



A CADEMIA

*Boletín de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando*

PRIMER SEMESTRE DE 2000. NÚMERO 90

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 SEMESTRE DE 2000. NÚMERO 90



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

COMISIÓN DE PUBLICACIONES

EXCMOS. SRES.:

D. Fernando Chueca Goitia
D. José Antonio Domínguez Salazar
D. Antonio Bonet Correa
D. Julián Gállego Serrano
D. Antonio Fernández de Alba
D. Ángel del Campo y Francés
D. Antonio Iglesias Álvarez
D. Ismael Fernández de la Cuesta

Consejo de redacción:

D. Antonio Gallego Gallego (*Delegado*)
D. Tomás Marco Aragón (*Vocal*)
D. Pedro Navascués Palacio (*Secretario*)

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: M.^a del Carmen Utande

DISEÑO Y MAQUETA: Adela Morán y Encarnación F. Lena

CUIDADO DE LA EDICIÓN: Gabinete de Estudios de la Calcografía Nacional

FOTOMECÁNICA: Cromotex

IMPRENTA: Raycar S.A., Madrid

ISSN: 0567-560X

D.L.: M-6072-2001

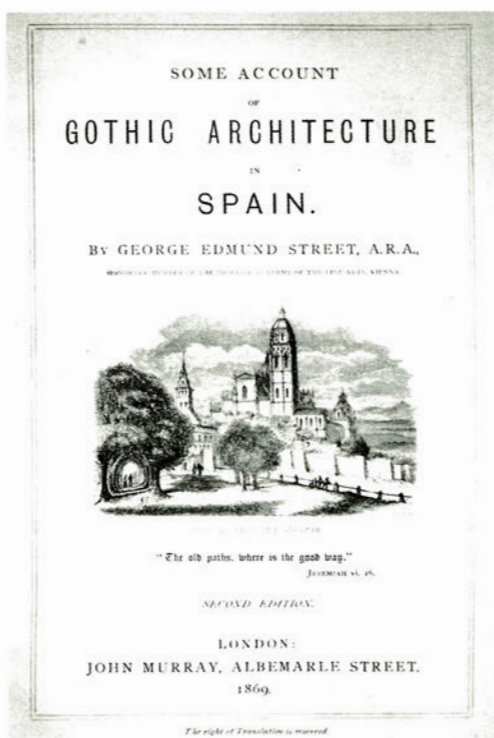
SUMARIO

- 9 SOBRE MIRADAS Y DESTRUCCIONES: LOS BRITÁNICOS
Y LA ARQUITECTURA MEDIEVAL ESPAÑOLA
Matilde Mateo
- 27 LA ACADEMIA Y LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO (II)
Silvia Arbaiza Blanco-Soler
- 59 SÍMBOLOS EN LA ARQUITECTURA DE GAUDÍ
Juan Bassegoda Nonell
- 65 LA ACADEMIA Y EL ARTE PRERROMÁNICO ESPAÑOL
M.^a Ángeles Sánchez de León Fernández
- 83 JUAN PASCUAL Y COLOMER, MEMORIA Y CATÁLOGO
DE LAS FORMAS DEL TALLER DE VACIADOS, 1815
Carmen Heras Casas
- 119 LAS ACADEMIAS DE PINTURA EN SEVILLA
Ana Aranda Bernal y Fernando Quiles García
- 139 LAS ESTAMPAS DE ALBERTO DURERO Y SU ESCUELA EN LA BIBLIOTECA
DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO
Soledad Cánovas del Castillo y María del Carmen Hidalgo Brinquis
- 159 EL ACADÉMICO JOSÉ FRANCÉS.
ACTAS, DOCUMENTOS Y ESCRITOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA
María Villalba Salvador

SOBRE MIRADAS Y DESTRUCCIONES: LOS BRITÁNICOS Y LA ARQUITECTURA MEDIEVAL ESPAÑOLA¹.

Matilde Mateo

La destrucción de monasterios y conventos medievales a raíz de la desamortización de Mendizábal produjo airadas reacciones entre los amantes del arte en España. Una de ellas fue la de Pedro de Madrazo, quién denunció los peligros de las demoliciones incontroladas en un artículo publicado en *El Artista*². Entre sus argumentos, resalta su preocupación por la imagen de España en Europa. "¿Qué dirán de nosotros los extranjeros?", se preguntaba con temor. "Si el gobierno no ataja esta fatalidad que nos amenaza", advertía, "no estrañemos que los extranjeros nos acusen de bárbaros". En su opinión, España no sólo resplandecería por su incultura, sino que también perdería uno de sus mayores atractivos: su patrimonio artístico. Con tono de alarma, el artículo concluía pintando en tintes apocalípticos lo que para Madrazo y sus lectores podría ser el peor de los escenarios: "¡Vendrá un estusiasta anticuario desde las orillas del Báltico, y al fijar la planta sobre un sepulcro en el pavimento de una iglesia demolida por el esfuerzo de los hombres, retrocederá asombrado dejándonos una mirada de desprecio!". Esta preocupación por "el que dirán los extranjeros" era una reacción ante las difamaciones de la "leyenda negra" y se convirtió en una constante de la intelectualidad española decimonónica. Su papel como instigador de los estudios medievalistas está fuera de toda duda, pero cabe preguntarse, sin embargo, si las aprensiones de Madrazo, compartidas por muchos otros, eran justificadas. ¿Condujeron las destrucciones y enajenaciones del patrimonio medieval a la temida mirada de desprecio? ¿Percibieron los extranjeros el estado de nuestros monumentos de la misma forma que los españoles? La abundancia de comentarios sobre nuestro arte medieval vertidos por los británicos en el siglo XIX permite dar, al menos, una respuesta parcial a estas preguntas, limitada al caso de su país y a ese arco temporal.



George Edmund Street.
Some Account Gothic Architecture in Spain.
Londres, John Murray, 1869 (2.ª ed.).

Los británicos, efectivamente, miraron nuestro arte con otros ojos. Su bagaje cultural era diferente, como también lo era su interés, pues, al fin y al cabo, no se trataba de su patrimonio artístico. Eso determinaba un punto de partida distinto, y, en última instancia, otra forma de percibir las cosas³. La visión española estaba alimentada por sentimientos de corte patriótico, así como por simpatías o antipatías hacia los acontecimientos políticos que desencadenaron las sucesivas olas destructoras de nuestro patrimonio⁴. Muy pocos británicos compartían, sin embargo, esas motivaciones. Sus elementos de juicio eran otros, su tono menos apasionado. Los británicos evaluaron el estado de conservación de nuestros monumentos en comparación con los suyos, los cuales tenían una historia de vandalismo y restauraciones propia y mucho más larga. También aplicaron su propia concepción del gótico y de la restauración arquitectónica, diferente, en

ambos casos, de la española. Todos estos factores condicionaron su percepción del arte hispano. El resultado fue una visión distinta, compleja, y contradictoria, cuya contraste con la española presenta cierto interés. Como temía Madrazo, sí hubo miradas de desprecio, aunque no siempre por las razones que él pensaba. Lo que él no se esperaba, y no deja de ser sorprendente, es que también hubo miradas de aprecio.

LA ESPERADA MIRADA DE DESPRECIO

Aunque las demoliciones fueron criticadas por los británicos, éstas no cambiaron significativamente su juicio acerca de cómo los españoles trataban su patrimonio medieval. Por el contrario, era una crítica que confirmaba la opinión ya preexistente de que los españoles no sabían apreciar su propio arte. Esta creencia –prevaliente durante toda la primera mitad del siglo XIX– estaba alimentada por prejuicios acerca de los españoles y otros factores, entre los cuales las destrucciones y enajenaciones que siguieron a las desamortizaciones no eran más que uno entre otros muchos⁵. Según el influyente viajero e hispanófilo Richard Ford, los españoles trataban los restos arqueológicos como si fuesen basura, y los contemplaban “con la familiaridad y desprecio de un beduino”⁶. Muchos otros compartieron su opi-

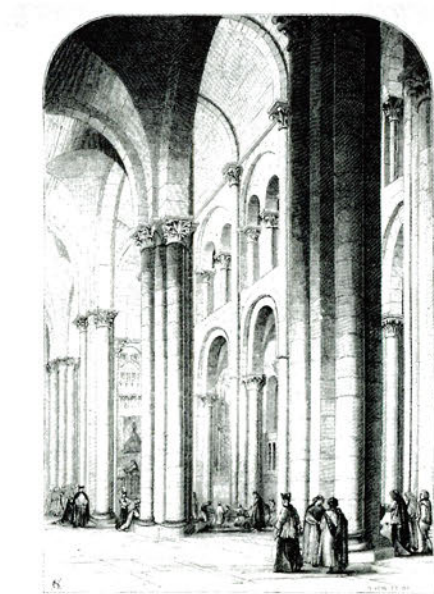
nión. Un viajero, por ejemplo, comentaba asombrado cómo los españoles se sentaban en las entradas de las catedrales a jugar a las cartas o echarse una siesta, completamente indiferentes a la belleza del marco que les rodeaba⁷, mientras que otro concluía que “el visitar una iglesia con el mero fin de contemplarla era una idea que estaba más allá de la capacidad del entendimiento del español”⁸. Los británicos achacaron esa actitud a la idiosincrasia nacional y a una excesiva familiaridad con los monumentos. Pero estas explicaciones estaban encaminadas más a alimentar el complejo de superioridad británico que a establecer un análisis imparcial sobre el porqué de la diferente actitud de británicos y españoles ante los monumentos medievales. Las razones eran otras.

Paradójicamente, el aprecio de lo medieval suele ir unido a su máxima muestra de desprecio, es decir, su destrucción. Fue éste un factor que pocos británicos tuvieron en cuenta a la hora de juzgar la indiferencia española. Si los británicos eran más apreciativos, se debía, en parte, a que los españoles no habían sometido su patrimonio a las atrocidades sufridas por el británico⁹. En este sentido, los británicos llevaban un adelanto de siglos con respecto a los españoles. En Gran Bretaña, el interés arqueológico por lo medieval se remonta a la disolución de los monasterios decretada por Enrique VIII durante la década de 1530, mientras que en España no encontramos un paralelo hasta la desamortización de Mendizábal en la década de 1830. El retraso español en la destrucción del patrimonio medieval, aunque loable, contribuyó al retraso en su aprecio. Cuando finalmente se empezó a consolidar en España un gusto por lo medieval, los británicos ya llevaban siglos estudiando sus monumentos, y más de medio siglo restaurando sus fábricas y construyendo en neogótico. Eso situó a los británicos varios pasos por delante de los españoles, si bien la distancia se fue acortando a medida que transcurría el siglo XIX. Es este desfase lo que explica que, pese a que españoles y británicos aplicasen los mismos criterios y condenasen las mismas remodelaciones, restauraciones y demoliciones, sus respectivas visiones no coincidiesen, sin embargo, casi nunca en el tiempo. El resultado fue un continuo descontento por parte británica respecto a la forma en que los españoles trataban su patrimonio.

El desfase se hace muy evidente en sus respectivas reacciones ante las restauraciones o las intervenciones realizadas en otros estilos. A comienzos del siglo XIX, las iglesias medievales británicas ofrecían una unidad estilística que contrastaba con la mezcolanza habitual de las españolas. Mientras en la España de los siglos XVI y XVII se añadieron impresionantes capillas, ornatos, puertas y secciones enteras de las fábricas en estilos renacentistas y barrocos, la situación en Gran Bretaña era diferente. Allí, bien se continuó empleando el gótico, o bien, más frecuentemente –y con la notable excepción de la catedral de San Pablo en Londres– abundaron, en su lugar, las destrucciones y abandonos, espoleadas en un primer momento por la disolución de los monasterios y, posteriormente, por los sucesos de la Guerra Civil. Sólo en el siglo XVIII experimentaron las fábricas remodelaciones importantes con el fin de enmascararlas bajo un disfraz clasicista. Esta tendencia, sin embargo, no duraría mucho tiempo, y ya a mediados de siglo se empezaron a poner en práctica restauraciones en un estilo gótico idealizado y purgado de otros estilos. Así

pues, no es de extrañar que los británicos se espantasen ante la pervivencia en España de renovaciones clasicistas y clasizantes que ellos ya habían abandonado. La remodelación neoclásica de la puerta occidental de la catedral de Burgos, por ejemplo, efectuada en 1794, fue duramente criticada por Lady Holland¹⁰ poco después de su realización. También condenaron la práctica de calear el interior de los templos. Las catedrales de Toledo y Santiago, así como la iglesia de San Isidoro y la catedral de León, fueron atacadas por este motivo. El caleado era una costumbre tan extendida que los británicos consideraron como algo excepcional el hallazgo de un monumento sin pintar¹¹. Fue también una práctica longeva, contra la cual se empezaban a levantar voces españolas a mediados del siglo XIX¹².

El afán restaurador de los británicos en persecución de una unidad de estilo no hizo más que intensificarse durante la primera mitad del XIX, hasta tal punto que a mediados de siglo apenas quedaba una iglesia medieval intacta en Gran Bretaña. La situación en España era, sin embargo, la contraria, pues no sería hasta mediados de siglo cuando se comenzarían a llevar a cabo las primeras restauraciones. Esto determinó una actitud diferente ante las intervenciones renacentistas y barrocas que adornaban gran parte del patrimonio medieval español. Los británicos las consideraron abominables y abogaron por su eliminación, mientras que los españoles, orgullosos de las renacentistas y más o menos tolerantes de las barrocas, permanecieron indiferentes ante el problema. Una excepción son las famosas diatribas de Ponz y otros contra los excesos churriguerescos. No obstante, éstas no son comparables a las protestas británicas, pues lo que se pretendía era una substitución por estilos clasicistas, cuando los británicos solo habrían aceptado, ya en época de Ponz, su substitución por estilos medievales. Resulta curioso observar cómo los británicos convirtieron a la catedral de León en blanco favorito de sus ataques, reclamando precozmente una restauración que los españoles llevarían a cabo unas décadas después. El viajero G.A. Hoskins, por ejemplo, argumentó que la catedral no merecía el apelativo de *Pulchra Leonina* a no ser que se la restaurase a su "prístino estado". Incapaz de tolerar su aspecto, declaró que había que "desgarrar todo [el] espléndido oropel, destruir el abominable coro que obstruía la vista en perspectiva, demoler el enladrillado que cegaba las ventanas de las naves laterales, raspar el caleado que cubría las paredes y la pintura amarilla que recubría los capiteles de los pilares y las excelentes tumbas antiguas"¹³. En otras palabras, someterla a una restauración purista e idealizada como las que se estaban realizando en su país. Su opinión fue compartida por otros viajeros. Con anterioridad, por ejemplo, S.S. Widdrington, ya había calificado la superposición de estilos de esa catedral como "barbaridades sucesivas", y comentado en tono irónico que los artífices de las "enormes masas de escultura y dorados del siglo XVII, que profanaban los espléndidos edificios de los siglos XII, XIII y XIV" debían de haber trabajado "bajo los efectos de un *delirium tremens*"¹⁴. En su opinión, lo que España necesitaba era la creación de una "Junta de Conservación o Purificación" encargada de garantizar que las remodelaciones estuviesen en perfecta armonía con la fábrica original, y de "limpiar" los templos de los altares que los afeaban¹⁵. A la vista de la historia de la restauración en España durante la segunda mitad de siglo, las palabras de Widdrington resultan proféticas, aunque, afortunadamente, nunca llegó a haber una "Junta de Purificación".



INTERIOR DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.



STA. MARIA DEL MAR. BARCELONA.

Interior de la Catedral de Santiago de Compostela.
Fachada principal de Santa María del Mar. Barcelona.

Cuando finalmente se emprendió la restauración de la catedral de León durante la segunda mitad del siglo, los británicos, sin embargo, tampoco estuvieron satisfechos, ni con ésta, ni con otras restauraciones entonces llevadas a cabo en España¹⁶. Las restauraciones españolas seguían mayoritariamente los dictados de Viollet-le-Duc a favor de una unidad de estilo ideal y, si bien esta práctica habría hecho las delicias de los británicos durante la primera mitad de siglo, ahora les parecía deleznable. Influenciados por las teorías de Ruskin, los británicos cambiaron radicalmente su visión de la restauración monumental en una dirección opuesta a la de Viollet-le-Duc. Según Ruskin, el eliminar las transformaciones sucesivas de una fábrica equivalía a privarla de su memoria, puesto que sólo ellas permitían aprehender inmediatamente su antigüedad, su historia e incluso la historia del país. Consecuentemente, la mayoría de los británicos que visitaron nuestro país durante la segunda mitad de siglo estaban a favor de conservar y afianzar lo existente, en lugar de demoler para volver a construir en un estilo purificado. Esta postura, aunque contaba con simpatizantes en España, no triunfaría hasta finales de siglo, creando un nuevo desfase entre británicos y españoles. Es el caso bien conocido de Street, el prestigioso arquitecto neogótico e historiador de nuestro arte medieval, quien realizó tres viajes por España en 1861, 1862 y 1863¹⁷. En contraste con los compatriotas que le precedieron, Street, quien era un convencido *ruskiniano*, consideró que las intervenciones del pasado dotaba a los edificios de un atractivo único. Por primera vez, la



ZAMORA CATHEDRAL

p. 96.

Vista general de la
catedral de Zamora.

amalgama estilística de las iglesias españolas era valorada como síntoma de un grado de conservación excepcional y no como prueba de indiferencia hacia el arte medieval. Desde este punto de vista, Street contempló con preocupación la creciente moda restauradora que se estaba extendiendo en España. Criticó la remodelación del entorno urbanístico de la entrada meridional de la catedral de Burgos, y se espantó ante la osadía y excesiva intervención del plan de restauración de la catedral de León¹⁸. Lamentó, con razón, que el arte y la historia saldrían perdedores durante el proceso y exhortó a los españoles a que, en su lugar, concentrasen sus esfuerzos en afianzar las fábricas en mal estado –cimborrio de la catedral de Zamora, por ejemplo– con el fin de prevenir similares restauraciones en un futuro¹⁹.

Hasta aquí hemos visto cómo los británicos efectivamente censuraron la forma en que los españoles trataban a sus monumentos medievales. Los comentarios examinados, sin embargo, se limitan a catedrales e iglesias, es decir, a los templos regidos por el clero secular, por lo que las acciones criticadas –remodelaciones y restauraciones– nada tienen que ver con las desamortizaciones. Esto indica que la “mirada de desprecio” temida por Madrazo existiría de todos modos, aunque las demoliciones no hubiesen tenido lugar. La destrucción programada, vandálica y accidental del patrimonio medieval ni cambió ni empeoró la opinión británica sobre los españoles. Simplemente la confirmó. Y, sobre todo, les preocupó, porque efectivamente fue muy considerable, especialmente en el caso de la arquitectura civil –castillos principalmente– y en el de las propiedades del clero regular –monasterios y conventos–. La contemplaron más desde un punto de vista estrictamente artístico, lamentando la pérdida de un patrimonio de gran antigüedad y valor artístico, que como síntoma de la idiosincrasia del español. Los españoles, aunque también adoptaron ese punto de vista, fueron proclives a interpretar esa destrucción como síntoma de los males que afligían a la socie-

dad española. Su objetividad se vio asimismo más afectada por los sucesos políticos que desencadenaron las sucesivas destrucciones. Y al tratarse de su propio patrimonio, su apasionamiento fue mayor e incluyó argumentos de corte patriótico ausentes en los comentarios británicos, tales como la preocupación por el impacto que tendría en el futuro desarrollo del arte español, o la pérdida de las huellas visibles de un glorioso pasado²⁰.

Estas diferencias no implican que los británicos no fuesen tan críticos, o más, que los españoles. Al igual que éstos, culparon de la tragedia a los especuladores sin escrúpulos, que demolían los edificios con el fin de vender su material constructivo, y a los "exaltados reformistas", calificados muy adecuadamente por Ford como "arquitectos de ruinas"²¹. Sus comentarios también reflejan su asombro ante la dimensión del deterioro del patrimonio español. Ford lo resumió sucintamente en una frase: "Destruir ha sido la actividad nacional desde 1836"²². Esta opinión sería corroborada décadas después por el arquitecto Mathew Digby Wyatt, quien visitó España en 1872. Los estragos causados por los excesos del Sexenio Revolucionario, la desamortización de 1868 y la ineficaz legislación sobre la protección del patrimonio, fueron enumerados con horror en su libro: destrucciones en revueltas anticlericales (iglesias de San Miguel de Sevilla, San Juan de Lérida y San Miguel de Barcelona), incendios accidentales como el del Alcázar de Segovia, demoliciones para abrir nuevas calles (Casa Gralla, Barcelona) y derrumbes de obras en mal estado (techo de la Casa del Infantado, Guadalajara)²³. Su conclusión fue similar a la de Ford: "Visitar ahora una ciudad española, llevando en mente las glorias del pasado señaladas por el laborioso Ponz, constituía una de las pruebas más llamativas de 'la vanidad de los asuntos humanos', y de la tendencia a destruir inherente al hombre"²⁴. Ni Ford ni Wyatt se contentaron con ser meros espectadores impasibles, sino que tomaron carta en el asunto. Ford envió una carta a las autoridades españolas urgiendo una intervención gubernamental que supervisase el destino de las propiedades desamortizadas²⁵. Por su parte, M. Digby Wyatt, propuso y puso en práctica lo que él consideraba como la única medida al alcance de su mano: preservar para la posteridad lo que aún quedaba por medio de dibujos lo más exactos posibles. El gobierno español estaba llevando a cabo una medida similar con la publicación de la serie *Monumentos Arquitectónicos de España* (Madrid, 1859-1886). Pero, nuevamente, el criterio británico iba dos pasos más adelante: mientras la serie española se concentraba en la arquitectura eclesiástica, Wyatt se concentraba en la doméstica.

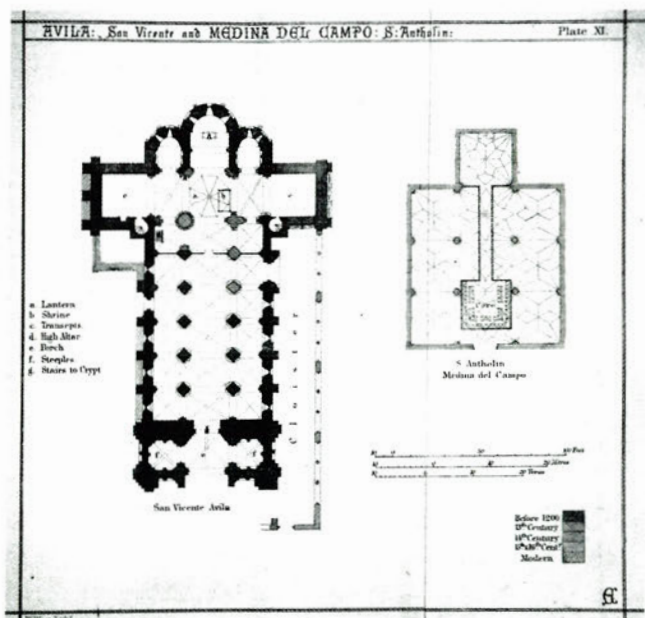
Los británicos divergieron de los españoles en otros dos aspectos. Uno fue su apreciación de los edificios antiguos por su condición de documentos histórico-artísticos y al margen de cualquier consideración estética, lo cual no les permitió aceptar ninguna demolición, ni siquiera la de aquellos edificios que, como había sugerido Madrazo, "en vez de dar ornato, sólo dan a la población un aspecto lúgubre y miserable"²⁶. Y la otra fue su apreciación cristiana del arte medieval, que les llevó a oponerse, sobre todo en el caso de Street, a que los edificios eclesiásticos se destinasen a funciones que no fueran religiosas, ni siquiera como museos o colegios como defendía algún amante del arte español²⁷. En este sentido, y aunque no se trate de una obra desamortizada, el caso de la catedral vieja de Lérida, convertida en

cuartel por los franceses en 1807, fue uno de los que más llamó la atención de los británicos. Merece la pena reproducir cual era su condición, tal y como nos relata un viajero: "La entrada occidental de la iglesia está bloqueada; una serie de fortificaciones mal construidas afean terriblemente el acceso, y el claustro está dividido en dormitorios para los soldados. Las hermosas proporciones del interior están ocultas –hasta donde eso es posible– por un suelo que se extiende a media altura de las columnas, y con un segundo suelo a la altura de los capiteles en algunos lugares. El coro está cerrado con tablas; la nave toscamente dividida en compartimentos por medio de vallas de madera; mientras que las condiciones de salubridad se limitan a un derroche de escayola y caleado –y a nada más–"²⁸. Les parecía una auténtica barbaridad que una catedral como ésta, la cual, según la opinión autorizada de Street, "merecía por sí sola el viaje desde Inglaterra", se encontrase sometida a una de las "profanaciones más crueles"²⁹. Los británicos no podían compartir la opinión de los románticos españoles de que "la mano del tiempo y el furor de las guerras" habían dotado a esta arruinada iglesia de "una nueva sublimidad"³⁰. Su espíritu anticuario no se lo permitía, ni tampoco su valoración religiosa del gótico, la cual les llevaba a estremecerse horrorizados al "contemplar una obra tan noble, y tan sagrada, transformada para usos tan viles, y con tan poco propósito"³¹.

LA MIRADA ROMÁNTICA ARRUINADA

Cabría esperar que tanta destrucción al menos complaciese la sensibilidad romántica de los británicos, especialmente su entusiasmo por las ruinas a través de las ópticas pintoresca y sublime³². Sin embargo no fue así, y sólo encontramos unos casos contados en las últimas décadas del siglo. Las ruinas españolas, por lo general, carecieron de atractivo pintoresco para los británicos³³. Otro tanto se puede decir de su valoración sublime, pues aunque tanta destrucción les inspiró un horror considerable, éste no iba acompañado del placer necesario para convertirlo en una experiencia auténticamente sublime. El problema radicaba en las ruinas en sí, pues los británicos sí que las miraron con ojos románticos. Lo que arruinó su disfrute estético fue su modernidad, real y aparente. Efectivamente, comparadas con las ruinas británicas, muchas de las cuales tenían varios siglos de antigüedad, las españolas eran ciertamente recientes. Tampoco presentaban el aspecto que ellos esperaban en una ruina medieval. El clima seco español no permitía el crecimiento de una vegetación exuberante que disimulase su modernidad o las dotase de un mínimo atractivo pintoresco. Por este motivo, los británicos tendieron a percibir las más como escombros que como ruinas susceptibles de disfrute estético.

La principal excepción fue el monasterio de Poblet, cuyo prestigio pasado, y los múltiples avatares de su decadencia y final caída, lo habían convertido en "una atracción para artistas y turistas procedentes de Europa y América"³⁴. Su disfrute, aún así, fue efímero, tardío y espoleado por un agente externo, la publicación de *Las ruinas de Poblet* (1885) de Víctor Balaguer³⁵. Este libro, más cercano a una novela gótica que a un estudio científico, relataba con todo detalle la historia y caída del monasterio. En él, los británicos encontraron una serie de historias extraordinarias y truculentas –como el relato terrorífico de la visita a



Plantas de San Vicente de Ávila y de San Antolín de Medina del Campo.

las ruinas en la noche de difuntos— con las que alimentar su imaginación y así conseguir el estado de ánimo melancólico que el aspecto físico del edificio no les podía inspirar. Aun así, incluso estas ruinas —ya bastante restauradas y limpias de maleza en las últimas décadas del siglo— decepcionaron a más de un viajero. Como denunciaba uno de ellos: “Para que un monasterio nos interese, no basta con que esté en ruinas. Debería tener también sus sombras profundas, sus búhos, y la posibilidad de un fantasma. Erguido y brillante tal y como está, todo blanco y polvoriento a la luz del día, Poblet carece de ese aspecto venerable de tristeza y desolación que debería acompañar al recuerdo de la vida monacal, junto con todo lo demás que pertenece a un pasado remoto e irrevocable”³⁶.

La ausencia de una valoración romántica del deterioro de la arquitectura española ofrece un contraste paradójico con la relativa frecuencia con que aplicaron esa valoración a la percepción global del país, percibido como una gran ruina moral, política y económica, o incluso a las catedrales mismas, las cuales, pese a no estar físicamente en ruinas, fueron concebidas como organismos agonizantes debido a la creciente secularización de la vida española³⁷. También contrasta con la apreciación de los españoles, los cuales, privados de término de comparación para las ruinas medievales, y percibiéndolas con la distorsión que proporciona la mirada desde dentro, no pusieron objeciones ni a su aspecto ni a su escasa antigüedad, y las describieron e ilustraron con frecuencia³⁸.

LA INESPERADA MIRADA DE APRECIO

El escaso atractivo romántico de las ruinas españolas ante los ojos británicos hizo que éstos, por lo general, no les prestasen mucha atención, ni las ilustrasen con bellos grabados. De

esta forma crearon, inadvertidamente, una imagen distorsionada del patrimonio español en el que apenas aparecían edificios arruinados o en avanzado estado de deterioro. Las críticas en este último sentido, junto con las dirigidas a las intervenciones restauradoras o en otros estilos, pese a ser en ocasiones virulentas, no llegaron a constituir un *leitmotiv* del discurso británico sobre la arquitectura medieval española. Es más, inesperadamente, los británicos concluyeron que catedrales góticas españolas se encontraban en un excepcional buen estado de conservación. Esta opinión fue divulgada por las dos guías de viajes británicas más populares sobre España, la de Ford, quien afirmó que las catedrales españolas conservaban "su diseño immaculado e intacto, con toda la simetría y disposición de los planes originales"³⁹, y la de Henry O'Shea, quien dictaminó que "el buen estado de conservación de [los edificios] era llamativo"⁴⁰. También fue suscrita por el mayor especialista en nuestro arte medieval durante el XIX, Street, quien se congratulaba de la posibilidad de "estudiar los restos genuinamente antiguos en su estado primitivo"⁴¹, así como por James Fergusson, autor de la primera historia de la arquitectura mundial en inglés, y cuyo prestigio le había granjeado el epíteto de "el Vitruvio de la época moderna". Resulta sorprendente que cuatro autores de tanta autoridad y prestigio coincidiesen en resaltar que las iglesias españolas conservaban intacto su diseño original medieval. Y todavía más si tenemos en cuenta que esta visión tan positiva no sólo se desarrolló a partir de los años cuarenta, cuando nuestro patrimonio ya había sufrido los efectos de guerras y desamortizaciones, sino que incluso sobrevivió hasta finales de siglo, pese a los actos vandálicos del Sexenio Revolucionario y las numerosas intervenciones restauradoras, sucesos conocidos por los británicos. A todas luces, este juicio parece lo suficientemente paradójico como para requerir explicación.

La imagen romántica de "primitivismo" que se había forjado para España, según la cual todo permanecía como en el pasado, debió de desempeñar, sin duda, un importante papel⁴². Pero hay también otros factores tanto o más importantes. A diferencia de la gran mayoría de los amantes del arte españoles, estos británicos poseían un amplio conocimiento de primera mano de la arquitectura medieval europea. Es decir, que cuando afirmaban que la española se había preservado de forma envidiable, no hablaban en términos absolutos, sino relativos, tomando como marco de referencia el contexto europeo y en especial el de su propio país. Y puede que sus argumentos no carezcan de razón. Desde el punto de vista cuantitativo, las destrucciones vandálicas ocurridas en España eran, en su opinión, bien pocas si se comparaban con las llevadas a cabo en la Revolución Francesa o en las diversas reformas y revueltas inglesas⁴³. Y otro tanto se podía decir de las restauraciones, ya que, como señaló Street, afortunadamente España se había visto libre de la oleada restauradora que había desfigurado el patrimonio británico y el de otros países europeos⁴⁴. Apenas hubo restauraciones durante la primera mitad de siglo, y aunque sí las hubo, y en abundancia, durante la segunda mitad, su número no era comparable al de otros países. España no contó con movimientos eclesiológicos de importancia que reclamasen la adaptación de los templos a una liturgia ideal, ni tampoco con "grandes restauradores" a lo James Wyatt, Gilbert Scott o Viollet-le-Duc, empeñados en mejorar sistemáticamente las fábricas medievales conforme a su concepción ideal del gótico⁴⁵.

También hay que tener en cuenta la gran influencia que la eclesiología ejerció en la percepción del gótico en la época victoriana. Aunque de todos es sabido que el gótico era considerado como el estilo cristiano por excelencia, conviene recordar aquí la increíble predominancia y consecuencias que esta valoración tuvo en Gran Bretaña. Desde esta perspectiva, el gótico pasó a ser juzgado por su efectividad religiosa, al margen de cuestiones formalistas y estructurales. Hubo además en Gran Bretaña una serie de movimientos eclesiológicos como el *Oxford Movement*, la *Cambridge Camden Society*, y el *Ritualism*, que canalizaron la valoración religiosa del gótico en una dirección muy particular⁴⁶. La efectividad religiosa de los edificios pasó a depender directamente de la brillantez del ritual, determinada ésta no sólo por la liturgia propiamente dicha, sino también por la parafernalia que la rodeaba, desde la iluminación a las vestimentas del prelado, pasando por el mobiliario eclesiástico. El fin de estos movimientos era restaurar la liturgia de las iglesias británicas al esplendor que tenía en la Edad Media, y sus debates con frecuencia giraban en torno a cuestiones como el número adecuado de cirios encendidos en un altar, la utilización de bancos para los fieles o la frecuencia de los servicios litúrgicos. Dentro de este contexto, el gótico fue examinado como escenario perfecto para una liturgia cuyo carácter y eficacia se quería recuperar. Se potenció así su concepción como un espacio primordialmente ritual, en el que las dependencias auxiliares (sacristías, tesoros, claustros, etc.), así como los púlpitos, retablos, sillerías, vidrieras, escultura monumental y otras decoraciones, se consideraban tan importantes o más que el diseño formal del alzado y la planta, o que el tipo de arco y pilar utilizados. En resumen, el templo gótico se concibió como un todo que englobaba tanto la estructura arquitectónica como su ornamentación en el sentido más amplio de la palabra.

Desde esta perspectiva eclesiológica, nuestros templos medievales sí que podían alardear de una magnífica conservación, sobre todo en comparación con las desnudas iglesias anglicanas. Los británicos se maravillaban ante el hecho de que nada pareciera haber sido destruido o trasladado a un museo, y de que las iglesias exhibiesen todavía retablos, sillerías, imágenes y mobiliario que bien eran medievales, o, si eran posteriores, conservaban la ubicación y finalidad del diseño arquitectónico medieval –o al menos así lo creían ellos–⁴⁷. Según Street, “el mobiliario litúrgico y las dependencias auxiliares tenían un interés sin rival en otras partes del mundo”⁴⁸. Por su parte, Fergusson afirmaba que la riqueza y cantidad de altares, tumbas, rejas, vidrieras y cuadros de las iglesias españolas no tenía paralelo en Francia o Inglaterra, cuyos templos estaban privados de estos elementos por culpa de expolios, negligencia y restauraciones⁴⁹. Ambos, pues, coincidían en subrayar la superioridad española a este respecto. La única competencia podría haber sido Italia, pero los británicos no lo consideraron así debido al escaso número de sus catedrales góticas y a sus rituales, criticados por su excesivo dramatismo y frivolidad⁵⁰. Consecuentemente, los británicos concluyeron, en frase del influyente Fergusson, que “sólo en España nos vemos transportados ante la presencia física de la iglesia medieval”. Incluso en el caso de catedrales como la de Toledo, visiblemente afectada por el paso del tiempo y las reformas, “todavía se conservaba lo suficiente”, opinaba Fergusson, “para permitir que

el arquitecto comprendiese y recrease la visión gloriosa de la catedral tal y como había sido su apariencia en el lejano pasado⁵¹.

En opinión de los expertos británicos, a pesar de las modernizaciones, demoliciones y restauraciones, el patrimonio medieval español podía presumir, en el siglo XIX, de ser el mejor preservado de Europa⁵². Es sin duda en este juicio donde la visión británica más se aleja de la española, sirviéndole de necesario contrapunto. Ni la visión británica ni la española fueron objetivas, sino que fueron el fruto de sus respectivos horizontes de expectativas, los cuales modelaron su especial forma de mirar. Ambas padecieron distorsiones y condicionantes que, aunque quizás no puedan ser del todo corregidos, sí pueden al menos ser expuestos por su contraposición mutua. Los españoles evaluaron la destrucción decimonónica comparándola con el relativo buen estado del patrimonio medieval nacional en siglos anteriores. Desde esta perspectiva, el proceso adquiriría dimensiones apocalípticas, pues muchos fueron los monumentos afectados y en un período de tiempo relativamente corto. Su complejo de inferioridad y su desconocimiento de la historia de destrucción del patrimonio europeo no harían más que aumentar sus aprensiones. Los británicos, sin embargo, contemplaron la situación con una perspectiva amplia que tomaba como marco de referencia Europa. Si bien este punto de vista les llevó a ridiculizar el atraso español en la valoración de lo medieval, también les permitió reconocer –aunque no lo formularon así– que dicho atraso presentaba ventajas, pues había librado los edificios de restauraciones sistemáticas y preservado su concepción litúrgica. En su opinión, “el estudiante de arquitectura tenía mucho que ver, admirar y aprender en España”⁵³. Así pues, no fueron los “anticuarios del Báltico”, a los que hacía referencia Madrazo, los que retrocedieron espantados ante tanto destrozo, sino más frecuentemente los españoles, como comprobamos en las palabras de Piferer a propósito de la enajenada catedral de Lérida, cuando aconseja al viajero que “huy[ese] indignado de aquel recinto”⁵⁴. No deja de ser también irónico que fuese precisamente la tan temida comparación con Europa la que en última instancia arroja un balance positivo. Mientras los ojos de los españoles, testigos directos y avergonzados, sólo pudieron descubrir destrucción, los ojos de los británicos, velados por la eclesiología y encaramados en su atalaya europea, supieron descubrir valores positivos que transformarían la temida mirada de desprecio en un inesperado aprecio.

NOTAS

1. El contenido de este artículo fue presentado en una comunicación titulada “La destrucción del patrimonio arquitectónico medieval hispánico a través de ojos británicos”, en el curso sobre *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: el siglo XIX*, del 29 de septiembre al 1 de octubre de 1995, organizado en Ávila por la Universidad Complutense de Madrid y la Fundación Cultural Santa Teresa. Debo advertir que en este artículo utilicé el término “medieval” en su sentido restringido, aplicado al arte cristiano de la Edad Media.
2. MADRAZO, Pedro de, “Demolición de conventos”, *El Artista*, III, (1835-1836) 97-100.
3. Muchas de las afirmaciones contenidas en este artículo sobre la actitud de los británicos hacia el arte

medieval, la restauración de edificios medievales y el arte medieval español, son de carácter general y –hasta la fecha– indisputado. Es por ello que no proporcionaré información bibliográfica puntual sobre las mismas. El lector interesado podrá encontrar más información sobre estos temas y abundante bibliografía en los siguientes estudios. Para la visión británica del arte medieval español véase mi tesis doctoral, *La visión del arte medieval cristiano en España (siglos XVIII-XIX)*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994 (disponible en microficha). Sobre la condición y política restauradora británica véase COBB, G., *English Cathedrals. The Forgotten Centuries. Restoration and Change from 1530 to the Present Day*, Londres, 1980; COCKE, T.H., "Pre-Nineteenth Century Attitudes in England to Romanesque Architecture", *Journal of the British Archaeological Association*, 3ª ser., XXXVI (1973) 72-97; COCKE, T.H., *Attitudes to the Restoration of Major Medieval Buildings in England from c.1550 to 1775*, tesis doctoral inédita, Courtauld Institute, Universidad de Londres, 1982. Sobre la apreciación y criticismo del arte medieval en Gran Bretaña véanse BIZARRO, T.W., *Romanesque Architectural Criticism. A Prehistory*, Cambridge, 1992; BROOKS, C., *Gothic Revival*, Londres, 1999; FRANKL, P., *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960 y MORRIS, K.L., *The Image of the Middle Ages in Romantic & Victorian Literature*, Londres, Sydney y New Hampshire, 1984; y MUTHESIUS, S., *The High Victorian Movement in Architecture. 1850-1870*, Londres y Boston, 1972.

4. Al igual que en el caso de la actitud británica, afirmaciones contenidas en este artículo sobre la actitud de los españoles hacia el arte medieval, la restauración de edificios medievales y el arte medieval español, son de carácter general, e igualmente es por ello que no proporcionaré información bibliográfica puntual sobre las mismas. El lector interesado podrá encontrar más información en los siguientes estudios. Sobre la restauración monumental véanse NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1800-1950", en *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Madrid, 1987, pp. 285-329; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales. Actas del Primer Congreso. Ávila, septiembre 1987*, Ávila, 1990, pp. 17-66; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura Española, 1808-1914, Summa Artis XXXV***, Madrid, 1993; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, 1996; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *La catedral de León, historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *La Catedral de Sevilla (1881-1900)*. GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, *El debate sobre la restauración monumental*, Sevilla, 1994; ORDIERES DÍEZ, Isabel, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995; RIVERA, Javier, *Historia de las restauraciones de la catedral de León: "Pulchra Leonina": la contradicción ensimismada*, Valladolid, 1993. Sobre la historiografía, pensamiento arquitectónico y actitud hacia el arte medieval véanse ARRECHEA MIGUEL, Julio, *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Valladolid, 1989; CALATRAVA, Juan A., "La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, pp. 53-62; HENARES, Ignacio y CALATRAVA, Juan, *Romanticismo y teoría del arte en España*, Madrid, 1982; HERNANDO, Javier, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Madrid, 1989; HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, 1995; ISAC, Ángel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada, 1987; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis, eds., *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales. Actas del Primer Congreso. Ávila, septiembre 1987*, Ávila, 1990; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro y GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis, eds., *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Las Catedrales de León I. Castilla y León I. Actas de los congresos de septiembre 1992 y 1993*, Ávila, 1994; SAZATORNIL RUIZ, Luis, "Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española", en *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, 1995, pp. 63-75.

5. La indiferencia española hacia su arte formaba parte de la imagen negativa que España tenía en Europa desde el siglo XVIII. Era ésta una imagen sumamente estereotipada en la que se resaltaba la incultura española. El énfasis en los escasos logros intelectuales del español incluía su ignorancia arquitectónica, no sólo desde el punto de vista de su apreciación, sino también de su creación. Por otra parte, los británicos solían mirar con desdén a otros países, incluyendo europeos como franceses o italianos. Sobre la imagen de los españoles en Inglaterra véase GUERRERO, A.C., *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1990, y KRAUEL HEREDIA, B., *Viajeros británicos en Andalucía, de Christopher Harvey a Richard Ford (1760-1845)*, Málaga, 1986.
6. FORD, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, Londres, 1845, I, p. 166. Esta guía de viajes fue la más popular sobre nuestro país durante el siglo XIX, siendo objeto de numerosas reediciones. Su contenido es bastante erudito e incluye abundante información sobre el arte. Las traducciones de los originales ingleses son más y en ellas he primado la inteligibilidad sobre la literalidad.
7. ROSCOE, T., *Jenning's Landscape Annual, or the Tourist in Spain*, Londres, 1835-1838, III, pp. 72-73. El comentario es relativo a la catedral de Burgos.
8. ANÓNIMO, "An Ecclesiological Tour in Portugal", *The Ecclesiologist*, XIV (1853) 260.
9. Con ello no quiero decir que el retraso español en la destrucción más o menos sistemática del patrimonio medieval fuese el único factor a tener en cuenta. Hay muchos otros factores que contribuyeron al precoz medievalismo de los británicos, relacionados con sus prácticas arquitectónicas, concepciones estéticas y la política.
10. VASSAL, E., *The Journal of Elizabeth Lady Holland (1791-1811)*, ed. por el Earl of Ilchester, Londres, 1908, pp. 171-172.
11. Para los comentarios de los edificios leoneses véase WIDDRINGTON, S.E. (previamente Capitán Cook), *Spain and the Spaniards in 1843*, Londres, 1844, II, p. 55; STREET, G.E., *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, 1869 (1ª ed. 1865), p. 124; y HOSKINS, G.A., *Spain, as It Is*, Londres, 1851, II, p. 244. Para la catedral de Toledo, véase WELLS, N.A., *The Picturesque Antiquities of Spain*, Londres, 1846, p. 126; FERGUSSON, J., *The Illustrated Handbook of Architecture*, Londres, 1855, II, p. 830; y MANNING, S., *Spanish Pictures Drawn with Pen and Pencil*, Londres, 1870, p. 115. Para la de Santiago véase FORD, *op. cit.*, 1869 (4ª ed.), pp. 228-229. Con respecto a lo excepcional que resultaba un interior sin calear véase LOCKINGTON, W.N., "The Cathedral and Town of Avila, Spain", *The Builder* (1864) 7, y FORD, *op. cit.*, II, p. 580.
12. Véanse, por ejemplo, las quejas al respecto de QUADRADO, José María, "Del vandalismo en Arquitectura", *Semanario Pintoresco Español*, 47 (23. XI. 1851) 375-376, 48 (30. XI. 1851) 378-379, y 49 (7. XII. 1851) 385-387, y las de CARDERERA, Valentín, "Dos palabras contra la manía de reformar los edificios antiguos", *Revista Hispano-americana*, I (1848) 227.
13. HOSKINS, *op. cit.*, II, p. 244.
14. WIDDRINGTON, *op. cit.*, II, p. 58.
15. *Ibidem*.
16. Véanse, por ejemplo, SCOTT, S.P., *Through Spain: A Narrative of Travel and Adventure in the Peninsula*, Londres y Filadelfia, 1886, p. 319; THOMAS, M., *A Scamper through Spain and Tangier*, Londres, 1892, pp. 69-70, sobre la catedral sevillana; y GADOW, H., *In Northern Spain*, Londres, 1897, p. 134, sobre la catedral de León.
17. El libro de STREET, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, Londres, 1865, fue el primer estudio del arte medieval español realizado según una metodología de corte moderno. Fue también extremadamente influyente, convirtiéndose en la principal fuente de información sobre el tema. Fue traducido al castellano por el arquitecto Román Loredó y publicado por la editorial madrileña de Saturnino Calleja en 1926.

18. STREET, *op. cit.*, p. 27 nota a pie de página (Burgos), y p. 106 (León).
19. *Ibidem*, p. 94.
20. Véase MADRAZO, *op. cit.*, p. 89; BALAGUER, Víctor, *Las ruinas de Poblet*, Madrid, 1885, pp. 268-269; CARDERERA, *op. cit.*, p. 228; y ESCOSURA, P. de la, *La España Artística y Monumental*, París, 1844, II, pp. 3-4. Sobre la postura británica véase, por ejemplo, FORD, *op. cit.*, I, p. 153, así como su carta a Addington, 18 de noviembre de 1841, *The Letters of Richard Ford. 1797-1858*, ed. por PROTHERO, Rowland E., Londres, 1905, p. 178.
21. FORD, *op. cit.*, I, p. 153. En el bando británico hubo una importante excepción a esta visión, la de Widrington. Este viajero recorrió España entre 1829 y 1831, regresando nuevamente en 1843, por lo que tuvo oportunidad de ver con sus propios ojos los estragos de la desamortización. Sin embargo, su profundo anticlericalismo le llevó a culpar solamente al clero del deterioro de nuestro patrimonio artístico. También llegó a aseverar que los conventos no sufrieron con la desamortización, y que la única excepción de la que tiene noticia fue el empleo de algunas tumbas procedentes del convento de Santo Domingo de León en la fortificación de la ciudad (*op. cit.*, II, p. 48). La mayoría de sus compatriotas, por el contrario, opinaban que la arquitectura medieval se hubiese preservado mejor si hubiese permanecido en manos del clero. Para el caso español véase, por ejemplo, MADRAZO, *op. cit.*, p. 91.
22. FORD, *op. cit.*, I, p. 153.
23. DIGBY WYATT, M., *An Architect's Note-Book in Spain. Principally Illustrating the Domestic Architecture of that Country*, Londres, 1872, p. VI. Para mayor información sobre la fortuna de estos monumentos véase MERINO DE CÁCERES, J.M., *El Alcázar de Segovia*, León, 2001; y NAVASCUÉS, P., AINAUD, J.M. y MERINO DE CÁCERES, J.M., *El patio de la Casa Gralla. Una reconstrucción*, Madrid, 1997.
24. *Ibidem*, pp. VI-VII.
25. Ford escribió su carta probablemente informado de lo que estaba ocurriendo en España por su buen amigo Valentín Carderera, ya que el británico había abandonado el país en 1832, antes de que tuviese lugar la desamortización de Mendizábal. Ford comenzó a escribir su *Handbook* en 1840, cuando las consecuencias de la desamortización eran obvias, de ahí sus numerosos comentarios al respecto. Hay que añadir que Ford tampoco se fiaba mucho de la Comisión Central de Monumentos, pues temía que el nivel de corrupción e inoperabilidad burocrática que solían caracterizar a dichas juntas le restasen eficacia.
26. MADRAZO, *op. cit.*, p. 89. Habría que matizar que la valoración de la arquitectura medieval desde un punto de vista arqueológico-artístico también existió en España. Sin embargo, en un primer momento se limitó a los eruditos y no se vería reflejada en la práctica restauradora hasta las últimas décadas del siglo XIX.
27. Véase el comentario de Street respecto a la desamortización de la abadía de Veruela (STREET, *op. cit.*, p. 389). La enajenación de bienes eclesiásticos con esos fines fue defendida por los estamentos oficiales y también por MADRAZO (*op. cit.*, pp. 90-91), aunque su aprobación no fue unánime en España. Véase, para una postura contraria, QUADRADO, J.M., "Dos palabras sobre demoliciones y reformas", en *Ensayos religiosos, políticos y literarios*, Palma de Mallorca, 1894, III, p. 297.
28. LOMAS, J., *Sketches in Spain, from Nature, Art and Life*, Londres y Edinburgo, 1884, p. 363.
29. STREET, *op. cit.*, p. 346., y LOMAS, *op. cit.*, p. 363, respectivamente.
30. PIFERRER, P., *Reuerdos y Bellezas de España*, Barcelona, I (Principado de Cataluña), pp. 320-321. Véase también MADOZ, P., *Diccionario geográfico*, Madrid, 1847, X, p. 240.
31. STREET, *op. cit.*, p. 347.
32. Utilizo los conceptos de pintoresco y sublime como categorías estéticas tal y como fueron definidas por la sensibilidad romántica británica por Uvedale Price y Edmund Burke. Lo pintoresco se caracterizaba por su irregularidad, variedad, superficies rugosas y asimetría. Lo sublime por su capacidad de provocar una reacción de horror placentero en el espectador.

33. Hay algunas excepciones, como la valoración pintoresca de las ruinas del convento de las Carmelitas (Burgos) por parte de David Roberts y Tomas Roscoe (ROSCOE, *op. cit.*, III, pp. 77-78). Durante las últimas décadas del siglo XIX, se encuentran apreciaciones pintorescas del claustro de San Juan de los Reyes (incendiado por los franceses en 1808).
34. STODDARD, C.A., *Spanish Cities*, Londres, 1892, p. 36. No es extraño que la azarosa historia de Poblet cautivase la imaginación de europeos y nacionales. La primera exclaustración se produjo en 1820, pero su destrucción sistemática no comenzaría hasta 1835, cuando se dispersó la reducida comunidad que entonces lo habitaba y fue objeto de un violento saqueo. Al año siguiente se profanaron sus tumbas, las cuales recibirían ubicación final en la catedral de Tarragona. Sobre éstos y otros avatares de su restauración véase BASSEGODA NONELL, J., "Neomedievalismo en Cataluña. La restauración del Monasterio de Poblet", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: aspectos generales...*, ed. por NAVASCUÉS, P. y GUTIÉRREZ ROBLEDO J.L., *op. cit.*, p. 124.
35. Véase *supra*, nota 20. Balaguer había publicado previamente *Los frailes y sus conventos* (Madrid y Barcelona, 1851) en donde también se incluían leyendas relativas a Poblet y su fundación, pero fueron sus *Ruinas de Poblet* las que realmente proporcionaron una visión romántica de su destrucción. Uno de los viajeros que visitó Poblet teniendo en mente las historias de Balaguer fue STODDARD, *op. cit.* A.J.C. Hare fue uno de los escasos viajeros que, sin embargo, fue capaz de una valoración sublime de sus ruinas con anterioridad a la obra de Balaguer (HARE, A.J.C., *Wanderings in Spain*, Londres, 1873, p. 55 y ss).
36. GALLENGA, A., *Iberian Reminiscences*, Londres, 1883, II, p. 361. Véase también WORKMAN, F.B. y HUNTER, W., *Sketches Aupheel in fin de siècle Iberia*, Londres, 1897, pp. 36-37.
37. Sobre el país como ruina véase FORD, *op. cit.*, I, p. 168. Sobre las catedrales véase WELLS, *op. cit.*, pp. 124-126.
38. Véanse, por ejemplo, las ilustraciones de Francisco Javier Parcerisa en PIFERRER, P. *et al.*, *Recuerdos y Bellezas de España*, Madrid, 1839-1865.
39. FORD, *op. cit.*, I, p. 152.
40. H. O'SHEA, *A Guide to Spain*, Londres, 1865, p. XXV.
41. STREET, *op. cit.*, p. 432.
42. Ésta era una creencia decimonónica muy extendida que se aplicaba a muchas otras culturas y especialmente al Próximo Oriente, donde se creía que todo permanecía tal cual era en época bíblica. La imagen romántica de España la presentaba como un país en el que concurrían las características de "oriental" y "atrasado" para afianzar la creencia de que nada había cambiado desde la Edad Media.
43. FORD, *op. cit.*, I, p. 152, y STREET, *op. cit.*, p. 33. Hay que puntualizar que tanto Ford como Street visitaron nuestro país antes del Sexenio revolucionario, por lo que no fueron testigos de su efecto destructor en el patrimonio español.
44. STREET, *op. cit.*, p. 432.
45. Me refiero a movimientos o sociedades eclesiológicas como las que dieron pie a publicaciones periódicas como *The Ecclesiologist* en Gran Bretaña, *Annales Archéologiques* en Francia, dirigida por Didron, y *Kölnner Domblatt* en Alemania, dirigida por A. Reichensperger.
46. Para mayor información sobre el movimiento eclesiológico en Gran Bretaña véase YATES, N., *Anglican Ritualism in Victorian Britain, 1830-1910*, Oxford, 1999. El lector interesado en el tema encontrará en él una actualizada información bibliográfica sobre temas y movimientos específicos.
47. FORD, *op. cit.*, I, p. 152.
48. STREET, *op. cit.*, p. 432.
49. FERGUSSON, J., *A Handbook of Architecture*, Londres, II, p. 830.
50. Véase por ejemplo el comentario al respecto de WIDDRINGTON, S.S., *Sketches in Spain during the Years 1829, 30, 31, & 32*, Londres, 1834, I, pp. 227-229.

51. FERGUSSON, *op. cit.*, II, p. 830.
52. A este respecto es también de señalar una carta de John Charles Robinson, publicada en *The Times*, el 27 de noviembre de 1877, y en versión reducida en *The Daily Telegraph*, el 1 de diciembre de 1877, sobre la conservación del patrimonio eclesiástico español. Robinson era el experto por excelencia en arte español en la Inglaterra victoriana, coleccionista de arte y conservador del Museo de South Kensington (hoy en día Victoria & Albert Museum). En esa carta Robinson insiste en la riqueza del patrimonio eclesiástico español, "todavía más asombrosa si se considera que durante cien años, la norma del día ha sido la destrucción, dilapidación y expoliación". El motivo de su carta, por cierto, era protestar por el escaso celo del cabildo toledano en la protección de la sillería de coro, al observar ciertas mutilaciones realizadas con un cuchillo.
53. O'SHEA, *op. cit.*, p. XXV.
54. PIFERRER, P., *Recuerdos y bellezas de España*, I, 1839, p. 325.



Blas Crespo, *Claustro de San Juan de los Reyes de Toledo*, 1844.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

LA ACADEMIA Y LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO (II)

Silvia Arbaiza Blanco-Soler

LAS COMISIONES DE MONUMENTOS. 1844-1856

Como consecuencia de los desmanes acaecidos anteriormente, se crearon por Real Orden de 13 de junio de 1844 las Comisiones Provinciales de Monumentos, es decir, la creación en cada provincia de una comisión de monumentos históricos y artísticos compuesta de cinco personas: tres nombradas por el jefe político y dos por la diputación provincial, correspondiendo la presidencia al jefe político y en su defecto al vocal señalado por él. Dichas comisiones provinciales estaban aconsejadas desde Madrid por la Comisión Central, planteada como órgano consultivo del Gobierno, cuya función era la de dar impulso a los trabajos de las provinciales.

El 3 de julio de 1844 la Academia celebró su junta de instalación en el local asignado interinamente por el Gobierno de S.M. en el ex-convento de la Trinidad. Se encontraban reunidos el conde de Clonard, Martín Fernández Navarrete, Antonio Gil de Zárate, José Madrazo, Valentín Carderera y Aníbal Álvarez. Se hizo un discurso inaugural en el que se expusieron los medios que debían emplearse para dar cumplimiento a los deseos del Gobierno, se indicaron los puntos que debían tenerse presentes para emprender los trabajos de la comisión, las medidas que debían adoptarse para ello y los miembros que iban a constituir-la: Martín Fernández Navarrete y Antonio Gil de Zárate en la sección de códices, escritura y libros; José Madrazo y Valentín Carderera en la de pintura y escultura; en la de arquitectura y arqueología, Aníbal Álvarez y Valentín Carderera. Del mismo modo, se señaló el día y la hora en que debían celebrarse las sesiones, determinándose los miércoles de cada semana, a las ocho de la noche, hasta el mes de octubre en que se cambiaría la hora¹.

En la temprana fecha de 17 de julio de 1844 ya queda constancia de la instalación en Ávila y Zaragoza de sus respectivas comisiones², a las que seguirían las de Guipúzcoa, Soria, Zamora, Córdoba, Valladolid, Segovia, Palencia, Cuenca, La Coruña y Badajoz³. Más tarde se instalarían las de Gerona, Guadalajara, Orense, Granada⁴, y así sucesivamente.

Entre las atribuciones de estas comisiones se encontraban:

- Adquirir noticias de los edificios, monumentos y antigüedades que existiesen en sus provincias y que mereciesen conservarse.
- Reunir libros, códigos, cuadros, estatuas y otros objetos pertenecientes al Estado y que estuviesen diseminados, reclamando los que hubieran sido sustraídos o pudieran descubrirse.
- Rehabilitar los panteones de reyes, personajes célebres y familias ilustres, o trasladar sus reliquias allí donde les correspondiese con el decoro que mereciesen.
- Cuidar de los museos y bibliotecas provinciales, aumentar sus establecimientos, ordenarlos y formar el catálogo de los objetos de que constasen.
- Crear archivos con los manuscritos, códices y documentos que se recogiesen e inventariarlos, realizando su clasificación.
- Formar catálogos, descripciones y dibujos de los monumentos y antigüedades que no se pudiesen trasladar y de las preciosidades artísticas que hubiera en ellos y que no pudieran conservarse.
- Proponer al Gobierno cuanto creyesen conveniente y suministrarle las noticias que les pidiese⁵.

En los artículos 1º y 2º de la Real Orden de 24 de julio de ese mismo año se encargó a las comisiones su organización en tres secciones: Bibliotecas y Archivos, Escultura y Pintura, y Arqueología y Arquitectura. Diez años más tarde, por Real Decreto de 15 noviembre de 1854, se daría una nueva organización, siendo los objetos y atribuciones de las comisiones los siguientes:

1- Comisión Central:

Se pretendió no sólo darle un carácter facultativo sino también el papel de agente directo del Gobierno, considerándola como cuerpo auxiliar de la Administración Pública. Para ello se ampliaron sus funciones y se le intentó conceder poder ejecutivo y atribuciones propias, manteniendo el hilo directo que tenía con los gobernadores provinciales.

Tenía como objeto reunir y conservar todo lo que, habiendo correspondido a las órdenes religiosas y demás corporaciones suprimidas, pertenecía al Estado así como reunir las atribuciones de la Comisión Provincial de Madrid, quedando bajo su inmediata dependencia todas las provinciales.

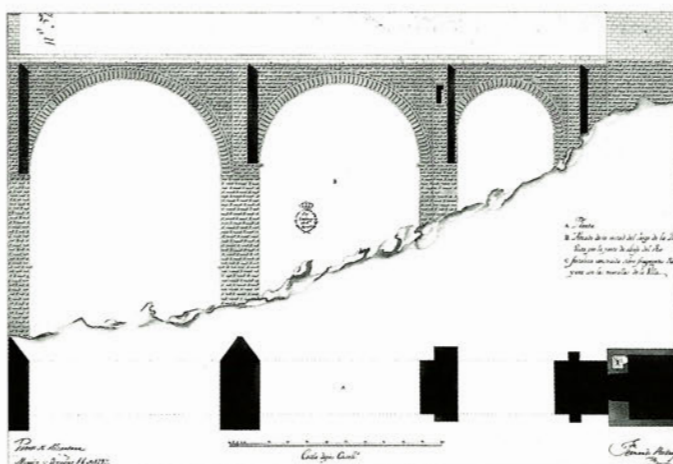
Entre sus atribuciones se encontraba indagar el paradero de los objetos históricos y artísticos que se hubieran extraviado y perteneciesen al Estado, promover la restauración de los edificios propiedad de la nación o de los pueblos que se encontrasen en estado ruinoso y fuesen de valor para las artes y la historia, y dar unidad y dirección a los trabajos de las Comisiones Provinciales, cooperando para el éxito de sus trabajos. Del mismo modo, debía contribuir a la organización de los museos, bibliotecas y archivos que se fuesen creando,

promover ante el Gobierno las gestiones que creyese necesarias para evitar las restauraciones inoportunas de las fábricas monumentales y el mal uso que de ellas se hacía con perjuicio de su buena conservación, y denunciar los abusos que se cometiesen en los edificios al concederse para utilidad pública, haciendo las oportunas reclamaciones cuando pretendiesen enajenarlos o demolerlos. Asimismo, suspendería de sus funciones a los individuos de las Comisiones Provinciales, dando inmediata cuenta al Gobierno; presentaría anualmente una memoria detallada al Gobierno informándole de sus resultados y tareas, proponiéndole la pronta restauración de los monumentos públicos confiados a su custodia, y acordaría las restauraciones que no excediesen de los 10.000 reales. Por último, rendiría anualmente las cuentas de las sumas del presupuesto que se hubiesen invertido y elegiría a los miembros de las Comisiones Provinciales.

2- Comisiones Provinciales:

Se compondrían de cinco vocales, siendo ocupada la presidencia por los gobernadores de las provincias. Entre sus atribuciones se encontraba procurar a la Central los informes y datos que le reclamase; someter a su examen y aprobación los edificios confiados a su cuidado, siempre que fuesen de interés o pudieran alterar la forma y el carácter de su fábrica; y remitir anualmente a la Central los presupuestos e inversiones, dándole conocimiento de los descubrimientos y nuevas adquisiciones de objetos artísticos y arqueológicos. Igualmente, la formación de los índices de las bibliotecas, archivos y museos que se encontrasen a su cargo y el frecuente reconocimiento del estado de los monumentos públicos, comunicando sus deterioros para procurar su rápida conservación. Del mismo modo, indicar al Gobierno a través de la Central las investigaciones y diligencias que fueran oportunas para el descubrimiento de cualquier objeto propiedad del Estado que fuera de interés para las artes o la historia, dirigir los trabajos y exploraciones que tuvieran como objeto recobrar los documentos, lápidas, libros, estatuas y esculturas de casas religiosas suprimidas y que se hubieran perdido. También demandar ante el gobernador las restauraciones que desfigurasen el carácter y la forma de las obras monumentales propiedad del Estado o de los pueblos, y vigilar la conservación de los panteones de reyes y de los hombres ilustres promoviendo su restauración⁶.

Para la Central, la actividad de las Provinciales era insuficiente por la desatención de sus presidentes y gobernadores, la falta de información y medios económicos para la conservación de los monumentos y el desinterés generalizado de las autoridades provinciales. Además, creía conveniente conservar intactos algunos edificios de importancia, pues la experiencia había demostrado que las nuevas obras de reparación destruían casi siempre el carácter de algunos edificios, sobre todo si se cedían a particulares⁷. Todo ello provocó la aparición de dos escritos en los que se puso de manifiesto la necesidad de una nueva organización de la Central. Esto, unido a diferentes tensiones acaecidas entre la Central y el Ministerio de Fomento, tuvo como consecuencia la aparición de la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, a través de la cual se puso al cuidado de la Real Academia de San Fernando la conservación de los elementos artísticos del reino y la Inspección Superior del Museo Nacional de Pintura y Escultura así como los existentes en las provincias. Ello



Fernando Rodríguez,
Puente de Alcántara (Cáceres), 1797.
 Real Academia de Bellas Artes
 de San Fernando, Madrid.

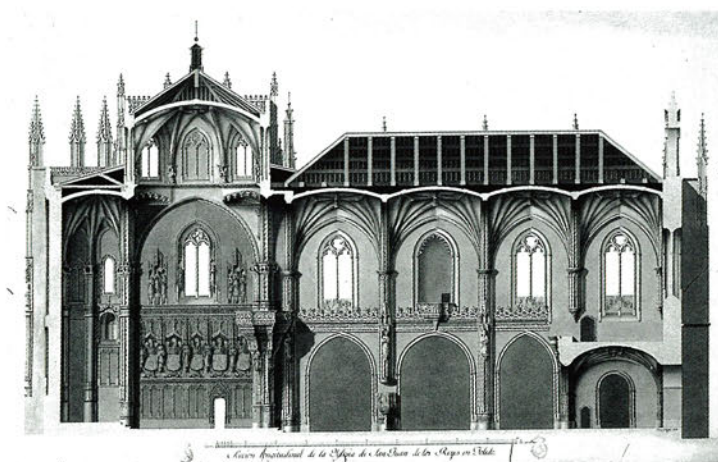
significaría que bajo su dependencia se encontrarían a partir de entonces las Comisiones Provinciales, siendo suprimida la Central⁸. La Comisión Central dimitiría el 14 de julio de 1858; sin embargo, la absorción efectiva de la Central por la Academia no se llevaría a cabo hasta la Real Orden de 18 de enero de 1859.

LAS COMISIONES DE MONUMENTOS. DESDE 1857 HASTA FINALES DE SIGLO

La incorporación de la Comisión Central de Monumentos históricos y artísticos a la Academia de San Fernando por las disposiciones de la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857 se hizo efectiva en virtud de la Real Orden de 18 de enero de 1859. Su instalación definitiva fue verificada el 18 de mayo de 1859, fecha en la que se nombraron igualmente los miembros que la iban a componer: duque de Rivas (presidente) y José Caveda (vicepresidente), Juan Ribera –que por muerte sería sustituido por Pedro de Madrazo en la Junta General de 5 de agosto de 1860–, José Piquer, Valentín Carderera, Aníbal Álvarez, Antonio Gil de Zárate –que por fallecimiento sería sustituido por Francisco Pérez–, Francisco Enríquez Ferrer y Eugenio de la Cámara (secretario)⁹.

Algunas hipótesis señalan este cambio tutelar como consecuencia de la elevación a la categoría de Escuela Superior de Arquitectura de la antigua Escuela Especial de 1844, que dejó un vacío en el papel docente de la Real Academia de San Fernando. No obstante, aunque este vacío resultó un hecho no lo fue de manera repentina sino progresiva, ya que hasta finales del siglo XIX siguieron remitiéndose a la Corporación, para su censura diseños correspondientes a proyectos fin de carrera de los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid.

En estos primeros momentos se menciona la importancia de reconstruir el arco de triunfo de Trajano sobre el puente de Alcántara (Cáceres) para restablecerlo a su primitivo estado e integridad, cuya memoria fue realizada por el arquitecto Agustín F. Peró. También la necesidad de arreglar los cuarteles y la conservación de la fachada y el templo de la que



Blas Crespo, *Iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo*, 1844. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

fue casa de los jesuitas en Alcalá de Henares, cuya memoria sería desarrollada por Lucas Garrido¹⁰, pero asimismo la reparación de los templos de Santa María la Blanca, San Juan de los Reyes de Toledo y la capilla real de Santa Águeda en Barcelona.

No sólo se remitieron informes de arquitectura sino también de pintura, escultura, arqueología y demás objetos artísticos. Entre ellos destacan ciertas tablas de la escuela flamenca que existían en el Museo Provincial de Toledo, objetos arqueológicos descubiertos en las inmediaciones de Albacete, una inscripción de una lápida romana descubierta en la villa de Almedina¹¹ y diversos objetos arqueológicos descubiertos en las ruinas del ex-convento de Montesa. Por último, el traslado de los sepulcros de la capilla de San Luis Beltrán a la de los Reyes y la rica ornamentación de dicha capilla¹².

A partir del Real Decreto de 20 de abril de de 1864 del Ministerio de Gracia y Justicia, se prohibió al clero poder disponer de los objetos artísticos o arqueológicos que existiesen o fuesen descubiertos en las iglesias, sin previo conocimiento de las Academias de Bellas Artes o de las Comisiones Provinciales de Monumentos¹³. Se especificó el objetivo de la Corporación madrileña de inspeccionar los museos públicos y velar por la conservación y restauración de los monumentos artísticos, tareas que serían coordinadas por otras dos comisiones nuevas dentro de las permanentes: la de conservación de monumentos y la de inspección de museos. En el reglamento interior de la Academia publicado en 1865, queda constancia del nombramiento de seis individuos de número elegidos por ella, que formarían la Comisión de Monumentos, dos por cada una de las tres secciones en que estaba dividida la Academia (pintura, escultura y arquitectura) y cinco miembros elegidos libremente por la misma institución para la Comisión de Inspección de Museos.

Un año más tarde –Real Orden de 24 de noviembre de 1865– se aprobaría un nuevo reglamento de las Comisiones Provinciales que sería redactado conjuntamente por las Academias de San Fernando y la Historia, y aprobado por la Reina, el cual quedaría dividido en los capítulos que a continuación se expresan¹⁴:

1^{er} capítulo. Referente a la organización, objeto y atribuciones de las comisiones:

En cada provincia debe haber una Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos compuesta de los individuos correspondientes de las Reales Academias de la Historia y Nobles Artes de San Fernando, además de los inspectores de antigüedades, arquitectos provinciales y el jefe de la sección de Fomento.

Las comisiones son representantes inmediatos de las expresadas Reales Academias de San Fernando y de la Historia.

Los cargos corresponden: la presidencia a los gobernadores de las provincias respectivas, la vicepresidencia al académico más antiguo, ya sea de la Real de San Fernando o de la Historia, y la secretaría al académico más moderno.

Se celebrará cada semana y en día determinado sesión ordinaria y extraordinaria, siempre que el desempeño de sus obligaciones lo exija.

Entre sus atribuciones se encontrarán: la conservación y restauración de los monumentos históricos y artísticos propiedad del Estado; el cuidado, mejora y aumento o creación de museos provinciales de bellas artes; la dirección de las excavaciones arqueológicas; la creación, aumento y mejora de los museos de antigüedades; la adquisición de cuadros, estatuas, lápidas, etc., objetos que por su mérito e importancia merezcan figurar en los museos de bellas artes y arqueológicos; la investigación, adquisición o compra de códices, diplomas, manuscritos y cualquier otro documento que pueda contribuir al esclarecimiento de la verdad histórica; el reconocimiento facultativo y arqueológico de los monumentos públicos con intento de prever su ruina y evitar que se hagan en ellos restauraciones impropias de su carácter; la custodia y conservación de los sepulcros y enterramientos de reyes, príncipes y hombres ilustres, así como la traslación o restauración de los que por su mal estado de conservación lo exijan; la intervención en las obras públicas, en las inmediaciones de las grandes vías romanas o en cualquier otro lugar que ofrezca construcciones respetables, a fin de evitar la pérdida o sustracción de los objetos artísticos o arqueológicos que pudieran descubrirse.

2^o capítulo. Referente a las obligaciones:

Serán cuerpos consultivos de los gobernadores de las respectivas provincias y entre sus deberes se destacan: evacuar los informes que el gobernador les pida sobre el mérito e importancia de los monumentos artísticos que se deban conservar o restaurar en la provincia a su cargo; proponer e informar sobre la manera y forma de hacer exploraciones arqueológicas en los despoblados de antiguas ciudades u otro lugar análogo; formar los presupuestos anuales de las obras de conservación que hayan de ejecutarse en los monumentos artísticos con fondos provinciales o municipales, y de las mejoras que deban introducirse tanto en los museos de bellas artes como en los arqueológicos. No obstante, los gobernadores de las provincias no podrán dictar resolución definitiva de lo anterior sin la previa consulta de las Comisiones, ni llevarla a ejecución sin conocimiento de la Real Academia, a cuyo instituto se refiere la resolución adoptada.

Las comisiones podían usar la iniciativa respecto a los gobernadores para reclamar contra toda obra que se proyectase en los edificios públicos tras el obligado examen y censura previa de la Academia de San Fernando, ya se tratase de hacer restauraciones o modificaciones, ya de revocarlos o de realizar en ellos construcciones nuevas; también representar contra la inmediata enajenación, demolición o destrucción de los monumentos de verdadero mérito o interés nacional. Respecto a este punto, en octubre de 1867 la comisión provincial de Navarra se dirigió a la Academia haciéndole partícipe de la venta, en pública licitación, del monasterio e iglesia de Leire, remitiéndole copia de la comunicación que con este motivo había dirigido el señor gobernador aconsejándole suspender los efectos de la venta y dar tiempo a que se pudiese reclamar del Gobierno su anulación, en favor de aquel edificio tan íntimamente enlazado a la historia política y religiosa de Navarra. Ante estos hechos, el Ministerio de Hacienda decidió la anulación de la venta¹⁵.

Asimismo, las comisiones podían usar su iniciativa proponiendo la pronta reparación de aquellas construcciones de mérito artístico que siendo propiedad de la provincia o municipio no ofreciesen seguridades de duración; impidiendo que los objetos fuesen enajenados a los extranjeros, o fuesen extraídos de los archivos de la Hacienda Pública los documentos que por su índole histórica debían formar parte de los generales del Estado, y por último atendiendo la adquisición de aquellos objetos que siendo propiedad de las iglesias y de interés artístico o histórico no tuviesen ya aplicación al culto.

Entre los deberes de las comisiones respecto de la Real Academia de San Fernando podemos mencionar: darle cuantos informes les pidiera y facilitarle los datos y antecedentes que les reclamase. Con respecto a las declaraciones monumentales, labor desarrollada desde un principio por la Academia de la Historia, se reforzó la autoridad de las peticiones, informándose al mismo tiempo a la de San Fernando, creándose necesariamente una comisión mixta, cuyo objetivo era cohesionar las tareas de ambas academias. Por lo general, en un comienzo las propuestas partieron de las Comisiones Provinciales, pero posteriormente de los Ayuntamientos, de las nuevas corporaciones que fueron surgiendo, como las Sociedades de Excursionistas, etc.

Otro de los deberes era someter a su examen y aprobación los proyectos de restauraciones de los edificios confiados a ellas, siempre que fuesen de importancia o pudieran, al verificarse las obras, alterarse la forma o carácter de las fábricas; remitirle anualmente nota de sus respectivos presupuestos e inversiones en lo que se refería a la conservación de los monumentos artísticos y museos de bellas artes; consultarle la creación de nuevos museos o la modificación, ampliación y mejoras de los establecimientos si ya se hallasen planteados; darle conocimiento de las adquisiciones especiales de nuevos objetos artísticos hechas por los expresados museos; remitirle cada tres meses un resumen de sus trabajos y de los resultados que se fuesen produciendo; proponerle aquellas investigaciones conducentes al descubrimiento y recuperación

de cualquier objeto artístico propiedad del Estado y que hubiese ido indebidamente a poder de corporaciones o particulares; y elevar catálogos razonados de los museos de bellas artes formados por los conservadores de los respectivos museos.

Otras tantas obligaciones tenían las comisiones respecto de la Real Academia de la Historia: proponerle excavaciones en despoblados y sitios donde hubiesen existido importantes construcciones antiguas; elevar a su conocimiento las notas oportunas sobre los objetos que se descubriesen; procurarle copias exactas, vaciados o facsímiles de cuantas lápidas o inscripciones existiesen en la respectiva provincia; comunicarle el resultado de sus trabajos, etc.

Respecto a la conservación y restauración de los monumentos artísticos, establecimientos, mejora de los museos de bellas artes y adquisición de cuadros, estatuas, relieves y demás objetos propios del instituto de la Real Academia de San Fernando, se atendería según los casos con las partidas asignadas en los presupuestos provinciales, con las señaladas en el presupuesto general del Estado y con las cantidades extraordinarias que, a petición de la Real Academia, concediese el Gobierno en circunstancias especiales.

3^{er} capítulo. Referente a los trabajos académicos de las Comisiones Provinciales de Monumentos:

Además de sus funciones administrativas, los individuos de las Comisiones de Monumentos estaban obligados por reglamento a contribuir a los trabajos de las Reales Academias de las que eran correspondientes, realizando tareas como: la formación de un catálogo razonado de aquellos edificios existentes en sus respectivas provincias que tuviesen mérito artístico e importancia histórica y mereciesen figurar en la estadística monumental proyectada por la Comisión Central de Monumentos; la formación de un catálogo de los despoblados que existiesen en cada provincia y la redacción de una memoria o monografías sobre los objetos artísticos y arqueológicos que se custodiasen en los museos de cada provincia; la investigación y esclarecimiento de dudosos puntos históricos o simplemente geográficos relativos al territorio en que se extendiesen las atribuciones de cada comisión, acompañándolo de planos y demostraciones gráficas que se juzgasen convenientes; la formación de biografías de los pintores, escultores, arquitectos, orfebres y entalladores que más se hubieran distinguido en cada provincia por su obra artística.

Todos los trabajos serían sometidos a la aprobación de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia; además, las Academias podrían enviar inspectores generales con el objeto expresado en los casos en que lo estimasen conveniente.

4^o capítulo. Referente a los Museos Provinciales:

Con respecto a los museos provinciales que se debían formar con los cuadros, estatuas, relieves y demás objetos de arte de las órdenes religiosas y corporaciones suprimidas pertenecientes al Estado, así como con lápidas, losas sepulcrales, ánforas, piedras milenarias, etc., provenientes del derribo de los edificios enajenados, ya de exca-

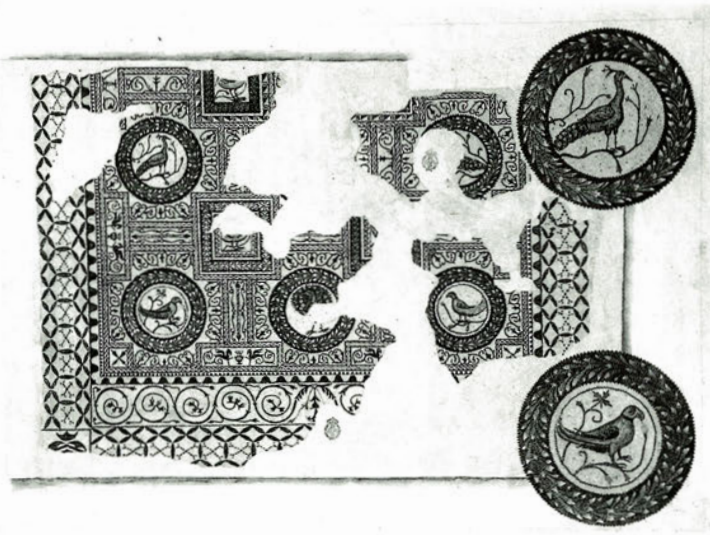
vaciones practicadas con fondos provinciales o propiedad del Estado, o con donaciones de objetos artísticos o históricos debidas a corporaciones o particulares, etc., se establecían dos clasificaciones: los de bellas artes y los de antigüedades. El nombramiento de sus conservadores se haría respectivamente por las Reales Academias de San Fernando y de la Historia a propuesta del gobernador de la provincia, pero debería recaer el del museo de bellas artes en un correspondiente de la Real de San Fernando y el del museo de antigüedades en un correspondiente de la Real de la Historia. A la hora de clasificar los cuadros, estatuas, relieves y demás objetos que formarían parte de los museos de bellas artes se sujetarían los conservadores a las disposiciones que sobre el particular comunicase a cada comisión de monumentos la Real Academia de San Fernando.

En las provincias en que no existiera o no fuera posible la creación de museos de bellas artes por la escasez de objetos que debieran constituirlos, se pondrían los cuadros, estatuas, relieves y demás objetos a disposición de la Real Academia de San Fernando a fin de que dispusiese o designase los que deberían pasar a formar parte del Museo Nacional de Bellas Artes, ya establecido en la capital, o bien aquel de los museos provinciales en que más útiles pudieran resultar o tuviesen mayor analogía. Lo mismo se verificaría respecto a la Real Academia de la Historia cuando no fuese posible establecer los museos arqueológicos.

Por último, en el capítulo 5º, referente a las disposiciones generales, quedaban señaladas las obligaciones de los alcaldes de los pueblos, etc., punto que no se ha creído oportuno incluir en este estudio.

Las demoliciones acaecidas durante el Sexenio Revolucionario (1868-1873) pusieron en guardia de nuevo a la Academia. Por un lado, actuando ante el Ministerio de la Gobernación, el Ministerio de Fomento y su Dirección General de Bellas Artes, y por otro, criticando severamente a las Comisiones Provinciales que no reaccionaban adecuadamente ante la grave situación. Se convocó a la comisión mixta para que estudiara las causas y posibles soluciones y se nombraron nuevos corresponsales en las provincias para acabar rápidamente con el problema; pero con todo, no existió una política eficaz hasta el Decreto de 16 de diciembre de 1873, a través del cual se dieron varias disposiciones para evitar la destrucción y derribo de los edificios públicos que por su mérito artístico o por su valor histórico se consideraban monumentos dignos de ser conservados¹⁶.

En este nuevo decreto se especificaba que siempre que, por iniciativa de los Ayuntamientos o Diputaciones Provinciales, se intentase destruir un edificio público de mérito artístico o valor histórico, los gobernadores de provincia estarían obligados a suspender la ejecución del derribo. También que en caso de no hacerlo, las comisiones de monumentos y las academias, los rectores de las universidades y los directores de institutos estarían facultados para comunicar el hecho del derribo a la superioridad. Una vez recibida la noticia por la superioridad se pediría un informe a la Academia de San Fernando para saber el mérito del monumento, y en caso de resultar merecedor de ser conservado, se anularía la orden de

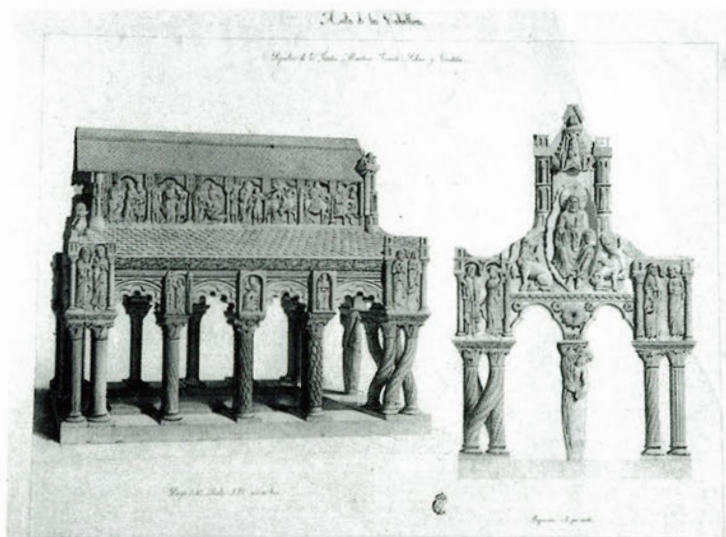


Mosaico de las aves (Mérida).
Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando,
Madrid.

derribo. No debemos olvidar cómo anteriormente el Gobierno de la República había aprobado –3 de diciembre de 1873¹⁷– los estatutos de la Academia de San Fernando, los cuales no aportaban muchas novedades respecto a los anteriores pero contemplaban, además de otras cosas, la necesidad de crear un reglamento que regulase las relaciones con las Comisiones Provinciales, el modo de ejercer la inspección de los museos y nuevas modificaciones, como el aumento a ocho de los miembros de la Comisión Permanente de Monumentos al haberse introducido la sección de música.

Es interesante señalar la labor que simultáneamente a otras muchas llevaba a cabo la Academia de San Fernando. Nos referimos a la edición de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuyo control le había sido cedido en 1872, perdiendo desde entonces la Escuela Especial de Arquitectura las prerrogativas que había mantenido desde 1856. Había sido un proyecto de la Escuela Superior de Arquitectura que, dependiente de la Real Academia de San Fernando y con la protección legal y económica del Gobierno a través del Ministerio de Fomento, se había gestionado a finales de la década de 1840. Su antecedente había sido un viaje de estudios realizado en 1849 por un grupo de alumnos de la Escuela a determinados puntos de la geografía española, en el transcurso del cual fueron elaborados dibujos y vaciados en yeso que tuvieron un éxito extraordinario. Dicho éxito tuvo como consecuencia la Real Orden de 8 de octubre de 1850, orden a través de la cual se consiguió que el Gobierno asumiese el proyecto de publicar todos los resultados y los que se hiciesen en el futuro. El objetivo era el estudio de los edificios de todos los estilos, épocas y regiones sin discriminación alguna, y el criterio a seguir para su ordenación el geográfico, sus diferentes artes, estilo, usos o aplicaciones¹⁸.

En su afán por conservar el patrimonio artístico, la Academia volvió a pedir a las Comisiones Provinciales, en marzo de 1878 y octubre de 1879, que hiciesen un esfuerzo para evi-



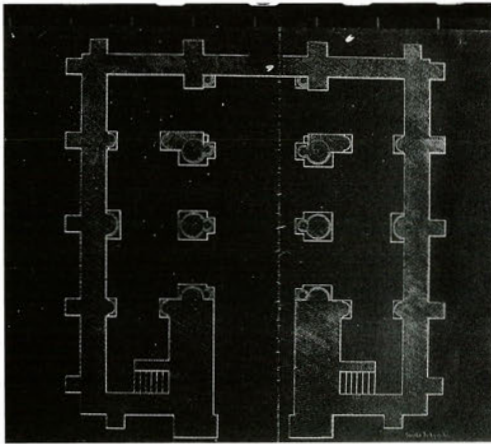
Sepulcro de los santos mártires
Vicente, Sabina y Cristeta
(Ávila). Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando,
Madrid.

tar la desaparición de objetos artísticos en manos de especuladores extranjeros y una vigilancia más rigurosa de los párrocos y Ayuntamientos que dejaban demoler o vender algunos monumentos¹⁹.

A finales de siglo se dieron una serie de leyes, reales decretos y reales órdenes como la Ley de Expropiación Forzosa de 10 de enero de 1879 y el Real Decreto de 6 de diciembre de 1883, por el que se creaba una comisión a fin de preparar la ley de conservación de antigüedades españolas, o la Real Orden de 30 de diciembre de 1881 que reformaría el reglamento de las comisiones provinciales de monumentos históricos y artísticos aprobado por S.M. el 24 de noviembre de 1865²⁰.

Será a partir de 1881 cuando aparezcan reseñados en el recién creado *Boletín de la Academia* numerosos acuerdos relativos a la conservación, restauración y declaración de monumentos así como escritos sobre monumentos nacionales, excavaciones, pinturas y esculturas. Entre otros muchos podemos destacar la memoria referente a las obras de reparación del monasterio de Poblet²¹; los informes correspondientes a los proyectos de restauración del patio principal del colegio de San Gregorio de Valladolid, elaborado por Teodosio Torres²²; el del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo, realizado por el arquitecto Arturo Méli-da²³; el del hastial sur de la nave del crucero de la catedral de Sevilla, obra de Fernández Casanova²⁴; o la extensa memoria que sobre la mezquita-catedral de Córdoba sería realizada en 1884 por Rafael Romero y Barros, académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes en dicha ciudad y director de aquella escuela y de su museo provincial²⁵.

De los numerosísimos proyectos que sobre restauraciones fueron desarrollados durante el último tercio del siglo XIX es interesante destacar el realizado en 1886 por Javier Aguirre para la iglesia de San Miguel de Lillo (Asturias)²⁶. Formado por un informe de once folios y ocho dibujos en plantas, fachadas, cortes y detalles, el arquitecto restaurador de la iglesia



Javier Aguirre, *Iglesia de San Miguel de Lillo (Asturias)*.
 Restitución de la planta en su estado original, 1886.
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

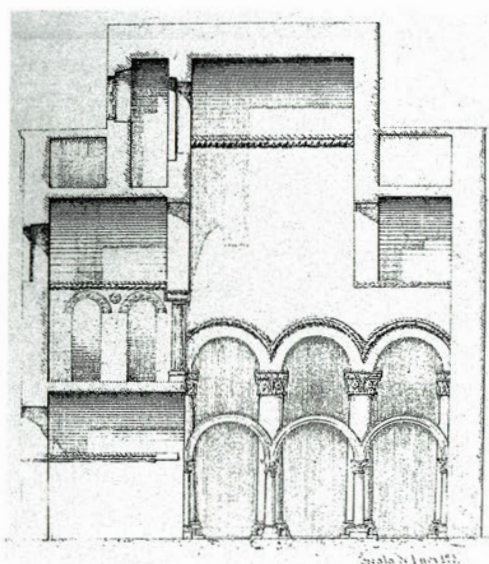
señala las grandes dificultades con las que se había encontrado a la hora de resolver un problema tan complejo como el de reconstruir en su primitivo estado la iglesia, para darle el verdadero carácter que tenía en su momento. Más que nada porque había sido un templo que había sufrido distintas reformas y mutilaciones, algunas no del todo conformes con el estilo de la época de su fundación.

La iglesia, declarada Monumento Nacional hacía poco tiempo, había sido fundada, como Santa María del Naranco, por el rey Ramiro I. El arquitecto se preguntaba si la disposición que presentaba era la primitiva, pues habiendo hecho un estudio sobre el

terreno afirmaba que el edificio había sufrido reformas de consideración que habían reducido considerablemente su primitiva traza. Por un lado, hacía hincapié en su emplazamiento, que le separaba de Santa María del Naranco un barranco por el que corría un arroyo llamado de Lillo, el cual arrastraba en su curso ordinario abundantes manantiales de gran parte de la montaña y aumentaba su caudal en época de lluvias. Próximo a este arroyo, elevado a 6 metros sobre su cauce y en una explanada artificial, se ubicaba el edificio, cuyo ábside se encontraba en la parte del terraplén. La hipótesis desarrollada por Aguirre consistía en que en su primitivo estado el templo tenía mayores proporciones, pero posiblemente de la lenta y continuada acción de las aguas o por una repentina avenida se resintieron los cimientos en su mitad posterior ocasionando la ruina de la misma.

Por otro lado, le llamó la atención la disposición de dos pilares (A) en los muros laterales de sección semicircular, con basas y capiteles idénticos a los de las columnas del crucero, y sobre sus capiteles la existencia de arcos con la misma construcción y decoración de los de la nave central, ya que si la construcción era la primitiva no tenía sentido hacer redondas las columnas (C) ni los capiteles de las pilastras (A) que estaban tapadas en su totalidad por el muro intermedio y el arco superior. Además, el muro que cerraba este arco era de construcción posterior porque en él existían trozos de impostas y piezas extraídas de los contrafuertes exteriores y de los estribos o contrafuertes (B) de moderna construcción; de ahí que los muros entre las columnas (A) y (C) no existiesen anteriormente, constando el templo al principio de tres naves, y que las columnas (C) estuvieran aisladas entre la nave central y las laterales. También que los muros laterales del ábside, los que cerraban los arcos entre (A) y (C) y los estribos (E), fuesen de construcción posterior.

Visto este primer interrogante, Aguirre se preguntó cómo llevar a cabo la restauración. Primeramente hizo excavaciones en la continuación de los muros laterales, profundizándo-



Corie longitudinal.

Javier Aguirre, *Iglesia de San Miguel de Lillo*.
Interpretación de la sección longitudinal en su estado original, 1886.
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

las cerca de 4 metros sin encontrar vestigios de cimentaciones, aunque no llegó a terreno firme porque todo era artificial, producto del terraplén sobre el barranco indicado. El segundo paso fue colocar en su verdadera o probable situación los muchísimos elementos de construcción que existían en los muros reformados, diseminados por el suelo o en el museo provincial de monumentos arquitectónicos, correspondientes a la iglesia y a la época del rey Ramiro, para así deducir lo que podía haber sido en un principio este antiguo edificio. Se tenían basas idénticas a las de las columnas (dos en el museo, una en el templo y otra en el campanario de Santa María, recientemente construido), capiteles de mármol blanco y jaspes, fustes también de mármol y jaspe en el Museo Provincial, así como ornamentación que se conservaba tanto en el templo como en el museo. Todo estaba en espera para continuar las naves, aunque primero tenía que averiguar dónde concluían éstas. El tercer paso consistió en completar la curvatura del segundo arco, cuyo arranque existía en la nave central y era el mismo del arco del crucero, y repetirlo una vez más en lo que era ábside, a fin de que diese para otros dos. Seguidamente, abrir los arcos de las naves laterales y continuar éstas en la misma disposición, resultando una planta simétrica sobre planta cuadrada y de tres naves como indican los cronistas antiguos que debió ser. A continuación intentó hacer el ábside recto y no en curva como antes se había tratado de restaurar, y con tres capillas para las tres imágenes que según los historiadores se conservaban aún en el Museo Provincial. Y por último, sobre las seis grandes columnas de la nave central, la colocación de una bóveda de cañón recto.

Le llamó la atención que las dos escaleras que subían al coro fuesen idénticas y simétricas a derecha e izquierda del eje longitudinal, así como los dos reducidos locales en la primitiva disposición. Sobre éstos, unos suponían que habían servido para guardar libros y demás objetos de culto y otros, que era el lugar de descanso de los reyes, idea nada descabellada sobre todo teniendo en cuenta que Santa María del Naranco era el palacio del rey Ramiro. Respecto a estos espacios, Aguirre proyectó las capillas laterales cerradas con arcos iguales a los que existían para dar entrada a las escaleras de acceso a la tribuna. Para algunos, las dos naves laterales que se encontraban en comunicación directa con las dos tribunas habían estado en su tiempo dedicadas a los reyes y la central al público.

Esta restauración dista mucho de aquellas efectuadas antes del Romanticismo, ya que cuando se tenía que cambiar algún elemento arquitectónico o decorativo del edificio se sustituía por otro elemento afín al estilo del momento. Por el contrario, Aguirre deja constancia de su intención de revivir o recomponer el monumento tal y como pensaba que era originariamente, basándose para ello en las crónicas antiguas, estudiando los escritos de historiadores del pasado que hablaban del monumento y utilizando para su ejecución los elementos constructivos y decorativos propios de la iglesia, bien fuesen los conservados en el templo, en el museo provincial o los que se encontraban formando parte de otras construcciones.

LA ACADEMIA Y EL NUEVO SIGLO

A lo largo del siglo XX la Academia de San Fernando siguió manteniendo un papel preponderante en la conservación y restauración de monumentos. Por Real Decreto de 1 de junio de 1900 quedó aprobada la realización de la catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas de la nación; las personas encargadas de su realización serían propuestas por la Academia. El catálogo comenzaría por la provincia de Ávila y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, oyendo a la Corporación madrileña, dictaría las instrucciones necesarias para llevar a buen fin lo dispuesto²⁷. A este decreto le seguiría el del 14 de febrero de 1902 en el que se ordenaba la continuación del inventario general de los monumentos históricos y artísticos, y otro por separado para cada provincia, cuya dirección correría a cargo del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, asesorado por la comisión mixta organizadora de las provinciales de monumentos, que estaría compuesta por individuos de número de las Reales Academias de la Historia y San Fernando²⁸.

En 1905 se crearía la Comisión General de Bellas Artes y Monumentos que tendría como fin la conservación y exposición de la riqueza artística de España así como la promoción de la enseñanza y fomento de las artes. Aunque no tuvo muchos años de existencia, pues a finales de ese mismo año y por Real Decreto de 6 de octubre sería suprimida²⁹, mientras duró estuvo obligada a comunicarse oficialmente con las Reales Academias de Madrid y provincias, en especial con la de Bellas Artes, con las comisiones central y organizadora de las provincias y con las juntas facultativas del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos y Construcciones Civiles dependientes del Ministerio³⁰.

El mismo papel jugaría la Academia cuando se dictó la Ley de 7 de julio de 1911 para efectuar excavaciones artísticas y científicas, la conservación de las ruinas y antigüedades. En ella se estipuló que para la formación del inventario era recomendable contar con personal facultativo, como los individuos de las Academias, y que cuando el Gobierno tuviese noticia de que se estuviesen efectuando reformas que contradijesen dicha ley sería necesario para autorizar su continuación el informe favorable expedido por las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando³¹. El reglamento provisional para la aplicación de esta ley quedaría establecido en el Real Decreto de 1 de marzo de 1912, en cuyo primer capítulo se hacía referencia a las excavaciones, ruinas y antigüedades, además de señalarse

la existencia de una comisión compuesta de tres miembros de la Academies de la Historia, Bellas Artes y Ciencias, designados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Se especificó asimismo la intervención de los académicos de las Academies de Ciencias cuando los objetos a valorar fuesen paleontológicos mientras que la valoración del resto sería realizado por miembros de las academies restantes. Del mismo modo se acordaría que, cuando la tasación fuera importante, la comisión la formarían académicos numerarios de las Academies de Madrid, y en caso de que el Estado quisiera adquirir objetos artísticos o arqueológicos procedentes de excavaciones sería encargada su valoración a una comisión de académicos.

En el segundo capítulo, referido a la administración, se especificaban los miembros que debían formar parte de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. Éstos serían nombrados por real decreto, debiendo recaer la presidencia en un ex-ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, un académico de número de la Historia o de Bellas Artes de San Fernando, siendo ocupado el resto de los cargos por el Inspector General de Bellas Artes, vocal nato, y cinco vocales que bien podrían ser académicos de número de dichas Reales Academies, catedráticos de universidad, jefes del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos o un excavador reconocido. El resto de los cargos serían honoríficos y gratuitos, mientras que el de secretario recaería en uno de los vocales³².

Las Comisiones de Monumentos pasaron por otro reglamento que sería aprobado en el Real Decreto de 11 de agosto de 1918, ya que hasta entonces se regían por una legislación anticuada como era la del reglamento de 24 de noviembre de 1865. En este momento se concretaron y modernizaron los preceptos del reglamento pero siguió conservando su espíritu y finalidad, siendo ratificado por las Reales Academies de la Historia y Bellas Artes de San Fernando. Se dispuso que las Comisiones Provinciales remitiesen a la Academia una copia íntegra de las actas de sus reuniones; que propusieran al Estado por conducto de la Academia la adquisición de cuadros, estatuas, lápidas, relieves, etc., merecedores de figurar en los museos; que evacuasen los informes que les fueran pedidos sobre el mérito de los monumentos; y que hiciesen propuestas e informasen a la Corporación sobre las exploraciones arqueológicas. Entre las variantes habidas entre uno y otro reglamento se encuentra la propuesta realizada por la comisión mixta a las Reales Academies de creación de subcomisiones locales de monumentos en aquellas poblaciones cuya importancia monumental o artística lo necesitase³³.

Por Real Decreto de 24 de febrero de 1922 se ordenaría la revisión del catálogo monumental de España a través de una comisión especial formada por un individuo de la Academia de la Lengua, otro de San Fernando y otro de la Historia, siendo todos ellos designados por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes³⁴. Al año siguiente la intervención de la Academia de San Fernando volvería a tener protagonismo, en esta ocasión a partir del Real Decreto de 9 de enero de 1923. Al hacerse evidente la necesidad de una autorización previa para la enajenación válida de las obras artísticas, históricas o arqueológicas de que eran poseedoras las iglesias, catedrales, colegiatas, parroquias, ermitas y demás edificios de

carácter religioso, el Ministerio de Gracia y Justicia estipuló que en caso de que se hallase alguna causa para enajenar sería comunicado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para la tramitación previa del expediente, con el dictamen de las Reales Academias que correspondiesen³⁵.

Tres años más tarde se daría el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 que comprendería dos partes: por un lado la relativa a la conservación y custodia de las riquezas arquitectónicas, arqueológicas, históricas y artísticas de España, y por otra, la clasificación y declaración de monumentos, ciudades y lugares pintorescos. Se especificaría igualmente que cuando los edificios y ruinas considerados tesoro artístico nacional no estuviesen debidamente atendidos o se pretendiese realizar en ellos obras que pudiesen alterar su belleza, transformar su aspecto característico o encontrarse en peligro de desaparición, se pediría a los propietarios la realización de su reparación y en caso de que no lo hiciesen en el plazo establecido, el municipio, la provincia y el Estado optarían por sí mismos a la consolidación de que se tratase por la expropiación del inmueble, previos trámites reglamentarios y el parecer de las Reales Academias de la Historia y San Fernando.

La declaración de Monumento Histórico-Artístico o Pintoresco del Tesoro Nacional se haría mediante expediente incoado por los organismos, entidades centrales o provinciales y personas capacitadas para ello. También por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, las Academias de San Fernando y de la Historia, la Junta Superior de Excavaciones, la Comisión Regia de Turismo, las Comisiones de Monumentos, y por los gobernadores y presidentes de diputación de las provincias donde el monumento estuviese. Todos los expedientes serían remitidos por la Dirección General de Bellas Artes y para su informe a la Junta Superior de Excavaciones y a las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, para pasar después al Patronato y Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, quienes darían su definitiva resolución³⁶.

Por Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 y Real Orden de 19 de noviembre de ese mismo año, se creó la Junta Central de Patronato con objeto de defender la riqueza monumental, histórica y artística de España. Constaba de una comisión ejecutiva y un pleno formado, entre otros, por dos académicos de San Fernando. Tenía facultades consultivas y debía informar de cuantos casos y asuntos le fueran sometidos por el comité ejecutivo permanente. Este último, que estaría presidido por el Director General de Bellas Artes y formado por seis individuos del pleno y un secretario, tenía como funciones la protección, la conservación, el acrecentamiento, las reglamentarias, las delegadas y la consultiva³⁷.

A través de la Real Orden de 6 de noviembre de 1929, S.M. designó a los señores Elías Tormo (académico de San Fernando) y Manuel Gómez Moreno (académico de la Historia), ambos vocales de la Junta de Patronato, y a Luis Pérez Bueno, vocal secretario de la Comisión de Valoraciones, para formar un avance del inventario del Tesoro Artístico Nacional³⁸. Y en el Decreto de 22 de mayo de 1931³⁹ se especificaron varios requisitos para la venta de objetos artísticos, arqueológicos e históricos, además de acordarse que ningún Ministerio resolviese un expediente de enajenación de inmuebles u objetos artísticos, arqueológicos o

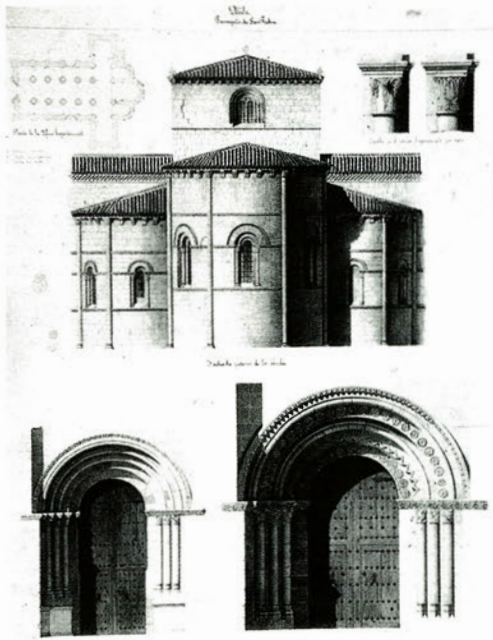


Iglesia de San Antonio de la Florida (Madrid).

históricos sin el informe de la Dirección General de Bellas Artes. También que para evacuarlos se asesoraría de las Academias, la Junta Facultativa de Archivos, Bibliotecas y Museos, la Junta Superior de Excavaciones y otros organismos consultivos.

Para estudiar la intervención de la Academia dentro del campo de la conservación y restauración del patrimonio es necesaria la consulta de los 21 libros de actas, 25 legajos y 2.604 expedientes que se conservan en su Archivo⁴⁰. Del mismo modo, la consulta de las diferentes memorias, estudios e informes efectuados con el fin de reparar, restaurar, demoler, excavar o descubrir objetos y yacimientos arqueológicos o artísticos. Pero también los referentes a los monumentos que fueron elevados, o no, en calidad de históricos y artísticos, con carácter nacional, provincial y local; los conjuntos histórico-artísticos, parajes y paisajes pintorescos; los edificios y otros objetos que fueron incluidos dentro del Tesoro Artístico, etc., todos ellos publicados en el *Boletín de la Real Academia de San Fernando* entre 1907 y 1978.

A partir del *Índice del Boletín de la Academia* correspondiente a los años 1907-1977⁴¹ se ha realizado un extracto de los informes, memorias y estudios sobre las obras anteriormente mencionadas. Siguiendo un orden cronológico y teniendo en cuenta el carácter y tipo de obra a la que responden⁴², entre 1907 y 1977 fueron declarados Monumentos Nacionales las siguientes obras: en 1907 la capilla subterránea en la antigua iglesia colegial de Santa Leocadia, el castillo de Loarre, la iglesia del Oratorio de los P.P. Filipenses en la ciudad de Cádiz, la atalaya o torre de don Fadrique en el convento de Santa Clara de Sevilla, las puertas del Carmen en Zaragoza y la de Sevilla en Carmona, las torres de San Martín y Salvador de Teruel y la techumbre pintada de la catedral de dicha ciudad. Al año siguiente, la ermita de San Baudelio en Casillas de Berlanga, el trozo de la muralla desde la puerta de Córdoba a la de la Macarena en Sevilla, la puerta de Santa Margarita de Palma y San Antonio



Parroquia románica de San Pedro (Ávila).
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

de la Florida. De 1909 a 1923, la basílica o colegiata de San Isidoro de León, la iglesia de Santa María Magdalena de Zamora, los restos de la ciudad y palacio de Medina-Az-Zahra, la torre de la parroquia de Santiago de Daroca, la iglesia de San Pedro de la Nave en Zamora, las ruinas de Itálica, la iglesia de San Salvador de Priesca, el patio, claustro y anejos del convento de San Telmo de San Sebastián, la fachada y primera crujía de la antigua Universidad de Alcalá de Henares, el monasterio de Santa María del Parral de Segovia, el palacio del Infanzado de Guadalajara, la iglesia de San Pedro de Ávila, el convento de San Benito de Alcántara, la antigua iglesia de monjas benedictinas denominada de Nuestra Señora de Montserrat en Madrid, el nuevo palacio episcopal de Astorga, la iglesia y coro de Palos de Moguer, la puerta llamada de Toledo en Ciudad Real, la iglesia y lo que resta

del convento de San Benito de Alcántara, el monasterio de Santas Creus, la plaza llamada del Hospital de Santiago de Compostela, la Cartuja de Miraflores en Burgos, el edificio denominado Hospital de Santiago de Úbeda, las ruinas de Iruña, el puente románico de Trespuentes, la ciudad de Toledo, el claustro de San Vicente Ferrer en Manacor, el palacio municipal de Baeza, la iglesia de San Julián de los Prados en Oviedo, la casa de Miranda en Burgos, la catedral vieja de Lérida, la iglesia de San Benito el Real de Valladolid, la iglesia de Betanzos, el edificio llamado "El Bañuelo", la iglesia de la Sangre de Liria y el monasterio de Veruela (iglesia, claustro y sala capitular), el templo de Santa María de Villalcázar de Sirga, el edificio denominado vulgarmente "Corral del Carbón" en Granada, el hospicio de Madrid, la iglesia de la Vera Cruz de Segovia, la "Casa del Pópulo" de Baeza, la iglesia del convento de monjas Trinitarias de Madrid, la iglesia de Santiago de Agüero en Huesca, el edificio del colegio del "Arte mayor de la Seda" en Barcelona, la torre de la iglesia de Illescas, el claustro de Santa María la Real de Nieva y las murallas, las puertas y puentes de Toledo, el convento de religiosas dominicas de Santa María de las Dueñas en Salamanca, el edificio conocido como "Casa de Mesa" de Toledo, la iglesia de Santa Coloma de Bande, el real santuario y fortaleza de la Santísima Cruz de Caravaca en Murcia, la iglesia de San Miguel de Celanova y San Pedro de Rocas, los monasterios de Osera y de Rivas de Sil, el claustro del convento de San Francisco de Orense, el de la colegiata de San Pedro y el de la iglesia de San Juan de Rabanera en Soria, la basílica de Santa Eulalia de Mérida, el Real Monaste-

rio de Sigüenza en Huesca, la torre del convento de San Francisco de Torrelaguna (informe desfavorable) y la iglesia y convento de religiosas Bernardas de Alcalá de Henares.

De 1924 a 1926 lo serían el Palacio de los Momos en Zamora, el puente de Alcántara en Cáceres, el Real Castillo-Palacio de Olite, las casas número 1 de la calle de Santa Lucía y número 10 de la calle de Paradis de Barcelona, el claustro y edificio anejo de San Juan de los Reyes en Toledo, la iglesia monasterial de Santa María de Gradefes en León, las ruinas de Belo cerca de Tarifa, la estancia mudéjar adosada a la iglesia de San Gil de Guadalajara, la iglesia de Santa María de Lladó en Gerona, la casa-palacio de los Sada en Sos del Rey Católico, el claustro contiguo al templo parroquial de San Jerónimo el Real de Madrid, la ciudad de Cuenca, el claustro del antiguo monasterio de San Cugat del Vallés, el sepulcro del duque de Cardona en Bellpuig, la necrópolis fenicia gaditana en Punta de la Vaca, el arco de Vara, la torre de los Escipiones, Pretorio de Augusto conocido por "Castillo de Pilatos" en Tarragona, la capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid, el conjunto de edificaciones del monasterio de Guadalupe en Cáceres, la "Casa de Miranda" en Burgos, la iglesia mayor arciprestal de Santa María de Morella, la capilla de los marqueses de los Vélez unida a la catedral y llamada canónicamente "De Cartagena" en Murcia y la ermita de San Pedro en la parroquia de Hinojosa del Duero.

A partir de 1927 aparecen los monumentos españoles declarados Nacionales o arquitectónico-artísticos así como los que la Academia consideró merecedores de serlo. Entre 1927 y 1959 quedan reseñados como Monumentos Nacionales los templos de San Lorenzo del Salvador y San Pedro existentes en Toro, la iglesia de la Pasión de Valladolid, el castillo de Coca, el monasterio de Veruela, el castillo de Fuentes de Valdepero en Palencia, el monasterio e iglesia benedictina de San Pedro de Roda, el conjunto de la iglesia, colegiata y claustro del pueblo de Vilabertrán en Gerona, la iglesia del Real Monasterio de Santa Cruz de la Serós, el patio, paraninfo e iglesia de la Universidad de Alcalá de Henares, la ermita de Santa María de Quintanilla de las Viñas, el castillo-palacio de la Aljafería de Zaragoza, el monasterio de Calera de León en Badajoz, Santa María la Blanca de Toledo, la iglesia de Santa María de Piasca en el término municipal de Cabezón de Liébana, las murallas-torres y antiguo barrio de la ciudad de Cáceres, el convento de los Remedios de Sevilla, la antigua colegiata hoy iglesia parroquial de Santa Cruz de Castañeda, las cuevas del Romeral, Menga y Viera en Antequera, la iglesia de las Calatravas de Madrid, la iglesia parroquial de Herrera de Valdecañas, la parroquia de Santiago Apóstol de Orihuela, la fachada provincial de la casa consistorial de Palma de Mallorca, las ruinas de la iglesia cisterciense de Granja de Moreruela, la muralla de Zaragoza, el torreón de la Azuda, la iglesia de San Juan de los Panetes en la misma ciudad, el castillo de Albuquerque, la villa de Alarcón, las iglesias de San Justo y San Miguel, los conventos de Santo Domingo El Real y Capuchinas de Toledo, el conjunto formado por el convento e iglesia de Santa Ana de Valladolid, el colegio de Santa Cruz en la misma ciudad y la iglesia de San Pedro del Ayuntamiento de Cisneros en Palencia.

En calidad de Monumentos Histórico-Artísticos lo fueron el monasterio de Sobrado, el Real Monasterio de San Pedro de Siresa, la iglesia de Santa María la Mayor de Antequera-

ra, el consistorio de Alcira, el monasterio de Monfero, el palacio de Pino Hermoso de Játiva. Queda también reseñada la moción de la Academia solicitando de la superioridad la declaración a favor del castillo de Sagunto, la plaza de la catedral de Oviedo, la torre de la iglesia parroquial de Torrehermosa en Badajoz, la casa calle del Cazador en Barcelona, la casa-palacio llamado de la Virreina en la Rambla de las Flores de Barcelona, el puente de Besalú, la iglesia de Santa María de Castrelos en las inmediaciones de Vigo, la casa Berga de Palma de Mallorca, la casa de los Contreras situada en la calle de San Agustín en Segovia, el claustro del convento de San Vicente Ferrer en Palma de Mallorca, la capilla del Santo Sepulcro de Olerdola en Barcelona, la iglesia de San Esteban de Valencia, la torre de la desaparecida iglesia de la Victoria de Estepa, el antiguo convento de Santa Clara de Oviedo, así como la iglesia de San Miguel de la Seo de Urgel y el palacio de Parcent en Valencia.

Entre los Monumentos Artísticos se encontraban la Casa llamada "Canto del Pico" en Torreledones y entre los Monumentos Históricos, la casa rectoral de Aguilar de Campóo. Como Paraje Histórico, el monasterio de Guisando y sus alrededores, y como Paraje Pintoresco el pinar de El Escorial y Ciurana en Tarragona, mientras que dentro de los Conjuntos Monumentales las ciudades de Plasencia, Arcos de la Frontera, Albarracín y uno de los barrios de la ciudad de Estella. A los ya mencionados cabría añadir como de interés histórico y artístico algunas obras de Gaudí, y por su importancia algunas mociones de la Academia solicitando de la superioridad la declaración de Monumento Nacional a favor de las catedrales de Palencia, Barcelona y Granada, o como monumentos adscritos en el Tesoro Artístico Nacional la iglesia de San Félix de aquella población, el convento de San Francisco de Vitoria, el edificio "Casa de los Lujanes" de Madrid, las iglesias románicas de San Miguel y Nuestra Señora del Rivero en San Esteban de Gormaz, también el alcázar, palacio, castillo y ermita de San Cristóbal, el sector del pueblo enclavado en el recinto amurallado de Cocentaina y la "Casa Canonja" de Barcelona.

Desde 1960 a 1977 se llevaron a cabo otras tantas declaraciones. Como Monumentos Nacionales, el conjunto monumental de Orense, el puente viejo romano, la capilla-santuario de Nuestra Señora de los Remedios, las ruinas de una basílica primitiva en el predio de San Bou en Menorca, el hospital-hospicio de Oviedo, el recinto de la antigua ciudad de Itálica, El Camino de Santiago, la plaza mayor de Bañolas, la iglesia de Santo Tomé el Viejo de Ávila, el sector del antiguo recinto histórico-artístico de Valencia, el edificio de la Audiencia Territorial de Sevilla, la basílica arciprestal de Santa María de Elche, el castillo de Arazuri, la iglesia de la Merced de Huelva, el puente romano de Toro, la Puerta de Alcalá y la Plaza de la Independencia en Madrid, el palacio de los duques de Pastrana, la basílica pontificia de San Miguel de Madrid, el palacio de Villahermosa, la iglesia de Pedrola, la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de la Palma y el palacio de Enrique IV de Segovia.

Se aprecia por el contrario un mayor número de obras declaradas Monumentos Histórico-Artísticos, encontrándose entre ellas los palacios de Garci-Grande de Salamanca y Verí de Palma de Mallorca, la plaza mayor de Villanueva de los Infantes, la colegiata de Iria Flavia en Padrón, el retablo de Nuestra Señora de Belén en Carrión de los Condes, el claus-

tro del antiguo convento de Mínimos de Santa María del Camí en Palma de Mallorca, el castro de Elviña, el teatro romano de Pollentia, la iglesia de San Juan de Llamas en el Concejo de Aller, el conjunto talayótico de S'on Oms en Palma de Mallorca, el palacio de los Oliver de Boteller en Tortosa, la iglesia de San Pedro, el convento de la Concepción y las ermitas de San Mateo y San Antón de Carmona, la torre adosada a una muralla de Valencia, el castillo enclavado en Castellar de la Frontera, la capilla subterránea de San Antonio en Ibiza, los restos de murallas en Zamora, la ermita de Nuestra Señora de las Fuentes de Amusco en Palencia, el "Consulado del Mar" de Palma de Mallorca, la iglesia de San Miguel de Eiré en Pantón, la villa de Brihuega, la ciudad de Molina de Aragón, el palacio de los marqueses de Valverde en Valladolid, el casco antiguo de Villena, el convento de Comendadoras en Valladolid, el monasterio de Santa María de Valldigna, la villa de Peratallada, el palacio de los condes de Alba de Aliste en Zamora, el hospital-iglesia de Illescas, el castillo de La Bisbal, los monumentos prehistóricos y romanos de Mallorca y Menorca, la plaza del Duque de la Victoria en Sevilla, la iglesia de Nuestra Señora de las Vegas de Pedraza, el palacio de San Telmo en Sevilla, la casa de don Pedro el Cruel en Cuéllar, el monasterio del Puig en la villa del Puig de Santa María, la iglesia de San Esteban en Sevilla, el acueducto romano de Lodosa, el convento de San José de Ávila, el monasterio de Pelayos en Madrid, la casa-palacio de Contreras en Ayllón, una basílica paleocristiana en Baleares, el convento de Santa Catalina de Siena en Valencia, el monasterio del Temple de Valencia, el convento de la Santísima Trinidad de Valencia, la necrópolis de Arteara en Gran Canaria, el poblado prehistórico de Tufía en Gran Canaria, los grabados rupestres en Gran Canaria, el templo parroquial de Valdesaz de los Oteros y el edificio del antiguo Instituto "Jovellanos" de Gijón.

En 1970 lo serían la iglesia y antiguo hospital de San Antonio de Viana, el palacio de Villahermosa en Madrid, el Hospital General de Atocha, la Iglesia de Santa María del Mercado, la villa de Pals, el monasterio amurallado de San Cugat del Vallés, el oratorio de Valdecanales, la iglesia parroquial de San Miguel en Morón de la Frontera, el palacio de los Águila en Ávila, la casa de la moneda de Sevilla y el edificio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Durante 1971, la iglesia de Santa María de Santisteban del Puerto, la Universidad Literaria de Barcelona, la iglesia parroquial de San Nicolás y las Comendadoras de Santiago en Madrid, la iglesia parroquial de La Guardia en Jaén, el edificio del Palacio de la Música en Barcelona, el palacio de Linares en Madrid, el templo egipcio de Debod en Madrid, la Capilla Real de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, el palacio de los marqueses de Huarte en Valencia, el hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla. De 1972 a 1977 lo serían el palacio de los Bauer en la calle de San Bernardo en Madrid, el convento de la Madre de Dios de Sevilla, la iglesia de San Juan de Santibáñez de la Fuente del Río Miera del Concejo de Aller, el hospital municipal de Játiva, la cueva prehistórica de Galdar en Gran Canaria, los palacios Vivot, Olaza y Dezcallar en Palma de Mallorca, la iglesia de San Fernando en Zaragoza, los acueductos romanos de Chelva, la colegiata de Castrojeriz, el edificio hotel Pal-Las

de Lérida, el palacio del duque de Medinaceli en Soria, el palacio de los marqueses de Nules en Valencia, el caserío de la Torre de la Reina en Guillena, el anfiteatro romano de Carmona, la casa Macario Golferich en Barcelona, la iglesia parroquial de San Andrés en Cizur Mayor, la iglesia de San Antonio de los Alemanes en Madrid, la parroquia de Santa María la Coronada en San Roque, la ermita de San Ambrosio en Vejer de la Frontera, el monasterio de Santa Clara en La Laguna, la casa-museo de Rosalía de Castro en Padrón, la casa Tusquellas de Barcelona, el hospital de la Santa Cruz y de San Pablo en Barcelona, la iglesia del Carmen y San Luis de Madrid, la iglesia de San Gregorio de Zarrazano en Soria, el castillo de Sanlúcar de Barrameda, la iglesia de Fonoll, la plaza mayor de Navacarnero, el castillo de Morón de la Frontera, el antiguo Colegio de gramática y música de Granada, la ermita de la Virgen del Barrio y del palacio de Navares de las Cuevas, el palacio de los Golfines de Arriba en Cáceres, el monasterio cisterciense de Ferreira de Patón en Monforte de Lemos, el antiguo hospital de San Francisco en Monzón, la cartuja de Cazalla de la Sierra, una iglesia en Valdepeñas, una casa morisca en Granada, el convento de Santa Clara de Loja, el templo parroquial de San Vicente Mártir en Pelayos del Arroyo y el edificio "La Corrala" de Madrid.

En esta etapa se realiza una distinción entre los Monumentos Histórico Artísticos con carácter nacional, provincial y local. Entre los primeros, la cueva prehistórica de Maltravieso en Cáceres, las cuevas de Ojo Guareña en Burgos, las villas de Ulldecona y Llanes, la ciudad de Almagro, la iglesia y cripta de San Martín en Orisoaín, algunos edificios del arquitecto catalán José Puig y Cadafalch, las Escuelas Pías de San Antón de Madrid, el puente de Isabel II de Sevilla, la colegiata de Santa María de Flavia en Padrón, la iglesia parroquial de Santaella, los restos de las murallas de Zaragoza, la iglesia de San Esteban de Sograndio, la iglesia de San Juanistas de Cizur Menor, la colegiata de Santa María de Flavia en Padrón y la iglesia parroquial de Santaella. Con carácter provincial, la villa Puig de Cadafalch, la casa Coll y Regas o el palacio Gari, y de interés local el parque municipal de la Fuente del Río en Cabra, algunos edificios de la villa de Sitges, el castillo de Eljas, las casas consistoriales de Galdar y la cueva-prisión de Medrano en Argamasilla de Alba.

Por otro lado quedaron señalados como Monumentos Provinciales las torres de Villademoros, la colegial iglesia de Cariñena, la plaza mayor de Bañolas, la iglesia de San Esteban Protomártir de Urríes, los edificios, casas y torres de Guipúzcoa, la iglesia de San Esteban de Sograndio, la iglesia de San Juanistas de Cizur Menor. Y como Conjuntos Histórico Artísticos, determinadas zonas de la ciudad de León, la ciudad de Alcudia, el palacio de los Vivero, la cárcel vieja y la zona comprendida por la calle de la Platería, la plaza del Ocho y la iglesia de la Vera Cruz en Valladolid, la zona de intramuros de la ciudad de Carmona, la villa de Medinaceli, la ciudad de Besalú, la villa de San Felices de los Gallegos, las ciudades de Peñíscola, Morella, Daroca, Calatayud y Zafra, el recinto de Marchena, las ciudades de Osuna y Ronda, El Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, el convento y plaza de los Recoletos de Pamplona, la ciudad de Santa Cruz de la Palma, el casco antiguo de Bilbao, las ciudades de Lugo, Huesca, Palencia y Arévalo, el barrio de la Seo en Zaragoza, "La Ñora" en Alcantarilla, el recinto monumental de Málaga, las villas de

Torrelaguna y Feria, las ciudades de Almagro e Ibiza, la plaza mayor de Riaza, la villa de Rueda, la ciudad de Niebla, el casco antiguo de la villa de Sitges, el pueblo de Olivares, la villa de Martín Muñoz de las Posadas, el conjunto de Ribadesella, las ciudades de Graus y Vullpèlach, la villa de Chinchón, el conjunto histórico-artístico de Palma de Mallorca, las villas de Breda y Vejer de la Frontera, las ciudades de Murcia, Tortosa y El Arahál, los cascos antiguos de Orense y Cádiz, la ciudad de Mondoñedo, las villas de Agramunt, Simancas y Jerez de los Caballeros, los cascos antiguos de Valladolid y Palma de Mallorca, la villa de Pasajes de San Juan, la ciudad de Santander, el hospital de la Santa Cruz y San Pablo.

Entre los Poblados Pintorescos podríamos citar la villa de Frías, y entre los Parajes Pintorescos la cueva descubierta en 1958 en el término municipal de Nerja, el conjunto urbano de Segura de la Sierra, el monte de Lobeira en Villanueva de Arosa, las ruinas del castillo de Bagur, Covadonga, la comarca Tebaida leonesa, San Llorens de Munt, la isla de Lanzarote, el litoral de Sitges, el valle de Bohí, el conjunto de arbolado y alameda de Segovia, la montaña santa de Montserrat y la zona que rodea la plaza de Santa Teresa.

Asimismo, se incluirían dentro del Tesoro Artístico Nacional la capilla de Santa Eulalia de la Lloraza en el Concejo de Villaviciosa, la iglesia de San Esteban de Aramil en las proximidades de la villa de Siero, el palacio de los Guzmanes en León y el palacio del conde de Bermejillo en Madrid. Como Tesoro del Patrimonio, la basílica paleocristiana de "Es Fornás d'en Terrelló" en Mahón. Como Monumentos Locales, la iglesia parroquial de San Vicente en Zamora; como Provinciales, las Torres de Villademoros en Oviedo, la colegial iglesia de Cariñena, la iglesia de San Esteban Protomártir de Urríes, los edificios, casas y torres de Guipúzcoa, la iglesia de Santa María de Narzana, la iglesia de San Esteban de Sograndio y la iglesia de San Juanistas de Cizur Menor; y como Monumento Internacional por la UNESCO la catedral-mezquita de Córdoba.

Dentro de las Ciudades Monumentales se encuentran el conjunto urbano de Trujillo; como Conjunto Monumental, la Olerdola en Barcelona, Santa María de Aguas Santas, el castro de Armea Allariz, la riqueza arqueológica de Menorca, la ciudad de Lerma, la villa de Llivia, además de la ciudad de Ávila como Conjunto Artístico.

A continuación se expone un extracto de las restauraciones, conservaciones, reparaciones, reconstrucciones, consolidaciones, reformas, demoliciones, derribos y excavaciones que fueron realizados desde 1907 a 1975 y reseñados en el *Boletín de la Academia*:

Restauraciones:

- Castillo de Almodóvar del Río (1907).
- Nueva cubierta de la catedral de Toledo (1909).
- Ermita del Santo Cristo de la Luz en Toledo (1910).
- El castillo de Almodóvar del Río (1910).
- Capilla de los Vélez de la catedral de Murcia (1911).
- Monumento llamado Santa Cruz de Mendoza en Toledo (1914).
- Torres de San Miguel y Salvador de Teruel (1916).

Fábricas de la catedral de Burgos (1916).
Catedral de Tudela (1917).
Claustro de la catedral de León (1918)
Una torre de la catedral de Tudela (1919).
Templo de San Pedro el Viejo (1920).
Templo de San Francisco de Pontevedra (1921).
Monasterio de Sigena (1924).
Patio de Santa María de las Dueñas de Salamanca (1924).
Caverna de Altamira en Santillana del Mar (1924).
Santo Domingo de Compostela (1924).
Anteproyecto del castillo-palacio de Olite (1925).
Colegio del Arte Mayor de la Seda en Barcelona (1928).
Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa en Jerez de la Frontera (1953).
La ermita de San Baudelio de Berlanga (1968).
La iglesia del monasterio de Guadalupe (1968).
El castillo de Peñafiel (1968).
El alcázar de los Reyes Cristianos de Córdoba (1972).

Conservaciones:

Ley relativa a la conservación de monumentos y objetos de arte que tengan interés histórico y artístico, firmada en París el 16 de febrero de 1912.
Ley firmada el 7 de julio de 1912, dictando reglas para efectuar excavaciones artísticas y científicas, y para la conservación de las ruinas y antigüedades.
Estado en que se encuentran las pinturas que decoran el templo de San Francisco el Grande de Madrid (1913).
Sobre la mejor manera de conservar los monumentos arquitectónicos (1915).
Solicitud de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid pidiendo a la Academia que acuerde las medidas necesarias para que no desaparezca la artística portada del edificio del Hospicio, con motivo de su derribo (1915).
Fijado y conservación de las pinturas del templo de la catedral de León (1918).
Problemática que plantea la conservación de monumentos en España (1918).
Varias obras artísticas de la catedral de Burgos (1920).
Templo de San Pedro el Viejo (1920).
Estado de conservación del castillo de Almansa (1920).
Un muro del foro romano de Tarragona (1922).
Informe sobre a quién corresponde la conservación de las murallas de Lugo (1923).
Iglesia de San Torcuato o Santa Comba de Bande (1923).
Templo de Santa Catalina de Sevilla (1923).
Patio de Santa María de las Dueñas de Salamanca (1924).
Caverna de Altamira en Santillana del Mar (1924).
Anteproyecto del castillo Palacio de Olite (1925).

Palacio del Real Sitio de San Ildefonso (1925).
Carácter Histórico-Artístico de la ciudad de Toledo (1925).
Estado de la ruina en que se encuentra la torre de San Martín de Teruel, rogando se atienda a su conservación (1925).
Protección y conservación de las cubiertas y pisos del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada.
Solicitud al Ayuntamiento de Niebla para que se ceda el castillo y murallas de dicha ciudad, a fin de llevar a cabo las obras necesarias para su consolidación y conservación.
Importancia de que sea reparado el baño árabe de Murcia (1952).
Fuente de la Foncalada de Oviedo (1953).
Galerías claustrales del antiguo monasterio de San Pedro el Real en Córdoba (1968).
El palacio del Infantado de Guadalajara (1969).
La casa donde nació el teatro de Moratín en Madrid (1973).

Reparaciones:

Iglesia catedral de Palencia (1910).
Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud (1911).
Sinagoga del Tránsito de Toledo (1913).
Torres de San Miguel y Salvador de Teruel (1916).
Partes colindantes de la catedral de Burgos con el antiguo palacio arzobispal (1916).
Puente romano situado entre el camino de Trespuentes e Iruña (1917).
Teatro romano de Sagunto (1917).
Parte del castillo de la Mota en Medina del Campo (1917).
Convento de San Francisco de Betanzos (1918).
Galería y Torre de Machuca de la Alhambra de Granada (1924).
Nave saliente del patio de la Alberca o Comares de la Alhambra en Granada (1926).
Iglesia de Santa Catalina de Sevilla (1926).
Estudio para la reparación inmediata de las vidrieras de la catedral de Sevilla (1926).
Importancia de que el baño árabe de Murcia sea reparado (1952).

Reconstrucciones:

Edificio que ocupaba la Audiencia de Sevilla (1920).
Las galerías baja y alta del frente sur del patio principal del cuartel de la Merced de Granada (1929).
Cimborrio de la Real Colegiata de Toro (1961).
Ruinas de la iglesia de San Lorenzo de Carboeiro (1964).

Consolidaciones:

Templo de San Pedro el Viejo (1920).
Puerta de Toledo en Ciudad Real (1921).
Galería y Torre de Machuca de la Alhambra de Granada (1924).
Solicitud al Ayuntamiento de Niebla para que se ceda el castillo y murallas de dicha ciudad a fin de realizar obras de consolidación y conservación.

Reformas:

- Sinagoga del Tránsito de Toledo (1913).
- Escalinata de acceso al altar de la capilla mayor de la catedral de Sevilla (1925).
- Proyecto modificativo de la nueva puerta en la muralla de Lugo (1928).
- Posible alteración en la puerta del convento de Padres Capuchinos de Córdoba (1960).

Demoliciones y derribos:

- Solicitud para derribar el doble recinto de las murallas de Alcudia (1909).
- Flecha que corona la Torre del Reloj de la catedral de Zamora (1910).
- Solicitud de la Sociedad Central de Arquitectos de Madrid pidiendo a la Academia que acuerde las medidas necesarias para que no desaparezca la artística portada del edificio del Hospicio, con motivo de su derribo (1915).
- Ley fijando el concepto de los Monumentos Histórico-Artísticos, determinando las formalidades para su derribo y otorgando el derecho de venta (1916).
- Sobre la demolición del castillo de Almansa (1919).
- Piedras procedentes de la demolida iglesia de San Esteban de Gormaz. La Academia no estima que formen parte del Tesoro Artístico (1925).
- Autorización para el derribo de una torre existente en Canet de Mar (1925).
- Autorización para derribar el palacio-fortaleza de los condes en Puente deume (1928).
- Galerías baja y alta del frente sur del patio principal del cuartel de la Merced de Granada (1929).
- Un lienzo de la antigua muralla de Zamora.
- Protesta ante la posibilidad de derribo de la Iglesia de las Calatravas de Madrid (1933).
- La Muralla del Mar de Palma de Mallorca (1963).
- Peligro que entraña la pretendida demolición del teatro, posiblemente de época de Carlos III, en El Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial (1968).
- Evitar el derribo del convento de Santa Catalina de Siena en Valencia (1960).
- Evitar el derribo del puente de Molíns del Rey (1972).
- Daño causado en la fachada de la Iglesia parroquial de Cádiz, tras destruirse el grupo escultórico que coronaba el frontis triangular (1975).

Excavaciones:

- Numancia (1907).
- Ley firmada el 7 de julio de 1912, dictando reglas para efectuar excavaciones artísticas y científicas, y para la conservación de las ruinas y antigüedades.
- Ley sobre las excavaciones artísticas y científicas y conservación de las ruinas y antigüedades. Real Decreto de 1 de marzo de 1912.
- Numancia (1913).
- Excavaciones realizadas por el Sr. Aureliano del Llano en los alrededores de la iglesia de San Miguel de Lillo (1918).

Autorización solicitada por Feliciano Martínez Lázaro para realizar catas y excavaciones en el monasterio de Poblet (1924).

Excavaciones extramuros del monasterio de Poblet (1927).

Además de todos estos informes, se publicaron otros muchos de pintura, escultura, grabado y otros objetos, sus tasaciones y valoraciones así como los que podían, o no, ser adquiridos por el Estado, previa consulta de la Academia.

LA ACADEMIA EN LA ACTUALIDAD

Actualmente sigue existiendo en la Academia una Comisión de Monumentos y Patrimonio, y la Corporación continúa ejerciendo como organismo informativo y consultivo del Estado, elaborando informes requeridos por éste o en su nombre y en otras ocasiones por iniciativa propia. Aunque siguen en vigor los *Estatutos* de 1873⁴³, la Academia se gobierna por un *Reglamento Interior* aprobado por el Pleno el 25 de junio de 1984 y actualizado en 1996⁴⁴, por el cual se establece que la Comisión de Monumentos, que es permanente, debe reunirse con la periodicidad oportuna según las necesidades y estar compuesta, además del Director y el Secretario General, por siete académicos de número elegidos por el Pleno⁴⁵.

Hoy día, entre los numerosos objetivos⁴⁶ de la Corporación destacan en especial los que a continuación se expresan:

- Conservar, enriquecer y mejorar sus galerías de pintura, escultura, grabado, planos y antigüedades así como las artes de la imagen, cuidando la conveniente restauración de todas las piezas que lo necesiten, y formar los catálogos correspondientes.
- Publicar periódicamente un boletín o revista que dé cuenta de sus trabajos, actividades y efemérides más señaladas, trabajos de mérito sobre temas de arte, noticias y biografías de artistas.
- Editar libros sobre temas de interés para el instituto de la Academia, con arreglo a los planes que elabore la comisión correspondiente y apruebe el Pleno de la Academia.
- Cultivar las relaciones con otras Academias, tanto españolas como extranjeras, así como con otras instituciones (museos, calcografías, fundaciones y en general cuantas sean de interés para el arte).
- Velar por la conservación y reparación de los monumentos artísticos de la nación, alertando a las autoridades competentes en cada momento y siempre que juzgue necesario. En este aspecto es fundamental la labor de los académicos correspondientes⁴⁷, entre cuyos deberes se encuentran: dar noticia a la Academia de cuanto se relacione con la defensa del patrimonio artístico, conservación de las zonas históricas de las ciudades y especialmente de cuanto pueda requerir el apoyo a la Academia para la defensa de las Bellas Artes. A su vez la Corporación, siempre que lo crea conveniente, puede dirigir al Gobierno cuantas propuestas y mociones tengan por objeto promover mejoras y progresos en las bellas artes, o en la condición de los que las profesan, y del mismo modo cualquier otra medida que pueda contribuir a los mayores adelantamientos de las artes⁴⁸.

Como hemos podido comprobar, si bien en un principio el objetivo principal de la Corporación fue la enseñanza de las tres nobles artes y la expedición de los diferentes títu-

los profesionales, con el paso de los años se acusa en ella un interés cada vez mayor hacia todos los campos de actuación, que de una manera u otra se encuentran relacionados con la conservación y restauración de nuestro patrimonio. Su capacidad, tesón y admiración por todas las artes plásticas del país en peligro de perecer la han llevado siempre a elevar sendas protestas, que materializadas en cartas, escritos y circulares a los reyes u organismos competentes del momento tuvieron como resultado en la mayoría de las ocasiones, la promulgación de reales órdenes, decretos y leyes que favorecieron la protección de las mismas.

Durante los períodos revolucionarios y en las épocas de desamortización sus muros se encargaron de salvaguardar pinturas, esculturas, grabados y demás objetos artísticos protegiéndolos de ser destruidos o exportados fuera de nuestras fronteras. A mediados del siglo XIX se organizó la Comisión de Monumentos de Madrid que al poco tiempo asumiría las labores de la Central, lo que supuso que bajo su dependencia estuvieran a partir de entonces las Provinciales. Todo ello muestra la labor tan necesaria e ingente que esta Institución y sus miembros han desarrollado dentro del ámbito artístico español a lo largo de estos últimos siglos, labor que hoy día sigue activa en razón de que uno de sus objetivos fundamentales continúa siendo velar por la conservación y restauración del patrimonio a través de la Comisión Permanente de Monumentos y Patrimonio.

NOTAS

1. "Junta de instalación celebrada en 3 de julio de 1844", en *Comisión Central de Monumentos. Actas de las sesiones. Desde 1844 hasta 1850*. (ASF 3/181, fols. 1-3).
2. "Sesión ordinaria del 17 de julio de 1844". (ASF 3/181, fol. 5).
3. "Sesión ordinaria del 24 de julio de 1844". (ASF 3/181, fol. 7).
4. "Sesión ordinaria del 21 de agosto de 1844". (ASF 3/181, fol. 15 y 15v).
5. "Real Orden de 13 de junio de 1844. Creando las Comisiones Provinciales de Monumentos. Su organización y atribuciones, etc.", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, pp. 52 y 53.
6. "Real Decreto de 15 de noviembre de 1854. Nueva organización de las Comisiones Central y Provinciales. Sus atribuciones, etc.", *ob. cit.*, pp. 58- 63.
7. "Sesión Ordinaria del 11 de enero de 1851", en *Actas de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos. Desde 1851 a 1867*. (ASF 3/339, fols. 1 y 1v).
8. "9- IX-1857. Ley de instrucción pública. Título IV. Artículo 161", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, p. 64.
9. "Junta celebrada para la instalación de la nueva Comisión central de Monumentos históricos y artísticos el día 18 de Mayo de 1859", en *Comisión Central de Monumentos. Actas de las sesiones. 1851- 1867*. (ASF 3/339, fols. 114- 115v).
10. "Junta celebrada el sábado 15 de octubre de 1859". (ASF 3/339, fol. 116 y 116v).
11. "Junta de la Comisión de Monumentos del 26 de octubre de 1860". (ASF 3/339, fols. 135, 134 y 133v).
12. "Junta de la Comisión de Monumentos del 7 de diciembre de 1860". (ASF 3/339, fol. 136).
13. *Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, aprobado por S.M. en 24 de noviembre de 1865 (Reformado por Real Orden de 30 de diciembre de 1881)*, Madrid: Manuel Tello, 1882. También en "R.O.

- de 10 de abril de 1866 mandando que por el clero no se disponga de los objetos artísticos o arqueológicos que existan o sean descubiertos en las iglesias", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, p. 80.
14. "R.O. de 24 de noviembre de 1865, aprobando el Reglamento de las Comisiones provinciales de monumentos", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, pp. 65-80.
 15. "Junta de la Comisión de Monumentos del jueves 17 de octubre de 1867", en *Comisión Central de Monumentos. Actas de las sesiones. 1854-1867*. (ASF 3/339, fol. 240v).
 16. "Decreto de 16 de diciembre de 1873. Dictando disposiciones para evitar la destrucción o derribo de edificios públicos que por su mérito artístico o por su valor histórico deban considerarse como monumentos dignos de ser conservados. Obligaciones y responsabilidades", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, pp. 82 y 83.
 17. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, "La Comisión Central de Monumentos y la Comisión de Monumentos de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", en *Preferencia de bibliotecas de arte organizada por el Grupo de Bibliotecarios de Arte de Cataluña, Museo Nacional de Arte de Cataluña e IFLA (Sección de Bibliotecas de Arte) en Barcelona del 18 al 21 de agosto de 1993 en el Salón de actos del Colegio de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1993, p. 194.
 18. Para un mayor acercamiento y estudio del tema consúltese BLAS BENITO, Javier, ROMERO DE TEJADA DORADO, Lola, URRUTIA DE HOYOS, Elisa, "La edición de los Monumentos Arquitectónicos de España", *Boletín Fundación Evaristo Valle*, 17 (1988) 2-12.
 19. Circulares del 30 de marzo de 1878 y 22 de octubre de 1879, *ob. cit.*, p.191 y 194.
 20. *Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, aprobado por S.M. en 24 de Noviembre de 1865 (Reformado por Real Orden de 30 de diciembre de 1881)*, Madrid: Manuel Tello, 1882.
 21. "Obras de reparación en el ex-monasterio de Poblet", *Academia*, 4 (1881) 108-114.
 22. "Informe sobre la restauración del patio principal del ex-colegio de San Gregorio de Valladolid", *Academia*, 47 (1885) 214-217.
 23. "Restauración del claustro de San Juan de los Reyes de Toledo", *Academia*, 48 (1885) 226-233.
 24. "Proyecto de restauración del hastial sur de la nave del crucero de la catedral de Sevilla", *Academia*, 48 (1885) 250-253.
 25. "Monumentos nacionales. La mezquita-catedral de Córdoba", *Academia*, 40 (1884) 292-315.
 26. AGUIRRE, Javier, "Proyecto de restauración de la antigua iglesia de San Miguel de Lillo (Asturias), 1886". (ASF 439/3).
 27. "Real Decreto de 1 de junio de 1900 mandando llevar a efecto la catalogación completa y ordenada de las riquezas históricas de la nación", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, pp. 86 y 87.
 28. "Real Decreto de 14 de febrero de 1902 ordenando la continuación en formar el Inventario General de Monumentos Histórico-Artísticos y otro separado por cada provincia", *ob. cit.*, pp. 97-99.
 29. "Real Decreto de 6 de octubre de 1905 suprimiendo la Comisión creada en el Decreto de 31 de marzo del mismo año", *ob. cit.*, pp. 103 y 104.
 30. "Real Decreto de 31 de marzo de 1905 creando una Comisión General de Bellas Artes y Monumentos para procurar la conservación y exposición de las riquezas artísticas de España y promover la enseñanza y fomento de las artes", *ob.cit.*, p. 101.
 31. "Ley de 7 de julio de 1911 dictando reglas para efectuar excavaciones artísticas y científicas y para la conservación de las ruinas y antigüedades", *ob.cit.*, pp. 112 y 113.
 32. *Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, aprobado por S.M. en 11 de agosto de 1918*, Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1918. También en "Real decreto de 1 de marzo

- de 1912, aprobando el Reglamento provisional para la aplicación de la Ley de 7 de julio de 1911", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, pp. 119, 122, 126, 127.
33. "Real Decreto de 11 de agosto de 1918 aprobando el Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos históricos y artísticos", en *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957, pp. 145 y 150.
 34. "Real Decreto de 24 de febrero de 1922 sobre revisión del Catálogo Monumental de España", *ob.cit.*, pp. 163 y 164.
 35. "Real Decreto de 9 de enero de 1923 relativo a la necesidad de la autorización previa para la enajenación válida de las obras artísticas, históricas o arqueológicas de que sean poseedoras las Iglesias, Catedrales, Colegiatas, Parroquias filiales, Monasterios, Ermitas y demás edificios de carácter religioso", *ob.cit.*, pp. 175-177.
 36. "Real decreto-ley de 9 de agosto de 1926. Sobre protección y conservación y acrecimiento de la riqueza artística", *ob.cit.*, pp. 184, 188, 191, 194 y 195.
 37. "Reglamento de 25 de junio de 1928, regulando las funciones de la Junta Central y Comité ejecutivo de la Junta de Patronato", *ob.cit.*, pp. 209- 223.
 38. "Real Orden de 6 de noviembre de 1929. Designando a don Elías Tormo, a don Manuel Gómez Moreno y a don Luis Pérez Bueno para formar un avance del inventario del Tesoro Artístico Nacional", *ob.cit.*, pp. 235 y 236.
 39. "Decreto de 22 de mayo de 1931 exigiendo determinados requisitos para la venta de objetos artísticos, arqueológicos e históricos", *ob. cit.*, pp. 241-245.
 40. NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, "La Comisión Central de Monumentos y la Comisión de Monumentos de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", en *Preconferencia de bibliotecas de arte organizada por el Grupo de Bibliotecarios de Arte de Cataluña, Museo Nacional de Arte de Cataluña e IFLA en Barcelona, del 18 al 21 de agosto de 1993 en el salón de actos del Colegio de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1993, p. 192.
 41. DIÉGUEZ PATAO, Sofía, "Índice de los años 1907-1977", *Academia* (1978). Para tener una visión más amplia del tema, véase UTANDE RAMIRO, María del Carmen, "Índice de los años 1978-1990", *Academia* (1994), e "Índice de los años 1991-1995", *Academia* (1997).
 42. CH-A: Conjunto Histórico Artístico; CH-N: Conjunto Histórico Nacional; CM: Conjunto Monumental; MA: Monumento Artístico; MH-A: Monumento Histórico Artístico; ML: Monumento Local; MN: Monumento Nacional; MP: Monumento Provincial; PH: Paraje Histórico; PP: Paraje Pintoresco.
 43. Decretos que modifican artículos de los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:
 - Decreto del 3 de diciembre de 1915. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
 - Decreto del 14 de mayo de 1954. Ministerio de Educación Nacional.
 - Decreto del 21 de mayo de 1954. Ministerio de Educación Nacional.
 - Decreto del 4 de febrero de 1955. Ministerio de Educación Nacional.
 - Decreto del 14 de marzo de 1963. Ministerio de Educación Nacional.
 - Decreto del 30 de mayo de 1963. Ministerio de Educación Nacional.
 - Real Decreto del 9 de julio de 1982. Ministerio de Educación y Ciencia.
 - Real Decreto del 30 de julio de 1987. Ministerio de Relaciones con las Cortes y de la Secretaría del Gobierno.
 - Real Decreto del 25 de octubre de 1996. Ministerio de Educación y Cultura.
 44. *Estatutos y reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Textos refundidos)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, octubre de 1996.
 45. En 1999, la Comisión de Monumentos y Patrimonio de la Real Academia de San Fernando estaba for-

mada por los Sres. Fernando Chueca Goitia, José Antonio Domínguez Salazar, Antonio Bonet Correa, Julián Gállego Serrano, Antonio Fernández de Alba, Miguel de Oriol e Ybarra, Rafael de La-Hoz Arderius, Antonio Iglesias Álvarez, Carmelo Alonso Bernaola, José Luis Álvarez Álvarez, Rafael Manzano Martos y Alfredo Pérez de Armiñán. "Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos", *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1999) p. 38.

46. "Título Primero: Objeto y organización de la Academia. Capítulo II: Organización de la Academia: Art. 13", en *Estatutos y reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Textos refundidos)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988, p. 67.
47. "El título de académico correspondiente se conferirá a personas que, residiendo fuera de Madrid, ya en España, ya en países extranjeros, se hayan hecho acreedores a esta distinción por el mérito de sus trabajos artísticos, por sus obras o escritos sobre las Bellas Artes, o por los servicios que hayan prestado en el descubrimiento y conservación de obras de arte o de documentos interesantes para su historia". "Capítulo III. Elecciones de académicos correspondientes. Art. 97", en *Reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, propuesto por la Comisión de Administración, abril de 1984, p. 21.
48. "Título Primero: Objeto y organización de la Academia. Capítulo I: Instituto de la Academia. Modo de llenarlo: Art. 4^o", *ob.cit.*, p. 3.



Dragón de la escalera del Park Güell.

SÍMBOLOS EN LA ARQUITECTURA DE GAUDÍ

Juan Bassegoda Nonell

La simbología contenida en los edificios, a menos que venga explicada por los propios autores de los símbolos, es ciencia muy inexacta y de dudosa credibilidad, debido a las llamadas interpretaciones o deducciones hechas por los observadores de la arquitectura¹.

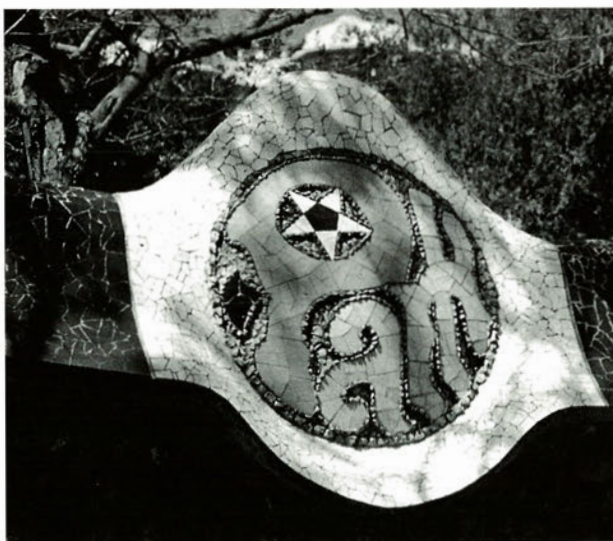
Observar un edificio, localizar en el mismo unos aparentes símbolos consistentes en formas geométricas, animales, vegetales o humanas, no es suficiente para poder afirmar que tales formas sean expresión de un símbolo.

La palabra símbolo tiene varias acepciones, la más sencilla lo define como una nota, señal o divisa que da a conocer una cosa, la más complicada quiere que símbolo sea una obscura y breve sentencia o enigma que significa una cosa oculta.

Puesto el observador delante de un edificio de Gaudí puede tomar la sencilla y lógica actitud de ver en las formas arquitectónicas elementos estructurales, decorativos o representativos de algunas ideas queridas por el arquitecto. También puede lanzarse a interpretaciones obscuras o enigmáticas de algo misterioso u oculto que serán siempre enormemente subjetivas y muchas veces ilusorias y carentes de valor.

Precisamente la arquitectura de Gaudí por su carácter vehemente, cromático y dinámico, ha desatado la imaginación de muchas personas, tanto de arquitectos o especialistas en arte como de literatos o simples aficionados o pseudohistoriadores². Así pues, han surgido dos corrientes paralelas, la primera basada en hechos ciertos o en deducciones lógicas, la segunda fruto solamente de la fantasía del observador que pone de su parte lo que realmente no puede deducir del edificio³.

Esta segunda corriente ha dado lugar a tan espectaculares afirmaciones como la filiación templaria de Gaudí por la simple razón que en catalán a la Sagrada Familia se le llama



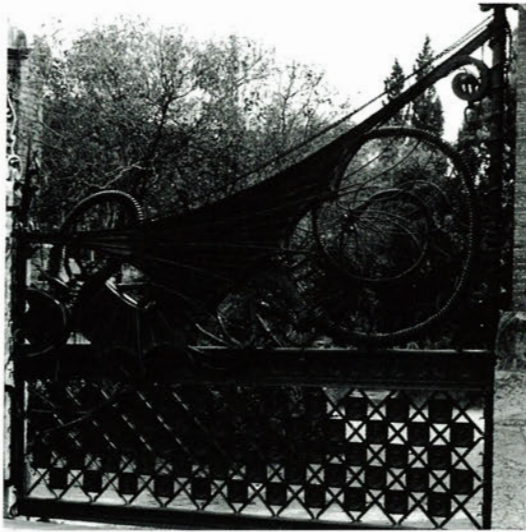
Valla de cierre del Park Güell.

Temple. En otro caso se llegó a afirmar que Gaudí era alquimista, puesto que dijo alguna frase que, en opinión de un estudioso de la alquimia, solo podía pronunciarla alguien iniciado en los secretos de la cábala.

Más pintoresca aun es la pretendida pertenencia de Gaudí a la masonería basada en la localización de una estrella de cinco puntas o *figura Salomonis*, en el Park Güell o bien otras lecturas forzadas de elementos cerámicos o escultóricos. Ninguna de tales afirmaciones se sostiene ya que no hay constancia de que perteneciera a ninguna de las muchas logias masónicas existentes y toleradas en la Barcelona de su tiempo.

La supuesta impiedad de su juventud, basada en unas afirmaciones de segunda mano de Feliu Elias, fue desmontada al comprobar la imposibilidad cronológica de los hechos referidos.

Por otro lado, la observación desapasionada de las obras de Gaudí y la relación con sus clientes y circunstancias temporales permiten deducir con seguridad algunos de los símbolos de Gaudí. Por ejemplo, el dragón de la reja en la entrada de la Finca Güell (1885) que ha podido ser identificado como el guardián encadenado por Hércules en el jardín de las Hespérides. Precisamente este dragón vencido por Hércules para robarle las naranjas, está fijo en un pilar en cuya parte superior aparece un naranjo hecho con antimonio. El dragón tiene la forma de la constelación celeste y su cola coincide con la Osa Menor, en la que las estrellas están representadas por bolas con pinchos. Además, en el jardín hay olmos, sauces y álamos que representan a las Hespérides castigadas por los dioses. La razón de esta simbología mitológica no se debe esencialmente a Gaudí, sino a su cliente Eusebio Güell y al amigo de éste el poeta mosén Jacinto Verdaguer. En la Finca Güell pasó mucho tiempo el suegro de don Eusebio, el marqués de Comillas, mecenas de Verdaguer quien le dedicó su poema épico *La Atlántida* donde se recrea el undécimo trabajo de Hércules y el robo de las naranjas del jardín de las Hespérides. En el poema, que en 1877 le valió a Verdaguer, el pre-



Dragón de la finca Güell.

mio en los juegos Florales, se relata también el robo de la rama del naranjo que Hércules llevó a España, la plantó y formó un nuevo jardín de las Hespérides. Cuando Gaudí trabajaba en la obra de las puertas de la Finca Güell, falleció el marqués de Comillas y Güell decidió rendirle homenaje convirtiendo el jardín de su finca en el nuevo huerto hesperídico, todo ello a sugerencia de Verdaguer.

A Gaudí cabe atribuir la espléndida reja de hierro forjado que representa a Ladón, el dragón encadenado, pero la aportación poética y mitológica se debe a Güell y Verdaguer que, junto con Gaudí, consiguieron una arquitectura relacionada con la mitología, la astronomía y la botánica. Los autores de esta hermosa propuesta jamás explicaron sus razones y hubo que deducir la verdad a partir de la contemplación de la obra terminada y la comparación con los textos de Hesíodo y Verdaguer. La interpretación del jardín de las Hespérides en la Finca Güell la di a conocer en una monografía publicada por el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid en 1978⁴.

Otro caso en que, a pesar de la falta de explicaciones del dueño o del arquitecto, tiene un claro contenido simbólico, es el Park Güell construido por Gaudí entre 1900 y 1914⁵. La idea inicial de Güell era hacer una ciudad jardín de sesenta parcelas en un terreno de quince hectáreas ubicado en una ladera de la sierra de Collserola del barrio de Gracia en la parte alta de Barcelona. Güell vivió desde 1906 en una casa ya existente en el momento de la compra en 1899 y allí murió el 9 de julio de 1918. La idea de la ciudad jardín fracasó pues solamente se vendió una parcela a pesar de haberse edificado uno de los solares con una casa de muestra que también en 1918 compró Gaudí y habitó hasta 1925.

En 1923 el Park Güell se había convertido en jardín público perdiendo el carácter que quiso imprimirle don Eusebio. El estudio de las circunstancias sociales del momento, del carácter de Güell y la topografía del terreno, así como los elementos componentes del par-



Escudo de Cataluña escalera del Park Güell.
Torre de la casa Bellesguard.

que han permitido entender el simbolismo que en el mismo trató de infundir Güell. El parque está situado en un terreno inclinado lo que obligó a trazar las calles en curva para salvar los desniveles con pendientes suaves. La obra se hizo en el momento de la *Renaixença* o movimiento político cultural romántico de la recuperación de la lengua y las tradiciones de Cataluña, ligadas desde antiguo con la cultura grecolatina. Güell estuvo incorporado a este movimiento y era lector asiduo de los clásicos griegos en el momento que l'Ecole Française d'Athènes dirigía las excavaciones en la ciudad de Delfos. Don Eusebio vio en el terreno del parque una similitud con Delfos situada al pie del monte Parnaso donde mana la fuente Castalia. Los caminos de curvo trazado serían la vía sacra, los diferentes edificios los tesoros de las ciudades helénicas, en la escalinata situó el dragón Pitón cuya boca es el rebosadero de la cisterna subterránea situada debajo de una sala hipóstila con columnas de estilo dórico como las del templo de Apolo en Delfos, delante de las cuales está el trípode de los oráculos⁶.

Las columnas soportan una plaza llamada ya en tiempos de Gaudí del Teatro griego, en situación dominante, como sucedía en Delfos. Por tanto el Park Güell sería una réplica de la ciudad de Delfos a la que se incorpora el símbolo de identidad de Cataluña, los cuatro palos de Aragón de cerámica policroma en el centro de la escalinata y el sentido cristiano, superpuesto al paganismo de Delfos, con diversos símbolos, especialmente el llamado *Turó de les Tres Creus* o Calvario en el punto más alto del parque. El topónimo del lugar era la Montaña Pela-

da, equivalente a Gólgota o Calvario, razón suficiente para situar allí las tres cruces. De este modo se combinan las ideas patrióticas, con el paralelo de la cultura clásica griega y el cristianismo fundamental en la *Renaixença* de Cataluña.

Estos dos ejemplos son los únicos en que Güell y Gaudí apelaron a la mitología griega clásica; en las demás obras de Gaudí la simbología es únicamente cristiana aunque en algunos casos Gaudí utilizó expresiones de tipo patriótico como en el vestíbulo de la casa Calvet y el comedor de uno de los pisos de la Pedrera donde se representan la cruz, la bandera catalana y un corazón correspondientes al lema *Fe-Patria-Amor* de los Juegos Florales poéticos que anualmente se celebran en Cataluña. Otro caso es la torre de la casa Bellesguard donde debajo de la cruz de cuatro brazos, se pueden ver los cuatro palos de oro y gules de Aragón dispuestos helicoidalmente, lo mismo que en el escudo de hierro forjado del palacio Güell.

Hay claras referencias al libro del *Apocalipsis* en el proyecto que hizo como estudiante en 1875, a los 23 años de edad, representando una puerta de cementerio con los veinticuatro ancianos, las voces del *Sanctus*, los doce ángeles de Jerusalén, etc., simbolismo apocalíptico que reaparece en el retablo de la capilla del Santísimo de San Félix de Alella (1883) o en los campanarios del Templo de la Sagrada Familia (1903-1926).

Aún más frecuentes son las alusiones a la Sagrada Familia en la fachada y retablo de la casa Batlló, el dintel de la cripta de la Colonia Güell (1915) y en el Colegio Teresiano (1889). En la casa Milà tenía que situarse la Virgen con el Niño y los Arcángeles Miguel y Gabriel encima de la invocación angélica de *Ave Maria gratia plena Dominus tecum* que recorre la cornisa del último piso. En la casa Calvet y a la altura de la cubierta están el busto de san Pedro Mártir, ya que el dueño era don Pedro M. Calvet, y los de san Ginés, notario, y san Ginés histrión, patronos de la villa Vilasar de Dalt, de donde era oriundo el Sr. Calvet. En Bellesguard, al igual que en la casa Batlló y el Colegio Teresiano, está la cruz de cuatro brazos, de claro simbolismo.

Debido a la especial manera de ser de Gaudí aparecen constantemente rasgos de su personalidad, como sucede al leer la autobiografía de Viñas que fue aprendiz en las obras de la cripta de la Colonia Güell en Santa Coloma de Cervelló. Cuando se colocaron, en 1909, las cinco columnas de piedra volcánica procedentes del órgano basáltico de Castellfollit de la Roca (Gerona), se formaron con base, fuste y capitel de tal modo que el fuste era simplemente un fragmento de planta pentagonal de basalto mientras base y capitel, del mismo material,



Capitel de la columna de basalto en la cripta de la Colonia Güell.

están trabajados solamente a golpe de mazo de modo rudimentario y hasta brutal. El resultado no gustó ni a Güell, ni a Berenguer, ni a los demás ayudantes. Gaudí se dio cuenta pero no dijo esta boca es mía. Pedro Viñas Milà, entonces de nueve años, tampoco dijo nada, pero Gaudí le preguntó su opinión sobre la obra, a lo que el chico manifestó su admiración por todo lo que allí se hacía aunque no entendía la razón de aquellos toscos capiteles. Entonces Gaudí reunió a todo el equipo y le dijo al muchacho: "Nadie ha querido demostrar su desaprobación a estas columnas, excepto tú y ahora lo explicaré a todos. Tú eres muy joven y seguramente no has leído la Biblia y menos aún el Antiguo Testamento. Pues bien, en el *Libro del Éxodo* (20, 25) Dios desde la zarza ardiendo en el Sinaí le dijo a Moisés: *Si me haces un altar de piedra no lo trabajes con herramientas metálicas ya que el hierro impurifica la piedra*".

Así pues, Gaudí tomó una resolución basada en el conocimiento del Antiguo Testamento cosa que demuestra su sentido cristiano, pero también su erudición, ya que la Biblia es tanto un libro religioso como testimonio de una cultura muy antigua⁷.

Es sabido que la biblioteca de Gaudí era muy reducida y que su interés estaba mucho más centrado en la construcción de edificios que en la lectura de textos; no obstante, los que lo trataron dijeron mucho de su cultura y de su erudición especialmente en temas de historia de la arquitectura.

Gaudí no era amigo de escribir y mucho menos de explicar el significado de su arquitectura, pero a través de las frases recogidas por sus amigos se ha podido establecer un corpus bastante completo de su pensamiento, a la vez sencillo y profundo. De todos modos la contemplación de sus edificios, cuando se hace desapasionadamente y usando del sentido común, explica mucho de su grandeza de alma.

NOTAS

1. DURAN SANPERE, Agustín, "Mitología barcelonesa. Las representaciones de Hércules", *La Vanguardia* (9 agosto 1935).
2. SWEENEY, J.J., "Gaudí: Catalonia White", *Vogue*, CXXI (junio 1936).
3. GIRARDI, V., "La tradizione moderna: alla ricerca de Gaudí", *L'Architettura* (10 febrero 1969) 760-764.
4. BASSEGODA i NONELL, Joan, "El Jardín de las Hespérides", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (primer semestre 1978) 99-120.
5. BASSEGODA i NONELL, Joan, "El Park Güell, mitología i nacionalisme", *Butlletí, Real Acadèmia Catalana de Bellas Arts de Sant Jordi*, XI (1997) 59-75.
6. BASSEGODA i NONELL, Joan, *El senyor Gaudí*, Barcelona: Claret, 2001.
7. BASSEGODA i NONELL, Joan, "Gaudí, bíblico", *La Vanguardia* (10 septiembre 2000).

LA ACADEMIA Y EL ARTE PRERROMÁNICO ESPAÑOL

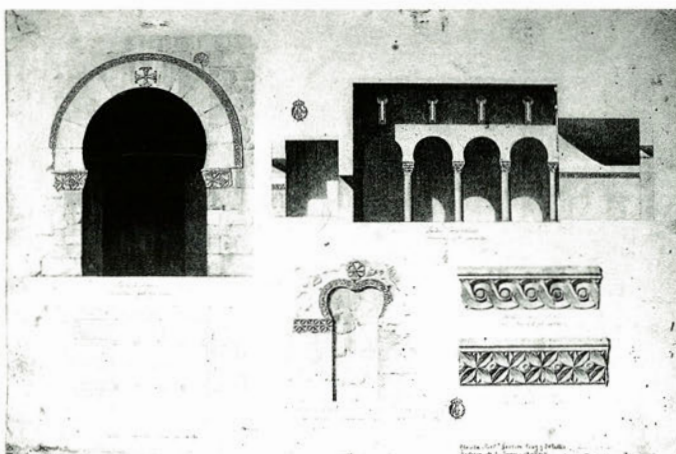
M.^a Ángeles Sánchez de León Fernández

Sobre la colección de *Monumentos Arquitectónicos*, la Academia conserva espléndidas obras de investigación y consulta. En el Museo los dibujos preparatorios, en el Archivo los libros de gran formato con las litografías y el texto explicativo a dos columnas en francés y castellano, y que confirman el dibujante y el litógrafo, los informes que la Comisión de Monumentos redactó previos, con el fin de hacer efectiva la solicitud de declaración de Monumento Nacional, y otros que la Sección de Arquitectura estudiaba debido a problemas concretos y necesidades de obras, restauración, peligro de demolición, de derribo etc., así como todos los datos técnicos del dibujo, incluida la lectura manuscrita de los arquitectos y artistas que realizaron el dibujo y, por último, las estampas en la Calcografía Nacional.

En el *Boletín* del segundo semestre de 1997 se ofrece un planteamiento general del proyecto, tanto de los *Monumentos Arquitectónicos* como de las *Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba*¹.

El presente artículo ofrece un estudio concreto de los dibujos preparatorios para grabado sobre monumentos del primer periodo altomedieval, realizados durante la segunda mitad del siglo XIX, con una selección de fotografías representativas de cada uno. El orden se encuadra por materias (arquitectura, escultura y artes menores), y a su vez por cronología estilística de cada iglesia, dentro de un periodo que comprende desde finales del siglo VI hasta finales del siglo X, estilos, por tanto, visigodo, asturiano y mozárabe.

Varios aspectos revelan su importancia: el análisis detallado de los elementos arquitectónicos e iconográficos, posibles modificaciones o deterioros que hayan sufrido por causas climatológicas, históricas, etc. y la preocupación por la conservación del Patrimonio Histórico-Artístico.



San Juan de Baños de Cerrato (Palencia). Planta, sección, portada y detalles. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 289/MA.

Arquitectos y artistas de la segunda mitad del siglo XIX copiaron *in situ* (aisladamente no con la estricta fidelidad esperada), aspecto aun por investigar, todo lo que les encargaba la Comisión con el fin de perpetuarlos para la historia del arte.

Entre los técnicos eruditos que se reunían con José Amador de los Ríos estaba Francisco Aznar, que realizó una magnífica labor de recopilación arqueológica detallada sobre diversos sepulcros (Príncipe Juan de Ávila, Cardenal Cisneros, Arzobispo Carrillo), sillerías (Cartuja de Miraflores, Santo Domingo de Silos), vidrieras de la catedral de León, dibujos de la basílica de San Juan de Baños, Puerta de Santa Catalina en la catedral de Toledo, etc.

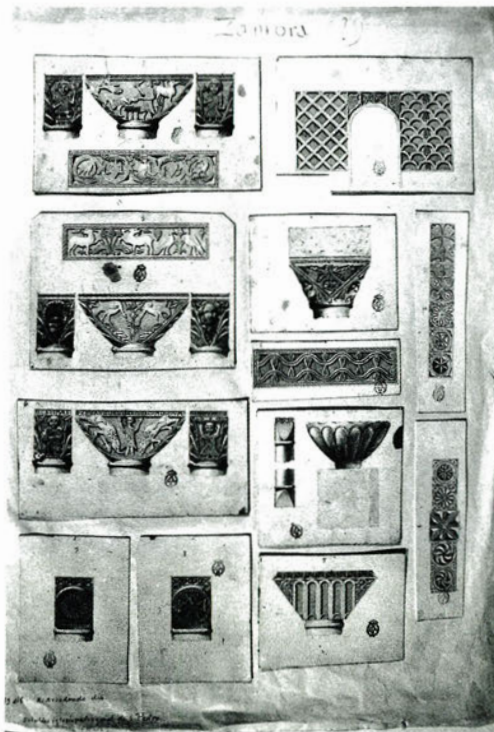
Ingresó en la Academia el 18 de junio de 1899 por la Sección de Pintura y falleció en Madrid el 16 de octubre de 1911. El *Boletín* de ese mismo año publica una breve semblanza de su trayectoria profesional. Los discursos de las sesiones necrológicas de todos estos artistas académicos, en su mayoría arquitectos, muestran uno de los documentos biográficos de mayor interés para los historiadores².

Rodrigo Amador de los Ríos reconoce, en su discurso de contestación de ingreso, no sólo el mérito de Aznar como arquitecto discípulo, sino también por el rigor profesional con el que remataba el más mínimo detalle³.

Además de las de *Monumentos* realizó otras estampas para ilustrar las publicaciones *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, *Museo Español de Antigüedades* y la no concluida *Indumentaria Española*.

Pensionado en Roma, premiado en las Exposiciones Nacionales, pintor con el encargo por parte del Gobierno de Navarra en 1864 de cinco cuadros que representarían el *Origen de las Armas del Reino* y Catedrático de la Escuela de Artes y Oficios, fue también jurado en varias exposiciones.

Su trabajo cesó cuando en 1881 falleció don José Gil Dorregaray, el editor, fecha en la que definitivamente fue suspendida la publicación. Colabora con Ricardo Velázquez Bosco (quien a su vez trabajó para la Comisión de Monumentos Arquitectónicos). Asimismo, Aznar colaboró en la publicación de la obra *Museo Español de Antigüedades e Indumentaria Espa-*



San Pedro de la Nave (Zamora). Detalles. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 452/MA.

pánico: visigodo (siglos VI-VII) cuando la capital del reino se afincó en Toledo; asturiano, momento en el que, tras la invasión hispano-musulmana, surge en el reducto de Asturias el primer arte de la Reconquista (siglos VIII-IX) y que a su vez se subdivide en tres momentos: prerrománico, ramirense y postromirense, y por último el mozárabe (siglo X), resultado del traslado de la población que vivía en el sur de la Península Ibérica hacia la zona del Duero. Constituyeron los primeros núcleos de asentamiento en Castilla y, como consecuencia histórica de esa concentración demográfica, surgió un estilo denominado también Arte de la Repoblación.

De la primera etapa del arte visigodo la Academia tiene dos dibujos de la basílica de Guarrasar, realizados por Ricardo Arredondo, grabados por Juan Antonio Camacho y pertenecientes a la colección que poseía Mariano López Sánchez sobre monumentos de Toledo⁴.

Del antiguo Museo Provincial de Toledo (hoy Museo de Santa Cruz) se copiaron nueve elementos arquitectónicos (planta, lápida funeraria, fragmentos) con motivos decorativos típicos visigodos, fechados los restos en torno a finales del siglo VI, y realizados por Ricardo Arredondo, Esteban Sureda y Joaquín Rubio y grabados por Buxó, Escudero y Stüler⁵.

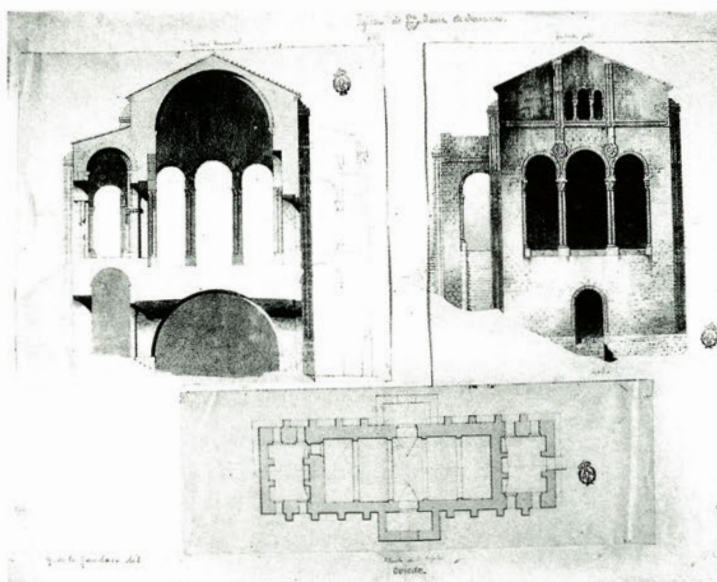
Otros elementos arquitectónicos y decorativos dibujados fueron copiados en la mezquita de Córdoba⁶.

ñola. En 1854 obtuvo pensión en Roma donde estudió a los grandes maestros italianos y pintó su gran lienzo *San Hermenegildo negándose a recibir la Comunión en la prisión de manos de un obispo arriano*, tema propuesto para premio de pintura en el siglo XVIII y del que también se hizo un dibujo.

Ricardo Velázquez Bosco viajó incansable por Europa central y occidental (Francia, Prusia, Austria, Suiza, Inglaterra), y por Oriente (Egipto, Siria, Grecia), ciudades en donde copiaba afanoso los monumentos y contemplaba después sus dibujos, cuadernos de campo que siempre le acompañaban.

Nombres ilustres con una trayectoria profesional similar fueron Jerónimo de la Gándara, Ricardo Arredondo, José María Avrial y Adolfo Fernández Casanova.

Los siglos VI al X comprenden un marco histórico muy amplio, complicado, con muchos cambios paulatinos que, sin duda, enriquecieron el panorama artístico, favoreciendo el desarrollo de este estilo his-



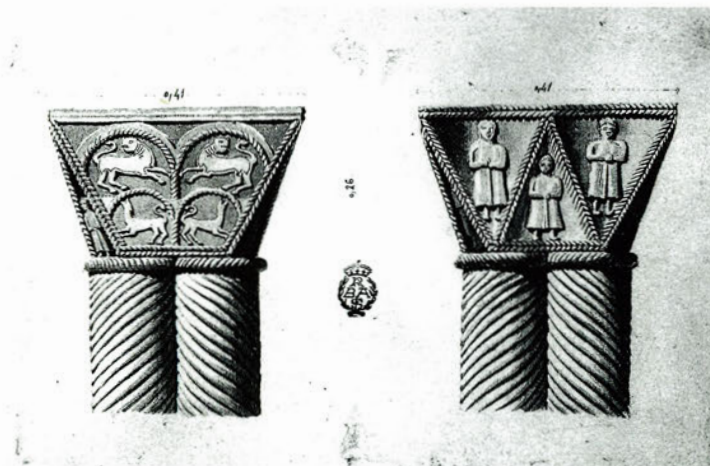
Santa María del Naranco (Asturias). Planta, sección transversal y alzado de la fachada. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 84/MA.

Se trata de capiteles, cruces patadas, cimacios, pilastras, arcos con la flor de cuatro pétalos y otros elementos aprovechados por los árabes. Ello facilitó el abaratamiento del coste de la cantería y el aprovechamiento de las aportaciones que les brindaba un estilo decorativo, que respondía a los preceptos de sencillez y austeridad derivados de El Corán, cuya decoración de ataurique vegetal esquemática y geométrica es la que define básicamente la ornamentación musulmana.

De finales de la primera etapa visigoda tenemos un dibujo con los restos clásicos del monasterio de Hornija, en Valladolid: capiteles, un fuste, una pila bautismal con detalles visigodos incisos como la cruz patada y un panel decorativo, dibujado por Francisco Aznar y grabado por Esteban Buxó⁷.

Con los dibujos de las iglesias de San Juan de Baños de Cerrato, en Palencia y San Pedro de la Nave, en Zamora llega el esplendor del arte visigodo de la segunda mitad y finales del siglo VII, respectivamente. La iglesia de Baños, de gran relevancia por su trascendencia artística e histórica, marca la pauta de la conversión del arrianismo al catolicismo. El dibujo fue realizado y grabado por los mismos autores. Es la única perfectamente documentada gracias a la inscripción del interior, donde reza: "Recesvinto 3 de junio del 661". Siglos después hubo necesidad de intervenir en su restauración, en 1903 con aportación de algunas innovaciones⁸.

Con el fin de preservar su conservación, y debido a que geográficamente era una zona poco habitada y ello podía poner en peligro su existencia, en 1897 fue declarada Monumento Nacional y, poco después, la entonces Dirección General de Instrucción Pública redactó un informe que remitió a la Academia y en el que exponía la urgente necesidad de intervención. Manuel Aníbal Álvarez presentó memoria de presupuestos, planos de la plan-



*Santa María del Naranco.
(Asturias) Capiteles.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.
89/MA.*

ta y sección. Se sugería la necesidad de cubrir con cristales o losas transparentes los ventanales de la nave central. Define los elementos de la iglesia como "columnas de tradición romana" y capiteles de "estilo latino-bizantino" (prerrománico)⁹.

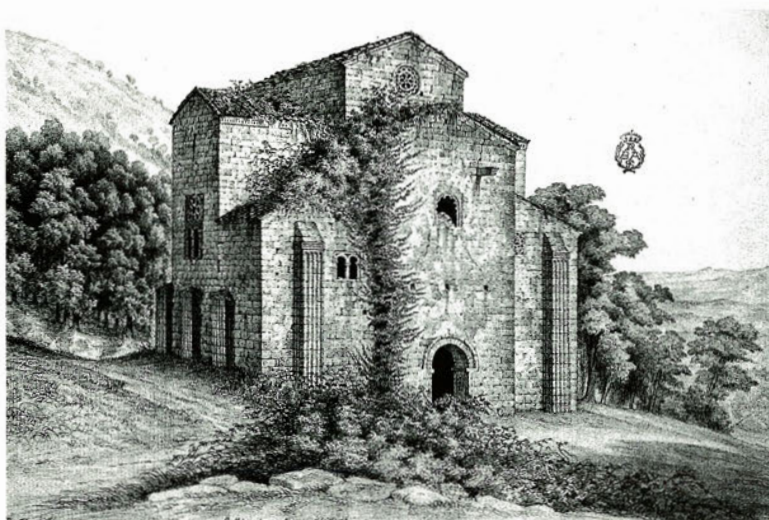
Según Álvarez la iglesia responde a las características del estilo visigodo en su nave central y considera las naves laterales posteriores y peor conservadas por haber sido realizadas con menos cuidado técnico. Acompaña al texto una fotografía que no ha sido localizada¹⁰.

No es partidario de abrir vidrieras en la nave central porque según dice resultaría un elemento "atemporal" y para ello se apoya en el argumento que recoge del monje Ratpert de Zúrich, al señalar que estos elementos se emplearon a partir del año 871 y que su verdadera historia arquitectónica no comienza hasta el siglo XI, y según recoge el propio boletín "el documento más antiguo hallado sobre las vidrieras es del Monje Teófilo (2ª mitad del XII)", y del que según el autor habla el propio Viollet-Le-Duc en el XIX¹¹.

Por lo que se refiere a la iglesia de San Pedro de la Nave, datada de finales del siglo VII, tres dibujos espléndidos y el informe de Adolfo Fernández Casanova son los documentos de los que vamos a hablar a continuación¹².

En 1881 advirtió del peligro que corría la iglesia si se veía sumergida bajo el río Esla como consecuencia de una presa que se iba a construir. Este informe le valió el reconocimiento de la Academia, motivo por el que fue nombrado Académico Correspondiente¹³.

Solicita la declaración de Monumento Nacional y la presentación de la monografía que don Manuel Gómez-Moreno publicó en la Sociedad Castellana de Excursiones. La bóveda del crucero, que apoyaba sobre los cuatro machones, fue demolida por su estado de ruina. En esas cuatro columnas se encuentra el programa iconográfico más importante. El informe distingue dos estilos decorativos claramente definidos, uno "bárbaro" localizado en basas, capiteles vegetales, impostas e inscripciones (que Fernández Casanova describe como de "época en la que floreció el Doctor de las Españas", refiriéndose a San Isidoro), y otro



San Miguel de Lillo.
(Asturias). Exterior.
Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando,
Madrid. 44/MA.

más evolucionado (que algunos historiadores han clasificado "románico") ubicado en los machones del crucero.

En cuanto a la tipología de planta, el informe la describe de cruz griega, mientras que hoy se define como basilical con estancias adosadas que aparentan una cruz. Fernández Casanova habla de influencias orientales, que como sabemos venían sobre todo del breve paso de Justiniano por Andalucía, gracias a la proximidad geográfica de la corte de Rávena¹⁴.

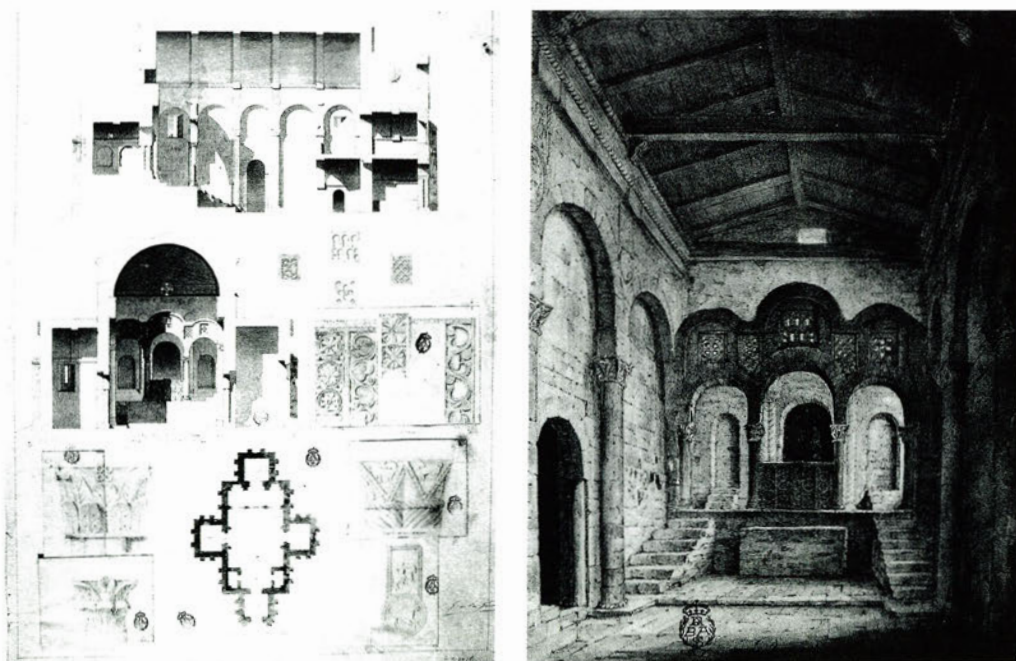
En 1920 el arquitecto Ángel Avilés presenta un informe según el cual se recomienda el traslado de la iglesia para evitar que quedara sumergida. La Comisión provincial lo pasa a la Central de Monumentos y la Academia considera que el hecho de haber sido declarada monumento nacional es prueba suficiente como para preservar su conservación¹⁵.

La Real Academia de la Historia, por su parte, y como apoyo institucional en este asunto, emitió un informe, que a su vez recoge la Academia de San Fernando en el *Boletín* del mismo año¹⁶.

Asimismo, la Comisión Central, siendo Secretario Enrique María Repullés, consideró que era factible, bien trasladar la iglesia, bien mantenerla en el mismo lugar para su conservación realizando las pertinentes obras de la presa por cuenta de la empresa¹⁷.

El encargo de estos dibujos se encuentra registrado en el Archivo de esta Real Academia¹⁸.

Continuando con la evolución estilística, y al mismo tiempo que se producían cambios históricos de vital importancia para la Península Ibérica a finales del siglo VII-principios del VIII, llega la crisis del reino visigótico de Toledo con la entrada de los árabes en el 711. La corte goda se repliega hacia el norte ante el avance musulmán y encuentra en Asturias el reducto más adecuado para protegerse y desde donde, pasado un tiempo y a partir de la nueva monarquía instaurada por don Pelayo, se iniciarán en el siglo IX los primeros avances



Santa Cristina de Lena (Asturias). Planta, secciones longitudinal, transversal y detalles.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 56/MA.

Santa Cristina de Lena (Asturias). Interior hacia la cabecera con el iconostasis y la cubierta anterior a la reforma.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 65/MA.

de la Reconquista y el desarrollo de un nuevo estilo, elegante, original, regio y netamente hispánico, sin olvidar el mundo carolingio que, por su también cercanía geográfica, dejó su influencia a lo largo de su período de esplendor.

Se fue gestando el arte asturiano, símbolo del primer estilo cristiano que se desarrolla paralelo a los primeros momentos de la etapa califal del arte cordobés. La Academia conserva varios dibujos que ilustran los tres períodos de este arte emblemático y rodeado de cierto misterio.

Prerramirense, primer tercio del siglo IX, es la iglesia de San Tirso. Firmado por José María Flórez el dibujo únicamente representa el ajímez del ábside, realizado con exquisita maestría técnica, y es lo único que se conserva de ese momento. En el archivo de la Academia no consta ningún dato acerca de este dibujo, pero lo que sí podemos apuntar es que actualmente lo único que se conserva de esta etapa estilística es el lienzo de muro de la cabecera, lugar en el que se ubica el vano tripartito¹⁹.

El artista respeta escrupulosamente la estructura de la ventana (triple con arco de medio punto, dos columnillas centrales con fuste liso y capitel vegetal muy esquemático, probablemente aprovechado del visigodo y otras dos columnas entregas en las jambas, basa con doble moldura de toro y enmarcamiento de alfiz, que nos adelanta una nota propia del

mundo hispano-musulmán). Todos los detalles muestran el gran interés de observación, incluso en los mechinales de la zona alta, copia exactamente lo que ve, y hoy se conserva así, sin olvidar el lugar donde falta el ángulo. El dibujo omite el dovelaje radial de los arqui-llos, elemento que pudo añadirse bien en la restauración o simplemente no le interesaba al autor detenerse en ese aspecto.

Tampoco se aprecia la mampostería en el dibujo, que sí existe y existía entonces. En este sentido tal vez se puede decir que, al igual que en el dovelaje, lo que le interesaba a Fló-rez eran los desperfectos del vano y su necesidad de reparación²⁰.

Del período ramirense (842-850), corto cronológicamente pero muy rico en monu-mentos, llegamos al esplendor de la corte del rey Ramiro I, quien ordenó la construcción de Santa María del Naranco, Santa Cristina de Lena y San Miguel de Lillo.

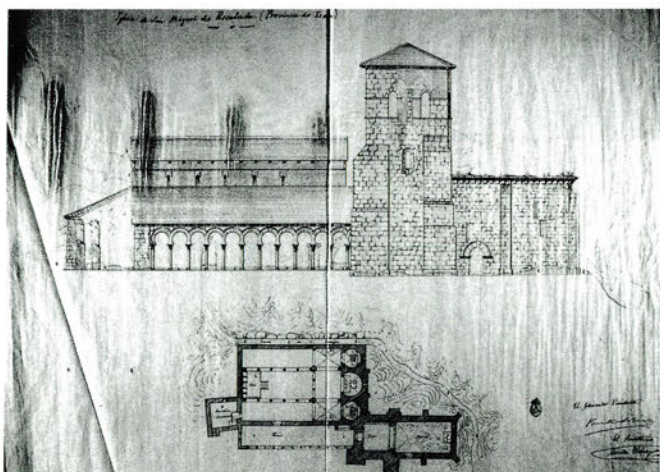
De Santa María del Naranco tenemos ocho dibujos. El informe de Juan Facundo Riaño sugiere que sea declarado monumento histórico. El ara primitiva fue descubierto por la Comisión provincial y su dibujo se encuentra publicado en el *Boletín de la Real Academia de la Historia*, según indica Riaño. Este ara tiene una inscripción en la que se puede interpretar que el rey Ramiro y su mujer Paterna construyeron la iglesia sobre las ruinas de un edificio ante-rior en el año 848 de la era cristiana. Así se pretende constatar la función litúrgica y no la palaciega que ya entonces se le quiso dar²¹.

San Miguel de Lillo fue dibujado por Ricardo Frasinelli y Jerónimo de la Gándara. Se conservan tres dibujos y el informe, también de 1884, y en el que Riaño señala la necesidad de declarar monumento nacional esta iglesia²².

Presenta tipología de planta cruciforme de tradición bizantina, pero sólo se conserva el cuerpo occidental o *West Werk*, es decir, el brazo inferior de la cruz. En la zona alta se ubica una estancia, a modo de tribuna, de clara ascendencia carolingia, a través de la Capilla Pala-tina de Aquisgrán. Riaño piensa que esta disposición estaba pensada para separar hombres (abajo) y mujeres (arriba), en lo que se conocía como "*gynaecona* ó *gynaeconites*". Clasifica como "bizantinos" los elementos arquitectónicos y los motivos decorativos. Hace referencia a los magníficos relieves de las jambas, enmarcadas con "franja de adorno" refiriéndose al *soqueado*²³.

A lo largo de la historia del arte se ha intentado averiguar el origen estilístico y técni-co de los motivos que decoran las jambas, conocer por qué en un lugar con destino a fun-ción litúrgica se ubica en la portada temática profana. Riaño es el primero que asegura que "sin duda reproduce exactamente las hojas de un díptico de marfil de la época romana, de los que comúnmente se denominan *dípticos consulares*"²⁴.

El dibujo presenta con exquisito detalle la figura de un cónsul entronizado en silla curul, con el cetro en la mano izquierda y el pañuelo en la derecha ("*mapa circensis*"), que servía para hacer señales de juegos; los pies apoyan en un escabel como signo de jerarquía (Riaño dice "taburete o *suppedaneo*"). El panel central muestra una escena de los juegos en la que un domador, con un látigo en la mano izquierda y un palo en la derecha, hace que realice alguna de sus habilidades; junto a ellos un saltimbanqui (figura masculina apoyada



San Miguel de la Escalada (León).
Planta y alzado exterior.
Real Academia de Bellas Artes de San
Fernando, Madrid. 234/MA.

en un bastón) realiza un juego que Riaño llama "cernualia", frecuente entre los romanos y a cuyo gimnasta se conocía como "cernuus", por la posición complicada que adoptaba la cabeza.

Sobre Asturias, y de estas iglesias además de la del Naranco y Santa Cristina de Lena, de la que hablaremos a continuación, el Museo conserva los libros con los dibujos realizados a tinta por José María Avrial, motivo por el cual mereció la confianza de la Academia para trabajar en la serie de *Monumentos*²⁵.

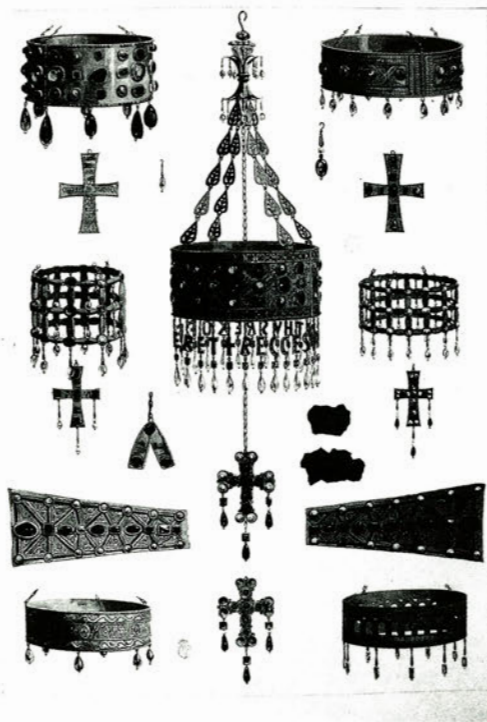
Riaño, en el informe de 1884, insiste en la relevancia histórica y artística de estas iglesias, y en la necesidad de conservación de este patrimonio monumental, precisamente por quedar escasos ejemplos²⁶.

La iglesia de Santa Cristina de Lena, de época ramirense, es la que más fondos conserva (17 dibujos), realizados por Gándara y Velázquez Bosco y grabados por Stüler. Son de magnífica factura, a tinta (aguada gris) y lápiz negro; en su mayor parte son planta, dibujos del interior y detalles decorativos de la nave principal así como del precioso iconostasio, cuyo origen se encuentra en el *septum* de las basílicas paleocristianas²⁷.

La inscripción del iconostasio, que según Schlunck es cronológicamente posterior a la iglesia aunque de estilo asturiano, probablemente fue dibujada por Frasinelli, y reza lo siguiente: "OFFERET FLAINUS ABBA IN ONORE APOSTOLOR SCOR(P)ETRI PAVLI" (El abad Flaino lo ofreció en honor de los Santos Apóstoles Pedro y Pablo) más otras dos en el margen inferior derecho, ilegibles²⁸.

Por último, de la etapa final (período postramirense) de este arte singular tenemos la iglesia de San Salvador de Valdedios, de finales del siglo IX ilustrada con tres dibujos de Gándara y grabados por Buxó. Muestran planta, alzado y detalles²⁹.

Esta iglesia cobró un interés especial cuando en 1919, unos años después de la realización de los dibujos, el entonces presbítero-catedrático de la iglesia procedió a la recuperación de los elementos primitivos del testero del ábside, que habían estado ocultos por



Tesoro de Guarrazar (Toledo). Coronas votivas de Recespinto, Somnica?, Suintila, cruces y detalle de los brazos de una cruz. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. 432/MA.

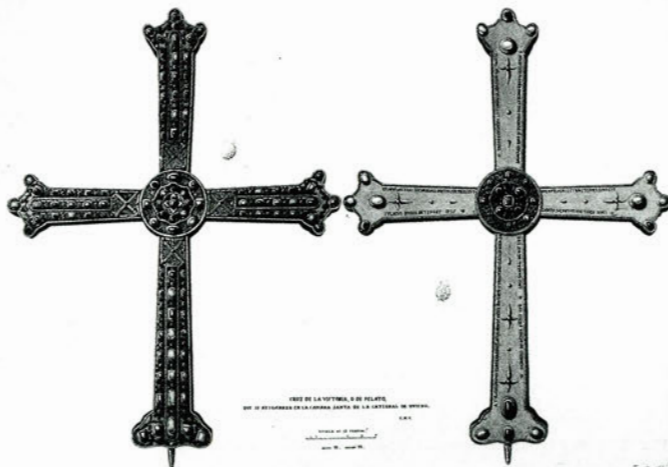
un retablo del siglo XVII. Se pudo apreciar el emplazamiento de un antiguo ara de piedra, un ajímez sobre el que apareció una inscripción que dice: "Dominus et Salvator noster cujus et demus ista" y pinturas murales que estaban cubiertas por la cal y que ocupaban los muros laterales, arcada y ábsides. Los motivos son vegetales y geométricos esquemáticos, incluso cruces y la media luna. Asimismo se hace referencia a la fecha de consagración: 893 y se clasifica, erróneamente entonces, como de estilo visigótico³⁰.

Las iglesias de San Salvador de Priesca y la de Fuentes, en el Concejo de Villaviciosa se encuentran en un solo dibujo donde se representa la planta (cuyo esquema tripartito de estructura recta en la cabecera conserva el prototipo asturiano), alzado y detalles, dibujada por Gándara y grabada por Buxó³¹.

A principios del siglo X se dan por finalizados el arte asturiano y su monarquía. Iniciada la primera fase de la Reconquista, que

coincide con el auge de la vida monacal, la expansión de la doctrina benedictina cluniacense y las peregrinaciones, el siglo X se convierte en un siglo de transición histórica y de desarrollo de un nuevo estilo artístico. La peculiar circunstancia de la Península Ibérica que traza un avance cristiano desde el norte y, paralelamente, un repliegue de población desde el sur, será decisiva para la creación del arte mozárabe netamente hispánico, y que algunos historiadores como Camón Aznar han querido puntualizar llamándolo "arte de la Repoblación", precisamente por estar localizado en la franja del Duero, en el llamado "territorio de nadie".

Entre los monumentos mozárabes del arte español, dos son más destacados y de los que nos quedan noticias en la Academia, por un lado los dibujos de San Miguel de la Escalada, en León, iglesia consagrada en el último cuarto del siglo X, (modelo de transición arquitectónica de iglesia porticada en el lado sur, cuyo antecedente se encuentra en el monumento asturiano de San Salvador de Valdedios) y por otro, un informe de 1968 sobre la restauración de San Baudelio de Berlanga, en Soria, iglesia de finales del siglo X, famosa por su personalísima tipología de planta cuadrada (modelo de esquema centralizado de tradición oriental), de única nave con machón central y pinturas murales con temática profana sobre cacería, consideradas por algunos especialistas de época más tardía (siglo XII)³².



*Cruz de la Victoria o de Pelayo
(Asturias). Anverso y reverso.
Real Academia de Bellas Artes de
San Fernando, Madrid. 27/MA.*

Los dibujos de San Miguel de la Escalada muestran estudios de planta y alzado con la técnica habitual de tinta en aguadas grises y toques de lápiz negro. Firmados por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco y grabados por Lemus y Buxó.

En el proyecto de restauración de San Baudelio de Berlanga, publicado en 1968 (véase nota 32), hay dos cuestiones fundamentales que se plantean: la rehabilitación y protección del edificio en cuanto a cubiertas y pavimento por problemas de humedad y el traslado de las pinturas murales al Instituto de Restauración para su tratamiento y conservación, previa consulta con un historiador del arte a través de la Dirección General de Bellas Artes.

En cuanto a escultura se conservan espléndidos dibujos de medio y bajorrelieve. Del visigodo, pequeños ejemplos que se unieron para litografiar y editar en una sola estampa. Copian restos arqueológicos de Mérida consistentes en fragmentos arquitectónicos, pilastras, pila bautismal octogonal, aras capiteles y la flor de cuatro pétalos (número terrestre que simboliza los cuatro puntos cardinales) cobijada en un círculo (alusivo a la eternidad), típicamente visigoda, cruces patadas, todos realizados por Ricardo Arredondo. Un precioso ejemplo de crismón de tradición paleocristiana entre el grupo de dibujos, tal vez aprovechado por los visigodos y en el que se aprecia la "X" y la "R" y las letras griegas Alfa y Omega, cuatro palomas que beben de un ánfora, todo un símbolo cristiano alusivo a la vida eterna, a la prefiguración del Espíritu Santo y a Cristo como representativo del principio y el fin de los tiempos³³.

De la etapa del arte asturiano un dibujo en tinta aguada con las caras mayores de los sepulcros de Covadonga, dibujados por Frasinelli y Gándara y grabados por Buxó³⁴.

Las artes decorativas son el resultado de una doble vertiente de influencias: la copiosa producción clásica romana en cuanto a marfiles, a su vez a través del mundo bizantino con capital en Rávena (siglo VI) y del mundo carolingio a través de los Pirineos en cuanto a la orfebrería. Visigodo es el díptico consular de marfil, que al parecer envió el arcediano Ribadeo en 1295 a la Cámara Santa de Oviedo. Se trata de un dibujo sin concluir, cuya proce-

dencia puede adivinarse por la inscripción que figura en la parte alta, también incompleta. Se desconoce el motivo por el cual envió el dibujo así³⁵.

En cuanto a orfebrería tenemos importantísimos dibujos que ilustran con exquisita técnica y fidelidad el Tesoro de Guarrazar y las cruces y arquetas asturianas de don Pelayo y de la Victoria. Los seis dibujos del tesoro de Guarrazar están realizados con tintas aguadas de colores que imitan las coronas al natural: verde esmeralda, azul zafiro, perla, rojo rubí, púrpura, imitando perfectamente la técnica de *cloisonné* y piedras preciosas engastadas. Estas coronas, de carácter votivo con destino a los altares de las iglesias, se conservan en el Museo Arqueológico de Madrid. Destacan las de Recesvinto y las de Sonnica y Suintila. La más importante es la primera, tanto por tamaño como por el hecho de que es la única de las que se conservan que se sabe a qué iglesia iba destinada, y que también se conserva y de la que hemos visto los dibujos, San Juan de Baños. La historia de la custodia de estas coronas es algo confusa. Lo que sí es relevante para nuestra historia del arte es que según rezan las *Actas de la Academia* fueron adquiridas por Su Majestad la reina doña Isabel II en 1861 procedentes de París, ciudad a la que en principio se iban a trasladar los artistas comisionados para realizar los dibujos, aspecto que no se especifica pero se entiende que se copiaron una vez traídas a España. Hay bastantes probabilidades de que fuera así porque en ningún documento del Archivo de la Academia hasta ahora consultado hay noticia de que hubieran realizado un viaje ni que se les hubiera pagado nada extraordinario, salvo el propio trabajo encargado³⁶.

Estas exquisitas piezas de orfebrería, más primitivas y rústicas técnicamente, dan paso a las del arte asturiano, más refinadas y elegantes, lo mismo que sucede con la arquitectura. La Cruz de la Victoria o de Pelayo y la Cruz de los Ángeles junto con las arquetas de marfil (más tardías cronológicamente) forman cinco magníficos dibujos realizados por Frasinelli, Martín Vigil y Federico Ruiz, a quien se le encargó también copiar las miniaturas de la Biblioteca Nacional con iniciales para ilustrar las cabeceras de los textos explicativos de los *Monumentos Arquitectónicos* que se conservan en el Archivo de esta Real Academia³⁷.

La Cruz de la Victoria (núm. inv. 27/MA) es un precioso dibujo cromolitografiado que representa con absoluta minuciosidad la técnica preciosista de la orfebrería asturiana y con todo detalle las piezas que la conforman en la realidad. Es modalidad de cruz de ascendencia visigoda y el dibujo ofrece el anverso y el reverso con su inscripción en latín: "QUIS AV FERRE HOC DONARIA NOSTRA PRESUMSERIT/FULMINE DIVINO INTEREAT IPSE" (brazo transversal izquierdo), "HOC OPUS PERFECTUMET CONCESSUMEST/ SANTO SALVATORI QUE TENSE SEDIS" (brazo transversal derecho), "SUCEPTUM PLACIDE MANE AT HOC IN HONORE DI QUOD OFFERUNT/FAMULI XPI ADEFONSUS PRINCESET ET SCEMENARE GINA" (brazo longitudinal superior), "HOC SIGNO TUETUR IUS HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS/ET OFFERATU MES IN CASTELLO GAVLON ANNO REGNISI XII DISEVRRENTE ERA DCCCCXVI" (brazo longitudinal inferior).

La Cruz de los Ángeles (núm. inv. 28/MA) está firmada por Vigil y tiene el formato de cruz patada característica visigoda con diversas inscripciones. Brazo transversal izquierdo:

"QUIS IN FERRE PRESUMSERIT MIHI/FULMINE DIVINO INTEREAT IPSE". Brazo transversal derecho: "NISI LIBERS UBI VOLUNTAS DEDERIT MEA/HOC OPUS PERFECTUM EST IN ERA DCCCXVI". Brazo longitudinal zona alta: "SUSCEPTUM PLACIDE MANEAT HOC IN HONORE DI/OFFERT ADEFONSUS HUMILIS SERUUS XPI". Brazo longitudinal zona inferior: "HOC SIGNO TUET URPIUS/HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS". El núm. inv. 31/MA presenta las mismas características de diseño, ejecución y técnica que este dibujo.

El reverso de la cruz presenta detalles de los camafeos con temática profana, alusiva a los vicios y al bestiario: figura masculina antropomorfa, se trata de un demonio, de perfil, desnudo, de complexión pequeña; una deidad clásica sedente ante una columna o altar; un busto femenino; dos figuras (tal vez Adán y Eva, tema bíblico del Antiguo Testamento pero igualmente relativo al pecado) y una figura masculina que pudiera tratarse de un soldado. La técnica de ejecución es muy tosca con un toque de modelado clasicista. Hay gran diferencia entre la talla de las figuras clásicas de canon perfecto y estudio anatómico correcto y las antropomorfias más toscas y planas. Es probable que varias manos trabajaran en el mismo taller³⁸.

NOTAS

1. SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M^a Ángeles, "La Academia y la revalorización de los estilos medievales", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 85 (2º semestre 1997) 300-343. Se trata de una síntesis del origen y desarrollo del proyecto de *Antigüedades Árabes y Monumentos Arquitectónicos de España*, y que ahora se ve ampliado con un estudio de los dibujos de plantas, alzados, secciones, detalles decorativos y elementos arquitectónicos de los estilos del prerrománico español.
2. *Academia*, 2ª época (1911) 145. Véanse boletines de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con informes relativos a monumentos del prerrománico, años 1884, 1885, 1900, 1911, 1912, 1913, 1919, 1920, 1968.
3. AZNAR Y GARCÍA, Francisco, *Renovación en el Arte*. Discurso de ingreso. Contestación del Excmo. Sr. D. Rodrigo Amador de los Ríos. Real Academia de San Fernando, 1899. Véase SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M^a Angeles, "El Arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". Tesis doctoral. Capítulo I, dedicado a los *Discursos*. Madrid, 1995 y también "La Edad Media y los discursos de arquitectura en la Real Academia...", *Academia*, 83 (2º semestre 1996).
4. Núms. inv. 346/MA y 373/MA, tesis cap. II, núms. cat. 79, 80. SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M^a Angeles y otro, "Inventario de los dibujos preparatorios para grabado para *Monumentos Arquitectónicos de España y Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba*". Pendiente de publicación.
5. Núms. inv. 364/MA al 372/MA, ambos inclusive y 374/MA, cat. tesis núms. 87 al 96, ambos inclusive.
6. Núms. inv. 162/MA, 181/MA, 182/MA, 184/MA y 190/MA, cat. tesis núms. 97 al 102, ambos inclusive (il. 1). Casi todos realizados por Arredondo y Buxó, y donde también aparecen las firmas de Pomareda y Serrallac. Encargo en las Juntas de 30 de junio de 1857 y 28 de mayo de 1861 (ASF 3/191, 3/192) y presentados en Junta de 20 de noviembre de 1875 ("Actas 1875-1881", ASF 3/194). Reflejado en Inventario de *Monumentos Arquitectónicos* de 7 de febrero de 1873. Cuaderno núm. 22 de *Monumentos Arquitectónicos* que se conserva en la Biblioteca de la Real Academia. Catálogo de la Calcografía Nacional, Madrid, 1987, núms. 4978 a 4982 y 5112, pp. 242 y 252, respectivamente.
7. Núm. inv. 137/MA, cat. tesis núm. 81.
8. Núm. inv. 289/MA, cat. tesis núm. 82 (il. 1).

9. Real Orden de 5 de marzo de 1897. *La Gaceta. Academia* (1900) 2: Mérida sugiere la conveniencia de cerrar con cristales o losas transparentes los ventanales de la central; p. 18: se encarga a Adolfo Fernández Casanova el proyecto y presupuesto para construcción de un muro y verja; p. 22: se aprueba el informe de Casanova y el de Mérida. Manuel Aníbal Álvarez titula el informe "Estudio de conservación de la iglesia de San Juan de Baños de Cerrato". Véase *Monumentos Españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos. 1844-1953*, Madrid: CSIC, 1984.
10. *Academia* (1911) 41.
11. *Academia* (1911) 42.
12. Núms. inv. 449/MA (planta), 450/MA (sección longitudinal), 451/MA (sección transversal), 452/MA (detalles de capiteles), cat. tesis núms. 83-86, ambos inclusive (il. 2). Declarada Monumento Histórico Artístico por Real Orden de 22 de abril de 1912, previo informe de la Academia, 13 de diciembre de 1911, Adolfo Fernández Casanova al Subsecretario de Instrucción Pública sobre Declaración de Monumento Nacional de la iglesia de San Pedro de la Nave, p. 136.
13. Sesión Plenaria de 11 de julio de 1881, p. 202. Informe presentado por el arquitecto Adolfo Fernández Casanova. Nombramiento de Académico Correspondiente (ASF 184-2/5).
14. *Op. cit.* Informe 13 de diciembre de 1911, p. 136-138.
15. Ángel Avilés al Ministro de Instrucción Pública: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (21 de enero de 1920) 41-43. Informe sobre el peligro que corre de ser sumergida en las aguas la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora), con motivo de un proyecto de presa sobre el río Esla.
16. *Academia* (1920) 42: "A mejores y más antiguos datos supe la misma vetusta fábrica, como documento fehaciente de su remoto origen (fines del siglo VII-principios del VIII) y su importancia arqueológica, por lo cual, dados sus singulares caracteres, el lugar que ellos les corresponde en la Historia del Arte patrio, y la escasez de ejemplares iconográficos y epigráficos de tal período, resulta que la iglesia de San Pedro de la Nave reúne títulos muy suficientes para ser declarada monumento nacional, como solicita la celosa Comisión de Zamora".
17. *Academia* (1920) 43.
18. Junta de 2 de noviembre de 1875 (ASF 3/194): "Se encomendó a Arredondo el estudio de la iglesia de San Pedro de la Nave"; Junta de 28 de marzo de 1876 (ASF 3/194): "Se presentaron los dibujos del Sr. Arredondo... los que representan planta alzado exterior, dos secciones y varios del templo de San Pedro de la Nave en Zamora...". Asimismo consta en las Actas, Junta 25 de mayo de 1875, que Amador de los Ríos notifica el proyecto de un viaje de Ricardo Velázquez Bosco a León y Zamora con encargo de realizar, entre otros los dibujos de San Pedro de la Nave. Estos dibujos no se encuentran en la Academia. Se desconoce su localización o no se llegaron a realizar y se le encargaron posteriormente a Arredondo. Consultar también *Catálogo de Calcografía Nacional*, núm. 5174, p. 256.
19. Núm. inv. 50/MA, cat. tesis núm. 103.
20. Actas de Monumentos Arquitectónicos. Juntas de enero, abril y junio de 1877 (ASF 3/194): Arredondo es comisionado para copiar las iglesias de Asturias y entregar apuntes, dibujos y datos. Sobre el dibujo de Flórez no hay datos en estas actas. Véase BLAS, Javier, ROMERO DE TEJADA, Lola, y URRUTIA DE HOYOS, Elisa, *Monumentos Arquitectónicos de España. Principado de Asturias*. Oviedo, 1988.
21. Núms. inv. 84/MA hasta el 91/MA, cat. tesis núm. 104 al 111, ambos inclusive (ils. 3, 4), realizados por Aznar, Arredondo y grabados por Buxó y Domínguez Martínez. Declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 24 de enero de 1885, previo informe de Juan Facundo Riaño publicado en *Academia* (1884) 261. La inscripción reza lo siguiente: "AEDIFICASTI HANC HARAM" que puede traducirse como "edificaste este ara". El autor no deja claro de todas maneras el origen de la palabra, incluso la propia Academia de la Historia accedió a traer calcos de la inscripción para que pudieran ser estudiados aquí.

22. *Op. cit.* Riaño, "Informe", 1884, p. 260. Núms. inv. 43/MA, 44/MA, 45/MA, cat. tesis núms. 128 al 130, ambos inclusive (il. 5).
23. *Op. cit.* Riaño, p. 264.
24. *Op. cit.* Riaño, p. 264.
25. *Op. cit.* Riaño, "Informe", p. 265: "...Ahora debo mencionar con aplauso el álbum inédito de dibujos originales en el que figuran éstas y otras iglesias de Asturias, ejecutado por el señor D. José María Avrial. Nuestro digno compañero ha tenido la bondad de presentarlo, como ya le consta a la Academia con el fin de que pudieran utilizarse para la mejor inteligencia del asunto...".
26. *Op. cit.* Riaño, p. 265: "Construidos en el siglo IX, cuando arreciaban las dificultades para el pequeño reino cristiano de la Península, demuestran la voluntad sostenida de perpetuar por medio de obras de arte, la expresión del sentimiento religioso que dominaba en aquella sociedad. Aumenta la importancia de estas iglesias la extraordinaria escasez de edificios de este momento, porque, solamente cuando se estudian sus interesantes pormenores, es posible apreciar la altura de conocimientos artísticos que alcanza la corte asturiana. Ello nos permite establecer los antecedentes que preparan la transición a la época románica y conjeturar, por igual procedimiento, las influencias romanas, latinas o bizantinas que debieron constituir en España la monarquía visigoda. La necesidad urgente de que se conserven y reparen ambas iglesias, como vivos recuerdos de nuestras glorias, me mueve á proponer á la Academia que aconseje al Gobierno su inmediata declaración de monumentos nacionales...".
27. Núms. inv. 56/MA hasta el 72/MA, ambos inclusive y 90/MA, cat. tesis núms. 112 al 127, ambos inclusive (ils. 6, 7). Declarada monumento histórico-artístico por Real Orden de 24 de agosto de 1885. *Academia* (1885) p. 282.
28. SCHLUNCK, Helmut, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1947, tomo II, p. 333.
29. Núms. inv. 47/MA, 48/MA, 49/MA, cat. tesis núms. 131 al 133, ambos inclusive. Declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 3 de junio de 1931, previos informes de la Academia de San Fernando.
30. MENÉNDEZ, José F., "Investigaciones arqueológicas de San Salvador y Santa María de Valdediós en Asturias", *Academia* (1919) 185-186.
31. Informe por el que se declaran Monumentos Histórico-Artístico por Real Orden de 5 de febrero de 1913. *Academia* (1913) 48. Núms. inv. 46/MA, cat. tesis núm. 134.
32. San Miguel de la Escalada: núms. inv. 234/MA, 235/MA, 236/MA, 237/MA, 238/MA, 239/MA, 240/MA, cat. tesis núms. 135 al 141, ambos inclusive (il. 8). Declarada Monumento Histórico-Artístico por Real Orden de 28 de febrero de 1886. Sobre la restauración de San Baudelio consultar *Academia* (1968) p. 89.
33. Núms. inv. 117/MA, 190/MA, 25/MA, cat. tesis núm. 385, 386 y 388.
34. Núm. inv. 25/MA, cat. tesis núm. 387. "Actas de Monumentos Arquitectónicos. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 6 rev.). "Inventario de Monumentos Arquitectónicos de 7 de febrero de 1873 (ASF 185-5/5): "Sepulcros existentes en el claustro de la colegiata de Covadonga. Publicado en 1868. Cuaderno núm. 34 de los libros de Monumentos, de la Biblioteca de la Real Academia. *Catálogo general de Calcografía Nacional*, Madrid, 1987, núm. 5.035, p. 246.
35. Núm. inv. 33/MA, cat. tesis núm. 426.
36. Núms. inv. 431/MA, 432/MA, 433/MA, 434/MA, 435/MA, 436/MA, cat. tesis núms. 437 al 442 (il. 9). Junta de 3 de abril de 1861 (ASF 3/192): "Se conferencia sobre la conveniencia de publicar las Coronas de Guarrazar. / Se propone el estudio de otras obras de orfebrería asturiana bajo la Dirección de José Amador de los Ríos y que bajo su dirección se haga también el brazo de cruz procesional procedente del tesoro de Guadamur realizado por Gándara y publicado al lado de las de los Ángeles... / Se menciona que las Coronas de Guarrazar fueron mandadas dibujar en París y se solicita se permita ver el original. / La Comisión solicita se le franqueen las piedras preciosas, péndulos y demás objetos para que

pueda hacerse el estudio de estos objetos con la exactitud que su importancia merecen y a fin de reproducir los que lo merezcan". Un mes más tarde las coronas fueron adquiridas por el Estado Español. Junta de 27 de mayo de 1861: "...Se comunica que las joyas del Tesoro de Guarrazar fueron recién adquiridas por S.M. la Reina y que ésta comunica a través de la Secretaria de Intendencia de la Real Casa su deseo de que se convoque allí la Comisión para examinar dichas alhajas y que el objeto de la Junta era publicar en los *Monumentos Arquitectónicos*, por lo que se dispone hacer los dibujos y todos los demás trabajos preparatorios. / Se pasó a examinar todas las alhajas. / Éstas que todas eran de oro consistían en una corona grande colgada de cadenas, labrada y adornada de pedrería con letras y piedras preciosas pendientes de ella. Otra corona pequeña de simple chapa con las labores e inscripción, dos cruces con labores y pedrería que debieron pertenecer a la corona grande y a otra semejante, otra cruz de chapa con inscripción, una cadenita de forma cuadrada terminando con una piedra preciosa a semejanza de almendra, una esmeralda grabada en hueco con dos figuras que pareció representar el ángel y la Virgen en el misterio de la Anunciación y otros fragmentos de mayor importancia artística...se le encomendó a Francisco Aznar hacer las convenientes copias". En Junta de 28 de mayo de 1861 (ASF 3/192) Aznar acepta el encargo de los dibujos de las coronas del Tesoro de Guarrazar. "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol.4 rev.). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 15, 1862: "Láminas Coronas visigodas de Guarrazar (Término de Guadamur)". En Junta de 5 de junio de 1863 "se presentan dos dibujos de Aznar que representan, uno Coronas del Tesoro de Guarrazar y otro dos sepulcros...". "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 17, 1863: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (una hoja). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 18, 1863: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación una hoja). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 19, 1863: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación una hoja). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 20, 1863: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación dos hojas). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 21, 1864. "Láminas Coronas visigodas de Guarrazar (Término de Guadamur)". "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 21, 1864: texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación 1 hoja). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5 rev.). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 22, 1864: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación 1 hoja). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5 rev.). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 23, 1864: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación 1 hoja). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5 rev.). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 24, 1864: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación 1 hoja). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5 rev.). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 25, 1865: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación 2 hojas). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5 rev.). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 28, 1865: Texto-Coronas y cruces visigodas del Tesoro de Guarrazar (continuación 2 hojas). "Actas de *Monumentos Arquitectónicos*. 1875-1881" (ASF 3/194). En Junta de 20 de abril de 1975 "se encargó a Pedro de Madrazo concluir el trabajo de las Coronas de Guarrazar...". "Inventario de *Monumentos Arquitectónicos*, 7 de febrero de 1873" (ASF 185-5/5) "1 Coronas y cruces visigodas-Toledo /1 Otro de id id / 1 Otro de id. id".

37. Núms. inv. 27/MA, 28/MA, 29/MA, 30/MA, 31/MA, cat. tesis núms. 443 al 448, ambos inclusive (il. 10). En Junta de 17 de noviembre de 1860 (ASF 3/192) "La Comisión estimó en 4000 reales, el precio de los dibujos hechos por Federico Ruiz: 1_ Frente y tapa del arca Santa, / 2_Cruz de Pelayo, arca de las ágatas y arca de Santa Eulalia. Díptico de plata. / 3_Facsímil de una hoja del códice gótico de Toledo y dos cruces que son, una que se hallaba en la iglesia de San Juan de Amandi y otra la de los Ángeles de la Cámara Santa...". Le pagaron por ellos mil reales más porque le pareció algo escasa la cantidad inicial. "Actas de Monumentos Arquitectónicos. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 5). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 20, 1863: Láminas-Cruz de la Victoria, ó de Pelayo, en la Cámara Sta. de la Catedral (Oviedo). "Inventario de Monumentos Arquitectónicos de España, 7 de febrero de 1873" (ASF 185-5/5). "1 Cruz de la Victoria, hoy de Pelayo-Oviedo-". En Junta de 2 de mayo de 1861 (ASF 3/192) "José Amador de los Ríos presenta dos dibujos de las cruces de los Ángeles y de la Victoria de la Cámara Santa de Ciriaco Miguel Vigil y se acuerda que trate con él el precio de los dibujos". Se le pagan dos mil quinientos reales; los documentos no especifican si es la totalidad o se refiere a cada uno, pero siguiendo la norma aplicada al resto se entiende debió ser esa cantidad por cada dibujo. "Actas de Monumentos Arquitectónicos. 1875-1881" (ASF 3/194, fol. 4 rev.). Publicado en *Monumentos Arquitectónicos de España*, cuaderno 16, 1862: Láminas-Cruz apellidada de los Ángeles, en la Cámara Santa de la Catedral (Oviedo). "Inventario de Monumentos Arquitectónicos de España, 7 de febrero de 1873" (ASF 185-5/5). "1 Cruz apellidada de los Angeles-Oviedo-". *Catálogo general de Calcografía Nacional*, Madrid, 1987, núm. 5045, R. 4087 a 4090, Cruz. Cámara Santa. Oviedo. 280 x 200mm. Acero (4), aguafuerte y aguatinta, p. 247.
38. Véase de nuevo núms. inv. 29/MA y 30/MA, cat. tesis núms. 445 y 446.



Niña de la taba, reproducción actual.

JUAN PASCUAL Y COLOMER, MEMORIA Y CATÁLOGO DE LAS FORMAS DEL TALLER DE VACIADOS, 1815

Carmen Heras Casas

La técnica del vaciado se utiliza para reproducir mediante un molde las formas de un relieve o una escultura de bulto redondo¹, conociéndose como *vaciado* la figura que posteriormente se forma en esos moldes. Fundamentalmente son dos los procedimientos que se emplean, el vaciado a molde perdido y el vaciado por piezas o molde reutilizable. El primero, como su nombre indica, sólo se puede utilizar una sola vez; se realiza en casos muy específicos y concretos, y los materiales con que se forma son la cera, el barro, y actualmente también la plastilina. El vaciado por piezas es el método más utilizado por los vaciadores o formadores. Este sistema facilita el vaciado de figuras muy complejas y de grupos escultóricos habiéndose llegado a vaciar grupos en los que se han tenido que realizar más de mil piezas. En la actualidad, los moldes pueden ser realizados con diversos materiales pero en los siglos XVIII y XIX, periodo objeto de nuestro estudio, es la escayola el único utilizado. Estos *moldes, formas, madre-formas* o *matrices*, son las piezas fundamentales para poder reproducir las obras, y por ello para la Real Academia de San Fernando pronto se convirtieron en el elemento más cotizado.

En el siglo XVIII, la creación de la Real Academia de San Fernando y del resto de las Academias dedicadas al estudio de las tres bellas artes cambiará el concepto de los vaciados, pasando de ser figuras meramente decorativas a cumplir una función didáctica. Los objetivos de la Corona, al fundar estas Reales Academias, eran los de formar el mayor número posible de profesionales de las tres artes (pintura, escultura y arquitectura), mejorar la calidad de sus enseñanzas e introducir el estudio de la Antigüedad clásica, y para ello sus miem-

bros se propusieron conseguir cuantos libros y tratados dedicados a esta materia, así como vaciados, formas, etc. fuesen necesarios.

Los vaciados de "yeso", sobre todo de las figuras clásicas y algunas de los más importantes artistas del Renacimiento y Barroco italiano, se convirtieron en un elemento fundamental para la formación de los discípulos. Se creó la llamada "sala del yeso", clase en la que estaban expuestas las figuras para que los estudiantes de pintura y escultura las dibujaran y modelaran. Para los estudios de arquitectura, se impuso la copia de los elementos arquitectónicos de los órdenes clásicos, y aunque en un principio los modelos fueron realizados en madera, con el paso del tiempo también fueron sustituidos por vaciados en yeso.

Abastecer a la Academia de estos modelos resultaba una empresa muy costosa y para abaratar costes, sus miembros vieron pronto la conveniencia de hacerse con los moldes en vez de con las figuras ya que con ellos se conseguía, además de eliminar los riesgos que el traslado de las figuras suponía, evitar la necesidad de tener que volver a vaciar las piezas para obtener nuevos moldes. La Real Academia de San Fernando, además de cubrir sus propias necesidades, tenía la obligación de proporcionar modelos de escayola al resto de las Reales Academias y Escuelas de Dibujo, conforme éstas se fueron creando, de ahí el valor que se daba a los moldes y a su conservación, valor, que desde el momento de la creación de la Junta Preparatoria ésta les concedió.

La creación de la Junta Preparatoria, encargada de dictar los estatutos de la futura Real Academia y organizar sus estudios, fue aprobada por el Rey el 13 de julio de 1744 y ya en su primera sesión pública, celebrada el 21 del mes siguiente, se acordó primero, solicitar al Rey las estatuas de yeso que el pintor Diego Velázquez había comprado en Italia para Felipe IV, y que se encontraban almacenadas en los sótanos del nuevo Real Palacio², y segundo, que los directores de las Tres Artes formaran una lista de los libros, estampas, vaciados, etc., que necesitasen para la futura Academia³. En el Archivo de esta Institución se conservan dos memorias: una, sin fecha ni firma, cuyo título es: "Memoria de los modelos, instrumentos, y libros que se necesitan para la futura Academia de las tres Artes de la Pintura, Escultura, y Arquitectura, segun lo que se practica en las demas de la Europa", y otra, fechada el 15 de noviembre de 1744, que dice así: "Relacion, ó, Memoria de los modelos de estatuas antiguas, y modernas, y de los instrumentos de Mathematicas, libros, y estampas, que se han de traer de la Corte de Roma, y se necesitan para los estudios de la futura Academia de Pintura, Escultura, y Arquitectura"⁴. Su redacción es muy parecida, aunque ofrecen algunas pequeñas variantes; la primera consideramos que es la que redactaron los profesores, y la segunda, tomando como base la primera lo fue, como más adelante veremos, por el viceprotector Fernando Triviño. De ambas tomaremos lo que en cada momento creamos más oportuno, aunque será de la segunda de donde extraeremos la mayor información.

Tomando como referencia la memoria fechada, nos encontramos con que después de hacer una relación de las obras de las que se pedían sus vaciados⁵, se recomendaba: "Para el mayor acierto de este encargo, se podrá valer el Sr Ministro â quien el Rey fuese servido de darsele, del Director de la Academia, que tiene en Roma S. M. Christ^{ma}. el qual se llama

Monsieur de Aroy, y ès Caballero de la Orden de San Miguel, con la advertencia que convendrá mucho el que vengan los mismos moldes que se hicieren de las estatuas, y nõ los modelos vaciados, assi para que la Academia pueda vaciar otros nuevos siempre que se ofrezca, como para que se puedan conducir mas facilmente por mar, y por tierra, porque los moldes se podran dividir en varias piezas, y ajustar mas facilmente en caxones, lo que es muy necesario para todas las estatuas gigantescas ô colosales, y assi mismo para los grupos de varias figuras. Tambien convendrá, que el mismo Director examine si se ha omitido alguna pieza util, y necesaria, para que no dexede comprarla; disponiendose (si fuere posible) que todas estas piezas, y moldes sean del mismo tamaño que los originales: pero si acaso hubiere considerables dificultades para que se embien en esta forma, se podràn sacar en pequeño, pues se hallan modeladas por Monsieur Legròs, y por otros famosos Artifices, de cerca de una vara de altura, aunque todo quanto se pide de cabezas, niños y pies, ha de tener el propio tamaño que el original".

Esta memoria, junto con un oficio de remisión, fechado en el Pardo el 9 de marzo de 1745 y firmado por Alfonso Clemente de Aróstegui (auditor de la Rota en Roma), fue remitida por Real Orden al Embajador de España en esa ciudad para que cumpliera esta misión. En el oficio se vuelve a insistir reiteradamente en la importancia de conseguir los moldes o matrices: "[...] En la citada Nota, [se refiere a la memoria] hallará V. S. distinguidas tres partes. En la primera hà puesto el Vice-Protector todos los nombres de las Famosas estatuas que ay en Roma, para que si S. M. fuere servido, mande que se traigan Modelos. Su Mag^d. en vista desta suplica manda à V. S. que para el año proximo de 1746. disponga que se saquen los Modelos, ò, sus Matrices naturales de todas las estatuas citadas". Después de recomendar que el trabajo fuese realizado por los mejores especialistas y darle, con gran cantidad de detalles, las órdenes oportunas para su remisión a España, vuelve a insistir en la importancia de que sean los moldes y no los vaciados los que se remitan: "Respecto de que S. M. no quiere que se embien las copias vaciadas, sino los modelos, ò, Matrices, que estas sean de las mismas medidas que las estatuas originales; podrá ser, que como son tantas, y sin duda estarán en varias partes, combenga obtener el permiso de los Magistrados, ò, de algun Particular de Roma". Mas adelante insiste: "Si [a]demás de las estatuas, que vãn puestas en la Nota, hubiere algunas otras que tengan igual tamaño, podrá V. S. disponer que se saquen las Matrices como yà lo previene Dⁿ. Fernando Triviño"⁶.

Tanto en la memoria como en el oficio de remisión quedan reflejadas, de forma reiterada, dos de las grandes preocupaciones que va a tener la Academia a lo largo de toda su historia que son, la preferencia de los moldes o formas sobre los vaciados y que éstos fuesen realizados de las piezas originales y a su tamaño natural.

Las primeras formas que entran en la Institución lo hacen en 1746, y son la consecuencia de otra petición que los directores hacían al Rey en la memoria que redactaron: "Y como S. Mag^d. tiene en el Real Sitio de San Yldefonso muchas figuras antiguas, si fuere de su Real agrado (escogiendo las màs hermosas, y utiles para el estudio) podrà mandar que se vacien, pues por medio de ellas en quanto à lo antiguo, bien podrá la sala del estudio com-

petir con todas las de las Academias mas afamadas de la Europa"⁷. En carta fechada en La Granja de San Ildefonso el 29 de febrero de 1746 y dirigida por el escultor Antonio Dumandre al viceprotector Fernando Triviño, se dice remitir para la "futura Academia" los moldes pedidos a través de su hermano Humberto⁸. De julio de este mismo año hay dos cartas de Fernando Triviño dirigidas al protector Sebastián de la Cuadra, marqués de Villarias; en una da cuenta de la petición que había hecho Olivieri para que se protegieran con barniz los moldes de "Cástor y Pólux" [*Grupo de San Ildefonso*] y la del "Pastor Griego" [*Fauno del cabrito*], llegados en febrero y en la otra expone que se había autorizado la operación y que el precio máximo para llevarla a cabo era de 800 reales de vellón⁹.

Esta preocupación por la conservación y restauración de los moldes, puesta ya de manifiesto en fecha tan temprana y que se ha mantenido a lo largo de los más de dos siglos y medio de funcionamiento de la Institución, es la que dio lugar a la memoria objeto de nuestro estudio.

MEMORIA E INVENTARIO

En la Junta Particular del 14 de octubre de 1813 se dio cuenta de la petición hecha por José Evaristo Pagniucci del cargo de formador de la Academia, vacante desde la muerte de su padre José Pagniucci ocurrida el 16 de enero de 1809. Con este motivo, y después de hacer un análisis retrospectivo de la situación del taller de vaciados, se vio la necesidad de acometer un estudio para ver el estado de conservación de los moldes. Para este fin fueron nombrados los profesores Juan Adán y Esteban Ágreda quienes con oficio del 7 de noviembre de este mismo año, informaron a la Academia del reconocimiento que habían hecho del taller de vaciados, y de la urgente necesidad de llevar a cabo ese estudio y reforma de los moldes. El 29 del mismo mes, la Junta Particular les volvió a comisionar para que fueran ellos los encargados de llevar a cabo la reorganización y arreglo de los moldes, pero la misión encomendada no debió ser finalizada, porque de la necesidad de acometer dichas reformas se siguió tratando en años posteriores.

En 1815 el bibliotecario Juan Pascual y Colomer, recibió el encargo de buscar en el Archivo de la Academia la documentación ("antecedentes") necesaria para facilitar a los profesores la misión encomendada. El resultado no pudo ser más interesante: Pascual y Colomer realizó una memoria del periodo comprendido entre 1754 y 1815 que, ajustándose con gran precisión a la realidad de los acontecimientos, está hecha con gran meticulosidad y riqueza informativa. Es por ello que se ha creído interesante transcribirla íntegra así como el inventario de los moldes o formas que también realizó. El trabajo consta de dos partes, uno llamado "Antecedente 1 o memoria" y otro "listado o inventario de las piezas".

Antecedente número 1: Memoria

Señor Viceprotector:

Cumpliendo con el encargo que verbalmente se sirvió V. S. hacerme, para que le entregase yo una lista de los moldes ó formas propias de la Academia, que estuvieron en poder

del Portero Dⁿ. Josef Panucci, difunto, y que han pasado al de su hijo Dⁿ. Evaristo hé extendido primeramente el papel de antecedentes- n^o 1^o. Que sirve como de apoyo y justificacion de la memoria ó catalogo que despues hé formado, y vá señalada con el n^o 2^o. Para hacer todo esto con algun acierto, hé reconocido y examinado repetidas veces libros de acuerdos, actas impresas, y papeles antiguos y modernos desde el año de 1754 hasta el presente. Solo nos resta ahora manifestar á V. S. los antecedentes de que tengo noticias sobre vaciadores, y acerca del uso de estos moldes para la misma Academia, y permiso de multiplicar vaciados por ellos con destino á particulares, y esta segunda parte de la comision que V. S. se dignó darme.

Los vaciadores o formadores de quienes se ha servido la Academia desde su fundacion, según resulta de los papeles que hasta ahora han llegado á muestras manos, son Felix Martinez, Blas de Madrid, Fernando Barzoti, Manuel Pascual de Monasterio, Josef Panucci, y ultimamente su hijo Josef Evaristo.

Felix Martinez por los años de 1754 trabajó varios moldes y vaciados para la Academia, que pagó su importe bajo la direccion del Escultor Dⁿ. Felipe de Castro, quien los tuvo en su poder con disgusto de la misma Academia, hasta que por una R^l. Orden se le precisó a entregarlos. El referido vaciador disfrutó 12 r^s. diarios sobre los caudales de la fabrica del nuevo R^l. Palacio à representacion de su Yntendente y Consiliario de la Academia Dⁿ. Baltasar de Elgueta con la obligacion de executar todos los vaciados que se ofreciesen en d^{ha} R^l. Fabrica y en esta R^l. Academia.

Blas de Madrid sucedió á Felix Martinez en las obras de aquel Palacio y por consiguiente en la obligacion tambien de servir á la Academia en cuanto se la ofreciese perteneciente a su oficio: todo lo cual manifesto asi el Sr. Elgueta á la Junta Particular de 17 de Enero de 1760, en la que el expresado formador pidió se le abonasen sus jornales por varias obras que hizo p^a. la Academia, la que sin embargo acordó darle por conmisericion una ayuda de costa.

Fernando Barzoti trabajaba al mismo tiempo q^e. Blas de Madrid en los vaciados, composuras y demas obras de su oficio, y la Academia le abonaba sus trabajos.

Manuel Pascual de Monasterio tambien se ocupó de hacer las obras que de orden de la Academia se le mandaban, pagandoselas bien, según consta en la Junta Particular de 2 de Junio de 1776, la que acordó se continuase asi, cuando le ocupase en su servicio.

Josef Panucci por los años de 1776 ya tenia comisiones de la Academia, por cuyos acuerdos de Juntas Particulares y por las cuentas anuales consta que se le pagaban los trabajos que de su orden se le hacian. Asistió á la conduccion de los modelos y moldes que el S^{or}. Mengs regaló al Réy, y S. M. donó a esta Academia, reparó los moldes, estatuas, [etc.] que lo necesitaron, è hizo los vaciados y demas cosas que se ofrecieron: ásimismo cuidó de la conduccion de los moldes y yesos de la testamentaria de Dⁿ. Felipe de Castro, y finalmente executaba todo quanto ocurría con motivo sin duda de haber acordado la Junta Particular de 3 de Marzo de 1777, que a d^{ho} Panucci se encargasen las obras de su oficio por tener la Academia la debida confianza en él. Se ocupaba este Formador en las cosas que de su ofi-

cio ocurrian en la Academia sin nombramiento alguno de tal, hasta que con f^{ha} de 1^o de Junio de 1779 el Sr. Protector Conde de Floridablanca comunicó á este Cuerpo un oficio que dice asi á la letra: "Hallandose por una parte quebrantado de salud el Portero de la R^l. Academia de Sⁿ. Fernando Francisco de Ynterville, y siendo preciso por otra parte comisionar sugeto apropiado para que cuide de las conducciones de los yesos que Dⁿ. Antonio Rafael Mengs ha cedido al Rey; y q^e. S. M. ha regalado á la Academia, ha tenido S. M. por conveniente crear una nueva plaza de Portero con el mismo sueldo que gozaban los demas; y se ha servido de nombrar para ella á Josef Panucci, por las buenas calidades que concurren en su persona, y señaladamente por el particular talento que le distingue en su facultad de vaciador.= Cuando en lo sucesivo llegue á sacar una de las plazas de Portero se executará proveerla, pues siendo Panucci joven habil y activo estará bien servida la Academia, y no experimentará el gravamen de este sueldo mas.= Participolo a V. S. para noticia de ella como para el debido cumplimiento, a fin de que se asista à Panucci con el salario que le corresponde desde el dia de la f^{ha} de este papel". En la Junta Particular de 6 de Junio de d^{ho} año en que dio cuenta de esta orden, expuso el S^{or}. Secretario Dⁿ. Antonio Ponz, que no individualizandose en ella obligaciones particulares en el nuevo Portero sobre los otros, y pensando sacar el mexor partido de su nombramiento, escribió al S^{or}. Yriarte (en entonces Oficial de la primera Secretaria de Estado) para que lo hiciese presente al S^{or}. Protector, y fue que "Panucci hubiese de conducir los modelos de Mengs desde el Puerto donde llegasen y componerlos aquí sin otra recompensa, que la de su sueldo, y gastos precisos, y que no pueda ausentarse ni hacer obras para nadie sin licencia de la Academia. El S^{or}. Yriarte lo hizo presente a d^{ho} S^{or}. y respondió que estas mismas ventajas habia tenido presentes S. E. cuando se creó la plaza de Panucci. Dió (el S^{or}. Ponz) cuenta á este de todo y convino en lo que queda expresado".= En la Junta Particular de 26 del mismo mes de Junio se manifiesta, que por fallecimiento del Portero Dⁿ. Francisco Dimberville quedó cumplimentada la orden de S. M. relativa á la creacion de la Plaza de Panucci, reduciendose por este hecho á solas dos las de Porteros. En las cuentas anuales de la Academia de 1780, 1781, 1782, y 1783, que hemos registrado, se hallan memorias de gastos hechos por Panucci, para vaciar y componer estatuas, bustos [etc.] que se le pagaron integram^{te}; bien que en ellas nada se dice acerca de su trabajo = En el año de 1783 el S^{or}. Ponz debia pasar à Paris y otros Reynos con R^l. permiso, y sin duda debió pedir al Sr. Protector Conde de Floridablanca licencia para llevar consigo a Panucci; pues con oficio de 2 de Mayo del referido año dirigido al mismo S^{or}. Ponz le decia S. E. "Concedo licencia al Portero de la Academia Josef Panucci; para que acompañe á V. S. en su viaje a Paris... con calidad de que dexé en su lugar, el citado Panucci a su hermano que es persona de satisfacción de la Academia".= Como prevenia S. E. que de esto se diese cuenta a éste R^l. Cuerpo, se executó asi en junta Particular de 4 del referido mes, y su acuerdo fue, que quedaba enterada.

Falleció Panucci en 16 de febrero de 1809 durante la pasada revolución; por lo que su viuda é hijos siguieron en la pacífica posesion del cuarto, y de los Sotanos donde Panucci tenía su obrador, y se hallan colocados todos los moldes propios de la Academia junto con

otros que parecen pertenecer a ésta familia. Apenas este R^l. Cuerpo volvió al ejercicio de sus funciones y deberes en 1813 cuando Josef Evaristo Panucci, presentó memorial á la Junta Particular de 4 de Octubre relacionando los meritos de su Padre, y pidiendo no su plaza de Portero de la Academia sino la de Formador ó Vaciador de la misma con el goce de los nueve r^{ds}. por lo menos, el obrador, y cuarto en los mismos terminos que lo disfrutó su Padre. En cuanto a lo principal de esta peticion se acordó tomar informes del Conserge sobre los meritos y servicios del Difunto Panucci y de su hijo; y tambien de los S^{rs}. Dⁿ. Juan Adan y Dⁿ. Estevan de Agreda á cerca de la idoneidad y suficiencia del Pretendiente para Formador. La Junta Particular del 29 de Noviembre del expresado año atendidos los buenos informes de unos y otros, acordó nombrar, y nombró á Josef Evaristo Panucci Formador de la Academia con obligacion de hacer los vaciados que ésta le mande, y con el cuarto y obrador que disfrutó su Padre, pero sin sueldo por ahora, sin que pueda hacer uso de los moldes propios de la Academia, sin orden y licencia de esta en ningun tiempo ni sin intervencion del Conserge hasta que se separen en el obrador aquellos de los que son propios del mismo. Hecha esta relacion de los Formadores ó Vaciadores que se han empleado en servicio de la Academia, y facultades que han tenido, pasamos á manifestar lo que consta sobre la formacion de nuevos moldes y vaciados para el uso de la Academia. Despues que la Academia costeó y pagó con intervencion del Director Dⁿ. Felipe de Castro los moldes que Felix Martinez hizo en 1754, los conservo aquel Profesor en su poder con mucho disgusto de la misma, que vista la resistencia suya en entregarlos, se abstenia de chocar con el carácter aspero é indocil de Castro. Determinó por tanto la Junta Particular de 9 de Mayo de 1758 tomar el medio prudente para no ser desovedecida, de acudir al S^r. Protector con la peticion de que pasase oficio al S^{or}. Consiliario Dⁿ. Baltasar de Elgueta, Yntendente del Palacio nuevo, para que mandase a Castro entregar sin dilacion alguna á la Academia los moldes que tenia en su poder mandados formar con su direccion y pagados por ella. Todo esto se efectuó según las intenciones pacificas de este R^l. Cuerpo, que tuvo el gusto de saber en su Junta Particular de 12 de Julio del mismo año como los expresados moldes estaban ya en la Academia, y algunos vaciados; quedando acordado que se hiciese despues el debido inventario de ellos junto con los demas efectos propios de la Academia, según estaba mandado en los estatutos lo que asi se verificó en el referido año, habiendo firmado d^{ho} inventario el Conserge Dⁿ. Juan Moreno por una parte y por otra los S^{es}. Consiliario Dⁿ. Agustin Montiano, Director General Dⁿ. Juan Domingo Olivieri y Secretario Dⁿ. Ygnacio de Hermosilla, que intervinieron en su formacion.

Dió motivo y ocasión a estas disposiciones un papel del d^{ho} Conserge f^{ho} en 30 de Abril del mencionado año, en que manifestaba haber pedido los Directores general y actuales de mes, que se vaciasen algunas estatuas para instalar en la sala del modelo de yeso, con lo cual habia condescendido el S^r. Viceprotector pero que habiendose informado del Vaciador Blas de Madrid del costo que tedrian d^{hos} vaciados, le manifestó ser antes preciso componer y hacer de nuevo algunos trozos de los respectivos moldes, dando al mismo tiempo razon de los gastos indispensables para esto. Pedia por consiguiente, que la Academia, si mandaba proceder á la execucion de estas obras, le diese las correspondientes ordenes por

escrito. La Junta Particular ya citada de 9 de Mayo acordó sobre este punto lo que sigue. "Que desde luego disponga el Conserge q^e. para el servicio de la Academia se hagan todos los vaciados que mandó el Sr. Viceprotector, y q^e. cuando para el mismo fin se pidan nuevos vaciados por los Directores, lo hagan presente en la Junta Ordinaria, donde examinada la necesidad que haya de ello, se dará providencia: Que así los que ahora se mandara hacer, como los que se hagan en adelante, se incluyan en el inventario que se ha de formar".

A continuación de este acuerdo el S^{or}. Consiliario Conde de Saceda expuso, que subsistiendo aún la necesidad de moldes de Caballos y otros animales para estudio de la sala del yeso, ofrecía los de bronce que tenía en su casa para sacar moldes de ellos. La Junta Particular aceptó su oferta, y dio comisión al S^{or}. Secretario Hermosilla para que los reconociese en compañía de los Directores de la Academia. Eligieron dos caballos pequeños, de los cuales se sacaron las formas, conforme manifestó después á la Junta Ordinaria de 23 del expresado mes y año para su noticia.

Con este motivo se habló en d^{ha} Junta de que en la librería del Convento de Sⁿ. Felipe el R^l. se conservaban otros caballos mayores, y se acordó comunicar al Director de Escultura Dⁿ. Juan Domingo Olivieri para que pasase á reconocerlos, y que hallándolos a propósito lo manifestase al Sr. Viceprotector para pedirlos y sacar formas de ellos. Reconocidos por mí atentamente los acuerdos de las Juntas Particulares y Ordinarias subsiguiente á las referidas, no se halla otro alguno relativo a éste punto.

Á pesar de la resolución de la Academia sobre que ninguna obra de vaciados se hiciese para ella sin orden de la Junta Ordinaria, se hubieron de executar algunas sin proceder este requisito, según resulta de la Junta Particular de 17 de Enero de 1760. Manifiestase en ella, que el vaciador Blas de Madrid presentó memorial implorando la clemencia de los Señores, para que se le satisficiesen cuatro partidas, que en dos memorias ó cuentas de gastos hechos para obras de la Academia excluía el Sr. Hermosilla por carecer de la previa noticia y mandato de este R^l. Cuerpo; añadiendo que respecto de haber sido mandado, no tenía culpa. Después de las resoluciones que la Junta tomó acerca del pago de estas cuentas, y de la gratificación de su trabajo al referido Formador, acordó con respecto a lo demás lo siguiente: "Que p^a. cortar en adelante el desorden que resulta de hacerse obras aunque sean útiles y precisas para la Academia, sin que precedan los requisitos que con tanta madurez y reflexión están acordados, resolvió la Junta se repita al Conserge la orden de que por ningún caso se hagan moldes ni vaciados, ni aun se reparen las formas, sin que preceda orden por escrito de la Junta Ordin^a. Con la prevención de que las que se hicieren sin esta circunstancia, aunque sean útiles, precisas, y aun indispensables para la Academia, los ha de pagar el mismo conserge; siendo de encargo siempre que vea ser necesario algún reparo en las formas ó yesos, adquirir algunos de nuevo, ó conveniente hacer algunos moldes representarlo por escrito á la Junta Ordin^a., para que esta resuelva lo q^e. se haya de hacer". En 8 de Febrero de 1764 presentó el Conserge Dⁿ. Juan Moreno un papel en q^e. decía pedir el Director general Dⁿ. Felipe de Castro para los estudios un vaciado de la estatua del Hermafrodita, cuyo molde estaba en la Academia, y que se lo hacia presente en cumplimiento de

las ordenes que le estaban dadas. La Junta Particular de d^{ho} dia (no la Ordinaria) acordó, que se executase aquel vaciado.

Posteriormt^e. se fueron haciendo diferentes obras, de vaciados, de moldes, de com-postura de estatuas, cabezas [etc.] mandadas abonar y pagadas al Formador Panucci, según se halla en diferentes acuerdos de Juntas Particulares y Ordinarias y en los libros de cuentas anuales de la Academia desde el año de 1776 hasta el de 1784 y otros, todos los cuales hé reconocido, tomando á mayor abundamiento algunos apuntes de ellos. No omito decir que por los años de 1777 el Sr. Consiliario Marques de Sta. Cruz expuso, que D^{on}. Esteban Gricci tenia en grande la famosa Estatua del Gladiador moribundo cuyo original estaba en el Capitolio, y que seria utilisimo hacer diligencias para saber de él, si querria venderla a la Academia, ó permitir el vaciarla. Como Gricci se prestase á cualquiera de estos dos pedidos, la Academia juzgo por mas oportuno adquirirse aquel modelo, pues asi podia mejor despues mandar vaciarla. Con efecto se compró; y la Junta Particular del 25 de Junio acordó atendi-do lo bien conservado de d^{ho} modelo, que se sacase forma de el para multiplicar exempla-res de tan bello monumento según se ofreciese. Tambien se compraron al mencionado Gricci los vaciados de los dos famosos Centauros de Furrieti.

Hemos manifestado lo que consta sobre la execucion de moldes, vaciados y reparos de unos y de otros para los Estudios de la Academia: veamos ahora lo que resulta de acuerdos papeles y actas sobre el uso de los moldes propios de la Academia para otros Ynstitutos de las Artes y para particulares.

Cuando la Junta Particular de 9 de Mayo de 1758 acordó lo que ya queda referido sobre reparacion de moldes y formacion de vaciados, se enteró tambien por el papel del Conserge Moreno que el Director general, y los actuales pedian se les entregasen d^{hos} mol-des a fin de sacar vaciados para su estudio. Y como el Conserge suplicase la orden de la Aca-demia por escrito para poder libremente entregarlos, la referida Junta tomó sobre esto la resolucion siguiente: "En quanto á los vaciados que para sus usos particulares quisiese cual-quier Profesor individuo de la Academia de las estatuas de que al presente hay, ó en adelan-te haya formas, acordó que sin necesidad de nueva orden, ni de dar aviso, franquee el Con-serge las formas, para que sin sacarlas por ningun caso de la Academia, se hagan los vacia-dos á costa del que los solicite. Y mandó que sobre todo se le pasasen por Secretaria las ordenes correspondientes". Asi se verifico al inmediato dia 10 de Mayo.

En el año de 1760 con motivo de los reparos puestos a las cuentas del vaciador Blas de Madrid, y ademas de la resolucion de la Junta Particular de 17 de Enero, de que arriba hemos hecho memoria, se acordo tambien lo que sigue sobre el uso de los moldes: "sin que por esta providencia (de que se hagan moldes ni vaciados para la Academia sin orden de la misma) se entienda derogar la que está dada, para que siempre que cualquier individuo de la Aca-demia necesite hacer algun vaciado por los moldes que hay en ella á su costa, se le franqueen sin dexarlos sacar fuera, pues quiere la Junta que subsista y se cumpla esta disposicion en los mismos terminos que se acordó en 9 de Mayo de 1758 y se comunicó al Conserge en 10 del mismo mes".

Llegó la época feliz en que el Caballero Mengs desprendiéndose generosamente de todo el estudio de Yesos q^e. tenía en esta Corte los presentó al S^{or}. Dⁿ. Carlos III, y S. M. siguiendo las intenciones de aquel celebre Pintor los donó con R^l. Orden de 19 de Octubre de 1776 a ésta Academia, para que se colocasen en ella, y fuesen utiles al adelantamiento de las bellas artes y á la publica enseñanza. Despues en otra R^l. Orden de 27 del mismo mes mandó S. M. entre otras cosas para cumplimiento de la Academia, con respecto á los moldes, lo q^e. sigue: "Quedando á cargo de la Academia... providenciar no se confien las formas á vaciador que no sea muy abil, para que de este modo se conserven, y sin recibir menosca-bo, pueden servir para multiplicar una misma estatua".

En la Junta Particular de 3 de Marzo de 1777 se dio cuenta de estar ya en la Academia todos los modelos y moldes del S^{or}. Mengs á cuya conduccion habia asistido y ayudado el Formador Panucci, el cual estuvo tambien presente al reconocimiento que según lo dispuesto por d^{ho} S^{or}. habia hecho Dⁿ. Esteban Gricci del estado de los moldes, de los cuales la mayor parte estaban llenos, no pudiendose por tanto observar sus quiebras hasta sacar los vaciados. Panucci quedó encargado de hacer todos los reparos y composturas necesarias; y este fue el objeto que se tuvo en que presenciase d^{ho}. Formador aquel reconocimiento: "Como tambien para que conociendo, como conoce, las piezas que corresponden a cada modelo, pueda puntuarlas en la Academia, y rotular cada cosa en adelante, sin lo cual dificilmente se sabria lo que es". Esta tan util como importantisima disposicion no consta hasta ahora que se verificase: solo si se halla, que los moldes que estaban vacios, se llenaron para su mejor conservacion.

Constante sin duda la Academia en su principio de propagar el estudio del antiguo acordó en Junta Ordinaria de 4 de Mayo del referido año preferir el medio de comprar á Dⁿ. Esteban Gricci (según tenemos arriba manifestado) la estatua grande del Gladiator moribundo, con el fin de hacer molde despues en la Academia y multiplicar los yesos según ocurra. En confirmacion de esto se resolvió en la Particular de 25 de Junio siguiente sacar el molde ó forma de este Gladiator para multiplicar por este medio un monumento tan insigne para las artes.

Los S^{es}. Dⁿ. Mariano Maella y Dⁿ. Francisco Gutierrez, Tenientes Directores el uno de Pintura y el otro de Escultura, solicitaron el permiso en 1777, el primero para sacar un vaciado de la estatua del Gladiator combatiente y el segundo de las piernas y brazos de la misma por el molde existente en la Academia, la cual en su Junta Particular del 4 de Mayo condescendió con d^{ha} peticion, acordando que los gastos fueran de cuenta de los d^{hos} Profesores.

Enriquecida despues la Academia nuevam^{te}. con la sobervia é inapreciable colección de modelos y moldes que el Caballero Mengs habia reunido en Roma y Florencia, y de orden del Rey fueron remitidos a esta Corte, determinó franquear á las demas Academias y á las Escuelas de diseño fundadas y que se fundasen en el Reyno estos preciosos tesoros y manantiales del buen gusto y progreso de las Bellas artes: teniendo tambien proporcion para adquirirlos para su estudio los profesores y particulares que los quisiesen. Con efecto

las Academias de artes y las Escuelas de Barcelona, Murcia, Sevilla, Burgos, Sociedad Bascongada [etc.] han sido provistas de vaciados hechos por las matrices desta de Sⁿ. Fernando. El Ser^{mo}. S^{or}. Ynfante Dⁿ. Gabriel pidió para su adelantamiento en el diseño vaciados de las estatuas del Apolo Pittio, del Ydolo Romano, del Laoconte, del Gladiador combatiente, del Mercurio, y del Baco, cuyos moldes estaban en la Academia. Tambien hemos visto y vemos en los estudios de los Profesores exemplares de Estatuas, cabezas, bustos [etc.] sacados por aquellas formas. Los discipulos de la Academia tambien apresuraban á proporcionarse algunos modelos p^a. su estudio, bien que sus buenos deseos estaban opuestos con el precio escesivo que el Portero Panucci les pedia. Esto dio motivo à que en 1782 diez y nueve Discipulos matriculados y de continua asistencia presentasen un memorial quejandose de dho portero, y pidiendo que la Academia le mandase moderar el precio de los vaciados que hacia por los moldes propios de ella, ó que ésta fixase lo que debia llevar por ellos. La Junta Particular de 1^o de Diciembre de dho año enterada de esta representacion hizo entrar en la sala á Panucci; le reconvinó, oyo sus disculpas, y ultimamente los remitió todo a mexor examen para resolver con todo conocimiento, y arreglar lo mas conveniente. Sobre este examen no se halla mas memoria en libros ni papeles.

Ahun quando no se quisiese dar un entero asenso á la quexa de aquellos Discipulos, el hecho ó incidente que sigue, bastará para corroborarla y para acreditar q^e. Panucci hera poco ó nada desprendido en las cosas de su oficio, y que solo trataba de enriquecerse aunque sin caridad, y con poco miramiento á sus mismos paisanos. Francisco Barzoti y otros compañeros Luquenses vendian figuras por las calles de Madrid: siendole esto graboso á Panucci, y ponderando grandes perjuicios recurrió en el año de 1788 al S^r. Dⁿ. Mariano Colon como Superintendente general que era de policia, pidiendo que mandase hecharlos de la Corte por Buhoneros, Vagabundos [etc.]. Parece q^e. el S^r. Colon hubo de providenciar solo, que los expresados Luquenses vendiesen sus figuras en dos o tres puestos fixos; mas ellos despues continuaron pregonandolas como antes por las calles. Ynstado Panucci contra ellos y de la tolerancia de la Policia volvió en 1789 a recurrir ante el S^r. Colon, suponiendo perjuicios grabisimos en dha tolerancia, y pidiendo nada menos que seles despojase de la Monarquia; y que se diese licencia expresa á un tal Sortini y a su asociado Panta-leoni (el primero ahijado y el segundo criado de Panucci) para que trabajasen y vendiesen donde y cómo les acomodase, privilegiandoles en que nadie pueda usurpar ni adulterar sus moldes para vender efectos de su habilidad. Añadió Panucci á su pedimento que si el S^r. Superintendente carecia de autoridad para todo esto, le permitiese acudir al Tribunal supremo de la Nacion. El S^r. Colon remitió á informe particular del S^{or}. Secretario Dⁿ. Antonio Ponz en 28 de Abril del referido año el memorial ó pedimento de dho Panucci preguntandole ademas: "si su pretension era reglada, por dirigirse á que se manden salir de la Corte á unos hombres que acaso podrán ser utiles á la Nación, si sus circunstancias y habilidad son de aquellas que se necesitan, ó que medio se podrán tomar, para que a unos ni a otros se le siga perjuicios". Enterado de todo el S^r. Ponz informo al S^r. Dⁿ. Mariano Colon, "que Panucci no debia mezclarse en el modo de vivir de las personas que acusaba, quando no

hiciesen uso de sus moldes, ó de los de la Academia que están a su cargo: Aquellos, entre modelos muy comunes, despachan otros que son razonables para entender dhas obras entre toda clase de jentes. Suelen tambien servir a los Escultores que los llamen para sacar algunos moldes: que por lo demas el Sr. Superintendente sabra calificar si los vendedores de dhas obras se han de considerar en la clase de vagos”.

La Academia debe tener la grata satisfaccion de haber contribuido á propagar por Provincias la correccion, buen gusto y belleza del Diseño por medio de la imitacion de los modelos del Antiguo: pudiendo de esto dimanar beneficios incalculables a toda la Nacion. No obstante como el uso y la moda introduxeron despues en las habitaciones de la Corte para su decencia y ornato los modelos de yeso, las matrices de la Academia que al parecer y según sus buenas intenciones debian solo emplearse para surtir de vaciados á los Institutos de las Bellas Artes, Profesores, y Discipulos, sirvieron despues para multiplicar vaciados que indistintamente hemos visto colocados en los palacios de los Magnates, en las casas de los particulares pudientes, en las habitaciones de gentes medianas y de simples artesanos, y ahun en las umildes mansiones de Baco. Esta moda que no pudo menos de contribuir á aumentar las facultades del Portero Panucci, causaba no pocos perjuicios á los Profesores de Escultura, á quienes privaba de hacer muchas obras, al paso que trahia daños enormes a la Academia, arruinando cada vez mas su hermosa colección de moldes que quizas no podra reponer ni ser dirigida por un Mengs que tan profundamente habia observado y estudiado todas las gracias y bellezas del Antiguo.

Tamaños perjuicios, perdidas tan irreparables me consta que excitaron imperiosamente el celo del Secretario Dⁿ. Ysidoro Bosarte y su decidida aficion á las obras de la sabia Antigüedad: dispuso por tanto en escrito sobre el Estudio de las estatuas y modelos de yeso; sobre los males que se seguian del trafico y comercio del Portero Panucci con los moldes de la Academia, y sobre la necesidad de remediarlos. El S^{or}. Bosarte dirigió este papel, cuyo paradero no podemos atinar, al S^{or}. Vice-protector Dⁿ. Bernardo Yriarte; pero como este opinase que de la multiplicacion y propagacion de los modelos Antiguos por todas partes y en todos sentidos debia prevenir el buen gusto y general aficion á las Bellas Artes, su respuesta no fue satisfactoria ni conforme con las instrucciones del Secretario.

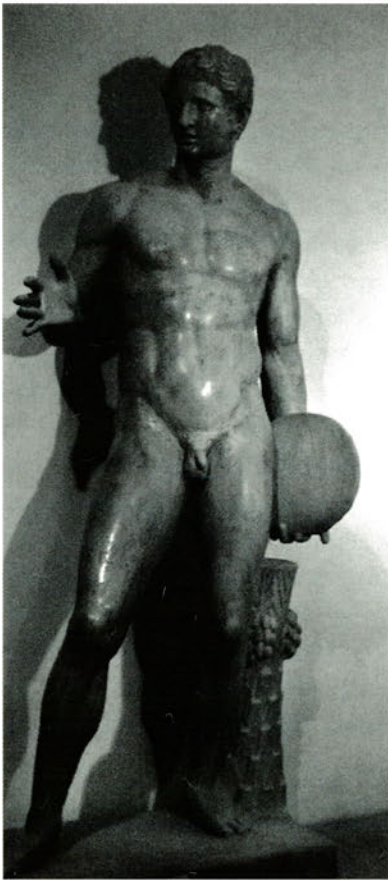
Resonaban entre tanto dentro y fuera del Santuario de las Artes quejas continuas de los Profesores, que se lamentaban de la ruina simultanea de los moldes, especialmente de aquellos que con frecuencia servian para el adorno de las habitaciones. Todo esto contribuyo sin duda á que en el año de 1798 con motivo de haber presentado los dos Porteros Panucci y Dimberville memorial pidiendo una ayuda de costa por sus trabajos extraordinarios en la Comision de Arquitectura acordó la Junta Particular de 2 de Set^e. lo siguiente: “Considerando la Junta haberse servido hasta ahora Panucci de los moldes de las estatuas antiguas que han estado en su poder, y son propios de la Academia acuerdo que se le mandase presentar una lista jurada de todos ellos, la que despues de hecha, debería confrontarse con los papeles que de dhos moldes existan en el archibo: cuya resolucion quedé en comunicar al Conserge para que cuide de su cumplimiento”.

Con arreglo á esta disposicion se comunicó el oficio correspondiente al Conserge, y de resultas hizo Panucci una lista ó memoria de moldes propios de la Academia, q^e. presentó al S^{or}. Bosarte de 2 de Diciembre del referido año, en cuya acta se lee relativamente a este punto lo que sigue: "En cumplimiento de lo resuelto en Junta Particular de 2 de Setiembre pasado me entregó el Portero José Panucci una lista que manifesté, de los moldes propios de la academia que han estado en su poder. La Junta en su vista acordó, que se tenga presente para cuando se formalice, y concluya el inventario de la Academia que esta haciendo el Conserge, y se registren las noticias que de dhos moldes consten en los papeles del Archivo"¹⁰.

No sabemos que de esta lista presentada en secretaria halla llegado el caso de hacerse uso, hasta ahora q^e. la hemos examinado y cotejado escrupulosamente con los papeles y noticias que han llegado a mis manos, conforme se manifieste en el papel de antecedentes sobre moldes n^o 1^o.

En el año pasado de 1804 por resolucion de la Junta Particular de 1^o de Enero en que se trató de formalizar el inventario general de la Academia con inclusion de los moldes, se dirigió al Conserge con fha de 3 del mismo mes un oficio del tenor siguiente: "La Junta Particular celebrada en el dia 1^o del corriente ha tenido a bien de mandar, que el Vaciador Josef Panucci se abstenga desde ahora de formar ninguna estatua, vajosrelieves [etc.] por los moldes propios de la Academia; y que al mismo tiempo se formalice prontam^{te}. el inventario exacto de efectos, numerandolos del mismo modo que los demas de la Academia.= Lo que de su acuerdo participará Vmd para que se cuide y cele el cumplimiento de esta orden la que comunicará Vmd al referido Panucci para su inteligencia y gobierno". Ninguna de estas disposiciones pudo sin duda ponerse en execucion pues por una parte se empleaba Panucci en obras del S^{or}. Dⁿ. Carlos 4^o y por otra en las de Dⁿ. Manuel Godoy, no pudiendo tampoco abstenerse de usar los moldes de la Academia cuando se ofrecia. Llego finalmen^{te}. la pasada revolucion, en que este Cuerpo estuvo paralizado; ocurriendo tambien el fallecim^{to}. del expresado Panucci; según tenemos ya referido.

Cuando en el año pasado de 1813 solicitó el hijo de este portero plaza y sueldo de Vaciador de la Academia, ésta en su Junta particular de 4 de Octubre acordó tambien dar orden al Conserge, que le fue comunicada por el S^r. Dⁿ. Jose Luis Munarriz, diciendo informarse "en poder de quien obran los moldes de la misma, cual es el estado de conservacion de estos, si esta hecho su inventario, que me remitirá Vmd caso de no hallarse en el Archivo, y lo demas que juzgue conveniente para gobierno de la Academia". El Conserge respondió acerca de este punto al tenor sobre poco mas ó menos de lo que acabamos de manifestar; añadiendo solo que él no habia tenido intervencion alguna en los moldes de la Academia, y q^e. de los antiguos no conservaba mas que una lista que le habia entregado el difunto Panucci; de que acompañaba copia la cual examinada por mi hallamos no discrepar de la que en 1798 entregó Panucci al S^r. Secretario Bosarte, con el aditamento solo, aunque no cabal, de los primeros moldes que vinieron de la Granja. Enterada La Junta Particular de 14 del referido mes de octubre de lo expuesto p^r. el Conserge dio comision a los S^{es}. Directores de Escultura Dⁿ. Juan Adan y Dⁿ. Esteban de Agreda, para q^e. pasando á la Academia



Discóbolo, reproducción actual.

con asistencia del mismo conserge, y previo aviso a la viuda de Panucci, sin mover por ahora los moldes, informen si la localidad del obrador es perjudicial a su conservacion. Los referidos Directores en respuesta á su comision dixeron en papel de 7 de Noviembre lo que sigue: "hallamos que por su localidad nada pueden padecer los moldes; y mucho menos si todos estuviesen llenos como parece lo estan los q^e. en 1^o de Julio del año de 1796 se traxeron del sitio de Sⁿ. Yldefonso. Mas los antiguos por carecer de esta circunstancia y la de haber abusado de ellos con exceso, no dudamos se hallen harto mal parados. Advertimos tambien, que los moldes de la Academia están mezclados con los del mismo Panucci, lo que no se debe permitir por el desorden que se nota en las piezas q^e. los componen. Somos de parecer que deben separarse los q^e. no pertenecen á la Academia, y que ya que por ahora no se muevan, pueden numerarse los sitios que ocupan, ó bien poner el nombre de los que representan en la pared con expresion de los trozos en que esta dividido el molde, para que por este metodo se hallen sin confusion".

Enterada la Junta Particular de 7 de Nov^{re}. del informe antecedente, se conformó con el dictamen de los S^{es}. Adan y Agreda, á quienes por acuerdo de la misma se pasó oficio en 10 del mismo diciendo:

"teniendo por muy oportuno y casi necesaria esta idea por no poder moverse por ahora, ni separarse (los moldes de la Academia) de los propios de Panucci, resolvió diga a V. SS. que les ha de merecer el nuevo servicio de hacer dha numeracion como la proponen". La contextacion de estos S^{es}. Directores acerca de ese asunto fue la que sigue: "pasamos al obrador del difunto Panucci con el fin de numerar los sitios que ocupan los moldes de la misma Academia. Pero luego vimos que era imposible por ahora esta operacion; asi por estar dispersos los trozos que componen las estatuas respectivas, como porque es preciso removerlos todos y llenar algunos para ver á cual corresponden. Esta obsevacion nos ha hecho conocer la necesidad que hay de arreglar el obrador, que ocupará un mes por lo menos; en cuyo caso nos ofrecemos gustosos cuando la Academia lo tenga por oportuno". En Junta Particular de 29 del expresado mes visto el informe antecedente se acordó, que los mismos S^{es}. se sirviesen hacer á su comodidad lo que ofrecen para el arreglo del obrador. Desde esta epoca carecemos de otros documentos que acrediten, si se procedió a tan necesaria como importante

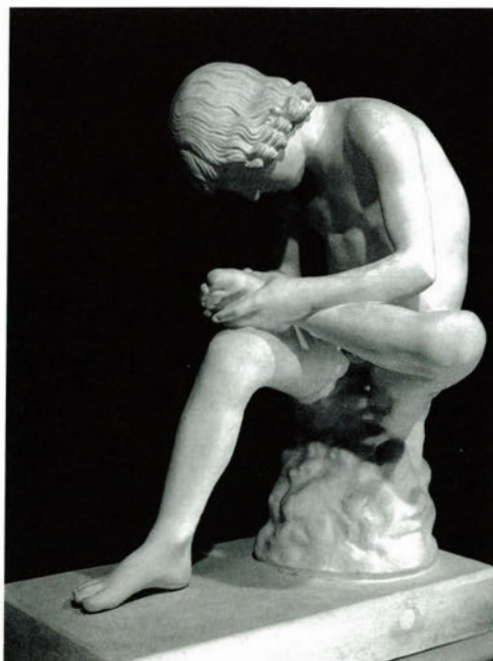
operación; y si Josef Evaristo Panucci se habra abstenido de sacar vaciados por los moldes de la Academia, conforme se le previno al tiempo de nombrarsele Vaciador de la misma según ya tengo antes manifestado: De todo lo cual podrá informar el Conserge.

Aunque en el papel de antecedentes nº 1º he apuntado lo mas conducente sobre los moldes de las estatuas venidos de la Granja, merece sin embargo, que deba extenderme algo mas p^a. instruir mexor á V. S. sobre el objeto de su remision a la Academia, antes de poner fin al presente informe.

Dⁿ. Facundo Maria Sani, Conserge del R^l. Palacio de Sⁿ. Yldefonso con papel de 30 de Set^e. de 1791 manifestó á la Academia haber mandado S. M. que se moldasen varias estatuas y cabezas antiguas existentes en d^{ho} Palacio para sacar vaciados de ellos, y pedia que se diese permiso al Portero y Formador Dⁿ. Josef Panucci para executar esta obra, con el fin de obviar el peligro de en cualquiera extraccion ó comercio que pudiera hacer algun moldeador particular como tambien que la Academia arreglase el precio de los moldes y sus vaciados. Ultimam^e. decía Sani, "que los moldes pueden quedar en la Academia, si á los S^{es}. les parece, tanto para su mayor seguridad, como por si acaso necesitasen hacer algun vaciado para Estudios"; y ademas que S. M. queria que si en adelante se vaciasen otras estatuas, se executasen lo mismo. La Academia condescendió en dar licencia á Panucci para la execucion de esta obra, y en custodiar los moldes que se la remitiesen, quedando encargado el Secretario Dⁿ. Josef Moreno de atender en el arreglo de los precios con Panucci. Los moldes que por entonces se hicieron y quedaron en los sotanos, constan en el catalogo ó memoria nº 2º.

Despues en el año de 1794 y con papel de 21 de Enero no Dⁿ. Facundo, sino Dⁿ. Ventura Maria Sani pidió al S^r. Viceprotector Dⁿ. Bernardo Yriarte, que permitiese a Dⁿ. Josef Panucci completar la obra de hacer moldes y vaciados de las Estatuas del R^l. Palacio de Sⁿ. Yldefonso, la que S. M. mandaba se continuase. El S^r. Yriarte respondió a Sani, que no obstante tener Panucci en la Academia obligaciones é incumbencias que dificilmente podia otro desempeñar, tratandose del Servicio del Rey, tenia ya su permiso para transferirse á d^{ho} R^l. Sitio á finalizar la referida obra.

Concluida esta, dirigió Sani un oficio al S^{ro}. Yriarte en 4 de Junio de 1796, en que le decia, como á representacion suya habia mandado el Rey, que se depositasen en la Academia todos los moldes de Estatuas antiguas existentes en el cuarto bajo de aquel Palacio hechos por



Niño de la espina, reproducción actual.



Venus de la concha, reproducción actual.

Panucci y con un exemplar dentro de cada uno de ellos¹¹; añadiendo que su pensamiento y fines en esto no eran otros q^e. los de enriquezer a d^{ha} R^l. Academia con tan apreciables antigüedades. Pedi por ultimo al S^{or}. Yriarte diese las disposiciones necesarias, a fin de que se recibiesen en ella estos moldes, cuando llegase el caso de su remision. El expresado S^{or}. Yriarte dio a Sani las debidas gracias en nombre suyo y de la Academia por tan apreciable colección de matrices, las cuales llegaron y se recibieron en la Academia en 1^o de Julio del mismo año de 1796, y constan tambien en el catalogo n^o 2^o.

Con esto he manifestado, Señor Viceprotector, cuanto he juzgado conducente á que V. S. y nuestra R^l. Academia puedan formar cabal conocimiento de lo que pertenece al asunto de las formas ó moldes de la misma. Solo me resta la satisfacción de saber, si he acertado en desempeñar con algun acierto el encargo que V. S. tuvo la bondad de cometerme para su noticia y la de nuestra Academia.

Dios g^ue. á V. S. m^s. a^s. Madrid a 14 de Dic^e. de 1815¹².

Firmada y rubricada por Juan Pascual Colomer va dirigida al viceprotector Pedro Franco.

Antecedente número 2: Inventario

Antecedentes sobre formas ó moldes propios de esta R^l. Academia.

9 de Mayo y 12 de Julio de 1758... 20 de Nov^{re}. del d^{ho}... Por el libro de acuerdos ó actas de la Juntas Particulares. Y en un inventario de la Academia firmado por el Conserge Dⁿ. Juan Moreno y Sanchez consta que habia en ella las formas ó matrices siguientes:¹³

La forma del Fauno del cabrito: estaba bastante deteriorada, y falta de piezas [Museo del Prado, E-29]¹⁴.

La figura del Castor; entera, pero defectuosa por mal formada de medio abajo en su principio. [Pertenece al grupo conocido como de "Castor y Polux". Grupo de San Ildefonso, Museo del Prado, E-28].

La del Pastor, serbible solo de medio cuerpo arriba y parte de la pierna y muslo siniestro. [Creemos que puede tratarse, bien de algún otro vaciado del *Fauno del cabrito* al que también llaman el "Pastor con el borrego al hombro" o de la del llamado "Polux" del grupo anterior].
La de un Gladiator con el brazo siniestro levantado. [Es la figura llamada *El Sol*, del escul-

tor Jonghelinck, conservada en el Palacio Real de Madrid].

[•] La de otro Gladiador con una rodela en la mano izquierda. [*El Discóbolo*, Palacio Real de Madrid]¹⁵.

[•] La del Joven o Fiel que se saca la espina. [*Niño de la espina* o *Espinario*, Museo del Prado, E-163].

[•] La de una Venus con la concha en la mano. [*Venus de la concha*, Museo del Prado, E-169].
La de uno de los Esclavos de Liorna.

La del Hermafrodita sobre un colchon [*Hermafrodita*, Museo del Prado, E-223].

La de un caballo en accion de correr: largo una cuarta.

[♦] La de un caballo en acto de pasear: tamaño igual [Castro realizó los moldes de ambos caballitos de los modelos en bronce que le proporcionó el consiliario conde de Saceda]¹⁶.

La de una peanita sobre que están dhos caballos.

La de un bajo-relieve ó medalla que el Discipulo Dⁿ. Carlos Salas modelo para la oposicion á las pensiones de Roma¹⁷.

La de una cabeza de un Fauno ó Negro¹⁸.

Dos formas de cabezas de viejos¹⁹.

Otras tres de Emperadores.

Otras dos de Jovenes.

La de una Mujer.

La de una peanita redonda que sirve alas referidas cabezas.

Dho año... Por las cuentas del Conserge Moreno consta, que tambien se sacó molde del bajo-relieve que para las pensiones de Roma modeló el Discipulo Dⁿ. Isidro Carnicero²⁰.

30 de Abril de id... Por un papel del mismo conserge consta, que las formas ó moldes arriba mencionadas de las estatuas separadas del grupo de Castor y Polux, el de la Venus, y el del Pastor se repararon, y compusieron por unos vaciadores llamados Blas de Madrid y Fernando Barzoti. Se deduce claramente por este escrito, que la hembra que se dice al principio de la lista anterior, del Castor solo, era del grupo entero del Castor y Polux.

19 de Octubre de 1776: El Rey hizo donacion á la Academia de varios yesos que á S. M. presento su primer Pintor de Camara Dⁿ. Antonio Rafael Mengs, con el fin de que sirviesen para la enseñanza publica. Entre las Estatuas, bustos, baxos-relieves, y partes del cuerpo humano q^e. se recibieron y constan de una nota ó lista, habia tambien los moldes siguientes, segun en dha nota se expresan:

[♦] Del grupo de Laoconte [Roma, Museos Vaticanos].

[♦] Del Apolo de Belvedere [Roma, Museos Vaticanos].

[♦] Del Antinoio de Belvedere [Roma, Museos Vaticanos].

[♦] De la Venus de Medicis [Floencia, Tribuna de los Uffizi].

[•] Del Apolino de Medicis [Floencia, Tribuna de los Uffizi].

[♦] Del Gladiador de Borghese [París, Museo del Louvre].

[♦] Del Fauno Grande. [Creemos puede tratarse del llamado *Sátiro en reposo* del Museo del Capitolio, Roma].

[♦] Del Zenon [Roma, Museo del Capitolio].

De unos veinte Bustos y cabezas, y de diversos pies²¹.

Esto es por mayor; no pudiendo contarse una á una por ser muchas ó inutil su numeracion. Por ningun otro papel de los encontrados hasta el dia, ni en los libros de acuerdos de las Juntas se halla tampoco la enumeracion en particular de estos moldes.

En las cuentas anuales de 1776 consta solo por un papel del Señor Ponz, que un Mozo empleo unicamente seis viages en transportar moldes pequeños con banastas desde la casa del S^{or}. Mengs á la Academia.

Año de 1777... Por el acuerdo de la Junta particular de 9 de Marzo y por las cuentas anuales de la Academia se vé, que Panucci hizo dos formas, una de una repisa grande, y otra de una mediana, para la colocacion de cabezas y bustos en las salas.

Por la resolucion de la Junta Particular de 25 de Junio se determinó sacar forma de la estatua grande del Gladiator moribundo del Capitolio, que la Academia en Junta Particular de 9 de Marzo y Ordinaria de 4 de Mayo se acordó comprar y se compró á Dⁿ. Esteban Gricci.

D^{ho} año... Entre las cosas que la Academia heredó del estudio del Director de Escultura Dⁿ. Felipe de Castro, la fueron entregados varios modelos y moldes, que segun se expresa en una nota puesta por el Secretario Dⁿ. Antonio Ponz, se colocaron en los sotanos de la casa. En los papeles recogidos sobre este asunto no se halla memoria que exprese quales ni en que numero fueron estos, ni tampoco parece se encuentran en los libros de acuerdos; solo se advierte en las cuentas anuales que se pagó á Panucci el gasto de traer estos yesos á la Academia.

Año de 1778... En las cuentas de la Academia se hallan una memoria de obras hechas por el vaciador Panucci, que se le pagaron; y en ellas se observa, que empleó algunos dias *en los moldes de nueve cabezas*. Por tanto cabe alguna duda en si hizo nuevos estos moldes; pero parece inducir á la afirmativa la partida de *secante*, que se encuentra á continuacion en la expresada memoria, *para curar dhos moldes*.

15 de Octubre de 1778. Dⁿ. Francisco Preciado, Director de los Pensionados en Roma, participó á la Academia, haber S. M. dado orden á su Emvaxador en aquella corte Duque de Grimaldi, para que recibiese del caballero Mengs todo su estudio de yesos que habia ofrecido á S. M., con el objeto de que se colocasen en esta Academia como los antecedentes. Con efecto, segun las ordenes del Rey que costeó todos los gastos, vinieron por mar á Alicante, y desde esta Ciudad á Madrid 75 grandes caxas con los referidos yesos; y por las listas que existen en el Archivo, se halla que entre ellos habia los moldes o formas siguientes: La forma de un bajo-relieve de tres figuras.

[♦] La forma del bajo-relieve de los Niños del Flamenco en 3 pedazos [Francois de Duquesnoy, Nápoles]²².

La forma de otro bajo-relieve de una figura que tiene un feston²³.

La forma de un Cupido dormido [la figura original se encontraba en Turín]²⁴.

[♦] La forma del Pastor Páris con la manzana [aparece vestido como pastor y lleva como atributos el pedum –bastón curvo–, la manzana –llamada de la discordia– y la antorcha –sím-

bolo de la destrucción de Troya—, ¿Roma, Museos Vaticanos?].

[♦] La forma de la niña que juega á la taba [Francia]²⁵.

[♦] La forma del niño muerto sobre un Delfin [atribuida a Lorenzetto —Lorenzo Lotti— que la realizó bajo la dirección de Rafael]²⁶.

2 y 29 de Enº. de 1780 En Juntas Particulares de dichos días se dió cuenta á la Academia de haber sido embarcados en Liorna, y llegado á Alicante 25 cajones de moldes y modelos pertenecientes al S^{or}. Mengs, y q^e. estaban en Florencia, los cuales venian destinados á la Academia de cuenta de S. M.

Por dos listas ó notas de las cajas que salieron de Liorna embarcadas para Alicante con los yesos del S^{or}. Mengs, existentes en Florencia, se halla, que se contenian en ellas las formas siguientes:

[♦] Seis formas de bajos-relieves de figuras vaciadas por los originales que están en la Catedral de Florencia.

[♦] Otros seis semejantes²⁷.

La del Apolino llamado de Medicis²⁸.

[♦] La del Fauno que esta en la tribuna de la galeria de Florencia [*Fauno de los platillos* o *Fauno danzando*, Florencia, Tribuna de los Uffizi].

[♦] La del grupo de Psiquis y Cupido [*Eros y Psique Médicis*, Florencia]

La de la figura del Orador [conocido también como *Haruspice*, colección ¿Gort?²⁹ Florencia].

[♦] La del grupo llamado de Florencia [*Los luchadores*, Florencia, Tribuna de los Uffizi].

[♦] La de la estatua de Leda [Colección ¿Gari?³⁰ Florencia].

[♦] La del Mercurio del jardin de la gran Duquesa³¹.

[♦] La del Perro mastin grande [¿Inglaterra, Londres?³²].

La del Tronco ó torso de Gadi.

La de la cabeza de Xenocrates [¿Sócrates?³³].

La de la vestal.

La del busto del Antinoo³⁴.

La del muerto de la Niove³⁵.

La de la cabeza de Alexandro de la Galeria.

La de los bustos del Atleta y de Seneca³⁶.

Entre los yesos del S^{or}. Mengs vino tambien una forma del Marte sentado de Vila Ludovisi modelado por el Pensionado Dⁿ. Juan Perez de Castro³⁷.

Reconocidos diferentes acuerdos de las Juntas Ordinarias y Particulares correspondientes al tiempo en que pudieron llegar a Madrid las dos remesas de yesos del S^{or}. Mengs desde Alicante, y su colocacion en esta Academia, no se halla razon alguna de esto en ellos, ni en los papeles que hasta ahora han venido á las manos. Solo en las actas impresas del concurso general de 1781, q^e. llegaron á Madrid 76 grandes caxones en Julio de 1778 y febrero de 1779 en dos remesas, pero por la serie de los antecedentes se notan equivocaciones. Ygnoramos las causas ó motivos que en tonces pudo haver para esto, que en el dia llamaremos omision ó descuido: solo hallamos, que todos los gastos ocurridos en encaxonar estos mol-



*Adolescente desnudo (conocida como Adonis), vaciado.
Fauno flautista, reproducción actual.*

des, en su embarco, desembarco, y conduccion á Madrid se hicieron de cuenta del Rey, excepto ciertas gratificaciones que se dieron á Mozos, soldados [etc.] que intervinieron en traer á la Academia los caxones, subirlos, y bajarlos [etc.] como se nota en la memoria de gastos anuales pequeños de las cuentas de 1780; y ademas de esto ninguna otra cosa supo la Academia oficialmente acerca de este precioso donativo, que el anuncio echo por el S^{or}. Protector Conde de Floridablanca como accidental en el nombramiento de Josef Panucci de Portero de esta R^l. Academia.

Año de 1782... En 1782 remitieron de Roma á la Academia los Discipulos Pensionados Dⁿ. Josef Guerra y Dⁿ. Jayme Folch dos formas llenas, el primero las del Torso de Belvedere, y el segundo la del Antino del Capitolio: fueron sacados por modelos de los mismos.

Año de 1784... En 1784 remitieron tambien los mismos Escultores los moldes o formas llenas de cuatro estatuas que habian modelado; y eran las siguientes: Folch las del Meleagro y Fauno que esta en el Museo Capitolino: Guerra el grupo de Psiquis y Cupido del mismo Museo y la del Neptuno de vila Negroni.

Año de 1786... En 1786 vino tambien de Roma la forma de un bajo-relieve de invencion del expresado Dⁿ. Jayme Folch, que representaba la union del Diseño y la Pintura con un genio que corona a ambos.

5 de Mayo de 1782... Por una lista de Estatuas que debian vaciarse para el S^{or}. Ynfante Dⁿ. Gabriel por los moldes que estaban en la Academia, se nota, que ademas de las formas arriba expresadas existian en la casa las otras dos que siguen.

La del Ydolo Romano [será sin duda el *Egipcio*, Roma, Museos Vaticanos].

La del Baco.

Año de 1783... En el Catalogo ó lista de varios efectos pertenecientes á las Bellas Artes, que en dho año vinieron de Malaga, y se depositaron en la Academia de orden del Rey, se hallan

Los moldes de dos retratos, ó cabezas del natural en pedazos sueltos³⁸.

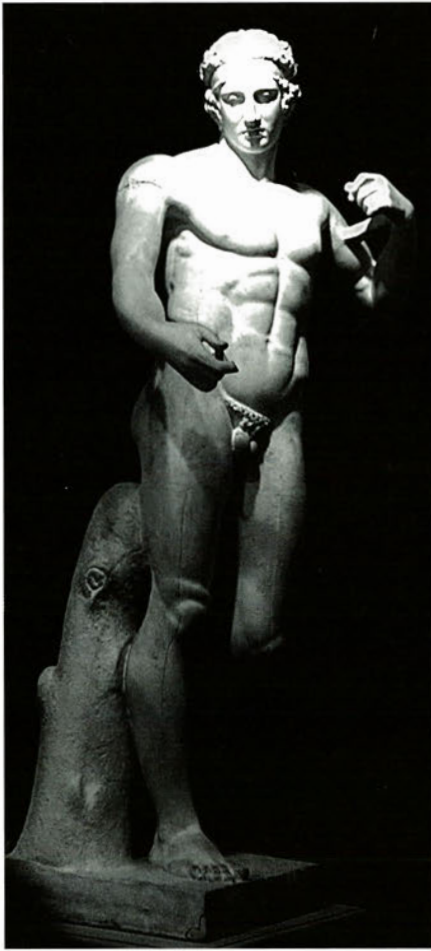
30 de Sept^{re}. de 1791... Dⁿ. Facundo Maria Sani, Conserge del R^l. Sitio de Sⁿ. Yldefonso, pidió permiso á la Academia, para que su Portero Panucci fuese á sacar moldes de las estatuas antiguas que se le mandase; depositandose despues todos en la misma Academia, que no permitiria se vaciasen de modo alguno sino para el uso de sus estudios³⁹. Se dió el permiso necesario á Panucci, y los moldes ó formas que en este año hizo, y se depositaron en los sotanos fueron:

Ocho Ydolos Egipcios [se trata de ocho figuras egipcias o egipciantes pertenecientes a la colección del marqués del Carpio que Felipe V compró a la casa de Alba en 1728. Fueron reproducidas por el abate italiano Ajello por encargo de Felipe V e Isabel de Farnesio y están recogidas en el llamado *Cuaderno de Ajello*⁴⁰. Se conserva entre los fondos antiguos únicamente la mitad superior de una de las figuras conocida como *Osiris*].

Tres estatuas pequeñas.

Un grupo de niños.

Catorce bustos antiguos.



Diadúmeno, reproducción actual.

21 de En.º de 1794... Dⁿ Ventura Maria Sani escribió al S^{or}. Yriarte, se permitiese al referido Panucci Pasar á la Granja para la continuación que S. M. mandaba se hiciera de los moldes ó matrices de las Estatuas antiguas, que se hallaban en aquel Palacio. Marchó Panucci á executar esta obra, la que finalizada mandó el Rey se depositase en la Academia, donde se hallan desde el año de 1796. Las matrices ó formas que vinieron por entonces, son de los originales siguientes⁴¹.

Una estatua Colosal de un Emperador = 7 piezas [E-112, como *Tiberio*].

Otra igual de un Emperador = 7 piezas [E-174, como *Augusto*].

Un Páris colosal con un Cupido al lado; le falta un brazo = 8 piezas [E-873].

Una copia de la Venus de Medicis = 5 piezas [Puede tratarse de la *Venus del delfín*, E-31].

Un Hercules con la maza, menor que el natural = 5 piezas [E-101].

Una Flora tamaño natural = 6 piezas [E-162, como *estatua femenina*].

Jupiter tonante, tamaño natural = 6 piezas [en el Museo del Prado se conservan tres figuras de *Júpiter* y la que más se asemeja al modelo vaciado para la Academia sería el E-16, aunque en este caso no es el tonante y su tamaño es

algo menor al que ellos denominan como *natural*].

Una Clicie = 4 piezas [creemos que se trata de *Clitia*, E-22 y E-698. En el Taller de Vacidados se conservaría el fragmento correspondiente a la parte inferior del torso].

[♦] La musa Polymnia = 4 piezas [E-69].

[♦] La musa Calyope = 6 piezas [E-40].

[•] Un Tolomeo, menor que el natural = 4 piezas [E-85, *Adolescente desnudo*. En el siglo XVIII era conocida como *Tholomeo joven*⁴² y en el XIX como *Adonis*, nombre con el que se sigue reproduciendo en el Taller de Vacidados].

Un Páris, del mismo tamaño = 4 piezas [debe de ser la figura representada en el Cuaderno de Ajello con el número 44 y que hoy desmembrada se conserva en el M. del Prado como *Torso juvenil*, E-12]⁴³

Un Dios Penate, del mismo tamaño = 5 piezas [E-500]⁴⁴.

[•] Un Fauno tocando la Flauta = 6 piezas [E-434].

La Musa Erato = 10 piezas [E-61].

Una Sybila recostada = 2 piezas [puede ser la musa llamada *Polimnia*, E-32].

Cleopatra echada sobre un colchon, colosal = 5 piezas [E-442].

La Musa Urania = 5 piezas [E-62].

Apolo presidiendo las Musas, colosal = 9 piezas [E-4].

El Narciso mirandose en el agua = 4 piezas [E-124].

El Fauno del cabrito al hombro = 8 piezas [E-29]⁴⁵.

Venus saliendo del baño = 7 piezas [E-33].

Un Baco, menor que el natural = 4 piezas [¿E-136?] ⁴⁶.

La Musa Euterpe = 9 piezas [E-37].

Una Venus cubierta con un paño mui delgado = 4 piezas.

La Musa Clio = 9 piezas [E-68].

[•] Un Meleagro recostado sobre un tronco, menor que el natural = 7 p^{zas} [E-84, conocida como *El sueño*].

Una Flora tamaño natural = 7 piezas [E-162].

[♦] El grupo de Castor y Polux con su Madre Leda = 12 piezas [E-28].

Una Aragne con lanzadera en la mano = 5 piezas [E-164].

Un Adonis tirando flechas = 6 piezas [E-369, como *Meleagro*].

[•] Un Antinoo colosal = 6 piezas [se trata de la copia romana del *Diadúmeno* de Policeto, E-88].

Un Fauno con piel de tigre cruzada = 10 piezas [E-30].

[♦] Una Venus medio vestida con un jarro en la mano = 7 piezas [*Venus del pomo*, E-65].

La Musa Talia = 8 piezas [E-38].

Hercules con pies de tigre y, menor que el natural = 5 piezas [E-101].

Una Ninfa vestida con la cornucopia y un timon, tamaño natural = 8 piezas [*La Fortuna*, E-20].

Una estatua de la Libertad = 5 piezas.

Una estatua de la Paz = 4 piezas [E-370].

Una Ninfa desnuda con una bola á los pies = 8 piezas.

Una Ceres desnuda = 4 piezas.

Una Venus cubierta como en acto de salir del baño = 3 piezas⁴⁷.

La Musa Terpsicore = 6 piezas [E-41].

[•] Diana cazadora = 7 piezas [E-11, solo el torso]⁴⁸.

Hercules triunfante = 11 piezas [E-432].



Crátera con centauromaquia, reproducción actual.

La Fé con caliz en la mano = 4 piezas.
 Una estatua que parece una Venus vestida = 5 piezas [E-106, sólo el torso].
 Una Leda = 3 piezas [E-9].
 Una Venus desnuda sobre la espuma del mar = 10 piezas [E-874].
 Ganimedes arrebatado por Jupiter = 6 piezas [E-35].
 [•] Un Termino ó Satyro coronado de cipres = 4 piezas.
 [•] Otra igual coronada de yedra = 4 piezas.
 Julio Cesar vestido = 8 piezas [E-170].
 [Otra igual de Julio Cesar vestido de emperador, E-42]⁴⁹.
 Otro Cesar Augusto coronado de laurel = 9 piezas [E-166].
 Jupiter con el cetro, desnudo y colosal = 12 piezas [E-5].
 El busto de Felipe 5º, y (•) un jarron etrusco = 4 piezas [E-303, núm. inv. del jarrón].
 Es de advertir, que todas estas formas ó hembras que vinieron de la Granja, están llenas.
 J^{ta}. Part^{lar}. de 2 de Set^e. de 1798... Puso la Academia en su consideracion, que el Portero Panucci se habia servido hasta entonces de los modelos propios de ella, y acordo mandarle presentar una lista jurada de ellos.
 J^{ta}. Part^{lar}. de 2 de Diciembre de 1798... Entregó con efecto d^{ho} Panucci la lista referida, y se determinó que se tuviese presente para cuando se formalizase y concluyese el inventario, que estaba haciendo el Conserge, y se rexistrasen las noticias que sobre moldes constasen en los papeles del Archivo.
 Confrontando ahora detenidamente la expresada lista de Panucci con los papeles y noticias precedentes, se halla falta de ciertas cosas, y tiene demas en otras. Hace Panucci expresión de los moldes de la testamentaria de Dⁿ. Felipe de Castro, que se pusieron en los sotanos, y son los que siguen⁵⁰:
 La fuente de la Plaza Navona, falta de algunos extremos: cuatro figuras de Reyes de Palacio nuevo, su tamaño una vara y faltas tambien de algunos extremos.
 Treinta cavezas, poco mas ó menos, de diferentes tamaños, bastante mal traidos.
 [♦] Molde de cuatro bandejas⁵¹.
 Manifestaba tambien Panucci en su lista como propios de la Academia varios moldes que habia executado antes de entrar en la Academia⁵², y son los que siguen: El grupo de Castor y Polux⁵³.
 Una Venus medio vestida⁵⁴.
 Un Ganimedes⁵⁵.
 El Pastor del Borrego al hombro⁵⁶.
 El busto de Felipe Vº.
 [•] El del Antinoo [E-60].
 [♦] El del Alexandro moribundo [E-110 como *Aquiles*].
 Catorce bajos-relieves del Herculano, su tamaño una vara escasa⁵⁷.
 Uno grande del sepulcro de Rossi⁵⁸.
 Entre la nota de los moldes de bajos-relieves añade tambien Panucci en su lista los que siguen:

Uno de una perspectiva.

Otros dos de una Anatomía⁵⁹.

Otro que el llama de Guerra y debiera ser sin duda alguna el de Folch, del cual arriba se hace mención.

Además de esto se expresa en la referida lista, que entre las formas del Sr. Mengs remitidas de Roma había dos torsos, uno grande del antiguo, y otro de un satiro. En las listas venidas de Roma solo se expresa el Torso de Gadi, que no se sabía lo que era, pero como el que se denomina Torso antiguo se entiende por el famoso del Hercules, sin duda el del dho Gadi sea el que Panucci llama de un Satiro, y por consiguiente falta el primero en las noticias anteriores.

Por último, se hace cargo Panucci de 16 cabezas del antiguo y de otros cuatro bustos que expresa con los nombres de Faustina, Roma, Madre de las Nieves, y Minerva. Esta nota no conviene con la razón, y apuntamientos ya referidos de la Academia.

Año de 1805... En las cuentas anuales de la Academia consta, que de orden del Sr. Viceprotector Marques de Espejo sacó Panucci un molde del bajo relieve ovalado, que representa el famoso Antino de Vila Albani de medio cuerpo, en el cual hizo dos vaciados, y además otras frioleras, pagándole el importe de todo. Como este bajo-relieve que tiene la Academia, y que vino de Roma con los yesos del Sr. Mengs, se halla bastante estropeado, dispuso dho Sr. Marques que Panucci hiciese molde de él para precaver qualquiera desgracia.

Atendidos todos estos antecedentes, y resumiendo ó formando un cuerpo de todos los moldes que por las razones en ellos expuestas han existido, ó deben existir en la Academia, resulta que puede formarse el catalogo de las formas ó hembras de estatuas, bustos, cabezas, torsos, pies, manos, y bajos-relieves pertenecientes á esta Real Academia del modo que manifiesta la memoria que sigue⁶⁰.

EPÍLOGO

La "Memoria" y el "Inventario" fueron entregados a finales de 1815, pues en la Junta Particular del 7 de enero de 1816⁶¹, además de darse cuenta de ello, se nombró una nueva comisión, compuesta por el director general Antonio Aguado, el secretario Juan de Barcenilla y los académicos Rafael Mengs, Manuel de Ribera, Mariano Salvador Maella, Juan Adán y Esteban Ágreda, para que a la vista de toda esta documentación, comprobaran el estado de los moldes y decidieran la mejor fórmula para su uso y conservación.

No sabemos qué parte del trabajo se llevó a cabo, porque en la Junta Particular del 6 de agosto de 1817⁶² por la ausencia continuada de Mengs, se nombró para sustituirlo a Ribera, con la recomendación de que pudiera desempeñar con rapidez la "comisión" que se le tenía encargada. En ella se decía que el Taller de Vaciados era un lugar idóneo para conservar las formas, pero que se hacía necesaria la reorganización y reforma de muchas de ellas. Como en ocasiones anteriores, esta tarea fue encargada a Pagniucci, pero por motivos al parecer económicos, dicha ordenación y reforma tampoco se llevó a cabo.

De nuevo nos valemos de la investigación de otro archivero de la Casa, Narciso Pascual y Colomer, hijo de Juan, que el 21 de enero de 1832 entregó otra memoria a la que tituló: "Antecedentes sobre reparacion y conservacion de los moldes de la Academia"⁶³. En ella expone que con la misma finalidad, en la Junta Ordinaria del 31 de diciembre de 1823 se volvió a nombrar otra comisión⁶⁴, al frente de la cual se puso al director general y de escultura, Esteban Ágreda. El 2 de julio de 1824, esta comisión había emitido su informe y dos días más tarde, en Junta Ordinaria, se acordó pedir que el director general proveyera los fondos necesarios para que Pagniucci pudiera llevar a cabo la tan necesaria ordenación y reforma. Tampoco en esta ocasión pudieron cumplirse estos acuerdos porque el propio Pascual y Colomer dice que: "No consta porque no se llevo á efecto tampoco esta resolucion" y que "En 20 de enero de 1828 expuso el actual formador Dⁿ. José Panucci sus servicios y la oferta que le hizo la Academia en la Junta particular de 29 de noviembre de 1813, cuando, le dio su plaza sin sueldo, de concederle la asignacion de tal cuando hubiese fondos para ello, y ofreciendo resanar y arreglar poco a poco los moldes deteriorados por el abandono, satisfaciendole el gasto de los materiales". Por fin, en la Junta Particular celebrada el 26 de abril de 1828 se resolvió pagar a Pagniucci "9 r^s. diarios con la precisa obligacion de ir resanando los moldes y madreformas que posee la Academia y formando el inventario general de ellas con su correspondiente numeracion, haciendo constar de las piezas de que se componen y concluido este trabajo se le atenderá para aumento de la asignacion hasta 12 r^s. diarios"⁶⁵.

Esta asignación debió hacersele fija a juzgar por los dos escritos que, firmados el 11 de diciembre de 1833, Pagniuci presentó a la Corporación⁶⁶. En uno de ellos, da las gracias a la Academia por haberle hecho "dependiente" de la misma y como agradecimiento le ofrece "un Molde nuevo completo que é echo, sobre el original del Grupo de Castor y Polux, y un Vaciado armado, para suplir en la R^l. Galeria de Escultura, por los dos imperfectos, que hai en ella; ademas un Torso colosal llamado del Pasquino, cuyo original existe en Roma, y tres Cabezas antiguas"; y en el otro expone "[...] estar ya arregladas dos Estanterias, y en la una colocados los Moldes, que ban expresados en la adjunta Nota⁶⁷, estando la colocacion de los Moldes en la otra Estanteria mui adelantada". También pide que la Academia le facilite una lista con los moldes que posee, y comunica que habiendo tenido que realizar los vaciados de dos esculturas de Palacio para el Infante Dⁿ. Sebastián, los moldes pasaban a formar parte de los fondos de la Academia por expreso deseo del Infante⁶⁸. De ambos escritos se dio cuenta en la Junta Ordinaria del 15 de diciembre de este mismo año expresando, la comisión encargada del arreglo de los moldes, la satisfacción que sentía por ello y animando a Pagniucci a seguir adelante.

La idea de tener controlados permanentemente los fondos del taller siguió siendo una constante y aunque hubo algún nuevo intento de organizar nuevas comisiones inspectoras⁶⁹, no sería hasta 1873 cuando se resolviera definitivamente este asunto. En este año fueron aprobados nuevos *Estatutos* de la Academia y en ellos se propone nombrar comisiones permanentes, entre ellas una para "la administración de los fondos de la Academia"⁷⁰. En el

Reglamento que los desarrolla se dice que habrá “[...] una Comisión con carácter de permanente encargada de la dirección e inspección del taller de vaciados”⁷¹, y que “la Comisión inspectora del taller de vaciados se compondrá de tres individuos de la sección de Escultura y dos de la de Arquitectura, y se regirá por un reglamento especial que formará la Academia”⁷². Este primer *Reglamento* fue aprobado en la Junta Ordinaria de 16 de mayo de 1876 y en él se establecieron las bases, de su composición y funcionamiento. En el Capítulo I, dedicado al material, sus tres primeros artículos dicen así:

Artículo 1º. El material del taller consistirá en estatuas y grupos notables, en detalles, miembros y fragmentos arquitectónicos de mérito reconocido antiguos y modernos, y en moldes para vaciados de aquellos y de estos.

Artículo 2º. Este material se clasificará en secciones, a saber.

1º. ESTATUARIA, que comprenderá estatuas, relieves y grupos vaciados, y los correspondientes moldes para hacerlo.

2º. ARQUITECTURA, que comprenderá vaciados de fragmentos y adornos arquitectónicos antiguos y modernos y sus respectivos moldes.

“Artículo 3º. Las estatuas vaciadas se conservarán convenientemente ordenadas y numeradas en las salas de Escultura de la Academia.

En las mismas salas y suspendidos en sus muros se conservarán también ordenados y con numeración separada los objetos arquitectónicos.

Los moldes de ambas secciones se conservarán en los sótanos de la Academia en estanterías hechas al intento”⁷³.

Por primera vez se acuerda formar una “Galería reservada” para colocar en ella las piezas más antiguas que no hubiesen sufrido restauraciones “poco hábiles” con el fin de preservarlas, acordando que dichas piezas, bajo ningún concepto, fueran movidas de su lugar, aunque se autorizaba a poderlas dibujar. Esta Galería quedaba al cargo de la comisión permanente encargada de la dirección e inspección del taller de vaciados. También por primera vez se reglan los derechos, deberes y obligaciones del formador y del resto del personal del taller, a lo cual se le dedican 26 de los 42 artículos de que se compone el *Reglamento*. En 1796 se redacta otro nuevo y en él ya aparecen separados la que llaman “Galería de Esculturas” y el Taller de Vaciados. Ambos siguen siendo dependencias de la Academia y estando a cargo de la misma Comisión inspectora. De 1928 encontramos otro nuevo, y en este caso observamos que el Taller ya queda bajo la dirección de la Sección de Escultura que a su vez será la encargada de nombrar una “Delegación administradora e inspectora del taller de vaciados, que estará formada por tres de sus miembros, de los cuales, uno al menos, ha de ser escultor, y otro no profesional”. Los cometidos de dicha delegación aparecen ya mucho más concretados tanto para el desempeño de sus funciones como para el desarrollo de las mismas. El último *Reglamento del Taller* fue elaborado en 1985 y es por el que se rige en la actualidad.

Gracias al celo de la Academia por conservar este magnífico legado, hoy podemos seguir disfrutando de la gran variedad de modelos que han entrado en la Corporación a lo

largo de tantos años. Sólo, y como ejemplo, diremos que en el Taller de Vaciados se siguen reproduciendo las figuras de la "Venus de la Concha", "el Espinario", "el Discóbolo de la rodela en la mano izquierda", etc., por citar sólo algunos de los primeros moldes que entraron en la Corporación. Los tradicionales moldes o formas de escayola poco a poco van siendo sustituidos por nuevos materiales como la silicona, lo que permite realizar el trabajo con mayor facilidad y hacer más fácil su conservación.

En la actualidad el Taller de Vaciados sigue cumpliendo la misión para la que fue creado. Los centros docentes de España y de fuera de ella siguen nutriéndose de sus fondos y tanto Patrimonio Real como Museos, Ayuntamientos etc., cuando desean hacer reproducciones de obras de su propiedad, siguen depositando su confianza en el Taller de Vaciados de esta Real Academia como garantía de calidad.

NOTAS

1. Bulto-redondo, del francés *rondébosse*, es un término que se utiliza en arte para designar una obra ejecutada a todo relieve, es decir que se puede mirar toda en derredor.
2. Para una mayor información sobre este tema, véase: HERAS CASAS, Carmen, "Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651", *Academia*, 88 (1999) 77-100.
3. Actas y documentos de la segunda Junta Preparatoria celebrada el 21 de agosto de 1744 (ASF 1-3/1).
4. Consideramos que la memoria del primer título está redactada con anterioridad a la fechada el 15 de noviembre por varias razones, entre otras, porque en ella se hace una petición de vaciados de esculturas de La Granja que en la siguiente no aparece. De la relación de los libros que consideran necesarios, en la primera hay dos apartados, uno con los libros que ya existían entre los fondos de la Institución (relación que omiten en la segunda), y otro con los que se debían comprar. Otra razón que nos lleva a pensar que la segunda es posterior, es que su redacción está realizada para ser enviada oficialmente a Roma (ASF 3-24/1).
5. Modelos de estatuas que se pedían: De Roma: "El Apolo./ El Laoconte./ El Antinoo./ El Hercules de Commodo./ El Marco Aurelio à cavallo./ El Saturno./ El Gladiator./ El Gladiator moribundo./ El Marsias./ El tronco, ô torso de Belvedere./ El Hermafrodito./ La cabeza de Alexandro./ La de Niobe./ La de Marco Aurelio./ la de Vitelo./ La de Ciceron./ La de Seneca./ La de la vieja de Campidoglio./ La de Christo de la Minerva, de Michaël Angelo./ La cabeza del alma condenada, del mismo./ La de Proserpina, del Cavallero Bernini./ La del alma condenada, del mismo./ La de la Bienaventuranza, del mismo./ La del Angel, del mismo./ La de Santa Teresa, del mismo./ Los pies de San Geronimo./ Seis niños, de los mejores del Flamenco./ Seis cabezas de niños, del mismo./ La cabeza de Santa Cathalina, del mismo./ Una cabeza de Nuestra Señora, del mismo" y de Florencia: "La lucha de Medicis./ El Mercurio./ El Ydolo./ El Fauno./ El Rotino de Medicis./ La cabeza del Baccho, de Michaël Angelo" (ASF 40-1/2).
6. Oficio de remisión firmado por Clemente de Aróstegui en el Pardo el 9 de marzo de 1745, y dirigido al embajador de España en Roma (ASF 3-24/1).
7. "Memoria de los modelos, instrumentos, y libros que se necesitan para la futura Academia [...]" (ASF 3-24/1).
8. (ASF 40-1/2).
9. (ASF 40-1/2).

10. Al final, como anexo, se transcribe dicha lista con el fin de saber cuáles eran las formas que a esa fecha aún conservaba la Academia y también para poder establecer las oportunas comparaciones con la presentada por Pascual y Colomer.
11. Es lo que llaman "forma llena".
12. (ASF 40-1/2).
13. De todas las figuras cuyos moldes entraron en la Institución, algunas aún se siguen reproduciendo, lo que significa que sus moldes se han ido renovando, y para identificarlos pondremos este símbolo • precediendo al título. De otras muchas, éstos se han debido perder pero se sigue conservando el vaciado antiguo, y con el fin de aportar una mayor información, lo identificaremos con este otro símbolo ♦. Cuando la obra ha podido ser identificada, a continuación del título lo ponemos entre corchetes, al igual que el lugar actual de la ubicación del original. En el caso de las obras que se conservan en el Museo del Prado ponemos además el número de inventario de las mismas.
14. Esta figura junto con el *Grupo de San Ildefonso*, el *Espinario*, la *Venus de la concha* y el *Hermafrodita*, volverán a entrar en 1796 entre los yesos procedentes del palacio de La Granja de San Ildefonso.
15. Se trata de una de las figuras vaciadas en bronce que Velázquez trajo de Italia en 1751 al igual que las tres siguientes, el *Espinario*, la *Venus de la concha* y el *Hermafrodita*.
16. Carta de Felipe de Castro dirigida al viceprotector Tiburcio de Aguirre y Ayanz, fechada en Madrid el 10 de octubre de 1754 (ASF 33-13/1). En uno de los inventarios realizados por Pascual y Colomer (que no hemos transcrito) encontramos una nota que dice así: "Según resulta por los acuerdos de las Juntas Ordinarias de 1758, el asunto de estos dos baxo-relieves [se refiere a los realizados por los discípulos Carlos de Salas e Isidro Carnicero, que más adelante aparecen reflejados entre los vaciados realizados por Castro, para el concurso oposición a las pensiones de Roma en 1758] era el de Fernando 3º. tomando la espada de su progenitor el Conde de Fernan-Gonzalez en su sepulcro antes de partir á la conquista de Sevilla./ Los moldes de los dos expresados caballitos fueron sacados por otros dos de bronce que para este efecto franqueó en dho año el Sr. Consiliario Conde de Saceda" (ASF 33-11/1). Se conserva un vaciado antiguo del caballito en actitud de andar.
17. *Vid.* nota anterior.
18. Se conserva entre los fondos antiguos una cabeza de un joven de raza negra pero está marcada con el sello de la Real Fábrica de Porcelana de la China del Buen Retiro, colección que entró en la Academia en 1811. En el Museo del Prado hay varios bustos, también de personajes de raza negra a los que llaman *etíopes*, y uno de ellos (E-381), por las características de su cabellera, pudiera ser el que Castro vació.
19. Se conservan bastantes bustos y cabezas aún en proceso de identificación.
20. *Vid.* nota 16.
21. En el inventario que realizó Pagniucci de los moldes que aún se conservaban en 1798, introduce los nombres de algunos de los bustos: el de la "Madre de las Níobes" [de la *Níobe* madre se conserva un vaciado antiguo, pero éste procede de la Real Fábrica de Porcelana de la China del Buen Retiro], ♦ el de "Antinoo", ♦ de "Faustina", ♦ de una "Roma" y ♦ otro de "Minerva" (ASF 40-1/2).
22. Se conservan dos pedazos.
23. Procedía de la villa Negroni, según el listado de los cajones con las obras remitidas desde Roma, núm. 53 (ASF, 40-1/2).
24. Publicada por LÓPEZ ENGUIDANOS, José, *Colección de vaciados y estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibuxadas y Grabadas, por Don Jose Lopez Enguidanos. Profesor de Pintura dedicála al Exmo. Sr. Duque de Alcadia Protector de la misma Academia*, Madrid, 1794, núm. 70.
25. El molde vino de Roma en el cajón marcado con el núm. 73 y llegó acompañada de la figura , cajón núm. 13 cuyo texto dice así: "Niña q^e. juega a las tavas, q^e. està en Francia; en otro numº. va la forma de esta, q^e. quiso el S^{or}. Mengs se hiciese acuenta del Rei y q^e. se le diese a el dos yesos vaciados p^r.

- ella, a forma fresca [recién hechos]" (ASF 40-1/2). A pesar de que en el listado se dice que ésta es la obra que se encontraba en Francia, nuestras investigaciones nos han llevado a pensar que ésta pueda ser la versión que Cavaceppi restauró en su taller, la cual dice que fue hallada en la villa Verospi, sobre el monte Pincio en 1766, encontrándose en ese momento en la colección del general Walmoden en la ciudad de Hannover: CAVACEPPI, Bartolomeo, *Raccolta d'antiche statue, busti, teste cognite ed altre sculture antiche*, Roma 1768-1772, Tomo II, il. 60. En la publicación de REINACH, Salomon, *Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, París, 1906, p. 310, aparecen reflejadas varias versiones de esta figura y de entre ellas, la que más se asemeja a la que llegó a la Academia, es la que decía pertenecer al Museo Real de Berlín.
26. También procedía del taller de Cavaceppi (*op. cit.*, tomo I, il. 44). Este vaciado ha sido recientemente publicado por NEGRETE PLANO, Almudena, "Un grupo escultórico atribuido a Rafael", en *Academia de España Roma 2000*, [memoria curso 1999-2000], Roma: Academia de España, 2000, pp. 80-83.
 27. Al igual que la anterior se refiere a los relieves de las dos cantorías de la catedral de Florencia, obras de Donatello y de Della Robbia, ambas hoy en el Museo de la propia catedral.
 28. Esta figura ya había entrado antes en la Institución procedente de la casa de Mengs en Madrid.
 29. En la publicación de REINACH (*op. cit.*, p. 452), no aparece legible el nombre de dicha colección. Publicado por LÓPEZ ENGUIDANOS (*op. cit.*, núm. 48).
 30. Puede tratarse de la misma colección de la nota 22, y tampoco puede leerse con claridad.
 31. Se trata de un Hermes griego ya que sólo lleva el caduceo en la mano izquierda y no la bolsa que es lo que caracteriza al Mercurio romano.
 32. El vaciado le fue comprado a Cavaceppi y en su publicación dice que por la excelencia de la escultura, suponía que sería obra de Fidias. Dice también que en ese momento la obra ya estaba en Londres en poder del señor Enrico Lennig (CAVACEPPI, *op. cit.*, tomo I, il. 42).
 33. Se conserva un busto de Sócrates, inventariado en 1804 con el núm. 31 de la sección de bustos, por lo que pudiera tratarse de esta obra.
 34. *Vid.* nota 20.
 35. Se conserva un vaciado antiguo, con seguridad anterior a 1804, ya que aparece en el inventario realizado por la Academia en ese año con el núm. 190 de la parte correspondiente a los bustos, pero no es el hijo muerto, sino otro que está con el brazo levantado intentando detener las flechas de Apolo.
 36. En la actualidad en el taller se sigue vaciando un busto de Séneca que puede corresponder a este mismo modelo.
 37. La forma de este grupo vino entre los vaciados procedentes de Roma en el cajón marcado con el núm. 65.
 38. Proceden del barco inglés Westmorland apresado por los franceses en Málaga el año 1799, cuyo contenido artístico fue comprado por la Compañía de Lonjistas de Madrid pasando una gran parte de las obras de arte a formar parte de las colecciones de la Academia en 1784. Las obras que vinieron en cajones marcados, el que lleva las letras "MGE" dice que contiene: "Quatro cabezas dos de barro, y dos vaciados de yeso con sus moldes en pedazos sueltos" (ASF 87-1/4).
 39. En la Junta Particular celebrada el 2 de octubre de 1791 se daba cuenta de este ofrecimiento en los términos siguientes: "Dⁿ. Facundo Maria Sani, Conserje del palacio de R^l. Sitio de Sⁿ. Yldefonso, con papel de 30 de Setiembre próximo pasado me participó que habiendo de sacar de orden de S. M. moldes de ocho idolos Egipcios, catorce bustos antiguos, un grupo de niños, y otras estatuas pequeñas, que desde la galería de aquel sitio se han de trasladar al de Aranjuez, le parecía conveniente al mejor servicio del Rey y al beneficio de la Acad^a. que esta mandase á su Portero vaciador Panucci hacer este trabajo y el de los vaciados que se ofreciesen, arreglando lo que el mismo Sani le había de satisfacer. Añadia que los moldes se podian quedar en la Acad^a. tanto para su seguridad, como para el uso de sus estudios si necesitase algun vaciado: Observando lo mismo con todo lo demas que con igual motivo se saque de Sⁿ. Yldefonso [...]" (ASF 124/3, fol. 176v. y 177).

40. *El cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado, exposición 19 octubre 1998 - 3 enero 1999*, Madrid: Museo del Prado, 1998.
41. Como de casi todas las piezas que transcribimos en este apartado, sus originales se encuentran en el Museo del Prado, su identificación la haremos a través del núm. de inventario, o sea E- más el número.
42. *El cuaderno de Ajello...*, *op. cit.*, p. 166.
43. *Ibíd.*, p. 141.
44. *Ibíd.*, p.177, dibujo núm. 56.
45. Solamente se conserva la parte inferior de la figura.
46. Puede tratarse del *Baco* que conserva el Prado con el núm. de inventario E-136, cuyas medidas –116 cm– se corresponden con la descripción de “menor que el natural” [*El cuaderno de Ajello...*, *op. cit.*, p. 64, dibujo núm. 15].
47. Puede hacer referencia a la *Venus* que en el “Inventario de Carlos III” lleva el núm. 2789 y Antonio Ponz la describe situada en la misma “pieza segunda” del Palacio de La Granja que el inventario citado. A juicio de Miguel Ángel Elvira la escultura debió desaparecer a finales del XVIII o principios del XIX [*El cuaderno de Ajello...*, *op. cit.*, pp. 75-77].
48. Parece ser que a finales del siglo XVIII se encontraba en muy mal estado, pero la descripción que de ella hace Pagniucci (véase núm. 44 del anexo), es la misma en que aparece dibujada por Ajello [*El cuaderno de Ajello...*, *op. cit.*, p. 78, dibujo núm. 22].
49. En el inventario que hemos transcrito no aparece reflejada esta figura, pero sí en otros, marcada con el núm. 54.
50. Entraron en la Academia en 1778.
51. Sólo se conservan los vaciados de dos de ellas.
52. Pagniucci dice en su reseña [véase anexo] que estos moldes los hizo en el Palacio de La Granja de San Ildefonso aprovechando que tuvo que realizar el vaciado del “Busto de Felipe V” y que los tenía él con anterioridad a su entrada como formador en la Academia, lo que sucedió en 1779. No se ha encontrado otra documentación acerca de esta noticia, pero los moldes, aunque se repiten en la lista de vaciados de La Granja de 1796, debían estar en la Institución con anterioridad a 1794, fecha de la publicación de López Enguñados donde ya aparecen reproducidas algunas de estas figuras.
53. Ya hemos visto que el primer molde que entró en la Institución en 1746 fue de este grupo y de nuevo en 1754, vaciado por Castro.
54. Creemos que se trata de la *Venus del pomo* que, aunque también entró en 1796, ya aparece representada entre los dibujos de López Enguñados (*op. cit.*, dibujo núm. 59).
55. Igual que la anterior está representada por López Enguñados, con el núm. 26.
56. El *Fauno del cabrito* al igual que el *Grupo de San Ildefonso* ya hemos visto que habían entrado vaciados por Castro en 1754.
57. De Nápoles eran remitidos al rey Carlos III los vaciados de algunos de los bronceos que se iban descubriendo de las excavaciones de Herculano. A la Academia, en 1776, fueron donadas por el propio Rey, 68 obras entre bustos, relieves, figuras, etc., los cuales no tienen nada que ver con los moldes a los que aquí se alude. En cambio, hay varios relieves inventariados en 1804, cuyas características y medidas –entre media y tres cuartas de vara–, pudieran ser los que Pagniucci dice que vació.
58. Puede tratarse del medallón de grandes dimensiones que el pensionado en Roma Juan Adán Morlán copió en barro del sepulcro del papa Alejandro VIII, obra del escultor Angelo Rossi, y enviado a la Academia en 1771 (ASF E-481).
59. Se conserva uno que en el inventario de 1804 dice que era de Olivieri.
60. “Inventario de los moldes o formas que había en la Academia en 1815, realizado por Juan Pascual y Colomer” (ASF 33-11/1).

61. Junta Particular del 7 de enero de 1816 (ASF 3/127, fol., 88 y 88v).
62. Nota de la Comisión de moldes (ASF 40-1/2).
63. (ASF 40-1/2).
64. Esta comisión fue creada a petición del conserje José Manuel Arnedo, el cual remitió un escrito dirigido al secretario, Martín Fernández de Navarrete, en el que exponía lo siguiente: "La Real Academia de Sⁿ. Fernando, posee un tesoro artístico en las madres=formas moldes de las estatuas y cabezas que se hallan en los sotanos de la misma, cuya preciosa colección á los Reyes fundadores del establecimiento les costó cuantiosos intereses para su conducción de Roma, Florencia, y otras partes; con los vaciados de dichas madre formas, se han creado los directores que actualmente son el ornato de la Academia estudiando en las bellas estatuas, la simetría y proporciones de los antiguos y sobresalientes artistas Griegos y Romanos. Este tesoro se pierde sino se acude con prontitud a un remedio[...]". El principal problema que él expone es el de la humedad, causa por la que se destruyen las cuerdas que los envuelven, dando como resultado el desmoronamiento de los mismos (ASF 136-4/5).
65. *Vid.* nota 62.
66. (ASF 40-1/2).
67. "Nota de los Moldes colocados en la primera Estantería, y cuyos Moldes aunque usados están en buen estado". Los moldes eran los de las figuras del Apolo Belvedere, Gladiador combatiente, Páris, Fauno de los Albogues, Venus de jarro, El senador, Mercurio sentado o de Porticci, y cinco bajorrelieves" (ASF 40-1/2).
68. Los moldes corresponden a las estatuas del "Baco del Sático" (¿Sileno con Baco niño?) y del "Ganímedes", (Museo del Prado, E-35) (ASF 136-4/5).
69. En 1863 se formó una comisión compuesta por los académicos Pérez, Ríos, Cámara y Colomer, y otra, en 1871 con Gato de Lema y Ponzano, no llegando ninguna a funcionar por motivos "particulares", enfermedades, muerte en el caso de Colomer y ausencias prolongadas de alguno de sus miembros (ASF 40-1/2).
70. *Estatutos de la Academia de Bellas artes de San Fernando* aprobados por el Gobierno de la República el 3 de diciembre de 1873, Madrid: Imprenta y Fundición M. Tello, 1874.
71. *Reglamento interior de la Real Academia de Bellas artes de San Fernando*, Madrid: Imprenta y Fundición de M. Tello, 1874, p. 6.
72. *Ibidem*, p. 8.
73. "Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Reglamento del Taller de Vaciados. Madrid 16 de Mayo de 1876". Este manuscrito aparece unido a los *Estatutos y Reglamento de la Academia* anteriormente citados, y por tanto no tiene número de signatura de Archivo. Este reglamento estuvo en vigor hasta 1894, fecha de la aprobación de otro nuevo (ASF 40-1/29) el cual a su vez lo estuvo hasta 1928 en que fue redactado y publicado el tercero (*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Reglamento del Taller de Vaciados*. Aprobado por la Corporación en Junta ordinaria de 28 de Junio de 1828). En 1985 se redactó el que en la actualidad está vigente.

ANEXO

* "Lista de los Moldes, q^e. tiene la R¹. Academia de Sⁿ: Fernando, es à saber...

El Grupo del Laoconte./ El Molde del Apolo grande./ El de el Antinon./ El de un Fauno./ Un Busto de la Madre de las Nióbes./ Un Busto de el Antino./ Otro de la Faustina./ Otro de una Roma./ Otro de Minerva./ Todos estos Bustos y figuras ya expresados se hallaban primeramente en la China, y luego los pasaron à el estudio del S^r. Menz y por ultimo quando este S^{or}. se marchó los remitieron à esta R¹. Academia.

Moldes q^e. esta R¹. Academia recojió à la Muerte del S^{or}. Felipe de Castro, a saber.

La Fuente de la Plaza Navona, à la q^e. le faltaban algunos extremos q^e. no se hallaron./ Quatro fig^s. del tamaño de vara de los Reyes de Palazio las que tambien carecian de algunos extremos./ Treinta Cabezas pocas mas, ò menos de diferentes tamaños bastante maltratadas./ Molde de 4 bandejas.

Siguen las q^e. embió el S^{or}. Mengs quando remitió la Colecion de Estat^s.

La Estatua del Fauno de los Platicos./ La del Pastor Paris./ La del Amor feo./ La del Niño echado sobre un delfin./ La de la Venus de Medicis./ La del Apolino de Medicis./ La de un Mercurio de pié./ El Grupo de la lucha de Florencia, (este molde es quasi inservible)./ La Estatua del Juego de las tavas./ La de Leda, faltandole un brazo./ El del Senador./ El Grupo de Sixizi y Cupido./ El de un Mastin grande./ El de un torzo grande del Antiguo./ Otro dicho de un Satiro./ 4 fig^s. modernas de una Bara de alto, a saber el Grupito de Sixizi y Cupido entero./ Un Neptuno entero./ El de un Baco echado, faltandole una pierna./ Otra fig^a. q^e. ignoro su nombre, del mismo tamaño, q^e. le faltan 3 extremos.

Bajos Relieves.

1. del frontal de los Niños del Flamenco./ 1. Moderno grande, su autor Guerra./ 12. Grandes y Angostos, q^e. parecen los 12 Apostoles./ 1. de tres Diosas vestidas./ 1. de una Perspectiva./ 2. de Anatomía./ 1. de un Nacimiento Ovalado./ 16. Cavezas del Antiguo;- Todos estos moldes estaban en esta R¹. Acad^a.

Moldes q^e. hize en el R¹. Sitio de Sⁿ. Yldefonso, con motivo de haver ido à hacer el Busto de Felipe V. es à saber: El Grupo de Castor y Poluz./ Una Venus medio vestida./ Un Ganimedes./ El Pastor del borrego al hombro./ El Busto de Felipe quinto./ El del Antino./ El del Alexandro moribundo./ Todos estos los hize yo antes de entrar en la R¹. Academia.

Bajos Relieves q^e. tambien executé antes de entrar en la d^{ba}.

14. bajos relieves del tamaño de 1 bara escasa, q^e. son del Ercolano./ 1. Grande del Sepulcro de Rossi.

Siempre q^e. se han vaciado algunos Modelos en d^{hos} Moldes, fuè con el Permiso de mis Gefes, y si de todos los q^e. esta lista hace mencion, me hubiere olvidado de alguno, seré correspondiente à ello.

Y tocante á los Moldes q^e. hize en el Real Sitio de Sⁿ. Yldefonso por Orden y Cuenta de S. R¹. M., tiene la lista individual el S^{or}. Dⁿ. Fran^{co}. Duran, Conserje de esta R¹. Academia". Firmado "Josef Pagniucci".

* *"Lista de los moldes que se han sacado de las Estatuas del quarto bajo del Real Palacio del Sitio de San Ildefonso, y han señalados con el numero que se halla á la margen, a saber:*

- Nº. 1. Una estatua colosal de un Emperador de diáspiro de Sicilia, todo el ropage, cabeza, brazos, y piernas de bronce; contiene su molde siete piezas.
- Nº. 2. Otro Emperador de un todo lo mesmo que el de arriba; se compone su molde de siete piezas.
- Nº. 3. Otra Estatua que representa Paris colosales, con un Cupido à lado, le falta un brazo; se compone su molde de ocho piezas.
- Nº. 4. Otra Estatua que representa una Venus, copia de Medicis; compone su molde cinco piezas.
- Nº. 5. Otra Estatua que representa un Ercules con la maça menos que el natural; compone todo su molde cinco piezas.
- Nº. 6. Otra Estatua de una Flora al natural; contiene todo su molde seis piezas.
- Nº. 7. Otra Estatua del natural, que representa Jupiter tonante; contiene su molde seis piezas.
- Nº. 8. Otra Estatua llamada la celosa Clisi; contiene su molde quatro piezas.
- Nº. 9. Otra Estatua de una Musa llamada Polinia; contiene su molde quatro piezas.
- Nº. 10. Otra Musa llamada Caliope; contiene su molde seis piezas.
- Nº. 11. Otra estatua menos que el natural llamada Tolomeo, contiene su molde quatro piezas.
- Nº. 12. Otra estatua del mesmo tamaño, que representa Paris; contiene todo su molde quatro piezas.
- Nº. 13. Otra estatua ygual tamaño que representa Penates; su molde se compone de cinco piezas.
- Nº. 14. Otra estatua que representa un fauno tocando una flauta; compone su molde seis piezas.
- Nº. 15. Otra Estatua de una Musa llamada Erato; contiene su molde diez piezas.
- Nº. 16. Otra Estatua, que representa una Sibila recostada sobre de un poste; contiene su molde dos piezas.
- Nº. 17. Otra Estatua colosal, que representa Cleopatra echada en un colchon; se compone todo su molde de cinco piezas.
- Nº. 18. Otra Estatua de una Musa llamada Urania; compone todo su molde cinco piezas.
- Nº. 19. Otra Estatua colosal, que representa Apolo presidiendo à las Musas; se compone todo su molde de nueve piezas.
- Nº. 20. Otra Estatua menos que el natural llamada Narciso mirandose en el agua; contiene su molde quatro piezas.
- Nº. 21. Otra Estatua llamada un Fauno con el cabrito al ombro y caiado; compone su molde ocho piezas.

* Lista realizada por José Pagniuci en 1798 de las obras vaciadas en el Palacio de la Granja de San Ildefonso (ASF 40-1/2).

- Nº. 22. Otra Estatua, que representa Venus que sale del baño, con una rodilla sobre un galapago; contiene su molde 7 piezas.
- Nº. 23. Otra Estatua menos que el natural, que representa Baco; compone su molde quatro piezas.
- Nº. 24. Otra Estatua de una Musa llamada Euterpe; contiene su molde nueve piezas.
- Nº. 25. Otra Estatua, que representa Venus cubierta con un paño muy delgado; contiene todo su molde quatro piezas.
- Nº. 26. Otra estatua de una Musa llamada Clio; contiene todo su molde nueve piezas.
- Nº. 27. Otra Estatua del infiel Meleagro recostado sobre un tronco dormiendo y es menos que el natural; compone todo su molde siete piezas.
- Nº. 28. Otra Estatua que representa una Flora con una flor en la mano de natural; compone todo su molde siete piezas.
- Nº. 29. El Grupo de Castor y Polus con su Madre Leda; se compone todo su molde de doce piezas.
- Nº. 30. Otra Estatua que se llama Aradne, con una lanzadera en la mano, inventora de las hilazas, contiene su molde cinco piezas.
- Nº. 31. Otra Estatua mediana que representa Adonis echando flechas; todo su molde contiene seis piezas.
- Nº. 32. Otra Estatua colosales, que representa Antino; compone su molde seis piezas.
- Nº. 33. Otra Estatua, que representa un Fauno con una piel de tigre que le cruza como una vanda, recostado sobre un tronco, y con una flauta en la mano, compone su molde diez piezas.
- Nº. 34. Otra Estatua al natural, que representa Venus de medio cuerpo abajo vestida, apoyada sobre una basa, con un jarrito en la mano; compone su molde siete piezas.
- Nº. 35. Una Musa llamada Talia; compone su molde ocho piezas.
- Nº. 36. Otra Estatua menos que el natural llamada Ercules con piel de tigre puesta sobre un tronco, y una maça en la mano; se compone su molde de cinco piezas.
- Nº. 37. Otra Estatua del natural, que representa una Ninfa vestida con ropage largo hasta los pies, en la mano izquierda tiene el cuerno del abundancia lleno de uvas, y frutas; y en la derecha un timon y descansa el piè derecho sobre una bola; contiene su molde ocho piezas.
- Nº. 38. Otra Estatua de ygual tamaño que se llama la Libertad coronada de cadenas, y perlas, tiene en la mano izquierda una cornucopia llena de dones, y esparciendo una porcion de monedas con la derecha; contiene su molde quatro piezas.
- Nº. 39. Una Estatua del natural, que representa la Paz, tiene una corona de olivas en la mano derecha, y en la izquierda un manojo de lo mesmo; contiene su molde quatro piezas.
- Nº. 40. Otra Estatua de ygual tamaño, se dice ser una Ninfa, está desnuda tiene una bola à los pies, un timon en la mano izquierda, y en la derecha una cornicopia llena de frutas; contiene su molde ocho piezas.
- Nº. 41. Otra estatua del natural, representa Ceres, está desnuda con un az de espigas en las manos, contiene su molde quatro piezas.

- Nº. 42. Otra Estatua al natural, que representa una Venus cubierta con una sabana, ó tela subtil, que acaba de salir del baño; contiene su molde tres piezas.
- Nº. 43. Otra Estatua de una musa llamada Terpsicore coronada de plumas, tiene en la mano izquierda la lira con un papel de musica, y la hacen autora del baile; contiene su molde seis piezas.
- Nº. 44. Otra Estatua menos que el natural, representa Diana caçadora con coturnos, y cargas à la espalda, y en la mano izquierda un pedazo del arco, está arimada à un tronco rodeado de yedra; contiene su molde siete piezas.
- Nº. 45. Otra Estatua mayor que el natural, representa Ercules triunfante del orribil Dragon, con tres manzanas en la mano izquierda, y en la derecha la Claba, en el brazo izquierdo la impenetrable piel del leon Partenio; contiene su molde onze piezas.
- Nº. 46. Otra Estatua colosal, que representa la Fé con un caliz en la mano; contiene su molde quatro piezas.
- Nº. 47. Otra Estatua de Muger al natural con ropa talor, parece ser Venus, que recogiendo el regazo, le oprime el pecho con la mano derecha; contiene su molde cinco piezas.
- Nº. 48. Otra Estatua menos que el natural, que representa Leda; compone su molde tres piezas.
- Nº. 49. Otra Estatua menos que el natural, representa Venus desnuda sobre las espumas del mar, ollando la cabeza de un defin; se compone su molde de diez piezas.
- Nº. 50. Otra estatua del tamaño del natural, representa el Joben Ganimedes con una rodilla sobre un peñasco, y la otra en el ayre à tiempo que su amante Jupiter bajó en figura de un Aguila arrebatandole entre las uñas al cielo, tiene en la mano un Cayado, y a su lado un perro, como pasmado en ver la nueva, y sabrosa ventura de su señor, y le falta la mano derecha; se compone su molde de seis piezas.
- Nº. 51. Un termino ò Satiro medio hombre, y medio poste, coronado de ciprés, el busto de marmol blanco, y el poste de marmol negro; compone su molde quatro piezas.
- Nº. 52. Otro dicho yqual, en todo como el de arriba, solo que este está coronado de yedra; compone todo su molde quatro piezas.
- Nº. 53. Otra Estatua colosales de marmol blanco, representa Julio Cesar gallardamente vestido con el ropaje del Magistrado Supremo, cuya acion manifiesta con la mano derecha, y en la izquierda tiene un pequeño cetro; compone su molde seis piezas.
- Nº. 54. Otra Estatua de yqual tamaño representa, al parecer, la de Augusto Cesar Emperador gallardamente vestido de soldado, como al acabar sus conquistas, tiene en la mano derecha el Cetro, y en la izquierda, una bayna sin espada; compone su molde ocho piezas.
- Nº. 55. Otra Estatua de igual tamaño, parece de Cesar Augusto coronado de laureles, en la mano derecha tiene un tronco, y en la izquierda tiene el Mundo; compone su molde nueve piezas.
- Nº. 56. Otra Estatua colosal, que representa Jupiter desnudo, tiene en la mano izquierda un cetro, y la derecha apoyada sobre un tronco; compone su molde doce piezas.

LAS ACADEMIAS DE PINTURA EN SEVILLA

Ana Aranda Bernal y Fernando Quiles García

Durante los siglos XVII y XVIII la inquietud creativa de los artistas sevillanos hizo que surgieran en la ciudad diferentes instituciones, denominadas indistintamente escuelas y academias, en las que perfeccionar, intercambiar y transmitir experiencias. No todas tuvieron la misma aceptación y trascendencia, considerando, además, que la pintura sevillana pasó en aquellos años por períodos de brillante creatividad y otros de rutinario y oscuro quehacer casi artesanal.

Ya desde comienzos del seiscientos, Francisco Pacheco había reunido en su casa una academia de la que se hicieron eco Rodrigo Caro y Palomino, insistiendo éste en que ello facilitó a Velázquez el ejercicio continuo del dibujo, el "*primer elemento de la Pintura y puerta principal del arte*"¹.

Sin embargo, no se puede entender esta academia como una asociación profesional ni como una institución con pretensiones de control teórico y educativo que siguiera modelos extranjeros, al estilo de los modelos francés e italiano. Más bien sería una congregación de estudiosos, una academia literaria con carácter informal cuyos miembros se fuesen renovando y se reunieran en distintas sedes, un grupo de amigos más que una corporación normativa².

La trascendencia de esta academia se vió reforzada por las obras publicadas por Pacheco, especialmente el *Arte de la Pintura*, que salió a la luz a mediados de siglo, aunque se había empezado a compilar en 1605. Influidido por el neoplatonismo llegó a teorizar sobre el dibujo como plasmación de la idea y soporte de la pintura³. Por otro lado, hizo suya la defensa de la dignidad del arte, pues no sólo pone de manifiesto la nobleza de la pintura, sino su preeminencia sobre otras manifestaciones artísticas⁴. La idea estaría tomada de Vasari, cuyo

libro poseía desde joven, reforzándola con las lecturas de la *Noticia general para la estimación de las Artes* (1600) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos y los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la Pintura* (1626) de Juan de Butrón.⁵

Sin embargo, la iniciativa de Pacheco no quedó instituida en la ciudad de manera permanente y cuando, en la segunda mitad del siglo XVII, surge la *Academia de Diseño*, sus promotores no se sienten herederos de la primera. Aunque las actas están fechadas el primero de enero de 1660, según Ceán Bermúdez comenzó a promoverse en 1658 encabezándola los pintores de una generación excepcional: Murillo, Herrera el Mozo y Valdés Leal. Como es lógico, se plantearía cierta emulación de los modelos antiguos, que los artistas conocerían a través de referencias orales o de textos, e influirían especialmente las noticias aportadas por Vicente Carducho sobre la academia madrileña fundada en 1603 por Patricio Cajés y otros maestros⁶. Este último no es un proyecto bien conocido pero se sabe que los estatutos fueron elevados al rey para su aprobación en 1619, aunque la ambición de algunos miembros la llevó a desaparecer en pocos años, como ocurriría con la sevillana. Uno de los principales méritos de la academia madrileña fue la introducción en los círculos artísticos españoles del modelo italiano de Zuccaro, es decir, proporcionar la enseñanza científica de la teoría y la práctica de la pintura⁷. Y además, sus miembros también insistieron en la defensa de la dignidad del arte, lo que se añadiría al largo proceso iniciado en el pleito resuelto en 1600 entre el Greco y el alcahalero de Illescas, cuando se aceptó el carácter liberal de la pintura y la consiguiente exención en el pago de las alcabalas.

Lo cierto es que cualquiera de los maestros sevillanos mencionados tuvo contacto con el ambiente madrileño⁸, pero también pudieron influir en la empresa otros pintores como Cornelio Schut, que conoció los antecedentes de este fenómeno en Flandes e Italia, o Pedro Núñez de Villavicencio, también viajero y en ambos casos firmantes de las primeras actas.

Ya en el texto fundacional se expresa que su finalidad era que los miembros acudieran todas las noches para ejercitar el dibujo. De esta forma, aunque fueran los "*profesores del arte de la pintura*" sus fundadores, quedaba abierta la posibilidad de que participaran otros artistas que también requerían la práctica en esta disciplina. De hecho, en marzo de 1660 figura ya en la relación de contribuyentes Bernardo Simón de Pineda, que en el futuro formaría el grupo de los "*retablero*s" con Pedro Roldán, Alonso Martínez y Andrés Cansino. Y en noviembre el número de doradores debía tener entidad suficiente como para que se nombrara un alcalde del arte de la pintura y otro del dorado.

No todos los pintores en activo en la ciudad acudían a "*las casas de la Lonja*", en donde tuvo su sede la academia. En principio, sólo veinticinco creyeron en el proyecto, aunque no cerraron la puerta a otros artistas que "*quisieren entrar a dibujar*"⁹. En todo caso, como piensa Ceán Bermúdez, esta academia no era lugar para aprendices, sino para los "*adelantados en el diseño y en estado de dibuxar o modelar el hombre vivo*"¹⁰, por lo que nunca se cuestionó el sistema formativo tradicional reglado por el gremio, sobre el que reposaba su carácter endogámico. Sí se otorgaron grados de académico, lo que hizo de la presidencia un cargo fundamental, al constituirse en jueces de las "*questiones y dudas que sobre los preceptos de nuestro arte y su exercicio*

se ofreçieren", además de hacer cumplir los estatutos y otorgar los grados a quienes "*ballaren capazes*", tarea que compartirían con los cónsules y el fiscal¹¹.

El hecho de que se conserve el llamado *Libro de la Academia*, que reúne las actas de las reuniones y las cuentas, permite atisbar entre las relaciones personales que debieron producirse en su seno¹². Por ejemplo, los primeros presidentes fueron Murillo y Herrera el Mozo, lo que deja clara la relevancia de ambos artistas en la constitución de la academia, pero ya en 1660 abandona la asociación Francisco de Herrera¹³. También Sebastián de Llanos y Murillo desaparecen de las actas en los años siguientes, cuando aumenta el protagonismo de Cornelio Schut, que llega a la mayordomía en 1664, y Valdés Leal que alcanza la dirección para los cuatro años siguientes.

En la financiación de la academia representó un papel destacado el conde de Arenales, hombre culto que deseó parangonarse a los nobles que participaron en los cenáculos artísticos de la centuria anterior, siendo nombrado "*Protector de la Pintura*" en 1666. En poco tiempo se advierte un cambio generacional y, hacia 1668, las nuevas incorporaciones son ya discípulos de quienes fundaron la institución. Han desaparecido además los maestros escultores y arquitectos de retablos, que habían llegado a ser muy representativos en años anteriores.

La fecha en que esta academia deja de funcionar no está clara; en 1812 el pintor Joaquín Cortés, que era Director de la Real Escuela de Nobles Artes, relataba que había continuado su actividad hasta fines del XVII, pero esta noticia responde más bien al intento de enlazar los orígenes de la institución que dirigía con la de Murillo.

El hecho es que durante las primeras décadas del siglo XVIII no hay noticia de la existencia de ninguna escuela, academia o círculo artístico equiparable a los anteriores en Sevilla, hasta que surge una iniciativa impulsada en su propio taller por Domingo Martínez, pintor en activo durante la primera mitad de la centuria. Por su formación con el pintor de feria Juan Antonio Osorio, Martínez estuvo marcado por el aprendizaje empírico y el conocimiento de los recetarios artísticos tradicionales; sin embargo, acrecentó su bagaje formativo con numerosas lecturas, siendo su biblioteca una de las más importantes de la época en la ciudad, por la cantidad de volúmenes que coleccionó y su acertada selección¹⁴.

Ya Cean había advertido sobre la actividad que Martínez fomentaba en su casa "*que parecía una academia. Allí unos estudiaban principios, otros copiaban estampas, aquellos dibuxaban modelos de yeso y el maniquí y estos el natural, que pagaba Martínez a sus expensas*"¹⁵. Esta información se ha visto ampliamente confirmada por el inventario que se realizó en el taller tras la muerte del pintor¹⁶. No sólo se contaban por docenas las estampas, sino también los modelos de yeso –imágenes de Cristo y la Virgen, además de fragmentos de maniqués, cabezas, extremidades, etc.–, las pinturas de otros maestros y, especialmente, los libros.

Los años de magisterio de Domingo Martínez contribuyeron a formar la generación de pintores activa durante la segunda mitad del siglo XVIII, la que haría cuajar definitivamente el proyecto académico, e hizo reconocer en la ciudad la importancia del aprendizaje del dibujo. Así, esta materia centró la actividad de una nueva escuela fundada en 1759 por el platero Eugenio Sánchez Reciente y el pintor Juan José de Uceda.

Fue instalada en la casa que Sánchez Reciente tenía en la Alcaicería de la Seda, en donde se siguió el procedimiento usado en las instituciones anteriores, es decir, la copia de estampas para el aprendizaje y de modelos en yeso o al natural para conseguir el perfeccionamiento, de forma que podían ejercitarse tanto maestros como discípulos.

Al poco tiempo se fundió con la que sostenía el arquitecto Pedro Miguel Guerrero basada fundamentalmente en la enseñanza de aritmética, arquitectura, álgebra y geometría¹⁷, trasladándose a una casa frente al convento de las Dueñas "donde solían juntarse entre dibujantes, cursantes de matemáticas, modeladores de barro y pintores hasta doscientas cincuenta personas"¹⁸. Tal concurrencia motivó un nuevo traslado en julio de 1769, en este caso a la calle del Puerco, a una casa que alquilaban el escultor Blas Molner, el pintor José Rubira y Luis Pérez, maestro tintorero, donde continuaron los estudios con importantes mejoras, pues contaban ya con "modelo vivo y mucho yeso"¹⁹.

Los impulsores del proyecto se apresuraron a invitar a profesores y aficionados a las tres bellas artes, al principio a sus expensas y más tarde con la contribución voluntaria de quienes asistían. Sin embargo, al año siguiente los apuros económicos llevan a los fundadores a dirigirse al marqués de Grimaldi, Secretario de Estado, que días más tarde delega en la persona que se convertiría en auténtico protector de la institución, Francisco de Bruna y Ahumada que ya ocupaba el cargo de Teniente de Alcaide del Alcázar²⁰.

En abril y mayo de 1770 Bruna informa a Grimaldi que en la Escuela de Tres Nobles Artes ocho profesores atienden ya a cuarenta discípulos, agrupados entre principiantes, dibujantes con modelos y pintores del natural²¹. Y aunque en los salones del Alcázar no hay sitio para ubicarla, porque ya se reúne allí la Academia de Buenas Letras, les proporciona una casa en la calle de San Gregorio, desde la que se trasladaron en 1772 a otra en la calle de la Sierpe, frente de la torre de San Acacio y que se convertiría en su sede durante muchos años²². Además de ofrecer el patrocinio real, Grimaldi hizo saber a los profesores sevillanos el agrado con que ha sido acogida su iniciativa entre los académicos de San Fernando. De hecho la creación de la academia sevillana respondía a los propósitos de la madrileña que, interesada en el control sobre la producción artística de la totalidad del país, se apoyaba en otras fundaciones afines distribuidas por las principales ciudades españolas. En este contexto se hacen llegar a Sevilla, en 1771, los estatutos de la Academia de San Carlos de Valencia para que fueran adaptados.

Los madrileños podían conocer los avances de los profesores sevillanos gracias a las muestras que éstos les remitían. Por ejemplo, en diciembre de 1772 se enviaron dos cajones con pinturas de Juan de Espinal, Francisco Miguel Jiménez, Vicente de Alanís, Miguel de Luna, José de Huelva y Diego de San Román y Codina, junto a las esculturas de Cristóbal Ramos, Blas Molner y diseños arquitectónicos de Lucas Cintora²³.

La impresión que produjo el conocimiento de estas obras entre los académicos de San Fernando denota el ritmo diferente en que evolucionaba la práctica artística en ambas ciudades. Los madrileños consideraron que a los del sur les quedaba mucho camino por recorrer hasta alcanzar el buen gusto en la proporción y los contornos que caracterizan el aca-

demicismo cortesano de fines de siglo. El clasicismo había llegado ya a la de San Fernando, por lo que se repudia entre otras cosas que al copiar del natural los sevillanos elijan todavía modelos de rostros ordinarios. Las nuevas tendencias imponen que para llegar a la perfección hay que olvidar el naturalismo y adentrarse en el ideal de belleza clásica, criterios que son aplicados igualmente a los dibujos arquitectónicos²⁴.

A partir de 1775 la Real Escuela obtiene carácter oficial y público, siendo su primer director el pintor Pedro del Pozo. Paralelamente don Francisco de Bruna cumplía generosamente con su cometido como protector de la academia y durante los años en que gobernó el Alcázar extendió sus cuidados al centro docente. A pesar de que la sede era la casa de la calle Sierpes, en el Alcázar quedaron custodiados por Bruna pinturas, documentos, libros y los mejores modelos en yeso que se vaciaron de las esculturas griegas y romanas donadas por Mengs a Carlos III. Para ello acondicionó uno de los salones con los trabajos de los profesores, en donde expuso además las pinturas requisadas a los jesuitas para que, con su copia, pudieran ejercitarse en el dibujo. Éstas procedían de diversos lugares de la ciudad –noviciado de San Luis de los Franceses, hacienda de Miraflores, la Casa Profesa y el Colegio de San Hermenegildo–. Para evitar que se extraviaran estas obras fueron cedidas a la academia con garantía de devolución, pero tras la muerte de Bruna en 1807 algunas pinturas fueron extraídas de la ciudad, siendo el caso más significativo la *Sagrada Familia* de Velázquez. El pintor Francisco Cabral Bejarano, que era secretario de la institución en aquel año, pide el traspaso de estos bienes a la Escuela para que no se confundan con los del difunto. Entre ellos se encontraba un libro en folio que Bruna había recuperado llevado por su celo. Contenía las constituciones de la academia de Murillo y dibujos originales recopilados en la misma. Tras la desaparición de ésta había pasado a la hermandad de San Lucas, de donde lo robó uno de los alcaldes doradores para venderlo a un comerciante inglés que se proponía sacarlo del país, un buen negocio conociendo la demanda de obras españolas del XVII en aquel mercado²⁵.

Sin embargo, en la almoneda de los bienes de Bruna alguien lo compró para regalarlo más tarde a Joaquín Cortés que, a su vez, lo donó a la Escuela que dirigía. De hecho, el documento había sido ampliamente utilizado durante años pues en 1808 el pintor Francisco Cabral Bejarano, que actuaba como secretario de la academia, explica cómo Ceán Bermúdez extractó el libro de la de Murillo en su *Carta sobre el Estilo y gusto en la Pintura de la Escuela Sevillana*, impreso en Cádiz dos años antes. Y que junto al libro de dibujos permanecía en la Escuela para “tener á su vista el orden y metodo de aquellos Antiguos Maestros”²⁶.

Con el tiempo la tarea docente quedó en manos de escuelas especializadas y la academia se encargará del control y vigilancia de la vida artística oficial sevillana. Siguiendo esta trayectoria, en 1827 se dota de un nuevo reglamento y en 1843 consigue convertirse en la Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel.

Coexistiendo con las instituciones descritas, cuya intención principal era la de fomentar el aprendizaje siguiendo las reglas del arte, se mantuvo viva en la ciudad otra asociación, de mayor arraigo social, encargada también de aglutinar a cuantos practicaban la pintura, aunque sus fines gremiales eran más amplios. Se trata de la hermandad de San Lucas, deno-

minación tomada del patrón de los pintores, que mantuvo una directa relación con las anteriores por contar con integrantes comunes, según se deduce de las numerosas alusiones documentales especialmente frecuentes en el *Libro de la Academia*.

En su larga historia la hermandad tuvo varias ubicaciones, siendo la mejor conocida la capilla de los Mexías en la iglesia de San Andrés, en donde los pintores celebraron sus reuniones desde 1672 hasta 1808, rodeados de las obras donadas por los propios hermanos²⁷. Desde esta sede la cofradía de San Lucas sobrevivió a los desencuentros que habían liquidado el sistema formativo académico del seiscientos, manteniéndose especialmente por cuestiones asistenciales²⁸. Pero también fue el marco en el que se promovieron diferentes iniciativas, como el intento de los pintores de eximirse del pago de alcabalas, excusándose por ejercer un arte liberal, argumento que hundía sus raíces en el siglo anterior y que en Sevilla contaba con un referente básico en 1635, cuando los escultores y arquitectos apoderaron a Juan Martínez Montañés para que les defendiera en la Corte de la vulneración de un derecho que como arte liberal tenían estos maestros, la exención del impuesto de alcabalas²⁹.

En la pervivencia del corporativismo jugó un papel importante Juan Ruiz Soriano, uno de los pintores más prolíficos de mediados del XVIII. Bajo su dirección la hermandad alcanzó estabilidad y desahogo económico. En el libro de ingresos de hermanos figuran más de cien asientos, incluyendo doradores y estofadores, lo que manifiesta el rumbo que tomaron los negocios de los asociados conforme avanzaba el siglo XVIII, que lejos de ponderar la naturaleza liberal del arte, se iban confundiendo con los artesanos policromadores. La cofradía de San Lucas no sólo cubriría ciertas necesidades vitales sino que, de alguna manera, sirvió de cauce a las inquietudes intelectuales de sus miembros. De hecho, al atesorar los documentos que generó la academia de Murillo, constituyó el enlace entre esta institución y las iniciativas que tuvieron lugar años después.

Su declive comienza a fines del XVIII, suplantada en gran medida por la Real Escuela de Tres Nobles Artes. Aunque no es un dato muy fiable, en 1772 ya se alude a su extinción por falta de hermanos y, desde luego, en 1808 la cofradía ya es historia. La capilla en donde se reunían está abandonada y se venden las pinturas que contiene para atender los gastos de mantenimiento de la fábrica³⁰.

APÉNDICE DOCUMENTAL³¹

Fols. 1-40. 1770-1808. Escuela de Bellas Artes. Cartas de d. Francisco de Bruna y el marqués de Grimaldi con otros señores sobre estos temas.

Fol. 2.

Remito a vd. la representación de los aficionados al arte de la pintura congregados en Sevilla y se informe y les facilite alguna estancia en los Alcázares. El Pardo, 20-III-1770, marqués de Grimaldi y Bruna.

Fol. 3.

Carta de Bruna a d. Pedro Joaquín de Murcia, 3-XI-1786, en que recuerda que dos años antes le pidió ayuda para la escuela de Bellas Artes de la ciudad.

Fol. 4.

Carta a don Bernardo Iriarte. Si hubiera venido con la corte en 1796 habría tenido el gusto de hospedarle en su casa "y que viese los tales quales adelantamientos que yo he hecho en este Palacio, y en los dos famosos Salones, en que tengo la colección de pinturas, Estatuas e inscripciones, en que he gastado muchos pesos de mi bolsillo para adquirirlas y transportarlas", con los modelos grandes de yeso del estudio de Mengs, el rey le había librado 100 doblones y 100 propios. Los jardines con cinco jardineros. Sevilla, 3-II-1802.

Fol. 5.

Enterado por la carta del 22 de la llegada de los dos cajones de pinturas, diseños y piezas de escultura que han trabajado los profesores y alumnos de las artes de la ciudad en el presente año. Y el rey destina de la renta de los Alcázares 2.500 reales anuales, desde 1º de enero de 1773. Sevilla, 30-XII-1772, marqués de Grimaldi.

Fol. 6.

"Aunque es muy loable la virtud con que estos Jovenes de Sevilla se dedican á seguir las bellas Artes, igualmente que la aplicacion y estudio de sus Maestros y Directores debe desearse tomen un camino menos arido, por el qual consigan el fin (que naturalmente desean) de llegar á la cumbre; á causa de que los mismos diseños que presentan acreditan la falta de copiar por buenos originales que los conduzcan á un metodo de mejor caracter; por que aunque en algunos de ellos (esto es en los mas adelantados) se ve que los hacen con amor y gusto les falta el exacto arreglo de los contornos y proporcion.

Los menos adelantados se han valido de estampas repetidamente copiadas las mas de ellas Francesas que no les pueden engendrar buena sangre en los principios.

A los que presentan figuras pintadas se les debe prevenir copien las pinturas de tantos famosos Autores de aquella Ciudad á fin de resucitar el buen gusto antiguo ya difunto.

La Estatua modelada por el Mercurio está muy razonablemente atendida, y se advierte á su Autor haga la musculacion con mas suavidad para que no haga duro, pues ya se conoce se haya adelantado.

En la Cabeza modelada por el natural del Joven de 16 años se conoce bien su aficion, pero debe quando no tenga exemplares buenos por donde modelar, y haga por el natural elegir este de buenas partes y no rostros ordinarios de mal caracter, pues lo que adquiera siempre se arrimará á bueno y mejor proporcion, pues no todo natural es bueno por los defectos que algunos tienen.

Donde se conoce atraso es en la Arquitectura cuyos dibujos dicen quan distantes se hallan de la Escuela que deben seguir: ninguno podrá jamas tomar conocimiento de la Arquitectura, no estudiando sobre las reglas, y preceptos que observaron los Antiguos y que de sus edificios ha sacado á beneficio publico Viñola, Paladio, Serlio, Escamori, y Leon Baptista Alberti, Autores modernos, y sobre las que Vitrubio (unico Autor antiguo que conocemos) nos han quedado, valiendose del comento de Daniel Barbaro para su mas clara inteligencia: y

mientras no estudien y observen con escrupulosa diligencia y exactitud la doctrina de estos Autores no se puede esperar progreso alguno de los que se quieran instruir en el Arte de la Arquitectura.

Este es nuestro dictamen y parecer cumpliendo con lo resuelto en la Junta Ordinaria de la Academia de 3 del presente mes. Madrid á 21 de Enero de 1773. Juan Pasqual de Mena. Ventura Rodriguez. Andres de la Calleja".

Fol. 8.

Copia del informe hecho al marqués de Grimaldi el 27 de mayo de 1770.

Fol. 15.

Le manda dos cajones con las pinturas, dibujos y piezas de escultura y además podrá informarse de d. Antonio Ponz que asistió una mañana a la Academia.

Fol. 17.

Minuta.

"Una fig^a pintada al olio sentada por el Natural, por D. Juan de Espinar.

Otra sentada por el natural, por Dn Franco Ximenez.

Otra sentada Yd. por Dn Vizente Alaniz.

Otra copiada por la estatua griega de mercurio pintada por el dho Espinar.

Otra pintada por el Alaniz del Apolo estatua griega.

Otra pintada por el natural por D. Miguel de Luna.

Una figura de barro copiada por la estatua griega del Mercurio por D Xpl. Ramos.

Una fig^a de la Diosa Ceres de aguada por Dn Francisco Ximenez, copiada por estatua Griega.

Dos Figs. copiadas por otras griegas mercurio, y Apostol^o. por Dn Blas Molner.

Otras dos lo mismo por Dn Diego Codina.

Una Dibuxada por el natural por Dn Blas Molner Escultor.

Dos por el natural por Dn Diego Codina gravador.

Tres dibuxadas por el natural por Dn Juan de Uceda Pintor.

Una dibuxada Yd. por Dn . Jph Huelva Pintor.

Quatro Dibuxs. Yd. por Dn. Miguel de Luna Pintor.

Quarenta y Dos Papeles de Principiantes y una Caveza de Barro.

Quatro Papeles de Arquitectura trabajados por Dn. Lucas Zintora Arquitecto."

Fol. 20r.

"Al s. regente. Como teniente alcaide interino de los Rs. Alcázares, con cuyos fondos está dotada la Escuela de Tres nobles artes, no me puedo desentender de la reclama que a usted han hecho los directos de las pinturas y efectos de la escuela que por vía de custodia y para que no se extravíen estan en poder del excmo. Bruna, los que son de dos clases, unos perteneciente a la capilla de los Reales Alcázares y otra a la Escuela. En la primera están el original de la adoracion de Velazquez; dos retratos tenidos por Ticiano; la urna de evano con un Niño Jesus escultura de mucho mérito; y otra escultura de medio cuerpo del venerable Rodriguez Jesuita (según se cree) con un corazon en la mano, sre. la mesa del vestuario del oratorio; las que havra unos 36 años vinieron de las casas de la temporalidades de los Jesui-

tas, con varios vestuarios de oratorio para el Lomo del Grullo, y Capilla de estos Alcazares, de que encontrará noticia entre los papeles del difunto y en los autos de las temporalidades de la escribanía que servía don Andrés Mercier (según cree)".

Fol. 21r.

"En el año de 775 se dotó por el Rey la escuela de pintura con el caudal de Alcazares como vá dicho, y el Sor. Bruna dispuso el Salon magnifico de pinturas con las de los Jesuitas y los trabajos de los Profesores, dexando en su casa para el estudio de estos las que he dho.

"Segunda clase: un libro en folio de dibuxos originales de Murillo, Zurbaran, Pacheco, Valdes, y otros Pintores famosos del siglo 17 que sustraxo de la Hermandad de Pintores en la Parroquia de Sn Andrés un Dn Estevan Cisneros Dorador (segun dicen los Pintores) Alcalde que fue de ella, y lo tenia entregado á un comerciante Ynglés que lo iba á extraer á Ynglaterra: Noticioso el Sor. Bruna de esta execcracion, con el gusto y ardiente celo que tenia en la pintura lo recobró, y guardó en su estudio para que no lo volviesen á extraviar, por cuya causa debe entregarse al Sor Teniente de Alcaide nuevo D. Eusebio de Herrera quando venga, con las constituciones antiguas de la escuela, en que estan las firmas originales de dhos Pintores y conservaba el Sor. Bruna por la propia causa; de las que sacó Dn Juan Cean las noticias que ha publicado é impreso en su carta sre Pintores Sevillanos.

Los demas quadros de que hablan los Pintores es igualmte. notorio que son de la Escuela, y lo saben los Sres. Herederos; pues el del nacimiento copia de Dn Antonio Rafael Mengs que tiene S. M. lo costeó el fondo de dicha escuela como aparece de las quentas poniendole el marco que tiene".

Sevilla, 26-V-1807, Fernando Miguel Hurtado a d. Francisco Díaz Bermudo.

Fols. 23-24.

"El principio de la Academ^a fué la accion de haver tomado Blas Molner, Jph Ruvira y Luis Perez por su cuenta, una Casa poniendo en una Sala de ella un reducido estudio: Convidaron á los Profesores, y Aficionados de las tres bellas Artes el dia 16 de Julio de 1769 brindandoles aquella escuela, y ofreciendoles mantenerla todo el verano á sus expensas, proponiendo al mismo tmpo. que la sociedad que se disponia, aunque al parecer pedia un sugeto capaz que la dirijiese, no podia elegirse por varios inconvenientes que se ofrecian; por lo que seria preciso que el Mro. fuese la buena union y espiritu de adelantarse, sometiendose unos al parecer de los otros: Admitido este Plan de todos, siguió el verano sin alteracn. el dia 17 de Septre. huvo una Junta, en la que se determinó que las tareas del Ynvierno principiasen el dia del Sor Sn Lucas y en quanto al Regimen no se innovase cosa alguna, pues que la buena armonia havia governado con tanto acierto la Academia: el deseo de continuarla para lograr los Adelantamientos enardeció á todos, y se comprometieron algunos á coadyudar al gasto; Pero atendiendo á que unos podrian contribuir con algo otros, con poco y muchos con nada, se determinó (para evitar estímulos que tal vez les menoscavarian á unos, y otros bochornos que quizas les quitaria sus adelantamtos. por no asistir) que el mismo sugeto que corriera con los gastos, puesto que devia ser de mucha confianza, supiera él solo lo que cada Yndividuo daba sin poderlo comunicar, ni tampoco quien dejaba de dar.

Se le confirió dho empleo al mencionado Luis Perez. Se abrio la Academia, como se dispuso en la anteste. Junta en 18 de Octtre. A poco dias creció el número de Concurrentes; y habiendose notado por esta Causa alguna falta de silencio que perturbaba el buen orn se determinó nombrar dos diputados que zelasen este inconveniente. En el dia de Marzo huvo otra Junta en la qual examinándose con reflexion el estado de la Academia se hallo conveniente. y se executó, el nombramto. de dchos. sugetos los mas habiles para que turnando, corrijesen en ella, y este es el regimen que oy sigue”.

Fols. 26r-38r.

Copia de escritura notarial dada en 2 de junio de 1807 ante Juan Miguel Sánchez.

Don Joaquín Cabral Bejarano, secretario de la Escuela, certifica que según resulta de los libros y papeles de la secretaría a su cargo, que existen archivados documentos...

“Dn Joaquin de Cabra y Bejarano, Secretario de la Rl. Escuela de las tres Nobles Artes Pintura Escultura y Arquitectura, Establesida en esta Ciudad pr el Rey N. S.: Certifico que segun resulta de los Libros y Papeles de la Secretaria de mi Cargo: de las Quentas dadas pr el Conserje de esta dha Escuela, al Exmo. Sor. Dn Franco. de Bruna que fue su Protector, y puesto su visto bueno, existen Archivadas en la Contaduria de los Rs. Alcazares, y de las notisias fidedignas de Pintores antiguos: Consta haverse costeadado de los fondos de dha Rl Escuela con orden de dho Exmo. Sor. los efectos siguientes, que con otros qe se han cedido por algunas Academias del Reyno, y sujetos particulares, faltan de sus respectivos depositos.

Primeramente un libro Manuscrito de las Constituciones y Actas de la Antigua Academia de Sevilla qe S. Exa manifestó al Sor. Dn. Juan Cean para que extractara de el lo que tuviera á bien en su carta sobre el Estilo y gusto en la Pintura de la Escuela Sevillana Ympreso en Cadiz año de mil ochocientos y seis, y se ve al fº sesenta y cinco, y el apendice al fº ciento treinta y siete: el que conservaron hasta nuestros dias los Profesores de esta Ciudad en el Archivo de su Capilla y Hermandad de Sn Lucas en la Parroquia de Sn. Andrés, y dho Sor. defunto se empeño y consiguió el deshunirlo dispersandolo de modo que no pudieron jamas juntarse, con cuio motivo recojio de su ultimo Alcalde Cisneros el mencionado Libro, al qual siempre tienen dro los Pintores y demas Profesores de las bellas Artes de Sevilla que ahunque faltaron de la dha Capilla y Hermandad existen reunidos en la Escuela constituida al utilisimo fin de la enseñanza ppa. pª el qual pareze mui conforme deven tener á su vista el orden y metodo de aquellos Antiguos Maestros, y seguir sus exemplos de aplicacion y adelantamiento.

Ytt vn tratado de Arquitectura de Egoded. Este libro fué dadiva del Sor. Dn Franco. de la Barrera Venavides, Caballero de la distinguida Orden de Carlos tercero vecino de esta Ciudad, al Arquitecto Dn. Lucas Zintora Director de su Arte en esta Rl. Escuela á quien la cedio por mano del dho Exmo. Sor.

Ytt Vn Libro: Su Titulo Admirandam Romanorum, con estampas de Antigüedades (qe por eso se mensiona de fabulas en la primera representacion) y un Cristal de roca labrado en Madrid, y en una de sus tres fases Grabada en fondo una Cabeza Laureada del Emperador Adriano pr. Dn. Franco. Pardo (qe equivocadamente se dice en la dha representacion que

era en cuarto) con tres cabezas de relieve comprado de orden del Exmo. Sor. defunto: que pagó el Concerje de esta Escuela á Dn. Martin Gutierrez, Gravador prinzipl de la Rl. Casa de Moneda segun consta de su recivo que entre otros está en las Quentas de fin de Diziembre de mil ochosientos y uno.

Ytt Vn libro de Borriones de Murillo y otros Pintores que á instançias del Referido Exmo. Sor. dieron p^a la Escuela dos sujetos distinguidos de esta Ciudad.

Ytt El Quadro de la Adoracion de los Reyes pintado por Velazquez.

La Tabla de Sta. Vrzola.

Dos Retratos de mano de Ticiano.

Estos Quadros son de los que S. M. cedió para el Estudio de esta Escuela, y se trajieron de las Cazas de los expulsos Jesuitas al Salon de los Rs. Alcazares en que está la mayor y mejor parte de su Estudio, de lo qual ha dado Testimonio la Ssnia de Temporalidades.

Ytt El Quadro de Jesus Maria y Jose, Copiado por Dn Jose Rubira. El Quadro orijinl de Murillo que conservan los Marçses del Pedroso el que con otros fué a Madrid pra que aquella Rl Academia votara los Premios Generales y recalleron los votos en primer lugar en dho Quadro, y en segundo una Copia de parte del orijinal de Murillo del Sto. Tomas de Villanueva de los Capuchinos de esta Ciudad por Dn Jose Gutierrez, cuios Premios fueron publicados en esta Ciudad en el Salon de la Escuela en veinte y siete de Agosto de mil setecientos ochenta y cinco segun todo consta en el Libro de la actas de esta Rl. Escuela al f^o nueve y vuelta á que me refiero.

Ytt El Quadro orijinl. de Dn Joaquin Cortez de la historia de Lucio que pintó para una oposicion de Premios Generales en la Corte, y remitió á esta Ciudad para la Escuela que lo tenia alli pensionado con sus fondos, p^a su adelantamiento: al que se costeo su Moldura, y se pasó su Coste en las Quentas de fin de Dizre. de mil setecientos noventa y nueve segun consta en la Cont^a de los Rs. Alcazares.

Ytt El Quadro del Nacimiento copiado del orijinal de Mens en el Rl. Palacio pr. el mismo Sor. Cortez, que en costos de Bastidor, Lienzo, Conduccion, y Gratificacion que se libró, se gastaron dos mil novecientos y diez rrs. von. segun parese en las Quentas de fin de Dizre. de mil ochocientos.

Ytt En orden a las otras Quatro pinturas del Referido Sr. Cortez que se piden en la ya citada Lista, que son el Retrato del Rey N. S. el de Dn Rafael Mens, el de Murillo, y el de un filosofo Yngles, nada consta p^a alegar el dro. que tenga la Escuela a ellos, mas que estar todos persuadidos a que hasí como estaban los ya dhos Quadros y Efectos que costeo la escuela, ya por el sueldo que le tenia consignado, ya por las gratificaciones que le remitia y demas derechos que tiene toda Academia en las obras que remiten sus pensionados: en poder de S. Ex^a hasi del mismo modo devia reclamar estos Lienzos.

Ytt Vna Coleccion de Flores y Frutas puestas en Molduras que p^a la enseñanza de Bordadores Texedores y Evanistas mando dho Exmo Sor. se compraran; segun consta en las Quentas de fin de Junio de mil ochocientos y quatro se pagaron los Quadernos primero y segundo de flores Yluminadas. En las de fin de Abril de mil ochocientos y cinco se abonaron cien-

to y cinquenta rrs. pr. el Quaderno tercero: y en las de fin de Diciembre del mismo se abonaron seiscientos quarenta rs. por los Quadernos quarto, quinto, sexto y septimo de dhas obra de flores.

Ytt Vn Quaderno de Estampas qe representan la coronacion del Emperador Napoleon Buonaparte: que se abonaron trescientos y veinte rrs. en quantas de fin de Abril del presente año.

Hasta aqui pedia la Rl. Escuela en su representacion y Lista de Efectos qe presento á la Testamentaria del Sor defunto p^a qe se segregaran las referidas Alhajas de Estudio de las de Su Ex^a., y yo el Ynfraescrito SSrío devo exponer qe haviososeme Ordenado pr el Sor. Dn Eusebio Antonio de Herrera nuestro Protector p^a qe diese Certificacion circunstasiada de todo lo que resultase, tanto de los papeles de la Secretaria, como de lo qe constase en las Quantas de la Contaduria de los Rs Alcazares dadas pr el Concerje Dn Jose Alanis p^a lo qual dio SS^o orden al Sor. Contor. Dn. Jose Maria Serrano: y haviedo visto con toda dilix^a unos y otros papeles allo parar en poder de la dha Testamentaria, no solo los mencionados vienes sino los siguientes; a no estar en poder del Concerje de la Escuela qe niega haver tenido jamas nunca posesion de ellos: a saver.

Vn Libro: su Título Arte de Pintura, y vida de los Pintores qe en las Quantas de fin de Agosto de mil setecientos noventa y uno se abonaron al Concerje pasado Dn. Vicente Alanis ciento cinquenta rrs.

Ytt. en las Quantas de fin de Junio de mil setecientos noventa y dos se abonaron seiscientos noventa y ocho rrs. importe de una obra de Arquitectura.

Ytt. En las de fin de Abril de mil setecientos noventa y seis se abonaron setecientos noventa y seis rrs. pr el valor de los quadernos de estampas de los Quadros de Salucio y de Cabezas pr Navia y la Coleccion de Estatuas del Antiguo.

Ytt En las de fin de Junio de mil ochocientos y quatro, se abonaron un mil y ochenta y seis rrs. importe de los Quadernos de Constitucion de la obra, Curso Historico Elemental del Museo de Pinturas de Paris, doce Quadernos á la Rustica: otro Quaderno dos Candelabros en folio: otro de los cinco sentidos, y seis cabezas del Rafael: en esta Quenta esta inserta la partida de los dos primeros Quadernos de las Flores y Frutas que arriba se citan.

Ytt Dos medallas una de Plata otra de Cobre qe remitio a esta Escuela la Rl. Academia de la Ciudad de Mexico por mano del Exmo. Sor. Marqz de Bajamar Ministro de Gracia y Justicia que dha Academia batio en onor de su Augusto fundador el Sor. Dn. Carlos Tercero segun consta en el mencionado Libro de las Actas de esta Escuela al f^o 21 vuelta.

Ytt veinte exemplares de las Distribuciones de Premios Generales de la Rl. Academia de Sn Ferndo. a la rustica y tres en Pasta los primeros p^a qe S. Ex^a los repartiara entre los Yndividuos de la Escuela y los de Pasta p^a qe se colocaran en el Archivo: segun consta en tres distintos oficios dirigidos a dho Sor. el prim^o con fecha de treinta y uno de Diciembre de mil setecientos noventa y nueve, el segdo. con la de veinte y uno del mismo de mil ochocientos y dos, y el ultimo con la de veinte del dho de mil ochocientos y seis firmados del Secret^o el Sor Dn Ysidoro Bosarte.

Todo lo que hassi resulta de los citados Libros y Papeles de esta Secretaria de mi cargo a que me refiero y de las Mencionadas Quentas de la Contaduria de los Rs. Alcazares, como tambien de lo que ha depuesto el Concerje de esta Rl. Escuela, y para qe conste donde Combenga doy la presente en Sevilla, de orden de S. S^a. El Sr. Dn. Eusebio Antonio de Herrera Caballero del orden de Alcantara, Mariscal de Campo de los Rs. exercitos The-niente de Alcayde de los Rs. Alcazares y Protector de esta Rl Escuela: a 6 de Julio de 1807. Joaquin de Cabra y Bejarano. Secret^o. [rúbrica]".

Fol. 30.

"Dn. Juan Miguel Sanchez, Escrivano mayor de la Yntendencia del Exercito de Andalucia, y de la Superintendencia de Rentas Rs. desta Provincia.

Certifico: Que entre los Papeles de la Escrivania mayor de mi cargo correspondientes á las Temporalidades de los Jesuitas expulsos, se hallan seis expedientes formados en virtud de varias ordenes del Rl. y Supremo Consejo de Castilla, en extraordinario, sobre la entrega en depósito de diferentes Pinturas y Piezas de Escultura, de las Casas que fueron en esta Ciudad de los dichos Jesuitas, para la enseñanza publica en la Academia de las tres Nobles Artes de esta misma Ciudad, de que fué Juez protector el Exmo. Sor. Don Franco. de Bruna, como Teniente Alcaide destos Rs. Alcazares, como así mismo de varios ornamentos, vasos Sagrados, y otros efectos para las Capillas del Palacio del Lomo del Grullo, Tetuan y Tanger; en los quales se hallan las Listas y diligencias de entrega del tenor siguiente.

Piezas de Pintura y Escultura que se eligen en consecuencia de orn del Consejo, por parte de la Academia de los tres Nobles Artes de esta Ciud., para su adorno y enseñanza entre las que existen en la Rl. Casa de Sn. Luis, que fué de la Religion de la Compañia de Jesus, extinguida.

[Margen: "Sacristia de la Capilla de Nov^o separada de la Yglesia en los interior de la Casa"] Primeramente dos Laminas, como de á [?] tres quartas, con marcos dorados, y vidrio por delante, la una la Purisima Concepcion, y la otra Nuestra Señora de Belen. Vna Lamina con marco negro, tambien de Nuestra Señora de Belen, como de media vara y cristal por delante.

Vn Cristo pintado en vna cruz sre una chapa de cobre.

Vna Lamina como de media vara, su pintura el retrato del Padre Tamariz con marco de cristales.

Una Lamina como de dos varas, su devocion Sn. Francisco Xavier, con marco dorado.

Una Lamina, cuya devocion es el Nacimiento del Hijos de Dios con moldura dorada como de tres quartas de alto y una vara de largo su Autor Antolinis.

Una Lamina como de media vara cuya devocion la Cabeza de Sn Felipe Neri.

Una Lamina como de dos varas, su devocion la Purisima concepcon. con moldura dorada y lisos negros.

Una Urna con un Niño de Escultura, que estava en dha Sacristia, en el trasdos del Retablo, se dice ser de Cornejo.

Un lienzo, su devocion de Sn. Francisco de Borja, de cerca de dos varas.

Una Caveza de Sn. Ygnacio de Loyola, vaciada en plomo.

Una Lamina, cuya pintura es la Historia de Josef, vendiendolo sus hermanos, como de tres varas de largo, la qual fué traída de la Hacienda de Miraflores.

[Margen: "Escalera grande"] Un Quadro de la Purísima Concepcion de dos varas y media de largo.

[Margen: "Refectorio"] Un Quadro como de tres varas poco más, ó menos, cuya devocion es el milagro de Pan, y Pezes.

Seis Targetones con las Pinturas de Sn Ygnacio, San Franco. Xavier, Sn. Franco. de Borja, Sn. Estanislao, Sn. Luis Gonzaga, y los Mártires del japon.

Ytt otros dos dhos. que estaban en el Ante-Refectorio.

Una Lamina como de dos varas, cuya Pintura es Sn. Francisco de Borxa, entregando la Sotana á San Estanislao, la qual estava en el testero de dho Claustro, onze estampas con sus molduras, de varias devociones.

[Margen: "Libreria"] Una Estampa, digo, una Lamina como de vara y media, de Cristo Nuestro Señor.

Una Lamina como de á tercia de Nuestra Señora con el Niño en los brazos.

Diez y siete Laminas de varios retratos que son, Belarmino, Gabriel Vasquez, Cienfuegos, Eberardo, Ursini, Toledo, Lugo, Lainez, Nieremberg, Ribadeneira, Granados, Valencia, Molina, Puente, Sanchez, Rodriguez y Señeri.

[Margen: "Claustro alto que mira á la Capª de Novªs"] Una Lamina sin moldura como de una vara, el Retrato difunto del Pe. Alvaro Arias.

Una Lamina como de una vara el Retrato del Pe. Bernardino Realino.

[Margen: "Quarto de exercitantes"] Una Lamina como de tres quartas, cuya devoción es de Nro. Sor. y Sn. Ygnacio de Loyola.

Dos Laminas como de media vara, cuyas devociones son, la una de la Encarnacion y la otra de Sn. Antonio de Padua.

[Margen: "Procuracion"] Una Pintura del Corazon de Jesus, y Gloria de Angeles. Tiene una rubrica.

[Margen: "Diligª sre la entrega de Piezas de Pintura y Esculturas que se entregan á la Academia de estos Nobles Artes para su adorno y enseñanza"] En dho. día, mes, y año, haviendo hecho notorio lo mandado por el antecedente auto a dho Sor. Dn. Franco. de Bruna, eligio para que fuesen en su nombre á entregarse en las piezas de Pintura y Escultura que refiere la memoria presentada en este Expediente á Dn. Pedro del Pozo, Dn. Juan de Espinar, y Dn. Franco. Ximenez, Yndividuos principales de dha. Academia, los quales pasaron á la Real Casa de Sn. Luis, en donde les fué entregando las citadas piezas, que son las mismas que contiene la dha. Memoria que sirve de inventario, y la hicieron conducir por medio de Mandaderos á las Casas de dho Sor. Dn. Franco. de Bruna, con asistencia de Dn. Blas Molner, y Dn. Cristobal Ramos, encargados tambien de orden de dho Sor. en la citada recepcion por ser igualmente Yndividuos de dha Academia, estos por lo respectivo á Escultura, y aquellos á Pintura; y para que conste lo pongo por diligencia, siendo testigos de la referida entrega Dn. Pedro Geneaga, Dn. Alexandro de Roxas, y Dn. Miguel de Asme, Vecinos de esta dha Ciudad. Juan Tortolero.

[Margen: "Dilig^a. de entrega"] En la Ciudad de Sevilla, en doze de Marzo de mil setecientos setenta y seis años, a consecuencia de lo mandado por la Superioridad del Consejo en el extraordinario en razon á entrega de Pinturas existentes en las Casas y Colegios que fueron de los Regulares del extinguido orn de la Compañía, á la Academia de las tres Nobilísimas Artes de esta dha Ciudad, que consta del presedte. testimonio, en que á la letra se inserta la Rl. orn. que ha obtenido dha. Academia para el percivo de dhas Pinturas, en calidad de deposito, de orden del Sor. D. Juan Luis de Novela y Spinola, del Consejo de S. M., Oydor en la Rl. Audiencia en esta misma Ciudad, y Juez comisionado de la ocupacion de Temporalidades de dhos Regulares, por lo respectivo á la Casa Profesa que tubieron en esta Ciudad, estando de acuerdo dho Sor. con el Sor. Dn. Franco. de Bruna, decano de dha. Rl. Audiencia, director de dha Academia, para la entrega de dhas Pinturas, y estando yo el Escrivano oy en este día á las quatro de la tarde en la expresada Casa, y habiendo concurrido á ello Dn. Tomás Colomina, en nre de dho. Sor. Juez Comisionado, con las llaves de los quartos en que se halla encerrada la Pintura existente, y estando presente dho. Sor. Dn. Franco. de Bruna, como tal Director, Dn. Pedro del Pozo, Dn. Juan de Espinal, Dn. Franco. Miguel Ximenez, Profesores de Pintura, Dn. Blas Molner, y Dn. Cristoval Ramos, que lo son de Escultura, y todos cinco Academicos, vieron, y reconocieron en los expresados Quartos, que fueron abiertos por dho Don Tomas Colomina, toda la pintura existentes en varios Quadros, y tambien reconocieron otra que se halla en el refectorio de dha Casa, que parece ser original de Baldés, y escogieron para llevarse las siguientes.

Primeramente una Pintura de un Niño con Sn. Ignacio y Sn. Franco de Borja, de dos varas y media de alto con moldura dorada de quarta de ancho.

Ytt otra del mismo tamaño sobre poco más, ó menos, con Nro. Sor. y Sn. Franco. Xavier, de moldura muy angosta.

Ytt otra sobre oscuro, con Sn. Ygnacio de más de dos varas de ancho, y largo.

Ytt otra de Nra. Sra. de mas de dos varas, con marco angosto.

Ytt otra de Sn Ygnacio, de dos varas y media de alto, la moldura angosta y vieja.

Ytt otra de mas de varas, es de Nuestra Sra. con el lienzo roto.

Ytt otro Quadro mui maltratado, de mas de dos varas de alto, su moldura mui ancha y dorada, de Nra. Sra. de la Piedad, con su Magestad.

Ytt otro de tres varas de alto, con Nra. Sra. y Angeles, su marco dorado y ancho.

Ytt otro de tres quartas de alto de Nra. Sra. con el Niño sin marco.

Ytt otro de a vara, viejo, con tres figuras, su marco angosto.

Ytt quinze Quadros quan iguales de dos varas y media de alto viejo con molduras angostas, y todas viejas de la vida de Sn Ygnacio.

Ytt otro grande de tres varas, con un Sn Ygnacio.

Ytt otro de tres varas con moldura dorada buena, con una Nuestra Señora, Angeles y Santos del Orden Jesuitico.

Ytt otro del propio tamaño del Arbol, y Cronica de dha Religion.

Ytt otro en tabla, de mas de vara de ancho y menos de alto, de Nra. Señora.

Ytt otro en lienzo entablado de medio punto, de mas de dos varas, con muchas, y varias figuras.

Ytt otro de tres quartas, en tabla, de Nra. Sra., y Señora Santa Ana.

Ytt de mas de media vara, otro en tabla, de una Cabeza del Salvador.

Ytt otros cinco Quadros viejos, de menos de á vara, de varios Evangelistas.

Ytt otro de Sn Ygnacio, de vara y quarta con moldura sin dorar.

Ytt otro de vara y tercia, de medio punto con la Sacra Familia.

Ytt otro viejo, mas ancho que alto, de la Anunciación.

Ytt cinco Quadros chicos y viejos, de varios Misterios, su molduras angostas, y viejas.

Ytt otro como de cinco varas de alto, y seis ó siete de ancho, de la Sena, parece ser original de Valdéz, con moldura de á tercia bien tratada, estaba en el Refetorio.

Cuyas Pinturas, que componen el número de Quarenta y seis Quadros, se entregaron dhos. Academicos en ellas en calidad de deposito, por ahora, y hasta nueva providencia de la Superioridad de dho Consejo, y en la misma forma que por dha Superioridad está mandado entregarse, y asi lo reciben de que, firmaron como tales Academicos y parte formal de dha Academia, su recivo, y dha Pintura la extrageron de la expresada Casa, y no escogieron, ni quisieron otra alguna, y los Quartos los volvió á cerrar el expresado Colomina, devolviendo las llaves á su poder, que para mas formalidad aquí tambien firmó, de todo lo qual doy fee. Dn. Pedro del Pozo, director general. Dn. Blas Molner, director de la Escultura. D. Juan de Espinar, director de Pintura. Dn. Cristoval Ramos, Director de Escultura. Dn. Franco Miguel Ximenez, Director de Pintura y Secretario de la Rl. Academia. Dn. Tomas Colomina. Tomas Josef de Medina.

"[Margen: "Dilig^a de entrega"] En la Ciudad de Sevilla, en onze dias del mes de Junio, de mil setecientos setenta y seis años, estando en la Casa que fué Colegio de Sn. Hermenegildo, que perteneció á los Regulares de la Compañia de Jesus, extinguidos, el Sor. Dn. Gaspar de Jove Llanos del Consejo de S. M., su Oydor en la Rl. Audiencia de esta Ciud. Juez de la ocupacion de él, Dn. Pedro del Pozo, Director general de la Academia de las tres Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura, D. Juan Espinal, Dn. Blas Molnér, igualmente Directores; Dn Francisco Ximenez, y Dn. Cristoval Ramos, Tenientes de los antecedentes, por dho Sor, consecuente á lo mandado por el Rl. Consejo extraordinario en la orden que se comunicó por el Yltmo. Sor. Governador de él, que está en el folio primero de este Expediente, se mandó á Dn. Narciso Vilet, Administrador de esta Casa, manifestase á los susodichos las Pinturas que existen en ella, que executó inmediatamente, y reconocidas por estos, eligieron la Grande, que ocupaba lo alto de la fachada del refectorio, que manifestaron representar Pan y Pezes, y ser de mano de Herrera, cuyo lienzo es de siete varas de ancho, y quatro y media de alto, en hechura de medio punto y sin marco, forrado todo, en tablasón, cercado, y con Peynasos: Otro de dos varas, y media de alto, y una de ancho, de Sn. Ygnacio de Loyola, que dixeron ser de la mano de Valdés, maltratado y sin marco; y otro de Sn. Luis Rey de Francia, de una vara poco mas de alto, y tres quartas y media de ancho, con marco mui antiguo. Cuyos lienzos los expresados

Directores, en nombre de dha Academia, dixeron recebian para el fin que está mandado por la Superioridad, en calidad de Depósito, y obligaron á dha. Academia á su restitucion, ó debolucion, siempre que por el Rl. Consejo ó por Sor. Juez, á quien corresponda, se les mande, en los mismos terminos que los perciven; y lo firmaron con dho Sor. siendo testigos Dn. Narciso Vilert, Dn. Josef Fernandez, y Dn. Luis de Estrada, vecino de esta Ciudad, doy fee. Jove Llanos. Dn. Pedro del Pozo. Juan de Espinal. Blas Molner. Cristoval Ramos. Franco. Miguel Ximenez".

NOTAS

1. PALOMINO, Antonio, *Museo Pictórico*, Madrid, 1947, p. 892.
2. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, "Introducción", en PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, pp. 20-32.
3. PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura*, ed. cit., cap. I, lib. II.
4. Escribió un panegírico titulado *A los profesores del Arte de la pintura*, que fue editado en Sevilla en 1622.
5. Estas obras forman parte de sus bienes al contraer matrimonio en 1593. Cf. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura, "Introducción", op. cit., p. 33.
6. En sus *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633. De la Academia se han ocupado CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, "Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII", *El Arte en España*, 132 (1886) 167 y ss.; PÉREZ PASTOR, C., "Noticias y documentos relativos a la historia y literatura española", en *Memorias de la Real Academia Española*, 11, Madrid, 1891, núm. 602; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, "Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes", *Academia*, 3 (1952) 292-293; MARTÍN ORTEGA, A., "Noticia de documentos de tema madrileño", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VIII (1972) 529-537; CALVO SERRALLER, Francisco, "Las academias artísticas en España", en PEVSNER, N., *Las Academias de Arte. Pasado y presente*, Madrid, 1982, pp. 209-239; IGUAL DE LOS COBOS, A., "Noticias inéditas en torno a la Academia de San Lucas de Madrid, del siglo XVII", en *III Jornadas de Arte. Cinco siglos de Arte en Madrid (XV-XX)*, Madrid, 1991, pp. 393-400.
7. CALVO SERRALLER, Francisco, "Las academias artísticas en España", op. cit., p. 212; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, "La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores", *Boletín de Valladolid* (1982) 281-290.
8. Idem, p. 215.
9. BANDA Y VARGAS, A. de la, ed., *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, Sevilla, 1982, fol. 23r.
10. *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, reimpr. Sevilla, 1966, p. 70.
11. *El Manuscrito de la Academia*, op. cit., fol. 22r.
12. En la primera parte se encuentran asentadas, desde el folio 22r, las actas y desde el folio 61r los gastos, siendo la fecha de partida de ambas entradas el 1 de enero de 1660. No obstante, el acta fundacional, situada al comienzo de la primera de las partes citadas, data del 11 de enero.
13. Herrera había encabezado las listas de los meses de enero, febrero, marzo y abril. La ausencia de las relaciones de académicos durante los meses de mayo a octubre de 1660 y la consignación de las alcaldías a partir de noviembre hace pensar en el desencuentro con este maestro que era conocido por su carácter impulsivo.

14. ARANDA BERNAL, Ana M., "La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del XVIII", *Atrio*, 6 (1993) 63-98.
 15. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, t. III, pp. 73-76.
 16. Idem.
 17. MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, p. 5.
 18. MATURE Y GAVIRIA, J., *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla desde 1701 a 1800* (Sevilla, 1887), en MURO OREJÓN, A., *Apuntes...*, op. cit., p. 4-6.
 19. Idem.
 20. Los firmantes de aquel documento son los pintores Espinal, Ximénez, Cano, Uceda y Rubira, junto con el escultor Molner y el grabador San Román. Vid. apéndice, fol. 2.
 21. MURO OREJÓN, A., *Apuntes...*, op. cit., p. XIV.
 22. VIÑAZA, Conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico... de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894, vol. IV, pp. 5-6.
 23. "Una figª pintada al olio sentada por el Natural, por D. Juan de Espinar.
Otra sentada por el natural, por Dn Franco Ximenez.
Otra sentada Yd. por Dn Vizente Alaniz.
Otra copiada por la estatua griega de mercurio pintada por el dho Espinar.
Otra pintada por el Alaniz del Apolo estatua griega.
Otra pintada por el natural por D. Miguel de Luna.
Una figura de barro copiada por la estatua griega del Mercurio por D. Xpl. Ramos.
Una figa de la Diosa Ceres de aguada por Dn Francisco Ximenez, copiada por estatua Griega.
Dos Figs. copiadas por otras griegas mercurio, y Apostolo por Dn Blas Molner.
Otras dos lo mismo por Dn Diego Codina.
Una Dibuxada por el natural por Dn Blas Molner Escultor.
Dos por el natural por Dn Diego Codina gravador.
Tres dibuxadas por el natural por Dn Juan de Uceda Pintor.
Una dibuxada Yd. por Dn. Jph Huelva Pintor.
Quatro Dibuxs. Yd. por Dn. Miguel de Luna Pintor.
Quarenta y Dos Papeles de Principiantes y una Caveza de Barro.
Quatro Papeles de Arquitectura trabajados por Dn. Lucas Zintora Arquitecto.
- Enterado por la carta del 22 que acaba de llegar los dos cajones de pinturas, diseños y piezas de escultura que han trabajado los profesores y alumnos de las artes de la ciudad en el presente año. Y el rey destina de la renta de los Alcázares 2.500 reales anuales, desde 1º de enero de 1773. Sevilla, 30-XII-1772. Marqués de Grimaldi". Vid. apéndice documental.
24. "Aunque es muy loable la virtud con que estos Jovenes de Sevilla se dedican á seguir las bellas Artes, igualmente que la aplicacion y estudio de sus Maestros y Directores debe desearse tomen un camino menos arido, por el qual consigan el fin (que naturalmente desean) de llegar á la cumbre, á causa de que los mismos diseños que presentan acreditan la falta de copiar por buenos originales que los conduzcan á un metodo de mejor caracter, por que aunque en algunos de ellos (esto es en los mas adelantados) se ve que los hacen con amor y gusto les falta el exacto arreglo de los contornos y proporcion. Los menos adelantados se han valido de estampas repetidamente copiadas las mas de ellas Francesas que no les pueden engendrar buena sangre en los principios.
A los que presentan figuras pintadas se les debe prevenir copien las pinturas de tantos famosos Autores de aquella Ciudad á fin de resucitar el buen gusto antiguo ya difunto.
La Estatua modelada por el Mercurio está muy razonablemente atendida, y se advierte á su Autor haga la musculacion con mas suavidad para que no haga duro, pues ya se conose se haya adelantado.

En la Cabeza modelada por el natural del Joven de 16 años se conoce bien su afición, pero debe cuando no tenga exemplares buenos por donde modelar, y haga por el natural elegir este de buenas partes y no rostros ordinarios de mal carácter, pues lo que adquiriera siempre se arrimará á bueno y mejor proporción, pues no todo natural es bueno por los defectos que algunos tienen.

Donde se conoce atraso es en la Arquitectura cuyos dibujos dicen quan distantes se hallan de la Escuela que deben seguir: ninguno podrá jamas tomar conocimiento de la Arquitectura, no estudiando sobre las reglas, y preceptos que observaron los Antiguos y que de sus edificios ha sacado á beneficio público Viñola, Paladio, Serlio, Escamosi, y Leon Baptista Alberti, Autores modernos, y sobre las que Vitrubio (unico Autor antiguo que conocemos) nos han quedado, valiendose del comento de Daniel Barbaro para su mas clara inteligencia: y mientras no estudien y observen con escrupulosa diligencia y exactitud la doctrina de estos Autores no se puede esperar progreso alguno de los que se quieran instruir en el Arte de la Arquitectura". Carta que firman en enero de 1773 Juan Pascual de Mena, Ventura Rodríguez y Andrés de la Calleja, en nombre de los demás académicos, agradeciendo el envío. Vid. apéndice documental. ACS, Fondo Gestoso, t. VIII, fol. 6r.

25. *"Un libro en folio de dibuxos originales de Murillo, Zurbaran, Pacheco, Valdes, y otros Pintores famosos del siglo 17 que sustraxo de la Hermandad de Pintores en la Parroquia de Sn Andrés un Dn Estevan Cisneros Dorador (segun dicen los Pintores) Alcalde que fue de ella, y lo tenia entregado á un comerciante Ynglés que lo iba á extraer á Ynglaterra: Noticioso el Sor. Bruna de esta execracion, con el gusto y ardiente celo que tenia en la pintura lo recobró, y guardó en su estudio para que no lo volbiesen á extravaiar, por cuya causa debe entregarse al Sor Teniente de Alcaide nuevo D. Eusebio de Herrera quando venga, con las constituciones antiguas de la escuela, en que estan las firmas originales de dbos Pintores y conservaba el Sor. Bruna por la propia causa, de las que sacó Dn Juan Cean las noticias que ha publicado é impreso en su carta sre Pintores Sevillanos".*
26. ACS, Fondo Gestoso, t. VIII, fol. 26v. Vid. apéndice documental.
27. En abril de 1672 se firma la escritura de cesión de la capilla a favor de la cofradía de San Lucas. Eran alcaldes Juan Martínez de Gradilla y Cristóbal Nieto, fiscal Tomás de Contreras y escribano Martín de Atienza Calatrava. Todos ellos habían participado también en la Academia de dibujo. PONZ, Antonio, *Viaje por España*, t. IX, c. III, p. 7, p. 782; MATA CARRIZO, Juan de, "Correspondencia de d. Antonio Ponz con el Conde del Águila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V (1929) 179; MATUTE, Justino, "Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje por España de don Antonio Ponz", *Archivo Hispalense* (1889) 74-75; ARANA DE VARFLORA, Fermín, *Compendio histórico descriptivo de la M.N.M.L. Ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía*, Sevilla, 1789, p. 35; GUERRERO LOVILLO, José, "La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas de Sevilla", *Archivo Hispalense*, XVI-XVII (1952) 124; SANZ, M^a Jesús y HEREDIA, M^a Carmen, "Los pintores en la iglesia de San Andrés", *Archivo Hispalense*, 179 (1975) 71-81.
28. En abril de 1661 levanta acta de los gastos de la Academia Lorenzo Vela, escribano de la hermandad (Libro de la Academia, fol. 32r). A principios de febrero de 1663 aparece inserta en el libro de actas una alusión a la cofradía de san Lucas, por demás muy ilustrativa de las relaciones entre instituciones; es el nombramiento como mayordomo de la hermandad de Alonso Pérez, en lugar del cesante Valdés Leal, que lo es de la Academia (Libro de la Academia, fol. 35r). Según parece la Academia tenía potestad para nombramiento de cargos en la cofradía; este grado de responsabilidad en la conducción de la esfera gremial pone de manifiesto la convivencia.
29. Los maestros estaban representados por Luis de Figueroa, Jerónimo Velázquez y Domingo González, quienes apoderaron a Montañés. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, p. 96.
30. Joaquín Cabral Bejarano, secretario de la Escuela, fue quien intervino en la tasación para reconocimiento de las piezas. SANZ, M^a Jesús y HEREDIA, M^a Carmen, "Los pintores...", *op. cit.*, pp. 75 y 78.
31. El documento que a continuación se transcribe, que se halla en el Archivo de la Catedral de Sevilla (Fondo Gestoso, "Papeles varios recogidos y coleccionados por José Gestoso y Pérez", 1896, t. VIII,

núm. 1, fols. 1-40), es conocido y ha sido citado en alguna ocasión. Muro Orejón, en concreto, lo utiliza para la elaboración de su libro sobre la Academia (*Apuntes...*, *op. cit.*), ubicándolo en la Biblioteca Capitular y Colombina con el núm. 87 de la Sección de Varios. Sin embargo, muchos de sus pasajes han quedado inéditos, pese a su interés. Nosotros hemos optado por presentar el documento prácticamente íntegro.

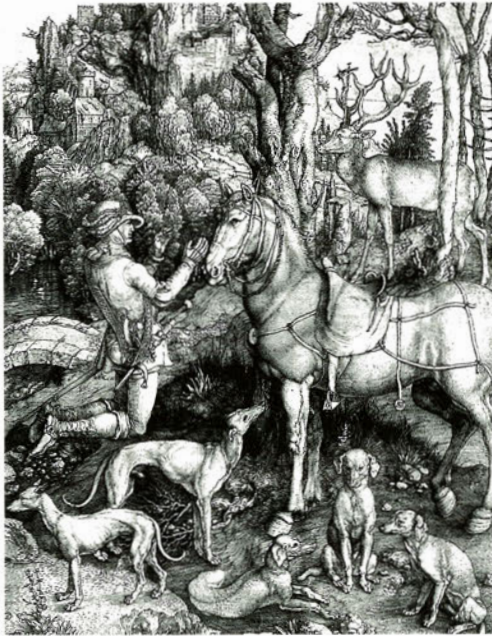
LAS ESTAMPAS DE ALBERTO DURERO Y SU ESCUELA EN LA BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Soledad Cánovas del Castillo y María del Carmen Hidalgo Brinquis

El trabajo que hoy presentamos fue expuesto en el XXV Congreso de la Asociación Internacional de Historiadores de Papel (*International Association of Paper Historians*, IPH) celebrado en Dortmund entre los días 8 y 14 de septiembre del 2000. La versión alemana de la comunicación será publicada en las actas de dicho congreso, mientras que el interés del tema nos conduce a dar a conocer en nuestra lengua y en este *Boletín* los datos que se expusieron en aquella ocasión. El texto de ambas publicaciones permanece prácticamente inalterable y únicamente se ha modificado su presentación.

Por primera vez se ha abordado la tarea de estudiar la colección de estampas alemanas del siglo XVI que posee la Biblioteca de la Academia. Se trata de una primera aproximación, pues la falta de algunos repertorios esenciales especializados en la materia en esta institución dificulta enormemente la catalogación formal de este fondo. De ahí que nuestro propósito sea sólo el de hacer pública su existencia.

La celebración del vigésimoquinto congreso del IPH en el país de origen de Durero y desde luego el tema de nuestra ponencia nos condujo a presentarlo haciendo una breve referencia a las relaciones hispano-alemanas en la época del genial grabador. Consideramos conveniente luego dar noticia también de forma concisa de la presencia del grabado alemán del siglo XVI en las colecciones españolas de estampas más importantes. Y respecto al tema de nuestro estudio, la investigación parte de los documentos que hemos encontrado en el Archivo de la Academia que recogen noticias del ingreso de estas estampas de Durero y su escuela



Alberto Durero, *San Eustaquio*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Gr-1977.

Alberto Durero, *San Jerónimo en su celda*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Gr-1978.

en distintos momentos en la institución fernandina y que son presentadas en el apéndice de este artículo. Por lo que se refiere al estudio del papel, mostramos algunas de las filigranas que hemos podido recoger con cierta nitidez, esenciales para determinar el estado de las estampas.

RELACIONES HISPANO-ALEMANAS EN LA ÉPOCA DE ALBERTO DURERO

Entre 1471 y 1528, fechas de nacimiento y muerte, respectivamente, de Alberto Durero, en la Península Ibérica ocurrieron grandes acontecimientos que irían a cambiar nuestra historia política y cultural. Entre ellos cabría destacar en 1479 la unión de Castilla y Aragón, en 1492 Colón descubre América, en 1516 Carlos I funda la dinastía de los Habsburgo en España, y en 1519 muere Maximiliano I, siendo elegido Carlos V emperador de Alemania. Esta unión en una misma persona de las dos coronas dio lugar a una fuerte corriente cultural entre ambos países, instalándose en España gran cantidad de impresores y artistas alemanes.

Con la llegada al trono de los Reyes Católicos se inicia en España una pujante corriente humanística, se abre un gran número de universidades, y en 1479 se introduce la imprenta. El gran invento de Johannes Gutenberg en la ciudad de Nuremberg, tierra natal de Durero supuso, como de todos es sabido, quizá la revolución cultural más importante de la humanidad, y en España adquiere una especial importancia ya que, tras el descubrimiento de América, tenía que difundir en sus extensos territorios sus normas administrativas, el idioma castellano y la religión católica.



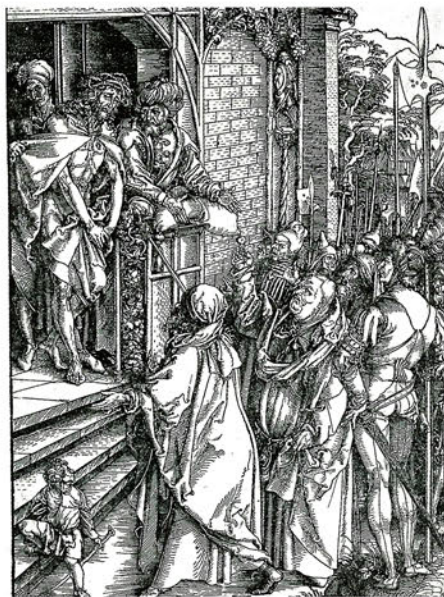
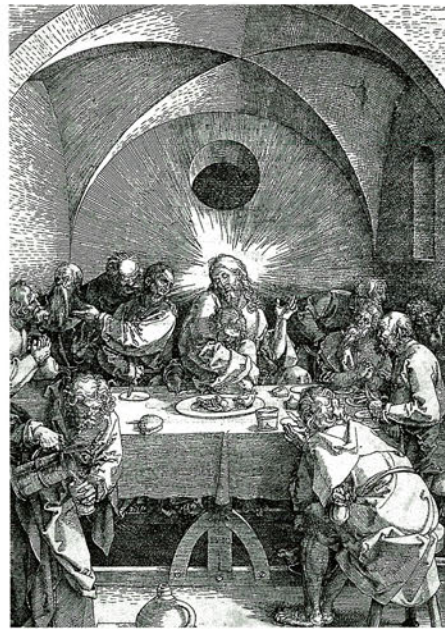
Alberto Durero, *Hércules o Efectos de la envidia o Hércules entre la Virtud y el Placer*.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Gr-1979.

Alberto Durero, *La Melancolía*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Gr-1980.

Por ello, conscientes del gran negocio que suponía la culturización del Nuevo Mundo, se instalaron en Sevilla, puerto desde donde partían las mercancías para las Indias, un gran número de impresores alemanes. Entre éstos podemos destacar al alemán Jakob Cromberger, establecido como impresor y librero en esta ciudad a principios del siglo XVI, y que llegó a conseguir del emperador Carlos V el monopolio del envío de libros a México. Dada la importancia de estos envíos, un hijo de Jakob, Johannes Cromberger (o Gromberger), fundó en 1539 una sucursal en México, siendo ésta la primera imprenta creada en suelo americano.

Indudablemente, aparejada a la importancia del texto escrito va la imagen, sobre todo cuando nos encontramos con una población que en su mayoría no sabe leer. El descubrimiento de las técnicas gráficas, el grabado en madera antes de 1400 y el grabado en cobre alrededor de 1430 constituyó una verdadera revolución en las artes plásticas. Ambos inventos y su rápida difusión no se podrían comprender sin la popularización del uso del papel, sumamente barato y dúctil frente al pergamino. El grabado ofrecía la posibilidad de difundir la obra de arte con rapidez, en gran número y a un precio módico. Ahora cualquiera podía adquirir una gran obra de arte, una estampa.

Los poderes públicos fueron conscientes del gran valor que tenía la imagen como instrumento propagandístico, y así Maximiliano I encargó al maestro Durero la dirección artís-



Alberto Durero, *Cain matando a Abel*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. A-432-44.
Alberto Durero, *La última cena (Pasión Grande)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Gr-1981.
Alberto Durero, *Cristo presentado al pueblo (Pasión Grande)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Gr-1985.
Alberto Durero, *Hombres en el baño*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Gr-2005.

tica de las principales obras encaminadas a ensalzar su poder y gloria. Para realizar sus proyectos, el Emperador escogió las nuevas técnicas de reproducción –la entalladura, citada con frecuencia como xilografía, y el buril en el grabado calcográfico–, consciente de las amplias posibilidades de difusión que ofrecían. De estas obras cabe destacar *El gran carro triunfal de Maximiliano I*, representado en la colección de la Real Academia de San Fernando.

En España, al igual que hemos visto con la imprenta, también la imagen adquiere un enorme valor propagandístico dado el inmenso territorio que se debía gobernar, siendo Carlos I su mayor impulsor, quizá debido a la influencia de su abuelo Maximiliano.

Esta labor divulgativa fue hecha a través de autores de mayor o menor talla, pero influenciados por la obra de Dürero, que se había convertido en el verdadero creador del dibujo artístico. Antes de él, el dibujo era solamente un proyecto, un esbozo para la preparación de otros trabajos; ahora obtenía su propio valor como obra artística y objeto de colección. Dürero utilizó con la misma maestría todos los medios gráficos: la pluma, el pincel, la punta de plata, el carbón y la tiza. Este virtuosismo es también válido para sus estampas, muy apreciadas y admiradas ya por sus contemporáneos, al punto que dio pie a su imitación y copia más o menos fiel, de forma que existen numerosos ejemplares de su obra gráfica que intentaron pasar por originales, como ocurrió con los que hizo el excelente grabador Marcantonio Raimondi.

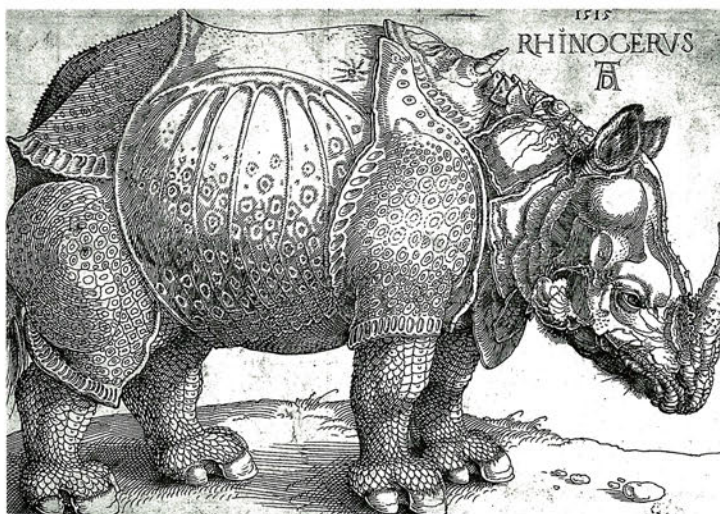
Carlos V conoció a Dürero, ya que éste participó en Aquisgrán en la ceremonia de su coronación, y además de ser un gran admirador de su arte, el nuevo Emperador le continuó otorgando la pensión anual de cien florines que le había asignado, en 1515, Maximiliano I.

EL GRABADO ALEMÁN DEL SIGLO XVI EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS DE ESTAMPAS

La notable influencia que ejerció el arte flamenco y alemán en el complejo y variado panorama artístico español de los siglos XV y XVI explica en parte en el terreno de las artes gráficas la existencia de colecciones de estampas de excelente calidad, en muchos casos desconocidas por su falta de estudio. Resulta comprensible que hasta ahora haya sido prácticamente imposible abordar esta compleja tarea, pues la falta de especialistas en la materia, sumada a la carencia de medios económicos y de repertorios bibliográficos básicos han dificultado acometer cualquier iniciativa. El problema persiste, si bien en los últimos años se ha intentado paliar esta situación con proyectos de gran interés.

El de mayor envergadura es el que ha realizado la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. Durante largos años Concha Huidobro se dedicó de lleno a estudiar y revisar con rigor el excelente y amplio fondo de grabados alemanes que posee esa entidad, procedente en buena parte de la colección de don Valentín de Carderera que adquirió el Gobierno en 1867. El resultado fue la publicación de un exhaustivo catálogo en 1997 con el título *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV – XVI)*, editado con ocasión de la exposición celebrada en ese año¹.

Otra de las colecciones de estampas más importantes de nuestro país que cuenta con un representativo número de obras alemanas de los siglos XV y XVI es la de la Biblioteca



Alberto Dürero, *Rinoceronte*.
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid.
A-432-77.

del Monasterio de El Escorial. Esta presencia destacada de la escuela alemana responde a la época de su creación, y desde luego, a su creador. Felipe II supo apreciar la calidad de las estampas que fue coleccionando durante su reinado y fue consciente del papel divulgativo de la imagen impresa. En los últimos años, esta notable Biblioteca emprendió el ambicioso proyecto de revisión, actualización y catalogación del fondo completo, cuyo resultado ha ido apareciendo en varios volúmenes atendiendo a un orden onomástico de grabadores².

Con estos dos ejemplos precedentes, pasamos a dar a conocer la existencia de las estampas alemanas del siglo XVI de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el ánimo de poder abordar a corto plazo una tarea semejante con esta parte de nuestro fondo —sin parangón posible, claro está, con las vastas colecciones señaladas—.

LA COLECCIÓN DE ESTAMPAS DE ALBERTO DURERO Y SU ESCUELA EN LA BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Antes de pasar a hablar de este fondo, creemos conveniente hacer una breve referencia a la Institución que los conserva. La Academia tiene su origen en 1744, cuando el rey Felipe V determinó su creación para el fomento de las Bellas Artes en nuestro país. Desde ese año y hasta 1752 hay que hablar de una Junta Preparatoria como prolegómeno de la Academia, puesto que no sería fundada hasta 1752 por Fernando VI. Desde el primer momento se abrieron las aulas de la Corporación a jóvenes discípulos que recibían las enseñanzas de materias relacionadas con la arquitectura, la escultura y la pintura. Generalmente se habla, y no sin razón, de la decadencia de las artes en España durante el reinado del primer Borbón. La fundación de esta Institución respondía al deseo de dar una formación adecuada en sus aulas a jóvenes autóctonos capaces de alcanzar una categoría suficiente como para revitalizar el estado de penuria de las artes en nuestro país. Sólo así se podría contar con artis-

tas nacionales de calidad, sin necesidad de tener que recurrir como hasta entonces a los extranjeros de mayor prestigio.

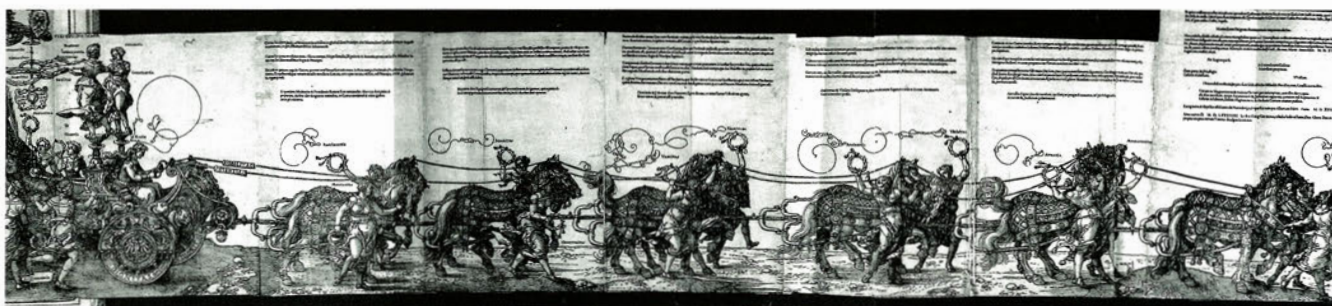
Desde los primeros momentos se procuró contar con el material necesario –libros, dibujos, estampas– para uso de discípulos y profesores. Poco a poco, se adquirió por compra, tanto en la corte como fuera de ella, el material considerado preciso para la enseñanza de las materias que se impartían. En este sentido, Roma tuvo una importancia notable, pues a través del que se convertiría en director de pensionados españoles en esa ciudad, el pintor Francisco Preciado de la Vega, se adquirieron destacadas obras italianas. Más tarde se trajeron también de París. Junto a estas compras, otras fuentes de ingreso fueron las donaciones de los profesores de la propia Institución y de algunas personalidades y organismos, sin olvidar la desafortunada desamortización de 1836, que vino sin embargo a enriquecer enormemente cuantitativa y cualitativamente las colecciones de la Academia. En su pinacoteca se conservaron los célebres cuadros de *Adán* y *Eva* de Durero³ hasta que en 1827 fueron remitidos al Real Museo de Pinturas⁴.

También albergó en 1813 en calidad de depósito la tabla de “Christo crucificado con la Virgen desmaiada en los brazos de Sn. Juan”, considerada entonces como del maestro alemán⁵, y hoy catalogada como de la escuela de Roger van der Weyden⁶.

Las estampas fueron por tanto consideradas como material didáctico preciso para la docencia del alumnado y el estudio de los profesores desde los primeros años de vida de la Corporación. El fondo de la Biblioteca es rico e importante, y sorprende que durante largo tiempo –más de dos centurias en el caso de parte de la obra gráfica antigua– su interés se haya limitado a recordar la existencia de los libros de estampas en el *Catálogo* de Avilés⁷, y a otras referencias generales, tanto de estos volúmenes como de las que llegaron sueltas a la Corporación y así se conservan, en contadas publicaciones⁸. En 1973 Antonio Gallego se lamentaba de la falta de un catálogo de esta colección, que calificaba de impresionante, afirmando que “su estudio puede deparar múltiples sorpresas”⁹. En los últimos años, algunos trabajos sobre el Archivo-Biblioteca de esta Institución hacen referencia obligada a estos importantes fondos¹⁰. Conscientes de la necesidad de darlos a conocer y ante la imposibilidad inmediata de elaborar un catálogo, nos decidimos a sacar a la luz algunos estudios generales y específicos sobre nuestra colección de estampas¹¹.



Alberto Durero, *Esponsales de Maximiliano I y María de Borgoña* (2ª escena histórica del Arco triunfal de Maximiliano). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. A-432-69.



Alberto Durero y Hieronymus Resch, *Gran carro triunfal de Maximiliano*.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. A-432-82.

Una de esas "sorpresas" de las que hablaba Antonio Gallego es precisamente el fondo que presentamos hoy. Como ya se ha indicado, se habla por primera vez de él, y nada menos que en el país de origen de Durero, por lo que la ocasión nos parece la más apropiada. La incorporación de estampas de este excelente grabador responde a distintas épocas y razones que pasamos a exponer.

Estampas sueltas

En 1758 se realizó un inventario general de los bienes que poseía entonces la Corporación. Dentro del apartado de "Estampas antiguas sueltas" se recogen dos de Durero¹².

En los años sucesivos se fue incrementando el corpus del material destinado al estudio y la enseñanza. Un inventario sin fecha que en su día situamos hacia finales del siglo XVIII¹³, pero que no descartamos que pudiera haber sido hecho en los años siguientes, recoge entre las estampas que la Corporación compró para su Biblioteca varias de Durero¹⁴. Junto a las treinta estampas pequeñas en tabla de un librito con escenas religiosas y las diez de la *Pasión pequeña* a buril, se relacionan diecinueve sueltas, como podemos apreciar, de valoración muy desigual. Muy por encima del resto sobresale *La Melancolía*, que fue estimada en veinte reales; le sigue la de *San Eustaquio*, valorada en dieciséis reales; y ya muy por detrás de ellas hay que citar la de *San Antonio*, tasada en ocho reales; las de *El hijo pródigo*, *Hércules entre la Virtud y el Placer* y *El caballero, la muerte y el diablo* fueron estimadas en seis reales cada una, mientras que la de *San Jerónimo en su celda* y la citada como *El Nacimiento de Dios* se ajustaron en cinco reales cada una. Al resto de obras le pusieron un precio inferior.

Por desgracia, algunas de estas piezas no se encuentran en la actualidad en nuestra colección. De las que actualmente poseemos, hay que resaltar su buen estado de conservación, pudiendo afirmar que casi todas las que presentan mayor estado de deterioro entraron así en la Biblioteca.

En el caso de las estampas realizadas a buril, la huella de la plancha aparece normalmente recortada. Todas ellas se encuentran adheridas a papeles gruesos de calidad, y la

mayoría fueron pegadas a su vez a cartulinas, por lo que es imposible hacer un estudio del soporte original del grabado calcográfico. En los últimos años se ha iniciado un proceso de restauración de las piezas que se encontraban en peor estado. Este trabajo ha sido realizado muy satisfactoriamente por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, de suerte que al ser despegadas de los soportes secundarios, se puede hacer un estudio del papel y sus filigranas cuando las tienen.

Volúmenes de estampas

- Volumen de la biblioteca de Felipe de Castro.

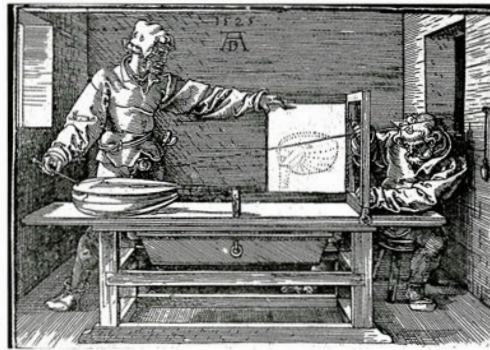
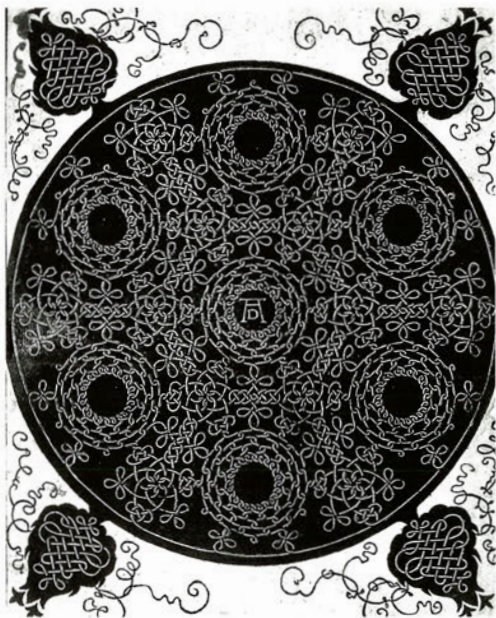
Sabemos que a la muerte del escultor gallego una serie de obras de su biblioteca particular pasaron en 1776 a la de San Fernando por convenio con la Universidad de Santiago de Compostela. Entre ellas se citan dos libros de Durero, siendo uno de ellos de estampas¹⁵. Lamentablemente, este último no se encuentra en la Biblioteca. La falta de otras noticias que complementen esta información nos impide saber cómo era este tomo y el número de obra gráfica que contenía.

En el inventario de los libros de la Biblioteca que se viene fechando hacia 1794 se describe un volumen en pergamino tamaño folio de estampas del grabador alemán formado por treinta y nueve hojas con entalladuras de Durero y su retrato realizado por Mantuano¹⁶. Es posible que se trate del que provenía de la biblioteca del escultor, puesto que no hemos encontrado en los papeles de los años anteriores que se haga referencia alguna a la adquisición de un volumen con obra gráfica de Durero.

Este mismo tomo aparece recogido en el inventario de 1828 de las obras que poseía entonces la Biblioteca¹⁷. Hay que matizar dos aspectos con respecto a la relación anterior: si en ésta se decía que la obra estaba formada por treinta y nueve hojas –que podían contener tantos o más grabados–, en este segundo inventario se habla de treinta y nueve láminas grabadas, información que de ser correcta, habría que interpretar que cada estampa estaba adherida a una hoja del volumen. Por otro lado, aporta el dato de una ciudad y de un año: Siena y 1588. Parece como si esta noticia hiciera referencia a la publicación de una obra, aunque no hemos localizado ningún libro de Durero con dicha información que entrara a la Academia en los años anteriores, ni tampoco se conserva ejemplar alguno en el que figure ese lugar y año.

La siguiente noticia que nos volvemos a encontrar en relación con este ejemplar aparece en el *Catálogo de la Biblioteca de Avilés*¹⁸. Dice así: "Colección de láminas grabadas en madera y cobre de Durero. Siena, 1588. Dos tomos, uno en fol. Y otro gran marca, perg.". Como vemos, se aportan nuevos datos, y esto responde a que se han entremezclado dos informaciones distintas, puesto que la de las estampas en madera y cobre corresponde sin duda al volumen que proviene del monasterio de Valparaíso que luego estudiaremos.

Esta es la última pista que hemos localizado acerca de esta obra que sospechamos, con la reserva oportuna, que pudo ser la que procedía de la biblioteca de Felipe de Castro.



Alberto Durero, *Modelo para bordado con círculo negro rodeando una tarjeta rectangular blanca (seis modelos para bordados)*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. A-432-78.

Alberto Durero, *Dibujante de un laúd*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. A-432-76.

- Volumen de estampas de Stefano della Bella, Callot y Durero.

Según podemos ver en el primer inventario que la Biblioteca conserva de sus fondos, este volumen ya se encontraba desde los primeros tiempos en la Corporación¹⁹. Su cita es somera, de forma que sólo sabemos que su tamaño era de folio grande y que tenía encuadernación a la holandesa. Aparece también en el inventario de 1828, que respecto al anterior añade un "etcétera" detrás del nombre del grabador italiano, luego además de contener obras de los tres grabadores referidos, parece que incluía también algunas estampas de otro u otros artistas²⁰. Y el catálogo de Avilés de 1900 da igualmente cuenta de él, añadiendo una noticia de notable interés, pues aparece citado de la siguiente manera: "Colección de grabados de Stefano de la-Bella, de Callot, Durero y alguno de Rembrandt. Un vol. Gran marca, holand."²¹. Resulta sin duda sorprendente que esta referencia de tan importante grabador haya sido omitida en los inventarios anteriores.

Conocemos el tamaño del ejemplar, pero no su grosor, por lo que tampoco podemos ni siquiera hacernos una idea del número de estampas que contenía. La cita de Avilés es la última referencia que hemos encontrado, pues en el catálogo-diccionario de la sala de la Biblioteca tampoco existe una ficha antigua de dicho ejemplar, lo que nos conduce a pensar que desapareció de la Academia a principios de la pasada centuria.

- Volumen del monasterio de Valparaíso.

Si hay que lamentar la desaparición de los dos volúmenes anteriores, por fortuna se conserva el magnífico tomo de estampas de este grabador alemán que ingresó en nuestra Biblioteca junto con otros treinta y cinco como consecuencia de la desamortización, pro-

venientes todos ellos del extinguido monasterio de Valparaíso en la provincia de Zamora. En su día dimos cuenta de este valioso fondo, que es sin duda alguna el más importante de la colección de obra gráfica que tenemos, ya que de los cuarenta volúmenes de este monasterio que pasaron a la Academia, nada menos que treinta y dos contienen estampas de las escuelas italiana, francesa, alemana, flamenca y holandesa los siglos XVI, XVII y XVIII, siendo cuatro de los restantes de dibujos italianos de los siglos XVI y XVII de notable calidad, mientras que los otros cuatro corresponden a una obra publicada en Amsterdam de vistas de ciudades europeas iluminadas²².

Como el resto de los tomos que proceden del citado monasterio, el de Durero está encuadernado en pergamino. Se aprecia que todos ellos llevaban en el lomo y siempre estampado en dorado sobre piel roja el nombre o nombres de los principales grabadores cuya obra se contenía en cada tomo, o bien la materia que daba unidad al conjunto de estampas reunidas en un volumen. El que es objeto de nuestro estudio dice: "ALBERT DURERU TOM .II.", y debajo y separado, la letra "B".

De la encuadernación de este tomo hay que lamentar su estado de conservación, que si en el resto de la colección en líneas generales es bastante bueno como hemos señalado, en éste algunas de sus hojas están descosidas.

Cada hoja se encuentra numerada a plumilla en la parte superior. Inicialmente el volumen constaba de ochenta y siete hojas. El estado de deterioro del cosido de éstas al lomo fue sin duda acicate para que fueran arrancadas las treinta y ocho primeras de ellas, sin que sepamos cuándo sucedió este lamentable hecho. Parece que al ingresar este volumen en la Academia estaba completo, pues Valentín de Carderera, a quien se le comisionó la inspección de iglesias, conventos y monasterios de varias provincias españolas, entre ellas Zamora, y gestor del traslado de los volúmenes de Valparaíso a Madrid, al dar cuenta en su correspondencia con la Institución de la mutilación que habían sufrido algunos de ellos, no menciona este de Durero. Además, en la relación que se hizo de los mismos, tampoco se dice que estuviera incompleto. Sin embargo, en la ficha catalográfica antigua de la Biblioteca, realizada en los años treinta de la pasada centuria, se dice que la obra contenía cuarenta y una láminas colocadas en un libro del que se habían arrancado treinta y ocho grabados.

Además de la falta de las treinta y ocho primeras hojas, hay también algunos huecos



Alberto Durero, *Retrato de Ulrich Varnbüler*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. A-432-75.



Hans Baldung Grien, *Santa Bárbara*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. A-432-65.

Hans Baldung Grien, *Santa Catalina*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. A-432-66.

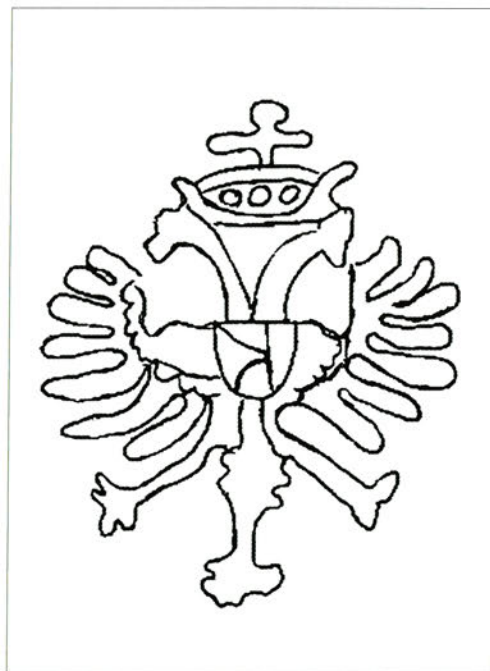
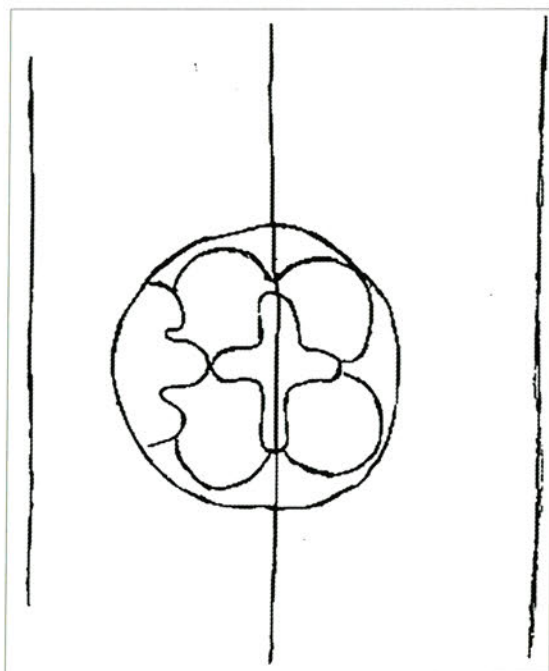
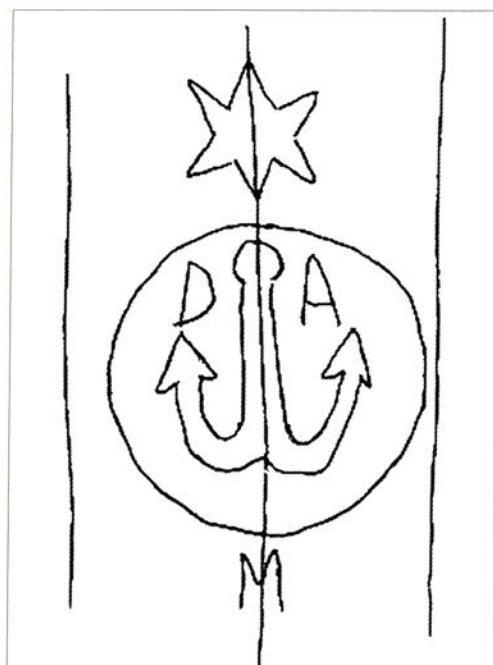
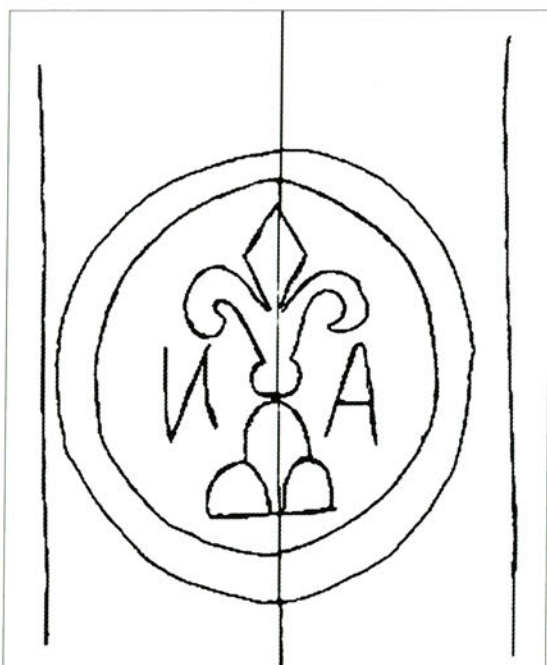
menores, que son los siguientes: de la hoja 45 a la 54, de la 61 a la 63 (en los dos casos, ambas incluidas) y la 73.

Quedan, pues, treinta y cinco hojas. Cada una de ellas tiene adherida una o dos estampas, excepto una que tiene tres. Salvo tres fragmentos del *Gran carro triunfal de Maximiliano* realizados a buril, el resto son entalladuras del maestro alemán, de su escuela, y copias. Al igual que los otros volúmenes de esta colección –incluidos los cuatro de dibujos que se encuentran en el Museo de la Academia– cada obra está enmarcada por una o dos líneas en tinta color pardo oscuro, cuyo óxido a veces ha perforado la hoja. En varias de ellas nos encontramos también que tienen como soporte además otro papel, por lo que apenas se han podido tomar las filigranas de esta obra gráfica cuando las tienen.

Si la encuadernación de este volumen se encuentra en mal estado, su contenido por suerte está en buenas condiciones. Entre algunos magníficos ejemplos de la técnica de la entalladura que contiene dicho tomo, cabe destacar las estampas que configuran el mencionado *Gran carro triunfal de Maximiliano*, alarde de virtuosismo técnico y de delicadeza.

Filigranas

El soporte primario de estas estampas es, en general, de buena calidad y se encuentra en aceptable estado de conservación. En la actualidad, el estudio material de estas obras resulta difícil, pues según se ha indicado prácticamente todas se encuentran adheridas a uno o



Montañas y flor de lis en círculo doble con las letras N y A.

Ancla en círculo con las letras D y A.

Cruz sobre montaña con cuatro pétalos en un círculo.

Águila bicéfala con corona y la letra K en el pecho.

dos soportes, por lo que resulta sumamente confusa la apreciación de la textura de su papel original y la presencia de filigranas. Esto, a su vez, se ve dificultado por ser obras con grabado sumamente compacto y por la presencia de grandes cantidades de cola que han servido de adhesivo entre los varios soportes. El estudio de las contadas filigranas que hemos podido tomar y que a continuación presentamos se ha hecho partiendo de su reproducción a través de una mesa de luz, ya que en la actualidad la Academia no cuenta con ningún sistema radiográfico.

Montañas y flor de lis en círculo doble con las letras N y A. Briquet, 11.935. Roma, 1554. Guarda del volumen A-432.

Ancla en círculo con las letras D y A. Meder, cercana a 171a; Briquet, cercana a 481. De 1519 a 1530 (1525?). *Gran carro triunfal de Maximiliano.* Bartsch²³, 139. (ASF A-432-82).

Cruz sobre montaña con cuatro pétalos en un círculo. Meder, 157; Briquet, 1.242. Viena, 1566. *Modelo para bordado con círculo negro rodeando una tarjeta rectangular blanca.* Bartsch, 141. (ASF A-432-81).

Águila bicéfala con corona y la letra K en el pecho. Meder, 229, 230; Briquet, 281, 289. Anterior a 1600. *La última cena* (copia). *Los santos patronos de Austria.* Bartsch, 53, 116. (ASF A-432-40 y A-432-70).

APÉNDICE

1. *Ynventario de las Alajas de la Real Academia de San Fernando de las quales yo D. Juan Moreno y Sanchez su Conserge me hago cargo, en cumplimiento de lo mandado en los Estatutos, singularmente en el Artículo XVII, y bajo la fianza que tengo dado por escritura que paso ante Miguel Casimiro Pardo, escrivano de esta Corte y Provincia en primero dia de el mes de Junio de 1745 años.* [1758]. (ASF 1/CF-1).

Ydem dos estampas de a quartilla abiertas en madera por Alberto Durero. La una de la Crucifixion de Christo, y la otra La presentacion de la Cabeza de S. Juan Bauptista a Herodes.

2. *Estampas que se van comprando para la Biblioteca de la Academia.* [Sin fecha, ca. 180-?]. (ASF 1-24/1). [La numeración que figura detrás de cada una corresponde a su valoración en reales y maravedíes].

De Durero

30 estampas pequeñas en un librito que representan desde el pecado de Adan la vida, muerte y resurrección de Jesu-Christo, en tabla, 40

Estampa de medio pliego del cavallo [al margen:] con un hombre armado, que representa la fortaleza del hombre donde se vé el Demonio, la muerte y un perro, a buril, 6

Estampa de medio pliego de la Melancolía, a buril, 20

Estampa de á pliego de San Eustachio arrodillado delante del ciervo que lleva entre las astas un Crucifixo, a buril, 16

Estampa de cerca de medio pliego de San Geronimo con vestido de Cardenal en acto de escribir y con un leon á los pies, a buril, 5

Estampa de medio pliego de la Diana que hiere con un baston á una Ninfa que por defenderse se acoge al seno de un Satiro: buril, 6

Estampa de á pliego de la Resurreccion del Señor; en tabla, 4

Estampa de quartilla de marca de la Degollacion de San Juan Bautista: en tabla, 3

Estampa de medio pliego de los Desposorios de Nuestra Señora, en tabla, 3

Estampa de quartilla de marca de Nuestra Señora sentada con el Niño Dios en brazos; a buril, 1

10 estampas pequeñas de la pasion de Jesu-Christo; a buril; a 2 reales, 20

Estampa de á quartilla de la presentacion de Christo á Pilatos; en tabla, 2

Estampa de á quartilla de un caballo con un hombre armado al lado; buril, 2

Estampa de quartilla apaisada con un San Antonio Abad; buril, 8

Estampa de quartilla de marca del Nacimiento de Dios: buril, 5

Estampa de quartilla de un Apostol: buril, 2

Estampa pequeña de un juguete de Niños: buril, 0

Estampa de quartilla que parece unos Desposorios, 2

Otra estampa de quartilla, algo rota, 2

[Suma total]: 148

[En el mismo listado, más adelante y entre otras]:

Estampa del hijo prodigo por Alberto Durero, 6

Estampa de un pasage del Apocalipsi, por Alberto Durero en tabla, 1.

3. *Lista de las Obras que por Convenio con la universidad de Santiago se han separado para la Real Academia de San Fernando y eran de la Librería de don Felipe de Castro. [1776]. (ASF 54-14/4).*

Libro de Estampas num. 43 de Alberto Durero

De las obras duplicadas de la Librería de don Phelipe de Castro, se han separado para la Academia los Libros siguientes:

Alberti Dureri. Simetria y Geometria. Norimberg. 1532

4. *Yndice de los libros que existen en la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. [179-]. (AASF 71/3).*

[Fol. 42] *Dureri (Alberti): De varietate figurarum et flexuris partium, ac gestibus imaginum, libri duo... Norimbergae, apud viudam Durerianam 1534: fol. con estampas en madera, pergamino.*

[Fol. 42] *id de simetria partium in rectis formis humanorum corporum libri in latinum conversi... Norimbergae per Hieronimum Fornschneder 1534: fol. con estampas en madera, holandesa.*

[Fol. 42] *estampas grabadas en tabla por Durero, y el retrato de éste por Mantuano tambien en tabla: en un tomo en folio con treinta y nueve hojas, pergamino.*

[Fol. 49] *Estampas de Stefano della Bella, Callot, Durero, etc. folio grande. holandesa.*

5. *Índice De las Obras que posee LA BIBLIOTECA De la Real Academia DE Nobles Artes de San Fernando. 1828. (ASF 72/3).*

"[Fol. 49] [Colección] *Ydem de una porción de Láminas antiguas de Durero, Callot, Stefano de la Bella, & 1 t. fol. gr. Puerta y tabla 4ª.*

"[Fol. 57] *Dureri (Alberti): De varietate figurarum, et flexuris partium ac gestibus imaginum libri duo. Láminas en madera. Norimbergae 1534. 1 t. fol. Per. Puerta y tabla 9ª, 6ª.*

"[Fol. 57] Ydem De simetria partium in rectis formis humanorum corporum libri in latinum conversi. Láminas en madera. Ydem 1534. 1 t. fol. hol. Puerta y tabla 9º, 6ª.

"[Fol. 57] Ydem Treinta y nueve laminas gravadas en tabla y el retrato del autor también en tabla por Mantuano. Siena, 1588. 1 t. folº. per[gamino]. Puerta y tabla 6ª".

6. Nota de los Cuarenta volúmenes en folio pertenecientes al extinguido Monasterio de Valparaíso Provincia de Zamora remitidos a la Academia de San Fernando, y de que hace merito el oficio fecha en Salamanca 3 de septiembre de 1836. [Escrito de Valentin de Carderera]. (ASF 35-10/1. El catálogo de estos cuarenta volúmenes se encuentra en ASF 88-3/4).

Tomo 2. De Alberto Durero, marcado con la letra B. Y es tomo segundo de esta colección.

7. Bibliografía de Alberto Durero en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.

Albertus Durerus nurembergensis pictor huius etatis celeberrimus, versus è Germanica lingua in Latinam, Pictoribus, Fabris erariis ac lignariis, Lapicidís, Statuariis, & universis demum qui circino, gnomone, libella, aut alioqui certa mensura opera sua examinant prope necessarius, adeo exacte Quatuor his suarum Institutionum Geometricarum libris, lineas, superficies & solida corpora tractavit, ad hibitis designationibus ad eamrem accommodissimis. Lutetiae: apud Christianum Wechelum, 1532. Las páginas 149-152 y 181-182 faltan impresas y han sido sustituidas en forma manuscrita, con las ilustraciones a lápiz. En portada dos firmas tachadas. (ASF B-1333).

Alberti Dureri clarissimi pictoris et geometra de symetria partium in rectis formis huanorum corporum. Libri in latinum conversi. Norinbergae: per Hieronymum Formschneyder, 1534. (ASF B-1334).

BARTSCH, Adam. *Le peintre graveur.* T. VII: *Les vieux maitres allemands.* A Vienne: de l'Imprimerie de J.V. Degen, 1808. (ASF C-5041).

EPHRUSI, Charles. *Étude sur le triptyque d'Albert Dürer dit le tableau d'autel de Heller.* Paris: D. Jouaust, 1876. (ASF A-154).

DÜRER, Albrecht. *Die kleine Passion.* 36 holzschnitte. 2. Teil. München: F.A. Ackermanns Kunstverlag, [19—]. 18 postales. (ASF LF-F/Cª-4/126).

DÜRER, Albrecht, *Tagebuch der Reise in die Niederlande.* Insel Bücherei, 150. Leipzig: Im Insel, [19—]. (ASF LF-I/B-e/542).

ECKENSTEIN, Lina. *Albrecht Dürer.* The Popular Library of Art. London: Duckworth; New York: E.P. Dutton & Co., [19—]. (ASF LF-I/E-f/1219).

SCHERER, Valentin. *Dürer. Des Meisters Gemälde. Kupferstiche und Holzschnitte.* 3. Aufl. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 4. Stuttgart, Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1908. (ASF C-3280).

The masterpieces of Dürer (1471-1528). Gowans 's Art Books, 27. London: Gowans & Gray, 1909. (ASF F-4334).

* La numeración que va entre paréntesis al final de cada asiento hace referencia a la signatura asignada por la Biblioteca.

- Les chefs-d'oeuvre de Dürer (1471-1528)*. Petite Collection d'Art Gowans, 27. Paris [etc.]: A. Perche [etc.], 1910. (ASF LF-I/H-b/1712).
- Albert Dürer. *Les grands graveurs*. Paris: Hachette et Cie, 1913. (ASF C-6129).
- WINKLER, Friedrich. *Dürer. Des Meisters Gemälde. Kupferstiche und Holzschnitte*. 4. Neube-
arb. Aufl. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 4. Stuttgart, Berlin, Leipzig:
Deutsche Verlags-Anstalt, [191-?]. (ASF B-3329).
- Albrecht Dürer. *Ausstellung im Germanischen Museum, Nürnberg, April bis September
1928*. 2. Aufl. Nürnberg: Volkhardt & Wilbert, 1928. [Exposición conmemorativa del
cuarto centenario de la muerte de Dürer]. (ASF LF-I/C-e/755).
- NEUMEYER, Alfred. *Dürer*. Traduction française de S. Loussert. *Maitres d'autrefois*.
Paris: G. Crès et Cie, 1929. (ASF LF-II/E-a/5073).
- Aus Albrecht Dürers Kupferstichen*. Herausgegeben vom Jugendschriften-Ausschuss des
Allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf. Hausschatz deutscher Kunst der Vergangen-
heit, 5. Berlin: Fischer und Francke, [192-?]. (ASF C-8324).
- Exposition des estampes de Rembrandt et d'Albert Dürer*. Palais des Beaux-Arts de la ville de
Paris (Petit-Palais). Préface par Camille Gronkowski. Paris, 1933. (ASF C-7840).
- GARCÍA, Joaquín. *La obra de Alberto Durero en la Biblioteca de El Escorial*. San Lorenzo de
El Escorial: Tipografía Agustiniiana, 1936. Tirada aparte de "La Ciudad de Dios". (ASF
LF-F/C^a-28/1460).
- Albrecht Dürer. *Burins*. Introduction de André Charles Coppier. *Encyclopédie Alpina
Illustrée*. Paris: Alpina, 1941. (ASF C-9784).
- PÉREZ-DOLZ, F. y GUTIÉRREZ-MARÍN, M. *Los estudios de plantas y animales de Alberto
Durero*. Monografías de arte, 7. Barcelona: Orbis (Reinhold Wetzig), 1943. (ASF B-4483).
- SAMPAYO RIBEIRO, Mário de. *Processo e história de uma atoarda: o retrato de Damiao de
Goes por Alberto Dürer*. Publicações / Instituto Alemão da Universidade de Coimbra.
Coimbra: Instituto Alemão da Universidade, 1943. (ASF LF-I/J-c/2575).
- THAUSING, M. *Alberto Durero*. Traducción de Verónica Meré; supervisión de
Raquel A. Gibert Frieria. Buenos Aires: Compañía Editora del Plata, 1944. (ASF B-
3436, LF-II/N-i/7976).
- Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*. En 56 grabados de Alberto Durero. Selec-
cionados y presentados por Joaquín Gil. Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944. (ASF B-3701).
- TIETZE, Hans. *Dürer als Zeichner und Aquarellist*. Sammlung Anton Schroll. Wien:
Anton Schroll & Co., cop. 1951. (ASF LF-I/A-c/59).
- PANOFISKY, Erwin. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Princeton Univer-
sity Press, 1955. (ASF LF-II/F-b/5400).
- Albrecht Dürer als Maler*. Text von Johannes Beer, Worte aus Dürers Schriften. Die
Blauen Bücher. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans
Köster, cop. 1960. (ASF LF-I/C-c/661).
- BRION, Marcel. *Dürer: l'homme et son oeuvre*. Paris: Aimery Somogy, cop. 1960. (ASF
LF-I/C-d/711).

- Dürer. Das graphische Werk.* Text von Karl-Adolf Knappe. Wien; München: Anton Schroll, cop. 1964. (ASF LF-II/I-e/6189).
- L'opera completa di Dürer.* Presentazione di Giorgio Zampa; apparati critici e filologici di Angela Ottino della Chiesa. *Classici dell'Arte*, 23. Milano: Rizzoli, 1968. (ASF LF-I/N-a/3239).
- DÜRER, Albrecht. *Das Tagebuch der Niederländischen Reise: 1520-1521.* Einleitung und Anmerkungen von J.-A. Goris und G. Marlier. Brüssel: La Connaissance, 1970. (ASF LF-I/A-a/17).
- Le journal de voyage d'Albert Dürer dans les Anciens Pays-Bas: 1520-1521.* Traduit et commenté par J.-A. Goris et G. Marlier. Bruxelles: La Connaissance, 1970. (ASF LF-I/A-a/16).
- La obra pictórica completa de Durero.* Introducción de Giorgio Zampa; biografía y estudios críticos de Angela Ottino della Chiesa. *Clásicos del Arte*, 12. Barcelona-Madrid: Noguer, cop. 1970. (ASF C-5599).
- Albrecht Dürer, 1471-1971.* Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 21. Mai bis 1. August 1971. München: Prestel, cop. 1971. (ASF LF-I/C-c/660).
- Albrecht Dürer (1471-1528). Opere grafiche.* Mostra realizzata in collaborazione con la Deutsche Bibliothek Rom – Goethe-Institut e a cura de Hans Mielke. Roma, gennaio-febbraio 1971, Museo di Roma, Palazzo Braschi. Roma: De Lucca, 1971. (ASF B-4463).
- Dürer in America: His Graphic Work.* Exhibition, National Gallery of Art, Washington, April 25-June 6, 1971. Charles W. Talbot, editor; notes by Gaillard F. Ravenel and Jay A. Levenson; essay by Wolfgang Stechow. New York: The Macmillan Company; London: Collier-Macmillan, 1971. (ASF LF-I/B-a/332).
- Dürer-Renaissance.* Ausstellung, München, 7. Mai - 29. August, 1971. Einleitung und Katalogbearbeitung: Gisela Goldberg unter Mitarbeit von Barbara Heine. Sonderausstellung Alte Pinakothek, 1. München: Alte Pinakothek, 1971. (ASF LF-F/C^a-3/108).
- Durero.* Exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid en marzo de 1971. Selección, introducción y catálogo crítico por Hans Mielke. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971. (ASF B-4464, LF-I/C-e/742, LF-II/E-f/5288).
- Guide sommaire de l'exposition 1471 Albrecht Dürer 1971.* Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, du 21 mai au 1er août 1971. Responsables du contenu Rüdiger an der Heiden, Wulf Schadendorf, Peter Strieder. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1971. (ASF LF-I/C-d/715).
- Albrecht Dürer: Master Printmaker.* Exhibition, November 17, 1971 through January 16, 1972. Museum of Fine Arts, Boston. Department of Prints & Drawings of the Museum of Fine Arts. Boston: The Museum, 1972. (ASF LF-I/B-a/331).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Durero en España.* Pontevedra: Diputación Provincial, 1972. Publicado con motivo de la LXVII exposición del Museo de Pontevedra dedicada al maestro alemán. (ASF LF-F/C^a-4/111).
- Albrecht Dürer. La pittura.* A cura di Annamaria Petrioli Tofani. Le Giade. Firenze: Giunti-Nardini, cop. 1976. (ASF LF-II/E-h/5361).

- Albrecht Dürer, 1471-1528. Gravures, dessins.* Exposition organisée à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort. Paris, Centre Culturel du Marais, 26 avril-9 juillet 1978. Paris: Centre Culturel du Marais, 1978. (ASF SL-1115; LF-I/C-e/738).
- Dürer-450e anniversaire-1978.* Paris: Centre Culturel du Marais, 1978. (ASF F-2375).
- ANZELEWSKY, Fedja. *Dürer. Vie et oeuvre.* Fribourg (Suisse): Office du Livre, cop. 1980. (ASF SL-98).
- BARTSCH, Adam von. *The Illustrated Bartsch.* 10 formerly volume 7 (part 1) and Commentary. *Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer.* Edited by Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1980-1981. (ASF 76 III).
- KÖRTE, Werner. *El Apocalipsis de Durero.* Versión española de Antón Dieterich Arenas. *Obras Maestras del Arte Universal*, 4. Madrid: Alianza, 1981. (ASF LF-F/C^a-6/192).
- PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero.* Versión española de María Luisa Balseiro. Alianza Forma, 27. Madrid: Alianza Editorial, D.L. 1982. (ASF E-1332).
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del. "La Melancolía de Durero y la de Panofsky". Separata de *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63 (1986) 107-184. (ASF LF-II/C-e/4673).
- GROTE, Ludwig. *Dürer.* Skira Classiques. Geneve: Skira, cop. 1990. (ASF E-1890).
- Albrecht Dürer. Oeuvre gravé.* Exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 4 avril-21 juillet 1996. Catalogue rédigé par Sophie Renouard de Bussierre. Paris: Musées de la Ville, 1996.
- Dürer en las colecciones francesas.* Exposición celebrada en el Centre Cultural Caixa Catalunya de Barcelona, del 15 de septiembre al 6 de diciembre de 1998. Textos de José Corredor-Matheos...[et al.]. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, D.L. 1998. (ASF E-4781).
- DUNKERTON, Jill, FOISTER, Susan y PENNY, Nicholas. *Dürer to Veronese. Sixteenth Century Painting in The National Gallery.* London: National Gallery, cop. 1999.

NOTAS

1. *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*, 2 v., Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
2. *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*, edición a cargo de Jesús María González de Zárate, 9 v., Vitoria-Gasteiz: Ephialte; Madrid: Patrimonio Nacional, 1992-1995.
3. "Ynventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sn. Fernando. 1804" (ASF 616/3, fols. 13, 72 y 75).
4. "Ynventario de las Alhajas y Muebles existentes en la Real Academia de Sn. Fernando. 1804" (ASF 616/3, fols. 7v, 72 y 75).
5. "Razon de los Quadros que se han trasladado del Exconvento del Rosario a la Rl. Academia de Sn. Fernando. 1813" (ASF 618/3, fols. 65 y 80).

6. *Inventario General de Pinturas*, Madrid: Museo del Prado, Espasa Calpe, 1990, t. I, p. 139, núm. 466.
7. AVILÉS, Ángel, *Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Tello, 1900.
8. Vid. las obras de BÉDAT, Claude, "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 25 (1967) 7-52; 26 (1968) 31-85; y *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989 (ed. en castellano de la francesa publicada en Toulouse: Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1974).
9. GALLEGO, Antonio, "Sobre colecciones españolas de grabados", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 36 (1973) 41-55.
10. Vid. los trabajos de NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, "Los comienzos de la Biblioteca y el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Apuntes para su historia", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68 (1989) 291-314; y *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999. Vid. también los de DOMÍNGUEZ SALAZAR, José Antonio et alii, "La Biblioteca y el Archivo", en *El libro de la Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, p. 233-256; y "La Real Academia de Bellas Artes en sus comienzos (1744-1844). El bicentenario de la apertura al público de su Biblioteca y Archivo", en *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. LIII-LXIV.
11. Vid. las publicaciones de CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad y LASARTE PÉREZ ARREGUI, Cristina, "Apuntes sobre la iconografía de la serie *La fuga in Egitto* de Giandomenico Tiepolo", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 71 (1990) 197-222 (estampas en la Biblioteca de la Academia); y "La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 78 (1994) 179-223. Vid también las de CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad, "Los claroscuros de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 82 (1996) 165-184; y *El Parmigianino en la colección de estampas de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1997.
12. Vid. apéndice 1.
13. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad y LASARTE PÉREZ ARREGUI, Cristina, *op. cit.*, (1994) 188-191.
14. Vid. apéndice 2. En la relación se incluyen estampas de Juan Moreno Tejada († 1805), J.G. Wille († 1808), Manuel Salvador Carmona († 1820), Francisco de Goya († 1828) y Blas Ametller († 1841).
15. Vid. apéndice 3.
16. Vid. apéndice 4. BÉDAT, Claude, *op. cit.*, (1967) 42.
17. Vid. apéndice 5.
18. AVILÉS, Ángel, *op. cit.*, p. 395.
19. Vid. apéndice 4.
20. Vid. apéndice 5.
21. AVILÉS, Ángel, *op. cit.*, p. 394.
22. Vid. apéndice 6. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad y LASARTE PÉREZ ARREGUI, Cristina, *op. cit.*, (1994) 195-198.
23. BARTSCH, Adam, *Le peintre graveur*, 21 v., Viena: J.V. Degen, Pierre Mechetti, ci devant Charles, 1803-1821; *The Illustrated Bartsch*, vol. 10: *Albrecht Dürer*, edición literaria de Walter L. Strauss, Nueva York: Abaris Books, 1980-1981.

EL ACADÉMICO JOSÉ FRANCÉS. ACTAS, DOCUMENTOS Y ESCRITOS PARA LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA HISTORIA

María Villalba Salvador

En octubre de 1920, José Francés (1883-1964) recreaba en la novela *La mujer de nadie* (1920), el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del pintor Javier Tasara, mostrando todo el proceso de llegada de los académicos, la indumentaria, la entrada del nuevo miembro acompañado por sus mentores, e incluso ensayaba un fragmento de discurso. La descripción era el reflejo de una situación bien conocida para el autor, aunque todavía no por experiencia propia¹.

Dos años después, el 26 de diciembre de 1922, fue elegido miembro de número de dicha corporación, a propuesta de los académicos escultores Mateo Inurria, Miguel Blay y Mariano Benlliure, para ocupar la vacante de Amós Salvador y Rodrigáñez en la sección de Escultura².

Francés llegaba a la Academia con treinta y nueve años procedente del mundo de la crítica de arte y de la creación literaria. Había iniciado su actividad como escritor en 1904 y había logrado un hueco diferenciado en el panorama de los escritos sobre arte desde las páginas de la revista *La Esfera*, además de colaboraciones en *Alma Española*, *Mercurio*, *La Actualidad*, *La Ilustración Española y Americana*, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *Museum*, *Vell i Nou*, y en algunas publicaciones de La Habana, Buenos Aires y París. Hasta ese momento sumaban más de quinientos ochenta y nueve escritos en diarios y revistas, sin tener en cuenta la crítica literaria. A esto se añadía la publicación de un anuario, *El Año Artístico* (1915-1926), que recogía parte de las críticas de arte publicadas en *La Esfera*, otros textos de nueva creación y una sección denominada "Memoranda", al final de cada uno de los meses, que recogía las

noticias más destacadas sobre la actividad artística. Presentaba como méritos una bibliografía bastante extensa de estudios, ensayos y monografías de artistas, del mismo modo que novelas que, en muchos casos, reflejan el mundo del arte en el que se vio inmerso. Había apoyado desde sus escritos a los dibujantes, caricaturistas e ilustradores españoles, y había fundado en 1915 los Salones de Humoristas que conseguían cada año mayor número de participantes y mayor eco en la prensa. Había colaborado en la organización de la Exposición Española en París (1919) y fue miembro del Comité Organizador en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza (1919), así como parte del Subcomité de Adquisición de obras de dicho certamen con destino al Museo de Arte Moderno. Fue nombrado por Real Decreto de 30 de marzo de 1920, vocal de la Junta para el Fomento de Relaciones Artístico-literarias Hispanoamericanas y elegido Secretario General de la misma, por unanimidad, por Real Orden de 29 de marzo de 1922, y vocal del Jurado de Escultura de los Concursos Nacionales de Protección a las Bellas Artes por Real Orden de 10 de noviembre de 1922. Se le había distinguido con varios cargos honoríficos y formó parte del jurado de distintos concursos, como el de carteles organizado por el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1917, 1919 y 1920). Había pronunciado unas veintiocho conferencias, algunas encargadas por el Estado y otras por entidades particulares, sobre literatura y arte³.

Todo ello contribuía a estimar su admisión en la Academia donde sería proclamado en sesión extraordinaria. El día 4 de febrero de 1923 se produciría el ingreso en la Real Academia⁴, con un discurso titulado *Un libro de estampas* contestado por Marceliano Santa María. Lo acompañaron en su entrada Inurria y Blay en una sesión presidida por Salvatella –Ministro de Instrucción Pública–, Fernando Weyler –Director General de Bellas Artes–, y los maestros Bretón, Garrido, Mélida y Santa María. Además asistieron los académicos Tormo, Belliure, Francos Rodríguez, Moreno Carbonero, Menéndez Pidal, Garnelo, Bartolomé Maura y algunos más. En su discurso, Francés manifestaba la atracción que le producía el edificio y todo lo que él suponía: “Corazón de piedra palpitante de recuerdos, de realidades y de esperanzas. Yo he sentido muchas veces la nostalgia de él. Lo he recorrido con respeto, con ternura y con júbilo. Lienzos y esculturas de ayer, palabras doctas de quienes son su custodia y su prestigio; audacias inéditas, incluso a veces iconoclastas, que contienen acaso la germinación de futuros clasicismos”⁵. Llegaba ilusionado a la nueva tarea y planteaba en su discurso una defensa de su modo de entender la crítica de arte como actividad creadora⁶ y equiparaba la labor del pintor, del escultor y del arquitecto a la del novelista. La importancia radicaba en la identidad de las artes, exponente del sentimiento del artista.

En relación con esto, hay que decir que a Francés fue la crítica de arte la que le condujo a la Academia. De su producción crítica se deduce que valoraba, ante todo, la obra del artista capaz de reflejar su propia alma, su temperamento, su individualidad. Este planteamiento le llevó a descubrir y aprender a contemplar gran parte del arte de su tiempo. Así, desde sus escritos, revelación de un proceso de evolución significativo que parte del naturalismo literario y desemboca en el modernismo-simbolismo, le atraía el arte que elegía como camino de la modernidad el del simbolismo sugerente, bien de Anglada, Néstor, Beltrán Mas-

ses, Romero de Torres o Bujados. En contacto constante con los artistas, supo ver que en España se estaba produciendo un renacimiento del arte. Me refiero a las aportaciones del *noucentisme* catalán y la importante labor de los ilustradores y caricaturistas, a las actividades emprendidas por la Asociación de Artistas Vascos, a la presencia tanto en Barcelona como en Madrid de artistas como Torres García, Barradas, Vázquez Díaz, Celso Lagar, Bagaría, Sonia Delaunay y otros tantos a los que prestó atención en las páginas de *La Esfera* y *El Año Artístico*, en los años de mayor apertura en su visión crítica, de 1918 a 1922. Amplió su perspectiva crítica y se acercó a artistas que dejaban ver la influencia en su obra de movimientos que él no entendía, como el cubismo y el futurismo, y que de hecho no aceptaba, pero que influyeron en España en los artistas protagonistas de la renovación, en aquellos años en los que todavía la vanguardia en España era un reducto pequeño en el panorama del arte español⁷.

Marceliano Santa María, amigo personal y prácticamente hermano "en el tenaz empeño de vivir para el arte"⁸, situaba su llegada desde la crítica de arte en un período de cambio en su evolución. En críticas sucesivas desaparecería paulatinamente el tono polémico que caracterizó algunos escritos anteriores, permaneció atento a la diversidad regional, a las Exposiciones Nacionales, continuó con el apoyo a los ilustradores y humoristas y, como novedad, dedicó un amplio conjunto de artículos al arte hispanoamericano, a la presencia de artistas españoles en el extranjero y a las exposiciones internacionales. Todo tenía que ver con su ingreso en la Academia. También es significativo que desde 1926 proponga la vuelta al orden, al clasicismo y defienda con fuerza la voluntad, el trabajo y el sentimiento, la obra como expresión del propio yo, el arte humanizado frente al arte deshumanizado, en una búsqueda constante de la síntesis entre "belleza externa y emoción íntima: única fórmula del arte"⁹.

Algo de esto dejaba entrever Marceliano Santa María en la contestación al discurso de recepción cuando se dirigía a él y recordaba que "durante su vida literaria cultivó la crítica de arte en sentido rectilíneo: abatió gestos insanos o fomentó gallardías. Y si... bien con su nombre, o con el seudónimo de *Silvio Lago*, fustigó tendencias perniciosas, fue con la mirada en un ideal: el bien para el arte, mejorando las facultades de los hombres. [...] Este centro, propicio siempre al amparo de toda tendencia generosa, libre y sin trabas, abre las puertas de su casa al crítico purista, al batallador acérrimo, al novelador eminente"¹⁰. El académico veía la institución abierta, con liberalidad de criterio e independencia, y confiaba que nuevos aires entrasen en el recinto.

Ahora bien, ¿qué era la Academia cuando accedió a ella José Francés? Para don José María de Azcárate era el lugar desde donde se marcaban las pautas de comportamiento artístico, pues "no eran las llamadas vanguardias las que dan la pauta predominante en el primer cuarto del siglo XX en el ambiente artístico madrileño. Más bien marca la directriz la Real Academia de San Fernando, cuyos criterios se exponen explícitamente en los discursos académicos, que con todas las lógicas matizaciones, cimentadas en la personalidad de cada recipiendario, configuran un estado de opinión coherente"¹¹.

Realmente desde 1846 estos escritos habían alcanzado mayor relevancia. Fue con motivo de la reforma de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Real Decreto de 1 de



José María López Mezquita,
Retrato de José Francés, 1915.
Real Academia de Bellas Artes de
San Fernando, Madrid.

abril de 1846) cuando la institución quedó facultada para elaborar doctrina artística, frente a la labor preferentemente administrativa que venía desarrollando con anterioridad. Una idea se mantiene como constante en los *Estatutos* desde la fecha de la reforma y es que la Academia tiene la misión de "promover el estudio y cultivo de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Música, estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina"¹². Ciertamente, uno de los órganos de difusión de estas ideas está sin duda en "los discursos pronunciados en las recepciones (que) representan un tesoro cultural, pues van acumulando testimonios de teoría de las artes"¹³. Además, el pensamiento académico quedaba asimismo reflejado en los dictámenes e informes que dirimían el valor estético y de mercado de obras de arte contemporáneas o del pasado, y en la declaración de monumentos histórico-artísticos a petición del Ministerio de Instrucción Pública, todo ello publicado en el *Boletín*, órgano de difusión de la Academia que había iniciado su segunda etapa en 1907. La legislación sobre la enseñanza de las Bellas Artes y la conservación del patrimonio artístico también recogía el criterio de la Real Academia. Y todo tenía eco en la vida artística nacional, en las Exposiciones Nacionales y en el prestigio que adquiría el artista sancionado por la Academia en su recepción, a la que solían acudir la aristocracia y la alta burguesía¹⁴.

José Francés era protagonista de la intrahistoria del mundo del arte y en muchas ocasiones se inspiró en él para la creación de sus novelas, por lo que éstas constituyen una fuente indudable para el conocimiento de la realidad artística y el pensamiento de aquellos años¹⁵. A través de su obra detectamos que el prestigio que proporcionaba la cercanía a la Academia era considerable para los artistas. En *La mujer de nadie* (1920)¹⁶ presenta dos modelos en la sociedad española de su tiempo: el artista aceptado en los círculos oficiales que gozaba de la amistad y apoyo de los grandes pintores y mecenas de aquel tiempo, y el que elegía el camino que se señalaba desde París y que se veía obligado a hacer una vida bohemia con el consiguiente rechazo de la mayor parte de la sociedad¹⁷. Sirva esto como ejem-

plo de lo expuesto por Azcárate que, con la perspectiva histórica que da el paso del tiempo, cree que en el primer tercio del siglo XX en España había que contar "de una parte con los movimientos artísticos europeos; de otra con su reflejo en las llamadas vanguardias españolas, y, en tercer lugar, con la reacción, o mejor diríamos, la posición académica respecto a estas novedades"¹⁸. La figura y la obra escrita de Francés ayudan a comprender este planteamiento.

PRIMERA ETAPA, 1923-1936

Se manifestó con claridad al inicio de la actividad académica al determinar que el crítico no había de limitarse a la opinión escrita, sino que debía intervenir en los acontecimientos artísticos como promotor de distintas actividades, como puede ser la participación en las Exposiciones Nacionales¹⁹, la organización de los Salones de Humoristas, la promoción y creación de un museo, o la tarea académica, que abarca distintas facetas²⁰. Así, emitió informes desde la sección de Escultura a la que pertenecía²¹; formó parte de comisiones de trabajo, como la que acudió ante García de Leaniz, Director General de Bellas Artes, para dar a conocer las conclusiones de la Junta de la Academia sobre los planes de la Diputación en relación con el Hospicio de Madrid, ya que consideraban que no eran acordes con los intereses del arte²²; fue designado por la Dirección General de Bellas Artes junto con Marceliano Santa María para informar sobre unos restos de mobiliario y cuadros que pertenecían al que fue Palacio de la Audiencia, y que sería en el futuro Palacio de Justicia²³. Sus intervenciones en las sesiones académicas todavía eran escasas, pero a finales del año 1923 expresaba su sentimiento por la muerte del académico Jacinto Octavio Picón²⁴, figura que influyó en Francés como novelista, crítico de arte y estudioso de la caricatura como arte en *Apuntes para la historia de la caricatura* (1877), obra crucial por ser la primera que aborda en España el estudio de este género y con la pretensión de despertar el gusto sobre este arte e inspirar su investigación²⁵. La iniciativa fue continuada por Francés que dedicó varias obras a este tema²⁶.

En cuanto a exposiciones, fue nombrado presidente del jurado de recepción, colocación y adjudicación de la Exposición Nacional de Juguetería Española²⁷. Dicho jurado no se conformó con emitir un fallo con las recompensas, sino que redactó una propuesta sobre una serie de reformas que mejorarían estos certámenes²⁸. A finales del mes de septiembre por otra Real Orden²⁹ fue nombrado vocal de la Junta asesora para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, que se celebraría en París en la primavera de 1925. Más adelante, el 6 de diciembre, quedó constituida bajo la presidencia del Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y del Director General de Bellas Artes la comisión asesora española de dicha exposición, de la que también formaba parte.

Sus intervenciones aumentaron sensiblemente desde 1925 en todos los sentidos, desde la presencia activa en los discursos de recepción, la elaboración de informes en su condición de vocal de distintas comisiones, la reivindicación del papel de la Academia en la conservación del patrimonio histórico artístico y la elaboración de nuevas propuestas para la institución.



Imposición de la medalla de académico a José Francés el día 4 de febrero de 1923. Archivo de la familia Francés.

Fue nombrado vocal de la comisión especial encargada de redactar un proyecto de ley relativo a la conservación de la riqueza histórica y artística nacional, junto con Elías Tormo y Félix Boix³⁰. Son diversas las intervenciones en las sesiones de la Corporación desde el año 1924 en las que reivindicaba la opinión y autorización de la Academia en asuntos de tema artístico, como la colocación de monumentos en las ciudades³¹, arrendamiento de edificios artísticos para espectáculos públicos³², la declaración de algún edificio o recinto como Monumento Nacional³³, o restauraciones como la de los frescos de San Antonio de la Florida³⁴.

De la misma manera, discusiones en las que reivindicaba un papel activo por parte de la Institución en temas como reformas y cambios en las ciudades o lugares artísticos³⁵, la celebración del Centenario de Goya³⁶, las dependencias de la Academia, como el taller de vaciados, y su permanencia o traslado a otras instituciones³⁷.

Propuestas suyas fueron asimismo la acuñación de una medalla conmemorativa para los académicos que pertenecieran a la Corporación veinticinco años³⁸, la conversión del *Boletín* en una revista de arte, con una sección bibliográfica en la que se incluyesen juicios sobre las obras recibidas, así como una referencia mensual de cada sección sobre sus trabajos y actividades³⁹; la publicación de obras de indudable interés, por ejemplo, "el diccionario de Ceán Bermúdez, agotado", por lo que cree necesario crear una comisión de estudio para estos temas⁴⁰, y la ocupación de la vacante de Narciso Sentenach por Francisco Javier Sánchez Cantón⁴¹.

La función de los académicos correspondientes fue uno de los temas que más le preocuparon y ocuparon durante los años de 1925 y 1926⁴². El asunto empezó a plantearse en las sesiones académicas en abril de 1925. La discusión giraba sobre el hecho de que las personas elegidas debían ser relevantes. Algunos países y sus representantes no actuaban adecuadamente en este sentido⁴³, incluso no mantenían ni cuidaban la relación con la Academia. En este sentido se discutía un dictamen para la elección de esta clase de académicos, y Francés creyó conveniente la creación de una comisión permanente que atendiera este tema⁴⁴. En 1926 también actuó como secretario de la comisión encargada de

informar sobre el proyecto de reforma del reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma y presentó el dictamen aprobado por dicha comisión⁴⁵.

Otra de sus competencias estaba en la secretaría de la sección de Escultura y en calidad de tal forma parte de una comisión inspectora de dicho taller para estudiar y proponer a la Academia las modificaciones necesarias para su funcionamiento⁴⁶. Presentó un informe de la sección de Escultura referente al taller de vaciados. Se trataba de una completa reorganización. La propuesta afectaba a la administración directa e independiente de dicho taller. Fue aprobada⁴⁷.

Asimismo formó parte en 1927 de una ponencia constituida por Garrido, Marinas, Álvarez de Sotomayor y López Otero, para informar a la Junta General sobre la creación de Academias correspondientes en América. Emitieron un dictamen con el proyecto de estatuto que contiene las condiciones para la creación de filiales americanas, el número de miembros, las relaciones con la Academia de San Fernando, y todo lo referente a su fundación, existencia y funcionamiento. Los criterios seguidos serían los mismos de las Academias de la Lengua y de la Historia. El proyecto de estatuto se aprobó y el Director nombraría a partir de ese momento una comisión que entendiese en la creación de las nuevas Academias y sus relaciones con la de San Fernando, teniendo facultades para la creación de académicos correspondientes⁴⁸. Miembro de esa Comisión de las Academias Correspondientes de América sería José Francés, en la que actuaría como secretario⁴⁹. Fueron nombrados académicos correspondientes en Cuba, Ecuador y Colombia. Con posterioridad se fueron constituyendo, como Academias filiales, la de Ecuador, con sede en Quito, en enero de 1929; Cuba, en enero de 1929; Bogotá, diciembre de 1929⁵⁰. Se evidenciaba así una labor eficiente en favor de las academias filiales hispanoamericanas, lo cual era acorde con la filosofía de Francés en cuanto al apoyo a los artistas americanos⁵¹. Culminaba así el esfuerzo iniciado en 1927.

Con cierta frecuencia representaba a la Academia y al Estado en el extranjero. En el año 1925 acudió como Delegado de España al Congreso Internacional de la Propiedad Artística y Literaria de París, en 1927 a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Monza, en calidad de Presidente de la Comisión Española. En 1928, como Delegado del Gobierno a la exposición *Cien años de pintura y escultura española en Bélgica y Holanda*, celebrada en Bruselas a la que acudió como Presidente del Comité e informó a la Academia del éxito de esta muestra⁵² e hizo entrega a la misma del catálogo de la exposición⁵³. Participó activamente en la organización de una exposición de la Asociación de Pintores y Escultores en la que se presentaron obras de miembros de la Academia: Moreno Carbonero, Plá, Santa María, Chicharro, Capuz y Marinas⁵⁴.

Emitió distintos informes, algunos sobre publicaciones para ser declaradas de utilidad pública⁵⁵; otros atendían a la venta de obras de arte al Estado, sobre las que se solicita la opinión de la Academia. Francés generalmente se encargaba de obras escultóricas y de artes decorativas⁵⁶. Diversos informes se relacionan con cuestiones del arte hispanoamericano. Con motivo de la convocatoria del concurso de la Fiesta de la Raza, señalado cada cuatro

años por la sección de Escultura, y como secretario de la misma, emitió el *Informe de la única obra presentada al concurso de la Fiesta de La Raza (1932), convocado por esta Academia en el año 1931*⁵⁷. La recompensa habitual de este concurso era una medalla de oro y el nombramiento como académico correspondiente al autor del mejor trabajo relativo al tema "Estudio biográfico crítico de los escultores contemporáneos y de la significación de la plástica moderna en cualesquiera de las repúblicas hispanoamericanas". La obra presentada no se adecuaba al tema propuesto, pero Francés hizo una valoración de la misma, y propuso, ya que no era posible la concesión de la medalla, que fuera nombrado su autor, Pérez Valiente de Moctezuma, crítico de arte, poeta e hispanófilo, académico correspondiente en Buenos Aires, siguiendo así la política iniciada por la Academia a finales de la década anterior. En el mismo sentido favorable se manifestó sobre la incorporación de otros correspondientes⁵⁸. Sin embargo, en 1932 ante una propuesta de Teodoro Anasagasti en cuanto al nombramiento como académico correspondiente en México del descubridor de unos yacimientos arqueológicos, el Licenciado Alfonso Caso, José Francés se opuso puesto que era un periodista y literato distinguido, pero desconocido como arqueólogo, de acuerdo con su idea de que ocuparan este cargo figuras destacadas por su formación⁵⁹.

El interés por la formación de los artistas fue una constante en su vida que aquí se traducía en la dedicación a la concesión de becas o ayudas para ejercer la tarea artística. Así, pronunció el discurso de inauguración de la Fundación Becas Conde de Cartagena, debido al legado de este aristócrata fallecido en Lausana el 24 de septiembre de 1929⁶⁰, que con respecto a la Academia de San Fernando suponía un millón cuatrocientas mil pesetas. Tal cantidad se destinaría a sufragar gastos de cátedras y becas anuales en España y el extranjero, dejando libertad a la Academia para reglamentar los concursos, las clases de materias, etc. Ya en el año 1931 Francés hizo una propuesta sobre estas becas en el sentido de aumentar la asignación a cada sección (unas tres mil pesetas anuales) haciéndola acumulativa cada año. Ello suponía la modificación del reglamento y la propuesta no fue aceptada por no estar de acuerdo las demás secciones⁶¹. Fue miembro de una comisión para estudiar la situación económica en que se encontraba la fundación creada por D. José Piquer y Duart⁶², y proponer una forma de armonizarla con el cumplimiento de las obligaciones impuestas por el benefactor. Se trataba de actualizar el reglamento redactado por la Academia en 1898 dado el cambio de las condiciones de vida y, puesto que ello suponía un incremento económico, habrían de modificarse algunos artículos. El nuevo reglamento se aprobaba en Junta General de 16 de octubre de 1933⁶³. Este deseo de potenciar la ayuda a través de becas que estimularan la labor de los artistas se puso también de manifiesto en enero de 1932. Ante una reclamación de la Asociación de Alumnos de Bellas Artes relativa a la concesión de los premios anuales de la Fundación Molina Higuera establecidos desde 1922, abogó por que no se pudiera declarar desierto ninguno de estos premios y que fueran efectivos anualmente. Esto requería introducir dicha idea en el reglamento y considerarlos más como medios de protección que como galardones. Benlliure estaba de acuerdo con ello y se aprobó la propuesta⁶⁴.

Hay otras intervenciones o escritos de carácter más puntual, pero indicativos de sus preocupaciones y su visión de la tarea de la Academia. En distintos momentos llamó la atención sobre los daños causados a las bellezas de la naturaleza en las ciudades. Él mismo redactó una moción de la Academia acerca de las talas del arbolado en Madrid⁶⁵ en la que dejaba bien claro el sentir de la institución: "No es ésta la primera vez que se lamenta esta Corporación del desamor hacia el árbol, ni ha dejado de manifestarse a la vanguardia de toda alarma pública o privada, frente a los repetidos ataques que sufre nuestra riqueza forestal. [...] Por lo que se refiere concretamente a Madrid, las podas excesivas, las talas injustificadas, ya se dice antes, vienen repitiéndose durante muchos años, y el hecho mismo de la reiteración señala la gravedad cada día menos reparable del daño.[...] Estima, incluso, la Academia, que su misión de amparo y defensa de cuanto significa belleza y espiritualidad estéticas de la nación no ha de limitarse a estimular y servir al Estado y al Municipio en la conservación del tesoro artístico pretérito y en la mejor orientación de las normas presentes, sino que ha de procurar también ser escuchada en casos como los actuales, donde peligran no ya las obras de arte creadas por el hombre, no la piedra y el bronce de monumentos públicos, no la histórica grandeza de edificios antiguos, sino este milagro sufriente, apasionado y titular de arte vivo"⁶⁶. Efectivamente, no era la primera vez que mostraba esta preocupación. En 1932 comunicaba a la Junta haber recibido una carta del pintor López Mezquita, en la que daba noticia de que se había reanudado en Elche la tala de palmeras, interrumpida anteriormente por la denuncia de la Academia a la Dirección General de Bellas Artes. López Mezquita no encontró respuesta entre las autoridades locales y recurrió a la Academia, para que apoyase su gestión. Francés lo expuso y lo defendió, del mismo modo que la Junta⁶⁷.

En estos años, en ocasiones, los disturbios y la agitación social ocurrían con cierta frecuencia en nuestro país. En la redacción de las actas de la Academia quedaba patente la preocupación por el papel que debía desempeñar frente a actividades que afectaban a las artes, y que a veces rozaban el terreno de lo político. Esto provocaba discusiones, como el debate entablado con motivo del acuerdo tomado por el Ayuntamiento de Bilbao para desmontar el monumento al Sagrado Corazón, obra de Muguruza y Coullaut Varela, que había sido elegido por un Jurado de Exposición Internacional en el que participaban los académicos Marinas y Blay. La propuesta partía de Miguel Blay, apoyado por Benlliure, en el sentido de que la Academia, sin entrar en consideraciones de carácter político, debía salir en defensa del arte. El hecho, en el contexto de la época, tenía un marcado acento político, como aseveró Anasagasti. El acta recogía el sentir del Director en cuanto que "la Academia tiene que lamentar que sea destruido por el valor artístico que tenga. [...] No hay inconveniente en que conste en acta la lamentación de la Academia sin que se roce de cerca ni de lejos el aspecto político, partidista ni ideológico. La Academia lamentaría de igual modo que se tratase de derribar un monumento valioso erigido a los fusilados en Jaca o el que se proyecta en Madrid a Pablo Iglesias, mirando sólo desde el punto de vista del Arte"⁶⁸. Francés, prácticamente en solitario, creía que no se debía dar noticia de este lamento. Un mes más tarde,

sin embargo, presentaba ante la Junta de la Academia "fotografías de la admirable Purísima de Salzillo bárbaramente quemada por las turbas el 12 de mayo de 1931; no sólo fue rociada con gasolina sino también con alquitrán"⁶⁹. Afirmaba que debía elevarse una súplica al Ministerio de Instrucción Pública con objeto de establecer una sanción, y tras una pequeña discusión se acordó. Conviene aquí señalar que la actitud de Francés en relación con la política es uno de los temas más oscuros de su figura.

Por otra parte, y ya sin connotaciones políticas, otra de las preocupaciones en la Junta era la salida de los pasos de Semana Santa⁷⁰, en concreto se habla del Santo Entierro de Juan de Juni, y se acuerda una conversación del Director con el prelado de Valladolid⁷¹. La contestación a este asunto se encuentra en el acta de la sesión celebrada dos semanas más tarde: existe una antigua Real Orden por la que se autorizaba la salida de las esculturas del Museo Provincial a las procesiones públicas, a lo que el Patronato había dado su conformidad⁷².

José Francés luchó también por conseguir la presencia de los eruditos, los críticos o los historiadores del arte en puestos clave donde poder expresar y concretar sus criterios, por otra parte lanzados a través de sus escritos. Así se vio en relación con la designación del Director de la Academia Española en Roma, entonces recortada y compartida con las propuestas del Consejo Nacional de Cultura, el Centro de Estudios Históricos y los Patronatos del Museo del Prado y del Museo de Arte Moderno. Desde la Academia se pensaba en un técnico o un erudito, historiador o crítico de arte, tal como lo formulaba el académico Espina "sin negar méritos a altísimas figuras literarias que pudieran aspirar al cargo"⁷³. Pero las opiniones eran diversas. Eduardo Chicharro, desde su condición de Director anterior de dicha Academia, estimaba la necesidad de un técnico. José Francés se oponía abiertamente: "El Sr. Francés deplora disentir del Sr. Chicharro: la Academia puede elegir o no a quien sea de su seno, pero también puede elegir a quien no sea técnico de una de las artes. El crítico o el historiador de Arte tienen igual derecho que los propios artistas. Y así se da en la Academia misma. Es más, cree que no debe ser un artista el propuesto para Roma: el director de Roma no ha de ser un maestro técnico, pasaron ya los tiempos de tal concepto, hoy ha de ser un director, un administrador, un hombre de mundo. Si es un pintor los pensionados de otras artes no le obedecerían gustosos, y así ocurriría en cualquier otro caso. La Academia no puede sentar el principio exclusivista de que el director de Roma haya de ser un técnico"⁷⁴. A esta última apreciación el Director terció en la discusión exponiendo que la Academia no sentaba ningún principio, se limitaba a proponer la persona que la mayoría considerase más indicada. El candidato del Consejo Nacional de Cultura era Valle Inclán, el del Patronato del Museo de Prado, Victorio Macho. En la Academia una vez efectuado el debate previo se procedió a la votación, en la que resultó elegido Teodoro Anasagasti, por veintitrés votos de un total de veintinueve; Victorio Macho obtuvo tres y Francisco Javier Sánchez Cantón, uno, con toda probabilidad de Francés. El nuevo Director de la Academia Española en Roma sería Valle Inclán.

Una faceta muy importante de estos años en la trayectoria de Francés fue la de conferenciante y receptor de nuevos miembros en la ceremonia de ingreso en la institución. Importante no sólo por ser reflejo de sus ideas sobre arte, sino porque los discursos recogí-

an el pensamiento académico. Pues bien, se estrenó en la acogida al pintor José María López Mezquita, uno de los pintores que más admiraba⁷⁵, al cual destacaba sobre el resto en sus críticas dedicadas a la Exposición Nacional de 1924. Francés iniciaba su intervención con una reflexión sobre la tarea de las Academias, "obligadas, por los fundamentos iniciales de su constitución funcional, por la razón esencial que debe regular sus actos, a no obrar irreflexivamente en la aceptación de los fenómenos adventicios que ofrecen siempre el arte y la literatura"⁷⁶. Aludía a la misión conservadora que generaba muchas veces la tensión con los movimientos más innovadores a los que se tenía que enfrentar, pero defendía la renovación en el seno de la Academia y la libertad de acción⁷⁷, idea también defendida por Marceliano Santa María en la recepción de Francés cuando abogaba por el arte de los dibujantes y humoristas susceptibles también de integrar la familia académica⁷⁸. Libertad de acción siempre que no hubiese una ruptura radical con el pasado, con la tradición. Ése era el credo estético de Francés, manifiesto claramente en el ejercicio de la crítica de arte⁷⁹. Entendía que "las Academias se remozan, adquieren una libertad de acción y una externa influencia que las hace más asequibles a los que no precisan abdicar de sus iniciativas y de sus preferencias en holocausto del pasado"⁸⁰.

En diciembre del mismo año contestaba al escultor José Clará y Ayats⁸¹ en su recepción. Se trataba de uno de sus artistas más queridos⁸², del que valoraba el clasicismo contemporáneo, la capacidad técnica, la constancia y el tesón en el trabajo. Resulta significativo en ambos escritos percibir al artista escultor y al crítico absolutamente de acuerdo en sus planteamientos artísticos. Clará puso título a un epígrafe de su discurso: *Del arte decorativo moderno*, en consonancia con un acontecimiento tan relevante en 1925 como fue la Exposición Internacional de Artes Decorativas celebrada en París. Y tanto uno como otro se mostraban en claro desacuerdo con el arte de vanguardia, aludiendo al afán de la teorización, la desorientación, el olvido de los principios sólidos del arte, como son el dominio del dibujo y el color, así como su planteamiento mercantil⁸³. El tema de los discursos lo elegía libremente el recipiendario y se lo comunicaba al Director, que era quien determinaba quién había de contestarle. Así estaba establecido desde 1874⁸⁴.



Marceliano Santa María, *Retrato de José Francés*, dibujo a lápiz. Museo Municipal Marceliano Santa María (Burgos).

Conforme avanzaba esta época se le requiere para esa tarea con mayor asiduidad. Contestó al discurso de Juan Espina Capo⁸⁵, en el que consideraba "la necesidad de reformar la enseñanza y prácticas del arte gráfico"⁸⁶. La contestación de José Francés⁸⁷ versó acerca de la ilustración editorial y el grabado, uno de los campos del arte por el que más había luchado desde las páginas de la crítica. Defendía ideas como la democratización del arte evocando los planteamientos de Carrière. Fue también el encargado de recibir en 1932 al académico electo Martínez Cubells⁸⁸, cuyo discurso versó sobre *El academismo en el arte*. En 1936 pronunció los discursos de recepción de Fernando Labrada sobre *La estampación artística*, el 8 de abril, y el de Victorio Macho titulado *Las alas de cera*, el 25 de junio. En este caso se ocupaba de su obra en un texto en el que refleja el profundo conocimiento desde la cercanía al autor y la contemplación de sus obras⁸⁹. Supo captar y transmitir los valores de su escultura: la identificación con la tierra, con la raza, la herencia noventayochista y la importancia del volumen y la materia frente a lo anecdótico.

Este fue el último acto importante de Francés antes de la Guerra Civil. Su dedicación constante y responsable había sido reconocida con el nombramiento como Secretario Perpetuo de la Institución en 1934⁹⁰. Durante la contienda los datos sobre José Francés son escasísimos. Sobrevivió en Madrid al parecer gracias a la ayuda de los carteros y debió pasar algún tiempo en Cataluña donde tenía posesiones la recitadora Áurea de Sarrá, su segunda mujer, que había inspirado gran parte de las obras de Clará. A su casa de Madrid acudían pintores y escultores, especialmente en el período de la guerra, Santa María y Vázquez Díaz⁹¹.

SEGUNDA ETAPA, 1939-1964

Francés no asistió a ninguna de las Juntas celebradas en esos años en San Sebastián, en el Palacio de San Telmo. Le sustituyó como secretario López Otero, que le entregó los documentos de la Secretaría en la primera Junta celebrada en Madrid⁹². Desde entonces su vida estaría estrechamente ligada a la Academia, por lo que la revisión de las actas y de sus escritos dilucida no sólo sus intereses personales, sino la actividad general de la Institución que contribuía en los años de la posguerra a la protección y establecimiento progresivo de un arte vinculado a la tradición, sin mucha claridad en las propuestas, salvo la oposición a los planteamientos vanguardistas⁹³. Desde la Academia se adoptaba una actitud proteccionista frente al arte en este sentido, en consonancia con otras instituciones como el Instituto de España y la Dirección General de Bellas Artes de la que se encargaba Eugenio D'Ors en 1938⁹⁴. La lectura de las actas más inmediatas al final de la guerra evidencia que el proceso histórico retardaba la actividad creadora, que existía un deseo de recuperar lo deteriorado con motivo de la contienda y un interés especial por las manifestaciones de carácter religioso, bien mediante la organización de exposiciones, bien a través de nuevas creaciones artísticas que atendieran a este sector. Al mismo tiempo se percibe un afán desmedido por controlar la ideología de las personas vinculadas a la Institución, aunque las intervenciones no adquieren tonos beligerantes, quizá porque las actitudes más enérgicas quedaban para la prensa, los discursos y la crítica de arte⁹⁵. Las primeras sesiones estuvieron ocupadas por la

creación del Instituto de España y el proyecto de reglamento, la habilitación de los académicos electos y las sesiones de juramento del cargo, pero también se planteó con urgencia cuál debía ser la actuación de la Academia en materia artística dado el deterioro sufrido por el tesoro artístico español. Lo planteó el Conde de Romanones y su declaración es prácticamente un manifiesto del pensamiento académico en cuanto que no debía limitarse a ser un órgano consultivo, y una declaración de intervención⁹⁶. Se dedicó especial atención a la conservación y restauración de nuestro patrimonio cultural. En concreto, José Francés, como Secretario de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, trasladaba a la Junta el estado de ruina de las iglesias españolas y se ocupaba de temas como el traslado del coro de la catedral de Santiago de Compostela con motivo de la reforma proyectada en el interior de la iglesia; la cesión del palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia, por el Ayuntamiento, para sede de colegio público; la construcción de una casa de correos en la plaza de Ciudad Rodrigo, etc., a más de la producción en serie de esculturas religiosas. También cuestiones de orden interno y atención a los artistas, por ejemplo, sobre las becas Conde de Cartagena, para que los beneficiarios pudieran disfrutar de ellas en territorio nacional, así como múltiples actividades que le acercaban a los artistas y a prácticamente todas las actividades de la Academia. Era Secretario Perpetuo y además era Secretario de la Comisión de Administración, de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, de la Comisión de Academias Filiales de América y de la de Publicaciones, vocal de la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones Artísticas y miembro de la Comisión para la ocupación de vacantes de académicos correspondientes. Una de las iniciativas más importantes de la Academia en estos años fue la concesión de la medalla de honor que se otorgaría a una institución por su apoyo y defensa del arte. Francés redactó con Sánchez Cantón la ponencia con carácter de carta institucional y fue decisiva su intervención para que pudieran concurrir tanto instituciones públicas como privadas⁹⁷. Todo esto puede dar una idea del poder que adquiriría en estos años José Francés, que en palabras de Cándido Salinero⁹⁸, se convertía en "alma y vida de la Academia" y su papel llegaría a ser más decisivo que el del mismo Director⁹⁹.

Recibió a nuevos artistas cuya semblanza quedó de manifiesto en los discursos. Destacamos entre ellos por ser exponente de las ideas de Francés y de la Academia en estos años los de Jacinto Higuera y Juan Adsuara. En el primero ambos exponen su preocupación por el problema de la producción en serie de imágenes religiosas, consecuencia de la guerra y carentes de sentido artístico¹⁰⁰. Este tema fue objeto de atención en las sesiones académicas, ya que desde la óptica de la restauración del patrimonio artístico se veía la necesidad tanto de la reparación de lo dañado, como de la realización de nuevas obras que suplieran lo destruido¹⁰¹. El problema, que tuvo trascendencia en la prensa de la época, fue enfocado siguiendo las pautas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁰². El discurso de contestación en la recepción de Adsuara supone una alabanza de la actitud de los artistas españoles dedicados a la escultura en el sentido de no haber roto con la tradición, haber sabido evolucionar sin "revoluciones agresivas", pues la escultura no abogó por la vanguar-

dia, pero tampoco quedó rezagada en el clasicismo. Son artistas cuya obra profundiza en los valores escultóricos, que recuperan la importancia de los materiales duros que exigían la precisión en el tratamiento del volumen y la talla en madera, consustancial a lo español, pero que trasciende lo puramente regional y lo anecdótico, si bien señala que lo hace acaso "como una réplica de las preferencias retrógradas de otras esculturas europeas por el primitivismo deforme y surexpresivista"¹⁰³. Dejaba constancia de nuevo de sus ideas estéticas y hacía una síntesis de la escultura española del primer tercio de siglo, muchos de cuyos protagonistas fueron recibidos en la Academia por él mismo y habían sido objeto de su crítica. Nuevas recepciones reiteran las ideas de José Francés a través de las figuras de José Planes¹⁰⁴, Elías Salaverría¹⁰⁵, Julio Moisés¹⁰⁶, Eduardo Martínez Vázquez¹⁰⁷, junto con las de José Cubiles¹⁰⁸ y José Subirá¹⁰⁹, uno de sus mejores amigos como se percibe a través de los escritos de ambos¹¹⁰.

Su presencia fue constante, junto con la de otros miembros de San Fernando y de otras entidades y organismos de poder, en los jurados de las Exposiciones Nacionales, lo que es indicativo de la importancia que había adquirido el mundo académico y su influencia en estos certámenes y, de hecho, en la actividad artística de la época. Intervino en la organización y realización del Congreso de Artistas de 1945, en exposiciones tan importantes como la Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951 y la exposición *Un siglo de arte español (1856-1956)*. Se trata de unos años en los que en el panorama del arte español se producían muchos cambios que también tenían eco en la Corporación, aunque con lentitud. Es en 1962 cuando se empieza a hablar con preocupación, por lo que respecta a la pintura figurativa, del éxito del arte abstracto en los certámenes internacionales y se produce un debate sobre "política de las Bellas Artes"¹¹¹ del que se desprende que la abstracción estaba aceptada incluso en el seno de la Academia. Sin embargo se solicitaba al Ministerio, mediante un escrito redactado por Sánchez Cantón, la no exclusión y el olvido de otras tendencias que habían tenido enorme peso en la tradición pictórica española¹¹². Francés no emitió ningún juicio sobre esto. Se limitó a recogerlo en el acta en calidad de Secretario Perpetuo y fue felicitado por el censor por el tacto y exactitud con que había recogido los acuerdos¹¹³.

Había llegado a ser uno de los académicos más veteranos en la Institución¹¹⁴ por lo que, en varias ocasiones, la representó en actos de relevancia, como la conferencia sobre el Museo de la Academia¹¹⁵ y la redacción del acta del II centenario de la fundación de la Real Academia de San Fernando celebrado el 13 de junio de 1952¹¹⁶. Con motivo del 40 aniversario de su ingreso, la Academia de Bellas Artes de San Fernando le rindió un homenaje el 25 de junio de 1963¹¹⁷. En el recuerdo de todos había una constante: la figura del escritor. Así precisamente quería José Francés ser recordado. No por sus cargos, galardones, homenajes, ni siquiera por sus rostros pintados, dibujados o esculpidos: óleos de José María López Mezquita¹¹⁸, Gutiérrez Solana¹¹⁹, Álvarez de Sotomayor¹²⁰, Vázquez Díaz¹²¹, dibujos de Marceliano Santa María, realizados durante la guerra¹²² y dos bustos de Benlliure y Jacinto Higuera¹²³.

NOTAS

1. FRANCÉS, José, *La mujer de nadie*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930 (1920), pp. 100-109.
2. Legajo José Francés, ASF 3-11/5.
3. "Lista de méritos aportada por Francés a la Academia" (ASF 273-11/5).
4. Vid. *La Época* (5 febrero 1923); *Nuevo Mundo* (9 febrero 1923); FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1923*, Madrid: Mundo Latino, 1924, p. 26.
5. FRANCÉS, José, *Un libro de estampas. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 4 de febrero de 1923, y contestación de D. Marceliano Santa María*, Madrid, 1923, p. 8.
6. Vid. CAMÓN AZNAR, José, "El crítico de arte José Francés", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1964) 23-26; "Muerte del escritor José Francés", *Goya*, 62 (1964) 126.
7. Vid. VILLALBA SALVADOR, María, *José Francés, crítico de arte*, Madrid: Universidad Complutense, 2001.
8. SANTA MARÍA, Marceliano, en FRANCÉS, José, *Un libro de estampas. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 4 de febrero de 1923, y contestación de...*, Madrid, 1923, p. 34.
9. FRANCÉS, José, en *Discurso leído por el Sr. D. José Clará y Ayats en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. ... el día 13 de diciembre de 1925*, Madrid, 1925, p. 33.
10. SANTA MARÍA, Marceliano, en FRANCÉS, José, *op. cit.*, Madrid, 1923, pp. 34-35.
11. AZCÁRATE, José María, *La Real Academia de Bellas Artes en el primer tercio de siglo*, Madrid, 1985, p. 6.
12. CAVEDA Y NAVA, J., *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días*, Madrid, 1868, t.II, p. 100; *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aprobados por el Gobierno de la República en 3 de diciembre de 1873*, Madrid, 1895, artículo 1º, p. 3; *Estatutos y Reglamento interior de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Textos refundidos*, Madrid, 1987, p. 7.
13. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Misión actual y previsible de las Academias de Bellas Artes", en ROMERO DE LECEA, Carlos; GÁLLEGO, Julián y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Reunión de Academias Europeas", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 75 (segundo semestre 1992) 150. Sobre este tema vid. también BARÓN, Javier, "La recepción del naturalismo y el impresionismo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los discursos de ingreso de sus miembros", en *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX, VII Jornadas de Arte*, Madrid: Alpuerto, 1995, pp. 283-284. En relación con la función del discurso de contestación vid. PACHECO, J.F., en MARTÍNEZ, D., "Sobre la historia del grabado, Discurso leído en la Junta Pública de 22 de enero de 1860 y contestación de...", en *Discursos leídos en las recepciones y actos públicos celebrados por la Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando desde el 19 de junio de 1859*, Madrid, 1872, tomo I, pp. 235-279.
14. Vid. AZCÁRATE, José María, *op. cit.*, pp. 9-11.
15. Vid. VILLALBA SALVADOR, María, "El enfrentamiento arte-mujer en la novela española del primer tercio del siglo XX. José Francés, escritor de arte", en *Actas del Congreso Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999.
16. FRANCÉS, José, *La mujer de nadie*, *op. cit.*, v. supra nota 1.
17. En la novela los personajes de Javier Tasara y Ramón Yanguas personifican estos dos tipos de artistas, a través de dos textos significativos, por lo que merece transcribir su descripción: "En diversas ocasiones Javier Tasara había pensado con deleite la idea de ser académico. Le detenía el temor de una votación insuficiente, del paso dado en falso. Le animaba el convencimiento de que una pintura, ahincada en los sólidos principios del casticismo español, era grata a los artistas viejos, a los políticos que ocupaban los sillones de San Fernando. Recordaba las alusiones de los críticos, fosilizados en su

intransigencia, a las nuevas tendencias.(...) Las palabras de Martín Escoriaza, el decano de los académicos, el feroz enemigo de las extravagancias arribistas, aquel viejo atrabiliario que no consentía la menor independencia estética: "En la sesión de ayer hablamos de usted. Alguien citó sus retratos de Villabril y la condesa de Santa Quiteria ¡Eso es pintar...!(...) Se lo digo yo, que me parece sé un poco de arte. Hay que irse preparando. Jóvenes como usted son los que están haciendo falta en la Academia. Que vean que nosotros no somos reaccionarios y que abrimos las puertas a la juventud. Claro que la juventud con talento y con sentido común. No vamos a abrirlas a los futuristas..." (p. 45). Y en cuanto a Ramón Yanguas, "era un antiguo discípulo de Tasara. Sus primeras obras iban por el mismo cauce de serenidad, de equilibrio, de normal adaptación tradicional que las de Tasara. Incluso empezó a ganar premios oficiales y obtener cargos antes que Tasara. Pero, de pronto, un viaje a París cambia radicalmente su pintura. Desdeña los fáciles triunfos, la acogida trivial pero fructífera, del público español. Por su arte parece cruzar una huracanada revelación de la íntimas facultades, de las recónditas fuentes de su espíritu. Y desde entonces, el calvario lento, pendiente, cada vez más doloroso. Sus envíos a las Nacionales empezaron por hacer reír; luego se rechazaron. Los compradores huían. La crítica le daba consejos en un tono de conmiseración y suficiencia que él despreciaba en voz alta. (...) Se entregó por entero a otra pintura que la gente no comprendía y que a él le producía una extraña voluptuosidad, un regocijo apasionado, casi sensual. Famélico, azuzado por el hambre y la fiebre productora, empezó a recorrer España como un vagabundo. (...) Cuando tenía algunas obras que le parecían interesantes, sin alcanzar aquella absoluta identidad espiritual que perseguía tozudamente, las enviaba a un marchante francés de los que lanzaban artistas nuevos y raros, en una mercantil confusión de sinceras exaltaciones y arribismos cínicos, de tendencias nobles y pasticherías infecundas. Cobraba tarde y mal aquellos envíos" (pp. 46-47).

18. AZCÁRATE, José María, *op. cit.*, pp. 5-6.
19. En estos años participó como jurado en 1929 en el Jurado de Recompensas; Jurado de Admisión en 1930, de nuevo en Recompensas en 1936, aunque no llegó a ejercer a causa de la Guerra Civil. En las Bienales de Venecia de 1932, 1934 y 1936 en el comité organizador, con lo que se cumplía así una petición suya en junta académica para que fuese la institución quien representase al Estado en las exposiciones internacionales. Acta de la sesión ordinaria celebrada el 18 de enero de 1926 (ASF 302-2/5).
20. Vid. FRANCÉS, José, *El Año Artístico 1923, El IX Salón de Humoristas*, Madrid: Mundo Latino, 1924, pp. 95-96.
21. El primer informe que encontramos en el que aparece como ponente José Francés, por la sección de Escultura, es el siguiente: "Informe acerca de la única obra presentada al concurso abierto por esta Real Academia optando al Premio de la Raza correspondiente al año 1923", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1923) 165-167.
22. FRANCÉS, José, "Memoranda", en *El Año Artístico 1924*, Madrid: Mundo Latino, 1925, p. 226.
23. FRANCÉS, José y SANTA MARÍA, Marceliano, "Informe acerca de unos restos de mobiliario y algunos cuadros pertenecientes a lo que fue Palacio de la Audiencia", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1924) 45-48. Exponen su criterio sobre el mobiliario existente, y sobre una serie de cuadros, retratos de reyes, restos de una colección importante de treinta y dos cuadros, "Galería de antiguos monarcas españoles", de los cuales consideran de interés, para ser restaurados y conservados, catorce. Francés y Santa María encontraron algunos de los cuadros citados en un estudio de Elías Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España* (1917). Aportan una lista de los catorce cuadros y someten el asunto a consideración de la Academia.
24. En la sesión ordinaria celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 19 de noviembre de 1923, se dio cuenta del fallecimiento del Sr. D. Jacinto Octavio Picón. Francés alaba su

- obra y su talento, recuerda su obra novelística, su estudio sobre la caricatura y su discurso de recepción en la Academia que versó sobre el tema *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español*. Acta de la sesión ordinaria celebrada el 19 de noviembre de 1923 (ASF 302-2/5).
25. Vid. OCTAVIO PICÓN, Jacinto, *Apuntes sobre la historia de la caricatura*, Madrid, 1887, p. 7.
 26. Vid. FRANCÉS, José, "El Humorismo y la caricatura", en *El Año Artístico 1916*, Madrid: Mundo Latino, 1917, pp. 21-31; *El mundo ríe. La caricatura universal en 1920*, Madrid: Renacimiento, 1921; "Galicia y el humorismo de Castela", en *El Año Artístico 1920*, Madrid, 1921, pp. 171-182; *Catálogo Exposición VI Salón de Humoristas*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1920; *Catálogo Exposición VIII Salón de Humoristas*, Madrid: Palacio de Bibliotecas y Museos, 1922; *El arte que sonrío y que castiga (Humoristas contemporáneos)*, Madrid: Internacional, 1924; *La Caricatura*, Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930; "Evocación de Tito y su arte", en *Catálogo de la Exposición XV Salón de Humoristas*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1932; "Humorismo y caricatura", en *Catálogo de la Exposición XXIX Salón de Humoristas*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1947; "Ejemplos ajenos", en *Catálogo Exposición XXXI Salón de Humoristas*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1949; "In memoriam Sirio", en *Catálogo Exposición XXXIV Salón de Humoristas*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1951; "Rafael de Penagos", en *Catálogo Exposición XXXVI Salón de Humoristas*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1955.
 27. Nombrado por Real Orden de 5 de septiembre de 1924, publicada en *La Gaceta*. Vid. "Memoranda", en *El Año Artístico 1924*, Madrid, 1925, pp. 352-353. También en Acta de la sesión ordinaria de 9 de octubre de 1924 (ASF 302-2/5).
 28. FRANCÉS, José, "Un documento interesante: cómo deben ser las Exposiciones Nacionales de Juguetes", en *El Año Artístico 1924*, Madrid, 1925, pp. 388-391.
 29. *La Gaceta* (27 septiembre 1924).
 30. Vid. FRANCÉS, José, "Memoranda", en *El Año artístico 1925*, Madrid, 1926, p. 235.
 31. En la sesión del día 27 de octubre de 1924, Francés hace referencia a una publicación del periódico ABC de un monumento a Murillo en Sevilla, y considera ilícito que se eleven monumentos públicos "sin previa autorización competente", es decir, de la Academia. Su aportación recibe adhesiones, por lo que se decide enviar una carta al Ministerio. (Acta de la sesión ordinaria celebrada el día 27 de octubre de 1924, ASF 302-2/5).
 32. José Francés comunica a la Academia en la sesión ordinaria del 4 de mayo de 1925, que la Asociación de la Prensa de Madrid se une a la de Granada en su protesta sobre el arrendamiento de la Alhambra para celebrar espectáculos públicos. Señala que en algunas corporaciones de Madrid se están firmando también documentos de protesta y cree Francés que la Academia debe actuar en el sentido de que tal tipo de arrendamientos no sean autorizados. La propuesta fue admitida, en concreto el director piensa que el caso es grave por sí mismo y que puede tener trascendencia y ser un precedente peligroso. Por ello se estima que la Academia debe redactar una comunicación que sea entregada al Ministerio. (Acta de la sesión ordinaria celebrada el 4 de mayo de 1925, ASF 302-2/5).
 33. El día 5 de octubre de 1925 se celebró una sesión extraordinaria, a propuesta del director que presentó una moción con carácter de urgente, refiriéndose a las comunicaciones recibidas de la Dirección General de Bellas Artes relativas a la reforma de la Plaza de Zocodover de Toledo. Se pide que la ciudad sea declarada Monumento Nacional. Francés intervino diciendo que el asunto requería dos puntos de vista: el artístico y el social. (Acta de la sesión extraordinaria celebrada el 5 de octubre de 1925, ASF 302-2/5).
 34. Acta de las sesiones ordinarias de 2 de febrero y 28 de diciembre de 1925 (ASF 302-2/5).
 35. Por ejemplo, en la sesión de 29 de marzo de 1926 se puso de manifiesto el propósito de la Alcaldía de Madrid de llevar a cabo la decoración de la Plaza de la Independencia. Sotomayor llamó la atención sobre esto y Francés se adhirió y expuso su opinión en el sentido de que se debía salir al paso de

maniobras que podían “conducir a un estado lamentable el aspecto de la Capital de España”. La idea era adornar con jarrones el ingreso al salón del Prado, así como instalar un monumento en la confluencia de Menéndez Pelayo con el Paseo de María Cristina, “todo ello por disposición de la Alcaldía, sin intervención del consejo competente y anunciado en términos que hacían temer resultados poco satisfactorios”. Pensaba Francés que, si la Academia tenía derecho a intervención en estos asuntos, debía ejercitarlo, si no lo tuviere debía procurar tenerlo. Al finalizar la intervención, el Director le apoyó y le autorizó a enviar una nota a la Prensa. En la siguiente sesión, 5 de abril de 1926, fue designado junto con Marinas y Landecho para formar una Comisión que entregase al mismo Sr. Ministro la moción de la Academia referente a su intervención en los proyectos de obras o reformas que afecten al ornato de las vías públicas. En la misma sesión José Francés se lamentó de la contestación del alcalde de Madrid sobre el tema de la Plaza de la Independencia. Preguntó si la Academia tenía derecho de intervención. (Actas de las sesiones de 29 de marzo y 5 de abril de 1926, ASF 302-2/5).

Se manifiesta en el mismo sentido en *El Año Artístico 1926*: “Estima la Academia de Bellas Artes de San Fernando que tales propósitos no deben ni pueden prosperar, y que en este como en posibles casos de semejante iniciativa se consulte a la Corporación y se respeten sus derechos a intervenir de manera más directa y eficaz en las obras públicas de carácter artístico nacionales”, en FRANCÉS, José, “Memoranda”, en *El Año Artístico 1926*, Madrid, 1927, p. 466.

36. Durante el mes de diciembre se hicieron diversas propuestas para el acontecimiento. En la sesión del día 6 intervino Francés y afirmó vehementemente que la Academia debía organizar sus propios actos, independientemente de los que la Junta nacional organizase. Siempre en su casa y con la brillantez que pueda hacerlo. En la misma sesión se habló de terminar la instalación de la sala dedicada a Goya. (Acta de la sesión ordinaria del 6 de diciembre de 1926, ASF 302-2/5).
37. A comienzos del año 1926 se planteó como problema para la Academia la existencia del taller de vaciados. Algunos académicos propusieron cederlo a la Escuela o llevarlo al Museo de Reproducciones Artísticas. Francés no estaba de acuerdo con ello y su intervención se recogió así: “No cree que la Academia deba sufrir la amargura de confesar el abandono o la infinita censura de su incompetencia: lo que procede es apreciar en sus debidos términos la importancia del asunto, estudiar una organización y procurar los medios que hoy faltan. La cesión de este servicio a otra entidad sería una nueva merma que añadir a las que vienen afectando a la acción y servicios de la Academia, sin resultado eficaz puesto que la falta de recursos pesaría igualmente sobre la nueva dirección del Taller”. El Director corroboró que la Academia no podía por sí misma abandonar el taller. Al final se encargó a una Comisión el estudio del asunto. (Acta de la sesión ordinaria del 4 de enero de 1926, ASF 302-2/5). En la sesión del 18 de enero vuelve al mismo tema e insiste en que la Academia no debe hacer dejación en sus funciones y servicios “como viene haciendo con resultados que se traducen en disposiciones oficiales y en pretensiones particulares poco convenientes para nuestra Corporación”. (Acta de la sesión ordinaria de 18 de enero de 1926, ASF 302-2/5).
38. Se discute sobre el texto de la medalla en la sesión celebrada el 9 de febrero de 1925. (Acta de la sesión ordinaria del 9 de febrero de 1925, ASF 302-2/5).
39. Acta de la sesión ordinaria de 9 de marzo de 1925 (ASF 302-2/5).
40. Lo apoyan Narciso Sentenach y Elías Tormo, pero éste puso sobre la mesa las dificultades de la creación de una revista, como la falta de suscriptores y la necesidad de destinar a una persona que se encargase enteramente de ese objeto. Y en cuanto al *Diccionario* de Ceán Bermúdez, cree que la Academia no debe limitarse a una estricta reproducción, pues “hay en él una enorme masa de datos relativos a obras que ya no existen lo cual exige notas y aclaraciones y también sería preciso completar los datos biográficos con las noticias que nuevos estudios han procurado, constituyendo todo ello una grande dificultad.” (Acta de la sesión ordinaria de 9 de marzo de 1925, ASF 302-2/5). Posteriormente la Aca-

- demia lo reeditó en 1965 en edición facsímil en seis volúmenes.
41. La propuesta para su elección estaba firmada por Blay, Tormo y Francés tal como se dijo en la sesión ordinaria de 2 de noviembre de 1925. Será nombrado académico en sesión extraordinaria el 16 de noviembre de 1925. (ASF 302-2/5).
 42. El día 7 de marzo del año 1926 José Francés fue nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, junto con Gregorio Marañón. Vid., FRANCÉS, José, "Memoranda", en *El Año Artístico 1925-1926*, Madrid, 1927, p. 464.
 43. Actas de las sesiones ordinarias celebradas los días 6 y 13 de abril de 1925 (ASF 302-2/5).
 44. El dictamen había sido presentado en la sesión del día 22 de febrero por una Comisión encargada de revisar la relación de Académicos Honorarios y Correspondientes Extranjeros. Algunos académicos, como Salvador y Francés, muestran su desacuerdo con este dictamen por el hecho de tomar como base de la reforma el régimen de la Academia de Francia, olvidando el prestigio y la tradición de la Academia de San Fernando. (Acta de la sesión ordinaria del día 15 de marzo de 1926). La discusión continúa el día 22 de marzo sobre si el Reglamento debe aplicarse igual a los nuevos académicos y a los antiguos. Francés opina que debe aplicarse por igual a unos y a otros, y que no es razonable mantener en la Corporación a aquellos que no mantienen relación con la Academia. Cita en concreto los casos de Beltrán Massés y Mauclair, elegidos recientemente, que han dirigido a la Academia las expresiones de su agradecimiento y su aceptación, no habiendo por tanto fundamento para que los demás no cumplan o no hayan cumplido iguales deberes de cortesía. Por ello no hay motivo para que subsistan en la Academia los nombrados si en un determinado plazo de tiempo no dan testimonio de su persona. Sin embargo, Marceliano Santa María esta vez no estaba de acuerdo con Francés, creía que esto no se debía aplicar igual a los nuevos académicos y a los antiguos. Al final de la sesión se acordó que el Secretario redactase una proposición teniendo en cuenta las conclusiones, y esa proposición sería sometida a la aprobación de la Junta General. (Actas de las sesiones celebradas los días 15 y 22 de marzo de 1926, ASF 302-2/5).
 45. Acta de la sesión celebrada el 14 de junio de 1926 (ASF 302-2/5).
 46. Acta de la sesión ordinaria del 14 de marzo de 1927 (ASF 302-2/5).
 47. Acta de la sesión ordinaria de 12 de marzo de 1928 (ASF 302-2/5).
 48. Acta de la sesión ordinaria de 31 de mayo de 1927 (ASF 302-2/5).
 49. Acta de la sesión ordinaria de 30 de junio de 1927 (ASF 302-2/5).
 50. Vid. "Academias Hispanoamericanas filiales de la de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1930) 6.
 51. En las páginas de *La Esfera* con frecuencia aparecen escritos de José Francés sobre artistas hispanoamericanos en España, sobre todo a partir de 1925. Por citar alguno, Cittadini, Bernareggi, Montenegro...
 52. En la exposición se presentaban obras de pintores españoles desde Goya a nuestros días, ya que se procuraba que fuese un resumen de nuestro arte del siglo XIX. Agradece Francés al Museo de Arte Moderno las obras cedidas y al Académico correspondiente Paul Lambotte que facilitó once salas en las que se hizo la distribución de obras según una ordenación razonada (así lo expuso Francés). Acudieron a las salas de España unas cincuenta mil personas. Destacó el interés de sus Majestades los Reyes de Bélgica que estuvieron durante hora y media en el recinto, se interesaron por todos los artistas allí representados y se encargó al Sr. Francés hacerles saber, así como al gobierno español, su felicitación por el éxito obtenido. (Acta de la sesión ordinaria de 3 de diciembre de 1928, ASF 302-3/5).
 53. *Exposition D'Art Espanol 1828-1928*. Prefacio de Jose Francés, La Haya: Pulchri Studio La Haye; Amsterdam: Steedeleyk Museum, 1928, pp. 9-17.
 54. Fue felicitado por el Director. (Acta de la sesión ordinaria de 18 de febrero de 1929. Libro de Actas 1929-1931, ASF 303-1/5).

55. FRANCÉS Y SÁNCHEZ HEREDERO, José, "Informe acerca de la obra en preparación *Las artes plásticas en Sevilla desde el siglo XIII hasta nuestros días* por D. José Cascales Muñoz", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1926) 164-169; "Informe acerca de la obra titulada *En el imperio del sol*, de que es autor D. Vicente Gay Forner", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1926) 88-91; "Informe acerca de la obra titulada *La Escultura en Occidente*, por Hans Steegmann", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1927) 11-13.
56. FRANCÉS, José, "Informe acerca de una escultura en madera que ofrece en venta al Estado D. Juan Mediavilla", *Boletín de la Real Academia de San Fernando* (1930) 126; "Informe acerca de oferta hecha al Estado de varias piedras labradas, propiedad de D. Maximino Vielva de Cos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1933) 46; "Informe relativo al expediente en que D. Rafael Casulleres Tenes ofrece en venta al Estado un artesonado esculturado", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1933) 86-87.
57. Vid. FRANCÉS, José, "Informe de la única obra presentada al concurso de la Fiesta de La Raza, convocado por esta Academia en el año 1931", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1932) 13-18.
58. FRANCÉS, José, "Informe acerca de la propuesta del Sr. Ministro Plenipotenciario de España en La Paz (Bolivia) solicitando sea nombrado Académico correspondiente el Sr. Guzmán de Rojas", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1932) 41-44 (Guzmán de Rojas desempeñaba el cargo de Director de la Escuela de Bellas Artes Boliviana). "Informe acerca de la propuesta del Sr. Ministro Plenipotenciario de España en la República de Costa Rica, proponiendo para Académico correspondiente de esta corporación, en aquel país, a D. Tomás Povedano de Arcos", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1933) 16-17 (Tomás Povedano de Arcos era pintor español, andaluz, destinado en 1892 a Quito para dirigir una Academia de Dibujo y Pintura. En esta época era Director de la Academia Oficial de Bellas Artes de Costa Rica).
59. Acta de la sesión ordinaria de 15 de febrero de 1932, Libro de Actas 1932 (ASF 302-4/5).
60. FRANCÉS, José, "Fundación becas Conde de Cartagena. Discurso del Sr. Francés", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1933) 23-29.
61. Actas de las sesiones ordinarias de 25 de junio de 1931 y de 30 de junio de 1931. Libro de Actas 1929-1931 (ASF 303-1/5).
62. Vid., PARDO CANALÍS, Enrique, "Los benefactores de la Academia", en *El Libro de la Academia* (PITA ANDRADE, José Manuel, coord.), Madrid, 1991, pp. 280-282.
63. Vid. "Reforma del Reglamento de las pensiones de la Fundación Piquer", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1933) 152-155.
64. Acta de la sesión ordinaria de 18 de enero de 1932, Libro de Actas 1932 (ASF 302-4/5).
65. FRANCÉS, José, "Una moción de la Academia referente a las talas del arbolado madrileño", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1933) 168-170.
66. *Ibidem*, 168 y 169.
67. Acta de la sesión ordinaria de 21 de noviembre de 1932. Libro de Actas 1932 (ASF 302-4/5).
68. Acta de la sesión ordinaria de 13 de marzo de 1933. Libro de Actas 1933 (ASF 302-1/5).
69. Acta de la sesión ordinaria de 24 de abril de 1933. Libro de Actas 1933 (ASF 302-1/5).
70. José Francés recuerda en esta junta que él escribió sobre este tema cinco o seis años antes en sus artículos de crítica de arte. En efecto, el año 1927 escribió "A propósito de unas figuras bíblicas de Quintín de Torre", *La Esfera*, 713 (3 septiembre 1927). En él expone su opinión sobre este asunto, en el sentido de su desacuerdo con la salida de obras de los grandes maestros de la imaginería española en las procesiones de Semana Santa, pero tampoco con que lo que salga sea mediocre y desprovisto de valor artístico. Señala que ya algunas entidades o municipios y autores, conscientes del problema, se proponen

- crear de nuevo la imagen religiosa para estos eventos. Es el caso de Quintín de Torre al que dedica el artículo. El mismo tema aparece en el libro *Almanaque. Escolios del año* (1931), pp. 86-90.
71. Acta de la sesión ordinaria de 16 de marzo de 1931. Libro de Actas 1929-1931 (ASF 303-1/5).
 72. Acta de la sesión ordinaria de 30 de marzo de 1931. Libro de Actas 1929-1931 (ASF 303-1/5).
 73. Acta de la sesión ordinaria de 23 de enero de 1933. Libro de Actas 1933 (ASF 303-1/5).
 74. Vid. *Ibidem*.
 75. Lo destacaba sobre el resto en las críticas dedicadas a la Exposición Nacional de 1924. Vid. FRANCÉS, José, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", en *AÑAR* 1924, Madrid, 1925, pp. 275-276, y LAGO, Silvio, "La Exposición Nacional. La pintura", *La Esfera*, 546 (21 junio 1924). Por otra parte, según consta en las Actas de la Academia, José Francés presentó, como documento de ingreso, un cuadro y un escrito del pintor López Mezquita. El Director confió a Francés la representación de la Academia en el acto de recepción de dicho artista. (Acta de la sesión ordinaria del 30 de junio de 1925, ASF 302-2/5).
 76. FRANCÉS, José, en *Discurso leído por el Sr. D. José María López Mezquita en el acto de su recepción pública y contestación... el día 18 de octubre de 1925*, Madrid, 1925, p. 16.
 77. Vid. *Ibidem*.
 78. Vid., SANTA MARÍA, Marceliano, en FRANCÉS, José, *Un libro de estampas. Discurso leído en el acto de su recepción pública el día 4 de febrero de 1923, y contestación de...*, Madrid, 1923, pp. 35-36.
 79. Vid. VILLALBA SALVADOR, María, *José Francés, crítico de arte*, Madrid: Universidad Complutense, 2001, y "José Francés. Una aproximación a su figura y su obra crítica", *Goya* (en espera de publicación).
 80. FRANCÉS, José, en *Discurso leído por el Sr. D. José María López Mezquita en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. José Francés el día 18 de octubre de 1925*, Madrid, 1925, p. 16.
 81. La propuesta para nombrar académico a D. José Clará y Ayats la suscribían Blay, Marinas y Francés, tal y como consta en el Acta de la sesión ordinaria celebrada en la Academia el 19 de enero de 1925. También es Francés quien presenta un "Busto en bronce" y un discurso remitido por Clará para su recepción de académico. Francés es designado para la contestación por el Director. (Acta de la sesión de 26 de octubre de 1925, ASF)
 82. Sobre José Clará, Francés escribió en distintas ocasiones. Vid. FRANCÉS, José, "Los artistas catalanes en la exposición", *La Actualidad*, 233 (8 noviembre 1910); "Artistas españoles en París", *La Esfera* (1918) 273-281; *José Clará*, Madrid: Biblioteca Estrella, ca. 1919-1920; *José Clará*, Barcelona: Dirección General de Bellas Artes, 1960; "Necrología de don José Clará y Ayats", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1958) 7.
 83. Vid. CLARÁ Y AYATS, José, *Discurso leído por el Sr. D. José Clará y Ayats en el acto de su recepción pública y contestación del Sr. D. José Francés el día 13 de diciembre de 1925*, Madrid, 1925, pp. 9-13 y 27-32.
 84. Vid. *Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1874, p. 26.
 85. ESPINA Y CAPO, Juan, *Cabos sueltos (Belleza - Libertad - Fraternidad)*. *Discurso leído por el Ilmo. Sr. D. Juan Espina y Capó en el acto de su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. D. José Francés, el 31 de mayo de 1931*, Madrid, 1931.
 86. *Ibidem*, p. 17.
 87. Francés en la sesión ordinaria del día 13 de abril de 1931 presentó el discurso ante la Junta de la Academia. Quedó encargado de contestarle en el acto de recepción. Libro de Actas 1929-1931 (ASF 303-1/5).
 88. En la sesión ordinaria de 21 de marzo de 1932 se encargó de presentar en la Junta de la Academia el discurso del académico electo D. Enrique Martínez Cubells, y el Presidente, que en ese momento era Moreno Carbonero, como académico más antiguo en ausencia del Conde de Romanones, le encargó su contestación. Martínez Cubells ocupaba la vacante dejada por D. Luis Menéndez Pidal, y accedía a la corporación a propuesta de Chicharro, Santa María y Cecilio Plá. Sin embargo tal y como se recoge en el acta de la sesión ordinaria de 24 de febrero de 1932, el Director hace gestiones para que ocupe el

lugar de Menéndez Pidal el pintor Zuloaga, reconociendo que siempre mantiene su neutralidad, si bien esta vez ha salido de ella para "que nunca se pueda reprobar a la Academia desvío o prevención hacia los artistas que están en la cima; por eso intervino en la elección de Sorolla. En la actualidad comprendió que la Academia debía elegir a Zuloaga, pero era preciso cerciorarse si el gran pintor aceptaba gustoso el honor". Por medio de un académico amigo (es posible que fuera Fernando Álvarez de Sotomayor, ya que se habla de su residencia en París en el acta de 20 de junio de 1932) se le hizo llegar la petición, incluso se le visitó. Pero Zuloaga lo rechazó, "no por animosidad ni desafecto siquiera, sino por estar decidido a no atender a otra cosa que al trabajo en su arte". Como prueba de su afecto a la Academia le regala una de sus obras. La Academia lo agradece y lamenta que no acepte ingresar. (Libro de Actas de 1932, ASF 302-4/5).

89. Victorio Macho había merecido la atención de Francés desde 1917 en distintos escritos: LAGO, Silvio, "Artistas contemporáneos. Victorio Macho", *La Esfera*, 201 (3 noviembre 1917); FRANCÉS, José, "El escultor Victorio Macho", en *El Año Artístico 1917*, Madrid, 1918, pp. 379-383; "El Monumento a Galdós de Victorio Macho", en *El Año Artístico 1919*, Madrid, 1920, pp. 30-42; "El escultor Victorio Macho", en *El Año Artístico 1921*, Madrid, 1922, pp. 23-26; *Miradas sobre la vida. Escoliaro*, Madrid: Biblioteca Hispania, 1925, pp. 97-108; MACHO, Victorio, *Las alas de cera. Discurso leído por don ... en el acto de su recepción pública y contestación del Ilmo. Sr. D. José Francés y Sánchez Heredero el día 25 de junio de 1936*, Madrid: Espasa Calpe, 1936, pp. 27-39.
90. Legajo de documentos relativos a Francés (ASF 273-11/5).
91. Vid. ECHAGÜE, M.A., *Una frente pegada a los cristales*, Isla Cristina: Veritas, 1991, pp. 90-91.
92. Vid. Acta de la sesión extraordinaria celebrada el 13 de junio, Año de la Victoria (ASF 3/116, fol. 48).
93. Sobre este tema vid. CABRERA, M.I., *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada: Universidad de Granada, 1998; CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *Crónica de la pintura española de posguerra*, Madrid, 1976; LLORENTE, A., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid: Visor, 1995; VV.AA., *Arte para después de una guerra*, Madrid, 1993.
94. Este mismo año ingresa en la Academia y se le encarga, junto con Agustín González de Amezúa, la organización de los nuevos tiempos en la Academia.
95. Sólo citamos aquí un artículo de Francés significativo de la diferencia de tono en la prensa, al entender que se asistía a un momento de renovación y una puesta en escena de la adhesión a la causa del Estado mediante el arte: "Miradas hacia el arte. Los dos conticinios", *Informaciones* (1939) 3.
96. Acta de la sesión ordinaria de 16 de octubre de 1939 (ASF 3/116); actas de 30 de octubre de 1937 y 26 de mayo de 1941 (ASF).
97. Vid. "Medallas de Honor 1944-1960" (ASF 465-11/6, ASF 68-1/6, ASF 1-1/6).
98. Cándido Salinero ocupaba en 1991 el cargo de "Habilitado de la Academia". Había empezado a trabajar en la institución en 1930 y me confirmaba esta idea en conversación mantenida con él en la Real Academia en mayo de 1991.
99. Vid. VILLALBA SALVADOR, María, "Desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la aportación de José Francés, Secretario Perpetuo, a la cultura artística del franquismo", en *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, 2000 (en prensa).
100. Vid. HIGUERAS, J., *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el Excmo. Sr. D. ... y contestación del Excmo. Sr. D. José Francés*, el día 23 de octubre de 1944, Madrid, 1944, pp. 15-16.
101. Méndez Casal denunciaba la compra de cinco mil cristos realizados en serie para distribuirlos en iglesias. Francés solicitó que este tema pasase a la sección de escultura. Por tanto iba a estar muy al tanto del mismo. (Acta de la sesión de 9 de octubre de 1939, ASF 3/116; actas de 30 de octubre de 1937 y 26 de mayo de 1941, ASF).

102. Vid. UREÑA, G., "La escultura franquista: espejo del poder", en BONET CORREA, Antonio, *El arte del franquismo*, Madrid, 1981, pp. 103-105.
103. FRANCÉS, José, en ADSUARA, J., *Mariano Benlliure y su realismo escultórico. Semblanza del autor, por...*, Madrid, 1948, p. 24.
104. PLANES PEÑALVER, José, *Discurso leído por el Ilmo Sr. D... en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. Don José Francés, secretario general de la corporación, el día 6 de noviembre de 1960*, Madrid, 1960.
105. SALAVERRÍA, E., *El cuadro de historia. Semblanza del autor por José Francés*, Madrid, 1944.
106. MOISÉS, J., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Escuela Central de Bellas Artes. Semblanza del autor por José Francés*, Madrid, 1947.
107. MARTÍNEZ VÁZQUEZ, E., *La pintura de paisaje y su gozoso recreo espiritual. Semblanza del autor por José Francés*, Madrid, 1949.
108. CUBILES, A. José, *Del intérprete musical. Semblanza de A. José Cubiles por José Francés*, Madrid, 1942.
109. SUBIRÁ PUIG, José, *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella. Discurso leído el día 22 de marzo de 1953, en su recepción pública, por el Académico electo Excmo. Sr. D. José Subirá Puig y contestación del Excmo. Sr. D. José Francés y Sánchez Heredero*, Madrid, 1953.
110. Vid. FRANCÉS, José, contestación en SUBIRÁ PUIG, José, *op. cit.*, pp. 51-62, y SUBIRÁ PUIG, José, "Mi amigo Pepe Francés", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 19 (1964) 15-20.
111. "Debate sobre Política de las Bellas Artes", celebrado en distintas juntas ordinarias desde el 5 de noviembre de 1962 hasta el 29 de abril de 1963, "Actas sesiones ordinarias" (ASF 3/547, rollos 26 y 27). El texto se encuentra transcrito en VILLALBA SALVADOR, María, *José Francés, crítico de arte*, Madrid: Universidad Complutense, 2001, pp. 1530-1552.
112. Acta de la sesión ordinaria del día 29 de abril de 1963, "Actas sesiones ordinarias" (ASF 3/547, fol. 300).
113. Vid. *Ibidem*, fol. 265.
114. En efecto en el acta de la sesión ordinaria del día 7 de enero de 1963 se indica en el "Escalafón de los Sres. Académicos para el año 1963 según el número de sesiones que han asistido desde la fecha de su ingreso hasta diciembre de 1962, el primero es José Francés con 1447. (Actas de las Juntas Ordinarias y Extraordinarias. Desde 8 de octubre de 1963 hasta 20 de enero de 1964, ASF).
115. FRANCÉS, José, "El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (apuntes para una sucinta noticia)", en *Itinerarios de Madrid*, XIII, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
116. FRANCÉS, José, "Acta del II centenario de la fundación de la Real Academia de San Fernando celebrada el 13 de junio de 1952", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1953) 276-287.
117. Vid. "Homenaje de nuestra Academia a su Secretario Perpetuo el Excmo. Sr. Don José Francés", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1963) 21-30.
118. Este retrato fue donado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por Áurea de Sarrá, viuda de José Francés, tras la muerte de su marido, como "un precioso recuerdo que el académico fallecido José Francés consideraba como una perfecta obra de arte y que yo amo, por representarle en sus días de gran labor literaria, original del que fue no sólo académico de número, sino más tarde considerado como académico de honor, el académico D. José María López Mezquita". (Acta de la Sesión Ordinaria del 13 de octubre de 1964, "Actas Sesiones Ordinarias", ASF 3/551).
119. Áurea de Sarrá hizo donación de otro retrato de José Francés realizado por Solana al Ayuntamiento de Avilés, por la vinculación familiar a esta villa y el apoyo constante de Francés a los artistas asturianos y avilesinos. Vid. "Don José Francés y Sánchez Heredero (1883-1964). Necrología", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1964) 7-12.
120. Museo del Ampurdán, Figueras.
121. Colección Francés.
122. Colección Francés.
123. Colección Francés.



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO