

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
PRIMER Y SEGUNDO SEMESTRE DE 2008 - NÚMEROS 106-107



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

COMITÉ CIENTÍFICO

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

ACADÉMICO RESPONSABLE DE PUBLICACIONES

Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos

EDITA:

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

COORDINACIÓN: Alfonso Rodríguez G. Ceballos

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: David Montoya

MONTAJE Y FOTOMECÁNICA: TTM Tótem

IMPRESIÓN: Jomagar, s.l.

ISSN: 0567-560X

DEPÓSITO LEGAL: M-6264-1958

ÍNDICE

- 9 LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y LA ARQUEOLOGÍA
Jorge García Sánchez
- 49 CEÁN BERMÚDEZ, ITÁLICA Y LAS ARTES EN SEVILLA
Francisco Ollero Lobato
- 65 PLAZA DE PENSIONADO DE ARQUITECTURA EN LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA:
EXAMEN DE ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA
María Díez Ibargoitia
- 83 LA ESCULTURA ITALIANA DEL SIGLO XIX Y EL COLECCIONISMO PRIVADO EN MADRID. I.
ADAMO TADOLINI Y LORENZO BARTOLINI
Leticia Azcue Brea
- 131 LA ALHAMBRA DE GRANADA Y LOS DIFÍCILES COMIENZOS
DE LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA (1814-1840)
Juan Manuel Barrios Rozúa
- 159 ALUMNOS DE LAS SALAS DEL YESO, DEL NATURAL Y DEL COLORIDO
DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO (1800-1844)
Esperanza Navarrete Martínez

LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y LA ARQUEOLOGÍA

Jorge García Sánchez

RESUMEN: Desde su fundación a mediados del siglo XVIII la Academia ha sido una más de las instituciones españolas preocupadas por la conservación del patrimonio monumental del país. Asimismo, ya fuese por su propia iniciativa, o por voluntad real, muchos de sus miembros, sobre todo los arquitectos, participaron en excavaciones arqueológicas por toda la geografía peninsular, cuando la arqueología no se había constituido como una ciencia, y se vinculaba aún al anticuariado. A través de su colección de vaciados, de estampas, dibujos arquitectónicos, y de los fondos de su biblioteca, la Academia se convirtió en un instrumento de difusión de las antigüedades, ya que además de dedicar todos estos elementos a la enseñanza de sus discípulos, los expuso a la curiosidad del público, tanto erudito como profano. En el siglo XIX la Corporación y la Real Academia de la Historia integraron la Comisión Central y las Comisiones Provinciales de Monumentos, creadas por Isabel II para facilitar la protección de los monumentos nacionales y catalogar el patrimonio cultural y artístico, labores que desempeñará minuciosamente la Academia hasta entrado el siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Arqueología. Vaciados. Estampas. Monumentos. Real Academia.

THE REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO AND THE ARCHAEOLOGY

ABSTRACT: The Academy was one of the Spanish institutions worried about the monumental patrimony's conservation since its foundation in the eighteen century. Lots of its members, and above all the architects, took part in archaeological excavations along the Spanish geography, when Archaeology was not a science but an antiquarian activity. The Academy became a divulger of antiquities through its collection of plaster castings, books, architectural drawings, and pictures, because It showed them to the scholarly and uninitiated public furthermore to educate its pupils. The San Fernando and History's academies made up the Comisión Central and the Comisiones Provinciales de Monumentos in the nineteen century, institutions created by the Queen Isabel II to protect national monuments and inventory the cultural and artistic heritage, work the Academy scrupulously did until last century.

KEY WORDS: Archaeology. Plaster casts. Engravings. Monuments. Royal Academy.

La historiografía de la arqueología nacional es un tema de moda en el ámbito de la investigación española sobre todo de la última década, interés que ha cristalizado en la organización de numerosos congresos, y en las publicaciones resultantes de éstos. En este empeño de desentrañar cuál fue el marco institucional, y quiénes fueron los nombres propios que en los siglos XVIII y XIX, con la pluma, o a golpe de azada, escribieron las páginas de nuestra Historia antigua –argumento exclusivo y exclusivista hasta bien entrado el XIX–, se ha anali-

zado un vasto racimo de personalidades y corporaciones académicas, pero incompresiblemente el papel de la Real Academia de San Fernando apenas se ha valorado, postergado por la labor de la Real Academia de la Historia¹. Incluso la echamos en falta en el estudio bastante reciente de Pilar Mena y Antonio Méndez concerniente a las instituciones con implicaciones arqueológicas fundadas en Madrid a partir de la Ilustración, en donde sí se describen los orígenes y actividades de la Real Academia de la Historia, la Real Academia de Arqueología y Geografía, la Sociedad Numismática Matritense o la Escuela de Minas, entre otras². Dentro de este conjunto de sociedades de eruditos, gabinetes ilustrados y corporaciones de raíz borbónica la Real Academia de San Fernando ocupó sin embargo un lugar privilegiado y activo en la divulgación del patrimonio artístico y su documentación arqueológica, a pesar de que su principal finalidad, y razón de su creación por Fernando VI, residiera en la enseñanza de las Bellas Artes, la pintura, la escultura y la arquitectura, amén de en nutrir de artistas capacitados las obras del Palacio Real. Como ha señalado Silvia Arbaiza³, desde los primeros momentos de andadura de la Academia la preocupación por la conservación de las antigüedades y la memoria del pasado se muestra como una constante y un reto –sobre todo a partir del renacimiento del clasicismo durante el reinado de Carlos III– que tendrá su continuación asimismo en el siglo XIX. Una inclinación similar la hallamos en la Academia de Bellas Artes de San Luca de Roma, modelo junto a la parisina de la de San Fernando a la hora de redactar sus estatutos en 1757⁴. Tanto el Gobierno pontificio como el régimen napoleónico posteriormente otorgaron a la institución romana la misión de dirigir las operaciones de restauración y estudio de los monumentos que se excavaban por toda la ciudad, además de que a la cabeza de muchos de esos trabajos arqueológicos decimonónicos se encontraban académicos de San Luca, como Carlo Fea. Tras el final de las Guerras Napoleónicas aquélla y la Pontificia Academia de Arqueología se unieron con el nombre de Pontificia Academia de San Luca⁵.

I. ILUSTRADOS Y ERUDITOS EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Si desde su instalación inicial en la Real Casa de la Panadería, primero en calidad de Junta preparatoria, y a partir de 1752 constituida como Academia de San Fernando, el cuerpo académico lamentó las intromisiones de la monarquía en su política interna, y el sometimiento de su administración a la autoridad de funcionarios de la Corte⁶, fue este intrusismo tan propio del Siglo de las Luces el que precisamente favoreció el despliegue de diversas iniciativas de carácter anticuario en su seno. No podía suceder de otro modo en una institución tutelada por secretarios de Estado del talante de José de Carvajal y Lancáster, el conde de Floridablanca o Manuel Godoy, duque de la Alcudia (Protectores de la Academia de 1746 a 1754, de 1777 a 1792, y de 1792 a 1798 respectivamente), promotores a título personal, o por deseo real de los viajes artísticos y literarios por España (los del padre Burriel, Isidoro Bosarte, José Ortiz y Sanz, o Alexandre de Laborde) y de las excavaciones anticuarias en diferentes localidades, entre ellas Sagunto, Segóbriga e Itálica⁷. También dentro del organigrama administrativo de la Corporación el importante destino de secretario lo ocuparon personajes de educación privilegiada, clásica y erudita de la talla de Ignacio de Hermosilla y Sandoval (en dicho puesto de 1753 a 1776), Antonio Ponz (1776-1790) e Isidoro Bosarte (1792-1807),

los tres elegidos a dedo por el Borbón de turno para desempeñar el cargo, y los tres académicos de la Real Academia de la Historia. Ignacio de Hermsilla (1720-1794) llevó a la práctica su afición a las antigüedades en 1762, cuando se desplazó a Augustóbriga (Talavera la Vieja, Cáceres) a fin de realizar una “prospección” del lugar en busca de vestigios romanos en la población moderna, tomar medidas de los restos –uno de ellos la curia, que él atribuyó a un templo–, y hacerlos copiar por el dibujante que lo acompañaba⁸. El 2 de julio expuso sus conclusiones en la Real Academia de la Historia, y dos días después en la de Bellas Artes. Mientras que aquella aprobaba su publicación en 1765⁹, y que se grabaran los 28 dibujos ejecutados, la de San Fernando ordenó en la Junta ordinaria de 4 de julio de 1762 que se guardara una copia de la memoria de Hermsilla. Éste no se sentía satisfecho de los planos delineados en Talavera, a causa de la celeridad y brevedad de su primera visita (sólo permaneció allí tres días), y la escasa pericia pictórica de su acompañante. La Academia resolvió que los discípulos de arquitectura Andrés Fernández y Francisco Solinís los repetirían bajo la dirección de Diego de Villanueva, guiándose con los apuntes de Hermsilla, a quien habrían de consignársele con objeto de que cuando regresara a Talavera los corrigiera a la vista de los edificios originales¹⁰; efectivamente volvería en otras ocasiones para completar el estudio de este pueblo identificado por entonces con Evora.

Del valenciano Antonio Ponz (1725-1792) resulta sobradamente conocido su *Viage de España*¹¹, obra en la que inventarió cada inscripción, moneda, escultura o monumento antiguo con que se encontró a lo largo de su periplo, y en la que describió una serie de colecciones arqueológicas de gran relieve. Formado como pintor en la Academia desde 1747 viajó a Roma en 1751, y durante su estancia de diez años tuvo como maestros a Agostino Masucci y Francisco Preciado de la Vega, alcanzando una habilidad con los pinceles que el propio Corrado Giaquinto alabó¹². En la ciudad del Tíber conoció al canónigo Francisco Pérez Bayer, quien reunía para las colecciones del soberano español piezas antiguas, monedas, medallas, además de copiar o adquirir manuscritos en las bibliotecas italianas, y con él se dedicó a escrutar sus ruinas clásicas, investigaciones que amplió en Pompeya, Herculano, y el Museo de Portici hacia 1759, poco antes de regresar a España. Cuando Ponz falleció en 1792 ocupaba la secretaría de la Academia Isidoro Bosarte (1747-1807), quien por voluntad de Carlos IV prosiguió en 1802 los viajes del pintor valenciano; de los dos volúmenes que redactó uno todavía permanece inédito, dándose a la imprenta tan sólo el concerniente a Segovia, Valladolid y Burgos¹³. En él se centraba en menor medida que Ponz en el análisis de los restos romanos –aunque sin duda sentiría una temprana inclinación hacia el anticuariado fruto de sus estudios de Humanidades y su dilatada educación filológica, hecho que se demuestra en las numerosas noticias arqueológicas que demandaba y se le enviaban desde Roma¹⁴–, pero con idéntico enfoque al que se detecta en la totalidad de viajeros ilustrados, denunciaba los abusos que se cometían contra las antigüedades, si bien ejemplificaba sus palabras con construcciones de fuera de nuestras fronteras, eludiendo mencionar las nacionales: “¿Qué se han hecho ya tantas bellas cosas de la Grecia? Muchas de la antigüedad en Roma hay que verlas en muladares y puestecillos de revende; y el anfiteatro de Nimes lo vimos en el año de 1784 llena toda su área de unas setenta y tantas casillas de gentes humildes: bien que la Francia lo ha hecho ya limpiar y desembarazar de semejante hospedage”¹⁵.

De entre la producción literaria de Bosarte se ha destacado que el gusto artístico egipcio encuentre en su figura a uno de sus más tempranos valedores. En las lecciones que pronunció en 1790 en la Academia de San Fernando¹⁶ censuró que el arte de los egipcios fuese criticado pese a ser únicamente conocido a través de estampas, lo cual revela a su vez un desagrado personal acerca del método de aprendizaje de las Bellas Artes, que en cierta medida compartía con Ponz. Por otro lado, también su discurso contenía el interés de vincular a la cultura egipcia, oriental, con el desarrollo de una civilización occidental, en este caso la griega¹⁷. Debido a su pertenencia a las academias de la Historia y de San Fernando actuó de consejero en las comisiones eruditas impuestas por éstas, y a las que le llegaban desde la Corte, de la que formó parte en el Consejo del rey, y como secretario honorario de Carlos IV. Así, en 1794 inspeccionó los planos que el presbítero Manuel de Villena Moziño levantó de las ruinas de Mérida en el curso de sus excavaciones, remitiéndose al evaluar su calidad a comparaciones extraídas de los escritos de Ponz, o de los dibujos previos de los vestigios extremeños del marqués de Valdeflores¹⁸. Asimismo dio el visto bueno a la publicación de la traducción castellana de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio que el deán de Játiva José Ortiz y Sanz había efectuado entre 1778 y 1784 en Italia con ayuda de una pensión real, y para la cual no sólo había consultado los textos manuscritos sino que se había embarcado en un profundo análisis arqueológico de los monumentos grecorromanos que le condujo a recorrer Nápoles, Pompeya, Herculano, Estabies, Baya, Pozzuoli o Paestum¹⁹. Por cierto que en Roma Ortiz obtuvo la colaboración de artistas de la Academia como el escultor Jaime Folch y el pintor Agustín Navarro en sus investigaciones a lo largo de la Vía Appia, y en compañía del arquitecto Manuel Martín Rodríguez, sobrino de Ventura Rodríguez, analizó la reutilización de materiales romanos en diferentes iglesias en torno a 1783²⁰. Otros personajes señalados por el conde de Floridablanca para emitir su juicio de la composición de Ortiz fueron el embajador en Roma y arqueólogo diletante José Nicolás de Azara, el oficial de la Secretaría de Estado Eugenio Llaguno, el arquitecto Pedro Amal y Antonio Ponz, quien escribió al ministro: “Tiene el merito de haberse dibuxado el mismo los planes y alzados que deben grabarse en el libro, que por todos titulos merece la protección de V.E para que se haga una impresión suntuosa, y superior a las que conocemos de Claudio Perault en frances, y del Marques Galiani en Italiano”²¹. Esta traducción abrió a José Ortiz las puertas de la Academia de San Fernando, en la que entró como académico de honor en 1787 y de mérito por la arquitectura en 1806.

II. LOS PENSIONADOS EN ROMA

II. 1. ARQUITECTOS

La conexión más directa de la Academia con el mundo de la arqueología y el anticuario se materializaba a través de sus arquitectos, y especialmente con los pensionados en Roma²². Desde mediados del siglo XVIII la Corporación contempló en sus estatutos el envío de discípulos a la Urbe de cada una de las Artes con el objetivo de completar su educación en las respectivas especialidades, dictándoles cómo debía desarrollarse su instrucción, que en el caso de los arquitectos consistía en consagrarse al estudio de las construcciones antiguas, ya se mantuvieran enteras o arruinadas; tenían que trazar planos sobre ellas, medirlas



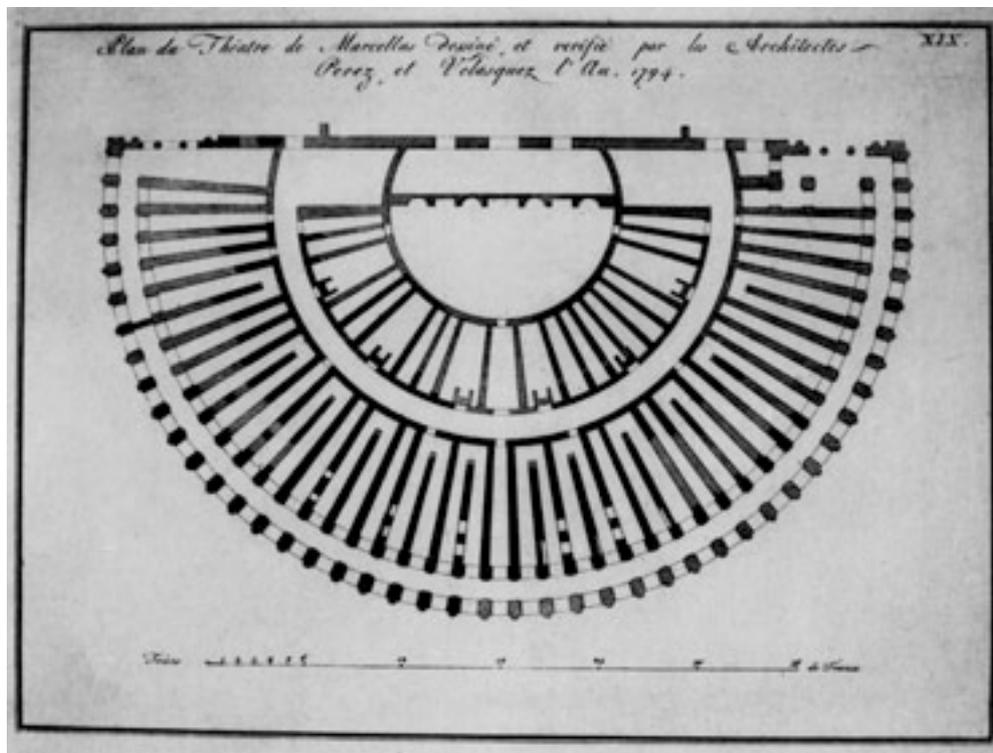
1. L. Re, *Illustrazione dell'Erme bicipite de Seneca e Socrate*, 1823, lám. 1.

con detalle, indagar sobre su construcción e historia, anotar los adornos que conservaban, y en ocasiones, excavar las partes semienterradas para profundizar en la representación gráfica de su arquitectura. Este tipo de sondeos se documentan con frecuencia en las actividades de los pensionados: por ejemplo, entre los vaciados en yeso que el arquitecto Isidro González Velázquez (1765-1840) formó en Roma para el taller de su maestro Juan de Villanueva, se contaban ocho “Fragmentos de varios Edificios Romanos encontrados por el mismo Velázquez en una escabacion que hizo en los Huertos Farnesianos”, según rezaba el inventario de estos modelos arquitectónicos²³. Por su lado, el pensionado Antonio Celles, alumno de la Academia de San Fernando de 1792 a 1802 –aunque su posterior estancia en Italia la subvencionaron la Escuela de la Lonja de Barcelona y el soberano Carlos IV–, llevó a cabo una serie de excavaciones a lo largo de sus investigaciones relativas a los complejos termales romanos y las diferentes calidades de las piedras presentes en sus embovedados²⁴. No obstante su empresa arqueológica más notoria en Roma fue la dirección de las excavaciones que entre 1813 y principios de 1815 se desarrollaron en la renacentista Villa Celimontana, propiedad adquirida por Manuel Godoy para hacer menos amargo su exilio italiano junto a Carlos IV y María Luisa de Borbón y Parma. Bajo la protección del Príncipe de la Paz, gran coleccionista de obras de arte y de antigüedades, Celles descubrió en sus jardines dos pavimentos del siglo III d.C., uno de los cuáles representaba en mosaico a dos jinetes con sus respectivas monturas, y además de otras piezas el célebre herma bifronte de Sócrates y Séneca, el único retrato aparentemente verdadero del filósofo hispano, conservado actualmente en el Museo de Berlín²⁵ (il. 1). La Academia de San Fernando adquirió en el año 2004 un óleo de José de Madrazo, otro de los artistas del entorno de Godoy y la Corte en el exilio, en el que el valido exhibía orgulloso la pieza más emblemática de su colección, el herma, y sostenía en la mano el opúsculo que el arqueólogo de la Universidad de la Sapienza Lorenzo Re redactó en 1816 describiendo este mármol bicípite, la fuente fundamental para conocer los trabajos arqueológicos de Celles²⁶ (il. 2). Avanzando en el siglo XIX, cuando los arquitectos españoles comenzaron a compartir con los de otras nacionalidades nuevas inquietudes pertinentes a la teoría y a la práctica arquitectónica, y viajaron por el sur de Italia, Sicilia, Grecia o Egipto examinando la policromía de los templos helénicos, buscando los orígenes de la arquitectura griega primitiva y midiendo las construcciones de las civilizaciones orientales²⁷, encontramos que en 1850 el pensionado Francisco Jareño (1818-1892) ejecutó a su costa repetidas excavaciones en el templo de Hércules de Agrigento (siglo VI a.C.)²⁸. Fruto de ellas fue el hallazgo de una serie de elementos arquitectónicos que el pensionado trajo a su vuelta a España, y que donó a la colección de la Escuela Superior de Arquitectura, institución que igualmente adquirió todos los planos y moldes de yeso elaborados por el arquitecto en Italia.

Habitualmente, los proyectos de restitución gráfica de los restos antiguos por parte de los arquitectos requerían de una escrupulosa documentación en las bibliotecas romanas acerca de las fuentes clásicas en las que se recogía la historia del monumento; asimismo, la numismática ayudaba a reconstruir el aspecto de las ruinas parcial o completamente desaparecidas, en conjunción con las operaciones arqueológicas y la información aportada por los arqueólogos que las conducían²⁹. A partir de estos análisis de la Antigüedad empleando los instrumentos y métodos de la ciencia arquitectónica, y de los planos resultantes, los anticuarios podían



2. José de Madrazo, *Manuel Godoy, Gentleman Archaeologist*, 1816.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



3. A. Uggeri, *Iconographie des edifices de Rome Ancienne*, 1801, vol. II, lám. XIX.

fundar sus especulaciones históricas, incluirlos en sus obras a fin de describir con ellos los monumentos y la arquitectura clásica de la ciudad, y venderlos como estampas, sueltas o en colecciones. Así, dibujos de Silvestre Pérez, Isidro González Velázquez, Evaristo del Castillo, y Antonio Celles ilustraron una vez grabados muchos de los escritos del exjesuita mexicano Pedro José Márquez³⁰. La rigurosidad arqueológica de los planos del Teatro de Marcelo que Pérez y Velázquez levantaron en 1794 avaló su introducción en un volumen del abate Uggeri de 1801³¹ (il. 3), y en torno a las mismas fechas G. B. Cipriani incluía en sus publicaciones las plantas, cortes arquitectónicos y otros apuntes del mencionado teatro y del santuario de Hércules Vencedor en Tívoli (considerado entonces la Villa de Mecenas) de aquéllos y Evaristo del Castillo. La planta de este santuario tiburtino quedó de igual forma incorporada en la disertación sobre el monumento de Antonio Nibby de 1819³² y en la reconstrucción ideal que en la década siguiente imaginaron Luigi Canina y Luigi Rossini³³.

Toda la labor del pensionado se reflejaba en una memoria que acompañaba a sus diseños y donde se explicaba el proyecto presentado ante los académicos, en ocasiones un compendio de las noticias que la tradición anticuaria transmitía del monumento en cuestión, o un diario de excavaciones si por entonces se procedía a desenterrarlo. En el Archivo de la

Academia de San Fernando se conservan varias de estas relaciones, como la *Explicacion de los Dibuxos del Portico de Octavia y de Livia* (1796) de Evaristo del Castillo³⁴, las *Observaciones sobre el templo de Antonino y Faustina* (1835), de Manuel de Mesa, la *Memoria que acompaña al antiguo templo llamado de la Concordia nuevamente descubierto en Roma* (1836), de Antonio de Zabaleta, o la *Indicación de los materiales de primera necesidad, y modo de construir de los antiguos romanos* (1838)³⁵, de Aníbal Álvarez. En esta última incluso se describían construcciones de las llamadas “ciclópicas” y monumentos de diversos pueblos prerromanos, incluidos los etruscos, en un momento en que empezaba a difundirse el interés por estas gentes tan desconocidas, y el tema se hallaba de plena actualidad en Europa. A través de los dibujos y los escritos de sus arquitectos pensionados la Academia se mantenía al corriente de las novedades acaecidas en el panorama arqueológico de la Ciudad Eterna, de la transformación de la fisonomía de los monumentos grecorromanos que paulatinamente se iban desenterrando, pero en lugar de disponer que toda esa documentación gráfica se publicara en obras de carácter arqueológico, o en manuales de arquitectura, la Corporación se limitó a darle un aprovechamiento esencialmente pedagógico, exponiéndola en sus salas para que sirviera de modelo de las normas vitruvianas y de la perfección del clasicismo a sus alumnos. Al fin y al cabo, a pesar del cúmulo de iniciativas arqueológicas que se detectan en la Academia, la mayoría de sus integrantes no dejaban de ser artistas y profesores centrados en la instrucción artística de sus discípulos.

II. 2. PINTORES Y ESCULTORES

Los pintores y los escultores de la Academia enviados a Roma imitaron a los arquitectos volcándose apasionadamente en la reproducción de las antigüedades por encargo de sus mecenas particulares, cuya personalidad humanista y erudita determinaron que los pensionados participaran en sus iniciativas editoriales y en sus estudios de anticuariado. Amén del aludido Manuel Godoy, que amparó a los artistas Antonio Celles, José de Madrazo, Antonio Solá, Damián Campeny y Ramón Barba, dos consiliarios de la Academia de San Fernando (nombrados en 1794), el diplomático José Nicolás de Azara (1730-1804), y el cardenal Antonio Despuig y Dameto (1745-1813), reunieron en torno a sí a los jóvenes españoles subvencionados en Italia por aquella o por el rey. El nombre de Despuig se vincula a sus indagaciones arqueológicas en distintos puntos de la zona de Ariccia entre 1787 y 1796, y probablemente en el santuario de Diana de Nemi, que le proporcionaron una admirable colección de mármoles romanos, que aumentada con otras adquisiciones exhibió posteriormente en el museo que tras su vuelta a Mallorca fundó en Raxa³⁶. En su colección pictórica contaba con retratos y copias de los pensionados y discípulos de Mengs, Francisco Agustín³⁷ y Carlos Espinosa, quien dibujó un bajorrelieve etrusco del cardenal para que junto a las demás piezas de su galería fuera grabada por Morghen y Pietro Fontana. Del aragonés José Nicolás de Azara parece inútil resumir su currículum arqueológico, en el cuál se han centrado múltiples monografías y publicaciones³⁸. Los Reales Sitios se nutrieron desde 1804 –fecha en que se trasladaron a nuestro país– de los hermas y esculturas que descubrió en las cavas abiertas en Tívoli, Tusculum y otras localidades laciales, y que donó al monarca Carlos

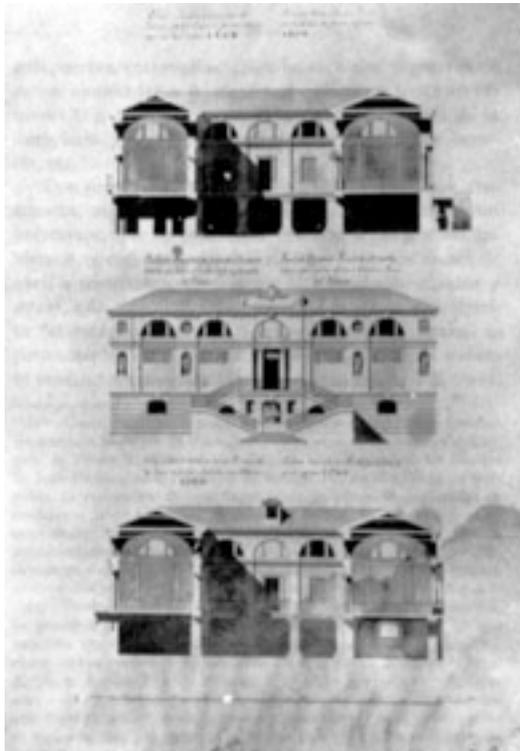


4. Buenaventura Salesa y Manuel Salvador Carmona, "Cicerón", en *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón*, 1790, vol. I.

IV en 1796. De 1776 a 1798, años en los que asumió con brillantez la función de embajador ante la Santa Sede, remitió a la Academia y a la Corona estampas, vaciados y libros, asesoró a los pensionados y se empeñó en su educación artística, y como experto conocedor de las antigüedades romanas, fue involucrado en algunas de las más interesantes controversias del anticuariado español, como la localización de la ciudad de Munda³⁹.

Muy activo junto Azara estuvo el pintor nacido en Borja (Zaragoza), Buenaventura Salesa, discípulo de Mengs, al que el diplomático tenía en particular estima, hasta el punto de desear llevarse a París cuando se le destinó a dicha embajada. A petición de Azara Salesa ilustró una disertación de Ennio Quirino Visconti sobre dos pavimentos musivos descubiertos presuntamente en la Villa Adriana⁴⁰, y también recibió la comisión de dibujar las pinturas murales encontradas en unas excavaciones del Laterano conducidas por G. L. Bianconi, consejero de Pío VI, cuyo estudio, inconcluso a su muerte, salió a la luz en 1783. Asimismo Salesa se encargó del apartado gráfico de la traducción castellana efectuada por el embajador de *The life of M. T. Ciceron* de Middleton. Los elegantes dibujos que Salesa delineó de los bustos y medallas originales aparecieron estampados por diferentes grabadores italianos, si bien todos los grabados del primer volumen le correspondieron a Manuel Salvador Carmona (il. 4).

En el ramo de la escultura, Azara impulsó la carrera de Pascual Cortés –de cuyo talento daba fe a la Academia y al ministro de Estado en repetidas ocasiones– espoléándole a moldear,



5. Isidro González Velázquez,
Proyecto de Galería Pública de Bellas Artes
 en el Palacio de Liria, 1826.

en yeso y mármol, piezas novedosas y de actualidad arqueológica en lugar de hacerlo de los manidos modelos escultóricos y los arquetipos clásicos que se les exigía a los pensionados, a cuya cabeza estaban el *Laocoonte*, *Antinoo*, o el *Apolo Belvedere*. Así, en 1788 Cortés vació en yeso un *Adonis* del Vaticano “desenterrado ultimamente en Roma”⁴¹, y en 1789 copió en mármol las “Bacantes del conte Fede”, las hermas de la Comedia y la Tragedia rescatadas en la Villa Adriana por Giuseppe Fede hacia 1735 y que en 1777 adquirió el Museo Pío Clementino; las tallas del escultor español se localizan hoy en el Museo del Prado⁴². Todavía en 1791 Azara expedía a la Corte sendas estatuillas de niños de mano de Cortés, uno sosteniendo un pajarillo que ha arrebatado a su compañero, que solloza por ello, “obras estimadas de todos los anticuarios por su hermosura y expresion”⁴³, que se conservan en el Palacio Real.

De regreso a España algunos pensionados fueron empleados en la organización de colecciones arqueológicas, reales y nobiliarias, gracias a la experiencia adquirida en la Urbe. Este es el caso del mismo Pascual Cortés, contratado por el cardenal Despuig en calidad de restaurador y director del mencionado Museo de Raxa. Por su lado, Isidro González Velázquez no sólo reformó la fachada de la Casa del Labrador de Aranjuez en 1803, decorada con motivos arquitectónicos y escultóricos clásicos –varios salidos del escoplo de Cortés– reproduciendo el ejemplo de las villas y palacios romanos⁴⁴, sino que en su interior proyectó la Galería de Estatuas de gusto arqueológico con los mármoles cedidos por José Nicolás de

Azara. Velázquez repitió el modelo desplegado en Aranjuez cuando, hacia 1826, el duque de Alba, que mantenía a su costa a principios del siglo XIX a destacados artistas en Roma (los grabadores G. Alcalde, Estebe y Esquivel de Sotomayor, o el pintor valenciano Cuevas), y pretendía establecer allí una academia bajo la dirección del escultor José Álvarez, le encargó la realización de un proyecto para instalar una galería pública de bellas artes en su Palacio de Liria⁴⁵ (il. 5). En ella se habrían expuesto los cientos de cuadros, vasos griegos, ídolos, estampas, sepulcros antiguos, estatuillas de bronce, medallas y monedas adquiridos durante sus viajes por Europa, si el plan del aristócrata hubiese llegado a materializarse.

III. LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO Y LA ANTIGÜEDAD: ENSEÑANZA Y MUSEALIZACIÓN

III. 1. LAS COLECCIONES DE LA ACADEMIA

Producto del aprendizaje artístico de los pensionados en el extranjero y sus envíos anuales, y de la propia necesidad de material educativo con el que instruir a sus jóvenes discípulos, la Academia era un auténtico depósito de terracotas, óleos, bajorrelieves, esculturas de mármol, planos arquitectónicos, dibujos, estampas, y sobre todo de vaciados en yeso, en los que un denominador común, resultado del giro neoclásico del arte dieciochesco europeo, residía en su mirada hacia el pasado clásico, y su revisión de los modelos grecorromanos. A partir de la cesión en 1744 de Felipe V a la Junta Preparatoria de la colección real de vaciados de escultura clásica traída a España por Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, los fondos de la institución se habían ido ampliando con las sucesivas donaciones y compras de modelos, como los del escultor Felipe de Castro o los que reunió Mengs. El pintor alemán jugó un importante papel en el giro clasicista de los estudios académicos en nuestro país, y en la trascendencia de la escultura grecorromana como base del aprendizaje artístico durante la Ilustración⁴⁶. Profesores y alumnos bebían a diario de los principios del “buen gusto”, bien definido en la máxima italiana de que *uno è il gusto, perchè uno è il bello*, que enunciaban los logros arquitectónicos y escultóricos de la Antigüedad –sobre los pictóricos, más desconocidos, se mantenía un mayor escepticismo– y de los que la Academia disfrutaba de tantos prototipos, en copias y originales⁴⁷. El Inventario de 1804 indicaba la existencia en las salas de la Corporación de algunas piezas de una exquisitez singular, como la maqueta en madera y corcho del *Coliseo* de Roma, legado por el consiliario conde de Fernán Núñez –y protegido dentro de una urna de cristal–, el modelo también en corcho del *Teatro* de Sagunto, regalado a la Academia por el marqués de Muzquiz, y otro más pequeño del *Templo de la Sibila* de Tívoli⁴⁸. En un inventario elaborado veinte años más tarde se señalaba que el *Anfiteatro*, ubicado en la Biblioteca, había sido ejecutado en 1795 por el arquitecto Antonio Chigi, mientras que el monumento saguntino, depositado en la Sala de Grabado, lo había formado Miguel Arnau hacia 1796⁴⁹. En 1827, Isidro Velázquez, a la sazón Director General de la Corporación, dictaminó que en las salas de la enseñanza de la arquitectura se colgasen los copiosos diseños de los pensionados y estudiantes relativos a construcciones antiguas, a los órdenes –entre ellos un “Dibujo de Orden Dorico” delineado por Carlos IV–, molduras, basas y demás orna-

tos arquitectónicos, y que también se trasladaran a aquella dos urnas sepulcrales y dos cinerarias que se pensaban fuesen romanas. Se trata de una mínima parte del conjunto de libros, partituras, pinturas, estatuas, guaches, dibujos, o estampas que una serie de aristócratas ingleses, embarcados en su *Grand Tour*, remitían a su patria en el navío inglés *Westmorland*, capturado por corsarios franceses en 1779 y vendido en Málaga. Actualmente una buena cantidad de esas obras engloba la colección artística de la Academia, ya que en 1783 una real orden disponía su adquisición a la Compañía de Lonjistas de Madrid, que mantenía almacenado en Málaga el cargamento de la nave⁵⁰. Así llegó a la Corporación para unirse a su ya de por sí ingente colección un nutrido surtido de diseños y aguadas de cada vestigio clásico de Roma, Tívoli y otras localidades, que enseguida Antonio Ponz estimó “curiosísimos, y muy propios para un Gavinete”⁵¹, amén de copias de bustos romanos (*Faustina Minor*, *Afrodita*...), estatuas y grupos escultóricos provenientes del taller de Cavaceppi (*Baco y Ariadna*, *Amazona*, *Eros y Psique*) y una serie de piezas marmóreas –las urnas mencionadas, y una pareja de candelabros–, en los que se fundía la reinterpretación neoclásica junto a los materiales antiguos reutilizados. De igual modo que el resto de organismos con intereses arqueológicos, en 1868 la Academia cedió al Museo Arqueológico Nacional varias de las antigüedades que tenía en su sede, contándose entre ellas objetos de arte hispano-musulmán, un cipo, la maqueta del *Teatro de Sagunto*, restos ornamentales y las urnas del *Westmorland*⁵².

Juntamente con los Reales Sitios, la Academia de San Fernando se estaba convirtiendo en las décadas finales del siglo XVIII en el lugar donde se podía contemplar el mejor repertorio de estatuaria clásica, incluso de la rescatada en las excavaciones vesubianas. Muchos de los calcos que se localizan en la Academia de San Fernando de Madrid proceden del obsequio que en 1776 Carlos III efectuó de una serie de vaciados que transportó a Madrid en 1762 el pintor Camillo Paderni, Director del Museo Herculanoense, por deseo expreso del monarca⁵³. Más yesos irían llegando a lo largo de la década de los 60’, ya que en 1768 la Corporación contaba con la recomendación del rey para encargarse a Nápoles vaciados de las mejores estatuas y bajorrelieves sacados a la luz en Herculano⁵⁴.

Dejando aparte las motivaciones más prosaicas de las operaciones arqueológicas que los ingenieros españoles dirigían en Pompeya y Herculano, a los pies del Vesubio nació la ciencia que con el paso del tiempo se denominaría Arqueología. A los descubrimientos de las excavaciones borbónicas en la Campania apenas tuvieron acceso unos cuantos privilegiados, primero debido a la prohibición a viajeros y eruditos de reproducir las pinturas y objetos exhibidos en el Museo de Portici, y segundo por la distribución privilegiada a corporaciones, gabinetes y personalidades ilustradas de los tomos de *Le Antichità di Ercolano*⁵⁵. Sin embargo, aparte de los vaciados de Herculano la Academia de San Fernando contó también en su Biblioteca con dicha obra, y en 1760 Carlos III le concedió a los pensionados de Roma los volúmenes publicados y el *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta città di Ercolano* (1754), de Bayardi. Cabe destacar igualmente que en la época de las primeras investigaciones arqueológicas efectuadas en Pompeya y Herculano encontramos que un nutrido número de los viajeros españoles que se acercaron a examinarlas formaban parte de la Academia, como Antonio Ponz (1759), Juan de Villanueva y el pintor José del Castillo (1764), seguramente el arquitecto Manuel Martín Rodríguez (hacia 1783-1784), o Isidro

González Velázquez (1794)⁵⁶. Una inestimable tarjeta de visita de los artistas que recorrieron los yacimientos napolitanos habría sido la amistad que unió a Preciado de la Vega y a Francesco La Vega (1735-1804), hijo de padre español y madre italiana, quien en 1764 asistía al ingeniero Roque Joaquín de Alcubierre en las excavaciones antes de comenzar en 1780 a dirigir las en solitario⁵⁷. A partir de mediados del XIX apenas ningún arquitecto pensionado obviaría la visita a las ruinas campanas, tomándoles el relevo a finales de siglo los pintores, que poblaran sus lienzos de escenas historicistas pinceladas con minuciosidad arqueológica, y de paisajes vesubianos.

III. 2. LA DIFUSIÓN DE LA ANTIGÜEDAD

A través de las exposiciones públicas, la venta de grabados, libros y estampas, o la apertura de la Biblioteca a personas ajenas a la Academia de San Fernando, los tesoros artísticos y el interés anticuario afianzado en la institución, como se manifestaba en tantos testimonios, encontraron una vía de circulación y publicidad. En la Junta ordinaria de 13 de octubre de 1793 se acordó que la Academia abriera al público sus salas a lo largo de quince días, con el objetivo de inculcar la afición por las Bellas Artes y de que los alumnos, profesores y amateurs expusieran sus creaciones⁵⁸. Es en este marco donde además de a los académicos y aspirantes a artistas se muestran a los profanos los envíos de los pensionados, yesos y estatuillas en arcilla de los escultores, y de los arquitectos, dibujos del *Teatro de Marcelo* y el *Pórtico de Octavia*, de los tiburtinos *Santuario de Hércules Vencedor* y *Templo de Vesta*, de los recintos de culto de los *Dióscuros* y de *Antonino y Faustina*, situados en el Foro romano, o de los *templos de Paestum*. Incluso finalizados sus años de pensión, aún se exhiben en 1804 los bocetos trazados por Isidro Velázquez del *Anfiteatro Flavio*⁵⁹ junto a “un plan y corte de un anfiteatro para luchas de fieras” de Isidoro Bosarte.

Juan José Martín ha subrayado la dimensión museística y la función divulgadora, pareja a la didáctica, que la Academia adoptaba en la división de las salas en varias galerías de pinturas, estampas y esculturas, sobre todo desde la década de los 20' del siglo XIX⁶⁰. Pocos años atrás, en 1814, los académicos de San Fernando habían impulsado ya la creación de un museo de Nobles Artes en el Palacio de Buenavista, cedido por Fernando VII a este efecto, reuniendo las obras salvaguardadas del expolio francés; a pesar de que los propósitos de la Academia no se vieron coronados con el éxito, y el proyecto del Museo Fernandino se malogró, éste había sido concebido asimismo como galería arqueológica, en la que junto a los cuadros, diseños y ornatos de arquitectura se presentasen estatuas, bustos, bajorrelieves, medallas, y monedas antiguas⁶¹.

En la exposición de 1818 ya se establecía la venta de catálogos en la entrada de la Academia, pero por ejemplo la riqueza de los fondos escultóricos venía dándose a conocer desde fechas anteriores, no sólo con la comercialización de los modelos en yeso sino con la posibilidad de adquirir las estampas en dulce que retrataban toda la colección realizadas por el pintor José López Enguñados en 1794. Asimismo, a imitación del resto de los países europeos, y en especial de Italia, la Academia potenció apenas constituida el lucrativo y patriótico negocio de grabar las edificaciones más representativas de la capital y demás regio-

nes de España y comercializar las estampas resultantes; en este conjunto de vistas ópticas no olvidó incluir los monumentos romanos, entre los que figuraba el *Acueducto de Segovia*⁶². Todas estas iniciativas testimonian la implicación de la Academia en sacar a la luz su repertorio artístico, que substancialmente embebido de arquetipos clasicistas, transmitía las excelencias de la Antigüedad y del gusto neoclásico con el talante pedagógico tan en boga en el pensamiento ilustrado y academicista.

A finales del siglo XVIII los discípulos contaban en la Biblioteca de la Academia de San Fernando con trece libros franceses de estampas de antigüedades y setenta y siete italianos que consultaban a menudo para sus estudios, según contabilizaba Bédat, y de 1794 en adelante el local se encontraba abierto durante tres días de la semana a “profesores y amantes del estudio de las bellas artes”⁶³. Muchos de los volúmenes de temática arqueológica que componían la Biblioteca procedían de la selección que hacía en Roma el director de los pensionados, el pintor Francisco Preciado de la Vega, y que remitía a Madrid una vez que los académicos aprobasen su adquisición en las juntas. El librero Antonio Sancha también nutrió a la Corporación de este tipo de obras desde la época de su fundación, y así, en 1776 consta el pago de 300 reales por “un tomo de las Antigüedades de Pozzuoli”, adquirido junto a los tres tomos de estampas de las pinturas de la Galería de Dresde⁶⁴.

Las donaciones de los arquitectos pensionados constituyen otra procedencia de abundante material bibliográfico sobre las antigüedades, muy apreciado por cierto en la Academia. Silvestre Pérez legó a ésta una cartilla de principios de diseño grabada por Morghen y Volpato, además de seis miniaturas de copias de Herculano, dos dibujos de estudios del antiguo, y una colección de vaciados en yeso que jamás se transportaron desde Roma⁶⁵. Otra obra cedida a la institución por Pérez fue una colección de grabados de monumentos antiguos de G. B. Cipriani traída de Roma, y que se conservó con gran celo en su Biblioteca. En 1826, cuando el Teniente Director de Arquitectura Juan Miguel de Inclán Valdés requirió que dicha colección se pusiera a disposición de los discípulos en la Sala de Arquitectura, la Academia no le concedió su permiso alegando que se trataba de una publicación rara, que estaría mejor custodiada en la biblioteca, donde además era muy consultada⁶⁶. En su testamento, Antonio Celles legaba a Pere Casals, uno de sus alumnos, toda su biblioteca, salvo cuatro libros que cedió a la del Palacio Real, o si el rey prefería disponerlos así, a la de la Academia de San Fernando. Un único libro llegó a ésta, la *Colección de Monumentos etruscos, griegos y romanos* en dos tomos de Piranesi, entregado en 1845 por el discípulo de Celles Olegario Vilageliu⁶⁷. Por su lado, el arquitecto Pedro Arnal, quien no estuvo en Italia, pero de cuyas aficiones arqueológicas trataremos en el próximo apartado, obsequió en 1802 a la Academia con *Las Ruinas del Templo de Pesto* y la *Colección de los mejores rosetones y ornatos que existen en varios edificios de Roma antigua*, entre otros libros⁶⁸.

Un buen número de libros que poseía la Academia acabaron en la Escuela Especial de Arquitectura tras su fundación en 1848, del mismo modo que se trasladaron de un centro a otro, planos arquitectónicos, vaciados en yeso, y una amplia variedad de material pedagógico. Así, desde aquélla se instaba a la Corporación en 1852 a cederle una serie de obras del arqueólogo Luigi Canina –que poseía el título de académico de honor– con objeto de dedicarlas a sus enseñanzas, en particular sus descripciones de las ciudades de Tusculum y Veyes,

o la *Esposizione storica e topografica del Foro Romano e sue adiacene*⁶⁹. Otras obras arqueológicas siguieron ingresando en la Academia, como en 1867 la publicación de José de Manjarrés *Nociones de Arqueología Cristiana*, cuyos ejemplares se distribuyeron entre la Biblioteca y las diferentes secciones de la institución.

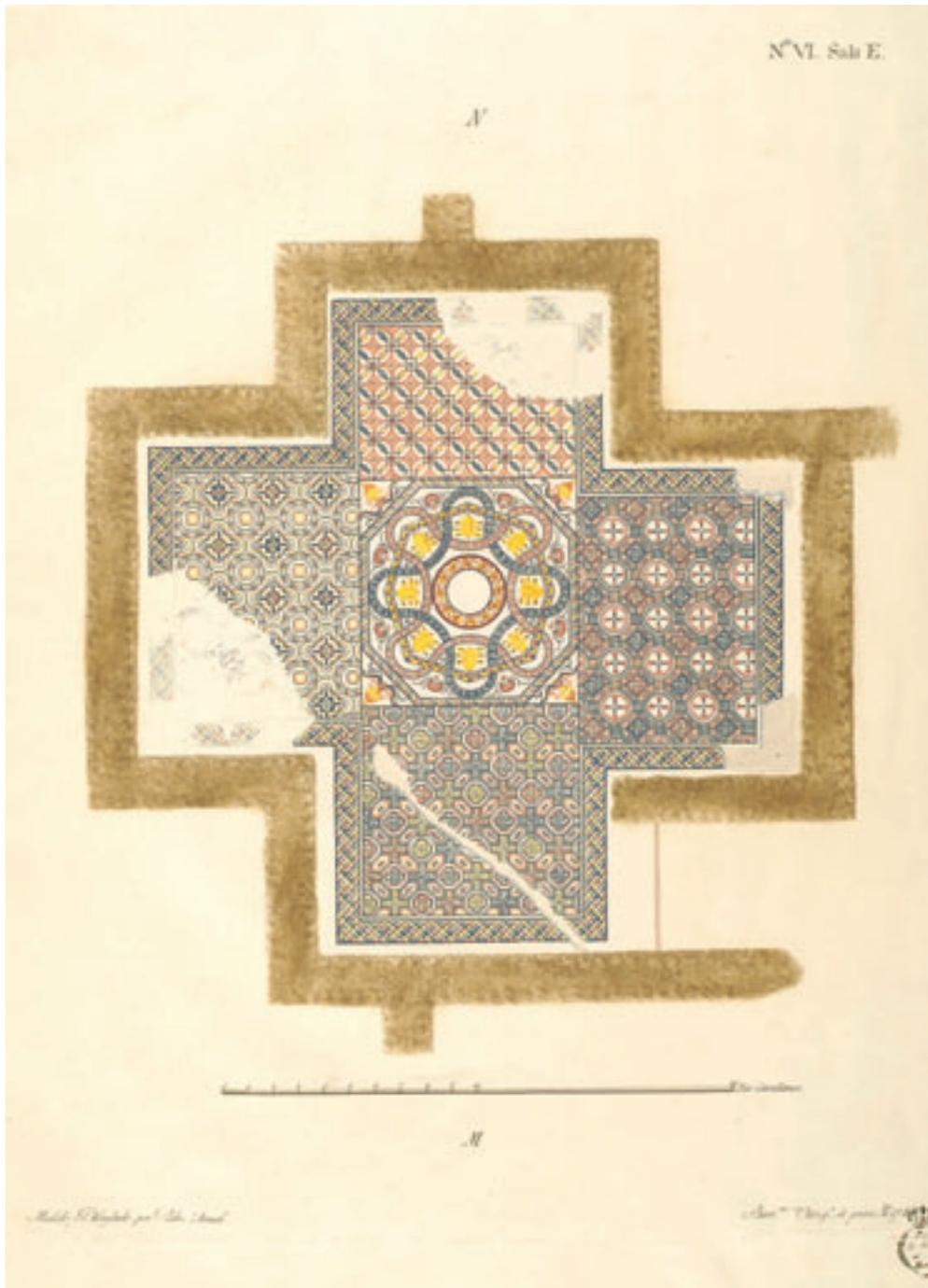
IV. LAS EXCAVACIONES EN ESPAÑA

IV. 1. TOLEDO, SEGOVIA, MÉRIDA Y BARCELONA

Los protagonistas de la arqueología del siglo XVIII y de gran parte del XIX raramente poseían una formación especializada que les capacitara para emprender excavaciones o exploraciones de carácter arqueológico, siendo sus móviles el mero interés por el anticuariado, o el afán de rescatar obras valiosas. La arqueología, entendida como una ciencia dotada de un corpus metodológico, como una disciplina adecuada para escribir la Historia distinta a la epigrafía, o a la numismática, o al simple expolio del coleccionista es un fenómeno desconocido hasta finales del XIX y principios del siglo pasado. A causa de esto, ilustrados, aristócratas, sacerdotes y artistas hollaron la tierra en busca de antigüedades, unos con fines más legítimos que otros. La experiencia de haberse educado en las nobles artes en Italia, rodeados de los testimonios de la civilización grecorromana, y de pertenecer a una profesión cuyas técnicas se manifestaban válidas para aproximarse al entendimiento de las ruinas antiguas, convirtió a los arquitectos en los arqueólogos de mayor aptitud de la época. Ya fuese a iniciativa de la propia Academia de San Fernando y de otras instituciones, o sobre todo de la voluntad real, los arquitectos de la Corporación también intervinieron en empresas arqueológicas en la Península.

En la España borbónica la Corona empezó a promocionar excavaciones con el fin de ahondar en el conocimiento de la Historia nacional, además de con la clara intención de engrosar y prestigiar las colecciones reales de antigüedades, por lo que trató de someterlas a su control dependiendo de los resultados que ofreciesen⁷⁰. Ese es el caso de las excavaciones en las termas romanas de Rielves (Toledo), que por orden de Carlos III condujo durante un mes y medio Juan Pedro Arnal (1735-1805), por entonces director de Arquitectura de la Academia, en 1780⁷¹. Éste levantó los planos de la excavación, de la planta del edificio –creído en el momento de su descubrimiento un templo o panteón, y después de las investigaciones de Arnal una villa–, y efectuó una quincena de diseños de los mosaicos hallados (il. 6). El rey mandó que algunos de ellos se extrajesen y transportasen a la Corte, pero otros se dejaron *in situ*; en 1789, los dibujos, grabados y acompañados de un texto redactado por el mismo arquitecto, se publicaron conforme a las instrucciones dictadas por el soberano⁷².

Una comisión similar recibió Juan de Villanueva (1739-1811), esta vez relativa a los vestigios romanos de la localidad de Duratón (Segovia), que descubiertos por su párroco, fueron puestos bajo la protección real, enviándose al Arquitecto Mayor para que inspeccionase la marcha de los trabajos, y transportara a la Corte las mejores piezas⁷³. En 1791 el mencionado cura, Cristóbal Rubio, excavó en unos restos que aparecían en una tierra de labranza de las afueras de Duratón con objeto de procurarse material de construcción para una casa.



6. Pedro Arnal, *Discurso sobre el origen y princio de los mosaycos*, nº VI, 1788.

A poca profundidad salieron grandes fustes estriados de columnas con sus basas, varios capiteles corintios, un pavimento de mosaico y cuarenta monedas. Rubio continuó la búsqueda en enero de 1795 en compañía del párroco de Duruelo, Santos Martín Sedeño, sucediéndose los hallazgos rápidamente: un pilón de piedra con el que conectaban diferentes canalizaciones, restos de la cimentación de diversas estancias, algunas de ellas con decoración parietal, y un nuevo mosaico en el que figuraba una escena de vendimia fueron el fruto de estas nuevas indagaciones.

La falta de medios y el temor a que los habitantes de la población segoviana dañaran las ruinas sacadas a la luz detuvieron a los dos religiosos, que en marzo remitían una carta a Manuel Godoy con la esperanza de obtener la protección del soberano para proseguir su empresa. El Secretario de Estado transmitía el 22 de ese mes el aplauso del Rey ante el celo de los clérigos, y les invitaba a colaborar con Juan de Villanueva, entonces Director de la Academia, a quien había ordenado desplazarse a Duratón para supervisar las excavaciones. El 1 de abril el arquitecto madrileño llegaba allí con su oficial, Antonio Febrer, ordenaba dibujar todos los descubrimientos, extraer los mosaicos de la *Vendimia* y el rescatado precedentemente, que representaba a la *Medusa*, y hacía transportarlos empaquetados en cajones a Aranjuez. Los mosaicos pasaron a decorar a partir de 1796 una de las salas de la Casa del Ermitaño, en el Jardín del Príncipe de Aranjuez, y hoy se encuentran desaparecidos⁷⁴. Después de diez días en Duratón Villanueva se marchó junto a Luis Pougeti, director del Laboratorio de mármoles, con objeto de poner al corriente a Carlos IV del desempeño de su comisión, y las labores continuaron bajo el mando de Febrer y el oficial de Pougeti. Éstos siguieron desenterrando los pavimentos de varias estancias, en las que aparecieron una serie de columnas con sus basas y capiteles dóricos, y “hornillos” fabricados con ladrillo, y en julio, suspendido el auxilio real, cubrieron la excavación y regresaron a Madrid.

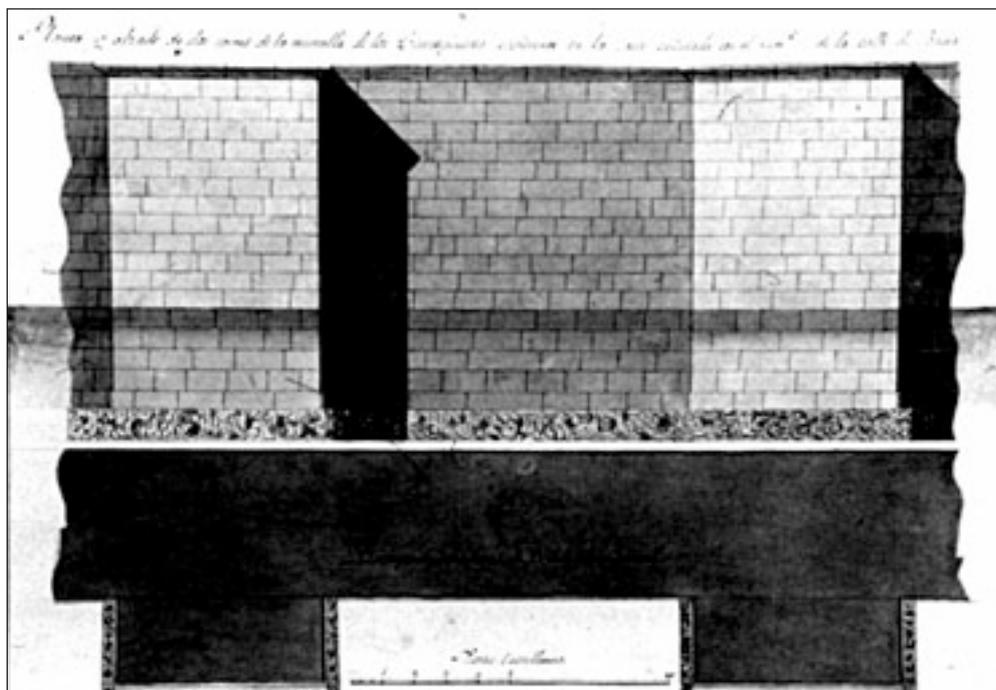
Las antigüedades de Duratón aún despertaron el interés a comienzo del XIX de otro de los pensionados de Roma, el arquitecto Guillermo Casanova (1756-1804)⁷⁵. Casanova se encontraba en diciembre de 1801 levantando un plano topográfico de dicha localidad e inspeccionando el terreno para la construcción de un puente sobre el río cercano a ella, cuando en los terrenos próximos a las márgenes del Duratón observó las ruinas, relatándole los habitantes del lugar lo que se había extraído en ellas. A causa de que sobre el terreno todavía se topó con restos de tejas, de pavimentación, piedras de jaspe y fragmentos de la edificación antigua, solicitó al Soberano licencia para proseguir con las excavaciones a la par que dirigía las obras del mencionado puente. El arquitecto argumentaba el beneficio que tendría esto para el conocimiento de la Historia y el progreso de las artes, pero no olvidaba aludir el principal provecho que la monarquía obtendría de sus trabajos y lo que podría mover al rey a acceder a su demanda; así, pedía “las facultades necesarias para poder descubrir, y trasladar los monumentos que encuentre dignos de presentar á VM. colocándolos en el Rl. Sitio del Buen Retiro de esta Corte, ò en el sitio que sea de su mayor agrado”⁷⁶. La Academia de San Fernando fue informada de la existencia de estas antigüedades y de la solicitud de su arquitecto, por lo que a principios de 1802 se dirigía al obispo de Segovia, José Sáenz, para que comunicase a la Institución sus conocimientos acerca de esos vestigios, y se acordaba escribir asimismo a Martínez Sedeño y Cristóbal Rubio, autores de las primeras excavacio-

nes. Sedeño, quien para entonces ocupaba un puesto de canónigo magistral en la colegiata del Real Sitio de San Ildefonso, remitía a la Corporación un relato sobre sus trabajos arqueológicos y una memoria relativa a las medallas desenterradas que con anterioridad había puesto en manos de Godoy⁷⁷. Ante las noticias transmitidas por el religioso la Academia, a la que el Monarca habría ordenado que decidiera en este asunto, desestimaba la instancia de Casanova, entendiendo que esos vestigios habían sido suficientemente estudiados, y sus restos importantes recogidos.

En la década final del siglo XVIII, mientras la riqueza monumental de Mérida centraba la atención del monarca Carlos IV y de su ministro el conde de Campomanes, como demuestran las excavaciones, levantamiento de planos y búsqueda de inscripciones del ya mencionado Manuel de Villena Moziño (activo en la población extremeña entre 1791 y 1794), la Academia recibía por su lado el resultado de los trabajos de campo en las ruinas emeritenses de uno de sus maestros de obras, Fernando Rodríguez⁷⁸. Éste remitió a la Corporación desde 1794 –fecha en la que seguramente empezó a asistir a Moziño, después de la cuál continuó en solitario– y hasta 1797 sus dibujos, que componen un conjunto de sesenta imágenes del *Arco de Trajano*, del *Anfiteatro*, el *Circo*, el *Puente* sobre el río Albarregas, la *Arquería* de Los Milagros, y otros vestigios antiguos, parte de las cuales se mostraron en una exposición celebrada en la Academia de San Fernando en el verano de 1998. Por el contrario, la Junta ordinaria convocada el 7 de agosto de 1796, que examinó los diseños que habrían de colgar en las salas de la Academia en la exposición pública en aquel periodo estuvo seleccionó los planos de la restauración de los templos de *Paestum* del pensionados Jorge Durán, o los de la *Villa de Mecenas* de Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo, pero rechazó exhibir diez planos de los aludidos restos arqueológicos ejecutados por Fernando Rodríguez, así como un proyecto referido al *Acueducto* de Segovia de Pedro Joaquín de la Puente Ortiz⁷⁹.

Al igual que en el caso de Mérida, la Academia seguía con atención las operaciones arqueológicas que se desenvolvían por todo el territorio peninsular, como las de José Cornide en *Cabeza del Griego* (Segóbriga) de 1794, a quien acompañaba el arquitecto Melchor de Prado y Mariño para delinear los planos correspondientes, que en los años sucesivos aparecieron grabados por los hermanos Vicente y Tomás López Enguídanos, éste último uno de los grabadores de antigüedades romanas de la Corporación más prestigioso por aquel entonces⁸⁰.

Entrado el siglo XIX, sería del exalumno de la Academia Antonio Celles de quien la institución recibiera de forma póstuma una serie de noticias de alto interés arqueológico. Veinte años después de haber conducido las excavaciones en la villa del Príncipe de la Paz y Bassano sobre el monte Celio, el arquitecto Antonio Celles gozó todavía de una oportunidad más de confirmar su pericia en el terreno arqueológico, comisionado en esta ocasión por la Junta de Comercio de Barcelona. Los monumentos a indagar en colaboración con otros artistas eran las *murallas romanas* y las seis columnas del llamado *Templo de Hércules*, de cuya restauración Celles ejecutó una serie de diseños de una magnífica calidad. En lo que concierne a las murallas, sin embargo, no pudo acabar con los planos comenzados a delinear, a causa de su fallecimiento en la época en la cual desempeñaba dicho encargo, a finales de 1835, por lo que debieron llevarlo a término sus discípulos José Casademunt, José Oriol Mestres y José Oriol Bernadet en los dos años siguientes⁸¹. Tras la publicación de los dibujos de éstos en varias

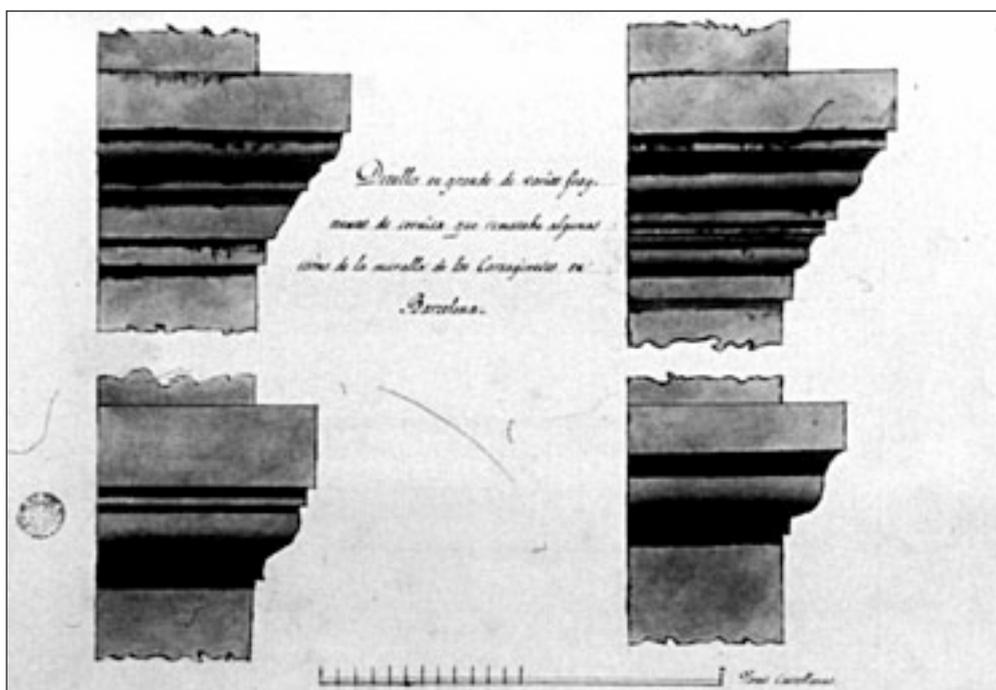


7. José Oriol Mestres, *Planta y Alzado de dos torres de la muralla de los Cartagineses existentes en la casa...*
Biblioteca de Cataluña, sign. XVI-I/B E.R. 9648, Barcelona.

obras de principios del XX los originales se dieron por perdidos, pero los hemos localizado entre los fondos de la Biblioteca de Cataluña, atribuidos a Oriol Mestres⁸² (ils. 7 y 8).

Desaparecido Celles, el proyecto pretendía culminarse con la publicación de su informe explicativo, la impresión de sus planos y la realización de un molde del templo en mármol o alabastro. La exposición de la Junta de Barcelona, elevada a Su Majestad a través de la Academia de San Fernando –quien emitió un juicio positivo del proyecto–, insistía en los desvelos de Andrés Avelino Pi, miembro de la Real Academia de la Historia, y el arquitecto José Oriol, en continuar las investigaciones comenzadas por Celles, y se presentaban cinco láminas de ambos que enseñaban los últimos descubrimientos; la idea de la elaboración del modelo del templo, que correría a cargo de los fondos de la propia institución catalana, también recibió una buena acogida en la Academia de San Fernando. La Reina accedió a los requerimientos de la Junta a principios de 1837, si bien no se concretaron a causa de la falta de medios económicos durante la Primera Guerra Carlista⁸³.

Isidoro Bosarte ya había propuesto en 1786 que se echaran abajo las casas que tenían las columnas del templo adosadas, y rodear los restos de un cercado para evitar su deterioro; asimismo, que se excavara sin destruir sus fundamentos, medir y dibujar cada una de las partes del monumento, delinear su planta y hacer grabados de todo ello⁸⁴. No obstante, las primeras operaciones arqueológicas en el área de las calles Libretería y Paradís serían las conducidas



8. José Oriol Mestre, *Detalles en grande de varios fragmentos de cornisa que remataba algunas torres de la muralla...* Biblioteca de Cataluña, sign. XVI-1/B E.R. 9648, Barcelona.

a mediados del año 1835 por Celles, con alguna complicación causada por el hacinamiento de las construcciones modernas en torno a las antiguas columnas, lo que obligó a derruir varios muros. El arquitecto catalán realizó siete exploraciones en aquellas casas pertenecientes al cabildo de la catedral –tomando como guía a Vitruvio y teniendo en mente la planta de los templos griegos para saber dónde hacerlas–, en las que sacó a la luz parte de la cimentación y del podio del templo, lo que le permitió averiguar su orientación, confirmando la hipótesis de partida de que se trataba de un edificio períptero hexástilo.

A tenor de la proporción y la disposición de los elementos arquitectónicos que configuraban el templo, la simplicidad de sus ornatos, la gravedad de sus columnas, o la semejanza con otros vestigios de factura supuestamente cartaginesa –como las murallas de la ciudad–, deducía que la paternidad de las ruinas correspondía a este pueblo, del que no existe ningún rastro material en Barcelona⁸⁵. En realidad la naturaleza del desacierto de Celles al datar el monumento es más bien imputable tanto a su admiración por la Antigüedad y la idealización de sus creaciones artísticas y culturales, como a la verosimilitud que concedió a los cronistas que desde el Renacimiento vinculaban la fundación de la ciudad con la dinastía Bárcida. El templo, del que en nuestros días se contemplan en el número 10 de la calle Paradís –en la sede del Centro Excursionista de Barcelona– cuatro columnas, parte del arquitecabo y el podio, además de varios restos de cornisa expuestos en el Museo Arqueológico,

presidía el *Foro de Barcino*, y dada su importancia en la vida municipal se atribuye al culto imperial de Augusto⁸⁶.

IV. 2. EL VIAJE A ANDALUCÍA DE JOSÉ DE HERMOSILLA

Durante el siglo XVIII proliferaron los viajes literarios y las descripciones de los conjuntos monumentales de la Península bajo patrocinio real, fenómeno que entronca tanto con las aspiraciones del saber ilustrado como con la pretensión de la dinastía Borbón de legitimarse en el trono mediante el recurso a la Antigüedad y a la preservación de los objetos y monumentos del pasado, al uso ideológico de la iconografía clasicista, y asimismo a emparentarse con el proyecto histórico de los emperadores romanos⁸⁷. De este modo, anticuarios e intelectuales emprendieron por nuestro país expediciones con el fin de recopilar información sobre su historia, su arte y las gentes que lo poblaban, en archivos y bibliotecas, sin descuidar el trabajo de campo⁸⁸. De especial interés fue el del marqués de Valdeflores, quien en el lapso de trece años (1752-1765) recogió por toda la geografía hispana noticias, documentos, inscripciones, monedas, etc., sobre nuestra Historia antigua, medieval y moderna, y que por cierto se hizo asistir en calidad de dibujante por un miembro de la Academia de San Fernando, Esteban Rodríguez, artista de menor renombre que su hermano, el arquitecto Ventura Rodríguez.

Igualmente, en 1766 Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal se embarcaron en un viaje cuya dirección se confió al arquitecto y teniente capitán del Cuerpo de Ingenieros, José de Hermosilla y Sandoval (1715-1776), académico de honor y de mérito de la Corporación, al que Fernando VI había mandado a Roma veinte años atrás a perfeccionarse en el taller de Ferdinando Fuga⁸⁹. No nos detendremos excesivamente en un asunto que ha sido estudiado tan profundamente por Delfín Rodríguez⁹⁰, pero sí subrayaremos su dimensión arqueológica, a pesar de que apropiándonos de la clasificación que Gómez de la Serna realizó de los periplos ilustrados por España, deberíamos catalogarlo de “artístico”, además de “histórico-arqueológico”⁹¹.

La expedición de los tres arquitectos a Córdoba y Granada entronca con la atención que en esos años prestaba la Academia de San Fernando a la creación de un corpus, esmerado en sus imágenes y textos, que diese a conocer los monumentos árabes de la nación. El deseo de la Academia de Nobles Artes de que se levantasen planos de las edificaciones islámicas de los reinos del sur que más tarde se trasladaran al grabado parte de la década de los 50'. Una primera empresa fallida que se encomendó en 1756 al pintor Manuel Jiménez fue seguida por el granadino Diego Sánchez Sarabia en 1760. La Academia puso especial énfasis en que se copiaran todos los ornatos, inscripciones, y edificios del complejo palacial de la Alhambra, “deseosa de evitar que la ruina á que camina borre unas memorias tan dignas de conservarse”. El entusiasmo por este monumento equipara por entonces la estima academicista por las construcciones del clasicismo grecorromano: “Es único en su especie: ya sea por la singularidad de sus adornos, enteramente diversos de los ordenes de Arquitectura conocidos, ya por su antigüedad, ya por el primor y delicadeza de sus labores, y ya finalmente por la distribución de sus partes”⁹². La publicación de los dos tomos de la obra de Sarabia fue frenada por la propia Academia por recomendación de Vicente Pignatelli a tenor de las



9. José de Hermosilla, *Miliarios romanos de la Mezquita de Córdoba*, 1775. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

incorrecciones que presentaba, una enérgica decisión tomada por la institución cuando el mismo Rey la había visto con buenos ojos y pedido expresamente que se le hiciera una copia de dos de sus grabados.

El proyecto de delinear las antigüedades árabes se reemprendió con el apoyo de la Corona en 1766. Al frente de esta tentativa se eligió a José de Hermosilla, ya que la Academia quería dotar estos trabajos de la fidelidad y exactitud que sólo podía aportar alguien de su profesión. Los dos colaboradores que nombró Hermosilla significaban una garantía de éxito: Juan de Villanueva, quien había demostrado sobradamente sus capacidades en Roma, y Juan Pedro Arnal, vencedor en el último concurso del primer premio de primera clase de arquitectura.

Entre septiembre de 1766 y abril de 1767 los tres arquitectos delinearon en Granada la *Alhambra*, el *Palacio de Carlos V* y la *Catedral*, y en Córdoba su *Mezquita*, dibujos que terminaron de retocar a su vuelta a Madrid⁹³ (il. 9). Las instrucciones redactadas acerca de los objetivos del viaje por Ignacio de Hermosilla y Tiburcio Aguirre incluían un cometido al que Sarabia ya dedicó su atención, y en el que la Academia tuvo un gran interés, la anotación de las inscripciones arábigas que ayudasen a desvelar la historia de los monumentos analizados, además de introducir la tarea de que verificasen la existencia en los subterráneos del *Palacio* del emperador Carlos V de unas estatuas de *Venus*, *Mercurio*, y otras divinidades de las cuales se había tenido noticia⁹⁴. La traducción de las mencionadas inscripciones la llevó a cabo Miguel Casiri, que había transcrito y corregido asimismo las de Sarabia. Como ejemplo de la desidia de la Corporación a la hora de llevar adelante ulteriormente el proyecto de publicación, diremos que hasta 1770 Casiri no recibió de la Academia el material reunido con pericia de anticuario por Hermosilla que le permitiera ponerse a trabajar. La recopilación de estos epígrafes consintió reconocer la falsedad de varios de ellos, fraudulencia a la que aludía Casiri en la documenta-

ción que se conserva en la Real Academia de la Historia⁹⁵, y fenómeno común que igualmente se había detectado en una publicación de 1764 de José de Echevarría, que escribía con el seudónimo de José Romero Iranzo, y que le costó ser procesado junto a sus cómplices.

En 1804, con casi cuarenta años de retraso, saldrían a la luz los grabados de las antigüedades de Córdoba y Granada, desvirtuando el plan original de acompañarlos de un texto explicativo, en lo que habría sido una obra primeriza sobre la arquitectura árabe de España; su originalidad perdía también frescor al haber sido ésta parcialmente divulgada por autores extranjeros, como el poeta Swinburne, que en 1779 publicaba el relato de sus viajes por la península Ibérica⁹⁶. Prueba del secretismo *nacionalista* con que la Academia llevaba adelante la obra, no obstante a su dilación en el tiempo, es su negativa en 1777 a que se otorgasen al capellán del embajador inglés en Madrid dos estampas con vasos árabes grabados para las *Antigüedades Árabes* con la excusa de no haber regalado ningún ejemplar a persona alguna, y de que no se haría hasta su publicación⁹⁷.

IV. 3. LA REAL CÉDULA DE CARLOS IV

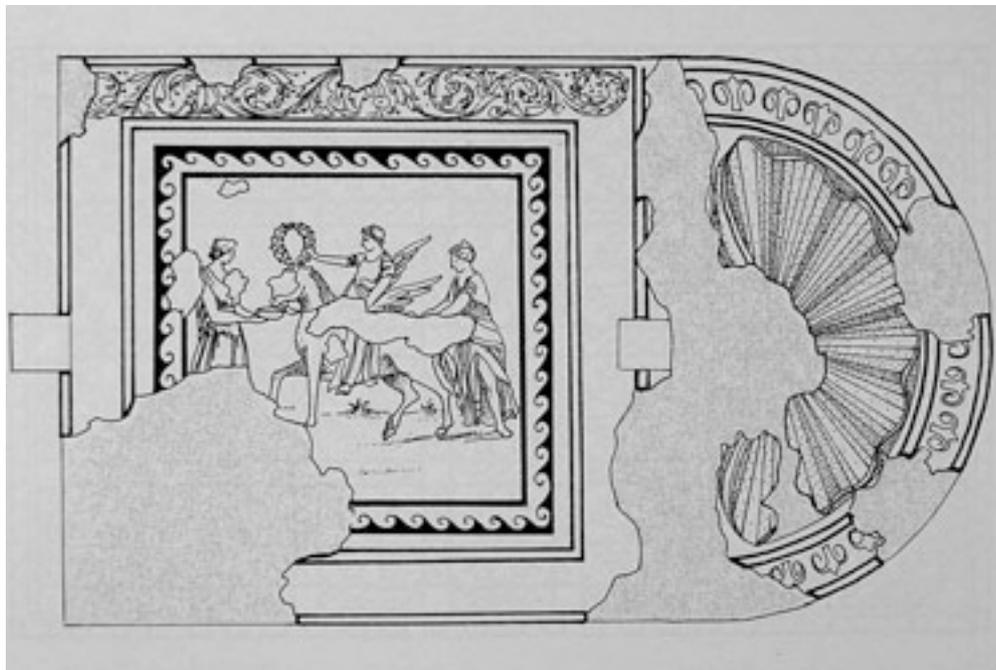
En julio de 1803 Carlos IV promulgó una Real Cédula “con el deseo de hallar algún medio que pusiese á cubierto las antigüedades que se descubren en la Península de la ignorancia que suele destruirlas”, que facultaba a la Real Academia de la Historia para velar por el patrimonio arqueológico y monumental español –de hecho fue la primera iniciativa en este sentido aplicada en nuestro país–, siendo la institución que de ahí en adelante, y durante más de un siglo, inspeccionará cada nuevo descubrimiento, y gestionará su conservación⁹⁸. La Cédula respondía a la propuesta manifestada en una memoria redactada por los académicos de aquella corporación con el título *Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos o que se descubran en el reino* (1802), entre cuyos autores figuraba Isidoro Bosarte, y que la propia Corona había demandado durante el cambio de siglo a fin de atajar la destrucción del patrimonio nacional y facilitar su recuperación. Esto no significó que la Academia de San Fernando quedase desposeída de esa aspiración primordial de “conservar y propagar la noticia de las antigüedades y monumentos”, que reiteraba en 1808 al afirmarse en su seno que si bien supervisaba la erección de los nuevos edificios, también “extendía su vigilancia a la conservación de los antiguos”⁹⁹.

Como observaremos más adelante, los dos últimos tercios del siglo XIX se caracterizará por la cooperación con naturaleza oficial entre las dos Academias en el cometido de preservar las antigüedades de España y tomar decisiones de índole arqueológica. Antes de ese momento, seguimos documentando los lazos existentes entre sendas instituciones y la injerencia consentida de la Academia de San Fernando en parcelas atribuidas a la de la Historia. Por ejemplo, a principios de agosto de 1817 el duque de Anglona, consiliario de la Academia de San Fernando, redactaba un informe referido al atropello que estaba sufriendo un monumento de las Bellas Artes localizado en el pueblo de San Julián de Valmuza, no lejos de Salamanca. A manos de Anglona había llegado el dibujo de un pavimento de mosaico de gran calidad, que describía como “un monumento cuya belleza y buena conservación excede

según toda apariencia a los que de esta especie existen entre los vestigios de Italica¹⁰⁰. A fin de evitar su deterioro, y de que nadie extrajera fragmento alguno de dicho pavimento, el obispo Tavira había ordenado que se cercara con un muro, del que se había aprovechado el párroco del pueblo para construir una panera, a la vez que enterraba el mosaico bajo algunos pies de tierra y un enlosado. Anglona sugería que dado que el arquitecto Fermín Pilar Díaz (1779-1840) se hallaba en la vecina localidad de Béjar, podría desplazarse hasta San Julián de Valmuza para averiguar cuál era el estado actual de la pieza, dibujarla y tomar sus medidas, además de enterarse de lo sucedido para que la Academia procediese a actuar con acierto.

Los miembros de la institución coincidían en que el comportamiento del clérigo infringía la Real Cédula de 1803 acerca de la protección de los monumentos, y a finales de agosto aprobaban que el arquitecto pasase al pueblo salmantino. Justo un mes después Díaz firmaba una relación de su labor en esta comisión¹⁰¹. Antes de presentarse en aquella localidad se había procurado un decreto del Obispo de Salamanca para facilitar sus movimientos, por lo que se le permitió el acceso a la panera, donde observó las estructuras de adobe alzadas sobre el mosaico para la separación de las diferentes clases de grano. El párroco en cuestión, Felipe Calvo Alonso, había construido esa fábrica tras la ocupación francesa, cuando se encontró que el pavimento, que previamente había visto completo, aparecía entonces deteriorado y fragmentado. A consecuencia de ello, y careciendo en su vivienda de espacio para almacenar el grano destinado a propietarios de las villas de los alrededores, había organizado sobre el mosaico su panera, pero aseguraba a Fermín Pilar Díaz que en cuanto distribuyese el grano desmontaría los muretes que la componían. Resultando imposible delinear el pavimento, el arquitecto liberó de tierra y escombros una sección del suelo próxima a la pared, donde vislumbró en mosaico el contorno de unas flores, la figura de un pez y una franja formando una greca, diseños que en su opinión bordearían el motivo principal, que conocía a través de los dibujos de un aficionado, y de las noticias que le habían transmitido. Aquél estaba compuesto por un grupo de personajes vestidos con hábito talar, uno de ellos a lomos de un caballo, mientras que otro delante daba de beber al animal y un tercero pasaba un *pomo* sobre su anca¹⁰². Continuando con su búsqueda, Díaz descubría partes de una cabeza y el brazo “de dibujo y proporciones poco correctas” de un hombre, que infería ser el que estaba a caballo, y describía los colores distinguibles en el pavimento¹⁰³. La escena descrita por Díaz ha sido estudiada tanto en este mosaico como en otras muchas representaciones artísticas del mundo romano, y alude al ciclo mitológico de Pegaso, correspondiendo el motivo de San Julián de Valmuza a los cuidados que las Ninfas ofrecían al hijo de Medusa¹⁰⁴. Estudios recientes acerca del aula absidiada que decoraba el *mosaico de Pegaso y las Ninfas*, y de la simbología de este modelo iconográfico entre las elites romanas, adscriben el pavimento a una villa bajoimperial, y en particular a su *triclinium*¹⁰⁵.

En la junta particular de 13 de octubre de 1817 la Academia examinó el informe del arquitecto, y a comienzos del mes siguiente, acordaba que se entregara una copia de esa memoria a la Real Academia de la Historia, pues a tenor de la Cédula de 1803 esta clase de cometidos le correspondía a ella, y por las noticias que transmitía Díaz de otros vestigios des-



10. Fermín Pilar Díaz, *Mosaico de San Julián de Valmuza*, 1817. Real Academia de la Historia, Madrid.

cubiertos en aquel territorio, dicha Institución podría dar los pasos necesarios para su conservación y custodia. La Real Academia de la Historia agradecía a la de San Fernando su celo en la protección del patrimonio, tanto más encomiable en cuanto que a España le interesaba hacer gala de su cultura e ilustración frente a las demás naciones de Europa. Una copia del dibujo de Fermín Pilar Díaz también permaneció en dicha Corporación, el cual fue publicado por Blázquez en 1982¹⁰⁶ (il. 10).

Aun promulgada la Real Cédula muchas corporaciones españolas relacionadas con las bellas artes, o con fines eruditos y científicos, tuvieron en la Academia de San Fernando, y no en la Real Academia de la Historia, su referente en materia arqueológica, y le remitieron informes e instancias requiriendo su consejo en ese sentido, como comprobamos en las excavaciones practicadas por la Junta de Barcelona en el *Templo de Hércules*. Por citar algunos casos más, desde la Academia de Mallorca se comunicó a la Corporación en 1833 el descubrimiento de un mosaico romano en un terreno cercano a la villa de Santa María, y su opinión sobre la aptitud de las providencias que se habían tomado con objeto de conservarlo de “la imprudente curiosidad de personas ignorantes”, que ya había causado visibles desperfectos. La Academia pudo elogiar las obras dirigidas a preservar el pavimento antiguo, pero posponía la valoración de la relevancia del hallazgo hasta que no le se enviasen dibujos en los que apoyar su juicio¹⁰⁷. Unos años después, en marzo de 1843, recibía un memorial de Manuel Anselmo Rodríguez, Director de la Sociedad Económica de Amigos

del País de Lugo, que anunciaba el obsequio a la Academia de dos ejemplares publicados pertinentes a un mosaico aparecido en la calle Batitales durante la construcción de una alcantarilla, en el cual figuraba una cabeza de ciervo rodeada de peces y otros símbolos y deidades marinas¹⁰⁸. Los profesores de San Fernando agradecieron la “fina atención” de la Sociedad al informarles de este descubrimiento, y depositaron los volúmenes en la Biblioteca. Al poco tiempo, la Institución gallega presentaba al Ministro de la Gobernación una pintura en la que se reflejaban los vestigios excavados en la mencionada vía pública, y que se habían vuelto a tapar por tratarse de un pasaje de la ciudad por el que transitaba a diario un gran número de personas; el cuadro, considerado en el Ministerio importante para el estudio de las nobles artes, fue concedido en depósito a la Academia para ser reconocido por los “entendidos” en la materia, seguramente a disgusto de la Sociedad luguesa, y allí se encontraba todavía en 1844 cuando ésta lo pidió en préstamo a fin de mostrárselo a la Reina.

El propio Gobierno puso en manos de la Corporación –aunque también en las de la Real Academia de la Historia– decisiones de trascendencia arqueológica, como cuando le pasó un abusivo proyecto de excavaciones en Itálica firmado por Domingo Ronchi, miembro del Consejo de Su Majestad, del que debía dictaminar su parecer. A la vista de las cláusulas estipuladas por Ronchi, en las que se arrogaba la facultad exclusiva de excavar en las ruinas italicenses –pero denominando sus trabajos “Excavacion de Maria Cristina”, y con la mano de obra de 500 presidiarios–, la propiedad de los objetos extraídos, y el derecho a venderlos o exportarlos al extranjero, los académicos determinaron que la solicitud debía ser rotundamente rechazada, pues mejor estarían los vestigios antiguos ocultos hasta que la nación tuviera la capacidad de desenterrarlos con sus propios medios¹⁰⁹. Si en esta ocasión la Corona escuchó el veredicto de la Academia, no lo hizo cuando ésta desaconsejó en noviembre de 1839 el nombramiento de Ivo de la Cortina como director de las excavaciones de Itálica, ya que no hallaba en sus antecedentes “toda la regularidad y conocimientos Artísticos que se requieren para una inbestidura tal como la solicita”, a pesar de que aquél era un pintor e ilustrador formado bajo la tutela de José de Madrazo, y su desenvoltura como arqueólogo se había probado en las excavaciones de Mérida y en las de las mismas ruinas sevillanas, donde operaba desde el mes de enero¹¹⁰. No obstante a esta ligera divergencia, antes de finalizar el año se le pasó a la Corporación el busto colosal de una matrona romana aparecido en Itálica, que el Jefe político de Sevilla –en cuyas oficinas había servido Ivo de la Cortina– deseaba ofrecer al Real Museo de Pinturas y Esculturas, como primicia por las excavaciones que el Gobierno de la reina María Cristina sufragaba; estimándola de una especial hermosura que según los inteligentes podía competir “con los más bellos modelos de Grecia”, solicitaba el juicio artístico de la Academia y su aprobación de este asunto, además de la formación de un vaciado en yeso que colocar en el museo provincial en lugar del mármol original¹¹¹. La Academia confirmó la perfección de la testa romana y se mostró de acuerdo en que se le brindara en ofrenda al primer museo nacional como señal de devoción hacia la Reina, quien por cierto visitaría en persona las excavaciones italicenses en septiembre de 1862. La cabeza marmórea, identificada con la *Dea Roma*, se conserva hoy en la colección de la Previsión Española, en Sevilla.

V. LA ACADEMIA Y LAS COMISIONES PROVINCIALES DE MONUMENTOS

La Corporación trabajó hermanada con la Real Academia de la Historia en la protección del patrimonio cultural a partir sobre todo de la década de los años 40' del siglo XIX, por efecto de los acontecimientos políticos y sociales que sacudieron a nuestro país. En 1836, a resultas de la desamortización de Mendizábal, que disoció de la Iglesia sus bienes y propiedades para ponerlas bajo la Administración del Estado, y que unido a las desastrosas consecuencias para el caudal artístico de la Guerra Carlista, propició el tráfico masivo de obras de arte y la destrucción de establecimientos religiosos, la Academia de San Fernando demandó al Gobierno de la Regencia la protección de los conventos y sus pertenencias, y la consulta con la institución de las decisiones a tomar acerca de ellos¹¹². La Real Cédula de abril de 1837 certificaba el éxito parcial de las gestiones de la Academia, al prohibir la extracción del reino de pinturas, esculturas, libros y manuscritos antiguos, pero decisión de mayor relevancia en los primeros meses del reinado de Isabel II –que juró su cargo a los trece años de edad, en noviembre de 1843– fue la Real Orden de junio de 1844 por la que se instituían las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, y una Comisión Central compuesta por académicos de las academias de San Fernando y de la de Historia –quienes además dictaron sus reglamentos–, dependientes del Ministerio de Fomento (en 1857 la “Ley Moyano” pondría a la Comisión Central bajo supervisión exclusiva de la Academia de San Fernando)¹¹³. Las Comisiones nacieron con el objetivo de inventariar los bienes históricos y artísticos de la nación, potenciar la creación de bibliotecas, archivos y museos regionales, y sobre todo la conservación y protección gubernamental del patrimonio¹¹⁴. Uno de los primeros intentos de hacer pública la riqueza monumental española residió en la solicitud que en 1846 elevó al Gobierno la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos a fin de realizar un “viaje arquitectónico a las provincias de España”, como rezaba en su informe, ideado por José Caveda, José de Madrazo, y el arquitecto Aníbal Álvarez¹¹⁵. El plan suponía un esfuerzo de documentación arquitectónica y arqueológica de los monumentos nacionales desde los tiempos de la República romana hasta el reinado de los Borbones, y en su aspecto metodológico, detallaba el tratamiento que debía tener un trabajo de esta amplitud, iniciándose con la recopilación de noticias históricas de los archivos estatales y particulares, de las colecciones diplomáticas y epigráficas, y formando diversos catálogos de las obras existentes en cada región que conformasen una topografía artística del país, a partir de la cual establecer el itinerario de las distintas Comisiones.

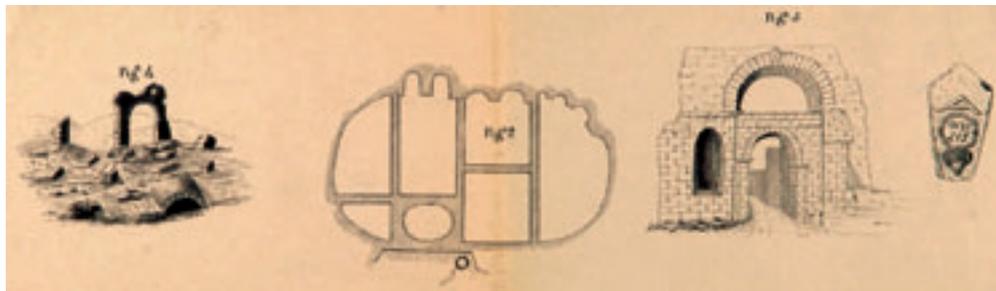
Sin embargo éstas ya se habían puesto en marcha enviando a sus miembros a que con el apoyo de los jefes políticos provinciales ejecutasen listados de los monumentos de cada región; muchos académicos de San Fernando, ahora profesores de la Escuela Especial de Arquitectura, e incluso expensionados de Roma, nutrían estas Comisiones. Siendo miembro de la de Santander, el arquitecto Antonio de Zabaleta efectuó un viaje en 1845 por la provincia investigando algunos de sus monumentos. La Comisión Provincial había distribuido una encuesta entre las diferentes alcaldías con el objeto de recibir información acerca de las antigüedades existentes en cada lugar, y de las que podían dar noticias los eruditos y autoridades locales. En una reseña concerniente a los resultados obtenidos con estas encuestas

Zabaleta resolvía que en la provincia de Santander no observaba monumentos de interés para la Historia del Arte en España, si bien destacaba entre varias construcciones religiosas el claustro de la *Colegiata* de Santillana del Mar, que el arquitecto adscribía a la misma época que las de San Juan de Letrán y San Pablo fuori le Mura de Roma, entre los siglos XII y XIII, en contra de la opinión popular¹¹⁶. Desplazado hasta allí Zabaleta delineó los planos de la iglesia y escribió una memoria exponiendo sus conclusiones, en la que incidía en desconfiar de las inscripciones apócrifas y en las falsas tradiciones que circulaban acerca de los monumentos; la propia Colegiata se consideraba del año 287 a causa de una lápida de mármol negro que permanecía en la entrada al recinto cristiano, que desde el principio el arquitecto madrileño estimó falsa: “En tiempo de Diocleciano y Maximiano no estaba permitido todavía el culto exterior de Jesu Cristo, y por consiguiente no se habian de atrever los Españoles á hacer una Iglesia Cristiana; ni debe atribuirse á otra razon el no hallarse en España lápida cristiana de mas antigüedad que de mediados del siglo quinto, que si no me engaño, es la que Masden cita hallarse en Lebrija ó Cazalla y que lleva la fecha del año 455”¹¹⁷.

El recorrido de Zabaleta se completó con la visita a otras iglesias cercanas, en las que siguió elaborando croquis, especulando sobre su construcción y copiando inscripciones y otros elementos notables que despertaran su atención, trabajos que le valieron los elogios del Jefe Político de la provincia de Santander, a la sazón presidente asimismo de la Comisión Provincial.

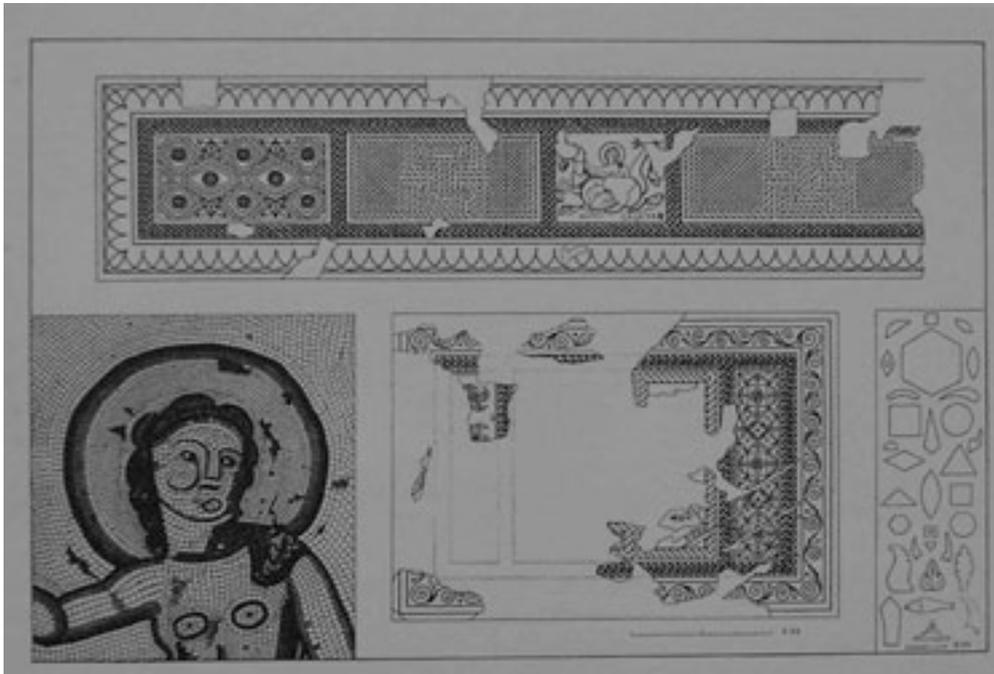
Entre otras intervenciones en mayor o menor medida arqueológicas, la Academia de San Fernando recibió diferentes consultas de la Comisión Central de Monumentos relacionadas con excavaciones o antigüedades desenterradas igualmente fuera de la geografía peninsular. Así, el Archivo de la Academia conserva una memoria redactada en enero de 1845 por el comandante Crispín Jiménez Sandoval y el capitán Antonio Madera y Vivero referido a las antigüedades del bajalato de Túnez, que la Comisión Central trasladó a la Corporación para que José Amador de los Ríos, Aníbal Álvarez y Valentín Carderera informaran de su parecer. Ambos oficiales la expedían a Madrid en el transcurso de un periplo de dos años (1844-1846), de carácter eminentemente militar, que los había llevado a recorrer prácticamente Europa entera, el norte de África y el Próximo Oriente¹¹⁸. Tras asistir como observadores a las campañas coloniales francesas en Argelia, prosiguieron su misión en los reinos de Marruecos y Túnez, donde se entretuvieron en dibujar y anotar la historia de los restos antiguos con los que se cruzaron, basándose en sus propias indagaciones arqueológicas –se atrevieron incluso a realizar especulaciones sobre la urbanística y la geografía de la zona en la Antigüedad, o a analizar los materiales constructivos–, y en las noticias transmitidas por los nativos, y las fuentes grecorromanas y árabes (il. 11). Sus palabras sin embargo aparecen a menudo teñidas del usual tono despectivo hacia estos pueblos: “Sin la necia preocupacion de los naturales que se imaginan encontrar un tesoro bajo cada unos de estos preciosos restos, el edificio se conservaria intacto como lo está en algunos sitios; su avidez ha derruido la cuspide y parte que mira al E. y solo el peligro y coste que ofrecia tamaña empresa les ha impedido sin duda arruinarlo completamente”¹¹⁹.

Con el sistema de Comisiones las excavaciones quedaron asignadas a éstas, aunque bajo el control de la Real Academia de la Historia, pero académicos de la de San Fernando siguie-



11. Crispín Jiménez Sandoval y Antonio Madera y Vivero, *Memoria sobre las antigüedades de África*, 1845.

ron aún así incorporándose a misiones arqueológicas, y evaluando informes de excavaciones y de los materiales rescatados en ellas, en colaboración o de modo independiente a aquélla. Por ejemplo, el arquitecto Jerónimo de la Gándara se unió a una interesante expedición arqueológica en tierras de Valencia orquestada por la Real Academia de la Historia a finales de 1861. En el verano de ese año se descubrió un mosaico antiguo en Elche (Alicante), hallazgo que fue comunicado a esa Corporación, aún cuando la Comisión de Monumentos ya disponía de dos de sus miembros ocupándose de su conservación y copiándolo, Marcelino Unceta y Aureliano Ibarra. A mediados de diciembre, la noticia de que el propietario del terreno pretendía vender el pavimento musivo al marqués de Salamanca aceleró la formación de una comisión que viajase a Elche con objeto de examinar el mosaico, constituida por José Amador de los Ríos, Salustiano de Olozaga y Almandoz, y Jerónimo de la Gándara. Éste y sus compañeros se reunieron con los representantes municipales en el Ayuntamiento, quienes abogaban porque el mosaico no se extrajese de su ubicación, comprometiéndose a llevar a cabo las obras indispensables para conservarlo, “guardándolo de la intemperie y de cualquier persona mal intencionada”. Para ello requerían el auxilio económico de la Real Academia para proseguir con la excavación del edificio que decoraría el mosaico, bautizado de *Galatea*, y de los demás restos que se sospechaba que habría en esa tierra¹²⁰. Dicha Academia se mostró favorable a esta iniciativa imponiendo una serie de requisitos: la propiedad del pavimento le pertenecería a ella, aunque su custodia y conservación se confiaba al Ayuntamiento de Elche, que debería ponerlo al abrigo bajo la inspección de Aureliano Ibarra, contribuyendo la institución en las obras con 1.600 reales, que también se responsabilizaba a practicar futuras restauraciones. Si el municipio alicantino se desentendiera de la pieza, aquélla se reservaba el derecho de trasladarla a Madrid. Asimismo se escribía al Ministro de Fomento comunicándole esta resolución, y elogiando la intervención de Jerónimo de la Gándara en este asunto: “Ha creído también que debía tomarse en consideración y recomendarse al Gobierno de S.M. para que sirva de mérito al Sr. Dn. Jerónimo de la Gándara en los adelantos de su carrera, el servicio enteramente gratuito y esencialmente artístico que ha prestado auxiliando eficazmente a la comisión de la Academia y levantando no solo el plano de la planta del edificio á que perteneció el Mosaico, sino también formando el dibujo de un antiguo cañon extraído del mar en Alicante al verificarse la limpia del puerto”¹²¹.



12. Aureliano Ibarra y Manzoni, *Mosaico de Galatea*, Illici, su situación y antigüedades, 1879, lám. XIV.

De la Gándara cumplía así con su cometido en la fugaz expedición de estudio del *mosaico de Galatea* –del que hoy se da una cronología de siglo IV d.C.–, lo cual quedó reflejado en su expediente profesional¹²², pero en los trabajos e investigaciones llevados en adelante iba a ser relevado por Aureliano Ibarra. El *mosaico de Galatea*, que se ubicaba en el pasillo de una villa, sufrió enormes daños al ser extraído, por lo que actualmente sólo se conservan dos fragmentos: uno en el Museo Arqueológico Nacional (MAN), con la figura incompleta de la Nereida, en cuyo busto resplandece una aureola, y el otro en el Museo Municipal Ramón Folqués de Elche, con la cartela que dio nombre al mosaico. Los dibujos de Aureliano Ibarra lo mostraban sin embargo íntegramente: en un trasfondo marino, aparecía Galatea semicubierta con un manto a lomos de un caballo marino, y rodeada de peces, escena que aquél interpretó como el momento en que la Nereida abandonaba Cilicia en dirección a las costas de Nápoles para reunirse con su amado Polifemo¹²³ (il. 12).

Las Comisiones fueron perdiendo sucesivamente su vigencia en el ámbito arqueológico a principios del siglo pasado, a raíz del traspaso de competencias a nuevas instituciones como la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades (1912), o desde 1930 al Laboratorio de Arqueología e Historia del Arte de la Universidad Central de Madrid, entre otras universidades¹²⁴. La Academia de San Fernando, componente todavía importante en los órganos de control de las Comisiones en la década de los 20', y las Escuelas artísticas escindidas a mediados del XIX de ella, no cejaron en su labor de recuperación de los monumentos nacionales



13. Manuel Aníbal Álvarez, *Plano de las ruinas de Numancia*, 1906-1921. Biblioteca, sign. Pl-202, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

con el cambio de siglo, y sobre todo los arquitectos que en el pasado se beneficiaron del sistema de las pensiones en el extranjero se mantuvieron fuertemente ligados a la arqueología. Manuel Aníbal Álvarez (1850-1930), hijo de Aníbal Álvarez Bouquel, que ejercía como arquitecto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, entró a formar parte en el puesto de secretario de la Comisión que dirigió las excavaciones en Numancia desde 1906, levantando los planos arqueológicos de los años siguientes (il. 13). En el primer cuarto de siglo defendió ante el citado Ministerio desde las páginas del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* los proyectos de restauración del patrimonio antiguo y medieval promovidos por la Comisión Central de Monumentos, labor en la que le secundó otro expansionado, Manuel Zabala y Gallardo (1853-1934)¹²⁵. Otro colaborador habitual del *Boletín*, el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923), encarna escrupulosamente ese rol de arquitecto-arqueólogo finisecular. Además de coleccionista particular de antigüedades, en su cargo de secretario de la Comisión de Monumentos de León y representante del Museo Arqueológico Nacional en esa ciudad desplegó una intensa actividad arqueológica reproduciendo gráficamente los yacimientos de la provincia y seleccionando las piezas que se remitirían al Museo madrileño. De la misma forma, entre 1909 y 1912 excavó en la ciudad de Medina Azzahara¹²⁶.

NOTAS

1. Entre los abundantes estudios acerca de esta institución destacaremos los más recientes de ALMAGRO-GORBEA, Martín, "La Real Academia de la Historia y la arqueología española", en *Historiografía de la Arqueología Española. Las instituciones*, Madrid: Museo de San Isidro, 2002, pp. 47-75; ALMAGRO-GORBEA, Martín, y MAIER, Jorge, "La Real Academia de la Historia y la Arqueología española en el siglo XVIII", en *Iluminismo e Ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma: "L'Erma" di Bretschneider, 2003, pp. 1-27; ALMAGRO-GORBEA, Martín, "La Real Academia de la Historia, una institución al servicio de la arqueología española", en *Pioneros de la Arqueología en España del siglo XVI a 1912*, Alcalá de Henares, 2004, pp 55-68.
2. MENA MUÑOZ, Pilar, y MÉNDEZ MADARIAGA, Antonio, "Las instituciones arqueológicas madrileñas", en *Historiografía de la Arqueología...*, *op. cit.*, pp. 187-221.
3. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "La Academia y la conservación del patrimonio. I", *Academia*, 89 (1999), pp. 27 y 28.
4. BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Madrid, 1989, pp. 35-40.
5. GABETTI, R. y MARCONI, P., "L'insegnamento dell'architettura nel sistema didattico franco-italiano (1789-1922). Secondo periodo. La restaurazione", *Controspezio*, 6 (1971), p. 38.
6. BÉDAT, Claude, *La Real Academia...*, *op. cit.*, p. 82 y ss.; CERVERA VERA, Luis, "Nuevas noticias sobre 'El origen y establecimiento de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura' en Madrid (1741-1744)", *Academia*, 66 (1988), pp. 151-196; ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, "La Academia y el artista", *Cuadernos de Arte Español*, 33 (1992), pp. 14-18.
7. En lo referido a esta materia nos remitimos a las obras de MORA, Gloria, *La arqueología clásica española en el siglo XVIII: historias de mármol*, Madrid: C.S.I.C., 1998, y CANTO, Alicia María, *La arqueología española en la época de Carlos IV y Godoy. Los dibujos de Mérida de Don Manuel de Villena Moziño 1791-1794*, Madrid: Fundación de Estudios Romanos, 2001.
8. MEDRANO, José Miguel, "Ignacio de Hermsilla y la inspección ocular de las ruinas de Talavera la Vieja", en *Anticuaria y arqueología. Imágenes de la España antigua 1757-1877*, Madrid: Real Academia de San Fernando, Calcografía Nacional, 1997, pp. 29-32. Sobre los monumentos de Augustóbriga vid. MÉLIDA, José Ramón, *Monumentos romanos de la antigua Augustóbriga, hoy Talavera la Vieja en la provincia de Cáceres*, Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet, 1919.
9. La relación de Hermsilla no vio la luz sin embargo hasta 30 años después. HERMOSILLA, Ignacio de, "Noticias de las ruinas de Talavera la Vieja. Memoria leída en la Academia de la Historia el 2 de julio de 1762", *Memorias de la Real Academia de la Historia I*, Madrid, 1796.
10. Otras dos copias de los dibujos serían depositados en la Real Academia de San Fernando y en la Real Academia de la Historia. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, 1757-69, Junta ordinaria de 4 de julio de 1762, sign. 3-82, p 199.
11. PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1772-1792.
12. URREA, Jesús, "El viaje de Don Antonio Ponz a Italia", en *Estudios de Historia del Arte en Honor del Profesor Dr. D. Ramón Otero Túnez*, Santiago de Compostela: Universidad, 1993, pp. 509-516; MORA, Gloria, "The image of Rome in Spain: scholars, artists and architects in Italy in the 16th-18th c.", en *Images of Rome. Perceptions of ancient Rome in Europe and the United States in the modern age*, Portsmouth-Rhode Island, 2001, p. 40.
13. BOSARTE, Isidoro, *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen. Tomo I. Viage á Segovia, Valladolid y Búrgos*, Madrid, 1804.

14. GARCÍA MELERO, José Enrique, "Cartas a Bosarte desde Roma (Correspondencia de Pedro García de la Huerta, Azara, Silvestre Pérez y Mengs con el secretario de la Academia de San Fernando)", *Academia*, 70 (1990), pp. 337-382.
15. BOSARTE, Isidoro, *Viage...*, *op. cit.*, p. 27.
16. Íd., *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos. Parte Cuarta. Contiene las observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos egipcios. Leída por don Isidoro Bosarte el día 13 de julio de 1790*, Madrid, 1790.
17. Vid. CALATRAVA, Juan A., "Isidoro Bosarte y la nueva egiptomanía del final del siglo XVIII: las Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos (1791)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXIII (1992), pp. 373-383.
18. CANTO, Alicia María, *La arqueología española...*, *op. cit.*, pp. 107-109.
19. Acerca de este religioso valenciano vid. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, "José Ortiz y Sanz: 'atención y pulso' de un traductor", introducción a Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de Arquitectura*, traducido por José Ortiz y Sanz, (1787), Madrid, 1987; BÉRCHEZ, Joaquín, "La difusión de Vitruvio en el marco del neoclasicismo español", introducción a Claude Perrault, *Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio (1761)*, Murcia, 1981.
20. ORTIZ Y SANZ, Joseph Francisco, *Los Quatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio, Vicentino. Traducido e Ilustrado con notas por D. Joseph Francisco Ortiz y Sanz (1797)*, Zaragoza, 1987, p. 25.
21. ASF. Archivo, carta de Antonio Ponz al conde de Floridablanca de 16 de diciembre de 1784, sign. 1-16-9.
22. Sobre la presencia de arquitectos españoles en Roma, vid. MOLEÓN, Pedro, "Arquitectos españoles en Roma durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Reales Sitios*, 152 (2002), pp. 48-63; Íd., *Arquitectos españoles en la Roma del Grand Tour 1746-1796*, Madrid: Caja Madrid, 2003.
23. Íd., *Proyectos y obras para el Museo del Prado: fuentes documentales*, Madrid, 1996, pp. 64, 163 y 164. El inventario de esta colección de vaciados, expuesta en el Museo del Prado a mediados del siglo XIX, se localiza en el Archivo General de Palacio. *Administrativa. Inventarios*. Leg. 767.
24. CELLES, Antonio, *Noticia de la aplicacion de los materiales volcanizados de la villa de Olot a ciertas especies de construcciones de obras y mayormente a las de hidráulica*, Barcelona, 1820, pp. 12 y 13.
25. Vid. COLINI, A. M., "Storia e topografía nel Celio nell'Antichità", *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, VII (1947), pp. 225-228; MONTANER, Joseph M^a, "L'estada a Roma de l'arquitecte català Antoni Celles Azcona (1803-1815)", *L'Avenc*, 120 (1988), pp. 16-24; BASSEGODA NONELL, Juan, "Vida y obra del arquitecto Antonio Celles Azcona (1775-1835)", *Academia*, 88 (1990), pp. 19-30. En estos momentos preparo un artículo concerniente a estas excavaciones titulado "Manuel Godoy, genio delle scavazioni. Algunas precisiones acerca de sus descubrimientos arqueológicos en el monte Celio de Roma".
26. RE, Lorenzo, *Seneca e Socrate erme bicipite trovato da S. A. S. il Principe della Pace nelle scavazioni della sua Villa Celimontana già Mattei*, Roma, 1816. Una edición posterior, del mismo autor, fue publicada algunos años después bajo el título "Illustrazione dell'erme bicipite di Seneca e Socrate", *Pontificia Accademia Romana de Archeologia*, I, 2 (Roma, 1823), pp. 159-188. En lo referente al retrato de Madrazo, vid. *José de Madrazo (1781-1859)*, Santander, 1998, pp. 238-240; ROSE-DE VIEJO, Isadora, "La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y Parías (1792-1852)", en *Manuel Godoy y la Ilustración*, Mérida, 2001, pp. 130 y 131.
27. GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, "Arquitectos españoles del siglo XIX en Grecia y Egipto", *Academia*, 98-99 (2004), pp. 53-72.
28. JAREÑO Y ALARCÓN, Francisco, *De la arquitectura policrómata, discurso leído en junta pública de 6 de octubre de 1867 en la Academia de San Fernando*, Madrid, 1872.
29. La conexión entre pensionados españoles y los principales arqueólogos de Roma la podemos ejemplificar con los casos de Antonio Celles y Lorenzo Re, quien consideraba al arquitecto catalán el mayor especialista en conjuntos termales romanos; de Antonio Nibby con Aníbal Álvarez, y Manuel de Mesa, o de Luigi Canina con Francisco Jareño y Jerónimo de la Gándara. Nibby incluso guió una expedición arqueológi-

- ca a la Villa Adriana en 1830 en la que tomaron parte los arquitectos Matías Laviña, Francisco Barra y Manuel Ruiz de Ogarrio, y el pintor Vicente Jimeno. Vid. DUPRÉ RAVENTÓS, Xavier, "Spagnoli a Villa Adriana", en *Villa Adriana. Paesaggio antico e ambiente moderno*, Venecia, 2002, pp. 137 y 138, y 139 n. 76.
30. Por ejemplo, MÁRQUEZ, Pedro José, *Illustrazioni della Villa di Mecenate in Tivoli*, Roma, 1812, láms. I-IV; Íd., *Dell'Ordine Dorico. Ricerche dedicate alla Reale Accademia di S. Luigi di Saragoza da D. Pietro Marquez Mexicano con Apéndice sopra un'antica tavola di Pozzuolo*, Roma, 1803, lám. 9, fig. 1.
 31. UGGERI, Angelo, *Iconographie des edifices de Rome Ancienne*, Roma, 1801, vol. II, lám. XIX.
 32. NIBBY, Antonio, *Viaggio antiquario ne' contorni di Roma*, Roma, 1819, vol. I, pp. 171-172.
 33. ROSSINI, Luigi, *Le antichità dei contorni di Roma ossi le più rinomate città del Lazio*, Roma, 1826, lám. CVII.
 34. ASF. Archivo, sign. 1-49-6.
 35. Respectivamente, ASF. Archivo, sign. 3-308-22, 3-308-29, y 3-308-1.
 36. *I Dianas hellige lund. Fund fra en Helligdam i Nemi*, Calsberg, 1997, p. 176 y ss; MOLTESEN, Mette, "Cardinal Despuig's excavations at Vallericcia", en *Illuminismo e Illustración...*, op. cit., pp. 243-254.
 37. Vid. BOVER, Joaquín María, *Noticia histórico-artística de los museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*, Palma de Mallorca, 1845, núms. 31, 60, 77, 136, y 208.
 38. Por citar sólo unas pocas, vid. CACCIOTTI, Beatrice, "La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari", *Bollettino d'Arte*, 78 (1993), pp. 1-54; ELVIRA, Miguel Ángel, "La actividad arqueológica de D. José Nicolás de Azara", en *La Antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 125-151; JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, "Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de estatuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez", *Reales Sitios*, 156 (2003), pp. 56-70.
 39. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 3 de agosto de 1791, leg. 362.
 40. VISCONTI, E. Q., *Osservazioni di Ennio Quirino Visconti su due mosaici antichi istoriati*, Parma, 1788.
 41. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*. 1786-1794, junta ordinaria de 1 de junio de 1788, sign. 3-85, pp. 75 y 76. En otra misiva en la que Azara anunciaba este mismo envío añadía una de sus recetas artísticas relativas a cómo debía de encauzarse la formación de los escultores pensionados en Roma: "A estos se les ha encargado siempre modelar cosas de su invención copiadas del antiguo, y sin hacerles nunca trabajar en marmol han buuelto á España sin saber lo que era Escultura. El manejo del marmol pide un arte particular en todo diferente del modelo; y asi como no se puede juzgar perfectamente si un joven serà buen pintor por solos sus dibujos, tampoco de un Escultor por solos sus modelos. Seria, pues, necesario que despues de los Estudios preparativos se ordenase á los escultores copiar algunas cosas en marmol, y hacer otras de su invencion, por que así se veria el verdadero talento de cada uno; y ademas esa Academia, y aún los Palacios del Rey podrian irse adornando poco à poco con obras hermosas, y duraderas". Archivo General de Simancas, *Correspondencia de José Nicolás de Azara*, carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 13 de febrero de 1788, leg. 5001.
 42. CACCIOTTI, Beatrice, "Copie dall'antico tra i ritratti delle collezioni reali spagnole", en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Madrid: Museo del Prado, 2001, pp. 182 y 183.
 43. Archivo Histórico Nacional, *Estado*, Roma, 1789-1791, carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca de 9 de marzo de 1791, leg. 3914.
 44. Vid. HERTEL, Dieter, "Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador de Aranjuez", *Reales Sitios*, 78 (1983), p. 18.
 45. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba individuo de número de la Academia de la Historia y honorario de la Española celebrada el día 25 de mayo de 1924*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1924, p. 12.
 46. UBEDA DE LOS COBOS, Andrés, "El mito de la escultura clásica en la España ilustrada", en *Actas de las VI Jornadas de Arte. La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid: CSIC, 1992, p. 326.

47. Vid. MORA, Gloria, y CACCIOTTI, Beatrice, "Coleccionismo de antigüedades y recepción del clasicismo. Relaciones entre España e Italia en el siglo XVIII", *Hispania*, LVI/1, 192 (1996), pp. 69-72.
48. ASF. Archivo, *Inventario de las obras de las tres nobles artes y de los muebles que posee la Real Academia de San Fernando*, 1804, 1814, sign. 3-616, p. 153.
49. ASF. Archivo, *Copia del inventario general y sus adiciones pertenecientes a la Academia de nobles artes de San Fernando*, 1824, sign. 3-620.
50. Vid. LUZÓN NOGUÉ, José María, "Recuerdos de la antigüedad en el Westmorland", en *Iluminismo e Ilustración...*, *op. cit.*, pp. 201-214, y asimismo el catálogo de la exposición itinerante acerca del *Westmorland* celebrada en el Centro Cultural las Claras de Murcia, en el Centro Cultural el Monte de Sevilla y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid entre octubre de 2002 y junio de 2003: *El Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*, Madrid, 2002.
51. Íd., *op. cit.*, "Documento nº. 4", p. 186.
52. POUS, Alejandro Marcos, "Piezas cedidas por la Real Academia de San Fernando", en *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*, Madrid: M.A.N., 1993, pp. 269-270. En 1880 la Academia todavía donó al Museo Arqueológico Nacional dos puertas de piedra del antiguo *Monte de Piedad* y en 1895 le cedió en depósito el modelo del *Anfiteatro Flavio*.
53. ALONSO, M^a. del Carmen, "La colección de antigüedades comprada por Camillo Paderni en Roma para el rey Carlos III", en *Iluminismo e Ilustración...*, *op. cit.*, pp. 31-45.
54. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, generales y públicas, 1757-1769*, junta ordinaria de 20 de noviembre de 1768, sign. 3-82, p. 487.
55. Estos ocho volúmenes, que se publicaron en Nápoles entre 1757 y 1792, estaban dedicados principalmente a las pinturas y los bronceos de Herculano. Los volúmenes I-V de *Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione* aparecieron en 1757, 1760, 1762, 1765 y 1779; los dos tomos de *De'bronzi di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione* datan de 1767 y 1771, y *Le lucerne e candelabri di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione* de 1792.
56. GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge, "El viaje al sur de Italia del arquitecto Isidro González Velázquez", *Academia*, 94-95 (2002), pp. 27-44.
57. Sobre Francesco La Vega, vid. FERNÁNDEZ MURGA, Félix, "Roque Joaquín de Alcubierre, descubridor de Herculano, Pompeya y Estabia", *Archivo Español de Arqueología*, XXXV (1962), p. 31 y ss.; Íd., *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca, 1989, p. 139 y ss.; PAGANO, Mario, *I Diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810)*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1997.
58. ASF. Archivo, *Exposiciones, Academia*, 1793-1851, sign. 1- 55-2.
59. Conservados en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Madrid, vid. BARCIA, Ángel M. de, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núms. 1163-1164.
60. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia", *Academia*, 75 (1992) pp. 180 y 200.
61. MARTÍNEZ FRIERA, Joaquín, *Un Museo de Pinturas en el Palacio de Buenavista. Proyecto de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid: Gráficas Afrodisio Aguado S.A., 1942.
62. MATILLA, José Manuel, "Colección de vistas ópticas de la Academia de San Fernando: el Acueducto de Segovia", en *Anticuaria y arqueología...*, *op. cit.*, pp. 17-19.
63. BÉDAT, Claude, *La Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 306 y 307.
64. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, generales y públicas, 1776-1785*, junta ordinaria de 12 de mayo de 1776, sign. 3-84, p. 21.
65. Vid. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, y HERAS CASAS, Carmen, "Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando", *Academia*, 79 (1994), pp. 343-345.
66. ASF. Archivo, *Libro de actas de sesiones particulares, 1814-1834*, junta particular de 20 de noviembre de 1826, sign. 3-127, p. 282.

67. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, 1839-1848, junta ordinaria extraordinaria de 16 de noviembre de 1845, sign. 3-90, p. 191.
68. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, 1795-1802, juntas ordinarias de 6 de junio y 4 de julio de 1802, sign. 3-86.
69. ASF. Archivo, *Libro de actas de sesiones particulares y de gobierno*, 1835-1854, Junta de Gobierno de 7 de marzo de 1852, sign. 3-128, p. 175.
70. Vid. MORA, Gloria, *La arqueología clásica...*, *op. cit.*, p. 103.
71. SAMBRICIO, Carlos, "Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte*, XLVI (1973), p. 311; GALIANA MATESANZ, Teresa, y MEDRANO, José Miguel, "Juan Pedro Arnal y los mosaicos de Rielves. El hallazgo arqueológico y su interés artístico", en *Anticuaria y arqueología...*, *op. cit.*, pp. 21-25; *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia: catálogo de la exposición*, Madrid: la Academia, 1994, pp. 248-250.
72. ARNAL, Pedro, *Discurso sobre el origen y principio de los mosaycos, y sus varias materias, Contraido á los que nuevamente se descubriéron en las excavaciones de la Villa de Rielves de orden de S.M.*, Madrid, 1789.
73. GÓMEZ DE SOMORROSTRO, Andrés, *El Acueducto y otras Antigüedades de Segovia*, Madrid, 1820, p. 215 y ss. Un breve resumen de estas excavaciones puede consultarse en ASF. Archivo, *Comisión Provincial de Monumentos de Segovia*, 1835-1880, sign. 2-52-4.
74. ELVIRA, Miguel Ángel, "Las antigüedades romanas en el Jardín del Príncipe y la Casa del Labrador", *Reales Sitios*, XXXI (1994) 60; JUNQUERA, J. J., *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979, pp. 121 y 142.
75. Acerca de la desaprovechada estancia de Casanova en Roma entre los años 1779 y 1781, vid. MOLEÓN, Pedro, *Arquitectos españoles...*, *op. cit.*, pp. 190-192.
76. ASF. Archivo, *Arqueología, Informes*, 1795-1850, carta de Guillermo Casanova al monarca de 21 de diciembre de 1801, sign. 1-37-2.
77. ASF. Archivo, *Arqueología, Informes*, 1795-1850, carta de Santos Martínez Sedeño a Isidoro Bosarte de 10 de febrero de 1802, sign. 1-37-2.
78. Vid. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, y HERAS CASAS, Carmen, "Fernando Rodríguez y su estudio arqueológico de las ruinas romanas de Mérida y sus alrededores (1794-1797)", *Academia*, 87 (1998), pp. 309-366; CANTO, Alicia María, *La arqueología española...*, *op. cit.*, pp. 163-172.
79. ASF. Archivo, *Exposiciones, Academia*, 1793-1851, sign. 1-55-2.
80. ALMAGRO-GORBEA, Martín, "El descubrimiento y estudio de las ruinas de Segóbriga. José de Cornide y la Real Academia de la Historia", en *Iluminismo e Ilustración...*, *op. cit.*, pp. 37-39.
81. Sobre todo lo referido a estas excavaciones, vid. BASSEGODA NONELL, Juan, *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, 1974.
82. PUIG Y CADAVALCH, J., *Arquitectura románica a Catalunya*, Barcelona, 1909, vol. I, pp. 146, 150, 152 y 154; CARRERAS CANDI, F., *La ciutat de Barcelona*, Barcelona, 1916, pp. 107, 110 y 113; PUIG Y CADAVALCH, J., *L'arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona, 1934, pp. 79 y 80.
83. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, 1831-1838, junta ordinaria de 18 de diciembre de 1836, sign. 3-89, p. 186.
84. Real Academia de la Historia, CAB/9/7946/15.
85. El establecimiento de la colonia *Iulia Augusta Paterna Faventia Barcino* se ha fechado aproximadamente en torno al año 10 a.C. En relación a la ciudad antigua, vid. BELTRÁN DE HEREDIA, Julia, *De Barcino a Barcinona (siglos I-VII). Los restos arqueológicos de la plaza del Rey de Barcelona*, Barcelona, 2001, pp. 22-31.
86. *Íd.*, *op. cit.*, p. 26. Adscribiéndolo igualmente al culto imperial, Alberto BALIL lo fechaba durante el reinado de Tiberio en *Colonia Iulia Augusta Paterna Faventia Barcino*, Madrid, 1964, p. 105.
87. MORA, Gloria, *La arqueología clásica...*, *op. cit.*, p. 62.

88. Sobre los viajes de la Ilustración, vid. TEJERINA, Belén, "Las guías de viaje en el siglo XVIII y la nueva mentalidad de los viajeros", introducción a FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Viaje a Italia*, Madrid, 1988, pp. 9-21.
89. SAMBRICIO, Carlos, "José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración", *Goya*, 159 (1980), pp. 140-151; RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, "De la utopía a la Academia. El tratado de arquitectura civil de José de Hermosilla", *Fragmentos*, 3 (1985), pp. 57-80.
90. Íd., *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid, 1992.
91. GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Los viajeros de la Ilustración*, Madrid, 1974, p. 79 y ss.
92. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las nobles artes hecho en la Junta General de 3 de agosto de 1766*, Madrid, 1766, p. 10.
93. Sobre estos dibujos, vid. CIRUELOS GONZALO, Ascensión, "El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones", *Academia*, 78 (1994), pp. 151 y 152.
94. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil...*, op. cit., pp. 285 y 286.
95. "He visto de Orden de la Academia los dos quadernos de inscripciones Arábicas, sacadas, como dicen, delas que existen en la Catedral de Cordova, las quales leidas y bien examinadas, hallo que contienen algunos fragmentos impertinentes del Alcoran, y unas oraciones con alabanzas de Mahoma, y de su secta, mal escritas sin orthographia alguna, llenas de erratas, de dicciones rusticas y vulgares contra el estilo de las inscripciones Arabes Diplomáticas, como tambien errores de Cronología y de Historia. Quatro años ha he tenido en mi poder las inscripciones Arabes de dha. Catedral que sacò por estampa Dn. Joseph Hermosilla para la Academia de San Fernando; las quales por encargo della misma Academia he interpretado y he trasladado de las letras Cuphicas alas Asiaticas. En estas se lee el nombre del Rey Mahometano conocido por la Historia delos Arabes Hispanos. Cotejando unas con otras, hallo mucha y notable digerencia: la primera que las de la Academia de San Fernando se expresan con caracteres Cuphicos, propios delas inscripciones Diplomáticas; y las delos quadernos con letra Telesmaticas que usan los Arabes impostores en las escrituras supersticosas, ridículas, vanas y fraudulentas. La 2ª que las inscripciones de dha. Academia refieren que el Rey de España Alhakem hijo de Abdelrahman, llamado Almostanser Bila que murio el año dela Egira 366 de Cristo 976 mandò restaurar y adornar dha. Mezquita el año 354 que empezo Abdelhraman primero Calipha de España en el año 150 y la acabò Hescham su hijo y sucesor. Las inscripciones delos quadernos dicen que el Rey Almansor, que no hubo en España, la edificò el año dela Egira 1300 que corresponde al de Cristo 1882 que todavía no existe. Este error Cronológico por si solo prueba evidentemente la falsedad de dhas. inscripciones, y el engaño de su autor, como tambien la simplicidad delos Canónigos de dha. Catedral". Real Academia de la Historia, *Comisión de Antigüedades de Córdoba*, CACO/9/7951/1, carta de Miguel Casiri a la Academia de San Fernando, de 25 de marzo de 1774.
96. SWINBURNE, A. Ch., *Travels through Spain, in the years 1775 and 1776*, Londres, 1779.
97. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares*, 1776-85, junta particular de 21 de septiembre de 1777, sign. 3-123. p. 91.
98. MAIER, Jorge, *Comisión de Antigüedades. Comunidad de Madrid. Catálogo e índices*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1988, pp. 13-17 y 53-60.
99. Cit. en BÉDAT, Claude, *La Real Academia...*, op. cit., p. 433.
100. ASF. Archivo, *Arqueología, Informes*, 1795-1850, informe del duque de Anglona de 9 de agosto de 1817, sign. 1-37-2.
101. ASF. Archivo, *Arqueología, Informes*, 1795-1850, informe de Fermín Pilar Díaz de 19 de septiembre de 1817 dirigido a Martín Fernández de Navarrete, sign. 1-37-2.
102. Una descripción más precisa del mosaico la aportaría pocos años más tarde Ceán Bermúdez: "Grupo de tres figuras varoniles, algo menos que el tamaño del natural: una montada sobre un caballo alado, con una corona de hojas en la mano derecha: las otras dos a pie y togadas; una iba delante del caballo dándole de beber con una taza que llevaba en ambas manos, y la otra detrás con un pomo en las suyas, que apoyaba sobre el anca del caballo. Rodeaban el espacio de esta composición dos fajas, una de media va-

- ra de ancho, sembrada de flores que estaban enlazadas con peces, y otra de medio pie en que se figura una greca y otros adornos geométricos. Los colores de estas fajas eran de encarnado sucio y los del fondo o historia azules y blancos degradados, esto es, de claro oscuro". CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes á las Bellas Artes*, Madrid, 1832, p. 424.
103. El dibujo de Fermín Pilar Díaz se puede consultar en ASF. Museo, Gabinete de Dibujos, sign. A-5875. Vid. ARBAIZA, Silvia y HERAS, Carmen, "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el museo de la Real Academia de San Fernando (III)", *Academia*, 94-95 (2002), pp. 162 y 163.
104. Sobre este mosaico, vid. MALUQUER, J., *Carta Arqueológica de España. Salamanca*, Salamanca, 1956, pp. 106-108; GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Salamanca*, Madrid, 1967, p. 61 y ss;
105. REGUERAS GRANDE, Fernando, y PÉREZ OLMEDO, Esther, *Mosaicos romanos de la provincia de Salamanca*, Salamanca, 1997, p. 28.
106. BLÁZQUEZ, J. M., *Corpus de Mosaicos de España. V. Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, 1982, fig. 12.
107. ASF. Archivo, *Arqueología, Informes*, 1795-1850, carta de la Academia de Bellas Artes de Mallorca dirigida a Juan Miguel de Inclán Valdés, de 19 de julio de 1833, sign. 1-37-2.
108. ASF. Archivo, *Arqueología, Informes*, 1795-1850, carta de Manuel Anselmo Rodríguez a la Academia de San Fernando, de 30 de marzo de 1843, sign. 1-37-2.
109. ASF. Archivo, *Arqueología, Informes*, 1795-1850, carta de Juan Miguel de Inclán Valdés a Marcial Antonio López, de 22 de junio de 1839, sign. 1-37-2. Vid. asimismo LUZÓN NOGUÉ, José María, *Sevilla la vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*, Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 1999, pp. 74 y 75.
110. Sobre Ivo de la Cortina, *Íd.*, *op. cit.*, p. 74.
111. ASF. Archivo, *Libro de actas de juntas particulares, ordinarias, generales y públicas*, 1839-48, junta ordinaria de 8 de diciembre de 1839, sign. 3-90, p. 21.
112. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "La Academia y la conservación...", *art. cit.*, p. 50.
113. Vid. MAIER, Jorge, *Comisión de Antigüedades...*, *op. cit.*, pp. 22 y 23; LAVÍN BERDONCES, Ana Carmen, "La labor arqueológica de las Comisiones de Monumentos. El ejemplo de la Comisión de Monumentos de Navarra", en *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga, 1997, p. 239.
114. MORA, Gloria, y TORTOSA, Trinidad, "La actuación de la Real Academia de la Historia sobre el patrimonio arqueológico: ruinas y antigüedades", *Archivo Español de Arqueología*, 69 (1996), p. 202.
115. "Informe de la comisión nombrada por la Central de Monumentos Artísticos, sobre un viaje arquitectónico á las provincias de España: aprobado en la sesion del 28 de julio de 1847", en CAVEDA NAVA, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1849, pp. 527-544.
116. ASF. Archivo, *Comisión Provincial de Monumentos de Cantabria*, Santander, Monumentos en general, informe de Antonio de Zabaleta de 13 de diciembre de 1844, sign. 2-7-5.
117. ASF. Archivo, *Comisión Provincial de Monumentos de Cantabria*, Santander, Monumentos especiales, memoria de la colegiata de Santillana y la iglesia de Castañeda de 16 de febrero de 1845, sign. 2-7-5.
118. La reina Isabel II les encargó el estudio de los adelantos militares y la constitución de los ejércitos de los países que visitasen, entre los que se hallaban Marruecos, Argelia, Túnez, Suiza, Italia, Malta, Egipto, Siria, el Líbano, Turquía, Grecia, Austria, Polonia, Rusia, Estonia, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Alemania, Bélgica, Inglaterra y Francia. Vid. JIMÉNEZ SANDOVAL, Crispín, y MADERA VIVERO, Antonio, *Memorias sobre la Argelia... por consecuencia de la comision con que de Real orden pasaron á aquel pais en el año de 1844*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1853, pp. IX y ss.
119. ASF. Archivo, *Arqueología, Informes*, 1795-1850, sign. 1-37-2.
120. Real Academia de la Historia, *Comisión de Antigüedades de Valencia (Alicante)*, carta de Joaquín Rodríguez y Sánchez, Secretario del Ayuntamiento de Elche, a la Real Academia de la Historia de 4 de enero

- de 1862, sign. CAA/9/7944/2. Sobre este mosaico, vid. TORRES CARRO, Mercedes, "Iconografía marina", en *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana*, Guadalajara, 1990, pp. 107-134; RUIZ ROIG, Enrique, *Los mosaicos de Illici y del Portus Illicitanus*, Valencia, 2001, pp. 54-58.
121. Real Academia de la Historia, *Comisión de Antigüedades de Valencia (Alicante)*, carta de la Real Academia de la Historia al Ministro de Fomento de 18 de febrero de 1862, sign. CAA/9/7944/2.
122. Archivo General de la Administración, *Educación*, Caja 14.802.
123. IBARRA MANZONI, Aureliano, *Illici, su situación y antigüedades (1879)*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1981, pp. 181 y ss., lám. XIV.
124. MORA, Gloria, y TORTOSA, Trinidad, "La actuación de la Real Academia...", *art. cit.*, pp. 208-210.
125. Entre los artículos de ambos arquitectos podemos citar ANÍBAL ÁLVAREZ, Manuel, "Proyecto de obras de reparación en el puente romano situado entre el camino de Trespuentes e Iruña (Álava)", y "Proyecto de restauración de la catedral de Tudela", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 41 (1917), pp. 19 y 20, y 65-67; *id.*, "Informe sobre las excavaciones realizadas por el Sr. D. Aureliano de Llano en los alrededores de la iglesia de San Miguel de Lillo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 46 (1918), pp. 154-157. ZABALA GALLARDO, Manuel, "Moción de esta Real Academia al Gobierno de Su Majestad en defensa de la conservación del carácter histórico-artístico de la ciudad de Toledo", e "Informe relativo a la proyectada utilización del cauce del acueducto romano de Segovia para una nueva conducción de agua", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 76 (1925), pp. 171-174, y 178-179.
126. VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo, *Medina Azzahara y Alamiyia*, Madrid, 1912; *Íd.*, *Excavaciones en Medina Azzahara: Memoria*, Madrid, 1923.

CEÁN BERMÚDEZ, ITÁLICA Y LAS ARTES EN SEVILLA

Francisco Ollero Lobato

RESUMEN: El presente artículo analiza la relación de Juan Agustín Ceán Bermúdez con Sevilla, tomando como fuente principal un informe presentado ante la Academia de San Fernando en 1817 y custodiado en su archivo. Se estudia particularmente sus opiniones sobre las excavaciones de Itálica, así como sus ideas críticas sobre la historia del arte y el momento artístico de su época en la capital hispalense.

PALABRAS CLAVE: Neoclasicismo. Siglo XIX. Sevilla. Itálica. Ceán Bermúdez.

ABSTRACT: This article focuses the attention on the relationship between Ceán Bermúdez and Seville through the analysis of a report written by him in 1817 about the archaeological development of Italica (ancient roman city near of Seville). We pay attention to the aesthetic ideas of History, Arts and artists of his contemporary time in Seville.

KEY WORDS: Neoclassicism. XIXth century. Sevilla. Itálica. Ceán Bermúdez.

La Real Academia de San Fernando solicitó, con fecha de 28 de marzo de 1817, la opinión de Ceán Bermúdez sobre la petición del arquitecto Cayetano Vélez, con ejercicio en Sevilla, para que se le nombrase conservador y director de las excavaciones de Itálica. El escrito de respuesta de Ceán, que transcribimos íntegramente al final de este trabajo¹, supone una interesante reflexión personal sobre dos pasiones del polemista e historiador asturiano: las antigüedades, con el encargo de ponderar el posible nombramiento de Vélez para las excavaciones de la ciudad romana y sus necesidades de conservación, y por otro el de las bellas artes, respuesta a la petición de la Academia sobre que se expresase libremente al respecto, y que se convierte en una crítica al estado de las artes en la ciudad de Sevilla a comienzos del XIX.

ITÁLICA

El entusiasmo por la recuperación de los restos de la Antigüedad había llegado a las excavaciones de la antigua colonia romana desde 1753, fecha en que comienzan las operaciones de búsqueda de hallazgos bajo la promoción del Conde del Águila, y fueron continuadas en Sevilla por la figura de Francisco de Bruna y Ahumada, Teniente Alcaide de los Reales Alcázares y aficionado a las artes. Bruna iría reuniendo en los salones del antiguo *Palacio*



Bartolomé Maura,
*Retrato de Juan Agustín Ceán
Bermúdez.*
Biblioteca Nacional, Madrid.

Gótico de ese recinto real el conjunto de hallazgos que se fueron extrayendo del yacimiento, restos que, junto a otros de distinta procedencia, formaron el *salón* llamado *de Antigüedades de la Bética*, famoso conjunto anticuario que fuera conocido y admirado por Ceán y Moratín.

En estas intervenciones, el papel técnico fundamental había sido desempeñado por artistas: es el caso de Pedro de San Martín, maestro mayor de obras del Cabildo municipal, que trabajó para las excavaciones en la etapa del Conde del Águila, y el conocido pintor sevillano Juan de Espinal, también adscrito a la docencia artística y al mundo académico sevillano a través de su presencia entre los profesores de la Escuela de diseño local, germen de la Real Academia de Bellas Artes de la ciudad; al parecer, el propio Bruna había ideado una figura de dirección de excavaciones para la intervención de los terrenos de Santiponce, pero la muerte del mentor y la invasión francesa habían interrumpido estos trabajos.

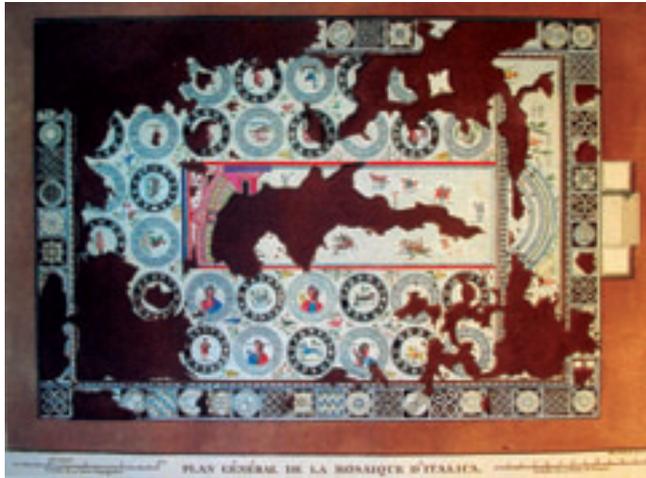
El arquitecto Vélez, a la sazón en Sevilla para ocuparse de la maestría mayor de obras del Ayuntamiento de la ciudad², solicitó en septiembre de 1816, a través de la administración del Alcázar, el nombramiento como director y conservador de las excavaciones, acudiendo a

la necesidad de continuar alumbrando el origen del arzobispado sevillano, y fundamentalmente de la propia realeza, “animado de mis sentimientos por el honor que resulta a la Historia Antigua de la monarquía española”³. Las razones aludidas en su petición manifiestan una preocupación ideológica unida al momento histórico de restauración del Antiguo Régimen, así como el retorno a las preocupaciones historiográficas del Barroco que señalaban la Antigüedad como argumento, en demostración de la solidez de la monarquía hispánica, o para destacar la importancia de determinadas diócesis como originarias en la difusión del cristianismo en el país. Esta última razón se verificaba especialmente a través de la correspondencia de un lugar con el origen de algún santo o con la geografía de su martirio, como era el caso de San Geroncio para esta localidad romana. El uso con tal fin del conocimiento sobre Itálica no es nuevo, sino que ya aparece en la historiografía de la época sobre el particular, como en *La Itálica* de Fray Fernando de Ceballos.

Ceán se manifiesta contrario a la elección de Vélez, de quien dice no conocer, ni en persona u obra, pero del que sabe que no es académico y que ni siquiera aparece como aprobado por la Institución entre los maestros arquitectos; con ello expresa las cualidades que debe tener el encargado para su conservación: conocimiento de la historia de la dominación romana, discernimiento entre los méritos de las obras de las bellas artes, capacidad para clasificar los tipos y usos de los objetos que se encuentren y aptitudes literarias. Sin duda virtudes que en gran medida adornaban al propio Ceán, conocedor de las excavaciones que venían realizándose en Itálica a través de los largos años de residencia en la ciudad de Sevilla, donde realizaba funciones de asesoramiento para la colección litográfica y de información sobre los nuevos hallazgos arqueológicos para la Real Academia de la Historia; este saber y esta actividad sevillana influiría en la consulta de la Real Academia de San Fernando. Su conocimiento sobre Itálica quedará plasmada en su *Sumario de las Antigüedades* donde refiere someramente los edificios de la antigua colonia, especialmente del anfiteatro, siguiendo las noticias ofrecidas por el padre Flórez y Antonio Ponz⁴.

Menciona Ceán en el escrito que comentamos la realización de las excavaciones anteriores donde “se encontraron bustos, y torsos admirables de estatuas, capiteles, basas, trozos de columnas y de otros miembros de noble y elegante arquitectura”, que dieron lugar al repositorio de restos organizado por Bruna en los salones del Alcázar sevillano, así como aquellos incorporados por los padres jerónimos de San Isidoro del Campo en las obras del monasterio, particularmente “aras, muchos pedestales, o basas de estatuas, en que están grabadas las dedicaciones y varios cipos con sus inscripciones sepulcrales”, que los monjes situaron en los patios y claustros del convento, tales como las que actualmente aún subsisten en la construcción⁵. También menciona Ceán la construcción del humilladero en el acceso al monasterio, que se levantó sobre restos antiguos, y el uso de mármoles para enlosar las gradas del presbiterio de la iglesia. Alude Ceán a un uso frecuente de esos materiales en las obras de San Isidoro del Campo, como el caso del zócalo de mármol de la portada mudéjar de principios del XVI, los escalones del presbiterio o la escalera que accede a la galería alta del Claustro de los Muertos⁶.

Cita el autor particularmente el hallazgo de un mosaico que en 1802 midió y dibujó, informando a la Real Academia de la Historia con el envío de una copia. Se refiere Ceán al



Nicolas-Loui Rousseau,
 "Plan Général de la Mosaïque
 d'Italica", en Alexandre de Laborde,
Description d'un pavé en mosaïque...,
 Paris, 1802.

mosaico denominado del *Circo*, descubierto en 1799, y sobre el cual ya diera noticias a la citada institución Anselmo de Rivas en 1800, para la que remitió un dibujo a escala el día 8 de marzo de ese año⁷. Ceán fue requerido por la Academia para que en compañía del pintor Joaquín Cortés, que había sido encargado de realizar unas copias de los cuadros de Murillo del Hospital de la Caridad con destino a la Corte, realizara una copia del mosaico. Ceán desestimó tal encargo para el pintor sevillano, considerando el mal estado de conservación del mismo, y envió el 25 de diciembre de 1802 un dibujo de manos del pintor danés Enrique Lehman, ejecutado con anterioridad y que llegó a Ceán a través de un pintor sevillano, que asimismo lo había recibido del monasterio de San Isidoro en pago por el aprecio de algunas pinturas y antigüedades. El diseño remitido estaba incompleto, por cuanto le faltaba el carro del emblema central, bustos de musas y de animales en otros escudos, y el friso exterior con adorno de grecas y adornos. El escritor conocía igualmente la estampación en Francia de una lámina de este mosaico, cuyo diseño atribuye al mismo pintor que hizo el dibujo que manda a Madrid⁸. Ceán dató el hallazgo del mosaico en 1799, mencionando que fue conservado gracias a la intervención del letrado Francisco Espinosa. Describe sus dimensiones, considerándolo de regular factura, propio del momento de decadencia de las artes en Roma, de modo que su calidad no justificaba el coste del trabajo del pintor⁹.

Pese a la información remitida a la Corte, la degradación de este mosaico sería letal a lo largo de la primera mitad del XIX. Precisamente alude con amargura Ceán en su escrito al incumplimiento con respecto a Itálica de la Real Cédula que mandaba cumplir la Instrucción previa de la Real Academia de la Historia, sobre la conservación y recogida de los monumentos antiguos encontrados. Sin duda la relación de Ceán con las reales Academias sirvió para la creación de un estado de opinión atento a los hallazgos de Itálica y a su protección, con resultados desiguales a lo largo del siglo XIX.

Donde no influiría Ceán sobre la Academia es en el asunto del nombramiento de Vélez como conservador de Itálica. Y eso pese a que en abril de 1817 se informa de la negativa

sobre la petición del arquitecto a José Pizarro, aludiendo a razones que parecen inspiradas en el informe del asturiano, como era la situación también finalmente ilegal de la maestría de obras de la catedral, ocupada por el arquitecto Fernando Rosales, igualmente sin la aprobación académica, y que acababa de presentar dos proyectos con planos para la construcción de las iglesias parroquiales de Santa Cruz y de Santa María Magdalena en Sevilla, desaprobadas por la institución académica “por carecer de las debidas proporciones, orden y decoración que corresponden a las buenas reglas del arte”. Pero todo cambiaría con la aprobación de Vélez como maestro arquitecto, que obtiene en 11 de enero de 1818; lo que motivó también su nombramiento como director y conservador de las excavaciones, en virtud de lo cual solicita en ese mismo año que le remitiesen las estatuas, torsos, capiteles y otros que existen en los Reales Alcázares de Sevilla para su estudio, solicitud que se concedió parcialmente, con la aquiescencia a que se hicieran moldes de los objetos de más mérito¹⁰. La responsabilidad de la conservación de Itálica recayó entonces en dos personajes nombrados por las instituciones académicas: Vélez en el caso de la de Bellas Artes, y Ciríaco González Carvajal, elegido por la Academia de la Historia; este último sugirió en 1819 que la conservación de las piezas obtenidas en las excavaciones se desarrollara en un museo organizado en el edificio del monasterio jerónimo de San Isidoro del Campo, el titular de la propiedad de los terrenos excavados, y que fueran custodiados por los monjes bajo la dirección de un académico¹¹.

EL ESTADO DE LAS ARTES EN SEVILLA

La tercera parte del escrito de Ceán es la contestación al requerimiento de la Academia sobre cuanto “quanto estime conveniente al decoro y honor de las nobles artes”, que Ceán utiliza fundamentalmente para comentar la situación de las bellas artes en la ciudad de Sevilla. El autor alude a la conocida anécdota de Carreño de Miranda y narrada por Palomino en la que se situaba en boca del hidalgo pintor el anhelo sobre la *ignorancia* de la pintura, cuando éste explicaba su rechazo al hábito de Santiago afirmando que “La pintura no necesita honores, ella puede darlos a todo el mundo”¹², frase utilizada para afirmar la necesidad de formar al artista en las aptitudes artísticas necesarias, aún no extendidas a través del nuevo modelo de formación y de diseño de la Academia en la ciudad andaluza, donde “más que en ninguna parte fixó últimamente su asiento el torpe y ridículo Churriguerismo”¹³.

El análisis del churriguerismo sevillano aparece en la obra de Ceán como resultado de la lectura de Ponz y las opiniones de Llaguno, pero considerado por nuestro escritor como etapa de una evolución artística general de la arquitectura, tal como ya aparece en su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (1804), como fase final de esa decadencia de las artes que en la perspectiva ilustrada es paralela a la degeneración moral de la sociedad. En el escrito que comentamos la identificación entre el Barroco tardío así denominado por la crítica ilustrada y las artes de la ciudad de Sevilla es aún más acusada, por cuanto su desarrollo es tildado aquí como el mayor entre todos los lugares de la geografía española, quizás por el deseo de Ceán de mover la acción regeneradora de la Academia sobre la capital andaluza. El concepto revive en los años en que escribe Ceán, por cuanto en 1816 el escri-



Juan Bernabé Palomino,
*Retrato de Juan Carreño
de Miranda.*
Biblioteca Nacional, Madrid.

tor asiste en la Real Academia de la Historia a una disertación sobre el Churriguerismo, referida en el comienzo del tomo IV de *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España* (1829). El estudio que alude señalaba el papel en la formación del churriguerismo de la obra del Dietterlin y de los edificios del Borromini, así como el origen extranjero de tal corriente artística, asunto éste que para Ceán salvaba la responsabilidad de España en tal heterodoxa creación, de modo que “se liberta a nuestra nación del borrón de haber producido los abortos y extravíos del churriguerismo”¹⁴.

En contraste con tal etapa histórica, sitúa Ceán a los artistas que tuvieron cuna o trabajo en la capital cuando era emporio del comercio y las artes. Menciona como artistas destacados de esa época a Luis de Vargas, a quien llama “Jacob de la Pintura”, a Pedro de Villegas

Marmolejo, amigo del humanista Arias Montano, al “aticianado” Juan de las Roelas, del “magico” Velázquez, y de su suegro y maestro, el “sabio” Pacheco; a los Herreras y de Murillo, a quién califica como “inimitable imitador de la dulce naturaleza”. Entre los escultores, cita al competidor de Miguel Angel Pedro Torrigiano, a Martínez Montañés, autor del modelo para la estatua ecuestre de Felipe IV, a Alonso Cano “admirable y correctísimo”, el “sencillo naturalista” Pedro Roldán, y su “modesta” hija Luisa Roldán¹⁵.

Se trata del conjunto de autores sevillanos que estudia y analiza Ceán a lo largo de su obra historiográfica, incluidos entre el clasicismo y la Guerra de Sucesión española a comienzos del XVIII¹⁶. Ceán estudia al grupo de los pintores hispalenses mediante su trabajo en archivos y las fuentes proporcionadas por Bruna; según él mismo nos indica, para 1797 tenía ya trazada la cronología de las principales generaciones de artistas del pincel en la ciudad¹⁷. Posteriormente este conocimiento se plasmará en su obra, en el *Diccionario*¹⁸ y de manera más extensa en su *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*¹⁹, y en el conjunto de sus *Diálogos* precisamente, como señala Lleó²⁰, forman parte del grupo de artistas nacionales cuyo conocimiento, directo y a través de las fuentes históricas, condujo al joven Ceán a tener una visión personal de la crítica pictórica, alejada de la visión idealista e intelectualizada de Mengs. Entre ellos, Murillo tiene una posición destacada; considerado por el asturiano como “el príncipe de los naturalistas españoles y jefe de la escuela sevillana”²¹, situado en el centro entre la tiranía de las reglas y la ausencia de las mismas; así se manifiesta literariamente como protagonista de uno de los *Diálogos de la Pintura* median-do, según lo expuesto, entre la obra de Mengs y la de Lucas Jordán²².

Al talento de Murillo se une la magia de Velázquez, fruto de cualidades que le permiten superar en su pintura la mera imitación de la naturaleza. Ambos pintores son capaces de representar hasta “el ambiente y aire superpuesto”.

Para llegar a estos excelsos pintores, se retraen los fundamentos de su etapa de perfección a Luis de Vargas, quien junto a los flamencos Campaña y Frutet, elevan a esta situación la pintura sevillana a mediados del XVI en “la ciudad donde se desplegó el genio andaluz hasta el punto de tocar el bello ideal”.

Por su parte, Herrera, Roelas, Pacheco, entre otros, suponen para Ceán el paso del XVI al XVII en la pintura, a través del dibujo correcto, de formas grandiosas y retóricas, con interés hacia un aprendizaje del color. Los dos primeros, de “talento original”, caminan hacia un nuevo rumbo para imitar a la naturaleza²³.

En cuanto a los escultores citados, el más reconocido por Ceán es Alonso Cano, protagonista en diversos Diálogos: *Diálogo sobre la primacía entre la Pintura y la Escultura* (1822), del *Diálogo sobre el origen, formas y progresos de la escultura en las naciones anteriores a los griegos* (1822), del *Diálogo sobre el estado de perfección a que llegó la escultura en Grecia* (1822), del *Diálogo sobre la escultura en la dominación de los romanos* (1822), y también en los dedicados a la escultura comentados por Pardo Canalis a través del manuscrito de la Fundación Lázaro Galdiano²⁴, alternando en importancia y guía crítica de estos períodos históricos con Alonso Berruguete y Gaspar Becerra. Cano es el de temperamento fogoso entre los tres, y representa el sometimiento a la imitación de la naturaleza pese a no haber aprendido de los grandes maestros italianos; pese a excesiva libertad en las obras del XVII, Cano supo ceñirse a las nor-

mas de los clásicos mediante el conocimiento de su maestro Montañés, de Torrigiano y en el estudio de las obras clásicas de los Duques de Alcalá. Precisamente Torrigiano es –para el escritor– el más esclarecido entre los escultores extranjeros que llegaron a España, el que complementa la acción de la gran generación de Berruguete y Becerra, siendo su San Jerónimo “un eficaz modelo capaz él solo de promover en toda España el saber, gusto y perfección a que habían llegado las bellas artes en el Reino”²⁵.

Pedro Roldán y Luisa Roldana aparecen en los *Diálogos* dedicados a la escultura, y son juzgados por boca de Cano entre el grupo de escultores sevillanos del XVII –al que pertenece Montañés, su maestro– entre aquellos que obraron con “más cuidado y estudio del diseño, aunque sin imitar las máximas del antiguo”²⁶.

Por supuesto no podía faltar la presencia de estos sobresalientes artistas en sus proyectos para la ilustración de sus obras o en su propia colección personal. Del pintor Luis de Vargas poseía Ceán los grabados de unos camellos, y Goya retrató al pintor en los dibujos que iban de servir de ilustraciones para su *Diccionario*, también consta que para la edición del estudio biográfico de los artistas tenía una imagen del escultor sevillano Pedro Roldán; además, conocemos que coleccionaba igualmente estampas de Murillo²⁷.

La enumeración de los artistas comentados contrasta con la actual situación de decadencia de la ciudad, determinada por la continuidad del churriguerismo dieciochesco. Y esta perduración de tan aciaga estética viene condicionada, según Ceán, por la ausencia en Sevilla de profesores de mérito académico, que hubieran dirigido y completado la labor de la Real Escuela de artes de Sevilla.

La opinión de Ceán fue clara sobre esta institución local, que adquirió gracias a la mediación de Francisco de Bruna el carácter de Real Escuela de las Tres Nobles Artes desde 1775. Ceán opinaba que no obtuvo el fruto esperado por la falta de presupuesto adecuado y escaso “fomento en los principios”²⁸; y esta falta de fomento se debía al ejercicio docente de los “miserables profesores” que componían la Real Escuela, tal como los menciona en el presente escrito²⁹. A este respecto, en su correspondencia privada se muestra aún más claro e incisivo. Así, escribía a Vargas y Ponce en 1804 “A nadie conozco aquí (Sevilla) que pueda ser individuo de la Academia. Tire Vm. por otro lado, que esto está cada vez peor”³⁰. Ceán conocía perfectamente a la nueva institución y a sus componentes, pues, tal como indica en nuestro informe, había colaborado a su creación durante su primera estancia sevillana, de 1767 a 1776, cuando acompañó como secretario a Jovellanos; en la Escuela, en origen una reunión “académica” de artistas locales destacados y aficionados a las artes. Allí conoció al más famoso entre los pintores sevillanos del momento, Juan de Espinal, quién incluso le enseñó algunos rudimentos del oficio, plasmados por Ceán en un retrato y en cuadros destinados a la familia; además de alguna obra que Clisson estima incluida entre los envíos que hizo la Escuela a la Academia de San Fernando para avalar su actividad³¹. Pese a su opinión desfavorable sobre el instituto y conforme a su personal mezcla de fervor y tesón, intercedió en ocasiones en ayuda del mismo, como cuando a petición de Bruna interviene en la recomendación del pintor hispalense Joaquín Cortés ante la Academia de San Fernando con objeto de apurar la consecución de su grado académico.

Sin duda, tal como ha sido analizado en otra ocasión³², el conjunto del profesorado de la Real Escuela no participaba de la formación ni ideas estéticas promovidas desde la Academia

madrileña, y es uno de los motivos de la escasa preparación teórica, social y laboral de Sevilla para asumir la arquitectura ilustrada. De ahí el escasísimo éxito de los diseños de arquitectura enviados desde Sevilla para ser juzgados por la Academia, la mayor parte de ellos reformados o rechazados.

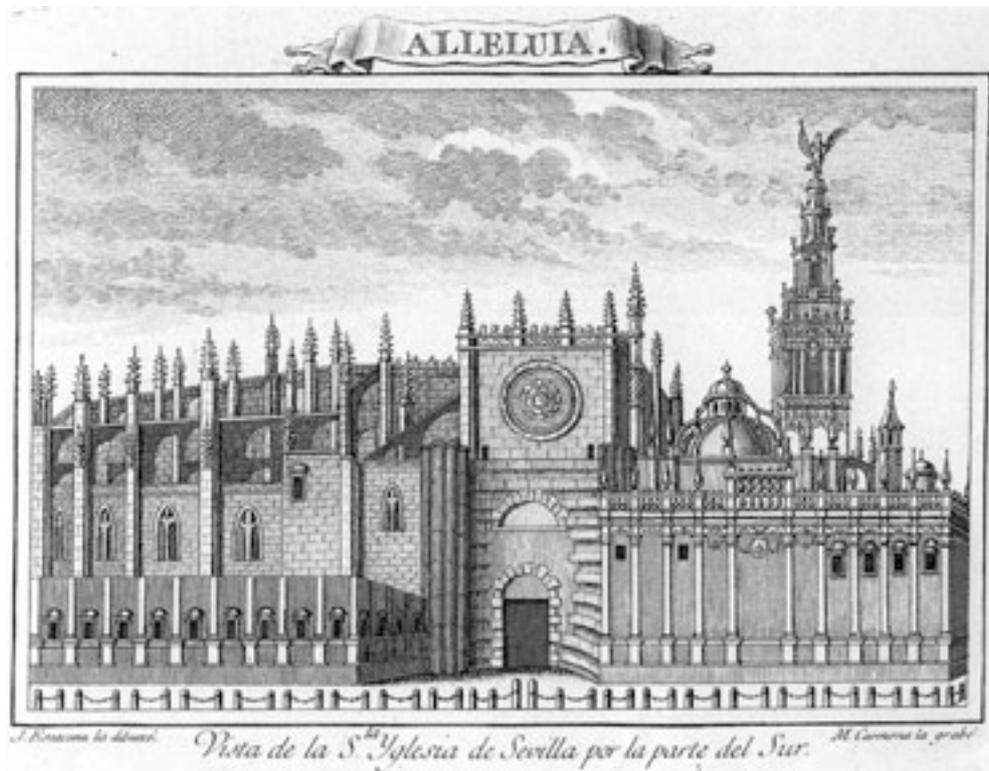
Por ello señalaba Ceán la necesidad de la intervención en la ciudad de un académico de mérito que promoviera el diseño arquitectónico ilustrado, evitando este rechazo de la Academia, indicador para Ceán y el pensamiento ilustrado, tanto de una falta de adscripción estética como de un defecto de capacidad para la creación artística, con una Sevilla “sin pintores ni escultores de habilidad”, donde tampoco “había quien sepa trazar un templo u otro edificio de consideración”³³.

De hecho, la legislación promovida desde las academias limitaba la capacidad de proyectar la arquitectura en los artistas facultados para ello por la propia institución, a la vez que centralizaba en la Comisión de Arquitectura de la Academia la aprobación de los diseños. Ceán hace referencia explícita a la Real Cédula de 28 de febrero de 1787 que obligaba a este cumplimiento, mientras señalaba como ejemplo de ilegalidad el ejemplo del propio Cayetano Vélez, que fuera elegido como arquitecto mayor de la ciudad de Sevilla por el cabildo municipal en 1809. El escrito de Ceán precisamente señala al incumplimiento de tal legislación por parte de los organismos e instituciones locales, señalando –junto al propio Ayuntamiento–, al Cabildo de la catedral, del que sabemos que en efecto tenía al frente de la arquitectura de las iglesias y fábricas del Arzobispado a Fernando Rosales, un arquitecto sevillano formado en la tradición gremial y en la Real Escuela sevillana, y que sin estar aprobado siquiera por la Academia ejercía como responsable titular de la arquitectura de la archidiócesis desde 1795.

Por ello solicita Ceán que se acometa por la institución académica la denuncia de la mitra y cabildo de la catedral, y se envíe a Sevilla arquitecto académico, quizás una única persona, que centralice la creación de toda la arquitectura de su ciudad y territorio, –cabildo municipal, la de la iglesia de su arzobispado y de la Real Escuela de Artes–, así como la dirección de la Real Escuela de Artes. Asimismo, solicita divulgar esta futura intervención a través de la propia Gaceta oficial, “para escarmiento de los demás cabildos y municipalidades”, aún no decididos a plegarse a lo ordenado por la legislación.

Esta cuestión de la autonomía del patrocinio durante el barroco había inducido la diversidad artística de las escuelas regionales; por ello, esta libertad estética está unida a la perduración de aspectos barroquistas en las artes sevillanas del momento, aspecto éste conocido por Ceán, por lo que une centralización y legalidad con la extensión del fenómeno ilustrado con objeto de acabar con los restos del churriguerismo en Sevilla. Como recurso retórico para impulsar el convencimiento de los académicos, Ceán pone en boca de los patronos locales de la arquitectura el desprecio hacia la ley y la acción de la institución que se puede deducir de la libertad de estos importantes clientes artísticos: “nos quieren enviar arquitectos de San Fernando, que nos lo manden, más nosotros, //(r)que somos los dueños, queremos mandar a quién nos obedezca”³⁴.

La decidida intervención propuesta por Ceán Bermúdez tiene, como en tantas intervenciones del pensamiento ilustrado, un carácter ejemplarizante, pues conoce el escritor las



Manuel Salvador Carmona, “Vista de la Santa Yglesia de Sevilla por la parte del Sur”, en J. A. Ceán Bermúdez, *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1805.

dificultades para la integración en la reforma promovida por la Academia de los centros alejados de la Corte; precisamente de estas dificultades en relación con la periferia del país, y también de las propias contradicciones de la Academia da cuenta el hecho de que Vélez, el arquitecto denunciado, acabara siendo conservador de Itálica pese a las opiniones vertidas por Ceán.

Sobre el caso de Sevilla y las artes, la opinión del erudito aparece expuesta en varias obras a lo largo de su trayectoria en la ciudad, especialmente en la *Descripción* y sus apéndices. Pero en el texto que comentamos su parecer al respecto se desarrolla con total libertad; su verbo es ágil y su estilo expresivo, cercano al lenguaje empleado en las cartas dirigidas a sus íntimos; ello es posible por la distancia geográfica y vital sobre lo tratado, y por la naturaleza de su propio destinatario, –la Academia de San Fernando–, a quién trata de convencer para que asuma su capacidad reformadora. Esta claridad en su exposición, así como el carácter global con que se trata el estado de las artes en la ciudad de Sevilla, dispuesto en una crítica argumentada según las razones del pensamiento ilustrado, dan a este informe un destacado valor como fuente de conocimiento artístico.

APÉNDICE DOCUMENTAL

“He recibido y leído el oficio que V.S. me pasó con fecha de 28 de marzo último, y decía: que por el Ministerio de Estado se había dirigido de orden del Rey informe de nuestra real Academia de San Fernando una instancia que me acompañaba, de Don Cayetano Vélez, en la que titulándose arquitecto mayor de Sevilla, sin estar reconocido ni aprobado por la Academia como maestro arquitecto, pretendía que Su Magestad le nombrase director y conservador de los antiguos monumentos de Itálica. Y que la misma real Academia había acordado que yo exponga lo //(2) que se me ofrezca y parezca acerca de esta solicitud, y sobre la mejor conservación de aquellas antigüedades; y que diga quanto estime conveniente al decoro y honor de las nobles artes.

Para poder corresponder a la confianza –que yo no esperaba– de tan sabio e ilustre cuerpo, y al aprecio que hace de mis cortos conocimientos en estas bellas artes, y de la grande, pública y constante afición que las profeso, dividiré mi dictamen para mayor claridad, en los tres puntos que V.S. me indica en su oficio. Más ante todas cosas debo decir que no conozco de vista, trato, correspondencia ni aún por sus obras a Don Caye (tano Vélez ni lo que ha) //(3) construido en Sevilla. Baxo este supuesto empiezo por su solicitud.

La dirección y conservación de los monumentos romanos de la antigua Itálica, que existen en la villa de Santiponce, distante una legua al poniente de Sevilla, exigen para su cabal desempeño grande instrucción de la historia de España, durante la dominación del imperio romano. Además de conocer y saber apreciar el mérito de las antigüedades que pertenezcan a las tres nobles artes, debe también el director y conservador saber leer y entender las inscripciones o lápidas, de que abunda aquel terreno, distinguir sus géneros, e inter- //(4) pretar sus siglas. Lo mismo ay con respecto a las monedas o medallas que todavía se encuentran en él. Y debe no confundir los instrumentos músicos de los romanos, quales eran las lyras, sistros y crócalos con los que usaban en sus sacrificios, a saber, aspersiones, símpulos y trípodas, preferículos, segures, lituos, y compañía; los militares, como escudos, carcaxas, glandes, arcos y flechas con los civiles, que eran coronas de diferentes clases, las de los anillos y sellos, las de los relojes, pesos y balanzas y las de los collares; los de las artes mecánicas con los utensilios domésticos, que probablemente estarán todos sepultados entre los vestigios de aquella célebre colonia. //(5)

Omito otros conocimientos literarios que la real Academia sabe mejor que yo deben adornar a quién haya de tener a su cargo tan importante y delicada comisión, y que no puede suponer en Vélez si ha leído su representación. Por tanto estoy bien persuadido de que tan ilustrado cuerpo no querrá coadyuvar a su nombramiento, menos que no tenga noticias más favorables de su mérito artístico, de su literatura y de su profunda inteligencia en las antigüedades.

Sobre la mejor conservación de las de Itálica

Este punto está ya decidido por una real cédula, //(6) que se imprimió y circuló a los tribunales, justicias prelados y cabildos del reyno el año de 1803. En ellas se aprueba y manda observar una instrucción que inserta formada por la real Academia de la Historia,

sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos, descubiertos y que se descubrieren en España. Y como el conocimiento de este ramo instructivo para nuestra historia, este cometido exclusivamente a la citada Academia, ¿quién sino ella podrá informar a la de San Fernando del estado en que se hallan las antigüedades de Itálica y de su mejor conservación? //(7)

Y por mi parte solo puedo decir, que desde el año de 1768, que fui por la primera vez a Sevilla, donde residí veinte y quatro con intervalos, hasta el de 1808, siempre he visto estar estos monumentos itálicos a la disposición del monasterio de los Padres Gerónimos de San Isidro del Campo, como cura y señor territorial de la villa de Santiponce.

En este tiempo se hicieron algunas pequeñas excavaciones, y se encontraron bustos, y torsos admirables de estatuas, capiteles, basas, trozos de columnas y de otros miembros de noble y elegante arquitectura. El antiqüario y notorio afecto a las bellas artes, Don Francisco de Bruna y Ahu- //(8) -mada, teniente de alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla colocó en sus salones baxos una parte de estas antigüedades formando galería y colección de preciosidades de la Bética romana, que es ahora uno de los primeros ornamentos de aquella metrópoli. Los monges distribuyeron en los claustros y corrales de su monasterio algunas aras, muchos pedestales, o basas de estatuas, en que están grabadas las dedificaciones y varios cipos con sus inscripciones sepulcrales. Levantaron enfrente de su iglesia un humilladero sobre otros monumentos de estas clases. Aprovecharon excelentes mármoles de varios colores, que encontraron también en las excavaciones, en enlosar //(9) y poner gradas en su presbiterio. Y recogieron otras antiqüallas, que ignoro conserven después de la invasión de los franceses.

Pero es mucho más lo que queda sepultado baxo de aquellos olivares, donde está soterrada la antigua Itálica; y lo que todavía se percibe de sus murallas, de su anfiteatro, cuya forma y figura aún conserva, de un pavimento mosaico historiado que yo medí y dibujé, y remití la copia el año de 1802 a la Academia de la Historia, y de otros muchos trozos de escultura y arquitectura, que asoman por entre la tierra, como los hongos, y claman porque los saquen de allí para instrucción de //(10) los antiqüarios y estudio de los artistas. ¿Más para que me canso y canso a la Academia con la relación de estas preciosidades, quando a pesar de la publicación y circulación de la cédula de 1803 subsisten en el mismo estado?

Que yo exponga quanto estime conveniente al decoro y honor de las bellas artes

El honor y el decoro son constitutivos de las nobles artes.

¡Oxalá que los que las exercen conociesen y apreciaran estas distinciones, sin mendigar otras, que no les pueden dar tanto lustre, y que no pocas veces debilitan sus manos! La pintura no necesita honores, ella puede darlos a todo el mundo, decía nues- //(11) tro pintor Carreño a los que llevaban a mal no haber aceptado el hábito de Santiago, que Carlos II le había concedido siquiera por el honor que resultaría a su profesión. Pero para pensar como Carreño se necesita ciencia, habilidad, filosofía, honradez y la gloriosa vanidad de que sólo es dado a los grandes artistas remedar los milagros de la naturaleza, y proporcionar a sus

semejantes, en las plazas la defensa contra la intemperie y otros enemigos externos, y la comodidad y hermosura en sus habitaciones. Nada ha dexado por hacer la Academia de San Fernando desde su instalación para que los profesores consiguiesen estos dones y formasen //(12) tan lisongeras ideas con lo que logró ver elevada la arquitectura en Madrid a un punto de perfección y decoro, que jamás tuvo en España desde el tiempo de Juan de Herrera. Por desgracia no llegó esta dicha a Sevilla, donde más que en ninguna parte fixó últimamente su asiento el torpe y ridículo Churrigerismo. Si quando los aficionados a las bellas artes establecimos allí a nuestras expensas el año de 1769 ó 70, la escuela de dibuxo, geometría y arquitectura, que aún subsiste, valiéndose de las cortas luces que podían prestar a la enseñanza los miserables profesores que había entonces en la ciudad, y que después adoptó el Gobierno //(13) se hubieran enviado individuos de mérito de la Academia de San Fernando, no se hallara ahora el emporio del comercio y de las artes, en los siglos XVI y XVII la cuna del Jacob de la pintura Luis de Vargas, del gran amigo de Arias Montano Pedro de Villegas, Marmolejo, del aticianado Juan de las Roelas, del mágico Don Diego Velázquez, y de su sabio maestro y suegro Francisco Pacheco, la patria de los célebres Herreras, padre e hijo, y del inimitable imitador de la dulce naturaleza Bartolomé Estevan Murillo; y la escuela de escultura en que enseñaron el terrible competidor de Buonarota Pedro Torrigiano, el insigne Juan //(14) Martínez Montañés, que hizo el modelo para la estatua eqüestre de Felipe IV colocada en el Buen Retiro; y la escuela en que estudiaron el admirable y correctísimo Alonso Cano, el sencillo naturalista Pedro Roldán, y su modesta hija Doña Luisa; no se hallara ahora, repito, la gran Sevilla sin pintores ni escultores de habilidad, y sin quien sepa trazar un templo u otro edificio de consideración, como la misma Academia habrá experimentado por los planos que envían de allá para su aprobación.

¿Y este sabio y zeloso instituto, maestro y tutor de las demás academias y escuelas del reyno, no volverá su aten //(15) -ción hacia la de Sevilla, semillero inculto de grandes ingenios, sembrado en los siglos pasados por los dichos y otros muchos ilustres profesores? ¿No tratará ahora de cultivarle proponiendo que vayan manos diestras a hacerle florecer y a resucitar su antiguo esplendor? ¿Y sobre todo no pensará ya en que se obedezcan allí las Reales Órdenes que la misma Academia promovió para el adelantamiento honor y decoro de las bellas artes?

¿Hasta cuándo ha de tolerar que el prelado, cabildo y ayuntamiento de aquella ciudad sigan expidiendo títulos de arquitectos a los que no están aprobados por ella, //(16) y tiene prohibido la Real Cédula de 28 de febrero de 1787? ¿Dexará pasar en blanco la ocasión, que le trae a las manos, la petulante representación de Vélez? (que devuelvo) en que se nombra arquitecto mayor de Sevilla, no estando, como Vuestra Señoría dice, reconocido y aprobado por la Academia de maestro arquitecto, y habiéndole conferido el título el ayuntamiento despues de haberse expedido la dicha real cédula? ¿qué más patente y escandalosa contravención se puede presentar a los ojos de la Academia, que más deba inflamar su ardiente zelo, y qué más debe excitar su deseo de los progresos de las bellas artes, y de la conservación de su honor y decoro? Nada va //(17) -len y de nada sirven los reales decretos, las cédulas del Consejo, ni las leyes, si no se vela, si no se está alerta para que tengan su puntual observancia y debido cumplimiento. De no tenerle se toman en menosprecio del legislador y del pasivo Gobierno y en mal, y en escándalo de la república.

Ea, pues, sus! Sin perder momento debe la Academia poner en la reales manos del Monarca una consulta enérgica, por separado del informe que se la pidió, haciendole ver la nulidad de este título o nombramiento, y de lo demás que hicieron la mitra y el cabildo de aquella Santa Iglesia, porque ambos adolecen de los mismos defectos por haberse expedido en la propia época y a sugetos, que se deben suponer inhábiles, pues no se hallan sus nombres en el catálogo de los maestros arquitectos aprobados por este real establecimiento.

Será además muy conveniente concluir la consulta, suplicando a Su Magestad se digne mandar que la Academia le proponga que esta vez uno o más de sus tenientes de directores, o de sus mejores individuos de mérito en arquitectura, previa su espontánea solicitud para que Su Magestad elija y nombre al que fuere de su real agrado, y haya de pasar a Sevilla a servir los empleos de arquitecto, o maestro mayor de las fábricas de // (19) las iglesias de aquel arzobispado, del cabildo de la catedral y del ayuntamiento, y el de director en arquitectura de aquella real escuela de diseño, que muy bien puede desempeñar un solo sugeto, y que este real nombramiento se ponga en la gazeta para escarmiento de los demás cabildos y municipalidades, que se hubiesen obstinado en no obedecer la real cédula.

Este es el único medio para corregir (sic) de una vez semejantes abusos y desobedencias; para hacer callar a los que propalan: nos quieren enviar arquitectos de San Fernando, que nos lo manden, más nosotros, //(20) que somos los dueños, queremos mandar a quién nos obedezca; para que acabe de desarraigarse el monstruoso churriguerismo; para que se propaguen las luces y el método de la Real Academia de San Fernando en todo el reyno; para que se construyan edificios dignos del reinado del Señor Don Fernando VII; en fin, para que las nobles artes hagan mayores progresos y conserven su esclarecido honor y decoro.

Y esto es todo quanto se me ofrece decir en compendio y en contestación al oficio de Vuestra Señoría. Espero se sirva leerlo en la Próxima Junta ordinaria, manifestando al //(21) mismo tiempo mis respetos y mi deseo de complacer, y de servir a la real Academia.

Dios guarde a Vuestra Señoría muchos años.

Madrid, 9 de abril de 1817.

Señor Don Martín Fernández Navarrete”

NOTAS

1. ASF. Archivo, sign. 2-7-3bis. Sobre la petición de Cayetano Vélez que se nombre conservador de los monumentos de Itálica. Informe de Ceán fechado en 9 de abril de 1817, dirigido a Don Martín Fernández Navarrete. Lo transcribimos íntegramente al final del artículo. La paginación es nuestra. En adelante, citamos como APÉNDICE.
2. Sobre Vélez, vid. SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel, *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla: Diputación, 1986; MORALES, Alfredo J., "Las honras fúnebres por Floridablanca en Sevilla y el túmulo proyectado por Cayetano Vélez", *Academia*, 73 (1991), pp. 179-190; MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la, "Notas sobre los diseños de autores españoles conservados en la Academia de San Lucas de Roma", en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Mérida: Universidad de Extremadura, 1992, vol. 1, pp. 497-502.
3. Archivo de los Reales Alcázares de Sevilla, Caja 153, exp. 2, 4 septiembre de 1816. Cit. OLLERO LOBATO, Francisco, *Cultura artística y arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775-1808)*, Sevilla: Caja San Fernando, 2004, p. 70.
4. Cit. LEÓN, Pilar, "Las Ruinas de Itálica. Una stampa arqueológica de prestigio", en BELTRÁN, José y GASCÓ, Fernando (eds.), *La Antigüedad como argumento. Historiografía de arqueología e Historia Antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 29-62.
5. APÉNDICE, Folios 7 y 8. Pieza epigráfica de M. Rutilio, procurador de la Bética, y un capitel tardoimperial. Vid. RODRÍGUEZ HIDALGO, José Manuel, "El monasterio de San Isidoro del Campo y las ruinas de Itálica", introducción a la edición facsimil de *La Itálica*, de Fr. Fernando de Zeballos, Sevilla: Almuzara, 2005, p. XXIX.
6. *Ibid.*
7. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2006. *Expediente sobre las antigüedades de Itálica*. CAISE/9/3940/12(04), información que motivaría unas consideraciones de José Ortiz y Sanz sobre el mismo en 1802 (CAISE/9/3940/12(05)).
8. *Ibid.* CAISE/9/3940/12 (9). El dibujo remitido en CAISE/9/3940/12 (10). Se alude en efecto a las láminas del lujoso libro de Alexandre de Laborde *Description d'un pavé en mosaïque, découvert dans l'ancienne ville d'Italica, aujourd'hui le village de Santiponce, près de Seville*, París, P. Didot, 1802, libro luego traducido al español en 1806, siendo el mosaico ilustración también de su *Voyage pittoresque... d'Espagne* de 1812.
9. Carta a José Cornide, 5 de mayo de 1802. *Ibid.* CAISE/9/3940/12 (7). "[...] No es del buen tiempo del Imperio Romano, sino posterior, quando las bellas artes iban en decadencia". Su construcción es "grosera". *Ibid.* Imagen 3. (3r). Sobre el mosaico, vid. RODRÍGUEZ HIDALGO, J. M, op. cit., pp. XXVI-XXVII; MAIER ALLENDE, Jorge, "Introducción", en *Noticias de antigüedades de las actas de sesiones de la Real Academia de la Historia (1792-1833)*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2003, pp. 11-43; y del mismo autor *La documentación de la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia sobre Andalucía*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005; vid. especialmente, RUEDA ROIGÉ, Francesc-Josep de, "El mosaico del circo documentado en Itálica", *Locus Amoenus*, 7 (2004), pp. 7-25.
10. ASF. Archivo, sign. 2-7-3bis. La opinión sobre los dos proyectos en 21 abril 1817; la respuesta al expediente de Vélez por el que solicita la remisión de hallazgos de Itálica para que sirva a sus estudios está fechada en 11 de enero de 1818.
11. Cit. RODRÍGUEZ HIDALGO, José Manuel, "El monasterio de San Isidoro del Campo...", op. cit.
12. APÉNDICE, 10. Describe Ceán el suceso en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1800, tomo I, p. 261. Carreño es protagonista de uno de sus Diálogos de la pintura, junto con el cardenal Gaspar de Borja, publicado en 1820 (cit. PARDO CANALLIS, Enrique, "Los Diálogos de Ceán-Bermúdez", *Revista de Ideas Estéticas*, XII, 47 (1954), pp. 219-233.

13. APÉNDICE, 12.
14. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración / por Eugenio Llaguno y Amirola; ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, Madrid: Imprenta Real, 1829.
15. APÉNDICE, 13-14.
16. 'La Guerra de Sucesión acabó de borrar las pocas buenas ideas que habían quedado de las bellas artes', en la "Introducción" al *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...* Madrid: Viuda de Ibarra, 180, p. LVIII.
17. CLISSON ALDAMA, José, *Juan Agustín Ceán Bermúdez, escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982, p. 184.
18. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, 6 v.
19. Cádiz, Casa de la Misericordia, 1806.
20. LLEÓ CAÑAL, Vicente, "Estudio preliminar", en *Descripción Artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804 (reed. Renacimiento, 1981).
21. CLISSON, *op. cit.*, p. 185, citando la *Carta a un amigo suyo sobre... la escuela sevillana*.
22. Cit. PARDO CANALIS, Enrique, "Los Diálogos de Ceán-Bermúdez", *op. cit.*; El propio Ceán se refiere a su escrito "Acabo de concluir un diálogo sobre el arte de la Pintura, cuyos interlocutores son Murillo y Mengs [...] Como el sistema de los dos fue diametralmente opuesto, da plan para charlar y zaherirse uno a otro: uno naturalista y otro ideal. Si Vm. viniese por acá, se divertiría con estos pasatiempos" (cit. FERNANDEZ DURO, Cesáreo, "Correspondencia epistolar de Don José Vargas y Ponce y otros en materia de arte", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XX (1900). Carta de Ceán a Vargas, del 7 de noviembre de 1808).
23. CEÁN en la *Carta a un amigo suyo...* citada por CLISSON, *op. cit.*, pág. 191, nota. 7, y pág. 186.
24. PARDO CANALÍS, Enrique, "Dos Diálogos de Ceán Bermúdez sobre la escultura en España", *op. cit.*, pp. 351-377.
25. En los *Diálogos sobre la Escultura en España*, cit. CLISSON, pp. 221 y 222.
26. PARDO CANALIS, "Dos Diálogos...", *op. cit.*
27. SANTIAGO PÁEZ, Elena, *El gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gijón: Museo-Casa Natal de Jovellanos, 1997.
28. CLISSON, *op. cit.*, p. 50.
29. APÉNDICE, 12.
30. Carta de 26 de diciembre de 1804, publicada por el Marqués de SEOANE en "Correspondencia epistolar entre Don José Vargas y Ponce y Don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años de 1803 á 1805", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XLVII (julio-septiembre 1905), pp. 5-60.
31. CLISSON, *op. cit.*, p. 50.
32. OLLERO, *Cultura artística...*, *op. cit.*
33. APÉNDICE, 14.
34. APÉNDICE, 19-20.

PLAZA DE PENSIONADO DE ARQUITECTURA EN LA ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA: EXAMEN DE ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA

María Díez Ibargoitia

RESUMEN: El objeto del artículo es dar a conocer los cinco planos que se conservan en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de San Fernando, correspondientes al ejercicio de oposición del arquitecto Roberto Fernández Balbuena, realizados en 1914, para obtener la pensión a Roma. Con más documentación obtenida del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, se ha podido reconstruir todo el ejercicio y conocer la formación del recién licenciado, su pensamiento arquitectónico y el valor de dichas obras por el hecho de ser preparadas para un concurso.

PALABRAS CLAVE: Dibujo. Arquitectura. Real Academia de Bellas Artes en Roma

SCHOLARSHIP OF ARCHITECTURE AT THE SPANISH ACADEMY IN ROME: EXAMINATION OF ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA

ABSTRACT: The aim of this article is to make known the five plans which are kept in the archive- library of the ASF, corresponding to the exam of the architect Roberto Fernández Balbuena, made in 1914, in order to obtain the pension in Rome. With more documentation gathered from the Archives of MAE, it has been possible to rebuild all the exam and to know the knowledge of the new graduate, his architectural thinking and the value of those works which were designed for a competition.

KEY WORDS: Cartoon. Architecture. Royal Academy of Arts in Rome .

LA PENSIÓN DE ROMA

Si queremos conocer la génesis de la arquitectura moderna en Madrid se hace necesario reflexionar sobre la permanencia en Roma de los arquitectos que fueron pensionados en la Academia de España¹. La estancia en Roma sería definitiva para muchos de estos arquitectos, puesto que todos utilizaron este viaje como puente para conocer la arquitectura europea más sobresaliente en ese momento. La Academia y el Estado eran conscientes de que Roma no bastaba, y en el Reglamento de dicha beca se establecía que parte de la beca se pasaría residiendo en diversos países de la Antigüedad clásica romana y griega y “en los países más florecientes de la arquitectura moderna” a elección del becario.

La Institución protectora y promotora de las bellas artes por entonces, era la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y sería la que facilitaría la formación necesaria para los artistas. Son múltiples los testimonios que encontramos aconsejando a los jóvenes artistas a pasar

por Roma para realizar esa labor de estudio. Teodoro de Anasagasti escribe, en la revista *Arquitectura*, una breve reseña de lo que significa la pensión en Roma: “es más provechosa la estancia en el extranjero del que ha manifestado verdadera vocación y aptitudes para el ejercicio de la profesión, que comenzar a practicarla apenas se sale de las aulas, sin recibir el contacto de la realidad... hay un desconocimiento absoluto de las ventajas que reportan al individuo y a la colectividad la permanencia en el extranjero, a la falta de propaganda y a la educación que eleva los espíritus. La convivencia íntima que en ella se establece con artistas que mutuamente se infiltran de su espíritu; la camaradería y cambio de impresiones con los pensionados de distintos países; la libertad para dedicarse a los estudios que más le atraigan; la de poder residir en la nación que más acomode –no exclusivamente en Roma, como erróneamente se cree–; el poder hacer cuanto se quiera, dentro de esa misma libertad artística; la oportunidad, que no se tendrá jamás después; el adiestramiento para la lucha profesional; el derecho a ocupar más adelante puestos oficiales, etc., etc., son ventajas que reportan las pensiones”².

Los arquitectos que accedían a dichas pensiones representaban siempre lo más selecto de la juventud artística de un país. Así lo señalaba José Benlliure en 1912: “Los trabajos de los pensionados que es de creer representan siempre lo más selecto entre la juventud artística de un país al ser expuestos en un mismo local los de todos aquellos Institutos de perfeccionamiento establecidos en Roma por las naciones más cultas, producirían el contraste que poniendo de manifiesto las diferentes maneras de sentir y expresar el arte cada raza servirían de enseñanza no sólo a los expositores sino también a los demás artistas pudiéndose apreciar las cualidades que distinguen a cada una de aquellos siendo también un estímulo a los jóvenes pensionados que lucharían con más energía y entusiasmo buscando el primer lugar entre los mejores en el aplauso y el elogio de la opinión”³.

Hasta finales del siglo XIX, “los ejercicios de pensión producían una serie de trabajos de gabinete solemnes y teatrales, hechos por y para el éxito: jurado, exposiciones y público. Daban la impresión de ser obra de gentes que encontraron desde el primer momento su camino y que lo seguían sin titubeos ni vacilaciones; prescindiendo de las copias de monumentos antiguos. Los trabajos de Balbuena sin embargo, son de una sinceridad incomparable. En toda aquella labor no se veía preocupación alguna por el juicio ni por las calificaciones académicas. Pintaba, dibujaba y proyectaba para sí mismo. Esta personalidad quedaba fuertemente marcada en sus apuntes, y prueba de ello la dan los dibujos hechos ante algún monumento, que se nos muestran como verdaderas interpretaciones más que copias”⁴. El carácter y pretensión que ofrecía la beca en Roma era el realizar una labor de estudio, de análisis y de reacción personal ante los distintos medios en los que se ha vivido. Esto será lo que principalmente se tenga en cuenta para comprender estos ejercicios.

La documentación que a continuación se presenta, tanto la relativa a la oposición a la que se presentó Roberto Fernández Balbuena para obtener el pensionado a la Academia de Roma como la que se refiere a su residencia en la misma, es completamente inédita y procede del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid), del Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, Madrid), del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), de la Academia Española de Bellas Artes en Roma y de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

En este artículo se quiere hacer hincapié en el examen que debía realizar el joven arquitecto para obtener la plaza de pensionado. Esta prueba tendría unas características muy diferentes a los trabajos de escuela que hemos tratado anteriormente puesto que es un proyecto preparado para ser evaluado y por ello ideado, cuidado y bien presentado. El discurso estilístico que elige Balbuena para su proyecto buscará estar en consonancia con la orientación de los miembros del jurado, tratando de conseguir su aprobación y el aplauso que le lleve a conseguir el premio de Roma.

CONVOCATORIA Y JURADOS DE OPOSICIÓN

La Academia de España en Roma aprobó su *Reglamento* el 3 de septiembre de 1913⁵. En él se sentaban las bases por las que se regiría y organizaría toda la Institución⁶. La oposición a las pensiones de la Academia Española de Bellas Artes en Roma se publicaba en *La Gaceta* de Madrid, quedando así abierta al público la convocatoria con el número de plazas vacantes para cada Sección. En el Art. 2 de dicho *Reglamento* se conceden dos pensiones para la Sección de Arquitectura, una cada dos años, pero sabemos, por el acta firmada el día 22 de abril de 1914 en la Academia de San Fernando, que el único opositor era Balbuena⁷. En carta manuscrita por el Conde de la Viñaza se notifica el nombramiento de Roberto Fernández Balbuena pensionado por la Sección de Arquitectura a 15 de enero de 1914⁸.

En los dos artículos siguientes del *Reglamento* se detalla lo que estaba previsto se extendían de las pensiones. La duración ordinaria, cuatro años, contados desde la fecha en que el pensionado toma posesión de su plaza en la Academia de Roma. Según consta en una carta del Director de la Academia al Sr. Embajador⁹ y en una carta manuscrita que envía José Rejós al Director de la Academia de Roma Eduardo Chicharro, Balbuena, tomará posesión de su pensión en el mes de Febrero de 1915¹⁰. Roberto tendrá que hacer uso del Art. 4 del *Reglamento* en lo concerniente a la prórroga de la pensión a causa de la Guerra Mundial, problema que abordaremos en el capítulo siguiente aportando la respectiva documentación.

El Art. 5 hacía referencia a la dotación económica de los pensionados: 4000 liras anuales. Para “gastos de viaje de ida y vuelta a España la suma de 500 liras en cada caso, entendiéndose que el Estado sólo habrá de abonar los gastos de regreso a España a los pensionados que hubieren cumplido todas las obligaciones reglamentarias y entregado a su debido tiempo los trabajos correspondientes a cada año. El viático de ida y cualquiera otra cantidad que circunstancialmente haya de abonarse al pensionado en esta Corte, lo será siempre al tipo de peseta por lira”.

En cuanto a los Tribunales que habrían de calificar los ejercicios de oposición, el Art. 27 señala que se compondrá de “cinco Jueces efectivos y tres suplentes: dos efectivos y un suplente habrán de ser nombrados por el Excelentísimo Señor Ministro de Estado, entre artistas premiados con primeras medallas en Exposiciones nacionales; asimismo otros tres, dos efectivos y un suplente, nombrados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre sus individuos de número, y dos Catedráticos, uno como Juez efectivo y otro suplente, designados por los Claustros de las Escuelas correspondientes a la enseñanza artística de la misma índole que la vacante de pensionado que haya de proveerse. Será Presidente

el Académico más antiguo, quien queda facultado para constituir el Tribunal con los Jueces efectivos que aceptaran sus cargos y los suplentes que sean necesarios, debiendo dar preferencia para cubrir la vacante que ocurriere antes de dar comienzo a los ejercicios de oposición, entre los suplentes designados de la misma procedencia”. En el acta de la sesión celebrada el día 20 de abril de 1914 el Secretario general de la Academia convoca a los Jueces para constituir el Tribunal que ha de juzgar los ejercicios de oposición a la plaza de pensionado por la sección de Arquitectura vacante en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Por el Ministerio de Estado fueron designados Antonio Flórez Urdapilleta, Modesto López Otero y Antonio Palacios Ramilo (suplente); por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Enrique M^a Repullés y Vargas, Fernando Arbós y José López Sallaberry (suplente), y por la Escuela Superior de Arquitectura Manuel Aníbal Álvarez y D. Manuel Zabala y Gallardo (suplente). Se nombró Presidente del nuevo Tribunal al académico más antiguo cuyo nombramiento correspondía a Enrique María Repullés y Vargas quien constituyó el Tribunal con los Jueces efectivos que aceptaron sus cargos que en este caso fueron Antonio Flórez, Fernando Arbós y Tremanti, Manuel Aníbal Álvarez y Modesto López Otero, Secretario¹¹.

Deberíamos detenernos en cada uno de ellos y en los postulados que definieron su evolución intelectual y con ello deduciríamos el criterio evaluador de las oposiciones que tratamos. Suponemos que Balbuena estaría advertido y conocería bien la orientación artística de quién juzgó sus trabajos e, inteligentemente supo conjugar su potencia creativa con los postulados historicistas que había aprendido en la Escuela.

Es más, algunos de ellos, como Antonio Flórez, Manuel Aníbal Álvarez, López Sallaberry y Manuel Zabala y Gallardo, habían sido sus profesores en la Escuela y pudo estar asesorado por ellos. Antonio Flórez se había incorporado a su regreso de la pensión en Roma, en 1909, a las tareas docentes de la Escuela. Ingresa en ésta como profesor auxiliar numerario de Historia de la Arquitectura y Dibujo de Conjuntos Arquitectónicos¹². Flórez conocía las ventajas de dicha pensión y podía bien haberle animado a presentarse al Concurso. Conocía las inquietudes, dotes intelectuales y habilidades con la acuarela del joven estudiante. Él era un excelente acuarelista y era virtud que apreciaba y aplaudía en sus alumnos. López Otero destaca el talento de Flórez en este aspecto en la contestación que hace a su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando. Flórez, diez años antes, en 1904, en su Tribunal de oposición había tenido a algunos de los académicos a los que entonces Balbuena se enfrentaba y podía darle buenos consejos. Enrique M^a Repullés, Fernando Arbós y Manuel Aníbal Álvarez, fueron los que en aquella otra ocasión evaluaron los trabajos del Sr. Flórez¹³.

También Manuel Aníbal Álvarez, profesor de Proyectos de Balbuena en la Escuela, era un excelente acuarelista y acérrimo defensor del preciosismo de dicha técnica. Fue esto, punto que favorecía positivamente a Balbuena puesto que en su proyecto pone gran énfasis en el cromatismo y dinamismo pictórico contra lo que objetaba el profesor Mélida en el plan de 1896.

Las demás personas convocadas para formar el jurado de la oposición son una serie de arquitectos de reconocido prestigio en el panorama arquitectónico de Madrid que representan al Ministerio de Estado o a la Academia de San Fernando. Entre estos se encuentran arquitectos como Antonio Palacios, Antonio Flórez o Modesto López Otero, que defienden la penetración de los influjos modernistas de la Secesión vienesa y de las demás muestras de

eclecticismo que se están desarrollando en toda Europa. Antonio Flórez, durante su pensionado había viajado a Viena, donde llegó a trabajar con Otto Wagner. El profesor Gutiérrez Mosteiro señala que es fácil encontrar el nuevo punto de vista y el poso que el vienés dejó en algunos aspectos de la arquitectura de Flórez, así como la seducción que Otto Wagner produjo en la Escuela de Madrid, sobre todo en algunos alumnos como Antonio Palacios, que a partir de 1904 levanta el Palacio de Comunicaciones, obra en la que colaboraría Flórez en 1909, a su vuelta a Madrid¹⁴.

En torno a los años 1910 y 1920 se reúnen en la Academia el grupo de arquitectos, a los que en la introducción denominamos “Generación del 14”, cuya mirada favorece la apertura a las formas arquitectónicas europeas. Establecen en la Academia su sede generacional de trabajo, reelaboración y consolidación de cuantas influencias vienen de un lado u otro. Unos vinculados a ella como miembros numerarios, otros en calidad de antiguos becarios o por haber sido nombrados miembros de los tribunales de oposiciones de las distintas secciones. Estos mismos arquitectos entrarán a formar parte del profesorado de la Escuela de Arquitectura a partir de 1915 dando un impulso grande a la difusión de cuanto habían aprendido en sus viajes y la cultura europea les proporcionaba.

De aquí se deduce una cuestión muy interesante en la que aunque no podamos detenernos al menos si queremos plantear. Desde que, en 1844, la enseñanza de la Arquitectura pasa a ser impartida a la Escuela de la calle de Los Estudios, ¿en qué se convierte la Academia? A partir de entonces los miembros de dicha Institución pasaron a constituir una comisión cuya función principalmente era consultiva. En ella se debatían los problemas y cuestiones que afectaban a la dirección de la arquitectura contemporánea. A ella además llegaban los informes de evaluación y aprobación de los proyectos de restauración y conservación del patrimonio artístico español. En nuestra opinión se configuró así una Academia que reúne a intelectuales y artistas para homenajear los trabajos meritorios de quienes van construyendo la historia de nuestro país.

EXAMEN DEL ALUMNO

El contenido de cada prueba venía bien detallado en el Art. 42 del *Reglamento* y aunque el opositor debía trabajar sin salir de la Academia, conocía bien en qué consistía cada examen. La duración total del ejercicio era de unos tres meses. Balbuena lo comenzó el 20 de abril de 1914 y la última acta consta del 30 de julio del mismo año. Tres meses casi completos, de los que consta un acta a diario.

Según el *Reglamento* en cada convocatoria se concedían dos plazas para la Sección de Arquitectura, pero en acta del día 22 de abril, queda reflejado que Balbuena fue el único opositor que se presentó a dicho examen.

PRIMERA PARTE DEL EJERCICIO

Una vez cumplido lo establecido, Balbuena podía comenzar el primer ejercicio. Éste precisaba “copiar del yeso un fragmento de ornamentación arquitectónica” y la redacción de

una *Memoria* acerca del arte a que pertenece dicho fragmento¹⁵. El Tribunal escogió un fragmento en yeso de entre los que se hallaban en la Escuela de Arquitectura y lo trasladaron a la Academia de San Fernando donde se realizó el ejercicio¹⁶. Sabemos que era costumbre realizar este ejercicio a la aguada para destacar los volúmenes y detalles decorativos del fragmento, como también lo harían Teodoro de Anasagasti¹⁷ y Fernando García Mercadal¹⁸ en su examen de oposición. Consistía en un estudio de luces y sombras que debía conseguir la mayor cantidad de gamas de grises según actuara la luz en el moldeado de la figura, como se enseñaba en cada Academia.

Este primer ejercicio tiene una segunda parte que consistía en una *Memoria* acerca del arte a que pertenecía dicho fragmento de ornamentación arquitectónica, época de su apogeo y caracteres que la distinguen indicando las influencias que en él hayan podido determinar las arquitecturas que la precedieron. En el acta del día 2 de mayo de 1914, se explicita que este trabajo constaba de veintisiete cuartillas, incluyendo la bibliografía utilizada para su realización. En el legajo 5-59-2 encontré la *Memoria* escrita por Balbuena mencionada en dicha acta. El dibujo de la copia del yeso parece haberse perdido, pero la *Memoria* da noticia del fragmento elegido para el examen.

Se señala un dibujo de *Flora* como objeto de estudio para este primer ejercicio. Detalle que lo clasifica dentro del *Arte Ojival*. En la mencionada *Memoria*, Balbuena realiza un ensayo general sobre dicho arte sin entrar en razonamientos concretos sobre el fragmento que es pretexto de la *Memoria*. Desarrolla sobre todo las características esenciales del Arte Gótico y su significación, dando gran importancia a sus principios filosóficos y estéticos del arte de la Edad Media. En primer lugar, el sistema constructivo de la arquitectura gótica. A continuación, se resumen la época de su apogeo y aspectos que le diferencian e indica las influencias que en él hayan podido tener las arquitecturas que le precedieron. Por último plantea cuál es el juicio que ha de hacerse en la actualidad a la *Arquitectura Ojival* y señala las referencias bibliográficas que ha utilizado para dicho ensayo. Entre los autores franceses que dominan en las citas, está la *Historia de la Arquitectura Cristiana* de Vicente Lampérez, quien había sido profesor suyo en la Escuela de Teoría del Arte.

El segundo ejercicio descrito en el segundo punto del Art. 42, consistió “En idear y hacer un croquis bien definido de un monumento o edificio arquitectónico con arreglo a un programa sacado a la suerte entre diez, redactados por el Tribunal. Este trabajo se presentará dibujado a la escala que elija el opositor, pero lo más determinado posible, en plantas y alzados, y deberá ejecutarse en una sola sesión de doce horas seguidas, pudiendo consultarse las obras que existan en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura”.

El día 4 de mayo el Tribunal redactó los diez temas¹⁹ de los que el opositor elegiría por sorteo uno para el examen. El tema elegido fue un “Palacio para la Música”.

Comenzó el croquis referido siendo para ello incomunicado y ejecutándolo en las doce horas previstas. La cartulina de papel avitelado que se le entregó medía 64 x 97 cm. El Reglamento advertía que debía detallar el proyecto lo más posible en plantas y alzados. El opositor optó por representar la Planta Principal del nuevo Palacio de la Música, la fachada y la Sección longitudinal del mismo. Todo ello con tintas negra y marrón coloreadas a la acuarela. El croquis inicial del proyecto lo hizo con una planta que contenía cinco salones para concier-



1. Roberto Fernández Balbuena, *Croquis de Palacio para la Música*.
ASF Biblioteca, sign. Pl-73.

tos; uno de ellos de mayores dimensiones que podía ser destinado a conciertos y audiciones de grandes masas corales y orquestas numerosas. Los otros cuatro se destinaban a agrupaciones menos importantes, a música de cámara. Proyectado un gran hall este es el que distribuye la planta ya que agrupados a su alrededor están todos los locales y de él parten las grandes escaleras que conducen a la planta superior, principalmente a las graderías para el público que van dispuestas sobre las galerías de circulación de la planta primera²⁰.

El croquis en la segunda parte del examen quedará algo modificado porque en este primer ejercicio no se precisaban detalles y Balbuena al realizar las trazas individuales del proyecto, idea el estilo e influencias concretas para el nuevo Palacio de la Música. Una vez terminados los ejercicios prácticos, que corresponden al primer grupo de esta oposición se expusieron al público²¹ como acordaba el Art. 30 del Reglamento.

El tercer ejercicio de este primer grupo del examen trataba de “contestar por escrito a cuatro preguntas sacadas a la suerte, de las diversas asignaturas que constituyen la carrera de Arquitecto, en el plazo de cuatro horas”. Los temas resultantes del sorteo fueron los números 9, 17, 29 y 44, que correspondían a los siguientes:

“9. Pisos y bóvedas. Su objeto, construcción y decoración en las diversas épocas de la arquitectura.

17. Arquitectura caldea y asiria. Geografía y topografía del país, razas que lo pueblan, religión, usos y costumbres de sus habitantes, materiales de construcción de estos países. Influencia sobre su arquitectura y principales edificios.

29. La arquitectura románica en Francia, caracteres generales que distinguen a las de sus diversas regiones. La Arquitectura románica en Inglaterra y en Alemania.

44. La arquitectura del Renacimiento en España; causas de su propagación y caracteres especiales que presenta. Arquitectura plateresca y greco romana; principales monumentos y escuelas. La Catedral de Granada y el Monasterio del Escorial, su composición y estructura. Churriguerismo, caracteres de composición y decoración de esta arquitectura”²².

El ejercicio lo leyó el día 12 y consta en el acta que la extensión de los temas era de quince cuartillas tal y como se ha encontrado y se indica en la nota al pie. El primer tema: “Pisos y Bóvedas. Su objeto. Construcción y decoración en las diversas épocas de la arquitectura”²³. Balbuena define cada uno de los dos contenidos por separado y desarrolla el sistema constructivo fundamental de cada uno de ellos. A continuación expone los ejemplos más significativos. En él se aprecia la preocupación y el estudio del tema de los motivos ornamentales y el revestimiento en la Historia de la Arquitectura. Si tomamos como objeto de reflexión el primer estudio acerca de la construcción y decoración de pisos y bóvedas, tomando como referencia la teoría del revestimiento de Gottfried Semper en 1851 y lo que más adelante Adolf Loos y Frank Lloyd Wright llamarían el “delito” contra la verdad de la estructura²⁴.

El segundo tema: “Arquitectura Caldea y Asiria. Geografía y topografía del país”. Este tema le permite adentrarse con más profundidad en los fundamentos de una de las civilizaciones estratégicas que configuran el arte y la arquitectura de la Antigüedad. La historia del pueblo babilónico le posibilitaba reconstruir la civilización entera desde sus límites territoriales hasta la construcción de sus templos con ladrillos cocidos, o sus palacios con cubiertas esféricas y elípticas.

El tercer tema: “Arquitectura Románica en Francia. Principales Escuelas. Arquitectura Románica en Inglaterra y Alemania”. En él desarrolla cada una de las Escuelas francesas con las características que diferenciaron a cada región.

El cuarto tema de examen: “Arquitectura del Renacimiento en España”, donde Balbuena va desarrollando la formación y penetración en España de las ideas renacentistas italianas con los elementos mudéjares del gótico. El paradigma de edificio renacentista será el Palacio de Carlos V de Granada, de clara ascendencia italiana, la Catedral de Granada, El Escorial que simboliza el esfuerzo y la voluntad, etc.

El contenido de estos trabajos es de notable importancia para la historia del arte y de la arquitectura en España, pues hasta el momento no se habían realizado extensos estudios sobre cada una de estas materias. Se conocían descripciones de viajeros que en sus recorridos por España detallaban el estado de las colecciones españolas como son la obra de Antonio Ponz o en el caso de las colecciones Reales el Padre Sigüenza, etc. Los estudios artísticos del patrimonio artístico español se ha hecho a partir del siglo XX por lo que todos estos trabajos comportan un material de reflexión importantísimo para los posteriores trabajos de investigación.

SEGUNDA PARTE DEL EJERCICIO

El día 13 de mayo se procedió a los ejercicios de la segunda parte de la oposición. En la cuarta prueba se exigía “desarrollar el monumento o edificio ideado en el segundo ejercicio, formulando el correspondiente proyecto, el cual comprenderá necesariamente:

a) Las plantas o secciones horizontales necesarias para la buena inteligencia del mismo, a la escala que fije el Tribunal;

b) Los alzados y secciones verticales suficientes para el mismo objeto, a la escala que fije el Tribunal;

c) Un importante detalle decorativo elegido por el opositor completamente concluido a una escala que no sea inferior al 1 por 100 del natural;

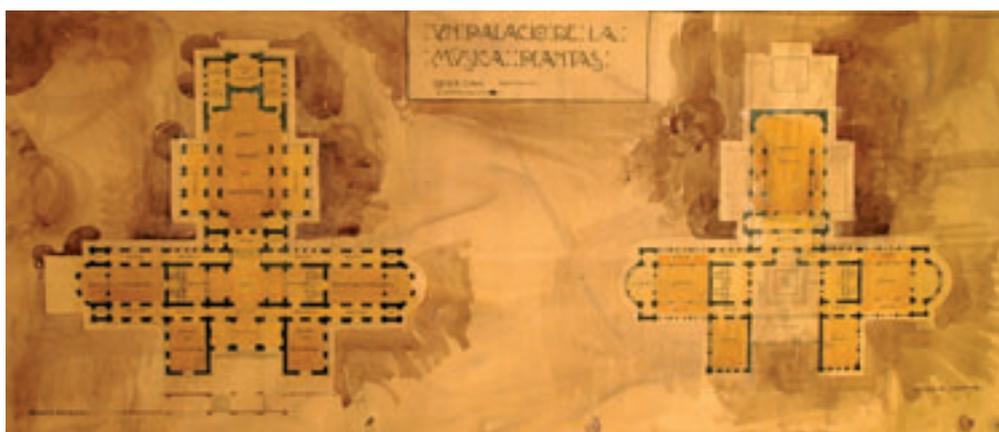
d) Una pequeña Memoria que explique y razone las disposiciones y trazas adoptadas en el desarrollo del proyecto. Este ejercicio se ejecutará tomando los calcos del croquis en una sesión y desarrollándolo después en el plazo de dos meses, pudiendo los opositores consultar cuantas obras, estampas o fotografías estimen conveniente”.

Es en este ejercicio, en la planta, alzado y secciones, donde se aprecia con mayor precisión la fantasía, el gran dominio del dibujo, la elegancia y perfección en el trabajo de Balbuena. Para realizarlo, el opositor podía consultar cuantas obras, estampas o fotografías estimara convenientes. No tenemos referencia alguna de las obras que consultó Balbuena, puesto que la breve *Memoria*²⁵ que adjunta al proyecto está incompleta: no incluye ni programa, ni historia, ni estilo del proyecto, como era costumbre. Esta ausencia quedó justificada por la enfermedad que padeció Balbuena y que parece dificultó su trabajo de pensionado.

En la *Memoria* que presenta con el proyecto hace una breve y clara definición de las dos plantas del edificio: “He dispuesto cinco salones para conciertos, uno de ellos de mayores dimensiones puede ser destinado a conciertos y audiciones de grandes masas corales y orquestas numerosas; los otros cuatro se destinada a agrupaciones menos importantes, a música de cámara.

Adoptado un gran hall este es el que distribuye la planta ya que agrupados a su alrededor están todos los locales y de el parten las grandes escaleras que conducen a la planta superior, principalmente a las graderías para el público que van dispuestas sobre las galerías de circulación de la planta primera.

Al lado de todas las salas están colocados, con completa independencia los servicios de W.C. y lavabos para el público.



2. Roberto Fernández Balbuena, *Planta de Palacio para la Música*.
ASF Biblioteca, sign. Pl-71.



Análogamente a la disposición adoptada para los pequeños salones he dispuesto para el grande, claro que concediéndole mayor importancia, un salón foyer para descanso de las orquestas. En comunicación directa con este salón he colocado dos locales destinados a depósitos de papeles de música, instrumental, ...Correspondiendo con estos salones y en planta de sótanos dispongo un bar que puede servir al público y a los ejecutantes durante los descansos.

He adoptado la planta rectangular para los salones porque la he visto empleada en algunos proyectos de edificios de índole análoga al que me ocupa.

Claro es que se trata de una idea general pues en un caso concreto de resolución práctica hubiera sido preciso hacer el trazado teniendo en cuenta los datos precisos, como el número de espectadores, y sobre todo las condiciones acústicas del local.

Hubiera sido, un trabajo emprendido desde este punto de vista, empresa superior a mis fuerzas no solo por falta de conocimientos, sino por la premura del tiempo en que el croquis se ideó”.

Tal y como Balbuena declara en su *Memoria*, para la planta del Palacio de la Música, se inspiró en edificios europeos análogos, que suponemos conoció a través de las publi-

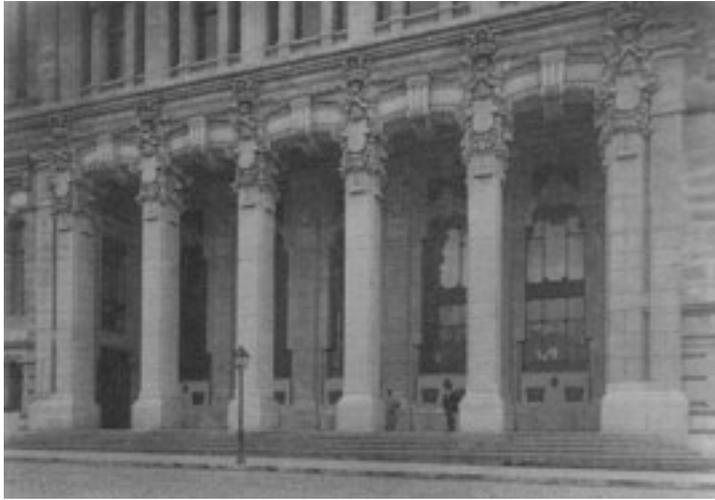


3. Roberto Fernández Balbuena, *Sección de Palacio de la Música*, 1914. ASF. Biblioteca, sign. Pl-74.

caciones de la época. ¿Qué edificios pudieron ser éstos? Revisando los planos de los teatros más relevantes de Europa²⁶, se pueden apuntar algunas posibilidades: el Teatro de Palladio en Vicenza está inserto en una planta rectangular, como también lo están los teatros barrocos de Versalles, Burdeos, Milán, Nápoles, París y Madrid. Asimismo, el Palacio de la Música de Barcelona, que realizó en 1906 Doménech y Montaner, se proyectó con planta rectangular.

En la sección se aprecia bien lo que señala Balbuena en la *Memoria* que habría que corregir si se quisiera ejecutar este edificio: “variar las proporciones de las salas, de excesiva altura y reducir el número de huecos”²⁷. Efectivamente, la sección muestra los espacios de un solo espacio interior. Hay una gran similitud con el Pórtico de los buzones de Correos que había proyectado Antonio Palacios en 1904 y que no se terminará hasta 1920.

En la *Memoria* se señala también la intención de proyectar un edificio de gran sencillez, con una ornamentación basada principalmente en la pintura. Este esfuerzo ornamental se centra en el interior de las cúpulas. Serán esos espacios donde solían representarse escenas que aludían las Alegorías de la Música y las Bellas Artes.



4. Antonio Palacios,
Pórticos de los Buzones de Correos.
Madrid.

Es preciso señalar la importancia del dibujo de las tintas en este plano a modo de litografía. Balbuena representa en el cielo, la atmósfera agitada en continuo movimiento. Se advierten ahí la influencia de varios de los movimientos que estaban inundando el mundo gráfico de los carteles en la Europa finisecular. La influencia del espíritu postromántico de William Morris se aprecia en la sinuosidad de las líneas. El japonésismo de los grabados de Ukiyo-e, introducido en Europa a través de las exposiciones universales, tuvo mucho que ver con el dibujo de las tintas que tanto se utiliza en el modernismo del *Art Nouveau*²⁸. Durante el tiempo que duró el esplendor de dicho movimiento, se editó en Londres la revista *The Studio* con diseños e ilustraciones que creemos que Balbuena pudo conocer en la Biblioteca de la Escuela²⁹.

Las arquitecturas que se advierten en segundo plano nos recuerdan que los alumnos de la Escuela de Arquitectura tienen puesto el objeto de su estudio tanto en la Escuela vienesa como en la arquitectura futurista italiana. Los profesores de la Escuela conocen la arquitectura de Sant'Elia, unos porque han viajado a Italia, y otros porque siguen las breves noticias que Anasagasti envía de la arquitectura europea contemporánea. Pérez Rojas analiza en relación con el Carmen Rodríguez Acosta, edificio que proyecta inicialmente Anasagasti y que copiará Balbuena como vemos en la imagen inferior, qué significan estas arquitecturas de grandes masas que descienden que se coronan en altas cimas, de forma escalonada: “los simbólicos edificios ideales ubicados sobre altas cimas se inclinan por un clasicismo modernizado que atenúa lo decorativo y resalta la geometría de sus masas. Sin volver la espalda a Hoffmann, las brumas centroeuropeas se disuelven a favor de unas versiones más italianizantes o mediterráneas. Estas arquitecturas que parecían estar condenadas a dibujos ensoñadores, se hacen realidad gracias al apoyo de generosos y entusiastas clientes. Edificio torreado, simétrico y asimétrico, tan clásico y moderno a un tiempo, lejos de rechazar la tradición la integra ensamblando diversos restos arqueológicos, como columnas y dinteles que contrastan con las blancas superficies lisas de los muros como objetos preciosos, piezas de museo perfectamente encajadas”³⁰.

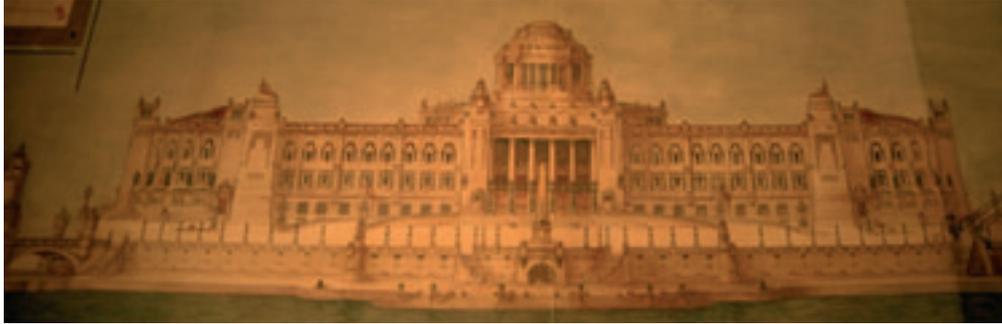
Una de las características más originales del proyecto es la disposición de la fachada. Ésta parece más bien la pensada para un palacio real, palacio de congresos, o para un pabellón de exposiciones, como el que plantean Bernard y Cousin para la Exposición Internacional de París de 1887. Pudo tener también en cuenta un modelo más próximo de examen de oposición, el realizado por Teodoro de Anasagasti³¹, cuya fachada posee un cuerpo central y dos alas laterales. Por el contrario, todos los palacios de la música europeos poseen en su fachada un sólo cuerpo principal. El único que podría haberle servido de modelo, por la analogía en su disposición, sería el realizado por Schinkel en Berlín, el *Schauspielhaus* (1819).



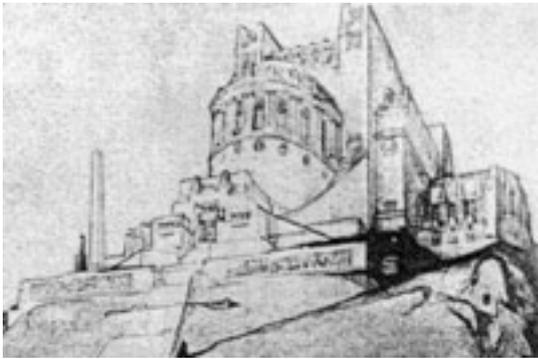
5. Roberto Fernández Balbuena, *Fachada de Palacio de la Música*.
ASF. Biblioteca, sign. Pl-72.



6. Bernard y Cousin, *Palais des Champs Elysées: Exposición Internacional de 1887*.



7. Teodoro Anasagasti, *Proyecto de Congreso de los Diputados*, 1909.
ASF Biblioteca, sign. Pl-48-56.



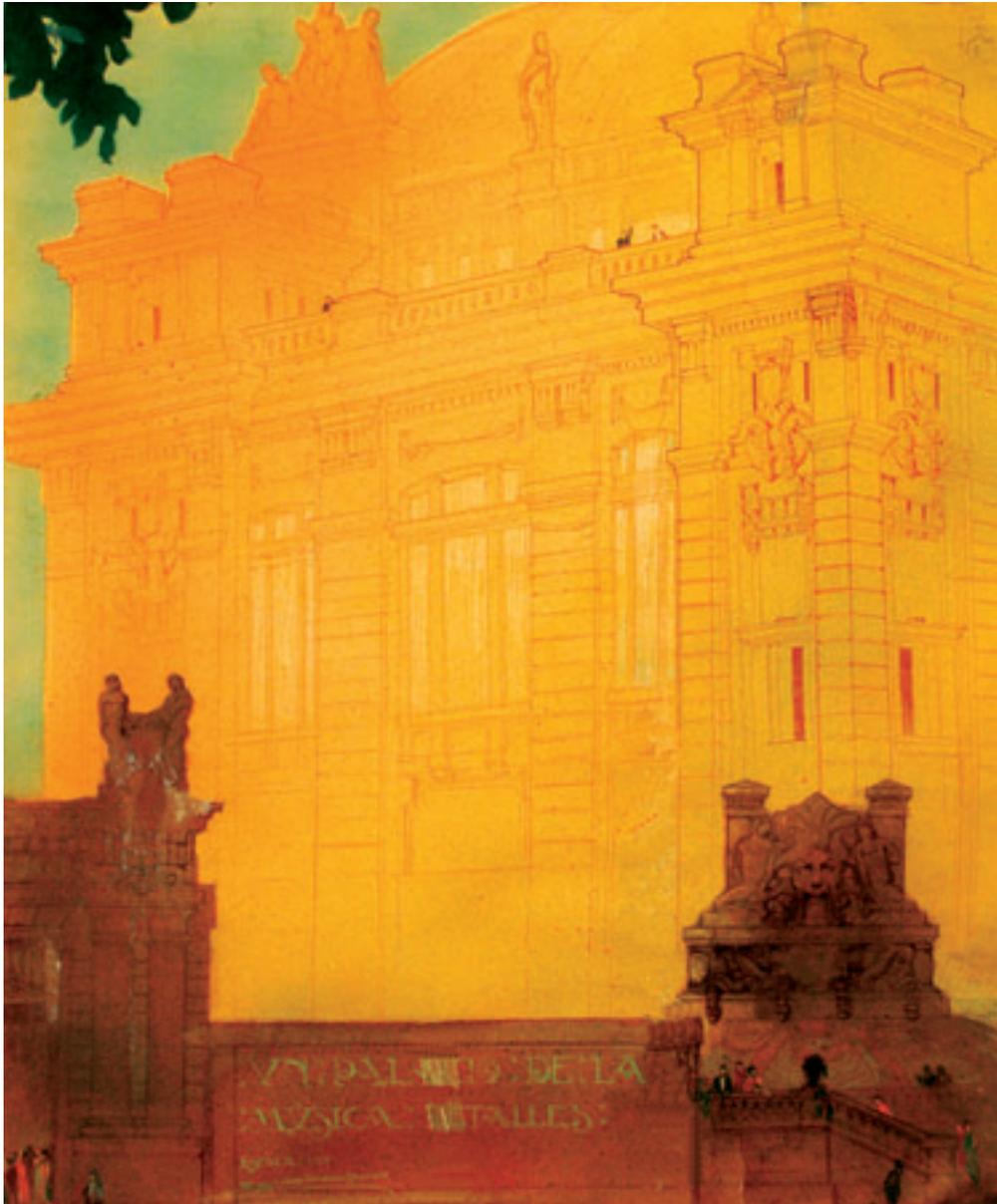
8. Teodoro Anasagasti, *Villa de César*, 1910.

Si analizamos el cuerpo principal de manera independiente podemos encontrar en primer lugar la simplificación del proyecto ideado en el croquis. La monumentalidad del edificio ha crecido por su sobriedad en el revestimiento del muro y sus vanos. Puede apreciarse una gran analogía con la disposición que plantea Antonio Palacios para el Teatro Rosalía de Castro en su fachada principal de 1911, composición que rápidamente evoca el eclecticismo parisino de Garnier. Se intuyen una serie de

utopías arquitectónicas tras el proyecto de Palacio para la Música. En mi opinión se asemeja a esos monumentos que imaginó Anasagasti años antes como el *Homenaje a un guerrero muerto* o la *Villa del César*.

Un proyecto que, como diría Julio Cano Laso, estaría destinado a obtener una pensión a Roma: “Pasado, presente, futuro [...] Continuidad de la sabiduría y el espíritu en el fluir del tiempo: intemporalidad, comunicación abierta y creadora entre las distintas artes y las sucesivas generaciones. Alta función de la Academia, depositaria de una noble tradición. Tradición que ha de ser viva y creadora. La tradición es un canal de sabiduría y espíritu: un saber esencial acumulado a lo largo de generaciones según un proceso selectivo: un embalse de energía creadora, que se hace efectiva mediante el acto de creación individual –ejercicio tenso del espíritu en acción– sin el cual la tradición sería material inerte. Y dice hondamente Unamuno: Darnos a la tradición, para vivir en ella y así no morir del todo”.

La última parte de este ejercicio consistía en realizar un “detalle decorativo elegido por el opositor completamente concluido a una escala que no sea inferior al 1 por 100 del natural”.



9. Roberto Fernández Balbuena, *Detalle de un Palacio para la Música*.
ASE Biblioteca, sign. Pl-75.

Sus enormes dimensiones de 143,5 x 119 cm, han dificultado su conservación produciendo que se rasgue la cartulina. Lo más interesante de este plano es la técnica con la que está realizado: la acuarela se ha aplicado como una serigrafía sobre la fachada del edificio y el resto de las arquitecturas están coloreadas con lápices acuarelados.

El motivo escultórico, especie de sello, que destaca sobre la escalera monumental y que coloca también como remate de la cúpula en el PL-72, (uno de los cambios significativos con respecto al croquis del primer ejercicio), tiene las mismas características de las máscaras masculinas que Otto Wagner emplea en los pilares de la Estación de Metro Schönbrunn de Viena.

En este proyecto Balbuena sabe conjugar todas las artes y con ello quiere demostrar que para el buen ejercicio de la Arquitectura hay que saber modelar, pintar e idear. Habría que considerar este trabajo como una “obra de arte total” (*Kunstswerk*), puesto que en él se integran la Arquitectura, Escultura y Pintura. El color y la acuarela juegan un papel fundamental en la expresividad y viveza de lo representado. Las figuras que se encuentran distribuidos por todo el espacio permiten apreciar la monumentalidad del edificio. Con simples pinceladas de acuarela crea volúmenes que dispersa por los distintos planos del espacio. De diferente manera, dispone por toda la fachada del Palacio conjuntos escultóricos de la Antigüedad Clásica, que delinea con las tintas de colores consiguiendo gran expresividad y movimiento en el dibujo. El jurado vio en este proyecto la más absoluta modernidad. No aparecen muestras de recelo en los documentos de la oposición, sí, de admiración por tan excelente dibujante. Así tras una votación unánime, el 30 de julio de 1914, es propuesto para la plaza de pensionado de Arquitectura en la Academia Española de Bellas Artes en Roma³².

NOTAS

1. SAMBRICIO, C., "Arquitectos españoles pensionados en la Roma del primer cuarto del siglo XX", en *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927): catálogo de la exposición*, Roma: Academia de España en Roma, y Madrid: Residencia de Estudiantes, 2003-2004, p. 55.
2. ANASAGASTI, T., "Acotaciones. Las pensiones de Roma", *La Construcción Moderna*, XVIII, nº 9 (1920).
3. Carta del Director General de Antigüedades y Bellas Artes en el Ministerio de Instrucción Pública Italiano al Director de la Academia de España en Roma, 1912. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H.4342.
4. T., "Los trabajos de pensionado del Sr. Fernández Balbuena", *Arquitectura*, (enero de 1922), p. 27.
5. El Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma se publicó en el nº 266 de la *Gaceta de Madrid*, el día 23 de septiembre de 1913, p. 711. ASF. Archivo, sign. 5-59-2.
6. *Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio de Estado, 1913. ASF. Biblioteca, sign. F-3002.
7. Acta de la sesión celebrada el 22 de abril de 1914 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tribunal de oposición a las pensiones de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. *Arquitectura*. Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. R-1725.
8. Carta manuscrita del Conde de la Viñaza, Roma, 16 de enero de 1915. Embajada de España cerca de la Santa Sede. Archivo de la Academia de España en Roma, Caja 1915.
9. Carta nº 17 del Director, Roma, 11 de febrero de 1915 al Sr. Embajador de SM el Rey cerca de la Sta. Sede dando conocimiento de la toma de posesión de la plaza de pensionados.
10. Carta de José Rejos a Eduardo Chicharro el 2 de febrero de 1915. Ministerio de Estado. Asuntos Exteriores, leg. H-4348.
11. Acta de la sesión celebrada el día 22 de abril de 1914 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ministerio de Asuntos Exteriores, sign. H-4337.
12. *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941): catálogo de la exposición*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002, pp. 31 y 196.
13. *Ibid.*, p. 192.
14. GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, J., "El periodo de pensionado de Antonio Flórez en Roma y la formación del arquitecto", en *Antonio Flórez, arquitecto (1877-1941): catálogo de la exposición*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2002, p. 45.
15. Este dibujo es el único, de los que pertenecen al examen de oposición, que no se conserva de los que pertenecen a los exámenes de oposición; de la *Memoria* tampoco tenemos noticia.
16. El papel en el que debía realizarse el trabajo era un pliego sellado y firmado por el Secretario. El día 28 de abril se acuerda la segunda parte del primer ejercicio, la correspondiente *Memoria*, que la desarrollaría en la Escuela de Arquitectura. El referido trabajo constó de veintisiete cuartillas designando detalladamente al final del mismo las obras que le fueron facilitadas para llevarlo a cabo.
17. ASF. Biblioteca, sign. PI-57.
18. ASF. Biblioteca, sign. PI-44.
19. Acta del día 5 de mayo de 1914. Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H-4337. Las papeletas originales se encuentran en ASF. Archivo, sign. 5-59-2.
20. FERNÁNDEZ BALBUENA, R., *Memoria para un Palacio de la Música*, julio 1914. ASF. Biblioteca, sign. PI-71-75.
21. Acta del día 6 de mayo de 1914, Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H-4337: se expusieron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando los días 7, 8, 9, 11 y 12 del corriente mes de dos a cuatro de la tarde.
22. Acta del día 11 de Mayo de 1914, Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H-4337.

23. FERNÁNDEZ BALBUENA, R., *Pisos y bóvedas*. ASF. Archivo, sign. 5-59-2.
24. FANNELLI, G., GARGIANI, R., *El principio del Revestimiento: Prolegómenos a una Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Madrid: Akal Arquitectura, 1999, pág. 17.
25. FERNÁNDEZ BALBUENA, R., *Memoria de Proyecto para la Música*, julio 1914. ASF. Biblioteca, sign. Pl-71-75.
26. LORDA, J., "Arquitectura del clasicismo europeo; introducción, motivos, repertorios, órdenes, tratados, modelos, tipologías y autores", en www.unav.es/ha/04-TIPOLOGIAS/teatro-5.htm.
27. FERNÁNDEZ BALBUENA, R., *Memoria de Proyecto para la Música*, julio 1914. ASF. Biblioteca, sign. Pl 71-75.
28. FONTBONA, F. , *El Modernismo: Pintura i dibuix*, Barcelona: L'Isard, vol. 3, 2003-2004.
29. GUILLOV, E.V., *Art Nouveau: an anthology of desygn and illustration from The Studio*, New York: Dover Publicatis, 1969.
30. PEREZ ROJAS, J., *Art decó en España*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, 1990, p.223.
31. ANASAGASTI, T., *Proyecto para Palacio de Congresos, 1909*, ASF. Biblioteca, sign. Pl-48-56.
32. Acta del día 30 de julio de 1914. Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. H-4337.

LA ESCULTURA ITALIANA DEL SIGLO XIX Y EL COLECCIONISMO PRIVADO EN MADRID. I. ADAMO TADOLINI Y LORENZO BARTOLINI

Leticia Azcue Brea

RESUMEN: La presencia de obras de escultores italianos del siglo XIX es habitual en las colecciones nobiliarias españolas, pero también una gran desconocida. Se analiza, pues, esta situación, y se aporta la localización de esculturas de la primera mitad del Ottocento italiano en Madrid, procedentes de las colecciones Alba y Osuna, así como su catalogación, y el estudio que permite, en varios casos, nuevas atribuciones, centrándose en esta primera parte en dos grandes artistas, Adamo Tadolini y Lorenzo Bartolini.

PALABRAS CLAVE: Coleccionismo. Escultura. Siglo XIX. Casa de Alba. Casa de Osuna. Adamo Tadolini. Lorenzo Bartolini.

ITALIAN SCULPTURE FROM XIX CENTURY AND THE PRIVATE COLLECTING IN MADRID. I. ADAMO TADOLINI AND LORENZO BARTOLINI

SUMMARY: The presence of works of Italian sculptors of the XIX century in the Spanish collections belonging to the nobility is something usual, although they are quite unknown. Therefore, this situation is being analyzed in the first part of this article, and also the location of sculptures of the first half of the Italian Ottocento in Madrid is provided, that comes from the collections of Alba and Osuna. It also includes their catalogue, and a study that gives rise to new attributions in various cases, focusing on two important authors: Adamo Tadolini and Lorenzo Bartolini.

KEY WORDS: Collecting. Sculpture. XIX century. Casa de Alba. Casa de Osuna. Adamo Tadolini. Lorenzo Bartolini.

La escultura italiana del siglo XIX es una gran desconocida en España. Existen significativos ejemplos, pero se encuentran diseminados en diversas colecciones, varias de ellas privadas, por lo que es difícil que se tenga una visión unitaria de conjunto. Sin embargo, casi todas las grandes colecciones españolas conservan obras de algunos de los más importantes escultores del *Ottocento* italiano, de las que tampoco tienen noticia en Italia, pues existe poca documentación sobre su adquisición y traslado a nuestro país¹. Los ejemplos difieren según que la colección proceda de herencia, compra, etc., pero sí es cierto que en algunas de las familias españolas con más recursos hubo personas concretas que tuvieron una excepcional dedicación a su incremento en todos los soportes, e incluso, fomentaron la relación con los artistas en sus viajes por Italia.

En el fondo este coleccionismo, fundamentalmente nobiliario, tiene una íntima relación con la tradición del *Grand Tour*, que no solo realizaban los aristócratas ingleses sino del resto

de Europa y los Estados Unidos. En el siglo XIX los nobles viajeros que recorrían Italia encargaban, ya fuera directamente o a través de intermediarios, obras, en este caso escultóricas, para sus colecciones. Fueron los neoclásicos Canova y Thorvaldsen los líderes en ventas de esculturas para el exterior, pero también importantes escultores italianos a lo largo del siglo lograron atraer a aquellos extranjeros que, en un buen número de casos solo de paso, se enamoraban de la Italia clásica, e iban a visitar los estudios de los escultores contemporáneos haciéndoles encargos, obras que según fue pasando el siglo XIX evolucionaron estilísticamente desde un lenguaje clasicista hacia el purismo o el romanticismo. De esta forma, junto con los encargos de toda la Cristiandad de tema religioso, los escultores italianos contaron en el siglo XIX con los encargos de “i viaggiatori e i collezionisti forestieri, che comprendevano i membri delle famiglie regnanti europee e dell’aristocrazia, ma che gradualmente includevano classi sociali più vaste, come, verso la metà del secolo, la borghesia americana”². En una interesante descripción de la vida cultural romana y de sus artistas en la primera mitad del XIX, leemos particularmente la visión desde la perspectiva de los artistas rusos, en concreto de F. Cizòv en 1842: “Tutta Roma è ora un enorme albergo per artisti di tutti i Paesi e viaggiatori di tutte le nazionalità”³. Los aristócratas de todas las nacionalidades y los artistas no solo se encontraban en los estudios de escultura, sino también en las exposiciones y en un gran número de veladas y fiestas⁴, e incluso los nobles organizaban reuniones con los representantes de la cultura y el arte, especialmente en Roma y Florencia⁵.

Los textos sobre la Roma del siglo XIX presentan constantemente los estudios de los artistas, siempre llenos de viajeros extranjeros, como el lugar: “più interessante fra gli spazi culturali romani, perche il più animato anche da presenze forestiere (e quindi in fondo, il meno 'romano') e il più vivace nella rierca estetica e stilistica... E gli artisti venivano a Roma, come a sosta obbligata, da tutte le regione dello stato, dalla penisola e dagli altri paesi europei, spesso ospitati in pensionati”⁶. Los italianos sabían que “si vendeva forse di più come quantità, non perchè gli stranieri fossero in maggior numero, ma perchè ogni straniero credeva di non aver ben compiuto il suo viaggio, o pellegrinaggio... senza acquistare”⁷. Desafortunadamente, la bibliografía italiana prácticamente no refiere ninguna presencia española, ni siquiera estudiosos del tema como Haskell: “Quei viaggiatori che, nel corso del XIX secolo, vennero in Itala dalla Francia, dall’Inghilterra, dalla Germania, dagli Stati Uniti, per trascorrervi poche settimane o per stabilirvisi per il resto della loro vita, andavano soprattutto cercando di recuperare un senso del passato”⁸.

De este forma constatamos el olvido de los viajeros españoles, y en particular de un noble, Carlos Miguel Fitz-James Stuart, XIV Duque de Alba, cuyos viajes comentaremos más tarde, pero que recordaba en su diario de 1820 cómo “Por las noches venían a casa los artistas y alguna otra persona”, y relataba en estos diarios redactados entre 1818 y 1823 sus visitas, las reuniones y fiestas de la aristocracia italiana, inglesa, rusa y también española, tanto en Roma como en Florencia, donde entre otras “visitaba a la Condesa de Albani, mi tía, que vivía allí, daba bailes y recibía artistas, prefiriendo la sociedad de los ingleses”⁹. El factor común que relaciona la posición e intereses de los coleccionistas españoles a mediados del siglo XIX, la función social y económica de las obras de arte coleccionadas y el perfil de los coleccionistas han sido comentados por Vázquez¹⁰. En su revisión del panorama madrileño concluye que, en el siglo XIX, apenas existieron “marchantes” *-dealers-*, mientras vemos

como en Italia “la figura del antiquario a Roma era fra le più caratteristiche e ce n'erano di tutti i livelli e per tutte le borse”¹¹. Hubo anticuarios sobre todo especializados en pintura, grabados o libros, pero pocos fueron representantes de artistas o compradores en nombre de un propietario. Durante el siglo XIX se desarrolló más el coleccionismo individual, arriesgando en sus compras, y mostrando a través de sus adquisiciones sus gustos, y la intimidad de su mundo cotidiano. Y este es un hecho especialmente claro en el ámbito de la escultura, ya que la mayor parte de las esculturas italianas de este siglo conservadas en España fueron compradas, o encargadas directamente en Italia.

En dicho entorno se centra este primer estudio sobre escultura italiana del siglo XIX en colecciones madrileñas. La mayoría de esas esculturas se han conservado en manos de sus propietarios, o, en caso contrario, de las instituciones que compraron sus inmuebles o sus colecciones, pues varias de ellas pasaron al Estado por venta de los propios coleccionistas en momentos de apuro, y en algún caso, como donación o legado testamentario. Podemos distinguir dos etapas en la llegada de escultura italiana a Madrid: una primera, de encargos concretos y compras de obras por la alta aristocracia, adquiridas directamente en Italia o a través de sus representantes y que se podría centrar aproximadamente hasta 1865. Y una segunda, relacionada expresamente con el ornato de las casas de los nobles con esculturas que según avanza el siglo tienen, particularmente, un carácter anecdótico y fundamentalmente decorativo, y que van siendo de más pequeño formato, obras que se encuentran en la mayor parte de las colecciones nobiliarias españolas.

Nos centraremos en este primer artículo en esculturas italianas de la primera mitad del siglo XIX procedentes de las familias Alba y Osuna, y comprobaremos cómo algunas de ellas que han permanecido como anónimas tienen autor, y algunas otras varían la atribución.

1. COLECCIÓN CASA DE ALBA

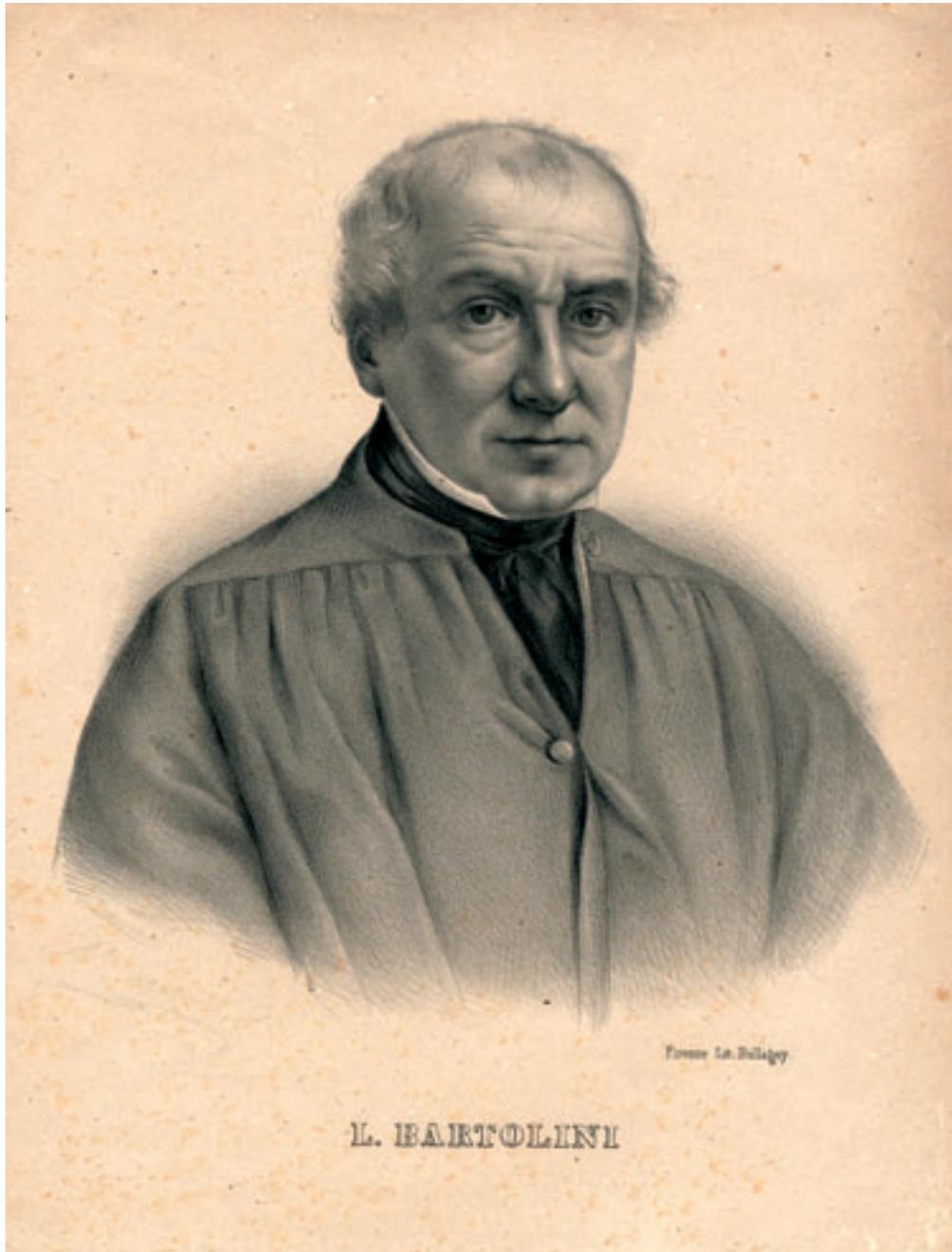
Uno de los casos paradigmáticos entre los viajeros españoles por Italia es el del ya citado Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Silva, VI Duque de Berwick, XII Duque de Huéscar y XIV Duque de Alba (1794 -1835), sobrino de la XIII Duquesa de Alba, de la que heredó el título ya que esta última no dejó descendencia directa. Su entusiasmo por las artes que le transmitió su madre la Marquesa de Ariza¹², hizo que muy joven iniciara su primer viaje por Italia, Francia y Alemania, adquiriendo asiduamente obras de arte: “por las Bellas Artes casi arruinó su casa. Cumplidos los 20 años, en 1814, emprendió sus viajes [...] detuvo más tiempo en Roma, Nápoles y Florencia, enteramente dominado por sus aficiones artísticas. En compañía de su agente y dudoso amigo D. Ángel Benito Poublon, Marques de Fontanar, frecuentaba los estudios de los artistas nacionales y extranjeros con tal entusiasmo que, puede decirse, no salía de ninguno sin dejar encargadas algunas obras, tasadas por el en altos precios”¹³. “Esta pasión desordenada por las artes le llevó a un estado cercano a la ruina, hipotecándose con prestamistas”¹⁴. Tal era su vinculación con el mundo del arte que fue nombrado en 1817 Académico de honor de la Accademia di San Luca en Roma, en 1820 Académico correspondiente de la de Florencia, y en 1834 Académico de Bellas Artes de San Fernando por su labor en favor del patrimonio mueble.

Carlos Miguel compró esculturas italianas clásicas y modernas: en el segundo caso, se decantó especialmente por el escultor Lorenzo Bartolini en Florencia, y compró obra en Roma, particularmente a los dos grandes exponentes del neoclasicismo español, José Álvarez Cubero y Antonio Solá, además de visitar los estudios de Canova o Thorvaldsen. La relación del Duque con los dos escultores españoles llegaría a ser tan estrecha que, no solo se carteo habitualmente y compartió veladas con ellos, sino que ambos fueron invitados a su boda¹⁵. Leemos en su diario cómo en Roma fue “al estudio del célebre Canova y vi varias de sus obras... visité el estudio de nuestro Alvarez, este es el mejor escultor después de Canova, y en algunas obras excede a este celebre artista”¹⁶. Sabemos que fue al estudio de Antonio Canova el 24 de mayo de 1815, y el 11 de octubre del mismo año al de Álvarez, acudió al estudio romano de Thorvaldsen el 21 de junio de 1817, y el 20 de febrero de 1818 visitó los estudios de los “artistas a los que había encargado obra en Nápoles”, y coincidió en Roma, de nuevo, con los escultores Canova, Álvarez y Solá el 1 de marzo de 1818. El 24 de diciembre de 1819 fue en Roma a “los estudios de todos los artistas que conocía y que tenían obras para mi” y el 1 de abril de 1820, un Sábado Santo fue “a ver los artistas que trabajan para mi”¹⁷.

En Florencia, el 2 de octubre de 1817 parece que entró por primera vez en el estudio del escultor Lorenzo Bartolini, un artista que conoceremos más detalladamente en este artículo y al que visitó varias veces, y en el que “hizo conocimiento de Lady Morgan, celebre literata inglesa” el 4 de diciembre de 1819¹⁸. La historia de Carlos Miguel es paralela a la de los amigos coleccionistas de Miss Mary Berry, la escritora inglesa interesada por el arte italiano, que llegó por primera vez a Italia en 1816, hizo gran amistad con Canova y Thorvaldsen, relató sus vivencias y animó a sus amigos ingleses a adquirir obra de Bartolini, entre ellos al Duque de Devonshire, excepcional coleccionista de escultura italiana del siglo XIX, hoy expuesta en Chatsworth¹⁹. La única diferencia es que Carlos Miguel sí escribió diarios, pero estos no están publicados, por lo que sus viajes y adquisiciones son, aun, muy poco conocidos²⁰.

Además de este gusto por el arte, Carlos Miguel se diferenció de otros nobles coleccionistas en su actitud filantrópica, ya que financió en Roma una academia de arte, sufragando los gastos entre 1818 y 1821 de más de veinte pensionados, proyecto cuya dirección encargó al escultor español José Álvarez Cubero. El XIV Duque de Alba deseaba, además, traer a España todas las obras compradas en sus viajes, para organizar una galería pública que sirviera de referencia a los artistas en España. De hecho, en 1826 recibió la autorización del Rey para traer a Madrid, “sin abrirlos en Alicante, 70 cajones de objetos de Bellas Artes”²¹. Carlos Miguel Fitz-Stuart viajó varias veces a Florencia, y leemos en sus diarios cómo en el ámbito escultórico apreció, particularmente, a Lorenzo Bartolini (Savignano, cerca de Prato, 1777- Florencia 1850). (il. 1). Bartolini va a ser un nombre habitual en la colección Alba a lo largo del siglo XIX por varios motivos, por lo que parece conveniente conocer, primero, algunos datos sobre este escultor, casi desconocido en España, pero de gran fama en Italia.

Bartolini, tras unos años trabajando el alabastro y los ornamentos metálicos, había tenido una primera etapa artística en París como alumno de Jacques-Louis David²², donde trabó amistad con el pintor Ingres, que luego retomaría en Florencia²³. En París fue premiado y



1. Retrato del escultor Lorenzo Bartolini, litografía.
Biblioteca del Archiginnasio (ID 940), Bologna. © Biblioteca Comunale dell' Archiginnasio, Bologna.

adquirió gran fama en la época napoleónica, recibiendo encargos del propio Napoleón y, más tarde, sobre todo de su hermana Elisa Bonaparte Baciocchi (Ajaccio 1777- Trieste 1820), casada en Marsella en 1797 con el noble corso Felix Baciocchi, y que fue nombrada Princesa de Lucca y Piombino de 1805 a 1814²⁴, territorios a los que desde 1806 se había agregado el ducado de Massa y Carrara. Elisa, mujer de carácter, “espressione di volontà e d’ingegno, d’orgoglio e di violenza, di forza virile e di debolezza femminea... la donna più vicina nella famiglia dei Bonaparte all’intelletto ed alla fiera di Napoleone”²⁵, desarrolló proyectos humanitarios, era una gran enamorada de las artes, pero también tuvo una perspicaz vista para las finanzas, estableciendo en Carrara la *Banca Elisiana*. En relación con la escultura, organizó en esa ciudad la *Accademia Eugeniiana* para realizar esculturas y distribuir las por todo el Imperio²⁶, y en particular promover diversos retratos oficiales de Napoleón que se enviaban a un almacén que ella poseía en París, con la idea de “reproduire en différentes grandeurs les statues et bustes officiels de l’Empereur pour les Administrations, les Municipalités et les particuliers... cette entreprise, purement commerciale... ces portraits servirent à réchauffer l’enthousiasme des sujets, récompenser les courtisans ou offrir des présents diplomatiques... la quasi totalité des portraits officiels de cette époque sortent de Carrare”²⁷. Elisa potenció esta empresa con una visión comercial, proponiendo en 1807 para la cátedra de escultura a Lorenzo Bartolini, que se incorporó en 1808²⁸, y donde “più che elevare la qualità didattica dell’insegnamento, lo staff dell’Accademia avrebbe garantito un ulteriore incremento della produzione, sviluppando il già ricco mercato della copia, che fino a quel momento si era alimentato, oltre che dall’antico, anche della staturaria napoleonica di Houdon e di Chaudet. Nel 1809 la Banca Elisiana procurava, nei suoi atelier, lavoro a circa duecento scultori che operavano in collaborazione e sotto la supervisione generale di Bartolini”²⁹. También fueron nombrados profesores los escultores Tenerani, Fontana, Finelli, Marchetti y Chinard, y Ettore Sonolet como director de la Banca Elisiana.

Lorenzo Bartolini, protegido por la Princesa, había retratado a Napoleón y a otros familiares³⁰, esculpió el retrato de Elisa en varios formatos³¹, y colaboró en este proyecto en Carrara que, sin embargo, duró poco tiempo. El escultor fue señalado como partidario de los franceses pues era “ben note nella piccola città le opinioni bonapartiste e la devozione all’Imperatore del Bartolini... La sua affinità somatica con Napoleone e il suo culto per lui sono anch’essi tratti rivelatori della sua personalità. Lo Statuario è “napoleonico” nello spirito della sua arte”³². Esta simpatía personal y política de Bartolini por Napoleón dio lugar a que en 1813 su estudio fuera saqueado “cacciato a furor di popolo dalla città”³³ y la mayor parte de sus obras destruidas³⁴, por lo que tuvo que escapar de Carrara donde dominaba el ambiente anti-napoleónico, y esconderse en Florencia. En 1814 retomó su vida como escultor y tras un periodo de aislamiento, recuperó su fama y prestigio, trabajando para todas las familias nobles italianas y extranjeras. Llegó a ser nombrado en 1823 Escultor Honorario de Maria Luisa de Borbón, Duquesa de Lucca, se le adjudicó la cátedra de escultura de la Academia de Florencia en 1839, y mantuvo sus vínculos con la familia Bonaparte a la que, incluso, visitó en su exilio de la isla de Elba.

Su producción artística en un estilo naturalista enlazando con una tendencia purista fue tan prolífica que, además de estatuas y grupos, el mismo artista señaló años después, en

1846, que había llegado a realizar unos quinientos bustos-retratos, modalidad en la que se había especializado, que tenían tanto éxito expuestos en su estudio que “non vi era gran dama italiana o forestiera che passando da Firenze o soggiomandovi, com’era allora di gran moda, non volesse avere il busto fatto dal Bartolini”³⁵. Su amplia trayectoria distanciándose del clasicismo helenizante, e imitando la realidad natural en su búsqueda de la belleza, le convirtió en uno de los más importantes escultores tras la figura de Canova, y el más destacado en el ámbito toscano³⁶, tanto que “desiderava esser chiamato maestro e non professore”³⁷. Su capacidad y maestría para infundir la sensación serena de vida en sus bustos, así como su propia individualidad alejándose de la idealización canoviana para buscar los efectos *di verità*, le hicieron obtener merecidamente la fama. Quizá llegó a un momento de menor evolución en sus bustos, producción de la que claramente vivía, pero completó su creación con decenas de obras importantes como *La Carità educatrice*, *La fiducia in Dio* o el *monumento a la condesa Zamoyska*. Todas las historias de escultura italiana del siglo XIX reconocen su peso artístico, pues “le idee artistiche di Bartolini confermano la statura di protagonista del naturalismo purista... Determinante fu certamente l’attenzione che il maggior interprete del purismo letterario, Pietro Giordani, dimostrò per le sue opere”³⁸. Así lo reconocería el teórico del purismo P. E. Selvatico: “Bartolini... gli aveva elargito ingegno vasto e potenza di entrare nella grande, e spesso mattamente derisa, poesia del vero, diventò artista valentissimo”³⁹.

En la familia Alba la vinculación con Lorenzo Bartolini continuó prácticamente hasta la muerte del escultor, a través de las siguientes generaciones de la familia, y en particular por vía de Eugenia de Montijo, como veremos más adelante.

Centrémonos, pues, en las obras de Lorenzo Bartolini en la colección Alba⁴⁰, analizando varios bustos que se le pueden atribuir.

Cabeza de Napoleón laureado como herma (E-51)

La obra más temprana de la mano de Bartolini conservada en el Palacio de Liria de Madrid, y la única que le estaba atribuida, aunque solo en la documentación del siglo XX,⁴¹ es la *Cabeza de Napoleón laureado como herma*, en mármol (il. 2). No está firmada, mide 0'590 x 0'315 x 0'275 m y debió hacerla en su etapa de Carrara vinculada a los Bonaparte. Lleva una corona de laurel tallada en mármol, que se sujeta con unas cintas que se anudan en la parte posterior de la cabeza y caen por delante de los hombros. Se trata de un retrato de calidad excelente, que refleja de manera muy adecuada el planteamiento programático de los retratos napoleónicos con un destino “ideológico” de propaganda, con una referencia a la idea de “héroe”, tipología en la que, como algunos autores señalan, se une “la historia y la historia del arte”. De hecho, exactamente este modelo de herma con corona de laurel y el nombre tallado en el frente de la base, había sido elegido por Augustin Pajou para el busto de Julio Cesar en 1801, evocando a los “antecesores espirituales de los Bonaparte”⁴².

No consta, sin embargo, cuándo o cómo llegó a la colección Alba el busto de Napoleón. Lo primero que se pensaría es que este busto fuera adquirido por Carlos Miguel Fitz-Stuart en una de sus visitas al estudio de Bartolini en Florencia. Sin embargo hay que suponer, en



2. Lorenzo Bartolini, *Napoleón Bonaparte*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.

este caso concreto, que dada la situación de hostilidad vivida por Bartolini en Carrara, y que el viaje de Carlos Miguel se inició cuando Napoleón ya no era rey de Italia, lo más probable es que el escultor guardara este busto bien oculto en su estudio florentino, y que solamente lo habría mostrado en el caso de una extraordinaria confianza con el posible comprador. Más viable es, sin embargo, que esta obra hubiera llegado a la colección Alba años más tarde, a través de otros miembros de la familia, Napoleón III y su esposa Eugenia de Montijo. La hermana menor de Eugenia, María Francisca Palafox y Portocarrero se convirtió en Duquesa de Alba al casar con Jacobo Fitz James Stuart y Ventimiglia, XV Duque de Alba y VIII de Berwick, con quien tuvo tres hijos –Carlos María, María de la Asunción y María Luisa Eugenia–. De esta forma Eugenia de Palafox, Condesa de Teba, conocida como Eugenia de Montijo, casada con Napoleón III y por tanto Emperatriz, emparentó con la familia Alba como cuñada de Jacobo, y tía de Carlos María Fitz James Stuart y Portocarrero (1849-1901), XVI Duque de Alba, “que fue una segunda madre para él, a lo que Carlos correspondía sinceramente”⁴³ una entrañable relación que Eugenia tuvo también con la esposa de su sobrino Rosario Falcó y Ossorio. Hasta tal punto, que en el testamento de ambos cónyuges en 1884, se señalaba: “Queriendo ambos Señores testadores dar una prueba de su cariño a su amada Tía la Excm. Señora Condesa de Teva [sic], Emperatriz de los Franceses, la legan cada uno por su parte el objeto que ella quiera elegir entre los de su uso, dandola preferencia en la elección sobre todos los demás legatarios. Y para el caso desgraciado de que los dos Señores testadores faltasen, la recomiendan sus hijos, seguros de que ha de cuidar de ellos, con la mayor ternura y la más cariñosa solicitud, haciendo de madre”⁴⁴. Pensemos, además que Eugenia, viuda en 1873, solo había tenido un hijo que falleció en África en 1879, y que se refugió en sus sobrinos “que constituyeron su familia”, hasta pasar sus últimos meses en el Palacio de Liria, la casa del hijo de Carlos M^a, su sobrino nieto Jacobo Fitz James Stuart y Falco (1878-1953), XVII Duque de Alba. Eugenia murió en 1920, y lógicamente, su sobrino nieto heredó parte de su colección⁴⁵. Así se indica en 1947 en la guía del Palacio⁴⁶.

Volviendo a la iconografía del busto, a pesar de la abundancia de bustos "herma" de Napoleón, esta iconografía apenas aparece en casi ninguno de ellos (il. 3). Lo habitual es que la cabeza aparezca despejada, sin ningún ornato, existiendo una importante cantidad de ejemplares con este modelo fijado por Chaudet en Francia y Ajaccio. Si la cabeza se encuentra coronada se trata de una corona doble, una metálica o de cinta y otra de laurel, en un tipo de retrato áulico que utiliza el modelo de herma para acercarse a la referencia de los emperadores romanos en la que se basa su propio mandato. Los primeros retratos oficiales de Napoleón los habían esculpido, en formato colosal, el gran Canova en mármol⁴⁷ y Bartolini en bronce, este segundo colocado en 1805 en la puerta del pabellón Sully en el Museo del Louvre, “caratteri di un naturalismo sublimato ma concretissimo”⁴⁸. Bartolini había hecho de nuevo el busto de Napoleón en mármol conservado en el Museo de Versalles, entre 1808 y 1813, dentro de su periodo de trabajo en Carrara, pero que llevaba debajo de la corona de laurel una corona metálica, y las cintas decoradas, que “ha tutto l’aspetto di un busto ufficiale ad uso degli istituti ed uffici dello Stato”⁴⁹. Es muy posible que el retrato de la colección Alba fuera uno de los que en la catalogación de la obra de Bartolini, aparece entre los “Busti di alcuni Napoleonidi. Serie di ritratti in busto eseguiti molto pro-



3. Lorenzo Bartolini, *Napoleón Bonaparte*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.

babilmente nella *Banca Elisiana* di Carrara per ordinazione dello Stato”⁵⁰. Efectivamente, los estudios carrareses realizaron varios bustos de Napoleón con diversas iconografías, casi 500 bustos del emperador desde 1808 según los documentos⁵¹, en los que se indica que estos fueron copiados desde 1807 según los modelos de Chaudet y de Canova, que luego siguieron Bartolini y otros. Se copió sobre todo el de Chaudet por indicación del Director de la Academia, Sonolet, a quien no le gustaba el modelo canoviano porque, según él, representaba más al hombre que a la figura, por lo que: “avait été adopté officiellement... des copies d’après Chaudet furent gracieusement offertes para Elisa en 1808 aux grands officiers de la couronne, aux ministres et à diverses personnalités... Nombre de fonctionnaires achat ces bustes”⁵². Chaudet, al ver que su modelo oficial de retrato de Napoleón se copiaba, reclamó su derecho de propiedad intelectual, exigiendo la exclusividad y que solo lo pudiera reproducir él mismo, contra lo que protestaron tanto el Director de la Academia carraresa como algunos de los escultores como Franzoni, Tricornia, Bienaimé o Marchetti. Así, “Chaudet, Canova, puis Bartolini et Bossio avaient donné les modèles des bustes impériaux reproduits à Carrare... Le modèle de Chaudet a subi dans les ateliers carrarais diverses modifications, dues principalement à Bartolini... Le Musée du Louvre conserve, transmis par l’ancien Dépôt des marbres, un buste de Napoléon en hermès, conforme au modèle de Chaudet mais portant une couronne de laurier en parti brisée”⁵³. Se trata de un modelo con las cintas sobre los hombros, pero rematadas de forma cuadrada.

Es posible que el retrato de la colección Alba fuera, como algunos otros, “encajado” por uno de los discípulos, y que el maestro Bartolini lo concluyera. Esta era una práctica habitual. Así queda documentado en ejemplos señalados por Passeggia, como la carta que Bartolini envió desde Florencia a Carrara, en que el maestro solicitaba expresamente al escultor Roberto Lazzerini que esculpiera completamente dos retratos siguiendo un modelo de Houdon, pero dejando sin elaborar a fondo el cabello, para que Bartolini concluyera las obras en Florencia⁵⁴. Aunque la bibliografía tradicional de Marmottan y Hubert⁵⁵ señalan a Bartolini el merito de la academia carraresa, Passeggia ha comprobado en el Archivo de Estado de Massa que fueron muchas, y de gran calidad, las copias de todo tipo de retratos hechas por los escultores y cinceladores apuanos quienes, en pocas ocasiones, firmaron sus versiones⁵⁶.

Sin embargo, si presumimos que la cabeza de la colección Alba proviene de la posible compra o regalo a un miembro de la familia Bonaparte, lo más probable es que esta fuera una de las obras hecha por el propio escultor, en la que se refleja la iconografía de Napoleón favorita de Bartolini, siguiendo a Chaudet. Tanto es así que, en el *Retrato de Elisa Bonaparte, Gran Duquesa de Toscana, y su hija Napoleona Elisa* de Pietro Benvenuti de 1809, la Princesa aparece retratada, precisamente, con este modelo de herma a su lado, del que la ficha de catalogación indica “Buste de Napoleón par Chaudet, revu par Bartolini”⁵⁷. El *retrato de Elisa* repite el de *Paulina Bonaparte, princesa Borghese*, pintado en 1806 por Robert Lefèvre, en el que la princesa apoya su mano sobre una mesa donde se encuentra también esta cabeza de Napoleón. Y de igual manera aparece este busto oficial en el *retrato de Leticia Ramolino Bonaparte sentada* de François Gérard, de hacia 1803⁵⁸. Incluso en uno de los *retratos oficiales de Napoleón III* pintado por Hippolyte Flandrin entre 1861 y 1862, el emperador aparece retratado junto a este tipo de busto (il. 4), quizá el mismo⁵⁹, al igual que se retrata a Napoleón III con sus cola-



4. Hippolyte Flandrin (1809-1864), *Napoléon III en uniforme de General de Brigada* (c.1862).
Musée National du Château (MV6556),Versalles. Réunion des Musées Nationaux. © Gérard Blot.

boradores en 1851, y detrás de él se observa este modelo de herma⁶⁰. Se trata, pues, de una tipología del gusto de la familia Napoleón, con un planteamiento frontal, un retrato idealizado solo con la corona de laurel, pero mostrando claramente sus rasgos, el mentón prominente, y un rostro sereno que trasmite un fuerte carácter. Es cierto que esta iconografía era la establecida por Antoine Denis Chaudet (1763-1810), aunque a veces con otras variantes⁶¹. Así lo comprobamos en los bustos de Chaudet de Napoleón como los conservados en el Chateau de Compiègne, Oise, Picardie, en Francia, similares en composición, con la corona de laurel, mechones de pelo en la frente, y posiblemente datados en 1805⁶².

Los otros modelos de bustos herma de Napoleón existentes fueron realizados fundamentalmente en Carrara por los escultores Bosio, Pietro Cardelli, Comolli etc, en algunos casos realmente cercanos al de la colección Alba⁶³. Muchos de ellos fueron retirados con la caída de Napoleón, y una gran parte destruidos en 1814 y en los años siguientes, por lo que hoy se conservan, sobre todo, los enviados a Francia, tanto en las colecciones del Estado como en manos particulares⁶⁴.

Retrato de Rosalía Ventimiglia (E-79).

La colección Alba conserva un retrato en mármol de 0'61 x 0'50 x 0'26 m, de Rosalía Ventimiglia y Moncada, Princesa de Ventimiglia di Grammonte (il. 5), esposa de Carlos Miguel, XIV Duque de Alba, con quien había casado en Roma el 15 de febrero de 1817, y cuya cultura “fue determinante en la afición coleccionista de su marido”. Rosalía (1798-1868) era la hija de Luís de Ventimiglia (Conde de Prades) y de Leonor de Moncada, que procedía de Palermo. Este busto figura atribuido, con dudas, a José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 1768 - Roma, 1827)⁶⁵. Sin embargo, al leer los diarios de viaje de Carlos Miguel comprobamos cómo él mismo le encargó, precisamente a Bartolini, este retrato. El día 10 de diciembre de 1819, en Florencia, señalaba: “Hice hacer el busto de Rosalía por Bartolini, y salió perfectamente”⁶⁶. Existen dos versiones reducidas de este retrato en la colección Alba, que también se atribuían a Álvarez Cubero, una en alabastro en el propio Palacio de Liria (E-67) de 0'32 x 0'26 x 0'14 m, y otra en mármol en el Palacio de Dueñas (E 24) de 0'29 m. de alto sin peana. Se trata de una tipología de retrato femenino nobiliario que Bartolini desarrolló ampliamente, y que seguramente el XIV Duque de Alba traería en el envío que hizo de obras de arte a España en 1826. El peinado a la moda, el ropaje clásico y la concentración del trabajo en el rostro es un buen testimonio de su quehacer escultórico.

En la investigación, tanto en este caso como en los que vienen a continuación, ha sido de gran ayuda una excepcional coincidencia, muy escasa en la historia de la escultura: la conservación, aunque en muchos casos deteriorada, de la colección de yesos del escultor Lorenzo Bartolini en Florencia⁶⁷, actualmente expuesta, en una buena parte, en la Accademia de esta ciudad, en un área contigua a la sala del *David* de Miguel Ángel. Desafortunadamente la amplia obra de Bartolini no está, todavía, adecuadamente difundida, y el antiguo proyecto de un museo en su ciudad natal donde también se conserva un importante representación de su obra no llegó a ver la luz, si bien se están haciendo nuevos esfuerzos en Prato, particularmente con los fondos del Museo Civico, para su divulgación⁶⁸.



5. Lorenzo Bartolini, *Retrato de Rosalia Ventimiglia, Duquesa de Berwick*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.



6. Lorenzo Bartolini, *Rosalia Ventimiglia, Duquesa de Berwick*, yeso.
Gipsoteca Bartolini, Florencia. © Galleria dell' Accademia. Gipsoteca Bartolini, Firenze.

Sobre las esculturas conservadas en Florencia, contamos con el *Inventario Sculture* redactado en 1914 a partir del texto de 1890, custodiado en el Centro de Documentación del “Polo Museale” florentino, que recoge todas las esculturas localizadas en ese momento en las instituciones públicas de la ciudad, y a partir del cual hemos podido relacionar los bustos que figuraban en ese inventario como personajes anónimos (il. 6), con algunos bustos de la Colección Alba cuya autoría, sin embargo, figuraba en Madrid como anónima. En la documentación del Archivo de la Guerra se incauta y posteriormente se devuelve al Duque de Alba un retrato de Rosalía Ventimiglia, aunque no podemos establecer si sería éste o la cabeza realizada por Alvarez Cubero⁶⁹.

Cabeza de la princesa Matilde Bonaparte (E-50)

La colección Alba posee un esplendido retrato de 0'45 x 0'27 x 0'27 m, de Matilde Laetitia Wilhelmine Bonaparte de Monfort (Trieste 1820-Paris 1904) (il. 7), hija del hermano de Napoleón, Jerome y su segunda mujer Catalina de Württemberg⁷⁰. Educada en Roma y Florencia, casó en 1840 en Florencia, donde ambos vivían, con el príncipe ruso Anatol Demidoff (San Petersburgo 1813 - Paris 1870)⁷¹. Matilde se trasladó a Paris en 1846 tras un matrimonio fallido, y participó activamente en la vida cultural, tuvo una relación sentimental con el escultor y alto funcionario del Segundo Imperio, Émilien de Nieuwerkerke, a quien había conocido en 1845 cuando éste visitó Florencia, una relación que duró hasta 1869⁷². En 1873 se casó de nuevo con el poeta Claudius Popelin.

Tradicionalmente esta cabeza ha estado atribuida a Antonio Canova, seguramente por su excelente calidad, pero no es posible esta autoría si se tiene en cuenta que Canova murió en 1822, cuando la retratada tenía dos años. Afortunadamente, en este caso, Bartolini sí dejó un testigo de su trabajo, firmando en la parte posterior “B.E. / 1839” (*Bartolini fecit*). Es muy probable que se trate de un regalo de compromiso nupcial, ya que el acaudalado príncipe Demidoff, su primer esposo, fue uno de los comitentes y coleccionistas más importantes de obras artísticas, y particularmente hizo numerosos encargos al escultor Bartolini, entre ellos su propio retrato⁷³. Y es posible que este sea el “retrato de la Condesa Matilde Demidoff Bonaparte, sin localizar” citado por Tinti, el biógrafo de Bartolini⁷⁴, que se catalogaba alrededor de 1837⁷⁵. En la Gipsoteca Bartolini de Florencia se conserva una cabeza sin identificar que, con certeza correspondería al boceto de este retrato, titulado *Ritratto di dona al'eroica*, de 44 cm. de alto⁷⁶. El yeso está inconcluso (il. 8), y quedó muy deteriorado, como otros muchos, tras la inundación en 1966 del ex Monasterio florentino de San Michele a San Salvi donde se encontraba. En la Gipsoteca se conservan otros dos yesos en los que Matilde sí está identificada, datados en fecha anterior a 1850⁷⁷. Un *retrato* atribuido a Bartolini con el mismo tratamiento del rostro y del cabello pero sin bucles en los lados y con un moño de trenza muy alto, se conserva en Compiègne⁷⁸ (il. 9), y también en este palacio, con el mismo estilo de peinado, sin bucles y con el rostro algo más redondeado se guarda el *busto de Matilde* hecho por Nieuwerkerke⁷⁹, aunque el *retrato* escultórico más conocido y difundido de Matilde es muy posterior, un encargo en mármol a Jean-Baptiste Carpeaux en 1862 del que existen varias réplicas⁸⁰ (il. 10).



7. Lorenzo Bartolini, *Matilde Bonaparte*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.



8. Lorenzo Bartolini, *Matilde Bonaparte*, yeso.
Gipsoteca Bartolini, Florencia. © Galleria dell'Accademia. Gipsoteca Bartolini, Firenze.



9. Lorenzo Bartolini (atribuido), *Retrato de busto de la Princesa Matilde*, mármol.
Château (MMPO.1290), Compiègne. Réunion des Musées Nationaux. © Gérard Blot.



10. Antonie Maurin (1793-1860),
Matilde Bonaparte, litografía de Lemercier.
Museo Napoleónico (MN 1026), Roma.
© Comune di Roma, Museo Napoleónico.

Es posible que la llegada de este retrato a la colección Alba tuviera lugar a través de la colección de Napoleón III, quien, como hemos visto, emparentó con la familia Alba a través de María Francisca, hermana de su esposa Eugenia de Montijo. Matilde, la retratada, era prima de Napoleón III y sobrina de Napoleón I, reunió una importante colección y se relacionó constantemente con el entorno cultural parisino, siendo ella también pintora aficionada. No tuvo descendencia y a su muerte en 1904 se subastó toda su colección artística, que era amplísima, menos los objetos más personales o pertenecientes a la familia⁸¹. Quizá Matilde regalara este busto a Napoleón III (1808-1873) en los años en los que ella estuvo muy cercana a él, pues ejerció de Emperatriz de 1851 a 1853 mientras Napoleón III estuvo soltero.

La calidad de esta escultura es excepcional (il. 11), con un tratamiento sereno del rostro, y una gran apuesta por recrear el tipo de peinado que gustaba a la Princesa, y que se aprecia en alguno de sus retratos pictóricos e incluso en fotografías, con tocados encajados en los laterales de la cabeza, a modo de roleos. La perfección técnica y la primorosa ejecución hacen de esta cabeza un valioso testimonio del naturalismo de Bartolini, que lleva en la parte inferior del frente la inicial “M”, con el mismo estilo de la letra que Matilde llevaba en sus medallones y objetos personales.



11. Lorenzo Bartolini, *Matilde Bonaparte*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.



12. Lorenzo Bartolini, *Luis Napoleón Bonaparte*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.



13. Lorenzo Bartolini, *Luis Napoleón Bonaparte*, yeso.
Gipsoteca Bartolini, Florencia. © Galleria dell' Accademia. Gipsoteca Bartolini, Firenze.

Retrato de Luis Napoleon Bonaparte, futuro Napoleón III (E-75)

También en la colección Alba se conserva este retrato anónimo (il. 12) de 0,47 x 0,27 x 0,23 m, inventariado como el *busto del Príncipe Imperial Luís Napoleón (1856-1879)*, hijo de Napoleón III y Eugenia de Montijo. Sin embargo, la investigación artística nos lleva no precisamente hacia el hijo, sino hacia el padre, Luis Napoleón, sobrino de Napoleón I y futuro Napoleón III (1808-1873). Si esta cabeza es de Bartolini, no podría tratarse del retrato del hijo del que sería Napoleón III, puesto que este nació seis años después de la muerte del escultor. Afortunadamente se ha podido localizar el yeso, que figura como *personaje sin identificar*, y se encuentra, también, en la Gipsoteca Bartolini (nº 1262) catalogado como *ritratto di giovanotto*, de 0'49 x 0' 27 m., y datado entre 1825 y 1840 (il. 13).

En la biografía de Bartolini se indica que, en el inventario de sus herederos, se citan los nombres de los personajes retratados en forma de busto “dei quali non si hanno notizie”⁸², y entre ellos figura el de *Luigi Napoleone Bonaparte*. A pesar de que con este nombre y coincidiendo con Bartolini también se señala a Louis Napoleón Bonaparte, hermano de Napoleón I (1778-1846)⁸³, dada la juventud del retratado hay que pensar que se trata del futuro Napoleón III, quien llegaría a ser Presidente de la República francesa (1848-1852) y Emperador de Francia (1852-1870). Pasó su juventud entre Suiza, Italia y Alemania, por lo que en alguno de sus viajes quizá pudo ser retratado por Bartolini, escultor que siempre conservó su amistad con la familia Bonaparte. Los retratos de Napoleón III de adulto recuerdan bastante a este rostro, si bien con un aspecto más grueso. La cuidada factura, la calidad técnica y el esmerado trabajo que se concentra fundamentalmente en el rostro, avalan la autoría de Bartolini.

Niña de la paloma (E-52)

Este torso de mármol blanco, de 0,63 x 0,39 x 0,22 m, catalogado como *personaje desconocido* de autoría anónima (il. 14), figura en el inventario de fichas manuales del Archivo Alba como la *princesa Matilde Bonaparte*. Afortunadamente, hemos podido localizar el modelo en yeso en la Gipsoteca Bartolini de Florencia I (il. 15), donde se inventaría como *personaje desconocido*, datado entre 1815 y 1825 aproximadamente., y lo relacionan con los rasgos fisonómicos de *Milady Tay (Mary Tiger)*⁸⁴, aunque el yeso tiene unos bucles más elaborados de los que finalmente se hicieron en mármol. En ningún caso hay seguridad sobre quién es el personaje retratado, y en cualquier caso no concuerda con la fisonomía de Matilde, pero desde luego este es un ejemplo del ambiente cosmopolita y los prestigiosos encargos a Bartolini de princesas y nobles que viajaron por Italia.

Lleva una vestimenta ligera, a la antigua según la tipología más habitual de los años 1815-1830, continuando la moda del Primer Imperio, con esa inspiración greco-romana tan característica y se representa con el peinado en boga entre las damas aristocráticas de aquella época, retirado, enmarcando el rostro con bucles, y un recogido alto con trenza. Bartolini tenía varios modelos base, y éste es uno de ellos, establecido para los retratos de damas que incluyen los brazos, generalmente cruzados de alguna manera sobre el pecho, en una actitud recatada, enlazando con el modelo renacentista establecido por Verrochio. En este caso la retratada sujeta dulcemente entre sus manos una paloma y lleva en cada brazo una sencilla pulsera. Se ve que este modelo era del gusto de todo tipo de damas, pues existen otras

versiones de medio busto, en las que en lugar de sujetar entre las manos una paloma, sostienen otros animales, como representando una púdica inocencia⁸⁵. La preferencia de los artífices del momento por esta tipología es grande, y de hecho, encontramos planteamientos similares en otros escultores como Luigi Pampaloni⁸⁶.

Es muy probable que esta obra fuera adquirida por el duque Carlos Miguel en su estancia florentina, o si estuviera vinculado a la colección de Matilde Bonaparte, llegara a la colección Alba también a través de Napoleón III, y por tanto como las anteriores, por el legado de los bienes de su esposa a su sobrino nieto, el XVII Duque de Alba.

Venus de Medici (E-55)

Esta excelente versión en mármol de tamaño natural de la obra clásica (il. 16), de 1,55 x 0,45 x 0,37 m, ha estado catalogada como obra del escultor español afincado en Roma, y que llegó a ser Director de la Accademia di San Luca en Roma, Antonio Solá (Barcelona 1780-Roma 1861)⁸⁷, con quien Carlos Miguel tuvo mucha relación, como hemos visto al principio⁸⁸. En ninguno de los estudios sobre este escultor, o en la documentación disponible se encuentra mención alguna a este trabajo⁸⁹. En otros apuntes figura como obra de José Álvarez⁹⁰, lo que no sorprende pues se llega a considerar que Álvarez es casi el protegido de Carlos Miguel⁹¹, y en otras notas figura Álvarez tachado, y escrito encima Antonio Solá⁹². Sin embargo, existen en el Archivo Alba referencias precisas que, es posible, podrían coincidir con esta obra, pues existe un encargo a Bartolini por parte de Carlos Miguel.

En los envíos hechos por Carlos Miguel en 1826 desde Roma, llegaron 23 cajones con objetos de mármol, entre ellos “la Venus de Medici, estatua del natural (copia)”⁹³. Y ya en 1828 se señala la existencia de una “Bellísima copia de la Venus de Medicis, moderna” en la Galería del Duque⁹⁴. En el inventario que se hizo a su muerte, se indica expresamente con el n° 30 una “Copia de la Venus de Medicis, por Bartolini, tamaño natural, con pedestal, 8.000”⁹⁵. De la misma manera, en el *Catálogo* de 1835 de las obras de arte conservadas en otra de sus posesiones en Madrid, el Palacio de Afligidos, aparece la misma escultura, indicando con el n° 30, una “Copia de la Venus de Medicis, por Bartolini”⁹⁶. Se vuelve a recoger la obra con autoría de Bartolini, en el *Inventario* de Santiago (Jacobo) Luís Fitz James Stuart en 1870 partir de los documentos de su testamentaría⁹⁷, y de nuevo, sin autor, se menciona en el inventario redactado tras la Guerra Civil⁹⁸.

Es muy posible que Bartolini realizara varias versiones de esta obra, pues el gran coleccionista de escultura y viajero inglés el VI Duque de Devonshire (1790-1858), adquirió en 1822 una *copia de la Venus de Medici* realizada hacia 1816⁹⁹ de medidas similares (1,60 m de alto), para su colección en Chatsworth donde se conserva¹⁰⁰ (il. 17). En la Gipsoteca florentina conservaba un molde aunque es difícil conciliar la antigüedad de ambos¹⁰¹. De hecho, esta obra es una de las más copiadas entre las esculturas de la antigüedad en diferentes formatos y soportes, particularmente a escala real, y en mármol, para las grandes colecciones artísticas. Se sabe, como por otra parte es lógico, que al escapar Bartolini de Carrara a Florencia, tuvo que realizar copias de esculturas para sobrevivir entre, al menos, 1814 y 1820, fechas entre las que se dataaría esta obra de factura correctísima y muestra de la capacidad técnica de Bartolini.



14. Lorenzo Bartolini, *Joven con paloma*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.



15. Lorenzo Bartolini, *Joven con paloma*, yeso.
Gipsoteca Bartolini, Florencia. © Galleria dell' Accademia. Gipsoteca Bartolini, Firenze.



16. ¿Lorenzo Bartolini?, *Venus de Medici*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Municio.



17. Lorenzo Bartolini, *Venus de Medici*, mármol. Chatsworth, Gran Bretaña. © Devonshire Collection, Chatsworth.
Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.
Foto: Photographic Survey, Courtauld Institute of Art, London, UK.

Venus en cuclillas (E 64)

Esta versión de la famosa escultura clásica de *Venus en el baño*¹⁰², de 0,69 x 0,39 x 0,22 m, en que la diosa Afrodita va a recibir el agua para bañarse, figura en el Palacio de Liria (il. 18) atribuida a José Álvarez Cubero. Sin embargo, en el *Inventario* del archivo Alba, “Statues, Marbres, Albàtres, etc”, se menciona, en las adquisiciones en “Livourne, septemb^{re} 15, 1817, petite statue de marbre blanc Venus accroupie”, que luego se citó en 1818¹⁰³. Entre los objetos de mármol enviados por Carlos Miguel en 1826 desde Roma antes citados, se incluye una *Venus en cuclillas*¹⁰⁴. De la misma forma que la obra anterior, se menciona en 1828 en la Galería del Duque¹⁰⁵. En el *Inventario* realizado a la muerte de Carlos Miguel en 1835, ya citado, figura con el n^o 29 una “Venus arrodillada, copia del antiguo por Bellini [sic], de una vara menos 4 dedos de alta, con pedestal, 6.000”. Sin embargo, en el *Catálogo* del mismo año de las obras de arte conservadas en el Palacio de Afligidos, ya se corrige el error de trascripción, indicando con el n^o 29 una “Venus arrodillada, copia del antiguo, por Bartolini”¹⁰⁶. De manera similar a la obra anterior, en 1870 figura entre las obras propiedad del hijo de Carlos Miguel, Jacobo, XV Duque de Alba¹⁰⁷.

Se trataría, como la obra anterior, de una copia más de las realizadas por Bartolini para sobrevivir y que tanto éxito tuvieron entre los viajeros extranjeros. Está perfectamente ejecutada, si bien por ser una copia que intenta ser fiel, sólo podemos apreciar la capacidad técnica del artista, aunque no su creatividad, aunque se distancia de la obra romana en un menor tratamiento de los pliegues en la cintura y en menor sensualidad y realismo. No sabemos desde cuándo le falta la mano izquierda.

Con esta obra concluimos esta aproximación a una parte de la colección de esculturas del siglo XIX del Palacio de Liria, para comentar, por último, otra escultura de producción italiana proveniente, en este caso, de la familia Osuna.

2. COLECCIÓN CASA DE OSUNA

La Casa Ducal de Osuna poseía una de las colecciones privadas más importantes de Madrid en el siglo XIX, heredando una tradición de varias centurias¹⁰⁸, y en la que se encontraba una interesante escultura italiana de admirable calidad que, sin embargo, apenas es conocida. Los Osuna, que también detentaban otros importantes títulos, fueron una parte esencial de la vida social española del siglo XIX¹⁰⁹. Mariano Téllez-Girón y Beaufort Spontin (1814-1882), XVI Conde de Ureña, XV Duque del Infantado y XII Duque de Osuna, título por el que se le conoció y que heredó de su hermano en 1844, fue un político de larga trayectoria en el Senado del que llegó a ser su Presidente, fue militar y Embajador en París en la boda de Napoleón III y Eugenia de Montijo (1853) y luego Embajador extraordinario en San Petersburgo de 1856 a 1862, y miembro honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia, entre otros cargos. Disfrutó de una vida excepcionalmente acomodada, y son conocidas sus fiestas y fastos que fueron agotando la fortuna familiar: “el último Duque de Osuna del Infantado nos ofrece uno de los ejemplos más deplorables de la rapidez con que puede disiparse una inmensa fortuna si el cuidado de



18. Lorenzo Bartolini, *Venus en cuclillas*, mármol.
Palacio de Liria, Madrid. Fundación Casa de Alba. © José Luis Muncio.

la propia hacienda se abandona [...] el presupuesto de la Casa se desniveló: sus gastos superaron a sus ingresos, y para cubrir el déficit se recurrió al crédito”, hasta incluso llegar a un “derroche ostentoso”¹¹⁰, por lo que, en los años siguientes a la muerte del Duque, sin hijos “después de dilapidar una de las más fabulosas fortunas de la época, dejaba al morir un pasivo de 43 millones de pesetas [...]. La Duquesa viuda recibe una herencia que solo eran trampas”¹¹¹. Su matrimonio con la princesa belga María Leonor de Salm-Salm en 1866 no había sido feliz, y la Duquesa, una vez viuda, volvió a casarse en 1885, mientras resolvía “una herencia enmarañada, dédalo de bienes, empréstitos, parientes, acreedores y pleitos, y, en definitiva, un caudal hecho trizas”¹¹². Así, el patrimonio familiar de los Osuna se fragmentaba¹¹³.

Leonor falleció en 1891 sin hijos. Hubo entonces que subastar la colección artística en 1896, tras una exposición pública de las obras. La tradición coleccionista de varias generaciones familiares, quedó bien reflejada en esta subasta, en la que se pusieron a la venta obras que se remontaban hasta finales del siglo XVI, de todas las escuelas, tanto de pintura como de escultura, dibujos y grabados. Para ello, primero se organizó una exposición en el Palacio de la Industria y de las Artes en abril de ese año, con obras procedentes del Palacio de las Vistillas, de su posesión de la Alameda y de otros lugares, todas catalogadas por Narciso de Sentenach¹¹⁴. Varias de estas obras fueron adquiridas por el Estado, pasando a incorporarse al Museo del Prado. La compra incluyó una importante selección de pinturas y una escultura de mármol representando a *Hebe*, atribuida a Canova.

Hebe

Antonio Canova (Possagno, Treviso 1757 - Venecia 1822) esculpió por vez primera en 1796 esta iconografía de la diosa de la juventud, y tuvo tanto éxito que el artista hizo varias versiones conservadas en los museos más importantes del mundo. Ya en 1806, el eco del éxito de esta obra había llegado a España, donde se decía de ella: “Concorre mucha gente al taller del célebre Canova para admirar una estatua de Hebe, que este artista acaba de concluir, y que excede en perfección a sus demás obras. El busto de la diosa está desnudo, y lo demás de su cuerpo cubierto de una sutilísima vestidura. Se representa sirviendo a la mesa de los dioses. Es perfecta la ejecución de la obra; no puede verse cosa más sutil que sus cabellos, ni más natural que los pliegues de su vestidura, ni más bien acabado que el desnudo, ni cosa más graciosa que el conjunto de tan hermosísima estatua. Es el verdadero estilo griego, de los Lisipos y de los Praxiteles. Va a hacerse una copia en bronce de esta hermosísima Hebe (Gazeta de Francia)”¹¹⁵.

Esta descripción se adapta perfectamente a todas las versiones de la Hebe hechas por Canova como las conservadas en Forlì, San Petersburgo, París y Chatsworth en Gran Bretaña, y en algún caso a las realizadas por sus más cercanos alumnos. Las versiones originales que hoy se conservan, todas con la jarra y la copa en metal dorado son¹¹⁶:

– Un primer modelo en yeso de 1796 conservado en la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Milán, que había pasado a manos del escultor cercano a Canova, Pompeo Marchesi hacia 1805-1806, quien lo legó en 1861 a los Museos Cívicos de Milán¹¹⁷. Fue ejecutado en mármol el mismo año por encargo del veneciano Giuseppe Giacomo Vivante

Albrizzi, fue vendido en 1830 al rey de Prusia Federico Guillermo III, y se expone en la Nationalgalerie de Berlín¹¹⁸. Se observa claramente cómo la Diosa prácticamente vuela sobre un lecho de nubes.

– Un segundo modelo en mármol de 1800-1805 para Josefina de Beauharnais, conservado en el Museo del Hermitage en San Petersburgo, siguiendo el modelo en yeso de Milán. En 1815, a la muerte de la esposa de Napoleón, Josefina, quien la había comprado al señor Duveriez, y había sido expuesta en el Salón de 1808 en París, fue adquirida por el emperador Alejandro I junto con 38 pinturas y 3 obras más de Canova de la Malmaison. También la figura apoya sobre nubes, lo que se le criticó por considerarlo un tipo de repertorio barroco.

– Un tercer modelo en yeso de 1808, conservado en la Gipsoteca canoviana, afectado en los brazos durante la II Guerra Mundial. Entre 1808 y 1814 fue pasada a mármol por encargo de John Campbell, Lord Cawdor, incorporándose a la colección en Chatsworth, Devonshire, donde actualmente se encuentra, que parece la más perfecta, y seguramente el modelo que seguirá Adamo Tadolini.

– Un cuarto modelo en mármol de 1816-1817 que deriva del modelo de Posagno, que se conserva en la Pinacoteca de Forlì, encargado por la condesa Veronica Guarini de Forlì (casada poco después, en segundas nupcias, con el florentino Fernando Guicciardini)¹¹⁹. En este caso la base está totalmente lisa y también se han dorado, sobre el mismo mármol, la diadema y el collar¹²⁰ (il. 19).

El éxito de este modelo y el de la *Danzarina* fue tal, que a lo largo de los siglos XIX y XX se hicieron numerosísimas copias y versiones de la obra, incluso en otros materiales como bronce dorado, en formatos pequeños, con los accesorios en mármol, o incluso sin sus accesorios, dando mayor sensación de ser, solo, una danzarina.

Una versión de esta *Hebe* se encontraba en la colección de la Casa Ducal de Osuna, y fue adquirida para el Museo del Prado en la subasta realizada a la muerte de la XII Duquesa, en 1896, comentada anteriormente¹²¹. No consta la autoría de la obra en la Casa de Osuna en las escasas referencias de la documentación administrativa a lo largo del siglo: “Salón Azul. Una Estatua de mármol blanco que representa la diosa Ebe teniendo en la mano un jarro de metal dorado y en la otra una copa de lo mismo, con su peana, de madera imitada de lo mismo - 20.000”¹²², ni en la documentación previa a la subasta¹²³. Sin embargo, en los catálogos de la venta de la colección editados al efecto y concluidos por Sentenach el 10 de abril –quien indicaba en el prólogo que había tenido especial cuidado “en los anónimos de no atribuirles autores de renombre sino en caso de exigirlo así su patente mérito artístico y carácter definido”–, sí se señala que el autor de la escultura era “Canova, *La diosa Hebe*, estatua de mármol”, y valorada en 20.000 pesetas¹²⁴.

Como la exposición de las obras para su venta estuvo abierta al público entre el 15 de abril y el 10 de mayo de 1896, iniciándose la subasta de los cientos de obras expuestas, la Real Academia de San Fernando recibió el 23 de mayo una petición expresa del Ministro de Fomento de fecha 21 de mayo por la que se solicitaba “con la mayor urgencia posible que la Sección de Escultura de esta Academia informe acerca de quien sea el autor de la estatua *Hebe*, que procedente de los bienes que fueron de la Casa Ducal de Osuna, que se halla en la actualidad en la exposición-venta en el palacio de la Industria y de las Artes”¹²⁵. El informe



19. Antonio Canova, *Hebe*. Chatsworth, Gran Bretaña.
© Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of Chatsworth Settlement Trustees.

de la Sección de Escultura fue redactado de inmediato el 6 de junio de 1896 como “Informe de urgencia”, y firmado por Ricardo Bellver, indicando que: “consultados todos los antecedentes y datos sobre la historia de dicha estatua, resulta, que el insigne artista veneciano Antonio Canova, esculpió una primera para el Senador Abrizzi de Venecia, otra después repetición de esta para la Emperatriz Josefina, que fue expuesta en Paris en el año 1808 según Missirini biógrafo del célebre escultor, estatua hoy existente en el Museo de L’Hermitage en San Petersburgo. Posteriormente hizo dos copias mas con ligeras variantes, una para Lord Cawdor y otra para la Duquesa Guicciardini de Florencia. La Academia opina que la estatua a que se refiere la mencionada Real orden es de Canova pues corresponde con fidelidad a su modelo, feliz representación de la hija de Júpiter, pero dudando pueda ser alguna de las primeras en atención a los defectos de ejecución que en los detalles se advierten, defectos en que no hubiera incurrido su autor al terminar la estatua por su mano, deduce que pudiera ser muy bien esta de que se trata una de las dos ultimas copias, tal vez la que fue labrada para la Duquesa Guicciardini, dama que sostuvo correspondencia con la casa ducal de Osuna”¹²⁶.

Desde entonces todas las referencias a esta escultura incluyeron como autor al excepcional escultor Antonio Canova, tanto en el expediente de adquisición por el Estado para el Museo del Prado con destino al Museo de Arte Moderno en 1896, donde se reunían las obras del siglo XIX¹²⁷, como en el *Inventario* del Museo¹²⁸ y en el *Catálogo provisional* del Museo de 1900¹²⁹, así como en las menciones que hizo la prensa sobre esta compra ese mismo año¹³⁰, y las posteriores referencias a la obra.

Sin embargo han existido publicaciones recientes que han hecho mención de este encargo de la Duquesa de Osuna, aunque sin conexiones entre la bibliografía extranjera y la española, y, sobre todo, sin ningún eco a esta observación. Rogelio Buendía en 1990 mencionó la intervención de Tadolini en la *Hebe* del Museo del Prado aunque sin indicar en qué se basaba¹³¹. En 1992 un catálogo véneto sobre la obra de Canova señalaba que, el discípulo más aventajado de Canova y heredero de parte de la colección de yesos, Adamo Tadolini (Bologna 1788-Roma 1868), había hecho dos copias de la *Hebe* "una nel 1825 per il duca d’Ossena, e un’altra negli anni 1845-7”¹³². La noticia de estas dos obras, de paradero desconocido la dio también en 1996 la especialista en la obra de la saga Tadolini, Tamara Hufschmidt¹³³. Efectivamente, consultando la autobiografía del escultor Tadolini publicada muchos años después de su muerte, en 1900, se localiza una referencia expresa a esta obra, en la que se encuentra el título español “Osuna” mencionado en italiano, “Ossona”: “Nel 1825 esegui l’Ebe grande como l’originale fatto da Canova per lord Cawdor, in seguito a commissione della duchessa d’Ossena che la pagò scudi 1000.”¹³⁴ (il. 20). Precisamente Tadolini la esculpió el mismo año en que fue nombrado Académico de merito de la Academia de San Lucas en Roma, de la que diez años más tarde sería Catedrático. Consta entre las cartas de la Duquesa también otro encargo en Roma de un mosaico en 1823 a Benedetto Boschetti a entregar en 1827, y también se refiere a ella como la “Duchessa d’Ossona”¹³⁵, lo que confirma la italianización del apellido, y también el interés de la Duquesa por el arte italiano en aquellas fechas y los encargos realizados.

Reyero recogió la cita de Buendía en 1996¹³⁶. La gran calidad de la obra hizo pensar a Buendía y a Reyero que Canova, fallecido en 1822 pudo empezar la obra, aunque obser-



20. Adamo Tadolini, *Hebe*. Museo Nacional del Prado (procedente de la Casa Ducal de Osuna), Madrid. © Museo Nacional del Prado.

vando con detenimiento la calidad y ejecución de la obra, pensamos que es, en su totalidad, de Adamo Tadolini.

Debido a esta azarosa historia, la obra apenas ha sido reproducida. Encontramos documentos de principios del siglo XX, pero siempre en vistas generales de las salas, como una fotografía en la portada de *ABC* del 19 de enero de 1928¹³⁷, fotos del Museo de Arte Moderno en 1935 y en el Casón en 1971¹³⁸, pero muy poco más. En 2009 participará, por primera vez, en una muestra temporal en Forlì¹³⁹.

Es muy probable pues, que la adquisición fuera realizada por María Francisca de Beaufort y Alvarez de Toledo (1785 - 1830) Condesa de Beaufort-Spontin, viuda de Francisco de Borja Bruno Téllez-Girón y Alfonso Pimentel (1785-1820), X Duque de Osuna, XIV Conde de Ureña, Conde-Duque de Benavente, Duque de Béjar, Gandía y Arcos, con quien había casado en 1802. Ambos fueron grandes entusiastas del arte, compraron y encargaron obras, especialmente pinturas, a los artistas más importantes de la época, particularmente para su residencia de la Alameda.

En el ejemplar del Prado la diosa Hebe no se posa sobre nubes, sino sobre un tipo de pavimento y equilibra su postura, como en las otras versiones, en un tronco de árbol. La calidad de esta escultura que personifica la juventud es buena, y en el tratamiento de la superficie se observa el toque aprendido del maestro, si bien los diversos tonos del mármol parecen deberse a su desigual calidad, y no a la técnica canoviana de dar sobre la superficie “el agua que usaba para afilar las herramientas”, para que tomara el tono del cuerpo un cierto amarillo cercano a la epidermis¹⁴⁰. Esta escultura, de gran sutileza, en la que Hebe aparece portando la copa del néctar divino a Zeus es una iconografía menos habitual, mantiene todas las características del modelo original, en cuanto a esa sensación volátil y ligera, como si no pesara, incrementada por el dinamismo del movimiento de la vestimenta por el viento, y una gracia y armonía general, base de la búsqueda de la belleza ideal, valorando el contorno de la figura, y enfatizando la proporción ideal del cuerpo. Lleva el peinado propio de la moda del primer decenio del siglo XIX, recogido y con rizos que enmarcan el rostro, y porta la jarra y la copa doradas como accesorios independientes, tal como había establecido Canova pues no podían ser piezas incorporadas¹⁴¹, y trasmite la flexibilidad de la figura y el sutil equilibrio que le dio Canova en su modelo original. Sin embargo se aprecian muchos detalles que distancian ese ejemplar de los del maestro: el semblante es frío, inexpresivo, no alcanza a la frescura y la “vida” de los rostros de Canova. La forma de esculpir los ropajes sobre el muslo es muy liviana, algo que nunca hubiera dejado Canova sin esculpir muy detalladamente, y la manera en que trata la anatomía, especialmente en hombros y tobillos es menos elaborada que las obras del maestro. Además, el bloque de mármol tiene imperfecciones y es muy heterogéneo en tonos y vetas, y no es probable que Canova hubiera aceptado entregar una obra suya en un mármol de poca calidad, en el que la visión de conjunto se ve afectada por las diversas imperfecciones del material¹⁴².

En cualquier caso, debemos entender que el valor de una copia en aquellos momentos persistía desde el siglo XVIII en la cultura figurativa italiana, y tanto es así que llegamos a leer que “Più vale una bella copia che un mediocre originale” en muchos casos, tanto en pintura como en escultura¹⁴³. Adamo Tadolini, alumno y más tarde fiel colaborador de Canova,

pero a su vez también escultor, recibió encargos para ejecutar réplicas de las obras del maestro, lo que seguramente redujo sus propias posibilidades de desarrollar en mayor medida un estilo propio. Tadolini fue estimado y valorado por Canova¹⁴⁴, quien no sólo le auguró un futuro afortunado si seguía estudiando, cuando Tadolini se presentó al concurso del premio Canova de la Academia de San Luca¹⁴⁵, sino que en seguida le cedió un local en su estudio del Orto di Napoli, se trasladó al estudio de Canova en 1814 adaptándose “allo stile canoviano”, y también contó con el aval del maestro cuando Tadolini dispuso de su propio estudio en 1818 en vía Babuino.

Tadolini dejó tras de sí una saga familiar dedicada a la escultura hasta el siglo XX. De sus seis hijos continuaron la tradición escultórica dos, Scipione (1822-1892)¹⁴⁶ y Tito (1828-1910), así como el hijo de Scipione, Giulio (1849-1918), y finalmente el hijo de Giulio, Enrico Tadolini (1884-1967), cuya hija mantuvo el taller de trabajo de los Tadolini hasta su fallecimiento en 1997. Por iniciativa privada se restauró el llamado “estudio Canova-Tadolini” en vía Babuino 150 de Roma, inaugurado en el año 2000 con un uso mixto exposición-hostelería, y donde hoy se aprecian decenas de yesos y bocetos expuestos, uno de los escasísimos ejemplos en el mundo donde se ha conservado una colección de material tan delicado, y un espacio histórico tan emblemático.

NOTAS

1. Quiero agradecer sinceramente la colaboración y orientaciones de Stefano Grandesso en Roma, Tamara Hufschmidt en Florencia, Luisa Passeggia en Carrara, y Vanesa Montigiani en la Gipsoteca Bartolini.
2. GRANDESSO, Stefano, "Dal classicismo more romano alla scultura romantica come natura, sentimento religioso e impegno civile", en *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Romanticismo 1815-1848*, a cura di Carlo Sisi, 2006, p. 169.
3. GIULIANI, Rita, *La "meravigliosa" Roma di Gogol. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma: Studium, 2002.
4. PALAZZOLO, M. Jolanda, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento*, Milano: Franco Angeli, 1985, y LEMME, Lodovico Paolo, *Salotti romani dell'Ottocento*, Torino: Biblioteca di Parole Perdute, Umberto Allemandi Ed., 1990. Centrados sobre todo en la segunda mitad del siglo, apenas hay menciones de presencia española, que desde luego existió, seguramente porque fue menos numerosa que la presencia inglesa o francesa.
5. GIULIANI, R., *op.cit.*, p. 51. Gogol, que llegó a Roma por primera vez en 1837, relata en su estancia en Roma la fiesta que dieron, por ejemplo, en 1842, la gran duquesa Marija Nikolaevna y su marido el duque de Leuchtenburg a los artistas.
6. BARTOCCINI, Fiorella, *Roma nell'Ottocento. Il tramonto della "Città Santa": nascita di una capitale* Bologna: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1985, vol. I, pp. 333-334.
7. CESARE, R. de. *Roma e lo Stato del Papa. Dal ritorno di Pio IX al XX settembre, vol 1 (1850-1860) y vol. II (1860-1870)*, Roma: Forzani, 1907, p. 210.
8. HASKELL, Francis, "Introducción", en *L'idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Atti del convegno, Firenze, 17, 18, 19 dicembre 1986, Firenze: Centro Di, 1989, p. 9.
9. *Diario de los viajes del duque don Carlos Miguel por Francia, Italia, España etc., 1818-1823*, 7 de enero de 1820. Archivo de la Duquesa de Alba en el Palacio de Liria (en adelante ADA), sign. C-345-12. Agradezco la amable colaboración y orientaciones, en el Palacio de Liria, de Rafael Alonso en relación con los fondos, y de José Manuel Calderón y Jorge González en el Archivo y la Fundación, así como las facilidades para fotografiar y reproducir las imágenes realizadas por José Luis Municio.
10. VÁZQUEZ, Oscar E., *Inventing the art collection. Patrons, markets, and the State in nineteenth-century Spain*, The Pennsylvania State University Press, 2001. Revisa fundamentalmente las colecciones pictóricas.
11. LEMME, *op. cit.*, p. 121.
12. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *El Palacio de Liria*, Madrid, 1956, p. 22.
13. ALBA, Duque de, *Discurso del Excelentísimo Señor Duque de Berwick y de Alba*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1924, pág. 9. Y también la *Guía de las colecciones artísticas de la Casa de Alba*, Madrid, 1947, p. 7.
14. SAMPEDRO, José Luis, *La casa de Alba: mil años de historia y de leyendas: del obispo don Gutierre a la duquesa Cayetana*, Madrid, 2007, p. 193.
15. *Diario mecanografiado de Carlos Miguel*, extracto redactado por Paz y Meliá. ADA, sign. C-345-9, p. 42.
16. Íd., pp. 1, 2, 12.
17. *Diarios. 1818-1823*. ADA, sign. C-345-10, y C-345-12.
18. *Diario Florencia, 1818-1823*. ADA, sign. C-345-12. Escritora, que vivió en Italia, y también menciona Sydney Owenson, en su estancia en Roma en ANGELI, Diego, *I Bonaparte a Roma*, Milano: A Mondadori, 1938, p. 48.
19. TINTI, Mario, *Bartolini*, Roma: Reale Accademia d'Italia, 1936, p. 74. Vid. RICCIO, Bianca, *Mary Berry, un'inglese in Italia. Diari e corrispondenza dal 1783. Arte, personaggi e società*, Roma: Ugo Bozzi, 2000; y también PINTO, Sandra, "Qualche nota sull'attività professionale di Lorenzo Bartolini in rapporto ad alcune immagini di suoi clienti e committenti", en JANSOHN, Horst W., *La scultura nel XIX secolo*, Comité International d'Histoire de l'Art, 6, 1979, pp. 33-43. Ver nota 89.

20. *Diversos diarios de viajes*. ADA, signaturas C-345-1, C-345-2, C-345-3, C-345-9, C-345-10, C-345-11, C-345-12, C-345-13. Se ha tratado, en alguna medida su condición de coleccionista de pinturas en BARCIA, A. M. de, *Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid: tirada aparte de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911; también en. ALBA, Duque de, *op. cit.* FITZ-JAMES STUART, Jacobo, "La colección de la Casa de Alba", en *El arte de coleccionar*, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2003, así como en CASAUS BALLESTER, M. José, *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 2006.
21. ALBA, Duque de, *Discurso*, 1924, pp.12 y 14. Ya en imágenes como el dibujo del *Ornato del Palacio de Liria*, de Isidro González Velázquez, de hacia 1827, conservado en el Museo de Historia de Madrid, se observa en la fachada de su proyecto de "la galería de Bellas Artes" un amplísimo frente decorado en todas sus hornacinas y en los remates con esculturas.
22. DELÉCLUZE, E. J., *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855, con reimpresión de Macula en 1983, donde "Bartolini, sculpteur de Florence" aparece señalado en el Capítulo III titulado "Lés élèves de David a leur atelier", pp. 67 y 207.
23. "Bartolini: ses liens avec La France et l'art français", en HUBERT, Gérard, *Les sculpteurs italiens en France sous la révolution, l'empire et la restauration 1790-1830*, Paris, 1964 [en adelante, HUBERT (1)]; v.a. HUBERT, Gérard, *La sculpture dans L'Italie Napoléonienne*. Paris: Ed. Boccard, 1964 [en adelante HUBERT (2)].
24. Las obras históricas de referencia sobre su vida son MARMOTTAN, Paul., *Elisa Bonaparte*, Paris, 1898; MASSON, Frédéric, *Napoléon et sa famille*, Paris, 1897-1910, 13 vols.; RODOCANACHI, Emmanuel, *Elisa Bonaparte en Italie*, Paris, 1900.
25. LAZZARESCHI, Eugenio, *Elisa Bonaparte Baciocchi nella vita e nel costume del suo tempo*, Lucca, 2003, pp. 14-15.
26. MARMOTTAN, Paul, *Les arts en Toscane sous Napoléon - la princesse Elisa*, Paris, 1901.
27. HUBERT (2), *op. cit.* pp. 342-43.
28. MARMOTTAN, Paul, *op. cit.* p. 33, indica que el Emperador lo envió a Carrara siendo un joven con un gran porvenir.
29. PASSEGGIA, Luisa, *Carrara e il mercato della scultura. Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*, Carrara: Cassa di Risparmio, 2005, p.19.
30. VICARIO, Vincenzo, *Gli scultori italiani: dal neoclassicismo al liberty*, Lodi (Italia): Pomerio, 1994, vol. I, p. 79: "Bartolini [...] a Parigi [...] egli si fece conoscere ed apprezzare col busto di Napoleone Primo e col basorilievo, eseguiti su commissione di Monsieur Denon, ispettore generale dei Musei di Parigi [...] Ricevette anche commissione di eseguire vari busti e ritratti, fra cui quello di Napoleone Bonaparte e di altri personaggi della famiglia Bonaparte, da cui era molto ammirato e benvoluto".
31. MARMOTTAN, *op.cit.*, p. 38.
32. TINTI, *op.cit.*, vol. I, p. 63; v.a. BIETOLETTI, Silvestra, "Lorenzo Bartolini, scultore fedele all'Imperatore", en *Napoleone e il suo tempo*: catálogo de la exposición, Sarzana, Fortezza Firmafede, 15 settembre al 4 novembre 2001, pp. 90-94.
33. PASSEGGIA, L., *op. cit.*, p. 20.
34. TINTI, M., *op.cit.*, vol. I, p. 63, y también *Lorenzo Bartolini, mostra delle attività di tutela*, Firenze: Centro Di, 1978.
35. TINTI, M., *op.cit.*, p. 85; v.a. MOCHI ONORI, Lorenza, "Aspetti del naturalismo bartoliniano", *Miscellanea, Quaderni sul Neoclassico* (Roma: Bulzoni Ed.), 3 (1975), pp.167-180.
36. BOYER, Ferdinand, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino: Società editrice internazionale, 1970.
37. DEL BRAVO, Carlo, "Bartolini interpretato con Jean-Jacques [Rousseau]", *Artibus et Historiae*, 27 (1993), p. 147, citando a Dupré.

38. MAZZOCCA, Fernando, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano, 1998, p. 1021, y también "La fortuna universale di Canova e dei 'classici moderni'. Bartolini e Tenerani", en *Canova alla Corte degli Zar. Capolavori dall'Ermitage di San Pietroburgo*, Milano, 2008, pp. 40-49.
39. Citado por DE MICHELI, Mario, *La scultura dell'Ottocento*, Torino: Garzanti, 1992, p. 72; y del mismo autor, *Scultura, marmo, lavoro*, Milano, 1981, y en particular el artículo de CAROZZI, R., "La Scuola di Carrara tra Canova e Bartolini".
40. El título de Duquesa de Alba de Tormes hoy lo ostenta M^a del Rosario Cayetana Fitz James Stuart y Silva, Duquesa de Berwick, de Liria y Jérica, de Arjona, de Híjar; Condesa-Duquesa de Olivares; Marquesa de El Carpio, de Coria, de Eliche, de la Mota, de San Leonardo, de Sarria, de Villanueva del Río, de Taramona, de Villanueva del Fresno, de Barcarrota, de la Algaba, de Osera, de Moya, de Almenara, de Valdunquillo, de Mirallo, de Orani y de Castañeda; Condesa de Lemos, de Lerín, Condestable de Navarra, de Monterrey, de Osorno, de Miranda del Castañar, de Palma del Río, de Aranda, de Andrade, de Ayala, de Fuentes de Valdepero, de Gelves, de Villalba, de San Estaban de Gormaz, de Fuentidueña, de Casarrubios del Monte, de Galve, de Santa Cruz de la Sierra y Ribadeo; Vizcondesa de la Calzada.
41. ADA. "42. Napoleón I. Busto. Mármol. De Bartolini? [a mano]". *Relación de esculturas recuperadas del Palacio de Liria guardadas en el lavadero, tras la guerra civil*. Alba. Carpeta del siglo XIX. En la ficha manual de 1966 también figura Bartolini, entre interrogantes, a lápiz.
42. Mármol, 66 cm de alto. Palais du Luxembourg, Senado. Encargado por Lucien Bonaparte para la Galería de Cónsules de las Tullerías.
43. SAMPEDRO, *op.cit.*, p. 227. Su hermana Francisca ("Paca") murió muy joven, en 1860.
44. *Testamento de Carlos María Fitz James Stuart y de su esposa.*, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (en adelante AHPM), sign. T-35331, folio 3.205.443 (v).
45. Es probable que en el testamento de Eugenia de Montijo haya algún dato que pudiera confirmar esta hipótesis. Sin embargo, al no haber transcurrido 100 años, no ha sido posible consultar este documento. Sí sabemos que "La Condesa de Teba legó a sus sobrinos españoles parte de su fortuna y de sus muchas obras de arte" (vid. SÁNCHEZ MORA, Pablo, *El Duque de Osuna, personaje de "Las mil y una noches"*, Madrid, 1956, p. 264).
46. *Guía...*, *op. cit.*, 1947, p. 34. Sala de la Emperatriz Eugenia: "En medio el busto de mármol de Napoleón I, que poseyó la Emperatriz". No señala documentación al respecto.
47. JOHNS, Christopher M.S., "Portrait mythology: Antonio Canova's Portraits of the Bonapartes", *Eighteenth Century Studies* 28, 1 (1994), pp. 115-129.
48. TINTI, *op.cit.*, vol. I, pp. 178-179 y vol. II p. 25, y también HUBERT, G., "Bartolini et la France", en *Prato. Storia e Arte*, 51 (1978).
49. TINTI, *op.cit.*, ficha vol. II p. 27 n° 11 y lam.
50. TINTI, *op.cit.*, vol. II p. 27.
51. "L'activité des ateliers carrarais: les portraits de Napoléon et des Napoléonides", en HUBERT (2), *op.cit.*, p. 343.
52. HUBERT (2), *op.cit.*, p. 343.
53. HUBERT (2), *op.cit.*, p. 348, y HUBERT, G., y LEDOUX-LEBARD, G., *Napoléon: portraits contemporains, bustes et statues*, París: Artherva, 1999, p. 4.
54. Agradezco las indicaciones de la Profesora Luisa Passeggia en Carrara. Vid de esta investigadora, "The marble trade: The Lazzarini Workshop and the Arts, Crafts and Entrepreneurs - Carrara in the Early Nineteenth Century", en SICCA, C. y YARRINGTON, A. *The lustrus trade. Material culture and the history of Sculpture in England and Italy c. 1700-1830*, London-N.Y., 2000, pp. 156-173.
55. MARMOTTAN, *op.cit.*, 1901, y HUBERT, *op.cit.*,
56. PASSEGGIA, *op.cit.*, 2005, p. 237.
57. Musée du Chateau de Fontainebleau (n° inv. F 3357 C), enviado por Elisa a principios de 1810 para decorar el salón de familia del palacio de Saint Cloud.
58. Palais de Versailles (n° inv MV 7684, y MV 4558; INV 4756; AC 1758, del que existen varias versiones).

59. 2,12 x 1,47 m. Musée National du Château, Versailles (6556), y Musée de Amiens. Fue copiado por Eleonore Carliez.
60. *Luis Napoleón y sus colaboradores durante la noche del primero de diciembre*. E. Leguay, siguiendo a Philippoteaux. Departamento de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia. Colección De Vinck (nº de inventario Qb-370-Fol. nº15970, t. 130, fol. 47). Agradezco el dato a la Conservadora Sèverine Lepape.
61. De Chaudet hay otras versiones del busto en mármol pero en general sin coronar, con el cabello tratado de otra manera: en Ajaccio, en el Musée du Louvre (nº inv. 94-010102-01), en el Musée Municipal de Hyères (nº inv. CHB326), y en el Musée de l'Armée (nº inv. 06-513489). La misma versión en bronce en otros Museos. Y en biscuit con la corona en bronce, siguiendo del modelo de Chaudet, en la colección de Pierre Jean Chalengon de 1810, ejemplares que al parecer se produjeron en Sevres pero que Luis XVIII mandó destruir.
62. Y también en otros ejemplares con esta iconografía conservados en Francia, "d'après Chaudet" como el de la Malmaison (nº inv. MM 40.47.4365), realizado en los talleres de Carrara, aunque las cintas sobre los hombros rematan en formato cuadrado. Incluso, muy cercano con las cintas decoradas, es el busto en mármol de Napoleón catalogado "a la manera de Antonio Canova" conservado en el Museo Cívico de Pesaro (0'54 x 0'29 x 0'23 cm), publicado en *Il tempo del bello. Leopardi e il Neoclassico tra le Marche e Roma*, a cura di C. SONSTANZI, M. MASSA y S. PAPETTI.
63. En particular, por ejemplo, el de Giovanni Battista Comolli conservado en el Museo Cívico de Piacenza, de 0'59 m de alto en el ámbito de la Banca Elisiana. Vid. G. B. Comolli, *scultore Valenzano. L'uomo e l'artista*, Valenza, Battezzati, 1990.
64. HUBERT, (1), *op. cit.*, y HUBERT (2), *op. cit.*, p. 407.
65. De Álvarez Cubero sí existe en el Palacio de Liria un *retrato de Rosalía Ventimiglia* (E 62), pero se trata de otra obra que presenta solo la cabeza. ADA, sign. 196-20. "Obras en poder de Álvarez [...] un busto de la Excm. Sra. Duquesa de Berwick por el mismo". Esta cabeza fue grabada por José Alcayde pensionado por el IX Duque. Vid *Iconografía Hispana*, 9696.
66. *Diario, 1818-1823*, ADA, sign. C-345-12, y *Diario mecanografiado*, ADA, sign. C-345-1.
67. La colección se conservaba en el Monasterio florentino de San Michele a San Salvi, donde se vio afectada por una riada que humedeció y deterioró los frágiles yesos, que hoy están siendo restaurados.
68. MANZINI, Maria Pia, *Laboratorio aperto. Lorenzo Bartolini, un restauro da vedere: catálogo de la mostra*, Comune y Provincia di Prato, 2005.
69. *Libro inventario de objetos número 2*. Duque de Alba, nº 11836. 57: "Retrato de Dª Rosalía Ventimiglia, Duquesa de Alba", p. 212. Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural Español. Junta de Incautación del Tesoro Artístico, Madrid.
70. Bibliografía básica: ABBOT, J., *La princesa Matilde (Demidoff-Bonaparte)*, Londres et Bruxelles, 1866; KÜHN, J., *La princesse Matilde 1820-1840*, Paris, 1935; DU PERRON, Castillon, *La Princesse Mathilde, un Règne Féminin sous le Second Empire*, Paris: Amiot Dumont, 1953; DES CARS, J., *La Princesse Mathilde*, Paris, 1988; y PICON, Jérôme, *Mathilde, Princesse Bonaparte*, Paris: Flammarion, 2005.
71. HASKELL, Francis (et al.), *Anatole Demidoff, Prince of San Donato (1812-70)*, 1994.
72. Esta relación es menos comentada en las biografías de Matilde Bonaparte.
73. La obra más conocida realizada por Bartolini para el príncipe es la llamada *Mesa Demidoff* de 1845, una alegoría del amor, el vicio y la sabiduría. Vid. MENAKER, Deborah, "Lorenzo Bartolini's Demidoff Table", *Metropolitan Museum Journal*, 17 (1982), pp.75-86.
74. TINTI, *op.cit.*, vol. II, pp. 21 y 62. Se menciona en una carta del Conde Demidoff a Bartolini en Paris el 17 de marzo de 1837 – Carteggio Bartolini ms. 115. Y también *Bartolini*, Prato 1978, Documenti Archivio Guasti, Manoscritti, pp. 8-13, nº 11.
75. Fecha quizá mal trascrita pues parece que el Príncipe y Matilde se conocieron en 1839 con ocasión de una invitación del padre de la retratada, el Príncipe de Montfort en su villa florentina al príncipe Demidoff. Vid. JANIN, Jules, *Voyage en Italie*, Paris: Ernest Bourdin et Cie, 1839, p. 206; y en particular, TISSOT DEMI-

- DOFF, Alexandre, "Bonaparte and Demidoff: A Tale of Two Family Dynasties", *European Royal History Journal*, 32 (abril 2004). Agradezco al Señor Tissot sus orientaciones sobre este tema.
76. Nº inv. 1543. 0'44 x 0'24 m.
 77. *Ritratto di Matilde Demidof con treccia*, nº inv. 1454, y *Ritratto di Matilde Demidoff*, nº inv. 1453.
 78. Château de Compiègne, MMPO, 1290.
 79. Château de Compiègne, MMPO, 796, mármol, 0'62 m, obra de Alfred Exilien de Nierwuerkerke (1811-1892).
 80. RISHIEL, Joseph J., "Princess Mathilde, 1862, by Jean-Baptiste Carpeaux", *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 343-344 (verano-otoño 1984), pp. 21-22.
 81. *Catalogue des tableaux anciens, modernes, objets d'art et d'ameublement [...] dont la vente par suite du décès de S.A.I. la Princesse Mathilde, de mardi 17 au samedi 21 mai 1904*. La relación de la retratada con Eugenia de Montijo no fue fluida, pues parece que no aceptó el matrimonio de su tío.
 82. TINTI, *op. cit.*, vol. II, p. 24.
 83. Napoleón I tuvo a su hijo Napoleón II con su segunda mujer Maria Luisa de Austria, pero solo vivió de 1811 a 1832. Napoleón III fue el hijo del hermano de Napoleón, Luis y de Hortensia de Beauharnais, que casaría con Eugenia de Palafox y Guzmán, condesa de Teba.
 84. *Ritratto di Donna panneggiato con colomba*, nº 1572, Gipsoteca Bartolini, 0'72 x 0'45 m. La Gipsoteca relaciona este rostro con el retrato póstumo que Bartolini hizo de Lady Tay por encargo de su hijo, y enviado a Dublín en 1820.
 85. Existen varios yesos de este tipo en la Gipsoteca Bartolini, algunos ya publicados, como la ficha nº 23 en *Attività di tutela*: vid. BARILLI, Renato, "La temperata vena domestica di Lorenzo Bartolini", en *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze 1789-2006*, Torino: Bollati Boringhieri, 2007, pp. 85-89.
 86. Yeso nº 1235 de la Accademia de Florencia.
 87. PITA ANDRADE, José M., *El Palacio de Liria*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1959, p. 20.
 88. Vid. BARRIO OGAYAR, Margarita, "Un escultor español en Roma: Antonio Solá", *Archivo Español de Arte* XXXIX, 153-156 (1966); AZCUE BREA, Leticia "Antonio Solá, escultor y director de la Accademia di San Luca en Roma", *Boletín del Museo del Prado* (2007), pp.18-31.
 89. Extremo confirmado con la estudiosa de la obra de Solá, Anna Riera: vid. RIERA I MORA, Anna, *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de Dibuix i els pensionats a Madrid i Roma (1775-1815)*, Universidad de Barcelona, 1994, Tesis doctoral inédita.
 90. *Guía...*, *op. cit.*, 1947, p. 9: "En el rellano de la escalera, copia por José Álvarez de la Venus de Medicis".
 91. PITA, *op. cit.*, p. 19.
 92. Carpeta con fotografías de Solá. Ficha con la foto ampliada de la Venus de Medici. ADA.
 93. ALBA, D. de, *op. cit.* Apéndice: "Nota de los efectos pertenecientes al Duque de Berwick, que en 69 cajones precintados, vinieron desde la Aduna de Alicante".
 94. *Catálogo de las Pinturas, Vasos antiguos y otras de Escultura existentes en la Galería del Exmo. Sr Duque de Berwick y Alba en Madrid a 1º de Marzo de 1828, con designación de autores y valor de cada objeto*. Obras de escultura. nº.260, 12.000 reales de vellón. ADA, sign.C-24-nº 2.
 95. *Ynventario y tasacion de los bienes y efectos hallados en la casa del difunto Exmo. Sr. Dº. Carlos Miguel Fitz James Stuart Duque de Berwick, Liria y Alba, en la muy heroyca Villa de Madrid, 1835*. ADA, sign. C-157-nº 46.
 96. *Catálogo de las Pinturas, Estatuas y Vasos Etruscos que existen en la Galería del Excmo. Señor Duque de Berwick y Alba en su palacio de Afligidos de Madrid, 7 de septiembre de 1835*. ADA, C-304-8. Este inventario, aunque en otro contexto, fue transcrito por CACCIOTTI, Beatrice, "Le collezione di antichità del Duca D'Alba don Carlos Miguel Fitz James Stuart y Silva (1794-1835)", en *Arqueología, coleccionismo y antigüedad. España e Italia en el siglo XIX*, Sevilla, 2007, p.134.

97. *Inventario general de los bienes muebles que en concepto de vinculados existen en el Palacio de esta capital*, a 7 de noviembre de 1870. "Esculturas [...]. Una copia de la Venus de Medidi por Bartolini, tamaño natural, con pedestal y tasada en ocho mil reales". AHPM, sign. T-31648, folio 610 verso.
98. *Relación de esculturas tras la guerra civil*. "8. Venus de Medici. Siglo XIX. Mármol". ADA, *op. cit.*
99. TINTI, *op. cit.*, vol. I, p. 74.
100. The Devonshire Collection, Chatsworth, Derbyshire, Gran Bretaña, nº inv. A 97. Agradezco a Charles Noble, Conservador de esta colección, su colaboración. Ver nota 18.
101. TINTI, *op. cit.*, vol. II, p. 36. Inventario de la Gipsoteca, 1294 "Venere di Medici (calco) Lorenzo Bartolini. Gesso. alto 153 cm.". Es posible que fuera un trabajo con ayuda de taller si fuera obra de madurez.
102. Cuyo original en bronce de la segunda mitad del siglo III a.C. atribuido a Doidalsas de Bitinia y desaparecido, se conoce por copias romanas como la conserva en el Museo del Louvre "Aphrodite accroupie" nº Ma 2240.
103. *Guía...*, *op. cit.*, 1947, p. 9. Zaguán. "Una copia reducida de la Venus del baño "o Venus en cuclillas" para emplear la expresión del Inventario de 1818".
104. ALBA, D. de. *op. cit.* Apéndice.
105. "Bellísima copia de la Venus accroupie, moderna, 8000 reales de vellón". ADA, sign. C-24-nº 2, *op. cit.* nº. 261.
106. *Catálogo*. 1835. ADA, sign. C-304-8.
107. "Esculturas [...]. Una Venus arrodillada, copia antigua por Bellini, de una vara menos cuatro dedos de alta con pedestal, su tasación seis mil reales". 7 de noviembre de 1870. AHPM, *op. cit.*, sign. T-31648, folio 610 verso.
108. MARTÍNEZ DEL BARRIO, Javier Ignacio, *Mecenazgo y política cultural de la casa de Osuna en Italia: (1558-1694)*, Madrid: Universidad Complutense, 1991 (Serie tesis doctorales, nº 182).
109. ATIENZA HERNÁNDEZ, Ignacio, *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna. La casa de Osuna, siglos XV-XIX*, Madrid: Siglo XXI de España, 1987.
110. COMISIÓN GESTORA DE LOS OBLIGACIONISTAS DE OSUNA, *Las obligaciones de Osuna: Historia de un negocio*, Bilbao, 1893, p. 7; FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo, *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007, p. 79; V.a. ATIENZA, Ignacio, y MATA, Rafael, "La Quiebra de la Casa de Osuna", *Moneda y Crédito*, 176 (1986), pp. 71-95.
111. SÁNCHEZ MORA, *op. cit.* p. 63.
112. MARICHALAR, Antonio, *Riesgo y ventura del Duque de Osuna*, Madrid, 1999, p. 248.
113. Por ejemplo, tuvo que venderse la excepcional biblioteca, comenzada por el Marqués de Santillana, que adquirió el Estado en 1886 y pasó a la Biblioteca Nacional. Vid. EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, *Retratos de la familia Téllez-Girón, Novenos Duques de Osuna*, Madrid, 1934. No es el momento de hacer referencia a la bibliografía sobre la grave situación económica, simplemente recordar publicaciones como la de RODRÍGUEZ SAN PEDRO, Faustino, *Informe oral del letrado D. Faustino Rodríguez San Pedro ante el Tribunal Supremo en los pleitos acumulados a la testamentaria del [...] Duque de Osuna e Infantado y seguidos entre la Casa ducal, el Banco de Castilla y algunos tenedores de obligaciones [...] emitidas por dicho Duque en 31 de julio de 1881: sentencias dictadas en estos autos*, Madrid: Tip. de Fortanet, 1894; o SILVELA, Francisco, *Informe pronunciado en el Tribunal Supremo por Francisco Silvela a nombre del empréstito de la Casa Ducal de Osuna*, 1896, para valorar las dificultades económicas, los acreedores, pagarés etc.
114. Entonces Conservador del Museo Arqueológico Nacional por oposición, Licenciado en Derecho y Doctor en Letras, Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y crítico de arte.
115. "Boletín de Noticias Diarias. Noticias Extranjeras. Roma 1º de Setiembre [sic]. Noticia de la estatua de Hebe, hecha en Roma", *Minerva o El Revisor General*, Trimestre Quinto, Tomo IV (1806), p. 70.

116. La bibliografía sobre la obra de Canova es realmente extensa y no es posible incluirla toda; entre la fundamental en la que se trata de las versiones de Hebe se pueden señalar, como genéricas, CICOGNARA, L., *Biografia di Antonio Canova*, Venecia, 1823, p. 53; MISSIRINI, M., *Della vita di Antonio Canova*, Prato, 1824, Libro quatro, capitulo decimo, p. 113; QUATREMÈRE DE QUINCY, A.C., *Canova et ses ouvrages*, Paris, 1834, p. 57-58; D'ESTE, A., *Memorie di Antonio Canova scritte da Antonio D'Este*, Firenze, 1864; MALAMANI, V. *Canova*, Milán, 1911, p. 75-76. Y como más específica, si bien cada museo que conserva un ejemplar tiene estudios concretos: HUBERT (1), *op. cit.*, y HUBERT (2), *op. cit.*, p. 46; HONOUR, H., "Canova's Studio Practice-II: 1792-1822", *The Burlington Magazine*, 829 (abril 1972), pp. 214, 216-229; PAVANELLO, G., *L'opera completa di Canova*, Milano: Rizzoli, 1976; MAZZOCCA, F., *L'ideale classico : arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Vicenza: N. Pozza, 1992; STEFANI, O., *Antonio Canova. La statuaria*, Milano: Electa, 1999, pp. 84-87; "Sculpture Calchi e Modelli di Antonio Canova nella Gipsoteca di Possagno" dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Veneto Orientale di Venecia; VIROLI, G., *Sculptura dal Duecento al Novecento a...*, Forlì: Electa, 2003, pp.191-192; JOHNS, C., "Empress Josephine's collection of sculpture by Canova at Malmaison", *Journal of the History of Collections*, 16 (2004), pp. 19-33; SEWMANN, A. *Nationalgalerie Berlin, Das. XIX Jahrhundert. BGestandskatalog der Skulpturen*, 2007, pp. 149-150, etc.
117. Legado Marchesi Fogliani, inv. GAM 515.
118. Inv. NE. B I 31.
119. En otras referencias se cita como Guerrini, y en el informe de la Real Academia de San Fernando como Guicciardini.
120. En relación con esta obra se encontraría el yeso conservado en Rieti, que Canova prometió al poeta Angelo María Ricci y que le fue entregado tras la muerte del escultor.
121. E-811, 1,62 x 0,90 x 0,70 m; el tronco está encajado en una base más ancha.
122. Documento titulado *Bustos*, sin fecha y sin indicar a qué posesión se refiere. Por el tipo de letra y de pluma, se catalogaría en el primer tercio del siglo XIX. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Sección Nobleza. OSUNA, Cartas, leg. sign. 393, nº 57 (12).
123. Documento de los Obligacionistas de la Casa de Osuna, Comisión Ejecutiva. Pago al marmolista José Arevalo de 50 pesetas por la "traslación de la estatua de mármol (La Diosa Hebe y dos jarrones de alabastro desde el Palacio de las Vistillas a la Exposición)". 14 de abril de 1896. También se conserva la factura del marmolista y las cuentas, con este gasto en el mes de abril. AHN. Sección Nobleza, Leg. sign. 4451-1 (68).
124. *Joyas Artísticas de la Exposición de la Casa Ducal de Osuna*, Madrid: Laurent y Cia. Fotog., 1896, Lámina "Canova. Num. 390. La diosa Hebe (estatua en mármol)". Del Catálogo hubo dos ediciones: Una firmada por Sentenach el 18 de octubre de 1895, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la Antigua Casa Ducal de Osuna*, Madrid, 1896. p. 90, nº 390, "Canova, La diosa Hebe, Estatua en mármol. Altura de la figura desde los pies a la cabeza, 1,56". Y otra, firmada por Sentenach el 10 de abril de 1896, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la Antigua Casa Ducal de Osuna expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, 1896, p. 100, nº. 390. Junto a ellos se editó, el primero de mayo, la publicación *Exposición y venta de los cuadros y demás objetos de arte de la Casa Ducal de Osuna : relación de precios conforme a su último catálogo publicado*, con tres listas de obras para las subastas del 1 de mayo, el 20 de mayo y el 2 de junio de 1896. Se subastaban 20 esculturas, entre ellas la nº 390 "Canova. La diosa Hebe, tasación en pesetas, 20.000" p. 22.
125. Escrito enviado por el Excmo. Sr. Ministro de Fomento, entrada 23 de mayo de 1896, y salida al Director General de Instrucción Pública el 11 de Junio de 1896. ASF. Archivo, sign. 5-54-8.
126. El informe fue aprobado por la Academia en sesión ordinaria celebrada el 8 de junio de 1896 y elevada a la Superioridad el 11 de Junio. ASF. Archivo, sign. 5-54-8.
127. "Museo Nacional de Pintura y Escultura. Expediente sobre adquisición de obras de Arte, hecha por el

- Estado, a la Casa Ducal de Osuna, con destino á este Museo 1896". Hay tres oficios de la recepción de las obras y un acta: "Relacion de las obras de Artes recibidas en el día de hoy en este Museo que, procedentes de la Casa de Osuna fueron adquiridas por el Estado en vista de la Real Orden fecha 27 de Mayo ppdo. Quedando anotadas en los inventarios correspondientes con el numero que a continuación se expresa [sic]: ... nº inventario 109. Asunto: Escultura. La Diosa Hebe. Estatua en mármol. Autor: Canova. Alto: 1,56". El Prado adquirió, además, cuatro obras de pintura. Archivo del Museo del Prado (en adelante AMP), Caja 106, leg. sign. 13.03, exp. 29.
128. *Inventario de Nuevas Adquisiciones desde el mes de abril de 1856 [hasta 1896], Escultura*: "109. Autor: Canova. La Diosa Hebe. Estatua en mármol. Alto 1,56". En el margen izquierdo se lee: "Real orden fecha 27 Mayo 1896. Procedente de la Casa de Osuna". En rojo dice: "Pasó al Museo de Arte Moderno". AMP. Documentación.
129. *Catálogo provisional del Museo de Arte Moderno*, Madrid. Hubo una edición en 1899, nº 17, p. 85, y otra en 1900, nº 19, p. 106, con idéntico texto. "Canova, D. Antonio. La diosa Hebe. Estatua de mármol. Alto 1,65 metros. Ancho, 0,65 metros".
130. *El Imparcial. Diario liberal fundado por Eduardo Gasset y Artime*, viernes 20 de marzo de 1896. El Estado compra varios cuadros y una escultura de Canova. Esta referencia aparece citada en la bibliografía del Museo del Prado (PORTUS, Javier), aunque no se corresponde con este número.
131. BUENDÍA, J. R., y GÁLLEGO, J., *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*, Madrid: Espasa Calpe, 1990, p. 131. (Summa Artis, Vol. XXXIV).
132. *Antonio Canova*, Venecia: Fondazione Canova, Fondazione Memmo, Ministero per i Beni Culturali, 1992, p. 264: "Hebe. Museo dell'Hermitage [...] Lo scultore Adamo Tadolini, che lavorò nello Studio di Canova, ne fece due copie". Ficha firmada por Nina Konstantinova Kosareva, aunque no señala específicamente la fuente de este dato.
133. HUFSCHMIDT, T. F., *Tadolini: Adamo, Scipione, Giulio, Enrico: quattro generazioni di scultori a Roma nei secoli 19. e 20, (Gruppo dei Romanisti)*. Roma, 1996, p. 193: "Copie dalle opere del Canova. EBE (1845), 2 copie più piccole dell'originale ubicazione ignota, committente ignoto".
134. *Ricordi Autobiografici di Adamo Tadolini, scultore (vissuto dal 1788 al 1868), pubblicati dal nepote Giulio*, Roma, 1900, p. 163. Añadía a este comentario: "Nota 2 (Questa bellissima statua fu da Canova eseguita nel 1796 con poche variazioni per l'imperatrice Guiseppina e poi la statua andò a Pietroburgo presso quell'imperatore; nel 1814 per lord Cawdor con qualche variazione che la rese più perfetta, nel 1816 con molte altre variazioni per la contessa Veronica Guerini di Forlì -D'ESTE pag. 315, 319, 336, 339, 373 e 377, MISSIRINI, pag. 473, 474, 479 e 480 - op. cit. pp. 49 e 29)". Agradezco a Tamara Hufschmidt sus orientaciones al respecto.
135. Cartas, leg. sign. 393, nº 57 (37). AHN. Sección Nobleza, Osuna.
136. REYERO, C., *Canova*, 1996, pp. 74 y 76 (Historia 16): "Por su interés para España hay que considerar entre otras replicas realizadas por distintos escultores a lo largo de siglo las llevadas a cabo por el discípulo de Canova en cuyo estudio estuvo hasta su muerte Adamo Tadolini, una de ellas para la duquesa de Osuna en 1825, y otra en 1845. Con seguridad puede decirse que la realizada en 1825 es la que hoy posee el Museo del Prado (Casón del Buen Retiro), como ya señaló Buendía (1990) que considera la obra de una calidad no menor al ejemplar de Forlì y apunta, incluso, que fue iniciada por el maestro y solo concluida por Tadolini. La obra, de idénticas dimensiones a las piezas autógrafas, figura en el catálogo de la venta de los Osuna de 1896, donde fue adquirida por el Estado, que la cedió al antiguo Museo de Arte Moderno el 31 de julio de 1896". Foto y pie de foto: "Hebe, 1822-25. Madrid, Museo del Prado. Casón del Buen Retiro (terminada por Adamo Tadolini)". REYERO, C., *La escultura del eclecticismo en España. Cosmopolitas entre Roma y París, 1850-1900*, Madrid: Universidad Autónoma, 2004, p. 24.
137. *ABC*, nº 7.818. En la exposición de escultura del argentino José Fioravanti se fotografiaron junto a la Hebe S.M. el Rey acompañado del Presidente del Consejo General, Primo de Rivera, el Ministro de Instrucción Pública, el Director del Museo Mariano Benlliure, el Duque de Alba y otras personalidades.

138. Archivo Moreno, publicado en DIEZ, J.L. y BARÓN, J., *Maestros del siglo XIX*, Museo del Prado, 30 octubre 2007-20 abril 2008, p. 451. Y además AMP, *op. cit.*, p. 459.
139. *Canova. L'ideale classico tra scultura e pittura*, del 25 de enero al 25 de junio de 2009 en el complejo de Musei San Domenico, Forlì, comisariada por Fernando Mazzocca.
140. HONOUR recoge la manera de trabajar de Canova, ya descrita por CICOGNARA, QUATREMÈRE DE QUINCY, *op.cit.*, pp. 214-229, recordando que usaba el agua sucia de limpiar los instrumentos de trabajo para dejar "quella specie di velatura, toglì alla prima la cruda bianchezza del marmo". Así se recuerda también PASSEGGIA, L., *op. cit.*, 2005, p. 58: "lo stesso Canova fosse solito passare sulle proprie sculture spennellature di "acqua di rota", cioè l'acqua utilizzata per l'arrotatura degli attrezzi, la cui elevata presenza di ferro avrebbe condotto il marmo a un graduale ingiallimento, consentendo così di asumere una tonalità più simile a quella dell'epidermide. Una sorta di *ganosis* che, come rammenta Plinio, consisteva nello spalmare sugli incarnati delle statua una miscela trasparente di olio e cera che ravivava la policromia e conferiva alla superficie delle parti nude un aspetto piú caldo". A los contemporáneos no les gustaba la cera, Canova dejó de usarla en 1805, y ocasionalmente utilizó esta agua.
141. MISSIRINI, *op. cit.*, p. 120: "Si il Canova pose nelle mani dell'Ebe l'anfora e la tazza d'oro, fu perchè accessori così delicati ed isolati, dovendosi con molta finezza condurre, non potevano essere così fermi e solidi, che ne trasporti non corressero rischio di rompersi, e la pozier ragione è, che gli accessori non sono la statua".
142. La restauradora del Museo del Prado que ha hecho la última limpieza, Sonia Tortajada, también comparte la opinión de que las desigualdades en los tonos no proceden de una pátina original –de la que desde luego no queda nada–, ni de un delicado policromado, sino del propio mármol.
143. Artículo así titulado de MAZZARELLI, C., *Ricerche di Storia dell'Arte*, 90 (2006), pp. 23-32. Se centra sólo en pintura pero reflexiona sobre la herencia del XVIII y la actitud del XIX hacia las copias.
144. ROSETTI, G., *Del Tadolini e delle sue principali sculture. Discorso*, Roma, 1846, p. 6: "Ed era pur Canova, che il Tadolini giovanetto degnava della sua stima, e dell'amicizia si compiaceva intanto, che per molti anni, i quali furono, dopo il milleottocento quattordici, i superstiti di vita e di gloria al singolare maestro no parli mai da sè".
145. HUFSCHMIDT, *op. cit.*, p. 24.
146. Del cual el Museo del Prado posee una obra, adquirida al Marqués de Salamanca en 1881, y que se tratará en la segunda parte de este artículo.

LA ALHAMBRA DE GRANADA Y LOS DIFÍCILES COMIENZOS DE LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA (1814-1840)

Juan Manuel Barrios Rozúa

RESUMEN: El periodo analizado ha sido el peor conocido de las obras de restauración en la Casa Real de la Alhambra. Este artículo desmonta afirmaciones erróneas, rescata del olvido a protagonistas y establece de manera precisa cuáles fueron las intervenciones realizadas. Tras unos años de dramático abandono se inicia un periodo de prudente consolidación, pero este camino se abandona para aventurarse en el complejo campo de las restauraciones ornamentales. En pleno auge del orientalismo romántico, los trabajos se desarrollaron con altas dosis de improvisación.

PALABRAS CLAVE: Restauración. Patrimonio histórico. Arquitectura. Romanticismo. Orientalismo. Alhambra (Granada).

ABSTRACT: The period examined was the worst known of the restoration work at the Casa Real of the Alhambra. This article breaks erroneous assertions, rescued from oblivion to players and provides precisely what were the interventions made. After several years of dramatic abandonment begins a period of consolidation cautious, but this path is abandoned to venture into the complex field of ornamental restorations. In booming romantic orientalism, the work was carried out with high doses of improvisation.

KEY WORDS: Restoration. Historical patrimony. Architecture. Romanticism. Orientalism. Alhambra (Granada).

Introducción

Pocas afirmaciones ponen de manifiesto la oscuridad que rodea el periodo que vamos a analizar como ésta del famoso restaurador Rafael Contreras, quien en 1878 explicaba así el derribo parcial de la sala de las Camas de la Alhambra: “Sufrió modificaciones importantes desde muy antiguo, hasta la última del año 1827, que le hizo perder un cuerpo más alto que tenía, guarnecido de ventanas caladas. Nosotros la hallamos así el año de 1848. Importaba mucho a nuestro juicio que este misterioso cuarto, quizá el de más carácter oriental, no se acabase de perder: y en él puede decirse que hicimos los primeros ensayos de restauración”¹.

La demolición y ulterior reconstrucción de la sala de las Camas ha quedado como uno de los mayores disparates de la llamada restauración “adornista” de la Alhambra. Rafael Contreras pretendía liberar su apellido de toda responsabilidad al remitir a una época rodeada de penumbra una intervención nefasta. No estaba cometiendo uno de sus numerosos errores de memoria, sino simple y llanamente mintiendo, pues él sabía perfectamente que

fue su padre el arquitecto José Contreras el que en el año 1843 decidió derribar la sala, de la misma manera que había derribado algunas partes del patio de Comares para rehacerlas. En aquellas obras uno de los encargados de elaborar las copias de las yeserías fue el propio Rafael, que estaba iniciando por aquellos días su aprendizaje.

Si Rafael Contreras es tenido por una de las fuentes más fiables para el estudio de las primeras restauraciones de la época contemporánea de la Alhambra, podemos imaginarnos como serán otras muchas, en particular las de unos viajeros románticos que como Richard Ford daban crédito a chismorreos malintencionados, o como Washington Irving, que en sus relatos y descripciones se tomaba todas las licencias descriptivas y cronológicas que le parecían convenientes. La luz onírica de estos escritores no basta pues para iluminar unos tiempos de confusión en los que la Alhambra vivió momentos decisivos de su historia.

EXPOLIO Y ABANDONO (1813-1827)

LA IMPOTENCIA DE LOS MAESTROS DE OBRAS TOMÁS LÓPEZ Y JOSÉ DE SALAS

Al retirarse los franceses de Granada el maestro de obras de la Alhambra seguía siendo Tomás López Maño, que ocupaba el puesto desde 1782, año en el que fue nombrado en sustitución del fallecido maestro de albañilería Francisco Antonio de Aguilar². Desde su nombramiento en tiempos de Carlos III hasta la llegada de los franceses las obras que se abordaron en la Alhambra fueron insuficientes para frenar el deterioro de la ciudadela, pero no puede culparse de ello, desde luego, a Tomás López, que desplegó una intensa labor en cualquier parte de la ciudad donde estuvieran dispuestos a abonarle sus honorarios. Los escasos recursos de la ciudadela y su mala administración habían limitado siempre el alcance de las obras. Durante la ocupación francesa el general Horacio Sebastiani decidió dirigir las obras de embellecimiento de la Casa Real por sí mismo, pero Tomás López continuó como maestro de obras a su servicio y ello le valdría después una investigación sobre su conducta, aunque de nada se le acusó.

Cuando Fernando VII regresó de Francia y restauró el absolutismo, la situación de la Alhambra era desastrosa por los expolios y voladuras. Las tropas bonapartistas habían dejado una dramática estela de destrucción que afectaba a todo el recinto, en particular a un amplio sector de las murallas, al convento de San Francisco y a las viviendas. Aunque la Casa Real había sido objeto de restauraciones, también sufrió algunos saqueos en la retirada de los invasores y fue luego víctima de expolios por parte de granadinos desaprensivos que aprovecharon el desconcierto que siguió a la evacuación francesa.

La Alhambra tras el paso de los franceses presentaba un panorama desolador, mientras que los presupuestos para su mantenimiento eran más reducidos que nunca. Tomás López debió verse desbordado por esta combinación de factores adversos y nada parece indicar que este hombre tuviera el carácter y personalidad que la ciudadela requerían. Aunque es cierto que carecía de autonomía respecto al gobernador, no es menos cierto que pudo haber denunciado con energía los expolios y corruptelas de la Alhambra. En el Archivo General de

Palacio, donde tantas denuncias de particulares encontramos dirigidas contra la administración de la ciudadela o de unos vecinos contra otros, no hay ninguna exposición dirigida por Tomás López. Él era la persona que debería de haber puesto sobre alerta al real patrimonio con un relato pormenorizado y justificado del estado de la Casa Real y de lo que estaba ocurriendo en la administración, donde el gobernador Ignacio Montilla y el veedor-contador José Antonio Núñez de Prado estaban apropiándose de recursos e incluso pudieron ser responsables de expolios³. Si la pasividad de Tomás López podría hacer recaer sobre él la sospecha de complicidad, en su descargo debe decirse que era ya un hombre anciano que no tuvo la oportunidad de retirarse y que falleció en su puesto en 1818 a los 70 años de edad.

Tras la muerte de Tomás López y a la vista de que hacía años que también estaba vacante la plaza de agrimensor, que había ocupado el fallecido Francisco José Arenas, se ofrecieron para reemplazarlos varios maestros en el arte de la albañilería. En 1819 fueron elegidos con carácter interino, pues “no gozan de sueldos”, como maestro mayor de obras José de Salas y como agrimensor Antonio Agustín Garrido⁴. A quien de manera más continuada vamos a encontrar en los siguientes años elaborando informes y realizando diversos trabajos, dentro de la parálisis que sufría el recinto, es a José de Salas, maestro mayor de albañilería que trabajará en la ciudadela hasta 1840⁵. No obstante, también habrá momentos en los que atienda obras fuera de la ciudadela o declare su incapacidad para afrontar complejos problemas estructurales, siendo preciso recurrir a otros maestros de obras y arquitectos.

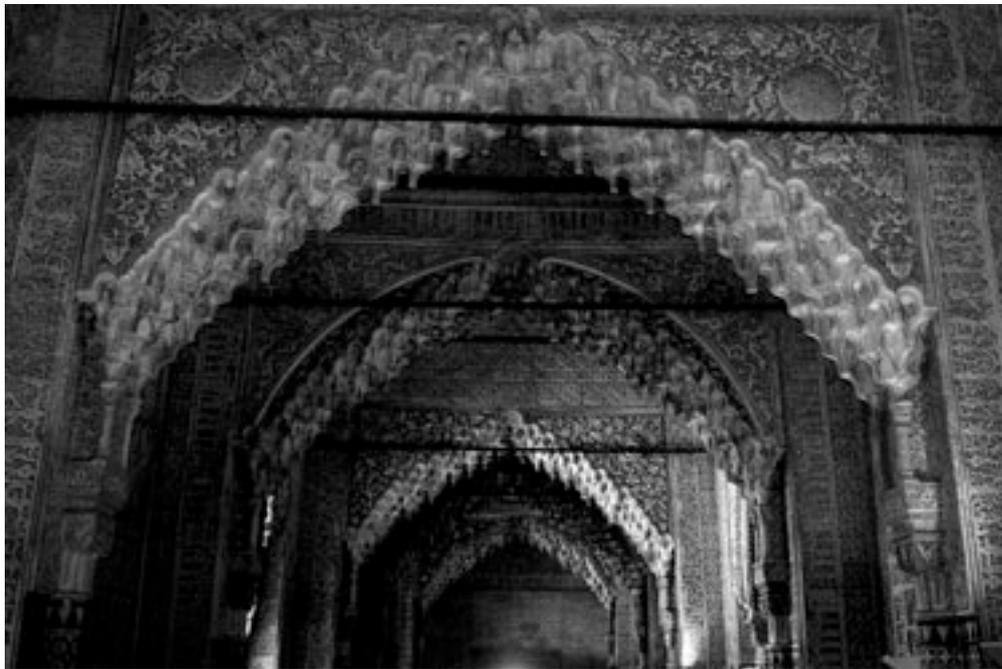
DE UNA TÍMIDA CAMPAÑA DE TRABAJOS A UN TERREMOTO

Los reparos que necesitaba la Alhambra tras al guerra eran inmensos, pero no habría una buena dirección del recinto y faltaban los recursos; los pocos que hubo se invirtieron en el cuartel de la Alcazaba y en algunos reparos de acequias. Hubo que esperar al verano de 1818 para que se realizara una campaña de obras que, según el gobernador Ignacio Montilla, dio “alguna decencia y seguridad a este Real Sitio”, un “monumento de antigüedad y digno de un monarca como el de España, y admiración de todas las naciones”. Las obras no afectaron en principio a la Casa Real, sino que sólo buscaron consolidar algunas torres y reforzar puertas de lo que seguía siendo una ciudadela militar, además de mejorar el abastecimiento de agua⁶. Dos años después José de Salas acometía modestos reparos en la techumbre del patio de los Leones⁷, lo que no dejaba de ser una gota en un océano de necesidades. El gobernador elevaría algunos lamentos al real patrimonio, pero nada más se hizo por frenar un deterioro que conducía a la ruina.

La situación llegó a un límite extremo el 28 de julio de 1822, cuando varios terremotos sacudieron la ciudad. De inmediato el maestro cerrajero José López y el maestro carpintero José Linares reconocieron la Casa Real: “hemos visto con dolor ser cierto que se halla cuarteada la sala principal de la torre de Comares, desquiciada en algunas de sus ventanas y que se están desprendiendo una gran parte de los estucos que la revisten interiormente; que igualmente amenazan una próxima ruina algunos de los ángulos y uno de los cenadores del precioso patio de los leones por no estar bien recogidas las aguas; con otras varias composiciones de menor cuantía”⁸.



Plano de la Alhambra, 1803-1809, James Cavanah Murphy.



La sala de los Reyes con tirantes de hierro (foto Juan Manuel Barrios, 2005).

Para el patio de los Leones determinaron la urgencia de asegurar con tirantes de hierro las columnatas y uno de los pabellones, mientras que para el conjunto de la Casa Real recomendaron la reparación de los tejados y carpinterías. En el salón de Comares se colocaron algunas de las yeserías desprendidas, entre las que había inscripciones que los restauradores en su ignorancia de la lengua árabe colocaron invertidas⁹. Esta fue la única intervención de carácter estrictamente ornamental anterior a 1836 y como puede verse se limitó a reubicar elementos originales.

Los años transcurridos entre la ocupación francesa y 1827 quedan, pues, como los más nefastos de la historia contemporánea de la Alhambra. ¿Quiere ello decir que los españoles en general y los granadinos en particular la apreciaban menos que nunca? Así lo considerarán muchos de los viajeros extranjeros que se acerquen a la ciudad; Richard Ford diría que los “brutos” granadinos “desprecian la Alhambra, llamándola «casa de ratones», en lo que verdaderamente la han convertido”¹⁰. No creo, sin embargo, que esta aseveración sea del todo justa. Los granadinos y sus autoridades en particular siempre habían tenido en alta estima a la ciudadela; en España también era muy valorada como puso de manifiesto la expedición de la Real Academia de San Fernando liderada por José de Hermosilla a mediados del siglo XVIII¹¹. La situación era producto de la desgraciada confluencia de factores negativos. Los ejércitos napoleónicos habían infringido un serio maltrato a la Alhambra, por mucho que hicieran algunas obras en la Casa Real. Tras su retirada Granada quedó sumida en el desconcierto y la miseria; la propia administración de la Alhambra sufrió esta difícil situación, pues las corruptelas que en su seno se dieron no las motivó tanto el afán de enriquecimiento como la propia supervivencia dada la miseria de los salarios. En cambio, sí es cierto que las elites granadinas vivían todavía ajenas al romanticismo y que el grado de incultura en la ciudad quedaba reflejado en la total ausencia de librerías, la poca vitalidad editorial y la falta de bibliotecas públicas, que eran la consecuencia más visible de la represión antiliberal y de la censura¹².

LAS PRIMERAS CAMPAÑAS DE OBRAS (1827-1835)

LAS TAREAS DE CONSOLIDACIÓN EN LA CASA REAL

Poco antes del terremoto de 1822 el británico Charles Rochfort Scott hizo su primera visita a la Alhambra y quedó muy desilusionado de un deterioro que no quedaba reflejado en los grabados que circulaban por Europa: “Se omiten como detalles innecesarios para el *cuadro* la suciedad, las malas hierbas, las telarañas y las paredes llenas de garabatos que afean la *realidad*”. Scott volvió en 1830 y hubo de reconocer el impacto positivo de las obras emprendidas: “cuando visité Granada muchos años más tarde, encontré la Alhambra en mejor estado a pesar de que en ese tiempo había sufrido la intensa sacudida de un terremoto. El gobierno parecía por fin haber decidido que el Palacio Real merecía conservarse, aunque fuera obra de infieles”. Aclara Scott que se han limpiado los grafitos de las columnas, quitado basura y arrancado hierbas¹³.

Las mejoras que detecta el británico se habían iniciado en 1827, año en el que tomó posesión el nuevo gobernador Francisco de Sales Serna. De inmediato llamó a los maestros

de obras José de Salas y Antonio Agustín Garrido para que reconocieran el palacio. Éstos señalaron que los tejados de la Casa Real llevan sin tocarse muchos años y hay serios problemas en algunos. Es alarmante el estado de la armadura de la entrada a la sala de los Embajadores, que tiene hundimientos por podredumbre de algunas maderas y una columna desviada de su eje; también la armadura situada a oriente del patio de los Arrayanes se halla completamente vencida y amenaza las bóvedas de los baños; además, en uno de los ángulos del patio de los Leones hay un hundimiento y las goteras están presentes en todas las estancias de la Casa Real. Entre octubre y enero del año siguiente José de Salas acometió este problema, sin duda el más urgente, con una cuadrilla de una docena de trabajadores¹⁴.

En febrero de 1828 un nuevo oficio habla de las obras de restauración que es necesario hacer en la Casa Real: “hay varios departamentos en ella tanto de habitaciones como de jardines que necesitan de obra muy urgente, pues la iniquidad de los tiempos, los continuados y fuertes terremotos y finalmente el abandono escandaloso en que tanto tiempo se la ha tenido lo reclaman imperiosamente”. En el oficio se expresa el deseo de que “este hermoso y desgraciado Sitio” se convierta en un lugar “de aspecto floreciente y agradable cual su hermosa posición promete”¹⁵.

Para afrontar estos retos el nuevo gobernador se encuentra con sólo 2.000 reales y una administración que es un “torrente de insubordinación y de anarquía”, pero “yo firme en la carrera que he emprendido, lo despreciaré todo, y marcharé adelante”. En efecto, consigue renovar buena parte de la plantilla encargada del gobierno de la Alhambra a la par que eleva peticiones de recursos al real patrimonio¹⁶. Una real orden y la concesión de fondos permitirán que en la primavera de 1828 los maestros de obras antes citados realicen una campaña de trabajos que afectan a toda la Casa Real y cuyo costo ascenderá a 5.596 reales, menos de la mitad de lo presupuestado como imprescindible¹⁷. Según los maestros “puede decirse que se ha salvado el edificio de una tan próxima e inevitable ruina, cual toda esta capital la temía”, pero es necesario emprender nuevos trabajos: “Son muchos los parages del edificio que exigen repararse con urgencia, y cuyo pormenor no es fácil marcarlo en un presupuesto, pues cuando se cree concluido el reconocimiento aparecen nuevos daños y ruinas que sólo se descubren al tiempo de ir obrando”¹⁸.

A lo largo de 1828 y principios del siguiente se avanza mucho en el arreglo de los tejados y otras obras de consolidación en la Casa Real, se expulsa del palacio a “las familias andrajosas que por vía de caridad de los anteriores gobernadores lo habitaban” y se limpia la capilla establecida en el Mexuar, que estaba “convertida en depósito de efectos y armas inútiles de la extinguida compañía de Imbalidos”¹⁹. En febrero de 1829 el veedor-contador afirma que la Alhambra “casi abandonada principia a renacer y su Gobernador a contribuir del modo que puede a fomentar dicho entusiasmo”. Añade con moderno criterio que la restauración del monumento interesa a “la Ciudad de Granada, y toda la Nación, porque es depositario de lo que sirve de admiración a todo extranjero”²⁰. En efecto, el número de visitantes del recinto crece a la par que éste se adecenta. En otoño escribe el veedor-contador embargado de optimismo: “Actualmente están dos Italianos copiando con el mayor cuidado y primor los admirables restos, que aun se conservan, exclamando que no hay en toda Europa, monumentos mas grandes ni vistas mas pintorescas que las de este Sitio, y si diez

y nueve meses de cuidado, le han hecho tomar un semblante de vida y de esperanza ¿qué no podrá prometerse de la continuación de estos mismos afanes y de los arvitrios que el Rey Nuestro Señor se digne consignar? Puede asegurarse, que con tales elementos quatro años bastarian para que la Alhambra tubiese la dicha de ver dentro de sus muros a nuestros Soberanos y Real familia, sin que hechasen de menos los hermosos Sitios que circundan la Corte”²¹.

El aumento de visitantes que recibe la Alhambra llevó a elaborar un sencillo reglamento para regular el acceso al recinto, el primero de la época contemporánea y que es aprobado por el real patrimonio con algunos cambios en el verano de 1828. Este reglamento además de establecer un horario de visitas y una tarifa para la entrada al palacio, obliga a mantener aseada la Casa Real y a que se supervise periódicamente su estado de conservación²².

Un año después el propio gobernador se saltará el reglamento aprobado al permitir al escritor Washington Irving instalarse a vivir en el palacio. Autorizar que algunos señalados viajeros se instalaran en las habitaciones de fábrica castellana de la Casa Real fue una decisión acertada, porque para hacerlas habitables pagaron de su bolsillo unos arreglos que contribuían a su conservación. Es bien conocida la intervención de Washington Irving en las habitaciones que hoy llevan su nombre; dos años después no se quedó atrás Richard Ford: “Me encuentro ocupadísimo aquí arriba, con una hueste de pintores y carpinteros, acondicionando la parte de la Alhambra que me ha cedido el Alcaide, tarea nada sencilla”²³.

El 22 de julio de 1830 el real patrimonio da un importante paso adelante en la reparación de la Alhambra cuando acuerda entregar al gobernador 50.000 reales anuales y asignarle para las obras una brigada de 50 confinados²⁴. Es todo un triunfo personal de Francisco de Sales Serna, que con su buena administración y perseverancia ha conseguido ganarse el respeto en Madrid. Sin embargo, los problemas que arrastra la ciudadela, que no han sido aún evaluados en todo su alcance, darán desagradables sorpresas que ponen en cuestión los progresos realizados. La noche del 7 de marzo de 1831 un trozo de 200 varas de la muralla sita junto al Peinador de la Reina se arruinó “dejando al edificio colgado y amenazando su total caída”. El hundimiento se había producido por el lado de El Partal y estuvo motivado por la filtración de aguas procedentes de las antiguas conducciones musulmanas que con el paso de los siglos habían quedado cegadas. Esto lleva al gobernador a prohibir el riego de las huertas inmediatas a las torres²⁵, y a solicitar al real patrimonio otros cien mil reales y cincuenta presidiarios más.

De la restauración se encargó en principio José de Salas, pero se vio desbordado por la complejidad y el riesgo del trabajo y él mismo confesó que “no se considera con bastantes luces para ello, y mas bien lo considera de Ingeniero o Arquitecto, pues hay mas perjuicio que el que en si demuestra dicha ruina”²⁶. El gobernador consultó a su amigo el ingeniero militar Elias Aquino, que confirmó la dificultad de las tareas y dio valiosos consejos. De la obra se encargarían dos maestros de obras titulados de la Academia de San Fernando, José Contreras y Antonio López Lara²⁷.

En 1833 el gobernador anuncia que “van ya construidas las dos terceras partes de la muralla de un modo tan hermoso y sólido” que es de admirar. Sin embargo, el británico Richard Ford, aunque reconocía que la obra avanzaba con rapidez, criticaba el trabajo cha-

pucero de los presidiarios²⁸. Las obras quedarían paralizadas durante dos años por falta de presupuesto²⁹.

El gobernador Francisco de Sales, lejos de desanimarse por los problemas hizo al concluir el año 1833 una valoración de su actividad en la que no peca de falsa modestia. Relata que al tomar posesión de la Alhambra la encontró en un estado “lastimoso tanto en la parte material cuanto en la administrativa”. Bastaron las obras llevadas a cabo para que se convirtiera: “en paseo delicioso y objeto de admiración lo que antes era un recinto de ruinas, de soledad y fetidez. Como los daños eran tantos y grandes dediqué mis primeros cuidados a la reedificación de los tejados del Palacio árabe, que no habiéndolos tocado en más de veinte años, estaban arruinándose por momentos y todas las aguas caían en las salas, con la misma facilidad que si estuvieran en albercas. Puedo asegurar a V. E. que desde el citado año de 1827 hasta la fecha no ha parado la obra en la fortaleza un solo día”³⁰.

Hay que reconocer que el gobernador Francisco de Sales demostró interés por salvar “las antigüedades y monumentos que dan honor a una Nación”. A su celo debemos sumar un atinado sentido práctico, pues da prioridad a la mejora de las techumbres de la Casa Real, refuerza la muralla hundida y hace transitables los paseos que llevan desde la ciudad al recinto, una forma de revalorizarlo ante los granadinos. Por desgracia es tanto el deterioro que presenta la Alhambra, que basta que se solucione un problema para que aflore otro.

Aunque el balance de obras puede parecer escaso para un periodo de ocho años, es preciso apuntar que al no existir la obligación de enviar presupuestos detallados de los proyectos y balances de lo ejecutado, las noticias que tenemos son en exceso impresionistas en comparación con las etapas posteriores, lo que deja a este periodo injustamente oscurecido. La escasez de información hace también imposible valorar los criterios de intervención más allá de indicar que se apostó por la consolidación y que no hay mención alguna a intervenciones en el campo de la ornamentación, que son las que van a despertar ásperas polémicas en el futuro. El establecimiento de una brigada de presidiarios es un logro de Francisco Sales al que se recurrirá en los lustros siguientes y que va a permitir disponer de mano de obra presta a acudir a las obras de urgencia, si bien las condiciones de vida de estos presos es inhumana, pues trabajaban con grilletes, mal vestidos y peor alimentados³¹.

EL DECORADO DE UNA FIESTA ROMÁNTICA

El práctico gobernador Francisco de Sales Serna tuvo la prudencia de no entrar en el problemático campo de las restauraciones ornamentales y centrar sus limitados presupuestos en las urgentes tareas de consolidación y saneamiento. No obstante, en el verano de 1832 los infantes Francisco de Paula y Luisa Carlota anunciaron su visita a Granada. La Real Maestranza de Caballería, la principal organización aristocrática de la ciudad, se encargó de preparar una acogida que culminaría con una cena y fiesta en la Alhambra. El evento iba a demostrar que el orientalismo no era ya una mera excentricidad de viajeros extranjeros, sino que penetraba entre las elites granadinas y que constituía la mejor baza para impresionar a unos visitantes ilustres.



Muralla hundida del Partal con andamio y obreros trabajando, 1833, David Roberts.

El gobernador aceptó el reto que suponía adecuar los accesos a la Alhambra y hacer que las fuentes del palacio volvieran a brotar³². Pero constituían problemas aún más graves para tal evento amueblar e iluminar las salas del palacio, así como disimular la ruina de algunos lugares y las lagunas en las ornamentaciones, todo ello sin destruir el encanto oriental del monumento. El arte de la arquitectura efímera, de tan intenso desarrollo en el barroco, seguía vivo en aquellos días no sólo al servicio de las celebraciones religiosas y los actos reales, sino también del teatro, de manera que sus soluciones económicas y efectistas se pusieron al servicio del evento. Se recurrió para ello al pintor y escenógrafo Luis Muriel, que había trabajado en el Teatro Cervantes de la ciudad. La labor del pintor en el campo de las ornamentaciones debió limitarse a colorear algunas yeserías y armaduras, y posiblemente a completar con dibujos impresionistas las lagunas ornamentales más llamativas³³. El mayor esfuerzo fue el de amueblar unas salas completamente vacías y cerrar los vanos de una manera acorde a un palacio oriental. Pero iba a ser la luz, unida a las complicadas filigranas de la ornamentación nazarí y el agua de fuentes y estanques, la que crearía un ambiente de un irreal exotismo.

A principios de agosto los infantes llegaron a Granada junto con otros ilustres acompañantes. Durante las jornadas que pasaron en la ciudad hubo besamanos, paseo triunfal por las calles, corrida de toros en la plaza de la ciudad, obsequios municipales, funciones en el Teatro...³⁴. El baile en la Alhambra ofrecido por la Maestranza se retrasó hasta la noche del

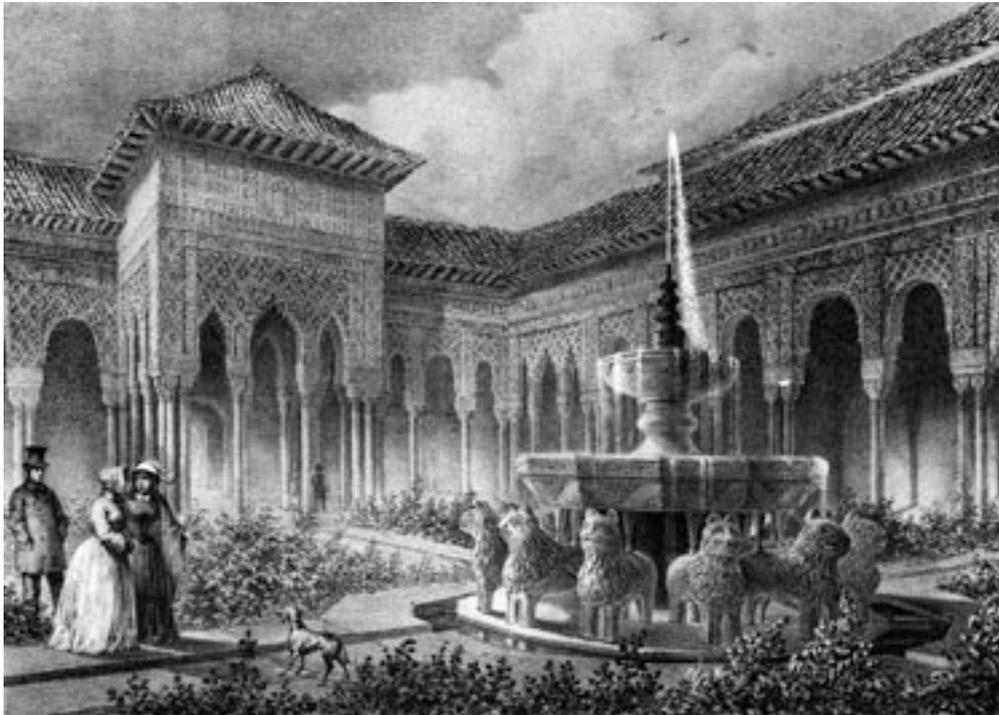
día 11. El camino de acceso desde Granada hasta la ciudadela había sido limpiado y se remataron las obras emprendidas en los años anteriores con el arreglo cañerías “para que las fuentes luzcan con esplendor”, en palabras del gobernador, que tenía la ilusión de mostrarle al infante todas las mejoras que se habían realizado en un conjunto monumental “que parece se quiso hacer desaparecer”³⁵.

Los carruajes pudieron subir sin problemas por la cuesta central de los paseos, por un camino iluminado con grandes flameros colocados en vasos que remedaban la forma de los capiteles árabes, sostenidos por columnas ligeras pintadas de azul y blanco. Penetraron en la ciudadela por la puerta de los Carros en presencia del gentío congregado y desembocaron en la plaza de los Aljibes, donde estaban formados los bomberos prestos a sofocar cualquier conato de incendio. Entre flameros y al son de una banda militar llegaron a la puerta de entrada de la Casa Real, que por aquellos días era un sobrio arco almohadillado: “Para cubrir-la disimulando su mala construcción se había formado una gran tienda de campaña de tela encarnada y blanca, guarnecida con cenefas de oro y recogida con cordones y borlas de lo mismo: altas pilastras de que pendían escudos, lanzones y otros trofeos, sostenían esta especie de vestíbulo militar que no deja de guardar analogía con la arquitectura Árabe, que tiene alguna semejanza con las habitaciones móviles de aquellos pueblos errantes”³⁶.

El patio de los Arrayanes los lados mayores, que tenían escasa ornamentación, “se vistieron de verdura hasta la mitad de su altura, sobre la que se veían infinidad de vasos de colores colocados con arte” y para la iluminación se habían colocado simétricamente “una serie de 36 estrellas cubiertas de luces, en cuyo centro se veían en transparentes las letras iniciales de los augustos nombres de SS. AA”. Además, de cada uno de los arcos de las galerías “pendían tres grandes bombas o farolas de cristal, la de enmedio de varios colores y las de los lados blancas, adornadas con flecos y borlas por el estilo árabe, y de la misma especie se pusieron en todas las ventanas”. La pintoresca iluminación se completaba con pequeñas luces colocadas en los encañados de los setos, decorados asimismo con jarrones piramidales, y en el estanque con “doce saltadores flotantes que colocados con ingenioso mecanismo arrojaban el agua en forma de una esfera bajo la cual se pusieron luces”. En total había 4.000 luces contribuían a que uno se sintiera “transportado a la mansión de las Hadas, que describen las leyendas orientales”³⁷.

La sala de la Barca estaba decorada con “divanes de forma asiática” y la iluminaban arañas de cera. Se pasaba entonces al salón de Comares, donde había 19 arañas colocadas a diferentes alturas, además de grandes candelabros en los ángulos: “Por todo el perímetro de la sala y huecos de las ventanas, se habían colocado divanes de telas floreadas, y en el hueco principal se puso uno de raso para SS. AA. A las ventanas se habían aplicado transparentes con arabescos de colores fuertes pintados en bastidores móviles para graduar la ventilación según lo exigiese la temperatura [...]. El suelo en fin estaba cubierto por una alfombra de paño en que alternaban los dos colores verde y castaño en fajas anchas, que seguían la figura de la pieza, quedando en el medio un cuadro carmesí en cuyo centro había una estrella verde y blanca”³⁸.

Para la infanta se instaló un tocador en la torre del Peinador de la Reina. La galería abierta al paisaje que lleva hasta él tenía colgaduras de seda entre las columnas y “un techo pintado de nuevo, dividido en casetones azules sobre los que resaltaban flores de oro”³⁹. Dentro



La fuente de los Leones con su nuevo surtidor, 1850, Francisco Javier Parcerisa.

del Peinador de la Reina: “se habían colocado en las ventanitas y galerías, transparentes de colores, imitando el mismo género, los cuales, así como toda la parte correspondiente a diseño y pintura, fueron dirigidos por D. Luis Muriel, cuyos conocimientos en perspectiva y buen gusto en el dibujo, son generalmente apreciados. De los intercolumnios de las galerías colgaban lamparitas plateadas con vasos de color, y el interior estaba iluminado con velas de esperma.”⁴⁰

La cena se desarrollaría en las dependencias que rodean el patio de los Leones. En la sala de las Dos Hermanas estaba la suntuosa mesa de los infantes ubicada en el centro, ocultando la fuentecita. En las habitaciones laterales se colocaron aparadores y las ventanas del mirador de Lindaraja, con el fin de evitar las corrientes, “estaban cubiertas con transparentes arabescos”⁴¹. En la Sala de los Abencerrajes, de la Justicia y galerías había repartidas 24 mesas, algunas de treinta cubiertos con mantelería fina, centros florales, etc. En la fuente de los leones se había puesto un gracioso juego hidráulico “que consistía en un gran farol de agua que dejaba ver en su interior multitud de luces de color en una corona de saltadores que se había puesto alrededor del recipiente principal, y en los caños que fuera de él arrojaban las bocas de los leones, formando el todo tres círculos que por su diferente progresivo aumento presentaban la figura de una pirámide brillante, que contrastada por las



Puerta de la sala de los Abencerrajes, 1831, John Frederic Lewis.

luzes, refractaba en continuos cambiantes los vivos colores del arco iris. Alumbraban ese cuadro mágico 74 bellas lámparas bronceadas, pendientes de otros arcos, mil vasos colocados entre las plantas y otros que guarnecían los templetillos de los 4 compartimentos del jardín”. Esta iluminación “causaba en los sentidos una impresión suave, mezclada de cierta agradable melancolía, no impropia de las blandas costumbres de los antiguos habitantes de aquella mansión encantadora”⁴².

La fiesta empezó poco después de las ocho de la noche y tuvo 500 invitados entre autoridades, aristócratas, clérigos y lores ingleses. A las ocho y media entraron los infantes y comenzó el baile. Dos horas después se retiraron los infantes que aquella misma noche emprendían la marcha a Sevilla. Cuando se marcharon “siguió el baile con el mayor vigor y alegría”. A las doce y media se sirvió la cena, en la que reinó “la abundancia y la delicadeza”, prolongándose hasta las dos de la madrugada. Luego los jóvenes siguieron bailando mientras otros jugaban a los naipes. Se siguieron sirviendo sorbetes, te, café, bizcochos hasta las seis de la mañana, hora en la que “muchas personas contemplaron absortas el espectáculo de la salida del Sol sobre la Ciudad, y las risueñas colinas en que está asentada”⁴³.

Es una lástima que no conservemos ni objetos ni imágenes de la fiesta, pero es muy ilustrativo del incipiente romanticismo español que en lugar de recurrirse a muebles, lámparas, alfombras o cortinajes al uso de la época –todavía dominaba el estilo imperio–, se apostara por dar rienda suelta a la fantasía recurriendo para ello a un escenógrafo. Esta recreación o acentuación del orientalismo de la Alhambra constituye, pues, un hito pionero en la historia de la arquitectura neoárabe y contó con la mágica complicidad de la noche, que disimulaba la tosquedad de los objetos tan apresuradamente creados.

La mayoría del mobiliario utilizado en la fiesta debió retirarlo la Real Maestranza. De todas formas la Alhambra conservó los cuatro candelabros del salón de Comares, que no sabemos si quedaron permanentemente en ese lugar o se guardaron en un almacén. Lo cierto es que en el verano de 1842 el Liceo de Granada celebró una sesión en la Alhambra en homenaje al historiador francés Louis Viardot. La visita de la “octava maravilla del mundo” emocionó hondamente al francés, que sin embargo quedó muy marcado por la presencia de “cuatro innobles y pesados candelabros de madera blanqueada” que consideró “un crimen flagrante contra la religión del arte y del pasado”. Según él, estos “odiosos candelabros” constituían “usurpadores más insolentes y más bárbaros que el palacio de Carlos V”⁴⁴.

LA ALHAMBRA Y LA ECLOSIÓN DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL (1835-1840)

LOS COMIENZOS DE LA RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA EN ESPAÑA

Como hemos podido comprobar en los capítulos precedentes las intervenciones en la Casa Real de la Alhambra consistieron en tareas de consolidación similares a las desarrolladas en el siglo XVIII. Con motivo de la visita de los infantes en 1832 un escenógrafo se limitó a amueblar y pintar sin más aspiración que acomodar el maltrecho lugar. En sentido estricto, pues, ningún maestro de obras ni artista había osado franquear el umbral de añadir o quitar volúmenes arquitectónicos, suprimir elementos postnazaríes o reponer yeserías y alicatados. En realidad la restauración arquitectónica en un sentido moderno tampoco había comenzado en España. Las reparaciones de conventos o de cualquier otro tipo de edificios históricos dañados durante la Guerra de la Independencia no estuvieron nunca acompañadas de reflexiones arqueológicas e históricas, simplemente fueron obras de consolidación y rehabilitación sin mayores pretensiones.

Las destrucciones de las desamortizaciones eclesiásticas, que comienzan con inusitado vigor en el verano de 1835 y que van a suponer el deterioro o derribo de numerosos edificios históricos, plantean un desolador escenario que obligará a adoptar las primeras medidas protectoras⁴⁵. Sólo a partir de este momento, pero con suma lentitud al principio, se empezará a abordar el reto de restaurar edificios monumentales con criterios y aspiraciones más ambiciosos que los de la mera consolidación. Es cierto, sin embargo, que la destrucción del patrimonio eclesiástico no generará en España un debate de la riqueza del que se da en la Francia revolucionaria sobre la destrucción o preservación del legado artístico del Antiguo Régimen⁴⁶. Las voces que se alcen contra la destrucción de edificios monumentales duran-

te estos años serán pocas, como no podía ser menos en un país en el que sólo el diez por ciento de la población sabía leer y escribir y cuya vida cultural no era ni la sombra de la francesa. Únicamente la Academia de San Fernando y algunos pequeños círculos de románticos y eruditos se movilizarán o se mostrarán preocupados ante las incalculables pérdidas que sufre el patrimonio histórico⁴⁷.

No escapó la Alhambra a las consecuencias de la desamortización, pues fue exclaustro el convento de San Francisco, que era un palacio nazarí modificado a lo largo de los siglos para cumplir su función de cenobio⁴⁸. También tuvo en ella consecuencias negativas la guerra entre cristinos y carlistas, como luego veremos. En contrapartida, los nuevos tiempos hicieron brillar aún más su carácter de monumento romántico excepcional y la creciente preocupación por el patrimonio histórico encontró en ella un precioso objeto para conservar. Como escribiera Marcial Antonio López, secretario de la Real Academia de San Fernando: “Pocos ignoran que en los países extranjeros se andan muchas millas por los hombres más sabios para ver una Catedral, las ruinas de una Abadía, un templo gótico o los arcos y partes que a medio arruinar dejara cansado ya el furor de las guerras de religión, y perdonara su antorcha destructora. Pues si nosotros por fortuna los hemos conservado, ¿permitiremos que el recuerdo de su anterior destino prevalezca sobre los cálculos de la razón detenida, pudiendo más unos intereses mezquinos que los grandes nacionales? Tampoco podría disculparse que la codiciosa mano del aldeano estúpido quemase las maderas y arrancase las piedras de sus muros, o que un empresario convirtiera en utilidad suya los materiales de los augustos monumentos [...] ¿los grandes frisos y costosos adornos de nuestros bellos tiempos, perecerán ignominiosamente, y se sepultará con ellos en esta época que se dice de ilustración, la gloria de sus autores y la de los que la erigieron y costearon con objetos muy diversos? ¿Y será posible que de ellos no quede otro recuerdo sino los vaciados en yeso, que con ávida solicitud vienen a sacar los extranjeros a toda prisa, antes que nosotros los hagamos desaparecer...?”⁴⁹.

La revolución liberal aceleró la penetración del romanticismo en España, que hasta ese momento se manifestaba con timidez frente al clasicismo académico dominante. Revistas románticas aparecerán por doquier (*El Artista*, *Semanario Pintoresco Español*...), entre ellas una granadina con el elocuente título de *La Alhambra* (1839-1843). La ciudadela nazarí encontrará hueco en todas ellas; sirva como ejemplo el interés que despierta un pequeño hallazgo arqueológico y las interesantes consideraciones que se hacen con este motivo: “Acaba de descubrirse en la Alhambra de Granada, un salón subterráneo. Parece una mazmorra, igual en todo a las que se conocen ya [...]. No somos entusiastas de la antigüedad, hasta el punto de besar la tierra y ponemos debajo de la almohada pedacitos de mármol viejo; pero creemos que cualquiera por poco noble y bien formada que tenga el alma, no dejará de interesarse por estos objetos y por las reflexiones que pueden inspirar, cuando atentamente son observados: mucho más los de aquel célebre edificio”⁵⁰.

La Alhambra, que era un reclamo para los viajeros que se acercaban a España ya desde los tiempos del *Grand Tour*, se puso definitivamente de moda en el mundo anglosajón con la publicación por Washington Irving de *The Alhambra* (1832), donde dicho sea de paso se alertaba sobre el deterioro de la ciudadela⁵¹. Dos años antes Francia había iniciado la invasión de Argelia, desatando el conflicto una moda orientalista que encontró en España un

escenario accesible para los viajeros galos. Como podremos comprobar, serán precisamente unos artífices enviados por un museo parisino los primeros en copiar de manera solvente las yaserías, mientras que en 1834 Owen Jones ya había elaborado los minuciosos dibujos que servirían de base a su *Plans, Sections, Elevations and Details of de Alhambra* (1842-1845).

El interés por borrar las señales de ruina de la Alhambra y desmentir la imagen de una España atrasada que esto daba a los ojos de los viajeros, unido a un mejor conocimiento de las técnicas ornamentales nazaríes y a la difusión del romanticismo en la propia ciudad de Granada, animará a superar las tareas de mera consolidación para adentrarse en el resbaladizo campo de las restauraciones ornamentales. Ya no se buscará sólo evitar la ruina del edificio, aspecto que incluso se descuida peligrosamente, sino que se aspira a devolver su “esplendor” al monumento. Así, la Alhambra va a ser el primer monumento español, con bastante antelación respecto a las iglesias medievales, donde se empieza a recorrer el camino de la moderna restauración.

No obstante, es preciso recordar una obra anterior a las intervenciones que ahora vamos a ver, aunque fue un episodio absolutamente aislado. Se trata de la restauración del mihrab de la mezquita de Córdoba entre los años 1815 y 1819. Cuando el obispado ordenó retirar un retablo allí colocado siglos antes, quedaron al descubierto los mosaicos islámicos. Para restaurarlos se acudió al arquitecto italiano Duroni y al restaurador de órganos Patricio Furriel, quienes se encontraron ante el reto de una ornamentación bizantino-musulmana constituía un episodio ornamental único en España y que en consecuencia planteaba problemas distintos a los que habitualmente confrontaban los artífices. Por ello para reponer las lagunas se utilizó vidrio coloreado en lugar de teselas y se optó por trazar unos adornos armoniosos con los antiguos pero fácilmente discernibles. De esta manera a simple vista el conjunto daba una impresión coherente mientras que una mirada atenta podía distinguir con facilidad lo añadido de lo original³². Los primeros restauradores de la Alhambra no serían tan prudentes e intentaron que no se distinguiera lo antiguo de lo nuevo. Además despreciaron la pátina del tiempo y quisieron devolver el brillo al mármol³³.

CAMPAÑAS DE OBRAS EN MOMENTOS DE DESCONCIERTO

El verano de 1835 marcó para la Alhambra el comienzo de un periodo de grandes incertidumbres. El miedo a una invasión carlista de Granada hizo que los militares ganaran autoridad sobre el recinto y las obras de restauración del palacio se ralentizaran a la par que se evaluaba la posibilidad de reforzar las murallas para adaptarlas a la guerra moderna. Todo el camino que se había recorrido en la valoración de la Alhambra como un monumento histórico-artístico y gloria nacional pareció desandarse para volver a la consideración del recinto como una ciudadela militar.

Más grave aún resultó el cese del gobernador Francisco de Sales Serna y la supresión de la mayoría de las prerrogativas que correspondían al gobierno de la Alhambra. Como nuevo gobernador se nombró en julio de 1835 a un joven e inexperto militar llamado Pedro López Espila, que favoreció el retorno a la contaduría de la corrupta familia de los Núñez de Prado. El gobernador tras mostrar una evidente incapacidad, dimitió en abril del año siguiente y

para sustituirlo se nombró a Juan Parejo que, como veremos es figura clave en el giro ornamental que iban a experimentar las obras.

Pero no todo fueron malas noticias. En agosto de 1835 el real patrimonio libró una importante suma para continuar las obras de consolidación de la muralla del Peinador de la Reina⁵⁴, la cual “amenaza próxima ruina, pues está sostenida solamente por un lado de ella, y todo el de levante carcomido hasta cerca de su centro, cuya reparación es del todo indispensable y preferible a cualquier otra obra de adorno”. Sin embargo, hubo que esperar al verano siguiente para que José Contreras y Antonio López Lara tuvieran elaborado un proyecto que implicaba rellenar los hundimientos con ladrillo y rehacer “los tabiques y fisuras que estan rebentadas en el Penultimo Cuerpo del Peinador”. Seguramente se contrató a albañiles profesionales, porque en aquellos momentos la brigada de confinados trabajaba en la conclusión de la “nueva muralla”, o sea, en la reconstrucción con modernas aspilleras del sector sur volado por los franceses, que constituía la principal preocupación del gobernador y de las autoridades de Granada⁵⁵.

En la primavera de 1836 se habían retomado las obras en la Casa Real, pero con tan discutible metodología que la mayordomía mayor reprochó desde Madrid que se estuvieran destruyendo “antigüedades para hacer ornatos nuevos” y se consumieran “materiales en cosas fútiles o inútiles, cuando las fincas de S. M. (la mayor parte ruinosas) están reclamando su reedificación y reparo”. Además, se están “demoliendo almenas” –cabe suponer que para hacer aspilleras– y gastando los materiales de construcción almacenados en lugar de centrarse en la obra más urgente⁵⁶. Aunque estas quejas resulten muy imprecisas dado que ni siquiera sabemos con seguridad dónde se está interviniendo, todo indica que al real patrimonio debió llegar la queja de algún viajero o de un erudito granadino. Además, es interesante observar que estamos ante la primera protesta que se eleva durante la época romántica por la sustitución de ornamentos antiguos por otros nuevos y que esto ocurre cuando el nuevo gobernador Juan Parejo lleva dos meses en el cargo.

Las obras de restauración iban a continuar muy marcadas por las tareas de urgencia que imponían las amenazas de ruina. En marzo de 1837 el maestro José de Salas hacía un reconocimiento de la Casa Real y señalaba cuáles eran los lugares que necesitaban una más pronta intervención. La sala de las Frutas, una de las dependencias de fábrica cristiana que cerraban al norte el patio de Lindaraja, tenía su armadura deteriorada por culpa de un cañizo podrido. El “cuarto del agua inmediato a la Sala de los Abencerrajes” tenía en sus paredes “varios reventones que deben recalzarse”. La torre de Comares o de los Embajadores “tiene algunos descubiertos por donde entran las aguas y vientos que recalán la boveda de madera”. El patio de los Leones presenta “cuatro maderas quebradas en el angulo de la derecha, y en otros distintos puntos que no se nombran por ser reparos pequeños aunque urgentes”. A partir de este informe se elabora un presupuesto que es aprobado por el real patrimonio y se ejecutan obras por toda la ciudadela de las que el gobernador Juan Parejo dará cuenta en un esquemático informe señalando que “se han hecho con solidez y gusto ceñido a la arquitectura que cada edificio tiene”⁵⁷.

En el patio de Machuca se recorrieron los tejados e hicieron reparos menores en sus salas. En la “pieza del Oratorio” –es de suponer que se refiere al Mexuar– se colocó un “cielo

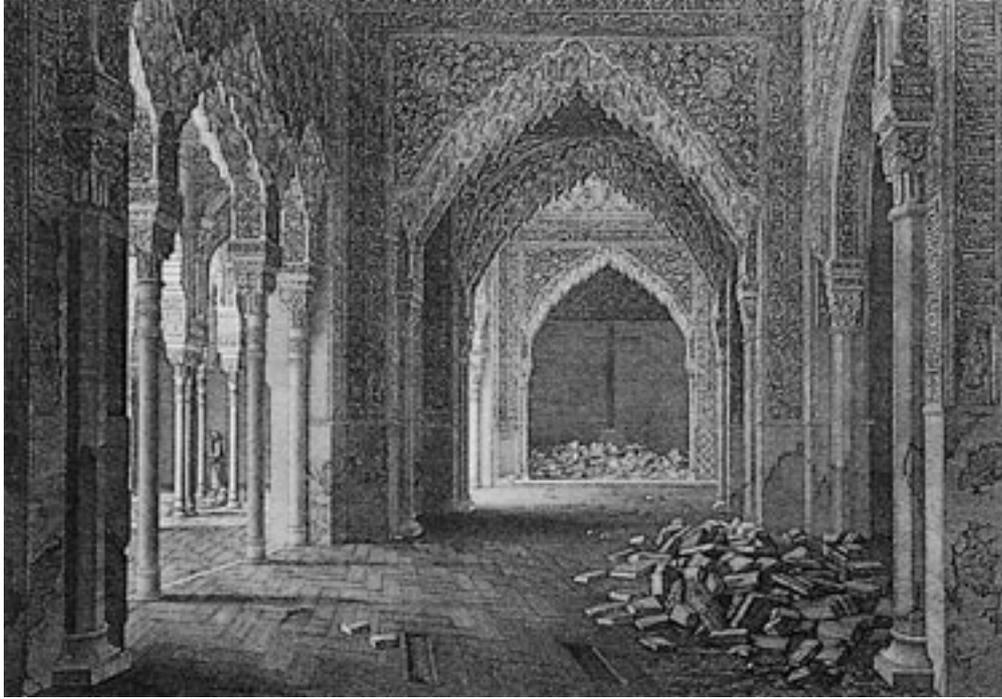


Galería sur del patio de los Arrayanes, 1831, John Frederic Lewis

raso a su techo” con “un florón árabe en su centro” y se enlucieron paredes. En el patio de Lindaraja se repuso un tramo de solería de piedra y se colocaron algunas grapas de hierro. Las reparaciones también llegaron a las sala de las Frutas y dependencias anexas que cierran el costado norte del patio de Lindaraja, donde se arreglaron de todas sus faltas los “difíciles techos de varias salas construidos por el Sor. Emperador Carlos V que estaban faltos de muchas piezas de sus adornos y otras desprendidas”. De indudable alcance fue la intervención en la torre del Peinador de la Reina, donde se cambió la solería, se rehizo algún muro, reforzaron pilares, renovaron enlucidos y colocaron varias puertas y ventanas⁵⁸.

EL SALTO A LAS LABORES DE EMBELLECIMIENTO

Hasta aquí tareas de consolidación y seguridad que podían ser ejecutadas con más o menos habilidad y no tenían pretensiones creadoras. Pero al llegar el verano de 1837 los trabajos se iban a adentrar en el peligroso campo de las “mejoras” estéticas. La primera intervención fue producto de un hecho fortuito, pero demostró que para el gobernador Juan Parejo no bastaba con la conservación y que estimaba posible embellecer la Casa Real. El primer paso que dio en ese sentido fue trasladar las puertas de la sala de los Abencerrajes a



La sala de los Reyes o Judicaria con la cruz pintada de cuando fue capilla, 1808, Alexandre Laborde.

otro lugar. Muchos autores le acusarían de haberlas cortado intencionadamente. Por ejemplo, Davillier y Doré escribieron en su *Viaje por España* que las puertas “estaban en su lugar y perfectamente conservadas” y que “fueron arrancadas y serradas por orden del gobernador [...] para cerrar una brecha en otra parte del palacio”⁵⁹. La mudanza de las puertas estuvo motivada en realidad porque se desprendieron inesperadamente al tener apolillados los “cóncavos” que las sostenían⁶⁰. A continuación fueron reparadas y colocadas en la galería sur del Patio de los Arrayanes, “paraje muy publico y que por esta razon exigía una puerta de su mérito que ha quedado como nueva a pesar de los siglos transcurridos”⁶¹.

Esta intervención se vio complementada por la que realizaron unos franceses en las yeserías del patio de los Leones. Éstos habían solicitado permiso para sacar unos vaciados de unas ornamentaciones del célebre patio con destino a un museo de París. El gobernador Juan Parejo les exigió que “como retribución pongan las [yeserías] que faltaban en esta fachada”, lo que efectivamente hicieron sin que ello supusiera “ningún desembolso” para el real sitio⁶². Los franceses dieron además la fórmula de la “pasta”, cuya elaboración se desconocía hasta ese momento, y señalaron que la mejor época para trabajar era en primavera, cuando se secaba de la manera adecuada⁶³. Dos años después del descubrimiento de la “pasta” se enviaron a Isabel II varios dibujos y siete vaciados de las yeserías, las cuales al parecer gustaron tanto a la joven reina que decidió se les buscase una ubicación adecuada⁶⁴.

Los informes remitidos por Juan Parejo al real patrimonio llevaron a que desde Madrid se aprobara la renovación de los “cuadros de dibujo” (yeserías) que faltan en el palacio, “siempre que la obra salga con la perfección que la Arabe”, o sea, “que en nada se diferencie, y que salgan los dibujos y calcos con el mismo gusto que los existentes”⁶⁵. Así pues, en la visita de los franceses podemos situar el comienzo de la llamada “etapa adornista”, cuyo arranque no fue producto de los Contreras, como se ha señalado en tantas ocasiones, sino de la llegada de unos especialistas enviados desde un museo parisino para realizar copias de las ornamentaciones del famoso edificio musulmán. El gobernador Juan Parejo tuvo la habilidad, y de ello presumiría siempre, de no dejar pasar aquella oportunidad. Así, el orientalismo romántico llegó una vez más en auxilio de la Alhambra, aunque en este caso se abría una vía de trabajo muy peligrosa, pues restaurar las yeserías con el objetivo de que no se distinguiera lo antiguo de lo moderno falseaba el edificio. Pero esto era un mal menor comparado con la tentación que suponía reemplazar yeserías muy deterioradas por copias nuevas. Por lo pronto los artífices se animaron a eliminar “postizos de yeso” (malas restauraciones) que “desdican mucho del gusto árabe”⁶⁶, lo que suponía suprimir una parte de la historia de la Alhambra que, si bien tosca e incluso grosera, sería de gran interés haber documentado⁶⁷.

Aquel mismo año de 1837 las fuentes del Patio de los Leones y del Patio de Lindaraja fueron objeto de algunos reparos que eran resumidos así en un informe: “La Fuente de los Leones y la del Patio de Lindaraja, son de mucho gusto, estaban descuidadísimas las piezas de barios Leones y rotas y sotenidas con tomizas [cuerdas de esparto], sus solerías desechas, los días de gran gala que corren sus aguas, estas salian por todas partes, menos por sus conductos por allarse los mas inutiles, por cuyo motivo le he compuesto y arqueado como corresponde a su delicado ornato”⁶⁸.

Además, tal y como podemos comprobar en los grabados y dibujos de los años treinta, a la fuente de los Leones se le añadió en la cima un surtidor torneado que le daba más altura⁶⁹. También fue raspada la fuente para devolverle el color del mármol, lo que levantó protestas entre las personas más informadas de Granada, en particular las de la Academia de Nobles Artes. Es posible que ante la polémica la Academia comisionara al arquitecto Luis Osete para supervisar las obras. Esta persona tenía un destacado currículum, pues había detentado cargos de relevancia y era arquitecto titulado más veterano de la ciudad, aunque nada nos indica que tuviera conocimientos de la arquitectura musulmana, criterios mínimamente consistentes en el campo de la restauración y ni siquiera un cierto espíritu romántico⁷⁰.

No obstante, la documentación sigue mostrando a José de Salas como el maestro de obras que figura al frente de los trabajos. Así en marzo de 1838 se le pide reconocer la torre de los Embajadores que, apuntalada desde hace veintitrés años, tiene algunos problemas en la solidez de la armadura y “sus cimientos estan socabados como tambien los del pasadizo del peinador”. También reconoce un “colgadizo de doce varas de largo que linda con el Palacio del Emperador Carlos V” y decide apuntalarlo porque las vigas y estribos que lo sostienen están en parte podridos. José de Salas hace un presupuesto para las reparaciones y el real patrimonio libra una cantidad de 4.600 reales, pero ésta no es suficiente para que algún contratista se interese por la subasta de las obras. Por ello el gobernador piensa en “no pagar mas jornal que el del maestro director de la obra y una gratificacion de 4 cuartos a los con-

finados, con lo que se consigue una gran economía”. A mediados de enero de 1839 se logró concluir la obra de la torre de Comares con el presupuesto asignado: “En su interior se han reforzado sus ángulos cuarteados, macizándose sus profundas rajás; en uno de sus frentes, se le ha construido un fuerte muro, en todo su largo”⁷¹.

Pero en otras dependencias los trabajos no se limitarán a las tareas de consolidación y se entrará una vez más en el campo de la ornamentación. En un escueto informe el gobernador Juan Parejo informa orgulloso que “se han completado de sus faltas de dibujos los dos cenadores del Patio de los Leones” –al parecer fue renovada por completo la ornamentación de cinco arcos–. Además, en sus cupulitas lignarias las piezas desprendidas se colocaron “en su primitivo origen” y las faltas se completaron con yeso simulando madera. Este logro, a decir del gobernador, hará “conocer a los Etranjeros que en España las bellas artes tienen el mismo adelanto que toda Europa, y no nos echaran en cara que no conocemos el merito de este Monumento, cuando se deja destruir”⁷².

La intervención también fue intensa en la sala de los Reyes, conocida entonces como sala Judicial o del Tribunal⁷³, pues se restauran seis bóvedas que estaban próximas a la ruina, y se reconstruyen al menos dos de los arcos de mocárabes; además se cambió la puerta principal de acceso porque la que había “era muy vieja”⁷⁴. El erudito Miguel Lafuente Alcántara, refiriéndose a la sala de los Reyes, diría que sus adornos “han sido restaurados con mucha perfección”⁷⁵.

En febrero de 1840 José de Salas, que todavía ostenta el título de maestro de obras de la Alhambra, eleva un presupuesto para restaurar la armadura de la Casa de Gobierno, sita sobre el Mexuar, porque se halla ruinoso. Al mes siguiente la obra es aprobada y seguramente ejecutada⁷⁶. Con esta intervención termina la trayectoria de José de Salas en la Alhambra, pues a finales de ese año desaparece la figura secular de maestro obras y el arquitecto José Contreras es nombrado director de las obras del Real Sitio y Fortaleza de la Alhambra, puesto con más atribuciones y autonomía respecto a los administradores de la ciudadela.

UN BALANCE

En las obras acometidas entre 1836 y 1840 nos encontramos con el problema de una documentación deficiente dado que no había obligación de enviar informes periódicos al real patrimonio. En cualquier caso se actuó sin un plan de intervenciones previo y fueron varios los maestros de obras y arquitectos que participaron. El resultado fue un conjunto de actuaciones dispersas por la Casa Real, por todo el recinto de la Alhambra y por los paseos del entorno, que unas veces atendían a la urgente consolidación y otras se entregaban a la restauración ornamental. El descubrimiento del modo de reproducir las yeserías llevó a los restauradores, animados por el gobernador Juan Parejo, a iniciar un peligroso camino en el patio de los Leones y sus dependencias anexas distrayéndolos en ocasiones de lo que era más preciso, consolidar y sanear. Las yeserías constituían un mundo mucho más complicado de lo que podía presuponer el rápido y económico vaciado de adornos –la “pasta” utilizada se demostraría muy pronto que era menos consistente que la nazarí–, y desde luego que completar lagunas ornamentales era un dispendio cuando por doquier se cernían ame-

nazas de ruina. La reparación de las armaduras de madera fue razonable cuando se trataba de evitar el hundimiento de las techumbres, pero a la hora de reparar sus ornamentos se recurrió al yeso de una manera tan tosca que nadie dejaría de criticar la intervención en los años siguientes.

En un informe elaborado por José Contreras en marzo de 1844 denunció que las obras acometidas en la Alhambra antes de su llegada no tuvieron un “Proyecto ni Dirección formal” y fueron ejecutadas “por Artistas en algún modo ingeniosos visitados por el Arquitecto D. Luis Osete”. Denunció Contreras que en lugar de dedicarse a consolidar las partes ruinosas del edificio, se entregaron “solo a la imitación de algunos adornos, limpiar los tejados, rascar la Fuente de los Leones y algunas columnas con el objeto de limpiarlas”⁷⁷. Sin embargo, estas palabras de José Contreras son malintencionadas, puesto que fue él quien raspó las columnas en 1842 levantando con ello una fuerte polémica. En realidad José Contreras iba a dar continuidad al peligroso camino del “adornismo” y lo llevó a límites delirantes. Pero los tiempos eran propicios a las fantasías orientalistas y las reconstrucciones indiscriminadas, como ponen de manifiesto estas palabras de Teophile Gautier fechadas en 1840: “La mayoría de los adornos están hechos con moldes, y repetidos sin gran esfuerzo cuantas veces lo exige la simetría. Nada más fácil de reproducir exactamente que una sala de la Alhambra; para ello bastaría con sacar un molde de todos los motivos de ornamentación. Dos arcos de la *sala del Tribunal*, que se hundieron, han sido rehechos por obreros de Granada, con una perfección que no deja nada que desear. Si fuéramos millonarios, uno de nuestros caprichos sería reproducir el *patio de los Leones* en algunos de nuestros parques”⁷⁸.

Richard Ford había recreado un lustro antes en su residencia inglesa de Exeter un ambiente alhambresco y las réplicas y obras inspiradas en el palacio nazarí proliferarían a partir de estas fechas⁷⁹. Si medio mundo sucumbió al encanto orientalista de la Alhambra, difícil iba a ser que los restauradores de la ciudadela no dejaran volar su fantasía.

¿Quién o quiénes son los responsables de la peligrosa orientación ornamental que toma el curso de las restauraciones? En primer lugar deberíamos de apuntar a una falta de control por parte del real patrimonio, que no exige informes detallados, ni pone condiciones, ni señala prioridades en el uso de los fondos que remite. Se echó de menos también la atención de la Academia de San Fernando, la institución que podía ofrecer más sensibilidad hacia estos problemas, pero las consecuencias de la desamortización la habían situado ante la angustiosa tarea de “salvar de la entera destrucción las preciosidades de las artes ocupándose de infinitas personas y sin recursos ningunos”⁸⁰. Respecto a la Academia de Granada, no está claro si es por su iniciativa que interviene el arquitecto Luis Osete, aunque si así fuera más bien parece que acentuó la tendencia ornamental. El nacimiento de la revista granadina *La Alhambra* servirá para difundir en una pequeña minoría culta los valores románticos, pero también está plagada de prejuicios academicistas hacia la ciudad y la arquitectura heredada. En cuanto a la ciudadela que le da su nombre, la revista en ningún momento publica denuncias de su abandono o plantea un debate sobre los criterios para restaurarla; todo queda en evocaciones poéticas bastante tópicas y retóricas. El Liceo Artístico y Literario de Granada, que nace del seno de la revista el 18 de noviembre de 1839, tampoco desarrollará ninguna iniciativa.

De todas formas el principal responsable de lo que ocurre es el gobernador Juan Parejo, quien deslumbrado por la aparente facilidad de las tareas de ornamentación las impulsa en detrimento de la consolidación estructural. Él es el que dispone cómo se invierten los recursos, a qué artífices se llama y dónde se actúa; él es también el que remite los lacónicos informes de los trabajos al real patrimonio. Aunque ignorado por la historiografía sobre la Alhambra, Juan Parejo es figura clave en los comienzos de los trabajos ornamentales. Sin este militar, que tiene las riendas del gobierno de la Alhambra desde la primavera de 1836 hasta su muerte a principios de 1844, es imposible comprender el triunfo del “adornismo” y el ascenso de José Contreras y sus familiares.

NOTAS

1. CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*, Madrid: Imprenta y Litografía de A. Rodero, 1878, pp. 283-284.
2. Archivo Histórico de la Alhambra (en adelante AHA), 275-2.
3. Los problemas del gobierno de la ciudadela son cruciales para entender este periodo en el que los ingresos son muy escasos y para colmo se malgastan. El gobernador era el incompetente y anciano militar Ignacio Montilla, mientras que el puesto de veedor-contador lo detentaba con carácter hereditario un miembro de la familia Núñez de Prado, que había adquirido el cargo en 1748 y manejaba las cuentas con absoluta opacidad. El real patrimonio tampoco se preocupó de la situación de desgobierno que vivía la Alhambra. Véase BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, "La Alhambra romántica (1813-1849): gobernadores, maestros de obras y arquitectos", en *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*, Granada: Comares, 2008, 29-60, pp. 31-37.
4. Oficialmente los puestos continuarán como vacantes y sólo se les llamará puntualmente para informes, reparos y obras en la acequia real. Antonio Agustín Garrido declaró haber asistido a la Academia de Matemáticas y Arquitectura en tiempos del director Domingo Tomás. En cuanto a José de Salas, parece que pertenecía a una familia de maestros de obras ya acequeros; su primera intervención en la Alhambra fue la reparación de una casa en 1818. El 28 de marzo de 1828 solicitó un certificado de sus servicios prestados en "reconocimientos y tasaciones", pues le hacía falta acreditarlo documentalmente. AHA, 259-7, 275-2, y Archivo General de Palacio (en adelante AGP), 10758/3 a 8 y fondo Fernando VII, 282/7 y 291/1.
5. José de Salas es ayudado en muchos trabajos por Manuel de Salas, que debe ser su hermano o su hijo, y a quien encontramos también en las obras hasta principios de los años cuarenta. AHA, 191-3.
6. AGP, 10757/8 y fondo Fernando VII, 282/7.
7. Ese mismo año Antonio Sánchez y Herrera reclama el pago de 3.568 losetas vidriadas que había realizado su padre Manuel Sánchez; todo parece indicar que era una deuda contraída tiempo atrás y no responde a una obra de esos momentos. AHA, 191-3.
8. AHA, 241-33.
9. Medio siglo después escribió Rafael Contreras: "En la reparación de las almatrayas de sus paredes, hacia 1829, invirtieron algunas inscripciones de los cuadros de las puertas grandes, cortándolas por medio para colocarlas de nuevo, lo cual tenemos proyectado corregir con otros accesorios de la misma época". CONTRERAS, *op. cit.*, p. 221.
10. El desprecio lo atribuye a la antipatía que los granadinos tienen a su pasado "árabe". FORD, Richard, *Granada. Escritos con dibujos inéditos*, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1955, pp. 26 y 139. Matilde Mateo considera que los viajeros quedaron sorprendidos por las destrucciones ocasionadas por las desamortizaciones, que en su país se habían producido hacía varias generaciones, pero a su vez no podían menos que reconocer la excepcional riqueza del patrimonio histórico español (MATEO, Matilde, "Sobre miradas y destrucciones: los británicos y la arquitectura medieval española", *Academia*, 90 (2000), pp. 12 y 20).
11. Sobre la expedición de José de Hermosilla vid. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992. La Academia de San Fernando ya no volvería a ocuparse nunca de las tribulaciones de la Alhambra, al menos no lo hizo durante la época romántica. Puede comprobarse esta aseveración en ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia, "La Academia y la conservación del patrimonio, I", *Academia*, 89 (1999), 27-56.
12. El panorama cultural de Granada era el de "una escasísima minoría ilustrada y una ingente masa popu-

- lar ignorante, iletrada y analfabeta" (DÍAZ LOBÓN, Eduardo, *Granada, 1814-1820*, Granada: Diputación Provincial, 1975, p. 88). La enseñanza primaria atendía a un número muy reducido de los niños de la ciudad, pues todavía en 1840 no pasarán de 700 los alumnos (SZMOLKA CLARES, José, "El pronunciamiento y la Junta de Granada de 1840. Datos para el estudio del progresismo granadino", *Anuario de Historia Moderna y Contemporánea*, 1 (1974), p. 192).
13. LÓPEZ-BURGOS, María Antonia, *Granada. Relatos de viajeros ingleses (1802-1830)*, Melbourne: Australis Publishers, 2000, pp. 120-122.
 14. Las reparaciones se estimó que costarían 12 a 14.000 reales. Piénsese que la reparación del tejado del patio de los Leones acometida en 1820 costó sólo 385 reales, lo que permite valorar el cortísimo alcance que tuvo. AGP, 10759 y AHA, 227-1-10.
 15. AHA, 191-3 y 227-1-15.
 16. AGP, 10759/12.
 17. AGP, 10938/5 y 9.
 18. Las cuentas de gastos muestran variedad de tareas de reparación (carpintería, albañilería, etc.), pero son tan lacónicas que no nos indican los espacios afectados y lo que se ejecutó exactamente. AHA, 227-1-2, y 19 y AGP, 10759/12.
 19. También se hacen reparos en el patio de Machuca. El responsable de las obras es siempre José de Salas. AGP, Reinados, fondo Fernando VII, 290-1, y AHA, 191-3.
 20. AHA, 227-1-3.
 21. AGP, Reinados, fondo Fernando VII, 290-1.
 22. AGP, 10759/19 y AHA, 203-5.
 23. Añade escéptico: "Puedo asegurarle que con el tiempo, los franceses y los bárbaros españoles, este encantador lugar se irá por donde se van todas las cosas de España". Carta a Addington fechada el 7 de junio de 1831. FORD, *op. cit.*, p. 129.
 24. AHA, 233-1.
 25. Varios particulares con huertos junto a las murallas se lamentarán de la pérdida de las cosechas porque las plantas se secan y mueren. AHA, 275-2.
 26. El otro maestro de obras de la Alhambra, Antonio Agustín Garrido, confirmó la impericia de José de Salas, pero al tampoco quiso hacerse cargo de la obra. AHA, 131-3 y AGP, 10760/29.
 27. José Contreras Osorio (1795-1868) era maestro de obras por la academia de San Fernando desde 1827 y logró el título de arquitecto en 1833. Jugó un importante papel en las obras de la Alhambra durante 1841 a 1843, pero sus labores antes de estas fechas fueron secundarias frente a las del maestro de albañilería José de Salas. Antonio López Lara (nacido en 1789) no logró obtener el título de arquitecto; también dirigió una campaña de obras importante en 1846, año en el que su relación con José Contreras era ya bastante mala. Ambos maestros de obras se ofrecieron a trabajar sin cobrar un salario a cambio de que se les nombrara responsables de las futuras obras de la Alhambra. Así se lo confirmó el gobernador, aunque en la práctica José de Salas fue el que más tareas realizó. AHA, 131-3, Archivo Histórico Municipal de Granada (en adelante AHMG), 910-23 y 63, AGP, 12014/13, y RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La Alhambra y la Academia de Bellas Artes de Granada (1828-1871)", *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Granada*, 6-7 (1997-1999), pp. 90 y 97.
 28. Richard Ford hace referencia a la destrucción de adornos antiguos, afirmación muy dudosa porque no se realizó ningún tipo de tarea ornamental ni que afectara a zonas con adornos en aquellos días. FORD, *op. cit.*, pp. 29 y 149.
 29. AHA, 227-7-122/123. La reconstrucción de la muralla nunca alcanzaría la altura original (ÁLVAREZ LOPE-RA, José, "La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)", *Cuadernos de Arte*, XIV/29-31 número monográfico, 1977, p. 27). Girault de Prangey realizaría en 1836 esta romántica descripción:

- “Más allá del Tocador de la Reina, la gruesa muralla del recinto de la Alhambra se ha desmoronado; torres ruinosas aparecen todavía de trecho en trecho hasta el grupo de construcciones llamadas Palacio del Príncipe” [se refiere a la Torre de las Damas o palacio del Partal]. PRANGEY, Girault de, *Recuerdos de Granada y de la Alhambra*, Barcelona: Editorial Escudo de Oro, 1985, p. 17.
30. AHA, 227-7-122 y 123.
 31. Todavía en 1850 el arquitecto danés Meldahl señalaba que la “Alhambra es una maravilla” pero que su poesía queda estropeada “por causa de la visión de los esclavos”, que es como llama a los presos que ve encadenados de dos en dos y vigilados por guardias con fusiles. JANSSEN, C. L., “Dos artistas daneses en la Alhambra: Kormerup y Meldahl”, *Cuadernos de la Alhambra*, 4 (1968), pp. 41-42.
 32. El gobernador pidió para empezar un informe del estado del edificio para garantizar su seguridad, y 21 de julio ya estaba trabajando la brigada de confinados en las mejoras. AHA, 227-6.
 33. “Reconocido el Palacio por los Arquitectos del sitio, según lo dispuso el Gobernador, resultó que aunque manifiestamente deteriorado por el tiempo y la incuria, no había nada que hacer para su seguridad; pero sí que era menester retocar algunas labores arabescas, como así se verificó por disposición de la Maestranza: también se pintaron algunas salas del edificio que habían de ocuparse en la noche del festejo, se construyeron además, muebles por el gusto Oriental, y en una palabra en poco más de dos semanas se ha dado una nueva vista y un nuevo ser a esta Casa Real”. *Descripción de los festejos con que el Real Cuerpo de Maestranza de Caballería de Granada ha celebrado la permanencia en ella de SS AA RR los Serenísimos Infantes de España D. Francisco de Paula y D^a Luisa Carlota, en el mes de agosto de 1832*, Granada: Imprenta D. J. M. Puchol, 1832, p. 8.
 34. *Ibíd.*, p. 11.
 35. AGP, 10761/13 y AHA: 228.
 36. *Descripción...*, *op. cit.*, p. 14.
 37. *Ibíd.*, pp. 17-19.
 38. *Ibíd.*, p. 22.
 39. La completa reconstrucción de esta galería por José Contreras acometida en 1842 borró cualquier rastro de esas pinturas. *Ibíd.*, p. 23.
 40. *Ibíd.*, p. 25.
 41. *Ibíd.*, p. 29.
 42. *Ibíd.*, p. 27.
 43. *Ibíd.*, pp. 30-33. Una breve crónica del evento se publicó en el diario madrileño *El Correo Literario y Mercantil*, recogida en PANADERO PEROPADRE, Nieves, *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1789-1868)*, Madrid: Universidad Complutense, 1992, pp. 865-866. Esta autora habla también en su libro de una fiesta celebrada en Madrid dos años antes en la que un escenógrafo recreaba el Patio de los Leones.
 44. Viardot señala expresamente que esos candelabros fueron colocados con motivo de la fiesta celebrada en honor de los infantes (VIARDOT, Louis, *Les musées d'Espagne: guide et memento de l'artiste du voyageur: suivis de notices biographiques sur les principaux peintres d'Espagne*, Paris: L. Maisson, 1855, pp. 177 y 211-212). La crónica del acto en la revista *La Alhambra*, agosto 1842, páginas 225 a 228.
 45. El tema lo abordé en profundidad en BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada. Ciudad y desamortización*, Granada: Editorial Universidad y Junta de Andalucía, 1998, pp. 138-175.
 46. En el debate se plantea que el arte tiene por misión regenerar la sociedad y establecer la fraternidad entre los hombres. El arte del Antiguo Régimen no cumple este requisito porque sus monumentos ensalzan el despotismo y son contrarios al valor supremo de la libertad. Con estos razonamientos los monumentos del absolutismo estaban condenados a la destrucción; pero algunos revolucionarios plantean el

- interés de respetarlos para preservar la continuidad histórica de la cultura y porque ésta es sinónimo de libertad. Tras un atribulado camino se llegará a la conclusión de que la conservación del legado artístico del pasado prestigia a la República, mientras que el “vandalismo” la desacredita. POMMIER, Édouard, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris: Gallimard, 1991, pp. 18-40 y 110-141.
47. En las revistas y círculos románticos se escucharon defensas del patrimonio histórico basadas en consideraciones patrióticas, sentimentales, poéticas o artísticas. Pero aunque muchas veces las críticas románticas fueran demasiado etéreas, idealizaran el pasado o sucumbieran al encanto de la ruina, en general fueron conscientes de los verdaderos males que aquejaban al patrimonio y los censuraron con lucidez. CALATRAVA, Juan, "Algunas actitudes de la crítica romántica ante la Desamortización", en *Homenaje al Profesor Don Manuel Garzón Pareja*, Granada: Ayuntamiento, 1985, pp. 53 y 56.
 48. Este cenobio fue la primera tumba de los Reyes Católicos. El convento fue utilizado como almacén de municiones, con el enorme peligro que esto entrañaba para la Alhambra, y con el tiempo acabaría entrando en estado de ruina. BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, "El convento de San Francisco de la Alhambra: de cenobio a ruina romántica", *Reales Sitios*, 168 (2006), pp. 44-48.
 49. Texto remitido a la Reina el 27 de febrero de 1836. Archivo de la Real Academia de San Fernando (en adelante ASF), sign. 35-15-1.
 50. No se indica la ubicación de la sala, que seguramente era un silo. *El Artista*, 1 julio 1836.
 51. La eficacia de sus denuncias la reconoce Richard Ford: "Los escritos de Washington Irving y la admiración de los peregrinos europeos han avergonzado recientemente a las autoridades, hasta llevarlas a iniciar una política de mejor conservación de la Alhambra". FORD, *op. cit.*, p. 29.
 52. CALAMA RODRÍGUEZ, José María, y GRACIANI GARCÍA, Amparo, *La restauración decimonónica en España*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, p. 148.
 53. Los zócalos de azulejos presentaron dificultades económicas y técnicas mayores, por lo que no fueron imitados hasta bastantes años después, como ha estudiado ORIHUELA UZAL, Antonio, "La conservación de alicatados en la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890): ¿Modernidad o provisionalidad?", en *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*, Granada: Comares, 2008, pp. 129-134.
 54. AGP, Fondo Isabel II, 42/16.
 55. A la obra del Peinador de la Reina, reducida al mínimo, se le estimó un coste de 3200 reales de vellón. En marzo de 1837 se detectaron filtraciones de un carro en el Patal y se solucionaron de inmediato. AHA, 285-2 y AGP, 12011/9, 23 y 24.
 56. Estos duros reproches están fechados el 12 de junio y el 20 de julio de 1836. Había un cierto grado de desgobierno, lo cual se tradujo también en algunas desafortunadas intervenciones en los paseos de la alameda. AGP, 12011/9.
 57. El gobernador envía su relación de obras el 29 de noviembre de 1837. AGP, 12011/18, 39 y 40.
 58. AGP, 12011/40.
 59. DAVILLIER, Barón Charles, y DORÉ, Gustave, *Viaje por España*, Madrid: Grech, 1988, p. 212.
 60. La sala de los Abencerrajes se ha quedado sin puertas, que "de todas formas estaban siempre abiertas". Además de las suyas, trasladadas, sólo quedan las de la Sala de las Dos Hermanas, todas las demás "han desaparecido a lo largo de los últimos cuatro siglos". AGP, 12011/32.
 61. El traslado de las puertas llevó aparejada la supresión de una reja (AGP, 12011/32). En 1856 esta puerta volvió a ser restaurada por Rafael Contreras y colocada dos años después en la Sala de los Abencerrajes (VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula, *Guía de Granada. Historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*, Granada: Paulino Ventura Traveset, 1906, p. 351.
 62. AGP, 12011/32. Según Rodríguez Domingo, que recoge la noticia a través de una fuente distinta, los franceses procedían del Museo de Versalles (RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La Alhambra restau-

- rada: de ruina romántica a fantasía oriental", en *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Granada: Junta de Andalucía, 2007, pp. 83-98).
63. AGP, 12011/20. Rafael Contreras nunca haría mención a este suceso quizás por darse mérito, ya que se limitaría a decir en un párrafo plagado de errores que muchos autores ha repetido: "En 1840 [...] se emprendieron las primeras reparaciones en la parte puramente de fortificación, hasta el año 1847 en que se hicieron las restauraciones de los ornatos, que se hallaban cubiertos de cal y yeso, mutilados, y caídos de los muros por efecto de las humedades; los cuales no se habían reparado antes, por ignorarse el procedimiento de ejecución con los moldes de arcilla y madera". Contreras, *op. cit.*, pp. 207-208.
 64. Los vaciados fueron remitidos en enero de 1839 y los dibujos en mayo. AGP, 12013/5 y AHA, 228.
 65. AGP, 12011/20.
 66. 31 octubre 1837, AHA, 228.
 67. El pintor inglés Murphy describió la tosquedad de algunas restauraciones de las que hoy no queda ni rastro: "Algo del estucado de este patio, así como el del Patio del Agua, es moderno e imitación muy inferior del árabe, siendo tosco, sucio y en un gran estado de deterioro. Por contra el trabajo más antiguo que se encuentra fuera del alcance directo de las gentes es bellamente blanco, limpio y nítido. El autor no pudo descubrir en ningún lugar del patio, ni una sola tela de araña o insecto de cualquier clase, mientras que el estucado construido por orden de reyes posteriores estaba cubierto de telarañas por varias partes". MURPHY, James Cavanah, *Las antigüedades árabes de España. La Alhambra*, Granada: Procyta, 1987, p. 13.
 68. Se arreglaron los conductos de la fuente de los Leones y se repusieron las piezas que faltaban en la soleira. AGP, 12011/40.
 69. Gómez Moreno señala que el surtidor fue añadido en 1838 (GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel, *Guía de Granada*, Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, p. 62). Prangey ya dibuja un surtidor en 1832, pero constituye una fantasía, pues otros dibujantes románticos que pintan la fuente en 1833 y en los años siguientes no lo muestran. Sobre la fuente es imprescindible el análisis que hace Jesús Bermúdez Pareja, que fue el responsable de suprimir ese surtidor, la segunda taza y los balaustres, haciendo que la taza grande reposara solitaria sobre los lomos de los leones. Así era la fuente en tiempos nazaries, según su sugestiva opinión, pero le falta el respaldo de documentos que atestigüen el momento en el que fueron añadidos esos elementos, más allá del surtidor que nos ocupa (BERMÚDEZ PAREJA, Jesús, "La fuente de los Leones", *Cuadernos de la Alhambra*, 3 (1967), pp. 21-29).
 70. Luis Osete (su apellido aparece también escrito como Ocete y en alguna ocasión como Oseti) nació en Orce en 1780 y falleció en la ciudad en Granada en 1849. Ocupó puestos de relevancia en la Academia de Nobles Artes de Granada, como el de teniente-director de su sección de arquitectura, y fue desde 1829 maestro mayor de obras de la ciudad (RODRÍGUEZ DOMINGO, *op. cit.*, I, p. 88-90). Su título de arquitecto lo había obtenido el 7 de diciembre de 1828 y la superioridad que le daba el ser el primer arquitecto con título de la ciudad causó inquietud entre los maestros de obras, que vieron amenazadas sus competencias tradicionales y firmaron un documento colectivo manifestando sus temores (AHMG, 910-12). Como ahora veremos en un informe de 1844 José Contreras señala que Luis Osete supervisó obras en la Alhambra, aunque tampoco concreta durante cuánto tiempo y en qué consistieron (AHA, 233-5). Es interesante también señalar que Osete se desplazaba con frecuencia fuera de Granada, por lo que no era fácil contar con él, y ya en 1832 el Ayuntamiento nombró a otro arquitecto para que lo supliera en tales casos; eligió a Baltasar Romero, que mucho tiempo después también realizaría algunas obras en la Alhambra (AHMG, 38-10). Los proyectos arquitectónicos que he podido ver de Luis de Osete son del más convencional academicismo y no dejó ningún escrito que nos desvele algo de su personalidad.
 71. AGP, 12012/3 y AHA, 228, año 1838.
 72. Todas estas obras están acompañadas por la limpieza de los tejados de la Casa Real. AGP, 12012/3.

73. El nombre de este espacio era, al menos en el siglo XVI, Sala de los Reyes. El nombre de sala del Tribunal o Judicaria era reciente y se debía a que se creía erróneamente que aquí se administraba justicia. La Sala de los Reyes había servido de capilla de 1573 a 1603 en tanto se construía la iglesia de Santa Ana, de lo que quedaba como recuerdo una cruz pintada en el testero norte. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 74.
74. La puerta se cambió en 1837. AGP, 12011/40.
75. En lo que se equivoca este autor es al datar la restauración en 1841; la documentación no deja ningún lugar a dudas de que fue realizada en 1839. LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel, *El libro del viajero en Granada*, Madrid: Imprenta D. Luis García, 1850, pp. 164-165.
76. AGP, 12012/16.
77. AHA, 233-5.
78. GAUTIER, Théophile, *Viaje por España*, Barcelona: Taifa, 1985, p. 205.
79. RAQUEJO GRADO, Tonia, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid: Taurus, 1990, pp. 150-157.
80. Texto fechado el 19 octubre 1836. ASF. Archivo, sign. 1-35-24.

ALUMNOS DE LAS SALAS DEL YESO, DEL NATURAL Y DEL COLORIDO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO (1800-1844)

Esperanza Navarrete Martínez

RESUMEN: La Real Academia de San Fernando es una institución que nace en el siglo XVIII con el fin de dar carácter público y oficial a las enseñanzas de las bellas artes en todo el Reino. Se han conservado libros de matrícula de alumnos solamente de 1752 a 1815, pero en ellos no se diferencian las asistencias a unas asignaturas u otras. Se ofrecen aquí las asistencias mensuales a tres de estas asignaturas o salas: las del Yeso, Natural y Colorido. También se elabora un índice alfabético de nombres de persona que refiere en qué cursos académicos estuvieron matriculados los mismos en el período comprendido entre los años 1800 y 1844.

PALABRAS CLAVE: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Enseñanza de las bellas artes. Alumnos de bellas artes. Siglo XIX.

ABSTRACT: The Real Academia de San Fernando is an institution that is born in century XVIII with the purpose of giving governmental function and official to the lessons of the fine arts in all the kingdom. Books of matriculation of students only from 1752 to 1815 have been conserved, but in them the attendances to subjects or others are not different. The monthly attendances are offered here to three of these subjects: "Sala del Yeso", "Sala del Natural" and "Sala del Colorido". Also an alphabetical index of person names is elaborated who refer in what academic courses were registered such in the period between year 1800 and 1844.

KEY WORDS: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Education of the fine arts. Students of fine arts. Century XIX.

Introducción

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ejerció durante 100 años la función docente que le asignaron en 1744 las *Reglas que se proponen al excelentísimo señor marqués de Villarías para que, después de dos años de práctica que parecen convenientes por ahora, puedan contribuir a la formación de leyes para la Academia de escultura, pintura y arquitectura que se intenta fundar en Madrid debajo de la protección del Rey*¹, y de la que le privó en 1844 el Real Decreto que aprobaba el plan de enseñanza para los estudios de las bellas artes².

En este intervalo de tiempo, cuando un joven varón, español o extranjero, decidía seguir en Madrid la carrera oficial y gratuita de las artes, solicitaba su ingreso en la Academia y, según su edad e instrucción previa, era destinado a uno de los diferentes estudios y gra-

dos que existían. Algunos no rebasaban los años de instrucción elemental del dibujo, pero otros conseguían independizarse o vincularse a la plantilla del profesorado. De hecho, los *Estatutos* concedían a los alumnos matriculados la posibilidad de aspirar a ser académico de mérito, y por consiguiente, la de conseguir cualquiera de los puestos de profesorado vacantes; y a los que consiguieran algún premio o pensión, la exención de varios impuestos y obligaciones³.

Se conservan en el Archivo general de la Real Academia varios libros de matrícula de alumnos, pero se da la circunstancia de que no abarcan estos 100 años, y esta es una laguna ya detectada en 1825. El entonces bibliotecario y archivero Juan Pascual Colomer explicaba⁴ la falta de rigor de la Academia en este asunto desde los años de la Junta Preparatoria, porque entre 1744 y 1752 “no aparece una matrícula formal [...] omisión que habrá privado a la Academia y a la historia de las artes españolas en aquella época de los nombres, calidades y circunstancias de muchos profesores y discípulos aventajados”. La constitución oficial de la Academia fue en 1752, y desde este año se empezó a registrar a los alumnos, pero mezclando en los libros a los nuevos con algunos de los que habían asistido desde 1744. También detectó falta de rigor en el orden alfabético seguido, así como en las referencias a la continuación de las listas en un “suplemento” que no había conseguido localizar. Como desde finales del curso 1777-1778 hasta enero de 1784 no existía registro de matrículas, el archivero sospechaba que estuviera extraviado en las testamentarías de los antiguos conserjes, José Moreno y Francisco Durán (a cargo de los cuales estaba la tarea de redactarlos), o que permanecieran aún en poder del que lo era entonces, José Manuel Arnedo, pese al acuerdo de 18 de enero de 1820 de que todos los papeles pasaran al Archivo. Por aquel entonces, los libros que registraban los cursos comprendidos entre el de 1784-1785 y el de 1814-1815 estaban al día, salvo errores subsanables. Actualmente, los libros que se conservan en el Archivo general llegan exclusivamente hasta el año 1815⁵.

Estos libros generales de registro de matrículas ofrecen un orden alfabético por el nombre propio, no por los apellidos, y cuando faltan hojas al final de una letra se hacen llamadas de continuación en otras posteriores. Dentro de cada letra la secuencia es cronológica por cursos, meses y días de matriculación. Aportan además datos sobre el parentesco, edad y lugar de nacimiento y residencia. Estos libros fueron publicados en 1967 por Pardo Canalís, quien ofreció la misma secuencia cronológica pero ordenando los nombres por apellidos⁶.

De los cursos 1815-1816 al de 1824-1825 –continuaba informando Juan Pascual Colomer– “solo existen en el Archivo [...] uno o dos”, sospechando que estuvieran en poder de la Secretaría de las comisiones de estudios, y echaba también en falta los de los matriculados en matemáticas. A pesar de estas lagunas, Pascual Colomer se consideraba capaz de recomponer las matriculaciones con los memoriales de solicitud conservados; además, se comprometía a añadir a modo de expediente, las incidencias que cada alumno protagonizara a lo largo de su vinculación a la Academia (es decir, sus progresos, premios, conducta, permisos y si acababan o desistían de sus estudios). Todo ello con el fin de facilitar también la labor de información que en ocasiones se solicitaba desde la Secretaría general. Sin embar-

go, Juan Pascual Colomer no pudo llevar a cabo sus proyectos pues falleció a los pocos meses, en enero de 1826.

Su sucesor como bibliotecario, José Franco, hizo en 1845 afirmaciones parecidas respecto a la poca exactitud observada en el control de las matriculaciones, pues incluso encontraba dificultades para proporcionar los datos que se le pedían para extender certificaciones, “habiendo pocos papeles y estos sin la debida formalidad”. Por ello pidió que los secretarios de los estudios pasaran a la Secretaría general las matrículas debidamente autorizadas y vistas en junta ordinaria (como hacían puntualmente los directores de matemáticas), para después incorporarlas al Archivo⁷.

Dado que los libros de matrícula hasta 1815 no especifican a qué clases o asignaturas se incorporaba el alumno, sino solo su alta en la Academia, resulta bastante complicado determinar los asistentes a cada una de las clases que se impartían en ella. No obstante, se han conservado otras fuentes que permiten llenar (al menos en parte) ese vacío. Además de memoriales puntuales individuales o colectivos, están los libros de actas de las juntas ordinarias, en las que se concedían o no los “pases” de una sala o clase a otra (si al alumno no se le consideraba “maduro” se le mantenía en la clase a la que asistía). De ellos he recogido los datos referidos a los cursos de 1800-1801 hasta el de 1805-1806. A partir de 1806 se han conservado listas de asistencias a las clases o Salas del Yeso y del Natural que redactaba el Conserje para pasarlas a revisión de la junta ordinaria. En cuanto a los alumnos de la Sala de Colorido, los primeros datos comienzan con una relación de los matriculados en octubre de 1820, pero no muestran continuidad hasta el verano de 1827. Manejando todos estos testimonios se puede constatar que hasta el curso 1844-45 pasaron por las Salas del Yeso, del Natural y de Colorido aproximadamente unos novecientos alumnos.

Se pueden distinguir tres grupos dentro de los alumnos que asistían a las clases de la Academia: por una parte, los alumnos ordinarios; por otra, aquellos que pensionaba el Rey para estudiar en los talleres de sus pintores de cámara pero que además debían asistir a la Academia; y por último, los que podemos denominar “extraordinarios”, es decir, profesores o académicos de mérito que querían seguir perfeccionándose en su arte, o incluso aficionados. Se recogen aquí, pues, las asistencias de los alumnos a las Salas o clases del Yeso, del Natural y del Colorido, siendo enseñanzas comunes a pintores y escultores las dos primeras, y específicas de los pintores las del Colorido.

Los estudios que se impartían en estas Salas formaban parte de los denominados “Estudios Mayores” o superiores. En la del Yeso ingresaban quienes habían dado suficientes muestras de instrucción en el manejo del dibujo de las partes aisladas del cuerpo humano y de la figura completa (los llamados “Estudios Menores” o de “Principios de Dibujo”). Una vez incurso en esta Sala, el alumno copiaba de esculturas vaciadas en yeso, la mayoría de las cuales reproducían modelos clásicos de la Antigüedad. Posteriormente pasaba a la Sala del Natural, es decir, del desnudo, estando a su disposición modelos masculinos en representación de las tres “edades” del hombre (juventud, madurez y senectud); empezaba copiándolos aisladamente y cada mes se reunían para formar un grupo compositivo.

No existía un tiempo fijo de permanencia en cada Sala, sino que se dejaba a la propia evolución del alumno y al criterio de su Director, quien debía firmar el “pase” de una Sala a

otra después de ser sometido al examen de la junta ordinaria. La Sala del Yeso estaba bajo la dirección de un Teniente director de pintura o escultura (en alternancia pactada), y la del Natural bajo la de un Director de las mismas, siendo sustituidos o ayudados ocasionalmente por algún académico de mérito. La finalidad de las clases de Colorido era principalmente dar oportunidad de poder copiar los cuadros originales de los mejores artistas ya consagrados, aunque en otras el Director les proponía temas históricos para que los interpretasen subjetivamente. Esta enseñanza no se institucionalizó hasta 1827, pero no obstante se conserva una lista de los que asistieron entre octubre de 1820 y 1 de febrero de 1821, saltando al verano de 1827 y continuando hasta el final de período estudiado.

Los “Estudios Mayores” del Yeso y del Natural tenían lugar a lo largo de todo el curso académico (que solía empezar, salvo excepciones, a mediados de septiembre y finalizar a mediados de mayo) en sesiones de tarde-noche, por lo que también se les conocía como “Estudios de Noche”. Las salas se iluminaban con lámparas de aceite, candilones o quinqués, y, precisamente por las distorsiones producidas por la luz artificial, los alumnos solicitaron en varias ocasiones poder ejercitarse con la natural, a lo que se accedió para los meses de verano. Las clases del Colorido comenzaron a impartirse en horario de mañana durante los meses de verano del año 1827, y ante la falta de más noticias es de suponer que continuaron en horario matutino.

El control ejercido sobre el alumno se basaba principalmente en que cada tres meses presentara a examen las obras realizadas, y en su vista se accedía a su continuación o despido⁸. Si se trataba de un pensionado, debía presentarlas cada vez que hubiera junta ordinaria, y a partir del curso 1804-1805 entregarlas todas cada seis meses. En los casos de falta de asistencia el alumno podía perder la oportunidad de acceder a los premios mensuales o trienales.

Las noticias sobre la falta de disciplina de los alumnos se refieren principalmente a los más jóvenes de los primeros años. Normalmente las medidas disciplinarias iban encaminadas a conseguir la puntualidad cotidiana: por ejemplo, en 1804 se acordó que, en lugar de la media hora establecida de margen para comenzar las clases y para que cada alumno ocupara su asiento respectivo, se dieran solamente diez minutos⁹. También se hacía hincapié en el respeto hacia los demás, al acordar que de cada seis u ocho alumnos, se nombrara al más aplicado y juicioso “para cabo de los 3 o 4 que tenga a sus lados, con obligación de hacerlos guardar silencio, que no se levanten del asiento, ni perturben a los demás, y que dibujen dando cuenta al Conserje de cualquier falta que notasen”. A veces los alborotos se producían ya en la calle, llegando incluso a pedir al Ayuntamiento que enviase guardias para controlar la salida de los alumnos.

También fueron objeto de medidas disciplinarias los que por su cuenta y riesgo decidían pasar de una sala a otra. Para evitarlo, en 1803 se acordó que el Director general firmara las obras con las que se pedía el pase de una a otra clase. En 1825 varios alumnos de la del Natural fueron expulsados porque, al no parecerles bien que el académico de mérito Luis López Piquer les dirigiera como suplente por ausencia de su titular, la abandonaron y se marcharon a la Sala del Yeso. El incidente provocó que el mismo infante Carlos María Isidro (entonces Jefe Principal de los Establecimientos de nobles artes) ordenara la expulsión; algu-

nos solicitaron el perdón, pero otros criticaron el que se les privara de la libertad de pasar de una clase a otra a su arbitrio. Como consecuencia de este hecho se acordó que en adelante no se podía hacer cambio alguno sin el previo permiso verbal o el conocimiento del profesor respectivo¹⁰. Otro caso parecido ocurrió en 1842 cuando los alumnos de la Sala del Yeso se negaron a dibujar la estatua que había elegido su director Juan Gálvez; al no acceder éste a cambiarla, los alumnos se marcharon, a excepción de “cinco de los más aplicados”, que fueron objeto de malos tratos a la salida de la clase. La Academia salió en defensa de Juan Gálvez permitiéndole que continuase en la Sala hasta concluir su turno de Director y advirtiéndole que, en caso de repetirse el hecho, se reprendería a los alumnos. Sin embargo, el académico de honor José Eugenio de Rojas escribió al Secretario general (Marcial Antonio López) expresando su desacuerdo con la junta, pues era partidario de la expulsión de los desobedientes, como se había hecho en otros casos¹¹. En 1843 fue el conserje José Manuel Arnedo¹² quien se quejó del poco respeto de algunos alumnos y de la falta de recursos para hacerles frente. Contaba los casos de quienes habían llegado a poner “bombas de papel” en la fachada del edificio, y de los robos y destrozos de material, poniendo como contrapunto el ejemplo de los alumnos de matemáticas, en cuya clase “no se siente una voz más alta que otra [...] porque el catedrático director tiene dada orden al dependiente [...] que todo discípulo que él despida, despedido quedará de la clase”.

Pero también había factores de perturbación ajenos a los propios alumnos. Entre ellos, el que pudieran asistir a las aulas para a verles trabajar, curiosos “de todas clases y edades” que en algunos casos les incomodaban y entorpecían su atención. Por ello, en 1815 se prohibió la entrada a cualquier persona que no fuera acompañada de algún miembro de la Academia, o de algún alumno matriculado, sin licencia del Viceprotector, quien a su vez, consciente de que tal actitud sorprendería a quienes habían estado acostumbrados a tener entrada libre desde hacía tiempo, propuso repartir treinta y seis pases cada día, o bien que los interesados lo solicitaran previamente de algún académico conocido¹³.

La inestabilidad política general del país se reflejó también en la marcha de los estudios. Durante este período. Y así, en lo que se refiere a los del Yeso y Natural, las clases se interrumpen entre diciembre de 1808 y diciembre de 1811, no conservándose pues listas de los cursos 1809-1810, 1810-1811 y 1812-1813. Sí las hay de los veranos de 1806, 1807, 1812, 1814, 1815, 1816, 1818, 1819 y 1821, y se unifican con las de Colorido a partir del verano de 1828¹⁴.

Todos estos datos han dando lugar a las dos relaciones ofrecidas a continuación. Una es cronológica por cursos académicos, en la que se han tenido que salvar algunos inconvenientes. Hasta 1806 los datos extraídos son reflejo de los pases solicitados y concedidos en las juntas ordinarias; a partir de los meses de verano de este mismo año se han conservado la práctica totalidad de las listas de los alumnos asistentes a las Salas del Yeso y del Natural, por separado, mensuales y con puntualización de días lectivos y número de asistencias de cada uno de ellos. Los datos de las clases de Colorido proceden de las listas conservadas. El criterio seguido para redactarla ha sido el de reunir la totalidad de los asistentes y reflejar las presencias globales de cada curso; es decir, se han recogido tanto los nombres de los que asistieron desde el principio de cada curso como los de aquellos que se fueron incorporando a lo largo del mismo. De hecho, el que un alumno aparezca en las listas de unos meses

no quiere decir que asistiera durante todo el curso¹⁵. La utilidad de esta relación viene dada tanto por los nombres que figuran en ella como por la precisión por cursos académicos, además de por las conexiones que pueden establecerse entre los alumnos.

La segunda relación es alfabética, y ha sido elaborada a partir de la primera, reuniendo por apellidos los asistentes a las tres Salas, y a cada nombre se ha añadido la cronología por curso completo o temporada de verano, de tal manera que nos podemos hacer una idea global del paso de cada alumno por estas Salas de estudios de la Academia.

1. RELACIÓN CRONOLÓGICA

CURSO 1800-1801

*SALA DE YESO*¹⁶

Aparici, José
Bautista, Juan
Barrios, Antonio
Bayeu, Esteban
Beso, Vicente
Canosa, Pedro
Carrafa, Juan
Ceballos, Remigio
Fratre, Juan
Fratre, Mateo
García, Esteban
García Aquino, José
González, Pedro Ramón
Inza, Manuel
Lastra, Mariano
Marcos Molina, Nicasio
Martín, Pedro
Odriozola, José
Poza Muñoz, Antonio
Pozo, Antonio
Pulido, Santiago
Ribera, Francisco
Verdú, Julián

*SALA DE NATURAL*¹⁷

Callejo, Fausto
Cruz, Alejandro
Estrada, Nicolás
Fernández Durán, Antonio

Gómez, José
Madrado, José

CURSO 1801-1802

*SALA DE YESO*¹⁸

Altarriba, José
Arreo [¿Arveo?], Clemente
Calls, Benito
Montemayor, Cristóbal
Rubián, Evaristo
San Martín, José
Villar, Pedro

*SALA DE NATURAL*¹⁹

Baux, Tomás
Poza, Antonio

CURSO 1802-1803

*SALA DE YESO*²⁰

Baux, Vicente
Bru, Pedro
Cruz, Pedro
Cruz, Tomás
Damián, Justo
Gil Ranz, Luis
Menero, Marcon Antonio
Prats, José

*SALA DE NATURAL*²¹

Odriozola, José
Rabí, Eduardo
Vega, José María

CURSO 1803-1804

SALA DEL YESO²²

Arnaz, José
Blanco, Carlos
Coronal, José
Elías, Francisco
González, Ramón
Lacoma, Francisco
Mazón, Juan
Mercar, Antonio
Merino, Isidro
Monroy Aguilera, Diego
Moya, Gabino
Pérez, Ángel
Rodríguez, Pedro
Simoni, Francisco

SALA DE NATURAL²³

Altarriba, José
Lacoma, Francisco
Menero, Marcos Antonio
Sempere, Luis
Villar, Pedro

CURSO 1804-1805

SALA DE YESO²⁴

Anchelergues, Juan Bautista
Calvo, Bernardo
Castaño, Juan Antonio
Fernández, José María
Folch, Mariano
Fuenfría, Joaquín
Giorgi, José
Giraldos, Manuel
Mangold, Luis
Maroto, Juan
Marzal, Vicente
Noguera, Clemente
Pardo, Manuel
Pataroti, Mariano

Rodríguez, Ramón
Romo, Santos
Sagán Dalmau, Félix
Sánchez, Isidoro
Villamil, Antonio
Zúmel, Marcelino

SALA DE NATURAL²⁵

Cruz, Pedro
Fratre, Juan
Fratre, Mateo
Gallardo, Joaquín
Gil Ranz, Luis
Mazón, Juan
Mercar, Antonio
Monroy, Diego
Muñoz, José
Rodríguez, Antonio

CURSO 1805-1806

SALA DE YESO²⁶

Abeleira, Antonio
Cerdá
Cros, Gregorio
Ensaladilla, Cristóbal
Fernández, Juan
Galicioli, Eusebio
Jiménez, José
Lara, Francisco
Martínez, Juan
Martínez, Valentín
Pérez, Bernardo
Ramos, José
Yepes, Tomás Francisco
Zarra, Pedro

SALA DE NATURAL²⁷

Aznar Soler, José
Baux, Vicente
Belart, Ramón
Canosa, Pedro Manuel

Folch, Mariano
Rodríguez, Pedro
Rodríguez, Ramón
Rubián, Evaristo
San Martín, José
Verdú, Julián
Zúmel, Marcelino

VERANO DE 1806

SALA DE YESO²⁸

Belart, Ramón
Blanco, Carlos
Caso, Manuel
Castaño, Juan Antonio
Cruz, Pedro
Elías, Francisco
Esquivel, Isidro
Fernández González, Juan
Folch, Mariano
Fontenelle, Luis
Gallardo, Joaquín
Gallego, Miguel
Gallicioli, Eusebio
García, Esteban
García, Pedro
Lara, Francisco
Malo, Pedro
Martínez, Valentín
Pardo, Manuel
Pérez Rabadán, Francisco
Ramos, José
Romo, Santos
Simoni, Francisco
Tordesillas, Juan
Villamil, Antonio
Yépes, Tomás Francisco
Zarra, Pedro
Zúmel, Marcelino

SALA DE NATURAL²⁹

Adán, Andrés
Alfonseti, Matías

Altarriba, Francisco
Altarriba, José
Arias, Angel
Aznar Soler, José
Baux, Vicente
Belart, Ramón
Berdejo, Miguel
Canosa, Pedro Manuel
Cruz, Pedro
Fernández Erosa, Tomás
Folch, Mariano
Fratre, Juan
Fratre, Mateo
Gallardo, Joaquín
Gil Ranz, Luis
Gómez, José
Lacoma, Francisco
Menero, Marcos Antonio
Mercar, Antonio
Monroy, Diego
Nikell, Francisco
Odríozola, José
Palmerani, Ángel
Pardo, Felipe
Ribelles, Francisco
Rodríguez, Antonio
Rodríguez, Pedro
Rodríguez, Ramón
Rossi, Mariano
Salvá, Ignacio
Sempere, Luis
Silici, Jerónimo
San Martín, José
Verdú, Julián
Zúmel, Marcelino

CURSO 1806-1807

SALA DE YESO³⁰

Abeleira, Antonio
Alonso, Anselmo
Anchelergues, Juan

Anguita, Rafael
Arce, Bartolomé
Baux, Vicente
Belart, Ramón
Bellver, Francisco
Blanco, Carlos
Bru, Pedro
Calvo, Bernardo
Casas, Antonio
Castaño, Juan Antonio
Cerde, Camilo
Cros, Gregorio
Cruz, Pedro
Duchen, Salvador
Echegaray, Dionisio
Elías, Francisco
Ensaladilla, Cristóbal
Esquivel, Isidro
Fernández, Juan
Fontenelle, Luis
Gallego, Miguel
Gallicioli, Eusebio
García, Esteban
García, Pedro
García Leoniz, Anselmo
Giorgi, José
Giraldos, Manuel
Jiménez, José
Lara, Francisco
Malo, Pedro
Marco, Mariano
Martínez, Valentín
Marzal, Vicente
Palacios, Cándido
Pardo, Manuel
Pataroti, Mariano
Pérez, Ángel
Pérez, Bernardo
Pérez, Santiago
Ramos, José
Robles, José
Romo, Santos

Sánchez, Antonio
Sánchez, José
Sánchez, Manuel
Sancho, Manuel
Simoni, Francisco
Soria, Narciso
Villamil, Antonio
Yépes, Tomás Francisco
Zarra, Pedro

*SALA DE NATURAL*³¹

Abas, Felipe
Adán, Andrés
Alfonseti, Matías
Altarriba, Francisco
Altarriba, José
Arias, Ángel
Arias, José
Arnedo, José
Aznar Soler, José
Baglieto, Santiago
Baux, Vicente
Belart, Ramón
Bellver, Francisco
Berdejo, Miguel
Blanco, Carlos
Boix, Esteban
Buendía, Santiago
Canosa, Pedro
Capelani, Antonio
Casas, Antonio
Cruz, Pedro
Cruz, Tomás
Elías, Francisco
Fernández Erosa, Tomás
Fernández Guerrero [Cruzado], Joaquín
[Manuel]
Folch, Mariano
Fontenelle, Luis
Fratre, Juan
Fratre, Mateo
Gallardo, Joaquín

García Pelayo, José
Gil Ranz, Luis
Gómez, José
González, Vicente
Lacoma, Francisco
López, Vicente
López, Victorino
Martínez, José
Marzal, Vicente
Menero, Marcos Antonio
Merino, Isidro
Monroy, Diego
Muñoz, José
Nikell, Francisco
Odrizola, José
Palmerani, Ángel
Pardo, Felipe
Plañiol, Rafael
Prádez, Roberto
Rodríguez, Antonio
Rodríguez, Pedro
Rodríguez, Ramón
Rosi, Mariano
San Martín, José
Silici, Jerónimo
Urbano, Valentín
Verdú, Julián
Yepes, Tomás
Zúmel, Marcelino

VERANO DE 1807

SALA DE YESO³²

Abeleyra, Antonio
Alonso, Anselmo
Anguita, Rafael
Arce, Bartolomé
Blanco, Carlos
Brost, José María
Castaño, Juan Antonio
Cros, Gregorio
Echegaray, Dionisio

Esquivel, Isidro
Fernández, Juan
Gallego, Miguel
García, Esteban
Giorgi, José
Jiménez, José
Lara, Francisco
Malo, Pedro
Marco, Mariano
Martínez, Valentín
Palacios, Cándido
Pardo, Manuel
Pataroti, Mariano
Pérez, Juan
Ramos, José
Romo, Santos
Sagán, Félix
Sánchez, Manuel
Sánchez Pardo, Manuel
Sancho, Manuel
Sentenach, José
Simoni, Francisco
Soria, Narciso
Villamil, Antonio
Yepes, Tomás
Zarra, Pedro

SALA DE NATURAL³³

Altarriba, José
Arias, Ángel
Arnedo, José
Aznar Soler, José
Baux, Vicente
Belart, Ramón
Berdejo, Miguel
Blanco, Carlos
Canosa, Pedro Manuel
Elías, Francisco
Fernández [Cruzado], Joaquín Manuel
Fontenelle, Luis
Gallardo, Joaquín
Gil Ranz, Luis

Gómez, José
López, Victorino
Mercar, Antonio
Nikell, Francisco
Odriozola, José
Palmerani, Ángel
Plañiol, Rafael
Rodríguez, Pedro
Rosi, Mariano
Sagán, Félix
San Martín, José
Vega, Remigio
Yepes, Tomás
Zúmel, Marcelino

CURSO 1807-1808

SALA DEL YESO³⁴

Abeleyra, Antonio
Alfonso, Anselmo
Anchelergues, Juan
Anguita, Rafael
Arce, Bartolomé
Barrinaga, Pascual
Bergaz, Dionisio
Brost, José María
Bru, Pedro
Caldes, Jaime
Carrafa, Juan
Casas, Antonio
Castaño, Juan Antonio
Castelló, Nicolás
Cruz, Mariano
Dumandre, Telesforo
Echegaray, Dionisio
Esquivel, Isidro
Fernández, Juan
Fernández Loredo, Manuel
Fuenfría, Joaquín
Gallego, Miguel
Gallicioli, Eusebio
García, Esteban

García, Pedro
García Leoniz, Anselmo
Giorgi, José
Jiménez, José
Lara, Francisco
Maffei, Bernardo
Malo, Pedro
Marco, Mariano
Martín, Antonio
Martínez, Pedro
Martínez, Valentín
Marzal, Vicente
Nieto, José
Palacios, Cándido
Pardo, Manuel
Pataroti, Mariano
Penava, José
Pérez, Ángel
Pérez, Bernardo
Pérez, Juan
Pérez, Santiago
Pose, [Juan] Bautista
Ramos, Antonio
Ramos, José
Rodríguez, Pedro
Romo, Santos
Sánchez, Antonio
Sánchez, Manuel
Sancho, Manuel
Sentenach, José
Sorrentini, José
Venero, Pedro
Villamil, Antonio
Zarra, Pedro
Zúmel, Marcelino

SALA DE NATURAL³⁵

Alfonseti, Matías
Altarriba, Francisco
Altarriba, José
Aznar Soler, José
Balleto [Baglieto], Santiago

Baux, Vicente
Belart, Ramón
Bellver, Francisco
Berdejo, Miguel
Blanco, Carlos
Boix, Esteban
Brost, José María
Buendía, Santiago
Canosa, Pedro
Casas, Antonio
Cruz, Pedro
Cruz, Tomás
Elías, Francisco
[Fernández] Erosa, Tomás
Fernández Guerrero [Cruzado], Joaquín
[Manuel]
Fontenelle, Luis
Gallardo, Joaquín
García, Anselmo
García, Ramón
Gil Ranz, Luis
Gómez, José
González, Vicente
Lacoma, Francisco
Lara, Francisco
Menero, Marcos Antonio
Mercar, Antonio
Merino, Isidro
Monroy, Diego
Nikell, Francisco
Odrizola, José
Orlandini, Juan
Palmerani, Ángel
Pardo, Felipe
Plañiol, Rafael
Prádez, Roberto
Rodríguez, Antonio
Rodríguez, Pedro
Rosi, Mariano
Sagán, Félix
San Martín, José
Silici, Jerónimo

Urbano, Valentín
Yepes, Tomás Francisco
Zúmel, Marcelino

CURSO 1808-1809

SALA DE YESO³⁶

Abeleyra, Antonio
Alfonso, Anselmo
Anguita, Rafael
Barrinaga, Pascual
Carrafa, Juan
Cruz, Mariano
Gallego, Miguel
Jiménez, José
Marco, Mariano
Martínez, Valentín
Palacios, Cándido
Pataroti, Mariano
Pérez, Bernardo
Pérez, Santiago
Ramos, Antonio
Ramos, José
Rodríguez Ledesma, José
Romo, Santos

SALA DE NATURAL³⁷

Alfonso, Anselmo
Belart, Ramón
Blanco, Carlos
Boix, Esteban
Canosa, Pedro
Casas, Antonio
Cruz, Pedro
[Fernández] Erosa, Tomás
Fernández Guerrero [Cruzado], Joaquín
[Manuel]
García, Anselmo
Lacoma, Francisco
Llop, Joaquín
Mercar, Antonio
Orlandini, Juan

Palmerani, Ángel
Pardo, Felipe
Picado, José
Plañiol, Rafael
Poza Muñoz, Antonio
Prádez, Roberto
Rodríguez, Pedro
Rosi, Mariano
San Martín, José
[Sánchez] Brost, José María
Urbano, Valentín
Villamil, Antonio
Walls [¿Vallés?], Trajano
Zarra, Pedro
Zúmel, Marcelino

CURSO 1809-1810:

No se han localizado relaciones de asistencia.

CURSO 1810-1811:

No se han localizado relaciones de asistencia.

CURSO 1811-1812

SALA DE YESO³⁸

Agreda, Domingo
Agreda, José
Arce, Bartolomé
Bandini, Juan
Barrinaga, Pascual
Barrinaga, Pedro
Belloc, Andrés
Borghini, Inocencio
Casado Torres, Manuel
Crespo, José
Fabre, Francisco
García, Cirilo
García Álvarez, José
González Cetina, José
Hidalgo, Matías
Jiménez Berzosa, José
Jimeno, José
Jimeno, Vicente

Mariani, Carlos
Mate, Francisco
Móstoles, Estanislao de
Narte, Román
Navia, Benito
Orsolini, Francisco
Pagniuci, José
Paniagua, Antonio
Poza, Antonio
Romo, Santos
Ruiz, Lucio
Santos, Pedro
Thievaut, Pedro
Udías Narganes, José
Velázquez, Pablo
Zúmel, Diego

SALA DE NATURAL³⁹

Alfonso, Anselmo
Alonso Ribero, José
Altarriba, Francisco
Altarriba, José
Arias, Ángel
Balleto [Baglieto], Santiago
Bandini, Juan
Canosa, Perdo M.
Cruz, Tomás
Elías, Francisco
Nikell, Francisco
Orlandini, Juan
Pose, Bautista
Romo, Santos
Rosi, Mariano
Urbano, Valentín
Zapata, José
Zúmel, Marcelino

VERANO DE 1812

SALA DE YESO⁴⁰

Álvarez, José
Arce, Bartolomé

Belloc, Andrés
Borghini, Inocencio
Echevarría, Anacleto
Fabre, Francisco
García, Cirilo
García, Esteban
Hernández, José
Hidalgo, Matías
Jimeno, Vicente
Macazaga, Antonino
Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Móstoles, Estanislao
Pagniuçi, José
Udías Narganes, José
Zúmel, Diego

SALA DE NATURAL⁴¹

Alfonso, Anselmo
Altarriba, Francisco
Arias, Ángel
Bandini, Juan
Canosa, Pedro Manuel
Cruz, Tomás
Elías, Francisco
Llop, Joaquín
Orlandini, Juan
Nikell, Francisco
Rosi, Mariano
Zúmel, Marcelino

CURSO 1812-1813: No se han localizado relaciones de asistencia.

CURSO 1813-1814

SALA DE YESO⁴²

Borghini, Inocencio
Crespo, José
Fabre, Francisco
Hernández, José
Hidalgo, Matías
Jimeno, Vicente

Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Móstoles, Estanislao
Orsolino, Francisco
Romo, Santos
Rodríguez, Francisco
Ruiz, Lucio
Thievaut, Pedro
Velázquez, Pablo

SALA DE NATURAL⁴³

Altarriba, Francisco
Altarriba, José
Arias, Ángel
Arnedo, José
Baux, Vicente
Cruz, Tomás
Medina, Miguel Joaquín
Romo, Santos
Rosi, Mariano
San Martín, José
Urbano, Valentín
Villamil, José
Zapata, José

VERANO DE 1814

SALA DE YESO⁴⁴

Borghini, Inocencio
Fabre, Francisco
[¿Fernel?], Francisco
Gómez, Victorino
Jimeno, Vicente
Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Mendizábal, Juan Bautista
Móstoles, Estanislao
Orsolino, Francisco
Romo, Santos
Ruiz, Lucio
Sáiz, Vicente
Zúmel, Diego

SALA DE NATURAL⁴⁵

Altarriba, Francisco
Arias, Ángel
Baux, Vicente
Blanco, Carlos
Elías, Francisco
Rosi, Mariano
San Martín, José

CURSO 1814-1815**SALA DE YESO⁴⁶**

Álvarez, Antonio
Borghini, Inocencio
Bueno, José
Casas, Mariano
Colón, Pedro
Cuesta, Pedro
Díaz, Manuel
Esteves [¿Esfoves?], Manuel
Fabre, Francisco
Ferri, Félix
García, Cirilo
Gómez, Victoriano
Hidalgo, Matías
Jimeno, Vicente
Macazaga, Antonino
Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Mendizábal, Juan Bautista
Móstoles, Estanislao
Oramir, Juan Antonio
Pagniuci, José
Pataroti, Mariano
Peña, Paulino
Ruiz, Lucio
Sáiz López, Vicente
Thievaut, Pedro

SALA DE NATURAL⁴⁷

Altarriba, Francisco
Altarriba, José

Arias, Ángel
Baux, Vicente
Belloc, Pedro
Bellver, Francisco
Elías, Francisco ("académico")
Folch, José ("profesor")
Folch, Mariano
Gálvez, Juan ("académico")
García, Cirilo
Gil Ranz, Luis
Ginés, José ("académico")
Llop, Joaquín
López, Victorino
Maea, José ("director")
Orlandini, Juan
Pataroti, José
Peleguer, Vicente ("académico de Valencia")
Pose, Juan Bautista
Prádez, Roberto
Romo, Santos
Rosi, Mariano
San Martín, José
Silici, Jerónimo
Urbano, Valentín
Villamil, Antonio
Zapata, José

VERANO DE 1815**SALA DE YESO⁴⁸**

Álvarez, Antonio
Borghini, Inocencio
Castaño, Juan Antonio
Colón, Pedro
Díaz, Mariano
Fabre, Francisco
Ferri, Félix
Gómez, Victorino
Hidalgo, Matías
Lagru, Pedro
Macazaga, Antonino
Maea, Antonio

Mariani, Carlos
Mendizábal, Juan Bautista
Pataroti, Mariano
Peña, Paulino
Ruiz, Lucio
Sáiz, Vicente

SALA DE NATURAL⁴⁹

Altarriba, Francisco
Arias, Ángel
Jimeno, Vicente
Móstoles, Estanislao
Orlandini, Juan
Peleguer, Vicente ("académico de Valencia")
Rosi, Mariano
San Martín, José
Schmitz, José

CURSO 1815-1816

Sala de Yeso⁵⁰

Álvarez Rodríguez, Antonio
Asensio, Pascual
Borghini, Inocencio
Bueno, José
Colón, Pedro
Crespo, José
Delgado, Pascual
Díaz, Mariano ("pensionado")
Fabre, Francisco
Ferri, Félix
García, Onofre
Garción [¿] Álvarez, Elías
Hidalgo, Matías ("pensionado" o quizás sea "pintor")
Lagru, Pedro
Macazaga, Antonino ("pensionado" o quizás sea "pintor")
Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Mendizábal, Juan Bautista
Pagniuci, José
Pataroti, Mariano

Peña, Paulino
Ruiz, Lucio
Sanz Benito, Miguel
Thievaut, Pedro

SALA DE NATURAL⁵¹

Altarriba, Francisco
Arias, Ángel
Baux, Vicente
Belloc, Francisco
Belloc, Pedro
Blanco, Carlos
Cruz, Tomás
Elías, Francisco
Ferri, Félix
Jimeno, Vicente
Morell, José
Móstoles, Estanislao
Orlandini, Juan
Peleguer, Vicente ("académico de Valencia")
Pose, Juan Bautista
Rosi, Mariano
Silici, Jerónimo
Soler, José
Urbano, Valentín
Zapata, José

VERANO de 1816

Sala de Yeso⁵²

Borghini, Inocencio
Casado Torres, Manuel
Colón, Pedro
Delgado, Juan
Díaz, Mariano
García, Onofre
Hidalgo, Matías
Macazaga, Antonio
Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Peña, Paulino
Ruiz, Lucio

SALA DE NATURAL⁵³

Ferri, Félix
Móstoles, Estanislao
Orlandini, Juan
Rosi, Mariano

CURSO 1816-1817

SALA DE YESO⁵⁴

Álvarez Rodríguez, Antonio
Barrio, Lorenzo
Borghini, Inocencio
Bueno, José
Castro, Urbano
Colón, Pedro
Crespo, José
Delgado, Alejo
Díaz, Mariano
Enguidanos, Juan
Fabres, Francisco José
García, Cirilo
García, Onofre
García Álvarez, Elías
Hidalgo, Matías
Latorre, Juan
López San Román, Agapito
Macazaga, Antonino
Maciá, Antonio
Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Martínez, Felipe
Mendizábal, Juan Bautista
Pagnuci, José
Palomar, Venancio
Pardo, Manuel
Pataroti, Mariano
Pavón, José
Peña, Paulino
Romero, Vicente
Ruiz, Lucio
Sáez [Sáenz], Vicente
Salas, Juan

Terreros, José
Thievaut, Pedro
Zapatero, Manuel

Sala de Natural⁵⁵

Altarriba, Francisco
Baux, Vicente
Belloc, Pedro
Bellver, Francisco
Blanco, Carlos
Borghini, Inocencio
Ferri, Félix
García, Cirilo
García, Ignacio
Jimeno, Vicente
Móstoles, Estanislao
Orlandini, Juan
Peleguer, Vicente
Pose, Juan Bautista
Rosi, Mariano
San Martín, José
Silici, Jerónimo
Urbano, Valentín

CURSO 1817-1818

SALA DE YESO⁵⁶

Álvarez, Antonio
Barrio, Lorenzo
Beltrán, Ramón
Bueno, José
Castro, Urbano
Colón, Pedro
Delgado, Alejo
Díaz, Manuel
Díaz, Mariano
Enguidanos, Juan
Fernández, Juan
García, Onofre
García Álvarez, Elías
García Muñiz, Carlos
Gil Ranz, Luis

González, José
Hidalgo, Matías
Huber, José
Latorre, Juan
Loma, Antonio
López, Bernardo
López, Luis
López San Román, Agapito
Macazaga, Antonino
Maciá, Antonio
Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Martínez, Felipe
Mendizábal, Juan
Palomar, Venancio
Pardo, Manuel
Pavón, José
Romero, Vicente
Ruiz, Lucio
Sáinz, Vicente
Salas, Juan
Schmitz, José
Thievaut [Tibó], Pedro

*SALA DE NATURAL*⁵⁷

Bellver, Francisco
Blanco, Carlos
Borghini, Inocencio
Buendía, Santiago
Cruz, Tomás
Ferri, Félix
García, Cirilo
Jimeno, Vicente
Loma, Antonio
Morell, José
Móstoles, Estanislao
Orlandini, Juan
Pose, Juan Bautista
San Martín, José
Silici, Jerónimo
Schmitz, José

VERANO DE 1818

*SALA DE YESO*⁵⁸

Álvarez, Antonio
Barrio, Lorenzo
Borghini, Inocencio
Bueno, José
Camarón, Vicente
Colón, Pedro
Enguidanos, Juan
Fernández, Juan
Folch, Mariano
García, Ramón
García Muñiz, Carlos
Hidalgo, Matías
Huber, José
Jimeno, Vicente
Latorre, Juan
Llop, José
López, Bernardo
López, Luis
López San Román, Agapito
Macazaga, Antonino
Maciá, Antonio
Maea, Antonio
Mariani, Carlos
Pagnuci, José
Palomar, Venancio
Pardo, Manuel
Sáiz, Vicente
Salas, Juan
Velázquez, Vicente

*SALA DE NATURAL*⁵⁹

Borghini, Inocencio
Ferri, Félix
Jimeno, Vicente
Lomas, Antonio
Maea, Antonio
Orlandini, Juan

CURSO 1818-1819

*SALA DE YESO*⁶⁰

Asensio, Pascual
Aznar Soler, José
Barrio, Lorenzo
Beltrán, Ramón
Bueno, Ángel
Bueno, José
Camarón, Vicente
Carderera, Valentín
Carrafa, Jacinto
Casaviella, Agustín
Castelaro Perea, José
Castro, Urbano
Colón, Pedro
Coromina, Francisco
Crespo, Juan Antonio
Delgado, Alejo
Díaz, Manuel
Ezquerria, Joaquín
Fernández, Juan
García Álvarez, Elías
García Álvarez, Felipe
García Muñiz, Carlos
Ginés, Francisco
Gomales, José
Huber, José
Llop, José
Loma, Antonio
López, Bernardo
López San Román, Agapito
Macazaga, Antonino
Maciá, Antonio
Mare, Leonardo
Mariani, Carlos
Martínez Salamanca, Francisco
Mena, Francisco
Negro, Juan
Pagnuci, José
Palomar, Venancio
Pardo, Manuel

Rendón, Joaquín
Román Medina, Juan
Romero, Vicente
Sáiz, Vicente
Salas, Juan
Sánchez Pescador, José
Silici, Justo
Tejeo, Rafael
Thievaut, Pedro
Tus, Miguel
Velázquez, Vicente

*SALA DE NATURAL*⁶¹

Arango, José María
Belloc, Pedro
Bellver, Francisco
Borghini, Inocencio
Buendía, Santiago
Colón, Pedro
Cruz, Tomás
Fabre, Francisco José
Ferri, Félix
García, Cirilo
Jimeno, Vicente
Loma, Antonio
López, Bernardo
López, Luis
Maea, Antonio
Morell, José
Móstoles, Estanislao
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Plañiol, Rafael
Pose, Juan Bautista
San Martín, José
Sempere, José
Silici, Jerónimo
Smith, José
Velázquez, Vicente
Verdú, Julián

VERANO DE 1819

*SALA DE YESO*⁶²

Barrio, Lorenzo
Beltrán, Ramón
Bueno, Ángel
Bueno, José
Cárdenas, Francisco
Carderera, Valentín
Castelaro Perea, José
Ezquerria, Joaquín
García Muñiz, Carlos
Latorre, Juan
López San Román, Agapito
Llop, José
Macazaga, Antonino
Macía, Antonio
Mare, Leonardo
Martínez Salamanca, Francisco
Medina, Juan
Palomar, Venancio
Pardo, Manuel
Rendón, Joaquín
Sáiz, Vicente

*SALA DE NATURAL*⁶³

Colón, Pedro
Ferri, Félix
Lomas, Antonio
Maea, Antonio
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Velázquez, Vicente

CURSO 1819-1820

*SALA DE YESO*⁶⁴

Aznar Soler, José
Barrio, Lorenzo
Beltrán, Ramón
Bueno, Ángel
Bueno, José

Camarón, Vicente
Carderera, Valentín
Casaviella, Agustín
Castelaro Perea, José
Coromina, Francisco
Crespo, José
Ezquerria, Joaquín
Fernández, Juan
García Álvarez, Elías
García Baillo, Manuel
García Muñiz, Carlos
Ginés, Francisco
Giraldos, Manuel
Gómez, Victoriano
Latorre, Juan
Llop, José
López San Román, Agapito
Macazaga, Antonino
Macía, Antonio
Mare, Leonardo
Martínez Salamanca, Francisco
Negro, Juan
Palomar, Venancio
Pardo, Manuel
Podio, Pedro
Rendón, Joaquín
Rosa, Joaquín
Sáiz, Vicente
Salas, Juan
Sánchez Pescador, José María
Silici, Jerónimo
Thievaut, Pedro
Tomás, José
Tus [Detus?], Miguel

*SALA DE NATURAL*⁶⁵

Alcaide, Mariano
Asensio, Pascual
Bellver, Francisco
Buendía, Santiago
Colón, Pedro
Fabre, Francisco José

Ferri, Félix
García, Cirilo
Garnicha, Carlos
López, Bernardo
López, Luis
Maea, Antonio
Morel, José
Móstoles, Estanislao
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Pose, Juan Bautista
Sempere, Luis
Tegeo, Rafael
Velázquez, Vicente
Verdú, Julian

CURSO 1820-1821

SALA DE YESO⁶⁶

Barrio, Lorenzo
Beltrán, Ramón
Blanco, Enrique
Bueno, Ángel
Bueno, Pedro
Camarón, Vicente
Carderera, Valentín
Castelaro Perea, José
Coromina, Francisco
Ezquerria, Joaquín
García, Ignacio
García, Nicolás
García, Victoriano
García Baillo, Manuel
García Muñiz, Carlos
Giraldos, Manuel
Gómez, Victorino
González Dávila, Prudencio
Ibáñez, Francisco
Latorre, Juan
Llop, José
López San Román, Agapito
Maciá, Antonio

Martínez Salamanca, Francisco
Mena, Francisco
Méndez, Isidoro
Miranda, Manuel
Navarro, Pedro
Negro, Juan
Palomar, Venancio
Pardo, Manuel
Podio, José
Podio, Pedro
Revilla, José
Ribelles, José
Rosa, Joaquín
Rubio Villegas, José
Sáiz, Vicente
Salas, Juan
Sánchez, José Cecilio
[Sánchez] Pescador, José María
Tomás, José
Vega, Tomás

SALA DE NATURAL⁶⁷

Bellver, Francisco
Blanco, Carlos
Buendía, Santiago
Carderera, Valentín
Colón, Pedro
Ferri, Félix
Ginés, Francisco
Latorre, Juan
López, Bernardo
López, Luis
López San Román, Agapito
Maciá, Antonio
Maea, Antonio
Móstoles, Estanislao
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Reyes, Juan
Sánchez, José Cecilio
Sempere, Luis
Silici, Jerónimo

Solís, Francisco
Tegeo, Rafael
Tomás, José
Velázquez, Vicente
Verdú, Julián

SALA DE COLORIDO⁶⁸

Carderera, Valentín
[García] Muñiz, Carlos
Kuntz, Pedro
Maciá, Antonio
Madrigal, Jorge
Rodríguez, Francisco

VERANO DE 1821

SALA DE YESO⁶⁹

Anduaga Martínez, José
Avrial, José María
Blanco, Carlos
Bueno, Ángel
Bueno, Pedro
Camarón, Vicente
Castelaro Perea, José
Ezquerro, Joaquín
García, Ignacio
Llop, José
Miranda, Manuel
Moreno, Manuel
Revilla, José
Rubio Villegas, José
Sáez, Benito
Sáiz, Vicente
Vallespín, Isidoro
Vega, Tomás

SALA DE NATURAL⁷⁰

Carderera, Valentín
Castelaro Perea, José
García Muñiz, Carlos
López San Román, Agapito
Maciá, Antonio

Maea, Antonio
Martínez Salamanca, Francisco
Orlandini, Juan
Reyes, Juan
Sánchez, José Cecilio

CURSO 1821-1822

SALA DE YESO⁷¹

Anduaga, José
Barrio, Lorenzo
Barrio, Mariano
Beltrán, Ramón
Bueno, Ángel
Bueno, Pedro
Blanco, Enrique
Camarón, Vicente
García, Nicolás
García, Ramón
García Baillo, Manuel
García Muñiz, Carlos
Ginés, Francisco
Ginés, José
González, Prudencio
Ibáñez, Francisco
Lletget, Antonio
Llop, José
López San Román, Agapito
Mata, Antonio
Mena, Francisco
Méndez, Isidoro
Miranda, Manuel
Moreno Ruiz, Manuel
Navarro, Pedro
Negro, Juan
Revilla, José
Royo, Agustín
Rubio Villegas, José
Sáez, Benito
Sáez, Vicente
Sáez García, Pedro
Salas, Juan

[Sánchez] Pescador, José
Vallespín, Isidoro
Vega, Tomás

SALA DE NATURAL⁷²

Bueno, José
Camarón, Vicente
Carderera, Valentín
Castelaro Perea, José
Ferri, Félix
García Baillo, Manuel
Ibáñez, Francisco
Latorre, Juan
López, Bernardo
López, Luis
López San Román, Agapito
Maciá, Antonio
Maea, Antonio
Martínez Salamanca, Francisco
Móstoles, Estanislao
Pagnuci, José
Salas, Juan
Sánchez, José Cecilio
[Sánchez] Pescador, José
Tomás, José

CURSO 1822-1823

SALA DE YESO⁷³

Anduaga Martínez, José
Avrial, José María
Blanco, Enrique
Bueno, Ángel
Bueno, Pedro
Campomanes, Manuel
Ferrán, Luis
Fernández, Casimiro
Gangoiti, Nicolás
García, Nicolás
García, Ramón
Ginés, José
Hermoso, Manuel
Hernández, Ángel Antonio

Jiménez, Juan Antonio
Lletget, Antonio
López, Juan Antonio
Mena, Francisco
Moreno, Manuel
Navarro, Pedro
Revilla, José
Royo, Agustín
Sáez, Vicente
Sáez García, Pedro
Soubrier, Juan
Vallespín, Isidoro
Vandestrat, Martín
Vargas Machuca, Cayetano

SALA DE NATURAL⁷⁴

Alcaide, Mariano
Bros[t], José
Camarón, Vicente
Canella, José
García, Antonio
García Baillo, Manuel
Ibáñez, Francisco
Latorre, Juan
Maciá, Antonio
Maea, Antonio
Martínez Salamanca, Francisco
Miranda, José
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Sánchez, José Cecilio
[Sánchez] Pescador, Juan José
Tomás, José

CURSO 1823-1824

SALA DE YESO⁷⁵

Alenza, Leonardo
Avrial, José María
Beltrán, Ramón
Blanco, Enrique
Bravo, Antonio
Campomanes, Manuel

Carramolino, Facundo
Ferrán, Luis
García, Ignacio
García, Nicolás
Heras, José
Hermoso, Manuel
Juez Sarmiento, Andrés
López, Juan Antonio
López Orche, Luis
Marcos, Juan
Mata, Antonio
Mena, Francisco
Moreno, Manuel
Rivas, Ramón
Sáez, Vicente
Sáez García, Pedro
Santo, José
Vallespín, Isidoro
Vandestrat, Martín
Vargas, Cayetano
Velázquez, Gabino
Villaceros, Celedonio

SALA DE NATURAL⁷⁶

Camarón, Vicente
García, Antonnio
García Baíllo, Manuel
García Muñiz, Carlos
Latorre, Juan
Maea, Antonio
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Revilla, José
Sánchez, José Cecilio
Soubrier, Juan ("un francés")
Tomás, José

CURSO 1824-1825

SALA DE YESO⁷⁷

Alenza, Leonardo
Avrial, José María

Barrio, Lorenzo
Campomanes, Manuel
Closa, Fermín
Cubas, Joaquín
Diego, Manuel
Elías, Ramón
Farrera, Antonio
Fernández, Casimiro
Ferrán, Luis
Ganga, Nicolás
García, Nicolás
Heras, José
Hermoso, Diego
Hermoso, Manuel
López, Juan Antonio
López Orche, Luis
Martínez, Cayetano
Mata, Antonio
Moreno, Manuel
Paracuellos, Pedro
Rey, Eusebio
Sáez, Benito
Sáez, Vicente
Sáez García, Pedro
Santo, José
Soubrier, Juan
Sousa, Ángel
Valle, José
Vallespín, Isidoro
Vandestrat, Martín
Vargas, Cayetano
Velázquez, Gabino
Villaceros, Celedonio

SALA DE NATURAL⁷⁸

Beltrán, Ramón
Blanco, Enrique
Camarón, Vicente
Costa, Fernando
Fernández, Juan
García, Antonio
García, Ignacio

García Muñiz, Carlos
Latorre, Juan
Maea, Antonio
Marcos, Juan
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Revilla, José
Tomás, José

CURSO 1825-1826

SALA DE YESO⁷⁹

Alenza, Leonardo
Arroyo Valdés, Felipe
Avrial, José María
Bausac, Pablo
Campomanes, Manuel Martín
Cubas, Joaquín
Díaz Valdés, Tomás
Diego, Manuel
Elías, Ramón
Farreras, Mariano
Ferrán, Luis
Gangoiti, Nicolás
García, Nicolás
Gil, Casimiro
Ginés, José
Heras, José
Hermoso, Manuel
Martínez, Cayetano
Mata, Antonio
Méndez, Isidoro
Mendoza, Francisco
Morera, Mariano
Rey, Eusebio
Rodríguez, Bruno
Sáez García, Pedro
Santo, José
Sauri, Felipe
Sousa, Ángel
Vallespín, Isidoro
Vargas, Cayetano

Vega, Tomás
Velázquez, Gabino
Verdú, José
Zafra, Ildefonso

SALA DE NATURAL⁸⁰

Barba, José
Beltrán, Ramón
Blanco, Enrique
Bucelli, Ricardo
Camarón, Vicente
Fernández, Juan
Ferri, Félix
García, Antonio
García Baíllo, Manuel
García Muñiz, Carlos
Guillelmi, Pablo
Latorre, Juan
López San Román, Agapito
Lozano, Juan
Maea, Antonio
Marcos, Juan
Mata, Antonio
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Revilla, José
Sauri, Felipe
Tomás, José
Vallespín, Isidoro
Vandestrat, Martín

CURSO 1826-1827

SALA DE YESO⁸¹

Agreda, José
Agustina, Diego
Alenza, Leonardo
Arroyo Valdés, Felipe
Bausac, Pablo
Cabaniil [¿Cabacul?], Jorge
Castelaro, José
Cubas, Joaquín

Díaz Valdés, Tomás
Elías, Ramón
Farreras, Mariano
García, Ignacio
García, Nicolás
Ginés, José
Heras, José
Maré, Pedro Celestino
Medina, Eustasio
Méndez, Isidro
Morera, Mariano
Porras, Antonio
Sáez, Benito
Sauri, Felipe
Velázquez, Gabino
Verdú, José
Villaceros, Celedonio
Zafra, Ildefonso

SALA DE NATURAL⁸²

Bucelli, Ricardo
Castelaro Perea, José
Crespo, Estanislao
Crespo, Ramón
García, Ignacio
García Baíllo, Manuel
Fernández, Juan
Ferri, Félix
Gualde, Juan Bautista
Jiménez, Enrique
[Juez] Sarmiento, Andrés
Mata, Antonio
Merino, Alejandro
Miranda, Manuel
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Sáez García, Pedro
Sauri, Felipe
Tomás, José
Vallespín, Isidoro
Vargas, Cayetano
Vega, Tomás

VERANO DE 1827

SALA DE COLORIDO⁸³

Alenza, Leonardo
Álvarez, José
Avrial, José
Ballesteros, Romualdo
Beltrán, Ramón
Caballero, Sebastián
Elbo, José
Fernández, Juan
Ferrán, Luis
Ferri, Félix
Gariot, Cesáreo
Jiménez, Enrique
Juez Sarmiento, Andrés
Kuntz, Pedro
Latorre, Juan
López, José
Madrado, Federico
Medina, Eustasio de
Menéndez, Juan
Orlandini, Juan
Otón [¿Othon?], José
Sáez García, Benito
Sáez García, Pedro
Tomás, José de
Ugalde, Juan Bautista
Villaceros, Celedonio

CURSO 1827-1828

SALA DE YESO⁸⁴

Agreda, José
Alenza, Leonardo
Bausac, Pablo
Closa, Fermín
Cubas, Joaquín
Díaz Valdés, Tomás
Elías, Ramón
Farreras, Mariano
Fernández, Casimiro
Gariot, Cesáreo

Guallart, José María
Gutiérrez, Manuel ("sordo")
Guzmán, Manuel
Hermoso, Diego
Ibáñez, Francisco
Iglesia, Pablo
[Juez] Sarmiento, Andrés
Maré, Pedro Celestino
Medina, Eustasio
Morera, Mariano
Pérez, José
Pérez, Pedro
Porras, Antonio
Sáez, Benito
Santandreu, Pedro Juan
Velasco, Justo María
Velázquez, Gabino
Villaceros, Celedonio

SALA DE NATURAL⁸⁵

Beltrán, Ramón
Bucelli, Ricardo
Castelaro Perea, José
Crespo, Estanislao
Crespo, Ramón
Ferrán, Luis
García Baíllo, Manuel
Ginés, Francisco
Ginés, José
Gualde, Juan Bautista
Jiménez, Enrique
López, Juan Antonio
Orlandini, Juan
Pagnuci, José
Rey, Eusebio
Sáez García, Benito
Santino Mateo, José
Sauri, Felipe
Tomás, José
Vallespín, Isidoro
Vargas, Cayetano
Velázquez, Gabino

SALA DE COLORIDO⁸⁶

Alenza, Leonardo
Avrial, José María
Beltrán, Ramón
Ferrán, Luis
Gariot, Cesáreo
Juez Sarmiento, Andrés
López, José
López Ballesteros, Ramualdo
Madrado, Federico
Medina, Eustasio de
Menéndez, Juan
Obregón, Antonio
Rey, Miguel del
Rodríguez, Francisco
Sáez García, Benito
Sáez García, Pedro

VERANO DE 1828

SALA DE COLORIDO⁸⁷

Alenza, Leonardo
Avrial, José María
Beltrán, Ramón
Fernández, Nicolás
Ferrán, Luis
Gariot, Cesáreo
Gutierrez, Manuel
Juez Sarmiento, Andrés
López, José
Madrado, Federico
Medina, Eustasio de
Menéndez, Juan
Sáez García, Benito
Sáez García, Pedro

CURSO 1828-1829

Sala de Yeso⁸⁸

Alcázar, Pedro
Alenza, Leonardo
Bausac, Pablo

Barrio, Lorenzo
Boada, Robustiano
Cascarro, Eugenio
Castro, Antonio
Cubas, Joaquín
Delgado, Lorenzo
Díez Valdés, Tomás
Elías, Ramón
Fernández, Nicolás
Fernández, Pedro
Gariot, Cesáreo
Gutierrez, Manuel
Hermoso, Diego
López, José
Madrazo, Federico
Maré, Pedro Celestino
Martínez, Felipe
Mata, Antonio
Medina, Eustasio
Medina, Sabino
Otto, Juan
Panati, Santiago
Plañol, Juan
Pérez, Francisco
Pérez, José
Ponzano, Ponciano
Porras, Antonio
Porras, Manuel
Quintanilla, Mariano
Rey, Eusebio
Santandreu, Juan Pedro
Sierra, José
Torres, Salvador

SALA DE NATURAL⁸⁹

Agreda, José
Bucelli, Ricardo
Castelaro Perea, José
Crespo, Estanislao
Crespo, Ramón
Fernández, Juan
Ferrán, Luis

García, Nicolás
García Baíllo, Manuel
Gariot, Cesáreo
Ginés, José
Gruner, Luis
Gualde, Juan Bautista
Ibáñez, Francisco
Latorre, Juan
Madrazo, Federico
Morera, Mariano
Pagnuci, José
Palmerola, Ignacio
Piquer, José
Quintanilla, Mariano
Sáez García, Benito
Sauri, Felipe
Tomás, José
Torres, Salvador
Vallespín, Isidoro
Velázquez, Gabino
Villaceros, Celedonio

SALA DE COLORIDO⁹⁰

Alenza, Leonardo
Arbiol, Vicente
Ayegui, Juan Pedro
Barra, Francisco
Fernández, Nicolás
Ferrán, Luis
Gariot, Cesáreo
Juez Sarmiento, Andrés
López, José
López Ballesteros, Romualdo
Madrazo, Federico
Medina, Eustasio de
Menéndez, Juan
Ribera, Carlos Luis de
Torres, Salvador de

CURSO 1829-1830

SALA DE YESO⁹¹

Agreda, Domingo

Alcázar Rollán, Pedro
Alenza, Leonardo
Arbiol, Vicente
Boada, Robustiano
Casado, Domingo
Castro, Antonio
Coromina, Bartolomé
Cubas, Joaquín
Delgado, Lorenzo
Fernández Oliva, Nicolás
García Roca, Pedro
Germán, Constantino
Gutiérrez, Manuel
Lara, Juan Bautista
López, José
Maré, Pedro Celestino
Medina, Eustasio
Medina, Sabino
Mollinedo, Anacleto
Otto, Juan
Palomares, Ildelfonso
Panati, Santiago
Peláez, José
Pérez, José
Ponzano, Ponciano
Porras, Antonio
Porras Guzmán, Manuel
Santandreu, Pedro Juan
Sota, Manuel

SALA DE NATURAL⁹²

Agreda, Domingo
Agreda, José
Álvarez, José
Álvarez Peña, Andrés
Beltrán, Ramón
Blanco, Enrique
Bucelli, Ricardo
Castelaro Perea, José
Crespo, Estanislao
Crespo, Ramón
Cubas, Joaquín

Eusevi, Manuel
Fernández, Juan
Fernández Oliva, Nicolás
Ferrán, Luis
García Baíllo, Manuel
Gariot, Cesáreo
Ginés, José
Hermoso, Diego
Ibáñez, Francisco
Lara, Juan Bautista
Latorre, Juan
López, Bernardo
López, Luis
Madrado, Federico
Martínez, Felipe
Morera, Mariano
Pagnuci, José
Pérez, Francisco
Quintanilla, Mariano
Sáez García, Benito
Santandreu, Pedro
Sauri, Felipe
Torres, Salvador
Udías González, José
Vallespín, Isidoro
Vargas Machuca, Cayetano
Velázquez, Gabino
Villaceros, Celedonio

SALA DE COLORIDO⁹³

Alenza, Leonardo
Arbiol, Vicente
Bausac, Pablo
Crespo, Estanislao
Eusevi, Manuel
Ferrán, Luis
Gariot, Cesáreo
Juez Sarmiento, Andrés
López, José
López Ballesteros, Romualdo
Madrado, Federico
Medina, Eustasio de

Menéndez, Juan
Ribera, Carlos Luis de
Torres, Salvador

CURSO 1830-1831

SALA DE YESO⁹⁴

Agreda, Francisco
Alamo, Vicente
Alcázar Rollán, Manuel
Alcázar Rollán, Pedro
Alenza, Leonardo
Aparicio, Gabriel
Apesteguía, Manuel
Aranguren, José Félix
Arbiol, Vicente
Arroyo Valdés, Felipe
Baílo, Juan Bautista
Barrio, Lorenzo
Baulenas, Jaime
Bellver, Francisco
Boada, Robustiano
Bulena, Joaquín
Cascarro, Eugenio
Coromina, Bartolomé
Crespo, Blas
Delgado, Lorenzo
Delgrás, Julián
Díaz, Clemente
Elbo, José
Elías, Francisco
Espés, Manuel Matías
Espinosa, Celestino
Fernández, José María
Ferrant, Cayetano
García, Sergio
Germán, Constantino
González, Laureano [¿Lorenzo?]
González San Julián, Joaquín
Hortigosa, Pedro
Maffei, Antonio
Marchioni, Vicente

Maré, Pedro Celestino
Martínez, Miguel
Mata, Eugenio
Medina, Eustasio
Medina, Sabino
Mendoza Moreno, Francisco
Ortega, Calixto
Panati, Santiago
Peláez, José
Pérez, José
Ponzano, Ponciano
Rey, Miguel del
Ruiz, Jacinto
Sáez, Pedro
Salvador Carmona, José
Sierra, Vicente

SALA DE NATURAL⁹⁵

Agreda, Domingo
Agreda, José
Álvarez Peña, Andrés
Bausac, Pablo
Cabana, Antonio
Cubas, Joaquín
Eusevi, Manuel
Fernández Oliva, Nicolás
Ferrán, Luis
Ferrán Andrés, Adriano
García Baílo, Manuel
Gariot, Cesáreo
Ginés, José
Hermoso, Diego
Lara, Juan Bautista
Martínez, Felipe
Medina, Eustasio
Medina, Sabino
Morera, Mariano
Pérez, Francisco
Piquer, José
Ponzano, Ponciano
Quintanilla, Mariano
Sáez García, Benito

Sánchez Pescador, José María
Santandreu, Pedro Juan
Sauri, Felipe
Silici, Jerónimo
Torres, Salvador
Udías González, José
Vallespín, Isidoro
Velázquez, Gabino

SALA DE COLORIDO⁹⁶

Alenza, Leonardo
Aranda, Francisco de Paula
Arbiol, Vicente
Bausac, Pablo
Espés, Manuel Matías
Eusebi, Manuel
Ferrán, Luis
Ferrán Andrés, Adriano
Gariot, Cesáreo
Juez Sarmiento, Andrés
López, José
López Ballesteros, Romualdo
Madrado, Federico
Medina, Eustasio de
Pérez, José
Ribera, Carlos Luis de
Roca, marqués de la
Silici, Jerónimo
Torres, Salvador

CURSO 1831-1832

SALA DE YESO⁹⁷

Abrisqueta, Luis
Agreda, Francisco
Álamo, Vicente
Alcázar Rollán, Pedro
Alenza, Leonardo
Aparicio, Gabriel
Arbiol, Vicente
Baglieto, Santiago
Baíllo, Juan Bautista

Barrio, Lorenzo
Bellver, Francisco
Boada, Robustiano
Camarón, Fernando
Casado, Domingo
Castro, Antonio
Constanza, José María
Delgrás, Julián
Díaz Valdés, Tomás
Domínguez, Escolástico
Elbo, José
Elías, Francisco
Elías Paiba, José
Espés, Manuel Matías
Espinosa, Celestino
Eusevi, Pedro
Ferrán, Cayetano
García, Sergio
Germán, Constantino
González, Laureano
González San Julián Taboada, Joaquín
Guzmán, Manuel
Halen, Francisco de Paula van
Hortigosa, Pedro
Lardies, Félix
Llabe, Manuel
Loy, Victoriano
Loyo, Vicente
Maffei, Antonio
Malet [¿Mulete?], Miguel
Marchioni, Vicente
Maré, Pedro Celestino
Martínez, Miguel
Mata, Eugenio
Mayo, Manuel Julián
Mendoza, Francisco
Merié, José
Ortega, Calixto
Otto, Juan
Panati, Santiago
Peláez, José
Pintado, Gabriel

Rey, Miguel del
Rodríguez, Eduardo
Rodríguez, Patricio
Rosi, Paulo (Paulino)
Ruiz, Jacinto
Sáez, Juan Ángel
Santa Coloma, Vicente
Santa María, José
Selvas Mayo, Francisco
Sota, Manuel
Sierra, Vicente
Sureda, Alejandro
Vallespín, José
Velasco, Justo María
Velázquez, Dionisio
Verdú, José
Villalobos, Ángel
Zarza, Eusebio

SALA DE NATURAL⁹⁸

Agreda, Domingo
Agreda, José
Álvarez Peña, Andrés
[Amador de los] Ríos, José
Bausac, Juan Marcos
Bausac, Pablo
Cabana, Antonio
Coromina, Bartolomé
Cubas, Joaquín
Elbo, José
Esquivel, Antonio
Fernández Oliva, Nicolás
García Baíllo, Manuel
Gariot, Cesáreo
Ginés, José
Gómez, Antonio
Gutierrez, José
Hermoso, Diego
Hortigosa, Pedro
Latorre, Juan
Medina, Eustasio
Medina, Sabino

Otón, José
Pérez, Francisco
Pérez, José
Ponzano, Ponciano
Quintanilla, Mariano
Sáez García, Benito
Sáez García, Pedro
Salesa, Gaspar
Salesa, Ignacio
Santandreu, Pedro Juan
Vallespín, Isidoro
Vargas, Cayetano
Velázquez, Gabino
Vizcaínos [¿Vizmanos?], Tomás María

SALA DE COLORIDO⁹⁹

Alenza, Leonardo
Aranda, Francisco de Paula
Arbiol, Vicente
Avilés Palacios, Trifón
Bausac, Pablo Avila
Díez Balues, Antonio
Espés, Manuel Matías
Gariot, Cesáreo
López, José
Madrado, Federico
Medina, Eustasio de
Ortega, Calixto
Ribera, Carlos Luis de
Sáez García, Pedro
Salesa, Gaspar
Salesa, Ignacio
Sureda, Alejandro
Torres, Salvador

CURSO 1832-1833

SALA DE YESO¹⁰⁰

Agreda, Francisco
Alcázar Rollán, Pedro
[Amador de los] Ríos, José
Aparicio, Gabriel

Arbiol, Vicente
Arroyo, Felipe
Avrial, José María
Baíllo, Juan Bautista
Barrio, Lorenzo
Batanero, Félix (Feliz)
Bravo, Basilio
Bellver, Francisco
Camarón, Vicente
Casado, Domingo
Cascarro, Eugenio
Castro, Antonio
Delgado, Lorenzo
Delgrás, Julián
[Díaz] Valdés, Tomás
[Domínguez] Bécquer, José
Elías Burgos, Francisco
Espés, Manuel Matías
Espinosa, Celestino
Eusevi, Pedro
Ferrán, Cayetano
García, Lino
García, Sergio
Germán, Constantino
González, Jacinto
González, Laureano
González San Julián Taboada, Joaquín
Hidalgo, Lorenzo
Hortigosa, Pedro
Hoyo, Victoriano
Lara, Nicasio
Lardies, Félix
Laroset, José Luis
Latorre, Juan
Llabe, Manuel
Maffei, Antonio
Marchioni, Vicente
Mayo, Francisco
Mendoza, Francisco
Miranda, Francisco
Mulet, Miguel
Oller, José

Ortega, Calixto
Otto, Juan
Palacios, Gervasio
Palomares, Ildefonso
Peláez, José
Pintado, Gabriel
Plañol, Juan
Porras, Antonio
Porras Guzmán, Manuel
Rey, Miguel del
Ríos, Patricio
Rodríguez, Eduardo
Rodríguez, Patricio
Rosi, Paulino
Sáez, Juan Ángel
Salvador Carmona, José
Santa Coloma, Vicente
Santa María, José
Sota, Manuel
Verdú, José
Villalobos, Ángel
Vou, Javier
Zarza, Eusebio
Yébenes, Juan Manuel

*SALA DE NATURAL*¹⁰¹

Agreda, Domingo
Agreda, José
Alenza, Leonardo
[Amador de los] Ríos, José
Aranda, Francisco de Paula
Baíllo, Juan Bautista
Baglieto, Santiago
Bausac, Juan Marcos
Bausac, Pablo
Bellver, Francisco
Cabana, Antonio
Coromina, Bartolomé
Cubas, Joaquín
Elbo, José
Esquivel, Antonio
Fernández Oliva, Nicolás

Ferrán Andrés, Adriano
García Baíllo, Manuel
Gómez, Antonio
Hortigosa, Pedro
Lara, Juan Bautista
Martínez, Felipe
Mata, Antonio
Medina, Eustasio
Otón, José
Pérez, Francisco
Pérez, José
Piquer, José
Quintanilla, Mariano
Ribera, Carlos Luis de
Sáez García, Pedro
Santandreu, Pedro Juan
Vallespín, Isidoro
Vallespín, José
Vargas, Cayetano
Velasco, Justo María
Velázquez, Gabino
Vizcaínos [¿Vizmanos?], Tomás María

SALA DE COLORIDO¹⁰²

Alenza, Leonardo
Aranda, Francisco de Paula
Arbiol, Vicente
Bausac, Pablo
Espés, Manuel Matías
Eusebie, Pedro Pablo
Ferrán Andrés, Adriano
Juez Sarmiento, Andrés
López Maré, José
Ortega, Calixto
Sáez García, Pedro
Velasco, Justo María
Villalobos, Ángel

CURSO 1833-1834

SALA DE YESO¹⁰³

Agreda, Francisco
Aparicio, Gabriel

Avilés Palacios, Trifón
Baldaura, Fulgencio
Barrio, Lorenzo
Batanero, Félix (Feliz)
Bravo, Basilio
Camarón, Fernando
Delgrás, Julián
Elías, Francisco
Espés, Manuel Matías
Espinosa, Celestino
Eusevi, Pedro
Fernández, Augusto
Fernández Puente, Eduardo
Ferrán, Cayetano
Frías, Andrés
García, Lino
García, Sergio
Germán, Constantino
González, Jacinto
Gutierrez, Francisco de Paula
Hidalgo, Lorenzo
Hoyo, Victoriano
Llabe, Manuel
Lorente, Julián
Loy, Vicente
Marchioni, Vicente
Oller, José
Ortega, Calixto
Palomares, Ildefonso
Peláez, José
Pintado, Gabriel
Plañol, Juan
Porrás, Antonio
Porrás Guzmán, Manuel
Ramiro, Fernando
Ríos, José María
Ríos, Manuel
Rodríguez, Patricio
Rosi, Paulino
Sáez, Juan Ángel
Santa Coloma, Vicente
Santa María, José

Sureda, Alejandro
Yébenes, Juan Manuel

SALA DE NATURAL¹⁰⁴

Agreda, Domingo
Alenza, Leonardo
[Amador de los] Ríos, José
Aranda, Francisco de Paula
Arbiol, Vicente
Baglieto, Santiago
Baíllo, Juan Bautista
Barroeta, Juan
Bausac, Juan Marcos
Bausac, Pablo
Bellver, Francisco
Bucelli, Ricardo
Cabana, Antonio
Coromina, Bartolomé
Cubas, Joaquín
Díaz Valdés, Tomás
Fernández Oliva, Nicolás
García Baíllo, Manuel
Gómez, Antonio
Hermoso, Diego
Hortigosa, Pedro
Latorre, Juan
López, Juan Antonio
Medina, Eustasio
Panati, Santiago
Pérez, Francisco
Pérez, José
Quintanilla, Mariano
Rey, Miguel del
Ribera, Carlos Luis de
Santandreu, Pedro Juan
Vallespín, Isidoro
Vallespín, José
Vargas Machuca, Cayetano
Velasco, Justo María
Velázquez, Gabino
Vives, Ramón
Zarza, Eusebio

SALA DE COLORIDO¹⁰⁵

Amador de los Ríos, José
Avilés Palacios, Trifón
Bausac, Pablo
Eusebie, Pedro Pablo
Hoyo, Victoriano
Juez Sarmiento, Andrés
López, José
López March, José
Ortega, Calixto
Tapia, Ulpiano

CURSO 1834-1835

SALA DE YESO¹⁰⁶

Agreda, Francisco
[Amador de los] Ríos, José
Anchineli, Carlos
Aparicio, Gabriel
Avilés Palacios, Trifón
Baldaura, Fulgencio
Barrero, Ramón
Batanero, Félix (Feliz)
Benítez, Francisco
Bermúdez, Manuel
Beza, Salustiano
Bosch, Carlos
Bravo, Basilio
Brum, Isidoro
Camarón, Fernando
Casado, Isidoro
Castaños, Isidoro
Castelló González, Vicente
Constanza, José María
Delgado, Lorenzo
Díaz Bernardo, Julián
Elías Burgos, Francisco
Espés, Manuel Matías
Ferrán, Augusto
Ferrán, Cayetano
García, Lino
García, Sergio

Garnier, Pedro
Germán, Constantino
González, Jacinto
Gutierrez, Francisco de Paula
Hidalgo, Lorenzo
Llabe, Manuel
López, Ramón
Marchioni, Luis
Mendoza, Francisco
Oller, José
Ortega Calixto
Otto, Juan
Palomares, Ildefonso
Peláez, José
Plañiol, Juan
Porras, Antonio
Porras Guzmán, Manuel
Ramiro, Fernando
Ríos, Manuel
Rodríguez, Patricio
Rosi, Paulino
Sáez, Juan Ángel
Santa Coloma, Vicente
Santa María, José
Sureda, Alejandro

*SALA DE NATURAL*¹⁰⁷

Álvarez Peña, Andrés
[Amador de los] Ríos, José
Aranda, Francisco de Paula
Arbiol, Vicente
Avrial, José María
Baglieto, Santiago
Baíllo, Juan Bautista
Bausac, Juan Marcos
Bellver, Francisco
Berenguer, Feliciano
Bucelli, Ricardo
Cabana, Antonio
Castro, Antonio
Coromina, Bartolomé
Cubas, Joaquín

Delgrás, Julián
Díaz Valdés, Tomás
Elbo, José
Espinosa, Celestino
Fernández Oliva, Nicolás
Ferrán, Augusto
Ferrán Andrés, Adriano
García Baíllo, Manuel
Gómez, Antonio
Hortigosa, Pedro
Medina, Eustasio
Mendizábal, José María
Mendoza, Agustín
Mendoza, Francisco Rafael
Ortega, Calixto
Panati, Santiago
Pérez, Francisco
Pérez, José
Rey, Miguel del
Ribera, Carlos Luis de
Sáez, Juan Ángel
Santandreu, Pedro Juan
Vallespín, Isidoro
Vallespín, José
Velasco, Justo María
Zarza, Eusebio

*SALA DE COLORIDO*¹⁰⁸

Agreda, Francisco
Avilés Palacios, Trifón
Baglieto, Santiago
Bausac, Pablo
Delgrás, Julián
Espinosa, Celestino
Eusebie, Pedro Pablo
Fernández Oliva, Nicolás
Gutierrez, Francisco de Paula
Macías, Ignacio
Ortega, Calixto
Rey, Miguel del
Rodríguez, Patricio
Sáez, Juan Ángel

Tapia, Ulpiano
Velasco, Justo María
Zarza, Eusebio

CURSO 1835-1836

SALA DE YESO¹⁰⁹

[Amador de los] Ríos, José
Anchineli, Carlos
Aparicio, Gabriel
Baldaura, Fulgencio
Barrero, Ramón
Batanero, Félix (Feliz)
Bellver, Mariano
Benítez, Francisco
Bermúdez, Manuel
Beza, Salustiano
Bosch Romaña, Carlos
Bravo, Antonio
Bravo, Basilio
Brum, Isidoro
Camarón, Fernando
Castaños, Isidoro
Castelló, Vicente
Constanza, José María
Delgado, Gregorio
Díaz, Julián
Díaz Valdés, Tomás
Elías Burgos, Francisco
Espés, Manuel Matías
Fagúndez, Manuel
Ferrán, Cayetano
García, Lino
García Roca, Pedro
Garnier, Pedro
Garrido, Cristóbal
Germán, Constantino
Gómez, Blas
González, Jacinto
Gutierrez, Francisco
Gutierrez, Francisco Pablo
Gutierrez, José
Halen, Francisco de Paula van

Hidalgo, Lorenzo
Llabe, Manuel
Llorente, Julián
López, Ramón
Macías, Ignacio
Maffei, Antonio
Marchioni, Luis
Marchioni, Vicente
Méndez, José
Muñoz, Agustín
Otto, Juan
Palomares, Ildefonso
Panati, Santiago
Pintado, Gabriel
Ríos, Manuel
Rodríguez, Patricio
Santa María, José
Santa María, Manuel
Sancho, Leoncio
Ugalde, Juan

SALA DE NATURAL¹¹⁰

Álvarez Peña, Andrés
Amador de los Ríos, José
Aranda, Francisco de Paula
Arbiol, Vicente
Agreda, Francisco
Baíllo, Juan Bautista
Bausac, Juan Marcos
Bellver, Francisco
Bucelli, Ricardo
Cabana, Antonio
Cabral Bejarano, Antonio
Camarón, Vicente
Cubas, Joaquín
Delgrás, Julián
Elbo, José
Elías Burgos, Francisco
Espinosa, Celestino
Fernández Oliva, Nicolás
Ferrán, Augusto
Gómez, Antonio

Hortigosa, Pedro
Mendoza, Francisco Rafael
Ortega, Calixto
Peláez, José
Pérez, Francisco
Rey, Miguel del
Rodríguez, Patricio
Sáez, Juan Ángel
Santandreu, Pedro Juan
Vallespín, Isidoro
Vallespín, José
Velasco, Justo María
Yébenes, José María
Zarza, Eusebio

SALA DE COLORIDO¹¹¹

Amador de los Ríos, José
Avilés Palacios, Trifón
Batanero, Félix
Bausac, Pablo
Delgrás, Julián
Díaz, Julián
Elbo, José
Espinosa, Celestino
Ferrán, Augusto
Garnier, Pedro
Halen, Francisco de Paula van
Macías, Ignacio
Maffei, Antonio
Ortega, Calixto
Rey, Miguel del
Rodríguez, Patricio
Sáez, Juan Ángel
Tapia, Ulpiano
Velasco, Justo María
Zarza, Eusebio

CURSO 1836-1837

SALA DE YESO¹¹²

[Amador de los] Ríos, José
Anchineli, Carlos
Barrero, Ramón

Batanero, Félix (Feliz)
Bellver, Mariano
Benítez, Francisco
Bermúdez, Manuel
Beza, Salustiano
Bravo, Antonio
Bravo, Basilio
Brum, Isidoro
Cámara, Eugenio de la
Camarón, Fernando
Carbo, Mariano
Castaños, Isidoro
Celaya, Isidoro
Delgrás, Gregorio
Díaz, Julián
Díaz [¿Díez?], Quintín
Espés, Manuel Matías
Fernández, Fernando
Fernández Puente, Eduardo
Ferrán, Cayetano
Garriga, Cristóbal
Germán, Constantino
González, Jacinto
Gutierrez, Francisco de Paula [¿Pablo?]
Halen, Francisco de Paula van
Llabe, Manuel
Macías, Ignacio
Maffei, Antonio
Marchioni, Luis
Marchioni, Vicente
Méndez, José
Palomares, Ildefonso Santiago
Pon, Miguel
Prats, Francisco
Robira, Domingo
Sancho, Leoncio
Santa María, José
Santa María, Rafael
Solís, Manuel
Sotillo, Manuel
Terrón, Juan de Dios
Volstz [¿?], Manuel

SALA DE NATURAL¹¹³

Agreda, Francisco
Álvarez, Ignacio
Álvarez Peña, Andrés
Amador de los Ríos, José
Aranda, Francisco
Baíllo, Juan Bautista
Batanero, Félix (Feliz)
Bellver, Francisco
Beza, Salustiano
Bosch Romaña, Carlos
Bucelli, Ricardo
Cabana, Antonio
Cubas, Joaquín
Delance, Eduardo
Delgrás, Julián
Elías Burgos, Francisco
Fernández Oliva, Nicolás
Ferrán, Augusto
García, Lino
Garnier, Pedro
Gómez, Antonio
Hortigosa, Pedro
Oller, José
Ortega, Calixto
Palmaroli, Cayetano
Panati, Santiago
Peláez, José
Pérez, Francisco
Quintanilla, Mariano
Rey, Miguel del
Rodríguez, Patricio
Sáez, Juan Ángel
Santandreu, Pedro Juan
Vallespín, Isidoro
Zarza, Eusebio

SALA DE COLORIDO¹¹⁴

Álvarez de la Peña, Andrés
Amador de los Ríos, José
Aranda, Francisco
Avilés Palacios, Trifón

Batanero, Félix
Bellver, Francisco
Bermúdez, Manuel
Beza, Salustiano
Delgrás, Julián
Díaz, Julián
Espés, Manuel Matías
Ferrán, Augusto
Garnier, Pedro
Halen, Francisco de Paula van
Macías, Ignacio
Madrado, Pedro
Maffei, Antonio
Ortega, Calixto
Prats, Francisco
Rey, Miguel del
Rodríguez, Patricio
Sáez, Juan Ángel
Sancho, Leoncio
Sáinz Gutierrez, Francisco
Tapia, Ulpiano
Vicuña, Anselmo
Zarza, Eusebio

CURSO 1837-1838**SALA DE YESO**¹¹⁵

Anchineli, Carlos
Argandona, Nicolás
Barrera, Ramón
Bellver, Mariano
Bravo, Antonio
Bravo, Basilio
Brum, Isidoro
Cabanes, Eduardo
Camarón, Fernando
Castaños, Isidoro
Celaya, Isidoro
Delgado, Gregorio
Díaz, Julián
Díaz, Quintín
Domínguez, Gabriel

Esbrí, Mariano
Escayola, Joaquín
Espejo, José
Fenech, Luis
Fernández, Fernando
Fernández Puente, Eduardo
Ferrán, Cayetano
Germán, Constantino
Guaza, Leodegario
Ilosa, Pedro
Llabe, Manuel
Macías, Ignacio
Marchioni, Luis
Marchioni, Vicente
Marín, Severiano
Méndez, José
Palomares, Ildefonso Santiago
Pérez, Ignacio
Plañiol, Juan
Prats, Francisco
Robira, Domingo
Rosales, Manuel
Ruiz, Francisco
Santa María, Rafael
Sotillo, Manuel
Tapia, Ulpiano
Zabala, Luis

SALA DE NATURAL¹¹⁶

Álvarez Peña, Andrés
Baíllo, Juan Bautista
Batanero, Félix (Feliz)
Bellver, Francisco
Bucelli, Ricardo
Cabana, Antonio
Carbó, Mariano
Castelló, Vicente
Coromina, Bartolomé
Cubas, Joaquín
Delance, Eduardo
Elías Burgos, Francisco

Espés, Manuel Matías
Eusevie, Pedro
Fernández [Oliva], Nicolás
Ferrán, Augusto
Garnier, Pedro
Gómez, Antonio
González, Jacinto
Halen, Francisco de Paula van
Hortigosa, Pedro
Maffei, Antonio
Mendoza, Francisco
Panati, Antonio
Peláez, José
Pérez, Francisco
Quintanilla, Mariano
Rey, Miguel del
Rodríguez, Patricio
Sáez, Juan Ángel
Sancho, Leoncio
Santa María, José
Santandreu, Pedro Juan
Vallespín, Isidoro
Velasco, Justo María
Zarza, Eusebio

SALA DE COLORIDO¹¹⁷

Batanero, Félix
Buson, Eduardo
Camarón, Fernando
Díaz, Julián
Elías Burgos, Francisco
Garnier, Pedro
Macías, Ignacio
Méndez, José
Prats, Francisco
Rodríguez, Patricio
Sancho, Leoncio
Sáinz Gutierrez, Francisco
Tapia, Ulpiano
Velasco, Justo María

CURSO 1838-1839

*SALA DE YESO*¹¹⁸

Álvarez, Anselmo
Argandona, Nicolás
Balaca, José
Bellver, Mariano
Bohorques, José
Bravo, Antonio
Bravo, Basilio
Brum, Isidoro
Cabanes, Eduardo
Camarón, Fernando
Chuflet, Antonio
Colón, José María
Delgado, Gregorio
Domínguez, Gabriel
Esbrí, Mariano
Espejo, José
Fernández, Fernando
Ferrán, Cayetano
Germán, Constantino
Guaza, Leodegario
López, José
Marchioni, Luis
Marchioni, Vicente
Marín, Severiano
Méndez, José
Méndez, Juan
Ortíz Quintana, Manuel
Otto, Juan
Palomares, Ildefonso Santiago
Peñarrocha, Santiago
Prats, Francisco
Rodríguez, Rafael
Romero, José María
Rosales, Manuel
Sáinz, Francisco
Santa María, Rafael
Sotillo, Manuel
Tapia, Ulpiano
Torija, Ventura
Zabala, Luis

*SALA DE NATURAL*¹¹⁹

Batanero, Félix (Feliz)
Bellver, Francisco
Bucelli, Ricardo
Cabana, Antonio
Carbó, Mariano
Delance, Eduardo
Elías Burgos, Francisco
Espés, Manuel Matías
Garnier, Pedro
Gómez, Antonio
González, Jacinto
Halen, Francisco de Paula van
Maffei, Antonio
Méndez, José
Mendoza, Francisco
Ortega, Calixto
Panati, Santiago
Peláez, José
Prats, Francisco
Rey, Miguel del
Rodríguez, Patricio
Sáez, Juan Ángel
Sáinz Gutierrez, Francisco
Santa María, José
Vallespín, Isidoro
Zarza, Eusebio

*SALA DE COLORIDO*¹²⁰

Batanero, Félix
Delance, Eduardo
Delgado Monroy, Manuel
Díaz Bernardo, Julián
Elías Burgos, Francisco
Espés, Manuel Matías
Garnier, Pedro
González, Jacinto
Halen, Francisco de Paula van
Madrado, Luis
Maffei, Antonio
Méndez, José
Obispo Martín, Manuel

Pagniucci, José
Prats, Francisco
Raigón, Francisco
Rodríguez, Patricio
Sáinz Gutierrez, Francisco
Santurio, Secundino
Tapia, Ulpiano
Vicuña, Anselmo

CURSO 1839-1840

SALA DE YESO¹²¹

Álvarez, Anselmo
Aramburu, Joaquín
Araujo, Franciso
Argandona, Nicolás
Asenjo, Toribio
Balaca, José
Bohorques, José
Boria, Antonio
Bort, Mariano
Bravo, Antonio
Bravo, Basilio
Cabezada, José
Camarón, Fernando
Castillo, Domingo
Chuflet, Antonio
Colón, José María
Coronel, Manuel
Cribell, Manuel
Delgado, Gregorio
Delgado Monroy, Manuel
Domínguez, Gabriel
Fernández, Anselmo
Fernández, Fernando
Gómez, Manuel María
Gracia, José
Grajera, José
Guaza, Leodegario
Hijosa, Pedro
Lanzuela, Antonio
Letre [¿Letere?], Eusebio

Llorente, Julián
Marchioni, Luis
Mariani, Carlos
Méndez, José
Ortíz Quintana, Manuel
Pagnuci, José
Plañiol, Juan
Raigón [¿Reigón?], Francisco
Rey, Eusebio
Rodríguez, Rafael
Rosales, Manuel
Santa María, Rafael
Sotillo, Manuel
Tapia, Ulpiano
Torija, Ventura
Villarrubia, Felipe

SALA DE NATURAL¹²²

Batanero, Félix (Feliz)
Bellver, Francisco
Bellver, Mariano
Bilché, José
Boada, Robustiano
Delance, Eduardo
Delgrás, Julián
Delicado, Diego
Elías Burgos, Francisco
Espés, Manuel Matías
Fernández [Oliva], Nicolás
González, Jacinto
Gutierrez, Francisco
López, José
Maffei, Antonio
Marchioni, Vicente
Méndez, José
Otto, Juan
Panati, Santiago
Peláez, José
Peñarrocha, Santiago
Prats, Francisco
Quintanilla, Mariano
Rey, Miguel del

Romero, José María
Sáinz Gutierrez, Francisco
Santa María, José
Zabala, Luis
Zarza, Eusebio

SALA DE COLORIDO¹²³

Álvarez Villasol, Celestino
Asenjo, Lorenzo
Besson, Eduardo A
Bou, Francisco Javier
Castaños, Isidro
Delgado Monroy, Manuel
Elías Burgos, Francisco
Espés, Manuel Matías
Gil, Ramón Antonio
Lanzuela, Antonio
Madrazo, Luis
Méndez, José
Obispo Martín, Manuel
Pagniucci, José
Raigón, Francisco
Sáinz Gutierrez, Francisco
Torija, Ventura

CURSO 1840-1841

SALA DE YESO¹²⁴

Alique, Antonio
Aparicio, Esteban
Aramburu, Joaquín
Argandona, Nicolás
Asenjo, Francisco
Asenjo, Lorenzo
Balaca, José
Batanero, Félix (Feliz)
Boria, Antonio
Bort Virués, Mariano
Calzada, José
Castelló, Domingo
Chuflet, Antonio
Colón, José María

Coronel, Manuel
Cribell, Manuel
Domínguez, Gabriel
Fenech, Luis
Fernández, Anselmo
Fernández, José
Gato García, Nicolás
Germán, Constantino
Gómez, Manuel María
González, Salustiano
Letre [¿Letere?], Eusebio
Llorente, Julián
Macías, Ignacio
Marchioni, Luis
Mariani, Carlos
Martín, Antonio
Meléndez, Pedro Nolasco
Música, Carlos
Pagnuci, José
Pérez, José
Raigón [¿Reigón?], Francisco
Rodríguez, Rafael
Romero Masseti, José
Santa María
Seco Rodríguez, Manuel
Sotillo, Manuel
Tapia, Ulpiano
Tolosa, Enrique
Torija, Ventura
Urrabieta, Vicente
Vázquez, Ramón
Velasco, Luis
Villarrubia, Felipe

SALA DE NATURAL¹²⁵

Batanero, Félix (Feliz)
Bellver, Francisco
Bellver, Mariano
Bosch Romaña, Carlos
Castillo, Domingo
Delance, Eduardo
Delgado Monroy, Manuel

Espés, Manuel Matías
Grajera, José
López, José
Maffei, Antonio
Marchiori, Vicente
Méndez, José
Ortíz Quintana, Manuel
Pagnuci, José
Peñarrocha, Santiago
Quintanilla, Mariano
Prats, Francisco
Rey, Miguel del
Zarza, Eusebio

SALA DE COLORIDO¹²⁶

Álvarez Villasol, Celestino
Aramburu, Joaquín
Asenjo, Lorenzo
Bellver, Francisco
Bou, Francisco Javier
Delgado Monroy, Manuel
Espés, Manuel Matías
Macías, Ignacio
Madrado, Luis
Maffei, Antonio
Méndez, José
Múgica, Carlos
Pagnucci, José
Raigón, Francisco
Rodríguez Castellanos, Manuel
Tapia, Ulpiano
Tolosa, Enrique
Torija, Ventura
Velasco, Lino

CURSO 1841-1842

SALA DE YESO¹²⁷

Alique, Antonio
Álvarez, Celestino
Aparicio, Esteban
Aramburu, Joaquín

Araujo, Francisco
Argandona, Nicolás
Asenjo, Lorenzo
Baquero, Benito
Barrientos, Pedro
Batanero, Mariano
Bort, Mariano
Calzada, José
Castillo, Manuel
Cribel, Manuel
Díez, Pedro
Domínguez, Gabriel
Fernández, Anselmo
Fernández, José
Fernández Guerra Orbe, Luis
Gamarra, Tadeo
Gato García, Nicolás
Gómez, Félix
Gómez, Manuel María
González, Agustín
González, Sebastián
Hernández Tomé, Francisco
Lameller, Francisco
León, Manuel
Letre [¿Letere?], Eusebio
López, Leopoldo
Lozán Burgos, Manuel
Llorente, Julián
Macías, Ignacio
Madrado, Luis
Maffei, Francisco
Marchioni, Luis
Mariani, Carlos
Martín, Antonio
Martínez, Juan
Martínez, Pedro Nolasco
Pérez, José
Porta, Félix
Raigón [¿Reigón?], Francisco
[Rodríguez] Castellanos, Manuel
Santa María, Rafael
Seco Rodríguez, Manuel

Torija, Ventura
Urrabieta, Vicente
Vázquez, Ramón
Zafra, Eugenio

SALA DE NATURAL¹²⁸

Batanero, Félix (Feliz)
Bellver, Francisco
Bellver, Mariano
Bucelli, Ricardo
Castillo, Domingo
Cubas, Joaquín
Delance, Eduardo
Domínguez, Gabriel
Fernández, José
González, Sebastián
López, José
Maffei, Antonio
Marchioni, Vicente
Méndez, José
Múgica, Carlos
Muñoz, Agustín
Ortega, Calixto
Ortiz Quintana, Manuel
Otto, Juan
Pagnuci, José
Peñarrocha, Santiago
Pintado, Gabriel
Prats, Francisco
Rey, Miguel del
Sáinz, Francisco
Ugalde, Juan

Sala de Colorido¹²⁹

Álvarez Villasol, Celestino
Aparicio, Esteban
Aranguren, José
Asenjo, Lorenzo
Bellver, Francisco
Bou, Francisco Javier
Delance, Eduardo
Delgado Monroy, Manuel

Fernández, José
Fernández Angulo, Ernesto
Fernández-Guerra Orbe, Luis
Lameyer, Francisco
Macías, Ignacio
Madrazo, Luis
Maffei, Antonio
Martín, Antonio
Méndez, José
Múgica, Carlos
Pagniucci, José
Palomares, Ildefonso Santiago
Rodríguez Castellanos, Manuel
Sáinz Gutierrez, Francisco
Santa María, Rafael
Terán, Juan
Velasco, Lino

CURSO 1842-1843

SALA DE YESO¹³⁰

Agero, Pedro
Alonso, Angel
Aparicio, Esteban
Araujo, Francisco
Argandona, Nicolás
Asenjo, Lorenzo
Balaca, Joaquín
Balaca, José
Barrientos, Pedro
Batanero, Mariano
Bort, Mariano
Calzada, José
Castelló, Manuel
Chuflet, Antonio
Conrati, Juan
Cribell, Manuel
Daroca, Victoriano
Delgado, Gregorio
Fernández, Anselmo
Fernández-Guerra Orbe, Luis
Gamarra, Tadeo

Gato García, Nicolás
Gómez, Félix
Gómez, José
Gómez, Manuel María
González, Agustín
Gustán [¿?], Luis
Hernández Tomé, Francisco
Lameller, Francisco
León, Manuel
Letre [¿Letere?], Eusebio
López, Leopoldo
Llorente, Juan Antonio
Manso, José
Manzanos, Simón
Marchioni, Luis
Mariani, Carlos
Martín, Antonio
Martínez, Domingo
Martínez, Juan
Pérez, Antonio
Pérez, José
Pinzón, Ignacio María
Porta, Félix
Ramos, Pedro
[Rodríguez] Castellanos, Manuel
Ruyen [¿?], Manuel
Sánchez, José
Santa María, Rafael
Torija, Ventura
Urrabieta, Vicente
Vázquez, Ramón
Zafra, Eugenio

*SALA DE NATURAL*¹³¹

Algarra, Cosme
Álvarez Villasol, Celestino
Bellver, Francisco
Bellver, Mariano
Castillo, Domingo
Cubas, Joaquín
Delance, Eduardo
Domínguez, Gabriel

Fernández, Juan
González, Jacinto
González, Sebastián
Lameller, Francisco
Madrado, Luis
Maffei, Antonio
Marchiori, Vicente
Mariani, Carlos
Martínez, Domingo
Múgica, Carlos
Muñoz, Agustín
Ortega, Calixto
Ortiz Quintana, Manuel
Pagnuci, José
Palomares, Ildefonso
Peñarrocha, Santiago
Pintado, Gabriel
Raigón [¿Reigón?], Francisco
Rodríguez Castellano, Manuel
Sáinz Gutierrez, Francisco

*SALA DE COLORIDO*¹³²

Álvarez Villasol, Celestino
Aparicio, Esteban
Asenjo, Lorenzo
Delance, Eduardo
Fernández-Guerra Orbe, Luis
Hernández, Anselmo
Herralde [¿Iturralde?], Antonio
Iturralde, Antonio: vid Herralde
Lameyer, Francisco
León, Manuel
Madrado, Luis
Maffei, Antonio
Martín, Antonio
Martínez, Juan
Múgica, Carlos
Pagniucci, José
Palomares, Ildefonso Santiago
Rodríguez Castellanos, Manuel
Sáinz Gutierrez, Francisco
Santa María, Rafael

Terán, Juan
Torija, Ventura

CURSO 1843-1844

SALA DE YESO¹³³

Agero, Pedro
Aparicio, Esteban
Araujo, Francisco
Argandona, Nicolás
Asenjo, Lorenzo
Batanero, Mariano
Baytielo, Leoncio
Bellver, José
Blanco, Bernardo
Bolghines, Aquiles
Bort, Mariano
Brochetón, Luis
Calzada, José
Camarón, Fernando
Canales, Pablo
Cancio, Mariano
Chamorro, Pedro
Chuflet, Antonio
Coloma, José María
Conrote, Juan
Corte, Antonio
Cortes, Antonio
Cribell, Manuel
Daroca, Victoriano
Delgado, Gregorio
Díaz, Pedro
Elejalde [¿?], Ramón
Escasena, Juan
Fernández, Anselmo
Ferrer, Narciso Eduardo
Gamarra, Tadeo
García Ibáñez, Francisco
Gato García, Nicolás
Gómez, Félix
Gómez, Joaquín
Gómez, José

Gómez, Manuel María
Guerra, Ramón
Hernández Tomé, Francisco
Herrera, Carlos
Inza, Domingo
Iturralde, Antonio
Lartundo, José
León, Manuel
Llabe, Manuel
López, Félix
Maciá, Ignacio
Manacuende, Juan
Marchioni, Luis
Marco Alvarado, José
Martín, Antonio
Martínez, Juan
Merino, Antonio
Molina, Manuel
Pérez, José
Pizarro, Juan
Porto, Antonio
Riera, Luis José
Rodríguez, Joaquín
Romo, Pedro
Ruiz, Manuel
Salvatierra, Ramón
Sánchez, José
Santa María, Rafael
Tasta, Juan
Urrabieta, Vicente
Valle, Ignacio
Vázquez, Ramón
Zafra, Eugenio

SALA DE NATURAL¹³⁴

Barrientos, Pedro
Batanero, Félix
Bellver, Mariano
Castillo, Domingo
Cubas, Joaquín
Delance, Eduardo
Domínguez, Gabriel

Espés, Manuel Matías
Fernández, Juan
González, Sebastián
Guitarte, Luis
Hernández Tomé, Francisco
Letre [¿Letere?], Eusebio
Madrado, Luis
Maffei, Antonio
Marchioni, Vicente
Mariani, Carlos
Martín, Antonio
Méndez, José
Música, Carlos
Ortiz Quintana, Manuel
Pagnuci, José
Peñarrocha, Santiago
Pérez, José
Pintado, Gabriel
Raigón [¿Reigón?], Francisco
[Rodríguez] Castellano, Manuel
Torija, Ventura

*SALA DE COLORIDO*¹³⁵

Álvarez Villasol, Celestino
Aparicio, Esteban
Asenjo, Lorenzo
Batanero, Félix
Bort, Mariano
Delance, Eduardo
Fernández-Guerra Orbe, Luis
Hernández, Anselmo
León, Manuel
Madrado, Luis
Música, Carlos
Pagniucci, José
Parra, Juan
Pizarro, Juan
Rodríguez, Jesús
Rodríguez, Patricio
Rodríguez Castellanos, Manuel
Sáinz Gutierrez, Francisco
Torija, Ventura

CURSO 1844-1845

*SALA DE YESO*¹³⁶

Abad, Pedro
Agero, Pedro
Alcántara Pérez, Antonio
Andrés, Mariano
Anselmi, Francisco
Araujo, Francisco
Argandona, Nicolás
Asenjo, Lorenzo
Baeza González, Eduardo
Barbero, Antolín
Barrientos, Pedro
Batanero, Mariano
Bellver, José
Beltrán, Francisco
Blanco, Bernardo
Bonilla, José María
Bravo, Antonio
Brochetón, Luis
Calzada, José
Colón, José María
Conrote, Juan
Cortés, Ramón
Cuende [¿?], Juan María
Chamorro, Pedro
Daroca, Victoriano
Delgado, Gregorio
Díaz, Pedro
Domínguez, Carlos
Ducasi, Luis
Esquivel, Carlos
Fernández, Anselmo
Fernández, Manuel
Fernández Ibarra, Juan
Ferrer, Narciso Eduardo
Fierro, Dionisio
Fresno, Jerónimo
García Ibáñez, Francisco
García Martínez, Juan
García Romero, José

Gato García, Nicolás
Germán, Juan
Godoy Alcántara, José
Gómez, Antonio
Gómez, Félix
Gómez, Joaquín
Gómez, José
Guerra, Ramón
Gutierrez Rave, Marcial
Hernández, Germán
Lafiguera, Tomás Domingo
León, Antonio
Llorente, Juan Antonio
Martínez, Domingo
Martínez, Juan
Martínez Espinosa, José
Más Fagúndez, Manuel
Mendiguchia, Francisco Javier
Merino, Antonio
Molina, Manuel
Montalvo, Mariano
Peña, Vicente
Peñas, Antonio
Pizarro, Juan
Rey Varela, Mariano
Riera, Luis José
Roca, Mariano
Rodríguez, Andrés
Rodríguez, Bernardo
Rodríguez, Jesús
Román, José
Salvatierra, Ramón
Santa María, Rafael
Selgas, Antonio
Sigüenza, Joaquín
Soubrier, Emilio
Tapia, Bernardo
Tapia, Eduardo
Tastas, Juan
Valle, Juan
Valle Marimón, Ignacio
Valls, Pascual

Varela, Estanislao
Vázquez, Ramón
Vicente, Francisco

*SALA DE NATURAL*¹³⁷

Asenjo, Lorenzo
Batanero, Félix
Bellver, Mariano
Camarón, Fernando
Castillo, Domingo
Colón, José María
Cubas, Joaquín
Delance, Eduardo
Delgado, Gregorio
Domínguez, Gabriel
Espés, Manuel Matías
Fernández, Juan
Gómez, Manuel María
Guitarte, Luis
Hernández Tomé, Francisco
Inza, Domingo
Letre, Eusebio
Llacer Viana, Juan
Llave, Juan
Madrado, Luis
Maffei, Antonio
Marchioni, Luis
Marchioni, Vicente
Mariani, Carlos
Martín, Antonio
Martínez, Domingo
Ortega, Calixto
Pagnuci, José
Peñarrocha, Santiago
Pérez, José
Pintado, Gabriel
Raigón, Francisco
Riera, Luis José
[Rodríguez] Castellano, Manuel
Sáinz, Francisco
Torija, Ventura

*SALA DE COLORIDO*¹³⁸

Agero, Pedro
Aparicio, Esteban
Araujo, Francisco
Asenjo, Lorenzo
Brochetón, Luis
Conrote, Juan
Cuesta, Ángel
Daroca, Victoriano
Delance, Eduardo
Fernández, José
García Ibáñez, Francisco
García Ibáñez, Juan
Gómez, Manuel María
González, Sebastián
Hernández, Anselmo
Lasarte, Francisco
León, Manuel
Letere, Eusebio

Macías, Ignacio
Madrado, Luis
Maffei, Antonio
Martínez, Juan
Merino, Antonio
Pagniucci, José
Peña, Vicente
Peñarredonda, Ramón
Pintado, Gabriel
Pizarro, Juan
Rodríguez, Jesús
Rodríguez Castellanos, Manuel
Salvatierra, Ramón
Santa María, Rafael
Selgas, Antonio
Tastas, Juan
Terán, Juan
Torija, Ventura

2. RELACIÓN ALFABÉTICA¹³⁹

ABAD, Pedro: 1844-45 (Y).

ABAS, Felipe: 1806-07 (N).

ABELEYRA, Antonio: 1805-06 (Y), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).

ABRISQUETA, Luis: 1831-32 (Y).

ADÁN, Andrés: 1806 (VN), 1806-07 (N).

AGERO, Pedro: 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

AGREDA, Domingo: 1811-12 (Y), 1829-30 (Y), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N).

AGREDA, Francisco: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1834-35 (C), 1835-36 (Y), 1836-37 (N).

AGREDA, José: 1811-12 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N).

AGUSTINA, Diego: 1826-27 (Y).

ÁLAMO, Vicente: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y).

ALCAIDE, Mariano: 1819-20 (N), 1822-23 (N).

ALCÁNTARA PÉREZ, Antonio: 1844-45 (Y).

ALCÁZAR ROLLÁN, Manuel: 1830-31 (Y).

ALCÁZAR ROLLÁN, Pedro: 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).

ALENZA, Leonardo: 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827 (VC), 1827-28 (Y), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (Y), 1828-29 (C), 1829-30 (Y), 1829-230 (C), 1830-31 (Y), 1830-31 (C), 1831-32 (Y), 1831-32 (C), 1832-33 (N), 1832-33 (C), 1833-34 (N).

ALFONSETI, Matías: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807-08 (N).

ALFONSO, Anselmo: 1807-08 (Y), 1808-09 (Y), 1808-09 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN).

ALGARRA, Cosme: 1842-43 (N).

ALIQUE, Antonio: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y).

ALONSO, Ángel: 1842-43 (Y).

ALONSO, Anselmo: 1806-07 (Y), 1807 (VY).

ALONSO DEL RIVERO, José: 1811-12 (N).

ALTARRIBA, Francisco: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN), 1813-14 (N), 1814 (VN), 1814-15 (N), 1815 (VN), 1815-16 (N), 1816-17 (N).

ALTARRIBA, José: 1801-02 (Y), 1803-04 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1811-12 (N), 1813-14 (N), 1814-15 (N).

ÁLVAREZ, Anselmo: 1838-39 (Y), 1839-40 (Y).

ÁLVAREZ, Ignacio: 1836-37 (N).

ÁLVAREZ, José: 1812 (VY), 1827 (VC), 1829-30 (N).

ÁLVAREZ DE LA PEÑA, Andrés: 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1837-38 (N).

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Antonio: 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY).

ÁLVAREZ VILLASOL, Celestino: 1839-40 (C), 1840-41 (C), 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (C), 1843-44 (C).

AMADOR DE LOS RÍOS, José: 1835-36 (N), 1835-36 (C), 1836-37 (N), 1836-37 (C).

ANCHELERGUES, Juan Bautista: 1804-1805 (Y), 1806-07 (Y), 1807-08 (Y).

ANCHINELI, Carlos: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y).

- ANDRÉS, Mariano de: 1844-45 (Y).
- ANDUAGA MARTÍNEZ, José: 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y).
- ANGUITA, Rafael: 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).
- ANSELMÍ, Francisco: 1844-45 (Y).
- APARICI, José: 1800-1801 (Y).
- APARICIO, Esteban: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (Y), 1843-44 (C), 1844-45 (C).
- APARICIO, Gabriel: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y).
- APESTEGUÍA, Manuel: 1830-31 (Y).
- ARAMBURU, Joaquín: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1840-41 (C), 1841-42 (N).
- ARANDA, Francisco de Paula: 1830-31 (C), 1831-32 (C), 1832-33 (N), 1832-33 (C), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1836-37 (C).
- ARANGO, José María: 1818-19 (N).
- ARANGUREN, José Félix: 1830-31 (Y), 1841-42 (C).
- ARAUJO, Francisco: 1839-40 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (N), 1844-45 (C).
- ARBÍOL, Vicente: 1828-29 (C), 1829-30 (Y), 1829-30 (C), 1830-31 (Y), 1830-31 (C), 1831-32 (Y), 1831-32 (C), 1832-33 (Y), 1832-33 (C), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N).
- ARCE, Bartolomé: 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1811-12 (Y), 1812 (VY).
- ARGANDONA, Nicolás: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).
- ARIAS, Ángel: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1811-12 (N), 1812 (VN), 1813-14 (N), 1814 (VN), 1814-15 (N), 1815 (VN), 1815-16 (N).
- ARIAS, José: 1806-07 (N).
- ARNEDO, José: 1806-07 (N), 1807 (VN), 1813-14 (N).
- ARREO [¿Arveo?], Clemente: 1801-1802 (Y).
- ARROYO VALDÉS, Felipe: 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1830-31 (Y), 1832-33 (Y).
- ASENJO, Francisco: 1840-41 (Y).
- ASENJO, Lorenzo: 1839-40 (C), 1840-41 (Y), 1840-41 (C), 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (Y), 1843-44 (C), 1844-45 (N), 1844-45 (C).
- ASENJO, Toribio: 1839-40 (Y).
- ASENSIO, Pascual: 1815-16 (Y), 1818-19 (Y), 1819-20 (N).
- AVILÉS PALACIOS, Trifón: 1831-32 (C), 1833-34 (Y), 1833-34 (C), 1834-35 (Y), 1834-35 (C), 1835-36 (C), 1836-37 (C).
- AVRIAL, José María: 1821 (VY), 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1827 (VC), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1832-33 (Y), 1834-35 (N).
- AYEGUI, Juan Pedro: 1828-29 (C).
- AZNAR SOLER, José: 1803-04 (Y), 1805-06 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1818-19 (Y), 1819-20 (Y).
- BAEZA GONZÁLEZ, Eduardo: 1844-45 (Y).
- BAGLIETO, Santiago: 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1811-12 (N), 1831-32 (Y), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1834-35 (C).
- BAÍLLO, Juan Bautista: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N).
- BALACA, Joaquín: 1842-43 (Y).
- BALACA, José: 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1842-43 (Y).

BALDAURA, Fulgencio: 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y).

BALLESTEROS, Romualdo: 1827 (VC).

BANDINI, Juan: 1811-12 (Y), 1811-12 (N), 1812 (VN).

BAQUERO, Benito: 1841-42 (Y).

BARBA, José: 1825-26 (N).

BARBERO, Antolín: 1844-45 (Y).

BARRA, Francisco: 1828-29 (C).

BARRERA/O, Ramón: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y).

BARRIENTOS, Pedro: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (N), 1844-45 (Y).

BARRINAGA, José Pascual de: 1807-08 (Y), 1808-09 (Y), 1811-12 (Y).

BARRINAGA, Pedro: 1811-12 (Y).

BARRIO, Lorenzo: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1824-25 (Y), 1828-29 (Y), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y).

BARRIO, Mariano: 1821-22 (Y).

BARRIOS, Antonio: 1800-1801 (Y).

BARROETA, Juan: 1833-34 (N).

BATANERO, Félix (Feliz): 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1835-36 (C), 1836-37 (Y), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1837-38 (C), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (N), 1840-41 (Y), 1840-41 (N), 1841-42 (N), 1843-44 (N), 1843-44 (C), 1844-45 (N).

BATANERO, Mariano: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

BAULENAS [¿?], Jaime: 1830-31 (Y).

BAUSAC, Juan Marcos: 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N).

BAUSAC, Pablo: 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (Y), 1829-30 (C), 1830-31 (N), 1830-31 (C), 1831-32 (N), 1831-32 (C), 1832-33 (N), 1832-33 (C), 1833-34 (N), 1833-34 (C), 1834-35 (C), 1835-36 (C).

BAUTISTA, Juan: 1800-01 (Y).

BAUX, Tomás: 1801-02 (N).

BAUX, Vicente: 1802-03 (Y), 1805-06 (N), 1806 (VN), 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1813-14 (N), 1814 (VN), 1814-15 (N), 1815-16 (N), 1816-17 (N).

BAYEU, Esteban: 1800-01 (Y).

BAYTIELO, Leoncio: 1843-44 (Y).

BÉCQUER, José: 1832-33 (Y).

BELART, Ramón: 1805-06 (N), 1806 (VY), 1806 (VN), 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N).

BELLOC, Andrés: 1811-12 (Y), 1812 (VY).

BELLOC, Francisco: 1815-16 (N).

BELLOC, Pedro: 1814-15 (N), 1815-16 (N), 1816-17 (N), 1818-19 (N).

BELLVER, Francisco: 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1814-15 (N), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (N), 1819-20 (N), 1820-21 (N), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (Y), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1840-41 (C), 1841-42 (N), 1841-42 (C), 1842-43 (N).

BELLVER, José: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

BELLVER, Mariano: 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).

- BELTRÁN, Francisco: 1844-45 (Y).
- BELTRÁN, Ramón: 1817-18 (Y), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (N), 1825-26 (N), 1827 (VC), 1827-28 (N), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1829-30 (N).
- BENÍTEZ, Francisco: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y).
- BERENGUER, Feliciano: 1834-35 (N).
- BERGAZ, Dionisio: 1807-08 (Y).
- BERMÚDEZ, Manuel: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1836-37 (C).
- BESO, Vicente: 1800-01 (Y).
- BESSON, Eduardo A.: 1837-38 (C), 1839-40 (C).
- BEZA, Salustiano: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1836-37 (N), 1836-37 (C).
- BILCHÉ, José: 1839-40 (N).
- BLANCO, Bernardo: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).
- BLANCO, Carlos: 1803-04 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807 (VY), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1814 (VN), 1815-16 (N), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1820-21 (N), 1821 (VY).
- BLANCO, Enrique: 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (N), 1825-26 (N), 1829-30 (N).
- BOADA, Robustiano: 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1839-40 (N).
- BOHÓRQUEZ, José: 1838-39 (Y), 1839-40 (Y).
- BOIX, Esteban: 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1808-09 (N).
- BOLGHINES, Aquiles: 1843-44 (Y).
- BONILLA, José María: 1844-45 (Y).
- BORGHINI, Inocencio: 1811-12 (Y), 1812 (VY), 1813-14 (Y), 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818 (VY), 1818 (VN), 1818-1819 (N).
- BORIA, Antonio: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y).
- BORT VIRUÉS, Mariano: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1843-44 (C).
- BOSCH ROMAÑA, Carlos del: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (N), 1840-41 (N).
- BOU, Francisco Javier: 1839-40 (C), 1840-41 (C), 1841-42 (C).
- BRAVO, Antonio: 1823-24 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1844-45 (Y).
- BRAVO, Basilio: 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y).
- BROCHETÓN, Luis: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).
- BROST, José María: 1807 (VY), 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1822-23 (N).
- BRU, Pedro: 1802-03 (Y), 1806-07 (Y), 1807-08 (Y).
- BRUM, Isidoro: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y).
- BUCELLI, Ricardo: 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1841-42 (N).
- BUENDÍA, Santiago: 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (N), 1819-20 (N), 1820-21 (N).
- BUENO, Ángel: 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y).

BUENO, José: 1814-15 (Y), 1815-16 (Y), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1821-22 (N).

BUENO, Pedro: 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y).

BULENA, Joaquín: 1830-31 (Y).

CABALLERO, Sebastián: 1827 (VC).

CABANA, Antonio: 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1838-39 (N).

CABANES, Eduardo: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y).

CABANIL [¿Cabacul?], Jorge: 1826-27 (Y).

CABEZADA, José: 1839-40 (Y).

CABRAL BEJARANO, Antonio: 1835-36 (N).

CALDES, Jaime: 1807-08 (Y).

CALLEJO, Fausto: 1800-01 (N).

CALLS, Benito: 1801-02 (Y).

CALVO, Bernardo: 1804-05 (Y), 1806-07 (Y).

CALZADA, José: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

CÁMARA, Eugenio de la: 1836-37 (Y).

CAMARÓN, Fernando: 1831-32 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1837-38 (C), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (N).

CAMARÓN, Vicente: 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N), 1832-33 (Y), 1835-36 (N).

CAMPOMANES, Manuel Martín de: 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y).

CANALES, Pablo: 1843-44 (Y).

CANCIO, Mariano: 1843-44 (Y).

CANELLA, José: 1822-23 (N).

CANOSA, Pedro Manuel: 1800-1801 (Y), 1805-06 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN).

CAPELLANI, Antonio: 1806-07 (N).

CARBÓ, Mariano: 1836-37 (Y), 1837-38 (N), 1838-39 (N).

CÁRDENAS, Francisco: 1819 (VY).

CARDERERA, Valentín: 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1820-21 (N), 1821 (VN), 1821-22 (N), 1820-21 (C).

CARRAFA, Jacinto: 1818-19 (Y).

CARRAFA, Juan: 1800-1801 (Y), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).

CARRAMOLINO, Facundo: 1823-24 (Y).

CASADO, Domingo: 1829-30 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).

CASADO, Isidoro: 1834-35 (Y).

CASADO TORRES, Manuel: 1811-12 (Y), 1816 (VY).

CASAS, Antonio: 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807-08 (Y), 1807-08 (N), 1808-09 (N).

CASAS, Mariano: 1814-15 (Y).

CASAVIELLA, Agustín: 1818-19 (Y), 1819-20 (Y).

CASCARRO, Eugenio: 1828-29 (Y), 1830-31 (Y), 1832-33 (Y).

CASO, Manuel: 1806 (VY).

CASTAÑO, Juan Antonio: 1804-05 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1815 (VY).

CASTAÑOS, Isidoro: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (N), 1837-38 (Y), 1839-40 (C).

CASTELARO PEREA, José: 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821 (VN), 1821-22 (N), 1826-27 (Y), 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N).

CASTELLANO, Manuel: 1840-41 (C), 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (N), 1843-44 (C), 1844-45 (N), 1844-45 (C).

CASTELLÓ, Domingo: 1840-41 (Y).

CASTELLÓ, Manuel: 1842-43 (Y).

CASTELLÓ, Nicolás: 1807-08 (Y).

CASTELLÓ GONZÁLEZ, Vicente: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1837-38 (N).

CASTILLO, Domingo: 1839-40 (Y), 1840-41 (N), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).

CASTILLO, Manuel: 1841-42 (Y).

CASTRO, Antonio: 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1834-35 (N).

CASTRO, Urbano: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818-19 (Y).

CEBALLOS, Remigio: 1800-1801 (Y).

CELAYA, Isidoro: 1836-37 (Y), 1837-38 (Y).

CERDÁ, Camilo: 1805-06 (Y), 1806-07 (Y).

CHAMORRO, Pedro: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

CHUFLET, Antonio: 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y).

CLOSA, Fermín: 1824-25 (Y), 1827-28 (Y).

COLOMA, José María: 1843-44 (Y).

COLÓN, José María: 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (N).

COLÓN, Pedro: 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1818-19 (N), 1819 (VN), 1819-20 (N), 1820-21 (N).

CONROTE, Juan: 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

CONSTANZA, José María: 1831-32 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y).

COROMINA, Bartolomé: 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1837-38 (N).

COROMINA, Francisco: 1818-19 (Y), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y).

CORONAL, José: 1803-1804 (Y).

CORONEL, Manuel: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y).

CORTE, Antonio: 1843-44 (Y).

CORTÉS, Antonio: 1843-44 (Y).

CORTÉS, Ramón: 1844-45 (Y).

COSTA, Fernando: 1824-25 (N).

CRESPO, Blas: 1830-31 (Y).

CRESPO, Estanislao: 1826-27 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1829-30 (C).

CRESPO, José: 1811-12 (Y), 1813-14 (Y), 1815-16 (Y), 1816-17 (Y), 1819-20 (Y).

CRESPO, Juan Antonio: 1818-19 (Y).

CRESPO, Ramón: 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N).

CRIBELL, Manuel: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y).

CROS, Gregorio: 1805-06 (Y), 1806-07 (Y), 1807 (VY).

CRUZ, Alejandro de la: 1800-01 (N).

CRUZ, Mariano de la: 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).

CRUZ, Pedro de la: 1802-03 (Y), 1804-05 (N), 1806 (VY), 1806 (VN), 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1808-09 (N).

CRUZ, Tomás de la: 1802-03 (Y), 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN), 1813-14 (N), 1815-16 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (N).

CUBAS, Joaquín: 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).

CUENDE [¿?], Juan María: 1844-45 (Y).

CUESTA, Ángel: 1844-45 (C).

CUESTA, Pedro: 1814-15 (Y).

DAMIÁN, Justo: 1802-1803 (Y).

DAROCA, Victoriano: 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

DELANCE, Eduardo: 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1841-42 (N), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (C), 1843-44 (N), 1843-44 (C), 1844-45 (N), 1844-45 (C).

DELGADO, Alejo: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818-19 (Y).

DELGADO, Gregorio: 1835-36 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (N).

DELGADO, Juan: 1816 (VY).

DELGADO, Lorenzo: 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1832-33 (Y), 1834-35 (Y).

DELGADO, Pascual: 1815-16 (Y).

DELGADO MONROY, Manuel: 1838-39 (C), 1839-40 (Y), 1839-40 (C), 1840-41 (N), 1840-41 (C), 1841-42 (C).

DELGRÁS, Gregorio: 1836-37 (Y).

DELGRÁS, Julián: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (N), 1834-35 (C), 1835-36 (N), 1835-36 (C), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1839-40 (N).

DELICADO, Diego: 1839-40 (N).

DÍAZ, Clemente: 1830-31 (Y).

DÍAZ, Julián: 1835-36 (C), 1836-37 (C), 1837-38 (C).

DÍAZ, Manuel: 1814-15 (Y), 1817-18 (Y), 1818-19 (Y).

DÍAZ, Mariano: 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y).

DÍAZ, Pedro: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

DÍAZ, Quintín: 1836-37 (Y), 1837-38 (Y).

DÍAZ BERNARDO, Julián: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1835-36 (C), 1836-37 (Y), 1836-37 (C), 1837-38 (Y), 1838-39 (C).

DÍAZ VALDÉS, Tomás: 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (Y), 1831-32 (Y), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (Y).

DIEGO, Manuel de: 1824-25 (Y), 1825-26 (Y).

DÍEZ, Pedro: 1841-42 (Y).

DÍEZ BALÚES, Antonio: 1831-32 (C).

DOMÍNGUEZ, Carlos: 1844-45 (Y).

DOMÍNGUEZ, Escolástico: 1831-32 (Y).

DOMÍNGUEZ, Gabriel: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).

DUCASI, Luis: 1844-45 (Y).

DUCHEN, Salvador: 1806-07 (Y).

DUMANDRE, Telesforo: 1807-08 (Y).

ECHEGARAY, Dionisio: 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y).

ECHEVARRÍA, Anacleto: 1812 (VY).

ELBO, José: 1827 (VC), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1835-36 (C).

- ELEJALDE [¿?], Ramón: 1843-44 (Y).
- ELÍAS, Ramón: 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (Y).
- ELÍAS BURGOS, Francisco: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1837-38 (C), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (N), 1839-40 (C).
- ELÍAS [VALLEJO], Francisco: 1803-1804 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN), 1814 (VN), 1814-15 (N), 1815-16 (N).
- ELÍAS PAIBA, José: 1831-32 (Y).
- ENGUIDANOS, Juan: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY).
- ENSALADILLA, Cristóbal: 1805-06 (Y), 1806-07 (Y).
- ESBRÍ, Mariano: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y).
- ESCASENA, Juan: 1843-44 (Y).
- ESCAYOLA, Joaquín: 1837-38 (Y).
- ESPEJO, José: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y).
- ESPÉS, Manuel Matías: 1830-31 (Y), 1830-31 (C), 1831-32 (Y), 1831-32 (C), 1832-33 (Y), 1832-33 (C), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (N), 1839-40 (C), 1840-41 (N), 1840-41 (C), 1843-44 (N), 1844-45 (N).
- ESPINOSA, Celestino: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (N), 1834-35 (C), 1835-36 (N), 1835-36 (C).
- ESQUIVEL, Antonio María: 1831-32 (N), 1832-33 (N).
- ESQUIVEL, Carlos: 1844-45 (Y).
- ESQUIVEL, Isidro: 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y).
- ESTEVEVES [¿Esfoves?], Manuel: 1814-15 (Y).
- ESTRADA, Nicolás: 1800-1801 (N).
- EUSEBI, Manuel: 1829-30 (N), 1829-30 (C), 1830-31 (C), 1830-31 (C).
- EUSEBI, Pedro Pablo: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1832-33 (C), 1833-34 (Y), 1833-34 (C), 1834-35 (C), 1837-38 (N).
- EZQUERRA, Joaquín: 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821 (VY).
- FABRE, Francisco José: 1811-12 (Y), 1812 (VY), 1813-14 (Y), 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816-17 (Y), 1818-19 (N), 1819-20 (N).
- FAGÚNDEZ, Manuel: 1835-36 (Y).
- FARRERA, Antonio: 1824-25 (Y).
- FARRERAS, Mariano: 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (Y).
- FENECH, Luis: 1837-38 (Y), 1840-41 (Y).
- FERNÁNDEZ, Anselmo: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).
- FERNÁNDEZ, Augusto: 1833-34 (Y).
- FERNÁNDEZ, Casimiro: 1822-23 (Y), 1824-25 (Y), 1827-28 (Y).
- FERNÁNDEZ, Fernando: 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y).
- FERNÁNDEZ, José: 1804-05 (Y).
- FERNÁNDEZ, José: 1830-31 (Y).
- FERNÁNDEZ, José María: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1841-42 (N), 1841-42 (C), 1844-45 (C).
- FERNÁNDEZ, Juan: 1805-06 (Y), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819-20 (Y), 1824-25 (N), 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1827 (VC), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).

- FERNÁNDEZ, Pedro: 1828-29 (Y).
- FERNÁNDEZ ANGULO, Ernesto: 1841-42 (C).
- FERNÁNDEZ DURÁN, Antonio: 1800-1801 (N).
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan: 1806 (VY).
- FERNÁNDEZ-GUERRA ORBE, Luis: 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (C).
- FERNÁNDEZ-GUERRERO CRUZADO, Joaquín Manuel: 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N).
- FERNÁNDEZ HEROSA, Tomás: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1808-09 (N).
- FERNÁNDEZ IBARRA, Juan: 1844-45 (Y).
- FERNÁNDEZ LOREDO, Manuel: 1807-08 (Y).
- FERNÁNDEZ DE LA OLIVA, Nicolás: 1828 (VC), 1828-29 (C), 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1834-35 (C), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1839-40 (N).
- FERNÁNDEZ PUENTE, Eduardo: 1833-34 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y).
- FERNEL [¿?], Francisco: 1814 (VY).
- FERRÁN, Augusto: 1834-35 (Y), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1835-36 (C), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1837-38 (N).
- FERRÁN, Cayetano: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y).
- FERRÁN ANDRÉS, Adriano: 1830-31 (N), 1830-31 (C), 1832-33 (N), 1832-33 (C), 1834-35 (N).
- FERRANT [LLAUSÁS], Luis: 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1827 (VC), 1827-28 (N), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (N), 1828-29 (C), 1829-30 (N), 1829-30 (C), 1830-31 (N), 1830-31 (C).
- FERRER, Narciso Eduardo: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).
- FERRI, Félix: 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1815-16 (N), 1816 (VN), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818 (VN), 1818-19 (N), 1819 (VN), 1819-20 (N), 1820-21 (N), 1821-22 (N), 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1827 (VC).
- FIERROS, Dionisio: 1844-45 (Y).
- FOLCH, Mariano: 1804-05 (Y), 1805-06 (N), 1806 (VY), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1814-15 (N), 1818 (VY).
- FONTENELLE, Luis: 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N).
- FRATRE, Juan: 1800-01 (Y), 1804-05 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N).
- FRATRE, Mateo: 1800-01 (Y), 1804-05 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N).
- FRESNO, Jerónimo: 1844-45 (Y).
- FRÍAS, Andrés: 1832-33 (Y).
- FUENFRÍA, Joaquín: 1804-1805 (Y), 1807-08 (Y).
- GALLARDO, Joaquín: 1804-05 (N), 1806 (VY), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N).
- GALLEGO, Miguel: 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).
- GALLICOLI, Eusebio: 1805-06 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807-08 (Y).
- GÁLVEZ, Juan: 1814-15 (N).
- GAMARRA, Tadeo: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y).
- GANGA, Nicolás: 1824-25 (Y).
- GANGOITI, Nicolás: 1822-23 (Y), 1825-26 (Y).
- GARCÍA, Antonio: 1822-23 (N), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N).
- GARCÍA, Cirilo: 1811-12 (Y), 1812 (VY), 1814-15 (Y), 1814-15 (N), 1816-17 (Y), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (N), 1819-20 (N).

GARCÍA, Esteban: 1800-01 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1812 (VY).

GARCÍA, Ignacio: 1816-17 (N), 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1823-24 (Y), 1824-25 (N), 1826-27 (Y), 1826-27 (N).

GARCÍA, Lino: 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (N).

GARCÍA, Nicolás: 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1828-29 (N).

GARCÍA, Onofre: 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y).

GARCÍA, Pedro: 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807-08 (Y).

GARCÍA, Ramón: 1807-08 (N), 1818 (VY), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y).

GARCÍA, Sergio: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y).

GARCÍA, Victoriano: 1820-21 (Y).

GARCÍA ÁLVAREZ, Elías: 1815-16 (Y), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818-19 (Y), 1819-20 (Y).

GARCÍA ÁLVAREZ, Felipe: 1818-19 (Y).

GARCÍA ÁLVAREZ, José: 1811-12 (Y).

GARCÍA AQUINO, José: 1800-1801 (Y).

GARCÍA BAÍLLO, Manuel: 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1823-24 (N), 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N).

GARCÍA DEL CASTILLO, Anselmo: 1807-08 (N), 1808-09 (N).

GARCÍA IBÁÑEZ, Francisco: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

GARCÍA IBÁÑEZ, Juan: 1844-45 (C).

GARCÍA LEÓNIZ, Anselmo: 1806-07 (Y), 1807-08 (Y).

GARCÍA MARTÍNEZ, Juan: 1844-45 (Y).

GARCÍA MUÑIZ, Carlos: 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1820-21 (C), 1821 (VN), 1821-22 (Y), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N).

GARCÍA PELAYO, José: 1806-07 (N).

GARCÍA ROCA, Pedro: 1829-30 (Y), 1835-36 (Y).

GARCÍA ROMERO, José: 1844-45 (Y).

GARIOT, Cesáreo: 1827 (VC), 1827-28 (Y), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (Y), 1828-29 (N), 1828-29 (C), 1829-30 (N), 1829-30 (C), 1830-31 (N), 1830-31 (C), 1831-32 (N), 1831-32 (C).

GARNICHA, Carlos: 1819-20 (N).

GARNIER, Pedro: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1835-36 (C), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1837-38 (C), 1838-39 (N), 1838-39 (C).

GARRIDO, Cristóbal: 1835-36 (Y).

GARRIGA, Cristóbal: 1836-37 (Y).

GATO GARCÍA, Nicolás: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

GERMÁN, Constantino: 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1840-41 (Y).

GERMÁN, Juan: 1844-45 (Y).

GIL, Casimiro: 1825-26 (Y).

GIL, Ramón Antonio: 1839-40 (C).

GIL RANZ, Luis: 1802-1803 (Y), 1804-05 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1814-15 (N), 1817-18 (Y).

GINÉS, Francisco: 1818-19 (Y), 1819-20 (Y), 1820-21 (N), 1821-22 (Y), 1827-28 (N).

GINÉS, José: 1814-15 (N), 1822-23 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N).

GIORGI, José: 1804-1805 (Y), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1821-22 (Y).

GIRALDOS, Manuel: 1804-1805 (Y), 1806-07 (Y), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y).

GODOY ALCÁNTARA, José: 1844-45 (Y).

GOMALES, José: 1818-19 (Y).

GÓMEZ, Blas: 1835-36 (Y).

GÓMEZ, Félix: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

GÓMEZ, Joaquín: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

GÓMEZ, José: 1800-01 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N).

GÓMEZ, José: 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

GÓMEZ, Manuel María: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (N), 1844-45 (C).

GÓMEZ, Victoriano: 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y).

GÓMEZ, Antonio: 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1844-45 (Y).

GONZÁLEZ, Agustín: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y).

GONZÁLEZ, Jacinto: 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (N), 1842-43 (N).

GONZÁLEZ, José: 1817-18 (Y).

GONZÁLEZ, Laureano: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).

GONZÁLEZ, Pedro Ramón: 1800-1801 (Y), 1803-1804 (Y).

GONZÁLEZ, Salustiano: 1840-41 (Y).

GONZÁLEZ, Sebastián: 1841-42 (Y), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (C).

GONZÁLEZ, Vicente: 1806-07 (N), 1807-08 (N).

GONZÁLEZ CETINA, José: 1811-12 (Y).

GONZÁLEZ DÁVILA, Prudencio: 1820-21 (Y), 1821-22 (Y).

GONZÁLEZ SAN JULIÁN Y TABOADA, Joaquín: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).

GONZÁLEZ VILLAMIL, Antonio: 1804-05 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (N), 1814-15 (Y).

GRACIA, José: 1839-40 (Y).

GRAGERA, José: 1839-40 (Y), 1840-41 (N).

GRUNER, Luis: 1828-29 (N).

GUALDE, Juan Bautista: 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1828-29 (N).

GUALLART, José María: 1827-28 (Y).

GUAZA, Leodegario: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y).

GUERRA, Ramón: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

GUGLIELMI, Pablo: 1825-26 (N).

GUITARTE, Luis: 1843-44 (N), 1844-45 (N).

GUSTÁN [¿], Luis: 1842-43 (Y).

GUTIÉRREZ, Francisco: 1835-36 (Y), 1839-40 (N).

GUTIÉRREZ, Francisco de Paula: 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1834-35 (C), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y).

GUTIÉRREZ, Manuel: 1827-28 (Y), 1828 (VC), 1828-29 (Y), 1829-30 (Y).

GUTIÉRREZ [DE LA VEGA BOCANEGRA], José: 1831-32 (N).

GUTIÉRREZ [DE LA VEGA LÓPEZ], José: 1835-36 (Y).

GUTIÉRREZ RAVE, Marcial: 1844-45 (Y).

GUZMÁN, Manuel: 1827-28 (Y), 1831-32 (Y).

HALEN, Francisco de Paula van: 1831-32 (Y), 1835-36 (Y), 1835-36 (C), 1836-37 (Y), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1838-39 (C).

HERAS, José: 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (Y).

HERMOSO, Diego: 1824-25 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (Y), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1833-34 (N).

HERMOSO, Manuel: 1822-23 (Y), 1823-24 (N), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y).

HERNÁNDEZ, Ángel Antonio: 1822-23 (Y).

HERNÁNDEZ, Anselmo: 1842-43 (C), 1843-44 (C), 1844-45 (C).

HERNÁNDEZ, José: 1812 (VY), 1813-14 (Y).

HERNÁNDEZ, Germán: 1844-45 (Y).

HERNÁNDEZ TOMÉ, Francisco: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1843-44 (N), 1844-45 (N).

HERRERA, Carlos: 1843-44 (Y).

HIDALGO, Lorenzo: 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y).

HIDALGO, Matías: 1811-12 (Y), 1812 (VY), 1813-14 (Y), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY).

HIJOSA, Pedro: 1839-40 (Y).

HORTIGOSA, Pedro: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1831-32 (N), 1832-33 (Y), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N).

HOYO, Victoriano: 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1833-34 (C).

HUBER, José: 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y).

IBÁÑEZ, Francisco: 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1827-28 (Y), 1828-29 (N), 1829-30 (N).

IGLESIA, Pablo: 1827-28 (Y).

ILOSA, Pedro: 1837-38 (Y).

INZA, Domingo: 1843-44 (Y), 1844-45 (N).

INZA, Manuel: 1800-1801 (Y).

ITURRALDE, Antonio: 1842-43 (C), 1843-44 (Y).

JIMÉNEZ, Enrique: 1826-27 (N), 1827 (VC), 1827-28 (N).

JIMÉNEZ, José: 1805-06 (Y), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).

JIMÉNEZ, Juan Antonio: 1822-23 (Y).

JIMÉNEZ BERZOSA, José: 1811-12 (Y).

JIMENO, José: 1811-12 (Y).

JIMENO, Vicente: 1811-12 (Y), 1812 (VY), 1813-14 (Y), 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VN), 1815-16 (N), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818 (VY), 1818 (VN), 1818-19 (N).

JUEZ SARMIENTO, Andrés: 1823-24 (Y), 1826-27 (N), 1827 (VC), 1827-28 (Y), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (C), 1829-20 (C), 1830-31 (C), 1832-33 (C).

KUNTZ, Pedro: 1820-21 (C), 1827 (VC).

LACOMA, Francisco: 1803-04 (Y), 1803-04 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1808-09 (N).

LAFIGUERA, Tomás Domingo: 1844-45 (Y).

LAGRU, Pedro: 1815 (VY), 1815-16 (Y).

LAMEYER, Francisco: 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (Y), 1842-43 (N), 1842-43 (C).

LANZUELA, Antonio: 1839-40 (Y), 1839-40 (C).

LARA, Francisco: 1805-06 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1807-08 (N).

LARA, Juan Bautista: 1829-30 (Y), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1832-33 (N).

LARA, Nicasio: 1832-33 (Y).

LARDIES, Félix: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).

LAROSSET, José Luis: 1832-33 (Y).

LARTUNDO, José: 1843-44 (Y).

LASARTE, Francisco: 1844-45 (C).

LASTRA, Mariano: 1800-1801 (Y).

LATORRE, Juan: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1820-21 (N), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N), 1827 (VC), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (Y), 1833-34 (N).

LEÓN, Antonio: 1844-45 (Y).

LEÓN, Manuel: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (Y), 1843-44 (C), 1844-45 (C).

LETTRE, Eusebio: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (N), 1844-45 (N), 1844-45 (C).

LLABE, Manuel: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1843-44 (Y).

LLACER VIANA, Juan: 1844-45 (N).

LLAVE, Juan: 1844-45 (N).

LLETGET, Antonio: 1821-22 (Y), 1822-23 (Y).

LLOP, José: 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821-22 (Y).

LLOP, Joaquín: 1808-09 (N), 1812 (VN), 1814-15 (N).

LLORENTE, Juan Antonio: 1842-43 (Y), 1844-45 (Y).

LLORENTE, Julián: 1833-34 (Y), 1835-36 (N), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y).

LOMAS, Antonio: 1817-18 (Y), 1817-18 (N), 1818 (VN), 1818-19 (Y), 1818-19 (N), 1819 (VN).

LÓPEZ, Bernardo: 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1818-19 (N), 1819-20 (N), 1820-21 (N), 1821-22 (N), 1829-30 (N).

LÓPEZ, Félix: 1843-44 (Y).

LÓPEZ, Luis: 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1818-19 (N), 1819-20 (N), 1820-21 (N), 1821-22 (N), 1829-30 (N).

LÓPEZ, José: 1827 (VC), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (Y), 1828-29 (C), 1829-30 (Y), 1829-30 (C), 1830-31 (C), 1831-32 (C), 1833-34 (C), 1838-39 (Y), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1841-42 (N).

LÓPEZ, Juan Antonio: 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1827-28 (N), 1833-34 (N).

LÓPEZ, Leopoldo: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y).

LÓPEZ, Ramón: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y).

LÓPEZ, Vicente: 1806-07 (N).

LÓPEZ, Victorino: 1806-07 (N), 1807 (VN), 1814-15 (N).

LÓPEZ BALLESTEROS, Romualdo: 1827-28 (C), 1828-29 (C), 1829-30 (C), 1830-31 (C).

LÓPEZ MARCH, José: 1833-34 (C).

LÓPEZ MARÉ, José: 1832-33 (C).

LÓPEZ ORCHE, Luis: 1823-24 (Y), 1824-25 (Y).

LÓPEZ SAN ROMÁN, Agapito: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1820-21 (N), 1821 (VN), 1821-22 (Y), 1821-22 (N), 1825-26 (N).

- LOY, Victoriano (Vicente): 1831-32 (Y), 1833-34 (Y).
- LOYO, Vicente: 1831-32 (Y).
- LOZÁN BURGOS, Manuel: 1841-42 (Y).
- LOZANO, Juan: 1825-26 (N).
- MACAZAGA, Antonino: 1812 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y).
- MACLÁ, Antonio: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1820-21 (N), 1821 (VN), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1820-21 (C).
- MACÍAS, Ignacio: 1834-35 (C), 1835-36 (Y), 1835-36 (C), 1836-37 (Y), 1836-37 (C), 1837-38 (Y), 1837-38 (C), 1840-41 (Y), 1840-41 (C), 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1843-44 (Y), 1844-45 (C).
- MADRAZO AGUDO, José: 1800-1801 (N).
- MADRAZO KUNTZ, Federico: 1827 (VC), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (Y), 1828-29 (N), 1828-29 (C), 1829-30 (N), 1829-30 (C), 1830-31 (C), 1831-32 (C).
- MADRAZO KUNTZ, Luis: 1838-39 (C), 1839-40 (C), 1840-41 (C), 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (C), 1843-44 (N), 1843-44 (C), 1844-45 (N), 1844-45 (C).
- MADRAZO KUNTZ, Pedro: 1836-37 (C).
- MADRIGAL, Jorge: 1820-21 (C).
- MAEA, Antonio: 1812 (VY), 1813-14 (Y), 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818 (VN), 1818-19 (N), 1819 (VN), 1819-20 (N), 1820-21 (N), 1821 (VN), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N).
- MAEA, José: 1814-15 (N).
- MAFFEI, Antonio: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1835-36 (Y), 1835-36 (C), 1836-37 (Y), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1840-41 (C), 1841-42 (N), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (C), 1843-44 (N), 1844-45 (N), 1844-45 (C).
- MAFFEI, Bernardo: 1807-08 (Y).
- MAFFEI, Francisco: 1841-42 (Y).
- MALO, Pedro: 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y).
- MANACUENDE, Juan: 1843-44 (Y).
- MANGOLD, Luis: 1804-1805 (Y).
- MANSO, José: 1842-43 (Y).
- MANZANOS, Simón: 1842-43 (Y).
- MARCHIONI, Luis: 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (N).
- MARCHIONI, Vicente: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).
- MARCO, Mariano: 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).
- MARCO ALVARADO, José: 1843-1844 (Y).
- MARCOS, Juan: 1823-24 (Y), 1824-25 (N), 1825-26 (N).
- MARCOS MOLINA, Nicasio: 1800-1801 (Y).
- MARÉ, Leonardo: 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y).
- MARÉ, Pedro Celestino: 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y).

- MARIANI, Carlos: 1811-12 (Y), 1812 (VY), 1813-14 (Y), 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).
- MARÍN, Severiano: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y).
- MAROTO, Juan: 1804-1805 (Y).
- MARTÍN, Antonio: 1807-08 (Y).
- MARTÍN, Antonio: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (Y), 1843-44 (N), 1844-45 (N).
- MARTÍN, Pedro: 1800-1801 (Y).
- MARTÍNEZ, Cayetano: 1824-25 (Y), 1825-26 (Y).
- MARTÍNEZ, Domingo: 1842-43 (Y), 1842-43 (N), 1844-45 (Y), 1844-45 (N).
- MARTÍNEZ, Felipe: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1828-29 (Y), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1832-33 (N).
- MARTÍNEZ, José: 1806-07 (N).
- MARTÍNEZ, Juan: 1805-06 (Y).
- MARTÍNEZ, Juan: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).
- MARTÍNEZ, Miguel: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y).
- MARTÍNEZ, Pedro: 1807-08 (Y).
- MARTÍNEZ, Pedro Nolasco: 1841-42 (Y).
- MARTÍNEZ, Valentín: 1805-06 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).
- MARTÍNEZ ESPINOSA, José: 1844-45 (Y).
- MARTÍNEZ SALAMANCA, Francisco: 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821 (VN), 1821-22 (N), 1822-23 (N).
- MARZAL, Vicente: 1804-1805 (Y), 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807-08 (Y).
- MÁS FAGÚNDEZ, Manuel: 1844-45 (Y).
- MATA, Antonio: 1821-22 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1828-29 (Y), 1832-33 (N).
- MATA, Eugenio: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y).
- MATE, Francisco: 1811-12 (Y).
- MAYO, Francisco: 1832-33 (Y).
- MAYO, Manuel Julián: 1831-32 (Y).
- MAZÓN, Juan: 1803-1804 (Y), 1804-05 (N).
- MEDINA, Eustasio de: 1826-27 (Y), 1827 (VC), 1827-28 (Y), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (Y), 1828-29 (C), 1829-30 (Y), 1829-30 (C), 1830-31 (Y), 1830-31 (N), 1830-31 (C), 1831-32 (N), 1831-32 (C), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N).
- MEDINA, Juan: 1819 (VY).
- MEDINA, Miguel Joaquín: 1813-14 (N).
- MEDINA, Sabino de: 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1830-31 (N), 1831-32 (N).
- MELÉNDEZ, Pedro Nolasco: 1840-41 (Y).
- MENA, Francisco: 1818-19 (Y), 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y), 1823-24 (Y).
- MÉNDEZ, Isidoro: 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (Y).
- MÉNDEZ, José: 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1837-38 (C), 1838-39 (Y), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (Y), 1839-40 (N), 1839-40 (C), 1840-41 (N), 1840-41 (C), 1841-42 (N), 1841-42 (C), 1843-44 (N).
- MÉNDEZ, Juan: 1838-39 (Y).
- MENDIGUCHIA, Francisco Javier: 1844-45 (Y).

MENDIZÁBAL, José María: 1834-35 (N).

MENDIZÁBAL, Juan Bautista: 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y).

MENDOZA, Agustín: 1834-35 (N).

MENDOZA, Francisco Rafael: 1825-26 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1834-35 (Y), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1837-38 (N), 1838-39 (N).

MENDOZA MORENO, Francisco: 1830-31 (Y).

MENÉNDEZ, Juan: 1827 (VC), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (C), 1829-30 (C).

MENERO, Marco Antonio: 1802-03 (Y), 1803-04(N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807-08 (N).

MERCAR, Antonio: 1803-04 (Y), 1804-05 (N), 1806 (VN), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N).

MERIE [¿?], José: 1831-32 (Y).

MERINO, Alejandro: 1826-27 (N).

MERINO, Antonio: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

MERINO, Isidro: 1803-1804 (Y), 1806-07 (N), 1807-08 (N).

MIRANDA, Francisco: 1832-33 (Y).

MIRANDA, José: 1822-23 (N).

MIRANDA, Manuel: 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1826-27 (N).

MOLINA, Manuel: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

MOLLINEDO, Anacleto: 1829-30 (Y).

MONROY AGUILERA, Diego: 1803-1804 (Y), 1804-05 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807-08 (N).

MONTALVO, Mariano: 1844-45 (Y).

MONTEMAYOR, Cristóbal: 1801-1802 (Y).

MORELL, José: 1815-16 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (N), 1819-20 (N).

MORENO RUIZ, Manuel: 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y).

MORERA, Mariano: 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N).

MÓSTOLES, Estanislao: 1811-12 (Y), 1812 (VY), 1813-14 (Y), 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VN), 1815-16 (N), 1816 (VN), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (N), 1819-20 (N), 1820-21 (N), 1821-22 (N).

MOYA, Gabino: 1803-04 (Y).

MÚGICA, Carlos: 1840-41 (Y), 1840-41 (C), 1841-42 (N), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (C), 1843-44 (N), 1843-44 (C).

MULET, Miguel: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).

MUÑOZ, Agustín: 1835-36 (Y), 1841-42 (N), 1842-43 (N).

MUÑOZ, José: 1804-05 (N), 1806-07 (N).

NARTE, Román: 1811-12 (Y).

NAVARRO, Pedro: 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y).

NAVIA, Benito: 1811-12 (Y).

NEGRO, Juan: 1818-19 (Y), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821-22 (Y).

NIETO, José: 1807-08 (Y).

NIKELL, Francisco: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN).

NOGUERA, Clemente: 1804-05 (Y).

OBISPO MARTÍN, Manuel: 1838-39 (C), 1839-40 (C).

OBREGÓN, Antonio: 1827-28 (C).

ODRIOZOLA, José: 1800-01 (Y), 1802-03 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N).

OLLER, José: 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1836-37 (N).

ORAMIR, Juan Antonio: 1814-15 (Y).

ORLANDINI, Juan: 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN), 1814-15 (N), 1815 (VN), 1815-16 (N), 1816 (VN), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818 (VN), 1818-19 (N), 1819 (VN), 1819-20 (N), 1820-21 (N), 1821 (VN), 1822-23 (N), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1827 (VC), 1827-28 (N).

ORSOLINO, Francisco: 1811-12 (Y), 1813-14 (Y), 1814 (VY).

ORTEGA, Calixto: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1831-32 (C), 1832-33 (Y), 1832-33 (C), 1833-34 (Y), 1833-34 (C), 1834-35 (Y), 1834-35 (N), 1834-35 (C), 1835-36 (N), 1835-36 (C), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1838-39 (N), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1844-45 (N).

ORTIZ QUINTANA, Manuel: 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (N), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N).

OTÓN, José: 1827 (VC), 1831-32 (N), 1832-33 (N).

OTTO, Juan: 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (N), 1841-42 (N).

PAGNIUCCI [BARATTA], José: 1811-12 (Y), 1812 (VY), 1814-15 (Y), 1815-16 (Y), 1816-17 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1818-19 (N), 1819 (VN), 1819-20 (N), 1820-21 (N), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N).

PAGNIUCCI [ZÚMEL], José: 1838-39 (C), 1839-40 (Y), 1839-40 (C), 1840-41 (Y), 1840-41 (N), 1840-41 (C), 1841-42 (N), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (C), 1843-44 (N), 1843-44 (C), 1844-45 (N), 1844-45 (C).

PALACIOS, Cándido: 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).

PALACIOS, Gervasio: 1832-33 (Y).

PALMAROLI, Cayetano: 1836-37 (N).

PALMERANI, Ángel: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N).

PALMEROLA, Ignacio: 1828-29 (N).

PALOMAR, Venancio: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y).

PALOMARES, Ildefonso Santiago: 1829-30 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (C).

PANATI, Antonio: 1837-38 (N).

PANATI, Santiago: 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (Y), 1836-37 (N), 1838-39 (N), 1839-40 (N).

PANIAGUA, Antonio: 1811-12 (Y).

PARACUELLOS, Pedro: 1824-25 (Y).

PARDO, Felipe: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1808-09 (N).

PARDO, Manuel: 1804-1805 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y).

PARRA, Juan: 1843-44 (C).

PATAROTI, José: 1814-15 (N).

PATAROTI, Mariano: 1804-1805 (Y), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816-17 (Y).

PAVÓN, José: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y).

PELÁEZ, José: 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1839-40 (N).

- PELEGUER, Vicente: 1814-15 (N), 1815 (VN), 1815-16 (N), 1816-17 (N).
- PENAVA [¿?], José: 1807-08 (Y).
- PEÑA, Paulino de la: 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y).
- PEÑA, Vicente: 1844-45 (Y), 1844-45 (C).
- PEÑARREDONDA, Ramón: 1844-45 (C).
- PEÑARROCHA, Santiago: 1838-39 (Y), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).
- PEÑAS, Antonio: 1844-45 (Y).
- PÉREZ, Ángel: 1803-1804 (Y), 1806-07 (Y), 1807-08 (Y).
- PÉREZ, Antonio: 1842-43 (Y).
- PÉREZ, Bernardo: 1805-06 (Y), 1806-07 (Y), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).
- PÉREZ, Francisco: 1828-29 (Y), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N).
- PÉREZ, Ignacio: 1837-38 (Y).
- PÉREZ, José: 1827-28 (Y), 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1830-31 (C), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1843-44 (N), 1844-45 (N).
- PÉREZ, Juan: 1807 (VY), 1807-08 (Y).
- PÉREZ, Pedro: 1827-28 (Y).
- PÉREZ, Santiago: 1806-07 (Y), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).
- PÉREZ RABADÁN, Francisco: 1806 (VY).
- PESCADOR, José María: 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1821-22 (N).
- PESCADOR, Juan José: 1822-23 (N).
- PICADO, José: 1808-09 (N).
- PINTADO, Gabriel: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1835-36 (Y), 1841-42 (N), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N), 1844-45 (C).
- PINZÓN, Ignacio María: 1842-43 (Y).
- PIQUER, José: 1828-29 (N), 1830-31 (N), 1832-33 (N).
- PIZARRO, Juan: 1843-44 (Y), 1843-44 (C), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).
- PLAÑIOL, Juan: 1828-29 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1837-38 (Y), 1839-40 (Y).
- PLAÑIOL, Rafael: 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1818-19 (N).
- PODIO [¿Pogio?], José: 1820-21 (Y).
- PODIO [¿Pogio?], Pedro: 1819-20 (Y), 1820-21 (Y).
- PONZANO, Ponciano: 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1830-31 (Y), 1830-31 (N), 1831-32 (N).
- PORRAS, Antonio: 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y).
- PORRAS GUZMÁN, Manuel: 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y).
- PORTA, Félix: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y).
- PORTO, Antonio: 1843-44 (Y).
- POSE, Juan Bautista: 1807-08 (Y), 1811-12 (N), 1814-15 (N), 1815-16 (N), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (N), 1819-20 (N).
- POU, Miguel: 1836-37 (Y).
- POZA MUÑOZ, Antonio: 1800-01 (Y), 1801-02 (N), 1808-09 (N), 1811-12 (Y).
- POZO, Antonio: 1800-01 (Y).
- PRÁDEZ, Roberto: 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1814-15 (N).

PRATS, Francisco: 1836-37 (Y), 1836-37 (C), 1837-38 (Y), 1837-38 (C), 1838-39 (Y), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1841-42 (N).

PRATS, José: 1802-03 (Y).

PULIDO, Santiago: 1800-01 (Y).

QUINTANILLA, Mariano: 1828-29 (Y), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1839-40 (N), 1840-41 (N).

RABÍ, Eduardo: 1802-03 (N).

RAMIRO, Fernando: 1833-34 (Y), 1834-35 (Y).

RAMOS, Antonio: 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).

RAMOS, José: 1805-06 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y).

RAMOS, Pedro: 1842-43 (Y).

REIGÓN, Francisco: 1838-39 (C), 1839-40 (Y), 1839-40 (C), 1840-41 (Y), 1840-41 (C), 1841-42 (Y), 1842-43 (N), 1843-44 (N), 1844-45 (N).

RENDÓN, Joaquín: 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y).

REVILLA, José de la: 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N).

REY, Eusebio: 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1827-28 (N), 1828-29 (Y), 1839-40 (Y).

REY, Miguel del: 1827-28 (C), 1830-31 (C), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1834-35 (C), 1835-36 (N), 1835-36 (C), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1837-38 (Y), 1839-40 (N), 1840-41 (N), 1841-42 (N).

REY VARELA, Mariano: 1844-45 (Y).

REYES, Juan: 1820-21 (N), 1821 (VN).

RIBELLES, Francisco: 1806 (VN).

RIBELLES, José: 1820-21 (Y).

RIBERA, Carlos Luis de: 1828-29 (C), 1829-30 (C), 1830-31 (C), 1831-32 (C), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N).

RIBERA, Francisco: 1800-1801 (Y).

RIERA, Luis José: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (N).

RÍOS, José de los: 1831-32 (N), 1832-33 (Y), 1832-33 (N), 1833-34 (Y), 1833-34 (N), 1833-34 (C), 1834-35 (Y), 1834-35 (N), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y).

RÍOS, Manuel de los: 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y).

RÍOS, Patricio de los: 1832-33 (Y).

RIVAS, Ramón: 1823-24 (Y).

ROBIRA, Domingo: 1836-37 (Y), 1837-38 (Y).

ROBLES, José: 1806-07 (Y).

ROCA, marqués de la: 1830-31 (C).

ROCA, Mariano de la: 1844-45 (Y).

RODRÍGUEZ, Andrés: 1844-45 (Y).

RODRÍGUEZ, Antonio: 1804-05 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807-08 (N).

RODRÍGUEZ, Bernardo: 1844-45 (Y).

RODRÍGUEZ, Bruno: 1825-26 (Y).

RODRÍGUEZ, Eduardo: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).

RODRÍGUEZ, Francisco: 1813-14 (Y), 1820-21 (C), 1827-28 (C).

RODRÍGUEZ, Jesús: 1843-44 (C), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

RODRÍGUEZ, Joaquín: 1843-44 (Y).

- RODRÍGUEZ, Patricio: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1834-35 (C), 1835-36 (Y), 1835-36 (N), 1835-36 (C), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1837-38 (C), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1843-44 (C).
- RODRÍGUEZ, Pedro: 1803-04 (Y), 1805-06 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (Y), 1807-08 (N), 1808-09 (N).
- RODRÍGUEZ, Rafael: 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y).
- RODRÍGUEZ, Ramón: 1804-05 (Y), 1805-06 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N).
- RODRÍGUEZ CASTELLANO, Manuel: Vid. CASTELLANO, Manuel.
- RODRÍGUEZ LEDESMA, José: 1808-09 (Y).
- ROMÁN, José: 1844-45 (Y).
- ROMÁN MEDINA, Juan: 1818-19 (Y).
- ROMERO, Vicente: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818-19 (Y).
- ROMERO MASSETI, José María: 1838-39 (Y), 1839-40 (N), 1840-41 (Y).
- ROMO, Pedro: 1843-44 (Y).
- ROMO, Santos: 1804-1805 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y), 1808-09 (Y), 1811-12 (Y), 1811-12 (N), 1813-14 (Y), 1813-14 (N), 1814 (VY), 1814-15 (N).
- ROSA, Joaquín de la: 1819-20 (Y), 1820-21 (Y).
- ROSALES, Manuel: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y).
- ROSI, Paulino: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y).
- ROSI, Mariano: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN), 1813-14 (N), 1814 (VN), 1814-15 (N), 1815 (VN), 1815-16 (N), 1816 (VN), 1816-17 (N).
- ROYO, Agustín: 1821-22 (Y), 1822-23 (Y).
- RUBIÁN, Evaristo: 1801-02 (Y), 1805-06 (N).
- RUBIO VILLEGAS, José: 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821-22 (Y).
- RUIZ, Francisco: 1837-38 (Y).
- RUIZ, Jacinto: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y).
- RUIZ, Lucio: 1811-12 (Y), 1813-14 (Y), 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1815-16 (Y), 1816 (VY), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y).
- RUIZ, Manuel: 1843-44 (Y).
- RUYEN [¿?], Manuel: 1842-43 (Y).
- SÁEZ, Vicente: 1816-17 (Y), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y).
- SÁEZ GARCÍA, Benito: 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1824-25 (Y), 1826-27 (Y), 1827 (VC), 1827-28 (Y), 1827-28 (N), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N).
- SÁEZ [GARCÍA], Juan Ángel: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1834-35 (N), 1834-35 (C), 1835-36 (N), 1835-36 (C), 1836-37 (N), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1838-39 (N).
- SÁEZ GARCÍA, Pedro: 1821-22 (Y), 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (N), 1827 (VC), 1827-28 (C), 1828 (VC), 1830-31 (Y), 1831-32 (N), 1831-32 (C), 1832-33 (N), 1832-33 (C).
- SAGÁN DALMAU, Félix: 1804-1805 (Y), 1807 (VY), 1807 (VN), 1807-08 (N).
- SÁINZ GUTIÉRREZ, Francisco: 1836-37 (C), 1837-38 (C), 1838-39 (Y), 1838-39 (N), 1838-39 (C), 1839-40 (N), 1839-40 (C), 1841-42 (N), 1841-42 (C), 1842-43 (N), 1842-43 (C), 1843-44 (C), 1844-45 (N).
- SÁIZ LÓPEZ, Vicente: 1814 (VY), 1814-15 (Y), 1815 (VY), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819 (VY), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821 (VY).

SALAS, Juan: 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1821-22 (Y), 1821-22 (N).

SALESA, Gaspar: 1831-32 (N), 1831-32 (C).

SALESA, Ignacio: 1831-32 (N), 1831-32 (C).

SALVÁ, Ignacio: 1806 (VN).

SALVADOR CARMONA, José: 1830-31 (Y), 1832-33 (Y).

SALVATIERRA, Ramón: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

SAN MARTÍN, José de: 1801-1802 (Y), 1805-06 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1813-14 (N), 1814 (VN), 1814-15 (N), 1815 (VN), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (N).

SÁNCHEZ, Antonio: 1806-07 (Y), 1807-08 (Y).

SÁNCHEZ, Isidoro: 1804-05 (Y).

SÁNCHEZ, José: 1806-07 (Y).

SÁNCHEZ, José: 1842-43 (Y), 1843-44 (Y).

SÁNCHEZ, José Cecilio: 1820-21 (Y), 1820-21 (N), 1821 (VN), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1823-24 (N).

SÁNCHEZ, Manuel: 1806-07 (Y), 1807 (VY), 1807-08 (Y).

SÁNCHEZ PARDO, Manuel: 1807 (VY).

SÁNCHEZ PESCADOR, José María: 1818-19 (Y), 1819-20 (Y), 1830-31 (N).

SANCHO, Leoncio: 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1836-37 (C), 1837-38 (N), 1837-38 (C).

SANCHO, Manuel: 1806-07 (Y), 1807 (VY).

SANTA COLOMA, Vicente: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y).

SANTA MARÍA, José: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y), 1835-36 (Y), 1836-37 (Y), 1837-38 (N), 1838-39 (N), 1839-40 (N), 1840-41 (Y).

SANTA MARÍA, Manuel: 1835-36 (Y).

SANTA MARÍA, Rafael: 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1841-42 (Y), 1841-42 (C), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

SANTANDREU, Pedro Juan: 1827-28 (Y), 1828-29 (Y), 1829-30 (Y), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N).

SANTINO MATEO, José: 1827-28 (N).

SANTO, José: 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y).

SANTOS, Pedro: 1811-12 (Y).

SANTURIO, Secundino: 1838-39 (C).

SANZ BENITO, Miguel: 1815-16 (Y).

SAURI, Felipe: 1825-26 (Y), 1825-26 (N), 1826-27 (Y), 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N).

SECO RODRÍGUEZ, Manuel: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y).

SELGAS, Antonio: 1844-45 (Y), 1844-45 (C).

SELVAS MAYO, Francisco: 1831-32 (Y).

SEMPERE, José Luis: 1803-1804 (N), 1806 (VN), 1818-19 (N), 1819-20 (N), 1820-21 (N).

SENTENACH, José: 1807 (VY), 1807-08 (Y).

SIERRA, José: 1828-29 (Y).

SIERRA, Vicente: 1830-31 (Y), 1831-32 (Y).

SIGÜENZA, Joaquín: 1844-45 (Y).

- SILICI, Jerónimo: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1814-15 (N), 1815-16 (N), 1816-17 (N), 1817-18 (N), 1818-19 (Y), 1818-19 (N), 1819-20 (Y), 1820-21 (N), 1830-31 (N), 1830-31 (C).
- SIMONI, Francisco: 1803-1804 (Y), 1806 (VY), 1806-07 (Y), 1807 (VY).
- SMITH, José: 1815 (VN), 1817-18 (Y), 1817-18 (N), 1818-19 (N).
- SOLER, José: 1815-16 (N).
- SOLÍS, Francisco: 1820-21 (N).
- SOLÍS, Manuel: 1836-37 (Y).
- SORIA, Narciso: 1806-07 (Y), 1807 (VY).
- SORRENTINI, José: 1807-08 (Y).
- SOTA, Manuel: 1829-30 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).
- SOTILLO, Manuel: 1836-37 (Y), 1837-38 (Y), 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y).
- SOUBRIER, Emilio: 1844-45 (Y).
- SOUBRIER, Juan: 1822-23 (Y), 1823-24 (N), 1824-25 (Y).
- SOUSA, Ángel: 1824-25 (Y), 1825-26 (Y).
- SUREDA, Alejandro: 1831-32 (Y), 1831-32 (C), 1833-34 (Y), 1834-35 (Y).
- TAPIA, Bernardo: 1844-45 (Y).
- TAPIA, Eduardo: 1844-45 (Y).
- TAPIA, Ulpiano: 1833-34 (C), 1834-35 (C), 1835-36 (C), 1836-37 (C), 1837-38 (Y), 1837-38 (C), 1838-39 (Y), 1838-39 (C), 1839-40 (Y), 1840-41 (Y), 1840-41 (C).
- TASTAS, Juan: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y), 1844-45 (C).
- TEGEO, Rafael: 1818-19 (Y), 1819-20 (N), 1820-21 (N).
- TERÁN, Juan: 1841-42 (C), 1842-43 (C), 1844-45 (C).
- TERREROS, José: 1816-17 (Y).
- TERRÓN, Juan de Dios: 1836-37 (Y).
- THIEVAUT [Tibó], Pedro: 1811-12 (Y), 1813-14 (Y), 1814-15 (Y), 1815-16 (Y), 1816-17 (Y), 1817-18 (Y), 1818-19 (Y), 1819-20 (Y).
- TOLOSA, Enrique: 1840-41 (Y), 1840-41 (C).
- TOMÁS, José: 1819-20 (Y), 1820-21 (Y), 1820-21 (N), 1821-22 (N), 1822-23 (N), 1823-24 (N), 1824-25 (N), 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1827 (VC), 1827-28 (N), 1828-29 (N).
- TORDESILLAS, Juan: 1806 (VY).
- TORIJA, Ventura: 1838-39 (Y), 1839-40 (Y), 1839-40 (C), 1840-41 (Y), 1840-41 (C), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1842-43 (C), 1843-44 (N), 1843-44 (C), 1844-45 (N), 1844-45 (C).
- TORRES, Salvador: 1828-29 (Y), 1828-29 (N), 1828-29 (C), 1829-30 (N), 1829-30 (C), 1830-31 (N), 1830-31 (C), 1831-32 (C).
- TUS, Miguel de: 1818-19 (Y), 1819-20 (Y).
- UDÍAS GONZÁLEZ, José: 1829-30 (N), 1830-31 (N).
- UDÍAS NARGANES, José: 1811-12 (Y), 1812 (VY).
- UGALDE, Juan Bautista: 1827 (VC), 1835-36 (Y), 1841-42 (N).
- URBANO, Valentín: 1806-07 (N), 1807-08 (N), 1808-09 (N), 1811-12 (N), 1813-14 (N), 1814-15 (N), 1815-16 (N), 1816-17 (N).

URRABIETA, Vicente: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y).

VALDÉS, Tomás: 1832-33 (Y).

VALLE, José: 1824-25 (Y).

VALLE, Juan: 1844-45 (Y).

VALLE MIRAMÓN, Ignacio: 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

VALLESPÍN, Isidoro: 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1825-26 (N), 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N), 1836-37 (N), 1837-38 (N), 1838-39 (N).

VALLESPÍN, José: 1831-32 (Y), 1832-33 (N), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1835-36 (N).

VALLS, Pascual: 1844-45 (Y).

VANDESTRAT, Martín: 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (N).

VARELA, Estanislao: 1844-45 (Y).

VARGAS MACHUCA, Cayetano: 1822-23 (Y), 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (N), 1827-28 (N), 1829-30 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N).

VÁZQUEZ, Ramón: 1840-41 (Y), 1841-42 (Y), 1842-43 (Y), 1843-44 (Y), 1844-45 (Y).

VEGA, José María: 1802-1803 (N).

VEGA, Remigio: 1807 (VN).

VEGA, Tomás: 1820-21 (Y), 1821 (VY), 1821-22 (Y), 1825-26 (Y); 1826-27 (N).

VELASCO, Justo María: 1827-28 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (N), 1832-33 (C), 1833-34 (N), 1834-35 (N), 1834-35 (C), 1835-36 (N), 1835-36 (C), 1837-38 (N), 1837-38 (C).

VELASCO, Lino: 1840-41 (C), 1841-42 (C).

VELASCO, Luis: 1840-41 (Y).

VELÁZQUEZ, Dionisio: 1831-32 (Y).

VELÁZQUEZ, Gabino: 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1827-28 (Y), 1827-28 (N), 1828-29 (N), 1829-30 (N), 1830-31 (N), 1831-32 (N), 1832-33 (N), 1833-34 (N).

VELÁZQUEZ, Pablo: 1811-12 (Y), 1813-14 (Y).

VELÁZQUEZ, Vicente: 1818 (VY), 1818-19 (Y), 1818-19 (N), 1819 (VN), 1819-20 (N), 1820-21 (N).

VENERO, Pedro: 1807-08 (Y).

VERDEJO, Miguel: 1806 (VN), 1806-07 (N), 1807 (VN), 1807-08 (N).

VERDÚ, José: 1825-26 (Y), 1826-27 (Y), 1831-32 (Y), 1832-33 (Y).

VERDÚ, Julián: 1800-01 (Y), 1805-06 (N), 1806 (VN), 1806-07 (N), 1818-19 (N), 1819-20 (N), 1820-21 (N).

VICENTE, Francisco: 1844-45 (Y).

VICUÑA, Anselmo: 1836-37 (C), 1838-39 (C).

VILLACEROS, Celedonio: 1823-24 (Y), 1824-25 (Y), 1826-27 (Y), 1827 (VC), 1827-28 (Y), 1828-29 (N), 1829-30 (N).

VILLALOBOS, Ángel: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y), 1832-33 (C).

VILLAMIL, José: 1813-14 (N).

VILLAR, Pedro: 1801-02 (Y), 1803-04 (N).

VILLARRUBIA, Felipe: 1839-40 (Y), 1840-41 (Y).

VIVES, Ramón: 1833-34 (N).

VIZCAÍNOS [¿Vizmanos?], Tomás María: 1831-32 (N), 1832-33 (N).

VOLSTZ [¿?], Manuel: 1836-37 (Y).

VOU, Javier: 1832-33 (Y).

WALLS [¿Vallés?], Trajano: 1808-09 (N).

YÉBENES, Juan (José) Manuel (María):
1832-33 (Y), 1833-34 (Y), 1834-35 (N).

YEPES, Tomás Francisco: 1805-06 (Y),
1806 (VY), 1806-07 (Y), 1806-07 (N), 1807
(VY), 1807 (VN), 1807-08 (N).

ZABALA, Luis: 1837-38 (Y), 1838-39 (Y),
1839-40 (N).

ZAFRA, Eugenio: 1841-42 (Y), 1842-43 (Y),
1843-44 (Y).

ZAFRA, Ildelfonso: 1825-26 (Y), 1826-27 (Y).

ZAPATA, José: 1811-12 (N), 1813-14 (N),
1814-15 (N), 1815-16 (N).

ZAPATERO, Manuel: 1816-17 (Y).

ZARZA, Eusebio: 1831-32 (Y), 1832-33 (Y),
1833-34 (N), 1834-35 (N), 1834-35 (C),
1835-36 (N), 1835-36 (C), 1836-37 (N),
1836-37 (C), 1837-38 (N), 1838-39 (N),
1839-40 (N), 1840-41 (N).

ZÚMEL, Diego: 1811-12 (Y), 1812 (VY),
1814 (VY).

ZÚMEL, Marcelino: 1804-05 (Y), 1805-06 (N),
1806 (VY), 1806 (VN), 1806-07 (N),
1807 (VN), 1807-08 (Y), 1807-08 (N),
1808-09 (N), 1811-12 (N), 1812 (VN).

NOTAS

1. Fechado y firmado en Aranjuez, 5 de mayo de 1744, (sign. 1-1-1-1). Todas las firmas citadas son del Archivo general de la Real Academia.
2. Real Decreto comunicado por el Ministerio de la Gobernación de la Península (Sección de Instrucción Pública. Negociado número 3), mejorando los estudios de bellas artes de la Real Academia de San Fernando, *Gaceta de Madrid*, nº 3667 (28 de septiembre de 1844), pp. 1-2.
3. Por ejemplo de levas, quintas, reclutas, alojamientos de tropas, repartimientos, tutelas, curadurías, rondas, guardias, y otras cargas concejiles (*Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, 1757, pág. 96).
4. El escrito en cuestión está fechado en octubre de 1825, y aunque no está firmado, de su contenido se desprende que lo pudo redactar Juan Pascual Colomer (sign. 1-25-7).
5. Libros registro generales de matrículas de 1752 a 1815, signaturas 3-300, 3-301, 3-302, 3-303, 3-304, 3-305 y 3-306.
6. PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid: Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1967.
7. En la Junta Ordinaria (en adelante J.O.) de 9 de febrero de 1845 (sign. 3-90).
8. Según acuerdo de la Junta Particular (en adelante J.P.) de 5 de abril de 1816 (sign. 3-127).
9. Por acuerdo de la J.P. de 4 de noviembre de 1804 (sign. 3-126).
10. Sign. 1-20-2.
11. Estos hechos los narra el propio Juan Gálvez. La carta de José Eugenio de Rojas al Secretario está fechada el 7 de marzo de 1842 (sign. 1-20-2).
12. En carta dirigida por José Manuel Arnedo al secretario Marcial Antonio López en 1843 (sign. 1-20-2).
13. Por acuerdo de la J.O. de 9 de abril de 1815 (sign. 3-87); la medida fue aprobada por el Rey, según comunica el Protector el 12 de diciembre (sign. 1-20-1); la decisión del Viceprotector es de noviembre del mismo año (sign. 1-20-2).
14. Para ampliar el tema vid. NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999.
15. Hay que hacer la salvedad de que en algunas ocasiones aparece el mismo nombre dos veces, en cuyo caso se ha optado por no repetirlo y aventurarse a considerarlo como el de una misma persona. Otro problema ha sido el de diferenciar si un vocablo correspondía al nombre propio o al apellido, por lo que se ha recurrido a simplificarlos y a hacer referencias cruzadas. También se han unificado los casos en que el nombre aparece escrito varias veces y con ortografía diferente, y, en fin, se ha intercalado el primer o segundo apellido cuando quedaba perfectamente clara la relación. Aún así, está claro que subsisten las posibilidades de equivocación.
16. Consiguieron el pase veintitrés alumnos: en la J.O. de 5 de octubre de 1800 se concedió pase a Juan Bautista; en la J.O. de 2 de noviembre a Juan Fratre y a Esteban García; en la J.O. de 30 de noviembre a José García Aquino, Antonio del Pozo y Manuel Inza; en la J.O. de 4 de enero 1801 a Esteban Bayeu, Antonio Poza Muñoz, Juan Carrafa, Mateo Fratre, Remigio Ceballos y Vicente Beso; en la J.O. de 8 de febrero a Julián Verdú, José Odriozola y José Aparici; en la J.O. de 1 de marzo a Santiago Pulido; en la J.O. de 5 de abril a Antonio Barrios, Pedro Canosa, Francisco Ribera, Nicasio Marcos Molina y Pedro Martín; en la J.O. de 3 de mayo a Mariano Lastra y Pedro Ramón González (sign. 3-86). Al Conserje se le notificaron estos pases para que pudiera elaborar las listas y permitirse o no el acceso a las diferentes Salas (sign. 1-23-1).
17. Obtuvieron el pase seis alumnos: en la J.O. de 5 de octubre de 1800 se concedió a Nicolás Estrada; en la J.O. de 2 de noviembre a José Madrazo; en la J.O. de 4 de enero de 1801 a Antonio Fernández Durán y a Alejandro de la Cruz; en la J.O. de 1 de marzo a José Gómez y en la J.O. de 3 de mayo a Fausto Callejo (sign. 3-86). También se conservan las notificaciones al Conserje (sign. 1-23-1).

18. Conquistaron el pase siete alumnos: en la J.O. de 4 de octubre de 1801 Benito Calls; en la J.O. de 1 de noviembre Evaristo Rubián; en la J.O. de 3 de enero de 1802 Clemente Arreo y Pedro Villar; en la J.O. de 7 de febrero José Altarriba; en la J.O. de 7 de marzo Cristóbal Montemayor y en la J.O. de 2 de mayo 1802 José San Martín (sign. 3-86).
19. Obtuvieron el pase dos alumnos: en la J.O. de 1 de noviembre de 1801 Antonio Poza y Tomás Baux (sign. 3-86).
20. Obtuvieron el pase ocho alumnos: en la J.O. de 3 de octubre de 1802 José Prats; en la J.O. de 31 de octubre Luis Gil Ranz y Marcos Antonio Menero; en la J.O. de 5 de diciembre Justo Damián (sign. 3-86); en la J.O. de 6 de febrero de 1803 Tomás de la Cruz y Vicente Baux; en la J.O. de 6 de marzo Pedro de la Cruz y en la J.O. de 3 de abril Pedro Bru (sign. 3-87).
21. Obtuvieron el pase tres alumnos: en la J.O. de 31 de octubre de 1802 José Odriozola (sign. 3-86); en la J.O. de 6 de marzo de 1803 Eduardo Rabí y en la J.O. de 3 de abril José María de la Vega (sign. 3-87).
22. Obtuvieron el pase diecinueve alumnos: en la J.O. de 2 de octubre de 1803 Francisco Lacoma; en la J.O. de 6 de noviembre Antonio Mercar, Pedro Rodríguez y Carlos Blanco; en la J.O. de 4 de diciembre Diego Monroy; en la J.O. de 1 de enero de 1804 Gabino Moya; en la J.O. de 5 de febrero José Coronal, Ramón González e Isidro Merino; en la J.O. de 4 de marzo Francisco Elías y Juan Mazón; en la J.O. de 1 de abril Ángel Pérez; en la J.O. de 6 de mayo José Arnaz y Francisco Simoni (sign. 3-87).
23. Obtuvieron el pase cinco alumnos: en la J.O. de 4 de diciembre de 1803 Luis Sempere y José Altarriba; en la J.O. de 1 de enero de 1804 Pedro Villar y en la J.O. de 5 de febrero Marcos Antonio Menero y Francisco Lacoma (sign. 3-87).
24. Conquistaron el pase veinte alumnos: en la J.O. de 3 de marzo de 1804 Félix Sagán Dalmau, Ramón Rodríguez y Marcelino Zúmel; en la J.O. de 7 de octubre Juan Bautista Anchelergues; en la J.O. de 4 de noviembre Mariano Pataroti, Clemente Noguera y Mariano Folch; en la J.O. de 2 de diciembre Juan Antonio Castañón, Manuel Pardo e Isidoro Sánchez; en la J.O. de 6 de enero de 1805 José M^a Fernández, Juan Maroto, Joaquín Fuenfría y Vicente Marzal; en la J.O. de 31 de marzo Antonio Villamil y Bernardo Calvo; en la J.O. de 5 de mayo Manuel Giraldo, Luis Mangold y Santos Romo y en la J.O. de 2 de junio José Giorgi (sign. 3-87).
25. Obtuvieron el pase diez alumnos: en la J.O. de 7 de octubre de 1804 Juan Mazón; en la J.O. de 4 de noviembre Luis Gil Ranz; en la J.O. de 2 de diciembre Diego Monroy, Antonio Mercar y Mateo Fratze; en la J.O. de 6 de enero de 1805 José Muñoz; en la J.O. de 3 de marzo Juan Fratze y Joaquín Gallardo; en la J.O. de 31 de marzo Pedro de la Cruz y en la J.O. de 2 de junio Antonio Rodríguez (sign. 3-87).
26. Conquistaron el pase catorce alumnos: en la J.O. de 10 de noviembre de 1805 Juan Fernández y Francisco Lara; en la J.O. de 1 de diciembre Eusebio Galicioli; en la J.O. de 5 de enero de 1806 Bernardo Pérez y José Jiménez; en la J.O. de 2 de febrero Juan Martínez, Pedro Zarra y Cristóbal Ensaladilla; en la J.O. de 7 de abril Cerdá; en la J.O. de 4 de mayo Gregorio Cros y Valentín Martínez y en la J.O. de 1 de junio José Ramos, Antonio Abeleira y Tomás Francisco Yepes (sign. 3-87).
27. Obtuvieron el pase once alumnos: en la J.O. de 10 de noviembre de 1805 José Aznar Soler y Pedro Manuel Canosa; en la J.O. de 1 de diciembre Mariano Folch, Pedro Rodríguez y Ramón Rodríguez; en la J.O. de 2 de febrero de 1806 Julián Verdú, Marcelino Zúmel y Vicente Baux; en la J.O. de 2 de marzo Ramón Belart y Evaristo Rubián y en la J.O. de 4 de mayo José de San Martín (sign. 3-87).
28. Asistieron un total de veintiocho alumnos; se conservan las listas de asistencias desde el 19 de mayo hasta el mes de agosto. En ellas aparecen consignados los días hábiles así como el número de asistencias de cada uno de los alumnos, y las causas por las que faltaron. En los casos de Ramón Belart, Marcelino Zúmel, Joaquín Gallardo y Pedro de la Cruz se especifica que son alumnos del Natural que asisten para dibujar el modelo del Yeso, tal y como se especificaba en la primera de ellas, "para dibujar el Modelo de yeso durante el verano", lo que hace pensar en si sólo se daban clases de dibujo y no de modelado (sign. 4-54-15; sign. 1-20-3).
29. Asistieron un total de treinta y ocho alumnos (sign. 4-54-15).
30. Asistieron un total de treinta y siete alumnos (sign. 1-22-5).

31. Asistieron un total de cincuenta y nueve alumnos (sign. 1-22-5).
32. Asistieron un total de treinta y cinco alumnos (sign. 1-22-5).
33. Asistieron un total de veintiocho alumnos (sign. 1-22-5).
34. El curso había comenzado a mediados de septiembre y terminó precipitadamente tras los acontecimientos del "Dos de mayo". Ante el alboroto general, el Conserje decidió cerrar los Estudios con anterioridad a la fecha oficial del 14, y lo comunicó al Secretario con nota del 3 de mayo (sign. 5-104-3). Ya en marzo hubieron de cerrarse por algunos días según nota del secretario José Luis Munárriz al conserje Francisco Durán de fecha 21 del mismo, comunicándole que con conocimiento del Superintendente de Policía, se avisaba que se cerraban los Estudios hasta nueva orden (sign. 5-104-3). Asistieron a la Sala del Yeso un total de cincuenta y nueve alumnos (sign. 1-22-5).
35. Asistieron un total de cuarenta y nueve alumnos (sign. 1-22-5).
36. Asistieron dieciocho alumnos durante los meses de octubre y noviembre de 1808 (sign. 1-22-5).
37. Asistieron veintinueve alumnos durante los meses de octubre y noviembre de 1808 (sign. 1-22-5).
38. Asistieron un total de treinta y cinco alumnos (sign. 1-22-3).
39. Asistieron un total de dieciocho alumnos (sign. 1-22-3).
40. Asistieron dieciocho alumnos (sign. 1-22-3; sign. 1-54-15).
41. Asistieron doce alumnos (sign. 1-22-3; sign. 4-54-15).
42. Asistieron durante los meses de febrero a mayo de 1814 un total de quince alumnos (sign. 1-22-3).
43. Entre los meses de febrero a mayo de 1814 asistieron un total de trece alumnos (sign. 1-22-3).
44. Asistieron catorce alumnos (sign. 4-54-15; sign. 1-22-3).
45. Asistieron un total de siete alumnos (sign. 4-54-15; sign. 1-22-3).
46. Asistieron veintisiete alumnos (sign. 1-22-3).
47. Asistieron veintiocho alumnos (sign. 1-22-3). De Vicente Pelegrer, académico de mérito por ambos grados de la de San Carlos de Valencia, se dijo en la Junta Particular (J.P.) de 19 de agosto de 1815 que asistía constantemente a las clases del Natural (sign. 3-127).
48. En la J.O. 11 junio 1815 se presentó la lista de los asistentes tanto a la Sala del Yeso como a la del Natural (sign. 3-87), pero solamente hemos localizado las de los meses de julio y agosto, que registran dieciocho alumnos (sign. 1-22-3).
49. Asistieron un total de nueve alumnos (sign. 1-22-3).
50. Asistieron veinticuatro alumnos (sign. 1-22-3).
51. Asistieron veinte alumnos (sign. 1-22-3).
52. La J.O. 9 junio 1816 acordó que se volvieran a impartir las clases durante la temporada de verano a partir del 10 de junio, entre las 6 y las 8 de la mañana, y se continuaron hasta el mes de agosto, presentándose las listas de asistentes (sign. 1-22-3) en las J.O. de 7 julio, 4 agosto y 8 septiembre (sign. 3-87).
53. Asistieron cuatro alumnos (sign. 1-22-3).
54. Asistieron un total de treinta y seis alumnos (sign. 1-22-17).
55. Asistieron dieciocho alumnos (sign. 1-22-17).
56. Asistieron un total de treinta y ocho alumnos (sign. 1-22-17).
57. Asistieron dieciséis alumnos (sign. 1-22-17).
58. Desde el 2 de junio hasta el 31 de agosto asistieron un total de veintinueve alumnos. Las listas (sign. 1-22-17) se vieron en la J.O. de 18 de octubre de 1818 (sign. 3-87).
59. Asistieron seis alumnos (sign. 1-22-17).
60. Asistieron cincuenta alumnos (sign. 1-22-17; sign. 1-22-21).
61. Asistieron veintisiete alumnos (sign. 1-22-17; sign. 1-22-21).
62. Durante los meses de julio y agosto asistieron veintiún alumnos (sign. 1-22-17; sign. 1-22-21).
63. Asistieron siete alumnos (sign. 1-22-17; sign. 1-22-21).
64. Asistieron cuarenta alumnos (sign. 1-22-17; sign. 1-22-21).

65. Asistieron un total de veintiún alumnos según las listas conservadas, entre las que no se encuentra la del mes de febrero de 1820 (sign. 1-22-17; sign. 1- 22-21).
66. Entre los meses de octubre y mayo asistieron un total de cuarenta y tres alumnos (sign. 1-22-17; sign. 1- 22-21).
67. Asistieron veinticinco alumnos (sign. 1-22-17; sign. 1- 22-21).
68. Asistieron seis alumnos según la *Lista de los alumnos de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando que estudian bajo mi dirección el Colorido y la composición desde el mes de octubre último de 1820 con arreglo a lo dispuesto por la misma*, firmada por José de Madrazo el 1 de febrero de 1821 (sign. 1-32-19).
69. Durante los meses de julio y agosto asistieron dieciocho alumnos (sign. 1- 22-21).
70. Asistieron diez alumnos (sign.1- 22-21).
71. Asistieron treinta y seis alumnos (sign. 1- 22-21).
72. Asistieron veinte alumnos (sign. 1- 22-21).
73. Asistieron veintiocho alumnos (sign. 1- 22-21).
74. Asistieron diecisiete alumnos (sign. 1- 22-21).
75. Asistieron veintiocho alumnos (sign. 1-22-13; sign.1- 22-21).
76. Asistieron doce alumnos (sign. 1-22-13; sign.1- 22-21).
77. Asistieron treinta y cinco alumnos (sign. 1-22-13).
78. Asistieron quince alumnos (sign. 1-22-13).
79. Asistieron treinta y cuatro alumnos según las listas conservadas, faltando la del mes de enero de 1826 (sign. 1-22-13; sign. 1-22-20).
80. Asistieron veinticuatro alumnos (sign. 1-22-13; sign. 1-22-20). En noviembre de 1825 se produjo un incidente, a resultas del cual fueron expulsados varios alumnos de la Sala del Natural y de la Academia en general. Estos seis alumnos eran Ramón Beltrán, Enrique Blanco, Vicente Camarón, Agapito López San Román, Antonio Maea y José de la Revilla, quienes, al parecer, dejaron de asistir a dicha Sala y se marcharon a la del Yeso sin permiso del director suplente que era Luis López, y "sin otro motivo que sea éste quien los dirigía". El Viceprotector puso el hecho en conocimiento del infante Carlos María Isidro, el cual, por orden de 10 de noviembre, mandó que no se les volviera a admitir. El director general Isidro González Velázquez se lo comunicó al Viceconserje en 14 de noviembre adjuntándole la relación de los seis implicados (sign. 4-80-7). Antonio Maea y José de la Revilla, con fecha 22 de noviembre, pidieron perdón, pero no les fue admitido, según comunicación del Director general al Conserje en 6 de diciembre de 1825 (sign. 4-80-7). No se registró este incidente en los libros de actas de ninguna de las juntas.
81. Asistieron veintiséis alumnos (sign. 1-22-20).
82. Asistieron veintidós alumnos (sign. 1-22-20).
83. Asistieron veintiséis alumnos; las clases se impartieron durante los meses de junio, julio y agosto, aunque no está localizada la lista del último mes (sign. 1-22-20).
84. Asistieron veintiocho alumnos (sign. 1-22-18; sign. 1-22-20).
85. Asistieron veintidós alumnos (sign. 1-22-18; sign. 1-22-20).
86. Entre noviembre de 1827 y abril de 1828 asistieron dieciséis alumnos (sign. 1-22-20).
87. Asistieron catorce alumnos durante los meses de mayo, junio y julio (sign. 1-22-18; sign. 1-22-20).
88. Asistieron durante los meses de octubre a abril treinta y seis alumnos (sign. 1-22-18).
89. Asistieron veintiocho alumnos (sign. 1-22-18).
90. Las listas de los meses de octubre de 1828 a mayo de 1829 recogen la asistencia de quince alumnos; de Juez Sarmiento se dice que se marchó a la Universidad de Alcalá de Henares el 18 de noviembre de 1828 (sign. 1-22-18; sign. 1-22-20).
91. Entre los meses de octubre y abril asistieron treinta alumnos (sign. 1-22-18; sign. 1-22-19).
92. Asistieron treinta y nueve alumnos, número que supera por primera vez a los asistentes al Yeso (sign. 1-22-18; sign. 1-22-19).

93. Durante los meses de octubre de 1829 a mayo de 1830 asistieron quince alumnos (sign. 1-22-18; sign. 1-22-19; sign. 1-22-20).
94. Asistieron cincuenta y un alumnos (sign. 1-22-19).
95. Asistieron treinta y dos alumnos (sign. 1-22-19).
96. En la J.O. de 7 de noviembre de 1830 se dio cuenta de que los matriculados hasta entonces eran dieciséis (sign. 3-88). Las listas de octubre de 1830 a abril de 1831 arrojan un total de diecinueve (sign. 1-22-19). La apertura del estudio de Colorido para el nuevo curso se publicó en el *Diario de Avisos de Madrid* del lunes 18 de octubre de 1830, p. 1174 (sign. 1-20-1).
97. Asistieron sesenta y nueve alumnos (sign. 1-22-19). El incremento se debió además a que los Estudios Menores no se abrieron durante este curso y algunos alumnos aventajados de "Figuras" pasaron a la Sala del Yeso.
98. Asistieron treinta y seis alumnos (sign. 1-22-19).
99. Asistieron dieciocho alumnos; se conservan listas desde noviembre de 1831 hasta abril de 1832 (sign. 1-22-9; sign. 1-22-19).
100. Entre los meses de octubre y abril asistieron setenta alumnos (sign. 1-22-19).
101. Asistieron treinta y ocho alumnos (sign. 1-22-19).
102. Se conservan listas de los meses de octubre de 1832 a febrero de 1833 que recogen la asistencia de trece alumnos (sign. 1-22-19).
103. Asistieron cuarenta y seis alumnos (sign. 1-22-19).
104. Asistieron treinta y ocho alumnos (sign. 1-22-19).
105. En la J.O. de 10 de noviembre de 1833 se dio cuenta de que los matriculados habían sido once (sign. 3-89), pero en las listas de octubre de 1833 a febrero de 1834 solamente se recogen diez (sign. 1-22-19).
106. Entre los meses de octubre y abril asistieron cincuenta y tres alumnos (sign. 1-22-19).
107. Asistieron cuarenta y un alumnos (sign. 1-22-19).
108. Las listas de octubre de 1834 a abril de 1835 indican la asistencia de diecisiete alumnos (sign. 1-22-9; sign. 1-22-19).
109. En la J.O. 8 noviembre 1835 se dio cuenta de que en la Sala del Yeso estaban matriculados cincuenta alumnos y en la del Natural treinta (sign. 3-89). Según las listas lo hicieron cincuenta y seis y treinta y cuatro respectivamente entre los meses de octubre y abril (sign. 1-22-19; sign. 1-22-20).
110. Asistieron un total de treinta y cuatro alumnos (sign. 1-22-19; sign. 1-22-20).
111. En la J.O. de 8 de noviembre de 1835 se dio cuenta del estado de las matrículas, de las cuales dieciocho habían sido para la Sala del Colorido (sign. 3-89). Las listas de los meses de octubre de 1835 a abril de 1836 arrojan un total de veinte (sign. 1-22-19; sign. 1-22-20). Por un incidente ocurrido con el modelo José Álamos sabemos que de octubre a febrero el horario era de 9 a 12 de la mañana, y a partir de marzo desde las 8 a las 11 horas, según carta de José Madrazo al secretario general Marcial Antonio López de 21 de enero de 1836 (sign. 1-32-19).
112. Entre los meses de octubre y abril asistieron cuarenta y cinco alumnos (sign. 1-22-20).
113. Asistieron treinta y cinco alumnos (sign. 1-22-20).
114. Las listas de noviembre de 1836 a abril de 1837 incluyen veintisiete alumnos (sign. 1-22-20).
115. Asistieron cuarenta y dos alumnos (sign. 1-22-20).
116. Asistieron treinta y seis alumnos (sign. 1-22-20).
117. Las listas de noviembre de 1837 a abril de 1838 recogen la asistencia de catorce alumnos (sign. 1-22-20).
118. Asistieron cuarenta alumnos (sign. 1-22-20).
119. Asistieron veintiséis alumnos (sign. 1-22-20).
120. Según las listas conservadas de los meses de noviembre de 1838 a abril de 1839 asistieron veintiún alumnos (sign. 1-22-20).
121. Entre noviembre de 1839 y abril de 1840 asistieron cuarenta y seis alumnos (sign. 1-22-20).
122. Asistieron veintinueve alumnos (sign. 1-22-20).

123. Según listas conservadas de los meses de noviembre de 1839 a abril de 1840 asistieron diecisiete alumnos (sign. 1-22-20).
124. Asistieron cuarenta y siete alumnos (sign. 1-22-20).
125. Asistieron veinte alumnos (sign. 1-22-20).
126. Según las listas conservadas de los meses de diciembre de 1840 a abril de 1841 asistieron diecinueve alumnos (sign. 1-22-20).
127. Entre los meses de noviembre y abril asistieron cincuenta alumnos (sign. 1-22-20).
128. Asistieron veintiséis alumnos (sign. 1-22-20).
129. Asistieron veinticinco alumnos según las listas conservadas de los meses de noviembre de 1841 a abril de 1842 (sign. 1- 22-20).
130. Entre los meses de noviembre a abril asistieron cincuenta y tres alumnos (sign. 1-22-20).
131. Asistieron veintiocho alumnos (sign. 1-22-20).
132. Asistieron veintiún alumnos según las listas de noviembre a abril (sign. 1-22-20).
133. Asistieron sesenta y nueve alumnos (sign. 1-22-20).
134. Asistieron veintiocho alumnos (sign. 1-22-20).
135. Según se desprende de las listas conservadas entre los meses de noviembre y marzo asistieron diecinueve alumnos (sign. 1-22-20).
136. Asistieron ochenta y cuatro alumnos (sign. 1-22-20).
137. Asistieron treinta y seis alumnos (sign. 1-22-20).
138. Según se desprende de las listas conservadas entre los meses de noviembre y abril asistieron treinta y seis alumnos (sign. 1-22-20).
139. Las letras entre paréntesis "Y", "N" y "C" corresponden a las asistencias a las Salas de Yeso, Natural y Colorido; y las letras "VY", "VN" y "VC" a las asistencias a sendas Salas en las temporadas de verano.

