Azpuru (1713-1772). Auditor de Rota de la Corona de Aragón en Roma, fue agente de negocios de Carlos III y embajador ante la Santa Sede entre 1765 y 1770, año en que Clemente XIII lo designó arzobispo de Valencia.
19. Prospero Colonna di Sciarra (1707-1765). Hijo de una rama secundaria de la familia Colonna, obtuvo el capelo cardenalicio en 1743. Como anuncia el pintor sevillano, y se lee en la carta nº. 4, el cardenal Sciarra falleció poco después, el 20 de abril.
20. Carlo Rezzonico *junior* (1724-1799), cardenal veneciano, sobrino del pontífice Clemente XIII. Fue prelado doméstico de Benedicto XIV, y presidente de la Cámara Apostólica. Creado cardenal en 1758, desempeñó las funciones de Camerlengo de la Santa Iglesia (1763-1799) y de Camerlengo del Sagrado Colegio de Cardenales (1764). En la década de los 70' fue nombrado arcipreste de la Basílica Laterana y secretario de la Inquisición Romana y Universal (1777).
21. Se trata de las secuelas del breve *Apostolicum pascendi*, publicado en enero de 1765 por Clemente XIII confirmando los privilegios y la estructura organizativa de los jesuitas como respuesta a la persecución de la Compañía de Jesús en Francia y otras naciones. Por el contrario, la bula *Dominus ac redemptor* (julio de 1773), emitida por su sucesor Clemente XIV, disolvería la Compañía, cuyo último general, Lorenzo Ricci (1703-1775) falleció prisionero en el Castel Sant'Angelo.
22. Es decir, sobre el problema de las inmunidades eclesiásticas y las medidas regalistas adoptadas por Felipe de Borbón, soberano del reino de Parma y hermano de Carlos III. Desde 1760 Manuel de Roda había actuado de mediador con el Gobierno pontificio en nombre del monarca español.
23. Francesco Algarotti (1712-1764). Ilustrado, ensayista y filósofo veneciano, viajó por Europa (Francia, Inglaterra, Rusia y Prusia) durante casi veinte años antes de regresar a Italia en 1753.
24. Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775). Humanista florentino, favorito del papa Clemente XII y prefecto de la Biblioteca Vaticana, célebre en los círculos culturales romanos por sus publicaciones religiosas, literarias, científicas y artísticas. Era amigo personal de Manuel de Roda, con quien coincidía en los cenáculos del cardenal Passionei. La obra referida es *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura, ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Roma, 1754-1768.
25. Preciado se refiere a uno de los dos famosos hermanos editores, Niccolò y Marco Pagliarini. La librería que regentaban se situaba en la romana Piazza del Pasquino, mientras que su taller de estampación se ubicaba en la via dei Leutari. PAUTRIER, Massimo, *Libri delle case romane alla fine del Settecento. Una ricerca negli archivi notarili*, Roma: Vecchiarelli, 2005, p. 34.
26. Francesco Maria Zanotti (1692-1777), matemático y ensayista, secretario del Instituto de Bolonia.
27. Gaetano Fantuzzi Gottifredi (1708-1778), auditor de la Sacra Rota romana y auditor de las causas del Palacio Apostólico. En 1759 fue ordenado cardenal (con sede en la iglesia de San Agostino), y desde 1767

- ejerció de Camerlengo del Sacro Colegio Cardenalicio. Como agente de preces Manuel de Roda medió entre la Corte de Parma y la Santa Sede durante la negociación de las inmunidades eclesiásticas en la primera, negociación en la que tomó una parte muy activa Fantuzzi.
28. Gaetano Centomani, abogado y agente de la Corte de Nápoles en Roma.
 29. Bernardo Tanucci (1698-1783). Carlos VII de Borbón lo designó ministro de Justicia (1752) y de Asuntos Exteriores (1754) del reino de Nápoles, además de concederle el título de marqués. Cuando el soberano marchó a España para ocupar su trono lo dejó encargado de la presidencia del Consejo de Regencia de Fernando I; hasta su muerte Tanucci mantuvo una fluida correspondencia con Carlos III en la éste le indicaba sus instrucciones y aquél le informaba de los acontecimientos sucedidos en el reino. BARRIO, Maximiliano, *Carlos III. Cartas a Tanucci (1759-1763)*, Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1988.
 30. Padre Antonio Moreno Morales, Trinitario descalzo postulador de la causa de beatificación de Simón de Roxas, como se dice en la carta nº. 9. En 1787 se publicó su traducción del toscano de la obra de Luis Antonio Muratori, *La Filosofía moral declarada y propuesta á la juventud*, Madrid: Benito Cano, 1787.
 31. El arquitecto Diego de Villanueva (1714-1744). Delineante en las obras del Palacio Real, teniente de arquitectura en la Real Academia de San Fernando (1752) y posteriormente director de la misma especialidad (1756).
 32. El pintor Domingo Álvarez Enciso (1737-1800), expansionado (posteriormente regresaría a Roma, donde copiaría diversas obras de Rafael), y director de pintura de la Escuela de Nobles Artes de Cádiz (1789).
 33. Sobre este religioso escribía fray Juan Lutre: "Día de S. Pedro encontrè el P. Andres gordo y colorado, y parece q.e no me tubo por descomulgado pues me hizo cortesía con la cabeza y me quito el sombrero, y le correspondi del mismo modo". Carta de Juan Lutre a Manuel de Roda de 1 de julio de 1767, p. 96. BNM. Miss. 20.122.
 34. Martínez volvió a nuestro país finalmente gracias al préstamo de 1.500 escudos que le hizo Juan de la Riva Amador a sugerencia de monseñor Herreros. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 4 de agosto de 1765, p. 309.
 35. Los pintores Juan Antonio Campán (?-1787) –citado en la carta nº. 5– y Alejandro de la Cruz (1738?-1811).
 36. El pintor Mariano Salvador de Maella (1739-1819). Pintor de Cámara entre 1774 y 1815, fecha en que Fernando VII lo retiró de su servicio a causa de su asociación con la Corte de José I Bonaparte.
 37. Juan de la Riva Amador, director de la Posta de España en Roma. A su muerte el 30 de diciembre de 1784 fue sustituido por su sobrino, Timoteo Martínez de la Riva. AMAE. SS. Leg. 336. Exp. 4. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 6 de enero de 1785.
 38. No queda claro si Preciado se refiere a la esposa del embajador español en la República de Venecia, o del ministro plenipotenciario véneto ante la Santa Sede. Entre 1748 y 1771 aquella dignidad la desempeñó José Joaquín de Montealegre y Andrade, marqués de Montealegre, y duque de Salas (1692-1771); nos consta sin embargo que su esposa fuese María O'Brien, camarera de la reina. Ver BADORREY MARTÍN, Beatriz, *Los orígenes del Ministerio...*, op. cit., pp. 475 y 476. De 1761 a 1766 el representante de la legación veneciana en Roma fue un antiguo embajador en Madrid, Girolamo Ascanio (1721-1790), patrio y senador de la ciudad de los canales casado con Caterina Pisani desde 1748.
 39. Carlo Alberto Guidobono Cavalchini (1683-1774). Arzobispo de Filippi (1728), fue creado cardenal en 1743, con sede en la iglesia de Santa María de la Pace. Camerlengo (y posteriormente Deán) del Sacro Colegio Cardenalicio (1752), recibió el veto del monarca Luis XV tras su elección como pontífice en el conclave de 1758. En esta ocasión no acertó Preciado en sus vaticinios, pues la vida del longevo eclesiástico se prolongó hasta 1774.
 40. El sustituto de Manuel de Roda en la agencia de preces desde comienzos de 1766 fue José Nicolás de Azara (1730-1804), diplomático aragonés que ejercería asimismo de ministro plenipotenciario de España en la ciudad del Tíber entre 1784 y 1798 y posteriormente en París. El citado Azpuru se haría con el puesto de embajador. Preciado comunicaba con fecha de 4 de julio el haber recibido aviso de la sustitución de

- Roda por Azpuru. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 4 de agosto de 1765, p. 310.
41. Efectivamente, desde el mes de marzo de 1765 Maella cobraba 1.000 reales mesuales gracias a sus servicios en la real Cámara, donde lo había introducido Mengs. MORALES Y MARÍN, José Luis, *Mariano Salvador Maella. Vida y obra*, Zaragoza: Moncayo, 1996, pp. 18, 40 y 41.
 42. El escultor Isidro Carnicero (1736-1804).
 43. Sin embargo Tomás Azpuru daba cuenta en una misiva del 16 de mayo de haber recibido noticia de la concesión de las ayudas a Campán y Alejandro de la Cruz, y ya el 4 de julio Preciado de la Vega se comprometía a dirigir a los dos pensionados según el método que la Academia le indicaba. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1757-1769, sig. 3/82. Junta ordinaria de 4 de agosto de 1765, p. 310.
 44. Se trata de Filippo Gricci, hijo del napolitano Giuseppe Gricci, director de escultura de la Real Fábrica de Porcelana, y que en 1764 había obtenido el permiso de pasar a Roma. Su hermano Carlo llegó a la Ciudad Eterna en 1763 con el propósito de formarse como escultor, y en 1768 todavía permanecía allí efectuando envíos a la Corte. AMAE. SS. Leg. 217. Carta de Miguel de Múzquiz a Tomás de Azpuru de 15 de julio de 1768. Ambos hermanos sucedieron a su padre al frente de la Real Fábrica de Porcelana en 1770.
 45. Se refiere a José del Castillo, pues su hermano, Fernando del Castillo, pese a que desempeñaba la plaza de pintor en la Real Fábrica de Porcelana, jamás estuvo en Roma, por lo que no podía sugerir a ningún maestro.
 46. Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi –Metastasio- (1698-1782). Poeta, músico y escritor romano, autor de una treintena de libretos operísticos.
 47. "Figlio, altrove a regnar, ti chiama adesso il tuo destin; ne danno i Bronzi il segno: gia l'Etruria t'attende: in questo amplesso so che pur t'amo, ora a regnar t'insegno.
L'opra misura, il reo punisci, è oppresso non fia colui, che di mercede e degno:
Temi l'altrui timor: vince te stesso:
Sii pronto alla pietà, tardo allo sdegno.
Giudice tu di tuoi Vassalli, avrai
Per tuo Giudice il Ciel: dunque alla vita
Preponi il giusto, e' il tuo dover farai.
Specchiati in me: pien del valor natio
Tu gli avi tuoi, tu il tuo gran Padre imita:
Ciel:: ma tu piangi?::: ah! Non resisto
Addio
Dell'Ab.e Pietro Metastasio".
 48. Juan Díaz de la Guerra, capellán del rey en Toledo y Juez de la Gobernación de dicho Arzobispado; auditor de Rota de la Corona de Castilla desde 1765 (en sustitución de José García Herreros). AHN. Estado. Leg. 6393.1/14. "José de los Herreros". Prelado de la Maestroscolía de la catedral de Ciudad Rodrigo desde 1767 y Prior de la iglesia colegial de Santa Ana de Barcelona desde 1771. AMAE. SS. Leg. 330. Carta de Tomás Azpuru al marqués de Grimaldi de 9 de abril de 1767. AMAE. SS. Leg. cit. 336. Carta dirigida a Manuel Roda de 13 de junio de 1771.
 49. Francesco Caracciolo (1563-1608). Descendiente de una familia principesca, la superación de una enfermedad en su infancia lo orientó hacia una vía de austeridad religiosa. En 1588 Sixto V aprobó la orden de los Clérigos Regulares Menores, en la que a los votos comunes de obediencia, castidad y pobreza se unía el desapego a las dignidades de la carrera eclesiástica. Pío VII santificó a Caracciolo en 1807.
 50. Carlo Pío Balestra (1686-1763), aficionado a las Bellas Artes, y arquitecto diletante, que dio nombre al concurso homónimo.
 51. Los cardenales Lante, Stoppani, Rezzonico, Albani y Chigi. ASL. Libri Decreti, 52 (1760-1771), f. 138.
 52. Monseñor Claudio Todeschi, académico de honor de la Academia de San Luca, "*Ponente del Buon Governo e Residente di Ferrara*". Su oración aparece en *In lode delle Belle Arti...*, op. cit., pp. 21-40.

53. El mencionado medallista y grabador alemán Bernhard Perger, empleado por Fernando IV de Borbón en la zeca napolitana en la segunda mitad del siglo XVIII.
54. "Ecco in sì augusto trionfal soggiorno/La grand'Ombra di Carlo ascender veggio,/E condur l'Arti al meritato seggio,/A cui gloria ed onor stanno d'intorno./Virtù reca nel grembo ogni più adorno/Premio di mille Geni infra il corteggio,/E vien con pompa tal, ch'io la pareggio/Degli antichi trionfi al fausto giorno./Roma applaude al pensier di sì gran Figlio,/E in tanto v'è la mia Accademia altera/All'amor del suo Eroe volgendolo il ciglio;/E senza più temer giugnere a sera/Le Bell'Arti, mercè del suo consiglio,/Riedon fastose alla beltà primiera", en *In lode delle Belle Arti...*, *op. cit.*, p. 48.
55. Francisco Gómez García (¿?-1778), canónigo de la ciudad de Barcelona.
56. El pintor Manuel Eraso (1740-¿?). Sobre él, véase el estudio introductorio.
57. El palacio Odescalchi, inicialmente propiedad de las familias Colonna y Chigi, que los Odescalchi adquirieron en 1748. Recibía el nombre de Bracciano a causa del castillo que aquéllos poseían en esta localidad.
58. Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787). Pintor luqués, destacado retratista de la realeza y la aristocracia europea, y miembro de la romana Academia de San Luca, de la cual fue Presidente. El emperador del Sacro Imperio Romano José II (1741-1790) acudió a Roma en 1769, cuando se celebraba el cónclave del que salió elegido el pontífice Clemente XIV (1769-1774). Pompeo Batoni lo retrató junto a su hermano Leopoldo José I, duque de Toscana (1747-1792) en un lienzo que se conserva en el Kunsthistorisches Museum. Véase CLARCK, A. M., "Neo-Classicism and the Roman Eighteenth-Century Portrait", *Apollo*, 78 (1963), p. 358 y fig. 4; *Art in Rome in the Eighteenth century*, Filadelfia: Philadelphia Museum of Art in association with Merrell, 2000, pp. 137 y 138, n.º. 172; MAMMUCARI, Renato, *Settecento romano...*, *op. cit.*, p. 174.
59. Por ejemplo, el 29 de marzo visitó junto al duque de Toscana la Academia de Francia por sorpresa –antes de acudir a una sesión con Batoni– visita de la que escribía su director: "L'affabilité de ce prince a fait regarder non seulement avec complaisance, mais avec connoissances, quelques ouvrages des pensionnaires qui se sont trouvé dans ce moment", en MONTAIGLON, M. M., y GUIFFREY, Jules, *Correspondance...*, XII, *op. cit.*, pp. 230 y 231.
60. En 1766 Roda escribía a José Nicolás de Azara "Ahora le avisarán a V.M. los compañeros el ruido que ha causado el "Mercurio". Ya empezó la tropa grande de Terciarios a inquietarse con el "Mercurio" (...) Han movido cielo y tierra y han recurrido a la Inquisición y a todos los tribunales para que se prohibiese "in totum" el "Mercurio" con este pretexto". Citado en PINEDO, Isidoro, *Manuel de Roda...*, *op. cit.*, p. 131.
61. Batoni alcanzó el estatus nobiliario en abril de 1770, gracias a la patente emitida por la emperatriz y emitida por Von Kaunitz. El éxito de su retrato provocó que el pontífice le encargase una copia, así como la emperatriz María Teresa. HYDE MINOR, Vernon, *References...*, *art. cit.*, pp. 236 y 237; *Art in Rome...*, *op. cit.*, p. 318.
62. Vicente Pignatelli, académico de honor desde 1758, de mérito a partir de 1768, y nombrado efectivamente Viceprotector y por tanto consiliario en 1770.
63. Es decir, desde el día 4 de noviembre, festividad de San Carlos Borromeo.
64. Domenico Maria Sani (1690-1773). El artista italiano llegó a España en 1721 gracias a los oficios de su maestro Andrea Procaccini, que lo recomendó para que entrara al servicio del monarca Felipe V en calidad de profesor de pintura de la familia real. Llegó a ser pintor de Cámara, pintor de la Real Fábrica de Tapices, y aposentador de los Reales Sitios de San Ildefonso y Balsaín (1734).
65. Su hijo Alberico, protegido por Carlos III desde 1767: "Habiendo tomado el rey bajo su patrocinio el mayor de ellos, de 8/9 años, y ha de entrar en colegio, donde ha de estudiar humanidad y principios de dibujo..." AMAE. SS. Leg. cit. 330. Carta de Tomás de Azpuru al marqués de Grimaldi de 10 de diciembre de 1767. En 1768 ingresó en el Colegio Nuevo de las Escuelas Pías. En 1779 el soberano español concedió pensiones a todos los hijos de Mengs, a Alberico una eclesiástica de 200 escudos, a cuenta de la catedral de Osmá –que recomendó expresamente Manuel de Roda-, y a Rafael en el cuerpo de ingenieros. AMAE. SS. Leg. cit. 228. Carta del conde de Floridablanca al marqués de Grimaldi de 20 de julio de 1779. En 1785 disfrutaba de dos reducidas pensiones eclesiásticas, y buscaba entablar matrimonio en contra del

- parecer de sus parientes, Azara, y su tutor, el cardenal Riminaldi. AGS. Estado. Roma. Leg. 5000. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 7 de diciembre de 1785.
66. José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca (1728-1808). Desde comienzos de este año ejercía de ministro interino ante la Santa Sede.
 67. Mengs pintaba la decoración de la Sala de los Papiros del Vaticano desde 1771, y en 1773, cuando marchó a Florencia, dejó completada solamente la parte figurativa. Hasta 1776 el pintor Cristoforo Unterperger no concluyó la ornamental. RÖETTGEN, Steffi, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Band I. Das malerische und zeichnerische werk*, Munich: Hirmer Verlag, 1999, pp. 406-418; ÍD., *Mengs. La scoperta del Neoclasico*, Venecia: Marsilio Editori, 2001, p. 321.
 68. Los consiliarios de la Academia Pedro de Silva y el marqués de Guevara obtuvieron licencia del soberano español para acudir a Nápoles como acompañantes del duque de Arcos en ocasión del bautizo de la princesa del Reino de las Dos Sicilias. ASF. Archivo. Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1770-1775, sig. 3/83. Junta ordinaria de 21 de junio de 1772, p. 126.
 69. Identificable con la *Virgen María y el niño* del *Kunsthistorisches Museum* de Viena, fechada por Roettgen entre 1770 y 1773. RÖETTGEN, Steffi, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. Band II. Leben und Wirken*, Munich: Hirmer Verlag, 2003, pp. 289 y 290, fig. 17.
 70. "Dalla sua Real Munificenza gli fu fatto pervenire per mezzo di S.E. il sig. Conte di Thurn un magnifico regalo consistente in una santuosa Tabacchiera d'oro smaltata e brillantata, di eccellente lavoro, accompagnata da un anello di somma bellezza esprimente la cifra dell'Augusto Nome della Real Sovrana, contornata da dodici grossi bellissimi brillanti". Citado de la *Gazzetta Toscana* del 23 de octubre de 1773 por ÍD., *Anton Raphael Mengs...*, *op. cit.*, I, pp. 70 y 71.
 71. Desde 1795 Pío VI acordó que los Príncipes de la Academia de San Luca gozaran del título de Conde Palatino, entre otros privilegios e inmunidades nobiliarias, a imitación de las academias de Madrid, Florencia y Parma. BUSIRI VICI, Andrea "Privilegi Nobiliari e Cavallereschi dei Presidenti dell'Accademia di San Luca", *Capitolium*, XXXV, 4 (1960), p. 10.
 72. Francisco Xaverio de Zelada (1717-1801). El religioso español inició su carrera eclesiástica en la Santa Sede bajo el pontificado de Benedicto XIV; en Roma jugó un papel destacado en la supresión de la Compañía de Jesús junto al embajador José Moñino, y tras su nombramiento como cardenal en 1773, Clemente XIV lo elevó a custode y primer bibliotecario de la Biblioteca Vaticana y posteriormente a Secretario de Estado.
 73. Mengs recibió el encargo de ejecutar este óleo poco tiempo después de que Zelada obtuviera la dignidad cardenalicia, en abril de 1773. Poco después, en agosto, el pintor bohemio marchó en Florencia, donde permaneció hasta abril de 1774. Acerca del retrato, *Art in Rome...*, *op. cit.*, p. 299, fig. 109; RÖETTGEN, Steffi, *Anton Raphael Mengs...*, *op. cit.*, I, pp. 309 y 310, n.º. 240; ÍD., *Mengs. La scoperta...*, *op. cit.*, p. 269, n.º. 89.
 74. Ana María Mengs (1751-1793), retratista y miniaturista, esposa de Manuel Salvador Carmona y académica de mérito de la Academia de San Fernando en 1790. QUINTERO ATAURI, Pelayo, *Mujeres Ilustres. Apuntes biográficos sobre las pintoras, Teresa Nicolau Parody y Ana María Mengs*, Madrid: Imprenta Ibérica, 1907, pp. 13-18; MIGUEL EGEA, Pilar de, "Breve semblanza de Ana María Mengs", en *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid: Alpuerto, 1989, pp. 387-393.
 75. Seguramente se trate de Antonio Fini, contador de los Hospitales de Santiago y Montserrat. AHN. Estado. Leg. 5747, oficio 377.
 76. Pablo Jerónimo Grimaldi (1709-1789). El marqués -y más tarde duque- de Grimaldi ocupó diversas embajadas (en Viena, Londres, Estocolmo, La Haya, y París), y fue secretario del Despacho de Estado entre 1763 y 1776, año en el que se puso al frente de la legación española en Roma.
 77. Gracias a la información que se aporta en la carta anterior podemos fechar ésta en abril de 1774.
 78. Entre estos críticos se hallaba por ejemplo el arquitecto Francesco Milizia (1725-1798), amigo personal tanto de Mengs como de José Nicolás de Azara.
 79. El conde de Floridablanca fue nombrado secretario del Despacho de Estado el 19 de febrero de 1777, puesto que desempeñó hasta 1792.

80. Las hijas de Mengs eran cinco, de las cuales conocemos los nombres de Ana María, Rosalba, Catalina, y María, que hacia 1776 contaban con 25, 23, 18 y 14 años de edad respectivamente. En 1768 todas ellas habían ingresado en el conservatorio de Santa Susana. A principios de 1776, previa súplica de Mengs, que se veía imposibilitado de procurarles de una dote, el soberano les concedió 4.000 reales de por vida. AGP. Personal. Leg. cit. 673/4. Carta de Miguel de Múzquiz al duque de Losada de 15 de marzo de 1768.
81. Como desvela la correspondencia de los embajadores españoles, Preciado de la Vega escribió a la Secretaría de Estado repetidas veces insistiendo en que los artistas españoles residentes en Roma tenían que ser elegidos para elaborar las pinturas al uso en las causas de beatificación con preferencia a los italianos. AMAE. SS. Leg. cit. 350. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 28 de octubre de 1779. En esta misiva Azara anunciaba recibir con placer la real orden emitida en este sentido debido a su natural inclinación por los compatriotas dedicados al arte de la pintura. En 1782 se renovó la orden de que en beatificaciones de cristianos españoles se comisionaran las obras a los artistas nacionales. AGS. Estado. Leg. 4.996. Carta de Joseph Moñino al padre fray Antonio de 29 de octubre de 1782.
82. Los discípulos de Mengs eran Francisco Xavier Ramos, Francisco Agustín, Manuel Napoli, Carlos Espinosa y Buenaventura Salesa, mientras que los pensionados oficiales eran los pintores Agustín Navarro y José Camarón, los escultores Jaime Folch y José Guerra, y los arquitectos Ignacio Haan y Guillermo Casanova. El séptimo es el pintor Gabriel Durán. Al discípulo de la Academia Fulgencio Antonio de Castro, sobrino del escultor Felipe de Castro, se le libraron 800 escudos para que acompañara a Mengs a Italia, pero desconocemos si llegó a efectuar el viaje. ASF. Archivo. Leg. 48-1/1. Enseñanza. Pensionados 1746-1807.

ESTUDIO RADIOGRÁFICO DE TRES LÁMINAS CALCOGRÁFICAS DE GOYA

Marta Lage de la Rosa

RESUMEN: Es la primera vez que se ha aplicado la técnica radiográfica para corroborar y descubrir nuevos datos sobre la historia y el estado de conservación de tres láminas de grabado calcográfico de Francisco de Goya. Las radiografías aportan información sobre el proceso de manufactura del cobre base, ofrecen datos interesantes sobre su estado de conservación y corroboran conocimientos sobre los métodos y las técnicas que Goya empleó durante el grabado.

PALABRAS CLAVE: Radiografía, grabado calcográfico, Goya, restauración, conservación.

X-RAY STUDY OF GOYA'S ENGRAVING PLATES

ABSTRACT: This is the first time that X-ray radiography was applied in order to obtain new data and to corroborate former results concerning the history and the conservation state of three chalcographic plates, engraved by Francisco de Goya. The radiograms provide information about the forming process of the copper bases, they offer interesting data about their conservation state and they corroborate the knowledge about the methods and techniques that Goya used during engraving.

KEY WORDS: X-ray, copperplate, Goya, restoration, conservation.

ANTECEDENTES

La radiografía es una técnica de examen que consiste en la irradiación de un objeto con rayos X y el registro permanente de la diferente absorción de los materiales que lo constituyen en una placa radiográfica, situada por detrás¹.

Este tipo de análisis se ha empleado ampliamente en el campo de la restauración en materiales arqueológicos y escultóricos fundamentalmente. Desde principios del siglo XX se emplea, además, en los trabajos de restauración de otros bienes culturales como pintura de caballete y metales². Las radiografías completan la caracterización de las piezas, pueden ayudar a determinar su legitimidad, y respaldan los estudios, investigaciones y el diagnóstico del restaurador. Los rayos X favorecen además la observación de los arrepentimientos, las correcciones o los cambios que el autor realizó en su obra, o bien, las intervenciones posteriores a las que fue sometida³.

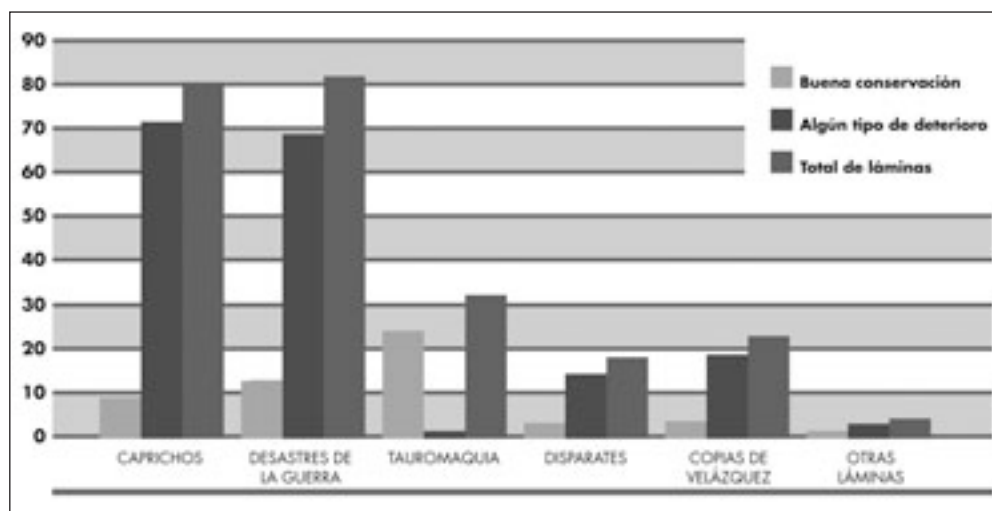
En Italia, en el Laboratorio Diagnóstico de la Calcografía del Instituto Nacional de la Gráfica, han empleado los rayos X para identificar y documentar eventuales daños inaprecia-

bles a simple vista de la estructura de las matrices calcográficas, como las microfisuras por tensocorrosión. Los resultados diagnósticos obtenidos con la lectura de los radiogramas, se analizaron después con un software conectado a un escáner de alta definición. Este dispositivo les permitió evaluar en términos numéricos la magnitud de los daños presentes en el metal, así como el espesor y las tallas, a través del cálculo de las distintas radioopacidades de los radiogramas⁴.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se conserva uno de los tesoros más valiosos del grabado español y universal, las series de láminas de cobre grabadas por Francisco de Goya (Zaragoza, 1746, Bordeaux, 1828). El tiempo transcurrido desde la creación de las láminas provoca el envejecimiento natural del material, además, las condiciones ambientales, los viajes, traslados, las numerosas estampaciones y algunas vicisitudes más han producido otros deterioros. La colección de un total de 228 láminas era originalmente de cobre. Actualmente todas ellas presentan recubrimientos galvánicos realizados en distintas fechas a lo largo de los siglos XIX y XX con la intención de prolongar la vida útil de las matrices, es decir, realizar con ellas el mayor número de estampas posible y para que fueran más resistentes a la corrosión. Por todo ello, la colección presenta diversos tipos de deterioro (il.1), tanto por la intensidad de la corrosión como por el número de láminas que la presentan.

Por todo ello, en la actualidad es preciso disponer de todos los recursos científicos y tecnológicos para, en primer lugar, caracterizar perfectamente el deterioro y después, afrontar con rigurosa precisión las tareas de restauración y conservación de la colección⁵.

Este estudio radiológico se realiza con el objeto de identificar y registrar distintos elementos como: información complementaria de los procedimientos técnicos del grabado y daños inapreciables por otras técnicas, como grietas, soldaduras, injertos, desprendimiento de capas y diferencias de espesor. La selección de las láminas calcográficas se efectuó entre las distintas series en función de su estado de conservación. Se eligieron las que, a priori,



1. Estado de conservación de las láminas de Goya por series.

podían ser susceptibles de aportar mayor cantidad de información, siendo además representativas del estado de conservación las series de los *Disparates*, de los *Desastres de la Guerra* y de los *Caprichos*.

CATÁLOGO DE LAS LÁMINAS DE GOYA ESTUDIADAS

Según el catálogo de la Calcografía Nacional⁶ de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, las láminas seleccionadas para el estudio presentan la siguiente caracterización:

1. Título: *Bobalicón*.

Serie y nº: Disparate. 4

Nº Cat: 3.976.

Fecha: 1815-24

Técnicas de grabado: Aguafuerte, aguatinta y punta seca.

Medidas: 247 x 359 mm.

Peso: 1.278,30. g

2. Título: *Si sabrá más el discípulo*.

Serie y nº: Capricho 37.

Nº Cat: 3.807.

Fecha: 1797-99.

Técnicas de grabado: Aguafuerte, aguatinta, bruñidor y escoplo.

Medidas: 218 x 153 mm.

Peso: 377,62 g.

3. Título: *Qué valor!*

Serie y nº: Desastre 7.

Nº Cat: 3.857.

Fecha: 1810-1814.

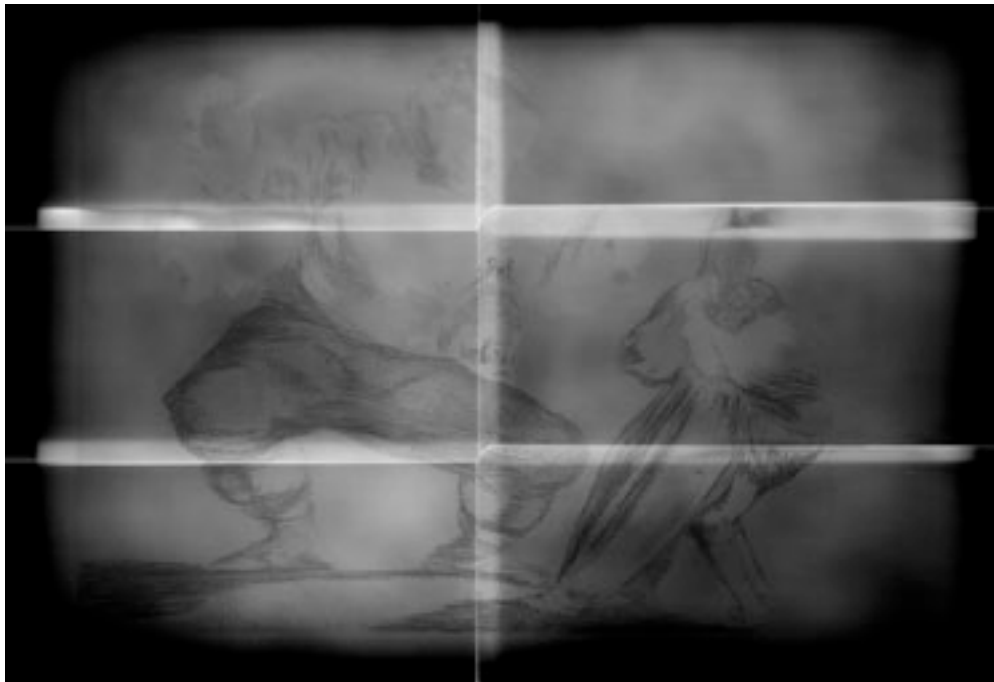
Técnicas de grabado: Aguafuerte, aguatinta, punta seca, buril y bruñidor.

Medidas: 158 x 209 mm.

Peso: 505,93 g.

PROCEDIMIENTO EXPERIMENTAL

Los ensayos radiográficos se llevaron a cabo en la Escuela Politécnica Superior de Ingenieros Navales de la Universidad Politécnica de Madrid, empleando el equipo MF2 de ERESCO 42. Los parámetros de trabajo seleccionados han sido 74 kilovoltios, 2 mili-amperios y 620 milímetros de la distancia del foco a la película. El tiempo de la exposición ha variado dependiendo de la placa estudiada: el *Desastre* nº 7 durante 12 minutos, el *Disparate* nº 4 durante 9 minutos y el *Capricho* nº 37 de 8 minutos de duración. El tamaño de la película radiográfica empleada para este estudio ha sido 24 x 10 centímetros. Debido a que el tamaño de las láminas calcográficas originales es mayor, se diseñaron plantillas con el orden numérico y la disposición adecuada.



2. *Imagen completa de la radiografía del Disparate 4, llamado "Bobalicón".*
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

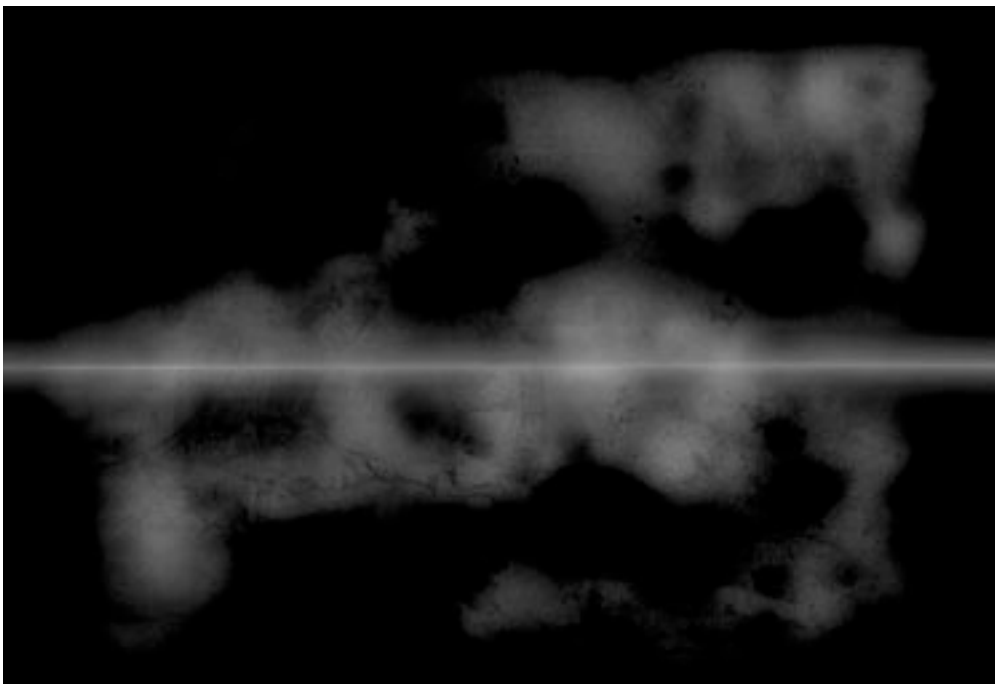
La digitalización de las radiografías se ha realizado en el Gabinete técnico del Museo del Prado, que cuenta con un sistema integrado para la gestión y digitalización de sus fondos radiográficos.

Una vez ensambladas las distintas partes que constituyen una radiografía, este estudio de láminas calcográficas permite obtener imágenes como que se muestra a continuación (il. 2), donde se observan distintos elementos, además de las tallas del grabado. A continuación se resume la información obtenida de las tres láminas estudiadas de Goya.

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Información obtenida del cobre base

La técnica radiográfica es muy sensible a las diferencias de espesor de las planchas. Por esta razón, cuando el batido del cobre no es uniforme, queda reflejado perfectamente en la radiografía. En la il. 3, se pueden observar las marcas del batido en la zona a la central del Desastre de la Guerra nº 7. Este hecho sirve para corroborar los datos históricos en los que se afirma que Goya tuvo problemas para obtener cobre adecuado para la realización de esta serie, qué grabó durante la guerra española de la independencia⁷.



3. Radiografía completa del Desastre nº 7, donde se observan las marcas del batido.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

El efecto del batido no se puede observar en las otras dos láminas estudiadas, pero las radiografías informan de que el grosor del *Capricho 37* es irregular, mientras que el *Disparate 4* tiene un espesor constante. La uniformidad del *Disparate nº 4* se relaciona con el uso de planchas preparadas en Inglaterra especialmente para ser grabadas (el sello en la parte posterior confirma su origen). En la zona central de la radiografía del *Disparate nº 4* se observa la marca de este sello con claridad. Este dato también es importante desde un punto de vista histórico, pues Goya emplea en dos de sus series, *Disparates* y *Tauromaquia*, láminas de cobre inglés⁸.

En el *Capricho 37*, la región derecha superior de la radiografía es mucho más oscura que el lado bajo-izquierdo, porque la primera región es levemente más delgada que la segunda, y la radio-opacidad de los materiales aumenta exponencialmente con su espesor.

Hay que destacar que las diferencias de uniformidad en el proceso de conformación de las tres láminas estudiadas no pueden ser detectadas sin usar la radiografía.

La técnica radiográfica ha permitido detectar además poros en el cobre base. En la (il.) 4 se puede observar un pequeño punto negro que se ha identificado como un poro metálico.

Por otra parte, se han detectado otras partículas a modo de compuestos contaminantes del cobre base. Los puntos redondos, brillantes (il. 5a) observados en las radiografías corresponden probablemente al plomo proveniente del proceso de batido incorporado al

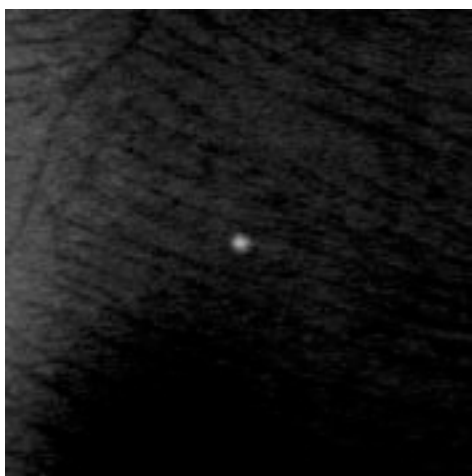


4. Este detalle del *Disparate*, llamado "Bobalicón" muestra un poro del metal base. dentro del círculo blanco.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

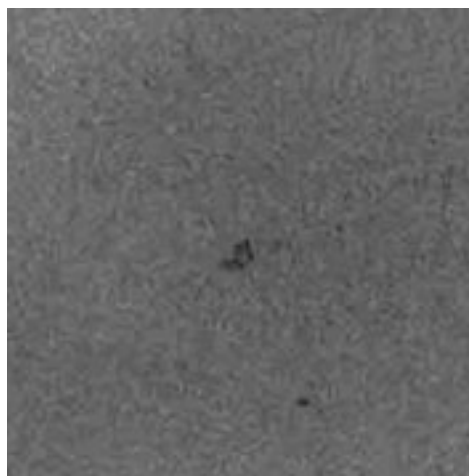
cobre, como contaminante, durante el proceso de conformación de la plancha. Las contaminaciones de plomo aparecen en todas las láminas estudiadas.

Otro tipo de partículas contaminantes que probablemente corresponden a metales de una radio-opacidad más alta que cobre (es decir, una densidad más alta) también se han detectado en el *Disparate* nº 4 (il. 5b). Sin embargo, la mayor parte de las partículas contaminantes del cobre de las láminas corresponden a elementos o compuestos de una densidad más baja que el cobre (il. 5c).

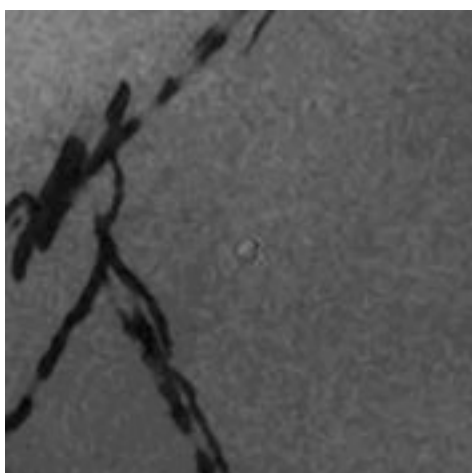
Los contaminantes están generalmente incluidos en la matriz por debajo de la superficie, por lo que no pueden ser estudiados visualmente, pero se ha identificado en el *Capricho* 37, uno de ellos que aparece incrustado superficialmente como una partícula metálica (il.5d). La presencia de poros y de inclusiones metálicas en el cobre es muy importante desde el punto de vista mecánico y es determinante en el comportamiento frente a la corrosión. Los poros y las inclusiones favorecen el inicio de grietas cuando están bajo tensiones mecánicas. Los poros superficiales también favorecen la aparición de pilas de corrosión de concentración diferencial, y la presencia de inclusiones de materiales diferentes en la superficie del cobre, puede favorecer la corrosión galvánica. En resumen, es importante la presencia de defectos en el cobre base y deben ser considerados en los procesos de restauración y de limpieza de las matrices. El cobre antiguo, con más poros y defectos que el cobre actual, es menos resistente a la corrosión y, por lo tanto, los procedimientos de limpieza químicos adecuados para el cobre actual pueden ser demasiado agresivos para las matrices antiguas que presentan poros e inclusiones⁹.



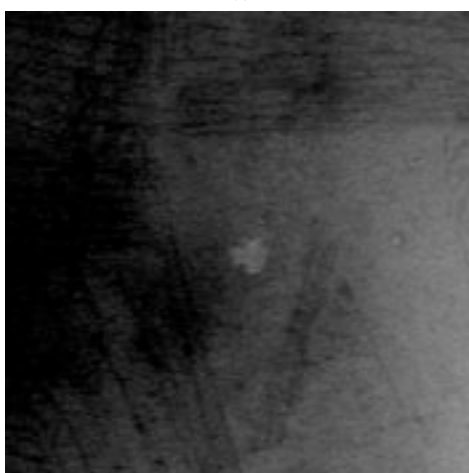
(a)



(b)



(c)

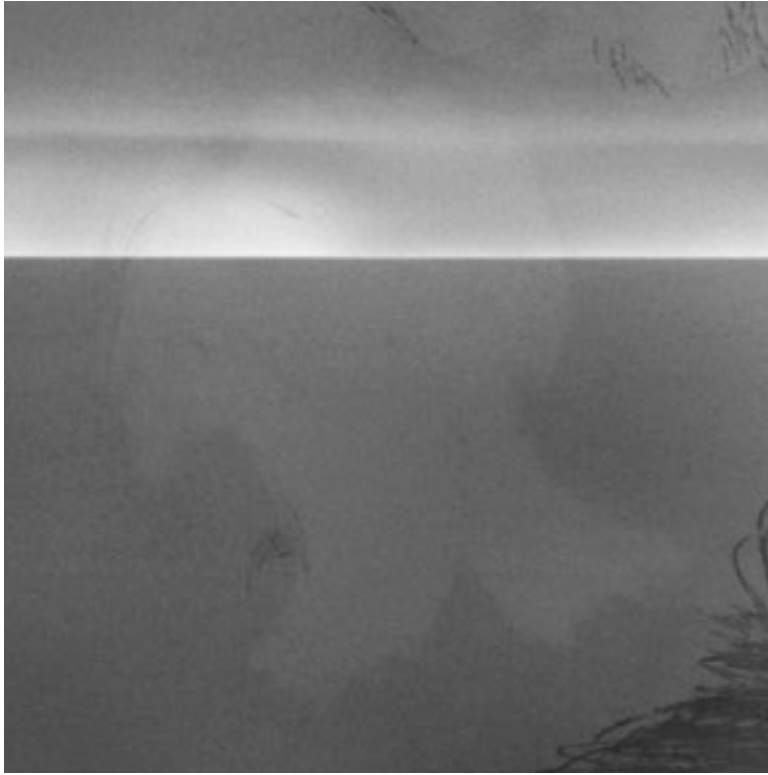


(d)

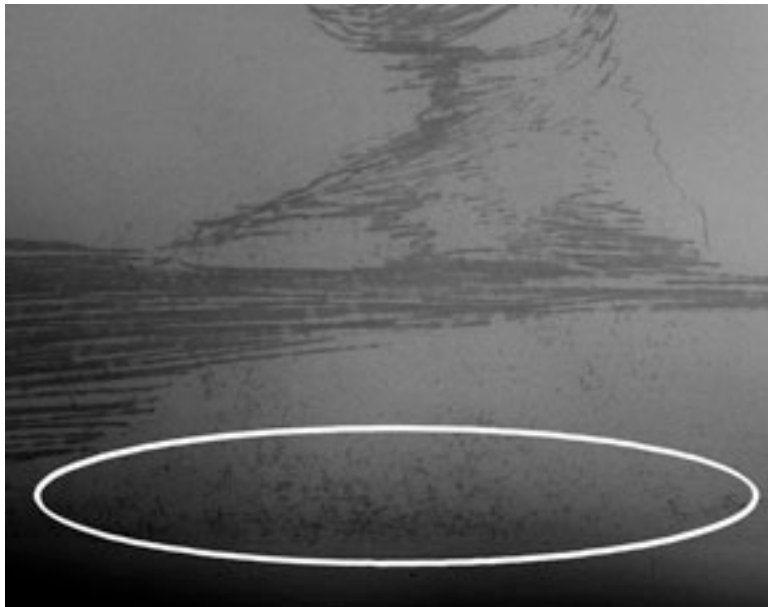
5. Detalles de partículas contaminantes de las láminas estudiadas. (a) Partícula blanca de plomo. (b) Partícula contaminante de mayor densidad que el cobre. (c) Partícula contaminante de menor densidad que el cobre. (d) Inclusión metálica superficial. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Información obtenida de las técnicas de grabado

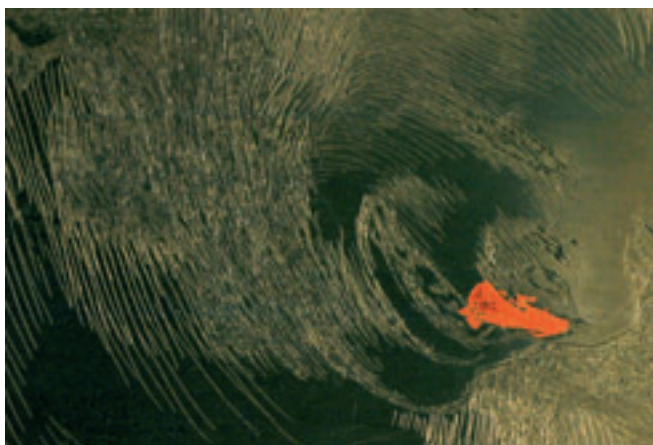
Las técnicas de grabado son normalmente deducibles después de una observación cuidadosa de las láminas y de las estampas, pero el estudio radiográfico aporta una importante información adicional. Los diversos tonos grises de la radiografía corresponden al claroscuro de las estampas. Por ejemplo, la cabeza que aparece debajo del brazo derecho de la il. 2 del Disparate nº 4 (llamado “Bobalicón”) muestra un tono más ligero (il. 6) porque tiene más espesor. Esto indica que la cabeza ha sido realizada mordiendo con ácido la



6. Detalle de la radiografía del "Bobalicón", la cabeza que aparece está realizada mordiendo con ácido la superficie de alrededor Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

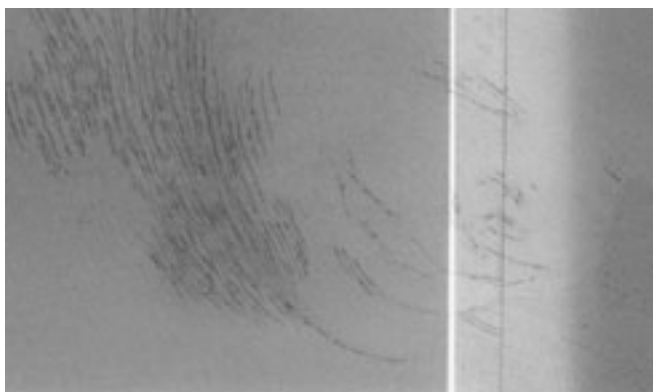


7. Detalle de la radiografía del "Bobalicón", que muestra un punteado (elipse blanca) realizado probablemente aplicando ácido a un barniz mordiente. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



(a)

(b)

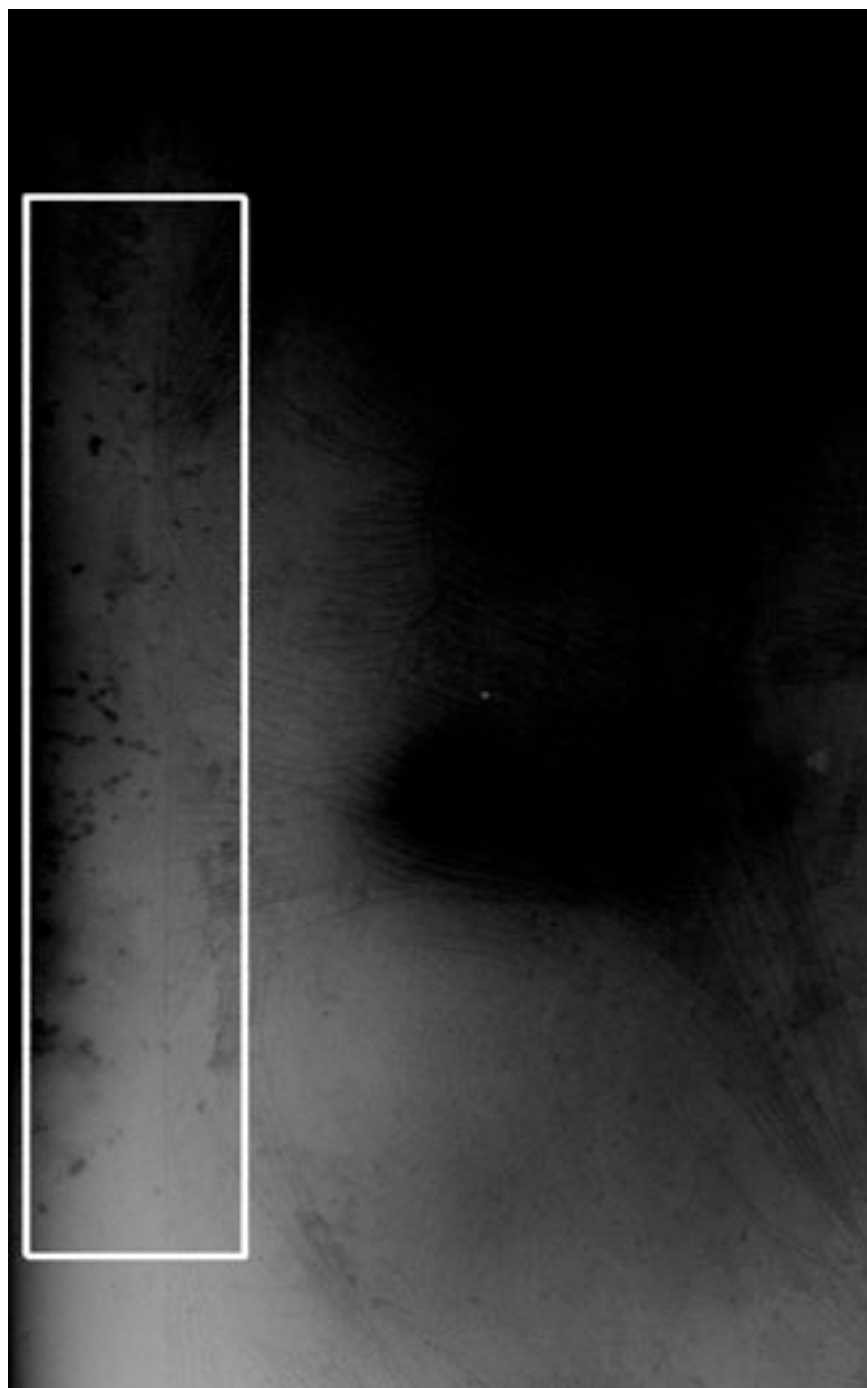


8. Pérdida de recubrimiento galvánico.
 (a) Detalle de la lámina del "Bobalicón" que muestra pérdida de recubrimiento galvánico debajo de la nariz.
 (b) Radiografía de la misma zona donde no aparece la pérdida.
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

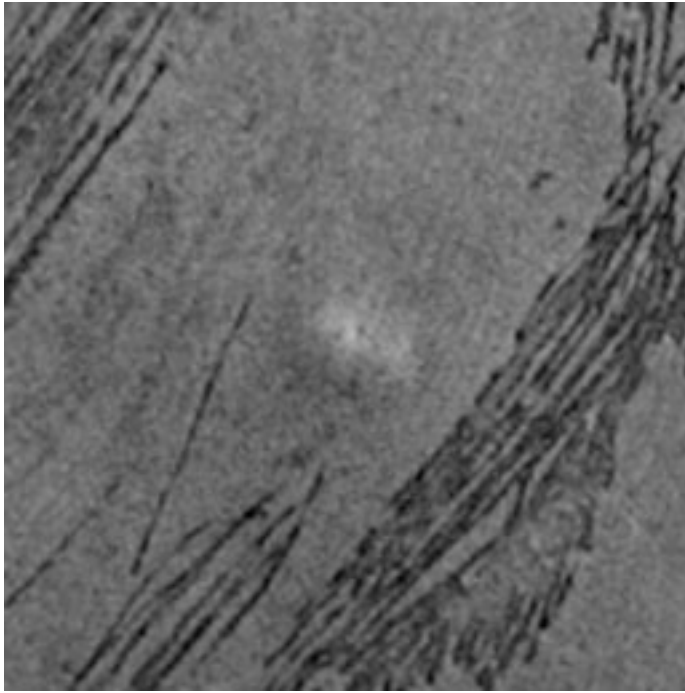
superficie circundante completa, exceptuando esta zona. Algunas regiones aisladas del fondo del *Disparate 4* aparecen grabadas con aguatina, la radiografía informa que el grabado se ha reforzado con un punteado (il. 7) realizado probablemente con un ácido sobre un barniz todavía mordiente¹⁰.

Información obtenida del estado de conservación

Las radiografías no son lo bastante sensibles para detectar las mínimas diferencias de espesor, causadas por la pérdida puntual del recubrimiento galvánico, que muestran, en ocasiones, las matrices de Goya. Los recubrimientos galvánicos tienen generalmente un espesor del orden de micras¹¹. Comparando en la il. 8 la imagen (a) y (b), se puede ver que la radiografía no detecta la pérdida del recubrimiento debajo de la nariz del "Bobalicón". Es importante señalar que no se ha detectado ninguna grieta interna o defecto físico que pueden suponer una amenaza seria para su integridad física en tres matrices estudiadas.



9. Radiografía del Capricho 37 en la que aparecen los daños del reverso.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



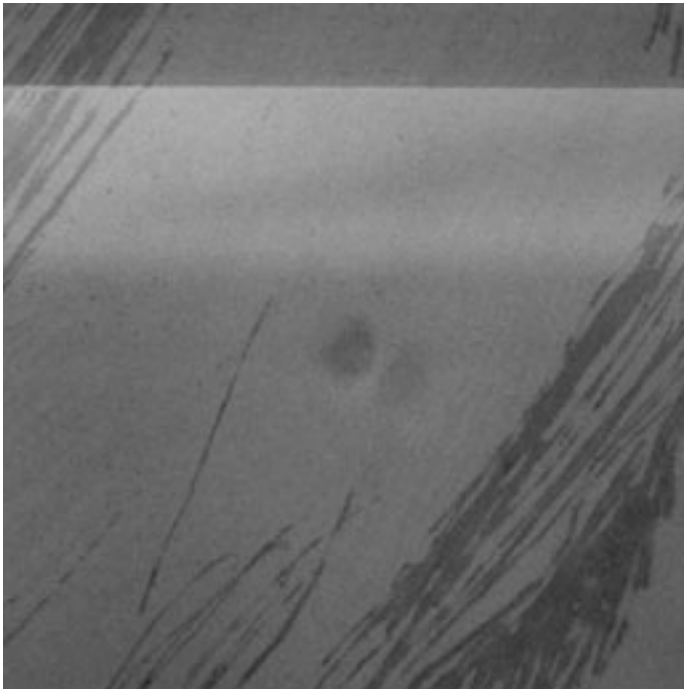
(a)

10. Deformación causada por un rebotado de tinta.

(a) Imagen fotográfica del anverso de la lámina.

(b) Radiografía de la misma zona.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

(b)



En las radiografías (il. 9) se observan los daños que tienen las láminas en el reverso (porque en su conservación no se ha tenido tanto cuidado como por el lado grabado). Estos daños aparecen en todas las matrices estudiadas con la intensidad suficiente para ser detectados claramente en las radiografías. La profundidad de los defectos, difícil de estimar visualmente, sin embargo, es proporcional a la oscuridad del punto que le corresponde en la radiografía.

Los rebotados son un tipo especial de daño que procede de la estampación calcográfica. Tienen su origen en el reverso de las láminas, pero afectan intensamente al anverso. Son el producto de la deformación causada por restos de tinta envejecidos procedentes de estampaciones anteriores, que se olvidan en el reverso de las matrices y cuando la lámina pasa por el tórculo, provocan una elevación que afecta al anverso (il. 10a). La radiografía informa, además, que los restos de tinta no sólo causan la elevación de una zona de la lámina, sino que también modifican el espesor de esa zona de la matriz. Los rebotados coinciden en la radiografía con zonas oscuras (il. 10b) de diversa intensidad, lo que significa que se ha producido una reducción del espesor.

CONCLUSIONES

Las conclusiones principales que se pueden extraer de los resultados presentados son:

La técnica radiográfica ha permitido detectar los siguientes fenómenos en las tres láminas de Goya estudiadas:

- Poros internos.
- Contaminación de partículas metálicas (la mayoría probablemente de plomo).
- Presencia de productos de corrosión bajo las capas de recubrimiento galvánico o inclusiones de partículas de elementos o compuestos de una densidad más baja que el cobre.
- Intensidad y uniformidad del batido del cobre.
- Comprobación de la profundidad de los daños que aparecen en el reverso de las láminas.
- Pérdida de espesor localizada debido a la presencia de rebotados en el proceso de estampación.
- Información complementaria sobre las técnicas de grabado que empleó Goya.

Las radiografías de las láminas estudiadas han demostrado la ausencia de:

- Grietas internas.
- Profundidad de la corrosión en superficie de una magnitud significativa.

Las radiografías no son lo bastante sensibles para detectar cambios muy pequeños en el espesor del material (del orden de un milímetro o inferiores) como los causados por la pérdida parcial de los recubrimientos galvánicos.

Agradecimientos:

La autora desea expresar su agradecimiento a la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Navales de la Universidad Politécnica de Madrid, en especial a los doctores Juan Carlos Suárez y Joaquín Espona que realizaron las radiografías.

A la Calcografía Nacional, especialmente a Carmen Corral por la información aportada para esta investigación.

Al Departamento Técnico del Museo del Prado en especial a Laura Alba y Maite Jover por la digitalización de las radiografías.

A la Universidad Carlos III de Madrid especialmente a Asunción Bautista y a Francisco Velasco por todo su apoyo y dedicación.

A Juan Antonio Iglesias por el soporte técnico de imagen digital.

Al Ministerio de Educación y Ciencia, Proyecto I+D (JCI- 2005-1892-5).

NOTAS

1. FINALDI, Gabriele y GARRIDO, Carmen, *El trazo oculto, dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006, p. 259.
2. GONZÁLEZ, Carolusa, "Restauración y conservación: uso de rayos X", en *Actas del Coloquio: Rayos X y otras Técnicas Físicas en Arte, Arqueología e Historia*, México D.F.: Sociedad Mexicana de Cristalografía, 2006, en prensa.
3. GABALDÓN, Araceli, ANTELO, Tomás y VEGA, Carmen "Técnica radiográfica aplicada al estudio de la pintura contemporánea", en *Actas de la VI reunión del Grupo de Arte Contemporáneo del GIIIC*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 2005, p. 66.
4. TRASSARI, Giuseppe, "La Nueva "cultura de las matrices" y la puesta en marcha del estudio sistemático para la conservación de las planchas calcográficas", en *Actas del Simposio Ciencia y tecnología para la conservación de matrices de grabado calcográfico*, Madrid: FBBVA y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2005, p. 129.
5. LAGE, Marta, "Goya, ciencia y tecnología para la conservación de sus láminas de grabado calcográfico", en *Actas del Simposio Ciencia y tecnología para la conservación de matrices de grabado calcográfico*, Madrid: FBBVA y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2005, p. 143.
6. BLAS, Javier, CARRETE, Juan, y MEDRANO, José Miguel, *Calcografía Nacional: Catalogo General*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, pp. 483, 448 y 459.
7. *Ibid.* p. 417.
8. *Op. cit.* LAGE, Marta, 2005, p. 145.
9. OTERO, Eduardo, *Las planchas calcográficas de los siglos XVIII y XIX en España. Un intento para su conservación y restauración*, Madrid: Dirección Nacional de Investigación Científica y Técnica. 1993.
10. Información oral aportada por Carmen Corral Jam, grabadora y Regente de los talleres de la Calcografía Nacional.
11. BAUTISTA, Asunción, y VELASCO, Francisco, "La electrodeposición en las planchas calcográficas", en *Ciencia y Tecnología para la Conservación de Matrices de Grabado*, Madrid: Fundación BBVA, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2005, pp. 37- 58.

JOSÉ MARÍA ARANGO (1790-1835), PINTOR. UNA VOZ EN EL DESIERTO

Fernando Quiles

RESUMEN: El artista neoclásico sevillano José María Arango, muestra a través de dos textos, que se conservan manuscritos, sus conocimientos teóricos sobre la pintura.

PALABRAS CLAVE: José María Arango, Pintura neoclásica, Teoría del arte, Sevilla.

JOSÉ MARÍA ARANGO (1790-1835). "A CLAIM IN THE DESERT"

ABSTRACT: The Sevillian neoclassic artist José María Arango shows in his two remaining manuscripts the theoretical principles of his painting.

KEY WORDS: José María Arango, Neoclassic painting, Art theory, Seville.

De la soledad de José María Arango en su mundo creativo habría mucho que decir, tanto como de la escasa fortuna de la pintura neoclásica en Sevilla. En ambos casos, el desconocimiento real ha condicionado la opinión de quienes se han manifestado sobre el mismo. No sólo es difícil componer un panorama artístico poco documentado y con escasa producción conocida, sino que además no se ha resuelto bien la transición ilustrada, habiéndose establecido una tajante cesura entre una época y otra, con la extinción del barroco y la aparición de una pintura neoclásica de corta trayectoria, que se presenta como antesala del movimiento romántico, que sí tuvo numerosos e importantes seguidores.

Los epígonos del barroco anuncian a través de sus obras los cambios sufridos en un mundo profesional que parecía inamovible. Algunos, los más avisados, como Juan de Espinal, son conscientes de estar superando una etapa histórica, traspasando la frontera que separaba la tradición de la modernidad. En su obra se hace eco de ello. A otros, en cambio, estos nuevos aires enfrían su paleta pero no resuelven nada en su aclimatación, quedándose en tierra de nadie. Hay casos significativos como los de quienes siguen reproduciendo el arte de Murillo empujados por la clientela¹, desde el inclasificable Diego Bejarano, que copia literalmente al maestro en 1763, hasta José Suárez, artista de doble personalidad, que se instala en el murillismo a finales de siglo, aunque maneja con soltura el léxico clasicista². Juan de Dios Fernández se encuentra ante parecida tesitura, su paleta parece en algunos casos neoclásica, aunque la composición y los tipos humanos remiten a los modelos murillescos. Algo similar ocurre con otro maestro que, a pesar de sus vínculos con el mundo académico,



José Suárez. *San Juan Evangelista*. Iglesia parroquial, Algodonales, Cádiz.



Pedro del Pozo. *Virgen del Carmen*. Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad, Cádiz.



Domingo Martínez. *Carro de la Tierra*. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

se mantiene en posiciones tardobarrocas: Pedro del Pozo. El murillismo comienza a ser un grave problema en la medida en que la clientela lo alienta todavía a fines del dieciocho. De ahí la importancia del artista que encabeza este artículo en la contestación a estas formas que empiezan a convertirse en arquetípicas, brillando con luz propia.

ACADEMICISMOS

Domingo Martínez comprendió la necesidad de dar una nueva orientación al proceso formativo que se llevaba a cabo en el seno de los talleres artesanales. Ceán Bermúdez alude al cambio en los sistemas de enseñanza, un hecho que han confirmado las fuentes documentales. Martínez utilizó modelos para estimular la capacidad descriptiva de sus discípulos, una práctica más teórica que empírica, propia del ámbito académico³. Recientemente se han dado a conocer algunos dibujos académicos que podrían relacionarse con el método renovado del maestro⁴.

La experiencia de Martínez tiene que ver con su formación libraria y en todo caso con el intento de resucitar la recordada Academia de Murillo. Algunos de sus seguidores, instruidos en ese ambiente y animados por el nacimiento de la institución madrileña, quisie-



Domingo Martínez. *Academia*.
Paradero desconocido.

ron fundar un centro de estudios de similares características. Todo empezó hacia 1759, con la creación de una escuela en el domicilio particular del platero Eugenio Sánchez Reciente, donde se practicaba con estampas, modelos en yeso y del natural⁵. Poco tiempo después se fundió con la del arquitecto Pedro Miguel Guerrero, para trasladarse a la casa de Francisco Ramírez Portocarrero, administrador del tabaco, frente al convento de las Dueñas, “donde solía juntarse entre dibujantes, cursantes de matemáticas, modeladores de barro y pintores hasta doscientas cincuenta personas”⁶. Los problemas ocasionados por la amplia concurrencia obligaron a efectuar una nueva mudanza, esta vez a la calle del Puerco, a una casa alquilada por Blas Molner y Luis Pérez, que quedaría bajo la protección de Francisco de Bruna⁷.

Antes de que se inaugurara la Academia sevillana, la única opción para que los oficiales más aventajados ampliaran su formación, la tenían en Roma. La Academia de San Lucas, en esta ciudad, llegó a congregarse a numerosos pintores de distinta procedencia, siendo uno de los más notables en el siglo el sevillano Francisco Preciado de la Vega, autor de la *Arcadia Pictórica*⁸. Posiblemente efectuó el viaje de estudios alentado por su maestro, Domingo Martínez, quien por lo tanto estaba bien informado del funcionamiento de la institución, lo que, de paso, podría explicar la actitud que tomó en la instrucción de sus discípulos. Otros



Juan de Dios Fernández.
Retrato de don Francisco de Bruna y Ahumada. Director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

maestros de la generación de mediados del XVIII se beneficiaron indirectamente de las actividades del centro romano, como Pedro del Pozo, al que le alcanzó la influencia a través de su maestro Bernabé Ximénez de Illescas, que sí había sido alumno del mismo⁹.

Evidentemente, ya en la primera mitad del siglo XVIII se estaban poniendo las bases del cambio que iba a producirse con el advenimiento de la Academia matritense. Por ello es posible que el primer estímulo les viniera dado a los pintores sevillanos desde la propia Corte, instalada en la ciudad del Guadalquivir entre los años 1729 y 1734. En este capítulo de la historia de Sevilla, que se ha dado en llamar el Lustró Real, pudo gestarse el proyecto. De ahí la afinidad que el pintor local Bernardo Germán Lorente tuvo con sus promotores. En su correspondencia rememoraría la oportunidad que le fue brindada por personajes tan influyentes como Hermosilla, al que le unió cierta amistad, para introducirse en el medio



José de Rubira.
Retrato del cardenal Solís.
Palacio Arzobispal,
Sevilla.

académico. Presentó un par de obras a concurso y encaminó a su principal discípulo, Lorenzo de Quirós, hacia ella. Y aunque no llegó a visitar Madrid, sí lo hizo su seguidor.

En todo caso, se ha considerado un influjo directo de esta presencia con la marcha de otro discípulo de Martínez, Andrés de Rubira, a la Corte portuguesa, en compañía del pintor áulico Francisco Vieira Lusitano¹⁰.

Esta apertura, aunque mínima, favoreció la circulación de ideas e incluso de obras, que fueron bien acogidas en el medio artístico local. De este modo se justifica la presencia de copias de originales romanos, sobre todo de Pompeo Batoni. En él se basó Germán Lorente para pintar un cuadro de San Felipe Neri cuyo paradero se desconoce, y también José de Rubira para hacer los retratos del cardenal Solís que se guardan en el convento de Santa Paula y el Palacio Arzobispal¹¹.



Juan de Espinal. *Alegoría de la pintura sevillana*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Curiosamente, Juan de Espinal, el discípulo más destacado de Domingo Martínez, anduvo esquivo a toda esta influencia. Y aunque en su pintura se advierte la evolución, ésta se dirigió hacia las formas del rococó, con reminiscencias del arte cortesano, apreciables en la *Alegoría de la Pintura sevillana* (Academia de San Fernando) o en la *Inmaculada* de la Fundación Lázaro Galdiano, que durante años pasó por obra de Paret y Alcázar¹². De algún modo Ceán Bermúdez tuvo que haberle animado a renovarse, mostrando a su maestro como lo que él no debía ser, porque en su “escuela se enseñaba más bien a componer y pintar un quadro por estampas, que a dibujar e inventar con corrección”¹³. Pese a las reservas no hay que negar la modernidad en el sistema formativo de Martínez, como ya se ha referido.

Este maestro contribuyó a poner las bases de la Academia sevillana, que lejos de orientarse hacia los postulados clasicistas, puso sus ojos en el modelo de la institución creada un siglo antes en la Casa Lonja¹⁴. Así lo reconoce expresamente en el memorial elevado al Secretario de Estado, marqués de Grimaldi, el 14 de marzo de 1770. El texto lo firma en compañía de los pintores Francisco Miguel Ximénez, Joaquín Cano, Juan de Uceda, José de Rubira, el grabador Diego de San Román y el escultor Blas de Molner¹⁵.

En ese año en la Escuela de Nobles Artes hay ocho profesores instruyendo a 40 alumnos y cinco años más tarde, constituida como Real Escuela bajo la dirección de Pedro del Pozo, obtiene carácter oficial y público. Los primeros resultados fueron conocidos por la Academia madrileña, e incluso su actividad fue examinada directamente por un emisario académico, Antonio Ponz¹⁶. Indudablemente fueron años en los que los talleres artísticos sevillanos asumieron el cambio dirigido desde la Corte. El efecto de esta actitud paternalista se acrecienta con la presencia en la ciudad de ciertas personalidades madrileñas, algunas conviviendo con los artistas del último barroco. Ya se ha aludido a la relación de Espinal con Ceán Bermúdez¹⁷. A Jovellanos, además, lo retrató el escultor local Cristóbal Ramos.

Arango y el neoclasicismo sevillano

La pintura neoclásica tuvo un periodo muy corto de vida, coincidente con la actividad de José María Arango. Los difíciles comienzos del siglo XIX no fueron precisamente beneficiosos para su desarrollo. Parece que la primera generación de pintores pudo desaparecer con la epidemia de peste amarilla¹⁸. La presencia francesa en la ciudad también condicionó el desarrollo artístico sevillano. Hubo importantes cambios a nivel urbano, con implantación del modelo francés de ciudad abierta, que ocasionó los derribos de algunos importantes recintos eclesíasticos, como la iglesia de Santa Cruz¹⁹. A nivel de artes plásticas hubo una regresión, una vuelta atrás, condicionado en gran medida por el proceder de las autoridades francesas, removiendo las obras de arte acumuladas en los centros religiosos de la ciudad. La codiciosa actitud del mariscal Schult, el desmantelamiento artístico de los conventos y el fallido intento de crear el Museo Josefino, a la fuerza habrían de despertar el interés general por la pintura de los grandes maestros, especialmente Murillo²⁰. En realidad, la estrella de este maestro nunca había declinado: al contrario, por estos años emergieron numerosos copistas. Algunos con el reconocimiento público de Joaquín María Cortés, coetáneo de Arango. De su mano son las reproducciones de los originales murillescos del hospital de la Caridad realizadas por encargo de Carlos IV²¹.

En la segunda década del siglo se ha materializado el cambio clasicista, que Velázquez y Sánchez valora como la “restauración gradual y satisfactoria del buen gusto”, obra de una nueva generación de artistas. De ella la mayor parte de sus integrantes son desconocidos, a excepción de Joaquín Cabral Bejarano, en pintura, y Blas de Molner, con Gabriel de Astorga, en escultura.

La figura de Cabral se desdibuja por la falta de obras. Es padre de Antonio, maestro de gran reputación en la época y algo más joven que Arango, que se incorpora bien pronto al movimiento romántico. De los coetáneos de Arango se sabe menos. Tan sólo dos de ellos tienen producción conocida. Uno es Andrés Rossi, autor de desigual trayectoria, con una obra escultórica de discreta calidad, la *Verónica* de la hermandad de la Coronación de Espinas (1815)²², y un interesante *bodegón* firmado que se ha relacionado con Meléndez, en el que muestra un alto nivel creativo, el mismo que le permite dar forma a algunos paisajes en los que ha evolucionado hacia el romanticismo²³. El otro es José Guerra, conocido por el *retrato de la madre Rosa María Sánchez Calvo*, fechado en 1801, de pobre calidad.

MODELOS DE CREACIÓN

A Arango le tocó vivir la traumática irrupción de las tropas francesas en la ciudad, con la destrucción de un importante patrimonio eclesiástico, con conventos convertidos en cuadras y obras de arte arrancadas de sus lugares. Participó en las labores de restauración efectuadas tras del cese del dominio extranjero. Arregló el cuadro de *Santiago en la batalla de Clavijo*, pintado por Varela, que se encontraba en el convento de Santiago de la Espada²⁴. Intervino la monumental *Apoteosis de Santo Tomás* de Zurbarán, del colegio dominico del santo²⁵. E incluso se sirvió del *Descendimiento* de Pedro de Campaña, que había sido extraído de su capilla, en la demolida iglesia de Santa Cruz, para exponer su teoría artística. Se hacía eco de este modo del desconcierto creado en el medio académico por la mudanza con destino a la Catedral (1814)²⁶. El texto se encuentra en la Biblioteca Nacional, entre de los fondos cedidos por los herederos de Amador de los Ríos, a quien había pertenecido²⁷.

En la memoria que redacta sobre el cuadro reconoce su celebridad, lo que le hacía susceptible de ser imitado. También descubre sus defectos para evitar una imitación servil, una práctica que había provocado graves perjuicios a las escuelas pictóricas italiana y francesa, así como a la española. En este sentido advierte las deficiencias de los grandes maestros, poniendo con ello en guardia a sus posibles imitadores. En Rafael nota la falta de colorido, a Correggio lo ve acertado tan sólo en el claroscuro, en tanto que en Tiziano estima el manejo del color.

Entre los puntos débiles del cuadro distingue el colorido, “pues carece absolutamente de suavidad, de jugo y buena elección”, notando una errónea organización cromática, por lo que “no gusta a primera vista”. E incluso, en un aspecto en el que Campaña fue muy acertado, la expresividad, aprecia ciertas incongruencias entre el sentimiento y su reflejo en los semblantes, lo que atribuye al impulso decoroso del autor. Donde más alejado se encuentra Campaña de la ortodoxia es en lo que denomina belleza ideal. Este concepto entronca con los planteamientos del mundo neoclásico y tiene un claro antecedente en Preciado de la Vega, que en su libro defendía una actitud selectiva en la imitación del natural, porque “todas las artes comenzaron imitando la naturaleza y se perfeccionaron con la buena elección”²⁸. Idea que no se corresponde exactamente con el pensamiento de Esteban de Arteaga, que defendía en su tratado sobre *La Belleza Ideal*, el concepto de la mimesis o imitación fiel de la naturaleza²⁹.

Completa su análisis de la pintura con otros apartados según el concepto de Mengs, empezando por la invención y continuando con la disposición, el dibujo y el claroscuro. Su estimación de los conceptos artísticos no rebasa un nivel superficial, en el que repara en la inmediatez de las formas, eludiendo todo planteamiento estético o filosófico de fondo. Habla de la invención como idea de lo representado, con la organización de la escena apoyada en los elementos accesorios –la luz o el color–, considerando fundamental el punto de vista del espectador. Separa este capítulo del de la disposición, en referencia a la organización de las figuras. Ambos eran analizados por Preciado bajo la denominación común de composición, si bien reconoce el matiz, pues la invención es “la elección de los objetos que deben entrar en la composición del asunto que el artífice quiere expresar” en tanto que la disposición alude al modo de organizarlos³⁰.



Pedro de Campaña. *Descendimiento de Cristo*. Catedral, Sevilla.

En el dibujo, como “exacta imitación de las formas de un objeto cualquiera”, se acerca al concepto académico definido por Preciado como “la imitación de la naturaleza por medio de líneas”³¹.

Como en el conjunto de los autores del periodo toma las formas del arte griego como referente. Alude explícitamente a ello al valorar el componente expresivo en la obra de Campaña, donde “no se hizo cargo de la clase de sugeto que lo expresaba, pues si los tres antiguos griegos, fueron con tanto tino, en representar la expresión de la aflicción en la Niobe, y de la pena y el dolor corporal en el Laoconte, que no se determinaron a forzar el movimiento y la gesticulación, en estas estatuas solamente por considerarlo de carácter elevado, con cuánta más atención hemos nosotros de mirar este punto en la representación de la aflicción de un personaje de tan alta jerarquía y tan poseído del espíritu de la gracia”.

En conclusión, Arango cree que la pintura permite a Pedro de Campaña “ocupar un lugar muy distinguido en el templo de la inmortalidad” y ser incorporado en el repertorio formativo de los pintores académicos. Es por lo que Arango coincide con Preciado de la Vega: la consideración de los ejemplos, las obras maestras, como materia fundamental en el proceso educativo³². Justificando que “mi objeto no ha sido en este análisis otro que el de evitar por este medio, según mis cortos conocimientos, los daños que puede ocasionar a los jóvenes principiantes seguir ciegamente al autor tan célebre”.

CUADROS PARA LA CATEDRAL

En 1815, Arango pinta grandes cuadros con pasajes de la vida de la Virgen, que estuvieron en la Cartuja³³. El conocimiento de esta serie hubiera permitido completar la trayectoria creativa del artista y posiblemente anticipar la fecha en la que Arango se implicó en la renovación de la pintura religiosa sevillana, con su huida del manierismo. Una tendencia constatable en el resto de su producción, aunque con ello no lograra detener la decadencia a la que se vio arrastrada la pintura religiosa en el siglo XIX³⁴. A propósito decía el crítico Luis Alfonso, cuando el siglo acababa: “Todos, absolutamente todos los intentos efectuados en lo que va de siglo para producir cuadros religiosos, han fracasado”³⁵. Frente a ello en la primera mitad del siglo aparece un Goya capaz de contagiar de fervor religioso en su pintura, con la *Comunión de San José de Calasanz*. José de Madrazo intentó conciliar el espíritu neoclásico con el sentimiento religioso, con escasa fortuna. De ahí que el manierismo sobreviviera en la pintura de la generación que siguió a la de Arango, formada entre otros por Cabral Bejarano y Bécquer.

A falta de las pinturas de la Cartuja, constituyen el arranque de su producción los dos cuadros pintados para la Catedral en 1818: la *Oración del Huerto* y el *Noli me tangere*. Obras en las que denota el artista la influencia del clasicismo cortesano de Mengs. A través de los comentarios personales, expresados en una carta dirigida a Ángel de Saavedra, explica la segunda de las pinturas como un ejercicio académico³⁶. Para ello analiza el asunto, la composición, el diseño, la luz y el color.

Con respecto al primer apartado, el asunto, dice que su “invención es tan difícil, cuanto debe ser sencilla, y de expresión clara y precisa”, estableciendo el marco adecuado, con el huerto y la peña del sepulcro, y concediendo a los personajes las cualidades que exige el decoro.



José María Arango. *Noli me tangere*. Catedral, Sevilla.

Por composición entiende Arango el modo de colocar los personajes y la relación que se establece entre ellos. A la *Magdalena* la presenta turbada, mostrando su deseo de echarse a los pies de Cristo. La vemos “de lado, y un poco terciada hacia fuera de rodillas, el cuerpo abanzado hacia adelante, y caído sobre los pies, los brazos abiertos, y en acción de irse a sostener, cuando fuese a besar los pies... la cabeza levantada igualmente entre los hombros como sucede en el primer momento de la sorpresa, atendiendo a la palabras que la admiran, y mucho mas de perfil, que lo restante del cuerpo”. En opinión de Arango, el movimiento corporal es trasunto de los sentimientos. También el atuendo ayuda en el desarrollo de la acción, por ello lleva “la toca fluctuante”. Sin embargo, es la expresión del rostro “una de las cualidades más interesantes de la pintura”.

Como buen académico destaca la importancia del diseño, “forma tan esencial de la pintura”. En este apartado comienza por ponderar el módulo de ocho cabezas y un tercio, “a imitación de las estatuas del antiguo”, que otorga esbeltez, elegancia, ligereza. Curiosamente, la medida canónica es la de Lisipo y no la clásica de Policleto, de siete unidades. Alterna las líneas cóncavas con las convexas. El juego de estas formas contribuye a dar carácter a las figuras, como ocurre con la *Magdalena*, en cuya definición prevalecen las formas convexas, lo que le confiere un aspecto más bajo y camoso, de acuerdo con su carácter.

En cuanto a la luz, o como dice, el “claro-oscuro”, contribuye a crear ilusión. Propone una iluminación real (“la efectiva que alumbró materialmente”), que se solapa con la que puede recibir el cuadro en el lugar en que cuelga: “viniendo del mismo lado la supuesta en la pintura que la que ilumina el sitio donde se ha de colocar”, y acrecentando el efecto ilusorio. Y en ese espacio de claridad ha de prevalecer el personaje principal, por lo que sobre él se proyecta el haz luminoso (“para atraer la principal atención del espectador”), en tanto que los demás elementos quedan en una penumbra gradual, en función de su importancia.

No olvida Arango el color, que “debe ser relativo al carácter del asunto”, siendo el cuadro que nos ocupa alegre y majestuoso. Utiliza la luz de la aurora, de “tono serio y agradable”, que lo impregna todo de una rica gama de colores, con “un verdoso agradable” del paisaje sobre el que se recortan las figuras, una de ellas cubierta por un manto tratado con “un imperceptible cambiante carmín, degenerado por el lado de la luz con el color de ésta, y por el de oscuro en una especie de morado”.

Semejante tratamiento de la pintura tiene que ver con su amplia formación, la experiencia en la Academia, donde impartió clases de Principios, Cabezas y Figuras, pero también con el manejo de las fuentes tradicionales, algunas como el tratado de Antonio Palomino (*Museo Pictórico y Escala Óptica*) o el de Interián de Ayala (*El pintor cristiano y erudito*). Cuando dice que la expresión del rostro es “una de las cualidades más interesantes de la pintura”, parece estar reproduciendo la idea de Palomino de la comunicación por “las indicaciones del semblante”³⁷.

UNA CORTA E INTENSA CARRERA

En la carta que hemos glosado, escrita el 15 de abril, Arango recuerda el “amistoso trato” que le unió a Saavedra, y las “conferencias artísticas” que mantuvieron, en las que “brillaban sus profundos conocimientos y su tino delicado”. La relación entre pintor y escritor pudo ser más intensa de lo que denotan estos lisonjeros términos. Conocida era la afición del drama-



José María Arango. *Muerte de Píramo y Tisbe*. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

turgo a la pintura. La Catedral guarda memoria material de ello, cuatro lienzos regalados al Cabildo, como recuerda en la misiva que acompañaba con la entrega, con los que tuvo la “ocasion de recordar un arte, que fue mi principal recurso y consuelo en países extrangeros y en tiempos de angustias y de persecuciones”³⁸. Los lienzos representan a las *Santas Justa y Rufina*, *San Hermenegildo* y *San Fernando*, en pequeño formato, formando parte de una serie que iba destinada a las sillas de coro³⁹. Atendía así a la solicitud del Deán, Manuel López Cepero. Es posible que Arango estuviera al tanto de este encargo y que conociera al canónigo con el que compartía el mismo interés por el neoclásico, que en el caso del religioso se manifestó con una agresiva política de eliminación de los testimonios barrocos. Conocido es el episodio en que el religioso sufrió un tardío arrebató contra el barroco, destruyendo en 1836 uno de los retablos de la iglesia de la Anunciación.

Goya también formó parte del círculo de amistades de Arango. Fue su huésped mientras estuvo en la ciudad con objeto de acordar con el Cabildo catedralicio la ejecución del cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, fechado en 1817. A propósito recuerda el conde la Viñaza que el aragonés, regaló a su amigo sevillano con dos retratos, el suyo y el de su hijo⁴⁰. Es posible, incluso, que esta afinidad derivara en el nombramiento de Arango como académico de mérito supernumerario de San Fernando, el 13 de diciembre del mismo año⁴¹. En esta coyuntura se produce la entrega, a la institución madrileña, del cuadro de *Venus y Adonis*, la única obra conocida de temática mitológica junto con la *Muerte de Píramo y Tisbe* del Museo de Sevilla⁴².

Había logrado un reconocimiento que le acreditó ante sus conciudadanos, por lo que le llovieron los encargos. La Universidad se anticipó para pedirle que inaugurara la galería de rectores, una serie a la que aportará media docena de obras, entre 1819 y 1835. Empezó, en 1819, con el retrato del natural del *arzobispo Francisco Javier Cienfuegos*⁴³. Al cabo de tres años entregó el de *Pedro Manuel Prieto*, que fue retratado con 74 años, veinte después de abandonar su cargo académico⁴⁴. *Leonardo Santander y Villavicencio* tenía 56 años cuando lo pinta Arango (1824)⁴⁵. En cambio, el *arzobispo Ildefonso Marcos Llanes* había fallecido cuando le tocó el turno, por lo que el artista tuvo que inspirarse en el retrato original de la galería de preladados del Palacio Arzobispal, del que apenas se apartó, salvo en el juego de manos y sobre todo en el evidente descenso cualitativo. Tampoco es seguro que Arango llegara a conocer a *Juan Acisclos de Vera y Delgado, arzobispo de Laodicea*, cuyo retrato hizo en 1820⁴⁶. El cuadro de *fray Gaspar Molina y Rocha* pudo ser el último de esta serie (1835)⁴⁷.

Entretanto, acrecienta su producción, con obras de carácter religioso. De 1824 son las representaciones de *Santa Justa y Santa Rufina*, que inspiradas en las de Goya, pintó para la Catedral⁴⁸. En el mismo templo se conserva un *San Félix mártir*, que tradicionalmente se ha creído era *San Lorenzo*. Podría ser el mismo que González de León ubica en un altar colateral del convento de San José, junto con un *San Antonio Abad*, también suyo⁴⁹. Desconocido es el paradero del cuadro de *José y la mujer de Putifar* (1826) que perteneció a la colección de José María Pérez⁵⁰.

Durante esos años prosigue su tarea en el seno de la Academia. A fines de 1822, renueva el cargo de ayudante de pintura de la Academia sevillana y tres años más tarde es ascendido a teniente, en sustitución de Joaquín de Cabral Bejarano⁵¹. Desde 1827 ayuda a Joaquín Cortés en el curso de *Principios*⁵².

Por último, hay que consignar dentro del catálogo del artista los retratos familiares, que ilustran el ascendiente del pintor en la sociedad sevillana. Han sido publicados los del niño *Juan Antonio O'Neil*, hijo del marqués de la Granja, y el de *Francisco de Saavedra*, con los que confirma la impresión dada por la serie de la Universidad, una limitada capacidad para el género⁵³.

Arango murió en noviembre de 1833⁵⁴. Con su muerte se cierra este periodo que, no –por corto– deja de ser significativo en la evolución de la pintura sevillana.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Análisis del Cuadro del Descendimiento Pintado por Pedro Campaña, compuesto por D. Jose Maria Arango Academico, Profesor de la de S. Fernando de Madrid⁵⁵.

Análisis del Quadro del Desendimiento Pintado por Pedro Campaña

La celebridad tan justamente adquirida de esta pintura, podrá tal vez hacer mirar a este cuadro, como el único modelo, en todas las partes esenciales de tan complicado arte, como es el de pintar, y aunque en el desempeño de las mas nobles y difíciles deve ser estudiado con profundidad p^a imitarle con exactitud es necesario //vto abstenerse de seguirle en sus defectos, y como el medio mas oportuno p^a evitar este riesgo q^e tanto daño ha producido tanto en las Escuelas de Ytalia y Francia, como en la Nuestra, sea el analizar las obras de los Pintores celebres, yo me he propuesto hacer el analisis del famoso cuadro del Descendim^{to} pintado por Pedro Campaña, esto no perjudica al cuadro analisado, conciderando q^e los mas celebres artistas no han podido ser igualm^{te} felices en todas las partes que constituyen un arte científico //2^r tan gigantesco en su teorica, y en su práctica, y q^e basta q^e se distingan en alguna de las principales, como por exemplo en la invencion, diseño, u colorido etc., para adquirirse la fama, y la inmortalidad. Rafael, el celebre Rafael, considerado como el Principe de los pintores, no poseyo el colorido, ni su armonia de q^e tanto partido pudiera haver sacado. Corregio el pintar de la gracia no la tuvo si no en el claro obscuro en la disposicion y diseño Ticiano, cuyas pin- //vto turas enriquezen los Salones de los Principes, no sobresalio sino en el colorido. Volviendo a nuestro Cuadro, seguire el orden adoptado por Mens pues es empezar por la invencion, y disposicion, seguir por el diseño, el claro obscuro, y finalizar por el colorido, y la expresion, añadiendo algo sobre la belleza ideal.

Invencion

Por invencion se entiende la idea q^e el Pintor se forma del asunto q^e quiere representar contando con los personajes q^e tiene q^e poner en la //3^r escena, con los accesorios, con la luz, q^e el tono de color, y con el punto de vista en q^e se puede colocar toda la composicion respecto del expectador en esta parte no deja nada q^e desear Pedro Campaña en el cuadro de q^e hablamos la escena se ve por el lado q^e puede causar todo el obgeto q^e se huvo de proponer el autor, las personas q^e entran en ella son exactam^{te} las nesarias; los asesorios estan bien distribuidos, el tono general de luz contribuye al obgeto q^e se propuso, y las expresiones corresponden perfectam^{te} a la inten- //vto cion del Autor, y ademas no falta ni sobra fondo a las figuras, cuyo tamaño es muy proporcionado a lo largo, y ancho del lienzo.

Disposicion

Siendo esta una de las partes mas esenciales del arte de pintar, pues consiste su desempeño en el modo particular con que se coloca cada grupo, respectivo del total de la composicion, cada figura respecto de su grupo, y cada miembro de estas figuras respecto de ellas mismas, por manera q^e cada parte contribuya a formar el todo, y éste a producir la expre-

//4^{tr} sion general y precisa en el espectador: el autor desempeñó esta parte con la maestría q^e le era propia; el objeto principal, se ve el primero, ocupa el centro del todo se presenta a pesar de la muerte con nobleza y decoro; está colocado con tal arte q^e la luz le yere mas q^e a ninguna parte del cuadro, todas las figuras estan bueltas de tal manera hacia la luz q^e atraen la atencion a medida q^e son interesantes en la composicion, como veremos hablando del claro obscuro: Jose y Nicodemus hacen grupo con el Sor. //7^{to} sin obscurecerle, ni impedir su vista en la parte inferior del cuadro está perfectam^{te} colocado el grupo de las Marias, y S. Juan encadena el grupo alto con el bajo de suerte q^e si á Ntra. Sra. la hubiera colocado en algun altillo ó peñasco p^a. darle la dignidad de q^e carece sentada en el suelo, y si en Jose y Nicodemus, hubiera consultado mas las leyes del equilibrio no hubiera dejado q^e desear en esta parte.

Dibujo

El dibujo es la exacta imitación de las formas de un objeto cualquiera, //5^{tr} Pedro Campaña demuestra en esta parte como en ninguna otra su gran saber, el Sor expresa la afre- cibilidad de la muerte, en sus contornos, y dintornos, con la mayor perfeccion, los escorzos de los pies desmienten la superficie, la proporcion esta perfectam^{te} desempeñada, los extre- mos de las figuras estan dibujados con mucha propiedad, y conocimiento, solo se nota un poco de sequedad, lo q^e es disculpable, conciderando es gusto de su tiempo.

Claro obscuro

Se entiende por claro obscuro, el //7^{to} arte de saber colocar la luz, y la sombra, según las reglas de la optica, y el resultado q^e vemos en la naturaleza dando a la obra fuerza, dulzura, variedad, y descanso p^a la vista, en esta parte se conoce q^e nuestro autor sacrifico a la expresion la belleza, pero esto lejos de ser reprehensible, es digno de celebrarse respecto a q^e el asunto del cuadro no debe inspirar sino tristeza, y considerado bajo este aspecto, se puede decir q^e el claro obscuro de esta pintura, esta pensado con gran tino, y como esta parte esta tan intimam^{te} uni- //6^{tr} do a la composicion, se ve claram^{te} q^e no la perdio de vista, en la invencion y disposicion, tanto en el objeto principal, como en los grupos, y hasta en los asesorios; la luz la hace venir de tal manera q^e lo q^e se ve mas iluminado, es lo q^e debe llamar mas la atencion, dejando descanso a la vista entre grupo y grupo no se nota confusion, el tono es melancolico y el fondo claro hace valer mas lo cardeno de las carnes, y contribu- ye mucho al resultado general; la masa de media tinta en q^e se ve la cabeza del Sor., y parte del pecho, //7^{to} empeña mas la curiosidad por ver el rostro del Sor., y ayuda a entristecer la parte mas interesante del cuadro.

Colorido

Colorido es el Arte de imitar los colores locales, tanto en las luces y medias tintas, como en los oscuros de suerte q^e conserven siempre el mismo tono de color, estos deven estar degradados a medida q^e se interpongan el ambiente ó falta de luz, asi mismo deven de recibir todas las modificaciones del color de la luz, y de los reflejos, de manera q^e resulte el colo-

rido a- //7^r gradable, jugoso, sin q^e la falte fuerza, y q^e sea correspondiente al asunto q^e se pinta pues tan defectuoso es la demasiada brillantes, en un asunto triste, como los colores melancolicos y muy oscuros en los alegres.

En nuestro cuadro, hay mucho q^e notar en este articulo, pues carece absolutam^{te} de suavidad, de jugo y buena eleccion; en el constraste de los colores, no tienen dulzura, ni huyen los cortonos; reyna mucho el color encarnado, totalm^{te} opuesto a // parte lugubre q^e deve tener el cuadro, y aunq^e quiso por evitar este inconveniente, obscurecerlos pero esta misma oscuridad choca demasiado contra el fondo claro, la eleccion del color del vestido de Ntra. Sra. aunq^e es triste y modesto es demasiado monotono, el de la Magdalena q^e es amarillo, y encarnado claro, roba un poco la atencion, q^e deberia atraer a Ntra. Señora el colorido de las carnes, es casi igual, y poco variado por lo q^e como esta parte es la q^e mas influye en el agrado general, es por lo q^e este //8^r cuadro, no gusta a primera vista.

Expresion

Por expresion se entiende el arte de hacer comprehender los afectos interiores, por el gesto, y la varia conuinacion de posisiones, la intima union del alma con el cuerpo, es tal, q^e cada afeccion de aquella, presisamente ha de causar algun movimiento en este, de aquí es q^e esta parte es la mas noble, y la mas filosofica del arte; Pedro campaña, mostro q^e poseia con gran conocimi- //9^{to} ento y sensibilidad, esta parte tan dificil, y si acaso tuvo defectos en ella, fue por expresar demasiado; el Sor. en medio de la sombra de la muerte, conserva cierta dignidad; en S. Juan se ve obrar el dolor mas intenso, y aunq^e no le impide exercitar su oficiosidad con su Maestro, con todo en medio de esta ocupacion, se mantiene como atonito, su vista no se fixa, la posicion de cabeza inmoble entre los hombros, indican su indecision, y finalm^{te} se conoce q^e su alma aun esta mas dolorida //9^r q^e lo q^e indica su semblante; las Santa Mugerres q^e asisten a la Virgen, se ve lo q^e se interesan en socorrerla, y consolarla una de ellas, parte su afecto con el Sor., mirandole con ternura, y con dolor, la Magdalena indica ser la mas sentida en la muerte del Sor., desp^s. de su Madre, su vista, ata, y tira la posicion de sus manos, y hasta el prescindir de consolar a Ntra. Sra. como lo hacen las otras, hacen ver q^e su Maestro, era el obgeto predilecto de su atencion, los Santos Varones, mu- //10^{to} estran un sentimiento mas calmado como era de suponer; en la expresion de la Virgen, hallo mucho q^e decir si nos atenemos á considerar la expresion filosoficam^{te}. del Evangelio nada consta sobre este punto, y los Santos Padres, y expositores, unos dicen que lloró, otros q^e padeció un desmayo de dolor; y otros por el contrario, son de parecer q^e sintio infinitam^{te}., pero con dignidad, y como q^e era su espiritu, y su gracia superior, a todas las criaturas; lo cierto es q^e Pedro Campaña, se atuvo á la opinion que //10^r contribúye ménos á expresar el ultimo concepto q^e devemos formár, de la conformidad, del decoro, y de la soberania, q^e corresponde á la dignidad de tan gran Sra., y q^e por expresar mucho dolor, no se hizo cargo de la clase de sugeto q^e lo expresaba, pues si los tres antiguos griegos, fueron con tanto tino, en representar la expresion de la afliccion en la Niobe, y de la pena y el dolor corporal en el Laoconte, q^e no se determinaron á forzar el movimiento y la gesticulacion, en estas estatuas solamente //10^{to} por considerárlo de caracter elevado, con cuánta mas atencion hemos nosotros de mirar este punto en la representacion de la afliccion

de un personaje de tan alta gerarquía y tan poseída del espíritu de la gracia. Pedro Campaña puso a Ntra. Sra. sentada en el suelo, medio caída, convulsa, los ojos desencajados, las manos contrahidas, los lineamientos del rostro alterados, y en tinta afeada y denegrida, q^e no se forma concepto ventajoso a su favor, ultimam^{te} yo veo en esta representación una mujer poseída has- //1^{1r} ta el extremo, de su sentimiento agudísimo, pero no veo a la Madre de Dios, por lo q^e pertenece a la expresión, en cuanto a la invención, disposición, diseño, y aun en el claro obscuro, creo q^e la desempeñó perfectam^{te}, pero en la del colorido, no sacó partido alguno.

Belleza ideal

Baste decir en cuanto a esta parte, q^e no es otra cosa q^e hallar los medios de escoger posiciones, accidentales de claro obscuro, contraposiciones de coloridos, delicadeza en los contornos, q^e no se //1^{to} hallarian juntos en la naturaleza; q^e Pedro Campaña, tuvo muy poco ideal, y eso en algunas partes del Arte, q^e en otras, no solam^{te} no lo tuvo, sino q^e ni aun copio las bellezas naturales, sus fisonomías, por exemplo, no llegaron en bellezas, a las q^e pudiera haber encontrado muy facil^{te}.

Concluyo pues, q^e a pesar de las faltas que llevo notadas, cómo las partes q^e nuestro artista desempeñó con mas acierto, son justam^{te} las mas nobles del arte, es digno de ocupar un lugar muy distinguido en el templo de la //1^{2r} inmortalidad.

Se podra deducir de lo q^e llevo dicho, 1^o. q^e Pedro Campaña, fue sublime en la invención, y disposición, eminente en el dibujo, y expresión, acertado en el claro obscuro, y muy defectuoso en el colorido, q^e no consultó en la expresión la clase de sugeto q^e expresaba y q^e casi no conocio la belleza ideal, particularm^{te} en las fisonomías, y en el colorido, 2^o. y como mi objeto no ha sido en este analisis otro q^e el de evitar por este medio, segun mis cortos conocimientos, los daños //1^{to} q^e puede ocasionar a los jovenes principiantes seguir ciegam^{te} al autor tan celebre, y no deprimir sus meritos.”

Análisis del Cuadro de Noli me tângere. enviado a Dn. Ángel de Saavedra en fôrma de Carta por su Autor. Dn. José Maria Arángo, Académico Profesor de la de Sn. Fernando de Madrid, en 15 de Abril de 1818.

Sor. Dn. Ángel Saavedra. Sevilla y Abril 15 de 1818.

Mi estimado amigo: si la ausencia de V. me ha privado de su amistoso trato, y de nuestras conferencias artisticas en la cuales brillaban sus profundos conocimientos, y su tino delicado, no podré á lo menos dejar de escribirle ésta, con la ocasion de estar pintando // dos cuadros para este Yllmo. Cabildo que se han de colocar en la Sacristia mayor; empresa tan ardua y honorifica no podia menos de empeñar a la gratitud y el honor, quien guiando mi estudio, y pincel, me han dado esfuerzo para poner por la obra asunto tan interesante encargado a mi cuidado a pesar de la cortedad de mis fuerzas.

El asunto del primero es el del Señor, en acto de darse a conocer á la Magdalena, despues de resucitado, cuya invencion es //sig. tan difícil, quanto deve ser sencilla, y de expresion clara y precisa, sin dejar por eso de ser decorosa como corresponde a los personajes que representa, acompañada de los acesorios que denotan el lugar de la escena, como son el Huerto y la peña, donde estaba escabado el Sepulcro, sin olvidar la hora en que sucedió por medio de la salida del Sol, que principia a destellar al través de los montes, todo lo cual me ha parecido, que en quanto a la composición, deve ir en los terminos siguientes. //vto.

Como el instante de mas interés de este pasage es a mi ver en el que la Magdalena conociendo al Señor se arroja a sus pies para besarlos, y el Señor le advierte que no lo haga, pues no ha subido a su Padre, me ha parecido oportuno representarla con tal precision de tiempo, que la accion de los dos personajes, corresponda al primer momento en que el Señor empieza a hablar para detener a la Magdalena, por lo cual la he colocado en primer término, y á la derecha del //sig. Cuadro, vista de lado, y un poco terciada hacia fuera de rodillas, el cuerpo abanzado hacia adelante, y caido sobre los pies, los brazos abiertos, y en accion de irse a sostener, cuando fuese a besar los pies, expresando con ésto que intentaba prosternarse hasta el suelo, la cabeza levantada igualmente entre los hombros como sucede en el primer momento de la sorpresa, atendiendo a la palabras que la admiran, y mucho mas de perfil, que lo restante del cuerpo, para indicar que el Señor estuvo un //vto. momento antes mas de frente a la Magdalena, y retirandose un poco hacia trás [sic], y hacia el lado izquierdo de ella; su rostro, y sus ojos, mas prontos en sus movimientos, siguen al obgeto de su atencion, permaneciendo por lo demas del mismo modo que la halló, la sorpresa de las palabras que oía. Los cabellos, en parte desordenados, para expresar su agitación, y la toca fluctuante, y caída, los finales de ésta movidos hacia la espalda, por ser de tela muy delgada, y el movimiento //sig. hacia adelante, y las ropas, y pliegues demarcando no solam^{te}. el desnudo, sino tambien el giro que van llevando la figuras.

Como la expresión del rostro, sea una de las cualidades mas interesantes de la pintura, he puesto el mayor cuidado en que el de la Magdalena reúna y exprese el amor mas puro, y la alegria en los ojos fixos, bien abiertos y brillantes, la admiración en la cejas elevadas por su medio, el deseo en la boca entre abierta, y anhelante, y el sentimiento que la causa la prohibicion del //vto Señor en el músculo de la cejas, un poco elevado por encima de la nariz, la que tambien expresa estando en accion el musculo elevador común de la ventana de la nariz, y del labio superior, y el del ángulo de la boca, dejándose conocer por lo enrojecido de los párpados, las orejas, y todos los extremos, y tambien por lo alterado de los lineamientos de la garganta, y del cuello, que la Magdalena antes de encontrar al Señor, habia corrido en su busca, y llorado copiosamente. //sig.

En quanto al Señor, muda enteramente de carácter la expresión del movimiento, pues deve relucir sólo dignidad, dulzura, y tranquilidad, y así la cabeza se mantiene con nobleza y muy poca inclinacion, como también el medio cuerpo superior, pues así indica que el desvío del Señor es amoroso; la pierna y pie derecho, en actitud de estar dando un paso atrás, poco despues de empezado, y antes de ser concluido, para darle toda la vivacidad posible, el brazo y mano izquierda, sostenido en un instrumento //vto. de labor, y contrapuesto a la pierna de su lado, y el derecho en la actitud mas a propósito para demostrar, sus palabras;

el vestido del Señor es un sólo manto, pues se supone que después de haberlo la Magdalena conocido, no permanecería en el traje de hortelano, con el qual los había encontrado; en cuanto a la expresión del rostro, como ésta debe caracterizarla la Magestad, y el amor, el bajar los ojos, y no la cabeza, hacia la Magdalena, indican aquélla, y el dulce movimiento //sig- del perfil de los labios, y de lo orbicular de los párpados a éste, difundiendo por todos los músculos del rostro, cierta suavidad, que expresen la amabilidad magestuosa que tanto debe al espectador.

En la colocación de los dos personajes de la escena, con respecto el uno del otro, como también al tamaño, y figura del cuadro, he puesto todo esmero en que guarde la mayor economía, procurando que sin faltar, ni sobrar lienzo, pirañide la composición lo mas que sea posible. //vto.

El diseño: ésta forma tan esencial de la pintura, ha sido para mi un artículo del mayor interés, pues sin corrección del dibujo no hay que buscar buen efecto en la obras de las Artes; para conseguirlo he dado al Señor la proporción de ocho cabezas, y un tercio, para que tenga la esbetez [sic] a que le corresponde, a imitación de las estatuas del antiguo, que mas se acercan a este carácter, como el Apolo, y otras, y para que el contorno siguiendo la misma idea, ayude a que aparezca la ligereza //sig- y elegancia, he variado la dirección de sus líneas, pasando dulcemente de la convexa, a la concava, siendo mas repetidas éstas, para conseguir la agilidad pretendida. En la Magdalena el contorno es mas convexo, y redondo, y la proporción mas baja y carnosa, lo que me ha parecido conveniente respecto de su carácter.

En cuanto al claro-oscuro; es necesario tener presente ciertas ventajas que pueden contribuir a la verdadera ilusión del cuadro, tales son la buena elección de la luz, con que se supone alumbrada la escena, //vto. de suerte, que coincida con la efectiva que ilumina materialmente, viniendo del mismo lado la supuesta en la pintura, que la que ilumina el sitio donde se ha de colocar pues teniendo los objetos pintados, las sombras, y los batientes, acia el mismo sitio que los existentes y corpóreos, contribuye mas a la ilusión del todo: las figuras se deben colocar en tal disposición, que el héroe de la historia goze de la mayor cantidad de luz posible, para atraer la principal atención del espectador, y a proporción que se vaya disminuyendo //sig- el interés en la demás personas, y objetos de la composición, debe disfrutar de menos luz; lo qual he observado todo escrupulosamente, iluminando el cuadro por su lado derecho, del primer albor de la mañana, cuando la aurora descubre con el tono de la noche, los objetos, y los colores del día, por cuya causa queda el fondo, campo, y todos los acesorios muy templado de luz, a lo que también contribuye la Peña del Sepulcro, que por estar contrapuesta a la luz, no solamente embastimenta y obscurece la parte del país, que //vto. hace fondo a los personajes de la escena que resaltan por claro, sino que por la misma razón hace valer mucho mas la luz rebajada del Orizonte; el Señor está mas iluminado, po ser su situación de frente a la luz, y herirle ésta de lleno, y en los sitios que deben llamar la atención, como son cabeza, y pecho, desechando toda menudencia de venas, y músculos pequeños, que no convienen al buen efecto de la luz, ni a la hermosura ideal, y divina que debe representar. La Magdalena está situada casi de //sig- medio perfil, recibiendo la luz por la espalda, por cuya razón produce muchas medias tintas, y no se hace tan visible

como el heroe de la acción, todo lo qual he tenido presente tanto en la situación que ocupan la figuras en el plan geométrico, como en el perfil que descubren a la vista, pues todo el desempeño de esta cualidad, consiste en que el cuadro se vea mejor en un sitio obscuro, como en el que se ha de colocar que no a toda luz, pues en el primer caso, si se pierde algo, es de los asesorios, que estan rebajados, luciendo por la misma //^{no}. razón, los obgetos iluminados, lo que no sucede en el segundo.

Como en el colorido sea de lo mas interesante al tono general, pues deve ser relativo al carácter del asunto, y el de este cuadro es alegre, y magestuoso, me ha parecido oportuno, colorir la armonia del color de la luz, que principia a levantarse por la cima de los montes, pues siendo ésta de la Aurora un poco rebajada, conviene perfectamente, por ser éste tono serio, y agradable, las nubes, el celage, y todos los obgetos participan de esta luz general, a proporcion que aparecen lejanos //^{sig}. conservando el país, un verdoso agradable, pues siendo tan de mañana, ni el Sol ha dorado de su color los campos, ni enjuto con su calor la humedad de la noche, que deve expresarse con el color sobredicho. Al colorir la carnes he tenido presente la variedad de tintas, sacando la razones para esta diversidad, de la diferente naturaleza, de las partes que cubre la piel, pues siendo ésta de cualidad semidiáfana, deja conocer exteriormente, si es hueso, carne, o sangre lo que cubre, atendiendo en el Señor que su color sin dejar de ser hermoso, aparezca varonil, y en el //^{no}. de su manto he elegido un imperceptible cambiante de carmin, degenerado por el lado de luz, con el color de ésta, y por el de obscuro en una especie de morado, efecto del reverbero de la tierra, y de la sombras, con el obgeto de que el expectador creyendo al pronto que no ve mas que un color en todo el manto del Señor, y que despues se pierde, de una modificacion en otra, se vea en la precision de formar una idea de lo extraño, y sobre natural, y para que el heroe de la historia brille en todo mas que la Mag- //^{sig}. dalena, he vestido a ésta sencillamente, y de colores, que sin ser desagradables, no llamen la atención, tales son, el color entre gris, y violado de la túnica y el dorado de ocle [sic] obscuro del manto, con todo lo cual, he pretendido que guardando cada personage su carácter, su lugar, la luz que le pertenece, las formas, y el colorido que le corresponde, hagan un todo significativo, y agradable, que es el fin que me he propuesto.

No quiero ser mas prolijo, aunque pudiera hablar de varios //^{no}. artículos que omito, por no ser tan interesantes; en otra ocasión escribiré a V. del otro cuadro, y entre tanto, y en todo tiempo, cuente V. con la afectuosa voluntad de su amigo.

José María Arango. [sin rub.]⁵⁶.

NOTAS

1. La fama de Murillo, lejos de apagarse, crecería en las primeras décadas del siglo XIX. Cfr. VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Valladolid: Autor, 1981, pp. 15-16; GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *La fortuna de Murillo*, Sevilla: Diputación, 1989.
2. El caso de Bejarano es sintomático de esta lucha por reconducir la situación, puesto que lo mismo pinta los dos cuadros de *la Anunciación* y de *la Adoración de los pastores* de la capilla de la Universidad, que realiza uno de los *trampantojos* barrocos, que hoy se atribuye en el Museo de Bellas Artes a Pedro de Acosta, el de la calavera. En la parroquia de Algodonales, Suárez dejó un amplio reguero de obras, algunas copias de Murillo y otras que muestran su afición clasicista. Vid. AA. VV., *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Sevilla: Fundación Lara – Diputación Provincial, 2005, vol. II, pp. 290 y 293. A él pertenece también un par de retratos de aceptable calidad: FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “En torno a los retratos de don Juan de Saavedra y su esposa, del pintor José Suárez”, *Laboratorio de Arte*, 9 (1996), pp. 365-371; ILLÁN MARTÍN, M., “Un artista en la Sevilla de 1800: la figura de José Suárez”, *Archivo Hispalense*, 256-257 (2001), pp. 271-277.
3. ARANDA BERNAL, A., “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 6 (1993), pp. 70-71; de la misma autora: “«...El bueno uso de las estampas...»». Pintura e imagen impresa en la obra de Domingo Martínez”, en *Domingo Martínez. En la estela de Murillo*, Cat. Exp., Sevilla: Fundación el Monte, 2004, pp. 106-107.
4. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “Dibujos de Domingo Martínez”, *Domingo Martínez. En la estela de Murillo, op. cit.*, p. 45.
5. MATUTE Y GAVIRIA, J., *Anales eclesiásticos y seculares de la M. N. y M. L. ciudad de Sevilla*, Sevilla: Impr. E. Rasco, 1887, t. II, pp. 262-263, por la 2ª ed., Sevilla: Guadalquivir, 1997.
6. *Idem*, p. 262.
7. *Ibidem*. Cfr.: MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Academia de Sta. Isabel, 1961; ARANDA BERNAL, A. y F. QUILES, “Las Academias de pintura en Sevilla”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 90 (2000) pp. 119-138. A Bruna y la fundación de la Academia le dedicó un capítulo Francisco Romero y Murube en su monografía *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores, 1965, ed. facs., pp. 43-51.
8. *Arcadia Pictórica en sueño, alegoría ó poema prosaico sobre la teórica y práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Tebano, pastor arcade de Roma*, Madrid: Sancha, 1789. Vid. CORNUDELLA I CARRÉ, R., “Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega (Sevilla, 1712-Roma, 1789)”, *Locus Amoenus*, 3 (1997), pp. 97-122.
9. Ceán Bermúdez comenta en su biografía que fue “pintor y natural de Lucena y descendiente de la escuela que estableció allí Bernabé Ximénez de Illescas quando volvió de Roma”. Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, vol. IV, p. 116.
10. Quien estuvo en Sevilla a la vuelta de Roma. Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario, op. cit.*, pp. 276-277.
11. Es curioso que todas estas obras sus respectivos autores consignaron el original en que se fundaron. En concreto Rubira recordaba que se basó en el cuadro que poseía el conde de Maule, firmado por Battoni en 1769. VALDIVIESO E., *Pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Guadalquivir, 2003), p. 577; QUILES, F. y CANO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid: Fernando Villaverde, 2006, p. 216.
12. VALDIVIESO, E. y PERALES, R. M., “Algunos problemas de atribución entre Luis Paret y Juan de Espinal”, *Actas del III C. E. H. A.*, Sevilla, 1980, ed. Murcia, 2005; PERALES PIQUERES, R. M., *Juan de Espinal*, Sevilla: Diputación Provincial, 1981, p. 101. Sobre la alegoría de la Pintura: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1964, p. 21; PERALES, R. M., *Op. cit.*, pp. 82-83.
13. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario, op. cit.*, VI, pp. 6-7.
14. Bruna relata a Grimaldi cómo fueron los principios de la Academia sevillana, bajo los auspicios de Molner, Pérez y Rubira. Carta transcrita en: OLLERO LOBATO, F., *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla: Caja de San Fernando, 2004, pp. 78-79.
15. MURO OREJÓN, A., *Apuntes, op. cit.*, p. XIII. Un complemento muy cargado de datos es el de OLLERO LOBATO, *Cultura artística, op. cit.*, pp. 75-111.

16. ARANDA, A. y QUILES, F., "Las Academias", *op. cit.*, p. 126. Ponz conocía bien la ciudad, sobre la que había tenido que documentarse para la redacción de los tomos correspondientes del *Viage de España*. AGUILAR PIÑAL, F., "Los estudios locales sevillanos en el siglo XVIII", *Temas sevillanos*, Sevilla: Universidad, 1988, pp. 67-72.
17. OLLERO LOBATO, F. y QUILES GARCÍA, F., "La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita", *Goya*, 223-224 (1991), pp. 26-34.
18. VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, *op. cit.*, p. 15. Cabral Bejarano se hacía eco, en la junta del 6 de enero de 1801, de la pérdida, con mención a varios jóvenes fallecidos a causa de la epidemia: José Suárez, singular copista, Manuel Acosta y Domingo Espinal. Cfr. MURO OREJÓN, A., *Apuntes*, *op. cit.*, pp. 23-24.
19. SUÁREZ GARMENDIA, J. M., *Arquitectura y Urbanismo en la Sevilla del Siglo XIX*, Sevilla: Diputación Provincial, 1986, pp. 22-23.
20. AVELLA CHAFER, F., "La ocupación francesa de la ciudad y arzobispado de Sevilla, a la luz de nuevos documentos (181012)", *Archivo Hispalense*, 175 (1974), pp. 35-86.
21. ANGULO, D., "Las copias de los cuadros de la Caridad", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLIX-I (1961), pp. 25-35; VALDIVIESO, *Pintura*, *op. cit.*, pp. 17-18.
22. Tradicionalmente se venía atribuyendo la imagen que procesiona en el paso del Cristo con la cruz a cuestas. La rectificación en: ROS GONZÁLEZ, F. S., "Sobre la autoría de la Verónica de la Hermandad del Valle", *Boletín de las Cofradías*, 525 (2002), pp. 33-35.
23. ARNÁIZ, J. M., "Andrés Rossi, pintor de bodegones", *Archivo Español de Arte*, 222 (1983), pp. 152-154. Vide: *Album Romántico*, con 62 obras pintadas hacia 1830. Subastado en *Arte y Gestión* en noviembre de 2002.
24. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, J., *Anales de Sevilla. De 1800 a 1850*, Sevilla: Hijos de Fe (eds.), 1872; ed. facs. Ayuntamiento, Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 192-193.
25. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy heroica e muy invicta ciudad de Sevilla*, Sevilla: Imp. de José Hidalgo, 1844, reed. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973, p. 42.
26. Quizás una transcripción de Amador de los Ríos, puesto que estaba entre sus papeles, los mismos que heredó su hijo Rodrigo y éste entregó a la Biblioteca Nacional, donde hoy se encuentran.
27. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 20287, fols. 21-61. Véase el *Apéndice Documental*.
28. *Arcadia pictórica*, *op. cit.*, p. 62.
29. LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M. M. V., *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*, Madrid: Universidad Complutense, 1981, pp. 94-96.
30. *Ibid.* p. 106.
31. *Arcadia*, *op. cit.*, pp. 37-38.
32. *Arcadia*, *op. cit.*, p. 181.
33. Firmados y fechados en 1815. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia*, *op. cit.*, p. 42.
34. ÁLVAREZ LOPERA, J., "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I-1, Madrid: FUE., 1988, pp. 81-120.
35. *Ibid.*
36. Institución Colombina. Archivo de la Catedral de Sevilla. Diverso, 128. N. 16. Agradezco a don José Antonio Ollero Pina la localización de esta carta.
37. Como metáfora "vultuosa", lo califica Palomino. PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso pintoresco laureado*, Madrid, Aguilar: 1947, reed., p. 50.
38. Firmada el día 19 de marzo de 1839. GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, 1889; reed. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1978, vol. II, p. 528.
39. GESTOSO Y PÉREZ, J. Idem. Localiza *las Santas* en la sala de descanso de los Beneficiados y les reconoce escasa calidad: "que sólo valen por la firma del famoso poeta Duque de Rivas que llevan al pie". En relación con estas obras publica la "Carta del duque de Rivas al Cabº. remitiendole cuatro cuadros al oleo, con Santas Justa y otro con Sta. Rufina y San Fernando y San Hermenegildo", que dice así:
"Ilustrísimo Sr.
Invitado por mi dignísimo amigo el Sr. Canonigo Don Manuel Cepero para contribuir a la obra proyectada de adornar el coro de esta Santa Iglesia con varias pinturas, he tenido la lisonjera ocasion de recordar un arte, que fue mi principal recurso y consuelo en países extrangeros y en tiempos de angustias y de persecuciones.
Por su mano tengo pues la honra de presentar al Ilustrísimo Cabildo cuatro cuadros originales, que representan a Santa Justa,

Santa Rufina, San Hermenegildo y San Fernando: obras ciertamente de corto merito; pero que confio sean admitidas benignamente en gracia de la devocion con que han sido pintadas, de la satisfaccion de contribuir al ornato de esta Basilica insigne con que fueron emprendidas y del deseo de manifestar al venerable Cabildo el respeto y consideracion que animan al autor.

Sevilla 19 de Marzo de 1839

Ilustrisimo Señor

De V. S. I. atento y rendido servidor, El Duque de Rivas [Hay una rubrica] Al Ilmo. y Venerable Dean y Cabildo de esta Santa Iglesia Patriarcal."

En el sobre: "Al Ilmo. y Venerable Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Patriarcal de Sevilla el Duque de Rivas."

40. CONDE DE LA VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid: Tip. Los Huérfanos, 1887, pp. 66 y 258.
41. GARCÍA DE SEPÚLVEDA, M. P. y NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *Relación de Miembros pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1983) (1984-2004)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p. 46, en <http://portallengua.fsanmillan.org/portallengua/fcc/pdf/proyctolenguabaf2.2.1.5.relacion%20academicos.pdf>
42. VALDIVIESO, E., *Pintura*, 21. RODRÍGUEZ AGUILAR, I. C., "Original, grabado y copia: la 'Muerte de Píramo y Tisbe' de José María Arango", *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 15 (2002), pp. 439-444.
43. Pago con fecha de 26 de abril. "El Excmo. S. D. D. Francisco Xavier Cienfuegos y Jove-Ilanos Pro. Car / denal de la Santa Romana Yglesia. Arzobispo de Sevilla, del Claustro de Sagra / dos Cánones de esta Real Universidad, su Rector y Juez Cancelario."
44. Con la inscripción: "D.D. Petrus Emmanuel Prieto. Astigitanus, presbyter, hispalensis hujus Universitatis Doctor Theolo- / gus, adque in eadem Philosophiae, locorum theologicorum, scripturae sacrae interpreta- tionis primariae tan- / lem ejusdem facultatis cathedrae moderator indefessus qui postquam, per docta et elocuenti tum scrip- / tione, tum oratione, in erudienda juventute litteris et virtute, undetriginta consump- sit annos, Rector, ludexque con- / cellarius, ab Academia renuntiatus; a Collegio hoc Metropolitano Cano- nicus Theologus; a Rege spoliatorum vacantium an- / natarum, S. cruciatae, collector, et iudex; nec non ad episcopatum oscensem electus; quem, proeximia ejus modes- / tia, recussans, cessit e vita septuages- simo quarto aetatis anno. pridie non maras Ann MDCCCXXII".
45. Ingresó en la institución educativa el 13 de marzo de 1824. Cuyo texto dice: "Excellent et illust D.D. Leonardus Santander Villavicencio hispalensis in hac omnium scien- / tiarum regali academia sacrae teolo- giae doctor. Insignis ecclesiae collegiatae sancti salvatoris hispalensis / canonicus magistralis et in anno MDCCCXVIII episcopus quitensis ac tandem episcopus iaccensis renuntiatus eques que magnae regalis crucis Elisabethae Catholicae anno MDCCCXXIV aetatis suae LVI".
46. Pagado el 27 de marzo de 1820. Lleva la siguiente frase: "Ioannes Acisclus a Vera et Delgado in eccle- siastico el civili juribus hispaniesis academiae / doctor. Supremi regii ordinis Caroli III insignis decoratus, comitorum hispaniae cen- / tralium praefectus, praelatus romani pontificis domesticus ad ejus solium as- sistens, / regis hispaniarum a consiliis, laodicensis archiepiscopus, archiepiscopatus / hispalensis co-admin- ister, gadicensis episcopus."
47. Ingresó el 21 de junio de 1836 por donación. "El Ylmo. y Rmo. Sor. Dn. Fr. Gaspar de Molina y Rocha; hijo de los sres. marqueses de / Ureña: del Orden de N. P. S. Augn. Lectr. Rexte., y dos veces Por. de la Ca- sa Grande de / Seva. Dor. Theólogo del Claustro de su Univd. y Cathedco. de Escripta. En ella de consq. / de S. M, y su ovispo de la Sta. Yglesia de Almería. A. de 1741".
48. Firmado y fechado: "J. M^o. de Arango. Académico de la de San Fernando inventó y pintó en Sevilla. Año de 1824". Cfr. RODRÍGUEZ AGUILAR, I. C. "A propósito de un hallazgo", *op. cit.*, pp. 191-201.
49. GONZÁLEZ DE LEÓN, F., *Noticia*, *op. cit.*, p. 189.
50. En esta misma colección había otras dos obras, la *Magdalena arrepentida* y las *Santas Justa y Rufina*. *Id.*, p. 592.
51. MURO OREJÓN, A., *Apuntes*, *op. cit.*, pp. 30 y 27.
52. *Id.*, p. 48.
53. VALDIVIESO, E., *Pintura*, *op. cit.*, p. 21.
54. VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla: Gualdaquivir, 1986, p. 463.
55. Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 20287, fols. 21-61.
56. Institución Colombina. Archivo de la Catedral de Sevilla. Diverso, 128. N. 16.

LA ESCULTURA SEVILLANA, LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y EL OCASO DE LA ESCUELA

Álvaro Recio Mir

“Nada ayuda tanto a poner las cosas en su lugar como la formulación de juicios extremos”.

Mario Praz, *Gusto neoclásico*

RESUMEN: La importante escuela escultórica sevillana entró en crisis a finales del siglo XVIII, a la vez que se desarrollaba el neoclasicismo. En este sentido fueron esenciales las relaciones que se establecieron entre la Real Academia de San Fernando y los escultores sevillanos. A pesar de ello y de otros esfuerzos, tanto teóricos como prácticos, la escultura sevillana quedó sumida en un letargo barroco cuyas causas analizamos en estas páginas.

PALABRAS CLAVE: Escultura, Sevilla, Academia, Escuela, Neoclasicismo.

THE SEVILLIAN SCULPTURE, THE SAN FERNANDO ACADEMY AND THE SCHOOL DECLINE

ABSTRACT: The important Sevillian sculptural school fell down at the end of the 18th century, at the same time that grew up Neoclassicism. In that sense, the relations between San Fernando Royal Academy and Sevillian sculptors were very important. However, in spite of other efforts, both theoretical and practical, Sevillian sculpture fell in a baroque lethargy whose causes we are going to analyse in these pages.

KEY WORDS: Sculpture, Seville, Academy, School, Neoclassicism.

El juicio al que en adelante nos referiremos es, como señala el título de este texto, el ocaso de la escuela escultórica hispalense a finales del siglo XVIII y principios del XIX, coincidiendo con el desarrollo del arte neoclásico. Por ello nada mejor que acudir a Praz, pionero en la reivindicación del neoclasicismo y referencia metodológica imprescindible, ya que al afirmar que “es un período que yo siento más de lo que deseo juzgarlo” planteó, creemos, toda una estrategia en el análisis de la historia de la cultura y del gusto¹.

La escuela sevillana de escultura, tan necesitada por cierto de una total revisión historiográfica, ha sido agudamente interpretada en fechas recientes por Gómez Piñol, que ha ponderado su prolongada y coherente continuidad desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVIII, y que ha afirmado que no tiene parangón con las demás escuelas de España, “ni aún con otras europeas”, ya que la actividad de sus talleres tuvo una fabulosa proyección en los virreinos americanos, aún no del todo calibrada por cierto. Asimismo, ha destacado la profunda unidad de la escuela, entendida, siguiendo a Baudelaire, como “una fuerza de la invención organizada” y “un pensamiento de mil brazos”, como “una fe”, en la que “los individuos verdaderamente dignos de ese nombre absorben a los débiles”².

Ello trae a colación cuestiones -algunas las retomaremos en esta ocasión- de gran trascendencia para la escultura sevillana, tan poco tratadas por su historiografía que parece querer dar la razón a Baudelaire cuando planteaba “por qué es aburrida la escultura”³.

La primera cuestión a retomar es el marco cronológico de la escuela, cuyo inicio debe ser fijado a mediados del siglo XV, cuando la figura clave de Lorenzo Mercadante de Bretaña inició los ciclos escultóricos de la catedral y con ellos la gran plástica gótica hispalense. Desde entonces y hasta mediados del XVI se plantearon las pautas materiales, técnicas y conceptuales que se desarrollaron durante el esplendor de la escuela⁴.

En cuanto a su conclusión, creemos que debe fijarse a finales del siglo XVIII con la muerte de Cayetano de Acosta. Sin duda él fue el último gran maestro y el suyo el último gran taller de la escuela sevillana, como demuestran las numerosas y excelentes esculturas de sus retablos sevillanos -convento de Santa Rosalía, capilla sacramental del Salvador y retablo mayor del mismo templo-, aparte de otras obras documentadas y aún por analizar⁵.

En efecto, al desaparecer Acosta en 1779 la escultura sevillana quedó acéfala y su hueco no lo ocupó ningún maestro de su nivel. Precisamente de ese hueco trataremos en esta ocasión, es decir, de la escultura sevillana desde esa fecha hasta la Guerra de la Independencia, apenas un cuarto de siglo en el que se desarrolló el complejo fenómeno del academicismo y en el que creemos que la escuela escultórica hispalense entró en crisis hasta casi desaparecer. ¿Por qué?, ¿qué pasó para que una gloriosa tradición de siglos se fuese al traste en tan pocos años, aún más rápidamente que el propio Antiguo Régimen?

Sin duda el derrumbe de la vieja sociedad estamental fue el marco general en el que diversos factores acabaron con su escultura. Así, cabría empezar por los propios artistas, a los que parece que se les agotó el numen, y por los mecenas, a los que de igual modo parece que se les acabó el gusto. ¿Tuvo ello que ver con el aludido movimiento académico o su coincidencia cronológica fue casual? No son éstas, y aún otras que plantearemos, cuestiones fáciles de responder, pero en adelante al menos haremos un primer intento.

Un trascendental documento de 1762 apunta ya un cierto decaimiento en los talleres sevillanos. Se trata del informe que el Asistente de la ciudad pidió a diversos profesionales con motivo del proyecto de reforma fiscal conocido como “Única contribución”. El relativo a los ensambladores, tallistas y escultores sevillanos fue redactado por Acosta y por Julián Jiménez, que hicieron una detallada descripción de su situación profesional. Lo primero que indicaron fue que escaseaba el trabajo, ya que no recibían encargos de las localidades del entorno sevillano debido a que muchos maestros se habían establecido en ellas, especialmente en las entonces pujantes poblaciones de la Campiña. A ello añadían el intrusismo profesional de carpinteros y aún de maestros de hacer coches, los cuales “ajustan por sí el tallado de los coches”. De igual forma, señalaban el excesivo número de tallistas y ensambladores, del que indicaban que se había duplicado respecto al existente tres lustros antes. Todo ello, junto a otros factores que no vienen ahora al caso, además de rebajar su “utilidad”, ocasionaba “que oy está este arte en la mayor decadencia que se ha conocido”⁶.

No obstante, los datos aportados por esta fuente hay que tomarlos con reserva, ya que sus maestros estaban interesados en mostrar un panorama desolador, al tener el informe intención contributiva. Así, es cierto que en 1762 en Sevilla había más maestros que quin-

ce años antes, momento que coincidía con la partida de Duque Cornejo a Córdoba. No obstante, exageraban cuando decían que los maestros sevillanos apenas recibían encargos de los pueblos. Asimismo, el gran número de oficiales referido evidencia que los talleres sevillanos tenían abundantes encargos, de lo cual la mejor prueba es el apoteósico desarrollo del retablo rococó en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XVIII.

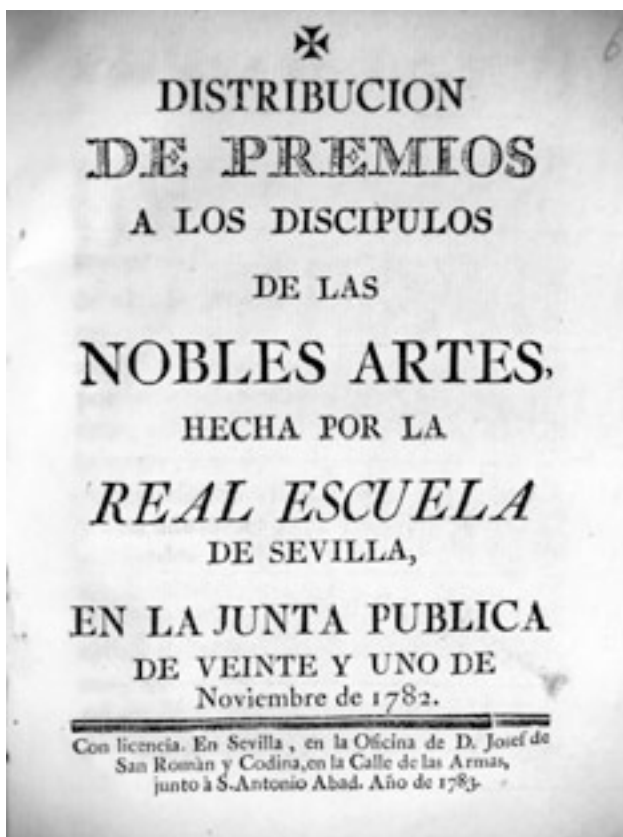
De lo que no cabe duda es de que en esos momentos entraba en crisis el sistema gremial, al que se opuso con gran beligerancia la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Este factor lo creemos de enorme trascendencia en el ocaso de la escultura sevillana, que no supo adaptarse a los nuevos postulados académicos, los cuales, debido a su marcado carácter nacional, chocaban con el propio concepto de escuela. En cualquier caso, es evidente que en el análisis de la escultura sevillana de 1775 a 1808 no sólo hay que estudiar las obras, sino también las disquisiciones teóricas y el nuevo desarrollo pedagógico entonces planteado por parte del referido academicismo.

En cuanto al desarrollo teórico y al concepto artístico, en concreto de la escultura, de la Sevilla de la época resulta esencial la figura de Francisco de Bruna y Ahumada, protector y presidente de la Real Escuela Sevillana de las Tres Nobles Artes, personaje e institución de los que nos ocuparemos más adelante. No obstante, ahora aludiremos a dos obras de Bruna en las que desarrolló un *corpus* teórico de carácter artístico. Se trata de la *Oración* que pronunció con motivo de la entrega de premios en la citada Escuela en 1778 y de la *Oración* que dictó en la concesión de premios de 1782⁷.

El propio género literario elegido es elocuente, ya que en la Academia de San Fernando se pronunciaba una oración con motivo de cada entrega de premios, de manera que Bruna quiso seguir hasta en la forma el modelo de la regia institución madrileña⁸. En cuanto a su contenido, la *Oración* de 1778 se ocupa fundamentalmente de la pintura, es la de 1782 la que se centra en la escultura. Así, anuncia que va a tratar de los “medios de que se valían los antiguos para la perfecta escultura de las estatuas”, siendo su intención “penetrar en los secretos escondidos de los griegos y romanos, porque de esta fuente han salido las fecundísimas raíces para la perfección de las artes”. El interés de Bruna por la escultura no se encuentra en la de su época, sino en la antigua, de la que era coleccionista. No sólo alude a la clásica, también se refiere a la babilónica, asiria y egipcia. En cualquier caso, son las clásicas las que propone como modelo a los escultores de la Escuela, de manera que “además de la sabia colección de Antigüedades que poseéis en este Alcázar, tenéis monumentos griegos y romanos en que aprender, cuyo examen admira tanto que nos induce a tener compasión por nuestro desgraciado siglo”. Añade en este sentido que “bastaría el depósito que hay en la casa del estado de los duques de Alcalá”⁹.

Bruna propone también modelos pictóricos para la escultura, empezando por Murillo, del que hace un vibrante elogio. También alude a otros pintores, como Zurbarán, Alonso Cano o Valdés Leal, e incluso a escultores, como Montañés y Pedro Roldán.

Ello conecta con el desarrollo pedagógico asociado al academicismo, del que en Sevilla apenas tenemos unas pocas referencias. La sustitución de la formación artística en los viejos talleres gremiales, de carácter básicamente empírico, por las academias de bellas artes, en las que al práctico se sumó un importante componente teórico, fue un vuelco histórico trascen-



Portada de Oración que en la junta general de las tres bellas artes para el repartimiento de premios pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 21 de noviembre de 1782, Sevilla: José de San Román y Codina, 1793.

dental. También en esto la modesta Escuela sevillana sería un tímido remedo de la Academia de San Fernando. Desconocemos si llegó a plantearse la realización de un plan de estudios, como sí hizo la institución madrileña, pero todo parece indicar que no fue así. Del aprendizaje impartido en la Escuela sólo tenemos algunos vagos e inconexos datos, de los que en esta ocasión nos centraremos en los relativos a la escultura.

Antes que nada, hay que señalar que la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla tuvo su origen en 1769, cuando varios artistas, entre los que se encontraba Ceán Bermúdez que entonces se formaba como pintor, se unieron en pos de una renovación pedagógica para la que buscaron apoyo oficial, que encontraron de forma entusiasta en Bruna. En sus inicios ya contaban con cuarenta discípulos y tres enseñanzas: principios de dibujo, dibujo de modelos y pintura del natural. Pronto buscaron el amparo de la Academia de San Fernando y de la Monarquía, logrando que Carlos III a partir de 1773 subvencionara la empresa y le diese cobijo en el Alcázar hispalense. No obstante, la fundación de la institución sevillana suele fijarse el 26 de octubre de 1775, cuando celebró su primera junta, contando ya con una completa organización corporativa, presidida por Bruna¹⁰.

Con el paso del tiempo y el desarrollo de la institución se ampliaron los estudios impartidos y las clases pasaron de tres a seis: principios, dibujo de figuras, modelo de yeso, dibujo del natural o modelo vivo, aritmética y dos clases de arquitectura¹¹. De ello se deduce que el aprendizaje de la escultura seguía el modelo de la Academia de San Fernando, el cual empezaba por la clase de principios, cuyo objetivo era el dibujo del cuerpo humano aprendido progresivamente a partir de trozos, cabezas y figuras enteras y con modelos bidimensionales, dibujos y estampas sobre todo. Tras ello se pasaba a la clase de yesos, donde se copiaban vaciados de estatuas clásicas y todo culminaba en la clase del natural, en la que posaban modelos, primero individualmente y luego en grupo¹².

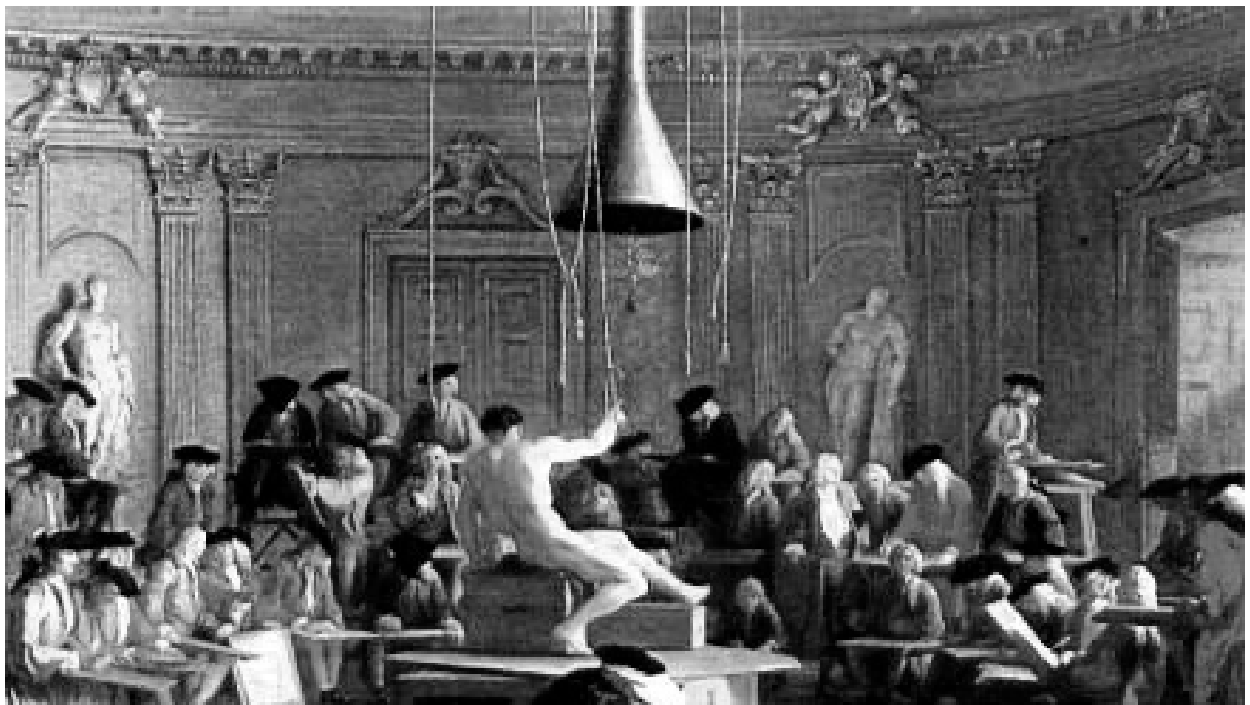
Junto a ello, hay que señalar que la técnica básica en el aprendizaje escultórico era, además del dibujo, el modelado en barro. En cualquier caso, el gran modelo en la formación de los escultores fue, como vimos en la *Oración* de Bruna de 1782, la estatuaria clásica. No obstante, a ello se sumaba, y suponemos que con un peso extraordinario en el caso sevillano, la propia escultura local, desde Bautista Vázquez “el Viejo” en la segunda mitad del siglo XVI a Pedro Roldán de fines del XVII, como señala la misma fuente.

En cuanto a la estatuaria clásica, cabe distinguir entre las obras reunidas por Bruna y los vaciados de yeso. La colección de escultura antigua de Bruna era sólo una parte del fabuloso tesoro que reunió a lo largo de su vida y en el que también hubo pinturas, un numerosísimo monetario, una gran biblioteca -que en parte a su muerte pasó a Carlos IV-, camafeos y raros objetos suntuarios. A las esculturas clásicas se refirió en su *Viage de España* Antonio Ponz que publicó incluso dibujos de las más importantes. Los excepcionales descubrimientos arqueológicos de Bruna a partir de 1781 en Itálica -como si de una nueva Pompeya o de una Herculano andaluza se tratase- fueron expuestos -igual que en el Portici napolitano- en el Alcázar sevillano, del que él era teniente de alcaide, mezclados en singular combinación con las reproducciones de Mengs. Se constituyó así el más evocador de los modelos artísticos con los que contó la Escuela¹³.

De los vaciados de la Escuela sevillana, la *Oración* de 1782 señala que los “recogió don Rafael Mengs y dexó al Rey, -los cuales- se han debido a la piedad de Su Majestad que concedió cien doblones a esta escuela -en referencia a la de Sevilla- para su formación y transporte, permitiendo que viniese a colocarlos José Panuchi, que estaba con este destino en la Real Academia de San Fernando”. Matute especifica que lo que el rey permitió fue que “se sacasen en yeso los famosos modelos de las principales estatuas griegas y romanas que había regalado a Su Majestad don Rafael Mengs, mandando librar cien doblones para su transporte y el viaje de persona inteligente que viniera a colocarlos”. A lo cual añade que con “estos auxilios y el celo del infatigable Bruna se fomentó la aplicación”¹⁴.

Pero la Escuela sevillana no sólo contó con los vaciados de Mengs, ya que tenemos referencias de la adquisición de otras “estatuas de yeso”. Así, en 1801 Joaquín Cabral Bejarano, teniente de pintura, cobró por “una estatua del Bacante del natural que se a vendido por mi mano para la Real Escuela de Nobles Artes de esta ciudad”¹⁵. La documentación indica además que estas figuras se colocaban en las clases sobre pedestales móviles que permitían girarlas para su contemplación desde distintos puntos de vista¹⁶.

Junto a las esculturas y vaciados, los alumnos de la Escuela sevillana contaron con libros y dibujos. Así, la *Oración* de 1782 indica que la institución había costado, además de “una



Michel Ange Housse, *Academia de dibujo*. Palacio de Oriente, Madrid.

gran porción de modelos de yesos”, “papeles para el estudio de las clases de pintura y escultura, libros y diseños para la arquitectura”¹⁷. A ello hay que sumar varios pagos que documentan otras compras, como uno de 1796 “por el valor de los quadernos de la colección de estatuas del antiguo y de estampas de los quadros de Salucio y de cavezas por Navia” y otro de 1806 “por las estampas de la coronación del emperador Napoleón Bonaparte”. Estas últimas es posible que reprodujeran el célebre cuadro de David y la referida obra de Salucio debía ser la *Sculpturae veteris admiranda* de Sandrat¹⁸.

Junto a los anteriores medios pedagógicos la Escuela sevillana contó con el tradicional maniquí articulado, habitual en la clase de principios para enseñar proporciones y composición, sirviendo por tanto para escultura como para pintura¹⁹. En cualquier caso, ni del maniquí, ni de los vaciados de yeso, libros, estampas y demás objetos referidos hemos encontrado rastro alguno, por lo que es de suponer que todo ha desaparecido.

Cabría plantear en este momento si la labor docente de la Escuela tuvo los resultados esperados. La consulta de los libros de matrícula de la institución lleva a pensar en principio que su éxito fue rotundo, ya que el número de alumnos aumentó exponencialmente²⁰. Ahora bien, tan alto número, su caótica ordenación en los libros de matrícula, la existencia de alumnos matriculados durante larguísimos períodos de tiempo y, por último, la aparición de artistas completamente formados en el sistema gremial y que ejercían su profesión desde



Esculturas de la colección de Francisco de Bruna, PONZ, Antonio, *Viage de España*, vol. XVII, Madrid: Viuda de Ibarra, 1792.

antiguo, son datos que nos llevan a sospechar que la Escuela sevillana fue una institución docente, pero con un alto componente social²¹. En efecto, en ella debieron mezclarse en proporciones inciertas tanto artistas de corte tradicional que buscaban adquirir un cierto tono académico, con aficionados a las bellas artes que pretendían desarrollar un entretenimiento distinguido, de ahí que entre los matriculados no faltaran sacerdotes, militares y hasta señoras. Cabe preguntarse incluso si en la Escuela hubo estudiantes que pretendieran convertirse en artistas. Desde luego que sí, pero creemos que no debieron ser mayoría hasta avanzada la evolución de la institución, ya que su aprobación en 1775 no supuso el fin de los tradicionales talleres sometidos al ancestral sistema gremial.

En cualquier caso, el caos docente de la Escuela lo reconoció en 1802 su director, Joaquín Cortés, al indicar que el número de alumnos matriculados se había reducido a menos de cien y que muchos abandonaban el curso a la mitad. También denunciaba la falta de modelos, que pretendió solucionar con la realización de un cuaderno de dibujos²².

Ello repercutió en el éxito de los alumnos, de los que cabría pensar que los premiados fueron los más afortunados en sus carreras profesionales. No obstante, todo parece indicar que su actividad profesional –en el caso de que llegase a existir– fue un absoluto fracaso. Así, por ejemplo, de los escultores premiados en 1778, Antonio Molina y Juan de Montalvo, apenas nada sabemos y desconocemos por completo su obra²³.

Incluso de los propios profesores de la Escuela, aparte de Molner y Ramos, es poco lo que conocemos. De Martín Gutiérrez, teniente y director de escultura a principios del siglo XIX, apenas sabemos que en 1802 hizo en plomo una ménade y un sátiro, “*de los mejores modelos romanos*”, como remate de dos columnas que Bruna levantó en el Jardín de la Danza del Alcázar y de los que sólo queda un viejo testimonio gráfico²⁴. Será Juan de Astorga, pero ya tras la Guerra de la Independencia, el primero que, aunque de forma modestísima, logre configurar una obra que puso en evidencia el agotamiento de la escuela sevillana al que nos venimos referimos. Él inició el casi inexistente siglo XIX en la escultura hispalense, del que ya Guichot destacó el escaso cultivo de la misma²⁵.

De la Escuela sevillana no salió ningún alumno que fuese pensionado para completar su formación en Roma ni aún en la Academia de San Fernando. Signo evidente del fracaso de la escultura sevillana académica es que ni un solo maestro local alcanzó el grado de académico de San Fernando, ni siquiera en calidad de mérito. Es más, la documentación de la institución madrileña evidencia que ninguno lo intentó²⁶. Resulta imposible imaginar una mayor desolación.

Por otra parte, la institución sevillana no controlaba ni las obras producidas ni la titulación de sus autores, control que ejercía la Academia de San Fernando. Es decir, no tenía armas para luchar contra el barroco, de lo que se lamentaba Bruna. De hecho, la institución madrileña ni siquiera enviaba a la Escuela sevillana la legislación artística, como sí hacía puntualmente con, por ejemplo, el cabildo catedralicio²⁷.

Por último, cabrá referir que difícilmente la Escuela sevillana podía servir a los ideales académicos cuando sus profesores eran barrocos por formación, mentalidad y clientela. Tanto el director de escultura, Molner, como su teniente Ramos, los más importantes escultores de la Sevilla de la época, fueron artistas barrocos. Las pocas obras neoclásicas que hicieron respondían a proyectos ajenos de los que ellos fueron meros ejecutores, como las estanterías del Archivo de Indias, trazadas por Juan de Villanueva y por cuya pulcra realización Ponz denominó a Molner “*benemérito escultor*”²⁸.

Debemos concluir, por tanto, afirmando que la Real Escuela sevillana tuvo una limitada repercusión debido, además de a los factores ya tratados, a su escasa dotación económica y a su pobre reconocimiento oficial. Prueba de ello es la dura crítica de Moratín a la Escuela: “es cosa infeliz, los maestros son de cortísima habilidad, no hay buenos originales que copiar, todo es pobre, mezquino y ruin. Sino se reforma aquello, pocos frutos pueden esperarse”. Ello indica que Bruna, al menos en esto, fracasó, de lo cual es otra prueba que su sucesor en la protección de la institución, Eusebio Antonio Herrera, denunciara “los cortos y débiles progresos” de la misma, por lo que postuló la reforma de los estatutos de Bruna, que tildó de “diminutos y oscuros” para la promoción del arte²⁹.

A pesar de todo lo dicho con anterioridad, en el desarrollo de la institución sevillana y de la propia escultura hispalense, fueron esenciales las relaciones que se establecieron con la Academia de San Fernando y que se materializaron en una serie de envíos de obras desde Sevilla para que fuesen juzgadas por la institución madrileña. De estas obras por desgracia no parece haberse conservado ninguna, pero los datos que tenemos de las mismas resultan de gran interés para saber cuál fue la opinión que la escultura sevillana mereció en la Corte.



Martín Gutiérrez, *Sático y Mênade*. Alcázar de Sevilla, desaparecidos. 1802.

El primer envío se produjo en 1770 y su intención era lograr la protección oficial, en concreto, del marqués de Grimaldi. La remesa la formaban esculturas, pinturas y dibujos tanto artísticos como arquitectónicos. En concreto, las esculturas fueron “una figura de barro copiada por la estatua de Mercurio de don Cristóbal Ramos, dos figuras copiadas por las estatuas de Mercurio y Apolo de don Blas Molner y una cabeza de barro”³⁰.

Las obras fueron supervisadas por Ventura Rodríguez como arquitecto, Felipe de Castro como escultor y Antonio González -Director General de la institución- como pintor, los cuales emitieron el siguiente informe conjunto: “allamos una buena disposición en los ingenios, que podrán hacer progresos fomentándolos con algún auxilio para su cultibo”³¹.

Es de destacar, en primer lugar, que los únicos escultores que enviasen obras fuesen Molner y Ramos, cuya vinculación a la Escuela les dio protagonismo local y les permitió lograr los encargos oficiales auspiciados por Bruna. De igual forma, es significativo el tema mitológico y la técnica empleada, el modelado en barro a partir de originales clásicos. Todo ello debió ocasionar el benevolente dictamen de los académicos madrileños.

El segundo envío de obras se produjo en 1772 y del mismo sólo sabemos que se remitieron “pinturas, papeles de dibujo y piezas de escultura en barro”³². Los encargados de juzgarlas fueron el escultor Juan de Mena, el pintor Andrés de Calleja y, de nuevo, Ventura Rodríguez, que encontraron lo enviado “justo, arreglado y conforme al estado de aprovechamiento que tienen las obras de aquellos profesores”, por lo que “el rey se ha servido conce-

der a aquellos estudios dos mil y quinientos reales de vellón anuales, situados a la consignación de los real Alcázares de Sevilla”. Además, la Academia de San Fernando acordó enviar a Sevilla aquellos vaciados de los que tuviese dos ejemplares, de igual manera que “algunos de los señores directores y tenientes ofrecieron concurrir a este regalo con los yesos de que tienen formas, siempre que la Academia costeé los baciados”³³.

Animada seguro por tan buena acogida, la Escuela sevillana -esto es, Bruna- volvió a remitir obras en 1778. Para entonces los envíos estaban institucionalizados, ya que las ordenanzas de 1775 establecían uno anual para que la Academia de San Fernando “se entere de su adelantamiento y avise al propio tiempo los defectos para buscar con docilidad la corrección”. En el de 1778 Bruna también mandó a Ponz, como secretario de la Academia, su *Oración* de dicho año³⁴. Las obras eran de “los directores y thenientes”, especificándose que se trataba de “una escultura, seis lienzos y una cabeza de escultura”³⁵.

La convocatoria sevillana de estos premios señalaba el significativo tema de las obras, que en el caso de la pintura sería *Hernán Cortés con sus principales caudillos en Veracruz*. El dibujo habría de ser de una estatua griega. El grabado, de “una medalla con el busto del rey Carlos (III) en el anverso y en el reverso las tres artes sosteniendo una corona, símbolo de la protección real, con el mote *Trino rapta sapore*”. El asunto de la arquitectura era la sede para una academia. Los premios de la clase de principios serían para las mejores copias de las estampas de la Escuela. El tema de la escultura, en relación con el de la pintura, sería *Hernán Cortés acompañado por sus capitanes ordenando apresarse a Moctezuma*, su técnica el modelado y el material el barro. En cuanto a los escogidos, sabemos, por lo que se refiere a la escultura, que en Sevilla el primer galardón fue para Antonio de Molina y el segundo para Juan de Montalvo³⁶.

No obstante, no sabemos quiénes supervisaron las obras en Madrid, pero todo indica que fue Ponz, que en el acta de la junta de la Academia dio cuenta de la carta que envió a Bruna “después que se vieron las obras que en virtud de la orden del rey remitió”³⁷.

El último envío se llevó a cabo en 1784 y fue fruto de la convocatoria un año antes de nuevos premios en la institución sevillana³⁸. Las esculturas remitidas fueron tres copias de un *San Juan* realizadas por Molner, Sebastián Morera y Ramos. A la de éste último se alude en concreto como “cabeza de San Juan en un plato”. Al respecto de las tres, los académicos madrileños indicaron que “no habiendo visto los originales no pueden hacerle puntual –juicio– de cuales sean mejor copiados”³⁹.

Ponz especificó en el acta correspondiente que la finalidad del envío de Bruna era que las obras fuesen presentadas a la Academia para “que se sirviese examinarlas y asignar los premios a las que tubieran más mérito”⁴⁰. De los premios de escultura sólo se dio el primero, a Sebastián Morera, quedando el segundo desierto, lo que nos hace suponer que las obras no debieron ser del gusto de los académicos madrileños⁴¹.

A pesar de las buenas relaciones existentes entre ambas instituciones, no faltaron roces. Así, en 1777 la de San Fernando reprendió a la Escuela sevillana por denominarse academia. De igual manera, la Academia reprendió en alguna ocasión a Bruna por arrogarse atribuciones que eran propias de la institución madrileña⁴². Este rigorismo de la Academia no hizo a la postre, creemos, más que dificultar la expansión del neoclasicismo⁴³.



Cayetano de Acosta, *Dios Padre*. Retablo mayor de la colegiata del Salvador, Sevilla, 1770-1778.

En relación con el último envío de obras nos surge una duda: ¿estaba la escultura sevillana condenada a realizar solamente copias? Ello enlaza con el último y más importante asunto a tratar, el de las realizaciones escultóricas. En este sentido cabe señalar, como ya vimos, que el aprendizaje académico en gran medida se basaba en la copia de obras básicamente clásicas, pero todo parece indicar que en Sevilla se confundió ese medio de aprendizaje con el fin mismo de la escultura. A este respecto es significativo que para los premios de 1782 los trabajos propuestos fuesen “el Santo Domingo del convento de Portaceli y el San Juan Bautista de la iglesia de las monjas de San Miguel de Montañés y las tres virtudes de la puerta de la iglesia del Hospital de la Sangre”⁴⁴.

Partiremos en el análisis de la escultura realizada del último gran ciclo del barroco sevillano: el del *retablo mayor del Salvador*, ejecutado por Cayetano de Acosta a la vez que se fundaba la Escuela. Tan enfático conjunto lo preside una Transfiguración, cuya imagen de Cristo ha interpretado Gómez Piñol como genial trasunto del *San Longinos* vaticano de Bernini y como “prodigioso ejemplo de escultura barroca europea”. No obstante, donde creemos que el ciclo alcanza un más rutilante barroquismo es en el *Dios Padre* que culmina el retablo, que a su vez sigue al ejecutado por Duque Comejo en la cumbre del retablo que para el Sagrario de la catedral realizó a principios del siglo XVIII Jerónimo Balbás⁴⁵.

Muy relacionado con el del Salvador está el *retablo de la Virgen del Rosario* en la iglesia de San Jacinto, que creemos de hacia 1775 y atribuimos al primogénito de Cayetano, Francisco de Acosta “el Mayor”⁴⁶. Nada se ha dicho sobre su interesante ciclo escultórico y del que aquí sólo haremos una simple mención. También lo suponemos dirigido por Francisco de Acosta “el Mayor”, resultando de gran brillantez su talla decorativa, como los cuatro ángeles de su banco. Asimismo importantes son sus imágenes, en especial las de *San Pío V* y *San Francisco* que flanquean el camarín en el que se venera la *Virgen del Rosario* y que aquí damos a conocer. Siguen en todo pautas barrocas y destacan por su correcta y contrapesada composición. No obstante, ya no son tan vibrantes como las de Cayetano de Acosta, mostrando ciertas desigualdades que indican la intervención de taller, lo que también cabe predicar de su policromía.

Sólo una década después, en 1785, tallaba Molner las esculturas del *retablo mayor de la iglesia de San Bernardo*. En esta obra se aprovecharon el *San Fernando* y el *San Isidoro* del retablo anterior, que suponemos del taller de Pedro Roldán. Ello permite compararlas con las de Molner, *San Pedro* y *San Leandro*, y evidenciar que, aunque son obras de calidad, no suponen evolución alguna respecto a las realizadas un siglo antes⁴⁷.

¿Resultan estos casos aislados o fueron la norma? No es fácil saberlo, pero todo indica que a los escultores se les acabó el estro y que no se adaptaron a las disposiciones emanadas de la Academia de San Fernando. Así, por ejemplo, el referido Molner fracasó en la colosal imagen pétreo de la *Santísima Trinidad* que coronaba el *triumfo* que erigió entonces el Ayuntamiento junto al puente de barcas. De la obra, desaparecida en 1868, Matute dijo que contó con “poco aplauso de los inteligentes”⁴⁸.

Otra significativa señal de la crisis de la escultura sevillana fue que la imaginería del *retablo de San José de la catedral*, la gran realización neoclásica del templo, se encargase a un maestro foráneo. El retablo lo trazó en 1799 Juan Pedro Arnal, director de arquitectura de la



¿Francisco de Acosta “el Mayor”? *San Pío V*. Retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Jacinto, Sevilla, *circa* 1775.

Academia de San Fernando, pero lo ejecutó el maestro mayor catedralicio Manuel Núñez, mientras que su escultura es obra, la del titular, de José Esteve y Bonet, escultor de Cámara y académico de San Carlos de Valencia, y el resto de Alfonso Giraldo de Bergaz, teniente de escultura de la Academia de San Fernando. Resulta sorprendente que el cabildo no contase con maestros locales para estas esculturas. Ello hubiese tenido alguna lógica de ser realizadas en mármol como la arquitectura del retablo, material poco usual en la escultura local, pero las imágenes del *retablo de San José* son de madera. Tampoco su elección debió motivarla un especial espíritu neoclásico, ya que las obras, a pesar del carácter académico de sus autores, están vinculadas a la tradición barroca. Ni siquiera su calidad justificaría el encargo a Madrid. Por ello pensamos que la elección capitular debió motivarla un afán de modernidad, de estar a la moda, así como un cierto desdén por la escultura local⁴⁹.

Tampoco eligió a un escultor sevillano el IX duque Osuna para realizar la colosal –más de tres metros de altura– *Santa María Magdalena* que preside la parroquia de Arahál, Sevilla. Esta iglesia fue levantada entre 1785 y 1800 por un maestro local, Lucas Cintora. En cambio, la referida escultura se encargó en 1800 a Antonio Marzal, estuquista y escultor valenciano que trabajó para Carlos IV en la Casa del Labrador de Aranjuez, lo cual pudo motivar la elección de don Pedro de Alcántara Téllez-Girón. En cualquier caso, ningún escultor sevillano hubiera realizado nunca una obra como ésta, que, renunciando a los viejos modelos devocionales, apuesta abiertamente por los de la estatuaria clásica, a pesar de seguir las tradicionales técnicas de la talla en madera luego policromada⁵⁰.

Quizá aún más significativo sea que en 1806 Ceán Bermúdez eligiese para tallar la *Virgen* que preside el retablo que él mismo trazó para la congregación servita de la parroquia de Fuentes de Andalucía, Sevilla, a un escultor gaditano: José Fernández Guerrero. A ello le llevaría que Fernández era académico de mérito de San Fernando, condición que no tenía ningún escultor sevillano⁵¹. En la misma línea parece apuntar que la importante familia ayamontina de los Rivero, que antes habían encargado obras a escultores sevillanos y gaditanos, en 1774 se decantasen por el referido Esteve Bonet⁵².

Ante todo lo anterior cabría plantearse si entró en crisis la escultura tradicional en Sevilla y sus causas. Ello está bien documentado en otro centro escultórico tan importante –y paralelo al sevillano– como es Valladolid, en la que se constata un agudo decaimiento de la imaginaria barroca. Urrea lo ha explicado debido al enfriamiento de la devoción, especialmente en las clases dirigentes; a la introducción de las ideas prerrevolucionarias y a la escasez de medios económicos destinados al culto. Se dio incluso la circunstancia de que la academia local, de la Purísima Concepción, a instancias de Ponz y de la Academia de San Fernando, se ocupó de la conservación del patrimonio escultórico retirado del culto⁵³.

Realmente en Sevilla no hemos encontrado datos que permitan deducir un desinterés tan evidente por la escultura tradicional. Sí son muchas, en cambio, las referencias a la conciencia de una grave crisis en su escuela escultórica. Así, Bruna, en la *Oración* de 1778, señaló que el restablecimiento de las artes en la ciudad había sido paralelo a lo ocurrido en Italia y en concreto lo fecha en 1516, con la llegada de Torrigiano a Sevilla. La escultura fue en concreto la primera en recuperarse, lo cual se prolongó hasta “Pedro Gijón, escultor, en quien acabó el buen tiempo del arte; habiendo durado casi dos siglos desde su restauración. Estos



¿Francisco de Acosta "el Mayor"?, *San Francisco de Asís*. Retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de San Jacinto, Sevilla, *circa* 1775.



Detalle del monumento coronado por la Santísima Trinidad de Blas Molner que aparece en Anónimo, *Triana y el puente de barcas*, Sevilla, colección particular.

progresos desaparecieron al principio de este siglo y empezaron a decaer las artes, hasta que llegaron al abatimiento”⁵⁴.

Por su parte, Ponz, a este mismo respecto, apuntaba que el auge de la escultura sevillana lo inició Torrigiano, destacando las figuras de Jerónimo Hernández, Alonso Cano, Montañés, Pedro y Luisa Roldán, “habiendo eclipsado esta arte, como la pintura, a principios de este siglo en que llegó a su colmo el disparatar”⁵⁵.

Sin duda son estas críticas de clara raíz estilística, que, no obstante, creemos que también señalan un claro desinterés por la escultura barroca. Ello explicaría que la pasión de Bruna fuese la escultura antigua y no la de su época. Así, apenas tenemos datos de que existiese un coleccionismo de escultura, a diferencia de lo que ocurría con el pictórico, bien documentado. No obstante, Ponz alude a que de los escultores por él citados tenía obras el Conde del Águila, pero de su colección en la actualidad sólo conocemos el inventario de pinturas, que debió de ser sin duda el grueso de la misma. Igual ocurre con las colecciones artísticas referidas por Amador de los Ríos y con la de la propia Escuela, que al morir Bruna en 1807, además de con los vaciados, sólo conta-

ba con una cabeza de *San Felipe Neri*, otra de *San Ignacio de Loyola*, ambas de plomo, y con “una urna con un niño de escultura”. Todo ello prueba un escaso interés por la escultura⁵⁶.

En la crisis de la escuela escultórica hispalense también fue clave la implantación del neoclasicismo en el retablo. La relación escultura-retablo es otra cuestión tan esencial como ignorada por la bibliografía de la escultura sevillana. No obstante, hay que señalar que desde el gótico el retablo fue el principal expositor de imágenes para la veneración de los fieles⁵⁷. No es de extrañar por tanto la inexistencia de un gremio de escultores, que quedaron siempre englobados en el de carpinteros, a pesar de que hubo intentos de segregación aún no bien estudiados⁵⁸. Ello prueba la vinculación de la creación de esculturas al retablo y explica que el informe de 1762 para la “Única contribución” englobara conjuntamente a ensambladores, tallistas y escultores. De igual modo, la última eclosión de la escultura sevillana, la liderada por Cayetano de Acosta en el tercer cuarto del siglo XVIII, estuvo vinculada al retablo rococó. No obstante, ello cambió con el neoclasicismo.



Antonio Marzal, *Santa María Magdalena*. Parroquia de Arahál, Sevilla, 1800.

En este sentido cabe especificar que el retablo barroco sevillano se mantuvo vigente hasta la década de los setenta del siglo XVIII; en los años ochenta se hizo eco del arte neoclásico, que quedó implantado en la última década del siglo. Estos retablos neoclásicos se caracterizaron por un marcado carácter arquitectónico, siendo en ellos la escultura relegada a las imágenes titulares, que además eran de escasa calidad, apenas unos lejanos ecos de las realizadas sólo unas décadas antes⁵⁹. En ello tuvo que ver que la Academia englobase el retablo en el ámbito de la arquitectura, de manera que la autoría de los mismos recayó en los arquitectos, por lo que los escultores fueron relegados a un segundo plano.

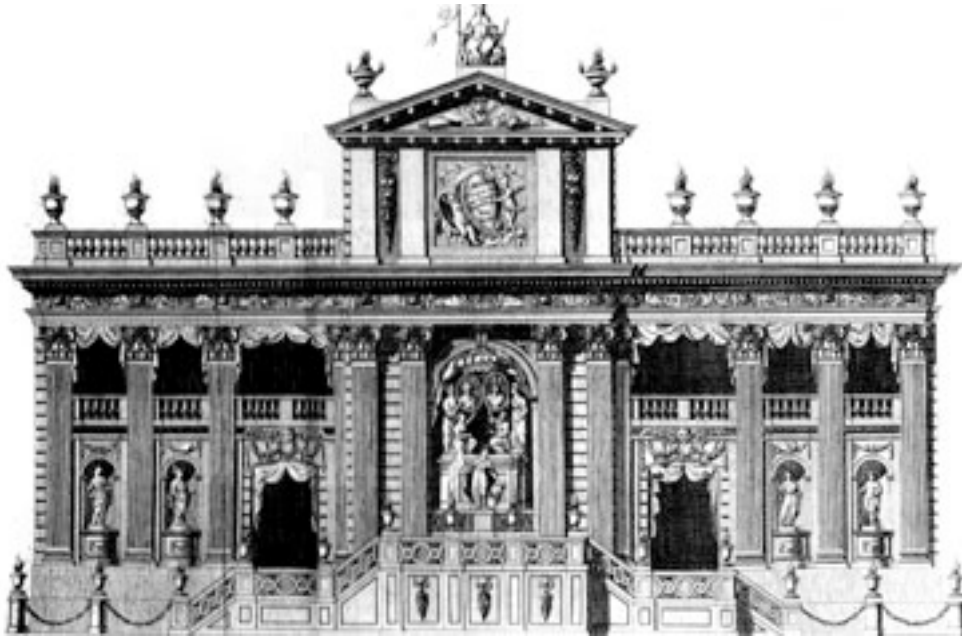
También hay que contar entre las causas de la crisis de la plástica local a sus propios creadores. Sin duda que Molner y Ramos fuesen los más importantes escultores sevillanos de finales del siglo XVIII es buena prueba del ocaso de la escuela. A pesar de sus limitaciones, gozaron de cierto predicamento debido a su pertenencia a la Escuela y, sobre todo, al amparo que recibieron de Bruna, que contó con ellos en los encargos de carácter oficial que auspició, como los fastos por la proclamación de Carlos IV y por su visita a la ciudad en 1796. Para la proclamación del Rey, Molner hizo una *estatua ecuestre colosal* que simulaba ser de mármol, así como esculturas de diversos *dioses griegos, los cuatros continentes y España*, “representada por una matrona de tamaño mayor que el natural”. Por su parte, Ramos en la visita real llevó a cabo tres estatuas que representaban las virtudes del rey: *Astrea*, la Justicia; *Amaltea*, la Abundancia; y la *Paz*⁶⁰.

De todo ello sólo han llegado a nosotros unos pocos grabados, especialmente de la proclamación real, en los que apenas se vislumbra un conjunto de esculturas que sí parecen responder a pautas neoclásicas. Evidentemente, en estos encargos la dirección artística de Bruna sería la que marcaría el sesgo clásico de las obras, pero ello era la excepción y no la regla en la Sevilla de la época, ya que el medio artístico era claramente barroco y las élites, como ya hemos visto, cuando patrocinaban obras neoclásicas acudían a escultores foráneos.

Quizás una oportunidad frustrada de renovación para la escultura sevillana fue Francisco Pardo, que sustituyó a Ramos en la tenencia de escultura de la Escuela en 1799. Pardo se había formado en la Academia de San Fernando, por lo que habría asimilado sus innovadores presupuestos ideológicos, estéticos y técnicos, pero al morir prematuramente en 1800 nada pudo hacer en Sevilla, en la que no se conserva ninguna obra suya⁶¹.

En cualquier caso, es evidente que la escuela sevillana de tener trascendencia internacional se convirtió en un centro receptor; de ser uno de los centros escultóricos más importantes de España pasó a ser periférico. Es más, si en el período que hemos venido tratando, el último cuarto del siglo XVIII y la primera década del XIX, la escultura sevillana a pesar de su crisis como escuela aún mantuvo cierto nivel, tras la Guerra de la Independencia éste desapareció casi por completo. En este sentido cabría recordar las palabras de Bonet Correa en relación a Andalucía, pero que podrían aplicarse a la escultura sevillana, y en las que, además de indicar que el barroco fue su última gran etapa, apunta que con posterioridad sólo pudo “adaptarse superficialmente a las superestructuras de la cultura y civilización modernas”, de forma que aún hoy se encuentra “fuera de la realidad de nuestro tiempo”⁶².

En ello tuvo un papel protagonista el fenómeno académico, ya que por definición suponía la centralización, no sólo de la formación, sino de toda la producción artística nacional en la Academia de San Fernando de Madrid, lo que entraba en franca contradicción con el



Blas Molner, *esculturas efímeras realizadas con motivo de la proclamación de Carlos IV* reproducidas en GIL, Manuel, *Relación de la proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos IV y fiestas con que la celebró la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, Madrid: viuda de Joaquín Ibarra, 1790. En las arcadas *Marte, Minerva, Ceres y Mercurio*; al centro *Europa, América, África, Asia y Sevilla* y en el ático *España*.

concepto de taller y el más amplio de escuela, esenciales hasta ese momento. El control académico en modo alguno quedó reducido a la arquitectura, aunque fue en ésta en la que más empeño puso, afectando también a la pintura y a la escultura. En tal sentido resulta del máximo interés la real orden de 11 de enero de 1808 por la que Carlos IV imponía la presentación a la Academia de San Fernando, para su aprobación antes de ser llevados a cabo, de “los diseños, los planes y proyectos de cualquier obra pública, de las pinturas o estatuas que traten de construirse o colocar de nuevo en los templos”⁶³.

De alguna manera esta norma no sólo terminó con las escuelas regionales, con las peculiaridades locales y con la personalidad y el protagonismo de los grandes talleres tradicionales, sino que supuso el definitivo periclitarse de todo el arte del Antiguo Régimen. Después de la Guerra de la Independencia ya nada volvió a ser igual, especialmente para la Iglesia, que había sido hasta entonces la gran patrocinadora de escultura y cuya labor a este respecto quedó bruscamente cercenada al perder sus fuentes de financiación por el fenómeno desamortizador, sin que fuese sustituida por nadie. Por ello y por todos los factores que en apretada síntesis hemos tratado en esta ocasión, la escuela escultórica hispalense prácticamente desapareció a principios del XIX tras tres siglos y medio de espléndida evolución.

NOTAS

1. PRAZ, Mario, *Gusto neoclásico*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp. 17 y 7 respectivamente.
2. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio", en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, Sevilla: Consejería de cultura de la Junta de Andalucía, 2002, pp. 117-147, en especial 120, y del mismo "Nuevas atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana en el primer tercio del siglo XVII", en VILLAR MOVELLÁN, Alberto y URQUÍZAR HERRERA, Antonio (eds.), *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2003, pp. 61-106, en especial 61 y 62.
3. El crítico francés ofrece en el *Salón* de 1846 un interesantísimo concepto, imposible de analizar en estas breves líneas, pero del cual nos gustaría al menos señalar el párrafo en el que dice que la escultura es:
"brutal y positiva como la naturaleza, es al mismo tiempo vaga e inasible, por que muestra demasiados aspectos a la vez. En vano el escultor se esfuerza por situarse en un punto de vista único; el espectador que gira en torno a la figura puede elegir cien puntos de vista diferentes, excepto el bueno, y sucede a menudo, lo que es humillante para el artista, que una luz casual, un efecto de lámpara, descubre una belleza que no es la que él había pensado. Un cuadro no es más que lo que el quiere; no hay manera de mirarlo de otra forma que como es. La pintura no tiene más que un punto de vista; es exclusiva y despótica: también la expresión del pintor es mucho más fuerte. Esa es la razón por la que es tan difícil ser entendido en escultura".
Véase BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, ed. de Guillermo Solana, Madrid: Visor, 1996, pp. 177-179.
4. La fijación de la escuela entre mediados del XVI y mediados del XVIII es la habitual hasta ahora en la historiografía, concretándose su inicio en la labor de Juan Bautista Vázquez "el Viejo" y su conclusión con la muerte de Pedro Duque Cornejo. Véanse al respecto HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Imaginería hispánica del bajo Renacimiento*, Sevilla: C.S.I.C., 1951, pp. 15-17; BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico, *Imaginería andaluza de los siglos de oro*, Sevilla: Editoriales andaluzas unidas, 1966, y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo, *El arte del barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Historia del arte en Andalucía VII, Sevilla: Gever, 1991, p. 257. Pérez-Embid, por su parte, entendió que los orígenes de la escuela escultórica sevillana estaban a finales del siglo XV con Pedro Millán, PÉREZ-EMBED, Florentino, *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Madrid: C.S.I.C., 1973.
5. Al igual que los demás maestros de la escuela, empezando por Martínez Montañés, Acosta aún carece de un estudio de carácter analítico que responda a las actuales exigencias historiográficas, que en su caso demostraría que se trata de una figura de trascendencia internacional. De su actividad retablistica nos hemos ocupado en "El retablo rococó", en HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro, *El retablo barroco sevillano*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación El Monte, 2000, pp. 178-186. Sobre el taller escultórico de Acosta remitimos a PLEGUEZUELO, Alfonso, "Aportaciones a la biografía y obra de Cayetano de Acosta: la fase gaditana", *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, LIV (1988), pp. 483-501, y del mismo "Un retrato familiar de los Acosta en su segunda fase sevillana", *Laboratorio de arte*, 7 (1994), pp. 131-159. Diversos datos sobre Acosta y su taller han sido publicados en PRIETO GORDILLO, Juan, *Noticias de escultura (1761-1780)*, Fuentes para la historia del arte andaluz XV, Sevilla: Guadalquivir, 1995, *ad vocem* y ROS GONZÁLEZ, Francisco S., *Noticias de escultura (1781-1800)*, Fuentes para la historia del arte andaluz XIX, Sevilla, Guadalquivir, 1999, *ad vocem*.
6. Este interesantísimo documento puede verse completo en PLEGUEZUELO, Alfonso, "Sobre Cayetano de Acosta, escultor en piedra", *Revista de arte sevillano*, 2 (1982), pp. 35-42.
7. BRUNA Y AHUMADA, Francisco, *Oración que en la junta general de la Escuela de las tres bellas artes para el repartimiento de premios que pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla en 14 de julio 1778*, Sevilla: Vázquez e Hidalgo, 1790, y del mismo *Oración que en la junta general de las tres bellas artes para el repartimiento de premios pronunció don Francisco de Bruna, oidor decano de la Audiencia de Sevilla, en 21 de noviembre de 1782*, incluida en *Distribución de premios a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real escuela de Sevilla en junta pública de 21 de noviembre de 1782*, Sevilla: José de San Román y Codina, 1783. El ejemplar de ambas obras consultado se encuentra en Institución Colombina, Biblioteca Capitul y Colombina de Sevilla, 28-8-27, volumen misceláneo en el que la primera de las publicaciones citadas se encuentra en quinto lugar y la segunda en el sexto.

8. Acerca de este género literario véase SAMBRICIO, Carlos, "Las Oraciones en la Academia de San Fernando", *Revista de ideas estéticas*, 136 (1976) pp. 341-366.
9. Pese a la trascendencia de la colección de la sevillana Casa de Pilatos -tratada en LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La casa de Pilatos*, Madrid: Electa, 1998-, Bruna señala que se encontraba menoscabada, ya que el duque de Medinaceli en 1763 se llevó "a su galería de Madrid diferentes estatuas, sin embargo de que habiéndome comunicado su pensamiento por el favor que le merecía procuré disuadirlo para que no se dividiera este tesoro". A estas estatuas aludió Antonio Ponz, que especificó que Medinaceli se llevó un *Mercurio* y un *Apolo*, PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1786, vol. IX, pp. 193 y 196.
10. Bruna redactó sus ordenanzas y tuvo el título de protector; Pedro del Pozo fue su primer director general; Juan de Espinal, Blas Molner y Pedro Miguel Guerrero fueron sus primeros directores de pintura, escultura y arquitectura respectivamente; Francisco Miguel Ximénez, Cristóbal Ramos y Lucas Cintora fueron los primeros tenientes de pintura, escultura y arquitectura respectivamente y el citado Ximénez fue además su primer secretario. Sobre la Escuela sevillana -a partir de 1827 Real Academia de Nobles Artes y de 1849 Real Academia de Bellas Artes- es imprescindible MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla: Imprenta provincial, 1961.
11. MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* pp. 11 y 12.
12. Sobre la enseñanza académica véanse PEVSNER, Nikolaus, *Academias de arte: pasado y presente*, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 118-131; BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación universitaria española, 1989, p. 205 y ss.; GARCÍA MELERO, José E., *Arte español de la ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid: Encuentros, 1998, pp. 24 y 25, y MATILLA, José Manuel, "El escultor: el modelo, la técnica y la idea", en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Caligrafía Nacional, 1989, pp. 71 y 72.
13. Véanse al respecto PONZ, Antonio, *Viage de España... op. cit.* vol. XVII, p. 216 y ss.; ROMERO Y MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1965; BELTRÁN FORTES, José, "La escultura clásica en el coleccionismo erudito de Andalucía (siglos XVII-XVIII)", en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 143-171, y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla: Caja San Fernando, 2004, pp. 61-73. Sobre su biblioteca remitimos a *Los libros de Francisco de Bruna en el Palacio del Rey*, Sevilla: Patrimonio Nacional-Fundación El Monte, 1999.
14. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de, *Oración... 1782. op. cit.* pp. 1 y 2, y MATUTE Y GAVIRIA, Justino, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla: E. Rasco, 1887 (existe facsímil, Sevilla: Guadalquivir, 1997), vol. 2º, p. 264. Sobre la colección de Mengs véase RIERA MORA, Anna, "Moldes y vaciados de obras clásicas: la colección de Mengs viaja de Roma a Madrid", en *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia: Universidad de Valencia, 1996, pp. 210-214. Sobre ésta y otras colecciones de yesos de la época remitimos a AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, ASF, 1994; CHOCARRO BUJANDA, Carlos, *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*, Madrid: Fundación universitaria española, 2001 y, sobre todo, HASKELL, Francis y PENNY, Nicholas, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid: Alianza, 1990.
15. Archivo del Real Alcázar de Sevilla (en adelante A.A.S.), Caja 151, expediente 2, sin foliar.
16. El carpintero Gabriel Rodríguez cobró en 1801 "por una repisa con rueda para la figura de yeso del Bacanal" y en 1806 por tres "pedestales con garruchas en los pies para su movimiento, para las figuras de yeso". A.A.S., Caja 151, expediente 2, sin foliar.
17. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de, *Oración... 1782, op. cit.*, p. 2.
18. A.A.S., Caja 151, expedientes 2 y 12, sin foliar. A la colección de estatuas "del antiguo" se alude en el inventario de las propiedades de la Escuela que se hizo a la muerte de Bruna en 1807, A.A.S., Caja 151, expediente 13. La obra de Sandrat es SANDRAT, Joachim von, *Sculpturae veteris admiranda, sive delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum...* Nuremberg: Christiani Sigismundi Frobergii, 1680.
19. Del mismo sabemos que en 1805 se le pagó al escultor Ángel de la Iglesia por su "composición y arreglo", A.A.S., Caja 151, expediente 2, sin foliar. En cambio, no hemos encontrado referencias a la existencia del también habitual *écorce*, figura masculina desollada sobre la que se estudiaba anatomía.

20. Ello resulta evidente al consultar Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (en adelante A.A.S.I.H.), *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 1, 1775-1789, sin foliar y *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 2, 1790-1812, sin foliar.
21. En cuanto a los alumnos matriculados durante mucho tiempo cabe referir a Juan de Astorga, que lo estuvo ¡diez años!, RUIZ ALCANIZ, José I., *El escultor Juan de Astorga*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986, p. 13. Hubo incluso alumnos de otras especialidades que estuvieron aún más tiempo. Los artistas de formación tradicional que encontramos matriculados en la Escuela son, entre otros, al arquitecto Manuel Núñez, los retablistas Manuel Barrera y Carmona, Francisco de Acosta “el Mayor” y el “Menor” o el pintor José de Huelva, A.A.S.I.H., *Libro de matrícula de los estudios elementales*, nº 1, 1775-1789, sin foliar.
22. OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* p. 94.
23. De estos artistas apenas quedó más huella que su nombre en unos documentos, igual que del premiado en 1783, Sebastián Morera. Dichos documentos son compilados en PRIETO GORDILLO, Juan, *Noticias de escultura... op. cit. ad vocem* y ROS GONZÁLEZ, Francisco S., *Noticias de escultura... op. cit. ad vocem*.
24. OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 65 y 66.
25. Sobre Astorga véanse RUIZ ALCANIZ, José I., *El escultor... op. cit.* y RODA PEÑA, José, “Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga”, *Laboratorio de arte*, 10 (1997), pp. 269-288. La referencia de Guichot la tomamos de GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *El cicerone de Sevilla. Monumentos y artes bellas. Compendio histórico de vulgarización*, Sevilla: Álvarez, 1925 (existe facsímil, Sevilla: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1991), p. 412 y ss.
26. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (en adelante ASF. Archivo) 172-1/5, 172-2/5, 173-1/5 y 173-2/5.
27. Sobre la normativa académica véase RECIO MIR, Álvaro, “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de arte*, 11 (1998), pp. 253-273.
28. PONZ, Antonio, *Viage de España... op. cit.* vol. XVII, p. 214. Molner también hizo el severo tabernáculo de la actual parroquia de Santa Cruz, que es, significativamente, rematado por una escultura de la *Fe* de intenso barroquismo. Sobre Molner véase RODA PEÑA, José, “A propósito de una escultura dieciochesca de San José”, *Laboratorio de arte*, 5, tomo II (1992), pp. 369-378, y sobre Ramos MONTESINOS, Carmen, *El escultor sevillano don Cristóbal Ramos (1725-1799)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1986.
29. Véanse respectivamente FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Viage a Italia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 636, y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 94 y 95.
30. ROMERO Y MURUBE, Joaquín, *Francisco de Bruna... op. cit.* pp. 44-46; ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando, “Las academias de pintura en Sevilla”, *Academia*, 90 (2000), pp. 126 y 136, y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* p. 80, nota 10.
31. ASF. Archivo 39-15/2 y 83/3 fols. 33 y 33 vto.
32. ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando, “Las academias...” *op. cit.* p. 122, y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 87 y 88.
33. ASF. Archivo 39-15/2 y 83/3 fols. 183-184, y A.A.S., Caja 420, expediente 2.
34. OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 87 y 88.
35. ASF. Archivo 39-15/2.
36. Al parecer, el éxito de la convocatoria fue tal que obligó a fijar otros temas que permitiesen dilucidar qué trabajos serían enviados a Madrid. Así, los aspirantes al premio de pintura habrían de dibujar en dos horas -es decir, se trataba de una prueba de repente- “la acción del emperador Carlos V de levantar del suelo el pincel con que lo retrataba Tiziano y éste sorprendido de acción tan inusitada”. Los concursantes de modelo de yeso dibujarían una figura completa, los de arquitectura un capitel corintio y los de escultura modelarían una cabeza en barro. Véase MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* pp. 19-21.
37. ASF. Archivo 84/3, fols. 121 y 121 vto.
38. MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* p. 21 y OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* p. 88.
39. La lista de las pinturas enviadas es del siguiente tenor:
 - 1º en primer lugar el cuadro de la Sacra Familia copiado por don Joseph de Rubira,
 - 2º en segundo lugar el cuadro de Santo Tomás de Villanueva copiado por don Joseph Gutiérrez,
 - 3º en tercer lugar el cuadro de San Antonio de Padua de medio cuerpo por don Juan de Dios Fernández,

- 4º el cuadro del pobre de la piscina copiado por don Joseh Suárez,
 5º la historia de las aguas de Moisés copiado por don Joaquín Cano,
 6º la misma historia copiado por don Francisco Ximénez.

Las demás quedan más inferiores por lo que no se anotan particularmente.

Acerca tanto de estas pinturas como de las esculturas referidas en el texto remitimos a ASF. Archivo 39-15/2. Por su parte, la documentación de la Escuela sevillana alude a "los caxones que dicha real escuela remitió a la real de San Fernando de la Corte para que declarasen el premio sobre las pinturas copias de Murillo, esculturas de barro copiadas del antiguo y diferentes piezas de arquitectura, cuyas obras fueron executadas por discípulos de dicha real escuela para los premios generales del año de mil setecientos ochenta y dos", A.A.S.I.H., *Libro primero de actas*, fols. 8 y 8 vto.

40. ASF. Archivo, 84/3, fols. 255 vto., 256, 259 vto. y 260.
41. Significativamente, en las demás categorías, pintura, modelos, principios y arquitectura, no quedó ningún premio desierto, véase MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* pp. 21 y 22.
42. La crítica a la Escuela es referida en BÉDAT, Claude, *La Real Academia... op. cit.* pp. 419-420, lo que explica que en algún documento de la Escuela en la que se autodenominaba academia este término aparece tachado y encima del mismo escrito "escuela", como ocurre, por ejemplo, en A.A.S.I.H. *Libro de matrícula de los estudios elementales (1775-1789)*, sin paginar. La crítica a Bruna es recogida en OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* p. 93.
43. A ello aludimos en "La pugna entre académicos y gremios: Molner y los Cano", *Academia*, 91 (2000), pp. 41-50.
44. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de, *Oración... 1782, op. cit.* p. 4.
45. GÓMEZ PIÑOL, Emilio, *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII-XIX)*, Sevilla: Fundación farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 395-401 y 458-460.
46. RECIO MIR, Álvaro, "El retablo rococó..." *op. cit.* p. 203.
47. Véase RECIO MIR, Álvaro, "El final del barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo", *Archivo hispalense*, 253 (2000), pp. 129-147.
48. MATUTE Y GAVIRIA, Justino, *Anales... op. cit.*, vol. 3º, pp. 207 y 208.
49. Véase al respecto RECIO MIR, Álvaro, "El retablo de San José..." *op. cit.*
50. Esta escultura, en cuyo pedestal aparece la inscripción "Antonio Marzal F. Natural de Valencia. Año de 1800", es citada en HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1939, tomo 1, p. 166. A pesar de que Marzal se confiesa valenciano y de que se localiza en Madrid no es referido en IGUAL ÚBEDA, Antonio, *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*, Valencia: Diputación de Valencia, 1968. Acerca de Marzal en la Casa del Labrador de Aranjuez remitimos a <http://www.aranjuez.com/Monumental/Casa%20del%20Labrador/rcl-texto.htm>, (citado 12 enero 2005).
51. Véase OLLERO, Francisco y QUILES, Fernando, "La teoría arquitectónica de Ceán Bermúdez y su plasmación en una obra inédita", *Goya*, 223-224 (1991), pp. 26-34.
52. Véase PLEGUEZUELO, Alfonso, *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, Huelva: Diputación de Huelva, 2005, pp. 269-272.
53. URREA, Jesús, "Conservación y exposición de los Pasos en el Museo", en *Pasos restaurados*, Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2000, p. 11 y ss.
54. BRUNA Y AHUMADA, Francisco de, *Oración... 1778, op. cit.* pp. 8-11
55. PONZ, Antonio, *Viage de España... op. cit.* vol. IX, p. 273. Igual se expresó Arana de Varflora, ARANA DE VARFLORA, Fermín, *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía*, Sevilla: Hidalgo y compañía, 1789 (existe facsímil, Sevilla: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 2003), parte 2ª, pp. 49 y 50.
56. Sobre el Conde del Águila véanse PONZ, Antonio: *Viage de España... op. cit.* vol. IX, pp. 273 y 274, e ILLÁN MARTÍN, Magdalena, "La colección pictórica del Conde del Águila", *Laboratorio de arte*, 13 (2000), pp.123-151. Sobre las colecciones aludidas por Amador de los Ríos véase AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla: Francisco Álvarez, 1844 (existe facsímil, Barcelona: El Albir, 1979), p. 405 y ss. La referencia a la pobre colección de la Escuela la tomamos de A.A.S., Caja 151, expediente 13.

57. Esta relación ha sido apuntada en GÓMEZ PIÑOL, Emilio, "Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro", en *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba: Cajasur, 2004, p. 143 y ss.
58. PALOMERO PÁRAMO, Jesús M., *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla: Diputación de Sevilla, p. 37 y ss.
59. Esta mediocridad salta a la vista en ROS GONZÁLEZ, Francisco S., *Noticias de escultura... op. cit.*
60. Véase OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística... op. cit.* pp. 210-233 y 487-492.
61. Sobre este malogrado escultor véanse MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes... op. cit.* p. 28; CAMÓN AZNAR, José, MORALES Y MARTÍN, José L. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Arte español del siglo XVII, Summa artis XXVII*, Madrid: Espasa-Calpe, 1984, p. 425 y BANDA Y VARGAS, Antonio de la, *De la ilustración a nuestros días*, Historia del arte en Andalucía VIII, Sevilla: Gever, 1991, p. 57. De Pardo la Escuela tenía una cabeza de *Adriano* grabada en cristal de roca referida en ARANDA BERNAL, Ana y QUILES GARCÍA, Fernando, "Las academias..." *op. cit.* pp. 128 y 129.
62. BONET CORREA, Antonio, *Andalucía barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona: Polígrafa, 1978, pp. 6, 7 y 329. Por desgracia y a pesar del tiempo transcurrido desde que fueron escritas, las palabras de Bonet siguen en cierta medida vigentes. En el caso concreto de la escultura sólo muy tardía y tangencialmente apareció en Sevilla el eco del mundo contemporáneo, al respecto de lo cual remitimos a BARBANCHÓ, Juan Ramón, *Lo moderno en la escultura de Sevilla*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1999.
63. RECIO MIR, Álvaro, "El retablo de San José..." *op. cit.* pp. 265 y 266.

INVENTARIO DE LOS DIBUJOS DE ARQUITECTURA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX EN EL MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (VII)

*Silvia Arbaiza Blanco-Soler
Carmen Heras Casas*

ARCHITECTURE DESIGNS INVENTORY

ABSTRACT: This new issue, concerning the Architecture Disigns Inventory of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, follows the same guidelines of previous numbers. The inventoried designs comprise, on this occasion, typologies going from U (Universities) to Z (Zoo), including Aditions.

Siguiendo las mismas directrices que en números anteriores de la revista, se continúa la publicación del inventario de dibujos de arquitectura pertenecientes a los siglos XVIII y XIX, que se conservan en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en esta ocasión, recogiendo los diseños correspondientes a las siguientes tipologías-temas:

- **UNIVERSIDADES**, p. 158
- **VARIOS**, p. 169
 - General (perspectivas, estudios de geometría, esclusas, etc.), p. 169
 - Religioso: p. 197
 - Mesas de altar, p. 197
 - Pilas bautismales, p. 198
 - Retablos, p. 201
 - Sillerías de coro, p. 202
 - Tabernáculos, p. 202
 - Ventanas: véase **Varios**.
 - Ventas: véase: **Hospederías**.
 - Vistas: véase: **Varios**.
- **ZOOLÓGICOS**, p. 205
- **ADICIONES**, p. 208
- **ÍNDICE**, p. 217
- **ÍNDICE GENERAL**, p. 221

UNIVERSIDADES

CASTILLO, Evaristo del. *Colegio-universidad de ciencias y artes.* Año 1790. Véase: Colegios-Universidad (del A- 620 al A- 623).

LARRAMENDI, José Agustín de. *Colegio-universidad de ciencias y artes.* Año 1790. Véase: Colegios-Universidad (del A- 590 al A- 593).

SÁNCHEZ PERTESO, Fernando. *Colegio para 50 colegiales con universidad.* Año 1791-1794. Véase: Colegios-Universidad (del A- 594 al A- 597).

BONILLA, Silvestre. *Un edificio incombustible destinado a colegio o universidad, para 60 colegiales.* Año 1803. Véase: Colegios-Universidad (del A- 598 y A- 599).

GUTIÉRREZ, Fermín.

Edificio para universidad literaria con arreglo a las que llaman de primera clase y según el sistema de estudios nuevamente establecido en ellas.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1806.

3 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 677 Planta. 748 x 1210 mm.

A- 678 Alzado de la fachada principal y sección por la línea AB, BC, CD, DE, EF. 636 x 961 mm.
En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "6".

A- 679 Alzado de la fachada lateral y sección por la línea MN. 631 x 948 mm.

Escala gráfica de 400 pies castellanos.

Firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "Fermin Gutierrez".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 6 de julio de 1806.

DÍAZ, Fermín Pilar. *Edificio público con destino a colegio o universidad, para la enseñanza de ciencias y arte.* Año 1807. Véase: Colegios-Universidad (del A- 600 al A- 606).

CANO, Melchor. *Edificio con destino a universidad y colegio mayor para una ciudad.* Año 1819. Véase: Colegios-Universidad (del A- 607 al A- 611).

LINO HERNÁNDEZ, Francisco.

Proyecto con destino a universidad de segunda enseñanza, para una de las capitales de provincia del Reino.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1822.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 624 Planta baja. 563 x 833 mm.

En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "5".

A- 625 Planta principal. 558 x 824 mm.

A- 626 Alzado de la fachada principal y sección AB. 564 x 827 mm.

A- 627 Alzado de la fachada lateral y sección CD. 567 x 833 mm.

Escala gráfica de 210 pies castellanos.

Fechados, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 17. de Julio de 1822./ Francisco Lino Hernandez".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 22 de septiembre de 1822.



Fermín Gutiérrez. Edificio para universidad literaria con arreglo a las que llaman de primera clase y según el sistema de estudios nuevamente establecido en ellas, 1806 (A - 679).

VIDAURRE, Manuel Fermín de.

Edificio destinado para universidad.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1825.

3 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 628 Planta. 735 x 534 mm.

Escala gráfica de 170 pies castellanos.

A- 629 Alzado de la fachada principal y sección AB. 531 x 743 mm.

Escala gráfica de 230 pies castellanos.

A- 630 Alzado de la fachada lateral y sección CD. 530 x 740 mm.

Escala gráfica de 290 pies castellanos.

Fechados, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 10 de Sbre. de 1825/ Man^l. Ferⁿ. Vidaurre".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 27 de noviembre de 1825.

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Mariano.

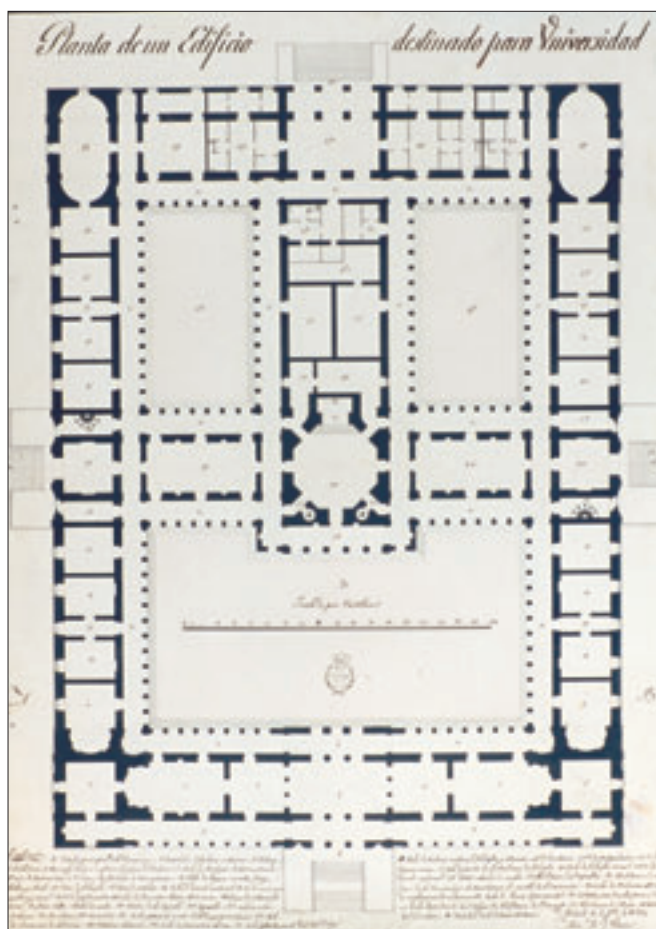
Una universidad.

Prueba de pensado para maestro de obras, año 1826.

3 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 631 Plantas baja y principal. 512 x 694 mm.



Manuel Fermín de Vidaurre.
Edificio destinado para
universidad, 1825 (A- 628).

A- 632 Alzado de la fachada principal y sección AB. 342 x 495 mm.

En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "1".

A- 633 Alzado de la fachada lateral y sección CD. 351 x 493 mm.

Escala gráfica de 260 pies castellanos.

Fecha, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "Madrid y Febrero 21 de 1826/ Mariano Albarez".

Aprobado maestro de obras en la Junta Ordinaria del 4 de Julio de 1926.

GARCÍA OTERO, José.

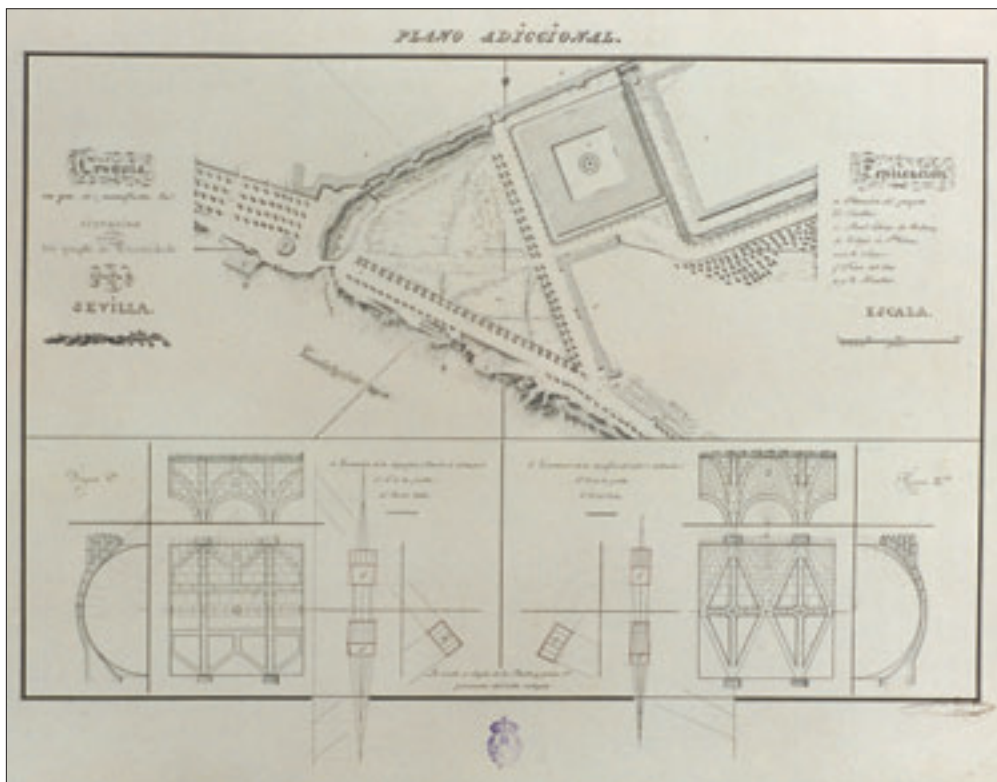
Proyecto de universidad para Sevilla.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1827.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tintas negra y roja. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 673 Plano topográfico y detalles del extradós e intradós. 538 x 732 mm.



José García Otero. Proyecto de universidad para Sevilla, 1827 (A- 673).

Escala dupla de la planta para el topográfico y sexdupla para los detalles.

A- 674 Planta. 660 x 784 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

A- 675 Alzado de la fachada principal y sección. 534 x 741 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

A- 676 Alzado de la fachada lateral y sección. 544 x 752 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Jose Garcia Otero".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 6 de mayo de 1827.

Observaciones: en la Junta Ordinaria del 6 de mayo de 1827 no sólo se le encontró apto para el título que solicitaba sino que le aconsejaron se presentase para el grado de académico de mérito, ante la "brillantez" de las pruebas presentadas, como de las respuestas dadas a cuantas preguntas se le habían formulado. Para este fin, debía escribir una disertación sobre el asunto de la prueba de repente y poner en limpio el mismo proyecto, debiéndolo remitir desde su lugar de residencia con "dispensa de su presentación personal." Envió además "un ingenioso trazado de un puente oblicuo que agregó voluntariamente," proyecto que junto con los ya mencionados, le hizo acreedor del grado de académico de mérito en la Junta Ordinaria del 16 de diciembre de 1827.

SECADES, Ramón.

Una universidad.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1828.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 634 Planta baja. 728 x 521 mm.

Escala gráfica de 190 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 31 de Julio de 1828,/Ramon Secades".

A- 635 Planta principal. 730 x 520 mm.

Escala gráfica de 190 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 31 de Julio de 1828,/Ramon Secades".

A- 636 Alzado de la fachada principal y sección CD. 730 x 522 mm.

Escala gráfica de 200 pies castellanos.

A- 637 Alzado de la fachada lateral y sección AB. 521 x 728 mm.

Escala gráfica de 200 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 31 de Julio de 1828,/Ramon Secades".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 21 de septiembre de 1828.

SÁNCHEZ IBÁÑEZ, Perfecto. *Colegio universidad.* Año 1829. Véase: Colegios-Universidad (del **A- 612** al **A- 615**).

GARCÍA MARTÍNEZ, Francisco.

Universidad central.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1829.

3 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tintas negra y roja. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 638 Planta baja. 632 x 1008 mm.

En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "4".

A- 639 Planta principal, alzado de la fachada lateral y sección CD. 632 x 1005 mm.

A- 640 Alzado de la fachada principal y sección AB. 633 x 1006 mm.

Escala gráfica de 800 pies castellanos.

Fechados, firmados y rubricados en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta sepia: "Madrid 18 de Octubre de 1829" "Fran^{co}. Garcia/ Martinez".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 14 de marzo de 1830.

ESTEVEZ, Santiago.

Una universidad de primer orden para Salamanca.

2ª Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1830.

3 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

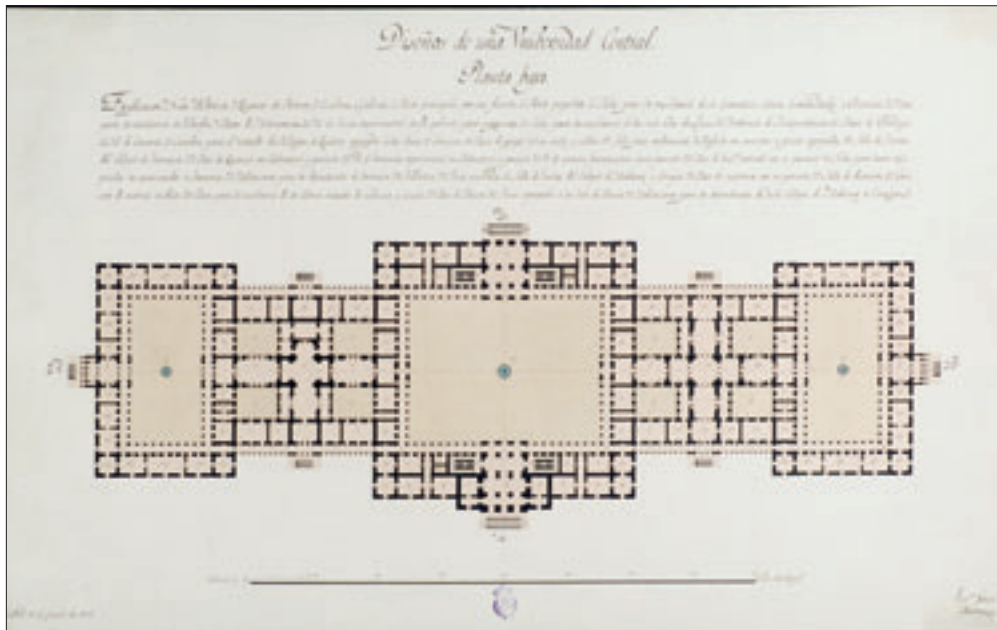
A- 641 Planta baja. 642 x 911 mm.

A- 642 Alzado de la fachada principal y sección AB. 615 x 971 mm.

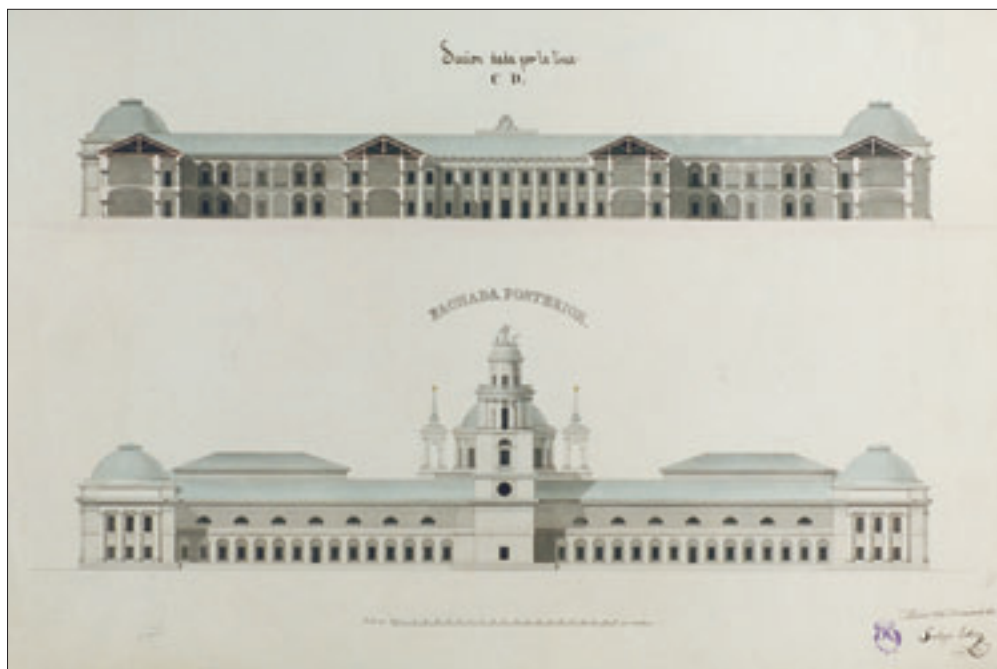
A- 643 Alzado de la fachada posterior y sección CD. 655 x 970 mm.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "7".

Escala gráfica de 190 pies castellanos.



Francisco García Martínez. *Universidad central*, 1829 (A- 638).



Santiago Estevez. *Una universidad de primer orden para Salamanca*, 1830 (A- 643).

Fechados, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 28 de Noviembre de 1830/ Santiago Estevez".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 24 de abril de 1831.

Observaciones: véase: Edificios para la venta. ESTEVEZ, Santiago. *Edificio público con destino a Zamora, para la custodia y venta al por mayor de todo especie de víveres*. Año 1830 (del A- 2315 al A- 2317).

SOLANO, José. *Una capilla para una universidad*. Año 1831. Véase: Capillas (A- 4334).

RODRÍGUEZ HIDALGO, Matías. *Seminario conciliar y colegio incorporado en alguna universidad con destino a Palencia, en el sitio que llaman Plazuela de San Buenaventura*. Año 1832. Véase: Colegios-Universidad (del A- 4281 al A- 4284).

SORIANO Y ATIENZA, Manuel. *Biblioteca pública para una ciudad que contenga universidad y otros establecimientos literarios*. Año 1833. Véase: Bibliotecas (del A- 780 al A- 782).

DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, Faustino.

Una universidad literaria para La Coruña.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1841.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 669 Planta baja. 618 x 887 mm.

Escala gráfica de 190 pies castellanos.

En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "3".

A- 670 Planta principal. 616 x 891 mm.

Escala gráfica de 190 pies castellanos.

A- 671 Alzado de la fachada principal y sección AB. 615 x 895 mm.

Escala gráfica de 310 pies castellanos.

A- 672 Alzado de la fachada lateral y las secciones CD y EF. 616 x 881 mm.

Escala gráfica de 310 pies castellanos.

Firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Faustino Dominguez".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 14 de febrero de 1841.

PUERTA, Juan Esteban.

Una universidad.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1842.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 644 Planta baja. 628 x 894 mm.

Escala gráfica de 310 pies castellanos.

A- 645 Planta principal. 629 x 894 mm.

Escala gráfica de 300 pies castellanos.

A- 646 Alzado de la fachada principal y sección AB. 630 x 894 mm.

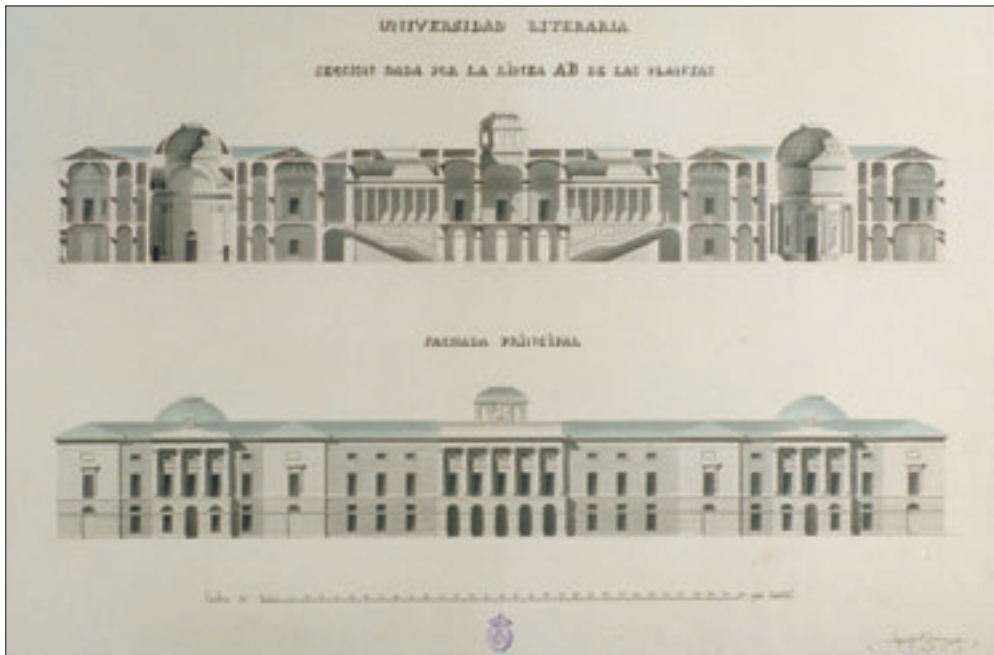
Escala gráfica de 300 pies castellanos.

A- 647 Alzado de la fachada lateral y sección CD. 629 x 902 mm.

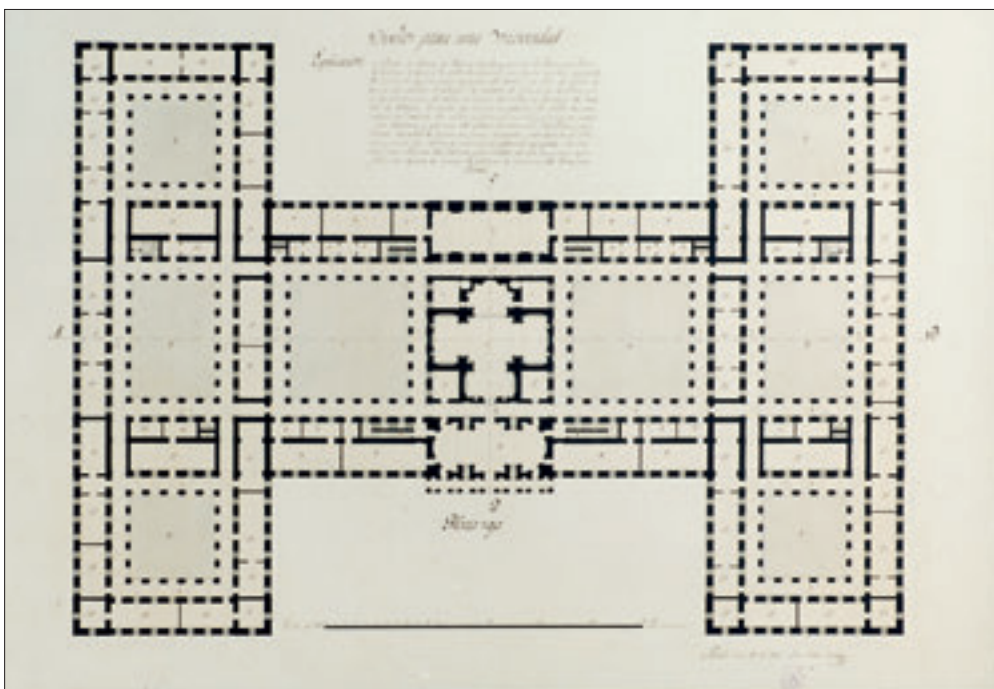
Escala gráfica de 300 pies castellanos.

Fechados, firmados y rubricados en el lateral inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid Enero 27 de 1842. Juan Esteban Puerta".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 10 de abril de 1842.



Faustino Domínguez Domínguez. *Una universidad literaria para La Coruña*, 1841 (A- 671).



Juan Esteban Puerta. *Una universidad*, 1842 (A- 644).

PICORNELL, José.

Edificio destinado a universidad.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1842.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 648 Planta baja. 610 x 991 mm.

Escala gráfica de 90 pies castellanos.

A- 649 Planta principal. 610 x 991 mm.

Escala gráfica de 200 pies castellanos.

A- 650 Alzado de la fachada principal y sección AB. 612 x 993 mm.

Escala gráfica de 90 pies castellanos.

A- 651 Alzado de la fachada posterior y sección CD. 610 x 991 mm.

Escala gráfica de 200 pies castellanos.

Fechados, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 20 de Febrero de 1842./ José Picornell".

Observaciones: en la Junta Ordinaria del 6 de marzo de este mismo año le sortearon los asuntos de repente, eligiendo de entre ellos el correspondiente a una *Escalera principal de un palacio con galería interior que la rodeé y puertas para varios cuartos (A- 5225)*, pero en la Junta Ordinaria del domingo 10 de abril no sería admitido al tercer ejercicio por no haber desempeñado bien la prueba anterior. Tras solicitar nuevos temas, la Academia acordó que volviese el expediente a la Comisión de Arquitectura para que con el completo número de sus vocales juzgase en definitiva las obras de este interesado. Como 2ª prueba de repente elaboró la *Entrada de una fachada para un palacio real*, obra inventariada erróneamente como *¿Fachada de una Universidad? (A- 652)*, pero realizada la votación secreta sería nuevamente suspendido por 3 votos frente a dos, en la Junta Ordinaria del 12 de junio de 1842.

Su nombre no vuelve a aparecer en las sesiones académicas hasta la Junta Ordinaria del 8 de octubre de 1843, momento en que suplica le sea revisado su expediente para obtener el título solicitado en virtud de los dos votos favorables que había obtenido el año anterior, o en su defecto ser admitido a nuevo examen de preguntas. Ante esta solicitud la Comisión le contestó que debía elaborar nueva prueba de pensado, ejecutar la de repente y sufrir el ejercicio de preguntas como si no hubiera antecedente alguno porque según lo dispuesto en la ley, si era reprobado en uno de los tres ejercicios le quedan todos los anteriores como si no los hubiera realizado.

Aunque en la Junta Ordinaria del 21 de enero de 1844 solicitó su admisión al segundo examen de preguntas con el fin de que se asegurase su capacidad y adelantos en el año que había mediado entre uno y otro examen, no debió de obtener el título solicitado por varios motivos: primero porque, aparte de las obras mencionadas, no se conserva ningún otro diseño suyo en los fondos del Gabinete de Dibujos y segundo, porque su nombre no aparece en el Libro de Registro de Maestros Arquitectos ni su aprobación en las juntas posteriores.

SECO Y RODRÍGUEZ, Manuel.

Una universidad central.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1843.

5 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 653 Planta baja. 651 x 965 mm.

A- 654 Planta principal. 643 x 971 mm.

En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "8".

A- 655 Alzado de la fachada principal y sección AB. 641 x 969 mm.



Manuel Seco Rodríguez. *Una universidad central*, 1843 (A- 656).

A- 656 Alzado de la fachada lateral y sección CD. 642 x 956 mm.

A- 657 Alzado de la fachada posterior y sección EF. 648 x 957 mm.

Escala gráfica de 300 pies castellanos.

Fechados, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 11 de Julio de 1843/Manuel Seco y Rodz."

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 8 de octubre de 1843.

GONZÁLEZ LOMBARDO, Felipe.

Edificio con destino a universidad.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1845.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 658 Planta baja. 643 x 966 mm.

A- 659 Planta principal. 643 x 959 mm.

A- 660 Alzado de la fachada principal y sección AB. 647 x 966 mm.

A- 661 Alzado de la fachada lateral y las secciones CD y EF. 645 x 968 mm.

En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "5". Al dorso, a lápiz negro: "Gonzalez 1846/29".

Escala gráfica de 300 pies castellanos.

Fechados, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 24 de Abril de 1845/Felipe Gonzalez Lombardo".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 22 de marzo de 1846.



Ignacio Santos. *Universidad para Valladolid*, 1845 (A- 664).

SANTOS, Ignacio.

Universidad para Valladolid.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1845.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tintas negra y roja. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 662 Planta baja. 617 x 918 mm.

A- 663 Planta principal. 602 x 916 mm.

Al dorso, a lápiz negro: "Santos 1846/30".

A- 664 Alzado de la fachada principal y sección AB. 582 x 896 mm.

A- 665 Alzado de la fachada lateral y sección CD. 608 x 922 mm.

En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "10".

Escala gráfica de 140 pies castellanos.

Fechaos, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tintas sepia y negra: "Palencia 14 de Setiembre de 1845/ Ignacio Santos".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 22 de marzo de 1846.

DOMÍNGUEZ, Valentín.

Universidad central y colegio real.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1846.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 616 Planta baja. 736 x 1056 mm.

Escala gráfica de 120 pies castellanos.

A- 617 Planta principal. 735 x 1054 mm.

Escala gráfica de 130 pies castellanos.

A- 618 Alzado de la fachada principal y sección AB. 676 x 1061 mm.

Escala gráfica de 90 pies castellanos.

A- 619 Alzado de la fachada lateral y sección CD. 680 x 1058 mm.

Escala gráfica de 90 pies castellanos.

En el ángulo superior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "3".

Fechados, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 25 de Agosto de 1846./ Valentin Dominguez".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta General del 7 de marzo de 1847.

ROBLES MENDIVIL, Máximo Fernando de. *Paraninfo ó salón de actos públicos para una universidad.* Año 1850. Véase: Estancias (del **A- 666** al **A- 668**).

ESTEVE Y LÓPEZ, José. *Paraninfo para una universidad de primer orden.* Año 1853. Véase: Estancias (del **A- 3408** al **A- 3411**).

VARIOS

- **General** (perspectivas, estudios de geometría, esclusas, etc.).

RODRÍGUEZ, Ventura.

Apuntes varios, año 1750-1753.

A- 5775(b) Diferentes apuntes de figuras, perfiles y vanos.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro y tinta negra. 359 x 501 mm.

Al dorso, aparece la planta de los pilares de la Basílica del Pilar de Zaragoza (**A- 5775(a)**).

Diseño donado por Silvestre Pérez a la Academia el 2 de marzo de 1825 a través de sus testamentarios.

NAVARRO ARNAU, Agustín.

Perspectiva de unos trabajadores en acto de subir un jarrón sobre un pedestal.

Ayuda de costa por la Perspectiva, año 1768/69-1775/79.

A- 5452 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 484 x 365 mm.

En el ángulo inferior derecho aparece una rúbrica a tinta sepia. Al dorso, firmado a lápiz negro: "Agustín Nabarro".

Observaciones: véase Monumentos: arcos de triunfo. NAVARRO ARNAU, Agustín. *Arco de triunfo en perspectiva.* Año 1769-1771-1774 (**A- 5454**).

SANTOS MARTÍNEZ, Dámaso.

Edificios en perspectiva.

Ayuda de costa del mes de abril (mes de los pintores) por la Perspectiva, año 1773.

A- 5448 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 370 x 533 mm.

En la parte superior aparece, a carboncillo, la letra: "O". Al dorso, firmado y rubricado a tinta negra: "Dámaso Santos Marz".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 3 de mayo de 1773.



Agustín Navarro Amau.
*Perspectiva de unos trabajadores en acto
 de subir un jarrón sobre un pedestal,*
 1768/69-1775/79 (A- 5452).

GONZÁLEZ ORTIZ, Pedro.

Edificio griego para 1.500 de matrícula.

Prueba de pensado para arquitecto, año 1775.

3 dibujos en papel verjurado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Aguadas negra y gris.

Contiene:

A- 4492 Planta. 450 x 335 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Al pie, fechado, firmado y rubricado a tinta negra: "Vall^d y Julio 24 de 1775//Pedro Gonzalez Òrtiz". En el ángulo superior derecho aparece a tinta morada, el número: "12" y en el inferior, a tinta sepia, dos rúbricas diferentes.

A- 4493 Alzado de la fachada principal. 451 x 334 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "Pedro Gonz^z. Mrtiz". En el ángulo inferior derecho aparecen a tinta sepia, dos rúbricas diferentes.

A- 4494 Sección. 450 x 334 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "Pedro Gonz^z. Òrtiz". En el ángulo inferior derecho aparecen a tinta sepia, dos rúbricas diferentes.

Aprobado académico supernumerario por la Arquitectura en la Junta Ordinaria del 4 de febrero de 1776. Observaciones: siendo profesor de arquitectura y vecino de Valladolid optó al examen para la clase de académico de mérito en la Junta Ordinaria del 21 de enero de 1776. Para dicho fin presentó la “*planta y alzados de un Templo de su invención, con una completa justificación de haberlo él mismo ideado*”, este Edificio griego para 1.500 de matrícula (del A- 4492 al A- 4494) ejecutado el 24 de julio de 1775, así como un memorial donde señalaba varias obras de consideración que había desarrollado. Al mismo tiempo se presentó al examen para la clase de arquitecto, tocándole en suerte como prueba de repente “*una portada adornada con columnas de orden Dórico*”, obra no conservada actualmente el Gabinete de Dibujos.

Concluida la portada, el trabajo pasó a la censura de la Academia junto con los diseños que había elaborado del templo. Después de contestar acertadamente a las preguntas que le fueron formuladas acerca de la teoría y práctica de la arquitectura, se le juzgó digno, con talento e inteligencia para ostentar el grado de académico supernumerario por la Arquitectura, grado que le sería concedido en la Junta Ordinaria del 4 de febrero de 1776.

SANTOS MARTÍNEZ, Dámaso.

Perspectiva de varios edificios.

Ayuda de costa del mes de diciembre por la Perspectiva, año 1775.

A- 5347 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 368 x 526 mm. Fechado y firmado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: “Diciembre 4 de 1775”. En la parte superior aparece a carboncillo, el número: “1”. Al dorso, firmado y rubricado a tinta negra: “Dámaso Santos Martinez”.

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 21 de enero de 1776.

QUINTANA, Juan de.

Edificios varios en perspectiva.

Ayuda de costa del mes de febrero por la Perspectiva, año 1776.

A- 5349 Vista sesgada.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 377 x 537 mm. Fechado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: “Febrero 3 de 1776”. En la parte superior derecha aparece a carboncillo, la letra: “L”. Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: “Juan de Quintana”.

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 10 de marzo de 1776.

NAVARRO ARNAU, Juan.

Perspectiva de unos escultores tallando su obra encima de un pedestal.

Ayuda de costa del mes de febrero por la Perspectiva, año 1780.

A- 5368 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 490 x 363 mm. Fechado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: “Febrero 11 de 1780”. Al dorso, firmado y rubricado a tinta negra: “Juan Navarro”.

Observaciones: no se puede afirmar con seguridad que obtuviese la ayuda de costa, ya que en la Junta Ordinaria del 5 de marzo de 1780 dicha concesión no aparece, como tampoco el nombre de Juan Navarro entre los galardonados. A ello cabría añadir el hecho de que en el *Listado de los premiados con ayudas de costa o premios mensuales* aparece este dibujo bajo el título: “Interior de una casa en perspectiva,” asunto que no se corresponde con el desarrollado por el autor.

ANÓNIMO.

Un edificio civil, h. 1780-1785.

A- 1580 Planta.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 490 x 300 mm.

En los ángulos inferior derecho e izquierdo aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes).

ANÓNIMO.

Un edificio civil, h. 1780-1785.

A- 1580 bis. Planta.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta sepia. 300 x 485 mm.

Aparece una rúbrica a tinta sepia en tres de los cuatro ángulos (dos rúbricas diferentes).

GARCÍA BLANCO, Isidro.

Varios cuerpos sólidos geométricos sobre un plano.

Ayuda de costa del mes de mayo por la Perspectiva, año 1781.

A- 5370 Estudio de perspectiva.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas gris y crema. 257 x 522 mm.

Fechado y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Mayo 11 de 1781". Al dorso, firmado a tinta negra: "Ysidro García Blanco".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 3 de junio de 1781.

GARCÍA, José Nicanor.

Esfera armilar en perspectiva.

Ayuda de costa del mes de marzo por la Perspectiva, año 1782.

A- 5241 Perspectiva y círculos meridianos y ecuatoriales.

Dibujo en papel verjurado. Tinta negra y aguadas de colores. 419 x 668 mm.

Fechado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 26 de Marzo/1782".

Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Josep Nicanor Garcia".

Observaciones: según se reseña en la Junta Ordinaria del 7 de abril de 1782 la ayuda del mes de marzo por la perspectiva quedó vacante, por lo que es extraño que el diseño de este discípulo se conserve en el Gabinete de Dibujos al ser práctica habitual de la Academia el conservar tan sólo los ejercicios de los alumnos premiados.

GARCÍA, Francisco.

Pavimento y en él, un pedestal con el Apolino de la Academia.

Ayuda de costa del mes de marzo por la Perspectiva, año 1783.

A- 5374 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 376 x 563 mm.

Fechado y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Marzo 5. de 1783". Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Fran^{co}. García".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 6 de abril de 1783.

ALEGRE, Manuel.

Ara o trípode con alguna figura e instrumentos de sacrificio.

Ayuda de costa del mes de marzo por la Perspectiva, año 1786.

A- 5385 Vista angular.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 542 x 400 mm.

Fecha y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Marzo 17 de 1786". Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Manuel Alegre".
Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 2 de abril de 1786.

NICOLAU, Antonio.

Andamio con algunos trabajadores que construyen una fábrica y utensilios correspondientes.

Ayuda de costa del mes de mayo por la Perspectiva, año 1788.

A- 5393 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 505 x 652 mm.

Fecha y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Mayo 2 de 1788". Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Antonio Nicolau/ natural de Palma".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 1 de junio de 1788.

NICOLAU, Antonio.

Andamio en el ángulo de una fábrica con algunas figuras.

Ayuda de costa del mes de marzo por la Perspectiva, año 1789.

A- 5395 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 502 x 654 mm.

Fecha y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Marzo 2 de 1789". Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Antonio Nicolau" y fechado a tinta sepia: "Marzo de 89".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 5 de abril de 1789.

SÁNCHEZ PERTESO, Fernando.

Dos figuras que suben por una escalera de un edificio.

Ayuda de costa del mes de febrero por la Perspectiva, año 1790.

A- 5396 Vista angular.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 487 x 645 mm.

Fecha y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Febrero de 1790". Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Fernando Sancz".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 7 de marzo de 1790.

CRUZ, Juan Pío de la.

Vista exterior de un edificio griego arruinado, con varios trozos de las ruinas sobre el pavimento y algunas figuras.

Ayuda de costa del mes de mayo por la Perspectiva, año 1791.

A- 5403 Vista angular.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 471 x 642 mm.

Fecha y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Mayo de 1791". Al dorso, firmado a tinta sepia: "Juan Pio de la Cruz".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 5 de junio de 1791.

PÉREZ, Silvestre.

Edificio civil.

Ejercicio de pensionado por la Arquitectura en el extranjero (Roma), año 1792.

A- 5713 Planta, alzado de la fachada principal y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta roja y aguadas de colores. 383 x 250 mm.

Fecha en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Roma, 1792." Al dorso, a tinta sepia: "...e molto in Carattere./... che uso há quel correctore con quelle vinestrella." y a lápiz negro: "Silvestre Perez".



Juan Pío de la Cruz. *Vista exterior de un edificio griego arruinado, con varios trozos de las ruinas sobre el pavimento y algunas figuras*, 1791 (A- 5403).

ÁLVAREZ, Manuel Domingo.

Un andamio con trabajadores en perspectiva.

Ayuda de costa del mes de mayo por la Perspectiva, año 1792.

A- 5409 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 456 x 593 mm.

Fecha y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Mayo de 1792". Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Manuel Domingo Alvarez".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 3 de junio de 1792.

GONZÁLEZ, Justo.

Una cuadrilla de trabajadores que ponen una estacada.

Ayuda de costa del mes de noviembre por la Perspectiva, año 1792.

A- 5411 Vista frontal.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro. 453 x 663 mm.

Fecha y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Nov^{re}. de 1792". Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Justo Gonzalez".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 2 de diciembre de 1792.



Manuel Domingo Álvarez.
Un andamio con trabajadores en perspectiva, 1792 (A- 5409).

RODRÍGUEZ, Fernando. Pirámide de cuatro piedras ubicada en el arrabal de la ciudad (Mérida), en medio de una alameda. Año 1794. Véase: Arqueología (A- 5918).

RODRÍGUEZ, Fernando. Muro de contención de la muralla en la parte bañada por el río Guadiana (Mérida). Año 1795. Véase: Arqueología (A- 5970).

RODRÍGUEZ, Fernando. Un edificio sin identificar (Mérida). Año 1795. Véase: Arqueología (A- 5952).

RODRÍGUEZ, Fernando. Acueducto de agua dulce (Mérida). Año 1795. Véase: Arqueología (A- 5962).

RODRÍGUEZ, Fernando. Laguna de Proserpina (Mérida). Año 1795-1796. Véase: Arqueología (A- 5955 y A- 5956).

RODRÍGUEZ, Fernando. Laguna llamada La Charca de Araya (Mérida). Año 1796. Véase: Arqueología (A- 5957 y A- 5958).

RODRÍGUEZ, Fernando. Cerco o muro antiguo, con demostración de las vías militares o calzadas romanas que salen de la ciudad y los edificios singulares (Mérida). Año 1796. Véase: Arqueología (A- 5961).



Justo González. *Una cuadrilla de trabajadores que ponen una estacada*, 1792 (A- 5411).

RODRÍGUEZ, Fernando. *Acueducto que tiene el lago de Proserpina*. Año 1796. Véase: *Arqueología* (A- 5963 y A- 5964).

RODRÍGUEZ, Fernando. *Aljibe musulmán y una sala de recreo situados dentro de la Fortaleza conocida como el Combentual*. Año 1797. Véase: *Arqueología* (A- 5933 al A- 5935).

RODRÍGUEZ, Fernando. *Charca de Esparragalejo (Mérida)*. Año 1797. Véase: *Arqueología* (A- 5953 y A- 5954).

RODRÍGUEZ, Fernando. *Laguna o Charca de Cornalvo*. Año 1797. Véase: *Arqueología* (A- 5959 y A- 5960).

RODRÍGUEZ, Fernando. *Acueducto llamado de San Lázaro*. Año 1797. Véase: *Arqueología* (A- 5965).

MONASTERIO, Ángel.

Estudio de perspectiva.

Ejercicio de oposición a la Cátedra de Perspectiva, año 1804.

A- 5726 Planta.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro. 464 x 665 mm.

Escala gráfica.

Al dorso, a tinta sepia: "Dⁿ. Angel Monasterio en 24 de Nov^{bre}. de 1804./Num^o. 7".

Observaciones: durante 1802 y 1803 Monasterio solicitó de la Academia el grado de académico de mérito por la Escultura, en virtud de una medalla en barro y una figura modelada por el Natural que había eje-

cutado para este fin. Los examinadores le encontraron hábil en la geometría y perspectiva, de ahí que el señor consiliario presidente le propusiera para este grado en la Junta Ordinaria del 2 de octubre de 1803. Al año siguiente opositó a la cátedra de Perspectiva, al tiempo que lo hacían Manuel Joaquín Medina, Dámaso Santos Martínez, Ignacio de Tomás y Fabregat, y Francisco Pérez Rabadán, sin llegar a obtenerla ninguno de ellos. No obstante, en la Junta Ordinaria del 2 de diciembre de este mismo año de 1804 le encontraremos entre los profesores académicos ayudantes en la sala de Principios, cargo que también ocuparía durante 1806.

PÉREZ RABADÁN, Francisco.

Un edificio civil.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1805.

A- 5727 Planta, alzado y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 657 x 486 mm.

Escala gráfica de 150 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Madrid 12 de Agosto de 1805. Fran^{co}. Perez Rabadan". Al dorso aparece una rúbrica a tinta sepia.

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 8 de septiembre de 1805.

Observaciones: a raíz de recientes investigaciones tenemos constancia que el 9 de junio de 1805 Pérez Rabadán solicitó su admisión a los ejercicios para la clase de maestro arquitecto, presentando la certificación de práctica librada por su maestro particular Manuel Martín Rodríguez y como prueba de pensado el proyecto de una "Casa de delicias, con Accesorias correspondientes; y Casa de labor que contiene la Rural ó sea Cortijo, con Yegueriza, Potreriza, Caballerizas p^a Caballos de regalo, Destetos, Molino de azeite de dos Vigas, Lagar tambien de dos Vigas, y las Oficinas necesarias á sus usos, cuya construccion supone se ha de hacer en dha Villa de cabra, y en territorio del Cortijo de la Alcaidia propia del Ex^{mo} S^{or} Conde de Altamira de Cabra," obra inventariada bajo el título *Casa de delicias y de labor*, (del **A- 1906** al **A- 1908**).

Tras ser examinado el proyecto, la Comisión de Arquitectura reunida el 8 de agosto de 1805 lo halló con mérito, hecho por el que Rabadán pudo proceder a la ejecución del resto de los ejercicios que le quedaban. Le sortearon los programas de la prueba de repente, tocándole en suerte los números 9, 59 y 90, de los cuales eligió el n^o 90, es decir, "Ydear una Alhondiga con piezas y para custodia de los granos respectivos à ellas y demas para la contratacion: Planta, fachada y Corte Geometricos", asunto correspondiente a la obra inventariada bajo el título *Un edificio civil* (**A- 5727**).

Fue examinado por la Junta de Examen celebrada el 17 de agosto de 1805, cuyos miembros le creyeron apto para ostentar el título solicitado, grado que le sería concedido finalmente por la Academia en su Junta Ordinaria del 8 de septiembre de 1805.

URÍA, Miguel Ángel de.

Un edificio civil.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1805.

A- 5728 Planta, alzado y sección.

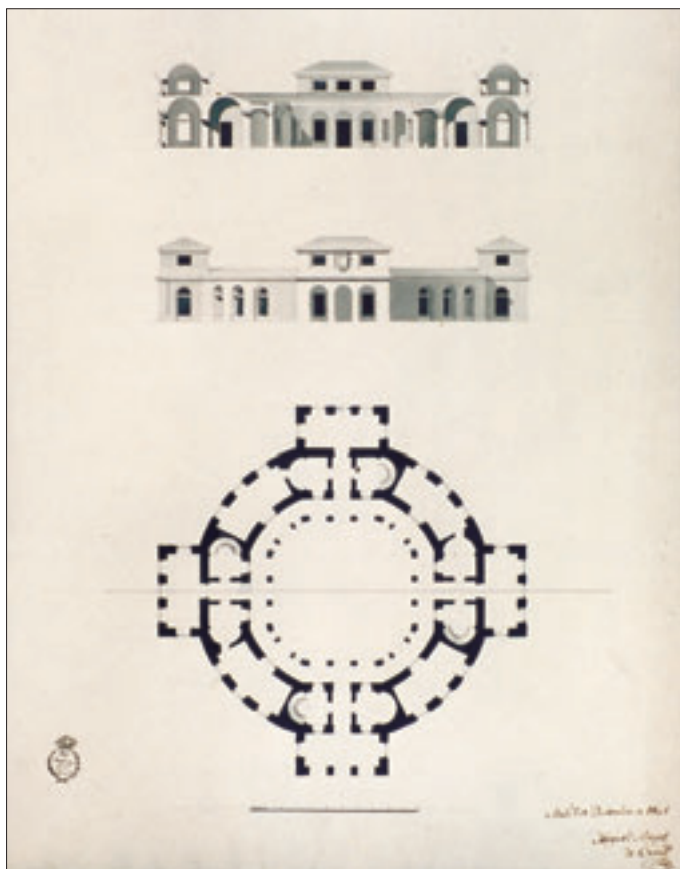
Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguadas gris. 659 x 493 mm.

Escala gráfica.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Mad^d. 2 de Diciembre de 1805/Miguel Angel/de Uria". Al dorso aparecen a tinta sepia dos rúbricas diferentes.

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 5 de enero de 1806.

Observaciones: gracias a nuevos estudios sabemos que el 27 de noviembre de 1805 Uría solicitó por segunda vez su admisión a los ejercicios para la clase de maestro arquitecto, para cuyo fin presentó la certificación de práctica de su maestro Troconiz y como prueba de pensado el proyecto de *Una academia de ciencias*



Miguel Ángel de Uría.
Un edificio civil, 1805 (A- 5728).

naturales (del A- 238 al A- 241), que acompañó de sus respectivos informes y el avance del coste de la obra, la cual calculaba en 46239,879 reales.

Fue admitido a la prueba de repente en la Junta Ordinaria del 1 de diciembre de 1805, fecha en la que le sortearon los asuntos a desarrollar. Le tocaron en suerte los números 63, 66 y 40, de los cuales eligió el nº 40, es decir, “Una carnicería con reposo para una Ciudad, sin mas adorno que el que corresponde à este edificio; Planta, fachada y Corte”, tema que responde a la obra inventariada bajo el título *¿Un edificio civil?* (A- 5728).

Fue examinado en la Junta Extraordinaria del 12 de diciembre, cuyos miembros le creyeron apto para ostentar el título solicitado, grado que le sería concedido finalmente por la Academia en su Junta Ordinaria del 5 de enero de 1806.

ANÓNIMO.

Escala del módulo formado por la octava parte de la altura del Sr. Romanini, ejecutor de los equilibrios de fuerza en los teatros públicos de Madrid, año 1806.

A- 5314 Representación de la escala.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro. 366 x 526 mm.

Fecha a tinta sepia: “año 1806”.

GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA Y SALAZAR, Pedro.

Estudio de perspectiva, año 1806.

A- 5414 Planta y alzado geométrico.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 600 x 397 mm.

Al pie, fechado y firmado a tinta sepia: "Delineado por Pedro Gonz de Sepulveda y Salazar.// Madrid Año de 1806". Al dorso, a tinta sepia: "Madrid 29 de Junio de 1806/ Dibujado por Pedro Gonz-/de Sepulveda discipulo de/la escuela de España".

DÍAZ, Fermín Pilar.

Edificio civil.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1807.

A- 5729 Plantas, alzado de las fachadas principal y posterior y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro, tinta negra y aguadas de colores. 509 x 664 mm.

Escala gráfica.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Día 2 de 1807/Fermin Pilar Diaz". En el mismo ángulo aparece, a lápiz negro, el número: "12". Al dorso, aparecen a tinta sepia dos rúbricas diferentes.

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 18 de mayo de 1807.

Observaciones: tras recientes investigaciones tenemos constancia que el 24 de febrero de 1807 Díaz solicitó de la Academia su admisión a los ejercicios para la clase de maestro arquitecto, presentando como prueba de pensado el proyecto de un *Edificio público con destino a colegio o universidad, para la enseñanza de ciencias y artes* (del **A- 600** al **A- 606**), con su correspondiente informe facultativo y el avance del cálculo de la obra. La Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 26 de febrero de 1807 reconoció la obra y los documentos aportados acordando el pase del pretendiente al resto de los ejercicios de reglamento. Fue admitido en la Junta Ordinaria del 1 de marzo, fecha en la que le sortearon los asuntos de repente. Le tocaron en suerte los números 124, 82 y 99 de los cuales eligió el nº 124, es decir "Una casa de campo ó recreo para pasar un día su dueño con todas las conveniencias para la diversión de los concurrentes. Planta, fachada y corte," dibujo que responde al inventariado bajo el título *Edificio civil* (**A- 5729**). Examinado por la Junta Extraordinaria del 24 de abril de 1807 fue aprobado por la Academia en la clase de maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 18 de mayo de 1807.

MARTÍNEZ AMADOR, Jorge.

Un edificio civil.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1819.

4 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Aguadas de colores.

Contiene:

A- 5730 Planta baja. 433 x 255 mm.

A- 5731 Alzado de la fachada principal. 254 x 433 mm.

A- 5732 Alzado de la fachada posterior. 255 x 434 mm.

A- 5733 Sección. 253 x 431 mm.

Al dorso, a lápiz negro: " Jorge Martinez Amador/p^a. de exámen de Arq^{to}./Junta Ord^a. de 24 En^o. 1819.

Escala gráfica de 30 pies castellanos.

Firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Amador".

Observaciones: por nuevos estudios realizados hemos podido constatar que tras pedir a su amigo Juan Pedro Morales en abril de 1818 los requisitos necesarios para obtener el título de arquitecto, Martínez Amador solicitó de la Academia de San Fernando el 22 de septiembre de ese mismo año su admisión a los



Jorge Martínez Amador. *Un edificio civil*, 1819 (A- 5731).

ejercicios para dicho grado, a cuyo fin presentó como prueba de pensado unos “Planos que demuestran en Planta, Alzado y Corte una Carcel R^l de mi invención, suponiéndola aparente p^a una Ciudad grande, después a las Capitales, como Ecija ó Xerez, en la Andalucía”, con su correspondiente informe facultativo y el avance del coste de la obra. Dicha prueba de pensado responde a la inventariada bajo el título *Un edificio civil* (del A- 5730 al A- 5733).

La Comisión de Arquitectura celebrada el 5 de enero de 1819 examinó la obra y los documentos aportados, acordando el pase del pretendiente al resto de los ejercicios de reglamento. Fue admitido en la Junta Ordinaria del 24 del mismo mes, fecha en la que le sortearon los programas de repente. De los tres que le tocaron en suerte eligió el 20 de junio “Una casa para Fieras, cuya Arquitectura exterior anuncie su destino”, obra no conservada en los fondos de la Academia.

La Junta de Examen tuvo lugar el 21 de junio 1820, momento en que los examinadores advirtieron inmediatamente “el ningun desempeño de aquella y la imposibilidad de q^e la referida obra de pensado fuese de su puño è imbencion, declarando unánimemente el ningun merito q^e hallavan p^a q^e procediese al tercer ejercicio de preguntas, y poderle aplicar el grado que solicitaba, disponiendo decirse se retirase hasta dar cuenta a la Acad^a p^a su mas acertada ulterior resolución.” Ante este dictamen la Corporación reprobó a Jorge Martínez Amador en la clase de maestro arquitecto en su Junta Ordinaria del 9 de abril y 25 de junio de 1820. Esto, unido a que no se conserva ninguna otra obra del autor y que su nombre no aparece en las juntas posteriores ni en el *Libro de Registro de Maestros Arquitectos* hace suponer que no llegó finalmente a obtener el título solicitado.

ANÓNIMO (¿PÉREZ, Silvestre?) *Fachada de un edificio*. Anterior a 1825. Véase: Fachadas (A- 5041).

DETUG, Miguel.

Estudio de cuerpos geométricos.

Premio de estímulo para los alumnos de las Escuelas de Dibujo, anterior a 1826.

A- 5438 Planta y alzado geométrico.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro. 385 x 591 mm.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Brambila". Al dorso, firmado y rubricado a lápiz negro: "Discipulo de Cincelador/Miguel Detug".

GUERRERO, Alejo.

Un edificio civil.

Prueba de repente para maestro de obras, año 1830.

A-1445 Planta, alzado de la fachada principal y sección transversal.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 496 x 659 mm.

Escala gráfica de 100.

Al pie, fechado, firmado y rubricado a tinta sepia: "Madrid 16 de Junio de 1830 Alexo Guerrero".

En los ángulos superior izquierdo e inferior derecho aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes) y en el inferior izquierdo: "Maestro de Obras en J.O. de 18 de Julio de 1830".

Aprobado maestro de obras en la Junta Ordinaria del 18 de julio de 1830.

Observaciones: tenemos constancia que Alejo Guerrero había trabajado como práctico de albañilería en diferentes obras de reparación de iglesias pertenecientes al Arzobispado de Granada y que había obtenido el título de maestro alarife en el arte de la albañilería por el Ayuntamiento de dicha ciudad. También que, como consecuencia del Real Decreto por el que se derogaban los títulos de maestros alarifes expedidos por los ayuntamientos y las corporaciones que no tenían facultades para ello, solicitó de la Academia de San Fernando el 28 de mayo de 1830 su admisión a los ejercicios para la clase de maestro de obras, a cuyo fin presentó como prueba de pensado el proyecto de *Una capilla dedicada al beaterio del Santísimo, en la ciudad de Granada (A- 4332 y A- 4333)*, con su informe facultativo y el avance del coste de la obra.

La Junta de la Comisión del 4 de junio de 1830 examinó la obra y los documentos aportados, acordando el pase del pretendiente al resto de los ejercicios de reglamento. Fue admitido en la Junta Ordinaria del 13 del mismo mes, fecha en la que le sortearon los programas de repente, de los cuales eligió el nº 20, es decir, *Un posito de granos para un pueblo, con las precauciones que prescribe Bails en su tratado de arquitectura*, ejercicio que responde al dibujo inventariado bajo el título *Un edificio civil (A- 1445)*. Fue examinado por la Junta de Examen celebrada el 21 de junio de 1830 y aprobado por la Academia en la fecha anteriormente señalada, a los 61 años de edad.

ROJAS, Manuel de.

Un edificio civil.

2ª Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1830.

A- 5744 Planta, alzado de las fachadas principal y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 649 x 481 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid. 17. de Junio de 1830./ Manuel de Rojas". En los ángulos superior derecho e inferior izquierdo aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes) y en el inferior izquierdo además: "Maestro Arquitecto [la palabra "Obras" tachada] en 17 de Julio de 1830".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 18 de julio de 1830.

Observaciones: tras ser reprobado en la clase de maestro arquitecto por la Junta de la Comisión de Arquitectura el 10 de junio de 1829 y ser denegada su admisión a nuevos ejercicios de repente en la Junta Ordinaria del 23 de agosto de este mismo año, le veremos solicitando nuevamente su admisión a los exámenes para la clase de maestro arquitecto el 28 de mayo de 1830. Para este fin presentó como 2ª prueba de pensado el proyecto de *Un conservatorio de artes (del A- 260 al A- 262)* con su informe facultativo y el avance del coste de la obra, que acompañaba de la certificación de práctica y la justificación de su conducta moral y política.

La Comisión de Arquitectura reunida el 4 de junio de 1830 examinó la nueva obra y los documentos aportados acordando su pase al resto de los ejercicios de reglamento. Fue admitido en la Junta Ordinaria del 13 del mismo mes, fecha en la que le sortearon los programas de repente. De los tres eligió el nº 91, es decir, una “Sala para hacer el Estudio del Natural y otra para el antiguo con alguna habitación para el Portero. Se demostrará en planta, fachada y una seccion”, dibujo que responde a la obra inventariada bajo el título *Un edificio civil* (A- 5744). Fue examinado por la Junta de Examen celebrada el sábado 26 de junio de 1830, siéndole concedido el título de maestro arquitecto en la fecha anteriormente señalada, a los 25 años de edad.

MEAZA, Domingo de.

Un edificio civil.

Prueba de repente para maestro obras, año 1830.

A- 5743 Planta, alzado de la fachada principal y sección AB.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 663 x 488 mm.

Escala gráfica de 230.

Al pie, fechado, firmado y rubricado a tinta sepia: “Madrid. 5. de Julio de 1830./Domingo de Meaza”. En los ángulos superior derecho e inferior izquierdo aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes).

Aprobado maestro de obras en la Junta Ordinaria del 18 de julio de 1830.

Observaciones: el 6 de mayo de 1830 Meaza solicitó su admisión a los ejercicios para la clase de maestro de obras, presentando como ejercicio de pensado el proyecto de *Una casa consistorial para el valle de Orozco, provincia de Vizcaya* (A- 2853), con su informe facultativo y el avance del coste de la obra. La Comisión de Arquitectura celebrada el 4 de junio de 1830 examinó la obra y los documentos aportados, acordando su pase a resto de los ejercicios reglamentarios.

Gracias a recientes investigaciones sabemos que fue admitido en la Junta Ordinaria del 13 de junio, momento en el que le sortearon los programas de repente. De entre ellos eligió el nº 7, es decir, “Una Escuela de primeras letras y catedra de latinidad para un pueblo como de 500 vecinos con habitaciones para los Maestros. Planta, fachada y corte”, dibujo que responde con el inventariado bajo el título *Un edificio civil* (A- 5743). Fue examinado por la Junta de Examen del 10 de julio y aprobado por la Academia en la fecha anteriormente señalada, a los 38 años de edad.

NARANJO, Diego.

Un edificio civil.

Prueba de repente para maestro de obras, año 1830.

A- 1857 Planta, alzado de las fachadas principal y lateral, y sección.

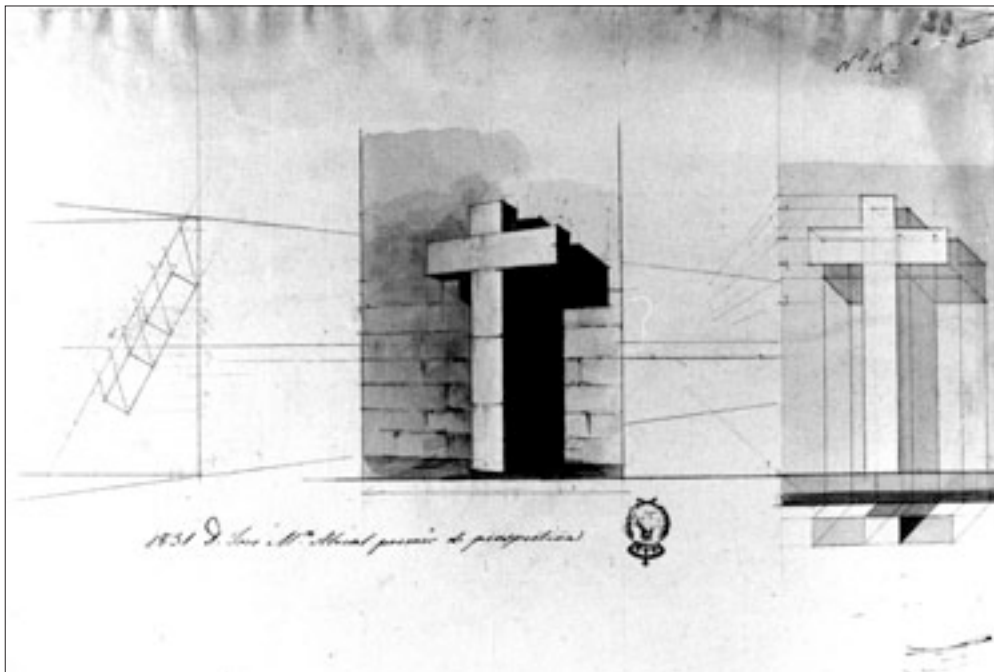
Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro. 488 x 657 mm.

Escala gráfica de 30.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: “Madrid 16 de Junio de 1830 Diego Naranjo”. En los ángulos superior izquierdo e inferior derecho aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes). Al dorso, a tinta sepia: “Maestro de Obras en J. O. de 18 de Julio 1830”.

Aprobado maestro de obras en la Junta Ordinaria del 18 de julio de 1830.

Observaciones: bajo la dirección de su padre, académico de mérito por la Academia de San Carlos de Valencia, trabajó como aparejador en sus obras por espacio de veinte años, en el transcurso de los cuales realizó reconocimientos y tasaciones. Muerto su padre continuó trabajando en la clase de maestro de albañilería y en el destino de alarife entre los años 1818 y 1819, 1826 y 1827. Como no ostentaba el título de maestro de obras expedido por alguna de las academias oficiales, el 27 de mayo de 1830 solicitó de la de San Fernando su admisión a los ejercicios para esta clase, presentando como prueba de pensado el pro-



José María Avrial y Flores.
Cruz arrimada a un plano vertical con sus sombras y batimento correspondiente, 1831 (A- 5416).

yecto de *Una casa de campo llamada Casería, con frutos de aceites y vinos* (A- 1856), con su correspondiente informe facultativo y el avance del coste de la obra.

Nuevos estudios han puesto de manifiesto que la Comisión de Arquitectura celebrada el 4 de junio de 1830 examinó la obra y los documentos aportados, acordando el pase de Naranjo al resto de los ejercicios de reglamento. También que fue admitido en la Junta Ordinaria del 13 del mismo mes, fecha en la que le sortearon los programas de repente, y asimismo que de los tres que le tocaron en suerte eligió el nº 8, es decir, “Una casa de posta con Parador y el servicio correspondiente á ambos fines, diseñada en planta, fachada y corte”, que responde al del dibujo inventariado bajo el título *Un edificio civil* (A- 1857).

Fue examinado en la Junta de Examen celebrada el 21 de junio de 1830 siendo aprobado por la Academia en la clase solicitada en su Junta Ordinaria del 18 de julio de 1830, a los 45 años de edad.

AVRIAL Y FLORES, José María.

Cruz arrimada a un plano vertical con sus sombras y batimento correspondientes.

Premio de Perspectiva del Concurso General. Prueba de repente, año 1831.

A- 5416 Estudio de perspectiva.

Dibujo en papel verjurado, delineado a lápiz negro y aguada sepia. 330 x 487 mm.

Al pie, a tinta sepia: “1831 D. José Mª Abrial premio de perspectiva. En los ángulos superior e inferior izquierdos aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo además, el número: “Nº 14-”.

Observaciones: al concurso de Premios Generales del año 1831 se presentaron por la Perspectiva Pedro Raggio, Laureano González, Pedro Sáez García y José María Avrial. Ninguno de ellos firmó sus obras al ser

precepto el distinguirlas con un número en el ángulo superior izquierdo con objeto de que no hubiera trampa a la hora de las votaciones. Este motivo, unido a que no se conserva ninguna prueba de pensado de estos discípulos excepto la de Avrial, ha hecho imposible discernir quienes fueron los autores de las tres obras restantes. Tan sólo se conoce la obra de Avrial por conservarse su prueba de pensado y porque al ser el opositor premiado quedó inscrito su nombre al dibujo número “14” en las Juntas Ordinarias, número que obtuvo treinta y cuatro votos a favor frente a los dos obtenidos por el número “15”.

ANÓNIMO.

Cruz arrimada a un plano vertical con sus sombras y batimento correspondientes.

Diseño presentado al Concurso General de Premios Generales por la Perspectiva. Prueba de repente, año 1831.

A- 5417 Estudio de perspectiva.

Dibujo en papel verjurado, delineado a lápiz negro y aguadas negra y gris. 332 x 493 mm.

En los ángulos inferior derecho e izquierdo aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo, a tinta negra, el número: “Nº 15-”.

Observaciones: el autor del diseño, uno de los cuatro opositores que se presentaron a la convocatoria de este año (Avrial, Pedro Raggio, Laureano González y Pedro Sáez García), obtuvo dos votos frente a los treinta y cuatro del número “14” obtenidos por Avrial, este último el ganador del concurso. Véase el nº anterior y los dos siguientes.

ANÓNIMO.

Cruz arrimada a un plano vertical con sus sombras y batimento correspondientes.

Diseño presentado al Concurso General de Premios Generales por la Perspectiva. Prueba de repente, año 1831.

A- 5418 Estudio de perspectiva.

Dibujo en papel verjurado, delineado a lápiz negro y aguadas negra y gris. 329 x 493 mm.

En los ángulos superior derecho e inferior izquierdo aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo, a tinta negra, el número: “Nº 16-”.

Observaciones: el autor del diseño es uno de los tres opositores (Pedro Raggio, Laureano González, Pedro Sáez García) que no obtuvo premio en el certamen. Véase los dos números anteriores y el siguiente.

ANÓNIMO.

Cruz arrimada a un plano vertical con sus sombras y batimento correspondientes.

Diseño presentado al Concurso General de Premios Generales por la Perspectiva. Prueba de repente, año 1831.

A- 5419 Estudio de perspectiva.

Dibujo en papel verjurado, delineado a lápiz negro y aguada sepia. 331 x 492 mm.

En los ángulos superior e inferior izquierdos aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo, a tinta negra, el número: “Nº 17-”.

Observaciones: el autor del diseño es uno de los tres opositores (Pedro Raggio, Laureano González, Pedro Sáez García) que no obtuvo premio en el certamen. Véase los tres números anteriores.

CASALS, Pedro.

Un edificio civil.

Prueba de repente para maestro de obras, año 1833.

A- 5755 Planta, alzado de la fachada principal y sección.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro. 488 x 659 mm.

Escala gráfica de 100.

Al pie, fechado, firmado y rubricado a lápiz negro “Por Pedro Casal Madrid a 27 d^e agosto de 1833”. En los ángulos superior derecho e inferior izquierdo aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes). Al dorso, a tinta sepia: “Aprobado de maestro de obras en 29 de Setiembre de 1833”.

Aprobado maestro de obras en la Junta Ordinaria del 29 de septiembre de 1833.

Observaciones: tenemos constancia que el 14 de julio de 1833 Casals había solicitado de la Academia de San Fernando su admisión a los ejercicios para la clase de maestro de obras, a cuyo fin había presentando como prueba de pensado el proyecto de una "Aduana para una capital de provincia" con su informe facultativo y el avance del coste de la obra, la certificación de estudios firmada por el maestro Celles, su partida de bautismo y la justificación de su conducta moral y política.

La Junta de la Comisión de Arquitectura reunida el 16 de julio de 1833 examinó la obra y los documentos aportados, acordando su pase al resto de los ejercicios de reglamento. Fue admitido en la Junta Ordinaria del 21 del mismo mes, fecha en la que le sortearon los asuntos de repente, de los cuales eligió el nº 14, es decir, una *Escuela de primera educación para una población de 500 vecinos* (A- 711).

En Junta de Examen celebrada la tarde del 7 de agosto se atisbó la falta de inteligencia de este último ejercicio, hecho por el que fue reprobado y tuvo que solicitar su admisión a nuevas pruebas el 17 de agosto de 1833. Fue admitido por segunda vez el 26 del mismo mes, momento en el que le fueron sortearon los asuntos de repente. De entre ellos eligió el nº 7: "Una escuela de primeras letras con cátedra de latinidad, para un pueblo de 500 vecinos", obra que responde al dibujo inventariado bajo el título *Un edificio civil* (A- 5755).

Examinado en la Junta de Examen celebrada el 31 de agosto de 1833, fue aprobado finalmente por la Academia en la clase solicitada en la Junta Ordinaria del 29 de septiembre de 1833 a los 30 años de edad.

RODRIGO, Manuel.

Una esclusa en el lecho de un río de seis pies de caída, construida en el Soana, cerca de Gray.

Ejercicio remitido desde París para la obtención del grado de académico de mérito por la Arquitectura, año 1834.

3 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tintas y aguadas de colores.

Contiene:

A- 5256 Planta y nivel de las aguas en sus crecidas. 451 x 627 mm.

Escala gráfica de pies castellanos.

A- 5257 Exclusa-sifón propuesta por M. Burdin: planta, sección AB y detalles. 448 x 651 mm.

Escala gráfica de 40 pies castellanos.

A- 5258 Nuevo método de llenar y vaciar las esclusas propuesto por M. Girault: planta, secciones, detalles y reparación de las esclusas. 482 x 658 mm.

Escala gráfica de 50 pies castellanos.

Firmados y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "Manuel Rodrigo".

Aprobado académico de mérito en la Junta Ordinaria del 26 de enero de 1834.

PALACIOS, Carlos.

Estudio de una cruz sobre un pedestal, año 1835.

A- 5421 Estudio de perspectiva.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 386 x 365 mm.

Al pie, a tinta negra: "Lo puso en perspectiva Carlos Palacios en la R¹. Academia de S. Fernando/ el año de 1835".

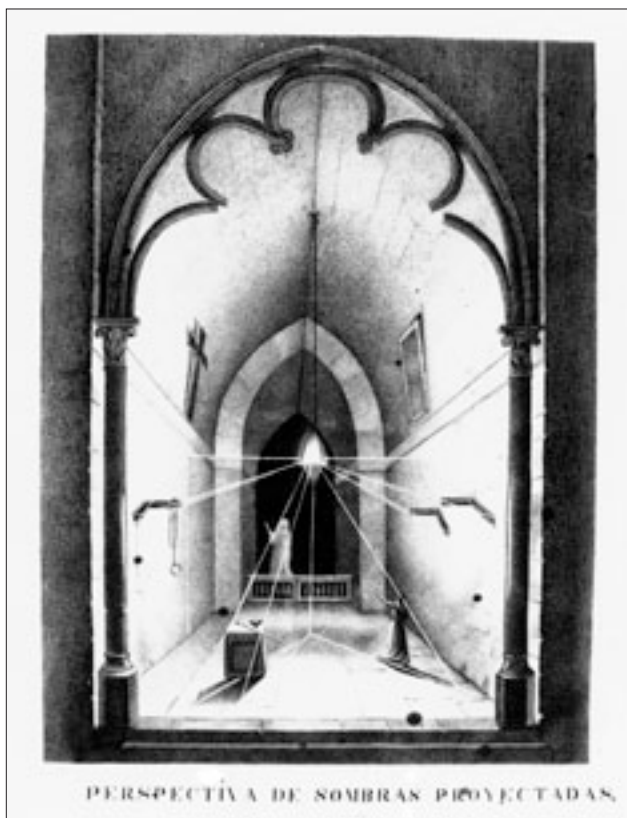
PÉREZ Y ROMERO, Agustín.

Perspectiva de sombras proyectadas, año 1835.

A- 5421 bis Interior de un edificio.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 510 x 403 mm.

Fecha y firmado en los ángulos inferior derecho e izquierdo respectivamente, a tinta negra: "Año de 1835." "Agustín Perez y Romero".



Agustín Pérez y Romero.
Perspectiva de sombras proyectadas, 1835
 (A- 5421 bis).

BELMONTE Y ALMELA, Juan José.

Sociedad económica.

Prueba de pensado para maestro arquitecto, año 1836.

3 Dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

A- 339 Planta baja. 638 x 966 mm.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 20 de Sept. de 1836/ Juan José Belmonte/ y Almela". En el mismo ángulo aparece a lápiz negro el número: "1".

A- 340 Planta principal. 629 x 965 mm.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "J. J. Belmonte".

A- 341 Alzado de las fachadas principal y lateral, y las secciones AB y CD. 633 x 966 mm.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "J. J. Belmonte".

Escala gráfica de 200 pies castellanos.

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 6 de noviembre de 1836.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y TOLOSA, Isidro.

Vista de las magníficas ruinas de la antigua ciudad de Pesto, inmediatas al mar Tirreno hacia la parte Oriental de el río Lao en la Posidonia, perteneciente a la provincia de la Lucania, en el día de Salerno, en el Reino de Nápoles, año 1837.



Isidro González Velázquez y Tolosa. *Vista de las magníficas ruinas de la antigua ciudad de Pesto, inmediatas al mar Tirreno hacia la parte Oriental de el río Lao en la Posidonia, perteneciente a la provincia de la Lucania, en el día de Salerno, en el Reino de Nápoles, año 1837 (A- 6241).*

A- 6241 Vista sesgada.

Dibujo en papel avitelado. Acuarela. 440 x 888 mm.

Al pie, a tinta negra: "Formada del natural, y pintada a la aguada por el Arquitecto mor. De S.M. y AA. D^o Isidro Velázquez, en la edad de 72 años". Al dorso, a lápiz negro, el número: "25".

Obra adquirida por la Academia el 4 de marzo de 2003 con cargo a la herencia Guitarte.

Observaciones: se trata de una de las cinco obras documentadas y realizada por el autor en su viaje a Italia unos años antes de su muerte. El arquitecto aparece autorretratándose con una cámara oscura, que sería utilizada para la elaboración de dicha vista. En el dibujo queda representado el muro que circunda la ciudad, el templo mayor, vulgarmente titulado de Neptuno; los residuos de un pequeño anfiteatro, los fragmentos de una gran fuente, los restos del templo el *Atrio*, los residuos de un gran mausoleo, el río Lao y un acueducto, todos ellos fuentes documentales de primer orden para conocer el estado de conservación de dichas construcciones hacia 1837. Véase n^o siguiente.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y TOLOSA, Isidro.

Vista del pueblo de Pozzuoli, distante dos leguas de Nápoles y de su hermosa costa, en la que hay que admirar gran variedad de ruinas de los magníficos edificios de la Antigüedad griega, año 1838.

A- 6242 Vista sesgada.

Dibujo en papel verjurado. Acuarela. 440 x 888 mm.

Al pie, a tinta negra: "Tomada del natural p^r el Arquitecto mor de S.M. y AA. D. Isidro Velázquez a la edad de 73. años". Al dorso, a lápiz negro el número: "26".

Obra adquirida por la Academia el 4 de marzo de 2003 con cargo a la herencia Guitarte.

Observaciones: se trata de una de las cinco obras documentadas y realizada por el autor en su viaje a Italia, unos años antes de su muerte. Es interesante cómo el autor aparece midiendo distancias con un gráfico-



Isidro González Velázquez y Tolosa. *Vista del pueblo de Pozzuoli, distante dos leguas de Nápoles y de su hermosa costa, en la que hay que admirar gran variedad de ruinas de los magníficos edificios de la Antigüedad griega*, año 1838 (A- 6242).

tro con antejo y la vista tan detallada que elabora de la población de Pozzuoli y sus alrededores. Quedan dibujados los antiguos templos de Venus, Mercurio, Júpiter, entonces la iglesia catedral; también los de Neptuno, titulado el *Consulado*, y el de Diana; el muelle antiguo, entonces llamado de *Calígula*; las ruinas de la casa de Cicerón, los baños y sudaderos de Trípoli; el sepulcro de Agripina, un pequeño anfiteatro y el castillo de Baya; los vestigios del lago de Lucrinio, los montes: Gauro, entonces Barbaro, Miseno, Euboci, o aquel en cuya espalda se halla el lago de Averno. Asimismo, las islas de Procidia e Ischia, el camino de Cuma y las costas de Baya y Bacoli. Véase n^o anterior.

GARCÍA ÁLAMO, Manuel.

Edificio civil.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1840.

A- 461 Planta, alzado y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro y tinta negra.

663 x 490 mm.

Escala gráfica de 60.

Al pie, fechado, firmado y rubricado a tinta sepia: "Madrid hoy 26 de Marzo de 1840.//Manuel García Alamo". En el ángulo inferior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "3" y en los cuatro ángulos una rubrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes). Al dorso, a tinta sepia: "Aprobado Maestro Arquitecto en 3 de Mayo de 1840".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 3 de mayo de 1840.

Observaciones: a través de recientes investigaciones tenemos constancia que el 2 de marzo de 1840 solicitó de la Academia de San Fernando su admisión a los ejercicios para la clase de maestro arquitecto, presentando como prueba de pensado el proyecto de un *Instituto o colegio marítimo para la educación de 60 alumnos internos dedicados al estudio del pilotaje, para el servicio de la Armada Nacional y 40 externos para mari-*

na comercial (del A- 457 al A- 460), con su correspondiente informe facultativo y el avance del cálculo de la obra.

A través de recientes investigaciones podemos constatar que la Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 10 de marzo de 1840 examinó la obra y los documentos aportados, acordando el pase de García Álamo al resto de los ejercicios de reglamento. También que fue admitido en la Junta Ordinaria del 15 de este mes, fecha en la que le sortearon los programas de repente, de los cuales eligió el nº 29, es decir, *Una Alhóndiga con piezas para custodia de los géneros y demás para la contratación* y que dicho obra responde al dibujo inventariado bajo el título *Edificio civil* (A- 461). Examinado por la Junta de Examen celebrada el 4 de abril de 1840, obtuvo el título de maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 3 de mayo de 1840, a los 27 años de edad.

GIMENO, Rafael.

Un edificio civil.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1841.

A- 5765 Planta, alzado de la fachada principal y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores. 648 x 481 mm.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 11 de Octubre de 1841./Rafael Gimeno". Aparece una rúbrica a tinta sepia en cada uno de los ángulos (dos rúbricas diferentes). Al dorso, a tinta sepia: "Aprobado maestro Arquitecto en 30 de Octubre de 1841."

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 31 de octubre de 1841.

Observaciones: a raíz de recientes investigaciones sabemos que el 3 de septiembre de 1841 Gimeno solicitó de la Academia de San Fernando su admisión a los ejercicios para la clase de maestro arquitecto, presentando como prueba de pensado el proyecto de una *Fábrica para cristales con destino a esta Corte* (del A- 2411 al A- 2414), con su correspondiente informe facultativo y el avance del coste de la obra. También que la Junta de la Comisión de Arquitectura celebrada el 21 de septiembre de 1841 examinó los diseños y los documentos aportados, acordando su pase al resto de los ejercicios de reglamento. Asimismo que fue admitido en la Junta Ordinaria del 26 del mismo mes, fecha en la que le sortearon los programas de repente, de los cuales eligió el nº 108, es decir, *Un colegio para la enseñanza de 60 niñas que están a cargo de las señoras que componen la sociedad de esta Corte*. Y que dicho asunto responde al del diseño inventariado bajo el título *Un edificio civil* (A- 5765). Examinado por la Junta de Examen celebrada el 16 de octubre de 1841, obtuvo el título de maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 31 del mismo mes, a los 30 años de edad.

PASCUAL DÍEZ, Nicolás.

Una presa para un río de 200 pies de ancho en que se quieren levantar las aguas siete pies de altura, para colocar un artefacto o dar riego a las heredades vecinas.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1842.

A- 5266 Planta de la presa y las secciones AB, CD y EF.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Tinta roja y aguadas azul, gris y rosa. 503 x 660 mm.

Escala gráfica de 200 pies castellanos.

Al pie, fechado, firmado y rubricado a tintas sepia y negra: "Madrid 12 de Noviembre de 1842., Nicolas Pascual Díez". Aparece una rúbrica a tinta sepia en cada uno de los ángulos (dos rúbricas diferentes) y en el inferior derecho además, a lápiz negro, el número: "10". Al dorso, a tinta sepia: "Aprobado maestro Arquitecto en 15 de Enero de 1843".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del domingo 15 de enero de 1843.

ARAUZAMENDI, Juan Bautista de. *Instituto económico científico con destino a la Sociedad Económica Vascongada.* Año 1845. Véase: Institutos (del A- 343 al A- 346).

RODRÍGUEZ, Manuel.

Un edificio civil, 1ª mitad del siglo XIX.

A- 5784 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro. 982 x 658 mm.

Firmado en el ángulo superior derecho, a tinta sepia: "D Man^l. Rodríguez". Al dorso, firmado a tinta sepia: "Dⁿ Manuel Rodríguez", a lápiz negro el número: "13" y a tinta sepia además: "Carcel de Liberpol/en Inglaterra".

Observaciones: el dibujo sirvió de carpeta al proyecto anónimo y sin fecha de la *Cárcel nueva de Liverpool*. Véase: Cárceles (del A- 1016 al A- 1019).

LECUMBERRI GANDARIAS, Cristóbal.

Estación de un camino de hierro en una provincia de primer orden.

Prueba de examen para arquitecto, año 1852.

6 dibujos en papel avitelado: uno a lápiz negro y los cinco restantes, sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

Prueba de repente: A- 3066 Planta, alzado y sección.

Croquis a lápiz negro. 433 x 278 mm.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: "Cristóbal Lecumberri".

Al dorso, firmado a tinta sepia: "Lecumberri".

Prueba de pensado: A- 3067 Plantas. 633 x 988 mm.

Escalas gráficas de 0,005 y 0,001 por metro.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta azul: "Madrid Marzo de 1852/Cristóbal Lecumberri".

A- 3068 Alzado de la fachada principal. 470 x 726 mm.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta azul: "Madrid: Escuela especial de Arquitectura. Marzo de 1852./Cristóbal Lecumberri".

A- 3069 Sección transversal. 513 x 724 mm.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta azul: "Madrid: Escuela especial de Arquitectura. Marzo de 1852./Cristóbal Lecumberri".

A- 3070 Sección longitudinal. 600 x 993 mm.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta azul: "Madrid: Escuela especial de Arquitectura. Marzo de 1852./Cristóbal Lecumberri".

A- 3071 Detalles de la armadura. 620 x 968 mm.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta azul: "Madrid: Escuela especial de Arquitectura. Marzo de 1852./Cristóbal Lecumberri" y en este mismo ángulo además, a lápiz negro, el número: "6".

Aprobado arquitecto en la Junta de los Señores Profesores el 18 de marzo de 1852.

ANÓNIMO.

Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente.

Ejercicio para el concurso de oposición a la plaza de Profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

A- 5431 Estudio geométrico o perspectivo.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 530 x 725 mm.

En el ángulo inferior izquierdo aparece el sello de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, una rúbrica y a tinta sepia el lema: “Fuera para mi un honor/El acatar este asunto/Para seguir con valor”.

Observaciones: de conformidad con lo dispuesto en la Real Orden del 7 de septiembre de 1852 y con motivo de cubrir la plaza vacante de profesor de esta asignatura dotada con seis mil reales, el autor ejecutó además de este diseño, el proyecto de una *Pila bautismal* (véase: Varios religiosos, **A- 5113** y **A- 5113 bis**.) que fue remitido desde la Real Academia de San Carlos de Valencia.

En un escrito fechado en Valencia el 26 de octubre de 1852 y conservado en el Archivo de la Real Academia de San Fernando (Sig. 35-5/2) aparecen reseñados los tres ejercicios de oposición que tuvieron que realizar los aspirantes: 1º) el “trazado sobre el tablero de un dibujo geométrico o perspectivo, cuyo asunto será sacado en suerte de entre quince diferentes que de antemano habrá dispuesto, y que cada opositor ejecutará solo y á puerta cerrada dentro del local de la Escuela en el término de diez horas”; 2º) una prueba de repente consistente “(...) en un tanteo o bosquejo ejecutado en seis horas y sacando también á suerte de entre veinte correspondientes á otros tantos asuntos sobre los diversos generos de adorno en las varias épocas de las Artes: sacará el opositor un calco de dicho tanteo o bosquejo, y el original lo entregará al Presidente del Tribunal para en el termino de seis dias á contar desde el siguiente de la prueba desarrollar y poner en limpio el mismo asunto ampliándole cuanto crea conveniente, pero sin variaciones notables y sin sacár de la Escuela los trabajos ejecutados”. Y por último el 3º) “un examen verbal de á hora en que el opositor habrá de satisfacer á las preguntas que le hicieren los jueces del concurso sobre la Historia y Teoría de las Bellas Artes”.

Los opositores remitieron sus instancias a la Secretaría General de la Academia en el termino de dos meses contados desde la fecha del anuncio, y presentaron su partida de bautismo para acreditar que eran españoles y que habían cumplido los 22 años de edad.

ANÓNIMO.

Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente.

Ejercicio para el concurso de oposición a la plaza de Profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

A- 5432 Estudio geométrico o perspectivo.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 461 x 672 mm.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a tinta sepia, el lema: “Resultado de las operaciones” y en el superior derecho el sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y una rúbrica a tinta sepia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Pila bautismal* (véase: Varios religiosos, **A- 5108** y **A- 5109**). Véase el nº anterior y los cuatro siguientes.

ANÓNIMO.

Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente.

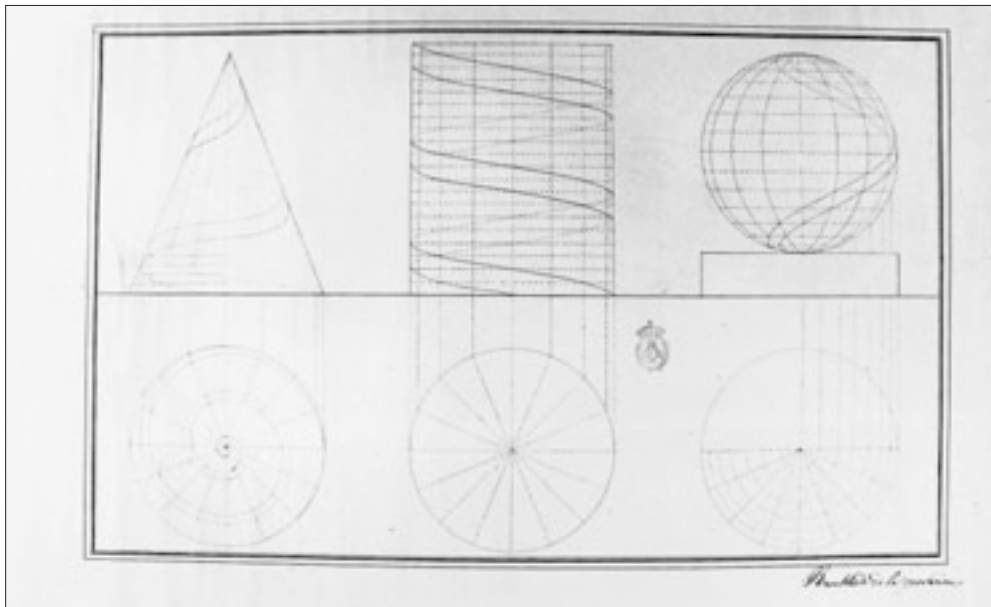
Ejercicio para el Concurso de oposición a la plaza de Profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

A- 5433 Estudio geométrico o perspectivo.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 520 x 671 mm.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a tinta sepia, el lema: “Lapiz” y en el superior derecho el sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y una rúbrica a tinta sepia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Pila bautismal* (véase: Varios religiosos, **A- 5114**). Véanse los dos números anteriores y los tres siguientes.



Anónimo. *Doble hélice en espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente*, 1852 (A- 5432).

ANÓNIMO.

Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente.

Ejercicio para el Concurso de oposición a la plaza de Profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

A- 5434 Estudio geométrico o perspectivo.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 534 x 753 mm.

Al pie, aparece a tinta sepia el lema: "Fé; Esperanza; Caridad". En el ángulo superior derecho aparece el sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y una rúbrica a tinta sepia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Pila bautismal* (véase: Varios religiosos, **A- 5106** y **A- 5107**). Véanse los tres números anteriores y los dos siguientes.

ANÓNIMO.

Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente.

Ejercicio para el Concurso de oposición a la plaza de Profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

A- 5435 Estudio geométrico o perspectivo.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 625 x 835 mm.

En el ángulo inferior derecho aparece, a tinta sepia, el lema: "Solo busco un corazón" y en el superior derecho el sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y una rúbrica a tinta sepia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Pila bautismal* (véase: Varios religiosos, **A- 5112** y **A- 5112 bis**). Véanse los cuatro números anteriores y el siguiente.

ANÓNIMO.

Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente.

Ejercicio para el concurso de oposición a la plaza de Profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

A- 5436 Estudio geométrico o perspectivo.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 632 x 899 mm.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a tinta sepia, el lema: "Honor y Gloria" y en el superior derecho el sello de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y una rúbrica a tinta sepia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Pila bautismal* (véase: Varios religiosos, del **A- 5103** al **A- 5105**). Véanse los cinco números anteriores.

GIMÉNEZ Y CROS, Ramón María.

Una farola aislada para una gran plaza.

2º Ejercicio de oposición para la plaza de pensionado por la Arquitectura en el extranjero, año 1853.

A- 3620 Mitad de la planta del pedestal y alzado de la farola.

Dibujo en papel avitelado: delineado a lápiz negro. 705 x 491 mm.

Escala de 0,1 por metro.

En el lateral derecho aparece, a lápiz negro, el lema: "Las artes son las hijas predilectas de la civilización". Al dorso a tinta sepia: "Pensionado por la Arquitectura en Junta Gral. extraordinaria de 17 de Agosto de 1853".

Pensión obtenida en la Junta General del 1 de noviembre de 1853.

Observaciones: el 21 de julio de 1854 Giménez y Cros solicitó su admisión a los ejercicios de oposición a la plaza de pensionado en el extranjero, exponiendo el haber acabado la carrera de arquitectura en junio anterior y hallarse con todos los requisitos que exigían las reales órdenes vigentes. La convocatoria fue anunciada en la *Gaceta* el día 24 de junio y a ella se presentó también Saturnino García. Al igual que él, tuvo que realizar 3 pruebas, consistentes en un *Trozo de friso* (1º ejercicio, **A- 5832**), esta farola aislada para una gran plaza (2º ejercicio, **A- 3620**) y una *Torre monumental para situarse en el centro de una gran plaza, que contenga el reloj regulador de la ciudad y sirva de mirador para poder gozar de la vista de los alrededores de la misma* (3º ejercicio, **A- 3618** y **A- 3619**).

Este opositor eligió como lema para sus dibujos: "Las artes son las hijas predilectas de la Civilización" mientras que Saturnino García "el Arte es un espejo que debe siempre reflejar las necesidades sociales". Tras la votación secreta Giménez obtuvo 8 votos mientras que Saturnino García tan sólo uno. La Sección acordó proponer en primer lugar a Ramón María pero habiéndose tomado en consideración este dictamen, se acordó proceder a la segunda votación, poniéndose en las urnas las papeletas con los respectivos lemas estampados por los opositores, en los pliegos cerrados que contenían sus respectivos nombres. A partir de la información recogida en la Junta General Extraordinaria del 18 de agosto de 1853, en esta segunda tema Giménez obtuvo 21 votos y 4 Saturnino, resultados que hicieron acreedor de la pensión de 12.000 reales al primero en la Junta General del 1 de noviembre de 1853.

GONZÁLEZ VALLE, Manuel. *Casa para un esclusero de un canal.* Año 1855. Véase: Casas/casas palacio (**A- 5295** y **A- 5296**).

ANÓNIMO.

Estudios geométricos.

Ejercicio de oposición para la plaza de profesor en alguna de las Escuelas de Dibujo, h. 1857-1865.

2 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra.

Contiene:

A- 5440 Plantas y geometría. 545 x 829 mm.

A- 5441 Plantas, alzados y secciones de un instrumento. 538 x 831 mm.

Firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "L. Ferrant A".

Observaciones: los diseños pueden responder a un ejercicio de oposición para una plaza de profesor en alguna de las academias provinciales o escuelas de dibujo, debido a sus características técnicas y a que aparece reseñada la firma de Luis Ferrant, quien ejerció de secretario y profesor de la Academia de San Fernando en algunas de estas oposiciones desde que en 1851 se acordase que dichas plazas fuesen cubiertas por concurso-oposición, bajo la tutela y supervisión de la de San Fernando. Véase nº siguiente.

ANÓNIMO.

Estudios geométricos.

Ejercicio de oposición para la plaza de profesor en alguna de las Escuelas de Dibujo, h. 1857-1865.

2 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra.

Contiene:

A- 5442 Plantas y geometría. 580 x 818 mm.

A- 5443 Plantas, alzados y secciones de un instrumento. 575 x 812 mm.

Firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "B./L.Ferrant".

Observaciones: véase nº anterior.

ÁBALOS AGRA, Simeón.

Concurso para monumentos conmemorativos del cuarto centenario del Descubrimiento de América.

Año 1890.

A- 5977 Cartel de aviso.

Cartulina. Tinta sepia. 499 x 647 mm.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "Madrid 31 de Octubre de 1890./El Secretario general./Simeon Avalos". Notas manuscritas a tinta negra: "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando./Concursos//para Monumentos conmemorativos del cuarto/Centenario del Descubrimiento de América//Los modelos y planos que se presenten, se recibirán en/la Secretaria general de esta Real Academia maña-/na día 1º de Noviembre de diez á cuatro de la tarde y el si-/guiente día 2 de diez de la mañana á doce de la noche".

A.M.

Ventana ovalada, sin fecha.

A- 5039 Alzado.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 583 x 373 mm.

Firmado en el ángulo inferior derecho, en aguada gris: "A.M."

ANÓNIMO.

Un edificio, sin fecha.

A- 5330 Sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro. 380 x 536 mm.

En el ángulo superior derecho aparece una rúbrica a tinta sepia. Al dorso, a lápiz negro: "Lopez".

ANÓNIMO.

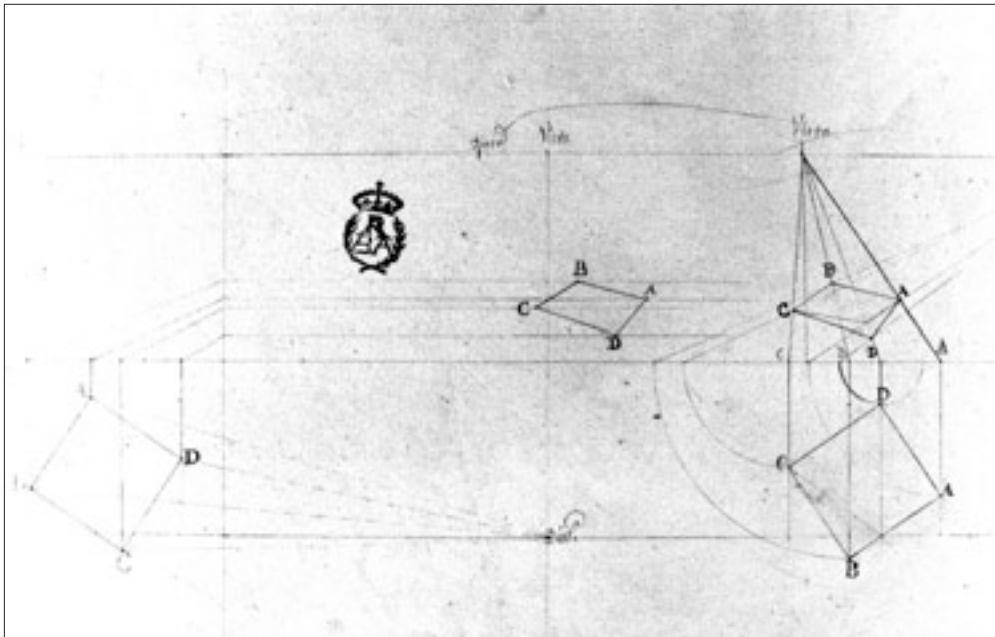
Estudio de una construcción, sin fecha.

A- 5336 Planta, perfil y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 559 x 812 mm.

Escala gráfica de 40 pies castellanos.

En el ángulo inferior izquierdo aparece el sello de la Academia de San Fernando.



Anónimo. Estudio de geometría, sin fecha (A- 5429).

ANÓNIMO.

Estudio en perspectiva de varios cuerpos octogonales, sin fecha.

A- 5428 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro. Aguada gris. 252 x 387 mm.

ANÓNIMO.

Estudio de geometría, sin fecha.

A- 5429 Varias figuras en distintas posiciones.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro. 247 x 387 mm.

ANÓNIMO.

Andamios en una fábrica y varios obreros trabajando, sin fecha.

A- 5430 Estudio de perspectiva.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro. 401 x 1002 mm.

ANÓNIMO.

Un edificio civil y varias figuras, sin fecha.

5693 (b) Planta y alzado del edificio, y el boceto de dos figuras.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro y aguada gris.

490 x 732 mm.

Escalas gráficas de 50 y 20.

Observaciones: en el anverso aparece diseñado el *Orden compuesto en perspectiva* (véase: Elementos arquitectónicos, A- 5693 (a)).

ANÓNIMO.

Un edificio de planta octogonal, sin fecha.

A- 5771 Planta y sección.

Lápiz negro. 750 x 563 mm.

Al dorso aparecen dos bocetos de dos figuras clásicas a lápiz negro y el boceto de una planta con columnas exentas a tinta sepia. Asimismo, las notas: "pruebas/de 1ª 2ª y 3ª clase de Arquitectura/en concursos generales" y a lápiz negro: "1763// No se ha catalogado por no/ser posible".

ANÓNIMO.

Un meadero, sin fecha.

A- 5774 Alzado y sección.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 315 x 445 mm.

Escala gráfica de 8 pies.

ANÓNIMO.

Un edificio, sin fecha.

A- 5776 Planta.

Dibujo en papel avitelado. Lápiz negro. 319 x 450 mm.

Escala gráfica.

ANÓNIMO.

Un edificio, sin fecha.

A- 5777 Planta.

Dibujo en papel verjurado. Lápiz negro. 600 x 491 mm.

Escala gráfica de 150.

Al dorso aparece a lápiz negro la escala gráfica de 150 y en los ángulos superiores, a tinta sepia, dos rúbricas diferentes.

ANÓNIMO.

Un edificio con planta basilical, sin fecha.

A- 5778 Planta.

Dibujo en papel avitelado. Lápiz negro. 598 x 491 mm.

ANÓNIMO.

Un edificio civil.

Prueba de repente, sin fecha.

A- 5779 Planta, alzado de la fachada principal y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 516 x 667 mm.

En un papel pegado al dibujo aparece la escala gráfica de 100 pies castellanos.

ANÓNIMO.

Un edificio, sin fecha.

A- 5781 Planta.

Dibujo en papel cartulina. Lápiz negro. 730 x 1019 mm.

ANÓNIMO.

Un edificio, sin fecha.

A- 5782 Planta.

Dibujo en papel cartulina: sobre lápiz, delineado a tinta negra. 264 x 408 mm.

Al dorso, aparece a tinta negra un boceto de un detalle decorativo.

ANÓNIMO.

Varios edificios italianos en ruinas, sin fecha.

A- 5890 Alzados.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta sepia. Tinta sepia y aguadas crema y gris.
360 x 477 mm.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a lápiz negro, el número: "13".

ANÓNIMO.

Cuatro cruces superpuestas unas encima de otras, sin fecha.

A- 5891 Estudio en perspectiva.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 254 x 328 mm.

ANÓNIMO.

Estudio de geometría, sin fecha.

A- 5917 Tres cuerpos geométricos: el cubo, el cono y la esfera.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta sepia. Tinta sepia. 155 x 198 mm.

Al dorso, a lápiz negro: "Calle Buena Vista nº 10/Antonio Lopez=".

- Religiosos:

- Mesas de altar

MACHUCA VARGAS Y MANTRANA, Manuel. *Un tabernáculo con mesa de altar y sagrario.* Año 1802. Véase: Varios: religiosos: tabernáculos (**A- 5079**).

PÉREZ JUANA JORDÁN, Juan. *Un tabernáculo con mesa de altar y sagrario.* Año 1802. Véase: Varios: religiosos: tabernáculos (**A- 5122**).

SOLER Y MESTRES, Juan. *Un tabernáculo aislado con columnas y pilastras de orden corintio, con sagrario y mesa de altar.* Año 1830. Véase: Varios: religiosos: tabernáculos (**A- 5091**).

UGARTE, José Asensio. *Altar mayor de orden corintio dedicado a la Purísima Concepción, con la mesa de altar y tabernáculo aislado.* Año 1845. Véase: Altares (**A- 5092**).

VARA Y SORIA, Cirilo. *Altar mayor de orden corintio dedicado a la Purísima Concepción, con mesa de altar y tabernáculo aislado.* Año 1845. Véase: Altares (**A- 5093**).

ARAUZAMENDI, Juan Bautista de. *Altar mayor de orden corintio dedicado a la Purísima Concepción, con mesa de altar y tabernáculo aislado.* Año 1845. Véase: Altares (**A- 5094**).

GARCÍA PARRA, Juan José. *Mesa de altar y tabernáculo para la capilla mayor de una iglesia parroquial, con disposición y formas del presbiterio.* Año 1845. Véase: Varios: religiosos: tabernáculos (**A- 5095**).

ANÓNIMO.

Una mesa de altar.

A- 5097 Alzado.

Dibujo en papel avitelado unido a otro de menores dimensiones y verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro. 251 x 222 mm.

Escala gráfica de 3 pies castellanos.

Observaciones: al dorso, aparecen a lápiz negro varios apuntes de la planta inacabada de una columnata y a tinta sepia diversos ensayos de la letra mayúscula: "J".

- Pilas bautismales

ANÓNIMO.

Pila bautismal en un templete.

Concurso de oposición a la plaza de profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

3 dibujos en papel avitelado: uno a lápiz negro y los dos restantes, sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas rosa y gris.

Contiene:

A- 5103 Alzado.

Croquis a lápiz negro. 670 x 480 mm.

A- 5104 Plantas, alzado y sección AB. 605 x 863 mm.

Escala gráfica de 10 m.

A- 5105 Mitad de las plantas, del alzado y de la sección de la pila. 2320 x 1470 mm.

Escala gráfica de 10 m.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a lápiz negro o tinta negra, el lema: "Honor y Gloria" y en el superior e inferior derechos el sello de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Observaciones: en conformidad con lo dispuesto en la Real Orden del 7 de septiembre de 1852 y con motivo de la plaza vacante de profesor de esta asignatura dotada con seis mil reales, el autor ejecutó además el proyecto de una *Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente*. Año 1852 (véase: Varios, **A- 5436**). Véanse los seis números siguientes.

ANÓNIMO.

Pila bautismal.

Concurso de oposición a la plaza de profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

2 dibujos en papel avitelado. Lápiz negro y aguada rosa.

Contiene:

A- 5106 Planta. 608 x 476 mm.

A- 5107 Sección. 598 x 472 mm.

Escala gráfica de 100 m.

Al pie y en la parte superior aparece respectivamente a lápiz negro, el lema: "Fé, Esperanza, Caridad" y en el ángulo superior izquierdo el sello de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente*. Año 1852 (véase: Varios, **A- 5434**). Véase el número anterior y los cinco siguientes.

ANÓNIMO.

Pila bautismal

Concurso de oposición a la plaza de profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

2 dibujos en papel avitelado: uno a lápiz negro y el restante, sobre lápiz, delineado a tinta negra.

Contiene:

A- 5108 Planta y alzados.

Croquis a lápiz negro. 448 x 314 mm.

A- 5109 Alzado. 448 x 669 mm.

En el ángulo inferior izquierdo y al pie aparece respectivamente a lápiz negro o tinta negra el lema: "Resultado de la operacion", y en el superior izquierdo el sello de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente*. Año 1852 (véase: Varios, **A- 5432**). Véanse los dos números anteriores y los cuatro siguientes.

ANÓNIMO.

Pila bautismal en un templete.

Concurso de oposición a la plaza de profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

3 dibujos en papel avitelado: uno a lápiz negro y los dos restantes, sobre lápiz, delineados a tinta negra. Aguada anaranjada.

Contiene:

A- 5110 Alzado.

Croquis a lápiz negro. 527 x 374 mm.

A- 5111 Planta y alzado. 658 x 463 mm.

A- 5111 bis Planta, alzado y sección AB de la pila. 973 x 645 mm.

Escala métrica.

En los ángulos inferiores y en el superior derecho aparece, a lápiz negro y tinta negra respectivamente, el lema: "Justicia" y en el superior izquierdo el sello de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Observaciones: véanse los tres números anteriores y los tres siguientes.

ANÓNIMO.

Pila bautismal.

Concurso de oposición a la plaza de profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

2 dibujos en papel avitelado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Lápiz negro y aguada rosa.

Contiene:

A- 5112 Planta y alzado. 273 x 266 mm.

A- 5112 bis. Planta y sección C.A. 597 x 828 mm.

Escala gráfica de 0,3 por metro.

En el lateral y en el ángulo inferior izquierdo aparece respectivamente, a tinta negra, el lema: "Solo busco un corazón", y en los ángulos superior derecho e izquierdo indistintamente, el sello de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente*. Año 1852 (véase: Varios, **A- 5435**). Véanse los cuatro números anteriores y los dos siguientes.

ANÓNIMO.

Pila bautismal.

Concurso de oposición a la plaza de profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

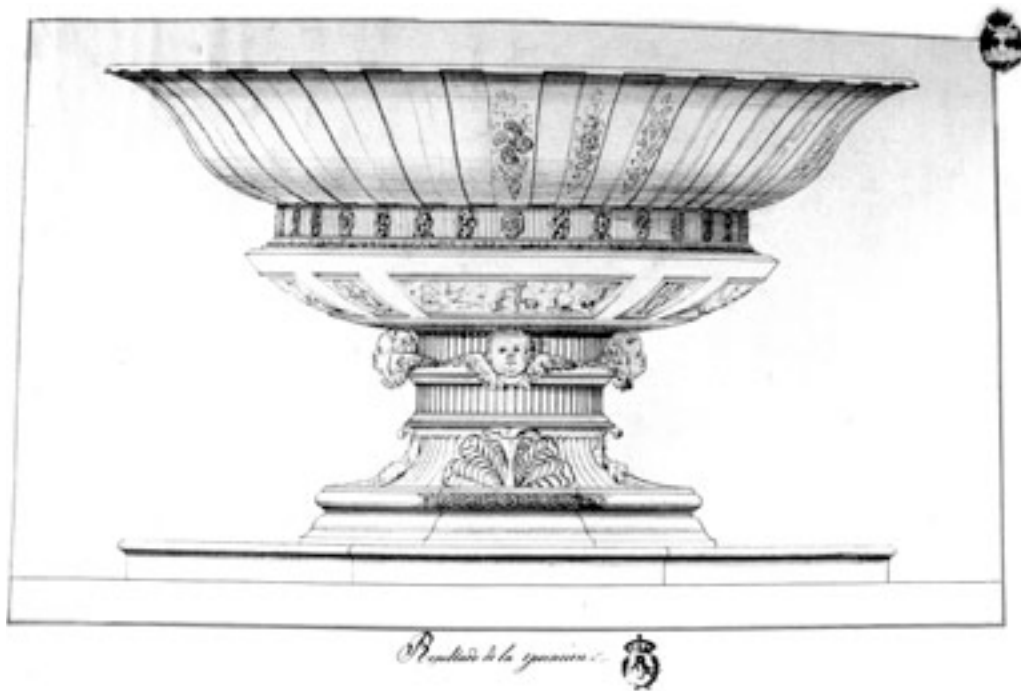
2 dibujos en papel avitelado: uno a lápiz negro y el restante, sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas gris y crema.

Contiene:

A- 5113 Mitad de la planta, del alzado y de un detalle de la pila.

Croquis a lápiz negro. 432 x 312 mm.

Escala gráfica de 3 m.



Anónimo. Pila bautismal, 1852 (A- 5114).

A- 5113 bis. Planta y alzado; planta, alzado y sección en grande de la pila. 968 x 642 mm.
Escalas gráficas de 3 metros para la composición y para la pila.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a lápiz negro, el lema: “Fuera para mi un honor/ El acertar este asunto/ Para seguir con valor” y en el superior derecho e izquierdo respectivamente, el sello de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente*. Año 1852 (véase: Varios, A- 5431). Véanse los cinco números anteriores y el siguiente.

ANÓNIMO.

Pila bautismal.

Concurso de oposición a la plaza de profesor de Dibujo Lineal y de Adorno para la Escuela Especial de Bellas Artes de Valencia, año 1852.

A- 5114 Mitad de las plantas de la taza y sección de la pila.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas rosa y gris. 677 x 518 mm.
Escala gráfica de 0,3 por metro.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a tinta negra, el lema: “Lapiz” y en el superior izquierdo el sello de la Real Academia de San Carlos de Valencia.

Observaciones: el autor ejecutó además el proyecto de una *Doble hélice espiral sobre el cono, cilindro y esfera separadamente*. Año 1852 (véase: Varios, A- 5433). Véanse los seis números anteriores.



Juan Antonio Cuervo.
Retablo para la capilla de una iglesia, 1783
(A- 5085).

- Retablos

CUERVO, Juan Antonio.

Retablo para la capilla de una iglesia.

Ayuda de costa del mes de marzo por la 1ª de Arquitectura, año 1783.

A- 5085 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 711 x 495 mm.

Escala gráfica de 20 pies castellanos.

Fechado y rubricado en el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "Marzo 7 de 1783". Al dorso, firmado y rubricado a tinta negra: "Juan Antonio Cuervo".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 6 de abril de 1783.

CABOT Y ANGUERA, Sebastián. *Presbiterio o capilla mayor de una colegiata, con retablo sin columnas, tabernáculo aislado y sillería de coro para treinta y seis capellanes.* Año 1844. Véase: Capillas (A- 4345).

- Sillerías de coro

CABOT Y ANGUERA, Sebastián. *Presbiterio o capilla mayor de una colegiata, con retablo sin columnas, tabernáculo aislado y sillería de coro para treinta y seis capellanes.* Año 1844. Véase: Capillas (A- 4345).

MACÍAS DE ARÉVALO, Ignacio. *Un crucero y coro de una catedral de primer orden.* Año 1850. Véase: Catedrales (del A- 4192 al A- 4194).

DÍAZ BUSTAMANTE, José.

Silla presidencial que debe formar parte de la sillería del coro de una patriarcal, con todo el gusto del siglo XVI.

2º Ejercicio de oposición a la plaza de pensionado por la Arquitectura en el extranjero, año 1854.

A- 5895 Alzado.

Dibujo en papel avitelado. Lápiz negro. 604 x 465 mm.

Escala gráfica de pies.

En el ángulo inferior izquierdo aparece, a lápiz negro, la leyenda: "EL TRABAJO TAMBIEN PUEDE DAR LAURELES".

Observaciones: Díaz Bustamante tuvo que realizar además de la silla presidencial, el diseño de un *Trozo de adorno de arquitectura de la Puerta de San Clemente de Toledo*, que responde al 1º ejercicio (véase: Decoración, A- 5834) y un *Circo para espectáculos ecuestres y gimnásticos*, correspondiente al 3º (véase Ocio: espectáculos: circos, A- 3412 y A- 3413). No obtuvo la pensión, siéndole concedida a Nicomedes Mendibil por Real Orden del 2 de noviembre de 1854.

MENDIBIL Y QUADRA, Nicomedes.

Silla presidencial que debe formar parte de la sillería del coro de una patriarcal, con todo el gusto del siglo XVI.

2º Ejercicio de oposición a la plaza de pensionado por la Arquitectura en el extranjero, año 1854.

A- 5896 Alzado y sección.

Dibujo en papel avitelado. Lápiz negro. 724 x 493 mm.

En el ángulo inferior izquierdo aparece a lápiz negro, la leyenda: "EL ARTE ES NECESARIO AL DESARROLLO/ REGULAR Y COMPLETO DE LA SOCIEDAD/ (TISSANDIER)".

Pensión concedida por la Real Orden del 2 de noviembre de 1854.

Observaciones: Mendibil tuvo que realizar además de este ejercicio, el diseño de un *Trozo de adorno de arquitectura de la puerta de San Clemente de Toledo*, que responde al 1º ejercicio (Véase: Decoración, A- 5835) y un *Circo para espectáculos ecuestres y gimnásticos*, correspondiente al 3º (Véase: Ocio: espectáculos: circos, A- 3414 y A- 3415).

NESSI Y ARROLA, Isaac. *Un ábside de una catedral, con coro y altar exento.* Año 1854. Véase: Catedrales (del A- 4195 al A- 4200).

- Tabernáculos

TOMÁS Y FABREGAT, Ignacio de.

Un tabernáculo.

Ayuda de costa del mes de junio por la 1ª de Arquitectura, año 1770.

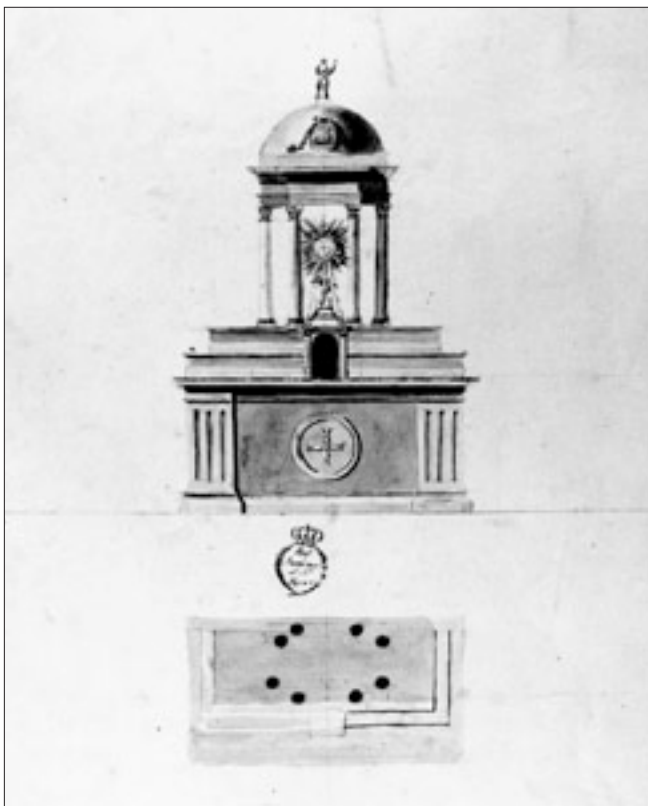
A- 5081 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguada gris. 620 x 415 mm.

Escala gráfica de 25 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid. 11 de Junio de 1779./ Villanueva". En el ángulo superior derecho aparece, a lápiz negro, la letra: "C". Al dorso, a tinta sepia: "Ignacio Tomás/La empezó en 12 de Junio de 1770".

Ayuda de costa concedida en la Junta Ordinaria del 8 de julio de 1770.



Juan Pérez Juana Jordán.
*Un tabernáculo con mesa de altar
 y sagrario, 1802 (A- 5122).*

MACHUCA VARGAS Y MANTRANA, Manuel.

Un tabernáculo con mesa de altar y sagrario.

1º Premio de 1ª Clase del Concurso General. Prueba de repente, año 1802.

A- 5079 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 615 x 330 mm.

En los ángulos superior izquierdo e inferior derecho aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes). Al dorso, firmado a lápiz negro: "Machuca".

Observaciones: al pie del diseño aparece añadido un trozo de papel verjurado de menor grosor con la planta de la mesa del altar porque según señala el autor en el ángulo superior izquierdo: "El presbiterio/ no tiene el Desaogo/ suficiente por no haverme/ cabido, a causa de haverme/ salido la prueba muy/ grande".

PÉREZ JUANA JORDÁN, Juan.

Un tabernáculo con mesa de altar y sagrario.

2º Premio de 1ª Clase del Concurso General. Prueba de repente, año 1802.

A- 5122 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 492 x 330 mm.

Escala gráfica.

En los ángulos superior izquierdo e inferior derecho aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes). Al dorso, firmado a lápiz negro: "Juan Perez Juana".

PÉREZ, Silvestre.

Tabernáculo para la Iglesia parroquial de Santa María de Tolosa (Guipúzcoa)

Diseño realizado con el fin de construir el tabernáculo, h. 1806.

A- 5123 (2) Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Aguadas de colores. 235 x 100 mm.

Escala gráfica de 15 pies.

Firmado y rubricado en el lateral derecho, a tinta sepia: "Perez Arq^{to}".

Observaciones: el dibujo se encuentra pegado a una cartulina de 361 x 509 mm., en la que a su vez se halla pegado el diseño de la *Fachada de una iglesia (A- 5123 (1a))*, en cuyo reverso aparece la *Armadura de los tejados, colocada sobre el macizo de las columnas de la iglesia (A- 5123 (1b))*.

En octubre de 1804 Silvestre había remitido a la Corporación 7 planos para el proyecto de este templo, pero finalmente sólo intervendría en la obra en 1806 y únicamente en la sustitución de los retablos desaparecidos y en el diseño de dicho tabernáculo. Este dibujo se complementa con el **A- 5124**, legado a la Academia por el arquitecto el 2 de marzo de 1825 a través de sus testamentarios. Véase n^o siguiente.

PÉREZ, Silvestre.

Tabernáculo para la Iglesia parroquial de Santa María de Tolosa (Guipúzcoa).

Diseño realizado con el fin de construir el tabernáculo, año 1806.

A- 5124 Alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro y aguada gris.

535 x 375 mm.

Al dorso, a tinta sepia: "Tolosa", "N^o 4", y "12 Lám^s./40 r^s".

Legado por Silvestre Pérez a la Academia el 2 de marzo de 1825 a través de sus testamentarios.

Observaciones: Véase n^o anterior.

PÉREZ, Silvestre.

Pilastras, arco y tabernáculo para la capilla mayor de San Amador de Martos.

Diseño realizado con el fin de construir el tabernáculo, año 1807.

A- 5089 Alzado.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro. Aguadas gris, crema y amarilla. 672 x 476 mm.

Escala gráfica de 15 pies castellanos.

Legado por Silvestre Pérez a la Academia el 2 de marzo de 1825 a través de sus testamentarios.

Observaciones: los proyectos de los tabernáculos para la iglesia de San Amador de Martos y la parroquia de Santa Ana fueron aprobados por la Comisión de Arquitectura en la Junta del 2 de abril de 1807.

SOLER Y MESTRES, Juan.

Un tabernáculo aislado con columnas y pilastras de orden corintio, con sagrario y mesa de altar.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1830.

A- 5091 Mitad de las plantas inferior y superior, del alzado y la sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro. Aguadas negra, gris y rosa. 487 x 654 mm.

Escalas gráficas de 70 pies castellanos y 22 módulos.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid 27 Abril de 1830. Juan Soler y Mestres". En los ángulos superior derecho e inferior izquierdo aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes) y en el inferior derecho, a lápiz negro, el número: "50". Al dorso, a tinta sepia: "Aprobado en Junta Ordinaria de 13 Junio 1830".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 13 de junio de 1830.

CABOT Y ANGUERA, Sebastián. *Presbiterio o capilla mayor de una colegiata, con retablo sin columnas, tabernáculo aislado y sillería de coro para treinta y seis capellanes.* Año 1844. Véase: Capillas (**A- 4345**).

UGARTE, José Asensio. *Altar mayor de orden corintio dedicado a la Purísima Concepción, con la mesa de altar y tabernáculo aislado.* Año 1845. Véase: Altares (**A- 5092**).

VARA Y SORIA, Cirilo. *Altar mayor de orden corintio dedicado a la Purísima Concepción, con mesa de altar y tabernáculo aislado.* Año 1845. Véase: Altares (**A- 5093**).

ARAUZAMENDI, Juan Bautista de. *Altar mayor de orden corintio dedicado a la Purísima Concepción, con mesa de altar y tabernáculo aislado.* Año 1845. Véase: Altares (**A- 5094**).

GARCÍA PARRA, Juan José.

Mesa de altar y tabernáculo para la capilla mayor de una iglesia parroquial, con disposición y formas del presbiterio. 1ª Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1845.

A- 5095 Planta, alzado y sección AB.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tintas negra y roja. Tinta negra y aguadas gris y rosa. 770 x 555 mm.

Escala gráfica de 20 pies castellanos.

Fecha, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: “Madrid 24 de Octubre de 1845= /Juan José García/Parra”. Aparece una rubrica a tinta sepia en cada uno de los ángulos (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo además, a lápiz azul, el número: “21”.

La Academia no le halló apto para la graduación solicitada y le concedió en su lugar el título de maestro de obras, en la Junta de los Señores Profesores del 9 de enero de 1848.

Observaciones: una vez admitido a los ejercicios para la clase de maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del 28 de septiembre de 1845 y tras elaborar como prueba de repente este diseño de mesa de altar y tabernáculo, fue reprobado en la Junta Ordinaria del 22 de marzo de 1846. En este momento, tanto García Parra como Bernabé León y Pedro María Ybarra solicitaron su admisión a nuevo examen de preguntas por haber sido reprobados anteriormente, pero la Comisión de Arquitectura les contestó que debían acudir al Gobierno solicitando dicha habilitación. En septiembre de este mismo año García Parra realizó como prueba de pensado el proyecto de *Una academia de nobles artes para la Villa y Corte de Madrid* (del **A- 208** al **A- 211**), que fue del agrado de la Academia y le proporcionó acceder al resto de los ejercicios de reglamento. En la Junta Ordinaria del 9 de octubre de 1846 fue admitido a los ejercicios de repente, para cuyo fin elaboró una *Escuela de primeras letras y de gramática latina, para un pueblo como de 1.000 vecinos* (**A- 732**), pero realizado más tarde el examen teórico sería reprobado en la Junta General del 7 de febrero de 1847.

A petición suya y a través de la Real Orden del 13 de julio se autorizó su admisión a nuevo examen de preguntas pasados seis meses, de ahí que aparezca su nombre nuevamente en la Junta General del 1 de agosto de 1847. En vista de los hechos, su trayectoria y méritos la Corporación decidió concederle el título de maestro de obras, grado inmediatamente inferior al solicitado, el 9 de enero de 1848.

ZOOLÓGICOS

PLAZA, Alejandro de la.

Zoológico.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1833.

A- 41 Planta, alzado de la fachada y sección.

Dibujo en papel verjurado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro y aguadas rosa y gris. 666 x 492 mm.

Escala gráfica de 90.

Fechado, firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Madrid. 13 de Marzo de 1833/ Alejandro de la Plaza". En los ángulos superior derecho e inferior izquierdo aparece una rúbrica a tinta sepia (dos rúbricas diferentes) y en el inferior izquierdo además, a lápiz negro, el número: "3". Al dorso, a tinta sepia: "Aprobado de maestro de obras en 21 de Abril de 1833".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta Ordinaria del domingo 21 de abril de 1833.

Observaciones: se aprecia una contradicción en cuanto a la titulación obtenida por este discípulo, ya que en el plano se reseña que fue aprobado en la clase de maestro de obras y no en la de maestro arquitecto. Respecto a este punto sabemos que obtuvo el título de maestro arquitecto porque todas las fuentes documentales así lo atestiguan, entre ellas: el *Libro de actas de las Juntas Ordinarias, Generales y Públicas*, concretamente en la Junta Ordinaria del 21 de abril de 1833 donde aparecen aprobados en la clase de maestro arquitecto los discípulos Alejandro de la Plaza, Manuel Mostaza y Francisco Nieto, mientras que en la clase de maestro de obras los alumnos Domingo Abellano del Hoyo, Antonio Lisandro y Bernabé Goytre. También en el documento *Arquitectos, 1833* (sig. 10-2/2) y por último en el *Libro de Registro de aprobados de Maestros Arquitectos*, fuente documental en la que se registra Alejandro de la Plaza con el nº 136 y la siguiente información: "Natural de el Corral de Almaguer. 26 años de edad. Aprobado Maestro Arquitecto el 21 Abril 1833./Académico de Mérito en 25 de Septiembre 1842."

ACHAVAL, Guillermo de.

Casa para fieras.

Prueba de repente para maestro arquitecto, año 1846.

A- 42 Planta, alzado de la fachada principal y sección YZ.

Dibujo en papel avitelado: sobre lápiz, delineado a tinta negra. Lápiz negro y aguadas negra y gris. 536 x 745 mm.

Escala gráfica de 300 pies castellanos.

Fechado, firmado y rubricado en el lateral inferior izquierdo, a tinta negra: "Madrid 2 de N^{bre}. de 1846/Guillermo de Achával". Aparece una rúbrica a tinta sepia en cada uno de los ángulos (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo además, a lápiz negro, el número: "1". Al dorso, a tinta sepia: "Aprobado maestro Arquitecto en 11 de Abril de 1847".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta General del 11 de abril de 1847.

CRUZ DE LEIVA, José María de la.

Casa de fieras.

Prueba de examen para maestro arquitecto, año 1850.

4 dibujos en papel avitelado: uno a lápiz negro y los tres restantes, sobre lápiz, delineados a tinta negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Contiene:

Prueba de repente: **A- 43** Planta, alzado de la fachada principal y sección.

Croquis a lápiz negro. 458 x 603 mm.

Escala gráfica de 300 pies castellanos.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: "Cruz" y a tinta sepia: "Inclan". Aparece una rúbrica a tinta sepia en cada uno de los ángulos (dos rúbricas diferentes) y en el superior izquierdo además, a lápiz negro, el número: "1". Al dorso, aparece a lápiz negro el apunte en grande de la planta.

Prueba de pensado: **A- 44** Plantas baja, principal y de los patios de los osos; secciones ab y ef. 645 x 981 mm.

Escala gráfica de 390 pies castellanos para las plantas y 50 pies castellanos para las secciones.

A- 45 Alzado de la fachada posterior y sección cd. 611 x 1044 mm

Escala gráfica de 160 pies castellanos.

Al dorso, a lápiz negro: "Cruz".



José María de la Cruz de Leiva. *Casa de fieras*, 1850 (A- 46).

A- 46 Detalle del pabellón central y del alzado de la fachada posterior. 429 x 564 mm.
Escala gráfica de pies castellanos.

Firmados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "J. M. de la Cruz".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta General del 13 de octubre de 1850.

GARCÍA PÉREZ, Eduardo.

Jardín zoológico, con departamentos para toda clase de animales.

Prueba de examen para maestro arquitecto, año 1854.

4 dibujos en papel avitelado: uno a lápiz negro y los tres restantes, sobre lápiz, delineados a tinta negra.
Tintas negra y roja. Aguadas de colores.

Contiene:

Prueba de repente: **A- 47** Planta, alzado y secciones.

Croquis a lápiz negro. 490 x 695 mm.

Fechado, Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: "Madrid 14 de Febrero de 1854/ Eduardo Garcia Perez".

Prueba de pensado: **A- 48** Planta. 1292 x 1971 mm.

Al dorso, a tinta sepia: "Aprobado de Arquitecto en 21 de Abril 1854".

A- 49 Mitad del alzado de la fachada principal, sección longitudinal del pabellón de insectos y secciones transversales de diversas salas y pabellones. 718 x 4950 mm.

A- 50 Alzado de la fachada de la sala de exposiciones de moluscos y zoofitos, del anfiteatro anatómico y del pabellón de reptiles e insectos de los países Meridionales; detalle de la armadura de los pabellones de aves. 748 x 3748 mm.

Escala gráfica de 0,015 por metro y 0,03 para la armadura.

Fechados, firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: "Madrid 14 de Abril de 1854/ Eduardo Garcia Perez".

Aprobado maestro arquitecto en la Junta de los Señores Profesores del 21 de abril de 1854.

ADICIONES:

Entre los últimos dibujos que han engrosado los fondos del Gabinete de Dibujos de esta Academia, once son obra de Antonio Elías Sicardo y fueron donados por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005. Existen referencias de este autor en varios documentos del Archivo de la Academia, a partir de los cuales tenemos constancia que el 9 de febrero de 1824 era comisario ordenador, efectivo de Guerra de los Reales Ejércitos y comisionado directo para varios trabajos dispuestos por S.M., momento en que solicita de la Academia de San Fernando el título de académico de honor en atención a sus trabajos y a su aportación al fomento y adelanto de las artes. En esta fecha expuso que "(...) teniendo presentido haber aceptado y pasado para su colocacion á la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, el Cuadro del Parnaso y explicacion realativa al Festejo hecho en obsequio de S.A. Sermâ, cuando la primera boda de S.M. acompañado en representación de 19 del mes anterior; y habiendo sido feliz en acertar los trabajos de las doce obras que se le encargaron por los monarcas e Infantes de España, como tambien en la que acaba de presentar a S.M. de Arquitectura Hidraulica referente â los Canales de Castilla y Leon, insinuando separadamente vencerse la grande obra de la union de los citados con el de Urgel, lo que asimismo ha sido del agrado de S.M., todo lo que le ha animado é impedido â manifestar â V.A. sus deseos de utilidad al Estado, ya que su utilidad acierta en sus trabajos, los cuales no dejará de continuar, y con mayor motivo si se ve reunido con tan ilustrados Academicos".

Del mismo modo sabemos que en la Junta Ordinaria del miércoles 25 de febrero de 1824 se vio "Un dibujo a la aguada q^e representa el monte parnaso ejecutado por Dⁿ Antonio Elias y Sicardo" y que en la Junta Particular celebrada el 24 de abril, previa aprobación del Infante Don Carlos y a propuesta del viceprotector, fue nombrado académico de honor. Ante este hecho, el 7 de junio Sicardo se dio por enterado del nombramiento y comunicó a la Academia el haber recibido el ejemplar de los Estatutos: "Según el escrito de V.A. de 26 de Mayo ultimo, que he recibido â mi regreso del Real Sitio de Aranjuez, he visto con satisfacció, que en Junta particular, celebrada en 24 del mes anterior prebia aprobaci6n de S.A. Real el Sermô Sôr Ynfante De Carlos, digno Gefe Principal de la Real Academia de San Fernando, y â propuesta de su Vice Protector, he sido nombrado Academico de Honor de la misma, de lo que doy â V.A. las mas espresivas gracias. Esta eleccion me impele a redoblar mis tareas, tomando una parte activa en el fomento de las Nobles Artes del instituto, dirigidas â la prosperidad del Estado, esperando el aviso de V.A. para realizar lo prevenido en el arti. 32 de los Estatutos, de los cuales he recibido el ejemplar que se acompañaba en el mencionado escrito".

Más tarde le encontraremos optando junto con el arquitecto Manuel de Zayas a la plaza de arquitecto titular de Puerto Rico, para cuyo fin fue remitida una carta a la Academia por el gobernador capitán general de la Isla en la que solicitaba de la Corporación si se podía declarar al maestro mayor jubilado de fortificación Sicardo para desempeñarla o en su defecto tenía preferencia el arquitecto Zayas, quien a su vez era académico de Santa Isabel de Sevilla y actual maestro mayor de fortificación de dicha plaza.

En contestación a esta consulta, la Sección de Arquitectura celebrada el 23 de octubre de 1849 y formada por los señores J. M. de Inclán (director), A. Conde González, J. París, A. Sanz y Pérez, A. Herrera de la Calle, M. Laviña, M. de Arjona y E. de la Cámara (secretario), acordó que la preferencia correspondía en justicia a Zayas por todos los conceptos aunque Sicardo alegase para cubrirla el antiguo reglamento de ingenieros, por el que se concedía a los maestros de fortificación las mismas prerrogativas que a los archi-

tectos. La Sección comunicó también el hecho de que “(...) estas nunca se entendieron á mas que á las obras puramente militares escepto donde no hubiese Arquitecto, ni duraron mas tiempo que el que duraba su cargo, y además estan ya de hecho y de derecho abolidas con las disposiciones y Reales Cédulas posteriores que estan en toda su pureza y vigor; y por ultimo que aunque Sicardo conservase todos aquellos derechos, Zayas los tendrá iguales como actual Maestro Mayor de Fortificaciones y mucho mayores por los titulos de Arquitecto y Académico que le adornan y de que carece Sicardo, y siempre le correspondería de derecho la preferencia con arreglo á la Real Cédula de 21 de Abril de 1828 y órdenes posteriores”. Este dictamen sería aprobado por la Academia en la Junta General del 4 de noviembre de 1849, siendo comunicado al secretario de la Gobernación el 8 del mismo.

SICARDO, Antonio Elías.

Fachada de orden toscano, sin fecha.

A- 6277 Alzado.

Dibujo en papel verjurado: delineado a tinta negra. Aguada gris. 377 x 472 mm.

Al pie, firmado a tinta sepia: “De Sicardo”.

Donado a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Falso templo díptero picnóstilo, sin fecha.

Dos dibujos en papel verjurado: delineados a tinta negra. Aguadas negra y gris.

Contiene:

A- 6278 Sección longitudinal A.B. 341 x 511 mm.

Escala gráfica de 24 pies castellanos.

A- 6279 (a) Sección por la línea CD de la planta. 417 x 279 mm.

Escala gráfica de 30 pies castellanos.

Al dorso aparece el dibujo de un *Intercolumnio de orden toscano* (A- 6279 [b]).

Firmados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: “De Sicardo”.

Donados a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Intercolumnio de orden toscano, sin fecha.

A- 6279 (b) Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: delineado a tinta negra. Aguada gris. 417 x 279 mm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: “De Sicardo”.

En el anverso aparece la sección por la línea CD del *Falso templo díptero picnóstilo*. (A- 6279 [a]).

Donado a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Templo próstilo eústilo, sin fecha.

Dos dibujos en papel verjurado: delineados a tinta negra. Aguadas negra, gris y salmón.

Contiene:

A- 6280 (a) Planta. 422 x 261 mm.

Al dorso aparece un dibujo con la *Construcción de figuras geométricas: de la figura nº 39 a la nº 57* (A-6280 [b]).

A- 6281 (a) Sección transversal. 406 x 308 mm.

Al dorso aparece el alzado de un *Templo clásico jónico* (A- 6281 [b]).

Escala gráfica de 14 módulos y 16 pies.

Firmados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: “De Sicardo”.

Donados a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005

SICARDO, Antonio Elías.

Estudios geométricos, sin fecha.

Dos dibujos en papel verjurado: delineados a tinta negra. Aguada gris.

Contiene:

A- 6280 (b) *Construcción de figuras geométricas: de la figura nº 39 a la nº 57.* 422 x 261 mm.

En el anverso aparece la planta de un *Templo próstilo eústilo* (**A- 6280 [a]**).

A- 6284 (b) *Construcción de figuras geométricas: de la figura nº 1 a la nº 38.* 435 x 257 mm.

En el anverso aparece el dibujo de la planta del *Templo períptero sístilo* (**A- 6284 [a]**).

Donados a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Templo clásico jónico, sin fecha.

A- 6281 (b) Alzado.

Dibujo en papel verjurado: delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris.

406 x 308 mm.

Escala gráfica de 20.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "De Sicardo".

En el anverso aparece la sección del *Templo próstilo eústilo* (**A- 6281 [a]**).

Donado a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Templo díptero picnóstilo, sin fecha.

Dos dibujos en papel verjurado: delineados a tinta negra. Aguadas negra y gris.

Contiene:

A- 6282 Alzado y sección transversal. 506 x 347 mm.

Escala gráfica de 20 pies castellanos.

A- 6283 Sección longitudinal. 341 x 502 mm.

Escala gráfica de 23 pies castellanos.

Firmados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "De Sicardo".

Donados a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Templo períptero sístilo, sin fecha.

Dos dibujos en papel verjurado: delineados a tinta negra. Aguadas negra, gris y salmón.

Contiene:

A- 6284 (a) Planta. 435 x 257 mm.

Escala gráfica de 16 pies castellanos.

Al dorso aparece un dibujo con la *Construcción de figuras geométricas: de la figura nº 1 a la nº 38* (**A- 6284 [b]**).

A- 6285 Sección longitudinal CD. 346 x 501 mm.

Escala gráfica de 20 pies castellanos.

Firmados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "De Sicardo".

Donados a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Basílica de Jano con el Templo de Augusto, sin fecha.

Dos dibujos en papel verjurado: delineados a tinta negra. Aguadas negra y gris.

Contiene:

A- 6286 (a) Alzado y sección AB. 478 x 324 mm.

Escala gráfica de 120.

A- 6286 (b) Alzado y sección. 478 x 324 mm.

Firmados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "De Sicardo".

Donados a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Puerta monumental, sin fecha.

A- 6287 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 515 x 333 mm.

Escala gráfica de 10 pies castellanos.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "De Sicardo".

Donado a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

SICARDO, Antonio Elías.

Fachada de orden toscano, sin fecha.

A- 6288 Planta y alzado.

Dibujo en papel verjurado: delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 382 x 452 mm.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "De Sicardo".

Donado a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

Otros planos donados por el académico Juan Moya Arderius son obra del célebre arquitecto Isidro González Velázquez y Tolosa, quien fue pensionado en Roma entre 1791 y 1796, Arquitecto Mayor de S.M., académico de mérito desde el 13 de junio de 1799, director de Arquitectura desde el 5 de diciembre de 1816 y director general de la Academia de San Fernando el 20 de febrero de 1825.

Entre 1809 y 1810 González Velázquez emigró a las Islas Baleares, concretamente a Mallorca, aunque antes de llegar a su destino se detuvo en Alicante donde conoció a un caballero instruido en las bellas artes que le encargó los planos de un edificio, en cuya planta baja debía ubicar grandes almacenes y en la principal una habitación cómoda y grande para su uso. Recién trasladado a Mallorca el mismo sujeto le encargó otros diseños para el mismo fin y una vez que enseñó varias obras y dibujos a los principales personajes de la ciudad ofertaron al arquitecto varias obras de restauración en sus propias viviendas, siéndole encargadas algunas por Pedro Safortesa en el paso llamado de los Olmos. En el Consulado también le encargaron los diseños para el mejoramiento y engrandecimiento del edificio, obras que fueron bien remuneradas por José Cotoner, prior del consulado. Éste a su vez le encargaría las copias exactas del edificio adosado al consulado, es decir, la lonja de Palma, obra gótico oriental de construcción caprichosa. Midió y diseñó la obra con la mayor exactitud que pudo, siendo colocados los planos de la lonja y los del consulado en la sala principal de éste, en marcos de caoba con sus cristales correspondientes.

Por estas mismas fechas González Velázquez realizaría la sala, la ante alcoba, la alcoba y la decoración de las estancias de la casa de Nicolás de Armengol, caballero comendador; otras para el caballero Jorge Descallar, Marqués del Palmar, fuera de la ciudad y en su propia casa de Palma; la restauración del palacio del Conde de Ayamas, brigadier y coronel de las tropas mallorquinas, que se encontraba en ruinas; varios diseños para la restauración del teatro de la ciudad, en su origen gran almacén, junto con la pintura de la nueva cortina de bocaescena; los diseños del nuevo muelle con grandes almacenes a su alrededor para asegurar y reparar las embarcaciones de los vendavales, y varios arreglos en iglesias de los pueblos de la Isla como las de Lluç Mayor y Manacor. Todos estos trabajos le valieron el ser nombrado por el Ayuntamiento de Palma Arquitecto Mayor de la ciudad y director de la Academia de Dibujo que allí se encontraba instalada, ciudad en donde estableció una sala de Arquitectura de la que se carecía, para poder dirigir a los que se dedicaban a este ramo del arte.

Según el *Inventario de 1824* de la Academia de San Fernando, algunas de las obras de este arquitecto fueron expuestas en las Salas de Arquitectura por el Infante Don Carlos, figurando entre ellas: "nº 17. Métodos

sencillos para Montear toda clase de Cañas de Columnas (...)", regalada por su autor a la Academia siendo director general; "nº 18 Método de colocar los cinco ordenes de arquitectura entre dos paralelas (...); "nº 26 Base y Capitel del Orden Toscano con sus plantas correspondientes y Metodo de trazar y disponer las pilastras de cualquiera de los cinco ordenes"; "nº 27 Nombres de las Molduras que deben usarse en las cornisas y demás partes de los Orn de. Arquitectura (...); "nº 28 Molduras talladas por dicho Velazquez"; "nº 30 Basa, Perfil y Planta de uno de los Capiteles del Templo de la Sivila Tiburtina (...); "nº Un dibujo de uno de los Capiteles del Templo de la Sivila Tiburtina (...)" y "nº 57 Fachada pral y Costados del Monumento destinado a perpetuar la Memoria de las Víctimas sacrificadas en Madrid el dia 2 de Mayo de 1808". Asimismo, en un documento fechado en 1827 aparecen recogidos estos dibujos, indicándose que fueron regalados por su autor a la Academia y entregados al conserje de la misma el 31 de agosto de ese mismo año: "Un gran Plano con dos plantas, Fachada costado y seccion de un Monumento para perpetuar la Memoria de las/victimas sacrificadas el dia 2 de mayo de 1808./Planta y perfil del Capitel del Templo de Vesta/Un dibujo de un Fragmento del dho Capitel/Un plano que contiene la Basa y Capitel de Pilastra/del Orden Toscano./Un Plano con el metodo de Montar toda clase/de Columnas./Otro Plano con el metodo de colocar las cinco ordenes/de Arquitectura entre dos paralelas/Otro Yd. con los Nombres de las Molduras que deben/usarse en las Cornisas y demas partes de la Arquitectura/Otro Yd. con dhas Molduras Talladas".

Los dos dibujos que nos ocupan están sin fechar por cuanto es difícil conocer el fin para los que fueron realizados, no obstante pueden responder a algunas de las obras encargadas al autor por particulares en las Islas Baleares, bien a modelos para los discípulos matriculados en la Academia de Dibujo, escuela fundada por el arquitecto en Mallorca y de la que era director, o bien a dos de los dibujos señalados en el *Inventario de 1824* que fueron donados por el artista a fin de que sirvieran para la instrucción de los jóvenes discípulos y expuestos en las salas de la Academia de San Fernando cuando era director general de dicha Corporación.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y TOLOSA, Isidro.

Basa y capitel del orden toscano, sin fecha.

A- 6289 Plantas y alzados.

Dibujo en papel grueso: delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 445 x 578 mm.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Isidro Velázquez". Al dorso, a tinta negra: "que sirban de modelos".

Donado a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y TOLOSA, Isidro.

Molduras más comunes que suelen verse en las cornisas y demás partes de los órdenes de arquitectura: las que se demuestran en tres clases: planas, curvas y mixtas, sin fecha.

A- 6290 Perfiles.

Dibujo en papel grueso: delineado a tinta negra. Aguadas negra y gris. 365 x 512 mm.

Firmado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Isidro Velázquez".

Donado a la Academia por el académico correspondiente Juan Moya Arderius el 2 de junio de 2005.

A través de la Herencia Guitarte la Academia ha engrosado su colección de dibujos con seis nuevas adquisiciones: tres diseños de Francisco Sabatini, correspondientes al proyecto de la *Puerta de Alcalá* y otros tres dibujos de *Iglesia de Santa Ana de Elda* (Alicante), obra de Ventura Rodríguez.

Sabatini era arquitecto e ingeniero italiano llamado a España en 1760 por Carlos III. Formado en Nápoles con Vanvitelli fue el segundo director del Palacio de Caserta, siendo el primero su maestro Luigi. Recién llegado a la capital solicitó el ser incluido en la clase que tuviesen a bien concederle los señores viceprotector y consiliario de la Academia, a través del Director General, Conrado Giaquinto. Ante esta petición el viceprotector de la Corporación, Baltasar Elgueta, manifestó que había conocido al arquitecto italiano en la formación de las Reales Guardias de Corps y que tenía constancia de todas sus cualidades. Por todo lo

expuesto, la Junta Particular del 4 de agosto de 1760 le concedió el grado de académico de honor y de mérito por la Arquitectura, acordando pasar el aviso regular al interesado para que pudiera asistir y votar en los próximos Premios Generales.

En la Corte se encargó como ingeniero ordinario de la dirección de la fábrica del Nuevo Palacio Real, al tiempo que intervenía en la reforma de otras obras reales (Aranjuez y El Pardo) y llevaba a cabo la comisión del empedrado y limpieza de la ciudad junto con las obras subterráneas de su cloaca. Asimismo, proyectó y dirigió la Casa de la Real Aduana, la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro y la Puerta de Alcalá, a cuyo proyecto responden tres de los seis dibujos comprados recientemente por la Academia.

A diferencia de Sabatini, mucha es la documentación conservada en el Archivo de la Academia que hace referencia a las actividades profesionales desarrolladas por Ventura Rodríguez dentro y fuera de la Corporación. Trabajó desde muy joven en Palacio, primero con el francés Étienne Marchand y en 1733 con Felipe Ibarra y el italiano Galluzzi, con quien aprendió la perspectiva arquitectónica y los efectos escenográficos. En 1735, con la construcción del Nuevo Palacio de Madrid, le veremos en calidad de delineante de Felipe Juvara y posteriormente de Giovanni Battista Sachetti, quien le nombró su aparejador y quiso, sin conseguirlo, que fuera en 1744 su sustituto en la Academia. Al año siguiente opositó a una plaza de maestro director de arquitectura sin obtenerla, pero sería aceptado como sustituto de Sachetti en la Academia de San Fernando, concurriendo y asistiendo a sus clases desde el lunes 22 de febrero de 1745; no obstante, sus muchas ocupaciones en el Real Servicio le impidieron continuar la enseñanza a partir de febrero de 1746.

En septiembre de 1748 remitió un memorial a la Academia de San Fernando para que se le confiara el empleo de “arquitecto delineador mayor de S.M.” con aumento de sueldo, a cuyo fin había ejecutado 3 planos y alzados de un templo magnífico de su invención que presentaría a la Academia de Diseño de Roma, de la que era arquitecto y académico.

Como profesor, director de Arquitectura y académico de San Lucas de Roma hizo en noviembre de 1753 una defensa en honor a este arte, en vista de la preferencia que se estaba dando a la pintura en el seno de la Academia de San Fernando. Aparte de advertir el agravio que estaba sufriendo la arquitectura respecto a la pintura, puso de manifiesto el error que se estaba cometiendo a la hora de enumerar primero a la Pintura, seguido de la Escultura y Arquitectura, cuando esta última arte era la más principal y noble de las tres, hecho que le hizo disertar sobre las cualidades de la arquitectura y sus valores frente a la pintura. De esta época data su *Tratado de geometría práctica para la enseñanza de los discípulos de la Real Academia de las Artes de San Fernando*, fechado en Madrid en 1755.

El 5 de mayo de 1765, por la Real Orden del 11 de febrero, dio su parecer acerca de cual era el método más apropiado para el mayor aprovechamiento de los alumnos pensionados en la Corte y en Roma aunque su opinión ya había sido expuesta anteriormente a la Corporación el 20 de septiembre de 1755. Respecto a este asunto creía necesario por parte de los pensionados, la realización de ejercicios conducentes a adquirir el pleno conocimiento de la Arquitectura, tanto teórica como práctica, bajo las reglas fundadas en la doctrina de Vitruvio y para conseguirlo debían agregarse a un maestro/s y tratar de comunicarse con los profesores de pintura y escultura, dado que estas tres artes se ayudan mutuamente. También el conocimiento de las tres partes de la matemática: geometría, aritmética y perspectiva, base de todas las demás partes de la arquitectura, siempre que sus reglas fuesen aplicadas a la práctica. Asimismo la práctica del dibujo, la delineación de los monumentos en su todo y en sus partes (plantas, elevación y cortes), los perfiles de todas sus molduras, cornisas, arquitrabes y capiteles, con los ornatos tallados; los frisos, plafones y lacunarios o techos, señalando los cortes, despieces y colocación en que estaban contruidos, sujetándolo todo a la medida del pie castellano. Con el “*Dibujo, fabrican, y se archivan una memoria con que lograrán conocer y tener siempre á la vista las buenas proporciones, estylo, buen gusto, y Construcción de los Antiguos Romanos, y les quedarán firmes los exemplos para autorizar conellos las obras que se les ófreciere egecutar como la practicaron Bramante, Alberti, Bonarozza, Petrucio, Serlio, Viñola, Paladio, Bernino, y todos los que hán inmortalizado su nombre con el acierto que sus obras publicas dejandonos preceptos, en ellas, yero sus escritos.*”



Francisco Sabatini. *La Puerta de Alcalá*, 1769-1774 (A- 6293).

A continuación señalaba la importancia de la distribución de los edificios privados o particulares, debiendo ser proporcionados a los sujetos que han de habitarlos; la obligación de los becarios de remitir un dibujo cada año a la Academia de Madrid a fin de que se pueda hacer un seguimiento de sus adelantamientos; la asistencia y práctica de los pensionados en alguna fábrica de consideración a cargo de algún gran arquitecto, para hacer prácticas y experimentos y así aprender el modo de unir con solidez los materiales en cimientos, paredes, arcos, bóvedas, cornisas y techos; el estudio de las máquinarias y la estática para mover, elevar y conducir los pesos, la gravedad de los cuerpos y empuje de las bóvedas y arcos; el conocimiento de todo tipo de materiales, el cálculo de las fábricas para averiguar su coste, el estudio de la albañilería, cantería, carpintería, cerrajería, vidriería, jardinería y la fundición de metales. A su parecer, en el último año de la pensión era imprescindible que los alumnos tomasen a su cuidado y dibujasen una de las obras de los antiguos a fin de remitirla a la Academia de San Fernando para que sirviese de ejemplo a los discípulos de Madrid y que al tiempo que realizasen los ejercicios se instruyesen en la costumbre de la antigua y moderna edificación de los romanos, por lo que era obligatoria la lectura de libros de historia como los de Maffey, Montfaucon, Guillermo Choul y otros aunque particularmente el de Vitruvio.

En cuanto a los pensionados en Madrid, cada uno se encontraría bajo la dirección de un arquitecto académico de mérito, asistirían todas las noches al estudio y ejercicio del dibujo en la Academia por ser una de las partes más dificultosas que tenían que saber, y presentarían un dibujo ejecutado en el mes precedente para ver su aplicación y si son dignos de merecer la beca del mes siguiente. Esta parte teórica se debía complementar con la parte práctica, que podía obtenerse con la asistencia a alguna obra junto a su director.



Ventura Rodríguez.
Iglesia de Santa Ana de Elda
(Alicante),
sin fecha (A- 6296).

Para finalizar su exposición puntualizaba el hecho de que aquellos pensionados en Roma que dejasen de enviar obras a Madrid, descuidasen, omitiesen o se retrasasen en sus adelantamientos y observancia de las leyes que les fueran impuestas, se les podría privar de su beca a la tercera amonestación y serle concedida a otro alumno. Respecto a los pensionados en la Corte, proponía la concesión de dos premios en dinero de 1ª y 2ª clase a aquellos que desempeñasen los asuntos que les fueran señalados, los cuales debían responder a partes de la arquitectura proporcionadas.

A finales de este mismo año de 1765 fue propuesto como director general por la Arquitectura, siendo nombrado como tal en la Junta Ordinaria del 19 de enero de 1766. Tres años más tarde hizo el estudio de la iglesia de San Francisco El Grande y a partir de 1771 elaboró tres diseños de la Casa de la Panadería en el estado en que se encontraba, en plantas segunda, tercera y de buhardillas, otros tres de la Casa palacio del Excmo. Sr. Marqués de Astorga, Conde de Altamira y Duque de Sessa en la calle ancha de San Bernardo de Madrid, y un diseño de la Casa del Excmo. Duque de Alba en la calle de su título, en la forma que se puede componer para colocar en ella la Academia de San Fernando, ésta finalmente trasladada al Palacio de Goyeneche en la calle Alcalá nº 13.

A principios de 1774, tras padecer una grave enfermedad Diego de Villanueva, por entonces director de Arquitectura y Perspectiva, asistió a dicha sala haciéndose cargo de sus alumnos. Nueve años más tarde elaboraría el 2º diseño del peristilo o pórtico para el Paseo del Prado de San Jerónimo con algún aumento del presupuesto del 7 de marzo de 1776, el cual serviría como dijo su autor “(...) para paseadero cubierto y donde puedan defenderse de las lluvias y temporales a dos o tres mil personas, con fonda, botillería y otras comodidades como se previene en la Orden del Consejo comunicada en Madrid, el 22 de marzo de 1783”, proyecto que sería donado a la Academia por Eugenio de la Cámara en 1873.

Su trayectoria profesional fue muy amplia como importantes lo fueron sus realizaciones. Entre las obras más relevantes de su primera época destacan la iglesia de San Marcos de Madrid, la Capilla de la Virgen en la Basílica del Pilar de Zaragoza y el transparente y altar de San Julián en la catedral de Cuenca. De su segunda etapa, que comienza en 1760 y en la que simplifica la disposición de espacios, volúmenes y detalles decorativos, pertenecen el colegio de Agustinos Filipinos de Valladolid y el de Cirugía en Barcelona. La Academia conserva de este momento el proyecto de la *Iglesia de San Francisco El Grande de Madrid*, comprado por la Institución a través del Legado Guitarte el 3 de febrero de 2003, junto con otros estudios y diseños del arquitecto de varias decoraciones para puertas, un salón y su techumbre. A su última época, totalmente clasicista, pertenecen la colegiata de Covadonga, la fachada de la catedral de Pamplona y el palacio de Boadilla del Monte.

SABATINI, Francisco.

Tres proyectos para la Puerta de Alcalá (Madrid), 1769-1774.

Concurso para la Puerta de Alcalá, 1769.

3 dibujos en papel verjurado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Aguada gris.

Contiene:

A- 6291 Planta y alzado de la primera alternativa. 642 x 896 mm.

A- 6292 Planta y alzado de la segunda alternativa. 633 x 879 mm.

Al dorso a bolígrafo azul: “ARRIBA” y a lápiz negro: “Calco”.

A- 6293 Planta y alzado del proyecto definitivo. 622 x 882 mm.

Escala gráfica de 50 pies castellanos.

Adquiridos por la Academia a cargo de la herencia Guitarte en 2006.

RODRÍGUEZ, Ventura.

Iglesia de Santa Ana de Elda (Alicante).

Proyecto ejecutado para realizar el edificio, sin fecha.

3 dibujos en papel verjurado: sobre lápiz, delineados a tinta negra. Aguadas negra y gris.

Contiene:

A- 6294 Planta. 630 x 479 mm.

Al dorso a bolígrafo azul: “60 x 45 Luces/ V. 107273”.

A- 6295 Sección longitudinal. 632 x 977 mm.

Al dorso, a tinta negra: “Plano para la Iglesia de Elda” y a bolígrafo azul: “V. 107274 60 ? x 94 ?”.

A- 6296 Sección transversal. 631 x 479 mm.

Al dorso a bolígrafo azul: “V. 107273/ 60 ? x 45 Luces”.

Escala gráfica de 110 pies castellanos.

Firmados y rubricados en el ángulo inferior izquierdo, a tinta negra: “Ventura Rodríguez/ Arch^{to} ma^{or} de Madrid” o “Ventura Rodríguez/Arch^{to} ma^{or} de Mad^d”.

Adquiridos por la Academia a cargo de la herencia Guitarte el 13 de junio de 2006.

ÍNDICE DE AUTORES

ANÓNIMOS, pp. 172, 178, 180, 184, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199 y 200.

A

ÁBALOS AGRA, Simeón, p. 194.
ACHAVAL, Guillermo de, p. 206.
ALEDO, Juan José. Ver MARÍN ALEDO, José,
ALEGRE, Manuel, p. 172.
ÁLVAREZ, Manuel Domingo, p. 174.
ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Mariano, p. 159.
A.M., p. 194.
ARAUZAMENDI, Juan Bautista de, pp. 190, 197 y 205.
AVRIAL Y FLORES, José María, p. 183.

B

BELMONTE Y ALMELA, Juan José, p. 186.
BONILLA, Silvestre, p. 158.

C

CABOT Y ANGUERA, Sebastián, pp. 201, 202 y 205.
CANO, Melchor, p. 158.
CASALS, Pedro, p. 184.
CASTILLO, Evaristo del, p. 158.
CRUZ, Juan Pío de la, p. 173.
CRUZ DE LEIVA, José María de la, p. 206.
CUERVO, Juan Antonio, p. 201.

D

DETUG, Miguel, p. 180.
DÍAZ, Fermín Pilar, pp. 158 y 179.
DÍAZ BUSTAMANTE, José, p. 202.
DÍEZ, Nicolás Pascual. Ver PASCUAL DÍEZ, Nicolás,
DOMÍNGUEZ, Valentín, p. 168.
DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, Faustino, p. 164.

E

ESTEVE Y LÓPEZ, José, p. 169.

ESTEVEZ, Santiago, p. 162.

G

GARCÍA, Francisco, p. 172.

GARCÍA, José Nicanor, p. 172.

GARCÍA ÁLAMO, Manuel, p. 188.

GARCÍA BLANCO, Isidro, p. 172.

GARCÍA MARTÍNEZ, Francisco, p. 162.

GARCÍA OTERO, José, p. 160.

GARCÍA PARRA, Juan José, pp. 197 y 205.

GARCÍA PÉREZ, Eduardo, p. 207.

GIMÉNEZ Y CROS, Ramón María, p. 193.

GIMENO, Rafael, p. 189.

GONZÁLEZ, Justo, p. 174.

GONZÁLEZ LOMBARDO, Felipe, p. 167.

GONZÁLEZ ORTIZ, Pedro, p. 170.

GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA Y SALAZAR, Pedro, p. 179.

GONZÁLEZ VALLE, Manuel, p. 193.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y TOLOSA, Isidro, pp. 186, 187, 211 y 212.

GUERRERO, Alejo, p. 181.

GUTIÉRREZ, Fermín, p. 158.

L

LARRAMENDI, José Agustín de, p. 158.

LECUMBERRI GANDARIAS, Cristóbal, p. 190.

LINO HERNÁNDEZ, Francisco, p. 158.

M

MACÍAS DE ARÉVALO, Ignacio, p. 202.

MACHUCA VARGAS Y MANTRANA, Manuel, pp. 197 y 203.

MARTÍNEZ, Dámaso Santos. Ver SANTOS MARTÍNEZ, Dámaso,

MARTÍNEZ AMADOR, Jorge, p. 179.

MEAZA, Domingo de, p. 182.

MENDIBIL Y QUADRA, Nicomedes, p. 202.

MONASTERIO, Ángel, p. 176.

N

- NARANJO, Diego, p. 182.
NAVARRO ARNAU, Agustín, p. 169.
NAVARRO ARNAU, Juan, pp. 169 y 171.
NESSI Y ARROLA, Isaac, p. 202.
NICOLAU, Antonio, p. 173.

P

- PALACIOS, Carlos, p. 185.
PASCUAL DÍEZ, Nicolás, p. 189.
PÉREZ, Silvestre, pp. 173 y 204.
PÉREZ JUANA JORDÁN, Juan, pp. 197 y 203.
PÉREZ RABADÁN, Francisco, p. 177.
PÉREZ Y ROMERO, Agustín, p. 185.
PICORNELL, José, p. 166.
PILAR DÍAZ, Fermín. Ver DÍAZ, Fermín Pilar,
PÍO DE LA CRUZ, Juan, p. 173.
PLAZA, Alejandro de la, p. 205.
PUERTA, Juan Esteban, p. 164.

Q

- QUINTANA, Juan de, p. 171.

R

- ROBLES MENDIVIL, Máximo Fernando de, p. 169.
RODRIGO, Manuel, p. 185.
RODRÍGUEZ, Fernando, pp. 175 y 176.
RODRÍGUEZ, Manuel, p. 190.
RODRÍGUEZ, Ventura, pp. 169, 213-215 y 216.
RODRÍGUEZ HIDALGO, Matías, p. 164.
ROJAS, Manuel de, p. 181.

S

- SABATINI, Francisco, pp. 212, 213 y 215.
SÁNCHEZ IBÁÑEZ, Perfecto, p. 162.
SÁNCHEZ PERTESO, Fernando, pp. 158 y 173.
SANTOS, Ignacio, p. 168.

SANTOS MARTÍNEZ, Dámaso, pp. 169 y 171.
SECADES, Ramón, p. 162.
SECO Y RODRÍGUEZ, Manuel, p. 166.
SICARDO, Antonio Elías, pp. 208-211.
SOLANO, José, p. 164.
SOLER Y MESTRES, Juan, pp. 197 y 204.
SORIANO Y ATIENZA, Manuel, p. 164.

T

TOMÁS Y FABREGAT, Ignacio de, p. 202.

U

UGARTE, José Asensio, pp. 197 y 205.
URÍA, Miguel Ángel de, p. 177.

V

VARA Y SORIA, Cirilo, pp. 197 y 205.
VIDAURRE, Manuel Fermín de, p. 159.

INDICE GENERAL DE AUTORES

ANÓNIMOS

A-40; A-150; del A-153 al A-155; del A-158 al A-161 y A-164 ; A- 225; A- 226 y A-231; del A- 227 al A- 229; A- 230; A- 232; A- 233; A- 909; del A- 1016 al A- 1019; A-1148; A-1149; A- 1558; A- 1580; A- 1580 bis; 1845 bis; del A- 2426 al A- 2428; del A- 2610 al A- 2612; A- 2615 y A- 2616; A- 2617; A- 2618 y A- 2619; del A- 3083 al A- 3087; del A- 3233 al A- 3237; A- 3442; A- 3496; A- 3592 y A- 3593; A- 3594; A- 3627 y A- 3628; A- 3686; A- 3687; A- 3717; A- 3738; A-3740; A- 3747; A- 3748; A- 3749; A- 3781; A- 3996; A- 4289; del A- 4364 al A- 4366 bis; A- 4406 y A- 4720; del A- 4429 al A- 4436; A- 4445; A- 4694; A- 4695; A- 4718 y A- 4719; A- 4721 y A- 4722; A- 4723 y A- 4724; A- 4725 y A- 4726; A- 4727; A- 4927; A- 4931; A-4956; del A-4957 al A-4959; A- 5040; A- 5041; A- 5048; A-5095 bis; A- 5097; A-5100; A-5102 y A-5102 bis ; del A- 5103 al A- 5105; A- 5106 y A- 5107; A- 5108 y A- 5109; del A- 5110 al A- 5111 bis; A- 5112 y A- 5112 bis; A- 5113 y A- 5113 bis; A- 5114; del A-5117 al A-5120; A-5123 (1a); A- 5123 (1b); A- 5185; A- 5234; A- 5243; A- 5244; A- 5245; A- 5246; A- 5247; A- 5248; A- 5251 bis; A- 5314; A- 5330; A- 5331 y A- 5332; A-5333; A- 5334 (a) y A- 5334 (b); A- 5336; A- 5417; A- 5418; A- 5419; A- 5427; A- 5428; A- 5429; A- 5430; A- 5431; A- 5432; A- 5433; A- 5434; A- 5435; A- 5436; A- 5440 y A- 5441; A- 5442 y A- 5443; A- 5663; A- 5664; A- 5665; A- 5666; A- 5667; A-5668; A- 5670; A- 5671; A-5680; A-5681; A- 5682; A- 5684; A- 5685; A- 5687; A- 5689; A-5690; A-5691; A- 5692; A- 5693 (a); A-5693 (b); A- 5694; A- 5695; A- 5745 y A- 5746; A- 5771; A- 5773; A- 5774; A- 5776; A- 5777; A- 5778; A- 5779; A- 5780; A- 5781; A- 5782; A- 5783; A- 5833; A- 5838; A-5840; A-5841; A-5842; A-5843; A- 5844; A- 5845; A-5846; A-5847; A- 5852; A- 5853; A- 5854; A- 5855; A- 5856; A- 5857; A- 5859; A- 5860; A- 5861; A- 5862 y A- 5864; A- 5863; A- 5865; A- 5877; A- 5878 y A- 5879; A- 5880 y A- 5881; A- 5885; A- 5889; A- 5890; A- 5891; A- 5892; A- 5916; A- 5917.

A

ÁBALOS, Simeón: A- 2116; del A- 3922 al A- 3926.
ÁBALOS AGRA, Simeón: del A- 3265 al A- 3268; A- 5977.
ABANZ, José de: del A- 1289 al A- 1295; A- 4070.
ABANZ, Martín: A- 691; del A- 4809 al A- 4810.
ABELLANAL Y ZARRAGOITIA, Ramón del: del A- 122 al A- 123 bis.
ABENOZA, Mariano Andrés: del A- 2390 al A- 2393.
ACEBO Y PÉREZ, José de: del A- 792 al A- 794; A- 1791.
ACOSTA, Francisco de Paula: del A- 1041 al A- 1044; A- 1418; A- 5219.
ACHAVAL, Guillermo de: del A- 17 al A- 20; A- 42.
ACHUTEGUI, José Antonio de: A- 2100 y A- 2101; A- 4786.
AGUADO, Antonio. Ver **LÓPEZ AGUADO, Antonio.**
AGUADO, Clemente: del A- 4825 al A- 4827.
AGUADO, Francisco: del A- 4225 al A- 4228.
AGUILAR Y VELA, José María: del A- 3610 al A- 3612.
AGUIRRE, Domingo: del A- 3020 al A- 3024; A- 3476.
AGUIRRE, Domingo de: A- 1697.
AGUIRRE, Francisco María de: del A- 941 al A- 943; A- 1232.
AGUIRRE, Juan Bautista de: A- 506; del A- 4109 al A- 4112.
AGUIRRESAROBE, José Galo de: A- 2198; del A- 3199 al A- 3203.

AGUIRRE ZUBILLAGA, Joaquín de: A- 2064; del A- 4181 al A- 4183; del A- 4766 al A- 4768; A- 5252.
A. ¿H? Ver **HUMANES, Ángel**.
ALAPONT, José: A- 2162 y A- 2163; A- 2845.
ALASTUEY, Anselmo: A- 5038.
ALBERTO, Antonio: A- 3589 y A- 3590.
ALBISU, Pedro Ángel de: del A- 4569 al A- 4571.
ALBRADOR, Narciso: del A- 1184 al A- 1190; A- 4662.
ALCALDE Y MARIGÓMEZ, Ramón: del A- 905 al A- 908; A- 2584; A- 5167.
ALCÁZAR, Manuel: del A- 562 al A- 565; A- 705.
ALCÁZAR SÁNCHEZ, Juan Antonio: del A- 325 al A- 328; A- 2350.
ALCIVAR, Juan de: A- 2111; A- 3014 y A- 3015.
ALDARONO, Juan de: A- 1441; del A- 3850 al A- 3854.
ALDAY FERNÁNDEZ, José: del A- 2433 al A- 2435.
ALDECOA, Juan José de: del A- 422 al A- 425; A- 1442 bis.
ALEDO, José Marín. Ver **MARÍN ALEDO, José**.
ALEGRE, Manuel: A- 5385; A- 5528.
ALEJANDRO Y ÁLVAREZ, José: A- 2897; del A- 3158 al A- 3160.
ALEMÁN, Eugenio Antonio: A- 1853; del A- 3818 al A- 3820.
ALFONSO, Juan Anselmo: A- 2485; A- 4687.
ALONSO, Antonio: ¿A- 5833, A- 5854 y A- 5855?; ¿A- 5843, A- 5856 y A- 5857?
ALONSO, Juan: A- 5405.
ALONSO, Lorenzo: del A- 1732 al A- 1735.
ALONSO, Pedro: del A- 1581 al A- 1586.
ALONSO, Ramón: A- 1730 y A- 1731; del A- 3272 al A- 3276; A- 3494; del A- 4530 al A- 4532; A- 5367.
ALONSO SOLANO, Antonino: A- 3652.
ALORDA, Rafael: A- 5799; A- 5815.
ÁLVAREZ, Aníbal. Ver **ÁLVAREZ Y BOUQUEL, Aníbal**.
ÁLVAREZ, Cayetano: del A- 2764 al A- 2768.
ÁLVAREZ, Francisco de Paula: A- 3561; del A- 3722 al A- 3724; A- 4063; A- 4343; del A- 4684 al A- 4686.
ÁLVAREZ, Juan Antonio: A- 5189 2bis.
ÁLVAREZ, Manuel Domingo: A- 5409.
ÁLVAREZ DE BENAVIDES, Francisco: del A- 4483 al A- 4485.
ÁLVAREZ Y BOUQUEL, Aníbal: del A- 777 al A- 779; A- 3434; A- 5883.
ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Mariano: del A- 631 al A- 633; A- 4329.
ÁLVAREZ PERERA LAHUERTA, Benito: del A- 4477 al A- 4479.
ÁLVAREZ DE SORRIBAS, Manuel: A- 1762; A- 4404 y A- 4405.
ALZAA ITURRALDE, Indalecio de: A- 5297.
ALZAGA, Juan José de: del A- 2447 al A- 2450; A- 3468; A- 2823.
A. M.: A- 3543; A- 5039; A- 5839.
AMADOR, Salvador: A- 786 y A- 787; A- 975.
AMADOR DE LOS RÍOS, Ramiro: A- 5894.
ANCELL, Juan: del A- 119 al A- 121; A- 3528.
ANDRADE YÁÑEZ, Alejo: del A- 60 al A- 64; A- 4183 bis; A- 4635 y A- 4636; A- 5425; A- 5652 y A- 5653.
ANDUIZA, Atanasio de: del A- 281 al A- 284; A- 2268; A- 2974.
ANGOITIA, Francisco de: del A- 1096 al A- 1099; A- 3650.
ANGULO ORTIZ, Santiago de: del A- 3056 al A- 3060.
ANSOLEAGA, Pedro de: A- 2175; del A- 3133 al A- 3135.

AÑIBARRO, José Ramón de: A- 696; A- 2859.
APARICI Y SORIANO, Federico: del A- 529 al A- 533.
ARALUCE, Juan Ángel de. Ver **ARALUSE, Juan Ángel de.**
ARALUSE, Juan Ángel de: A- 1986; A- 2848.
ARAMBURU, Pedro Francisco de: del A- 2097 al A- 2099; A- 4039; A- 5063.
ARANCO, Luis de: A- 2261; del A- 2506 al A- 2508.
ARANGUREN, Luis de: A- 814 y A- 815; A- 1537.
ARANGUREN, Pedro José de: A- 5572.
ARANGUREN SANZ, Tomás: del A- 5230 al A- 5233.
ARAQUISTÁIN, Juan José de: del A- 816 al A- 823; A- 2136.
ARAUZAMENDI, Juan Bautista de: del A- 343 al A- 346; A- 5094.
ARDANAZ, Salustiano: A- 2174; del A- 2828 al A- 2830.
ARDUÑA, Juan: del A- 714 al A- 717; A- 4668.
ARDUÑA, Pablo José de: A- 2267; A- 2973; del A- 3052 al A- 3054.
ARECHABALA, Justo de: del A- 521 al A- 524; A- 3055.
ARETIO Y ARRUGUETA, Toribio de: del A- 876 al A- 879; A- 4877.
ARETI, José Ramón de: del A- 2567 al A- 2570; A- 2953.
ARÉVALO HERRANZ, Miguel: A- 2185; del A- 4804 al A- 4806.
ARIAS, Ambrosio Antonio de: del A- 1610 al A- 1619.
ARIZNAVARRETA, Galo de: del A- 1259 al A- 1264; A- 4040.
ARMARIO, José: A- 735; del A- 2165 al A- 2167.
ARMENDARIZ, Juan José de: del A- 1302 al A- 1311.
ARMENTEROS, José María de: del A- 5306 al A- 5308.
ARMONA, Antonio de: A- 1438; del A- 1763 al A- 1765.
ARNAIZ, Marcos: del A- 2854 al A- 2858; A- 3576 y A- 3577; A- 5151.
ARNAL, Juan Pedro: del A- 234 al A- 236; A- 3596 y del A- 4212 al A- 4216; A- 4932.
ARNEDO: A- 5249.
ARNILLA Y BOTELLA, José de: del A- 2336 al A- 2339; A- 4675.
AROCA, Alfonso Diego: del A- 3253 al A- 3256; A- 5762.
ARRAU Y BARBA, José: A- 5420.
ARREDONDO, José: del A- 4201 al A- 4205.
ARREGUI, Jacinto de: del A- 443 al A- 446; A- 3989.
ARRIETA, Melchor: del A- 1135 al A- 1138; A- 5032.
A.R.S. Ver **RUIZ DE SALCÉS, Antonio.**
ARTEAGA, Manuel: A- 237; del A- 2294 al A- 2300.
ASCÁRRAGA URIZAR, José de. Ver **AZCÁRRAGA URIZAR, José de.**
ASCUAGA, Sebastián: del A- 124 al A- 129; A- 4632.
ASENSIO Y BERDIGUER, José: del A- 3994 al A- 3995 2bis.
ASENSIO Y MARTÍNEZ, Joaquín: del A- 1400 al A- 1402.
ASPE, Juan Domingo de: A- 1839 y A- 1840; A- 2218.
ASPIUNZA, Juan de: del A- 2509 al A- 2514; A- 3157.
ASUA Y ASCUE, Eleuterio de: del A- 3985 al A- 3988; A- 5165.
ATIENZA ALCAÑÍZ, Juan Antonio: del A- 5174 al A- 5176.
AUGÁN, Federico: A- 1863; A- 3648 y A- 3649; A- 4666.
ÁVALOS, Simeón. Ver **ÁBALOS, Simeón.**
ÁVALOS AGRA, Simeón. Ver **ÁBALOS AGRA, Simeón.**
AVELLANO DEL HOYO, Domingo: A- 2381; A- 2879 y A- 2880.
ÁVILA Y BERMÚDEZ DE CASTRO, Juan Nepomuceno: del A- 3734 al A- 3737.
ÁVILA Y MEDINA, Pedro de: del A- 2802 al A- 2807; A- 5087; A- 5337(a) y A-5337 (b); A- 5725.
AVRIAL Y FLORES, José María: A- 5053 y A-5422; A- 5416; A- 5437; A- 5659.

A. ¿X? Ver **JIMÉNEZ/JIMENO, Álvaro**.
AYALA, Ángel de: A- 2259; del A- 3315 al A- 3318.
AYEGUI, Juan Pedro: del A- 285 al A- 288; A- 1442.
AZCÁRRAGA URIZAR, José de: del A- 1335 al A- 1338; A- 2140; A- 3970.
AZCARRETA, Rafael de: del A- 2579 al A- 2582.
AZNAR, Atanasio: A- 4378 y A- 4379.

B

BADA Y NAVAJAS, Antonio José: A- 5074 y A- 5075; A- 5469.
BADÍA, Bernardo: del A- 4260 al A- 4263; A- 4264.
BADIOLA ¿YXEA?, Dionisio: A- 3700 y A- 3701; A- 4633; A- 5010.
BAGLIETTO, Santiago: del A- 8 al A- 11; A- 3504.
BALANZATEGUI, Juan Antonio: del A- 3029 al A- 3033; A- 3478.
BALBUENA, Ruperto. Ver **VALBUENA, Ruperto**.
BALDÓ CAQUIA, José María. Ver **MARÍN BALDÓ CAQUIA, José María**.
BARANDICA, Antonino de: A- 2345; del A- 2917 al A- 2920.
BARBA Y MASIP, Francisco: del A- 1204 al A- 1207; A- 3558.
BARBERY Y GARCÍA, Manuel María: del A- 1888 al A- 1890.
BÁRCENA, Juan: A- 1265 y A- 1266; A- 1480.
BARCENILLA, Juan: del A- 3269 al A- 3271; del A- 4140 al A- 4143; A- 4697; ¿A- 5102 y A- 5102 bis?; del A- 5193 al A- 5195; A- 5340; A- 5676.
BARCENILLA, Julián: del A- 4309 al A- 4312; del A- 4522 al A- 4524; del A- 4546 al A- 4548; del A- 4551 al A- 4553; del A- 4557 al A- 4559; A- 5054 y A- 5055; A- 5669.
BARGAS, Alfonso. Ver **VARGAS, Alfonso de**.
BARINAGA, José Ignacio: del A- 415 al A- 417; A- 491; A- 3835 y A- 3836.
BARINAGA, Juan Ignacio: A- 28 y A- 29; del A- 492 al A- 494; A- 3471.
BARNOYA, Bruno: del A- 360 al A- 363; A- 4051.
BARRA, Francisco: del A- 2724 al A- 2726; A- 4644; A- 5152; A- 5153.
BARRENECHEA, Juan Esteban de: del A- 700 al A- 702; A- 1858.
BARRENECHEA, Mateo de: A- 708; A- 963 y A- 964.
BARRERA, Ramón: del A- 4130 al A- 4134; A- 4677.
BARRIENTE: A- 5870.
BARROETA, Simón de: del A- 1045 al A- 1047; A-1433; A- 5734.
BATET Y OLIVER, José: del A- 1668 al A- 1671; A- 5758.
BATLLE, Francisco Juan: del A- 1509 al A- 1513; A- 2115.
BAUMBERGHEN, Francisco Javier Van: A- 509; del A- 3933 al A- 3936.
BEIZTEGUI, Juan Tomás: del A- 1987 al A- 1989; A- 2866.
BELAUNZARÁN, Hermenegildo de: del A- 175 al A- 177; A- 3500.
BELAUNZARÁN, Juan Bautista de: del A- 2713 al A- 2717; A- 5311 y A- 5312.
BELAUNZARÁN, Juan José de: del A- 3154 al A- 3156; A- 2328.
BELAUNZARÁN, Pedro Manuel de: del A- 3151 al A- 3153; A- 5023.
BELESTÁ, Domingo: del A- 1631 al A- 1640.
BELISARD, Claudio: del A- 4217 al A- 4220; A- 4813.
BELMONTE Y ALMELA, Juan José: del A- 339 al A- 341; A- 1517.
BELTRÁN, Rafael: del A- 2774 al A- 2780.
BELTRÁN RODRÍGUEZ, Blas: del A- 1736 al A- 1738.
BENGOECHEA, Pedro Antonio Luis de: del A- 1278 al A- 1281; A- 2137.
BENJUMEDA, Torcuato José: del A- 1211 al A- 1219.

BERA, Manuel de. Ver **VERA, Manuel de.**
BERBEN, Francisco Javier: A- 337; del A- 546 al A- 548; A- 3626.
BERENGUER BALLESTER, José Ramón: del A- 310 al A- 312; A- 1242.
BERMÚDEZ, Francisco: A- 3462; del A- 4265 al A- 4271.
BERNAOLA, Cristóbal de: del A- 3125 al A- 3128; A- 5741.
BERRAONDO, Anacleto Ventura de: A- 1440; del A- 4101 al A- 4103.
BERRIOZABAL, Francisco de: A- 697; del A- 2277 al A- 2280.
BERRIOZABAL, Juan José de: del A- 1116 al A- 1119; A- 2197; A- 4053.
BILAGELIÚ Y CASTELLS, Olegario. Ver **VILAGELIÚ Y CASTELLS, Olegario.**
BLADÓ, Narciso José María: del A- 3209 al A- 3217 y A- 3527; A- 3990.
BLANCO Y CANO, Manuel: del A- 3671 al A- 3674.
BLANCO Y NICOLALDE, Bernardo: del A- 30 al A-33; A- 36; A- 4682.
BLANCO RODERA, Manuel: del A- 1962 al A- 1965.
BLANCH, Antonio: del A- 1458 al A- 1461; A- 1462; A- 1463; A- 4335; A- 5017.
BLAS MOLINERO, Juan de: del A- 556 al A- 561; del A- 862 al A- 864; A- 3465; A- 3466.
BLAS DE URANGA, Pedro. Ver **URANGA, Pedro Blas de.**
BLASCO, Miguel: A- 1862; A- 2107 y A- 2108.
BLASCO Y ZAULA, Eusebio: A- 898 y A- 899; A- 3208.
BOLADO FERNÁNDEZ, Juan de: A- 3761.
BOLARÍN, Benito: del A- 2781 al A- 2783.
BOLARÍN Y GARCÍA, Francisco: del A- 2039 al A- 2044.
BOLARÍN Y GÓMEZ, Francisco: A- 2096; del A- 4783 al A- 4785.
BONILLA, Silvestre: A- 598 y A- 599; A- 4629.
BOSCH Y GIRONELLA, Esteban: del A- 1486 al A- 1489; A- 3146.
BOSCH Y RIBA, Andrés: del A- 4535 al A- 4538.
BOSCH Y ROMANA, Carlos del: A- 1349; del A- 4883 al A- 4886; A- 5318.
BOSQUE Y MURGUÍA, Bernardo del: A- 3425; del A- 4563 al A- 4565; A- 4592 y A- 4593.
BOUZA Y TREDIS, Felipe: del A- 2022 al A- 2024; A- 4067.
BOVER, Ángel: A- 5871.
BRADI, Manuel: del A- 1356 al A- 1358.
BRAMANTI. Ver **GANDARA, Jerónimo.**
BRAMBILA, Fernando: A- 4933 y A- 4934; A- 4935 y A- 4935 bis.
BRAVO, Cayetano: A- 713; A- 2382 y A- 2383.
BRENNA, Vincenzo: A- 5787; A- 5788.
BUENO, Ángel: A- 5345; A- 5350; A- 5352; A- 5357.
BUSTAMANTE BARRENA, Cosme Antonio: del A- 2751 al A- 2755.
BUXAREU, José: del A- 865 al A- 875; A- 1236.

C

CABALLERO, Juan Manuel: del A- 426 al A- 429; A- 4338.
CABALLERO, Juan María. Ver **YÁÑEZ CABALLERO, Juan María.**
CABELLO Y ASO, Luis: A- 4073 y A- 4074; A- 5872; A- 5897.
CABOT Y ANGUERA, Sebastián: del A- 438 al A- 442; A- 4345.
CABRERA, Manuel: del A- 1653 al A- 1655; A- 5735.
CABRERA HERNÁNDEZ, Joaquín de la Cruz: del A- 3621 al A- 3625.
CACHAVERA Y LANGARA, Antonio Juan: A-1994; del A- 3136 al A- 3139.
CAFRANGA, Tomás Francisco de: del A- 5 al A-7; A- 4655.
CAJIGAS, José de las: A-1506; del A-2885 al A-2887.

CALSADA, José: A- 1451; del A-1452 al A- 1456.
CALSADA, Pedro: A- 1993; del A- 3889 al A- 3893.
CALSINA Y BASSÓ, Domingo: del A- 2233 al A- 2235.
CALSINA Y BASSÓ, Feliciano: del A- 1879 al A- 1881.
CALVO Y PEREIRA, Mariano: del A- 3034 al A- 3037; A- 4901.
CALLE, Manuel de la: del A- 1062 al A- 1065; A- 1443.
CALLEJA, Ángel: del A- 277 al A- 280; del A- 920 al A- 923; A- 2146; A- 3560; A- 5269.
CALLEJA, José Julián: A- 1231; del A- 3829 al A- 3832.
CALLEJA, Vicente: del A- 1930 al A- 1932; A- 1933; del A- 2553 al A- 2556; A- 4054.
CÁMARA, Eugenio de la: del A- 2738 al A- 2741.
CAMPO REDONDO, Pedro. Ver **CAMPORREDONDO, Pedro.**
CAMPORREDONDO, Pedro: del A- 249 al A- 252; A- 3584.
CANCIO, Petrus: A- 5873; A- 5874.
CANO, Francisco. Ver **CANO TRIGUERO, Francisco.**
CANO, Melchor: del A- 607 al A- 611; A- 1229.
CANO TRIGUERO, Francisco: del A- 1954 al A- 1956; A- 2037 y A- 2038; A- 3454; A- 4622 y A- 4623; del A- 4853 al A- 4856.
CARABANTES, Fernando: ¿A- 5666?; ¿A- 5667?; ¿A- 5668?; ¿A- 5670?; ¿A- 5671?
CARABIAS, Isidro: del A- 4895 al A- 4897; A- 5022.
CARBONELL, José: del A- 3540 al A- 3542.
CARNICERO Y CARDIEL, Antonio: del A- 21 al A-23.
CARRANZA, Félix: A- 1773; A- 1498.
CARRERA, Salvador: del A- 1464 al A- 1468; A- 5749.
CARRILLO, Francisco: del A- 945 al A- 947; A- 4036.
CARRILLO, Juan de Dios: del A- 2152 al A- 2155.
CARSI, Florencio: A- 5825.
CASADEMUNT Y TORRENTS, José: del A- 2470 al A- 2478; A- 4657.
CASALS, Pedro: A- 711; A- 5755.
CASÁN, Pedro: del A- 577 al A- 581; A- 723.
CASANOVA, Guillermo: del A- 2665 al A- 2667; A- 4386 y A- 4387; del A- 4489 al A- 4491; del A- 4603 al A- 4605; A- 4925; del A- 5473 al A- 5475; A- 5673.
CASAS, Eustaquio Román: A- 689.
CASAS, José: del A- 1672 al A- 1674; A- 1873; del A- 2549 al A- 2552; A- 3179.
CASTELLANOS, Francisco: A- 1469 y A- 1470; A- 2333; del A- 4123 al A- 4126; A- 5657.
CASTILLO, Evaristo del: del A- 620 al A- 623; del A- 3431 y A- 3431 bis; A-3447; A- 4741 y A- 4742; A- 4980; A- 4987; A- 5115.
CASTILLO, Nicolás del: del A-4495 al A- 4497; del A- 5476 al A- 5478; A- 5674.
CASTRO, Carlos María de: del A- 783 al A- 785; A- 1914.
CASTROVIEJO, Santos: A- 1230; A- 3116 y A- 3117.
CAYÓN DE LA VEGA, Torcuato: del A- 4221 al A- 4224.
CEBALLOS, Pedro de: del A- 1675 al A- 1679; A- 4065.
CECILIA, Severiano: del A- 825 al A- 827; A- 1539; A- 4069.
CELLES Y AZCONA, Antonio: del A- 1972 al A- 1975.
CID, Antonio: A- 5630; A- 5645.
CISNEROS, Manuel: A- 3512; del A- 4839 al A- 4843.
CLAVERO, Diego: A- 706; del A- 3904 al A- 3907.
CLEMENTE, Leonardo: A- 1754; del A- 4761 al A- 4765; A- 5637 y A- 5638.
COELLO, Andrés: del A- 768 al A- 772; A- 3549.
COLUBI, Carlos: del A- 3048 al A- 3051; A- 5031.
COMERMA, Pedro: del A- 2903 al A- 2906; A- 4796.

CONDE, Juan Estanislao: A- 490; del A- 2824 al A- 2827; A- 4328 bis.
CONDE Y GONZÁLEZ, Antonio: del A- 1220 al A- 1228; A- 4024.
CONTRERAS, Francisco: del A- 1070 al A- 1074; A- 2378.
CONTRERAS, José: A- 2258; del A- 2881 al A- 2884; A- 4643; del A- 4769 al A- 4771.
CORNEJO, Fernando. Ver GÓMEZ CORNEJO, Fernando.
CORRAL, Francisco Quintín del: del A- 2586 al A- 2589; A- 3585.
CORTÁZAR GARRÍA, Antonio: del A- 2148 al A- 2151.
CORTE, Juan Bautista la. Ver LA CORTE, Juan Bautista.
CORTÉS, Juan: del A- 900 al A- 902 y del A- 3729 al A- 3732; A- 1241.
COSÍN Y MARTÍN, Ángel: del A- 2600 al A- 2603.
COTORRUELO, Ramón: A- 5068.
COVA, José de la: A- 3505; del A- 3718 al A- 3721.
CRESPO, Blas: A- 2095; del A- 3883 al A- 3886; A- 4056; A- 5898; A- 5899; del A- 5900 al A- 5903.
CRUELA CAMPO, Isidro: A- 5481 y A- 5482; del A- 5484 al A- 5486.
CRUZ, Juan Pío de la: A- 5403.
CRUZ DE LEIVA, José María de la: del A- 43 al A- 46.
CUBAS Y MONTES, Francisco: del A- 3586 al A- 3588; A- 5866; A- 5869.
CUBILLAS, Diego: A- 4452 y A- 4453.
CUENCA, Fray Vicente: del A- 3808 al A- 3812.
CUENCA GRANERO, Francisco: del A- 4164 al A- 4167; A- 4698.
CUERVO, Juan Antonio: del A- 1719 al A- 1722; del A- 1945 al A- 1947; A- 3281 y A- 3282; del A- 4397 al A- 4399; del A- 4594 al A- 4596; A- 4972; A- 4973 y A- 4974; A- 4977; A- 5045; A-5085; del A- 5132 al A- 5134; A- 5487 y A- 5488; A- 5496 y A- 5497; A- 5499; A- 5504.

CH

CHÁVARRI, Manuel Ángel de: del A- 937 al A- 940; A- 3548.
CHÁVARRI, Manuel Jorge de: del A- 2528 al A- 2531; A- 4801.

D

DANIEL Y MOLINA, Francisco: A- 889; del A- 5767 al A- 5769.
DAROCA, Juan José: del A- 5620 al A- 5622.
DAURA, Juan: A- 1772; del A- 4113 al A- 4117.
DAURA Y GARCÍA, Francisco: del A- 401 al A- 404.
DELGADO Y NEYRO, Antonio Florencio: del A- 1339 al A- 1342; A- 1541.
DETUG, Miguel: A- 5438.
DÍAZ: A- 5250; A- 5251.
DÍAZ, Fermín Pilar: del A- 600 al A- 606; A- 3459; del A- 5597 al A-5599; A- 5600; A- 5618 y A- 5619; del A- 5718 al A- 5724; A- 5729; A- 5875.
DÍAZ, José: A- 1025 y A- 1026.
DÍAZ DE ARELLANO, Julián: A- 2375; del A- 3855 al A- 3858.
DÍAZ BUSTAMANTE, José: A- 3412 y A- 3413; A- 5834; A- 5895.
DÍAZ Y GONZÁLEZ, Francisco: del A- 5290 al A- 5293.
DÍAZ DE LOSADA Y ESPINOSA, José: A- 707; A- 3897 y A- 3898.
DÍAZ DEL RÍO, Pablo: A- 38; del A- 1824 al A- 1828.
DÍAZ DE YELA, José: A- 5011.
DÍEZ, Manuel Martín. Ver MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel.

DÍEZ, Nicolás Pascual. Ver PASCUAL DÍEZ, Nicolás.
DÍEZ LAMOS, Juan Antonio: A- 3688.
DÍEZ RETOLAZA, Antonio: A- 2334 y A- 2335; A- 2409.
DOMINGO, Agustín. Ver DOMINGO MASSAGUER, Agustín.
DOMINGO, José: A- 1831; del A- 4903 al A- 4906.
DOMINGO MASSAGUER, Agustín: A- 5817.
DOMÍNGUEZ, José: A- 5792.
DOMÍNGUEZ, Juan Bautista: del A- 2402 al A- 2405; A- 3503.
DOMÍNGUEZ, Valentín: del A- 616 al A- 619; A- 4071.
DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, Faustino: del A- 669 al A- 672; A- 4050.
DOMÍNGUEZ Y ROMAY, Fernando: del A- 3244 al A- 3246.
DONAIRE, Mariano: A- 890; del A- 2540 del A- 2543; del A- 4648 al A- 4652; A- 5253.
DORWLING, Juan. Ver DOURLING, Juan.
DOURLING, Juan: A- 5235; A- 5236; A- 5237; A- 5238 y A- 5239; A- 5240.
DUPONT, G.: A- 5242.
DURÁN, Jorge: del A- 4857 al A- 4860.
DURÁN, Luis: del A- 1382 al A- 1388.
DURÁN Y TORRE, Ramón: del A- 4305 al A- 4308; A- 4533 y A- 4534; A- 4549 y A- 4550; A- 5483.

E

ECHANO, Fray Miguel: A- 690; del A- 3821 al A- 3824.
ECHANOVE, Francisco de: del A- 1253 al A- 1255; A- 1695.
ECHANOVE, Manuel Casimiro de: del A- 2675 al A- 2678; A- 5507; A- 5517; A- 5519; A- 5523.
ECHEVARRI, José Javier de: A- 2371 y A- 2372; A- 5736.
ECHEVARRI, Martín Luciano de: A- 1872; A- 2926 y A- 2927.
ECHEVARRÍA, Antonio de: A- 2718 y A- 2719; A- 4640.
ECHEVARRÍA, Fernando José de: A- 2357; del A- 3957 al A- 3961.
ECHEVARRÍA, Francisco Félix (Feliz): A- 2127; del A- 3937 al A- 3940.
ECHEVARRÍA, José de: A- 1534; del A- 2353 al A- 2356.
ECHEVESTE, Joaquín Ramón de: A- 576; del A- 983 al A- 986.
EGUÍA, José Ramón de: del A- 5284 al A- 5289.
EGUREN, Juan Antonio de: del A- 2867 al A- 2870; A- 5016.
ELCORO Y BERECIBAR, Agustín de: del A- 2006 al A- 2008; A- 2327.
ELCORO BERECIBAR, Miguel de: A- 3012 y A- 3013; A- 4038.
ELIZALDE, José Antonio: del A- 1124 al A- 1130; A- 2138.
ENGUÍDANOS, Tomás. Ver LÓPEZ ENGUÍDANOS, Tomás.
ENRÍQUEZ FERRER, Francisco: del A- 4780 al A- 4782.
ESCONDRIILLAS Y LA AZUELA, Juan Bautista: A- 2173; A- 3833 y A- 3834.
ESCORIAZA, José Eleuterio: del A- 1108 al A- 1111; A- 1929.
ESCORIAZA, José Segundo de: A- 2105 y A- 2106; A- 4787.
ESPINOSA, Esteban: ¿A- 5243?; ¿A- 5244? ; ¿A- 5245?; ¿A- 5246?; ¿A- 5247?; ¿A- 5248?;
¿A- 5251 bis?
ESPINOSA SERRANO, Pablo: del A- 430 al A- 433; A- 1871; A- 2263; del A- 4285 al A- 4287.
ESTEBAN Y ROMERO, Pedro: del A- 183 al A- 185; A- 2311; del A- 2458 al A- 2461; A- 4330.
ESTEVE Y LÓPEZ, José: del A- 3408 al A- 3411.
ESTEVEZ, Santiago: del A- 641 al A- 643; del A- 2315 al A- 2317; A- 5155.
EVANGELIO GAYÓN, Marcos: A- 4380; A- 4381; del A- 4446 al A- 4449.

F

F. G. Ver **GAGO, Fabio**.

FELIU, Jaime: A- 1091; del A- 1092 al A- 1095.

FENECH Y ÁNGEL, Luis: A- 3539; del A- 4188 al A- 4191.

FERNÁNDEZ, Andrés: A- 4960 y A- 4961; A- 5076; A- 5467.

FERNÁNDEZ, Ángel: del A- 1362 al A- 1364; A- 3426; del A- 4728 al A- 4730; A- 5203; A- 5208 y A- 5209; A- 5518; A- 5521 y A- 5522; A- 5524 y A- 5525; A- 5534 y A- 3380.

FERNÁNDEZ, Antonio. Ver **FERNÁNDEZ BERTONI, Antonio**.

FERNÁNDEZ, José: A- 1864; A- 1917 y A- 1918.

FERNÁNDEZ, Mariano: del A- 269 al A- 272; A- 2126.

FERNÁNDEZ, Miguel: del A- 1681 al A- 1683; A- 4423 y A- 4424; del A- 4425 al A- 4427.

FERNÁNDEZ AYARRAGARAY, Joaquín: del A- 378 al A- 382.

FERNÁNDEZ BERTONI, Antonio: del A- 1723 al A- 1727; del A- 4083 al A- 4087; A- 4303 y A- 4304; del A- 4500 al A- 4502; del A- 4509 al A- 4511; del A- 4516 al A- 4518; del A- 4527 al A- 4529; A- 4588; A- 4945 y A- 4946; A- 4978; A- 5201 y A- 5202; A- 5359 y A- 5360; A- 5365; A- 5377; A- 5379.

FERNÁNDEZ Y CALBACHO, Ildefonso: del A- 3374 al A- 3379.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, Felipe: del A- 2746 al A- 2749.

FERNÁNDEZ LLAMAZARES, Pedro: del A- 2272 al A- 2274.

FERNÁNDEZ NOSERET, Ángel: A- 3641 y A- 3642; A- 5717.

FERNÁNDEZ DE LOS RONDEROS, Bruno: del A- 68 al A- 71; del A- 72 al A- 74; A- 2186.

FERNÁNDEZ SIERRA Y ARDERINS, José Antonio: del A- 1330 al A- 1332; A- 5018 y A- 5019; A- 5062

FERREIRO, Manuel: A- 5001 y A- 5002; A- 5588.

FERRER, Manuel: A- 5794.

FERRER, Simón: del A- 2284 al A- 2287.

FERRI, Félix: A- 5444.

FERRO, Santiago: del A- 3384 al A- 3388.

FIGUEROLA, Baudilio: del A- 798 al A- 802; A- 4678; A- 5763.

FILGUERA, Diego: A- 1915 y A- 1916; A- 2257.

FOGUET, Juan: del A- 356 al A- 359; A- 5224.

FONTECHA Y OCHOA, Nicolás María de: A- 5003 y A- 5004; A- 5589.

FONTSERÉ Y DOMENECH, José: del A- 1995 al A- 2000; A- 5750.

FONTSERÉ Y MESTRES, José: A- 5796.

FORNÉS Y RABANALS, Juan José: A- 212; del A- 3344 al A- 3347.

FRONTERA Y VANRELL, José: A- 2377; del A- 3129 al A- 3132.

FUENTES Y MARCANT, José: del A- 3484 al A- 3487.

G

GAGO, Fabio: A- 528; del A- 996 al A- 1000; A- 1139; A- 5884; ¿A- 5885?; A- 5886; A- 5887; A- 5888.

GAIBAR DURÁN, Mariano. Ver **GAYBAR DURÁN, Mariano**.

GALIANO, Manuel: A- 2176; A- 2498 y A- 2499; del A- 3945 al A- 3948; A- 4339.

GALO DE AGUIRRE-SAROBÉ, José. Ver **AGUIRRESAROBÉ, José Galo de**.

GALLARD, Francisco de Asís: del A- 2191 al A- 2195; A- 2264.

GALLARDO Y PAREDES, Bernardino: del A- 2240 al A- 2242.

GALLEGOS Y MILLÁN, José: A- 4344.

GALLITIA, Cayetano: A- 2172; del A- 2288 al A- 2290; del A- 2301 al A- 2307 y A- 3699; A- 3514.
GÁLVEZ, Miguel: del A- 3247 al A- 3252; A- 3550.
GANDARA, Jerónimo: A- 3497 y A- 5698; A- 5848; A- 5849.
GANDARIAS, Antonio de: A- 1808 y A- 1809; A- 3604; A- 5625.
GARAY, Francisco: A- 709; A- 1861.
GARAY, Mateo de: del A- 1408 al A- 1411; A- 1412.
GARAYZABAL, José Antonio de: A- 692; del A- 2070 al A- 2072; A- 2081; del A- 4097 al A- 4100.
GARCÍA, Eugenio: A- 1020 y A- 1021; A- 1346.
GARCÍA, Francisco: A- 5374.
GARCÍA, Jerónimo: A- 5050; A- 5077 y A- 5078; A- 5470.
GARCÍA, José Nicanor: A- 5241; A- 5378.
GARCÍA, Juan Bautista: del A- 1367 al A- 1369; A- 1717 y A- 1718; del A- 2757 al A- 2760; A- 3427; A- 4731 y A- 4732.
GARCÍA, Miguel: del A- 1282 al A- A- 1288; A- 4902.
GARCÍA, Pedro: del A- 3088 al A- 3090.
GARCÍA, Pedro: del A- 1167 al A- 1169; A- 5157.
GARCÍA, Vicente: del A- 3397 al A- 3399; A- 4791.
GARCÍA, Vicente Ramón: A- 2994 y A- 2995; A- 3463; A- 4368; A- 4865 y A- 4866; A- 5121.
GARCÍA AGUADO, Leonardo: A- 5372.
GARCÍA ÁLAMO, Manuel: del A- 457 al A- 460; A- 461.
GARCÍA BLANCO, Isidro: A- 1355 bis y A- 1355 2bis; A- 1365 y A- 1366; A- 4580 y A- 4581; A- 5128 y A- 5129; A- 5204 y A- 5205; A- 5370.
GARCÍA CABALLERO, Nicanor: A- 5400.
GARCÍA GONZÁLEZ, Pedro: A- 846 y A- 847.
GARCÍA LIMESES, José: del A- 462 al A- 465; A- 2933.
GARCÍA MARTÍNEZ, Francisco: del A- 638 al A- 640; A- 5014.
GARCÍA Y MARTÍNEZ, Saturnino: A- 1896; del A- 2702 al A- 2705; A- 5294.
GARCÍA MORENO, José: del A- 242 al A- 245; A- 4062.
GARCÍA OTERO, José: del A- 673 al A- 676; A- 3645.
GARCÍA PARRA, Juan José: del A- 208 al A- 211; A- 732; A- 5095.
GARCÍA PÉREZ, Eduardo: del A- 47 al A- 50.
GARCÍA PINTADO, Alberto: del A- 2059 al A- 2063; A- 5309.
GARCÍA ROJO, Joaquín: del A- 549 al A- 552; A- 3464; A- 5090.
GARCÍA RUIZ, Agustín: A- 892; del A- 2346 al A- 2348; A- 2410.
GARCÍA SIERRA Y NAVARRO, Manuel: del A- 2230 al A- 2232.
GARCÍA DE LA TORRE, Jacinto: A- 2808; del A- 4178 al A- 4180.
GARCOL. Ver **GARZCOL**.
GARDEAZABAL, Apolinar de: A- 2102; A- 3887 y A- 3888.
GAREN Y MILER, José: A- 5805; A- 5808; A- 5818; A- 5819.
GARMENDÍA Y UGARTE, Francisco Javier de: A- 2103 y A- 2104.
GARMENDÍA Y UGARTE, José Ignacio de: A- 2895 y A- 2896; A- 4795; A- 5748.
GARRASTACHU, Miguel Anselmo de: del A- 3188 al A- 3191; A- 5770.
GARRIDO, Ignacio: del A- 795 al A- 797; A- 2121.
GARRIDO, Pedro: del A- 1741 al A- 1745; A- 2032 y A- 2033; del A- 4245 al A- 4251; A- 5043; A- 5305; A- 5569.
GARRIDO, Salvador: del A-1588 al A-1596. Ver además **MARCH, Ignacio**.
GARRIGA Y ROCA, Miguel: del A- 510 al A- 513; A- 2262.
GARRIGÓS, Antonio: del A- 1793 al A- 1798; A- 4048.
GARRIGÓS, Pedro: del A- 3754 al A- 3758.
GARZCOL: A- 5876.

GASCÓ, Vicente: del A- 4441 al A- 4444.
GAURÁN, Carlos: del A- 2018 al A- 2021; A- 4068; A- 4683.
GAVILÁN, Lesmes: del A- 2672 al A- 2674.
GAVIÑA, Wenceslao: del A- 834 al A- 837; A- 4049.
GAYBAR DURÁN, Mariano: A-2139; del A-2966 al A-2968.
GELINER Y GELMA, Miguel. Ver **JELINER Y GELMA, Miguel.**
GERMÁN CABERO, Juan: del A- 910 al A- 914.
GIL, Bernardo: A- 1545; del A- 2975 al A- 2978.
GIMÉNEZ, Domingo. Ver **JIMÉNEZ, Domingo.**
GIMÉNEZ Y CROS, Ramón María: A- 3618 y A- 3619; A- 3620; A- 5832.
GIMÉNEZ DE LA FUENTE, Ramón. Ver **JIMÉNEZ DE LA FUENTE, Ramón.**
GIMÉNEZ Y MEDINA, Antonio: del A- 104 al A- 106; A- 200; del A- 329 al A- 332; A- 5029; A- 5162; A- 5764.
GIMENO, Rafael: del A- 2411 al A- 2414; A- 5765.
GIMENO Y CASANOVA, Juan: A- 712; del A- 969 al A- 972.
GIOL Y SOLDEVILLA, Isidro: del A- 1882 al A- 1884.
GIOL Y SOLDEVILLA, Juan: del A- 1885 al A- 1887.
GIRALDO, Vicente: A- 5135; A- 5502; A- 5520.
GOICOECHEA, Antonio de: del A- 755 al A- 757; A- 2069; A- 5699.
GOICOECHEA, Pablo de: del A- 300 al A- 305; A- 5222.
GÓMEZ, José: del A- 2784 al A- 2788; A-2789.
GÓMEZ, José María: A- 347; del A- 4907 al A- 4909.
GÓMEZ, Juan: del A- 858 al A- 861; del A- 1244 al A- 1248; del A- 3290 al A- 3295; A- 3457.
GÓMEZ, Mariano: A- 5646.
GÓMEZ CORNEJO, Fernando: del A- 3238 al A- 3243.
GÓMEZ DE LA FUENTE, Domingo: del A- 2558 al A- 2560; A- 3559.
GÓMEZ Y JULIÁN, Alejo: del A- 2604 al A-2608 bis.
GÓMEZ DE NAVIA, José: A- 5127; A-5361; A- 5363; A- 5366; A- 5371; A- 5375 y A- 5376; A- 5381; A- 5546.
GÓMEZ DE SABANA, Manuel Antonio: del A- 5280 al A- 5283.
GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio: A- 2077; A- 5739.
GÓMEZ SANTA MARÍA, Agustín: A- 15 y A- 16; A- 342; A- 5227.
GÓMEZ VARÓN, Félix María: del A- 391 al A- 394.
GONDORFF, Carlos: A- 526 y A- 527; A- 733.
GONZÁLBZ ROS, Salvador. Ver **GOZÁLVEZ ROS, Salvador.**
GONZÁLEZ, Agustín: A- 5200.
GONZÁLEZ, Antonio: A- 4613 y A- 4614; A- 5565.
GONZÁLEZ, Juan: A- 2035 y A- 2036; del A- 2706 al A- 2712; A- 5392; A- 5394; A- 5563.
GONZÁLEZ, Justo: A- 5406; A- 5411.
GONZÁLEZ, Laureano: ¿A- 5417?; ¿A- 5418?; ¿A- 5419?
GONZÁLEZ, Rafael: A- 2981, A- 2982 y A- 5339.
GONZÁLEZ, Ramón María: A- 5631.
GONZÁLEZ DE AZCARRETA, Bernabé: del A- 2052 al A- 2056; A-2057 y A-2058.
GONZÁLEZ DÁVILA, Prudencio: A- 5632.
GONZÁLEZ DE LARA, Fernando: A- 4455 y A- 4456; del A- 4512 al A- 4515.
GONZÁLEZ LOMBARDO, Felipe: del A- 658 al A- 661; A- 2183; A- 4346.
GONZÁLEZ DE MONROY, Antonino: A- 4026 y A- 4027; A- 4328.
GONZÁLEZ ORTIZ, Pedro: del A- 4492 al A- 4494.
GONZÁLEZ RAMÍREZ, Antonio: A- 5047; A- 5547 y A- 5548.
GONZÁLEZ DE SEPÚLVEDA Y SALAZAR, Pedro: A- 5414.

GONZÁLEZ VALLE, Manuel: A- 5295 y A- 5296.
GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Antonio: del A- 4078 al A- 4082; del A- 4543 al A- 4545; A- 4699; A- 4949.
GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y TOLOSA, Isidro: del A- 1948 al A- 1951; A- 3518; del A- 3693 al A- 3695; A- 3696 y A- 3697; A- 4159; del A- 4572 al A- 4575; A- 4591; A- 4831 y A- 4832; A- 5380; A- 5387; del A- 5489 al A- 5491; A- 5493; A-6241; A-6242; A- 6289; A- 6290.
GONZÁLEZ VILLEGAS, Juan Antonio: A- 5564.
GORROÑO, Antonio de: A- 693; A- 703; A- 2483 y A- 2484; A- 2849 y A- 2850; A- 3689.
GOYANES Y SOLDEVILLA, José María: del A- 1891 al A- 1893.
GOYTRE, Bernabé: A- 710; del A- 5259 al A- 5263.
GOZÁLBEZ ROS, Salvador: A- 4624; A- 5218.
GRANELL, Jerónimo: del A- 1665 al A- 1667; A- 5756.
GRAS Y ALFONSO, Carlos: A- 1514; del A- 2891 al A- 2894.
GRAS RIBOT, Antonio: A- 1818; del A- 4135 al A- 4139.
GRENZNER Y FELLNER, Eduardo: A- 5806; A- 5807; A- 5809; A- 5812; A- 5814; A- 5821; A- 5822; A- 5823.
GUALLART, José María: del A- 3846 al A- 3849; A- 5220.
GUARDIOLA Y ALEMÁN, José: del A- 2342 al A- 2344; A- 2384.
GUERRA, José: A- 4315.
GUERRERO, Alejo: A- 1445; A- 4332 y A- 4333.
GUILL, Mateo: del A- 2668 al A- 2671; A- 3513; del A- 4144 al A- 4147; del A- 4148 al A- 4151; A- 4390 y A- 4391; del A- 4821 al A- 4824; del A- 4828 al A- 4830; A- 4926; A- 5196 y A- 5197.
GUILLEROME, Manuel Antonio: A- 1587.
GUINEA, Pedro Hilarión de: A- 2486; del A- 3894 al A- 3896.
GUITARD, Juan: del A- 2130 al A- 2133; A- 2352.
GUTIÉRREZ, Fermín: del A- 677 al A- 679; del A- 2628 bis al A- 2631; A- 2632 y A- 2633; A- 2634 y A-2635; A- 3460; A- 4327; A- 5594 y A- 5595; A-5596.
GUTIÉRREZ, Fernando: del A- 1233 al A- 1235; A- 4646.
GUTIÉRREZ, Francisco: A- 1414 y A- 1415; A- 5608.
GUTIÉRREZ, Francisco Pablo: del A- 12 al A- 14; A- 1203.
GUTIÉRREZ, Manuel: A- 37; del A- 586 al A- 589.
GUTIÉRREZ, Matías: del A- 3803 al A- 3807 y A- 4625; A- 4760.
GUTIÉRREZ, Miguel: A- 2068; A- 3391 y A- 3392.
GUTIÉRREZ DE LEÓN, Antonio: ¿A- 5690?; ¿A- 5691?; ¿A-5860?; ¿A- 5862 y A- 5864?
GUTIÉRREZ DE SALAMANCA, Manuel: A- 34.
GUTIÉRREZ SOLANA, José: del A- 466 al A- 468; A- 1823; A- 5066.

H

HAAN, Ignacio: A- 102 y A- 103; A- 1691; del A- 4152 al A- 4158; del A- 4416 al A- 4419; del A- 4560 al A- 4562; del A- 4700 al A- 4702; del A- 4936 al A- 4938; del A- 4942 al A- 4944; A- 5042; A- 5446.
HARZENBUSCH, Antonio Ambrosio: A- 5700.
HEREDIA Y TEJADA, Manuel: del A- 4348 al A- 4354.
HERMOSILLA Y SANDOVAL, José de: A- 1698 y A- 1699; del A- 4420 al A- 4422.
HERMOSO, Joaquín: A- 5566; A- 5696.
HERMOSO, Tomás: A- 936; A- 2613 y A- 2614; A- 5005.
HERNÁNDEZ, Baltasar: A- 2112; del A- 2686 al A- 2688.
HERNÁNDEZ Y CALLEJA, Andrés: del A- 217 al A- 224; A- 994.
HERNÁNDEZ Y MARTÍNEZ, Ezequiel: A- 2202; A- 3690 y A- 3691.
HERRERA, José María: A- 3438.

HERRERA DE LA CALLE, Antonio de: del A- 410 al A- 414; A- 1243; A- 1434; A- 3692; A- 4637 y A- 4638.
HERRERA GARCÍA, Carlos de: del A- 5274 al A- 5279.
HERRERO Y HERREROS, Alejandro: del A- 2159 al A- 2161; A- 5836; A- 5837.
HERRERO YESTE, Alberto: del A- 2536 al A- 2539; A- 4680.
HIDALGA LÓPEZ, Pedro J.M. de la: del A- 3358 al A- 3364.
HIDALGA Y MUSITO, Lorenzo: del A- 1781 al A- 1786; A- 4891.
HIJÓN, Maximiano: A- 903; A- 992 y A- 993; del A- 2939 al A- 2943 y A- 3538.
HORCAJO VIDAL, Francisco Martín del: del A- 1624 al A- 1629; del A- 2365 al A- 2367; A- 4990; A- 5540 y A- 5541; A- 5551.
HORMAECHE, Juan de Blas de: del A- 313 al A- 316; A- 1829 y A- 1830; A- 2144; A- 2184.
HORNERO: A- 5701.
HUERTAS, Luis de: del A- 2436 al A- 2439; A-2440.
HUET, Narciso. Ver NUET, Narciso.
HUETO Y RUIZ, Francisco de Paula: del A- 2595 al A- 2599.
HUMANES, Ángel: ¿A- 4861?; ¿A- 4862?; A- 4863.
HUMARÁN, Agustín de: A- 174 y del A- 1318 al A- 1322; del A- 213 al A- 216; A-1323 y A-1324; A- 3597.
HYJÓN, Maximiano. Ver HIJÓN, Maximiano.

I

IBÁÑEZ, Manuel: del A- 3657 al A- 3659.
IBÁÑEZ SÁNCHEZ, Juan: del A- 2831 al A- 2833; A- 5316.
IBÁÑEZ SÁNCHEZ, Santos: del A- 4127 al A- 4129; A- 5024.
IBARRA, Luciano de: A- 2074; A- 3300 y A- 3301.
IBARRA, Manuel: A- 694; del A- 2683 al A- 2685.
IBARRA, Pedro María de: A- 995.
IBARRECHE, Eusebio María: del A- 1957 al A- 1961.
IBARROLA, José Joaquín de: del A- 84 al A- 92; A- 3481.
IBASETA, Justo: del A- 1256 al A- 1258; A- 2093.
IGLESIA MERINO, Dionisio José María de la: del A- 3675 al A- 3679.
ILERA, Fermín: del A- 566 al A- 569; A- 3556.
IMBERT Y FELIÚ, Antonio: A- 5811.
INCLÁN VALDÉS, Juan Miguel: del A- 1035 al A- 1040; A- 3813.
INZA, Domingo: A- 4367 y A- 5035; A- 5867; A- 5868.
INZA GRIMA, Manuel de: del A- 854 al A- 857; A- 5006.
INZENGA Y CASTELLANOS, Federico: del A- 2693 al A- 2698.
IRACLIER ARCE, Pantaleón: del A- 1296 al A- 1300.
IRADIER ARCE, Pantaleón. Ver IRACLIER ARCE, Pantaleón.
IRIZAR, Cleto José de: del A- 1144 al A- 1147; A- 1542.
ITURRALDE MONTEL, Antonio de: del A- 3061 al A- 3065; A- 3733; A- 5830.
IZAGUIRRE, Juan José de: A- 2363 y A- 2364.

J

JAMBRÚ, Antonio: del A- 1075 al A- 1079; A- 1503.
JAMBRÚ, Jaime: del A- 1447 al A- 1450; A- 1457.

JAMBRÚ Y BADÍA, Pablo: A- 1860; A- 1866; A- 2203 y A- 2204; del A- 3927 al A- 3929.
JARELO Y DÍAZ, Juan: del A- 1007 al A- 1010.
JAREÑO Y ALARCÓN, Francisco: A- 3498 y A- 5335; A- 5850; A- 5851.
JÁUREGUI, Martín Antonio de: A- 718; A- 976 y A- 977.
JELINER Y GELMA, Miguel: del A- 980 al A- 982; A- 1086 y A- 1087; A- 3581; del A- 3930 al A- 3932; A- 5264 y A- 5265.
JEPÚS, Joaquín: A- 5824; A- 5827.
¿JIMÉNEZ o JIMENO, Álvaro?: ¿A- 4861?; ¿A- 4862?; Ver además **¿JIMENO o JIMÉNEZ, Álvaro?**
JIMÉNEZ, Domingo: A- 2094; del A- 4658 al A- 4660.
JIMÉNEZ DE LA FUENTE, Ramón: del A- 2086 al A- 2089; A- 2479.
¿JIMENO o JIMÉNEZ, Álvaro?: ¿A- 4861?; ¿A- 4862? Ver además **¿JIMÉNEZ o JIMENO, Álvaro?**
JIRALDO, Vicente. Ver **GIRALDO, Vicente.**
JORDÁ ARNALICH, Ignacio: del A- 3952 al A- 3956; A- 5163.
JORDÁN, Antonio Juana: del A- 1389 al A- 1392.
JOURDINER, Miguel: A- 5640.
JOVER Y BORONAD, Francisco: A- 1524; del A- 2122 al A- 2125.
JOVER Y PEIRÓN, Emilio: A- 1799; del A- 3166 al A- 3169.
JUANA JORDÁN, Antonio. Ver **JORDÁN, Antonio Juana.**

L

LACA, Manuel Vicente de: del A- 2795 al A- 2799.
LA CORTE, Juan Bautista: A- 3389 y A- 3390.
LADRÓN DE GUEVARA, Inocencio: del A- 500 al A- 502; A- 4647.
LAHUERTA Y SÁNCHEZ, Cristóbal: A- 832 y A- 833.
LAHUERTA Y SÁNCHEZ, Pedro: A- 1554.
LALLAVE, José Jesús de: del A- 582 al A- 585; A- 4187.
LAMARCA, Agapito: del A- 447 al A- 450; A- 4910.
LANZAS LEÓN, José de: del A- 3991 al A- 3993.
LAREO, Domingo: del A- 758 al A- 761; A- 3567.
LARRAMENDI, José Agustín de: del A- 590 al A- 593; A- 934; A- 3523 y A- 3524; A- 4618 y A- 4619; A- 5099; A- 5304 bis; A- 5716.
LARRAZABAL, Mateo de: A- 728; del A- 2561 al A- 2563; A- 5067.
LARRODER Y GARCÍA, Jorge: del A- 1555 al A- 1557; A- 1562.
LASCURAÍN, Mariano José de: del A- 1 al A- 4; A- 4025.
LAVIÑA Y BLASCO, Matías Modesto: del A- 3569 al A- 3575.
LECUMBERRI GANDARIAS, Cristóbal: del A- 3066 al A- 3071.
LEMA GARCÍA, José Segundo de: del A- 3348 al A- 3352.
LEMUS, José: del A- 2730 al A- 2733; A- 4807.
LEÓN, Bernabé: A- 2934.
LEÓN, Domingo: del A- 131 al A- 134; A- 4959 2bis; A- 5189 bis.
LERENA Y RUBIO, Isidoro: A- 1239; del A- 3038 al A- 3041.
LESMESS GAVILÁN. Ver **GAVILÁN, Lesmes.**
LEYBA Y CABO, Mariano de: del A- 2281 al A- 2283.
LEYBA Y CANO, Antonio de: del A- 1849 al A- 1852.
LIMÓ Y FONTCUBERTA, José: del A- 2590 al A- 2594.
LINO HERNÁNDEZ, Francisco: del A- 624 al A- 627; A- 5146.
LISANDRA, Antonio: del A- 1482 al A- 1485; A- 2113.

LOIS Y MONTEAGUDO GAMALLO, Domingo Antonio: A- 135; A- 136; del A- 137 al A- 140; del A- 1607 al A- 1609; A- 4294 y A- 4295; A- 5189.
LOITIA, Cipriano de: A- 962; A- 2406.
LONGO, Juan: A- 4450.
LONGO, Ramón: A- 4451.
LÓPEZ, Antonio: del A- 4519 al A- 4521.
LÓPEZ, Hermenegildo: A- 725; del A- 1525 al A- 1528; A- 2128.
LÓPEZ, José: A- 2816; A- 4029.
LÓPEZ, Leopoldo Zoilo: A- 2143; del A- 2954 al A- 2957.
LÓPEZ, Manuel: A- 173 y del A- 1325 al A- 1327; A-1328 y A-1329; A- 1407; A- 4321 y A- 4322; A- 5000; A- 5046; A- 5084; A- 5397; A- 5573; A- 5574; A- 5580; A- 5581; A- 5582.
LÓPEZ, Mateo: A- 4599.
LÓPEZ, Rafael: A- 5351.
LÓPEZ AGUADO, Antonio: del A- 740 al A- 743; A- 3423; A- 4005 y A- 4696; del A- 4394 al A- 4396; A- 4582 y A- 4583; A- 4587; A- 4589 y A- 4590; A- 4597 y A- 4598; A- 5183; A- 5492; A- 5495; A- 5498; A- 5501; A- 5503; A- 5515 y A- 5516; A- 5543; A- 5697.
LÓPEZ AGUADO, Martín: del A- 1160 al A- 1162.
LÓPEZ ALTAHOJA, Mariano: del A- 3225 al A- 3229
LÓPEZ CARDERA, Vicente: del A- 1371 al A- 1374.
LÓPEZ CORONA, Constantino: A- 5702.
LÓPEZ ENGUÍDANOS, José: A- 5380 bis; A- 5382; A- 5545.
LÓPEZ ENGUÍDANOS, Tomás: A- 5439.
LÓPEZ FERNÁNDEZ, Agustín: A- 1416 y A- 1417; A- 5609.
LÓPEZ FERREIRO, Dámaso: A- 5412; A- 5447.
LÓPEZ FREIRE, Juan: A- 5592; A- 5593.
LÓPEZ LARA, Antonio: A- 2076; del A- 3842 al A- 3845.
LÓPEZ LEÓN, Antonio: del A- 893 al A- 897; A- 3517.
LÓPEZ LOSADA, Antonio: A- 3595; del A- 3787 al A- 3796; del A- 4457 al A- 4461; A- 4703 y A- 4704.
LÓPEZ DE ORCHE, Luis: del A- 762 al A- 767; A- 1439.
LOSADA, Antonio. Ver **LÓPEZ LOSADA, Antonio.**
LOSARCOS, Luis: del A- 2928 al A- 2932; A- 5328.
LOZANO GARCÍA, Juan de la Cruz: del A- 387 al A- 390.
LUDUEÑA, Ángel ¿Lucio?: A- 5703.
LUQUE, Rafael de: del A- 2010 al A- 2013; A- 2014.
LUZÁRRAGA ECHEZURRÍA, Juan Luis: del A- 2156 al A- 2158 y A-2164.

LL

LLANOS, Isidoro de los: A- 508; del A- 3371 al A- 3373.
LLAURADÓ, Francisco: A- 1522; del A- 2907 al A- 2910; A- 4047.
LLORENTE, José: A- 2800 y A- 2801.
LLORET, Juan Antonio Guillermo: del A- 53 al A- 56; A- 203.
LLOSA, Juan Manuel de la: A- 4400 y A- 4979.
LLUCH, José María: A- 201 y A- 202; A- 1832.

M

MACÍAS DE ARÉVALO, Ignacio: del A- 4192 al a- 4194.
MACHAÍN, Pedro Manuel de: A- 1238.

MACHORRO, Juan de Dios: del A- 306 al A- 309; A- 2583.
MACHUCA, Manuel: ¿A- 225?; ¿del A- 227 al A- 229?; ¿A- 230?; ¿A- 232?; ¿A- 233?; del A- 1179 al A- 1181; A- 5190 y A- 5191.
MACHUCA VARGAS, Antonio: A- 3418; del A- 4206 al A- 4208; A- 4296 y A- 4297; ¿A- 5745 y A- 5746?
MACHUCA VARGAS Y MANTRANA, Manuel: del A- 736 al A- 739; del A- 2996 al A- 2998; A- 4631; A- 5079; A- 5590; A- 5591.
MADARIAGA, José Ramón de: A- 1761; A- 5315.
MADRAZO KUNTZ, Juan de: A- 3752; del A- 5171 al A- 5173.
MAFFEI ROSAL, Manuel: del A- 1011 al A- 1015.
MANCHA Y ESCOBAR, Carlos: del A- 1547 al A- 1553.
MAPELLI, José: A- 1536; del A- 3184 al A- 3187; del A- 3966 al A- 3969.
MARCOARTÚ, Agustín: del A- 1656 al A- 1658; A- 2373.
MARCOARTÚ, Mariano: A- 3319 y A- 3320; A- 4669.
MARCH, Ignacio: del A- 1588 al A- 1596. Ver además **GARRIDO, Salvador.**
MARIATEGUI, Francisco Javier de: A- 2075; A- 3644; del A- 4369 al A- 4371; A- 5738. Ver además A- 3717.
MARIATEGUI, José María de: del A- 948 al A- 953; A- 5150.
MARICHALAR DE IBARROLA, Miguel Antonio de: del A- 93 al A- 97; A- 2636; A- 2637 y A- 2638; A- 2639 y A- 2640; A- 2641 y A- 2642; del A- 3288 al A- 3288 2bis; A- 3461; A- 5144; A- 5604.
MARÍN ALEDO, José: del A- 803 al A- 805; A- 1277; A- 5025; A- 5027.
MARÍN-BALDÓ CAQUIA, José María: del A- 4919 al A- 4924.
MARQUI, Santiago: del A- 2253 al A- 2256; A- 5310
MARRÓN Y RANERO, Balbino: A- 1696; del A- 2503 al A- 2505.
MARTÍ Y SANTIGOSA, Francisco de Paula: del A- 2983 al A- 2986.
MARTÍ Y TOMÁS, Vicente: A- 695; del A- 2082 al A- 2085.
MARTÍN, Alfonso: del A- 4375 al A- 4377.
MARTÍN, Blas Cesáreo: del A- 851 al A- 853; A- 1359 y A- 1360; A- 1370 y A- 4983; A- 1952; A- 3445 y A- 3446; A- 3698; del A- 4316 al A- 4319; A- 4602; A- 5140 y A- 5141; A- 5184; A- 5389.
MARTÍN, M.: A- 5704.
MARTÍN, Marcelino: del A- 179 al A- 182; A- 498.
MARTÍN AGUADO, Baldomero: A- 5254 y A- 5255; A- 5317.
MARTÍN DELGADO, Manuel: A- 5641.
MARTÍN DÍEZ, Manuel. Ver **MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel.**
MARTÍN GARCÍA, José Fernando. Ver **SAN MARTÍN GARCÍA, José Fernando.**
MARTÍN DEL HIERRO, Nicolás: A- 5642.
MARTÍN DEL HORCAJO VIDAL, Francisco. Ver **HORCAJO VIDAL, Francisco Martín del.**
MARTÍN Y MENÉNDEZ, Luis: del A- 5301 al A- 5303
MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel: A- 3544; del A- 4462 al A- 4464; A- 4465 y A- 4466.
MARTÍN RUIZ, Santiago: del A- 3180 al A- 3183; A- 5226.
MARTÍN SIERRA, Blas. Ver **SIERRA, Blas Martín.**
MARTÍN VIDAL, Francisco. Ver **HORCAJO VIDAL, Francisco Martín del.**
MARTÍNEZ, Dámaso Santos. Ver **SANTOS MARTÍNEZ, Dámaso.**
MARTÍNEZ, Elías: del A- 925 al A- 933.
MARTÍNEZ ABAD Y SEGURA, Simón: del A- 2898 al A- 2902; A- 4676.
MARTÍNEZ AMADOR, Jorge: del A- 5730 al A- 5733.
MARTÍNEZ Y CANUT, Andrés: del A- 1819 al A- 1822; A- 4055.
MARTÍNEZ CORCÍN, Fernando: A- 4392 y A- 4393.
MARTÍNEZ IRIZAR, Celestino: del A- 3218 al A- 3220; A- 4808.
MARTÍNEZ MANSEBO, Pedro: del A- 1150 al A- 1154; A- 2394.

MARTÍNEZ PARDO, Mariano: A- 5639.
MARTÍNEZ DE LA PISCINA, Valentín: A- 1976 y A- 1977; A- 5147.
MARTÍNEZ Y PUCHOL, Manuel: del A- 788 al A- 791; A- 4672.
MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Domingo: A- 2145; del A- 3204 al A- 3207.
MARTÍNEZ SANGRÓS, Pedro: del A- 317 al A- 320.
MARTÍNEZ DE VELASCO, Bernardino: del A- 352 al A- 354; A- 2177.
MARTÍNEZ ZOYDO, Manuel: A- 2370; A- 2445; del A- 2679 al A- 2682.
MARTORELL, Pablo: A- 722; del A- 1198 al A- 1202; A- 4673.
MARTOS, Juan José de: del A- 3911 al A- 3913; A- 4045.
MAS FONT, José Ramón: del A- 2660 al A- 2663.
MAS Y FRAXEDAS, Jaime: A- 5813; A- 5820; A- 5824 bis; A- 5826.
MAS Y VILA, José: del A- 2862 al A- 2865; A- 4878.
MASFERRER, Pablo: del A- 2360 al A- 2362; A- 2416.
MASSANÉS, José: del A- 3704 al A- 3716; A- 4892; A- 4893 y A- 4894.
MATALLANA, Mariano: del A- 2417 al A- 2421; A- 5036.
MATEO, Manuel Bernardo: A- 5044.
MATEO, Manuel Leocadio: A- 1516; del A- 1787 al A- 1790.
MAYO, Antonio: del A- 1563 al A- 1565 (b).
MAYORA, José Antonio de: del A- 1058 al A- 1061; A- 2313; A- 2846 y A- 2847.
MEAZA, Domingo de: A- 2853; A- 5743.
MEDINA, Bonifacio: del A- 3908 al A- 3910; A- 5753
MEDINA, Manuel Joaquín: A- 5413.
MEDINA, Mateo: ¿A- 5745 y A- 5746?
MEDINA DE PUERTA VERGARA, Mateo: A- 3424; del A- 4233 al A- 4237; A- 4970 y A- 4971; A- 5136 y A- 5137; A- 5388.
MEDINAVEITIA, Miguel de: del A- 297 al A- 299; A- 4665.
MELÉNDEZ, Pedro Nolasco: del A- 1004 bis al A- 1006; del A- 1131 al A- 1134; A- 1939.
MELLADO SAAVEDRA, José María: del A- 5168 al A- 5170.
MENCHACA, José Luis de: A- 2462; del A- 2720 al A- 2723.
MENCHACA, Juan Antonio de: A- 2129; del A- 2329 al A- 2332.
MENDIETA, Miguel de: del A- 3195 al A- 3198; A- 5228.
MENDIBIL Y QUADRA, Nicomedes: A- 3414 y A- 3415; A- 5835; A- 5896.
MENDIZABAL, Juan Bautista: del A- 3837 al A- 3839; A- 4639.
MENDIZABAL LABORDA, Alejandro: del A- 2243 al A- 2246.
MENDOZA Y GRAJALES, Manuel: A- 1446; A- 4778 y A- 4779.
MENDOZA Y MORENO, Vicente: A- 2199, A- 2199 bis y A- 2200.
MENÉNDEZ, Toribio Antonio: A- 5584; A- 5585; A- 5587.
MENÉNDEZ SEBASTIÁN, Anastasio: del A- 395 al A- 397.
MERINO, Felipe: A- 5626; A- 5643.
MERLO Y FRANSOY, Juan: A- 3433; del A- 3875 al A- 3879.
MESA, Manuel de: del A- 773 al A- 776; A- 3435; A- 4041; del A- 4879 al A- 4882.
MICHELENA, Ignacio María de: del A- 2911 al A- 2915; A- 4342.
MIGUÉLEZ, Cayetano: A- 5369
MILLA, Juan de: del A- 680 al A- 683; del A- 684 al A- 688; del A- 1688 al A- 1690; del A- 3277 al A- 3280; A- 3421 y A- 3422; A- 3443; A- 3444; A- 3495; A- 3511; del A- 4229 al A- 4232; del A- 3783 al A- 3786; del A- 4467 al A- 4469; del A- 4470 al A- 4473; A- 4498 y A- 4499; A- 4525 y A- 4526; del A- 4539 al A- 4542; A- 4947 y A- 4948; A- 4966; A- 5198 y A- 5199; A- 5344; A- 5362.
MÍNGUEZ, Emeterio: del A- 534 al A- 537; A- 4035; A- 5647.
MINONDO, Ramón de: del A- 2500 al A- 2502; A- 5760.
MIRANDA, Domingo Alejo de: del A- 1403 al A- 1406; A- 4845 y del A- 4928 al A- 4930; A- 5542.

MIRANDA BAYÓN, Vicente: del A- 3529 al A- 3536.
MITJANA, Rafael: del A- 1172 al A- 1175; A- 3477; A- 3921.
MOÍZ, Lorenzo Francisco de. Ver **MOÑIZ, Lorenzo Francisco de.**
MOJARDÍN, Matías: A- 5633.
MOLER, Ramón: A- 3647; del A- 4788 al A- 4790.
MOLINA, Francisco Daniel. Ver **DANIEL Y MOLINA, Francisco.**
MOLINA MARTÍNEZ, Diego Manuel: del A- 4359 al A- 4363.
MOLINÉ, José: A- 5797.
MOLINERO, Juan de Blas. Ver **BLAS MOLINERO, Juan de.**
MOLINERO GARCÍA, Juan de Blas: A- 2386; del A- 3192 al A- 3194.
MOLNER Y VALLES, Antonio: A- 3651; del A- 4797 al A- 4800.
MONASTERIO, Ángel: A- 5726
MOÑIZ, Lorenzo Francisco de: A- 1792; del A- 2515 al A- 2518.
MORAL, Patricio: A- 2980.
MORALES, José Pilar: del A- 2247 al A- 2249
MORALES, Manuel María: A- 455 y A- 456; A- 2324.
MORALES, Nicolás de: ¿A- 5665?
MORALES HERNÁNDEZ, Francisco: del A- 2653 al A- 2656; A- 4059.
MORALES RAMÍREZ DE ARELLANO, Pablo: del A- 1942 al A- 1944.
MORÁN LAVANDERA, Juan: del A- 418 al A- 421; A- 5013.
MORÁN LAVANDERA Y GARCÍA, Juan: del A- 4916 al A- 4918.
MORENO, Carlos: del A- 4814 al A- 4816; A- 4965.
MORENO, Custodio Teodoro: del A- 2291 al A- 2293; A- 2621 y A- 2622; A- 3515; del A- 3997 al A- 4000; del A- 4290 al A- 4293.
MORENO, José: ¿A- 225?; ¿del A- 227 al A- 229?; ¿A- 230?; ¿A- 232?; ¿A- 233?; del A- 1176 al A- 1178; A- 5098; A- 5192; A- 5471; A- 5675)
MORENO, José María: A- 1267 y A- 1268; A- 4890.
MORENO, Juan Francisco: ¿A- 5666?; ¿A- 5667?; ¿A- 5668?; ¿A- 5670?; ¿A- 5671?
MORENO, Manuel: A- 5705.
MORENO, Rafael: A- 1546; A- 2979.
MORENO DE MONROY, José: del A- 398 al A- 400.
MORENO Y TEIXEIRA, José: A- 989; del A- 3321 al A- 3324.
MORERA, José: A- 724; A- 987 y A- 988.
MORETE, José: A- 5396 bis; A- 5408; A- 5576.
MOSTAZA, Manuel: A- 507; del A- 966 al A- 968.
MOTILLA, Felipe: A- 3797.
MOYA, Ezequiel: del A- 514 al A- 516; A- 5329.
MUELA, Manuel María de la: A- 935; del A- 1031 al A- 1034; A-1904; del A- 4252 al A- 4259; A- 5407.
MUELA MAGÁN, Calixto de la: A- 2009; del A- 3941 al A- 3944.
MUNAR, José : A- 5009; A- 5634.
MUÑOZ, Bonifacio: del A- 2396 al A- 2398.
MUÑOZ, Juan: A- 729; del A- 2179 al A- 2182.
MUÑOZ, Manuel: del A- 4566 al A- 4568; del A- 4576 al A- 4579.
MUÑOZ CARAVACA, Francisco: A- 730.
MUÑOZ CORREA, Manuel María: del A- 3402 al A- 3407.
MURGA, José: A- 1780; del A- 4887 al A- 4889.

N

NADAL, Juan José: A- 3419; del A- 4437 al A- 4440.
NAGUSIA, José de: del A- 3118 al A- 3120; A- 2073.
NARANJO, Diego: A- 1856; A- 1857.
NAVARRO ARNAU, Agustín: A- 4454; A- 4584 y A- 4585; A- 4705 y A- 4706; A- 5082 y A- 5083; A- 5342; A- 5451; A- 5452; A- 5453; A- 5454.
NAVARRO ARNAU, Juan: A- 4707; A- 5353; A- 5368.
NAVARRO Y DAVID, José: A- 3452; A- 3519; A- 3566; A- 4811 y A- 4812; del A- 5186 al A- 5188.
NAVERÁN, José de: A- 990; A- 2265; del A- 2564 al A- 2566.
NAVERÁN, Manuel de: del A- 2494 al A- 2496; A- 5158.
NEGRO BERNAL, Juan: A- 5455.
NESSI Y ARROLA, Isaac: del A- 4195 al A- 4200.
NICOLAU, Antonio: A- 4836; A- 5393; A- 5395.
NICOLAU, Juan: del A- 75 al A-78; A- 1301; A- 3480; A- 4061.
NIETO, Francisco: del A- 2319 al A- 2321; A- 4664.
NIETO, José: A- 5056 y A- 5480; A- 5479.
NOLASCO VENTURA, Pedro. Ver VENTURA, Pedro Nolasco.
NOLLA, José María: del A- 3859 al A- 3863; A- 5742.
NOLLA Y CORTÉS, Juan: del A- 348 al A- 351; A- 734.
NOYA VAAMONDE, José María: A- 1191; del A- 4118 al A- 4122.
NUET, Narciso: A- 720; del A- 1597 al A- 1600.
NÚÑEZ CORTÉS, José: del A- 2944 al A- 2952; A- 5164.

O

OBREN Y GONZÁLEZ, Manuel: ¿A- 5833, A- 5854 y A- 5855?; ¿A- 5843, A- 5856 y A- 5857?
OCAÑA, Luciano de: A- 704; del A- 2399 al A- 2401.
OCHANDATEGUI, Simón de: del A- 369 al A- 372; A- 4066.
OCHOA ALBA, Diego de: del A- 1351 al A- 1355; del A- 1620 al A- 1623; A- 4503 (a); A- 4503 (b); A- 4504 y A- 4505; A- 4506 (a), A- 4507 y A- 4508; A- 4506 (b); A- 4820.
OJEA MATAMOROS, Bartolomé de: del A- 1393 al A- 1396 y A- 1579
OJEDA MATAMOROS, Bartolomé de. Ver OJEA MATAMOROS, Bartolomé de.
OLAGUIBEL, Justo Antonio de: del A- 1703 al A- 1705; del A- 1706 al A- 1709; A- 4586; A- 5494.
OLARIETA, Lucio de: A- 178; del A- 1978 al A- 1982.
OLASCOAGA, José Antonio de: A- 2314; A- 2851 y A- 2852.
OLAVARRIETA, Agustín de: del A- 2761 al A- 2763.
OLIVARES, Pascual: del A- 2958 al A- 2961; A- 5030.
OLIVARES Y GUERRERO, Miguel: del A- 4833 al A- 4835.
ORAÁ ARCHONA, Manuel de: A- 525; del A- 542 al A- 545.
ORCAJO VIDAL, Francisco Martín del. Ver HORCAJO VIDAL, Francisco Martín del.
ORDOZGOITI, Manuel de: del A- 1990 al A- 1992; A- 3472.
ORIHUEL, Luis Claudio: del A- 1835 al A- 1838; A- 1934; A- 5034.
ORIHUEL Y LLORENTE, Feliz Vicente de: A- 35; A- 1434 bis; A- 1841 y A- 1842; A- 1846 , A-1847 y A- 5715; A- 1848; del A- 3112 al A- 3115; A- 3451; A- 5214 y A- 5215; A- 5575; A- 5578.
ORIOR Y BERNADET, José: A- 1504; del A- 3309 al A- 3314.
ORIOR MESTRES Y ESPLUGAS, José: del A- 2645 al A- 2652; A- 3582; del A- 5909 al A- 5915.
OROZCO, Ezequiel Francisco: A- 2065 y A-2066; A- 2067.
ORSOLINO, Francisco: del A- 4747 al A- 4750.

ORTIZ, Nicolás: A- 5627 y A- 5628; A- 5636.
ORTIZ Y SÁNCHEZ, José María: del A- 333 al A- 336.
ORTIZ DE URBINA Y JUNQUITA, Jerónimo: del A- 2429 al A- 2431.
ORTIZ VIERNA, Fernando de: del A- 3262 al A- 3264.
ORUETA, Francisco Paula de: del A- 373 al A- 377; A- 919.
OSETE, Luis: del A- 2467 al A- 2469; A- 4645.

P

PABLOS, Francisco de: A- 4006, A- 4007 y A- 4615.
PAGASARTUNDUA ZUBÍA, Leocadio de: del A- 5177 al A- 5181.
PAGOLA, Juan Antonio de: del A- 1641 al A- 1647; A- 1694; A- 3599; A- 4999; A- 5404; A- 5410.
PALACIO, Gervasio de: A- 3027 y A- 3028; A- 4671.
PALACIOS, Carlos: A- 5421.
PALACIOS, Cayetano Hermógenes: A- 1894 y A- 1895.
PALACIOS, Lucas María: del A- 451 al A- 454; A- 3437; A- 3483.
PALOMARES, Ildefonso de Santiago: A- 1923; del A- 2519 al 2523.
PANO Y CALLE, Gregorio: del A- 1140 al A- 1143.
PARDO Y TRENADO, Ramón: A- 3469; del A- 3825 al A- 3828; A- 5061.
PARDO Y VELASCO, Dionisio: del A- 806 al A- 809; A- 4679.
PARDOS, Mariano: A- 5648.
PARÍS, José: A- 2643 y A- 2644; A- 5148; A- 5654.
PARRA Y MORENO, Julián: del A- 2871 al A- 2874; A- 5020.
PASCUAL Y COLOMER Y MARTÍNEZ, Narciso: del A- 1774 al A- 1778; A- 3475; A- 3551 y A- 3552; A- 3600.
PASCUAL DÍEZ, Nicolás: del A- 1815 al A- 1817; A- 5266.
PASTOR, Julián de: A- 571 y A- 572; A- 4042.
PAVÍA, Jacomo: A- 1680.
PEIRONET, Juan Bautista. Ver PEYRONET, Juan Bautista.
PELLÓN, Justo: del A- 3096 al A- 3102.
PEÑA, Antonio: A- 5882.
PEÑA Y OLARRÍA, Manuel de la: del A- 191 al A- 194; A- 5221.
PEÑA Y PADURA, Manuel de la: del A- 4092 al A- 4096; del A- 4992 al A- 4994; A- 5561 y A- 5562; A- 5570; A- 5571.
PERERA Y MERCADER, Honorio: del A- 3606 al A- 3609.
PÉREZ, Antonio: A- 5706.
PÉREZ, José: del A- 3170 al A- 3173; A- 3174.
PÉREZ, José Antonio: del A- 2463 al A- 2466; A- 3470; A- 5623; A- 5740.
PÉREZ, José María : del A- 1112 al A- 1115; A- 5766.
PÉREZ, Luis. Ver PÉREZ GARCÍA, Luis.
PÉREZ, Silvestre: del A- 167 al A- 170; del A- 744 al A- 749; del A- 1047 bis al A- 1053; A- 1361; del A- 1378 al A- 1381; del A- 1420 al A- 1425; A- 1425 bis; del A- 1426 al A- 1428; del A- 1430 al A- 1432 y A-3746 ; A- 1435 y A- 1436; del A- 1571 al A- 1575; A- 1576 y A- 1577; A- 1578; A- 1728; A- 1729; A- 3082; del A- 3365 al A- 3367 y A- 3369; A- 3368; A- 3370; A- 3416; A- 3417; A- 3453; A- 3456; A- 3643; A- 3739; ¿A- 3740?; del A-3741 al A- 3745; A- 3750 y A- 5051; del A- 3777 (a) al A- 3780; del A- 4015 al A- 4018, A- 4020 y A- 4022; A- 4019, A- 4021 y A- 4288; A- 4023 y del A- 4691 al A- 4693; A- 4950 y A- 4951; ¿A- 5041?; A- 5049; A- 5052; A- 5086; A- 5089; ¿A- 5095 bis?; ¿A- 5123(1a)?; ¿A-5123(1b)?; A- 5123(2); A- 5124; A- 5182; A- 5304; A- 5526 y A- 5527; A- 5532; A- 5533; A- 5535 y A- 5536; A- 5544; A- 5549; A- 5556; del A- 5601 al A- 5603; A- 5662, A- 5683 y A- 5688; ¿A- 5680?; ¿A- 5681?; A- 5686; A- 5713.

PÉREZ CUERVO, Tiburcio Demetrio: del A- 405 al A- 409; del A- 482 al A- 485; A- 3564; del A- 4173 al A- 4177; del A- 4401 al A- 4403; A- 5007; A- 5145; A- 5616.
PÉREZ GARCHITORENA, José: A- 1843; A- 2938; del A- 3328 al A- 3331.
PÉREZ GARCÍA, Luis: del A- 4911 al A- 4915.
PÉREZ JUANA JORDÁN, Juan: del A- 2999 al A- 3003; A- 5122.
PÉREZ OTERO, Ramón: A- 4962.
PÉREZ Y PÉREZ, Vicente: A- 1874; del A- 2935 al A- 2937.
PÉREZ RABADÁN, Francisco: A- 1905, A-4630 y A-5313; del A- 1906 al A- 1908; A- 5727.
PÉREZ RABADÁN, Vicente: A- 1437; A- 2376; A- 3702 y A- 3703; del A- 4030 al A- 4032; A- 5154.
PÉREZ Y ROMERO, Agustín: A- 5421 bis.
PÉREZ Y SANJUAN, José: del A- 2269 al A- 2271.
PERÓ SABATÉ, Agustín Felipe: del A- 3439 al A- 3441.
PESCADOR, Juan José. Ver **SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José.**
PETERRADE, José: A- 1844 y A- 1845; del A- 2168 al A- 2171; del A- 3302 al A- 3308; A- 3501; A- 4028; A- 4939.
PEYRONET, Juan Bautista: A- 1518; A- 1538; del A- 4792 al A- 4794.
PICABEA, Benito de: del A- 293 al A- 296; A- 965.
PICÓN GARCÍA, José: del A- 3072 al A- 3075.
PICORNELL, José: del A- 648 al A- 651; A- 652; A- 5225.
PICOT, Juan: del A- 2001 al A- 2004 y del A- 5319 al A- 5327; A- 2497.
PILAR DÍAZ, Fermín. Ver **DÍAZ, Fermín Pilar.**
PINILLA, José: A- 5707.
PÍO DE LA CRUZ, Juan. Ver **CRUZ, Juan Pío de la.**
PLÁ, Mariano: del A- 3141 al A- 3145; A- 3474.
PLAZA, Alejandro de la: A- 41; A- 2379 y A- 2380.
PLAZA, Tadeo Jesús de la: del A- 2214 al A- 2217.
POLIT Y MERCED, José: del A- 2990 al A- 2993; A- 3656.
POLO Y PAVÍA, José: A- 1756; del A- 3814 al A- 3817.
POMAR, Manuel: A- 726; del A- 1529 al A- 1533.
PORRUA MORENO, Jorge: del A- 3353 al A- 3357 y A- 5037.
PORTILLO DE ÁVILA, Manuel: A- 3601; ¡A- 3627 y A- 3628?
PORTILLO Y NAVARRETE, Manuel: del A- 1066 al A- 1069; A- 5747.
POZAS, Gregorio de las: del A- 2236 al A- 2239.
POZZO, Bernardo: del A- 4238 al A- 4240.
PRADO Y MARIÑO, Melchor de: del A- 750 al A- 754.
PRADO RIQUELME, José María de: A- 731; del A- 3332 al A- 3335.
PRADO Y VALLE, Manuel de: A- 1523; del A- 4898 al A- 4900.
PRAT, José: del A- 4382 al A- 4385.
PRUNEDA, Francisco: del A- 4480 al A- 4482.
PUENTE ORTIZ, Pedro Joaquín de la: del A- 4088 al A- 4091; A- 4837 y A- 4838.
PUERTA, Juan Esteban: del A- 644 al A- 647; A- 3951.
PUGNAIRE, Juan: del A- 2488 al A- 2491; A- 5156.
PUIG Y POCH, Pedro: del A- 1867 al A- 1870; del A- 2117 al A- 2120; A- 2190.

Q

QUINTANA, Juan de: A- 5343; A- 5348; A- 5349; A- 5354; A- 5355; A- 5356; A- 5358.
QUINTANA, Felipe Justo: A- 4642; del A- 4772 al A- 4777.

R

RÁFULS, José: A- 1810; del A- 2544 al A- 2548.
RAGGIO, Pedro: ¿A- 5417?; ¿A- 5418?; ¿A- 5419?
RAMÍREZ ESPINOSA, José: A- 4708; del A- 4868 al A- 4872.
RAMÍREZ Y LÓPEZ, Acisclo: A- 1909 y A- 1910; A- 2395.
RAMÓN: A- 5708.
RATERA, Antonio: A- 3603.
RECIO, Benigno: A- 5624; del A- 5709 al A- 5711.
REDECILLA, Juan: A- 1940; del A- 2689 al A- 2692.
REGALADO RODRÍGUEZ, Alfonso: ¿A- 225?; ¿del A- 227 al A- 229?; ¿A- 230?; ¿A- 233?; A- 553; A- 554 y A- 555; A- 4600, A- 4601 y A- 4689.
REGALADO DE SOTTO, Pedro: del A- 1966 al A- 1970; A- 1971.
REGOYOS, Manuel Darío de: del A- 810 al A-813; A- 1535.
RENART Y ARÚS, Francisco: del A- 503 al A- 505; A- 4037.
REQUEJO, Carlos: A- 3506; del A- 3971 al A- 3977.
REQUENA, Antonio: A- 1496; A- 2492 y A- 2493.
REQUENA, Juan: A- 1497; A- 2110.
REVUELTA, Policarpo: ¿A-5690?; ¿A- 5691?; ¿A- 5860?; ¿A-5862 y A- 5864?
REYES, Miguel: ¿A- 5833, A- 5854 y A- 5855?; ¿A- 5843, A- 5856 y A- 5857?
REYES CALDERÓN, Esteban de los: A- 3428; del A- 4733 al A- 4735; A- 5678.
REZUSTA, Pascual de: A- 2441 y A- 2442; A- 3286 y A- 3287.
RIBAS, Francisco: del A- 4743 al A- 4746.
RIBAS Y SOLÁ, Félix: A- 1192; del A-1193 al A- 1197.
RIEGO PICA, Carlos del: A- 2368 y A- 2369.
RIEGO PICA, Joaquín: del A- 5057 al A- 5059.
RIGALT Y FARRIOLS, Luis: A- 5423; A- 5660 y A- 5661.
RÍO, Mariano del: A- 51 y A- 52.
RÍO, Valentín María del: del A- 1080 al A- 1082; A- 1507.
RÍOS SERRANO, Demetrio de los: del A- 1601 al A- 1605; A- 3753; A- 5831.
ROBLES MENDIVIL, Máximo Fernando de: del A- 666 al A- 668.
ROCA Y BROS, José: del A- 111 al A- 118; A- 2349.
ROCHA, Francisco: del A- 3091 al A- 3095; A- 5216 y A- 5217; A- 5586.
RODRIGO, Juan Francisco: A- 1752 y A- 1753 y A- 4626; del A- 2045 al A- 2049; A- 2050 y A- 2051.
RODRIGO, Manuel: A- 186; del A- 1983 al A- 1985; del A- 5256 al A- 5258.
RODRÍGUEZ, Alfonso: A- 2034; del A- 2769 al A- 2773; A- 4320; A- 4844 y A- 4844 bis; A- 4995 y A- 4996; A- 5210 y A- 5211; A- 5373; A- 5390; A- 5391; A- 5399; A- 5402; A- 5579.
RODRÍGUEZ, Amadeo: A- 2609.
RODRÍGUEZ, Andrés: A- 4298 y A- 4299; A- 4959 bis; A- 5458.
RODRÍGUEZ, Fernando: del A- 1747 al A- 1750 y A-1899; A- 1751; del A- 3638 al A- 3640; A- 5918; A- 5919; A- 5920; A- 5921; A- 5922; A- 5923; A- 5924 y A- 5925; A- 5926; A- 5927; A- 5928; A- 5929; A- 5930; A- 5931 y A- 5932; del A- 5933 al A- 5935; A- 5936 y A- 5937; del A- 5938 al A- 5940; del A- 5941 al A- 5943; A- 5944 y A- 5945; A- 5946 y A- 5947; del A- 5948 al A- 5950; A- 5951; A- 5952; A- 5953 y A- 5954; A- 5955 y A- 5956; A- 5957 y A- 5958; A- 5959 y A- 5960; A- 5961; A- 5962; A- 5963 y A- 5964; A- 5965; A- 5966 y A- 5967; A- 5968; A- 5969; A- 5970; A- 5971; del A- 5972 al A- 5974; A- 5975.
RODRÍGUEZ, Joaquín: del A- 4241 al A- 4244; A- 5505; A- 5508; A- 5509; A-5510 y A- 5511.
RODRÍGUEZ, José: del A- 2575 al A- 2578; A- 4060.
RODRÍGUEZ, Juan Antonio: A- 5384; A- 5386; A- 5550.
RODRÍGUEZ, Julián: del A- 4012 al A- 4014; A- 5679.

RODRÍGUEZ, Lorenzo: A- 2005; A- 4340.
RODRÍGUEZ, Manuel. Ver **RODRÍGUEZ MEDINA, Manuel**.
RODRÍGUEZ, Manuel Martín. Ver **MARTÍN RODRÍGUEZ, Manuel**.
RODRÍGUEZ, Melchor: del A- 246 al A- 248; del A- 1083 al A- 1085; A- 4337; A- 5021.
RODRÍGUEZ, Patricio: A- 1333 y A- 1334; A- 3526; A- 5424; ¿A- 5666?; ¿A- 5667?; ¿A- 5668?; ¿A- 5670?; ¿A- 5671?; A- 5712.
RODRÍGUEZ, Rufino: A- 1544.
RODRÍGUEZ, Ventura: A- 146 y A- 147; A- 1347, A- 1348 y A- 1350; del A- 3545 al A- 3547; del A- 4407 al A- 4412 (a), del A- 4413 al A- 4415, A- 5101, A- 5116 (a) y A- 5775 (a); A- 4412 (b) y A- 5116 (b); A-5096; A- 5775 (b); A- 6238 y A- 6239; A- 6240 (a); A- 6240 (b); del A- 6294 al A- 6296.
RODRÍGUEZ HIDALGO, Matías: del A- 4281 al A- 4284; A- 5751.
RODRÍGUEZ LUNA, Juan: A- 1927 y A- 1928; A- 2916.
RODRÍGUEZ MEDINA, Eusebio: del A- 1120 al A- 1123; A- 1865; del A- 1920 al A- 1922; A- 2135.
RODRÍGUEZ MEDINA, Manuel: A- 5613 y A- 5614; A- 5617; A- 5784.
RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Amadeo: A- 2609.
ROGENT AMAT, Elías: A- 3751; del A- 4355 al A- 4358; A- 5828.
ROJAS, Manuel de: del A- 260 al A- 262; A- 5744.
ROM Y VIDIELLA, Juan: del A- 65 al A-67; A- 3516.
ROMERAL Y ORDÓÑEZ, Pedro: del A- 828 al A- 831; del A- 5298 al A- 5300.
ROMERO, Antonio: A- 2325 y A- 2326; A- 2408.
ROMERO, Baltasar: A- 944; del A- 2078 al A- 2080; del A- 2187 al A- 2189; A- 2318.
ROMERO, Joaquín: del A- 2812 al A- 2815; A- 4634.
ROMERO SARMIENTO, Antonio: del A- 107 al A- 110; A- 3583.
ROS Y FERRER, Francisco: A- 5800; A- 5801.
ROS GIMÉNEZ, Jerónimo. Ver **ROS JIMÉNEZ, Jerónimo**
ROS JIMÉNEZ, Jerónimo: A- 338; A- 3025 y A- 3026.
ROSADO: A- 5858.
ROSENDE, Pascual: del A- 98 al A- 101; A- 5223.
ROSSELL Y ROSSELL, José: A- 2196; A- 4802 y A- 4803.
ROSSELL Y UGUET, Francisco: A- 2340 y A- 2341; A- 3401; del A- 3962 al A- 3965; A- 4046.
ROURA, Ramón: A- 2407; A- 4275 y A- 4276.
ROVIRA Y TRÍAS, Antonio: del A- 253 al A- 256 y 5772; A- 3950.
RUBERT, Antonio: A- 5810.
RUBIO, Eugenio: A- 1834; del A- 2025 al A- 2028.
RUBIO Y MULET, Felipe: del A- 1022 al A- 1024.
RUEDA, Aquilino: del A- 538 al A- 541; A- 2266.
RUIZ OGARRIO, Anselmo: del A- 2224 al A- 2226.
RUIZ DE OGARRIO, Manuel: A- 499; del A- 3121 al A- 3124.
RUIZ DE SALCÉS, Antonio: del A- 1559 al A- 1561; del A- 1566 al A- 1570; del A- 3257 al A- 3261; A- 5338.
RUTA, Carlos: del A- 3520 al A- 3522
RUYLOA, Basilio: A- 570; A- 2875 y A- 2876.

S

SABATINI, Francisco: ¿A- 40?; del A- 6291 al A- 6293.
SÁENZ, Vicente M: del A- 3488 al A- 3493.
SÁENZ DÍEZ, Manuel: A- 2323; del A- 3147 al A- 3150.
SÁEZ GARCÍA, Pedro: ¿A- 5417?; ¿A- 5418?; ¿A- 5419?

SAGARVINAGA, Juan de: del A- 4967 al A- 4969.
SAGARVINAGA, Juan Marcelino de: del A- 2734 al A- 2737.
SAGASTI OJANGOITI, Antolín de: del A- 1700 al A- 1702.
SAINZ DE LA LASTRA DE RIVAS, Severiano: del A- 3660 al A- 3665.
SAIZ, Francisco Javier: A- 1481; del A- 4277 al A- 4280.
SALA, Matías: A- 2557; A- 3479.
SALCÉS, Julián: A- 721; del A- 1088 al A- 1090; A- 1919; A- 2114; del A- 3914 al A- 3916.
SALINAS, Cirilo: del A- 3393 al A- 3396; A- 4043.
SALVANY Y JUNCOSA, José: del A- 2227 al A- 2229; del A- 2987 al A- 2989.
SAN MARTÍN, Jacinto: A- 39; del A- 3340 al A- 3343; A- 4347.
SAN MARTÍN, Joaquín de: del A- 469 al A- 481; A- 1413.
SAN MARTÍN, José de: A- 3525; A- 5142 y A- 5457.
SAN MARTÍN, Manuel Julián: A- 1941; del A- 2657 al A- 2659; A- 5166.
SAN MARTÍN GARCÍA, José Fernando: del A- 321 al A- 324; A- 4052.
SÁNCHEZ, Alfonso. Ver **SÁNCHEZ NARANJO, Alfonso.**
SÁNCHEZ, Eugenio. Ver **SÁNCHEZ PASTOR, Eugenio.**
SÁNCHEZ, Fernando. Ver **SÁNCHEZ PERTESO, Fernando.**
SÁNCHEZ, Francisco: ¿A- 225?; ¿del A- 227 al A- 229?; ¿A- 230?; ¿A- 232?; ¿A- 233?; del A- 3798 al A- 3802.
SÁNCHEZ, Fulgencio: del A- 2090 al A- 2092; A- 4331.
SÁNCHEZ, Juan. Ver **SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Juan.**
SÁNCHEZ, Juan Ramón: A- 2415; del A- 2962 al A- 2965.
SÁNCHEZ, Manuel: del A- 5610 al A- 5612; A- 5615.
SÁNCHEZ, Mariano: A- 1170 y A- 1171; A- 1779; A- 2878; A- 4336.
SÁNCHEZ BORT, Julián: del A- 1343 al A- 1345; del A- 4372 al A- 4374; A- 5073.
SÁNCHEZ IBÁÑEZ, Perfecto: del A- 612 al A- 615; A- 4033.
SÁNCHEZ MONTALVO, Francisco: A- 4709 y A- 4710; del A- 4711 al A- 4714 y A- 5426; A- 4715 y A- 4716.
SÁNCHEZ NARANJO, Alfonso: del A- 79 al A- 83; A- 1419.
SÁNCHEZ PASTOR, Eugenio: A- 1606; A- 3004.
SÁNCHEZ PERTESO, Fernando: del A- 594 al A- 597; A- 1376 y A- 1377; A- 3448 y A- 3449; A- 3450 y A- 4991; A- 4952 y A- 4953; A- 4984 y A- 5559; A- 4985 y A- 4986; A- 4988; A- 5396; A- 5552; A- 5554 y A- 5555.
SÁNCHEZ PESCADOR, Juan José: del A- 495 al A- 497; A- 5629; A- 5644.
SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Juan: A- 4606; A- 4975 y A- 4976; A- 5506; A- 5139; A- 5512; A- 5513 y A- 5514; del A- 5529 al A- 5531; A- 5537; A- 5538 y A- 5539.
SANCHO Y BURGUILLO, Vicente: A- 3429; A- 4736 y A- 4737; A- 5500.
SANJUAN Y BLANCO, José: del A- 3762 al A- 3766.
SANTA CRUZ, Agustín de: A- 2222 y A- 2223; del A- 2699 al A- 2701.
SANTIAGO PALOMARES, Ildefonso de. Ver **PALOMARES, Ildefonso de Santiago.**
SANTOS, Ignacio: del A- 662 al A- 665; A- 2389.
SANTOS, Miguel de los: ¿A- 5666?; ¿A- 5667?; ¿A- 5668?; ¿A- 5670?; ¿A- 5671?
SANTOS MARTÍNEZ, Dámaso: del A- 1710 al A- 1716; A- 4690; A- 4940; A- 4941; A- 5341; A- 5346; A- 5347; A- 5448; A- 5449; A- 5450.
SANZ, Agustín: A- 4001; A- 4002; A- 4003 y A- 4004.
SANZ, Atilano. Ver **SANZ Y PÉREZ, Atilano.**
SANZ, Francisco: A- 5790; A- 5791.
SANZ, José María: A- 2275 y A- 2276; A- 3680, A- 3759 y A- 3760.
SANZ, Matías. Ver **SANZ Y MUZAS, Matías.**
SANZ, Vicente: A- 2178.

SANZ Y MUZAS, Matías: del A- 3103 al A- 3106.
SANZ Y PÉREZ, Atilano: del A- 1758 al A- 1760; del A-2451 al A- 2453; A- 5012; A- 5149.
SARACIBAR, Martín: A- 1183; del A- 4104 al A- 4108.
SARASOLA, Santiago de: del A- 1163 al A- 1166; A- 3502.
SARASOLA Y PEGUERA, José: del A- 3507 al A- 3510.
SARASÚA URRALDE, Ignacio de: del A- 3076 al A- 3081.
SAVILA, José: A- 727; del A- 1811 al A- 1814.
SECADES, Ramón: del A- 634 al A- 637; A- 2312.
SECALL, José: del A- 517 al A- 520; A- 1240.
SECO Y RODRÍGUEZ, Manuel: del A- 653 al A- 657; A- 2134.
SEGURA, José Antonio de: del A- 2480 al A- 2482; A- 3646.
SELVA CASTAÑE, Isidro: del A- 842 al A- 845; A- 2387.
SERRA Y PARÉS, Benito: A- 1520; del A- 2205 al A- 2209.
SERRALLACH, Ignacio: del A- 1499 al A- 1502; A- 1505.
SERRANO Y ROJO, Manuel: del A- 4075 al A- 4077.
SEVILLA, Gregorio: A- 2664; A- 3637.
SICARDO, Antonio Elías: A- 6277; A- 6278 y A- 6279 (a); A- 6279 (b); A- 6280 (a) y A- 6281(a); A- 6280 (b) y A- 6284 (b); A- 6281 (b); A- 6282 y A- 6283; A- 6284 (a) y A- 6285; A- 6286 (a) y A- 6286 (b); A- 6287; A- 6288.
SIEIRO, Ramón: A- 5364.
SIERRA, Blas Martín: A- 5737.
SIERRA, Ramón: A- 2109; A- 2877; A- 4044.
SIERRA, Ramón: del A- 2790 al A- 2794; A- 5337.
SIMÓN DE URRUTIA, Pedro. Ver **URRUTIA OZAETA, Pedro Simón de.**
SOBA Y REYES, Sabino Manuel de: del A- 3681 al A- 3683; A- 4072.
SOLANO, Antonio Alonso. Ver **ALONSO SOLANO, Antonino.**
SOLANO, José: del A- 959 al A- 961; A- 4334.
SOLER, José: del A- 838 al A- 841; A- 5028.
SOLER Y AMIGUET, Pablo: A- 5789; A- 5816.
SOLER Y CORTINA, Juan: A- 1800; del A- 1801 al A- 1807; A- 5026.
SOLER Y MESTRES, Francisco de Asís: A- 1444; del A- 3868 al A- 3874.
SOLER Y MESTRES, Juan: del A- 954 al A- 958; A- 5091.
SOLINÍS, Francisco: A- 3562; A- 4963 y A- 4964; A- 5468.
SOLOGAISTOA, José: del A- 1911 al A- 1913; A- 3473.
SORIANO Y ATIENZA, Manuel: del A- 780 al A- 782; A- 3400.
SORIO, Martín Antonio de: A- 3005 y A-3006; A- 3007.
SORO JIMÉNEZ, José: A- 3436; del A- 4184 al A- 4186; A- 5064.
SORRIBAS, Manuel. Ver **ÁLVAREZ DE SORRIBAS, Manuel.**
SOTO, Francisco de Paula: A- 2385; del A- 2532 al A- 2535.
SUÑOL, Juan: A- 5793; A- 5795; A- 5804.
SUREDA, Juan: del A- 1054 al A- 1057; A- 4034.
SUREDA, Martín: del A- 3336 al A- 3339; A- 5229.
SUREDA Y VILLALONGA, Antonio: del A- 1001 al A- 1004; A- 2585.

T

TABERNERO, Mateo Vicente: A- 1692; A- 1693; A- 2756; del A- 3283 al A- 3285; del A- 3381 al A- 3383; A- 3537; del A- 4846 al A- 4852; A- 5206 y A- 5207; A- 5553; A- 5557 y A- 5558; A- 5560.
TEJADA DÍEZ, Bartolomé: A- 1429; del A- 2817 al A- 2822.

TEJEO DÍAZ, Rafael: A- 5635.
TELLERÍA, Pedro de: del A- 1249 al A- 1252; A- 3499.
TÉLLEZ NOGUÉS, José Rufino: A- 1685; A- 1757; A- 2432; A- 3634; del A- 4008 al A- 4011; A- 4325 y A- 4326; A- 5060; A- 5088; A- 5125; del A- 5459 al A- 5461; A- 5472.
TOMÁS CANTERO, Domingo: del A- 4607 al A- 4609.
TOMÁS Y FABREGAT, Ignacio de: del A- 257 al A- 259; A- 3563; del A- 4817 al A- 4819; A- 5606 y A- 5607; del A- 5080 al A-5080 2bis; A- 5081; A- 5672.
TOMÁS Y ROSANES, Mariano: del A- 883 al A- 887; A- 3165.
TORAYA, José Miguel de: del A- 4610 al A- 4612 y A- 4688; A- 5130 y A- 5131.
TORIBIO, Tomás: del A- 848 al A- 850; A- 3430; del A- 4738 al A- 4740; A- 5383.
TORNO, Francisco Aparicio del: A- 4627.
TORO, Ramón del: del A- 2888 al A- 2890; A- 4667.
TORRAS Y GUARDIOLA, Juan: del A- 3230 al A- 3232.
TORRE, Francisco de: del A- 1875 al A- 1878; A- 2388.
TORRENT Y ALBERTI, Joaquín: del A- 2250 al A- 2252.
TORRES PARRA, Víctor: del A- 434 al A- 437; A- 5267.
TRIGUEROS, José: A- 1521; del A- 2524 al A- 2527.
TROCONIZ, José Joaquín de: A- 171 y A- 172; del A- 1027 al A- 1030; A- 1739 y A- 1740; A- 1746; A- 1953; A- 3455; del A- 4160 al A- 4163; A- 4323 y A- 4324; A- 4620 y A- 4621; A- 4954 y A- 4955; A- 4997; A- 4998; A- 5212 y A- 5213; A- 5401; A- 5577; A- 5583; A- 5714.
TUÑÓN, Juan: A- 1900; A- 5785 y A- 5786.
TURRILLO, Manuel: ¿A- 225?; ¿del A- 227 al A- 229?; ¿A- 230?; ¿A- 232?; ¿A- 233?; A- 4313 y A- 4314; del A- 4554 al A- 4556.
TUSET, Juan: del A- 1208 al A- 1210; A- 2141.

U

UBACH, Felipe: A- 891; del A- 2015 al A- 1017.
UBACH, Francisco: del A- 1490 al A- 1495; A- 2487.
UBÓN, Ángel Vicente: del A- 4300 al A- 4302.
UCEDA, Manuel de: A- 1897 y A- 1898.
UGARTE, Hermenegildo Víctor: A- 1684; A- 3635 y A- 3636.
UGARTE, José Asensio: A- 1540; A- 2358; del A- 3978 al A- 3983; A- 4058; A- 5092.
UGARTEMENDÍA, Pedro Manuel de: A- 2443 y A- 2444; A- 4864.
ULAORTUA, Francisco: A- 5138.
ULIBARRI GARCÍA, Cirilo: del A- 383 al A- 386.
UMBERT, Miguel: A- 719; A- 978 y A- 979.
UNANUE, Vicente de: del A- 1100 al A- 1103; A- 1237.
URANGA, Pedro Blas de: del A- 187 al A- 190; del A- 3553 al A- 3555; A- 3602; A- 5752.
URÍA, Miguel Ángel de: del A- 238 al A- 241; A- 5728.
URIARTE, Carlos: del A- 364 al A- 368; A- 991; A- 2142.
URIBE, Joaquín de: A- 2374; A- 2834 y A- 2835.
URIBE, Lope de: del A- 2742 al A- 2745; A- 3984.
URQUIJO, Juan José de: A- 888; del A- 3175 al A- 3178.
URQUIOLA, Pedro José de: A- 1515; del A- 2219 al A- 2221.
URQUIZA DEL CASTILLO, Francisco de: del A- 5270 al A- 5273.
URRUTIA OZAETA, Pedro Simón de: del A- 3296 al A- 3299; A- 5143.
USÁRRAGA, José Lorenzo: A- 698 y A- 699; A- 1859.
UTRILLA, Mariano: del A- 2571 al A- 2574; A- 4057.

V

- VALBUENA, Ruperto:** del A- 3725 al A- 3728; A- 5268.
- VALLE, Andrés Natalio del:** del A- 1901 al A- 1903.
- VALLE, Lucio del:** del A- 1104 al A-1107; del A- 3653 al A- 3655; A- 5065.
- VALLES, Francisco:** A- 1182; del A- 2454 al A- 2456; A- 4641; A- 5655 y A- 5656.
- VALLS, José:** A- 1508; del A- 2727 al A- 2729.
- VALLS Y GALI, Antonio:** del A- 1474 al A- 1479; A- 4663.
- VARA Y SORIA, Cirilo:** del A- 2969 al A- 2972; A- 5033; A- 5093.
- VARGAS, Alfonso de:** del A- 1397 al A- 1399; A- 4388 y A- 4389; del A- 4474 al A- 4476; del A- 4486 al A- 4488.
- VARGAS, Juan:** del A- 573 al A- 575; A- 5759.
- VARGAS MACHUCA, Carlos de:** A- 1375; A- 3432; A- 4616 y A- 4617; del A- 4873 al A- 4876; A- 4981 y A- 4982; A- 4989; A- 5398; A- 5415.
- VARONA ARGÜESO, Aureliano:** del A- 5069 al A- 5072.
- VÁZQUEZ, Juan:** A- 5802.
- VÁZQUEZ DE ZÚÑIGA, Ildefonso:** del A- 1273 al A- 1276; A- 4674; ¿A- 5666?; ¿A- 5667?; ¿A- 5668?; ¿A- 5670?; ¿A- 5671?
- VEGA, Antonio de la:** del A- 57 al A- 59; A- 5761.
- VEGA, Francisco de Paula.** Ver **VEGA Y PÉREZ, Francisco de Paula de la.**
- VEGA CONDE, Marcelino de la:** del A- 204 al A- 207; A- 1543.
- VEGA Y CORREA, Juan de la:** del A- 1269 al A- 1272; A- 4670.
- VEGA Y LÓPEZ, Antonio de la:** del A- 2210 al A- 2213; A- 2351; A- 2620.
- VEGA MONGE, Joaquín María:** del A- 3613 al A- 3617.
- VEGA Y PÉREZ, Francisco de Paula de la:** del A- 1648 al A- 1652.
- VELARDE, José María:** A- 2921; del A- 2922 al A- 2925.
- VELASCO, Justo María de:** A- 5159 y A- 5160; A- 5161.
- VELASCO, Manuel Faustino de:** del A- 4272 al A- 4274; A- 4661.
- VELASCO, Patricio:** A- 1471 y A- 1472; del A- 3008 al A- 3011; A- 5658; A- 5757.
- VELÁZQUEZ, Isidro.** Ver **GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y TOLOSA, Isidro.**
- VELÁZQUEZ, Vicente:** A- 881; del A- 3899 al A- 3903.
- VÉLEZ BERNAL, Cayetano:** del A- 2809 al A- 2811; A- 4867.
- VELILLA, Manuel María:** A- 5567 y A- 5568; A- 5677.
- VENTURA, Pedro Nolasco:** del A- 2623 al A- 2628; A- 4628; del A- 4751 al A- 4759.
- VENTURA DE BERRAONDO, Anacleto.** Ver **BERRAONDO, Anacleto Ventura de.**
- VERA, Manuel de:** A- 2432 bis y A- 2432 2bis; A- 2750.
- VERDA, Virgilio:** del A- 142 al A- 145; ¿A- 5745 y A- 5746?
- VEREA Y ROMERO, Francisco:** del A- 2422 al A- 2425.
- VERGÉS, Juan:** A- 5798; A- 5803.
- VICENTE, Antonio:** A- 1755; A- 3467; A- 4717.
- VICENTE TABERNERO, Mateo.** Ver **TABERNERO, Mateo Vicente.**
- VICUÑA, Anselmo:** del A- 3161 al A- 3164; A- 4341.
- VIDAL, Antonio:** ¿A- 5690?; ¿A- 5691?; ¿A- 5860?; ¿A-5862 y A- 5864?
- VIDAURRE, Manuel Fermín de:** del A- 628 al A- 630; A- 2457.
- VIERNA, Romualdo de:** del A- 486 al A- 489; A- 3289 y A- 3289 bis; A- 3565; del A- 3578 al A- 3580; del A- 4168 al A- 4172 y A- 5126; A- 5008; A- 5605.
- VILA, Francisco:** del A- 1766 al A- 1771.
- VILA Y GELIU, Juan:** A- 1473; del A- 1659 al A- 1664; A- 2260; del A- 3917 al A- 3920.
- VILAGELIÚ Y CASTELLS, Olegario:** A- 1833; del A- 2029 al A- 2031; A- 3482.
- VILAPLANA, Salvador:** A- 904; del A- 3221 al A- 3224.

VILAR Y ROCA, José: del A- 2836 al A- 2844; A- 4656.
VILLALOBOS, A.: A- 355
VILLALOBOS, Elías: del A- 1155 al A- 1159; del A- 3107 al A- 3111; A- 3458.
VILLANUEVA, Diego de: A- 148, A-149, A-151, A-152, A-156, A-157, A-162, A-163, A-165 y A- 166. Ver además: A- 150, del A- 153 al A- 155, del A- 158 al A- 161 y A- 164.
VILLANUEVA, José María: del A- 1935 al A- 1938; A- 4064.
VILLANUEVA, Juan de: del A- 24 al A- 27; A- 130; A- 141; A- 924 y del A- 5462 al A- 5466; A- 1686 y A- 1687; A- 3420; del A- 4209 al A- 4211; A- 4428; ¿A- 4445?; ¿A- 5694?; A- 6236; A- 6237.
VILLANUEVA Y ARRIBAS, Luis: del A- 3629 al A- 3633.
VILLAR, Pedro del: A- 2201 y A- 2201 bis; del A- 3767 al A- 3770.
VILLAR Y LOZANO, Francisco de Paula del: del A- 3666 al A- 3670 y A- 5829; del A- 5904 al A- 5908.
VILLARES AMOR, Manuel de los: del A- 263 al A- 268; A- 2322.
VIVAR Y GONZÁLEZ, José María de: del A- 195 al A- 199; A- 3557.

X

XAUDARÓ, Enrique: A- 3684 y A- 3685.

Y

YÁÑEZ CABALLERO, Juan María: del A- 273 al A- 276; A- 4681.
YARZA Y MIÑANA, José de: A- 1854; A- 3840 y A- 3841; A- 4653 y A- 4654.
YELA, Rafael de: A- 1855; del A- 3864 al A- 3867.

Z

ZABALA, Antonio Leandro de. Ver **ZAVALA, Antonio Leandro de.**
ZABALA, Domingo Mariano de: A- 2860; A- 2861.
ZABALBURU, Félix de: A- 824; del A- 3042 al A- 3047.
ZAFRA, Cándido: del A- 3325 al A- 3327; A- 3605.
ZAVALA, Antonio Leandro de: del A- 289 al A- 292; A- 880.
ZAVALA, Rafael: del A- 3016 al A- 3019; A- 5754.
ZAYAS, Manuel de: del A- 3880 al A- 3882; A- 5015;
ZAYAS Y ALGARRÁN, Manuel de: del A- 915 al A- 918; A- 2359.
ZAYAS DAZA, José de: A- 3949.
ZAYAS Y RIVERA, José María de: A- 882; A- 973 y A- 974.
ZENGOTITA VENGOA Y PÉREZ, Pedro de: del A- 2308 al A- 2310; A- 2446; del A- 5649 al A- 5651.
ZOYLO LÓPEZ, Leopoldo. Ver **LÓPEZ, Leopoldo Zoilo.**
ZULUETA Y CAMPÁ, Vicente: A- 1519; del A- 1924 al A- 1926.
ZUNZUNEGUI, Joaquín Ignacio de: del A- 1312 al A- 1316; A- 1317.
ZURBANO, Esteban de: A- 2147.