

FINALIDAD DE LA ESCULTURA EN LA REAL ACADEMIA



Juan José Martín González

Las obras que concurren a esta exposición pertenecen a la primera época de la Academia; han sido seleccionadas porque testifican las tareas desempeñadas por la Corporación. Pero una consideración previa merece la misma concurrencia de la escultura. La razón es obvia. El 13 de junio de 1752 se inauguró la Real Academia, constituída por las “Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura”. La escultura es una de las tres bellas artes, pero con esta calidad: el inspirador y primer director fue un escultor, el italiano Juan Domingo Olivieri. Merecidamente exaltado por Ponz y Ceán Bermúdez, nadie valoró mejor que Caveda en 1867 el papel que asumió en la corte de España¹. Trajo de Italia un concepto renovado del arte, como actividad cortesana. María Luisa Tárraga ha estudiado en profundidad a Olivieri, considerando especialmente la organización del Taller de Escultura del Nuevo Real Palacio de Madrid y por supuesto su concepto de academia, que fructifica primero en la Junta Preparatoria de 1744 como en la definitiva con el nombre de San Fernando en 1752².

La razón fundamental de la venida a España de Juan Domingo Olivieri fue la organización de un equipo de trabajo que suministrara la escultura necesaria para el Palacio Real. Un primer taller constituido por franceses, había finalizado el adorno de las fuentes en el Palacio de La Granja de San Ildefonso. Ahora se requería un nuevo equipo. Pero no se trataba de piezas de metal, sino de piedra. Italia era un surtidor de escultura de mármol, bien fuera de Nápoles, Roma, Florencia o Génova.

En 1740 dio comienzo la actividad de Olivieri en Palacio. Su tarea era organizar el trabajo, con arreglo a un programa. En la cúspide se hallaba él, dando los temas, la composición, el tipo de material. Un verdadero ejército de operarios colabora, pues se trata de un trabajo corporativo. Había oficiales y ayudantes. Entre los oficiales se distinguían los canteros, los oficiales de escultura, los de vaciado y el pulidor³. Como ha advertido Tárraga fue un hecho decisivo la implantación de este sistema de trabajo. Sirve de muestra el papel del pulidor, ejercido por el italiano Alejandro Fossati.

Pero al mismo tiempo que Olivieri dirigía el taller de escultura del Palacio, estaba al frente de la Junta Preparatoria de la Academia. El primero de septiembre de 1744 celebró sesión pública, pues desde el principio las actividades se conferían abiertas. En rigor la Academia era un centro de enseñanza, a cargo de profesores. Antonio Dumandré, Juan de Villanueva y Nicolás Carisana fueron los profesores de escultura.

Al establecerse la Real Academia de San Fernando en 1752, Juan Domingo Olivieri es promovido a Director General, pero al mismo tiempo se ocupa de las clases de escultura, tarea compartida con Felipe de Castro. Bédat ha puesto de manifiesto el notable papel asumido por este maestro en la Academia⁴. Pero lo mismo que Olivieri, la misión de Castro va más allá de su especialidad, ya que se preocupa de todo el sistema de enseñanza. La Academia estaba constituida por dos clases de personas: los consiliarios (políticos diríamos hoy) y los profesionales o profesores. Castro se mostraba partidario de que fueran los profesores quienes dirigieran la Institución. Todo su batallar se refleja en las distintas variaciones que se fueron introduciendo en los Estatutos de la Academia⁵. Aunque hubo rivalidades en la Academia, la actuación de Olivieri y Castro fue una suma en beneficio de la escultura y de la propia Institución⁶.

La formación en la Academia descansaba fundamentalmente en la práctica. El profesor tenía a su cargo la enseñanza. Supone enseñar el dar a conocer el oficio en todos sus mecanismos; y por supuesto llevaba aparejada la corrección. La enseñanza requiere medios. Uno desde el principio asume preeminencia: el vaciado. Si se pretende sacar provecho de las estatuas de la Antigüedad, la única forma de poder recibir su instrucción es a través de copias, de vaciados. Este fue el primer material que llegó a la Real Academia, como ha revelado Tárraga Baldó⁷. Velázquez trajo de Italia, como fruto de su segundo viaje (1649-1651), un notable número de vaciados de estatuas, cuyos originales obviamente no podían enajenarse. El 7 de septiembre de 1744 ordenó Felipe V que los vaciados que estaban en los almacenes del Palacio de Madrid pasasen a las "Salas de Estudio de la Academia". Tárraga ha podido hallar un inventario de 19 de septiembre de 1744, en que se hace constar de qué piezas se trataba⁸. Precisamente los vaciados traídos por Velázquez, de el *Hércules Farnesio* y de *Flora*, son los mismos que se hallan actualmente en el vestíbulo de la Real Academia⁹.

Puede decirse que el lote más crecido que hay en la Academia es el de los vaciados. Todas las piezas de escultura de la Corporación, han sido catalogados por Leticia Azcue¹⁰.

En la Academia el dibujo constituía el elemento básico del aprendizaje. Había modelo vivo o del natural y dibujo de figura de yeso. En los planos delineados por Diego de Villanueva para el actual edificio de la Academia, se especifican las dependencias donde se ejercitaba el dibujo. En la planta baja se hallaban la "Sala del Modelo Natural" y la "Sala del Modelo del yeso".

Pero a los yesos de figuras clásicas traídos de Italia hay que añadir los vaciados que por orden de Fernando VI realizó Felipe de Castro. Se trataba de esta manera de copiar la estatuaria original que había en los palacios reales. Nuevo incremento por tanto de los yesos, pero con esta particularidad: se ha creado una nueva especialidad: el vaciador de yesos. La Corona instituyó este puesto de vaciador o “formador”. Había que aumentar el lote de modelos disponibles. Este puesto de vaciador se creó asimismo en la Real Academia. Leticia Azcue ha trazado el historial de los Pagniucci, aplicados en la tarea de obtener vaciados. De esta manera la Academia ha constituido un enorme depósito de modelos de yeso, de relieves, estatuas y adornos, de arte clásico, renaciente y barroco. Además sabemos cómo se fueron nutriendo las colecciones de “moldes” de yeso. Un fondo procede de la propia colección de modelos de yeso que poseía Olivieri. Pero muy notable fue la donación de modelos de yeso efectuada por Felipe de Castro. El rey Fernando VI aceptó la donación de Castro. Los modelos vinieron debidamente acondicionados en cajas, alcanzando el puerto de Alicante en 1747. El flete de Italia lo abonó el rey; la Academia costeó el traslado de piezas hasta Madrid, en 1748¹¹. El fondo aportado por Olivieri y Castro se incrementa con el del pintor Antonio Rafael Mengs. El 19 de octubre de 1776 el Marqués de Grimaldi comunicaba a don Antonio Ponz, Secretario de la Academia que su Majestad el Rey Carlos III había aceptado “las estatuas y moldes” de Mengs que era a la sazón Primer Pintor de Cámara, y explica la finalidad: “para que puedan ser útiles al adelantamiento de las Bellas Artes y pública enseñanza se coloquen en la Academia de San Fernando, en una sala clara, adonde formando galería puedan servir para aquel fin, de suerte que los discípulos y Profesores tengan proporción de estudiar en ellas con entrar libremente de día a horas determinadas”¹².

La operación de hacer los modelos o “vaciados” queda explicitada en una relación de Félix Martínez, “vaciador de los modelos que se ofrecen vaciar en la obra del Nuevo y Real Palacio de esta Corte”¹³. En la relación de gastos se especifican estas partidas: de los materiales de yeso para los moldes, de dos espuertas para llevar el yeso al horno, de los cedazos (en uno de seda y el otro de cerda), del aceite de linaza para curar los moldes, de litargirio y albayalde, de aceite común, sebo y alambre, “de un oficial que recorrió las rebabas y junta de las figuras”, de mi trabajo de sacar los moldes o hembras”. Por hembra se entiende el molde. Modelo viene a significar vaciado, es decir, el positivo del molde o hembra.

La Academia desarrolló en su seno el vaciado como una especialidad objeto de enseñanza. Esta actividad se ha mantenido hasta la actualidad. De ahí la denominación de Taller de Vaciados o de Reproducciones. Decaída esta especialidad, el depósito de la Real Academia y su propia actividad hacen de este Taller uno de los logros más notables de la Institución.

El barro cocido fue asimismo técnica usual de la Academia. Es preciso decir que el barro cocido tenía en España escaso predicamento. Salvo profesionales de

la categoría de Torrigiano o Luisa Roldán, el barro cocido está presente en el taller del artista como boceto. En rigor lo mismo acontecía con el yeso. El artista presentaba sus ideas en yeso o barro cocido. Gracias a la Academia, el barro cocido se elevó de consideración. La Academia guarda una magnífica colección de relieves y esculturas de barro cocido.

La creación de plazas de pensionados en Roma dio lugar a la obtención de copias de obras en barro cocido. La pensión representaba el último peldaño del aprendizaje de un discípulo. La pensión se obtenía tras superar una dura prueba. Durante la estancia en Roma además había que rendir cuenta de la tarea que se realizaba, siempre bajo la vigilancia del representante de la Institución. Por Roma pasaron las más notables figuras de la escultura relacionada con la Academia. Y desde la ciudad remitieron a Madrid obras acreditativas de su actividad. Este material representa una legado cuantioso, pues instala en la capital de España una arte clásico, renaciente y barroco del que había muchas ausencias. Aunque en pequeño tamaño, el Museo de la Academia tiene versiones reducidas de obras como el *Laocoonte* o el *Moisés* de Miguel Ángel¹⁴.

La presencia del relieve de barro cocido en la Academia se debe a diversas motivaciones. De tipo excepcional es el relieve de la *Batalla del Salado*, obra firmada por Felipe de Castro. Responde al programa de relieves destinados a la Galería del Cuarto Principal del Palacio Real Nuevo. El profesor Plaza ha analizado la serie, constituida en grupos temáticos, que el autor agrupa en lados científico, religioso, militar y político¹⁵. Hay que tener presente que la tarea de los relieves recaía en la doble dirección Olivieri-Castro, como ha estudiado Tárrega Baldó¹⁶.

Así pues la realización de la serie de relieves de la Galería se llevó a cabo de conformidad con el programa del Padre Sarmiento, pero con sujeción al doble ejercicio directivo de Olivieri y Castro. Plaza consigna las diversas intervenciones en los relieves, en los que no faltó la propia de los directores. Pero curiosamente los relieves asignados a Olivieri y Castro quedaron sin entregar. En el lado religioso se menciona una obra de Castro que no se terminó. Y en el lado militar figuraban relieves de Olivieri y Castro, tampoco entregados. Sin embargo la Academia guarda un relieve de Felipe de Castro, que sin duda responde a su propuesta para el lado militar. Está ejecutado en barro cocido, lo que indica su calidad de boceto. Representaba la *Batalla del Salado*, hecho trascendental para ser incluido en la serie histórica. Que es boceto lo indican sus medidas de 64 por 91 cms. Los de mármol de la misma serie, obras de Alejandro Carnicero, Dumandré, Andrés Beltrán y Antonio Valeriano Moyano, que posee la Corporación, miden 84 por 123 cms.

Preponderantemente relieves eran las obras que ofrecían los aspirantes a la categoría de académicos de mérito¹⁷. Presentaban su obra a la Academia acompañada de la instancia solicitando ser admitidos en la categoría de académicos de

mérito. Hay excelente representación de obra escultórica de esta categoría, en barro cocido. Y bastaría mencionar el relieve *Los crucificados en el collado de Gavá*, que valió en 1782 al catalán Juan Enrich la condición de académico de mérito. Pero también aspiraron a tal condición con obras de mármol, como muestra el magnífico relieve de *San Sebastián curado por las santas Irene y Lucía*, con el que Luis Bonifás y Massó entró en 1763 en la categoría de académico de mérito.

La convocatoria de Premios originó un saludable estímulo entre los artistas. El historial de estos Premios es bien conocido. Recientemente la Academia ha organizado exposiciones con obras premiadas que componen parte del acervo artístico de la Corporación¹⁸.

Los aspirantes tenían que efectuar dos ejercicios. Uno de ellos consistía en la realización de un tema histórico, mitológico, bíblico o religioso; propuesto por la Academia. Los aspirantes a los premios de escultura tenían que efectuar el primer ejercicio, por espacio de seis meses. Era tiempo amplio para hacer una obra bien acabada. El segundo ejercicio, la prueba llamada “de repente” era un dibujo, que servía para acreditar la autenticidad de que la obra primera, la “de pensado”, tenía que ser auténtica. Las obras premiadas pasaban a la colección de la Academia y hoy son meritorias realizaciones en yeso y barro cocido. Cada maestro ha concebido el relieve a su manera, desde los de tipo plano a los de mayor profundidad. El relieve pictórico, a la manera del renacimiento italiano, tuvo gran predicamento en la Academia¹⁹.

Lo objetos artísticos de la Academia pueden por tanto clasificarse dentro de dos grandes apartados. Por un lado, las obras donadas por la Corona para instrucción de los discípulos. Entre ellas se hallan los vaciados. Hay que sumar los vaciados adquiridos de Olivieri, Felipe de Castro y Mengs. Debe añadirse que el rey envió a la Academia un gran contingente de escultura que había en Palacio, especialmente los retratos de los Leoni. Estas piezas se remitieron al Museo del Prado al constituirse éste. Y el otro grupo es el generado por la misma Academia, es decir, las obras de los pensionados, de los premiados y de los académicos de mérito.

Un tercer grupo de obras escultóricas es el formado por obras encargadas por la Real Academia a sus propios profesores. Las dependencias debían quedar reservadas para obras preeminentes.

La sesión de *Abertura solemne de la Real Academia* permite formar criterio acerca de la realización de obras de arte en los actos públicos²⁰. Formulada la oración y ejecutado un concierto musical, se hizo una demostración artística por siete jóvenes. En el grupo comparecieron “José López y Manuel Suárez, con sus planos de barro para moldear y dibujar una estatua de Mercurio Volante”. Pero lo que más llamó la atención fue la obra presentada por Felipe de Castro, el mismo Director General de la Academia. Se trataba de “un bajo relieve simbólico, que representaba la erección de la Academia”. Ante la obra y para que fuera debidamente comprendida, el secretario de la Academia leyó la explicación escrita por el mis-

mo Castro. Con toda minuciosidad se da a conocer el contenido temático del relieve, que representaba al rey Fernando VI sentado en trono entregando los estatutos de la Corporación a Don José de Carvajal, ministro de Estado.

La obra quedó integrada en la ornamentación de la sala principal de la Academia. Aparece recogida en el "Inventario de las Alhajas de la Real Academia"²¹, quedando descrita de la siguiente manera: "Una medalla de barro cocido de más de dos pies de alto y tres y medio de ancho, que contiene la fundación de la Academia, hecha por el señor Director Don Phelipe de Castro en 1752... una tarjeta encima con el nombre de su autor".

La obra no se describe en inventarios posteriores, lo que indica que resultó destruida. Pero por ventura hay otra obra que puede dar idea de cómo fuera. Leticia Azcue catalogó un relieve de yeso de la Academia, firmado por Francisco Gutiérrez, en 1764, identificando el tema como *Alegoría de la Fundación de la Academia*²². En rigor el relieve de yeso firmado por Francisco Gutiérrez no es sino el boceto para la urna de Fernando, en el sepulcro de Fernando VI en las Salesas Reales de Madrid²³. El relieve de yeso ha sido recientemente restaurado, completándose las faltas gracias a que el relieve de mármol de la urna es del mismo tamaño que el boceto. Representa al Monarca Fernando VI en elevado trono. Se halla delante el ministro don José de Carvajal, con los estatutos, dirigiéndose a tres damas que encarnan la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, identificadas por los instrumentos. En la parte izquierda se dispone a un niño golpeando a la Ignorancia.

El retrato del rey tenía necesariamente que abrirse paso en la Real Academia. El retrato de busto fue cultivado en la corte de Felipe V, conforme a la imposición del gusto francés. Pero fue sobre todo con Fernando VI cuando este tipo de retrato alcanzó notoriedad. La llegada de Olivieri y Felipe de Castro resultó decisiva para el porvenir del retrato cortesano.

El retrato de busto a la manera francesa se introdujo en la corte española por obra de René Frémin, autor de los retratos de Felipe V e Isabel de Farnesio del Palacio Real de Madrid, pero procedentes de La Granja²⁴. Realizados en mármol blanco, se erigen en continuadores de la serie de retratos de la época de Luis XIV, de Coysevox y Girardon.

Cuando Olivieri pone en marcha el programa escultórico del Real Palacio Nuevo de Madrid, estatuas de reyes escoltan la fábrica por los cuatro costados, pero son efigies simbólicas, sin parecido. El retrato, por el contrario, entraña un acercamiento al personaje. Por eso entre los retratos de reyes del ático de la fachada de mediodía y los bustos de Fernando VI y Bárbara de Braganza la diferencia es notoria. El busto permite la contemplación cercana y por eso tiene que resultar persuasorio.

Lo que se menciona en la Junta Ordinaria de la Academia, de 6 de junio de 1754, es bien indicativo del propósito de ofrecer público homenaje a los reyes

por su protección a la Corporación. El acta aparece firmado por el secretario don Ignacio de Hermosilla. Se dice que “la primera obligación de la Academia es contribuir a eternizar la memoria de nuestro augusto Monarca y sus sucesores, con la de los excelentísimos Protectores que la gobiernan”. En cumplimiento de ello se mandaron hacer retratos de pintura y escultura. Juan Domingo Olivieri quedó encargado del retrato de Fernando VI, en busto de mármol, y Felipe de Castro de la medalla de mármol del Protector don José de Carvajal. Aceptó cumplidamente Olivieri, pero como se expresa en Junta Ordinaria de 23 de junio rehusó Felipe de Castro. Conocidas son las diferencias entre ambos motivadas por celos profesionales. La consecuencia es que Olivieri se quedó también con la medalla del Protector. Ambas obras quedaron expuestas en la Academia²⁵.

El busto de Fernando VI estaba destinado a presidir el salón principal de la Academia. Es un retrato de busto, de base pequeña. El monarca aparece cubierto con peluca de elegante corte. Entre los retratos de Frémin y éste hay la diferencia entre lo barroco y lo clásico. No hay duda de que Olivieri se acercó al gusto español, que pedía verosimilitud. María Luisa Tárraga ha localizado en el Palacio Real Nuevo de Madrid un busto similar, de mármol, que fecha hacia 1752²⁶.

La Academia de San Fernando posee dos relieves en mármol de Fernando VI y Bárbara de Braganza, durante algún tiempo considerados de Felipe de Castro pero restituidos a Olivieri. Tárraga supone que son los relieves que hacía Olivieri en 1749²⁷. Como aclaró Bédat, estos relieves fueron ofrecidos en 1794 a la Academia por doña Bernarda de Cepeda, viuda de Olivieri.

Conforme a lo mandado por la Junta Ordinaria, Juan Domingo Olivieri realizó la “medalla” del Protector de la Academia, don José de Carvajal. Ya estaba hecho el retrato en 1754, pues estuvo presente en el salón en que se efectuó la entrega de Premios. En esta fecha ya había fallecido el Protector y Olivieri tuvo que realizar su retrato a partir de uno de pintura. Es de forma ovalada, con la intención de formar serie.

El busto de Olivieri de Fernando VI fue el centro de las miradas en las sesiones públicas. Pero había que proseguir el homenaje con los sucesores. Por esta razón hubo que acometer posteriormente el retrato de Carlos III. Lleva la firma en el extremo del brazo derecho: “Don Juan Pascual de Mena. 1764”. Era lógico que la Academia quisiera tener la efigie del monarca reinante (1759-1788). El que la obra se encargara a Juan Pascual de Mena se explica porque desde 22 de abril de 1762 era Director de Escultura. Ejecutado en mármol, indica el feliz resultado de la labor de Olivieri a través del Taller de Palacio. Es un mármol de extremada delicadeza. El acabado es de un perfeccionismo digno del mejor Fossati.

La Academia encargó al escultor Juan Adán el retrato en mármol de busto de Carlos IV (1788-1808). El encargo fue realizado en 1794²⁸. Estuvo en Roma como pensionado, siendo nombrado en 1774 académico de mérito. En 1793 alcanzó el nombramiento de Escultor de Cámara de Carlos IV. Esta situación pro-

pició el encargo del retrato. Es una de las cimas de la escultura de la Academia, verdadero espécimen del retrato oficial. Muestra una imagen del rey cautamente idealizado.

Una de las mayores ausencias en la escultura española es el retrato ecuestre. Habitual en Italia y Francia, no dejó de poseer representación importante en Inglaterra y Alemania. Por lo que respecta a España, la excepción viene dada por los retratos ecuestres de Felipe III y Felipe IV, pero ambos fueron donación a la corte española²⁹. El siglo XVIII señala la propagación del retrato ecuestre, que hace irrupción en San Petersburgo, Berlín y Copenhague³⁰. Es en extremo sorprendente que el país que levanta el más grandioso palacio, el de Madrid, con un acompañamiento escultórico desbordante, prescindiera del retrato ecuestre. ¿No hubiera sido acaso lógico que el Palacio fuera concebido a la francesa, con una representación ecuestre de Felipe V frente a la fachada principal de mediodía?

En 1778 por orden de Carlos III se realizó un concurso para realizar una estatua ecuestre de Felipe V en Madrid. Este concurso se canalizó a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En la documentación de la Corporación está reflejado el hecho y ha merecido ya la atención de los estudiosos. En la Academia se conservan tres modelos de concurso, pero sabemos que la estatua definitiva no se llevó a efecto. En esta exposición figuran estos modelos y esta circunstancia debe ser debidamente aprovechada para meditar acerca de la valoración de la estatuaria ecuestre monárquica.

Acerca del concurso de 1778 estamos bien informados por las reuniones de la Junta Ordinaria y la entrega de Premios efectuada en 1781³¹. Pero la noticia básica ya fue dada por Ceán Bermúdez³². Según explica Ceán la iniciativa partía de Carlos III. La propuesta se dirigía a los “directores y tenientes en esta profesión”, es decir, la escultura. Tenían que ejecutar “un modelo de cuatro pies de alto, que representase a su augusto padre el señor Don Felipe”. Señala que Álvarez fue uno de los cinco que concurren. Los nombres de los otros cuatro los conocemos por la Distribución de Premios de 1781. Con Álvarez, participaron Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Francisco Gutiérrez y Juan Adán, con el que se hizo excepción para participar pues era sólo académico de mérito. Según lo que se establecía en la Junta Ordinaria de 3 de octubre de 1778, habían de entregarse “o bien originales en barro cocido o bien vaciados en yeso”. De la convocatoria se excusó Isidro Carnicero, que era Teniente-director de Escultura. Según Ceán Bermúdez los cinco modelos fueron examinados por el rey y sus hijos en el Palacio del Buen Retiro, el 12 de julio de 1778. Todo parece indicar que no se tomó providencia de ejecutar el modelo en bronce, en lo que pudo influir el conflicto bélico con Inglaterra, pues a la sazón España ponía todas sus fuerzas en el cerco de Gibraltar. El fracaso en la empresa acarrearía a la vez el derrumbamiento del proyecto, tanto por el golpe moral como por estrecheces económicas. Esto es lo que viene a indicar Ceán y comenta Sánchez Cantón³³.

De este concurso quedan en la Real Academia dos modelos seguros: uno de Manuel Álvarez y otro de Roberto Michel. El modelo de Manuel Álvarez responde al tipo de corveta, con las patas posteriores cargando con el peso, aunque la cola llega al suelo, lo que otorga validez de trípode al sistema de apoyo. Es obra de ejecución minuciosa, de técnica pictórica. El escultor presta la mayor atención al detalle, como si fuera obra acabada. Viste arnés, con cincelado preciosista. Pero se engalana con collar del Toisón y banda que ondea. Las piernas se cubren con bota española, con espuelas y estribos de metal. Asienta sobre montura entera, con adorno de escudos y leones. La cabeza es delgada, como de retrato. Tiene cabellera postiza y coleta que se sujeta con lazos por atrás. Llevaba corona de laurel, sujeta con alambre. Es evidente que de haberse fundido, hubiera representado una difícil problema el trasladar al metal tanta minuciosidad.

El modelo de Roberto Michel se acomoda al tipo de marcha. Las patas se mueven en cruz. Felipe V viste a la manera romana. Cubre su pecho la coraza de cuero, con largas tiras en la falda. Las piernas se exhiben desnudas y los pies se protegen con sandalias afirmadas con tiras. Hace de montura una simple tela adornada con castillos y leones. La cabeza es juvenil, mostrando verruga junto al labio. La cabellera es amplia y leonina. Crines espesas hay en el cuello y cola del caballo. Con la derecha sujeta bastón y con la izquierda lleva las riendas.

Otro modelo ecuestre, del rey Carlos III, se halla tradicionalmente asignado a Juan Pascual de Mena. Ceán Bermúdez ofrece una explicación. Fallido el intento de Carlos III por hacer en Madrid un monumento ecuestre a Felipe V, volvió a la idea su hijo Carlos IV, pero el objetivo no sería ya Felipe V, sino Carlos III. Y así dice Ceán que el señor Don Carlos IV, queriendo llevar a efecto las intenciones de su padre, "aunque substituyendo la figura y retrato de éste al de su abuelo, la hizo del que ejecutó Alvarez". Sin embargo esta otra estatua de Carlos III tampoco pasó al bronce monumental por causa de otra guerra.

Que Carlos IV impulsó el proyecto de monumento ecuestre a Carlos III resulta evidente, pues también se da cuenta en un escrito que dejó Manuel Álvarez de la Peña³⁴. El documento aclara en efecto que Carlos IV volvió a la idea del monumento ecuestre. Manuel Alvarez tuvo que hacer un nuevo modelo de Carlos III, pero cambiando la figura del rey, es decir, substituyen a Felipe V por Carlos III. En lo demás, es decir, actitud del caballo y del jinete, se mantendría el modelo.

En el Museo de la Real Academia se conserva un modelo de retrato ecuestre de Carlos III, que se consideraba obra de Juan Pascual de Mena. En los catálogos e inventarios del Museo se cita insistentemente un retrato ecuestre de Juan Pascual de Mena, hecho en madera, pero efigiando no a Carlos III sino a Felipe V. La explicación que se da es que se cambió la cabeza de Felipe V por la de Carlos III. Es decir, el mismo Pascual de Mena haría lo propio que había realizado Manuel Álvarez.

La autoría a favor de Juan Pascual de Mena es cuestionable³⁵. Consta que el

escultor falleció el 16 de abril de 1784 y Carlos IV comenzó a gobernar en 1788. Luego la puesta en marcha de este segundo proyecto de retrato ecuestre, ya para Carlos III, tiene que ser posterior a esta última fecha. Cabe siempre la posibilidad de que el escultor que llevara a efecto el nuevo modelo utilizara el boceto de Juan Pascual de Mena para el ecuestre de Felipe V.

Se aprecia el carácter plenamente unitario de caballo y jinete. Representa el tipo de caballo al paso. La parte delantera acredita el ímpetu majestuoso del caballo con la pata izquierda describiendo una briosa curva, a la que se opone estáticamente la derecha; y en oposición está anclada una pata posterior e iniciando el levantamiento la otra. Carlos III muestra un rostro juvenil, de forma redondeada. La peluca es de finas hebras, pero por la parte de atrás se resuelve en forma de coleta. Lleva corona de laurel metálica, sobrepuesta. Viste casaca, con voluminosos puños. Se adorna con el collar del Toisón y la banda de la Orden de Carlos III. Está puntualmente detallada la indumentaria. Empuña bastón en la diestra y con la mano izquierda sujeta las riendas. Cuelga del cinto la espada. Lleva en la parte delantera dos pistolas. Asienta el monarca sobre paño adornado con flecos. La moda civil se extiende al resto de la figura. El calzón se ciñe al muslo y se sujeta la media con cinturón. Calza zapato sencillo, asegurado con hebilla. Están finamente ejecutados los atalajes del caballo; crines y cola esparcen sus finas hebras. El aspecto es el de un gobernante austero, moderno, alejado de toda preocupación bélica³⁶.

Cabe preguntarse cómo surgiría la idea del monumento ecuestre a Felipe V. Una circunstancia ayuda a explicarlo. En el programa de restauraciones acometido por la Sección de Escultura de la Academia se hallaban los fragmentos de un pequeño retrato ecuestre no identificado. Iniciado el proceso de restauración de este retrato ecuestre, los encargados de la operación don Eduardo Zancada y don Miguel Ángel Rodríguez comunicaron que habían procedido a limpiar una placa de cobre que había en el basamento de la estatua. Es una inscripción aclaratoria de la presencia de la estatua. Se dice que esta obra es donación de don Manuel Delitala a la Real Academia de San Fernando, lo que le representó la entrada como académico de mérito³⁷. Se indica en la placa que es modelo original hecho por el escultor Saly para la estatua ecuestre del rey Federico V de Dinamarca, erigida en Copenhague y realizada por dicho artista. La fecha de la inscripción es el primero de agosto de 1777. Don Manuel Delitala quedó incorporado a la Academia, constando su asistencia en diversas sesiones.

No puede considerarse fortuito que fuera el año siguiente de 1778 el del concurso convocado por Carlos III para la estatua de Felipe V. Y menos aún cuando apreciamos que el modelo seguido por Roberto Michel es análogo al del boceto hecho por Saly.

Restaurada la escultura de yeso, cabe apreciar su excelente calidad, lo que despertaría el interés de la Academia. La presencia de una gran escultura ecuestre de

bronce en Copenhague tenía que representar un motivo más de desconsuelo por la falta del género ecuestre en Madrid.

Es tipo de caballo al paso. El rostro del monarca se mantiene juvenil y sonriente. Ostenta corona de laurel sobre la peluca. Viste a la romana, con coraza sobre el pecho y faldas de tiras. Manto consular, sujeto con fíbula, envuelve el cuerpo. Ostenta bengala en la mano derecha y lleva las riendas con la izquierda. Las piernas se ofrecen desnudas; sandalias con tiras se ajustan al pie. Cabalga sin estribos y asienta sobre sencillo paño. La gran calidad del yeso y la absoluta semejanza con la estatua de bronce, indican que en efecto se trata del boceto original de Saly.

Y una reflexión sobre el lugar de la estatua. No habiendo pasado nunca el modelo al taller del fundidor, no hay lugar para la cábala. Pero bien podría pensarse, de haberse hecho la obra, que su emplazamiento fuera la Plaza de la Armería, en el centro de este “patio de honor” a la francesa.

En la exposición se dan cita dos obras mitológicas. En Junta Ordinaria de 12 de enero de 1755 se comunicó el ofrecimiento que hacía a la Academia Don Humberto Dumandré, Director Honorario de Escultura de la Corporación, de un relieve de mármol, representando la *Fábula de Pigmalión formando una estatua*. Se aceptó la donación, ordenándose que fuera colocada en la Sala de Juntas. Viene el caso para la ambientación de la Academia, pues representaba al artista dando forma a la figura de Galatea, entregado a la tarea en un taller escultórico. Del escultor Carlo Albacini, discípulo de Canova, se muestra un hermoso grupo de *Baco y Ariadna*. Y así mismo se ha dado entrada a la tradición del arte policromado, en la temática del belén. El que posee la Real Academia, obra de José Ginés, es empeño de Carlos IV cuando era Príncipe de Asturias. En esta tradición se funde lo español con lo napolitano.

En sus diversos materiales y temática, la Academia ha acopiado un cuantioso repertorio escultórico. Hoy puede mostrarse en el Museo y la mezcla de obras indica el carácter museal que puede obtenerse. Pero piénsese que la escultura llegó a la Academia para enseñanza, por lo que estaba colocada en las dependencias dedicadas a este fin. Pero las esculturas representativas, como los retratos de reyes, se colocaron en los lugares de honor. Este lugar de la escultura es sin duda materia importantísima para poder apreciar el mensaje que ha entrañado en la Corporación³⁸.

1 José Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de Bellas Artes en España*, Madrid, 1867

2 María Luisa Tárraga Baldó, *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*, Madrid, 1992

3 M.L. Tárraga Baldó, *op. cit.*, vol. II, pág. 41

- 4 Claude Bédar, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989. Ed. en francés, Toulouse, 1974. Asimismo en Claude Bédar, *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, 1971, pág. 27
- 5 Claude Bédar, *La Real Academia. op. cit.*, pág. 73
- 6 Juan José Martín González, "Promoción de la Escultura por los Borbones en el Madrid dieciochesco", en *El Arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII*. Madrid, 1989, págs. 423-432
Leticia Azcue, "Protagonismo de los escultores Olivieri y Castro en los inicios de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando", *Academia*, 75 (1992) 369-388
- 7 María Luisa Tárraga Baldó, "Contribución de Velázquez a la enseñanza académica", en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez"*, Madrid, 1991, págs. 61-71
- 8 Existe también en el archivo de la Academia documento del "Inventario [...] de los modelos de yeso de estatuas antiguas, que el pintor Don Diego Velázquez trajo de la Corte de Roma". Entre las piezas se hallan el Hércules Farnesio y una Flora. En Palacio 19 de septiembre de 1744. Archivo de la Real Academia (ASF) 63-10/5
- 9 Juan José Martín González, "La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia", *Academia*, 75 (1992) 163-210
- 10 Leticia Azcue, "Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 62 (1986) 257-327
Leticia Azcue, "El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la Escultura y la Academia", Tesis Universidad Complutense de Madrid, 1992
- 11 ASF 4, 54-14
- 12 ASF 2, 40-1
- 13 ASF 1-33/13
- 14 Leticia Azcue, "Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII", *Goya*, 233 (1993) 281-288.
- 15 Francisco J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, 1975, pág. 181
- 16 M.L. Tárraga Baldó, *Giovan Domenico Olivieri. op. cit.*, vol. II, pág. 98
- 17 Juan José Martín González, "Los escultores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la época de Carlos III", en *El arte en tiempo de Carlos III. IV Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez"*, Madrid, 1989, págs. 257-266
- 18 *Los Premios de la Academia y el Arte de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1990. Exposición de la Academia organizada bajo la dirección de don José María de Azcárate. Esta exposición se ha mostrado en diferentes poblaciones editándose los respectivos catálogos
- 19 J.J. Martín González, "Los escultores [...] en la época de Carlos III", *op. cit.*, pág. 264
- 20 *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes*, Madrid, Antonio Martín, 1752
- 21 "Inventario de las Alhajas de la Real Academia de San Fernando. Año 1758". ASF CF-1/1
- 22 Leticia Azcue, "Inventario de las colecciones de escultura", *op. cit.*, pág. 294
- 23 La identificación como boceto para el sepulcro de Fernando VI en Francisco Portela, "Francisco Gutiérrez y el sepulcro de Fernando VI", en *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989, págs. 599-607. J.J. Martín González, "Los escultores [...] en la época de Carlos III", *op. cit.*, pág. 265
- 24 Yves Bottineau, *L'Art de Cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746*, Burdeos, 1960, pág. 434
- 25 ASF "Libro de Actas", 3/18
- 26 M.L. Tárraga Baldó, *Giovan Domenico Olivieri. op. cit.*, vol. III, pág. 619
- 27 M.L. Tárraga Baldó, *ibid.*, pág. 555
- 28 Enrique Pardo Canalís, *Escultores del Siglo XIX*, Madrid, 1951, pág. 22
- 29 Juan José Martín González, *El escultor en Palacio*, Madrid, 1991
- 30 Walter Liedtke, *The Royal Horse and Rider. Painting, Sculpture and Horsemanship 1500-1800*, Nueva York, 1989

- 31 Leticia Azcue, "El Museo de la Real Academia", *op. cit.*, pág. 913
- 32 Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. Ed. facs. Madrid, 1965, vol. I, pág. 22. Lo indica en la biografía de Manuel Álvarez.
- 33 Francisco J. Sánchez Cantón, *Escultura y pintura del siglo XVIII*. *Ars Hispaniae* XVII, Madrid, 1958, pág. 268
- 34 Leticia Azcue, "El Museo de la Real Academia", *op. cit.*, pág. 914. Da a conocer un escrito del archivo de la Academia del mismo Álvarez, en que decía que había hecho un modelo para la estatua ecuestre de Felipe V, "mas queriendo continuar estas mismas ideas nuestro actual monarca [Carlos V] y llevar a efecto las ideas de su padre, tuvo el honor de ser elegido para que *por su mismo modelo* hiciese la mencionada estatua, *substituyendo en ella en lugar del señor Don Felipe Quinto Don Carlos III*"
- 35 Que no sea de Juan Pascual de Mena aparece expuesto por Jesús Urrea, basándose sobre todo en que el modelo de caballo es mucho mayor que los otros de Michel y Álvarez, cuyas medidas se someten a los cuatro pies del encargo. Jesús Urrea, "Un monumento para el Rey", *Fragmentos*, 12-14 (1988) 261-267
- 36 Juan José Martín González, "La escultura", en *El Libro de la Academia*, Madrid, 1991, págs. 49-90
- 37 Juan José Martín González, "Crónica de la Academia", *Academia*, 72 (1991) 610
- 38 Juan José Martín González, "La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los inventarios y catálogos", *BSAA* (1991) 517-532

