



A CADEMIA

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

PRIMER SEMESTRE DE 1999. NÚMERO 88

ACADEMIA

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

ACADEMIA

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

PRIMER SEMESTRE DE 1999. NÚMERO 88



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Madrid, 1999

COMISIÓN DE PUBLICACIONES

EXCMOS. SRES.:

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

Consejo de redacción:

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

EDITA:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Alcalá, 13. 28014 Madrid
Teléfono: 91 522 14 91
e-mail: secretaria.rabaf@insde.es

COORDINACIÓN: M.^a del Carmen Utande

DISEÑO Y MAQUETA: Adela Morán y Encarnación F. Lena

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

CORRECCIÓN DE TEXTOS: Luis Martín Ramos

FOTOMECÁNICA: Cromotex

IMPRENTA: Raycar S.A., Madrid

ISSN: 0567-560X

D.L.: M-6072-2001

SUMARIO

- 9 LA RELIGIOSIDAD Y LA ARQUITECTURA MODERNA
Fernando Chueca Goitia
- 14 ALGUNAS NOTAS SOBRE ENTRADA
Luis de Pablo Costales
- 19 VIDA Y OBRA DEL ARQUITECTO ANTONIO CELLES AZCONA (1775-1835)
Juan Bassegoda
- 31 EL ARQUITECTO ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Soledad Cánovas del Castillo
- 57 DIBUJOS DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA LA CATEDRAL DE CUENCA EN LA COLECCIÓN RABAGLIO
Isabel Azcárate Luxán
- 65 LA ARQUITECTURA TEATRAL Y LA CENSURA ACADÉMICA EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XIX
Juana M.^a Balsalobre García
- 77 MODELOS EN YESO DE ESCULTURAS ANTIGUAS QUE VELÁZQUEZ TRAJÓ DE ITALIA EN 1651
Carmen Heras Casas
- 101 VELÁZQUEZ. REFLEXIONES ANTE UN CENTENARIO
Santiago Alcolea
- 111 LA MEDALLA CONMEMORATIVA DE LA DEFENSA DEL CASTILLO DEL MORRO (LA HABANA)
Eloira Villena
- 127 ADQUISICIÓN DE LIBROS PARA LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO (1794-1844)
Esperanza Navarrete Martínez

LA RELIGIOSIDAD Y LA ARQUITECTURA MODERNA

Fernando Chueca Goitia

La arquitectura nace de una perentoria necesidad humana. Protegerse de la intemperie, pensar en su futuro más allá de la muerte y conservar sus restos para ese futuro destino trasmundano. Esto podríamos definirlo simplemente diciendo que el hombre para estos fines realiza la *casa*, el *templo* y la *tumba*.

La casa, morada o refugio se entiende como algo pasajero, pues pasajero es nuestro paso por este mundo pecador. El templo y la tumba son por el contrario algo con mayores pretensiones de perdurabilidad y por eso el hombre puso en su realización mayor empeño, arte y en algunos casos magnificencia.

Ahora hablaremos del templo: el templo ha sido desde tiempo inmemorial el protagonista de la gran arquitectura. La inmensa y más valiosa producción arquitectónica a través de la historia, desde Caldea y Mesopotamia hasta Egipto y el mundo grecorromano sin olvidar luego el Islam, se ha polarizado en el templo.

Pero el templo según las religiones y las culturas presenta características diferentes. El templo egipcio es santuario de las diversas deidades de su propio panteón, una arquitectura reflejo de la muerte. El templo grecorromano, el templo clásico, es fundamentalmente un relicario que guarda la estatua de la divinidad, Zeus, Minerva, Apolo o Esculapio. Son verdaderos relicarios y las reliquias son las venerables y veneradas estatuas de la divinidad. Las ofrendas que se hacen a los dioses se conservan en pequeños edificios de carácter religioso llamados tesoros.

El templo islámico es el más simple que puede darse en su programa o función. La mezquita es una simple sala de oración que los fieles pronuncian mirando a la Meca, el santua-

rio por excelencia de la religión coránica. La orientación a la Meca se evidencia por un pequeño nicho: el mihrab. A veces desde un *minbar* o púlpito se leen versículos del Corán o de las suras.

El templo cristiano es el más complejo de todos ellos en cuanto a su función. Tratándose de una religión monoteísta sólo existe un Dios desdoblado en tres advocaciones, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo.

Pero la función del templo es múltiple. Es sala de oración y reunión de fieles, *eclesia*, pero es lugar también donde se reproduce el drama del sacrificio de Cristo y la ceremonia de la última cena mientras, en los templos catedralicios, el coro de canónigos entona las alabanzas a la divinidad acompañado de la música sacra.

En el templo cristiano es muy importante el ceremonial, la liturgia que se despliega con un sentido teatral. En las grandes ceremonias, que tienen lugar sobre todo en los templos catedralicios, ceremonia, ritmo, luz, voces, incienso, música, logran que el drama celestial nos recuerde el drama teatral del teatro profano.

Por estas circunstancias, el templo cristiano en su gran complejidad tiene una riqueza de sugerencias incomparablemente mayor que cualquier otro de los templos de las restantes religiones históricas. Toda esta riqueza de matices, toda esta santa teatralidad le da al templo cristiano una emoción sublime, un temblor mágico, una irradiación divina, algo que algunos han llamado "numinoso". Para Rudolf Otto en su estudio sobre lo santo, numinoso es el sentimiento y la emoción primaria de lo divino, como algo por encima de toda racionalidad, que en algunas épocas de la historia agita excepcionalmente las almas. Numinoso viene de *numen*, inspiración.

Pues bien, esa emoción, ese temblor mágico de lo santo, esa numinosidad es lo que caracteriza al templo cristiano en sus ejemplos más esplendorosos y lo que desgraciadamente falta en la arquitectura moderna y lo que hace pensar: ¿dónde está Dios en esta arquitectura?

La arquitectura religiosa se había solido también significar, en unas y otras religiones, por un sentido de permanencia o continuidad formal a través del tiempo, me refiero al tiempo de su civilización correspondiente. El templo griego apenas evoluciona a través de los años, porque la santidad es un hecho permanente. Cuando los romanos elevan sus templos a los mismos dioses mantienen la misma tipología arquitectónica con escasas variantes de detalle.

El templo cristiano, desde el prerrománico, románico, gótico, va cuajando sus formas con una lenta y pausada elaboración más epitelial que programática y con una reverencia al encararse con el futuro, que obliga a no renegar del pasado porque la razón de ser del templo es siempre la misma: rendir culto a Dios.

¿Qué pasa hoy? Pues pasa que hemos dado un salto en el vacío y hemos querido equiparar la arquitectura religiosa a la arquitectura en general con sus novedades, audacias, tecnicismos y extravagancias. Y la arquitectura religiosa que no es eso ha conseguido sencillamente que Dios haya sido desalojado de la arquitectura, de esta arquitectura moderna.

La arquitectura moderna tiende cada vez más a parecerse a la máquina y si santa Teresa decía que Dios andaba entre los pucheros, sospecho que no le gustaría andar entre las máquinas que son demasiado frías y metálicas.

Le Corbusier dijo que la casa era *une machine a habiter*, pero yo creo que el templo no es una máquina para rezar. Para rezar en presencia de Dios hay que evocarlo en un lugar propicio y que ese lugar excite en el creyente una cierta temperatura mística, que se respire en el templo esa numinosidad.

La arquitectura moderna ha exaltado en muchos aspectos la simplicidad llevada al ascetismo pero a un ascetismo muy diferente del que predicó san Bernardo de Claraval, reformador de la orden del Cister, imponiendo un ascetismo positivo en busca de lo fundamental, despojándose de lo accesorio.

Pero la simplicidad que busca la arquitectura moderna es una simplicidad que lo que trata es de negar la imagen del pasado haciendo desaparecer lo que se considera más superfluo sin buscar una refundación fundamentalista. Es una simplicidad basada en el despojo sin una capacidad de renovación en un sentido creador.

Hoy en día, muchos arquitectos que se sienten inclinados, llevados por un susodicho afán renovador, a transformar nuestros viejos y venerables templos despojándoles de retablos, rejas, coros, púlpitos, etc., están realizando esta labor de simplificación creyendo acaso, con algunos clérigos que les secundan, que están llevando a cabo una labor de purificación y ascesis al devolverle al templo la antigua pureza y simplicidad.

Pero no se dan cuenta de que determinados templos, sobre todo las más hermosas catedrales españolas, han ido ganando poco a poco a través del tiempo un plus de riqueza que no es sólo riqueza artística, sino algo más importante, riqueza devocional que hace que el creyente se encuentre más cerca de Dios, lo sienta más próximo y como más capaz desde su infinitud de protegerle desde su augusto trono.

Ahora lo extraño, lo inverosímil, es que muchos clérigos y algunos prebendados se han sumado a esta labor de despojo, creyendo, acaso, que volvían a las fuentes más puras del cristianismo ancestral, sin darse cuenta de que privaban al templo de un plus de riqueza devocional acumulado por los años. Lo que ellos creían simples abalorios, arrequives artísticos ajenos a lo sustancial del templo, era la ofrenda de las generaciones para acercarse más a Dios, y además privaban al templo de su numinosidad, de su temblor sacral de una determinada Epifanía transformada en obra de arte.

¿Por qué se ha fomentado la política de este despojo artístico, que nos amenaza y que ya ha producido bastantes estragos y puede llegar a producir muchos más si esta política no se detiene? Es difícil contestar a esta inquietante pregunta. Se ha pensado en las disposiciones litúrgicas del Concilio Vaticano II, pero sobre esto vale señalar que en Roma, capital de la cristiandad y del orbe católico, casi ninguna de las iglesias ha sido tocada y no digamos las principales basílicas.

Pero en otros lugares, por exceso de celo y por una menor preparación cultural, no ha sucedido esto. Por ejemplo en la iglesia del convento de las benitas en la calle del Barco de

Toledo se ha menoscabado un precioso retablo del siglo XVII al retirar la mesa del altar para sacarla fuera y que el sacerdote pudiera celebrar la misa cara al público. Como en otros lugares, podía haberse dejado mesa y retablo como estaban y añadir otra muy sencilla delante. Las monjas del convento, por exceso de celo y con la mejor intención, hicieron sin querer un pequeño desaguizado.

Otra de las causas es el deseo de renovar viejas iglesias atemperándolas a la nueva estética, lo que podíamos llamar *aggiornamento*. Y aquí los arquitectos tenemos mucha culpa y si no podemos lucirnos haciendo iglesias nuevas, nos ha dado por alterar las que existen.

Y de las viejas iglesias a mí siempre me han fascinado los retablos, esa creación artística religiosa tan española. Una simple iglesia de paredes encaladas y con techo de madera si tiene un dorado y refulgente retablo al fondo, se convertirá en un templo lleno de trascendencia y de misterio. Un templo que hablará a los hombres sencillos y humildes que padecen las miserias de la vida, las congojas, las inquietudes, las pérdidas de personas queridas, en fin, las tribulaciones todas de la existencia y esperan la redención en la otra vida, porque así se les ha prometido y así se lo promete el retablo, que tienen ante su vista y que es como el diploma miniado que sirve para confirmárselo.

Ahora bien, me pregunto, si este mensaje puede transmitirlo la más excelente arquitectura religiosa moderna. No dudo que existe una arquitectura religiosa moderna, bella y estimable, que puede despertar una emoción religiosa en almas cultivadas, por medio del espacio, el color y la luz, pero es una emoción que podemos llamar demasiado intelectual y refinada pero no profunda y radicalmente religiosa, sentida en las fibras que conmueven la psiquis del ser humano.

Si el hombre en su angustia vital busca un templo donde refugiarse, donde brizar sus cuitas, donde soñar sus esperanzas, que no busque un templo racionalista y moderno, escueto y frío por muy refinado que sea, porque le será muy difícil encontrar dónde está Dios entre armaduras metálicas, vitrales abstractos, imágenes esquemáticas y cristos filamentosos, como esculturas de Giacometti. Acaso esté Dios entre todo ello, pero será más difícil encontrarlo.

En cambio, de la arquitectura numinosa y profética encontramos numerosos ejemplos en el barroco español e hispanoamericano, que es el que mejor concuerda con la religión popular española. ¿Pero de qué religión se trata? Diríamos, en principio, de una religión más popular que culta, que habla directamente al pueblo por medio de la devoción a la Virgen y también mediante un santoral de santos protectores que reciben el nombre bien significativo de patronos, es decir, especie de protectores espirituales de una grey, una localidad, una diócesis o una parroquia. De una religión localista, que no se conforma con el culto a la Virgen *in genere*, sino que quiere una virgen propia, para cada comunidad, provincia o distrito. Centenares de advocaciones a la Virgen podemos encontrar en España y en América, y algunas se disputan entre México y Extremadura como la Virgen de Guadalupe, por la que luchan ambos países sobre su primacía. De una religión también procesional que hace teatro sacro de ciudades enteras en las procesiones de Semana Santa en las que el pueblo participa de un drama histórico, y se vincula al ajusticiado por los hebreos y se glorifica a sí

mismo, exaltando a la Virgen como Reina bajo un palio encendido con la luz de los cirios escalonados.

Una religión en que el pueblo busca la garantía de lo sobrenatural bajo el humo del incienso envagüeciendo los dorados reflejos de los retablos. El retablo es, por ende, el foco de atracción que llena, con su magia, la reverberación del templo barroco español. Sin él, no se entendería su profundo significado. En él reside la garantía de lo sobrenatural.

Sí, el retablo es también teatro de un mundo quimérico, poblado de santos, profetas, querubines y apóstoles, que puede contemplarse y hasta leerse como el espectador frente a un escenario. Recordemos el retablo de Maese Pedro, poblado de Gerinaldos y Lanzarotes, y nos daremos cuenta de la similitud entre retablo y teatro. Y desde aquí, utilizando el símil teatral, podríamos decir que los autos de fe calderonianos son retablos con argumento teológico. Y, con todo, seguimos dentro del más puro barroco.

Todavía no hemos rendido justicia ni hemos destacado la importancia del retablo barroco, de los miles y miles de retablos que durante los siglos XVII y XVIII llenaron las iglesias de España. Es algo que sorprende y alucina. Muchos han desaparecido por el desprecio que por ellos sintieron los ilustrados académicos que llamaron a sus creadores delirantes jerigoncistas. Y delirantes fueron, porque delirio fue lo que ellos se propusieron e hicieron, porque delirio es tentar al cielo con tales anhelos de superación transterrena.

Otros han desaparecido por guerras y revueltas sectarias y muchos por estulticia y falsas inquietudes modernistas. Pero con todo y con eso, son muchos, muchísimos, los que quedan y sólo en la iglesia del Salvador de Sevilla son tantos los que tapizan sus paredes, encierran sus capillas y se adhieren a sus pilares que el ánimo y la vista se confunden y no saben a dónde mirar de absortos que se encuentran.

¡Qué lejos queda todo esto de la religiosidad fría e intelectualista de nuestros días, de la que se diría que ha desaparecido todo sentimentalismo! Tendrá que ser así; yo no lo sé. Por este camino me pregunto si empezó en su día a marchar la reforma luterana al eliminar santos e imágenes. Por eso tenía que venir luego el barroco, arte de la contrarreforma.

ENTRADA

órgano

Para mis compañeros de la
Real Academia de Bellas Ar
tes de San Fernando.

Luis de Pablo
1999

M 010

ALGUNAS NOTAS SOBRE *ENTRADA*

Luis de Pablo Costales

Se puede afirmar, sin exageración, que esta *Entrada* es producto del azar. Hará unos años, nuestro director pidió a los compositores presentes en una reunión de la Sección de Música la composición de una pieza breve destinada a acompañar la ceremonia de ingreso de los futuros académicos. Composición que sería propiedad de la Academia como una de sus pertenencias exclusivas. Se sorteó y fui yo el agraciado.

Desde el principio pensé en servirme de la vieja forma "entrada", sin por otra parte renunciar a mi lenguaje y matizándola con libertad para darla una cierta variedad. La antigua "intrada" (con "i") era una pieza instrumental que, con carácter majestuoso, abría cortejos, festejos, o bien danzas y piezas de teatro. Luego pasó a ser el primer número de algunas *suites*, confundándose con frecuencia con las oberturas. La "intrada" solía estar escrita en cuatro por cuatro, en *tempo* lento y *alla marcia*, casi siempre –era de esperar– en dos períodos de ocho compases. O sea, una suerte de *passacaglia* (o pasacalle) en compás de cuatro partes.

A nada que se piense, se observará que una forma así no era la idónea para una pieza como la que se me pedía. Bien requería una mayor extensión para darle un sentido, bien esa "intrada" (o "entrada") debía ser seguida de otras piezas. Ambas cosas estaban excluidas por definición. Me serví, de una forma breve ABA, lo más contrastante posible. El resultado es el que se conoce.

No observé el compás regular ni la frase de ocho compases. Sí lo hice con la indicación de "Maestoso" (¡algo es algo...!). Armónicamente, todo gira en torno a una tercera mayor (RE b. FA) y su desarrollo a distancia de quinta justa superior (DO. MI) e inferior (SOL b, por enarmonía FA #. RE), técnica por mí empleada hace ya muchos años, aunque siempre de manera diversa.

Este material reviste una forma casi de fanfarria festiva y da paso a una parte central (B) un tanto etérea, inmaterial, de tipo arabesco que, en el fondo y de manera oculta, corresponde al mismo esquema armónico anterior. Hacia el final de esta sección B se alude, superponiéndola, a la tercera mayor del principio (traspuesta), para preparar su repetición (la segunda A) que, como corresponde, no es textual. Y la obra termina con un *molto pesante* que resuelve el RE b, esta vez no como la base de la tercera mayor (RE b. FA, como al principio), sino como tercera mayor de LA, con sus consecuencias.

Quizá hablo de forma excesivamente técnica. Si así fuese, pido disculpas. Me gusta ser comprendido y procuro siempre serlo. Lo malo es que no sé hablar de mi música sin emplear la jerga adecuada. Confieso que aún no he encontrado el punto de equilibrio entre técnica y comprensión del profano. Y no me gusta en absoluto recurrir a una cierta poesía para referirme a mi obra. Naturalmente, esto no implica ninguna imposibilidad de hacerlo de otra manera: sociología, antropología, historia, etc., tienen sus medios (¡y sus armas!) para lograrlo. Pero ser yo quien lo haga me parece faltar escandalosamente al pudor (opinión personal).

Cualquier obra destinada al fin para el que esta *Entrada* fue compuesta plantea un problema, por fortuna fácil de resolver: la duración y su acoplamiento con la ceremonia a la que sirve. Yo la he pensado para ser iniciada antes de que el nuevo académico y sus dos acompañantes comiencen su paseo (y así entren en el salón de actos a sus sonos) y que éste sea muy pausado y solemne (sin llegar al *tempo* de la Marcha fúnebre...). Así, todo encajará y su llegada al estrado coincidirá con el último acorde de la obra, convenientemente provisto de un calderón, *ad libitum*.

Entrada –no podía ser menos– está dedicada a mis compañeros de la Academia. Y termino diciendo que su registración –cada órgano requiere la suya– contó con la insustituible y gentil ayuda de nuestro director, don Ramón González de Amezua. ¿Quién mejor que él para aconsejarla?

VIDA Y OBRA DEL ARQUITECTO ANTONIO CELLES AZCONA (1775-1835)

Juan Bassegoda

Antonio María Celles Azcona nació en Lérida, en agosto de 1775, hijo de un albañil, y aprendió el oficio de su padre al tiempo que se inició en el dibujo en 1785 con el escultor Felipe Saurí. En 1787 pasó a Barbastro para cursar filosofía y gramática en el colegio de los Escolapios. En 1790 marchó a Madrid para seguir estudios de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el profesor Antonio Vargas. Consiguió el título de arquitecto en 1803, y la Junta Particular de Comercio de Barcelona le otorgó una pensión para trabajar en Roma, donde realizó excavaciones en la villa Mattei del monte Celio, reconstruyó la villa renacentista y restauró el palacio España, sede de la Embajada española ante la Santa Sede, siendo embajador don Antonio Vargas Laguna.

En 1814 la Junta de Comercio de Barcelona, terminada la ocupación napoleónica de la ciudad, consideró el regreso de Celles para que se hiciera cargo de la Clase de Arquitectura de Lonja. Celles redactó un plan de estudios en 1815 y el 11 de septiembre de 1817 leyó el discurso inaugural de la Clase aunque los cursos no se iniciaron hasta dos años después, dirigiéndola, con altos y bajos y no pocos enredos, hasta su muerte acaecida el 23 de diciembre de 1835 a los sesenta años de edad. Está enterrado en el cementerio del Este de Barcelona, isla I, panteón n.º 170.

Como arquitecto dejó Celles diversas obras de marcado carácter neoclásico. La reforma de la iglesia de San Martín de Lérida para cárcel, en 1816, la dirección de las obras del canal de Urgel entre 1817 y 1824, la restauración de la iglesia de San Esteban de Olot en 1819, las reformas del palacio de los marqueses de Alós en la calle Alta de San Pedro en 1818, el proyecto para la Cruz Cubierta en 1824, un proyecto para la nueva fachada del



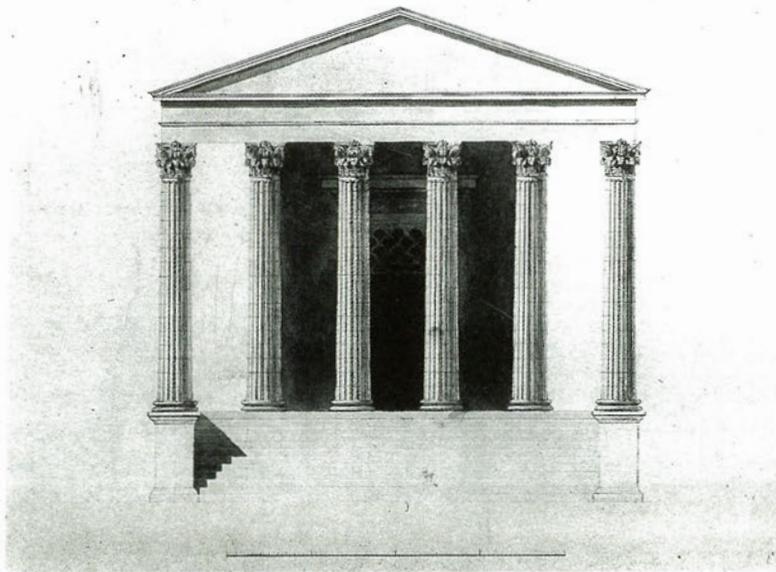
Retrato de Antonio Celles por Antonio Ferrán.
Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona.

Antonio Celles Azcona.
Fachada de la iglesia de los Escolapios, Sabadell (1831).

Ayuntamiento en 1826, el proyecto de dos pabellones para Daniel Kennet en la calle de Montserrat en 1827, y en ese mismo año proyectos de varias casas de renta en la calle Montserrat y una casa de vecinos en la calle Brosoli, todos en Barcelona; el proyecto de restauración de la iglesia del monasterio de Montserrat en 1829, la iglesia de los Escolapios de Sabadell en 1831, el convento de la Encarnación en la calle del Hospital en 1832, el proyecto de la iglesia de El Vilosell (Lérida) 1833 y el levantamiento de los planos del templo romano de Barcelona en 1835.

Como escritor, Celles dejó el discurso de apertura de la Clase de Arquitectura de Lonja en 1817, un estudio sobre los materiales volcánicos de Olot para la Academia de Ciencias en 1820, su discurso de ingreso en tal Academia, también en 1820, catorce artículos en *Diario de Barcelona* entre 1822 y 1827, siempre sobre temas arquitectónicos, y la memoria sobre el templo romano de 1835.

Durante su estancia en Roma (1803-1815) como pensionado de la Junta de Comercio, Celles hizo una serie de trabajos de levantamiento de planos de monumentos antiguos que luego remitió a Barcelona. Numerosos dibujos arquitectónicos, algunos conservados en el Museo Marès de Barcelona, acreditan el esfuerzo de Celles. En 1804 envió un proyecto de mausoleo, en 1806 otro de baños públicos y en 1807 estudiaba las termas de Caracalla y no menos de diez proyectos de lonjas, templos y fuentes. También realizó un estudio sobre las termas antonianas y los dibujos del templo circular della Tosse en Tívoli.



*Alzado del templo romano de Barcelona según Antonio Celles (1835).
Archivo Servicio del Patrimonio Arquitectónico de la Diputación de Barcelona.*

LA RESTAURACIÓN DEL PALACIO DE ESPAÑA EN ROMA

En 1814 Antonio Celles recibió el encargo de recomponer el palacio de la Embajada de España que había sido destruido por los franceses napoleónicos que lo utilizaron como cuartel.

El embajador de España ante la Santa Sede, don Antonio Vargas Laguna, había realizado anteriormente, en 1807, diversas obras en el tercer piso del palacio pero en 1814 se vio obligado a encargar una total restauración en la que Celles actuó en aspectos de consolidación y muy especialmente en la reforma de la fachada sobre la plaza.

Esencialmente Celles redujo el número de aberturas y reforzando la simetría para aumentar la monumentalidad retranqueando el cuerpo lateral izquierdo, redujo a tres plantas las cuatro iniciales, aumentando el espacio del piso noble, encima de cuyas ventanas situó frontones alternadamente triangulares y escarzanos. Mantuvo, sin embargo, el almohadillado en torno al arco de la puerta principal. El resultado fue una fachada sumamente sobria pero bien proporcionada y elegante.

El aspecto actual del palacio no es el mismo que dejó Antonio Celles ya que los arquitectos Giulio Camporese (1754-1840) y Giuseppe Camporese (1763-1822) intervinieron en la decoración interior del tercer piso y en la consolidación estructural del edificio.

Después de los tristes sucesos de Bayona, el 5 de mayo de 1808 Carlos IV cedió a Napoleón los derechos a la corona, y después de una peregrinación por Fontainebleau, Compiègne y Marsella, el rey, la reina María Luisa y el Príncipe de la Paz, Manuel Godoy, pasaron a Roma el 16 de julio de 1812, donde en los palacios Borghese y luego en el Barberini, mantuvieron una sombra de esplendor cortesano. El 2 de enero de 1819 murió la reina y el 19 del mismo mes murió Carlos IV en Nápoles. Godoy se trasladó a París en 1832 y allí falleció el 4 de octubre de 1851, prácticamente arruinado.

El palacio de España, que recibía este nombre desde su construcción en el siglo XVII, no pudo ser residencia real por la ocupación militar francesa y la restauración de Celles de 1815 y la de Camporese en 1821 terminaron ya fallecidos los reyes destronados.

LAS EXCAVACIONES ARQUEOLÓGICAS DE CELLES EN EL MONTE CELIO

Además de la reconstrucción arquitectónica de la villa Mattei o villa Celimontana, Antonio Celles llevó a cabo una serie de excavaciones por cuenta de Godoy en los restos de la villa y ninfeo romanos debajo de la construcción del siglo XVI.

Estas excavaciones fueron explicadas por Lorenzo Re en la publicación de la Pontificia Academia de Arqueología en 1828 y luego glosadas y ampliadas por M. A. Colini en la *Memoria* de dicha Academia de 1947. Nibby-Porena en su *Itinerario de Roma* (1839) explica que con Celles colaboró en estos trabajos el arqueólogo Paolo Lanciani. Dice Re que la parte principal de la villa Mattei era angosta y en parte oscura aunque luego se agrandó y en los cimientos de los muros de la fábrica nueva se hallaron restos de excelente calidad, localizándose un *caldarium* entre los muros de la construcción antigua. Bastó este hecho para despertar en el Príncipe de la Paz el genio del excavador. Los subsiguientes intentos fueron muy provechosos, en la parte alta de la villa, entre la fachada de ésta y la iglesia de Santa Maria in Dominica o della Navicella. Al rebajar el terreno para hacer la vía de entrada hallaron un pavimento musivo de 17 palmos en cuadro, seguido de otro compartimentado de variadas teselas de nuevo y exactísimo diseño mucho más degradado que el primero. El Príncipe hizo levantar ambos mosaicos y una vez restaurado por Vincenzo y Nicola Cocchi fue colocado en la sala principal del palacio que actualmente alberga la biblioteca de la Sociedad Geográfica. Al propio tiempo se excavó entre la iglesia de Santo Tommaso in Formis y el granero de la villa y, a gran profundidad, encontraron una arruinada bóveda recubierta de mosaico esmaltado muy castigado por el fuego y por las humedades y debajo apareció un fuste de columna estriada en espiral del más bello alabastro oriental. La dificultad que suponía trabajar en medio de ruinas en peligro de desprendimiento aconsejó recubrir lo excavado, pero al trazar a poca profundidad un vial de comunicación entre las dos calles que unen las dos puertas con la plaza mayor, no lejos de la tribuna de Santa Maria in Dominica y cerca de los mosaicos citados, entre algunos huesos humanos, apareció el más precioso monumento que pudo haber soñado el Príncipe: el herma bifronte, de tamaño un poco mayor que el natural, que representa a Sócrates y Séneca, que figura ahora en el Museo de Berlín y que Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, había colocado en uno de los salones de la villa Mattei. En el lugar donde se halló el herma bifronte se volvió a excavar en el invierno de 1814 y en medio de gran cantidad de ceniza y de cobre quemado se pudieron recuperar tres fragmentos de dicho metal en buen estado, un *praefericulum* o vaso sagrado, muchas medallas irreconocibles aunque, entre ellas, dos bien conservadas, de Giulia Mammea y otra de M. Filippo César, una lámpara de metal intacta y muchos sillares de mármol africano y entre ellos uno labrado de forma prismática y de medida y tamaño nada comunes.

Lanciani, en su *Forma Urbis Romae*, localiza exactamente en planta la situación de los hallazgos que deben agruparse por lo menos en dos grupos: los espacios del *caldarium* debajo del palacio y los pavimentos musivos, los ricos mármoles y el herma bifronte hallado detrás de Santa Maria in Dominica. Pero queda aún por tratar sobre otras excavaciones en la villa Celimontana que sirvieron para determinar la naturaleza y el nombre del monumento romano: la *Statio Cohortis V Vigilum*.

Estas dos famosas bases colocadas en honor de Caracalla por la Quinta Cohorte de la Guardia, en los años 205 y 210 d.C., fueron halladas en el lugar y el momento que describió Kellermann en su estudio publicado en Roma en 1835. Aunque Kellermann dice que estas bases se encontraron en 1820, cosa que repiten Callari, Blair, Taberini y McDougal, Colini explica que pudo localizar en la biblioteca del Instituto de Arqueología e Historia del Arte los planos de estas excavaciones en un álbum de seis folios titulado: *Piante que dimostrano i luoghi ove furono rinvenuti nella villa Celimontana, già Mattei, i marmi dei Vigili, ed ove di questi erano le Stazioni*. Según Colini, con escritura de Lanciani, se lee "D. Ant. Celles". En los dibujos de Celles se puede ver la iglesia de Santo Stefano Rotondo más allá de la puerta del jardín de la villa Mattei. De ellos se sirvió Lanciani para la planta que publicó en *Forma Urbis Romae*.

Así pues, Antonio Celles se vio involucrado en unos importantes descubrimientos arqueológicos que lo acreditan como el único arquitecto español metido a arqueólogo en Roma en el primer cuarto del siglo XIX.

CRÓNICA Y ANÉCDOTA DE LOS ESTUDIOS SOBRE ANTONIO CELLES

Actualmente se dispone de una completa información sobre la vida y obra de Antonio Celles que se ha logrado a lo largo de muchos años y por caminos muy diversos.

Los documentos originales se hallan distribuidos en distintos fondos, a saber: la sección de reserva de la Biblioteca de Cataluña, que guarda los papeles de la antigua Junta Particular de Comercio de Cataluña; el archivo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, que posee diversos dibujos de Celles y de sus alumnos; el archivo de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, que tiene el expediente académico de Antonio Celles; el archivo del Servicio de Monumentos de la Diputación de Barcelona, que tiene la "Memoria del templo de Hércules"; la sección de Obrería del Archivo Municipal Administrativo de Barcelona, donde están los proyectos de las obras barcelonesas de Celles; la sección de dibujos de arquitectura del Museo Marès de Barcelona, que exhibe los proyectos de Celles enviados desde Roma como becario de la Junta de Comercio; el archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid, donde hay documentación sobre la estancia en Roma de Celles; el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde cursó Celles estudios de arquitectura; los archivos de la Pontificia Academia de Arqueología, con los documentos de las excavaciones de la villa Mattei en el monte Celio; el archivo de dibujos arquitectónicos de la Accademia di San Luca de Roma; el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, donde están los planos del proyecto de

reconstrucción del monasterio de Montserrat y el archivo de la Real Cátedra Gaudí de Barcelona, que posee documentos y dibujos originales de Celles.

En vida de Celles existen algunas publicaciones suyas o a él referidas, como su discurso de inauguración de la Escuela de Lonja (1817) o el estudio de las rocas volcánicas de Olot para la Academia de Ciencias (1820) y trece artículos en *Diario de Barcelona* entre 1822 y 1827. Existen además las publicadas referencias de Lorenzo Re (1823), Kellermann (1835) y Cipriani (1838) sobre la labor de Celles como arqueólogo en Roma.

Celles murió en Barcelona el 23 de diciembre de 1835, a los sesenta años, y fue enterrado en el panteón n.º 177 de la isla I del cementerio del Este, bajo un ampuloso epitafio que fue publicado en 1842 cuando ya Torres Amat había incluido una corta biografía en su diccionario biográfico de 1836. En 1846 Antonio Rovira Trías dio a conocer una necrológica de Celles en el *Boletín de Nobles Artes*, seguida de una corta biografía en el *Diccionario de Artistas de Cataluña* de Antonio Elías de Molíns en 1889, seguida de la que publicó el *Anuario* de la Academia de Ciencias en 1908, repetida en el libro del CL aniversario de la Academia en 1914. Puig i Cadafalch trata del templo romano en su *Arquitectura romana a Catalunya*, de 1909.

Francisco Carreras Candi en *La ciudad de Barcelona* (1916) se ocupa del levantamiento de planos de la muralla romana y de la pugna entre Celles y los arquitectos gremiales.

En 1947 el profesor Colini dio cuenta de los estudios de Celles en las excavaciones de la villa Mattei. El texto de Colini llegó a la Cátedra Gaudí en 1974 a través del profesor Giuseppe Zander y se da a conocer ahora por primera vez en lengua castellana.

Todas estas publicaciones tocan aspectos parciales de la actividad de Celles y no es hasta las obras de César Martinell (1951) y Federico Marès (1964) en que se trató más en profundidad la historia de la Escuela de Lonja y consiguientemente la acción de Celles en la misma.

En 1972 publiqué mi discurso de ingreso en la Real Academia de San Jorge sobre "Los maestros de obras de Barcelona", que contiene las Ordenanzas del Gremio de maestros arquitectos, albañiles y canteros de la ciudad de Barcelona sacado del *Libro de Acuerdos Municipales* de 1828, y el *Plan de Estudios de la Clase de Arquitectura* redactado por Celles el 6 de septiembre de 1815, el discurso inaugural de las clases en 1817 y los temas propuestos a los alumnos entre 1831 y 1835. El discurso inaugural había sido publicado en 1817 pero los otros dos documentos manuscritos eran inéditos y fueron localizados en el archivo particular de la familia Villar-Casademunt que conserva papeles de los arquitectos Celles, Casademunt, Vilar y Serrallach. José Casademunt fue el sucesor de Celles en la Clase de Arquitectura de Lonja y por esta razón conservó tales documentos, así como un conjunto de libros antiguos de arquitectura que pasaron a mi poder y figuran en la biblioteca de la Cátedra Gaudí.

En 1973, en ocasión del CXXV aniversario de la Academia de San Jorge, publiqué *El templo romano de Barcelona* con la biografía y obra de Celles, que pude enriquecer con la reproducción del retrato al óleo de Celles que figura en el museo de la Academia una vez aclara-

da la confusión entre el retrato de Juan Soler y Faneca, en la Escuela de Arquitectura, y el de Antonio Celles en la Academia. En el despacho del director de la Escuela de Arquitectura hay un retrato de un arquitecto que Martinell y Marès supusieron que era de Celles, por haber sido el primer director del centro. En el museo de la Academia está el retrato de Celles por Manuel Ferrán contenido en el catálogo de 1857, que Celles había donado a la Junta de Comercio para que estuviera en su clase de arquitectura. Ante la duda procedí a descolgar el retrato de la Escuela de Arquitectura y en el dorso de la tela se puede leer claramente "Retrato de don Juan Soler". Habiéndose localizado el auténtico retrato de Celles, se procedió a su restauración y publiqué ambos retratos en un artículo el 21 de diciembre de 1973 en *La Vanguardia Española* y en el libro aparecido el mismo año. Libro que dio a conocer por vez primera el texto íntegro de la memoria de Celles sobre el templo romano, que él creía de Hércules, con los correspondientes comentarios críticos y la reproducción de todos los dibujos de Celles junto con los realizados por otros investigadores, antes y después de los suyos. Ahora se hace interesante recordar cómo fueron localizados la memoria y los planos en cuestión.

Se sabía de tal memoria por lo publicado por Aulestia (1886) en la segunda edición del libro de Piferrer, donde dijo que los planos y la memoria pasaron a la Junta de Comercio en la Casa Lonja. Dado que las enseñanzas de arquitectura desaparecieron en 1870, la Diputación Provincial de Barcelona se hizo cargo de tal docencia durante unos años con la creación de la Escuela Provincial de Arquitectura. Acaeció entonces una dispersión de los fondos de las escuelas de Bellas Artes, Maestros de Obras y Clase de Arquitectura de modo que, parte del archivo y de la biblioteca quedó en la Casa Lonja, donde se ubicaron la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y la Academia Provincial de Bellas Artes, y otra sección fue a la Escuela de Arquitectura en la Universidad. La Escuela de Artes y Oficios se trasladó luego a otro edificio llevándose consigo el archivo y la Escuela de Arquitectura pasó de la Universidad al nuevo edificio de la Diagonal, desde donde los dibujos de Celles y de sus alumnos volvieron a la Academia de San Jorge. Los planos y la memoria del templo romano pasaron al archivo de la Diputación en 1867, mientras que los libros de acuerdos y actas de la Junta de Comercio fueron a parar a la Biblioteca de Cataluña.

Algunos investigadores trataron de localizar infructuosamente la memoria y los planos del templo romano en el archivo de la Diputación. Cuando me propuse escribir el libro de 1974 pensé que la Diputación tenía un Servicio de Monumentos radicado entonces en la Casa de los Canónigos, detrás de la catedral. Acudí allí y pregunté a la muy amable funcionaria señorita Roser Pérez de la Torre dónde estaba la memoria de Celles. Sin inmutarse me dijo: "En este cajón", y puso en mis manos el precioso documento y así empezó el estudio de este último trabajo de Celles que da fe de su capacidad como historiador, arquitecto y arqueólogo. Solamente debe achacársele un error debido a su exceso de ciencia. Rotuló los dibujos del templo como "Templo romano de Barcelona" pero cuando hubo terminado los dibujos y examinado con detención las columnas corintias subsistentes del templo, corrigió el rótulo y puso "Templo cartaginés de Barcelona". Para una persona que había residido lar-

gos años en Roma y estudiado sus antiguos monumentos, las defectuosas soluciones del modesto y provinciano templo barcelonés le parecieron indignas de los romanos y pensó que debían ser cartaginesas. No se puede saber tanto.

El ingreso en la Academia de San Jorge del entonces presidente de la Diputación de Barcelona, don Juan Antonio Samaranch, el 31 de octubre de 1974 hizo posible la edición del libro *El templo romano de Barcelona*. Después se añadieron una serie de hallazgos y localizaciones que di a conocer en mi libro *La Casa Lonja de Mar* de 1986 y en el homenaje al profesor Eduardo Ripoll Perelló en 1988. Allí se da cuenta de los estudios topográficos en el Mons Taber barcelonés en torno al templo romano, de la localización en la sección de reserva de la Biblioteca de Cataluña de diez copias de los planos de Celles, que tuvo en su poder José Mariano de Cabañes para ilustrar su memoria de 1838, memoria que, por cierto, presentó y leyó en la Academia de Buenas Letras y que se publicó sin las figuras.

En 1983 don Enrique Domènech, nieto del arquitecto José Domènech Estapà, me entregó el archivo de su padre y de su abuelo. Este archivo estuvo en la Real Cátedra Gaudí y en 1998 fue entregado al Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos. Entre otros documentos apareció el alzado del proyecto de la iglesia de las madres carmelitas calzadas de Barcelona, firmado por Celles en 1830. Lo comenté y publiqué en reportaje de prensa y también en un artículo del boletín de la Academia de San Fernando, depositando el dibujo en la Academia de San Jorge.

También se pudo dar a conocer la noticia de que en la exposición organizada por la Asociación Artística y Arqueológica de Barcelona en el Museo Martorell del parque de la Ciudadela, en 1883, se expuso un proyecto de Casa de Contratación firmado por Celles.

Así se cierra el ciclo de las investigaciones que conduje sobre Celles a lo largo de quince años, con la esperanza de poder hallar en el futuro nuevos datos.

El arquitecto Enrique Mira en su tesis doctoral de 1991 sobre la arquitectura clásica de Barcelona ha tocado también aspectos de la obra de Celles.

Más adelante, entre 1983 y 1994, se dio un nuevo e importante impulso al estudio de la obra de Celles y sobre los Maestros de Obras a través de los trabajos publicados por José María Montaner Martorell en 1983, 1988, 1990 y 1994, todos ellos en lengua catalana.

El primero de sus estudios se refiere a una selección de proyectos de examen de la Escuela de Maestros de Obras de Barcelona que radicó en los desvanes de la Casa Lonja de Mar entre 1850 y 1870.

En 1988 Montaner estuvo en la Academia Española en Roma y pudo estudiar detenidamente la actividad de Celles en la Ciudad Eterna. Sus estudios se publicaron en la revista *L'Avenç* de Barcelona en noviembre de 1988 y comprenden la actividad constructiva, arqueológica e investigadora de Celles, además de una biografía del mismo.

Pero fue en 1990 cuando José María Montaner leyó su tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Cataluña, con un ingente acopio de datos sobre Celles, su obra arquitectónica en Barcelona, Lérida y Roma, la historia y vicisitudes de la Clase de Arquitectura de Lonja (1817-1850) y acopio generoso de datos de muy diversos archivos. La tesis fue

galardonada por el Institut d'Estudis Catalans y se publicó con el título *La modernització de l'utillatge mental de l'arquitectura a Catalunya*: que da idea de la amplitud del tema en que se trata de los tiempos del neoclasicismo y el eclecticismo con un rigor encomiable. Todo ello en un volumen en cuatro, profusamente ilustrado, de 831 páginas.

Cuatro años después, en un artículo periodístico, trató Montaner de los inicios de la crítica arquitectónica en Cataluña con el que cierra su círculo de investigación sobre tan interesante período de la arquitectura neoclásica y en especial de la figura singular de Antonio Celles.

Cuando la Embajada española ante la Santa Sede decidió editar un volumen, confiado a la profesora Anselmi, sobre la sede de la Embajada, me ha parecido oportuno hacer una recolección de informes sobre Antonio Celles, restaurador del palacio de España, arqueólogo y profesor durante los turbulentos años de las guerras napoleónicas y del inicio de la enseñanza académica de la arquitectura en la ciudad de Barcelona.

BIBLIOGRAFÍA

ALCOLEA, S., "Pintura en Barcelona en el siglo XVIII. Texto de una carta de Celles desde Roma a José Flaugier, el 28 de febrero de 1805", *Anales y Boletín de los Museos de Arte*, XIV (1959-1960) 285.

ALTÉS I AGUILÓ, F. X., *L'església nova de Montserrat (1560-1592-1992)*, Montserrat: Publicacions de l'Abadia, 1992.

ARDUINI, A., "L'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede dalle origini ad oggi", *Illustrazione Vaticana*, VII (1936).

ARCHEOLOGIA Industriale, Roma: Touring Club Italiano, 1983.

AULESTIA PIJOÁN, A., "Notas y adiciones", en Piferrer, P. y Pi y Margall, F., *España. Sus monumentos y artes - Su naturaleza e historia. Cataluña*, Barcelona: Cortezo, 1884, t I, pp. 34-40 y 477-486.

BALIL, A., *Colonia Iulia Augusta Paterna Faventia Barcino*, Bibliotheca Archaeologica, IV, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964, p. 104.

BARRIO, M. del, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes*, Barcelona: Zanidrelli, 1966.

BASSEGODA NONELL, J., "La Escuela de Arquitectura de Lonja", *La Vanguardia Española* (3 de junio de 1971).

BASSEGODA NONELL, J., *Los maestros de obras de Barcelona*, Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1972.

BASSEGODA NONELL, J., *Los maestros de obras de Barcelona*, segunda edición revisada y ampliada, Barcelona: Editores Técnicos Asociados, 1973.

BASSEGODA NONELL, J., "La Academia de San Jorge", *La Vanguardia Española* (22 de julio de 1973).

BASSEGODA NONELL, J., "El rostro de los neoclásicos", *La Vanguardia Española* (21 de diciembre de 1973).

BASSEGODA NONELL, J., *El templo romano de Barcelona*, Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1974.

BASSEGODA NONELL, J., "La familia Renart", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes*, 3ª época, n. 798, vol. 44, 113, (1979) 345-384.

BASSEGODA NONELL, J., "Arquitectura neoclásica de Barcelona", *Academia*, 56 (1^{er} semestre de 1983) 83-88.

- BASSEGODA NONELL, J., "El templo romano de Barcelona: últimos hallazgos", conferencia en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 28 de noviembre de 1983.
- BASSEGODA NONELL, J., *La casa Lonja de Mar*, Barcelona: Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1986.
- BASSEGODA NONELL, J., *Guía de la casa Lonja de Mar*, Barcelona: Cámara de Comercio, Industria y Navegación, 1988.
- BASSEGODA NONELL, J., addenda a "El templo romano de Barcelona", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie II, n. 1, Historia antigua. Homenaje al profesor Eduardo Ripoll Perelló (1988) 317-322.
- BASSEGODA NONELL, J., "El primer arquitecte de la Acadèmia", *Butlletí IV-V Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (1990-1991).
- BASSEGODA NONELL, J., "El temple romà de Barcelona", conferència i exposició, Centre Excursionista de Catalunya, Barcelona, 26 de octubre de 1993.
- BENEDETTI, E. de, *Valadier, diario architettonico*, Roma: Balzani, 1979.
- BLAKE, M. E., *Memoirs*, Washington, 1940, p. 109, fig. 33.
- CABAÑES J. M. de, "Memoria sobre el templo de Hércules y de sus columnas existentes en el día en esta ciudad", discurso leído en la Real Academia de Buenas Letras, Barcelona: Brusi, 1838.
- CARRERAS CANDI, *La ciutat de Barcelona. Geografia General de Catalunya*, Barcelona: Martín, 1916, pp. 837-839.
- DI CASTRO, *Piazza di Spagna nei miei ricordi*, Roma, 1963.
- CELLES AZCONA, A., *Discurso de apertura de la Escuela Gratuita de Arquitectura...*, Barcelona: A. Roca, 1817.
- CELLES AZCONA, A., *Noticia de la aplicación de los materiales volcánicos de la villa de Olot...*, Barcelona: Brusi, 1820.
- CELLES, A., "Discurso de ingreso", manuscrito, 20 de diciembre de 1820, Archivo de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona.
- CELLES, A., "Monumento a Daoíz y Velarde", *Diario de Barcelona* (24 de agosto de 1822).
- CELLES, A., trece artículos con el título "Nobles Artes", *Diario de Barcelona* (17 de abril de 1823), (21 de abril de 1823), (6 de mayo de 1823), (30 de junio de 1823), (13 de agosto de 1823), (13 de diciembre de 1826), (4 de enero de 1827), (8 de febrero de 1827), (29 de marzo de 1827), (22 de abril de 1827), (19 de mayo de 1827), (22 de junio de 1827), (14 de septiembre de 1827).
- CELLES, A., "Memoria sobre el colosal templo de Hércules que se halla en Barcelona", manuscrito firmado el 31 de octubre de 1835. Archivo del Servicio de Monumentos de la Diputación de Barcelona. Publicado por J. Bassegoda Nonell en *El templo romano de Barcelona*, Barcelona: Real Academia de Bellas Artes, 1974.
- CELLES, A., "Diez planos del templo romano de Barcelona (1835)", procedentes del legado de José Mariano de Cabanes.
- CELLES, A., "Exposició dels plànols de la restauració de l'església del monestir de Montserrat (1829)", Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 22-30 de agosto de 1979.
- CID PRIEGO, C., "Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1 y vol. V (1947).
- CID, C., "La decoración de la Casa Lonja", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI, n. 3 y 4 (julio-diciembre de 1948).
- CID, C., *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damián Campeny i Estrany*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1998.

- CIPRIANI, A. MARCONI, P. VALERIANI, E., *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma: Luca, 1974.
- CIPRIANI, A., *Descrizione itineraria di Roma*, Roma: M. Perego Salvioni, 1838.
- COARELLI, F., *Guida archeologica del Lazio*, Roma y Bari: Laterza, 1984.
- COLECCIÓN de los epitafios más notables que existen en el cementerio de Barcelona. Segunda Isla, nº 170: Antonio Celles, Barcelona: Brusi, 1842.
- COLLORI, L., *Le ville di Roma*, Roma, 1934.
- COLINI, A. M., "Storia e topografia nel Celio nell'Antichità", en *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, Roma, 1947, vol. VII, pp. 225-228.
- DONINI, A., "Transformazioni architettoniche: la facciata del palazzo di Spagna in una medaglia di Pio X", *Medaglia*, 3 (1973).
- ELÍAS DE MOLÍNS, A., *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes*, Barcelona, 1889, vol. I.
- FALDA, G. B., *Raccolta delle ville e giardini di Roma con loro piante alzate e vedute in prospettiva*, Roma, 1670.
- GIGLI, L., *Il complesso gianicolare di S. Pietro in Montorio*, Roma: Fr. Palombi, 1987.
- GIMENO PASCUAL, J., "Urbanismo romano en Hispania: Barcino", *Q. Revista del Consejo Superior de Arquitectos de España*, 65 (marzo de 1983) 18-37.
- KELLERMANN, O., *Vigilium latercula duo Coelimontana*, Roma, 1835.
- LANCIANI, R. A., *Forma Urbis Romae*, Milano, 1893-1901.
- LANCIANI, R. A., *The ruins and excavations of ancient Rom*, Boston y New York, 1897.
- LANCIANI, R. A., *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma, 1902.
- MARCONI, P., *Giuseppe Valadier*, Roma: Officina, 1964.
- MARCONI, P., "Valadier, segno e architettura", catálogo de la exposición, Roma: Multigrafica, 1986.
- MARÈS DEULOVOL, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona: Cámara Oficial de Comercio de Barcelona, 1958.
- MARTINELL, C., *La Escuela de la Lonja en la vida artística barcelonesa*, Barcelona: Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1951.
- MIRA OLCINA, E., "Arquitectura clásica de Barcelona", tesis doctoral, vol. III (1991), Bib. ETSAB.
- MONTANER MARTORELL, J. M., *L'Ofici de l'Arquitectura*, Barcelona: Ed. Universitat Politècnica de Barcelona, 1983.
- MONTANER, J. M., "L'estada Roma de l'arquitecte català Antoni Celles Azcona (1803-1819)", *L'Avenç*, 120 (noviembre de 1988) 16-24.
- MONTANER, J. M., *La modernització de l'utilitatge mental de l'arquitectura a Catalunya (1714-1859)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1990.
- MONTANER, J. M., "Els inicis de la crítica d'arquitectura a Catalunya", *El País* (7 de abril de 1994).
- NIBBY-PORENA, *Itinerario di Roma*, Roma, 1839, p. 89.
- PAULÍ MELÉNDEZ, A., "El convento de Carmelitas de la calle Hospital", *La Hormiga de Oro*, año LIII (enero de 1935) 940-942.
- PAULÍ, A., *El monasterio de la Encarnación de las MM. Carmelitas de Barcelona (1649-1949)*, Barcelona, 1951.

- PUIG Y CADAFALCH, J., *Arquitectura romana a Catalunya*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalanas, 1909.
- RE, L., "Seneca e Socrate, erme bicipite trovata da S.A.S. i Principe della Pace nelle scavazioni della sua villa celi-montana, già Mattei", *Diss. Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, I, 2 (1823) 161, fig. 4.
- REAL Academia de Ciencias y Artes, *Año Académico 1907-1908*, Barcelona: A. López Robert, 1908, pp.137-139.
- REAL Academia de Ciencias y Artes, *Fiesta Científica del CL aniversario*, Barcelona, 1914, p. 166.
- ROVIRA TRÍAS, A., "Necrología de don Antonio Celles", *Boletín de Nobles Artes*, t. I, 9 (1 de agosto de 1846) 338-340.
- SOLÀ, A., "Nobles Artes", *Diario de Barcelona*, (20 de julio de 1818).
- SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- TORRES AMAT, E., *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes (1836)*, Barcelona y Sueca: Curial, 1973, p. 177.

EL ARQUITECTO ANTONIO GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Soledad Cánovas del Castillo

El examen de los documentos del Archivo de la Academia constituye una base esencial y fundamento para el desarrollo de la historia de las artes en España desde su fundación hasta nuestros días. Su estudio permite hacer un recorrido de la trayectoria de quienes pasaron por ella, algunos de los cuales dejaron huella dentro del mundo artístico, frente a una inmensa mayoría ciertamente anónima por no haber despertado suficiente interés para su estudio. Dentro de este segundo grupo, hay que contar desde luego con el hecho de que muchos de estos discípulos debieron abandonar pronto sus estudios artísticos buscando mejor destino para su vida profesional. Pero nos consta que muchos otros continuaron recibiendo las enseñanzas que la Academia impartía y que en su madurez optaron por dedicarse a las profesiones liberales que habían escogido. Uno de estos casos es el del arquitecto Antonio González Velázquez. La búsqueda de noticias sobre su padre y sus tíos nos puso en la pista de su formación y desarrollo profesional. Y son estos datos inéditos los que presentamos en este trabajo, porque las escasas referencias que se conocen en torno a su figura se limitan a dar cuenta de su actividad en México, citando como mucho su formación en las aulas de la Academia madrileña, pero sin dar cuenta de su evolución como discípulo en ella.

A pesar del juicio positivo que recibe este arquitecto de Ceán Bermúdez, quien dice que su genio y aplicación le llevaron a conseguir la plaza de director de arquitectura de la Academia de San Carlos de México¹, la crítica se muestra unánime al afirmar que la calidad de su arte no es notoria, como parece que confirman algunas de sus obras todavía existentes en ese país. También Toussaint participa de esta idea en su obra sobre el arte colo-

nial en México, en la que ofrece una relación de las obras que le fueron encomendadas en ese país, algunas proyectadas y no ejecutadas, y otras en la actualidad inexistentes pero cuyo conocimiento resulta de gran interés para el estudio de nuestro personaje². Otros estudios posteriores que analizan la arquitectura en Iberoamérica, como el de Gutiérrez, apenas le citan³.

Al igual que sucede con los bayeus y los madrazos, Antonio González Velázquez pertenece a la tercera generación de una familia de artistas españoles formada al menos por cuatro generaciones que cultivaron un amplio abanico de géneros artísticos⁴. La dinastía se inicia con su abuelo, el escultor Pablo González Velázquez, y continúa con sus hijos Luis, Alejandro y Antonio, pintores y decoradores, y en el caso de Alejandro, también arquitecto. Ya en la tercera generación se sitúan el arquitecto que estudiamos, como hijo de Alejandro, y los hijos del pintor Antonio González Velázquez: el pintor Zacarías, el arquitecto Isidro y el miniaturista Cástor. Cuatro hijos de Zacarías pretendieron continuar con la tradición familiar: Pablo y Vicente, matriculados en 1808 y 1814 en la Academia de San Fernando respectivamente⁵; y Gabino y Dionisio. Del primero de ellos sólo conocemos esta noticia, por lo que no creemos que optara en su madurez por desarrollar profesionalmente las enseñanzas recibidas en las aulas de la Academia. En cuanto a Vicente, sabemos que estudió arquitectura, presentando dibujos para ser aprobado como maestro arquitecto, título que obtuvo en la junta ordinaria del 16 de diciembre de 1832⁶. Gabino solicitó en febrero de 1818 el pase a la clase de figuras, que le fue concedido en la junta ordinaria del día 8 de ese mes y año⁷. En 1831 se presentó con éxito a los premios generales por el grabado en hueco⁸, y al año siguiente, a los veintiocho años obtuvo el premio único en grabado de medallas, que consistía en una medalla de oro de una onza⁹. Respecto a Dionisio, fue también discípulo de dibujo de la Academia, asistiendo al Estudio de la Merced. En 1826 pidió el pase de la clase de cabezas a la de figuras, y en vista de la obra que presentó, la junta ordinaria del 2 de abril de ese año se lo concedió¹⁰. Como Pablo, pensamos que probablemente este último hijo de Zacarías tampoco hizo carrera de sus estudios artísticos. El arquitecto Isidro González Velázquez no dejó hijos a su muerte. Pero su hermano Cástor tuvo un hijo llamado Mariano, que posiblemente fuera el mismo que en noviembre de 1825 solicitó el pase de la sala de cabezas a la de figuras en el estudio de la Merced, obteniendo esta concesión en la junta ordinaria de 27 de ese mes y año¹¹. Por último, queremos también dejar constancia de un arquitecto que tal vez fuera hijo del Antonio González Velázquez que estudiamos aquí: se trata de "Francisco Javier Belázquez", autor de dos planos fechados en 1812 pertenecientes a la colección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que representan la *Planta y fachada de un panteón* y la *Fachada de un palacio*¹². La coincidencia del apellido, profesión desarrollada y cercanía en el tiempo entre nuestro biografiado y el autor de estos planos nos hace pensar en esta posibilidad, aunque carecemos de otras noticias para afirmar esta suposición.

Pese a la afirmación de Álvarez y Baena de que nuestro arquitecto nació del legítimo matrimonio de Alejandro González Velázquez e Isabel González, Morales y Marín duda

en uno de sus estudios sobre la pintura en la España ilustrada de la legitimidad de su origen, razonamiento fundado en el hecho de que su nombre no aparece en el testamento que hizo Alejandro con su mujer en 1751 ni en su partida de defunción¹³. Es verdad que el nombre de este hijo no consta en el poder para testar que recíprocamente otorgaron sus padres el 27 de agosto de 1751, en el que se dice que de su primer matrimonio con Teresa Malrrasca no le quedaron hijos, y que en ese momento tenía con su segunda mujer dos hijas, de nombre María Antonia y Rosa. Según lo habitual, Alejandro nombraba a Isabel González tutora y curadora de sus hijas, únicas y universales herederas "con los demás hijos que Dios nuestro Señor nos diere durante nuestro Matrimonio"¹⁴. Tampoco hay mención de su nombre en la partida de defunción de Alejandro, fechada el 21 de enero de 1772, a nuestro juicio porque la información que aquí se recoge alude al contenido del testamento de 1751 y no al momento en que se hizo la partida, como pone de manifiesto la frase final en la que se dice que nombraba herederas a sus dos hijas legítimas y a los demás que Dios le diera durante su matrimonio¹⁵. Evidentemente, a la vista de estos dos documentos que menciona Morales y Marín podría pensarse en la ilegitimidad de Antonio, como sospecha este autor, pero la explicación que damos a la ausencia de su nombre en estos papeles resulta convincente: en el caso de la partida de defunción nuestra hipótesis parece decisiva, y en cuanto al testamento de 1751, es claro que no se cita el nombre de este hijo porque no había nacido.

El matrimonio formado por Alejandro González Velázquez y su segunda mujer, Isabel González, tuvo al menos ocho hijos, de los cuales sólo tres sobrevivieron a sus padres: María Antonia Manuela Melitona, Antonio e Isabel Inés María. Antonio, que ocupaba el quinto lugar en orden de nacimiento, fue por tanto el único varón del matrimonio que alcanzó la mayoría de edad, pues sus otros dos hermanos murieron antes de 1751¹⁶.

Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento, pero algunas noticias que hemos encontrado nos ponen en la pista de que vino al mundo en 1756 ó 1757. Según ciertos planos que dibujó en 1779, en donde se expresa que contaba con 23 años, nacería en el primer año indicado, mientras que un papel fechado el 1 de enero de 1769 en el que se citan los alumnos presentados por la perspectiva a los premios mensuales de la Academia, indica que Antonio Velázquez tenía 11 años, por lo que habría que situar su nacimiento un año después¹⁷.

Huelga decir que recibiría su primera formación junto a su padre, quien le instruiría primeramente en el hogar familiar y continuaría en la sala de perspectiva de la Academia. En las matrículas y solicitudes de admisión en el centro de los años sesenta y principios de los setenta no aparece la de Antonio, lo que nos lleva a pensar que posiblemente no llegó a presentar petición de ingreso, accediendo a sus aulas por mediación de su padre¹⁸.

La presentación de Antonio a los concursos mensuales por la perspectiva convocados por la Academia viene a coincidir con los últimos años de la vida de su padre, en los que nos consta que se hallaba enfermo. Estamos hablando de los años de 1769, 1770 y 1771, cuando Antonio tenía 11, 12 y 13 años. En esos años Antonio concurrió un total de seis veces a estos concursos, que no eran otra cosa que ayudas de costa mensuales cuyo impor-

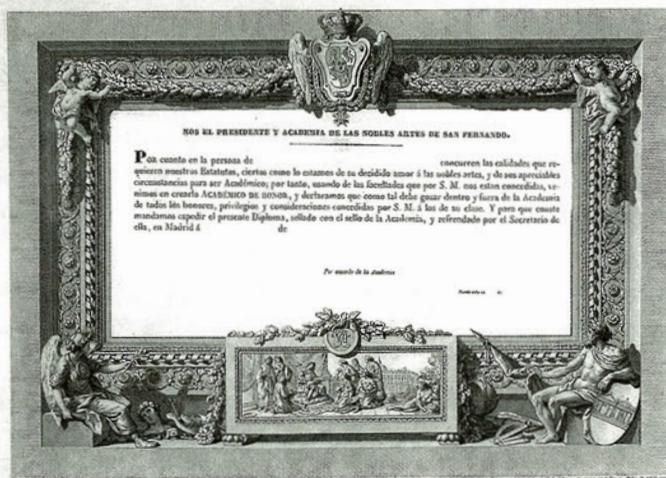
te ascendía a 120 reales de vellón, y que Antonio sólo obtuvo una vez. La verdad es que el resultado de las votaciones de estas ayudas de costa pone de manifiesto que los diseños presentados por Antonio distaban de tener una calidad aceptable¹⁹. Esto contrasta enormemente con el éxito de su participación en el concurso celebrado en 1772 para la elección del dibujo de la orla para los títulos de académicos que sería grabada por Manuel Salvador Carmona, tantas veces citada y tan poco estudiada, lo que ha llevado a identificar al autor de la composición de esta lámina con Antonio González Velázquez, hermano de Luis y Alejandro y tío del que aquí tratamos. Lo más curioso de este asunto es que el desconocimiento de la historia que dio origen a esta lámina ha conducido a la crítica a atribuir su dibujo, en principio erróneamente, al pintor Antonio González Velázquez, cuando lo cierto es que sí terminó participando.

El 1 de febrero de 1772 Ignacio de Herosilla dirigía un oficio a Juan Moreno y Sánchez comunicándole que la junta celebrada el día anterior había resuelto proponer para los académicos supernumerarios y discípulos más adelantados la formación de una orla para los títulos de académicos. Los interesados podrían trabajar en sus casas la obra hasta su presentación en la junta ordinaria del mes de marzo, y si ésta consideraba que el dibujo mejor era digno de grabarse, se gratificaría al autor con 600 reales de vellón²⁰. En la junta ordinaria del 8 de marzo se examinaron las obras realizadas nada menos que por once discípulos, entre ellas dos dibujos del hijo de Alejandro. Antonio González Velázquez, como tío de uno de los concurrentes, tuvo que abandonar la sala en la votación. Al parecer, no debía haber límite de presentación de dibujos, lo que no deja de resultar un tanto sospechoso, puesto que en principio las posibilidades de obtener el premio eran mayores cuantos más diseños se presentaran. Pero en la práctica de este caso parece conjetura infundada, ya que todos los discípulos presentaron uno excepto Antonio Velázquez, que entregó dos, y Francisco Cazas –marido de su prima María Isabel, hija de Luis González Velázquez– que realizó seis, lo que no le sirvió de nada, puesto que ninguno de sus dibujos obtuvo voto. De los nueve vocales presentes, seis votaron por los dos diseños de Antonio, por lo que resultó premiado con los 600 reales de vellón. A continuación, se procedió a votar cuál de los dos dibujos presentados por éste se prefería, eligiéndose el señalado con el número uno²¹. En la junta particular celebrada ese mismo día se nombró a Manuel Salvador Carmona para grabar el dibujo seleccionado de Antonio, disponiéndose que debía arreglar y perfeccionar algunos ornatos, precediendo para la corrección de figuras de acuerdo con el teniente director de pintura Antonio Velázquez²². Al día siguiente, Ignacio de Herosilla ordenaba a Juan Moreno y Sánchez el pago de los 600 reales al ganador, y el 28 de abril mandaba que le entregase al grabador la plancha de cobre que éste hallara más a propósito para la obra. Por su parte, Manuel Salvador Carmona acusaba recibo el 8 de mayo de la lámina destinada para grabar la orla de las patentes para la Academia²³. Ésta se abrió durante los meses siguientes, y ya en octubre estaba concluida. La pieza contó con el beneplácito del protector marqués de Grimaldi, a pesar de señalar ligeras objeciones personales²⁴. El 30 de octubre el marqués de Villafranca firmaba una nota en la que se decía que el conserje paga-

ría a Manuel Salvador Carmona 80 doblones, que hacían 4.800 reales de vellón en que se había regulado la lámina con la letra incluida. Según se recoge en el libro de cuentas de 1772, fueron estampados 300 ejemplares²⁵.

Lo que importa destacar del asunto de la orla es la ayuda que tuvo el hijo de Alejandro de su tío y homónimo Antonio González Velázquez, que sin duda fue más allá de la corrección que se le encomendó de las figuras del dibujo de su sobrino. A nuestro juicio, esta ayuda se prestó desde el primer momento, según dan a entender los siguientes indicios. Por un lado, hay que tener presente los lamentables resultados obtenidos por el joven Antonio en las ayudas de costa por la perspectiva a las que se había presentado en los años precedentes, y no por obtener sólo una vez de las seis la ayuda, sino porque la falta de votos en favor de sus diseños en las cinco restantes denota su escasa calidad. La última vez que concurrió a estas ayudas fue en enero de 1771, y un año después ganaba el concurso convocado para la orla de los títulos de académicos, al que se habían presentado once discípulos. En ese año podía haber adelantado en su aprendizaje, pero tampoco tanto como para dar ese salto notable que le llevó a obtener el premio de la orla, aunque no hay que olvidar que su éxito estaría condicionado a la calidad de los dibujos presentados por los otros aspirantes. Por otro lado, el 21 de enero de 1772 fallecía su padre, dejando una viuda y tres huérfanos en situación precaria, según se desprende de varios documentos. Uno de éstos es el memorial que a los diez días del óbito presentó su tío Antonio pretendiendo cubrir la plaza vacante que había dejado su hermano en la dirección de los estudios de perspectiva y geometría relativas a la pintura y la escultura, y en el que de obtener esa plaza, se obligaba a asistir a sus tres sobrinos huérfanos con la mitad de su sueldo²⁶. A los pocos días, la viuda de Alejandro solicitaba al rey en otro memorial la ayuda de una limosna diaria, como hiciera en su día su cuñada Luisa Izquierdo²⁷. Animado sin duda por su tío, a Antonio le vino como anillo al dedo esta convocatoria, sobre todo por la singularidad de la condición fijada de que la obra u obras a presentar podían ser trabajadas en sus casas. En semejante circunstancia, resulta evidente que su tío le debió ayudar en la ejecución del dibujo, intervención que se manifiesta de forma indiscutible en la stampa de Manuel Salvador Carmona. Se trata de un marco rectangular decorado con motivos vegetales, rematado por el escudo real en la parte central superior y flanqueado por dos angelillos en los ángulos; en la inferior, se representa al centro una escena de las artes rindiendo pleitesía al rey con el palacio real al fondo, y en los ángulos las alegorías de la Pintura y la Arquitectura acompañadas de atributos de las artes. El esquema compositivo, los ornatos y detalles del conjunto denotan una factura propia de un artista instruido y no de un joven de quince años inexperto. De ahí que la crítica atribuya directamente la autoría de esta composición a su tío, sin plantearse que el nombre que figura al pie de la stampa corresponde al hijo de Alejandro²⁸. El problema que genera la homonimia entre sobrino y tío está presente en las publicaciones que tratan de ambas figuras²⁹.

El reciente éxito obtenido y la situación de penuria que había dejado su padre llevó a Antonio a solicitar el 5 de abril de 1772 una ayuda de costa diaria para continuar sus estu-



Orla del título de Académico.
Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando,
Madrid.

dios. A pesar de "ser notoria la suma pobreza del suplicante", la junta particular de ese día no tuvo a bien tomar resolución, reservando este asunto para cuando concurrieran más académicos, previniéndole además que lo recomendaran³⁰. Se dejaba por tanto una puerta abierta que Antonio posiblemente aprovechó buscando, previsiblemente de la mano de su tío, esas recomendaciones. Y lo cierto es que en la siguiente junta particular, celebrada sólo cinco días después de aquella, obtuvo la concesión de cuatro reales diarios por tres años, que empezarían a correr desde ese mismo día; transcurrido ese tiempo, si seguía adelantando, la junta se reservaba el derecho de prórroga. Se expresa que el director de arquitectura y perspectiva debía cuidar con atención especial su aplicación. El discípulo entregaría cada mes a la junta ordinaria los dibujos y los estudios de la sala de arquitectura y de perspectiva. Su asistencia a las clases sería controlada por el conserje, debiendo dar cuenta de los meses que faltara³¹. Para evitar abusos e injusticias, la sesión ordinaria celebrada el 3 de mayo de ese año estableció que ningún pensionado tendría derecho a las ayudas de costa mensuales. Esta medida afectaba a Antonio, de manera que no volvió a presentarse durante los años siguientes a las mismas.

A partir de aquí y hasta 1780, Antonio disfrutó de la ayuda de costa diaria que venía a suponer 120 reales de vellón cada mes, asistiendo regularmente a las clases y presentando periódicamente en las juntas ordinarias los dibujos realizados que justificaban su continuación³². Su disciplina y constancia le sirvieron para disfrutar de ese beneficio durante casi tres trienios, tiempo improrrogable entre otras cosas por razón de su edad —en 1780 contaba ya con veintitrés o veinticuatro años—.

La plaza de director de perspectiva que quedó vacante a la muerte de Alejandro fue inicialmente cubierta por Felipe de Castro, al ser considerado el más apto de los candida-

tos, pese a que no llegó a presentar memorial. Pero la reciente disposición tomada de que las clases de perspectiva debían darse por las mañanas y no por la noche como se había venido haciendo, determinó que Felipe de Castro renunciara a este nombramiento, ya que según alegaba, su aceptación supondría la falta al cumplimiento de los encargos que tenía del rey y del infante don Luis³³. El monarca entonces nombraría a Diego de Villanueva, quien quedaba en el primer lugar de la proposición³⁴. Parecía desde luego lo justo, si pensamos que Villanueva había sustituido a Alejandro en las clases de perspectiva al final de sus días, al estar impedido por la gravedad de su enfermedad. El mismo Villanueva había solicitado servir la dirección de perspectiva, obteniendo su pretensión en la junta ordinaria del 1 de diciembre de 1771³⁵. Así pues, después de ponerse Antonio bajo la dirección de su padre en las clases de perspectiva, ayudándole en sustituciones en ocasiones de ausencia y enfermedad según él mismo confiesa, hizo lo propio con Diego de Villanueva, quien a su vez había sustituido a Alejandro.

Fueron dos las veces que Antonio González Velázquez se presentó a los premios generales de la Academia por la arquitectura, y, como ocurría con las ayudas de costa mensuales, también aquí los resultados de las votaciones evidencian que la calidad de su obra dejaba que desear. La primera vez fue en 1772, y la última en 1778. En el primer año, se presentó por la segunda clase de arquitectura. El acta de la junta general del 3 de julio nos informa que los concursantes debían dibujar la *Planta y fachada de la puerta principal de orden jónico compuesto para la entrada de un jardín*. Seis discípulos concurrían: Francisco Aguado, Francisco Cremona, Antonio González Velázquez, Juan de Milla, Ramón Alonso y Domingo de Tomás. Los votos de los nueve vocales en la prueba de repente quedaron distribuidos de la siguiente manera: cinco para Juan Milla, dos para Ramón Alonso y los dos restantes para Antonio González Velázquez. En la prueba de pensado, seis vocales dieron su voto a Ramón Alonso, y tres a Juan Milla, quienes obtuvieron el primer y segundo premio respectivamente³⁶.

Antes de caer Diego de Villanueva enfermo, le había asistido en el encargo que la Academia le encomendó en 1773 de hacer varios planos de los cinco pisos de la nueva sede del palacio de Goyeneche, en los que se debía expresar el estado en el que estaban y la nueva distribución. Para trabajarlos con la mayor brevedad posible, se ordenó a Diego de Villanueva que emplease al pensionado Antonio González Velázquez, y que en caso de no poder asistir al estudio de la perspectiva que tenía a su cargo, enviase sus lecciones y cuadernos³⁷. Cuando a principios de 1774 la enfermedad impidió a Diego de Villanueva continuar prestando sus servicios en las salas de arquitectura y de perspectiva, fue reemplazado en su empleo por Ventura Rodríguez y Antonio González Velázquez en una y otra. Este último ya había venido asistiendo en la sala mencionada durante las ausencias de su titular, trayendo y repartiendo a los discípulos sus lecciones y cuadernos. En la junta ordinaria y general del 6 de febrero de ese año el presidente nombraba al joven Antonio para asistir a la sala de perspectiva durante la enfermedad de Villanueva, ofrecimiento que, como era de esperar, fue aceptado de inmediato³⁸.

Las actas de las sesiones ordinarias recogen la presentación de los diseños que Antonio González Velázquez debía hacer para su evaluación, pero no parece que la periodicidad de entrega fuera siempre mensual como estaba dispuesto. La omisión de referencias a los exámenes de sus dibujos en algunas de esas juntas nos hacen pensar que no fueron presentados, posponiéndose su entrega a las sesiones siguientes. No debía ser una falta importante, o por lo menos digna de ser recriminada, puesto que nada se recoge de una amonestación a nuestro arquitecto. Por lo que se refiere al asunto de los dibujos exhibidos en estas juntas, no se cita en muchas ocasiones, cosa por lo demás normal, ya que a fin de cuentas se trataba sólo de evaluar el adelantamiento del discípulo en cuestión, y por lo tanto su mención no era relevante. Sí sabemos que entregó dibujos de arquitectura, adornos, perspectiva y pintura. El número de diseños se especifica sólo en casos contados, oscilando la cifra entre uno y cuatro, lo que nos lleva a pensar que no estaba obligado a hacer una cantidad determinada, sino simplemente a presentar lo que hubiera hecho durante el mes anterior³⁹.

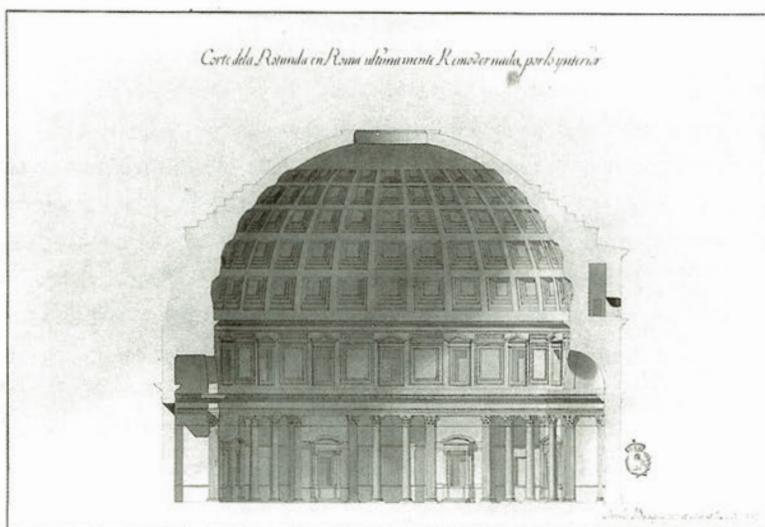
Por fortuna, en otros casos se indica o al menos se apunta el motivo que representaban estos dibujos. Conforme a la práctica habitual, el pensionado mostraba su obra trabajada en el mes anterior, y una vez que se veía su adelantamiento, los retiraba quedándose los; de ahí que la Academia no conserve testimonio de estos diseños. En cualquier caso, por su interés para el estudio de la obra de Antonio González Velázquez, damos cuenta de las juntas ordinarias que mencionan los asuntos de sus dibujos que fueron expuestos en ellas:

- 1773, 26 de septiembre. *Plan, corte y fachada de un templo en figura de cruz griega.*
- 1774, 9 de enero. Dibujo de un *Edificio en perspectiva* y una figura de *Academia de su mano.*
- 1774, 6 de marzo. *Templo en perspectiva empezado*, y una *Figura copiada de otra de la Academia.*
- 1774, 10 de abril. Figura de *Academia*, la *Elevación en perspectiva de un templo*, y la idea de otro.
- 1774, 4 de septiembre. *Plan y elevación geométrica de una especie de atrio de su invención.* Se alaba el sofito de su cornisamento, disponiéndose que los pusiera en perspectiva.
- 1774, 9 de octubre de 1774. *Cornisón en perspectiva.*
- 1774, 6 de noviembre. Figura de *Academia* y el cornisón concluído que había presentado en la junta precedente.
- 1775, 1 de octubre. *Elevación de la Puerta de Alcalá* mirada desde el campo.
- 1778, 18 de enero. Dibujo de *Adriana.*

En general, en la mayoría de las sesiones de estas juntas se dio un juicio positivo de las obras examinadas de González Velázquez. Las frases que aluden a su adelantamiento resultan un tanto estereotipadas, tales como "se juzgó que adelantaba", "parecieron bien", "se notaba su aplicación" y "agradaron mucho". No cabe duda de que debió mejorar su técnica; prueba de ello es el acuerdo tomado en la sesión ordinaria de 7 de noviembre de 1773,

que determinó que el discípulo pasase de la clase de principios a la de figuras. Pero no todo fueron alabanzas. En la junta del 5 de junio de 1774 presentó dibujos de arquitectura y figuras que mostraban su aplicación; sin embargo, los profesores notaron que no concluía bien las obras, por lo que se acordó que Ignacio de Hermosilla le amonestase, y que previniese a su tío Antonio para que cuidase que se enmendara. Sin duda, esta recriminación condujo al interesado a perseverar, como pone de manifiesto su asistencia regular a las clases y la presentación de diseños más arreglados en las juntas posteriores. Pero al año siguiente se le volvió a llamar la atención: fue en la junta del 5 de febrero de 1775, donde vistos los dibujos de los pensionados, se observó que los de Antonio no estaban bien terminados. Como en la vez anterior, se encargó a su tío de prevenirle de que se detuviese más en la corrección y conclusión de sus diseños. Las dos sesiones siguientes indican que nuestro pensionado matizó este defecto, puesto que los dibujos presentados en ellas parecieron bien. No obstante, poco tiempo después nuevas críticas le esperaban, esta vez no porque la terminación de la obra fuera incorrecta, sino por un defecto de gusto. La junta ordinaria del 7 de mayo de 1775 reprobó el dibujo de arquitectura que el joven Antonio había hecho el mes anterior por notar un método de muy mal gusto para cerrar el ornato de una nicha. Se le previno para que siguiese la sencillez y naturalidad "que reina en las obras del siglo de Augusto". La observación da a entender que el ornato dibujado era recargado y superfluo, muy alejado de las formas simples y puras propias del clasicismo del Imperio romano. El juicio que reciben sus diseños en las juntas sucesivas es siempre favorable. Y efectivamente debió adelantar, porque en la sesión del 10 de marzo de 1776, vistos sus dibujos y pareciendo que estaban bien hechos, se le concedió el pase a la sala del modelo del yeso, noticia que al día siguiente comunicaba Ignacio de Hermosilla a Juan Moreno y Sánchez⁴⁰. Desde el último cuatrimestre de 1776 y hasta principios de 1778 no se cita la presentación de sus dibujos en las juntas ordinarias. Es posible que se hallara realizando alguna obra que le excusara de esta obligación, aunque nada se indica al respecto. Tras este período, en la sesión del 18 de enero de 1778 se reanudan las noticias de diseños presentados de su mano con uno que tenía por asunto a *Adriana*, y que fue recriminado por la falta de escala de sus medidas y una explicación competente. Al día siguiente, Ponz comunicaba al conserje esta falta para que llamase la atención a Antonio. Existe otro largo espacio de tiempo entre el 29 de noviembre de 1778 y el 26 de junio de 1779 –fecha en la que inicialmente se determina el cese de la ayuda de costa de este discípulo– en el que tampoco se indica que presentara nuevos dibujos en las juntas.

Si la entrega de dibujos de Antonio fue, salvo las dos lagunas citadas y algunos pequeños saltos entre meses, más o menos regular, no lo fue tanto –al menos de forma continua– su asistencia a las clases. Las listas mensuales que hemos encontrado de los discípulos que frecuentaban los estudios, formadas por los asientos que diariamente hacía Juan Moreno y Sánchez, constatan su presencia o ausencia de las clases. A través de ellas podemos comprobar que durante 1773 y 1774 asistió a la sala de perspectiva con asiduidad –a finales del primer año, se llega incluso a decir que fue el único alumno que estuvo en todas–; en 1775



Templo de la Rotonda (Panteón de Roma). Sección
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

y 1776 no figura en estas listas de control de asistencia, y no hay rastro de las relaciones correspondientes a 1777 —a excepción del mes de abril, en el que asistió a la sala del yeso—. Por último, en 1778, aparece entre los discípulos de esa misma sala, aunque con mucha menor frecuencia que los primeros años citados cuando concurría a la de perspectiva⁴¹.

Como ya hemos indicado, en 1778 se presentó de nuevo a los premios generales por la arquitectura, esta vez por la primera clase. El asunto que se les dio era la *Planta y alzado de un mausoleo según los antiguos, arreglado a los géneros diástilos y eústilos*. En principio, concursaba de nuevo con Ramón Alonso y Juan Milla, y además, con José Fernández Parrado, Pedro Ángel Albisu, Mateo Guill, Francisco Sánchez, José Naranjo, Guillermo Casanova, Esteban de los Reyes y Cayetano Álvarez. Sin embargo, Ramón Alonso y los dos últimos citados no presentaron obra, por lo que quedaron ocho participantes. El primer premio lo obtuvo Guillermo Casanova, y el segundo, Mateo Guill⁴².

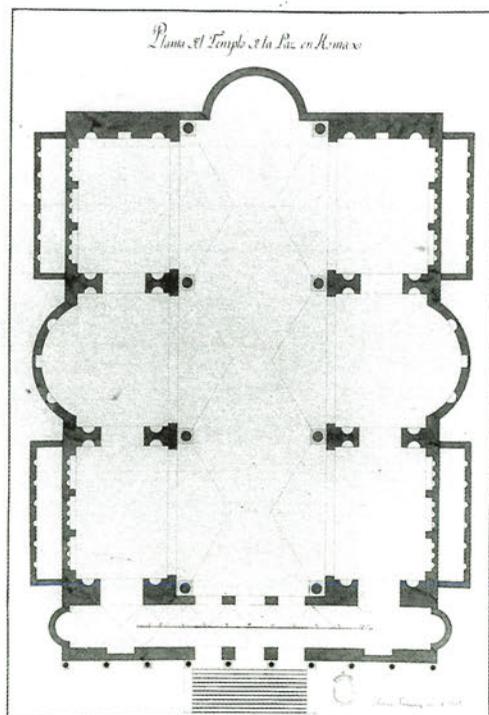
El pensionado Antonio González Velázquez llevaba ya más de siete años disfrutando de una ayuda diaria, y aunque había dado muestras de su progreso, parecía tiempo suficiente como para haber aprendido más de lo necesario, y el hecho de que siguiera disfrutando de esta ayuda no iba a mejorar la calidad de sus dibujos. Las nuevas medidas de ajustes económicos del centro llevaron a revisar las pensiones que disfrutaban algunos alumnos, y entre ellas la de Antonio. El asunto fue abordado en la junta particular celebrada el 26 de junio de 1779. Se habló de los nuevos gastos en que estaba metida la Academia con motivo de los pensionados de Roma y de las cantidades que se debían pagar a varios discípulos, por lo que se decidió revisar las ayudas de costa. Era desde luego un buen argumento para recortar costes, y las restricciones afectaron a quienes llevaban más tiempo disfrutando de ayudas. Entre ellas estaba la de Antonio González Velázquez, que desde hacía siete años estaba disfrutando de la ayuda de una peseta diaria. Se acordó el cese de ésta y

otras durante ese año⁴³. Sin embargo, en los libros de cuentas de 1779 figura que percibió su nómina de pensionado de cuatro reales diarios durante todo el año, por lo que parece que el cese no se llevó a efecto⁴⁴. Por otra parte, nos consta que en 1779 se presentó a dos, si no a tres, de los premios mensuales de arquitectura, lo que no deja de chocar un tanto, ya que si continuaba recibiendo la ayuda mensual de una peseta, según la disposición tomada en la junta ordinaria de 3 de mayo de 1772 que hemos citado, ningún pensionado podría presentarse a las ayudas de costa mensuales. Un papel del Archivo de la Academia nos informa que los premios mensuales de arquitectura se encontraban ubicados en "el arcón grande"; de Antonio Velázquez y de ese año de 1779, se guardaban dos planos del *Templo de la Rotonda* y tres del *Templo de la Paz*⁴⁵. Junto con los planos que presentó en su recepción como académico de mérito y una sección del llamado *Templo de Baco*, son las únicas obras que la Sección de Planos de Arquitectura del Museo de la Academia conserva de su mano⁴⁶.

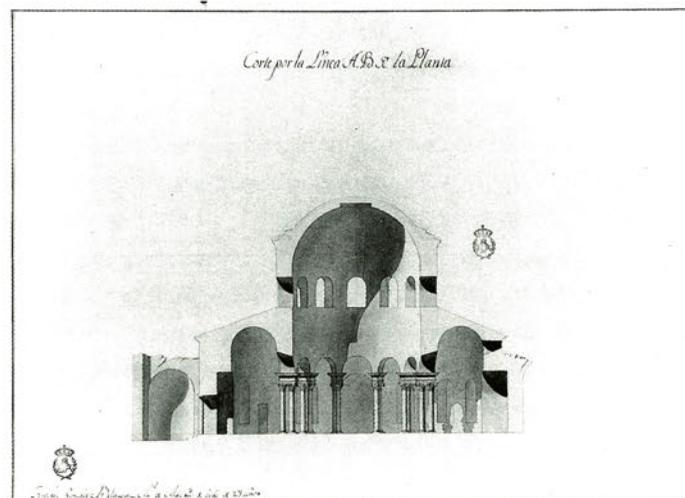
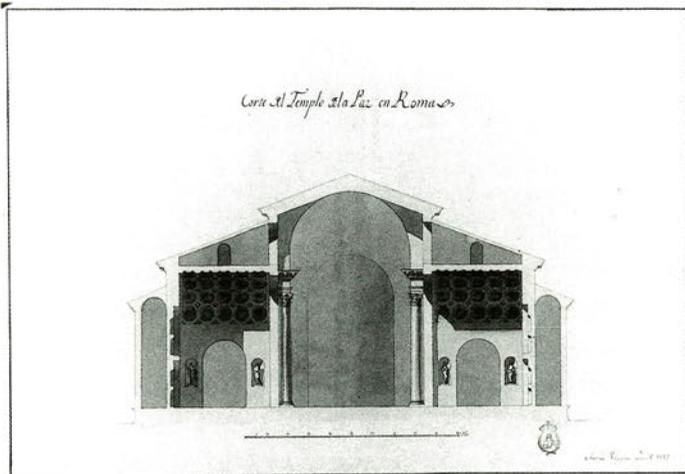
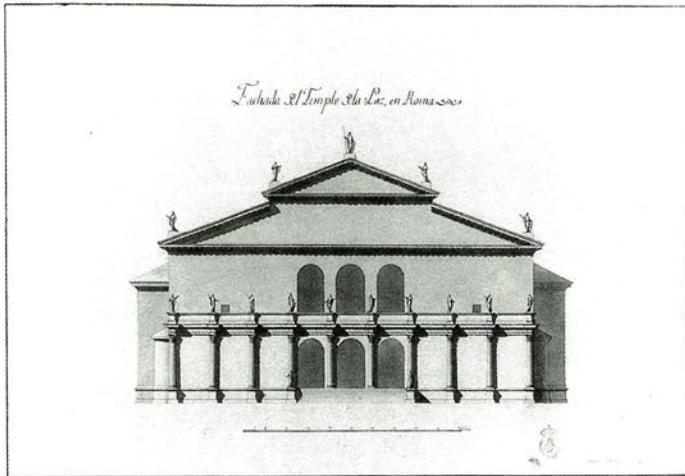
El llamado *Templo de la Rotonda* no es otro que el *Panteón* de Roma. De los dos planos que inicialmente se guardaban se conserva sólo uno de ellos, que es el que representa la sección del edificio. Figura manuscrito a plumilla el nombre del autor, su edad y el año de ejecución en el ángulo inferior derecho. En general, las líneas y proporciones se presentan cuidadas. Queda sin concluir la línea exterior del lado izquierdo que marca el volumen del edificio.

Los tres dibujos del *Templo de la Paz* en Roma corresponden a la ayuda de costa por la primera clase de arquitectura del mes de mayo de 1779, concedida en la junta ordinaria del 6 de junio. Representan la planta, el alzado de la fachada principal y la sección de este edificio, en escala gráfica de cien pies. Como el anterior, están también firmados y fechados.

El *Templo de Baco* debe fecharse también en 1779, según la edad de 23 años que figura tras el nombre manuscrito del autor al pie del dibujo. En opinión de Navascués, se trata del primitivo *Mausoleo de Santa Constanza*, hoy iglesia de esta advocación. La Academia conserva únicamente la sección del edificio, pero es posible que existiera también una planta y un alzado. El corte de la construcción muestra en efecto las características más particulares del edificio paleocristiano que permiten aseverar el juicio de Navascués: de planta central, con



Templo de la Paz en Roma. Planta
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Templo de la Paz en Roma. Alzado de la fachada principal.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Templo de la Paz en Roma. Sección.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

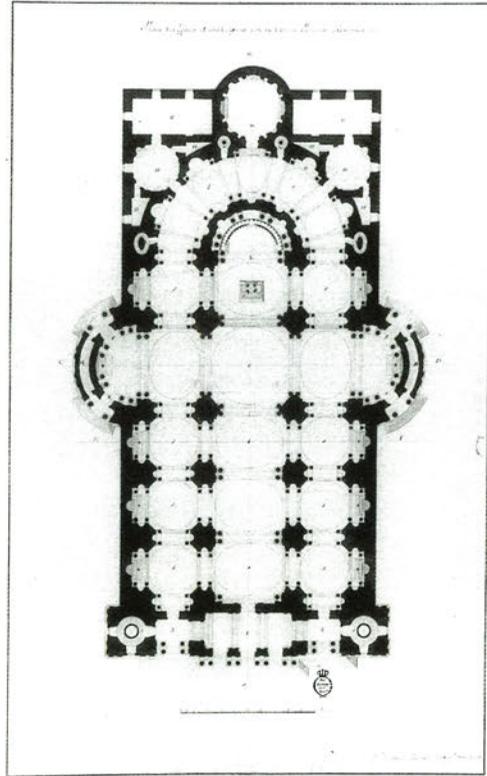
Templo de Baco (Mausoleo de Santa Constanza). Sección.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

cúpula de doce ventanas semicirculares y bajo ellas igual número de arcadas sostenidas por columnas pareadas con capiteles compuestos dispuestas radialmente. Alrededor, la bóveda de cañón revestida de magníficos mosaicos aparece aquí lisa, cubierta con una aguada gris. Hay desde luego elementos diferenciales respecto a la primitiva construcción, como los nichos del muro, pero las características señaladas nos llevan, como decimos, a mantener el criterio de Navascués.

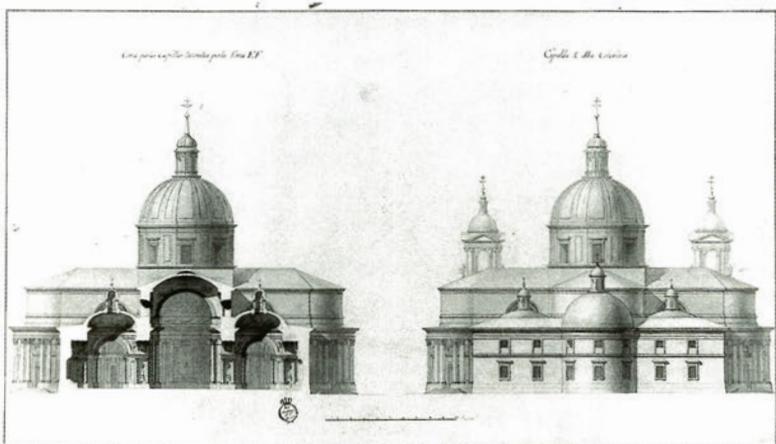
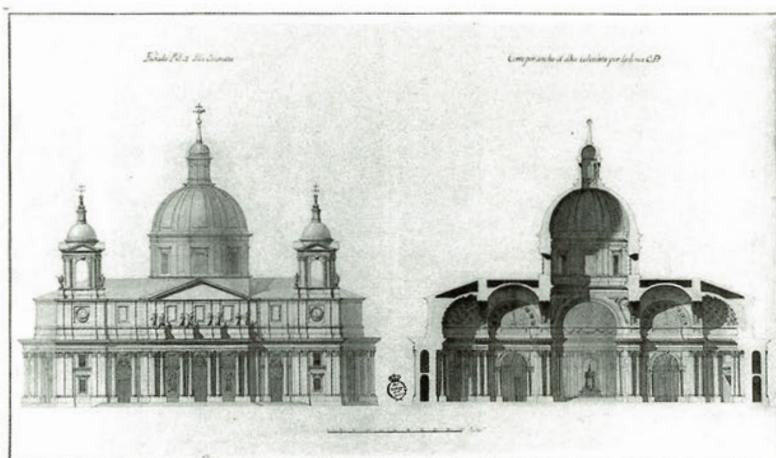
La junta particular del 5 de marzo de 1780 nos pone al corriente de lo ocurrido con el cese de las ayudas que habían venido recibiendo Antonio González Velázquez y Fernando Selma. El viceprotector comunicaba que este último había hablado con él, para decirle que por estar grabando las pinturas de Rafael no había recibido encargos de nadie, motivo por el que solicitaba la continuación de la ayuda durante ese año. La junta atendió su petición, teniendo presente el esmero con que enseñaba a los dos discípulos que la Academia le había puesto.

No sabemos si medió también otra petición semejante por parte de nuestro arquitecto o si se vio beneficiado sin más por la solicitud del grabador; el caso es que la junta acordó que a ambos se les continuase su asistencia hasta finales de ese año. Por otra parte, ese mismo día se celebró la sesión ordinaria del mes de marzo, y en ella se vio un dibujo de Antonio González Velázquez que pareció arreglado. Lo interesante es que, al parecer, se trataba de un encargo que había recibido para un altar. Ventura Rodríguez apuntó que las figuras debían guardar mejor proporción con la arquitectura. Por desgracia, no sabemos de qué dibujo se trataba, ni para qué iglesia se encargó.

Cuando contaba con veintitrés años de edad, Antonio González Velázquez consideró llegado el momento de solicitar su nombramiento como académico de mérito. La petición fue tratada en la junta ordinaria del 6 de agosto de 1780. Se hallaban presentes veintisiete individuos de la corporación, de los que obtuvo 25 votos, por lo que fue atendida su pretensión⁴⁷. La recepción como miembro de mérito le obligaba a presentar una obra de su mano. El asunto elegido fue el de una *Colegiata*, que dibujó en cinco planos⁴⁸. Los dibujos se conservan en la Sección de Planos del Museo de la Academia. Se trata de un templo



Colegiata. Planta.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



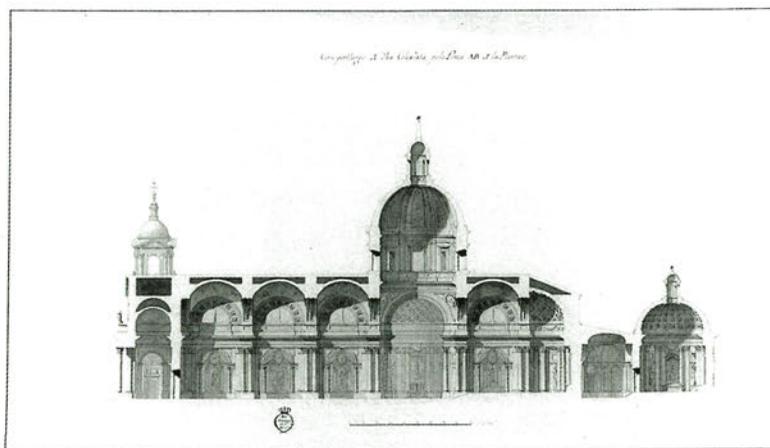
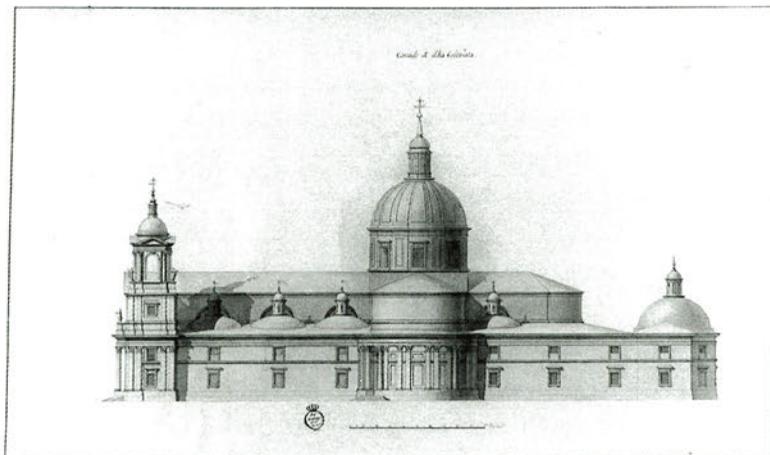
Colegiata. Fachada principal y sección por la línea C.D. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Colegiata. Sección por la línea E.F. y alzado de la fachada posterior. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

de tres naves con deambulatorio, capilla parroquial reservada y dos laterales semicirculares que sobresalen en planta, creando en el exterior un juego de volúmenes que contrasta con el lateral sobrio del templo, al igual que sucede en la cabecera. De la fachada, lo más innovador que presenta son las dos torres laterales terminadas en cupulillas, con cuerpos de amplios vanos que dan cierta ligereza a la estructura. La cúpula con gran tambor se mantiene dentro de los esquemas tradicionales del barroco romano.

Su condición de académico le impidió seguir disfrutando de la nómina que percibía como pensionado y que duraría, según lo acordado, todo aquel año; por tanto, el último pago que recibió de la ayuda de costa correspondía al cuatrimestre que iba de mayo a agosto, y ascendía a 492 reales de vellón⁴⁹.

A partir de aquí, cumpliendo con su obligación, asistió a las juntas de la corporación. Su nombre aparece junto al de su tío Antonio en las generales celebradas los días 5, 6 y 7 de julio de 1781, y en la pública del 14 de julio del mismo año. En las tres primeras se vota-



Colegiata. Alzado de la fachada lateral. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Colegiata. Sección por la línea A.B. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

ban los premios de aquel año, y en la del día 7 quedó al margen de la votación de la segunda clase de arquitectura por concurrir su primo Isidro, quien obtuvo el premio.

Nada sabemos de la actividad profesional de este arquitecto en la corte, fuera de las noticias que existen en el Archivo de la Academia. Como las escasas referencias sobre su persona se limitan a su actividad en México, su etapa inicial se presenta por tanto desconocida. Lo cierto es que su actuación en proyectos arquitectónicos antes de su marcha a ese país debió ser prácticamente inexistente. Y recogemos esta sospecha no por desconocer la obra que pudo trazar, sino porque en toda la documentación que sobre él guarda el Archivo académico no se indica en ningún momento que anduviera ocupado en obras, como consta en el caso de otros arquitectos, que en ocasiones eran eximidos de sus deberes como profesores por sus ocupaciones. Aparte de asistir en 1773 a Diego de Villanueva en la traza de los planos del nuevo edificio de la Academia y del referido encargo para un altar en 1780, únicamente hemos encontrado un papel sin fecha que viene a apoyar de

alguna manera nuestra hipótesis. Posiblemente se hizo ante la petición de recoger las obras que habían hecho algunos académicos. El que lo escribe, informa que sobre Antonio González Velázquez sólo podía decir que antes de pasar a México ejecutó los diseños para el *Tabernáculo, mesa de altar y decoración del presbiterio de los padres Capuchinos de San Antonio* de la corte⁵⁰. Como vemos, el escrito informa de estos dibujos, pero no dice que esta obra proyectada se llegara a realizar.

La constante asistencia de Antonio González Velázquez a las clases, la presentación regular de dibujos y su aplicación parecen indicar una búsqueda encaminada a continuar los pasos de su padre como profesor de la institución. El 12 de enero de 1783 presentó un memorial solicitando la plaza de ayudante de perspectiva. Tras expresar su condición de académico de mérito por la arquitectura y pensionado durante largo tiempo por esa corporación, apelaba al cargo que tuvo su padre en la dirección de perspectiva por decreto del rey desde el 1 de octubre de 1766, y recordaba haberle sustituido en ocasiones de ausencia o enfermedad, y a los dos directores que le habían seguido. Para reforzar su argumento, evocaba que el director de matemáticas contaba con un sustituto o ayudante. Ocupaba la dirección de perspectiva en aquel momento Miguel Fernández, cargo que compaginaba con la asistencia a la arquitectura que alternaba con Ventura Rodríguez. Esta alternancia fue utilizada por Antonio González Velázquez para justificar su petición, dando a entender que cuando Miguel Fernández dirigía la arquitectura podía precisar de un sustituto para la perspectiva, ciencia en la que expresaba hallarse "medianamente impuesto". Hacemos notar que no figura en este memorial referencia alguna a obras ejecutadas hasta ese momento, y aunque el fin pretendido estaba enfocado a la docencia y no a su empleo en obras en proyecto, su inclusión hubiera reforzado la petición como prueba de capacidad, por lo que posiblemente de haberlas ejecutado, habría cuanto menos hecho alusión a algunas de ellas como apoyo a su solicitud. El conde de Floridablanca dio cuenta al rey de la misma, y éste mandó remitirla a la Academia para que informara sobre el asunto, por lo que aquél envió el 28 de febrero de 1783 desde El Pardo una nota a Antonio Ponz adjuntándole el memorial de Antonio González Velázquez⁵¹. En la junta particular del 2 de marzo de ese año se trató del asunto. Leído el memorial, los profesores presentes estimaron que no procedía semejante petición, que a fin de cuentas, de cursarse, significaba la creación de una nueva plaza en la Academia. Los vocales consideraron que no había necesidad de ella, aduciendo que Miguel Fernández nunca había pedido ayudante o sustituto, y que su asistencia a la perspectiva no le impedía dirigir la arquitectura que alternaba con Ventura Rodríguez. No obstante, por considerar los presentes que Antonio González Velázquez era persona muy capaz para semejante cometido, estimaron que de crearse tal plaza se le tendría en cuenta. Hasta aquí, la petición del solicitante había tenido respuesta; de ella no se desprende otro deseo, y sin embargo, la junta quiso mostrar cierta ayuda hacia su persona al acordar que se le recomendase al conde de Floridablanca por si le podía proporcionar destino en alguna de las obras reales para que pudiera subsistir con mayor comodidad. Siete días después, Antonio Ponz remitió al mencionado conde el parecer de la junta⁵². Se puede

intuir que al momento de hacer esta petición Antonio González Velázquez se hallaba desocupado en otras empresas que no fueran las propias de la vida académica.

No hay constancia fehaciente de que la recomendación surgida en esta última junta fuera cursada, y sin embargo, hay motivos para pensar que la sugerencia de que Antonio fuera empleado en algunas obras reales pudo ser el origen de lo que en los años posteriores se llevó a efecto. Entretanto, el 1 de febrero de 1784 fallecía su madre sin tener bienes para poder testar, y siete meses después Antonio contraía matrimonio. La ceremonia se celebró en la parroquia de San Sebastián el 16 de septiembre de 1784. La partida nos informa que su futura mujer, llamada María Rosa Cody, era natural de Parma, e hija de Francisco y Catalina Falorsi. Como testigos actuaron Carlos Falorsi y Jerónimo Rodríguez⁵³. De su vida académica en ese año, sólo podemos constatar su presencia en la junta general que tuvo lugar el 9 de julio.

En 1785 no hay rastro de nuestro arquitecto en los documentos del Archivo de la Academia. Las noticias que ofrece en el memorial fechado el 10 de febrero de 1786 aspirando a la plaza vacante de teniente director de arquitectura revelan que durante ese tiempo andaba ocupado en obras reales. El documento es de gran interés por su forma y contenido, porque supone, de un lado, su última tentativa por alcanzar la graduación anhelada y con ella la posibilidad de asistir en la dirección de las clases de arquitectura; y de otro, porque revela noticias hasta ahora desconocidas. Tras invocar su condición de académico de mérito, recordaba que fue pensionado por el centro y que asistió a la sala de perspectiva durante la enfermedad de su padre y en la de Diego de Villanueva "bajo la intermediación de su tío Antonio Velázquez". Nuestra sospecha inicial sobre el apoyo que creemos que recibió durante su juventud del hermano menor de su difunto padre parece aquilatarse con esta declaración propia. Antonio González Velázquez expresaba hallarse últimamente empleado bajo la dirección de Francisco Sabatini en las obras del nuevo palacio y en otras del servicio del rey⁵⁴. No sabemos cuáles fueron sus intervenciones en esos trabajos, pero probablemente no pasaron de las asistencias habituales practicadas, según sus categorías, por el inmenso número de empleados que estaban bajo la dirección del maestro de obras, sin que llegara a destacar su participación en ninguna de ellas.

El memorial de Antonio González Velázquez fue presentado en la junta particular del 5 de marzo de 1786 junto con los de los otros aspirantes a la plaza vacante por ascenso de Pedro Arnal. Pretendían la plaza también Elías Martínez, Manuel Machuca, Ignacio Tomás, Manuel Turrillo y Alfonso Regalado. Sin embargo, la junta consideró justo proponer para esta vacante a los académicos Manuel Martín Rodríguez y Francisco Sánchez, por haber sido ya propuestos para la plaza de director de arquitectura que se dio a Pedro Arnal. El tercer lugar de la propuesta lo ocuparía Manuel Machuca. En la siguiente junta ordinaria quedó elegido el primer propuesto, que era Manuel Martín Rodríguez. La sesión particular del 2 de abril trató de la segunda plaza de teniente de arquitectura vacante por el nombramiento para la primera de este último; se decidió proponer entre los que presentaron memoriales a Francisco Sánchez, Manuel Machuca y Alfonso Regalado.

Esta fue la última tentativa de Antonio González Velázquez de alcanzar la graduación de la tenencia en la arquitectura. Cercano a los treinta años, había conseguido ser académico de mérito y participar en las obras reales, siendo estos logros su única carta de presentación. Ahora se le cerraban las puertas de sus aspiraciones. Parecía que su única salida era intentar hacer carrera fuera de la corte. La casualidad quiso que durante ese tiempo se tratara del profesorado destinado a cubrir la enseñanza en la Academia de San Carlos de México. Precisamente el 12 de abril de 1786 el marqués de la Sonora había remitido una carta al virrey de Nueva España acerca de este asunto, y seis días después le enviaba otra nota con los nombres de los únicos directores que el rey había nombrado para aquella academia. Éstos eran Ginés de Andrés y Aguirre, Cosme de Acuña, José Arias y Antonio González Velázquez⁵⁵. Según se indica, saldrían de Cádiz en la primera ocasión que hubiese. Y en lo que respecta a los sueldos, recibirían dos mil pesos anuales⁵⁶. El 24 de junio de 1786 embarcaron en el puerto de Cádiz con destino al de Veracruz⁵⁷.

En su estudio sobre el pintor Zacarías González Velázquez, primo de nuestro arquitecto, Núñez Vernis cuenta algo que ha llamado nuestra atención. Al parecer, Francisco Tolosa, que era hermano de la segunda mujer del pintor Antonio González Velázquez, de profesión bordador y que alcanzó una acomodada posición, llegó a prestar a Ginés de Andrés y Aguirre cuatro mil reales para realizar este viaje, que en 1802 reclamaba a la viuda de este último mediante un poder que le otorgó al canónigo de la colegiata de Nuestra Señora de Guadalupe de la ciudad de México⁵⁸. Esto nos hace pensar en la posibilidad de que tal vez pudiera haber prestado también algún dinero al sobrino de su hermana Manuela, compañero de viaje del pintor murciano.

La llegada a Méjico de nuestro arquitecto y sus compañeros debió suponer un choque importante. Junto a los habituales problemas de adaptación, no menores debían ser los generados por una falta de organización inicial de los estudios de aquella Academia. Pero no se trataba sólo de una desorganización del centro, sino que existía un ambiente claramente hostil hacia los cuatro académicos venidos de España. Las cartas que remiten a los dos años de su llegada a ese país Ginés Andrés de Aguirre, Cosme de Acuña y Antonio González Velázquez a Antonio Ponz dan idea del descontento de estos profesores en aquella institución. Las tres recogen una crítica severa hacia su director, Jerónimo Antonio Gil, quien no les había recibido favorablemente por no ser los profesores que había nombrado él para dirigir los estudios en aquella Academia. Prueba de la dureza de los términos en que se expresan los tres nos la dan los siguientes párrafos de la carta de Antonio González Velázquez: sobre la Academia de San Carlos, dice que "es berdadero caos de confusiones y Archibo de enredos y maldades, causado todo por el Bien abenturado (en este Mundo) Don Geronimo Gil... por que los fines suyos son sólo contribuir a nuestro total desprecio y conserbar el nombre de oráculo en todas las Artes como asta la presente se a granjeado en esta Capital pues sus fines no se le an logrado en que biniesen los que pensaba. Concluyo, pues sería prozeder en ynfinito y escadalizar a Vmd. contar su ynfame modo". Al igual que Ginés Andrés de Aguirre, termina expresando su deseo de volver a la corte, "pues

el honor que hemos adquirido por Hijos de esa Academia no queremos perderle por Padres de ésta. En cuya Atención si ubiese algún Rincón dentro o fuera de Madrid Para un Ynfeliz Architecto suplico a Vmd me le Proporcione"⁵⁹. A pesar de que la solicitud adquiere tintes de súplica enérgica, la petición no obtuvo el resultado deseado, y Antonio permanecería en México hasta su muerte, ocurrida según Toussaint en 1810.

Como ya hemos indicado, en la publicación de Toussaint se recogen las obras proyectadas y construidas por Antonio González Velázquez en México, de las que quedan contados exponentes⁶⁰. Y últimamente se ha hecho un estudio sobre el *Palacio de la Inquisición* en la ciudad de México donde se recoge el dictamen que presentó Antonio González Velázquez como primer director de arquitectura de aquella Academia sobre este edificio y cita los dos proyectos que hizo para su reparación, y que a juicio del autor, por fortuna no fueron aceptados⁶¹. De su actividad en aquel país la Academia conserva la documentación relativa a la *Fábrica de tabacos* que proyectó. Los planos iniciales fueron realizados por el ingeniero ordinario Manuel Agustín Mascaró. Los diseños de la "*Casa de dirección y fábrica de tabacos*" debieron hacerse en 1791, siendo enviados poco después con el correspondiente expediente por el virrey de Nueva España al rey. En febrero de 1792, el conde de Florida-blanca remitía desde Aranjuez por orden del monarca un oficio a Isidoro Bosarte con el expediente y los planos del edificio para que fueran examinados en la junta de la Comisión de Arquitectura⁶². Ésta se reunió el 6 de marzo de 1792. Examinados el expediente y los cinco diseños de Manuel Agustín Mascaró, la junta no dudó en calificar de defectuoso el proyecto, alegando varias razones. Se veía una falta de buena proporción y colocación en el ventanaje, puertas y arcos, y además, una profusión arbitraria de ornatos de mal gusto, con sobrecargamiento en la fachada principal. Se devolvieron el expediente y los diseños, proponiéndose que Antonio González Velázquez hiciera un nuevo reconocimiento, diseños arreglados y cálculo, por hallarse en aquella ciudad, ser académico de mérito y poder recibir de los directores personalmente las instrucciones necesarias⁶³. Tras este dictamen, en la sesión ordinaria del 1 de abril de 1792 se aprobó el proyecto de Manuel Agustín Mascaró enteramente, nombrando para los nuevos diseños al académico Antonio Velázquez.

Los nuevos diseños de la fábrica de tabaco, esta vez hechos por el arquitecto Antonio González Velázquez, debieron ser enviados a España en septiembre de 1793. El día 22 de ese mes, el duque de Alcudia dirigía desde San Ildefonso un oficio a Isidoro Bosarte adjuntándole la carta del virrey de México y enviándole los nuevos planos levantados de la proyectada fábrica. Según deseo del rey, debían ser examinados como la vez anterior por la Comisión de Arquitectura⁶⁴. El dictamen de ésta muestra una desaprobación manifiesta en su juicio que no puede ser más explícita. Reunida la comisión el 2 de octubre del mismo año, fueron examinados los cuatro planos de Antonio González Velázquez. Éste regulaba el edificio en 586.077 pesos fuertes frente a los 163.700 en que lo había hecho Mascaró, alegando que el último proyecto era de mayor extensión y regularidad en la planta. Pero lo más curioso es que la baja calidad de estos diseños hizo dudar a la junta de que los planes presentados fueran obra de ese profesor, puesto que su pericia y buen gusto que tenía

DESCRIPCIÓN DE LAS ILUSTRACIONES

1. Orla del título de Académico

Antonio González Velázquez / Gravado por Manuel Salvador Carmona, Pensionado de S.M. de la R.^l. Academia de S. Fernando, Gravador del Rey de Francia, y Socio honorario de la de Tolosa, en Madrid Año de 1772.

Grabado calcográfico. Talla dulce. 425 x 560 mm.

Referencias: Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1981, t. III, 1969-37; Carrete Parrondo, J., y otros, *Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1987, 693; Carrete Parrondo, J., *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989, 130.

Sig.: Gr-2716 (Biblioteca).

2. Templo de la Rotonda (Panteón de Roma)

Sección.

"Corte de la Rotonda en Roma últimamente Remodernada, por lo ynterior."

"Antonio Belázquez fec^t. de edad de 23 años. 1779."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre base de lápiz. Aguadas gris, azul y negra. 473 x 684 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Sig.: A-4949.

3. Templo de la Paz en Roma

Planta.

"Planta del Templo de la Paz en Roma."

"Antonio Velázquez año de 1779."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre base de lápiz. Aguada gris. 695 x 493 mm.

Escala gráfica de 100 pies.

Sig.: A-4543.

4. Templo de la Paz en Roma

Alzado de la fachada principal.

"Fachada del Templo de la Paz en Roma."

"Antonio Velázquez año de 1779."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre base de lápiz. Aguada gris. 488 x 697 mm.

Escala gráfica de 100 pies.

Sig.: A-4544.

5. Templo de la Paz en Roma

Sección.

"Corte del Templo de la Paz en Roma."

"Antonio Velázquez año de 1779."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre base de lápiz. Aguada gris. 486 x 695 mm.

Escala gráfica de 100 pies.

Sig.: A-4545.

6. *Templo de Baco (Mausoleo de Santa Constanza)*

Sección.

"Corte por la Línea A.B. de la Planta."

"Antonio González Belázquez Na^l. de Madrid de edad de 23 años."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre lápiz. Aguada gris. 510 x 688 mm.

Sig.: A-4699.

7. *Colegiata*

Planta.

"Planta de la Iglesia de una Colegiata, con su Capilla Paroquial Reservada."

"Dⁿ. Antonio González Velázquez. año de 1780."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre base de lápiz. 948 x 596 mm.

Sig.: A-4078.

8. *Colegiata*

Fachada principal y sección por la línea C.D.

"Fachada Pa^l de dha coloviata", "Corte por lo ancho de dha Coloviata por la línea CD."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre lápiz. Aguada gris. 577 x 916 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Sig.: A-4079.

9. *Colegiata*

Sección por la línea E.F. y alzado de la fachada posterior.

"Corte por las Capillas laterales por la línea E.F.". "Espalda de dicha Colexiata".

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre lápiz. Aguada gris. 590 x 950 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Sig.: A-4080.

10. *Colegiata*

Alzado de la fachada lateral.

"Costado de dicha Colexiata."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre lápiz. Aguada gris. 593 x 947 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Sig.: A-4081.

11. *Colegiata*

Sección por la línea A.B.

"Corte por largo de dicha Colexiata, por la Línea A.B. de la Planta."

Dibujo en papel verjurado. Delineado en tinta negra sobre lápiz. Aguada gris. 593 x 948 mm.

Escala gráfica de 100 pies castellanos.

Observaciones: Mancha de tinta negra en el ángulo inferior derecho.

Sig.: A-4082.

12. *Plaza Mayor de México*

"VISTA DE LA PLAZA DE MÉXICO NUEVAMENTE ADORNADA PARA LA ESTATUA EQUESTRE DE NUESTRO AUGUSTO MONARCA REYNANTE / CARLOS IV que se colocó en ella el 9 de Diciembre de 1796... / por Miguel la Grúa... Virrey de Nueva España... / e hizo grabar esta Estampa."

"Manuel Tolsa Dir. de Escult. hizo el pedestal y la Estatua."

"Antonio Velázquez Dir. de Arquít. los adornos de la Plaza."

"Rafael Ximeno Dir. de Pint. la dibujó."

"J. Joaquín Fabregat, Dir. del Grab. la grabó en México 1797."

Grabado calcográfico. Talla dulce. 795 x 460 mm.

Referencia: Páez Ríos, E., *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1981, t. I, 712-19.

NOTAS

1. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. II, p. 220-221.
2. TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, p. 223-224. Lo que este autor dice sobre Antonio González Velázquez ha sido recogido por Rius Oliva. RIUS OLIVA, Santiago, *Los hermanos González Velázquez, pintores del siglo XVIII*, Madrid, 1964, p. 173-175 (tesis doctoral inédita).
3. GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y cubismo en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra, 1983, p. 238, 290.
4. En la reciente publicación de la tesis doctoral de NÚÑEZ VERNIS, Bertha, *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, se recoge un árbol genealógico de la familia González Velázquez (p. 51), y se ofrecen numerosos datos de sus miembros, especialmente de las hijas de Zacarías (p. 63-37).
5. PARDO CANALÍS, Enrique, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1967, pp. 444 y 456.
6. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante: ASF) 89/3, 155/3 y 1-23/2.
7. ASF 1-23/2.
8. ASF 89/3, f. 21 v.º Junta general de 27 de septiembre de 1831.
9. ASF 89/3, f. 38 v.º Junta pública del 27 de marzo de 1832.
10. ASF 88/3, f. 143, y 1-23/2.
11. ASF 88/3, f. 137 v.º y 1-23/2.
12. Reproducidos en la obra publicada en 1998 con motivo de la exposición sobre Manuel Tolsá. *Manuel Tolsá: nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado México-Valencia*, Palacio de Minería, México D.F., del 13 de octubre al 28 de noviembre de 1998, p. 242.
13. MORALES Y MARÍN, José Luis, *La pintura en España. 1750-1808*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 113.
14. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo 18037, f. 406-407.
15. Parroquia de San Sebastián de Madrid. "Libro de Difuntos 31", f. 371.
16. Estas noticias familiares se han extraído de un trabajo que venimos preparando y que daremos a conocer a su término.
17. ASF 5-1/2.
18. Archivo de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, cajas 5-10.
19. Las noticias sobre la presentación de Antonio a estos concursos mensuales son las siguientes: en 1769 figura su participación dos veces, una el primer día del año, donde aparece junto con Juan Barcenilla y Antonio Losada, y otra en el mes de noviembre, cuya votación se hizo en la junta ordinaria de 10 de diciembre. En este último concurso eran también tres los participantes. El acta de la sesión nos informa que Alejandro y Antonio González Velázquez tuvieron que salir de la sala de la votación por ser parientes de un opositor. El criterio de los catorce asistentes fue unánime: todos votaron a favor de Agustín Navarro. ASF 5-1/2 y 82/3,

f. 573 v.º Al año siguiente, concurrió tres veces a estas ayudas, obteniendo sólo en la última de ellas la gratificación deseada. La primera a la que se presentó correspondía al mes de febrero y la votación se hizo en la junta ordinaria del 11 de febrero de 1770. Por la perspectiva sólo concurría Antonio Velázquez, y tras haberse retirado su tío Antonio de la sala, de los once vocales que quedaron sólo Gutiérrez dijo que el diseño del único participante tenía mérito, por lo que no se le dio la ayuda. El desaire fue menor en la votación de las ayudas del mes de noviembre, realizada en la junta ordinaria del 14 de diciembre; en esta ocasión, todos los vocales dieron su voto a Agustín Navarro, excepto Mena que lo dio por Antonio Velázquez. Sin embargo, ya en diciembre consiguió obtener todos los votos de los once vocales presentes, según se recoge en la junta ordinaria del 13 de enero de 1771. ASF 3/83, f. 6 v.º, 49 y 51 v.º, y 5-1/2. En 1771 se presentó para la obtención de esta ayuda sólo en el mes de enero, y no consiguió tan siquiera un voto. El acta de la junta ordinaria del 13 de febrero de 1771 señala que una vez que se retiraron Alejandro y Antonio de la sala, se procedió a la votación, resultando que de los ocho vocales presentes, siete votaron a Juan Barcenilla y uno a Agustín Navarro. ASF 3/83, f. 53 v.º y 54.

20. ASF 22-4/1 y 104-3/5.
21. ASF 22-4/1. Hacemos notar la presencia de Mariano Salvador Maella en la votación y la ausencia obligada en ella de su suegro, Antonio González Velázquez, al presentarse su sobrino. Es un claro ejemplo de la práctica habitual y lógica de la prohibición del ejercicio del voto de aquellos académicos familiares de discípulos que se presentaban a los concursos de la institución. Esta medida no podía ir, sin embargo, más allá de las relaciones de parentesco de primer grado, puesto que en la práctica, en ocasiones, los vínculos familiares constituían un inconveniente para la representación de un número aceptable de vocales. Prueba de ello es la intervención de Mariano Salvador Maella en esta votación, que era marido de una prima hermana de uno de los discípulos concurrentes –a quien por cierto dio su voto–, y emparentado también aunque indirectamente con Francisco Cazas, otro de los participantes, a través de sus mujeres, que eran primas hermanas entre sí.
22. ASF 122/3, f. 93 v.º Junta particular del 8 de marzo de 1772. Este asunto fue también tratado en la particular del 5 abril de ese año, en la que Antonio Velázquez y Manuel Salvador Carmona ofrecieron trabajar de acuerdo.
23. ASF 214/3. "Libro de cuentas de 1772", recibos núms. 6, 9 y 10. Al margen de este último, se especifican el coste del cobre y dineros gastados en aplanar, amolar y bruñir la lámina.
24. ASF 151-1/5. "Oficio del marqués de Grimaldi dirigido a Ignacio de Hermosilla el 15 de octubre de 1772". El protector señalaba sobre esta obra que el Toisón debía ocupar el lugar preferente de los collares del escudo real, y que por haber advertido en ocasiones algunas variaciones de esta insignia, creía conveniente consultar a persona entendida en esta materia. Añadía también que tal vez hubiera sido preferible colocar en el lugar del escudo la empresa de la Academia.
25. ASF 214/3. "Libro de cuentas de 1772", recibos núms. 31 y 32. En este último, Manuel Salvador Carmona manifestaba haber recibido 416 reales de vellón como importe total de las manos de papel utilizadas, el estampado y la caja para la lámina.
26. ASF 122/3, f. 86-88. Junta particular de 31 de enero de 1772, y ASF, 32-14/1.
27. ASF 46-5/1. Memorial fechado el 4 de febrero de 1772.
28. Las publicaciones consultadas en las que figura el pintor Antonio González Velázquez como autor del dibujo de la orla del título de académico se basan en el juicio de Ceán Bermúdez. Únicamente el repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional de Elena Páez subsana este error. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, p. 222; BOIX, Félix, *Exposición de dibujos, 1750 a 1860. Catálogo general ilustrado. Mayo-junio, 1922*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922, p. 51; SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano, *Antonio González Velázquez: un pintor en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1978, p. 30; *Académicos artistas (exposición de dibujos y grabados)*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1979; PÁEZ, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-1983, n.º 1969-37; MORALES Y MARÍN, *La pintura española en el siglo XVIII*, Summa Artis, XXVII, Madrid: Espasa Calpe, 1984, p. 102.

29. MORALES Y MARÍN, *op. cit.*, 1994, p. 108.
30. ASF 122/3, f. 97.
31. ASF 122/3, f. 100. Junta particular de 10 de abril de 1772. Recogido por QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid: Xarait, 1983, p. 140.
32. El pago mensual de esta ayuda se recoge puntualmente dentro de las nóminas de pensionados de la Academia en los libros de cuentas de su Archivo que comprenden esos años.
33. ASF 83/3. Junta extraordinaria de 14 de febrero de 1772.
34. ASF 83/3. Junta ordinaria de 8 de marzo de 1772.
35. ASF 83/3, f. 87 v.º y 32-14/1.
36. ASF 83/3 y 2-2/2.
37. ASF 122/3, f. 150 y 150 v.º Junta particular de 1 de junio de 1773. El asunto es tratado de nuevo en la junta del 7 de agosto de 1774, f. 206. QUINTANA MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 140.
38. ASF, 83/3, f. 249.
39. Las juntas ordinarias en las que sabemos que se exhibieron sus diseños y no conocemos los asuntos que tenían son las siguientes. 1772: 21 de mayo, 3 de septiembre –entregó cuatro dibujos de arquitectura trabajados bajo la dirección de Ventura Rodríguez– y 31 de octubre. 1773: 7 de marzo, 2 de abril –diseños de arquitectura, perspectiva y pintura–, 3 de mayo, 1 de junio y 2 de julio. 1774: 1 de mayo, 5 de junio –dibujos de arquitectura y figuras–, 3 de julio, 7 de agosto y 4 de diciembre –en estas dos últimas, dibujos y modelos–. 1775: 8 de enero, 5 de marzo, 2 de abril, 4 de junio, 9 de julio, 6 de agosto, 3 de septiembre, 5 de noviembre y 3 de diciembre. 1776: 21 de enero –dibujos de arquitectura y adornos–, 4 de febrero, 14 de abril, 12 de mayo, 2 de junio, 7 de julio y 4 de agosto. 1778: 8 de noviembre –presentó un dibujo de arquitectura– y 29 de noviembre. 1779: 3 de octubre –entregó un dibujo de arquitectura–.
40. ASF 84/3, 5-1/2 y 104-3/5.
41. Ofrecemos la frecuencia de la asistencia de Antonio González Velázquez a los estudios de la Academia. Hasta 1774, los datos se refieren a la sala de perspectiva, y a partir de 1777 a la del yeso. Las fechas indican cuándo se hicieron las listas, entendiéndose que los primeros días de los meses aluden a su asistencia durante el mes precedente. En ASF 5-1/2: 1773, 31 de mayo (asistió 17 veces y faltó 3), 1 de julio (concurrió 19 veces y faltó 3), 1 de noviembre, 1 y 24 de diciembre (asistió a todas); 1774, 1 de febrero (acudió 19 veces y faltó 2), 3 de marzo, 1 de abril, 1 de mayo, 1 y 30 de junio (presente en todas). En ASF 5-3/2: 1777, 2 de mayo (de 26 noches asistió 18 veces); 1778, 31 de enero (de 22 noches acudió 16 veces), 24 de febrero (de 19 noches asistió a 3), 1 de abril (acudió 12 veces) y 9 de mayo (de 21 noches asistió 8 veces).
42. ASF 84/3. Junta general de 14 de julio de 1778.
43. ASF 123/3, f. 151 v.º Se dice en el acta que llevaba ocho años de pensionado, cuando en realidad eran siete.
44. ASF 221/3. "Libro de cuentas de 1779", recibos cuatrimestrales, números 58 y 59.
45. ASF 192-1/5.
46. Queremos expresar nuestro agradecimiento a Silvia Arbaiza Blanco-Soler, responsable de esta sección, que amablemente nos ha proporcionado las fotografías de los planos que aparecen en este artículo.
47. Su nombramiento se recoge también en el "Libro de académicos de mérito, 1753-1845" (ASF 18/3) y en el "Catálogo de los Individuos de la Academia" (ASF 19-2/5).
48. ASF 192-1/5. Los planos figuran con el número 80 en un inventario sin fecha de las obras de las graduaciones por la arquitectura que se conservaban en el arcón y en la cartera número 7.
49. ASF 222/3. "Libro de cuentas de 1780", recibo número 38.
50. ASF 47-1/1.
51. ASF 32-14/1.
52. ASF 32-14/1.
53. Parroquia de San Sebastián de Madrid. "Libro de Matrimonios 30", f. 161 v.º La noticia nos ha sido facilitada por don Matías Fernández García, a quien agradecemos su amabilidad por mostrarnos estos datos.

54. ASF 43-1/1.
55. Hemos encontrado en un legajo del Archivo académico el nombre de Antonio Velázquez presentándose a los premios mensuales de 1787, que puede generar cierta confusión. Aparece en la lista de los discípulos que concurren en el apartado de dibujos de cabezas, fallados en la junta ordinaria del 1 de abril de 1787; con el n.º 44 figura el nombre de Antonio Velázquez. Se trata evidentemente de un error, que no puede confundirse con el González Velázquez que aquí tratamos, primero porque en ese año tenía treinta años y a esa edad no podía presentarse a las ayudas mensuales; en segundo lugar, porque era, desde hacía casi siete años, académico de mérito, y finalmente porque en esa fecha se encontraba ya en México. Este nombre se refiere sin duda a un discípulo llamado Antonio Vázquez, quien también se presentó para los dibujos de cabezas en los meses precedentes, como las listas de las juntas ordinarias de 3 de diciembre de 1786, 4 de febrero y 4 de marzo de 1787 ponen de manifiesto. ASF 5-2/2.
56. ASF 36-3/2 y 192-1/5. Recogido por Toussaint, Rius Oliva y Bédat. Dice el primero de estos autores que nuestro arquitecto llegó a la Academia de San Carlos en 1783; error sin duda tipográfico que ha sido reiterado por Angulo Íñiguez, puesto que en el apartado que dedica a los primeros profesores que llegaron al centro y entre los que se contaba Antonio González Velázquez, señala correctamente que la disposición del rey se expidió el 12 de abril de 1786, arribando entonces los nuevos profesores. Por otro lado, el catálogo de la exposición celebrada en Alicante y Murcia en abril y junio de 1989 sobre México colonial, cita la llegada de estos cuatro profesores en 1788. TOUSSAINT, *op. cit.*, pp. 215, 216 y 223; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *La Arquitectura Neoclásica en Méjico. Discurso leído el día 30 de noviembre de 1958 en su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Academia de San Fernando, 1958, p. 26; RIUS OLIVA, *op. cit.*, p. 174-175; BÉDAT, Claude, *L'Académie des Beaux Arts de Madrid, 1744-1808*, Toulouse: Universidad-Le Mirail, 1974, (edición española, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, p. 412); *México colonial* (catálogo de la exposición), Alicante y Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo, Museo de América y Ministerio de Cultura, 1989, p. 82.
57. NÚÑEZ VERNIS, Bertha, "Zacarías González Velázquez: nuevos retratos familiares y otras obras inéditas", *Goya*, 247-248, (1995) 27; NÚÑEZ VERNIS (2000), *op. cit.*, p. 40, nota 28.
58. NÚÑEZ VERNIS (1995), *op. cit.*, p. 27, y (2000), *op. cit.*, p. 40, nota 28.
59. ASF 36-3/2. Cartas de Ginés Andrés de Aguirre, Cosme de Acuña y Antonio González Velázquez dirigidas a Antonio Ponz y fechadas la primera el 21 de mayo de 1788, y la segunda y tercera el 26 de mayo del mismo año. Publicadas por Estrada y la última aludida citada por Rius Oliva. ESTRADA, Genaro, *Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes en México. Documentos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, relativos a la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de México*, México, 1935, p. 26-29; RIUS OLIVA, *op. cit.*, p. 175.
60. Según este autor, las obras proyectadas y no realizadas por nuestro arquitecto son los planos para un edificio pensado para albergar la Academia de San Carlos, la Fábrica de cigarros de la ciudad de México y un colegio de la Propaganda Fide en Orizaba. Indica también que presentó presupuesto para las reparaciones del Colegio de San Ignacio, llamado "Las Vizcaínas". Entre las realizadas cita la iglesia de San Pablo el Nuevo, que es la única que subsiste, la portada de la Universidad, el túmulo para las honras fúnebres de Carlos III y el monumento para la proclamación de Carlos IV, grabados ambos por Tomás Suría en 1789 y 1790, y la más importante: la Plaza Mayor de México, reproducida en la conocida estampa de 1796. Termina diciendo Toussaint que es seguro que intervino en otras construcciones por el momento desconocidas. TOUSSAINT, *op. cit.*, p. 223-224.
61. SALAMANCA, Flavio, *Historia del edificio del Palacio de la Inquisición*, <http://www.facmed.unam.mx/museos/palacio/palacio3.html> (6-X-1999).
62. ASF 29-6/2.
63. ASF 139/3. Junta número 84, f. 179.
64. ASF 29-6/2.
65. ASF 139/3. Junta número 104, f. 232 y 233.

DIBUJOS DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA LA CATEDRAL DE CUENCA EN LA COLECCIÓN RABAGLIO

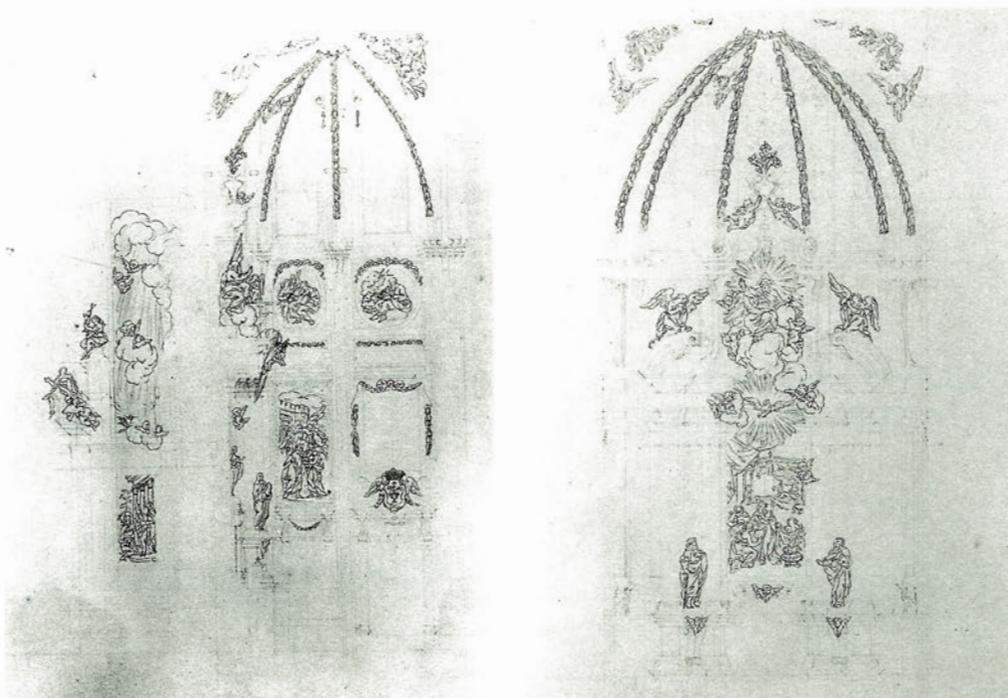
Isabel Azcárate Luxán

En la exposición celebrada en las salas de la Academia de la magnífica colección de dibujos de los hermanos Vigilio y Pietro Rabaglio¹, pudieron contemplarse una serie de diseños que se relacionan con las obras realizadas por el arquitecto Ventura Rodríguez en la catedral de Cuenca.

La colección Rabaglio consta de cuatrocientas sesenta obras sobre papel: planos de arquitectura, dibujos de ornamentación, bocetos, estarcidos, academias y manuscritos, relacionados con la actividad del arquitecto Vigilio Rabaglio en España. Traído por Filippo Juvara en 1735, trabajó en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, en el proyecto de reforma del palacio del Buen Retiro, en la arquitectura y decoraciones del teatro de Caños del Peral y dio las trazas del palacio de Riofrío. Con Vigilio colaboró su hermano el estuquista Pietro Rabaglio. La colección fue adquirida por el Estado español a un anticuario suizo y se conserva en el Gabinete de Dibujos de esta Real Academia.

La presencia de dibujos de las obras de la catedral de Cuenca se debe, sin duda, al hecho de que Pietro Rabaglio trabajó en la ornamentación de estuco de la capilla mayor. Como es sabido, en el año 1751 el cabildo catedralicio encargó a Ventura Rodríguez la construcción de la capilla nueva de San Julián, que albergaría el cuerpo incorrupto del santo patrón de la ciudad. Sustituiría ésta a la capilla de los Pozos, situada detrás del altar mayor, al que quedaría comunicada por medio de un transparente².

Mediado el mes de junio, se trasladó el arquitecto a Cuenca para reconocer el lugar y estimó conveniente renovar también el retablo gótico del altar mayor de la catedral, como queda recogido en el cabildo del día 19: "Y era de parecer [Ventura Rodríguez] se



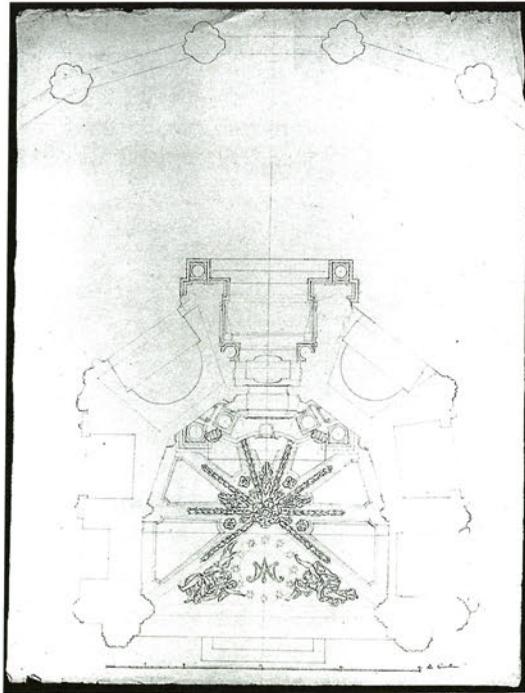
Ventura Rodríguez. Sección de un lateral con la decoración de la capilla mayor y capilla de San Julián de la catedral de Cuenca. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Ventura Rodríguez. Alzado con la decoración para el altar mayor de la catedral de Cuenca. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

quitase el retablo del Altar Mayor por no ser correspondiente a esta Sta. Iglesia y que se hiciese otro de jaspes, en el cual se colocase a Ntro. patrón, teniendo correspondencia a la capilla de los Pozos, para que, con un altar, se pudiese por aquella parte celebrar misa. Con lo que pasó dicho Maestro a tomar medidas, y para comunicarlo lo ponía en noticia del Cabildo para que resolviese"³.

El 18 de octubre de 1752, Ventura Rodríguez envió al cabildo cuatro planos con el proyecto para la capilla de San Julián y las reformas propuestas para la capilla mayor. Los planos firmados por Ventura Rodríguez se conservan en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y muestran la planta de la capilla mayor y la de San Julián; una sección lateral de ambas; planta y alzado de la capilla de San Julián, y la planta y alzado de la capilla mayor⁴.

Aprobado el proyecto de Rodríguez, éste, que por sus muchas ocupaciones en la corte no podía hacerse cargo de las obras, recomendó para ello a los maestros aparejadores Gabriel Eugenio González y Pedro Ignacio Incharraundiaga, que trabajaban por entonces en el Palacio Real de Madrid. El 26 de junio de 1753 firmaron en Cuenca el contrato por el que se comprometían a finalizar las obras de la capilla de San Julián en dos años y medio, "arreglada a la traza y dibujos formados por dn. Bentura Rodríguez sin ynnovar cosa



Ventura Rodríguez. *Planta con la decoración del presbiterio de la catedral de Cuenca.*
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Coronación de la Virgen y San Juan. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

alguna"⁵. El arquitecto se preocupó de enviar una detallada memoria especificando las condiciones y materiales que debían emplearse.

El transparente o capilla de San Julián es de estilo muy barroco que deriva de modelos de Juvara y Saquetti; con una profusa ornamentación, están especialmente estudiados los efectos lumínicos que arrancan del óculo elíptico de la bóveda central. Columnas de jaspe verde con capiteles corintios de bronce dorado enmarcan los tres altares que se adornan con relieves en mármol alusivos a la vida del santo y estatuas alegóricas de las tres virtudes teologales, realizadas por Francisco de Vergara en Roma. En el altar central se sitúa la urna con los restos del santo.

Si las obras para el transparente o capilla de San Julián comenzaron en 1753, las de la capilla mayor se iniciaron años más tarde. El 5 de mayo de 1756, el cabildo acuerda "executar el retablo maior de jaspe, mármoles y bronce, que está demostrado por dn. Ventura Rodríguez"⁶. Su estructura y materiales serían, pues, similares a los del transparente, con jaspes, bronce dorados y esculturas de mármol. Para su consecución fueron nuevamente contratados los maestros Gabriel Eugenio González y Pedro Ignacio Incharraundiaga, así como los bronceístas Pedro Verda, Pedro Lázaro y Pedro Martinengo.

Las obras de escultura fueron realizadas por Pascual Bociardo –al que se le remitieron los dibujos “según diseño de Ventura Rodríguez”⁷– y consisten en un relieve representando la Natividad de la Virgen y las imágenes de San Joaquín, Santa Ana y ángeles orantes, todo ello en mármol de Carrara. Alrededor del retablo se dispone el presbiterio adornado por cuatro grandes relieves de estuco con escenas de la vida de la Virgen y, sobre ellos, otros tantos tondos en los que figuran los cuatro evangelistas. Para su ejecución, así como para el resto del ornato en estuco, fueron contratados Pietro Ravaglio y Giovanni Battista de Cremona, entonces estuquistas del Palacio Real.

Se conserva una detallada escritura, fechada el 16 de junio de 1759, con las condiciones del contrato, en el que se especifican las partes a realizar en estuco, así como diversas puntualizaciones respecto a los materiales y procedimientos técnicos a emplear en cada área⁸.

En la colección Rabaglio de la Academia se encuentran tres planos con el alzado del altar mayor, la planta de la capilla mayor y la de San Julián y una sección de ambas capillas⁹. Si los comparamos con los que firmados por Ventura Rodríguez se conservan en la Escuela de Arquitectura de Madrid se percibe claramente que en sus líneas fundamentales coinciden y se comprueba que son idénticos en lo que a las medidas de los distintos elementos arquitectónicos se refiere.

Igualmente evidente es el hecho de que han sido realizados con diferente finalidad. Los conservados en la Escuela de Arquitectura están dibujados a tinta china y aguada, mostrando el proyecto en su totalidad, no sólo en sus implicaciones técnicas sino también en sus aspectos puramente estéticos. Algunos de ellos presentan un suave cromatismo y están muy cuidados los efectos de luz y sombra. Puede decirse que han sido efectuados con la intención de mostrar el proyecto tal y como habría de verse una vez materializado, con el objeto de satisfacer y persuadir al cabildo.

Los dibujos conservados en la Academia son mucho más esquemáticos y son básicamente una copia o calco de los anteriores. Los elementos puramente arquitectónicos están apenas esbozados y su principal función es la de dar soporte a los decorativos, ubicándolos en el espacio y dotándoles de las adecuadas proporciones. Las figuras y adornos están dibujadas con precisión y aunque muy similares a los de planos firmados por Rodríguez, se observan pequeñas diferencias que revelan una revisión del asunto por parte del artista. Así, por ejemplo, en el dibujo de la planta del altar mayor y capilla de San Julián, hay ligeras variantes en las figuras de los ángeles, en lo que se refiere a la posición de la cabeza y de las alas, al movimiento del ropaje y a la envergadura de las alas y los brazos. Del mismo modo, se encuentran ligeras variantes en las figuras representadas en los planos de la sección de un lateral, faltando algunas en ocasiones como es el caso de las relativas al altar de San Julián propiamente dicho.

Aunque, si es verdad que se observan pequeñas diferencias, no lo es menos que se advina la misma mano dibujando, por lo que no tememos equivocarnos al atribuir al propio Ventura Rodríguez la autoría de estos tres dibujos (RBC/B-35, RBC/B-36 y RBC/B-37)¹⁰.



San Mateo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Es razonable que se facilitaran los dibujos a los estucadores, que tal y como figura en el contrato debían ceñirse al proyecto del arquitecto. El hecho de que en la colección Rabaglio no se encuentre la réplica del plano correspondiente al alzado de la capilla de San Julián, se debe lógicamente a que en su decoración no participó Pietro y por lo tanto no le fue entregado.

Además de estos tres planos, se conservan en la colección Rabaglio otros dibujos que se circunscriben al desarrollo de las escenas que figurarían en los relieves del presbiterio de la capilla mayor, consistentes en cuatro grandes rectángulos con escenas de la vida de la Virgen y sobre ellos cuatro tondos con los evangelistas.

De una parte, una serie de cuatro dibujos muestran un diseño para cada lienzo de pared, con su recuadro rectangular con una escena de la vida de la Virgen y encima un tondo con cada uno de los cuatro evangelistas: *La Visitación y san Mateo* (RBC/B34); *La Presentación en el templo y san Marcos* (RBC/B31), *La Anunciación y san Lucas* (RBC/B32), y *La Coronación de la Virgen y san Juan* (RBC/B33). Se trata de meros esbozos y resulta muy arriesgado aventurar una autoría. Es posible que sean de mano del propio Ventura Rodríguez, conminado por el cabildo a dar una orientación para el desarrollo de la composición.

Otros siete dibujos (RBC/B44 a B49), de mayor tamaño, desarrollan por separado las escenas de los rectángulos y tondos. Su factura es mucho más dura y los contornos de las figuras aparecen muy marcados. Compositivamente este segundo grupo es similar, aunque

con algunas variantes, al primero. Aunque en el trabajo final en estuco no se siguió con exactitud ninguno de ellos. Es muy posible, que estos dibujos, más precisos, pero estéticamente más rígidos y acartonados, sean de mano de los estucadores.

En la documentación que se encuentra en el archivo de la catedral referente a las obras de estuco se conservan varias misivas de Pedro Rabaglio al comisionado del cabildo, don Juan Dimas Castellano, y otra de Juan Antonio Castellano, primo de éste, favoreciendo la contratación de Rabaglio.

Parece ser que hubo cierta duda entre contratar a Pedro Verda o a Pedro Rabaglio, ya que en su carta de 27 de marzo de 1759 alude a "la poca sana conducta de Pedro Berda", tema al que vuelve el citado Juan Antonio el referirse a "los Berdas" como chamarileros y mencionar supuestos desaguisados en las obras del Palacio Real y de las Descalzas¹¹.

En las mismas cartas se hace referencia a muestras de estuco blanco y dorado enviado por Rabaglio, iguales a los trabajados en el Palacio Real de Madrid, así como dice "tengo prevenido los diseños de las esculturas", esperando personarse para entregarlos; dibujos a los que también alude don Juan Antonio, "me alegraría ubieran enviado los dibujos de las medallas que están muy guapos"¹².

Dibujos que mostrarían los diseños para los relieves del presbiterio, de los que como constaría en el contrato "se an de hazer dibujos y modelos a gusto y satisfacción de los señores Dean y Cavildo con el movimiento que demuestran los diseños", y que son seguramente los que aquí descritos se conservan en el Gabinete de Dibujos de la Academia.

Creemos que es interesante hacer una breve incursión en el arte del estuco, que hoy por su elevado coste en mano de obra está prácticamente abandonado.

El estuco es una mezcla de cal muerta y polvo de mármol, alabastro, yeso u otros materiales, que es susceptible de ser modelado a mano o con instrumentos, y por ello es muy apropiado para la creación de relieves, figuras y revestimientos. Un librito publicado en 1785 por el racionero de la catedral de Ciudad Rodrigo, don Ramón Pascual Díez, bajo el título de *Arte de hacer el estuco jaspeado, o de imitar jaspes a poca costa, y con la mayor propiedad*, nos da interesantes noticias sobre su uso en el siglo XVIII¹³.

En 1777 una real orden expedida por Carlos III prohibía la construcción de retablos en madera para evitar incendios. El empleo de mármol y jaspes naturales resultaba caro y no estaba al alcance de todas las comunidades, mientras que el uso de piedra común y obra de albañilería no daba los resultados estéticos requeridos.

Para realizar una obra en estuco se macizaba el interior con ladrillo, madera, piedra o hierro, que se cubría luego con una mezcla de yeso, arena y cal, sobre la que finalmente se tendía el estuco. Se componía éste de yeso blanco o espejuelo, pigmentos minerales y agua cola. En acertar en el grado o punto de la cola, parecía residir la clave para obtener un estuco de primera calidad.

Una vez realizada la mezcla, se envolvía la masa en un paño para darle mayor consistencia y a continuación se dividía con un cuchillo en pequeñas porciones que se iban colocando y compactando sobre la estructura a cubrir. Extendida la masa se trabajaban las

formas, humedeciendo y desbastando la superficie tantas veces como fuera necesario. El resultado era un acabado pulido y brillante, de color uniforme o con vetas, que imitaba con eficacia a las mejores piedras.

En los relieves realizados en estuco para el presbiterio de la catedral de Cuenca por Rabaglio y Cremona se aprecia una notable calidad artística y técnica, lamentablemente, hoy en día han perdido todo su esplendor pues han sido cubiertos con una lechada de yeso.

NOTAS

1. "Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid", Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 10 de noviembre de 1997 a 6 de enero de 1998. Comisariado y edición del catálogo a cargo de Antonio Bonet Correa.
2. BARRIO MOYA, José Luis, "Las obras de don Ventura Rodríguez en Cuenca", en *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid: Museo Municipal, 1983; BARRIO MOYA, José Luis, "Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones", en *Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985; BERMEJO, Jesús, *La Catedral de Cuenca*, Barcelona: Caja de Ahorros Provincial de Cuenca, 1976, pp. 160-162; ROKISKI LÁZARO, M.ª Luz, *Arquitecturas de Cuenca*, vol. I, Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla-La Mancha, 1995.
3. Archivo Capitular de Cuenca. "Libro de Acuerdos de 1751", fol. 62. Cabildo de 19 de junio.
4. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Los dibujos de Ventura Rodríguez para el transparente de la catedral de Cuenca", *Boletín de Información del Excm.º Ayuntamiento de Cuenca*, 171 (1972) 11.
5. Archivo Histórico de Protocolos de Cuenca. Protocolo 1372, fol. 569-574. Escribano Manuel de Ribera.
6. Archivo Capitular de Cuenca. "Libro de Acuerdos de 1756", fol. 48-49. Cabildo de 5 de mayo.
7. Archivo Capitular de Cuenca. "Libro de Acuerdos de 1756", fol. 71 v.º-72. Cabildo de 3 de julio.
8. Transcrito en BARRIO MOYA, José Luis, 1983, *op. cit.*
9. Las fichas técnicas de estos planos son las siguientes:
 - RBC/B36: *Alzado con la decoración para el altar mayor de la catedral de Cuenca.*
Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado.
661 x 505 mm.
Numeración moderna en un círculo "49".
 - RBC/B37: *Planta con la decoración del presbiterio de la catedral de Cuenca.*
Preparado a lápiz negro, delineado a tinta negra sobre papel verjurado.
Escala gráfica y numérica de "40 pies castellanos".
665 x 510 mm.
Numeración moderna en un círculo "16".
 - RBC/B35: *Sección de un lateral con la decoración de la capilla mayor y capilla de San Julián de la catedral de Cuenca.*
Lápiz negro, pluma y tinta negra sobre papel verjurado, con filigrana.
663 x 506 mm.
Numeración moderna en un círculo "17".
10. En el Gabinete de Dibujos de la Academia se conserva otro estudio para el transparente de la catedral de Cuenca. Procede del legado de Silvestre Pérez, discípulo de Ventura Rodríguez (A-5116b). ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen, "Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando", *Academia*, 79 (segundo semestre 1994).

11. Archivo Capitular de Cuenca. En un cuadernillo con el título "Obras de estuco en la capilla mayor", 1759.
12. Archivo Capitular de Cuenca. "Obras del altar mayor".
13. Transcrito en la revista *Archivo Español de Arte*, 124 (1932), con una introducción de José Gabriel Navarro. Edición facsímil con varios estudios previos publicada por el Colegio de Arquitectos de Valladolid en 1988.

LA ARQUITECTURA TEATRAL Y LA CENSURA ACADÉMICA EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XIX

Juana M.^a Balsalobre García

De la extraordinaria trascendencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando solamente se perfila una aproximación a uno de sus órganos, el concerniente a la junta de Comisión de Arquitectura, por ser el hilo conductor del tema. Centrado en sus vertientes de consulta, denuncias y censuras sobre teatros, por ello se trazan dos vías, que aunque interdependientes presentan sus específicas connotaciones, cuyo nexos es la documentación generada por cada una de las partes. La visión de la mencionada Comisión permite estudiar las realidades que determinan sus dictámenes, mientras que el otro aspecto se establece a partir de los documentos presentados a la Academia.

Por otra parte y debido a su interés se analiza más ampliamente un proyecto de teatro remitido a la Academia por Mateo Garay, cuya traza tiene diversas connotaciones con unos planos que se guardan en el Gabinete de Dibujos y Planos de ese centro madrileño. Garay aporta uno de los primeros diseños decimonónicos, al menos en la Academia de San Fernando, de la concepción tipológica teatral de fachada resuelta en una composición tetrástila, idea que luego se repetirá en otros teatros como el de Vitoria. Tales diseños, debido a su condición de obra pública, eran enviados a la Academia para ser estudiados, aprobados o reprobados. Sin embargo, la cuestión de índole profesional que subyace en dicho proyecto se determina, entre otras cuestiones, porque había sido formado por un maestro de obras, por lo tanto no cumplía los requisitos recogidos en las reales órdenes. Éstas especificaban que los proyectos de una obra pública debían ser formados y firmados por un arquitecto o académico de mérito aprobado por una de las academias de Bellas Artes.

Esas circunstancias se exponen igualmente en los dos primeros apartados donde las particularidades y el problema de competencias definen, además de por otros elementos, la censura académica de proyectos de teatro pensados para ser construidos en la primera década del siglo XIX. No obstante, en ese período existen otros proyectos de teatro "ideales" estudiados por esa Comisión pero, como no comparten tales factores, aquí no van a ser analizados.

LA COMISIÓN DE ARQUITECTURA: CONSULTAS, DENUNCIAS Y DICTÁMENES

Dentro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando esta junta fue creada en 1786¹ para ocuparse de todo lo referido a la arquitectura. Entre sus amplios quehaceres hay que mencionar el asunto de la enseñanza como protocolo, temas, exámenes, etc. Tales cuestiones fueron debatidas en sus sesiones y sus acuerdos recogidos en las actas de cada una de las sesiones, cuyos dictámenes pasaban a informe de la Academia. Igualmente, la Comisión de Arquitectura resolvía, con la aprobación o reprobación de la prueba de pensado, primer ejercicio que debían presentar los aspirantes al grado de arquitecto y maestro de obras, el acceso o no a los siguientes ejercicios de examen. Asimismo, sus miembros estudiaban las solicitudes de los ya titulados que querían obtener la categoría de académico de mérito por la arquitectura.

A esa importante labor hay que añadir la ejercida a través de las censuras de proyectos diseñados para ser construidos y enviados desde las diversas ciudades españolas esperando su aprobación. Determinante en tal papel lo era también, como centro director de las Bellas Artes y receptor de aquellos diseños, a esto se unía la dimensión pública de sus decisiones. En ese contexto se aprecia la plasmación de una idea dirigida a no empañar la imagen de la Real Academia ni la de sus miembros, determinada por la *Circular de 1800*, en la que se les aconsejaba enviar directamente los planos en borrador para una censura confidencial. De esta forma se evitaba que al ser devueltos los proyectos a los organismos locales, si éstos eran reprobados, denotase el desprestigio del mencionado centro madrileño tanto como el de sus correspondientes individuos².

En este apartado se trata de sintetizar una de sus ocupaciones: la específica de las consultas y denuncias remitidas para dirimir un asunto de competencias y como se ha comentado en la introducción referidas al tema arquitectónico teatral. Dentro de una realidad definida por la legislación, el asunto de las competencias planteaba una serie de circunstancias, que mostraban las dificultades de aplicarla. El problema continuó después de la Guerra de la Independencia y ocupó a la Comisión de Arquitectura en algunas de sus juntas, como se refleja en sus actas. Paralelamente y debido a la implicación de otros elementos se fueron engrosando muchos de los expedientes, entre ellos los referidos a los teatros de Bilbao, Burgos y Santiago³. Esta cuestión resume un hecho, si el teatro diseñado o construido por un profesional, que no tuviese el título de arquitecto, no era denunciado por tal individuo difícilmente la institución madrileña podía tener constancia de tal proyecto.

La Academia, como órgano consultivo sobre las Bellas Artes, recibió los expedientes enviados por el Consejo, entre ellos los concernientes a los teatros de Burgos y de Bilbao. Estos proyectos tienen en común su origen a finales del siglo XVIII y su reprobación por no haber sido firmados por un arquitecto. También en los dos casos la Comisión de Arquitectura aconsejaba que el promotor encargase la obra a un académico.

El primer expediente muestra el incumplimiento de las órdenes establecidas, tanto por parte del Ayuntamiento de Burgos, como por el académico Fernando González de Lara, pues éste no había enviado sus planos a la Academia. Cuando lo hizo fue para que dicho centro mediara e interviniera en su defensa y conseguir que aquel consistorio le pagase los planos que él había diseñado⁴. Esta institución contestó a cada una de las consultas del Consejo defendiendo el pago de los honorarios al académico. Además, en los escritos de la Academia respondiendo a los enviados por el Consejo, subyace la problemática de una clara dicotomía entre la legislación y la realidad planteada en cada una de las ciudades respecto al hecho arquitectónico. Por ello aquella institución fundamentaba su respuesta en el punto referido a que esos problemas se daban por el incumplimiento de las reales órdenes. Este tema también se confirmaba en el expediente enviado por el escribano de gobierno, visto por la Comisión de Arquitectura en su junta de 4 de septiembre de 1806. Por su parte, el Ayuntamiento alegaba en su descargo que el teatro no había sido el diseñado por el arquitecto González de Lara sino el de Agustín Pérez. En consecuencia, la resolución final correspondía a los órganos ejecutivos no a la Academia que en estos casos era únicamente un órgano consultivo.

El teatro de Bilbao generó un voluminoso expediente repleto de consultas y denuncias. El análisis de esta documentación permite comprobar cómo una pequeña obra fue el detonante para sacar a la luz un conflicto de intereses marcados desde el comienzo de su construcción. Y en concreto por qué se abrieron dos opciones, particular una, oficial la otra. La primera la representaban los intereses particulares de los propietarios de las casas adyacentes al teatro, que se oponían a las nuevas obras y al alcalde. La segunda obedecía a los intereses de los suscriptores y dueños del teatro. Al frente de cada una de ellas un arquitecto académico: Alexo de Miranda y Agustín de Humarán. Por encima de ellos, como receptores y jueces del problema se hallaban las instituciones oficiales: el gobernador interino del Consejo y la Academia. Éstos se encontraban con un escollo ya que la cuestión se había desbordado y había generado una serie de informes y recursos de difícil solución, pues se trataba de dos partes claramente enfrentadas. En concreto, a la Academia no le correspondía más que el estudio de los diseños y las relaciones con sus miembros. Aunque tal asunto también le atañía y ocupaba, la resolución final incumbía al gobernador, que debía disponer la resolución final del problema.

La connotación de nacional dada a la Academia de San Fernando establecía además la consulta no sólo de la Real Cámara sino también de las demás instituciones de Bellas Artes, como la valenciana de San Carlos. A tal hecho se unía otra característica, que daba a aquélla la particularidad de una especie de Tribunal Supremo de las Bellas Artes. Dentro

de tal contexto se puede exponer y analizar el siguiente asunto en el que se solicita su intervención. De una parte hay que mencionar el expediente remitido por el académico valenciano Juan Bautista La Corte a la Real Cámara, que lo dirigió a la Academia de San Fernando, y por otra la consulta de la Academia de San Carlos representada por dos de sus arquitectos, Cristóbal Sales y Salvador Escrig. La cuestión de dicha misiva se hallaba en el desacuerdo entre el primero y los segundos para la construcción de un teatro en la ciudad de Valencia.

El 29 de enero de 1807 la Comisión de Arquitectura hizo constar en el acta de la sesión que los planos diseñados por Juan Bautista La Corte habían sido remitidos por el secretario de la Cámara y que La Corte "los había dirigido a S.M. por el Ministerio de Hacienda, con una representación para que se prefiera su proyecto"⁵. Sin embargo, aquella junta desestimó tal diseño alegando que la forma no era la adecuada y aprobó el formado por Sales y Escrig. Realmente esa decisión implicaba una determinación acertada puesto que no se planteaba ir en contra de lo acordado por sus colegas valencianos. De ahí la ratificación del dictamen anterior dado en la Academia de San Carlos. No obstante, los académicos madrileños de aquella Comisión singularizaron su preeminencia al ejercer la censura sobre tal proyecto, sosteniendo una particular visión referida a una serie demasiado extensa de objeciones⁶. Evidentemente, aunque la consulta obtuvo la aprobación, la realidad muestra que no pudieron sustraerse a dejar clarificada su visión de la tipología teatral.

CENSURA DE PROYECTOS DE TEATRO

En los inicios del siglo XIX y reflejado en los informes de la Comisión de Arquitectura se constata el deseo repetido de respetar la normativa vigente en la época. Concretamente respecto a las competencias, que cada grado otorgaba a los profesionales de la arquitectura y particularmente las referidas a los maestros de obras porque no podían proyectar edificios públicos. Esa circunstancia explica la actitud de la mencionada Comisión pues, con relación a los proyectos de teatro vistos y estudiados en sus sesiones, siguió la línea del último período del siglo XVIII centrada en que si los diseños no estaban firmados, o lo estaban por un maestro de obras, esa junta no los aprobaba, basándose en las disposiciones legales.

La Comisión de Arquitectura en la junta del 1 de febrero de 1804, entre otros temas, dio cuenta de dos proyectos, que fueron estudiados. El primero, un teatro de comedias para Buenos Aires presentado confidencialmente por el académico Antonio López Aguado, miembro de la junta, fue aprobado. Sin embargo, el diseño de teatro remitido por el arquitecto F. Vicente Cuenca para construirlo en San Felipe en el reino de Valencia no obtuvo un dictamen favorable. La Comisión reseñaba en su informe la falta de solidez en la armadura, dinteles de las ventanas, así como la necesaria comodidad en el diseño de los palcos y en la distribución de los comunes.

Un año después se remitieron a la Academia el proyecto de un teatro con escuela de dibujo y caballerizas para la ciudad de Santiago⁷ diseñado en 1805 por el conde de Jimonde⁸. Y el teatro y alhóndiga para Vitoria remitido a la Academia por el maestro de obras

Mateo Garay en 1807. Los dos proyectos fueron reprobados porque no seguían las normas establecidas para edificios públicos. Sin embargo, el curso burocrático fue diferente.

Los diseños del conde de Jimonde enviados a la censura se encuentran en el Archivo Histórico Nacional⁹. Mientras que los planos de un diseño de teatro (Vitoria?) que se hallan en el Gabinete de Planos de la Academia de San Fernando, sin firma (Silvestre Pérez?) y sin fecha, sugieren otras particularidades entre ellas la de su autoría, que se estudian en el siguiente apartado.

EL PROYECTO DE MATEO GARAY

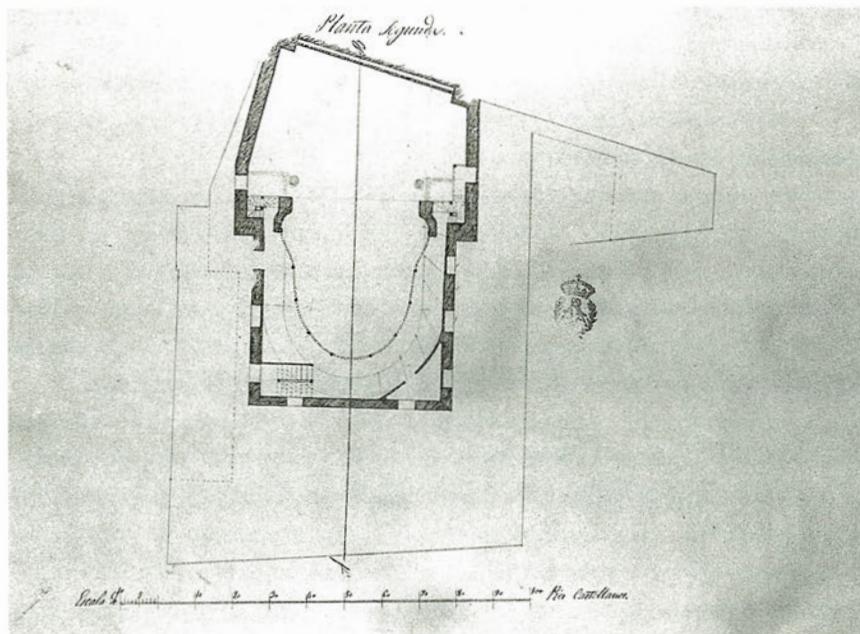
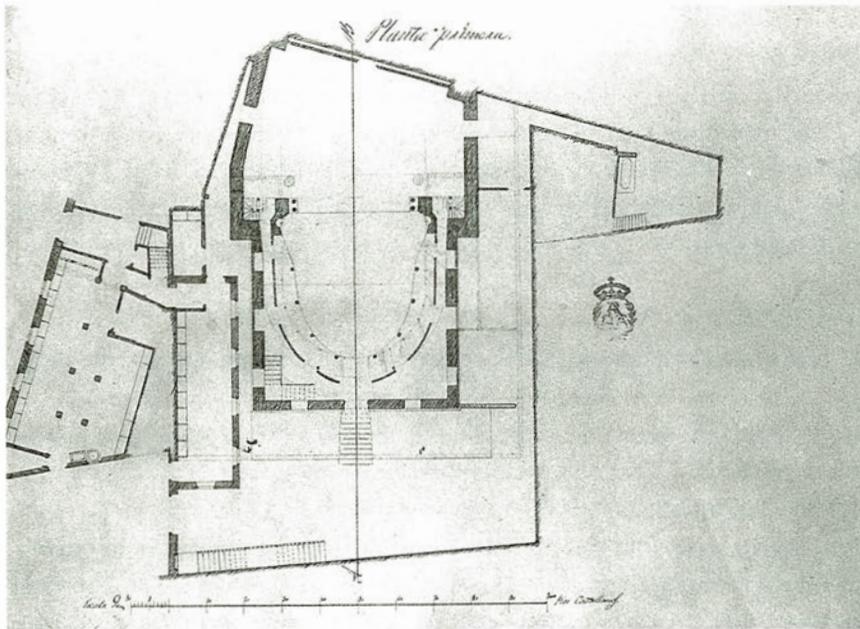
En relación con este asunto se plantean dos líneas de estudio: la primera concierne directamente al proyecto de teatro formado por el maestro de obras Mateo Garay para la ciudad de Vitoria y enviado a la censura de la Academia en el año 1807; la segunda deriva del interrogante abierto respecto a los diseños mencionados el único dato se concreta por lo escrito en la parte posterior de la lámina IV¹⁰ en tinta, "Teatro de Vitoria. N.º 1".

Dentro de los datos relevantes para intentar clarificar lo expuesto se halla lo siguiente. La junta de Comisión de Arquitectura del día 3 de diciembre de 1807 estudió los diseños enviados para su censura¹¹. Pero no pudo aprobarlos "porque la forma mixtilínea de la planta interior del teatro no es la que corresponde a este edificio: el tetrástilos de la fachada está de más y lo restante de ella carece de buenas proporciones"¹². A tales objeciones la Comisión añadió la referida a la competencia marcada por las reales disposiciones: un maestro de obras no debía formar ningún proyecto del grupo de obras públicas porque le correspondía a un arquitecto o a un académico¹³.

La mencionada resolución sugiere y plantea una serie de preguntas. Sin embargo, antes de pasar a enumerarlas se debe señalar la importante labor creativa del maestro de obras Mateo Garay, pues a pesar de los defectos hallados por la junta censora, hay que destacar que él fue el pionero de la criticada disposición "tetrástila". Además, Silvestre Pérez la eligió para su teatro de Vitoria¹⁴. Este académico debía conocer el proyecto de Garay porque fue él quien firmó el dictamen como secretario de la junta de Comisión de Arquitectura.

Por otra parte y respecto a los planos reseñados se plantean tres preguntas: ¿Por qué se hallan en la Sección de Planos de la Real Academia de San Fernando? ¿Por qué fueron retocados? ¿Por qué no fueron devueltos? En primer lugar hay que delimitar claramente, pues así lo hacía la Academia, los proyectos presentados para un examen de los diseños remitidos por los arquitectos para construirlos en las distintas ciudades. Aunque unos y otros tenían un punto en común, la censura. Aquellos diseños, más o menos ideales¹⁵, eran trazados por sus autores libremente, mientras que los segundos estaban condicionados por un conjunto de factores como los deseos del promotor, las dimensiones del terreno, el presupuesto, etc. Los planos son un claro ejemplo de tales circunstancias

Una primera respuesta concierne directamente a tal connotación e igualmente al hecho estudiado y comprobado, a partir de un análisis del conjunto de los proyectos de teatro enviados a la censura, que sólo hay otro entre los recusados, del que la Academia no



Anónimo (Silvestre Pérez ?).
Teatro de Vitoria? S/F. Planta primera. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Anónimo (Silvestre Pérez ?).
Teatro de Vitoria? S/F. Planta segunda. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

hubiera retornado los planos¹⁶. Por otra parte, la corrección delineada en los diseños debe interpretarse partiendo de la idea que cuando se retoca un plano la finalidad del que lo corrige es evidentemente mejorarlo.

Volviendo a la mencionada junta de Comisión de Arquitectura, que desaprobó el proyecto de Mateo Garay, se retoma el primer punto, "la forma mixtilínea de la planta interior del teatro no es la que corresponde a este edificio", para establecer a continuación una comparación con los planos. La planta de la sala se define en su línea exterior por un semicírculo prolongado por dos lados rectos, el trazado interior de la misma se dibuja en forma de campana, en cuyo perímetro son marcadas las ocho columnas que sustentan el primer piso. Tal disposición corresponde también a la planta segunda.

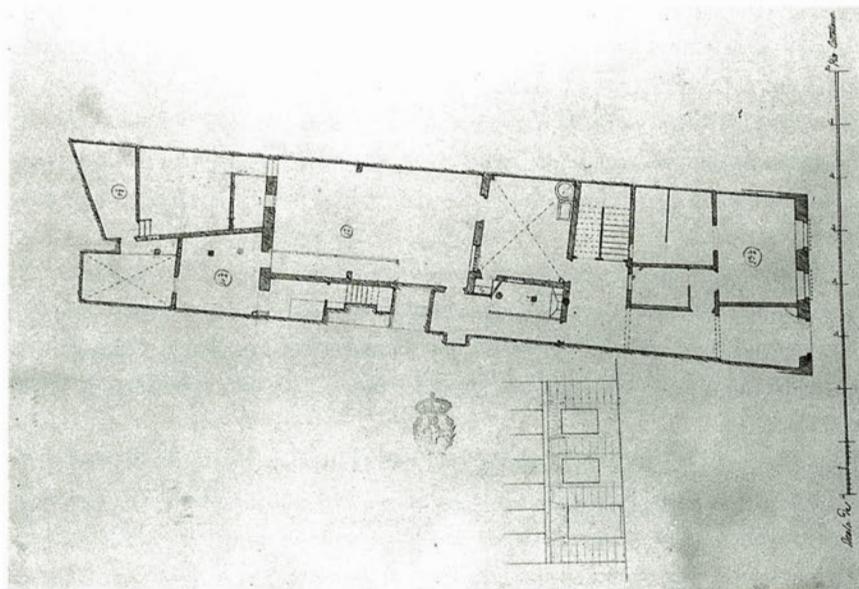
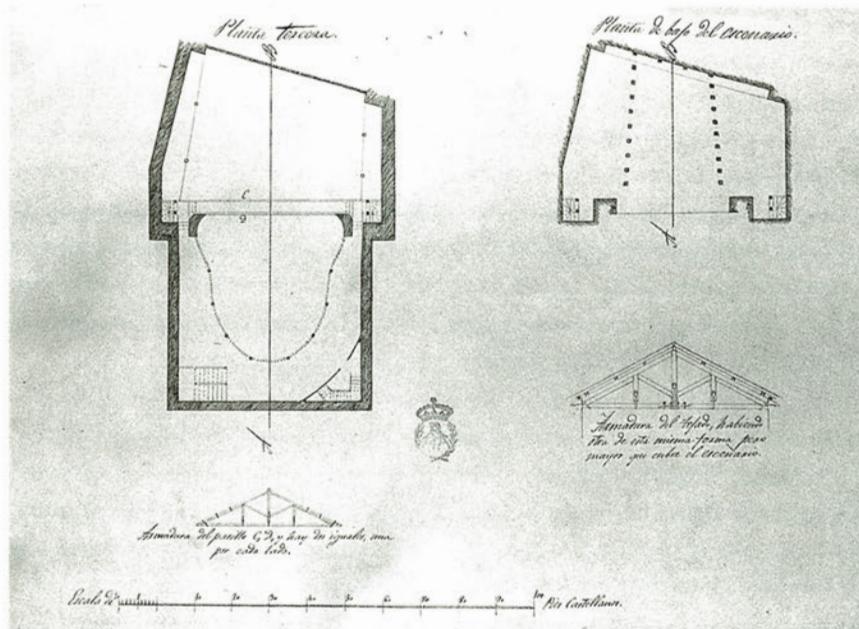
El plano de la planta primera está retocado con lápiz para diseñar en la línea interior del auditorio un semicírculo y para trazar las separaciones de los palcos. El mismo replanteamiento se reproduce en la planta segunda. También fueron redibujados los hombros del escenario y a los pares de columnas, que cierran cada uno de los lados de la embocadura, para hacer converger la visualidad de la disposición del auditorio, se los sustituye por una de mayores dimensiones igualmente como elementos de cierre.

La sección presenta una disposición sencilla pero con el trazado de los elementos necesarios y característicos del edificio-teatro, con sus correspondientes desniveles tanto en el patio de la sala como en el escenario, con los pilares, que a la vez que sustentan el palcoescenio lo aíslan y le confieren la relación con la acústica. También se delinea el espacio correspondiente a la altura de la caja de cierre y al trazado del telar, así como la disposición de las armaduras de las que su autor traza el perfil en el plano de la tercera planta. Igualmente proyecta una repetición de columnas aunque en la sección han sido borradas.

Se trata de un proyecto de interés para el estudio de conjunto de la tipología teatral y, aunque participa más directamente de las características de las casas de comedias que de la concepción de edificio representativo de una ciudad decimonónica, conjuga una traza particular condicionada por la irregularidad del terreno, sus dimensiones y su diseño entre medianeras.

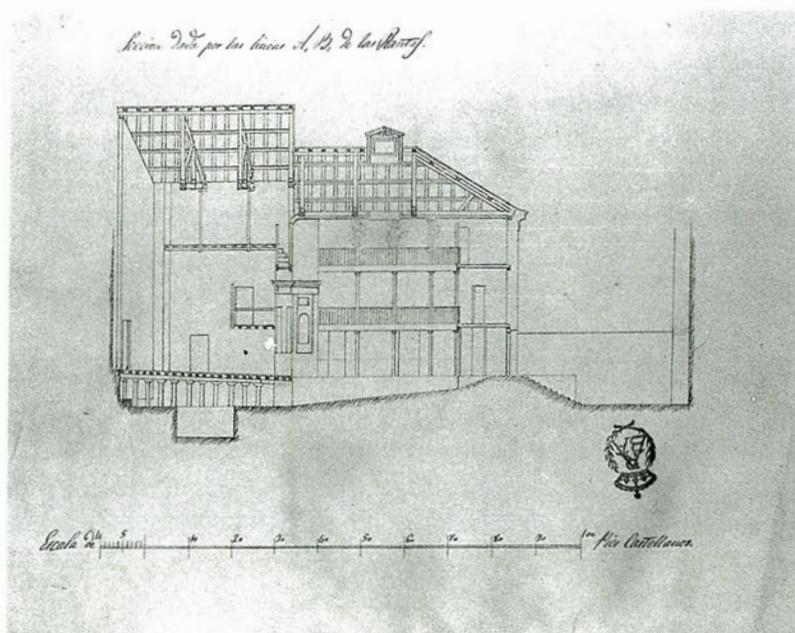
La planta primera organiza el conjunto del edificio-teatro que no tiene un único eje regulador de la trama sino varios. Esta solución apunta en primer lugar al eje AB cuya relación simétrica concierne al espacio ocupado por la sala y las escaleras de entrada. La ubicación del escenario con una repetición de ángulos alejados de la ordenación ortogonal rompe el esquema debido al condicionamiento de la medianera posterior.

El acomodo dado a las entradas y salidas como elementos necesarios e imprescindibles en un edificio público, en este proyecto depende igualmente de la disposición laberíntica de los espacios que ocupan el área izquierda del eje AB, pues los accesos directos al teatro se concretan en tres puertas: la central a la sala, que también plantea la distribución de los espectadores a los pisos superiores a partir de las escaleras ubicadas en el ángulo izquierdo del citado eje y dos más en los laterales del escenario.



Anónimo (Silvestre Pérez ?).
Teatro de Vitoria? S/F Planta tercera. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Anónimo (Silvestre Pérez ?).
Teatro de Vitoria? S/F Planta. Por detrás está escrito en tinta "Teatro de Vitoria n.º 1".
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Anónimo
(Silvestre Pérez ?).
Teatro de Vitoria? S.F.
Planta.
Sección dada por las líneas
AB de las plantas.
Real Academia de
Bellas Artes de San
Fernando, Madrid.

Además los contrastes son mucho más pronunciados en la interpretación del resto de accesos de una complicada ejecución concretada a partir de dos líneas, que pueden considerarse como dos fachadas. La primera trazada paralelamente a la línea de ventanas cegadas del lateral izquierdo de la sala, con cuatro vanos, que se abre en ángulo recto en la que se dibuja otro vano y se cierra en el encuentro con la medianera de la línea A. La segunda con cuatro vanos y un acceso en la fachada encierra un área cuyos ejes reguladores internos están marcados por las dos series de pilares, que en su línea central y a cada lado tiene las correspondientes aberturas de ingreso.

Por la configuración del referido espacio podría corresponder a un gran vestíbulo o salón de descanso puesto que da acceso a través de un corredor al pasillo externo del escenario y al paralelo a la sala. Toda esta trama del plano no se halla delineada en las plantas superiores ni tampoco evidentemente en la sección del teatro cuyo eje corresponde a la línea AB de la planta.

El análisis de los planos¹⁷ introduce algo más que un detalle de los mismos, ya que posibilita el afán de comprender el proyecto no como una mera descripción, sino como un lenguaje particular para tratar de hallar la fecha y el autor de los mismos. Estas cuestiones las comenté con Silvia Arbaiza y Carmen Heras del Gabinete de Dibujos y Planos de la Academia de San Fernando. Las hipótesis que afloran en este proyecto también se las habrían planteado. No obstante, ellas dirigían sus investigaciones en relación con el estudio del legado de Silvestre Pérez a la Academia¹⁸. Esta publicación es de extraordinario interés pues, además de por su análisis, hay que destacar el estudio de los planos del teatro de Vitoria de 1817 de Silvestre Pérez. El hecho de haber sacado a la luz tales diseños establece la

base arquitectónica formal de ese edificio y organiza gráficamente uno de los eslabones representativos de la arquitectura teatral en la España decimonónica.

En síntesis, una primera hipótesis estaría resuelta en la misma línea planteada por algunos destacados investigadores de Silvestre Pérez en la que tales diseños corresponderían al citado arquitecto y al teatro de Vitoria, porque en el plano en su parte posterior está escrito en tinta "teatro de Vitoria. N.º 1". Esta indicación permite mantener la idea de un proyecto de teatro para la mencionada ciudad pero no su autoría, puesto que a partir del estudio del proyecto no puede confirmarse que tales diseños sean los del citado académico por varias razones. La primera deriva de la misma complicación del trazado en la que subyacen una serie de premisas que no estarían en la base de los proyectos realizados por Pérez a lo que se debe añadir su categoría profesional repetidamente reconocida. La segunda concierne a su visión de la tipología teatral, entre 1799-1808, analizada a través de los proyectos censurados en tal período por la junta de Comisión de Arquitectura en la que él actuaba como secretario. En las actas se recoge la idea, al menos en la teoría, de ser contrario a cualquier curva que se alejase de la forma semicircular para el trazado del auditorio teatral.

Por otra parte, como miembro de la mencionada Comisión, el citado arquitecto debió conocer el proyecto del maestro de obras Mateo Garay y pudo ser el autor de las correcciones en los diseños. Además los planos del Teatro de Vitoria de Silvestre Pérez¹⁹ muestran una realidad más acorde con la línea arquitectónica de este arquitecto, teniendo presente que no son los planos en limpio sino apuntes estudiados geoméricamente y claramente trazados, en la línea más particular de la censura confidencial. Evidentemente, si comparamos el número de planos con el reseñado en el informe de la Comisión de Arquitectura que estudió el proyecto de Mateo Garay no coincide. La pregunta conduciría a pensar que se trataría de dos obras distintas. No obstante, se puede establecer a partir del análisis expuesto la existencia de más similitudes que diferencias entre ellos y lo reseñado como objeciones por aquellos académicos, que estudiaron al mismo tiempo el referido a una alhóndiga.

NOTAS

1. GARCÍA MELERO, José Enrique, "Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 4 (1991) 283-347. En la página 295: "La creación de la Comisión de Arquitectura no se realizó de una forma improvisada. Fue una necesidad urgente; pero meditada racional, progresiva y metódicamente en la Academia. Era la consecuencia lógica de la existencia de un complejo programa, que no afectaba tan sólo a las Bellas Artes, sino a múltiples aspectos políticos, sociales y económicos de la realidad de la España de la época".
2. BALSALOBRE GARCÍA, Juana M.^a, "La imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", tesis doctoral dirigida por José Enrique Gar-

- cía Melero y leída en la UNED, diciembre 1997, publicada en microforma por el Servicio de Publicaciones de la UNED, Madrid, 1998.
3. Tema tratado en "La imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", memoria de investigación dirigida por José Enrique García Melero y leída en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, octubre, 1993, pp. 49-59.
 4. Archivo Real Academia de San Fernando (ASF) 139/3. "Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura". Junta de 28 de julio de 1802, fol. 346 v.º
 5. ASF 140/3. "Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura", fol. 16.
 6. Tanto los antecedentes como las relaciones y el estudio de los expedientes en "Proyectos de Teatro formados en los primeros años del siglo XIX para la ciudad de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, año LXXVII, (1996) 180-186.
 7. ASF 139/3. "Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura. Junta de 4 de septiembre de 1805", fol. 401. En esa sesión fue estudiado el proyecto del conde Jimonde diseñado en ocho planos en el que se mencionaba la "construcción de un teatro con escuela de dibujo y cavallerizas" al que le faltaba el informe facultativo, así como el presupuesto de la obra. Además, la junta lo había hallado "muy complicado" por tales razones y porque carecía del buen gusto necesario no pudo ser aprobado.
 8. SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel, *La arquitectura teatral en Santiago de Compostela (1768-1946)*, A Coruña: Do Castro, 1993. El segundo conde Jimonde era "Hombre de una esmerada educación e ideas ilustradas, mostraba una particular inclinación por el arte del dibujo y el diseño arquitectónico [en los planos] hace gala de una gran finura y seguridad en el trazo, aunque no estén exentos de incorrecciones sólo atribuibles a su condición de aficionado", p. 51.
 9. SÁNCHEZ GARCÍA, *op cit.*, p. 53. Además de aportar los planos plantea un interesante estudio del citado proyecto: "La forma y características de la sala merecen un comentario más pormenorizado, con unas peculiaridades que nos hacen pensar que el conde de Jimonde tomó como modelo lo expuesto sobre el edificio teatral en el *Tratado de Arquitectura Civil* de Benito Bails. Únicamente la planta del teatro, un semicírculo de lados prolongados hacia el escenario, se aparta totalmente de lo expuesto por este autor debido al condicionante derivado del estrecho espacio que ofrecía el solar y a la búsqueda del máximo aforo de espectadores".
 10. En este plano no se halla la correspondencia con los de la planta del teatro. Podría tratarse de la planta de la alhóndiga.
 11. ASF 140/3. "Libro de Actas de la Comisión de Arquitectura" fol. 30 v.º Junta del 3 de diciembre de 1807: "El Contador general de propios D. Bartolomé de la Dehesa remitió de acuerdo del Consejo tres diseños del Teatro que se intenta construir en la Ciudad de Vitoria en el sitio que ocupa el hospital viejo de Santiago, delineados por el Maestro de obras dn. Mateo de Garay [...] también se incluye en este proyecto el Establecimiento de Alóndiga".
 12. *Ibidem.*
 13. GARCÍA MELERO, José Enrique, *op. cit.*, nota 1: "Cuando se rechazaba algún plan para un edificio por su imperfección o los abusos barrocos encontrados en él, normalmente era nombrado uno de los arquitectos integrantes en dicha Comisión, para que diseñara de una forma más adecuada los nuevos dibujos. Éstos serían aprobados después por sus propios compañeros, sin discusiones ni debates, casi de un modo automático, recibiendo el aplauso general y el elogio en todas sus partes, tal y como se expresa con elocuencia en muchas de sus actas".
 14. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura española (1808-1914)*, Summa Artis. Historia general del arte, vol. XXXV, Madrid: Espasa Calpe, 1993. En la página 146 expone lo siguiente sobre Silvestre Pérez y el "Teatro de Vitoria (1817) obra de la que muy poco sabemos por haber perecido en un incendio [...] si bien viejas fotografías nos permiten apreciar el interés de su propuesta [...] Su fachada contaba con dos alturas y cinco ejes de huecos. La planta baja, concebida como zócalo, servía de rudo apoyo a una solución tetrástila de orden jónico de gran nobleza que, ampliada o enriquecida, figuraría en otros coliseos".

15. Una síntesis del tema en "Arquitectura teatral ideal diseñada por dos valencianos: Manuel y Juan José Fornés", *Archivo de Arte Valenciano*, (1997), y en "La Arquitectura teatral a través de las pruebas de pensado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 11 (1998) 261-286.
16. GARCÍA MELERO, José Enrique, *op. cit.*, nota 1, p. 298. La norma era que "el secretario devolvía cada expediente y dibujo con sus correspondiente informe y un oficio a sus respectivos lugares de origen. Pero como a veces se realizaban proyectos reprobados por la Academia, se tomó la determinación en 1802 de retener los desaprobados y archivarlos en la Secretaría y a disposición del Consejo, para que no se pudiera hacer uso de ellos".
17. Para el análisis de estos planos me basé en las clarificadoras explicaciones del doctor arquitecto don Santiago Varela Botella.
18. ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen, "Legado de don Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando (Exposición enero-abril 1994)", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 79 (1994) 343-386.
19. *Ibidem*, nota 18. En este trabajo han publicado los planos de Silvestre Pérez del teatro de Vitoria, láminas XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XXXIV y han expuesto el estudio de los mismos en la página 353.

MODELOS EN YESO DE ESCULTURAS ANTIGUAS QUE VELÁZQUEZ TRAJÓ DE ITALIA EN 1651

Carmen Heras Casas

Está escrito que la sensibilidad artística es siempre plural, nunca aislada y singular. El joven Diego de Silva Velázquez optó por una de ellas: la pintura. Pero a la vista de sus "otros sentidos" puestos de manifiesto al realizar tan magnífica y singular selección escultórica, no es aventurado suponer que su otra gran "sensibilidad" fue la escultura. ¿Por qué, entonces, se dio al lienzo, a los pinceles y no al cincel y el buril? Sería interesante indagar en ello. Y esta inquietud es –lo deseamos al menos– la aportación del Taller de Vaciados de la Real Academia de San Fernando al recuerdo del maestro de maestros pintores en el cuarto centenario de su nacimiento.

INTRODUCCIÓN

La academia de escultura que Juan Domingo Olivieri, escultor del rey, tenía en su casa, situada "sobre el arco de Palacio", fue el germen y lugar en el que inicia su andadura la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, creada bajo la protección del rey. Según Bédat, Olivieri, junto con el entonces ministro de Estado, don Sebastián de la Cuadra, marqués de Villarias, fueron los auténticos impulsores y alma de la futura Academia¹. El 22 de abril de 1744 presentaron al rey el proyecto de la Junta Preparatoria, proyecto que sería aprobado, en todos sus términos, el 13 de julio de ese mismo año.

En la primera sesión que celebró la Junta el 19 de julio de 1744, fue nombrado protector el marqués de Villarias, y Olivieri, "Director General de todos los ejercicios de las tres Artes con la preferencia, y precedencia sobre los doce Maestros Directores de las mismas Artes que han de enseñar en dicha Academia con demás circunstancias y requisitos"².

Para nuestro estudio, es fundamental destacar la figura de Olivieri como escultor. Ya hemos visto que mantenía abierta una academia de escultura y, por consiguiente, disponía de una buena colección de modelos para la enseñanza. No obstante, a partir de este momento, se empezó a ver la necesidad de aumentar los mismos y, de esta forma, en la segunda Junta Particular celebrada el 21 de agosto de 1744, se acordó pedir a los directores de las tres Artes que formasen una lista con los "libros, estampas, vaciados, etc., que necesiten para la futura Academia", así como pedir al rey la donación de los modelos de yeso que había traído Diego Velázquez y que se encontraban almacenados en los bajos del nuevo palacio³. En la Junta Particular celebrada el 11 de septiembre se dio cuenta de una carta fechada el 24 de agosto y remitida por el protector, marqués de Villarias, en la que decía haber sido aprobado por S. M. todo lo acordado en la junta del 21 de agosto⁴. Las órdenes fueron ejecutadas con inusitada rapidez: así en la primera Junta General y Pública celebrada el 1 de septiembre deciden "que se remita al Ex^{mo}. Sr. Marqués de Villaria la instancia que se acordó en la Junta particular del día 21 del mes próximo pasado, sobre que se sirva de disponer, que se lleven a una de las salas de los estudios de la academia todos los modelos de yeso de estatuas antiguas que el Pintor Dⁿ. Diego Velázquez trajo a esta Corte de la de Roma, los cuales están guardados, y sin uso alguno, en los Almacenes de la Obra de Palacio, y ya se hacen precisamente necesarios para que no cese, ni se interrumpa la enseñanza, ni los estudios, en los días, y en la horas, en que no está puesto el modelo vivo"⁵. De la misma manera, el protector, en su celo de acelerar el proceso, remitió otra carta fechada el 7 de septiembre instando a los directores a realizar la lista solicitada en la junta del 21 de agosto. Ésta fue terminada el 15 de noviembre, y según Bédat había sido redactada por Olivieri y aprobada por los directores en las juntas del 1 y 8 de octubre⁶.

Las estatuas antiguas a las que hace referencia la Junta Preparatoria son los vaciados de escayola que el pintor Diego de Silva Velázquez había comprado en Italia durante el segundo viaje que realizó por esas tierras entre 1649 y 1651. Desde 1640, Velázquez era el artífice más cualificado de la corte de Felipe IV, y en 1646 fue nombrado veedor y contador de las obras. En esas fechas se había iniciado un programa de remodelación de algunas estancias palaciegas con la colaboración del arquitecto Juan Gómez de Mora. Construyeron la llamada sala o pieza ochavada, estancia inspirada en la Tribuna de Florencia, para colocar en ellas las obras más significativas de pintura y escultura de los mejores artistas. El programa era ambicioso, y con ello se pretendía mostrar al mundo la gloria y grandeza de la monarquía española. Aunque los reyes tenían una muy buena colección de pintura, no sucedía lo mismo con la escultura. Velázquez fue el encargado de marchar a Italia para conseguir la mayor cantidad de obras de arte que pudiera comprar, tanto antiguas como modernas. Durante más de dos años (enero de 1649-junio de 1651) recorrió gran parte de Italia: Génova, Milán, Padua, Venecia, Bolonia, Florencia, Módena, Parma, Nápoles y, sobre todo, Roma, en la que permaneció por espacio de año y medio.

El origen del gusto por coleccionar las obras clásicas hay que buscarlo en la creación del famoso patio del Belvedere pues, por primera vez, éstas fueron expuestas de forma que

el público, muy restringido y selecto en este caso, podía contemplarlas y admirarlas en un marco apropiado. En 1503, Bramante, por encargo del pontífice Julio II, incorporó al complejo vaticano el palacio del Belvedere construido, unos años antes, por el papa Inocencio VIII. Para ello, el arquitecto construyó dos logias que corrían paralelas entre el viejo palacio del Vaticano y la villa Belvedere. Este espacio lo dividió en una serie de patios a distintos niveles con sus jardines, diseñados desde un principio para ser expuestas en ellos las esculturas. Fueron colocadas como fuentes las esculturas de mármol del *Tíber* y del *Nilo*, así como otras menos conocidas. El resto de las esculturas fueron expuestas en hornacinas primorosamente decoradas. En un principio en el patio no pudieron colocarse grandes obras ya que, muchas de la colección vaticana, habían pasado por orden del papa Sixto IV al palacio de los Conservadores, situado en el Capitolio. No obstante, los descubrimientos se sucedían y los papas, aunque la mayoría de ellos también se dedicaban a enriquecer las colecciones particulares de sus familias, consiguieron aumentar el patrimonio vaticano. La primera estatua importante que se incorporó al Belvedere fue el *Apolo*, y poco tiempo después entró el grupo del *Laoconte*, comprado por Julio II. El patio se enriqueció enseguida con la entrada de las figuras de *Cómo como Hércules*, *Hércules* y *Anteo*, de *Cleopatra*, de la *Venus Félix* y del *Tíber*. A la muerte del papa, la colección que ya había pasado a llamarse del Belvedere gozaba de una muy merecida fama tanto en calidad como en cantidad y empezaba a rivalizar con la del Capitolio, y otras particulares, en especial las de los Médicis, los Farnesio, etc., llegando a mediados del siglo XVI a ser la mejor de todas, gracias a las aportaciones de los sucesivos pontífices.

Ante la imposibilidad de hacerse con las obras originales, y para satisfacer el deseo de contemplar dichas piezas, entre 1540 y 1543 Francisco Primaticio, pintor boloñés al servicio del rey Francisco I de Francia, llevó a cabo la mayor empresa conocida hasta entonces, vaciando las mejores obras de las colecciones romanas, sobre todo las del Belvedere, cuya finalidad era decorar los palacios reales. Primero se sacaron los moldes en escayola y, una vez trasladados a Francia, se vaciaron en bronce. Esta técnica supuso una gran revolución: ya no era imprescindible visitar los lugares donde se encontraban las piezas originales para poder disfrutar de ellas. No obstante, este método solamente era potestativo de las grandes fortunas y de los reyes, ya que la empresa requería, por un lado, el poder disponer de la autorización de los propietarios para realizar el vaciado de las piezas y, por otro, estaba la cuestión económica al resultar muy costoso tanto el proceso del vaciado como el traslado de los mismos.

Velázquez se propuso una misión parecida a la llevada a cabo por Primaticio y para ello siguió el mismo método. Con la ayuda de los escultores italianos Alessandro Algardi y Giuliano Finelli pudo llevar a buen término su misión, trayendo además algunas obras originales de estos artistas. Las obras empezaron a llegar a partir de 1651; algunas vinieron ya vaciadas en bronce, y otras pocas se vaciaron en Madrid, cuyo trabajo fue realizado por el vaciador Gerónimo Ferrer, venido expresamente de Roma, y el español Domingo de la Rioja. La mayoría de las figuras permanecieron en el material original, conservándose tam-

bién los vaciados en yeso de las obras pasadas al bronce, a juzgar por el inventario de las obras del Alcázar de Madrid, que Bottineau publicó en 1958⁷.

LOS VACIADOS QUE VINIERON A LA ACADEMIA

Si al inicio, la Junta Preparatoria aceleraba la toma de decisiones con el fin de que la Academia se pusiera en movimiento lo más rápidamente posible, no menos rápidas fueron las contestaciones y las decisiones tomadas en Palacio. Así vemos cómo el 19 de septiembre de 1744 llegaba a la sede de la futura Academia la primera remesa de los vaciados solicitados a principios de ese mismo mes. Los vaciados fueron enviados en dos partes, y en ambos casos iban acompañados de sus correspondientes oficios de remisión.

Inventario 1º: "Ymbentario que se hace en virtud de orden de el señor Dⁿ Balthasar Elgueta y Vigil. Coronel de Caballería y Yntendente de esta Real fábrica su fh^a siete de este presente mes de los Modelos de Yeso de estatuas antiguas que el Pintor Dⁿ Diego Velázquez trajo de la Corte de Roma los que se han encontrado en unos cajones que havía en el Picadero que con separación de sus nombres es en la forma siguiente:

| | |
|--|-----|
| Primeramente un Hércules de Farnesio ... | 001 |
| Yd. una Flora | 001 |
| Yd. una Niobe colgada | 001 |
| Yd. una Benus de Médicis | 001 |
| Yd. una Níove | 001 |
| Yd. un Mercurio | 001 |
| Yd. un retrato | 001 |
| Yd. un Bentuno | 001 |
| Yd. un Fauno | 001 |
| Yd. Cinco Modelos sin cabeza | 005 |
| Yd. cuatro Bustos Griegos | 004 |

018

Compónese este Ynventario de diez y ocho Modelos de Yeso los nueve de ellos de cuerpo entero. Cinco sin cabeza y los cuatro restantes Bustos. Palacio diez y nueve de septiembre de mil setecientos cuarenta y cuatro". Firmado y rubricado por el guardia de almacén M. J. Pescatori y Molina con la intervención de Manuel Heerman.

Oficio de remisión: "Remito a vm^d el adjunto Ynbentario hecho, por el Guarda Almacén, Ynterventor de la R^l Fabrica, de los Modelos de Yeso, de Estatuas antiguas, que el Pintor Dⁿ Diego Blázquez, trajo de la Corte de Roma: a fin que vm^d se halle enterado, y siempre conste en essa Oficina, como el que se han de colocar en una sala, dela Casa, donde está la Academia de Escultura, Pintura, según S.M. manda, por la orden, que tengo a vm^d remitida. [...] Madrid 19 de Sep^{re} de 1744".

Firmado y rubricado por don Baltasar Elgueta y Vigil. Va dirigido a don Manuel García de Vicuña.

Inventario 2º: "Ynbentario que se hace en Virtud de orden de Dⁿ Balthasar Elgueta y Vigil Coronel de cavallería y Yntendente de esta Real Fábrica su *fa* siete de Sept^{re} próximo pasado de este año de los Modelos de Yeso que trajo de Roma el Pintor Dⁿ Diego Blázquez los que hademás de los que están incluidos en el Ymbentario que se hizo el día diez y nueve de dh^o mes y se remitió a dh^o señor Yntendente, se han hallado en un cuarto en el Picadero, los que con separación de sus nombres es en la forma siguiente:

| | |
|---|-----|
| Primeramente un Gladiator de medio cuerpo | 001 |
| Yd. un hijo dela conti [Laoconte] de medio cuerpo | 001 |
| Yd. un saturno de medio cuerpo | 001 |
| Yd. ocho cabezas de diferentes figuras | 008 |

Compónese este inventario de tres modelos de medio cuerpo y ocho cabezas de diferentes figuras todo de Yeso. Palacio Veinte de octu^{re} de mil setecientos cuarenta y cuatro". Firmado por M. J. Pescatori y Molina, y con la intervención de Manuel Heerman.

El oficio dice así: "Remito a vm^d el adjunto Ynbentario hecho, por el Guarda Almacén, Ynterventor de la R^l Fábrica, de los Modelos de Yeso, que el Pintor Dⁿ Diego Blázquez, trajo de Roma, y se han encontrado en un Quarto en el Picadero de la misma obra: para que vm^d forme los mismos que faltan. [...] Madrid 5 de noviembre de 1744".

Firmado y rubricado por don Baltasar Elgueta y Vigil, y dirigido a don Manuel García de Vicuña⁸.

IDENTIFICACIÓN DE LAS OBRAS

Existen grandes dificultades para poder identificar algunas obras, pues como podemos comprobar, los inventarios no están nada claros. Para ello, además de los datos aportados por Palomino y Bottineau, nos hemos valido del inventario que la propia Academia realizó en 1758, así como de los datos aportados por las crónicas de los boletines de los concursos de premios generales, libros de actas, etc., y aun así, hay alguna que sigue sin estar definida su identidad.

Las figuras que aún se conservan se indican con un asterisco, ya que éstas, en proceso de inventariado, no tienen todavía número de identificación. En cuanto a las "cabezas", la identificación se hace aún más difícil, pues los inventarios de Palacio no aportan ningún dato.

Inventario 1º. En primer lugar nos encontramos con las figuras del *Hércules* y de la *Flora Farnesio* (Museo Nacional de Nápoles).

*Hércules Farnesio**. El torso y la cabeza del *Hércules* fueron hallados antes de 1556, fecha en que está documentado por primera vez. En la actualidad la figura está considerada como una versión ampliada de una obra de Lisipo o su escuela, hecha por Glicón en el siglo III para las termas de Caracalla. Encontrado en dichas termas, perteneció desde un principio a la familia Farnesio, siendo una de las figuras más admiradas durante varios siglos. Por recomendación de Miguel Ángel, Guglielmo della Porta realizó las extremidades inferiores que le faltaban y aunque éstas fueron encontradas algún tiempo después, continuó con ellas, también por recomendación del propio Miguel Ángel, que las consideraba dignas



Hércules Farnesio. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Flora Farnesio. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

de ser comparadas con las antiguas. Las originales le fueron repuestas en 1787, labor llevada a cabo en el taller de Carlo Albacini, antes de ser trasladada la figura a Nápoles. El vaciado que conserva la Academia fue realizado con las piernas originales, algo que en el siglo anterior ya habían hecho los franceses, siendo por lo tanto una copia de la figura original. Existen algunas pequeñas variaciones entre el vaciado de la Academia y la figura actual del *Hércules*, faltándole al vaciado una garra de la piel del león y algún otro pequeño detalle en la parte alta de la roca, además de ser diferente la hoja de parra con la que se cubre.

*Flora Farnesio** también está considerada como una copia romana hecha en el siglo III de una escultura griega de Afrodita. Tradicionalmente se acepta que fue hallada en las termas de Caracalla, aunque no hay constancia de ello, pero desde el siglo XVII su historia va ligada a la figura del *Hércules Farnesio*. El vaciado de la Academia conserva en su mano izquierda la corona de flores que la figura original mantuvo hasta principios del siglo XIX, momento en que fue sustituida por un ramillete de flores. La identidad de esta figura ha

sido muy discutida, conociéndose también como *Cortesana*, *Erato*, *Danzante*, *Hora*, *Musa*, etc., pero al final ha prevalecido la de *Flora*.

El *Hércules* y la *Flora Farnesio*, junto con la *Cleopatra* que más adelante comentaremos, fueron colocados en el patio de la Casa de la Panadería, primera sede de la Academia, ya "que por su mole no podían estar en otra parte"⁹. En la Casa de la Panadería además se encontraban ubicadas las dependencias del Peso Real, a cuyos administradores también se había autorizado la utilización del patio, convirtiéndose de este modo en un espacio compartido por ambas instituciones. Por la incompatibilidad de ambas actividades, no tardaron en surgir los problemas, así en 1756, en la junta ordinaria del 16 de noviembre se reflejan de la siguiente manera: "Con el motivo de haverse introducido el actual Admin^{or} del Pесо Real a usar del Patio de la R^l. Casa de la Panad^a. no solo p^a. la comodidad dela fuente, que havia tolerado el Conserge al Alguacil Mayor de Madrid y a otros vecinos; sino es tambien p^a. hacer descargar y poner en él los generos q^e. se traen al peso. El Conserge lo hizo presente al S^r. Vicep^{or}. expresando q^e. de este desorden, se han seguido ya varias roturas en las estatuas q^e. estan colocadas en el Patio, y que los Discípulos no pueden exercitarse en dibujarlas y modelarlas por que multitud de Gentes q^e. allí concurren no les dejan el sosiego necesario"¹⁰. El *Hércules* había sido representado por primera vez en el concurso general de premios del año 1754, como prueba de pensado, por los pintores y escultores, los cuales debieron de tener grandes problemas a la hora de dibujarlo y modelarlo. Ante la necesidad de tener que volver a utilizar el patio, ya que para el concurso de 1757 se había acordado que fuese modelada por los escultores la estatua de *Cleopatra* como prueba de pensado, los opositores enviaron al rey un memorial exponiendo sus quejas, y diciéndole que no podían dibujar las estatuas con el sosiego y tranquilidad necesarios. Por todo ello la junta acordó pedir las llaves del patio para que nadie más pudiera entrar en él. A lo largo de varias juntas se discutió el tema ya que, por supuesto, la Junta de Abastos se resistía a dejar dichas dependencias, resolviéndose al final en favor de la Academia.

Las tres figuras fueron reparadas por primera vez en 1761 por el escultor Juan Pascual de Mena¹¹. En 1773, con motivo del traslado de la Academia a la sede actual de la calle de Alcalá, el *Hércules* y la *Flora* tuvieron que ser cortadas, por lo que Mena volvió de nuevo a restaurarlas. Casi un siglo después, en 1862, el vaciador de la Academia, José Evaristo Panucci, las volvió a restaurar y pintar, dándoles la pátina con la que llegaron hasta 1982-1983, cuando el escultor Eduardo Zancada vuelve a retocarlas igualando las pátinas y reponiéndoles un dedo del pie izquierdo al *Hercules* y un dedo de la mano izquierda a la *Flora*.

*Hija de Níobe**. La tercera figura objeto de estudio es la llamada *Níobe colgada* del grupo de *Níobe* (Uffizi, Florencia); Palomino la describe "en acto de correr, y vestida de una camisa futilísima"¹². Se trata de una de las hijas más admirada a lo largo de todos los tiempos y de la que más reproducciones se han hecho. En el momento de sacar este vaciado el grupo aún se encontraba en la villa Médicis desde donde fue trasladado a Roma en 1770, y unos años más tarde a Florencia, donde se hallaban unos vaciados del grupo sacados en 1583,



Hija de Niobe. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Hermes Ludovisi. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

poco después de su descubrimiento. El grupo no guarda una calidad homogénea, por lo que durante todos estos siglos los eruditos no se han puesto de acuerdo ni en cuanto a la paternidad del grupo, ni en cuanto a su ordenamiento. En un inventario realizado por los Médicis en 1595 aparece la descripción del grupo como compuesto por quince figuras, pero no obstante aún sigue sin saberse ni el número exacto de piezas, ni la función de las originales. Hoy el grupo de Florencia está catalogado como copias de la Antigüedad, unas de originales de Escopas o Praxíteles, y otras de contemporáneos suyos. A finales del siglo XIX fueron halladas en los jardines de Salustio de Roma varias figuras pertenecientes a otro grupo, el cual se piensa que adornaba el frontón del templo de Apolo en Bassae; tres de ellas se conservan en el Museo de las Termas de Roma, otras dos en Copenhague y están consideradas de una calidad superior a las de Florencia.

*Venus de Médicis**. La cuarta figura del primer inventario es la *Venus de Médicis* (Tribuna de los Uffizi, Florencia). Se conserva entre los fondos antiguos una figura de Venus algo deteriorada, que por las características técnicas del vaciado pudiera ser la que estamos des-

cribiendo pero, como nos ocurre con más figuras, entró otra en 1776 procedente de la colección Mengs, y hoy, aún no estamos en condiciones de poderlas diferenciar.

Ceres Mattei (?). La quinta figura reseñada como "una Níove", presenta problemas de identificación. En primer lugar, no tenemos noticias de ninguna otra figura de Níobe traída por Velázquez (sí de una cabeza, a la que más adelante haremos mención), y en el inventario de la Academia realizado en 1758 tampoco aparece como tal. Es posible que pueda tratarse de la *Ceres Mattei* (Museo Vaticano, Roma), figura que aparece en este inventario como "Faustina bajo la forma de Ceres, la que está falta de la mano siniestra, y del manojito de la otra, es del tamaño natural". Palomino la describe como "una diosa incógnita vestida, tiénenla por Ceres, mas no tiene insignias", y en 1794 López Enguñados la reprodujo aún sin el manojito de espigas¹³.

*Hermes Ludovisi**. La sexta figura que entra de "cuerpo entero" como Mercurio es el *Hermes Ludovisi* del Museo de las Termas de Roma que, según Boardman, es una copia de un original griego de hacia el 450-440 a. de C.¹⁴. También es considerada como el *Hermes Psychopompas*, que se encontraba en un monumento a los héroes de Korenia en Atenas, y como *Hermes Logios*, protector de la elocuencia. Quizás de ahí le viene la forma de la mano derecha en acto de indicar, que le fue reconstruida partiendo de otros modelos y, también hay quien piensa que esta figura fue tomada como modelo para realizar la del *Germánico*.

En el inventario de 1758 aparece descrito como "estatua de tamaño natural, vaciada de yeso, de Mercurio con su Caduceo, que está falta del brazo derecho y de la mano siniestra". La descripción que Palomino hace de ella es la de "un Mercurio bellissimo, que tiene en la cabeza la gorrilla con alas, en la mano izquierda el Caduceo, y en la derecha una bolsa"¹⁵. La figura aparece representada por primera vez en el concurso de premios generales del año 1756 como prueba de repente de tercera clase realizada por los pintores, conservándose en el Gabinete de Dibujos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes el dibujo realizado por el opositor Santiago Fernández, en él que aparece tal y como se la describe en el inventario de 1758, sin ambas manos¹⁶.

Lo curioso del caso es que, en el concurso de premios, el tema a realizar era dibujar la estatua de *Antinoo*, y sin embargo la representada por este alumno fue la de *Mercurio* sin que se sepa el motivo del cambio aunque no fue la única vez que esto sucedió. Es muy posible que se confundiera el nombre ya que en estas fechas no hay constancia de que estuviera en la Academia el *Antinoo Belvedere*, figura a la que se refieren cuando hablan de *Antinoo*.

El vaciado, que tiene sustituido el caduceo de la mano izquierda por una bolsa, fue reparado en 1760 por Juan Pascual de Mena junto con el *Gladiador Borghese*, un *Pan* y el *Jugador de morra*¹⁷. Entre 1982 y 1983 fue de nuevo reparado y patinado por el formador actual de la Academia, Miguel Ángel Rodríguez.

Cleopatra o *Ariadna**. La séptima figura completa, o sea "un retrato", creemos que se trata de la Cleopatra. A veces, cuando una figura tenía el nombre de un personaje histórico, le llamaban retrato, por lo que consideramos que, ateniéndonos al inventario de 1758, tiene que ser la conocida como *Cleopatra*, ya que es la única figura femenina que aparece



Cleopatra o Ariadna. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

completa y que no se la puede relacionar con ninguna otra. La figura de *Cleopatra* o *Ariadna*, conocida de ambas formas, es el vaciado del original del Museo Vaticano y no hay que confundirla con la escultura del Museo del Prado que está considerada como una variante de la del Vaticano¹⁸. También fue reparada por Mena en 1761. Debió ser patinada, como el resto de las expuestas en el exterior, en 1782 por José Evaristo Panucci, y en 1995 fue reparada y patinada de nuevo por Miguel Ángel Rodríguez

Bacante (?). La octava figura de cuerpo entero es la reseñada como "Ventuno". Posiblemente se esté refiriendo a Vertumno, dios de los jardines y de los pastores que, según una leyenda, presidía el otoño, y según otra, los pensamientos humanos y las mudanzas. Gozaba del privilegio de poder cambiar de forma cuando le placía, y usó de esta habilidad para ganar el corazón de la ninfa Pomona, convirtiéndose en un hermoso joven. En virtud de esta facultad, a esta antigua divinidad romana, relacionada con la agricultura, también se la representa como a un mercader capaz de cambiar las mercancías y "chalanear" al comprador. Hay varias representaciones iconográficas en las que Vertumno aparece transportando frutos sobre una piel, por lo que nos inclinamos a pensar que la figura que nos ocupa, es la descrita en 1758 como: "Baco con la piel de Tigre, y frutas en ella". Palomino la describe como "Baco, desnudo, arrimado a un tronco, y a los pies un perro comiendo ubas", y López Enguñados la reproduce así¹⁹. En la Galería de Florencia hay una figura a la que lla-

man *Bacante*, que es igual a la reproducida por López Enguítanos, y que en el libro de Rainach aparece invertida²⁰.

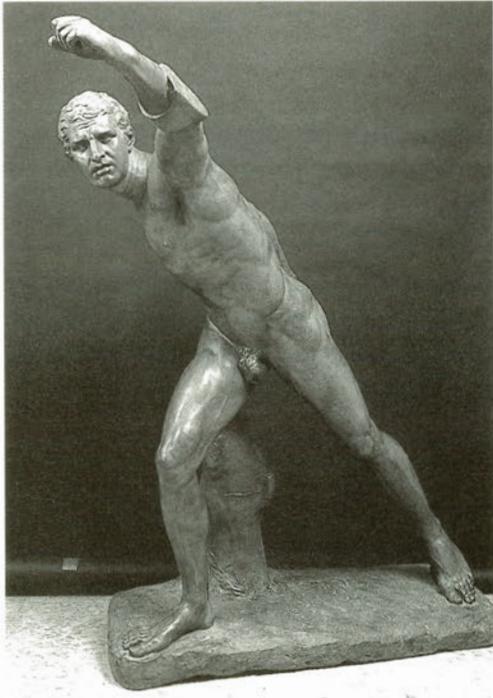
Sátiro Escanciador de Praxíteles (?). Lo mismo sucede con la novena figura entera llamada "Fauno". En el inventario de 1758 no aparece ninguna con este nombre, y sí en cambio una a la que identifican como "Baco, coronada de pampanos la cabeza"; Palomino la describe como "Baco, mozo, arrimado a un tronco, en que tiene una vestidura", y Bottineau dice que se hallaba en la Galería del Cierzo²¹. En el concurso de premios generales del año 1769 fue reproducida como prueba de pensado por los pintores, llamándole "Baco Joven", conservándose los dibujos de los dos opositores que ganaron el primer y segundo premio²². También grabada por López Enguítanos²³, consideramos que podría tratarse del *Sátiro Escanciador* de Praxíteles (Museo de la Termas, Roma).

Mayores dificultades se nos plantean a la hora de identificar algunas de las cinco piezas que entran sin cabeza. En el inventario de 1758 aparecen cinco figuras que por sus características pudieran ser las que se corresponden con este apartado, descritas de la siguiente manera: 1.^a) "una estatua vaciada del yeso de tamaño natural de Apolo, recostado de un tronco; está falta de cabeza y hombros, y de el brazo derecho". 2.^a) "Ydem una estatua vaciada de yeso, del tamaño natural de un Gladiador peleando; la que está falta de cabeza, de todo el brazo siniestro, de la mitad de la pierna siniestra, y mitad del pie derecho". 3.^a) "Ydem una estatua vaciada de yeso, del tamaño natural de un jugador de morra, falta de cabeza, del brazo derecho, de la mitad de los dedos de la mano siniestra, y rajada por los pies la peana". 4.^a) "Ydem otra estatua, vaciada de yeso, de un Baco arrimado a un tronco; está falta de todo el brazo derecho y la mitad del siniestro, es del tamaño natural". 5.^a) "Ydem otra estatua natural vaciada de yeso del tamaño natural de un Coribante, está falta de cabeza, de todo el brazo derecho, mano siniestra, y estropeada por las piernas".

Las cabezas de estas esculturas debieron de llegar un mes más tarde, pues el inventario de Palacio del 20 de octubre dice que entran "ocho cabezas de diferentes figuras" y en el de 1758 nos encontramos con un apartado en el que se dice que hay "diez cabezas, o retratos antiguos vaciados de yeso que son una de Alexandro colosal, otra de Laoconte, dos de Níobe, una de Moreto, y las demás de personajes antiguos", coincidiendo estas últimas en número con las figuras que entran sin ellas. La cabeza del *Laoconte** había entrado con las obras venidas del taller de Olivieri²⁴, y procedía del Palacio Real, lo mismo que sucedería con las dos de *Níobe**, así como la que llaman de *Alejandro*.

Primera figura sin cabeza. Si la descripción del inventario era efectivamente la de un "Apolo", no sabemos de cuál se pueda tratar; posiblemente fuera el de Belvedere, que es el único que Palomino describe. Si fue esta figura, no hemos encontrado evidencia de su restauración. Tampoco en los premios generales aparece reproducida hasta 1778, y dos años antes Mengs había donado su colección de Madrid en la que se encontraba este *Apolo*²⁵.

Segunda figura sin cabeza. Creemos pueda tratarse del *Gladiador Borghese**, conocido también como el *Hoplitódromo* (Museo del Louvre, París) que fue reparado por Mena en 1760²⁶. En 1772 se encontraba en una sala de la Academia porque fue la figura a modelar por los



Gladiator Borghese. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Germánico. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

escultores como prueba de pensado de tercera clase en el concurso de premios generales de ese año. El tema dado fue el siguiente: "Modelar en barro la estatua del Gladiador grande del Escultor Agasias hijo de Dositeo y natural de Éfeso, que está en el salón de la Academia, en un modelo redondo en barro, de tres cuartas de alto"²⁷. La escultura que se conserva de ese año pertenece a Ramón Villodas que obtuvo el segundo premio²⁸.

En 1757 el tema pedido para los pintores en el concurso general de premios como pruebas de pensado y repente de tercera clase fue: "Dibujar la estatua grande del Gladiador de la Academia", conservándose los cuatro dibujos de los dos premiados que fueron Pedro Lozano y Antonio Martínez, representándose esta figura en la que le faltaba el brazo derecho²⁹. Aquí se nos plantea el problema de saber cuál fue la figura que sirvió de modelo a los opositores, ya que el inventario de 1758 dice que esta figura se encontraba falta de cabeza, de todo el brazo izquierdo y de la mitad de la pierna izquierda y del pie derecho. Del taller de Olivieri vino una figura de este *Gladiador*, pero del tamaño de dos pies de alto, que puede ser la que en el inventario de 1758 se describe como una figura de "cerca de Bara del Gladiador Luchando, falta del brazo yzquierdo". Salvo que fuese conocida por el adjetivo grande, como hemos visto también en 1772, y que la descripción del brazo roto estuviera equivocada en el inventario, la figura representada, efectivamente sería la de Olivieri.

La Academia conserva un vaciado antiguo de esta figura, restaurado y patinado en 1994 por Miguel Ángel Rodríguez y los alumnos de la Escuela Taller³⁰. Al *Gladiador* le faltaba el brazo izquierdo, y le pudo ser repuesto gracias a un intercambio que se hizo con el Museo de Reproducciones Artísticas. En él se conservaba el mismo *Gladiador* al que en cambio le faltaba el brazo derecho, que también le fue repuesto del molde sacado al *Gladiador* de la Academia, consiguiendo de esta forma que las figuras de ambas instituciones, recobrasen su forma original. No estamos en condiciones de asegurar que éste sea el *Gladiador* que entró de la colección traída por Velázquez, ya que en 1776 entró otro vaciado de la misma escultura procedente de la colección Mengs³¹.

Tercera figura sin cabeza. Sería el *Germánico** (Museo del Louvre, París) o *Jugador de morra* como también se la conoce, que en el inventario de 1758 se describe como "una estatua del tamaño natural de un jugador de morra, falta de cabeza, del brazo derecho y la mitad de los dedos de la mano siniestra". Es por tanto, otra de las esculturas reparadas por Mena en 1760³², volviendo de nuevo a ser reparada en 1982-1983 por Miguel Ángel Rodríguez. El *Germánico* es una de las figuras vaciadas en bronce que se conserva en el Palacio Real, con algunas variantes con respecto al original. La Academia conserva dos vaciados antiguos de esta figura, el procedente de Palacio está expuesto en el llamado patio interior y el de la colección Mengs en el primer rellano de la escalera de subida al Museo.

Cuarta figura sin cabeza. Hay una figura en el inventario de 1758 que dice ser de "Baco arrimado a un tronco, falta de cabeza, de todo el brazo derecho y la mitad del siniestro, es del tamaño natural". Esta puede ser la figura que Mena restauró en 1760 como *Pan*, y que Palomino describe como "Pan, Dios de los pastores, desnudo, sólo con una piel de animal rebuelta, está puesto en un tronco, en el qual se ve esculpido un Albogue", y por lo tanto sería el conocido como *Fauno Giustiniani** (Museo de Torlonia). Este fauno, fue más apreciado hasta el siglo XVIII que el conocido como *Fauno de mármol* o de Praxíteles (Museo Capitolino, Roma) ambos, versiones de una estatua griega del tiempo de Praxíteles. Pertenecía a los Giustiniani, familia romana muy unida a los españoles, de ahí que fuera otra de las figuras elegidas por Velázquez y vaciada también en bronce con alguna variante (Palacio Real).

Quinta figura sin cabeza. En el inventario de 1758, la única figura que queda descrita con las características de la que nos ocupa es la llamada *Coribante*: "otra estatua vaciada de yeso de tamaño natural de un Coribante, está falta de cabeza, de todo el brazo derecho, mano siniestra, y estropeada por las piernas". Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, "coribante" era un sacerdote de Cibeles, que en las fiestas de esta diosa danzaba, con movimientos descompuestos y extraordinarios, al son de ciertos instrumentos. La única figura que a nuestro entender responde a esta descripción sería el *Fauno Danzando* o *Fauno de los Platillos* (Tribuna de los Uffizi, Florencia), también conocida como *Fauno de los Albogues*, que es como la denomina López Enguñados³³. No hay constancia de que Velázquez la trajera, pero sí en cambio sabemos que fue una de las obras donadas por Mengs, que vino (con el número 9) de su casa de Florencia³⁴, por lo que es posible que pueda tratarse de algún Baco o Apolo, pero hoy no estamos en condiciones de saber cuál fue la figura número 5 de las que entran sin cabeza.



Fauno Giustiniani. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Sileno con Baco niño. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Bustos. En cuanto al apartado de bustos, en el inventario de Palacio se dice que entraron "cuatro bustos griegos" sin dar más detalles, posiblemente sean los que el inventario de 1758 describe como "quatro Bustos, o retratos antiguos de Bara de alto, con sus peanitas también de yeso". Existen varios bustos entre los fondos antiguos de la Academia de alrededor de una vara de altos, identificados en el inventario de 1804³⁵ como "de Tolomeo"* (número 10), "Eráclito"* (número 11), "Cómico joven o de Nerón"* (número 72), "Minerva"* (número 87) "una cabeza de Júpiter o Zeus"* (número 92), "del Antinoo"* (número 154), "de un emperador"* (número 184), "del hijo de la Níobe"* (número 190) etc. Hay algunos más con estas medidas que no llevan el número de identificación de 1804, por lo que es posible deducir que pudieran ser posteriores a esta fecha, o quizás también que, en algún caso, se haya perdido el número en alguna restauración, pero de cualquier modo el rigor científico nos impide aventurar hipótesis.

Inventario 2º. Las obras que entraron con el segundo inventario, aparte de las que anteriormente hemos reseñado como "diez cabezas, o retratos antiguos", fueron tres figuras de medio cuerpo. La primera y la tercera serían las de un "Gladiator" y un "Saturno" que en el inventario de 1758 vienen reseñadas como "una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Saturno con el Niño, falto de ambas piernas, de los dedos de una mano, y narices; y él falto también de ambas piernas desde pantorrilla abajo, y un dedo de la mano derecha". A la primera aún no ha sido posible identificar, ya que tampoco se ha encontrado documentación que nos indique que fuera restaurada, como sucederá en el caso del "Saturno", y como también se ha visto en otros casos.

El que llaman *Saturno* es la figura que Palomino describe como "un Fauno viejo, Dios de las Selvas", y sería por lo tanto el *Sileno con Baco niño*³⁶ (Louvre, París), figura que fue reparada por Mena en 1759³⁷ (Fig. 9).

La segunda figura del inventario de Palacio es la de uno de los hijos del *Laoconte* que en 1758 se convierte en "un trozo de Cuerpo vaciado en yeso, de uno de los hijos de *Laoconte*". Este grupo debió sufrir grandes desperfectos en el incendio del Alcázar en 1734, encontrándose dividido en varias piezas. Procedentes del taller de Olivieri³⁸ vinieron la cabeza y media figura del padre, los que fueron unidos por Juan Pascual de Mena en 1761³⁹.

De Palacio vinieron más vaciados relacionados con las obras compradas por Diego Velázquez en Italia pero éstos ya fueron realizados por el escultor Felipe de Castro sacados directamente de las obras en bronce. En 1754 entran el *Niño de la espina*, la *Venus de la concha* (Museo del Prado) y el *Gladiator de la rodela** (Palacio Real), y aunque el molde del *Hermaphrodita echado sobre un colchón* (Museo del Prado) fue entregado por Castro, junto con el resto de los moldes que obraban en su poder en 1758, esta figura no fue vaciada hasta 1764.

La mayor parte de las obras que se conservan de esta colección están en muy buen estado, y casi todas están expuestas al público. Así, las primeras que nos encontramos a la entrada de la Academia son las de *Flora* y *Hércules Farnesio*; la del *Fauno Giustiniani* está situada en el segundo rellano de la escalera izquierda de acceso al museo. Las del *Germánico*, *Hermes Ludovisi* (conocida como el *Mercurio de la gorrilla*), y la *Cleopatra* o *Ariadna* se hallan situadas en el zaguán o patio interior. Sin exponer están la *Hija de Níobe*, *Sileno con Baco niño*, el *Gladiator Borghese* (?) y la *Venus de Médicis* (?), así como las cabezas y bustos. Todas ellas forman un magnífico conjunto digno de ser conocido y admirado por su gran valor histórico y artístico. De las vaciadas por Felipe de Castro, sólo del *Gladiator de la rodela* se conserva el vaciado antiguo, del resto, incluido este *Gladiator*, se ha conservado en molde, siendo algunas de las muchas figuras que se siguen vaciando en la actualidad.

NOTAS

1. BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 31.
2. "Nombramiento y actuaciones para la Junta Preparatoria. 19 de julio del año 1744", ASF 1-1/1.
3. "Actas y documentos de la segunda Junta Preparatoria celebrada el 21 de agosto de 1744", ASF 3-5/1.
4. Junta particular celebrada el 11 de septiembre de 1744 (ASF 1-3/5).
5. "Junta Preparatoria: Documentación y Acta de la Primera Junta General Pública celebrada el 1 de septiembre de 1744", ASF 1-4/1.
6. BÉDAT, *op. cit.*, p. 39.
7. BOTTINEAU, Yves, "L'Alcazar de Madrid: Aspect de la cour d'Espagne au XVII^e siècle", *Bulletin Hispanique* (1959), 55.
8. Inventarios de las obras que vinieron de Palacio en 1744 (ASF 63-10/5).
9. Junta ordinaria del 16 de noviembre de 1756 (ASF 81/3, fol. 54 v.º).
10. Junta ordinaria del 14 de octubre de 1756 (ASF 81/3, fol. 51 v.º).
11. Junta particular del 3 de marzo de 1761 (ASF 121/3, fol. 111 v.º).
12. PALOMINO VELASCO, Francisco, "Noticias, elogios y vidas de los Pintores Eminentes Españoles", en *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid: por la Viuda de Juan García Infançon, 1724, p. 338.
13. LÓPEZ ENGUÍDANOS, José, *Colección de vaciados y estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid, dibujadas y Grabadas, por Don José López Enguídanos. Profesor de Pintura dedicada al Exmo. Sr. Duque de Alcudia Protector de la misma Academia*, Madrid, 1794, n.º 9.
14. BOARDMAN, John, *Greek Sculpture. The Classical Period*, Londres: Thames and Hudson Ltd, 1985, p. 230.
15. PALOMINO, *op. cit.*, p. 338.
16. AZCÁRATE LUXAN, Isabel, DURÁ OJEA, Victoria, FERNÁNDEZ AGUADO, M.ª Pilar, RIVERA NAVARRRO, Elena, y SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, M.ª Ángeles, *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 59, n.º inv. 1526/P.
17. Junta particular del 25 de enero de 1760 (ASF 121/3, fol. 89).
18. BLANCO, A., *Museo del Prado, Catálogo de la Escultura*, Madrid, 1957, pp. 97-98, n.º inv. 167-E.
19. LÓPEZ ENGUÍDANOS, *op. cit.*, n.º 57.
20. RAINACH, Salomón, *Repertoire de la Statuaire Grecque et Romaine*, Paris, 1906, p. 395.
21. BOTTINEAU, *op. cit.* p. 178.
22. AZCÁRATE y otras, *op. cit.*, pp. 119-120, Fernando Selma n.º inv. 1564/P y Juan Simón Blanco n.º inv. 1566/P.
23. LÓPEZ ENGUÍDANOS, *op. cit.*, n.º 10.
24. *Noticia individual de las Estampas Dibuxos originales, Modelos de Yeso, Libros, y otros papeles instrumentos, y demás géneros necesarios, que hé comprado con destino para la academia de Escultura, Pintura, y Arquitectura [...]*, ASF 63-10/5.
25. "Nota de las estatuas y moldes de estatuas traídas de la casa de Mengs en Madrid", ASF 40-1/2.
26. Juntas particulares del 18 de octubre de 1759 y del 25 de enero de 1760 (ASF 121/3, fols. 72 v.º, y 89).
27. *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los Discípulos de las Nobles Artes hechas por la Real Academia de San Fernando [...] año 1772*, p. 14.
28. AZCUE BREA, Leticia, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 252-253.
29. AZCÁRATE y otras, *op. cit.*, pp. 72-73, núms. inv. 1536/P, 1535/P, 1538/P y 1537/P.
30. En 1989, el Taller de Vaciados creó en colaboración con el INEM, una Escuela Taller cuya enseñanza se prolongó por espacio de cinco años y en el que se formaron varios jóvenes en la especialidad del vaciado y restauración de figuras clásicas.
31. Véase nota 25.

32. Junta particular del 18 de octubre de 1759 (ASF 121/3, fol. 72 v.º).
33. LÓPEZ ENGUÍDANOS, *op. cit.*, n.º 4.
34. "Lista i nota de los yesos q^e se remitieron desde Florencia a la R^l Academia de S. Fernando en numº 24 caxas dirigidas p^r mar a Alicante, i numeradas p^r orden, i puestas en cada caxa nota de lo q^e contenía", ASF 40-1/2.
35. *Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando*, 1804.
36. Las dos figuras que se conservan en el Taller de Vaciados es posible que sean vaciados más recientes, por lo que ninguna sería la original traída por Velázquez.
37. Juntas particulares del 9 de mayo y 2 de septiembre de 1759 (ASF 121/3, fol. 62 y 69).
38. Véase nota 24.
39. Junta particular del 3 de marzo de 1761 (ASF 121/3, fol. 111 v.º).

ANEXO I

*Descripción de Palomino**

Estatuas que recogió Velázquez para el Rey en la segunda jornada a Italia

Las Estatuas, que entresaco de tan gran número, fueron principalmente la del Troyano Laoconte, que está en el Belvedere, sus dos hijos rodeados con intrincadas bueltas de Serpientes, que los ciñen con admirables enlazaduras: de estas tres Estatuas, la una esta en acto de gran dolor, la otra de morir, la tercera de aver compassión [...].

También un bello Coloso de Hércules desnudo (que llaman Hércules Viejo) puesto sobre un tronco del mismo mármol, y la piel del León Nemeo sobre él, y con la Clava en la mano: las piernas y la manos son modernas, de mano de Jacobo de la Porta di Porlez, raro escultor, y Arquitecto [...].

Estatua de Antinoo

Otra de Antinoo, desnudo, que otros dicen ser de Milon, está en pie, entero, más sin un brazo, y fue tan venerado de Michael Ángel Bonarroti, que no se atrevió a suprirlo; tiene una banda rebuelta sobre el hombro izquierdo. Fue Antinoo un bellissimo mancebo, amigo impúdicamente del Emperador adrianao.

Estatua del Nilo

Trajo otra Estatua, o simulacro maravilloso del Nilo, Río de Egipto, que descansa al lado izquierdo sobre una Esfinge; tiene con la mano izquierda la cornucopia de la Abundancia [...].

Estatua de Cleopatra

También traxo la estatua de Cleopatra, que tiene el brazo derecho sobre la cabeza, y parece, que está amortecida, y desmayada del veneno introducido en el pecho, por la mordedura del Aspid [...].

Estatua de Apolo

Otra de un Apolo en pie, y desnudo, con un paño a las espaldas, y sobre el brazo izquierdo; está en acto de aver disparado la Flecha, mas el Arco está roto; tiene Aljava al cuello, pendiente de una cinta, y la mano derecha sobre un tronco de mármol, en el que se ve una Sierpe rebuelta; es celebrada por de algún Excelente Estatuario Griego.

Estatua de Mercurio

También un Mercurio desnudo bellissimo, que tiene en la cabeza la gorrilla, con alas, en la mano izquierda el Caduceo, y en la derecha una bolsa, porque los antiguos hicieron a Mercurio Dios de la Eloquencia, y de las Mercancías, y Ganancias, y Embaxador de los Dioses.

Estatua de Niobe

Traxo también otra Estatua de Níobe, en acto de correr, y vestida de una camisa futilíssima, que parece que mueve el ayre; tiene el brazo derecho levantado, y el izquierdo recoge un manto, tiene rebuelto en él.

Estatua del Dios Pan y Estatua de un Fauno

También compró una Estatua de Pan, Dios de los Pastores, desnudo, solo con una piel de animal rebuelta, está puesto en un tronco, en el qual se ve esculpido un Albogue; un Fauno Viejo, Dios de las Selvas, y de los Bosques, con un niño en los brazos; está en pie, y desnudo arrimado a un tronco, y rebuelto en una piel de Tigre.

*Transcripción de la descripción que hace Palomino de las esculturas compradas por Velázquez en su segundo viaje a Italia:

"Noticias, elogios, y vidas de los Pintores Eminentes Españoles", en *El Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, 1724, pp 333-339.

Estatua de Baco y Estatua de Venus

Traxo también otra estatua de Baco, desnudo, arrimado a un tronco, y a los pies un perro comiendo ubas, una Venus desnuda quando nace de la espuma del Mar; tiene un Delfín abaxo con la espuma en la boca, y sobre si algunos Cupidillos; es famosísima Estatua, y menor que el natural; y de singular hermosura, pues no le haze falta el alma para parecer viva.

Estatua de un hombre desnudo

También otra estatua de un hombre desnudo, con el brazo derecho levantado, y cerrada la mano, y con la izquierda tiene la ropa, y al pie una tortuga; dicen, que es un Jugador de Morra, y el que tiene la Original en Roma, la tiene por tal; otros dicen ser Bruto Cónsul, el qual fue cabeza de los Conjurados contra Julio César.

Estatua de una Ninfa

También traxo una Estatua pequeña de una Ninfa, medio vestida, reclimada sobre el brazo izquierdo en una peña, y en ella esculpida una Concha Marina, créese, que es la Diosa Venus.

Estatua de un Gladiator

Otra Estatua de un hombre desnudo, que cae en tierra como desmayado; tiene una herida en el lado derecho, y el semblante de un gran dolor; tiene cordel al cuello, y las armas caídas en tierra; y tiénese por un Gladiator Sentenciado a muerte; otros creen, que sera uno de los tres hermanos Curiacios de Albania, que combatieron con los tres Horacios Romanos por la libertad de la Patria; y fueron vencidos, y muertos, dexando Albania sujeta a los Romanos.

Estatua de un Hermafrodita

También traxo un Hermafrodita desnudo, que descansa sobre un colchón, aquel que los Poetas fingen ser Coagulado de unión de la Ninfa Salmacis (Compañera de las Naidades) y del hijo de Mercurio, y Venus, mancebo de singular perfección, que habiendo los Dioses, por ruego de la Ninfa Salmacis, convirtiendolo en un sugeto, quedó con demostración de entrambos sexos; es la más bella Estatua, que se puede pensar.

Estatua de un Hermafrodita, y de la Diosa Vesta, y otra

Otro Hermafrodita en pie, una estatua pequeña de la Diosa Vesta; otra de una Ninfa desnuda, sentada, con una Concha en la mano, como que vierte agua; tiénenla por Diana.

Otros dos Gladiadores

Una Lucha de dos Hombres desnudos, menores que el natural, de valiente Artífice, que sin duda son Gladiadores.

Otra Estatua de Gladiator

También un Gladiador en pie, con feroz, y fortísimo movimiento, es Obra de Griegos, como lo muestra la Inscripción griega, que tiene esculpida en un tronco marmóreo, que quiere dezir en nuestro Idioma, que Agasias Dositeo lo hizo colocar.

Otro Gladiator sentado

Tiene este Gladiator contra sí a un Hombre desnudo, y sentado con la espada en la mano, y a los pies un pequeño Muchacho, con el arco en la mano, y un Escudo, y un Yelmo en tierra; es muy bella estatua, y muy carnosa, tanto que parece que respira; créese, que sea un Gladiator de aquellos, que antiguamente, de su voluntad, se conducían a la palestra con las armas en la mano, y se exponían por vil precio a peligro de la vida.

Estatua de Marte

Traxo también una Estatua de Marte desnudo, sólo con el Yelmo en la cabeza, está en pie y con la espada en la mano, y un Narciso desnudo, en pie, con los brazos abiertos, enamorado de sí mismo, y de la hermosa forma, que ve debaxo del agua; la qual piensa que sea cuerpo animado, costando la vida esta loca pasión; por la qual fue convertido en una Flor, llamada de su propio nombre, cumpliéndose la profecía del Adivino Tiresias [...].

Estatua de la Flora

Traxo tambien Velázquez el Simulacro de una Diosa de grandeza Gigantea, tiene en la mano siniestra una Corona de hojas atadas con una cinta, con la otra levanta la vestidura, que es delgada y sutil, y descubre los pies; tiene brazos desnudos, y parte del pecho; y sobre los hombros unos botoncillos, que detienen la vestidura; y está ceñida de una cinta con un lazillo; es de mármol, y de mano de noble Artífice, y tiénese en reputación de la Diosa Flora.

Otra estatua de Baco. Estatua desnuda sacándose una espina de un pie, y otra de Ceres.

También un Baco, mozo, desnudo, arrimado a un tronco, en que tiene una vestidura; tiene el brazo derecho levantado, y en la mano un racimo de ubas. También una Figura desnuda, sacándose una espina de un pie, con estrema atención, y cuidado. Una Diosa incógnita vestida, tiénenla por Ceres, mas no tiene insignias propias.

Retratos varios de medios cuerpos de mármol, que trajo Velázquez de Italia.

Un León grande, con el cuello, y espaldas vestidas de crecida greña, que muestra su ferocidad, y nobleza. Assimismo muchos Retratos, vestidos, desnudos; como el de Adriano; sucesor de Trajano, que fue arquitecto, escultor, y Músico en la disciplina Militar famosísimo, más que en otra cosa; el de Marco Aurelio Philósofo y Emperador; el de Livia, mujer de César Augusto, y madre de Tiberio Emperador; el de Julia, hija de Julio César, y mujer del Tiberio Emperador; el Gran Pompeyo; el de Faustina; el de Numa Pompilio; el de Séptimo Severo; el de Antonino Pío; el de Germánico; el de Domiciano; el de Scipión Africano; el de Tito, hijo de Vespasiano, cortés Príncipe, y el que venció a los Judíos, y arruinó la Ciudad de Jerusalén, en venganza de la muerte de Cristo: y otros muchos emperadores, cónsules, y grandísimo número de cabezas, sólo con cuello, de hombres, y mujeres, y la cabeza del Moysés de Michel Ángel, que está en el Sepulcro de Julio Segundo en San Pedro Advincole de quien dixo el cardenal de Mantua, que esta Figura sola bastaba a honrar a el Papa Julio Segundo; tanta es su grandeza y magestad [...].

ANEXO II

*Inventario de 1758**

"Ynventario de las Alajas de la Real Academia de Sn. Fernando de las quales yo Dn. Juan Moreno y Sánchez su Conserge me hago cargo, en cumplimiento de lo acordado, en los Estatutos, singularmente en el artículo XVII, y bajo la fianza, que tengo dado por escritura, que paso ante Miguel Casimiro Pardo, escrivano de esta Corte, y Provincia en primero día de el mes de Junio de 1745. Años.

Se forma este Ymbentario en virtud de los acuerdos de la Junta particular de 23. de Octubre de 1757, 5. De Abril, y 28. De Settiembre de 1758. Ynterviniendo los Ss. Dn. Agustín de Montiano y Luyando Consiliario, Dn. Ygnacio de Hermosilla, y de Sandoval Secretario, y Dn. Juan Domingo Olivieri Director de la expresada Real Academia. Y los Bienes, y alajas que hoy existen son como sigue: [...]

Estatuas Antiguas

Primeramente una Figura Colosal del Hércules de Farnesio vaciado de yeso con su peana de madera, que esta en el Patio.

Ydem una estatua Colosal de Flora, vaciada de yeso, que está en el Patio sobre peana de madera.

Ydem otra estatua Colosal de Cleopatra con los Aspides, recostada con su peana de madera; está en el patio, maltratada las narices.

Ydem una estatua vaciada de yeso, de la Venus de Medici, la que tiene siete dedos modernos, del tamaño natural.

Ydem una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Bacco, coronado de pámpanos la Cabeza, le faltan dos dedos de la mano siniestra.

Ydem otra estatua vaciada de yeso, del tamaño natural de Bacco, con la piel de Tigre, y frutas en ella.

Ydem una estatua vaciada de yeso de Faustina bajo la forma de Ceres, la que está falta de la mano siniestra, y de el manojito de la otra, es del tamaño natural.

Ydem otra estatua vaciada de yeso del tamaño natural, de Níobe huyendo está falta de todos los dedos de la mano siniestra.

Ydem una estatua del tamaño natural, vaciada de yeso, de Mercurio con su Caduceo, que está falta del brazo derecho y de la mano siniestra.

Ydem una estatua, vaciada de yeso del tamaño natural de Apolo, recostado de un tronco, está falta de cabeza, y de hombro, y de el brazo derecho.

Ydem una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Gladiador peleando; la que está falta de Cabeza, de todo el braxo siniestro, de la mitad de la pierna siniestra, y mitad del pie derecho.

Ydem una estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Saturno con el Niño, falto de ambas piernas, de los dedos de una mano, y narices, y él falto también de ambas piernas desde pantorrilla abajo, y un dedo de la mano derecha.

Ydem una estatua vaciada de yeso, del tamaño natural de un jugador de morra falta de cabeza, del brazo derecho, de la mitad de los dedos de la mano siniestra, y rapada por los pies la peana.

Ydem otra estatua vaciada de yeso del tamaño natural de un Coribante, está falta de cabeza, de todo el brazo derecho, mano siniestra, y estropeada por las piernas.

Ydem un vaciado del torzo de Belvedere.

Ydem otro vaciado de medio cuerpo de Laoconte, sin cabeza, ni brazos, sobre su peana de madera.

Ydem un vaciado de las estatuas de Cástor y Póllux abrazados, las que se hallan desconchadas por las rodillas.

Ydem otro vaciado de un Fauno, con el cabrito a cuestras.

Ydem un vaciado de un Gladiador, con el brazo siniestro levantado, con su peana.

Ydem otro vaciado, de otro Gladiador con una rodela en la mano siniestra, con su peana.

*Se transcribe únicamente el inicio del inventario y la parte correspondiente a los vaciados de escayola.

Ydem un vaciado de la Figura de el Joven sacándose la espina.
Ydem otro vaciado de una Figura de Venus con la concha en la mano.
Ydem un trozo de cuerpo, vaciado de yeso, de uno de los hijos de Laoconte.
Ydem otro medio cuerpo, vaciado de yeso sobre la espalda de un hombre natural, sin pecho.

Cabezas

Ydem quatro Bustos, o Retratos antiguos de Bara de alto, con sus peanitas también de yeso.
Ydem otros dos Bustos pequeños, el uno de Séneca con su peanita, también de yeso.
Ydem diez cabezas, o Retratos antiguos vaciados de yeso que son, una de Alexandro colosal, otra de Laoconte, dos de Níobe, una de Moreto, y las demás de personajes antiguos.
Ydem ocho vaciados de Cabezas antiguas, que se han sacado por las hembras, que están en la Academia, en el año 1754.
Ydem una Cabeza de Cristo sin casco, de yeso.
Ydem otra de S. Juan Colosal sin casco, de yeso.
Ydem otra de un Fauno sin casco, de yeso.
Ydem una pequeña de Ymagen de yeso.
Ydem otra de un Hijo de Laoconte pequeña de yeso.
Ydem otra chiquita sin nariz de yeso.

Mascarillas

Ydem una Mascarilla de una Ymagen de yeso. Ydem otra de tamaño más pequeño de yeso.
Ydem otra de tamaño natural.
Ydem otra Colosal de medio perfil de S. Juan de yeso.

Modelos pequeños todos de yeso

Ydem un David del Bernino de tres quartas de alto, está sentido de la mano derecha y cabeza.
Ydem una Figura de bara que representa un río del Bernino, está falta del pie izquierdo desde la caña.
Ydem otra de cerca de Bara del Gladiator Luchando, falta del brazo yzquierdo.
Ydem otra de un mercurio de media bara, en ademán de correr sentido de la pierna derecha.
Ydem un Apolo de media vara de alto de barro cocido falto fe brazos.
Ydem otro de un Caín de media bara falto del brazo yzquierdo.
Ydem dos Figuras de Anatomía de media bara cada una que son llamadas de Becerra, falta la una del brazo Yzquierdo, y mano derecha, y la otra de ambos brazos.
Ydem de un Cristo de cerca de bara sin cruz, ni manos en acción de crucificado.
Ydem otro Cristo caído chiquito en ademán de llevar la Cruz.
Ydem quatro Figuras que representan los quatro esclavos de Lyorna, y un vaciado de un negrito cuya hembra está en la Academia.
Ydem otra de un Sansón desguijarrando al León, como de tres quartas de alto.
Ydem un Apolo dicho de Belvedere de más de tres quartas de alto, vaciado de yeso.
Ydem otro del mismo tamaño de Hércules, y Antheo vaciado de yeso.
Ydem un Flautero de media bara.
Ydem otra del mismo tamaño de un Joven, con un pedazo de ropa en el brazo yzquierdo.
Ydem otra de un Hércules mozo con la Clava en la mano de media bara de barro cocido.
Ydem otras dos Figuras de más de media bara, la una de un Mercurio con el caduceo, y la otra de un Apolo con el arco en la mano, y ambas tienen un niño a los pies. Yd. una cabeza de un Niño natural.
Ydem otras dos de cerca de bara, la una de Apolo, y Daphne, y la otra de Plutón y Proserpina.
Ydem otra de el Satiro Marcias.

Niños

Un Niño de media vara sobre un almoadá recostado falto de los dedos de la mano izquierda.

Ydem una medalla de quarta con dos niños con una cruz de bajo relieve.

Ydem un grupo de tres niños dados las manos, de media terca de alto.

Ydem otro grupo de dos niños sosteniendo a otro, del mismo tamaño.

Ydem otros dos con un pájaro un poco mayores.

Ydem otro con un cordero echado, del tamaño de los de arriba.

Ydem otro con un globo a el lado yzquierdo.

Ydem otro pequeñito con la mano yzquierda levantada.

Manos y pies

Una mano yzquierda sacada por el natural empuñando un palo.

Ydem dos mano, una abierta falta de un dedo, otra cerrada falta de otro dedo. Ydem otra mano de mujer llamada la mano de la teta falta la punta de dos dedos.

Ydem un pie derecho de Apóstol.

Ydem un medio brazo de mujer falto de dedos ydem un medio cuerpo de cerca de quarta, que parece del Hijo de Laoconte sin brazos.

Ydem un bustito de a quarta de un S. Gregorio.

Ydem veynte pies de diferentes estatuas antiguas.

Vaciados echos en las hembras de la academia

Dos medios cuerpos, con sus cabezas de las figuras de Cástor, y Póllux.

Ydem un medio cuerpo de piernas de Póllux.

Ydem una Pierna derecha de Cástor.

Ydem otro medio cuerpo de piernas de la Figura del Sátyro con el Cabrito.

Ydem los dos brazos de esta misma estatua.

Ydem otros dos de la de Cástor.

Ydem dos cabezas sueltas, la una de la estatua del Cabrito, y la otra de otro Sátyro o negro.

Ydem dos caballos españoles pequeños, el uno paseando, y el otro corriendo".

Con letra diferente aparecen las dos siguientes anotaciones:

"Ydem una medalla de Barro cocido de vara y media de alto por tres quartas de ancho que representa N^a. S^a. Del Pilar sobstenida de Ángeles hecha por Dn. [espacio en blanco] Ramírez en este presente año".

"Ydem una Medalla vaciada en ieso de tres quartas y media de alto y tres quarta de ancho hecho su modelo por Dn. Carlos Salas en la oposición de Pensionados en Roma en este presente año [...]"

GLOSARIO DE TÉRMINOS

FORMA: Molde en que se vacía y forma alguna cosa; como son las formas en que se vacían las estatuas de yeso y muchas obras de platería.

FORMADOR: Persona encargada de realizar los moldes o formas de vaciados.

VACIADO: Figura o adorno de yeso, estuco, etc., que se ha formado en el molde. También la técnica del vaciado.

PRUEBA DE PENSADO: Ejercicio práctico que los opositores realizaban en el espacio de un mes dentro de las salas de la Academia y bajo la vigilancia de los profesores y era la primera prueba que presentaban al concurso.

PRUEBA DE REPENTE: Ejercicio práctico ejecutado en el espacio de entre seis y ocho horas. Era la segunda prueba y se realizaba también dentro de las salas de la Academia, pero en este caso, en papeles rubricados por el viceprotector o consiliarios y bajo su supervisión.

VELÁZQUEZ. REFLEXIONES ANTE UN CENTENARIO

Santiago Alcolea

La conmemoración del cuarto centenario del nacimiento, en Sevilla, del pintor Diego Velázquez será, sin duda, una oportunidad ampliamente utilizada para publicar trabajos que, de manera muy diversa, podrán orientarse hacia aspectos personales del artista o hacia interpretaciones de su obra pictórica. Es muy numerosa, de alto nivel y de matices muy ricos, la bibliografía que le está dedicada, tanto en lo que corresponde al sector documental relacionado con su persona, con su obra y con los ambientes en que vivió y trabajó, como en lo que atañe al análisis actualizado de los cuadros pintados por este artista que, junto con algunos pocos dibujos suyos, constituyen una de nuestras aportaciones más positivas a la cultura del mundo occidental europeo. Se ha escrito ya mucho en torno a lo que representa este gran pintor, pero no cabe duda de que puede continuar sugiriendo trabajos de gran interés.

Sin embargo, consideramos que en este animado epílogo del siglo XX que estamos viviendo, estos trabajos de ampliación de nuestros conocimientos y de profundización de conceptos, han de tener muy en cuenta los niveles de rigor metodológico que corresponden a nuestra época. Los investigadores actuales disponen de unos procedimientos y de unas técnicas de muy amplia objetividad que complementan y, en algunos casos, obligan a rectificar conclusiones que habían sido alcanzadas a través de una simple observación, que solía estar basada en una experiencia personal, en una capacidad de apreciar datos, en un conocimiento de fuentes y en una cierta intuición, bases tradicionales de conocimiento que tampoco pueden rechazarse de plano. Durante muchos años hubieron de ser suficientes y, pese a sus limitaciones, dieron excelentes resultados los estudios que se realizaban de acuerdo con esta base de observación directa.

No cabe duda de que en nuestros días, la investigación de archivos o el análisis detenido de lo que se contiene en las fuentes documentales ya conocidas, puede enriquecer y ampliar nuestros conocimientos, pero no hay que dejar de lado el hecho de que estamos contemplando el desarrollo y los resultados de procedimientos analíticos relacionados con la radiografía o la reflectografía infrarroja; con la fluorescencia ultravioleta o la de rayos X por energía dispersa; con la microscopia y la microquímica, que permiten un análisis mucho más profundizado y objetivo de los aglutinantes, de los pigmentos o de los soportes de la pintura, es decir con una serie de vías de información que no tenían a su alcance los investigadores de años atrás.

Surgen, pues, unos nuevos caminos de acceso a datos que pueden ser sustanciales y han de ser tenidos muy en cuenta para llegar a conclusiones válidas que permitan aproximarnos a un diagnóstico muy aceptable acerca de la posible autoría, o la intervención parcial de Velázquez en este caso, con respecto a un cuadro determinado.

Así podríamos llegar a puntualizar los materiales que, en sus distintos períodos, fueron utilizados por Velázquez en los cuadros que indiscutiblemente, están considerados como pintados por él. Pero hay que aceptar que estos materiales en cuanto a pigmentos, aglutinante y soportes, pudieron ser utilizados también por otros artistas que le fueron contemporáneos. Habrá que profundizar entonces en lo que podríamos considerar como la caligrafía pictórica del artista, cuál fue su manera de aplicar el color en cualquiera de los sectores del cuadro, o la forma de mezclar los pigmentos básicos para enriquecer la limitada gama de que disponía, es decir, una serie de procesos exigidos por una investigación de alta complejidad que requiere las instalaciones correspondientes y el equipo de técnicos capacitados para su manejo. Lógicamente, se trata de disponer de unos centros de estudio con unos niveles de instalaciones difíciles de alcanzar por el momento, pero es posible que, en un futuro visto con optimismo, a partir del estudio de figuras que son fundamentales de nuestra historia artística, como lo es Velázquez, puedan extenderse paulatinamente a pintores de menor trascendencia. Paralelamente, hay que pensar en la oportunidad que pueden ofrecer algunas exposiciones preparadas con cuidado, como ocurrió con la monográfica sobre Velázquez que tuvo su sede en el Museo del Prado el año 1990. Permitió apreciar las calidades de una treintena de obras suyas dispersas, que se pudieron reunir y, con ello, establecer una comparación muy interesante con los lienzos de Velázquez que habitualmente ya se admiran en nuestro primer museo.

Pero, si, en general, los investigadores de la problemática generada por el hecho artístico, tienen a su disposición nuevos medios y recursos para llegar a conclusiones aceptables, también es lógico que les sean exigidos unos resultados que respondan a criterios acordes con el principio de calidad que deben alcanzar los productos derivados de las actividades económicas de nuestro país, de la Unión Europea a la cual pertenecemos de hecho y de derecho, o, por extensión, de cualquier núcleo humano integrado en los actuales esquemas relacionados con la obtención de todo tipo de productos. Pero, si este hecho, considerado en una problemática global, es una realidad incuestionable, parece muy lógi-

co que también alcance a las cuestiones relacionadas con la historia del arte, por ser una actividad creadora que siempre ha permitido establecer conexiones muy fecundas entre los núcleos europeos más capacitados para desarrollar iniciativas en este ámbito cultural.

VELÁZQUEZ, PINTOR EUROPEO

Si estos principios de calidad parecen ser objetivos prioritarios en los horizontes europeos que se están concretando, pocos artistas nuestros del período barroco pueden presentar una ejecutoria básica para reclamarlos con mejor fundamento que la representada por el arte y la trayectoria de Diego Velázquez. Recordemos que, en vida, tuvo la fortuna de establecer fecundos contactos personales con artistas tan representativos del arte flamenco en aquella etapa como P. P. Rubens, y con los centros más activos localizados en Italia, a través de los pintores venecianos o de los que centraban esta actividad en Nápoles, donde marcaba pautas José de Ribera, pero fue en Roma donde, aparte los artistas italianos de etapas precedentes y de los que le eran contemporáneos, no dejó de establecer conexiones con otros pintores que estaban en primer término, como los franceses Claudio Lorena y Nicolás Poussin. Tuvo entonces una oportunidad, perfectamente aprovechada, para asimilar sugerencias y ensayar soluciones que en buena parte compensó con las muestras de su arte incomparable que de aquella estancia trajo consigo o las que, en su segundo viaje, dejó allá como huella indeleble de su paso. Fue una confirmación de presencia en los ambientes italianos que había tenido un sencillo prólogo en el retrato que Francisco de Este llevó consigo a Módena como recuerdo de su viaje a Madrid en 1638. Otra línea de proyección se dirigió hacia el centro de Europa, hacia los territorios dominados por los Habsburgo, y Viena se convirtió en punto de recepción de sucesivos retratos de las princesas María Teresa y Margarita o de su hermano Felipe Próspero, constituyéndose así en la capital austríaca un núcleo muy importante de la obra velazqueña.

Estos hechos, de los cuales pudo participar Velázquez, marcan un alto nivel en la consideración que de su arte se tenía entonces, pero no son más que el prólogo para una situación claramente admirativa, que se manifestó ya en los años finales de aquel siglo XVII y se intensificó particularmente en el siglo XIX, cuando algunos cuadros suyos, especialmente entre los que había pintado en sus primeros años de actividad en Sevilla, e incluso varios que figuraron en las colecciones reales, atravesaron nuestras fronteras y pasaron a proclamar su maestría, enriqueciendo colecciones o presidiendo salas de museos europeos, ingleses especialmente, y también algunos otros de Rusia, de Francia o de Alemania. La consecuencia lógica de esta situación fueron los estudios monográficos que surgieron en los años inmediatos y marcan el inicio de una corriente que se ha mantenido activa hasta nuestros días. Justamente se ha subrayado que se marcó un hito en el reconocimiento del singular nivel artístico alcanzado por Velázquez dentro del panorama europeo, con la publicación del libro *Velázquez and his Works*, de William Stirling Maxwell, en Londres el año 1855 y traducido al francés en 1865. Pero los lectores españoles,

para tener a mano una fuente de información equivalente, tuvieron que esperar hasta que Gregorio Cruzada Villaamil publicara, en 1885, sus *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*.

En relación con estos criterios de calidad, nuestro objetivo presente no puede quedar limitado al sector que corresponde a la presentación del libro, hacia su encuadernación, al papel que se ha utilizado en la impresión o a la fidelidad lograda en el sector gráfico en relación con las obras de arte originales que se reproducen. Todo ello es importante, sin duda, y de hecho se cuida mucho en nuestros días, pero creemos que debe estar a su nivel todo lo que cabe incluir en el apartado de la información que pueda contener el libro, de las ideas y de los conceptos expresados en el texto. En nuestra opinión, este sector, más dirigido hacia la esencia que hacia lo exterior, debería constituir la decisiva razón de ser de la publicación final, aunque, como es bien sabido, proliferan los libros en que el texto, si se considera necesario, puede quedar reducido a la mínima expresión, porque se limita a ser el complemento de circunstancias para una espléndida información gráfica.

Unificación de criterios en cuanto al título de los cuadros. Estas consideraciones precedentes están esencialmente motivadas por el deseo de conseguir la realización de un catálogo, ampliamente razonado, de la obra de Velázquez y, como fase previa, parecería oportuno tener en cuenta algunos aspectos. En primer lugar, parece que sería conveniente unificar criterios en cuanto al título, en lo que corresponde al nombre que se asigna a cada cuadro y con el cual se le conoce y cataloga. No es fácil precisar un título que sea corto y corresponda en sus palabras a lo que muestra la pintura, pero es necesario concretarlo y, en principio, parece lógico respetar el que ya tenga asignado en el catálogo de un museo o de un coleccionista. Pero, en cualquier caso, si investigaciones realizadas con posterioridad aconsejaran modificar aquel título, habría que darlo a conocer, y justificarlo debidamente, en alguna publicación con solvencia y suficientemente difundida.

Podría ponerse como ejemplo, que no es único, el cuadro que Jonathan Brown, en su *Velázquez* (1986, figura 26), denomina *Escena de cocina* y se conserva en el Art Institute de Chicago. J. Gudiol, en 1973, lo cataloga con el número 4 y le da el título de *La sirvienta*. Por su parte, J. López-Rey (1996, número 18) lo cita con el nombre de *La mulata en la cocina* y, finalmente, en el catálogo de la exposición *Velázquez* (Museo del Prado, 1990) se le menciona como *La mulata*.

Unificación de criterios en cuanto a las dimensiones de los cuadros. Creemos que no cabe duda respecto a la conveniencia de que un cuadro de Velázquez sea conocido tan sólo según un título determinado, y tampoco debe haberla con respecto a que siempre se le mencione con las mismas dimensiones, y así se evita la desorientación que puede derivarse de la variedad de cifras que en este importante apartado de la ficha técnica del cuadro, se incluyen en diferentes publicaciones. Parece lógico que el poseedor de un cuadro, de Velázquez en este caso, está plenamente capacitado para obtener un dato que no va más allá de una acción elemental. Por ello sorprende el hecho de que, en el catálogo de un museo, se incorpore la ficha de un cuadro de esta categoría en la cual se da referencia a su tamaño con unas cifras que,

en ocasiones, difieren en varios centímetros de las ofrecidas por algún autor en la relación o el catálogo de la obra de Velázquez que incorpora al estudio que ha hecho de este pintor.

Son docenas los cuadros de Velázquez que se citan con dimensiones distintas en publicaciones de prestigio que, teóricamente, deberían coincidir en un aspecto que parece de fácil comprobación. Nos limitaremos a algunas publicaciones recientes como las monografías de J. Gudiol (1973), de J. Brown (1986), de J. López-Rey (1996), el catálogo del Museo del Prado (1985) y el de la exposición monográfica que se celebró en ese mismo museo el año 1990. Podemos presentar como ejemplo el retrato del escultor *Juan Martínez Montañés* que se conserva en dicho Museo del Prado. En el catálogo de éste aparece con el número 1.194 y con unas dimensiones (1,09 x 1,07 m) que se repiten en el de la citada exposición monográfica, donde figuró con el número 48. Los respectivos catálogos de los tres autores citados asignan al mismo cuadro un tamaño más verosímil, de 1,09 x 0,87 m, 1,105 x 0,875 m y 1,09 x 0,835 m.

Otro ejemplo sería el lienzo de la *Coronación de la Virgen*, que figura en el Museo del Prado con el número 1.168. En su catálogo y en el de la mencionada exposición de 1990, se le asignan 1,76 x 1,24 m, mientras que los autores de referencia consignan las dimensiones de 1,76 x 1,34 m, de 1,79 x 1,35 m y de 1,785 x 1,345 m. Incluso el tan conocido cuadro de *Las meninas*, en el catálogo de la exposición de 1990 está mencionado con unas dimensiones de 3,10 x 2,76 m, mientras que en el catálogo del museo aparece con la dimensión de 3,18 x 2,76 m, datos que también incorporan en sus catálogos respectivos Gudiol y López-Rey, en tanto que J. Brown considera que su tamaño es de 3,21 x 2,81 m. Habría que hallar una explicación que pueda justificar esta diferencia de bastantes centímetros en cada una de sus dimensiones.

Con referencia a este apartado parecería oportuno que, en principio, se debería conceder una plena validez a los datos incluidos (páginas 62 y 63) en la reciente obra de Carmen Garrido Pérez y colaboradores, sobre la técnica y la evolución de la pintura de Velázquez (Madrid, Museo del Prado, 1992). Todo conduce a apreciar en ella una meticulosa información con respecto a este dato y este mismo criterio se refuerza al advertir que admite una cierta variabilidad en estas dimensiones, debida, quizá, al hecho de que sean tomadas en uno de los costados del cuadro o en el otro, o bien se consideran las pequeñas irregularidades que pueden presentar los bordes del lienzo con su bastidor. El método seguido aquí, debería ser aplicado también por los poseedores de otros cuadros de Velázquez, a fin de regularizar el tema y llegar a conclusiones plenamente aceptables por todos. Como mínimo debería incorporarse a la información contenida en el catálogo del Museo del Prado y en otras publicaciones realizadas por esta institución. Sin embargo, como demostración de lo fácil que es caer en un dato erróneo de este tipo, podemos observar que, en esta publicación que recomendamos como pauta a seguir, hay también las correspondientes anomalías que podemos advertir en las dimensiones que se dan para varios cuadros. Entre éstas destacan dos: una de ellas corresponde a la *Cabeza de venado*, del Museo del Prado, al cual en aquella relación de las páginas 62-63, se le asignan 66,5 x 52,5 cm;

mientras que en su estudio monográfico (página 151) consta que sus dimensiones son 58 x 44,5 cm. Algo parecido ocurre con el *Autorretrato* que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia. En la relación que se incluye en las páginas citadas se le menciona con unas dimensiones de 45,8 ($\pm 0,2$) x 38 cm; mientras que en las páginas que se dedican a su estudio monográfico y concretamente en la 519, se le asigna un tamaño de 38 x 16 cm, que es totalmente inexacto.

NECESIDAD DE ADOPTAR ALGÚN CRITERIO EN CUANTO AL CATÁLOGO DE LA OBRA DE VELÁZQUEZ

Parece que el mejor homenaje que podríamos dedicar a la memoria de Velázquez y al mejor conocimiento de sus grandes aportaciones al acervo artístico europeo, sería la realización de un riguroso catálogo de su obra, resuelto con un criterio independiente de cualquier factor externo, marcado por un consistente esquema crítico y con aplicación de cuantos recursos analíticos complementarios puede ofrecer la técnica científica de nuestros días. Consideramos que sería conveniente poner fin a las idas y venidas de cuadros incluidos en algunos catálogos por razones que no parecen tener una exclusiva justificación intelectual, como puede observarse si cotejamos algunos de esos repertorios publicados hasta el presente.

En 1882, Ch. B. Curtis publicó su catálogo en el cual aceptaba 274 cuadros. Es perfectamente comprensible la dificultad que, en aquellas fechas, hubo de resolver dicho autor para establecer unos criterios precisos con respecto al análisis profundizado de la obra de Velázquez, pero continúa siendo una obra útil por la cantidad de información que incluye. Mucho más preciso fue ya el criterio de Aureliano de Beruete que, en las versiones francesa (1898), inglesa (1906) y alemana (1909) de su *Velázquez*, redujo a 89 el número de las auténticas, estableciendo la base de lo que se ha mantenido hasta nuestros días como esquema a seguir, la cual se ha enriquecido luego con algunos hallazgos que se han realizado en años posteriores a aquel trabajo. Fue una tónica que continuó J. Allende-Salazar, el cual, en 1925, admitía un total de 114 pinturas, pero esta línea quedó interrumpida cuando A. L. Mayer publicó, en Londres y el año 1936, un catálogo de cuadros y de dibujos de Velázquez, en que aceptaba como auténticas 164 obras, conjunto que puede ser interesante también en lo que corresponde a lo velazqueño. Se recuperó el equilibrio en los trabajos de E. Lafuente que, en 1943, aceptó 128 pinturas, y de B. de Pantorba, de 1955, que admitió hasta 123, con muchas dudas en torno a media docena de ellas. Ya en años más recientes sorprende el criterio de J. Camón Aznar que, sin deseos de establecer un catálogo según los criterios habituales, en su obra sobre Velázquez, de 1964, admitía como suyos hasta 140 cuadros. Más sorprendente aún es el que siguió J. Gudiol que, en 1973, incorporó en su catálogo 160 obras, aportando en apoyo de su opinión referencias a repertorios que en ese momento no podían gozar ya de prestigio suficiente, como los de Ch. B. Curtis y de A. L. Mayer. No debe extrañarnos que, tanto J. Camón como J. Gudiol, han sido considerados de excesiva aquiescencia en su definición de lo velazqueño. Finalmente, los catálogos más recientes restablecen los criterios restrictivos y la exigencia de un alto nivel

cualitativo en lo que es propio de Velázquez, de manera que J. Brown (1986) incorpora al suyo un centenar de cuadros, y en el que es póstumo de J. López-Rey (1996) se citan hasta 130 obras con inclusión de 6 dibujos, 5 atribuciones dudosas y 9 con intervención del taller, de manera que, en realidad, las obras propias y directas de la actividad de Velázquez, quedan reducidas en él a ciento diez.

En principio creemos que esta no es una cuestión baladí y merece algunos comentarios. Parece lógico admitir el hecho de que un autor cualquiera asume una cierta obligación, por lo menos moral y de prestigio, por el hecho de incluir, o de excluir, un cuadro determinado en el catálogo de las obras de Velázquez que nos ofrece. Por extensión, la misma obligación podría asignarse a los encargados de organizar una exposición monográfica cuya opinión quedará reflejada en el catálogo correspondiente. No puede caber duda en torno a la idea de que cualquier investigador tiene derecho a formarse una opinión personal acerca de la autoría de un cuadro que él considere como obra, en todo o en parte, de Velázquez, y de incluirlo, como aportación que enriquece y complementa el catálogo de la obra de este pintor, si disfruta de la oportunidad de publicarlo. Es posible que, por la índole de este trabajo concreto, no le sea factible desarrollar los pormenores del proceso analítico que le ha permitido llegar a las conclusiones que expone. En tal caso parecería lógico, y deseable, que el autor de referencia, expusiera de manera paralela en una revista especializada de suficiente prestigio y en un estudio monográfico, las razones concretas que le han permitido llegar a su convicción sobre el tema. Para ello debería expresar con detalle el método y los elementos que se han integrado en su tarea analítica para alcanzar una posible aceptación general de su propuesta.

Afortunadamente, no debemos excluir a priori la posibilidad de que se incorpore al catálogo de Velázquez alguna obra que lo enriquezca en algún aspecto, y de ello es un buen ejemplo la *Santa Rufina* recién publicada de manera muy somera y de la cual parece lógico esperar un estudio analítico a fondo. Pero también hay que tener muy presente lo que representa el hecho de que algún cuadro sea aceptado como digno de figurar entre las obras personales de aquel gran pintor. Si ese cuadro pertenece a un museo, es indudable el incremento que con ello alcanzan su prestigio y su atractivo. Pero si está situado en sectores de propiedad privada o en el tantas veces indefinido comercio de obras de arte y el propietario del cuadro queda encubierto bajo la denominación genérica de "colección particular", resulta totalmente claro el considerable incremento que, en su valor de cotización, puede alcanzar el lienzo en cuestión, el cual quedará reflejado en el nivel económico donde será situado en posibles transacciones futuras. Éste es un factor que puede llegar a tener mucha importancia y no debe de quedar excluido entre las posibilidades de influir para que, el criterio de alguien, se concrete en una dirección determinada.

Si, como hemos comprobado, hay diversidad de respuestas para un detalle que puede parecer tan sencillo como lo es el de tomar las dimensiones de un cuadro, en su altura y en su anchura, estas diferencias aumentan en el momento de plantearse el grado de la intervención personal y directa del pintor Diego Velázquez, en un determinado lienzo. En prin-

cipio no parece difícil admitir que esa intervención pudo ser completa en casi un centenar de obras, mientras que en una veintena más es variable, pero éstas son unas cantidades que pueden oscilar en un sentido o en otro, tras un profundizado análisis directo de bastantes de los cuadros comprendidos en los dos grupos precedentes. Además convendría revisar otro importante conjunto, entre treinta y cuarenta lienzos que, por algún autor, han sido incluidos en el catálogo redactado por él, para que pueda quedar establecido el fundamento de su opinión y así comprobar el grado de relación que esos lienzos presentan con la pintura propia y específica de Velázquez. Evidentemente, no es una tarea fácil cuya realización debería estar a cargo de un equipo de investigadores, de amplia base y perfectamente capacitado para atender y dar una solución satisfactoria a los distintos aspectos del problema.

Como ejemplo de esta diversidad de opiniones podemos aducir los diferentes criterios que, respecto a unos cuadros concretos, se advierten en las tres publicaciones de mayor nivel publicadas en los últimos años, como lo son el libro de Jonathan Brown (Madrid, 1986), el catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado el año 1990 y el importante estudio de Carmen Garrido Pérez sobre la técnica y la evolución de la pintura de Velázquez, publicado en 1992. Los criterios restrictivos de J. Brown no fueron compartidos por los responsables del mencionado catálogo y, unos y otros, quedan enfrentados a la necesidad de hacer algunas rectificaciones, de acuerdo con las conclusiones establecidas en el estudio sobre la técnica y la evolución velazqueña que citamos.

En el mencionado catálogo de la exposición de 1990 se incluyen 79 cuadros considerados como de Velázquez y, a efectos de estudio comparativo, se reprodujeron otros 34, de manera que es considerable el material aportado. Pero, hasta una veintena de los cuadros que figuran en el primer sector o en el segundo apartado, no constan entre los admitidos por J. Brown, de manera que las diferencias de opinión son considerables, y de alguna forma habría que justificarlas, pero consideramos que no debe equipararse la necesidad de aplicar un criterio riguroso y fundamentado que pueda tener un autor y el que corresponde a una institución. El autor, como ente individual, expresa su opinión y se atiene a unas consecuencias que pueden reflejarse en su prestigio profesional, pero la institución nos representa a todos y es de responsabilidad colectiva dotarla de medios técnicos y de una amplia base de personal profesionalizado que se presupone debe estar perfectamente capacitado para dar una solución más ajustada y correcta a una necesidad concreta como lo era, en este caso, la exposición dedicada a Velázquez en los ámbitos del Museo del Prado el pasado 1990.

Por otro lado, no pueden dejar de sorprender las diferencias de criterio entre el catálogo de esa exposición velazqueña y el citado estudio sobre la técnica y la evolución de la pintura de Velázquez (1992) que, lógicamente, exigió algunos años de preparación, de manera que, en principio, debería suponerse una plena concordancia entre los diversos trabajos sobre un tema determinado que se desarrollan al amparo de una misma institución. Sirva de ejemplo para dicha divergencia lo relativo al retrato del poeta *Luis de Góngora y Argote*. Según J. López-Rey, en su *Velázquez. The Artist as Makes* (Lausana-París, 1979), el retrato autógrafa, el pintado por Velázquez, es el que se conserva en el Museo de Boston; el del

Museo Lázaro Galdiano es una buena copia, y el del Museo del Prado es otra copia, aunque inferior. Corrobora esta opinión lo que resultó del pertinente análisis científico en torno a su técnica y a los materiales, que se publicó en 1992. La conclusión a que aquí se llega, es que, por la forma en que está pintado y por los materiales que en él se utilizan, el ejemplar del Museo del Prado debe de ser posterior al de Boston y ha de ser considerado como una obra realizada en el taller de Velázquez y con intervención de algún colaborador cercano al maestro. Si, además de todo ello, en el catálogo de las pinturas del Museo del Prado (Madrid, 1985) se le incluye en el apartado de las copias de Velázquez (p. 749) no es en modo alguno aceptable que, teniendo a la vista el cuadro del Museo de Boston, que se podía admirar en esa exposición del año 1990 en el Museo del Prado, en el catálogo de ésta se incluyan las versiones del Museo Lázaro Galdiano y del mismo Museo del Prado, asignando la autoría de ambas a Velázquez.

Otro ejemplo sería el retrato de la *Infanta Margarita* perteneciente a la colección de los duques de Alba. En el catálogo de la exposición de 1990 se expuso con el número 75 (página 434) y en el comentario correspondiente se mencionan opiniones, no coincidentes, de diversos autores, acerca de la intervención directa de Velázquez en él. Concluye este comentario felicitándose su autor de poder ver este cuadro al lado del maravilloso del Museo de Viena de la misma infanta con el ramo de flores (número 74 del catálogo), porque era "la única manera de poder formarse una opinión sobre el tema". Parece lógico que el autor citado se hubiese formado esa opinión y la hubiese ofrecido al lector para completar la información que detalla. Es decir, sabemos lo que piensan diferentes autores que con toda seguridad no tuvieron la fortuna de poder contemplar juntos los dos cuadros, pero no sabemos lo que él pudo concluir tras poder cotejarlos, uno al lado del otro. Para poder completar la información hemos de acudir a la citada obra de C. Garrido que, tras el pertinente estudio que se detalla en las páginas 565 y siguientes, subraya que en el cuadro de la colección Alba se advierten aspectos que no son habituales en la pintura de Velázquez, cuya participación en el cuadro considera que es difícil de precisar.

Todavía cabe mencionar un tercer ejemplo de falta de concordancia entre las citadas publicaciones de 1990 y de 1992. Es el que corresponde a la problemática especial que encierra el *Cristo en la cruz*, procedente del convento madrileño de las Bernardas del Sacramento, firmado y fechado al parecer en 1631, que en aquella exposición de 1990 figuró con el número 27.

En el estudio analítico de 1992, se advierte que en él se utilizaron pigmentos similares a los empleados habitualmente por Velázquez, pero la manera de aplicarlos es diferente, y también difiere en el modelado de la anatomía o en la ejecución de las manos. Con todo ello se llega a la conclusión de que este cuadro es una buena pintura de época velazqueña, e incluso es posible que saliera del taller del maestro, pero incluye detalles que no encajan como es debido en lo que es característico de él. De menor trascendencia, pero de suficiente interés para tenerlo en cuenta, es el dato que se ha alcanzado tras los análisis efectuados sobre el cuadro con el supuesto retrato del décimo conde de Benavente, Juan

Francisco Pimentel (número 1.193, Museo del Prado) habitualmente fechado en 1648. En la publicación de 1992 (página 189) se considera aconsejable situarlo en torno a 1630 y entonces sería el retrato del noveno conde de Benavente, Antonio Alonso Pimentel.

Es de suponer que en aquel catálogo de 1990 quedó reflejada en cierto modo la posición oficial de nuestra primera pinacoteca con respecto al pintor que es uno de sus fundamentos. Puede parecer que es un elemento secundario, aunque no debería serlo, la calificación profesional de la persona que, en un momento determinado, ocupe la dirección del Museo del Prado, porque, a lo largo de los años, ha sido muy diversa la orientación en sus actividades personales de los que sucesivamente han ocupado dicho cargo. De todo ha habido, desde pintores a eruditos, desde eminentes historiadores del arte a personas que no demostraron, en el campo especializado propio de dicho museo, las esperanzas que pudieron haber despertado y el por qué de los apoyos que recibieron, pero, por encima de una persona está la institución, está el Patronato de la misma y está el equipo de profesionales que constituyen la base insustituible para una buena marcha de lo que para todos representa el Museo del Prado.

Los resultados de aquella experiencia fueron sin duda muy positivos en lo que corresponde a la multiplicación de los admiradores de Velázquez o a la divulgación del interés hacia su obra, pero no lo fueron tanto en lo que atañe a la profundización del conocimiento de lo que es su pintura, del complejo contenido que encierra. Pero es preciso confiar en que, si las consecuencias de aquella exposición podían haber sido mejores, puede ser muy útil como lección para futuras realizaciones en cualquiera de los sectores de nuestra historia del arte en que los fondos que constituyen aquel museo tengan un pleno protagonismo por derecho propio y, por encima de cualquiera de ellos, los que corresponden a Velázquez y a Goya.

Como complemento general a estas reflexiones consideramos que se hace necesario el intento de llegar a resultados positivos en la tarea de puntualizar y de precisar los límites de lo que se integra en la actividad específica y personal del pintor Diego Velázquez. Puede llegar a ser demasiado fuerte la sugestión que algún cuadro puede provocar, y explicable el entusiasmo que el "descubrimiento" de un Velázquez puede causar, pero es preciso extremar la prudencia y ampliar los horizontes del análisis porque, aunque concuerden, por ejemplo, los datos relacionados con los pigmentos, los soportes o las fases de realización de una pintura, puede darse el caso de que como argumento último y hasta cierto punto definitivo, hay que confiar en la sensibilidad, en la capacidad de interpretar unos trazos, unas pinceladas, como realizadas por mano del maestro o por alguno de sus colaboradores que en el taller disponía de los mismos materiales y podía intentar acercarse al nivel profesional del artista que estaba a la cabeza y suscitaba, sin duda, la emulación y el ejemplo. Mucho se ha avanzado técnicamente y en métodos de trabajo, pero la última palabra estará en manos del investigador, sabio, sensible, que, sin presión alguna, sepa hacer un buen uso de todos los conocimientos que tiene a su alcance, e interpretar correctamente la belleza y el profundo mensaje que puede contenerse en una obra de arte.

LA MEDALLA CONMEMORATIVA DE LA DEFENSA DEL CASTILLO DEL MORRO (LA HABANA)

Elvira Villena

En 1763 la Academia de San Fernando acuñó una medalla dedicada a los oficiales de la armada Luis de Velasco y Vicente González, cuya heroica muerte tratando de defender el castillo del Morro en La Habana contra una expedición inglesa muy superior en fuerzas, había impresionado profundamente a toda la nación. El trágico suceso, ocurrido durante la impopular y costosa guerra contra Inglaterra declarada a comienzos de 1762, había tenido lugar durante los meses de junio y julio de dicho año, cuando una fuerza conjunta de infantería y marina, mandadas por lord Albemarle y el almirante Pocock, había desembarcado y sitiado la fortaleza del Morro, principal defensa del puerto de La Habana, al frente de cuya guarnición se encontraba el capitán de navío Luis Velasco, asistido por su segundo, el también capitán de navío, Vicente González. Ambos oficiales habían muerto, al igual que la mayoría de sus suboficiales, defendiendo la fortaleza durante el asalto final de los ingleses el día 30 de julio, González en el ataque y Velasco, al día siguiente, como consecuencia de las heridas recibidas. En Madrid, la narración de lo sucedido se publicó en la *Gaceta* del martes 7 de diciembre, causando una honda conmoción, pues a la pérdida de la fortaleza había seguido la deshonrosa capitulación de La Habana¹. La valerosa resistencia ofrecida por Luis de Velasco le granjeó la admiración de sus adversarios, celebrándose en Londres un acto en su memoria y dedicándosele tanto a él como a González un monumento en la abadía de Westminster².

La medalla dedicada a la defensa del castillo del Morro, aunque acuñada por la Academia de San Fernando, no puede considerarse, sin embargo, como un encargo particular al margen de la medalla oficial de los Borbones, pues la Academia, como fundación real, se

encontraba sometida a las decisiones del rey, quien ejercía un estrecho control a través de su secretario de Estado, que ocupaba, a su vez, el cargo de protector de la Academia y designaba al viceprotector de la misma. Una iniciativa de esta clase, que requería una inversión considerable de dinero y el permiso necesario para acuñar la medallas en la Casa de la Moneda, no era posible llevarla adelante sin la expresa aprobación del monarca y su equipo de gobierno. De este modo, el proyecto contó desde el principio no sólo con el consentimiento real, sino también con su intervención.

La idea de acuñar una medalla surgió en la junta general de 11 de enero de 1763, con motivo de haberse propuesto la convocatoria de dos premios extraordinarios, uno en pintura y otro en escultura, cuyo tema sería "la gloriosa defensa que hizo en el castillo del Morro el capitán de navío don Luis Velasco", tema que no se había tenido en cuenta al elegirse, en la junta ordinaria de 14 de noviembre de 1762, los asuntos de pensado para los premios del concurso general a celebrar en el mes de junio de 1763. Para dar más difusión a tan "glorioso suceso", se acordó que podrían concursar también los directores, tenientes y académicos de mérito y supernumerarios de la Academia, así como a los académicos y directos de otras academias extranjeras³.

En esta misma junta, algunos de los asistentes propusieron que "se labrase una medalla", sugerencia que fue bien acogida por el resto de los consiliarios y profesores⁴. El propósito de esta medalla era puramente conmemorativo, como así lo reconoció la Academia en la *Distribución de los premios* de ese año⁵, pero no servir de premio a los ganadores del concurso extraordinario, como afirmaba equivocadamente Ceán en su *Diccionario*⁶, pues a éstos se les haría entrega del mismo galardón que otorgaba la Academia a los ganadores de las modalidades de primera clase en los concursos generales, es decir, una medalla de oro de tres onzas con la efigie del rey San Fernando, patrón de la Academia. A pesar de que el acta de esta junta no lo recoge, parece ser que mientras se discutía la idea de la medalla y antes de que Tomás Francisco Prieto, en calidad de director de grabado en hueco de la institución, aceptase el encargo, se barajó la posibilidad de convocar un premio extraordinario de grabado en hueco, ya que en la junta general se encontraban presentes además de Prieto, Santiago Labau y Jéronimo Antonio Gil, académicos de mérito por dicha disciplina, aunque finalmente, como se declaraba en la *Distribución de los premios*, "hízole la Academia la justicia de no darle competidor, persuadida a que su fecundo genio y delicados buriles desempeñarían perfectamente su deseo"⁷. En consecuencia, la junta acordó que "el señor Prieto haga los troqueles para la medalla, que por un lado ha de tener el busto de don Luis de Velasco y por el otro el asalto del Morro"⁸.

Aunque el rey aprobó lo resuelto por la Academia en su junta de 11 de enero, intervino dos veces a través del secretario de Estado para modificar algunas de las decisiones. Así, el 22 de enero, Ricardo Wall informó a Ignacio de Hermosilla, secretario de la Academia, que el rey no creía necesario convocar a las academias extranjeras para los premios extraordinarios de pintura y escultura. La razón para ello era una cuestión puramente política, dado que una manifiesta derrota de cara a Europa era tratada de puertas adentro como



Tomás Francisco Prieto, *Medalla conmemorativa de la defensa del castillo del Morro de La Habana, 1763. 50 mm, acuñada, plata. Anverso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.*

Tomás Francisco Prieto, *Medalla conmemorativa de la defensa del castillo del Morro de La Habana, 1763. 50 mm, acuñada, plata. Reverso. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.*

una victoria. Una semana más tarde, el 28 de enero, cuando los carteles para los premios ya estaban impresos y distribuidos, Wall previno a Hermosilla que "al Rey y al público se haría muy reparable que habiendo muerto en la misma defensa el marqués don Vicente González, no se hiciese la gloriosa memoria de que era digno, particularmente habiendo asistido voluntariamente y siendo de igual grado que don Luis de Velasco, y que así sería conveniente formar nuevo edicto en que se hiciese mención de ambos"⁹. La decisión real no sólo afectó al tema de los dos premios extraordinarios, sino también a la medalla encargada por la Academia, que debía recoger ahora la participación de este segundo personaje en la hazaña¹⁰.

En el diseño de la medalla, con los bustos de los homenajeados superpuestos en el anverso y el momento de saltar en pedazos la fortaleza en el reverso, intervinieron, además de Tomás Francisco Prieto, algunos de los profesores de escultura y pintura de la Academia, como deja entrever una esquila, sin fechar, dirigida por el escultor Felipe de Castro al secretario Ignacio de Hermosilla, a cuyo cuidado estaba el proyecto¹¹:

Señor don Ignacio, mi amigo y señor,
Devuelvo a Vm. los dictámenes de los tres directores con algunas apuntes que me parecieron necesarias para aclarar más la materia de que tratan. Desearé sean del agrado de Vm., como el que Vm. me mande en cosas de su mayor agrado, quedando siempre de Vm. su amigo y verdadero servidor.

Castro

Los juicios de los tres directores y las anotaciones de Castro no están en el expediente, posiblemente porque se remitieron a Prieto. El grabador debió de contar, asimismo, con retratos fieles de los homenajeados e, incluso, cabe la posibilidad de que la copia del plano del castillo del Morro del año 1737, que conserva el Museo de la Casa de la Moneda, le fuera proporcionado con el mismo fin¹².

En cuanto a las inscripciones latinas de la medalla, sabemos que Ignacio de Hermsilla consultó con varios conocidos, entendidos en la materia, antes de presentar a la junta particular de 12 de abril, la que le parecía más a propósito. Primeramente, solicitó ayuda de un tal Santos, que le remitió una nota con posibles inscripciones. En su propuesta, Santos comparaba el suceso de La Habana con el de las Termópilas, llegando incluso a exagerar el número de bajas entre los ingleses, convirtiendo los tres mil hombres que perdieron en el asalto en veinte mil, para igualarlo a las pérdidas de Jerjes¹³:

Supuestos los tipos en que están los bustos de los héroes alrededor ha de haber la inscripción siguiente:

Ludovico Velasco, et V. Gundisalbo, in Morro expugnatione occisis.

En el otro tipo donde está el Morro, el mar y la armada alrededor ha de haber la inscripción siguiente:

Hisp. et Ind. Reg. Potentiss. Carol. III. Ausp. bon. art. Acad. cons. dic.

Y el lema siguiente:

Morro Thermopylis, sparteque Hispania compar.

El suceso del estrecho llamado Termópilas a la entrada de Lacedemonia es bien notorio en la historia y da nombre a una época y principio a erigir estatuas a los héroes. Vm. habrá leído en Milord Jenofonte, cómo Jerjes, hijo de Darío, deseando conquistar la Grecia estuvo por doce años trabajando en juntar un ejército, que le hacen subir los autores a millones de soldados, y una escuadra, que no la bajan de mil vasos de guerra. Con este formidable ejército, pasando el famoso Puente Euxino, llegó a los estrechos llamados Termópilas, puerta de la Europa, por aquella parte, para el Asia. Este estrecho, que son dos montecillos, como el Morro y la Punta de La Habana, detuvieron su poder, metiéndose en sus estrechuras Leónidas con trescientos espartanos, y aunque murieron todos, habiendo hecho una gran carnicería en los persianos, fue bastante este motivo tan infausto a Jerjes, junto con el que había sucedido a su escuadra en Salamina, por las enfermedades y otros casos, de abandonar la empresa, contemplando que si trescientos lacedemonios habían detenido el paso a sus innumerables fuerzas, ¿qué le sucedería cuando tuvieran junto un ejército? Este suceso es muy parecido al del Morro y acaso no hay otro igual en la historia.

Los Termópilas son la puerta de la Europa por aquella parte. El Morro y la Punta lo son de América. Las prevenciones de los ingleses para este objeto había algunos años que las hacían. El número de los defensores del Morro es igual al de los espartanos. Las fuerzas de los enemigos, si no iguales, a lo menos en la pérdida lo fueron, pues según cuentan últimamente las gacetas han perdido 20.000 ingleses, como Jerjes 20.000 persianos.

Santos finalizaba su nota proponiendo otras posibilidades para el exergo de la medalla, aludiendo a la estatua que se había levantado en Londres en honor a Luis Velasco y criticando que Prieto, al querer demostrar el gran número de barcos ingleses que habían tomado parte en el asalto, hubiera reducido el espacio para las inscripciones¹⁴:

Otra inscripción. Supuestos los letreros alrededor de la medalla y aludiendo a la estatua que han erigido a Velasco en Londres se puede poner este:

Virtutem pandit, et Hostis.

Otro aludiendo a que la muerte de Velasco y González fue causa de la pérdida del Morro:

Horum fatum, et sors Morro.

Otro aludiendo a la heroicidad de morir:

Virtus in defendendo Morro superfuit.

Otro con la misma alusión:

Sortem Morro vitæ præulerunt.

Si hubiera estrechado menos Prieto el campo de la medalla y no hubiera querido imitar tanto a los ingleses en el suceso del Morro, habría lugar a estos versos:

Victor io! dictum fuit actenus: inde Velascus,

Gonzalez q.º potest dicere: Victus io!

Las inscripciones sugeridas por Santos no convencieron a Hermosilla, quien con ayuda de un tal Joven¹⁵ compuso hasta cinco posibilidades diferentes, destacando la iniciativa de la Academia y la anuencia del rey¹⁶:

Medalla de la defensa del Morro.

D. Ludovico de Velasco et D. Vincentio Gonzalez.

Reverso

En el semicírculo superior:

1. *In Morro vita gloriose functis*
2. *Morro oppressis, nec tamen victis*
3. *Expugnato Morro Victoribus*
4. *Ni Morrus concidisset invictis*

En el exergo

1. *Artium Academia Carolo Rege Catholico Annuente consecravit. Anno &*
2. *Artium Academia Sub Carolo III æquo bellatorum æstimatore, et Archetypo. Anno &*
3. *Artium Academia Favente Carolo III et bellica virtute consecrat Ann &*
4. *Art. Acad. Annuente Carolo III. et Mundo Consecrat An. &*
5. *Art. Acad. Sub Carolo III. in bellicæ virtutis monumentum. An.*

Estas inscripciones fueron enviadas por Joven a José Laplana en su nombre y en el de Hermosilla para que diera su parecer sobre cuál era la mejor y "si todas son malas puede con la mayor ingenuidad decirlo, pues hay tiempo para mudarlas", a lo que Laplana respondió "todas me parecen oportunas, y no me atrevo a dar la preferencia a ninguna de ellas".



Ignacio de Hermosilla y un tal Joven,
*Propuesta de inscripciones para la medalla
 conmemorativa de la defensa del castillo del Morro
 de La Habana, 1763.* 210 x 150 mm, pluma
 y tinta de bugalla sobre papel verjurado.
 Real Academia de Bellas Artes de
 San Fernando, Madrid.

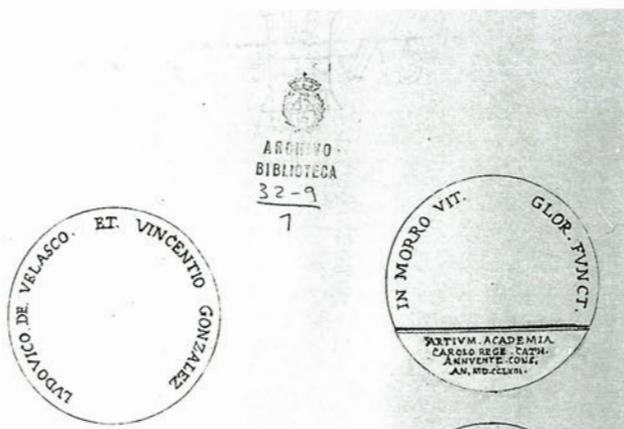
Hermosilla consultó también con Eugenio Llaguno y Amírola sobre cuáles podrían ser las inscripciones para la medalla. El 28 de abril, el oficial de la Secretaría de Estado contestaba a su amigo¹⁷:

Días ha que tengo compuesta la inscripción que Vm. me pidió, pero la tarea de la impresión del tratado de paz no me ha dejado lugar para escribir siquiera dos palabras para acompañar con ellas la inscripción que incluyo.
 Siguiendo la mente de Vm. me ocurrió ponerla en dos versos latinos, que verá Vm. en el reverso de la medalla, el uno en la circunferencia, y el otro en el exergo. Con esto logrará también la poesía concurrir con las artes a celebrar a estos dos héroes.

Junto con su carta, Llaguno adjuntaba un dibujo con la disposición de sus inscripciones en el anverso y reverso de la medalla, pero su propuesta llegó demasiado tarde, pues en la junta particular de 12 de abril, la Academia había aprobado las inscripciones que para el anverso y reverso de la medalla había presentado Hermosilla, seleccionadas de entre las compuestas por él y Joven¹⁸:

Presenté también la inscripción que he hecho para la misma medalla, que es la siguiente: *Ludovico de Velasco et Vicencio Gonzalez.* Reverso, en el semicírculo superior: *In Morro vita gloriose functis.* En el exergo: *Artium Academia Carolo Rege Catholico Annuente Consec. Anno 1763.* Pareció bien a la junta y acordó se ponga.

Tomás Francisco Prieto debió comenzar a grabar los troqueles para esta medalla nada más terminar los de la medalla conmemorativa del inicio de las obras de la Casa de Correos, es decir, entre finales de febrero y comienzos de marzo de 1763, pues en carta a Ignacio de Hermosilla, con motivo de enviarle al herrero para ajustar el precio de los troqueles y punzones de retrato, hacía alusión a los percances que había experimentado con los primeros troqueles de aquélla, posiblemente durante el proceso de templado o bien al princi-



Ignacio de Hermosilla y un tal Joven, *Propuesta de inscripciones para la medalla conmemorativa de la defensa del castillo del Morro de La Habana, 1763.* 240 x 206 mm, pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Eugenio Llaguno y Amírola (?), *Propuesta de inscripciones para la medalla conmemorativa de la defensa del castillo del Morro de La Habana, 1763.* 240 x 206 mm, pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



pio de la acuñación. La carta, sin fecha, denota, igualmente, la familiaridad de trato entre el artista y el secretario de la Academia, a las puertas de contraer matrimonio en esos días¹⁹:

Don Álvaro de Estuñiga, mi alguacil mayor, yo vos mando que prendades la persona de don Álvaro de Luna y si fincase rebelde, que lo mateis, párrafo 221 *Hispaniarum et &c.*

Así estaba yo leyendo, cuando entra Vulcano que ha a hacer a usted la cota para cuando se case y a tomar la orden para hacer seis troqueles y dos punzones para la medalla de Velasco, que voy a empezar al instante. Usted los ajustará con él a como pueda, con tal de que los haga bien hechos. Si la desdicha va por delante, como en la medalla que usted verá, no habrá bastante con las piezas que digo, y si quedase alguno yo lo tomaré o la Academia lo reservará (que será lo mejor, en caso que quede), y si le dijese que son ponderaciones de Prieto la desgracia de ese troquel y los demás, que lleva a bien que no ha tirado usted en la calle ochenta días de trabajo, como yo. Ruego a Nuestro Señor le dé *bon bon mariage*.

Sin embargo, Hermosilla no llegó a convenir el precio de los troqueles y punzones con este herrero, pues en una segunda carta dirigida al "señor novio futuro", Prieto le informaba de haber encontrado otro herrero dispuesto a hacerlos por menos dinero²⁰:

En cuanto a los troqueles va un segundo Vulcano que ha sacado licencia de hacerlos en la Casa de Moneda a cinco pesos cada uno, quince reales menos que el otro



Troquel del anverso, 1763.
110,1 x 66,5 mm (con el
refuerzo), acero.
Museo de la Casa de la
Moneda, Madrid.

señor, y a noventa reales los punzones, diez reales menos que el dicho. Yo le he ofrecido que se le gratificará. Usted le mande dar dineros para que compre acero y mande a su favorecido servidor que por usted trabaja con gusto.

En abril de dicho año de 1763, el grabado de los troqueles de la medalla estaba ya muy adelantado. En oficio de Hermosilla a Wall del día 12, se le recordaba la necesidad de contar con el permiso del secretario de Hacienda, Esquilache, para poder acuñar en la Casa de la Moneda además de las medallas de premio necesarias para seis distribuciones, incluidas las dos de oro de tres onzas ofrecidas para los premios extraordinarios, las correspondientes a "de la defensa del Morro, que está concluyendo don Tomás Prieto"²¹. Dos días más tarde, en la junta particular, Hermosilla presentó "un yeso con los retratos de Luis de Velasco y don Vicente González, vaciado en el troquel que está trabajando don Tomás Prieto, para la medalla que les está dedicada", que los consiliarios aprobaron "por estar hecho con maestría y primor"²².

El trabajo de Prieto no sólo contó con el visto bueno de la Academia, sino también con el del mismo rey, como se deduce de un memorial del grabador a la Academia de 4 de septiembre de 1766, reclamando el dinero que se le debía por este y otros trabajos, donde hacía mención de un viaje al real sitio de Aranjuez, seguramente para presentar al monarca las muestras de la medalla impresas con los troqueles recién terminados²³.

En la junta particular de 14 de abril, se trató también, dado lo adelantado que estaba el grabado de los troqueles, del número de medallas que debían acuñarse, acordándose, en un principio, en razón del dinero disponible, que se imprimiesen tan sólo seis de oro, —"una para Rey, otra para el Príncipe y otra para la Reina madre, una para regarla a la casa de Velasco y otra a la casa de González, y la otra para el archivo de la Academia"—; cien de



Troquel del reverso,
1763. 110 x 64,4 mm
(con el refuerzo),
acero.
Museo de la Casa de la
Moneda, Madrid.

plata y muchas de cobre²⁴. Estas seis medallas de oro estaban impresas a comienzos del mes de junio, junto con las de los premios en el mismo metal, informando Hermosilla a la junta ordinaria del día 5 que "en la semana próxima quedarían concluidas las de plata de una y otra especie"²⁵. Sin embargo, en este intervalo, la Academia cambió de parecer, ordenando el viceprotector, Tiburcio Aguirre, que se acuñasen muchas más medallas de las previstas en un principio, ante el creciente deseo despertado entre los miembros del *establishment* y el público en general por poseer un ejemplar de la medalla. En consecuencia, en la junta particular de 26 de junio, centrada en la cuestión de a "qué personas convendría regalar y por qué manos" la medalla, Hermosilla presentó doce ejemplares en oro y treinta y ocho en plata, acordándose a continuación que²⁶:

El señor viceprotector y el señor marqués de Távara presenten al rey, príncipe y reina las tres de oro y a los infantes e infantas las seis plata que les están destinadas. Que el señor marqués de Villafranca, entregue una de plata al señor don Ricardo Wall, otra al señor marqués de Campo de Villar, otra al señor don Julián de Arriaga y otra al señor marqués de Esquilache, como a secretarios de Despacho. Que el señor conde de Aranda entregue asimismo a cada ministro extranjero una de plata. Y últimamente, que entregue yo una de oro al marqués Velasco y remita a Parma otra del mismo metal al conde del Asalto, pasándoseles aviso de un mismo tenor, con expresión de lo que ha practicado la Academia para perpetuar la memoria de sus hermanos. Y que las restantes medallas de todos los metales se pongan en poder del conserje y se vendan a los precios de su costo.

El 9 de julio, Prieto escribió a Hermosilla para que le librase del asedio a que le tenían sometido numerosas personas que le pedían ejemplares de la medalla, informándonos que

se habían hecho asimismo algunas impresiones en escayola, también muy solicitadas²⁷:

Señor don Ignacio

Muy señor mío, todos los señores de la Secretaría de Estado quieren dos, tres y cuatro medallas de plata y cobre del Morro.

Creo que lo mismo sean los de Hacienda.

El Excmo. señor Arriaga pide seis.

El señor Velasco catorce.

Otros me piden también y yo (que miro con tanto respeto las cosas de mi Academia) a todos digo que la Academia es la dueña y usted el mayordomo de la Academia, que yo no tengo más de yeso, y de esto no hay más que tres o cuatro juegos.

Usted se ha metido en un buen enredo con el tal Morro, pero yo no quiero andar a morradas con nadie.

El 10 de julio, la Academia puso a la venta ocho medallas de oro y veintiséis de plata, algunas de ellas con sus cajas individuales, hechas a medida, haciendo el secretario entrega de ellas al conserje, Juan Moreno y Sánchez, con el siguiente aviso²⁸:

Paso a manos de Vm. de orden de la Academia ocho medallas de oro, cuyo total valor intrínseco son ocho mil novecientos noventa y nueve reales y un maravedí de vellón, y veintiséis de plata, cuyo intrínseco valor son mil doscientos noventa y nueve reales y veintinueve maravedís de la propia moneda, según ha constado de la fe del ensayador que está en mi poder. A cada medalla acompaña dentro de su caja un papelito en que se expresa el puntual valor del metal de cada una. Por la regulación que se ha hecho en la Real Casa de Moneda, tiene de costa la labor, mermas y afinación de metales sesenta reales cada una de las oro y treinta y cinco cada una de las platas.

Manda la junta que a las personas que ocurrieren a Vm. a comprarlas con papeleta del señor viceprotector o mía, las dé Vm. por el respectivo precio del metal de cada una, con más sesenta reales en las de oro y treinta y cinco en las de plata por razón de mermas y hechuras, y más cuatro reales de la caja, a los que la quisieren con ella. De las veintiséis de plata, tres solas la llevan.

La Academia se vio tan desbordada por la demanda de medallas, que incluso se quedó sin ejemplares de oro para remitir al marqués de Velasco y al conde del Asalto, como explicaba Hermosilla en una nota dirigida a uno de los oficiales de la Secretaría de Estado, por lo que "fue preciso, así para esto, como para condescender a los deseos de muchas personas que pedían medallas de oro por su dinero, mandar acuñar más"²⁹. En consecuencia, el viceprotector ordenó "labrar las de oro a que alcanzase el metal que tenía comprado la Academia, ciento cincuenta más de plata y cuantas más se puedan de cobre"³⁰. El 16 de julio, Hermosilla entregó al conserje once medallas de oro, por valor de diez mil setecientos noventa reales y treinta y dos maravedís de vellón, y setenta de plata, valoradas en dos mil ochocientos setenta y tres reales y trece maravedís, para que se vendiesen conforme a lo que se le había indicado anteriormente³¹. Con fecha 17 y 18 de julio, Hermosilla pudo

remitir, por fin, los correspondientes ejemplares de oro al marqués de Velasco, al conde del Asalto y a su madre, doña María Catalina Bassecourt Grigni, residente el primero en Madrid y los dos últimos en Parma³².

En la junta particular de 7 de agosto, se dio cuenta de estas y otras medidas tomadas para poder hacer frente a los compromisos de la Academia sin defraudar a los numerosos particulares que acudían a su sede con la esperanza de comprar ejemplares³³:

El señor viceprotector hizo presente que, sin embargo de estar resuelto que a cada uno de los embajadores se regalase con una medalla de plata, suspendió su cumplimiento por haber el señor protector insinuado a su señoría que sólo le pareció oportuno hacer esta demostración con los embajadores y ministros extranjeros que asistiesen a la distribución de los premios; y que como en la tarde de ella sólo concurrieron el embajador de Nápoles y el encargado de los negocios de Portugal, sólo a estos dos se dio medalla.

Hizo también presente el señor viceprotector que el conde Rosenberg, ministro de Viena, pidió por su dinero una medalla de oro de las del Morro para remitirla al emperador, su amo. Para remitirla, igualmente, a su soberano pidió otra al señor consiliario marqués de Villafranca, el príncipe de la Católica, embajador de Nápoles. Y el señor viceprotector y el marqués mandaron entregar una y otra, y que no recibiese a dichos dos ministros el dinero de ellas.

El tema elegido, la calidad de ejecución y el hecho de que por vez primera una medalla de carácter oficial se pusiera a la venta explican la fuerte demanda suscitada en los primeros momentos. A su difusión y fama contribuyó también su mención en las composiciones de dos conocidos poetas. Vicente García de la Huerta le dedica las estrofas xxv a xxxiii del poema que recitó en la junta general de 3 de julio de 1763, celebrada con motivo la distribución de premios a los discípulos de la Academia de San Fernando³⁴. Igualmente, Nicolás Fernández de Moratín publicó en el mismo año su *Égloga a Velasco y González, famosos españoles, con motivo de haberse hecho sus efigies en la Real Academia de San Fernando, por mandato del Rey nuestro señor* (Madrid: Miguel Escribano, 1763), que apareció anunciada, junto con otras obras del autor, en la *Gaceta de Madrid* del martes 23 de agosto.

Mientras que los ejemplares de oro y plata se agotaron con bastante rapidez, no sucedió lo mismo con las medallas de cobre. En agosto ya no queda ninguna medalla de oro de la defensa del castillo del Morro, como lo prueba el hecho de que la Academia tuviera que ceder el ejemplar de este metal destinado a su archivo. En la junta particular de 7 de agosto, ante la petición del bibliotecario real, Juan de Santander, que solicitaba "un ejemplar en oro para el monetario que S. M. tiene en la Real Biblioteca", se acordó que, puesto que no había más medallas de oro, "se pase al señor don Juan la de este metal que está destinada al archivo de la Academia, para que en nombre de ésta se ponga y conserve en el expresado monetario"³⁵. Las piezas acuñadas en plata, mucho más numerosas que las de oro —doscientas cincuenta frente a treinta y cuatro—, se fueron vendiendo en los años siguientes³⁶, pero no sucedió así con las de cobre, a pesar de que se daban al moderado precio de doce



José Rufo.
*Defensa del castillo del Morro
de La Habana.*
Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando,
Madrid.

reales de vellón –las de oro costaban alrededor de mil setenta y nueve reales y las de plata cuarenta y cinco–, y que algunos de estos ejemplares estaban dorados, para darles un aspecto más atrayente³⁷.

En 1771, el conserje Juan Moreno registró en la lista de libros, estampas y objetos que estaban a su cuidado para su venta, que "las medallas de cobre de la Defensa del castillo del Morro existen todas por no haberse vendido alguna"³⁸ Eran en total ciento dos medallas, cantidad que en los años siguientes se fue rebajando hasta quedar en 1776 en noventa y tres, manteniéndose en esa cifra hasta 1779, año en que la Academia decidió, en su junta particular de 21 de marzo, entregar ochenta de ellas al corregidor de Madrid y consiliario de la misma, José Antonio de Armona, quien se había ofrecido enviarlas a La Habana, donde dado su tema había más posibilidades de venderlas, reservando la Academia las trece restantes³⁹. En carta de 24 de abril de 1779 dirigida al entonces secretario de la Academia, Antonio Ponz, José Antonio de Armona le ponía al corriente de las diligencias efectuadas para enviar a Cuba las ochenta medallas⁴⁰:

Muy señor mío, con el papel de 19 del corriente recibí el cajoncito que le acompañaba y dentro de él ochenta monedas de cobre, tituladas el Velasco, con el castillo del Morro de la Habana, y teniendo presente lo acordado por nuestra Real Academia de las Artes, para que yo disponga su remisión a la América, a fin de proporcionar la mejor salida de ellas, se las entregué a noche a mi amigo don Miguel José de Azanza, capitán del regimiento fijo de la plaza de la Habana, que ha marchado esta mañana para embarcarse en Cádiz. Le he dado la instrucción que me ha parecido conveniente, con la advertencia de que si tuviese alguna nove-

dad en su destino entregue a mi cuñado el marqués de Real Socorro, vecino de aquella ciudad, las existencias que le hubieren quedado de este encargo.

En cuanto a las trece medallas restantes, ese mismo año se logró vender una, apareciendo las otras doce mencionadas en las cuentas de los años siguientes, hasta que en 1783, la Academia se dio por vencida y ordenó, en la junta particular de 2 de marzo, "que se guardasen sin ponerlas más en cuenta"⁴¹.

A finales de 1892, año en que se conmemoraba el cuarto centenario del descubrimiento de América, se acuñaron en la Casa de la Moneda de Madrid, bajo la dirección del grabador general Gregorio Sellán, cincuenta ejemplares en cobre de esta medalla con los troqueles grabados por Tomás Francisco Prieto en 1763. Dichas medallas se hicieron a instancia y por cuenta de Andrés González Bustamante y Emilio de Alvear Pedraza, "con el fin de conmemorar la defensa del castillo del Morro en La Habana llevada a cabo contra los ingleses por don Luis Velasco en el año 1795 [sic]". Por el informe de Gregorio Sellán de 12 de noviembre de 1892 sabemos que los troqueles se hallaban algo deteriorados a causa de la acuñación efectuada en su época, razón por la que este grabador no podía "asegurar si podrán resistir nuevamente la acuñación de las cincuenta medallas que se solicitan". Es posible que para llevar a cabo esta nueva acuñación, los troqueles se revistiesen entonces con el refuerzo de acero que ahora tienen⁴², con el fin de asegurar su resistencia, pues, a pesar del informe desfavorable de Sellán, la Dirección General del Tesoro Público dio, con fecha 19 de diciembre de 1892, su consentimiento para que se imprimiesen las cincuenta medallas solicitadas, entregándose con fecha 13 de abril de 1893 a Emilio de Alvear cuarenta y nueve medallas⁴³.

NOTAS

1. *Gaceta* (7 de diciembre de 1762) 414-416.
2. Para el relato más completo de lo sucedido en la toma del castillo del Morro y sobre el monumento erigido en Westminster a la memoria de los dos capitanes véase FERRER DEL RÍO, A., *Historia del reinado de Carlos III*, Madrid, 1856, I, pp. 358-368 y 413.
3. "Libro I de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 a 1770", ASF 3/82, fol. 160 y 160 v.º; y BÉDAT, C., "Algunos datos acerca de la medalla del Castillo del Morro, obra maestra del grabador general Tomás Francisco Prieto (1763)", *Numisma*, 96-101 (1969), 164.
4. En esta junta estuvieron presentes además del viceprotector, Tiburcio Aguirre, y el secretario, Ignacio de Hermsilla, dieciséis consiliarios: los marqueses de Sarria, Villafranca, Santa Cruz, Montehermoso y Florida Pimentel, superintendente de la Casa de la Moneda de Madrid, Agustín de Montiano, director de la Academia de la Historia, Juan Francisco Luján, Juan de Santander, director de la Real Biblioteca, Juan de Iriarte, Nicolás Arnaud, Luis de Nava, Pedro Valiente, que no llegó a estar presente en la propuesta de la medalla, por tener que retirarse un poco antes, Tomás Boniceli, el padre Cristiano Rieger, Felipe Samaniego y el poeta Vicente García de la Huerta. En cuanto a los artistas, estuvieron presentes los pintores Antonio González Ruiz, Andrés de la Calleja, Alejandro, Antonio y Luis González Velázquez, e Isidro Tapia, los escultores Felipe de Castro, Juan Pascual de Mena, Robert y Pierre Michel, Luis Salvador Carmona, Manuel Álvarez y Francisco Gutiérrez; los arquitectos Ventura Rodríguez, Diego de Villanueva, Jaime Marquet, Felipe Castañeda y Miguel Fernández; y los grabadores Juan Bernabé Palomino, Tomás Francisco Prieto, Santiago Labau y Jerónimo Antonio Gil.
5. *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 3 de julio de 1763*, Madrid: Gabriel Ramírez, [1763], pp. 17-18.
6. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Compuesto por D. ... y publicado por la Real Academia de S. Fernando*, 6 vols., Madrid. Viuda de Ibarra, 1800, ed. facsímil Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, IV, p. 126.
7. *Distribución...*, *op. cit.*, pp. 17-18.
8. "Libro I de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 a 1770", ASF 3/82, fol. 160 y 160 v.º; y BÉDAT, C., *art. cit.*, p. 164.
9. "Libro I de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 a 1770", ASF 3/82, fol. 161 v.º y 162, junta general de 1 de febrero de 1763, y BÉDAT, C., *art. cit.*, p. 165.
10. En relación con Vicente González, con fecha 29 de marzo de 1763, la *Gaceta de Madrid* publicaba, en la página 96, la noticia de la concesión del título de Navarra a su hermano, capitán de guardias españolas de infantería, para sí y para sus herederos y sucesores, "para que se perpetúe, y sirva a otros de estímulo el voluntario sacrificio que hizo de su vida el Marqués González, Capitán de Navío de la Real Armada, muerto en el asalto del Castillo del Morro, a cuya defensa se ofreció, y fue en calidad de segundo Comandante con el valeroso D. Luis Velasco, que era el primero". El nuevo marqués González tomó, con el permiso real y en memoria de la muerte de su hermano, el título de conde del Asalto, noticia que también se publicó en la *Gaceta* (29 de marzo de 1763) 112.
11. ASF 32-9/1.
12. La idea fue sugerida por Bédar, quien publicó el plano en *art. cit.*, pp. 166 y 170.
13. ASF 32-9/1.
14. *Ibidem.*
15. Quizá se trate del jurista aragonés Tomás Joven de Salas, alcalde de Casa y Corte.
16. ASF 32-9/1.
17. *Ibidem.*
18. "Libro I de juntas particulares desde el año 1757 a 1769", ASF 3/121, fol. 150 v.º y 151.
19. ASF 32-9/1.

20. *Ibidem*. Se trataba del conocido herrero Antonio Lorenzo, a quien con fecha 30 de abril se le abonaron 646 reales de vellón por el forjado de los troqueles, punzones y algunas herramientas. "Libro de cuentas del año 1763", ASF 3/205, s. f., doc. núm. 81.
21. *Ibidem*. y "Libro I de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 a 1770", ASF 3/82, fol. 171, junta ordinaria de 10 de abril de 1763.
22. "Libro I de juntas particulares desde el año 1757 a 1769", ASF 3/121, fol. 150 v.º y 151.
23. "El importe de la grabadura, dibujos y modelos, y viaje al Sitio de dicha medalla del Morro, no lo pongo en cuenta, basta que la Real Academia tuviese el gusto de mandármelo". ASF 49-3/1.
24. "Libro I de juntas particulares desde el año 1757 a 1769", ASF 3/121, fol. 150 v.º y 151.
25. "Libro I de juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 a 1770", ASF 3/82, fol. 173, junta ordinaria de 10 de abril de 1763.
26. "Libro I de juntas particulares desde el año 1757 a 1769" ASF 3/121, fol. 152 v.º y 153.
27. ASF 32-9/1.
28. *Ibidem*.
29. *Ibidem*. Copia de la nota enviada por Hermosilla a la Secretaría de Estado con fecha 19 de julio de 1790.
30. Véase lo informado a la junta particular de 7 de agosto de 1763 sobre lo actuado en relación con la medalla del castillo del Morro, "Libro I de juntas particulares desde el año 1757 a 1769", ASF 3/121, fol. 155 v.º y 156.
31. *Ibidem*.
32. Según explicaba Hermosilla en su papel de 19 de julio de 1763, dirigido a Leandro de Borbón, oficial de la Secretaría de Estado encargado de las academias: "El regalo acordado por la Academia sólo se extendía a Velasco y González, no se tuvo presente a la señora madre de éste. Yo hice presente estos días que esta señora era la legítima heredera de su hijo y muy digna por mil títulos de que la Academia la destinase una medalla. Resolvióse así y al encargo que tenía yo de escribir a Velasco y González cartas de un mismo tenor, se añadió el de escribir a la expresada señora", ASF 32-9/1. Las copias de las cartas remitidas con las medallas se encuentran también en este legajo, así como los originales dando las gracias a la Academia de la madre y hermano de Vicente González enviadas desde Italia.
33. "Libro I de juntas particulares desde el año 1757 a 1769", ASF 3/121, fol. 154 v.º y 155.
34. El poema se publicó en *Distribución...*, *op. cit.*, pp. 31-44. Véase GARCÍA DE LA HUIERTA, V., *Poesías*, ed. de M. A. Lama, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1997, pp. 169-184.
35. "Libro I de juntas particulares desde el año 1757 a 1769", ASF 3/121, fol. 155 v.º y 156.
36. Véase al respecto el memorial del conserje Juan Moreno y Sánchez a la Academia que se vio en la junta particular de 21 de marzo de 1768, donde solicitaba se le concediese o bien una ayuda o bien un tanto por ciento en las ventas, por el mucho trabajo "que ha tenido en la labor y preparación del cobre que se puso a su cuidado en su venta y distribución; en la venta de las medallas del Morro; en las de los libros del compendio de Vitruvio; en las de las estampas y últimamente en el Curso de Arquitectura en que le fue preciso estar atareado a cuentas, asientos y diligencias con varios sujetos". Libro I de juntas particulares desde el año 1757 a 1769, ASF 3/121, fol. 311 v.º.
37. J. T. Medina recoge el ejemplar en cobre dorado perteneciente a la colección del Museo Arqueológico Nacional. MEDINA, J. T., *Medallas coloniales hispano-americanas*, Santiago de Chile, 1900, pp. 18-21, núm. 6.
38. "Libro de cuentas del año 1771", ASF 3/213, s. f.
39. "Libros de cuentas de los años 1772 a 1779", ASF 3/214 a 3/221; y "Libro III de juntas particulares desde el año 1776 a 1785", ASF 3/123, fol. 133.
40. ASF 32-9/1. José Antonio de Armona tenía excelentes contactos en La Habana, ciudad en la que había residido entre los años 1765 y 1776, como encargado de organizar el correo marítimo con América.
41. "Libros de cuentas de los años 1779 a 1783", ASF 3/221 a 3/225, y "Libro III de juntas particulares desde el año 1776 a 1785", ASF 3/123, fol. 250.

42. Los troqueles de esta medalla se conservan en el Museo de la Casa de la Moneda de Madrid y fueron reproducidos en el catálogo de la exposición *Carlos III y la Casa de la Moneda*, Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda-Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1988, p. 172, núms. 115 y 116.
43. AHN, Fondos Contemporáneos. Ministerio de Hacienda, 7870, exp. 21.

ADQUISICIÓN DE LIBROS PARA LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO (1794-1844)

Esperanza Navarrete Martínez

El Excmo. Sr. Duque de la Alcudia, Protector de la Real Academia de las Tres Nobles Artes denominada de S. Fernando, se sirvió de comunicarla en 15 de agosto del año próximo pasado una Real orden de S.M. dirigida a que los libros, estampas y dibujos pertenecientes a las Artes, que la Academia hubiese adquirido, se franqueasen al público para común utilidad y beneficio de los profesores y aficionados; a cuyo fin se dignó S.M. de nombrar y dotar un Bibliotecario. La Academia con arreglo a las soberanas intenciones de S.M. y ansiosa de atender al progreso y adelantamiento que de este benéfico auxilio deben prometerse las Artes, dio las órdenes convenientes para que estuviese como está abierta al público su biblioteca, y lo estará en lo sucesivo los martes, miércoles y viernes de cada semana, siempre que no sean festivos, desde las nueve hasta la una. Dase este aviso para noticia de los profesores y amantes del estudio de las Bellas Artes.

*(Gaceta de Madrid, 4 de febrero de 1794)*¹

La Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid lleva abierta al público más de doscientos años. No es esta la primera ocasión en que es objeto de estudio², y por ello la intención presente no es otra que la de ofrecer una visión de cómo sus fondos fueron aumentando en el período que media entre el año 1794, fecha de su apertura oficial al público como biblioteca especializada y de apoyo a las enseñanzas artísticas (cuya responsabilidad recaía en la Academia), y 1844, año en que por una reforma oficial de las mismas enseñanzas la Academia pasó a tutelar a las incipientes Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y Especial de Arquitectura.

Lo que reproducimos a continuación son tres relaciones cronológicas de obras que ingresaron en la Academia, relaciones que, habiendo formado parte de mi tesis doctoral, no han podido incluirse en su reciente publicación³.

En líneas generales, en el período que nos ocupa, la Biblioteca de la Academia se fue nutriendo (como cualquier otra biblioteca pública) de las obras compradas y de las donadas o regaladas; pero además, de las que la propia institución fue patrocinando y publicando, bien como testimonio de su propia actividad, bien como reflejo de su interés por la divulgación de los asuntos relacionados con su cometido artístico, y en definitiva docente. Entre estas obras se encuentran seis manuscritos, que suelen ser traducciones o reducciones de otros textos (Bellori, Palomino, Winckelmann, Sarmiento, Acuña y un tratado de arquitectura civil).

Resulta obvio añadir que las materias de estos libros son de bellas artes, pero quizás convenga hacer notar que casi la mitad de los que ingresaron entre 1794 y 1844 eran de pintura o estaban relacionados con su enseñanza: ensayos, práctica de la pintura, vidas de pintores, estudios generales sobre las bellas artes; tratados de ciencias aplicadas a la pintura (como anatomía, fisiognomía, proporciones del cuerpo humano, perspectiva, geometría y óptica), y de otras ciencias auxiliares (como adorno, numismática, alegoría e iconografía). También abundan los libros relacionados con la enseñanza teórica y práctica de la arquitectura, y de igual modo los hay que recogen las teorías del arte antiguo o contemporáneo, libros de historia civil o sagrada, mitología, literatura española, libros de viajes, vistas de ciudades o de monumentos, y diccionarios técnicos, biográficos, etc.

Las compras se solían hacer a través de libreros establecidos en Madrid (como Juan Gómez, Valentín Francés Caballero, Llaguno, Salvador Cortés o Joaquín Ceán Bermúdez), bien directamente bien por suscripción. También se siguió esporádicamente la práctica de adquirir obras en las testamentarias de algunos académicos fallecidos (como Luis Paret, Francisco Sabatini, Blas Cesáreo Martín o Juan Pedro Arnal) o de alguna otra (como la del anticuario Chopinot). De todas formas, la práctica de adquirir mediante compra no fue regular a lo largo de estos años, ya que si entre 1794 y 1805 se consiguieron alrededor de cuatrocientas obras, entre 1806 y 1844 solamente se compraron trece.

Los datos que ofrecemos a continuación han sido extraídos de los libros de cuentas de la Academia conservados en su Archivo, (cuya signatura topográfica se facilita entre paréntesis) y que incluyen los recibos de compra de los mismos. Revisados los correspondientes al período 1794-1844, solamente se han localizado datos de los años siguientes: 1794-1803, 1805, 1825, 1828, 1830, y 1839. Se han ordenado cronológicamente, y dentro de cada año alfabéticamente por autor, y cuando éste no se facilita, por el título. En algunos casos se reproduce el título o el autor tal cual figura en estos documentos, y en la medida de lo posible se han completado los datos, pues en los recibos de compra no siempre se indican éstos o el lugar, el editor o el año de impresión. En ocasiones aparece anotado que es una obra en varios tomos, pero el número de páginas no se registra, salvo en algunas ocasiones en que se dice que es un ejemplar "muy abultado"; sí figuran el número de láminas o estampas (aunque a veces sólo se especifica "que son muchas"). Las dimensiones figuran en los diferentes tipos de folio y sus divisiones (en 4º, 8º y 12º). Por último se expresa el tipo de encuadernación (a la italiana, a la holandesa, en pergamino, pasta, etc.).

Los libros regalados fueron escasos, pues no llegan a las sesenta obras. Entre los donantes figuran el propio Fernando VII, así como bastantes académicos (como Guillermo Casanova, Tomás López, el marqués de Bajamar, Tadeo Lope, Jovellanos, Mariano Sepúlveda, Juan A. Ceán Bermúdez, Silvestre Pérez, Andrés Gilabert, el conde de Maule, Manuel Abellá, José Luis Munárriz, Ramón Cabrera, Francisco Javier Borrull, Juan Gálvez, Fernando Brambila, Antonio Solá, Francisco de Paula van Halen y Genaro Pérez Villaamil), o incluso alumnos (como los discípulos de arquitectura Carlos Vargas Machuca y Fausto Martínez de la Torre). También hubo regalos de otras instituciones más o menos próximas a la Academia (como la Junta de Comercio de Barcelona, el Tribunal del Proto-Medicato, la Real Academia de la Historia y la Española, o el Depósito Hidrográfico). Estos datos han sido recogidos igualmente de los libros de actas de las juntas ordinarias y particulares (facilitándose también entre paréntesis su signatura topográfica), y de algunos legajos conservados en el Archivo. Entre 1794 y 1800 se registran aproximadamente la mitad de los regalados en total.

En cuanto a las publicaciones propias, apuntemos que la Academia tenía desde 1757 la facultad de poder elegir impresor para "imprimir las obras de su Instituto, despues de haberlas examinado por sus individuos, sin necesidad de otras aprobaciones, ni licencias"⁴. Entre estas publicaciones se encuentran varias obras realizadas expresamente para utilizarlas en sus aulas, como son varios manuales de matemáticas (de Benito Bails, Juan Miguel de Inclán Valdés y José Mariano Vallejo), de perspectiva (de Fernando Brambila o Manuel Rodríguez), o de copia de modelos de escultura (de José López Enguídanos). También se dieron a la imprenta el ceremonial de entrega de los premios que concedió mediante concurso público (bajo el título genérico de *Distribuciones de premios...*), así como planes de enseñanza, estatutos, reglamentos, discursos, resúmenes de actividades, etc. De igual modo, la difusión de la riqueza de sus propias colecciones de pintura y escultura se hizo oportunamente a través de la publicación de sus catálogos. Y finalmente, y con un sentido más divulgativo, se encuentran obras como las *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*, y el *Diccionario* de Ceán Bermúdez.

I. LIBROS COMPRADOS

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1794⁵

ARDEMANS, Teodoro: *Declaración y extensión sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija... en el gobierno político de las fábricas... por...* Madrid: Francisco del Hierro, 1719. 4º. Perg.

ARDEMANS, Teodoro: *Ordenanzas de Madrid y otras que se practican en Toledo y Sevilla por...* 2ª ed. [Madrid, 1760]. 4º. Perg.

ARTEAGA, Esteban de: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Madrid: Antonio de Sancha, 1789. 8º marquilla. Pasta.

BASSI, Martino: *Dispareri in materia d'Architettura e Perspettiva...* In Brescia: per Francesco et Pie Maria Marchetti Fratelli, 1572. 12 estampas; 4º. Perg.

BLONDEL, François: *Cours d'architecture enseigné dans l'Academie Royale d'Architecture... par...* A Paris: de l' Imprimerie de Lambert Roulland: 1675-1683. 3 t. en 2 vols.: estampas ; fol. mayor. Italiana.

BOSARTE, Isidoro: *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las Nobles Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura que se hallan en la ciudad de Barcelona, por...* Madrid: Antonio Sancha, 1786. 1 t.; 8º marquilla.

BOSARTE, Isidoro: *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos... cuatro disertaciones...* Madrid: Benito Cano, 1790-1791.

BRICE, Germain: *Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*. Paris: Imp. de J. Bullot, 1752. 4 t., 40 estampas ; 8º. Pasta.

BUCHOTTE: *Les regles du dessin et du lavis, pour les plans particuliers des ouvrages et des bâtimens, et pour leurs coupes, profils, élévation...* par... Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée. Paris: Chez Charles-Antoine Jombert, 1754. 24 estampas; 8º marquilla. Pasta.

BULLET, Pierre: *L'Architecture pratique avec des Arts, qu'en depend*. Paris: Etienne Munhallet, 1691. Estampas; 8º marquilla. Pasta.

[CAMARÓN Y MELIÁ, José]: *Colección de trages que usaron todas las naciones... hasta el siglo XV diseñados por el gran Tiziano Vecellio...* Madrid, [1794-1806].

CAMPS, Francisci de: *Selection numismata in are maximi moduli e museo Ab. Francisci De Camps consisis interpretationibus illustrata a Mr. Vaillant*. Paris, 1694. 1 t., 60 estampas; 4º marquilla. Pasta.

CARAMUELIS, Ioannis: *Ioannis Caramuelis Mathesis Biceps, Vetuset Nova...* Campaniae: In Officina Episcopali, 1670. 53 láminas; fol. Perg.

CHARTARIO, Vicentio: *Imagines deorum qui ab antiquis colebantur, a Vincentio Chartario collecta, et latino sermone ab Antonio Verderio expressa et aucta*. Lugduni, 1581. Estampas en madera; 4º. Hol.

COLECCIÓN de armaduras ejecutadas en varios edificios suntuosos, grabadas para estudio de los que profesan la Arquitectura. 2 cuadernos, 5 estampas cada uno.

CONQUÊTES du Roi [Louis XIV]. París, 1751. 46 estampas; 4º mayor. Pasta.

CONSTRUCCIÓN y uso del compás de proporción, traducido del italiano por Pedro de Castro y Azcárraga. Madrid, 1758. 15 láminas; 8º marquilla. Pasta.

DESCRIPCIÓN del telégrafo [mandada traducir por la Academia del alemán al castellano].

- ESTADO actual de las artes en Inglaterra. 1 t.; 8º marquilla.
- EULER, Leonardo: *Institutiones calculi differentialis... auctore Leonbardo Eulero...* Berolini: Exofficina Michaelis, 1755. 1 t., estampas; 4º mayor. Pasta. Muy abultado.
- EULER, Leonardo: *Mechanica sive motus scientia analytice exposita auctore Leonbardo Eulero...* Petropoli: Ectypografia Academiae Scientiarum, 1736. 2 t., estampas; 4º mayor. Pasta.
- EULER, Leonardo: *Methodus inveniendi lineas curvas maximimè proprietate gaudentes... auctore Leonbardo eulero...* Laussanae et Geneve: M. M. Bousquet, 1744. 1 t., estampas; 4º mayor. Pasta.
- EULER, Leonardo: *Theoria motus corporum solidorum seu vigidorum... auctore Leon Eulero.* [S.I.]: A.F. Röse, 1765. 1 t., estampas; 4º mayor. Pasta.
- FÉLIBIEN: *Des principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des autres Arts qui en dependet: avec un dictionnaire des termes propres á chacun de ces Arts.* Seconde édition. A Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard..., 1690. 65 estampas; 4º mayor. Pasta.
- GARCÍA BERRUGUILLA, Juan: *Verdadera práctica de las resoluciones de la Geometría sobre las tres dimensiones... con una total resolución para medir y dirigir la Planimetría...* Madrid: Lorenzo Francisco Mojados, 1747. Estampas; 4º. Perg.
- GOLTZIO, Huberto: *Caius Iulius Caesar, sive historia imperatorum casarumque Romanorum ab antiquis numismatibus restituta: liber primum...* Brugis Flandrorum: Apud Hubertus Goltzius, 1563. 2 t., 139 estampas ; fol. Pasta.
- GOLTZIO, Huberto: *Fastos magistratum et triumphorum romanorum ab urbe condita ad augusti obitum exantiquis tam numismatum quam marmorum monumentis restitutos.* Brugis Flandrorum: Excudebat Hubertus Goltzius, 1566. 23 estampas; fol. Pasta.
- [GOSMOND DE VERNON, A.]: *Histoire des campagnes du Roy [Louis XV... représentées par des figures alegoriques, avec un explication historique].* Paris: Chez l'auteur, 1751. 46 estampas; 4º mayor. Pasta.
- GUEFFIER, Claude Pierre: *Description historique des curiosités de l'Eglise de Paris.* Paris, 1763. 5 estampas; 8º. Pasta.
- GUSSEME, Tomás Andrés de: *Diccionario numismático.* 6 t.; 4º mayor. Pasta.
- HIJOSA, Manuel de: *Compendio de la Geometría práctica.* 2ª ed. Madrid: Imprenta Real, 1791. 5 estampas; 8º marquilla. Pasta.
- HOMERO: *Speculum Heroicum Principis Omnium Temporum Poëtarum Homere, Id Est Argumenta XXVIII Librorum Iliados... Les XXIII Livres d'Homere. Reduict en Tables Demonstratives Figurées, par Crespin de Passe... chaque livre redigé en argument Poëtique par... I. Hillaire, Sr. de la Riviere...* Traiecti Batavorum: prostant in Officina Cr. Passaei...; et Arnhemiae: apud Ioanem Ianssonium, 1613. 1 t.; 4º. Perg.
- LADVOCAT, Jean: *Diccionario histórico portátil de los patriarcas, príncipes, personajes ilustres... de todas las naciones, con las vidas de los profesores de las Nobles Artes... Traducido al español por Agustín Ibarra.* Madrid: en la Imprenta de José Rico, 1753. 2 t.; 8º mayor. Pasta.
- LE CLERC, Sebastian: *Traité de Géometrie theorique et pratique á l'usage des artistes.* Paris: Chez Charles Ant. Jombert, 1774. 56 estampas y algunas viñetas y cabeceras; 8º marquilla.
- LOMAZZO, G. Paolo: *Idea del tempio della Pittura.* In Milano: per Paolo Gottardo Pontio, 1590. 4º marquilla. Perg.
- MARMORA taurinensia dissertationibus... illustrata. Augusta Taurinorum, 1743. 2 t., 59 estampas; 4º marquilla. Pasta.

- MORENO, José: *Viaje a Constantinopla en el año de 1784*. Madrid: Imprenta Real, 1790.
- NEWTON, Isaac: *Optice, sive de reflexionibus, refractionibus, inflexionibus, et coloribus lucis... authore Isaaco Newton... latine redidit a Samuel Clarcke. Accedunt tractatus duo de speciebus et magnitudine figurarum curvilinearum*. Londini: Apud Sam. Smith et Benf. Waldorf, 1706. 18 estampas; 4º mayor. Pasta.
- OVIDIO: *P. Ovidio Nasoni XV Metamorphoseon librorum... Figurae... a Crispiano Passeo laminis aeneis incisae...* [Colonia?]: Porstant apud Crisp Passaeum Chalcographia... et Johannem Jansonium Typographia, [1604]. 1 t., 135 estampas; 4º. Perg.
- PERRIER, Francisco: *Segmenta Nobilium Signorum e statuarum...* [Colección de las estatuas célebres que hay en Roma, grabadas al aguafuerte por...]. A Paris: Chez la Veusue de defunct Perier, 1638. 101 estampas; fol. Pasta.
- PILES, Roger de, et alii: *L'école de la miniature*. Nouvelle édition. Bruxelles, 1759. 8º marquilla.
- FILOSTRATOS, Flavio: *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostratos sophistes grecs et les statues de Calistrate. Mis en francois par Blaise de Vigenere...* A Paris: chez la veuve Abel l'Angelier..., 1614. 1 t., estampas; fol. marca. Tafilete. Muy grueso.
- PLUTARCO: *Vidas de los varones ilustres griegos y romanos escrita por... y traducidas por Alfonso de Palencia*. Madrid: Imprenta Real, 1792-93. T. 1-2; 4º.
- POSTERLA, Francisco: *Roma Sacra e moderna già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da... e di nuovo... riordinata da Gio Francesco Cecconi*. Roma: Mainardi, 1725. Estampas ; 8º.
- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *Diccionario de las Nobles Artes*. 4º. Rústica.
- REJÓN DE SILVA, Diego Antonio: *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos...* En Segovia: por D. Antonio Espinosa de los Monteros, 1786. Viñetas; 8º marquilla.
- SANTOS, Francisco de los: *Descripción del Rl. Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial*. Madrid: Juan García Infanzón, 1698. 11 estampas; fol. Perg.
- SCAMOZZI, Vincenzo: *Les cinq ordres d'Architecture avec leurs plans, elevations, faces et costez... descrite... per...* Paris: chez Charpentier, 1710. 1 t., 30 estampas; fol. marca.
- TITO LIVIO: *Décadas de... príncipe de la historia romana, traducidas al castellano por Fr. Pedro de Vega... y corregidas y aumentadas por Arnaldo Birkman*. Madrid: Imprenta Real, 1793-95. 4 t.; 4º. Rústica.
- VALZANIA, Francisco Antonio: *Instituciones de Arquitectura...* Madrid: Sancha, 1792. 4º. Pasta.
- VARCHI, Benedetto: *Lección sobre la primacía de las Artes de... traducidas por Felipe de Castro*. Madrid: en la Imprenta de Eugenio Bioco, 1753. 8º marquilla. Pasta.
- VERDEJO GONZÁLEZ, Francisco: *Compendio de Matemáticas puras y mixtas*. Madrid: Joaquin Ibarra, 1794-1802. Estampas; 4º.
- VICO, Aenea: *Augustarum imagines cum earundem vita ab Aenea Vico expressa*. Venetiis, 1558. 64 estampas; 4º marquilla. Perg.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Órdenes de Arquitectura de... traducidos en castellano por Eugenio Caxesi*. Madrid, 1651. Estampas; fol. Perg.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Le nouveau Vignola ou regles des cinq ordres de Jacques Barozzio enrichis de moulures, carteles et auls de lampes, composes et gravés par Babel*. Paris, 1755. 54 estampas; 4º marquilla. Pasta.
- VITRUVIO POLION, Marco: *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architettura. Libri dece. Tradutti, affigurati, commentati et con*

mirando ordine insigniti a le spesse e instantia del magnifico D. Augustino Gallo. Como: Gotardus de Ponte, 1521. Estampas madera; fol. marquilla.

VITRUVIO POLION, Marco: *I dieci libri dell'architettura de M. Vitruvio... Tradutti et commentati de monsieur Barbaro.* In Vinegia: per Francesco Morodini, 1556. Estampas; fol. marca. Perg.

VITRUVIO POLION, Marco: [*Compendio de la Arquitectura de... traducida del francés al italiano*]. 12 estampas; 8°. Perg. a la italiana.

[ZACCARIA, P.]: *Instituciones antiquario-lapidarias...* [por P. Zaccaria]; traducidas de la lengua toscana por Casto González, emeritense [Fray Vicente Navas]. Madrid: Imprenta Real, 1794. 4° marquilla. Pasta.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1795⁶

ACCOLTI, Pietro: *Lo inganno dell'occhi: Prospettiva pratica.* In Firenze: appresso Pietro Cecconcelli, 1625. Fol. Perg.

BARTOLI, Cosimo: *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi...* In Venetia: per Francesco Franceschi Sane-se, 1564. 4°. Perg.

CASATI, Paolo: *Fabrica et uso del compaso di proportione...* In Bologna: per Goseffo Longhi, 1685. 4°. Perg.

EUCLIDES: *La prospettiva di... Tradotta et illustrata del R.P.M. Egnatio Danti insieme con la Prospettiva di Eliodoro Laris-seo...* In Firenza: nella Estamperia de Giunti, 1573. 4°. Perg.

GENNETÉ, Claude Leopold: *Cheminée... pour garantir du feu et de la fumée à l'épreuve des vents, du soleil...* Nouvelle édition. Paris: chez Telliard, 1764. 13 estampas; 8°.

MARTINO, Niccolò de: *Nuovi elementi della Geometria piana...* In Napoli: Pietro Palombo, 1746. 16 lám.; 8° marquilla.

MESANGE, Matthias: *Traité de charpenterie et des bois de toutes espèces. Avec un tarif général des bois de toutes sortes de longueurs & grosseurs, dans un goût nouveau, & un dictionnaire des termes de la charenterie par...* A Paris: chez Ch. Ant. Jombert, 1753. 2 t., 23 estampas; 8° mayor. Pasta.

ORTIZ, Blas: *Summi templi toletani... descriptio, Blasio Ortizio auctore.* Toleti: Apud Ioannem Aiala, 1549. 8°. Perg.

OSIO, Carlo Cesare: *Architettura civile dimostrativamente proportionata et accresciuta di nuove regole...* In Milano: nella Stamperia Archiepiscopale, 1661. Fol. Perg.

SAGGIO dell'Architettura civile in generale... In Milano: Giambattista Bianchi. 8°.

SCHEINER, Christoph: *Pantographice seu ars delineandi... prior epipedographicen, sive planorum, posterior stereographicen...* Roma: Ludovici Grignani, 1631. Fol. Perg.

SPINELLI, Giovanni Batista Bruno: *Economia nelle fabriche...* In Bologna: per di Eredi del Sarti, 1698. 4°. Perg.

VEDRIANI, Lodovico: *Raccolta de' Pittori, Scultori et Architetti modonesi piu celebri...* In Modona: per lo Soliani stampater duccale, 1662. 4°.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1796⁷

ALBERTI, León B.: *Los diez libros de Architectura de... traducidos de latín en romance.* Madrid: en Casa de Alonso Gómez, 1582. 4°. Perg.

AZNAR DE POLANCO, Juan Claudio: *Aritmética inferior y Geometría práctica y especulativa. Origen de los nacimientos de las aguas dulces y gordas... de esta coronada villa de Madrid*. Madrid: Francisco Martínez Abad, 1727. 2 lám.; 4º. Perg.

BELIDOR, Bernard Forest de: *Dictionnaire portatif de l'ingenieur*. Paris: –Chez Charles– Antoine Jombert, 1755. 8º marquilla. Pasta.

BOSSE, Abraham: *La pratique du trait a peuves de Mr. Desargues... pour la coupe de pierres en l'Architecture par...* A Paris: de l'Imprimerie de Pierre Des-Hayes, 1643. 59 láminas; 8º marquilla. Pasta.

CAGNOLI: *Traité de Trigonométrie rectiligne et sphérique par... et traduit de l'italien par Mr. Chompré*. Paris: Didot L'Ainé, 1786. 6 lám.; 4º mayor. Pasta.

DUPAIN DE MONTESSON: *Les connoissances géométriques...* A Paris: chez L. Cellot, 1774. 7 lám.; 8º marquilla. Pasta.

FERRER, Bartolomé: *Aritmética, Geometría y Arquitectura... y el curioso arquitecto o cartilla de arquitectura*. Madrid: Eusebio de Huerta, 1719. 7 estampas; 4º. Perg.

GARCÍA, Juan Justo: *Elementos de Aritmética, Algebra y Geometría*. 2ª ed. Salamanca: Francisco de Toxar, 1794. 9 lám.; 8º marquilla. Pasta.

IBERTI: *Observations générales sur les hopitaux, suivies d'un projet d'hospital par... avec des plans... dessinés par M. Delannoy*. Londres, 1788. 3 estampas; 8º marquilla. Pasta.

J. P.: *Elemens des Mathématiques...* A Paris: chez André Pralard, 1675. 4º mayor. Pasta.

JUAN, Jorge: *Examen marítimo teórico práctico, o tratado de Mecánica aplicado a la construcción... de anvios por... con notas... y adiciones por Gabriel Ciscar*. 2ª ed. aumentada. Madrid: Imprenta Real, 1793. T. 1, 14 lám.; fol. Pasta.

LA HIRE, Philippe de: *L'École des charpentiers*. Quatrième édition. Paris: chez Montalant, 1732. 8º. Pasta.

LA LANDE: *Abregé d'Astronomie*. Paris: La Compagnie, 1775. 16 lám.; 8º mayor. Pasta.

LE MAUR, Carlos: *Elementos de Matemática pura*. Madrid: Joachin Ibarra, 1778. 10 lám.; 4º marquilla. Pasta.

LOQUE, abate: *Essai sur l'Architecture*. Paris: chez Duchesne, 1753. 8º. Pasta.

MULLER, Juan: *Tratado de fortificaciones... escrito en inglés por... y traducido en castellano... y aumentado por... Miguel Sánchez Taramas*. Barcelona: Tomás Piferrer, 1769. 2 t, 48 estampas; 4º. Pasta.

OZANAM: *Recreations Mathematiques et Physiques...* Nouvelle édition corrigé et augmenté... A Paris: l'Imprimerie de –Chez C. A. Jombert–, 1735. 4 t, 136 lám.; 8º mayor. Pasta.

OZANAM: *La Perspective theorique et pratique...* Nouvelle édition. A Paris: chez Claude-Antoine Jombert, 1769. 36 lám. ; 8º marquilla. Pasta.

OZANAM: *Dictionnaire Mathématique, ou idée generale des Mathematiques...* A Paris: chez Estienne Michallet, 1691. 20 láminas; 4º mayor. Pasta.

PALOMINO VELASCO, Antonio: *Museo Pictórico y Vidas de Profesores de las Artes* [suscripción a la nueva edición que hace el impresor y librero Gabriel de Sancha, 1796].

REGEMORTES: *Description du nouveau pont de pierre construit sur la riviere d'Allier, avec les dessins et details relatifs a sa construction*. Paris: Lottin L'Ainé, 1771. 16 estampas y la portada; fol. grande.

REYNEAU, Charles: *La science du calcul des grandeurs en general, ou les elemens des Mathematiques...* A Paris: chez Jacques Quillau, 1714. 4º mayor. Pasta.

RIVARD, François: *Éléments de Mathématiques...* Sixieme édition. A Paris: chez Saillant et Desaint [1768]. 13 láminas; 4º mayor. Pasta.

RIVARD, François: *Tables des sinus, tangentes, secantes et de leurs logarithmes...* A Paris: Ph. N. Lottin, 1743. 4º marquilla.

RIVARD, François: *Trigonométrie rectiligne et sphérique.* Troisième édition. Paris: Ph. N. Lottin, 1757. 3 lám.; 4º ["Incluso este tratado en el volumen anterior"].

RODRÍGUEZ DE CASTRO, Joseph: *Biblioteca Española...* Madrid: Imprenta Real, 1781-86. T. 1-2; folio marquilla.

ROSELL, Antonio Gregorio: *Instituciones Matemáticas.* Madrid: Imprenta Real, 1785. T. 1; 4º. Pasta.

SAVERIEN: *Historia de los progresos del entendimiento humano en las ciencias exactas y artes que dependen de ellas, por... traducida al castellano por Dn. Manuel Rubín de Celis.* Madrid: Antonio Sancha, 1775. 4º. Perg.

SECRETS *concernat les arts et métiers.* Nouvelle édition. A Bruxelles: La Compagnie, 1766. 2 t.; 8º. Pasta.

TENIERS, David: *Le théâtre des peintures de David Teniers... que le Srme. Leopold de Guil, Archiduc d'Autrich, a assemblé en son cabine de la cour de Bruxelles.* Bruxelles, 1650. 169 estampas; fol. grande. Pasta.

VARIGNON: *Elemens de Mathematiques, de... traduits par Mr. Cochet.* A Paris: chez Pierre Michel Brunet, 1731. 22 lám.; 4º mayor. Pasta.

VERDEJO GONZÁLEZ, Francisco: *Arte de medir tierras y aforar los líquidos y sólidos.* Madrid: Gabriel Sancha, 1796. 4 lám.; 4º. Pasta.

VRIES, Hans Vredeman de: *Ioannis Vredemanni Frisii, architectorum sui seculi facile principis, architectura: continens quinque ornamenta architecturae... studio atque opera summi mathematici Samuelis Moralois...* Amstelodami: Sumptibus ac Typus Ioanis Ianssono, 1633. 94 estampas; fol. Pasta.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1797⁸

ALBON, conde de: *Discours sur l'Histoire, le gouvernemen, les usages, la littérature et les Arts de plusieurs nations de l'Europe.* Paris; Geneve: chez Montard, 1782. 4 t.; 8º. Pasta.

ARDEMANS, Teodoro: *Fluencias de la tierra y curso subterráneo de las aguas.* Madrid: Francisco del Hierro, 1724. 10 lám. madera; 4º. Perg.

BAILS, Benito: *Lecciones de clave y principios de armonía.* Madrid: Joachin Ibarra, 1775. 4º marquilla. Pasta.

BAILS, Benito: *Pruebas de ser contrario a la práctica de todas las naciones y a la disciplina eclesiástica, y perjudicial a la salud de los vivos, enterrar los difuntos en las iglesias, y en los poblados.* Madrid: Joachín Ibarra, 1785. 8º marquilla. Pasta.

BOULENGER, Julio César: *De ludis privatis, ac domesticis veterum...* Lugduni: Apud Prost, 1627 [está incluida en la obra siguiente].

BOULENGER, Julio César: *De pictura, plastice, estatuaria libri duo.* Lugduni: Apud Ludovicum Prost, 1627. 8º. Perg.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan de (O. Cist.): *Architectura civil recta, y oblicua...* en Vegeven: en la Imprenta Obispal por Camillo Corrado, 1678. 3 t. en 1 v.; fol. marquilla. Holandesa.

CARAVELLI, Vito: *Elementi di Matematica composti per uso della Reale Accademia Militare da Vito Caravelli*. Napoli: Gli Raimondi, 1770-72. 9 t., 72 estampas; 8º marquilla. Rústica.

COMOLLI, Angelo, abate: *Bibliografia storico-critica dell'Architettura civile ed Arti subalterne*. Roma: Stamperia Vaticana, 1788-1792. 4 t.; 4º mayor. Italiana. [Comprado por Silvestre Pérez en Roma, junto a las estampas de las Estancias del Vaticano y la Filosofía y la Poesía de Rafael].

CUNEGO, Domenico: [Cuarenta estampas que contienen cincuenta y dos cabezas de Rafael, de las estancias del Vaticano, dibujadas por Mengs, y grabadas por...]. [Roma, 1782-85]. [Compradas por Silvestre Pérez en Roma, junto a la *Bibliografia* de Comolli y otras dos estampas de Rafael que representan la Filosofía y la Poesía].

DAUDET: *Nouvelle introduction a la Geometrie pratique*. A Paris: chez Etienne Gaveau, 1730. 3 t., 76 lám.; 8º. Pasta.

DEIDIER, abate: *La mesure des surfaces et des solides par l'étiqúe des infinis et les centres de gravité....* Paris: chez Jombert, 1740. 17 lám.; 4º mayor. Pasta.

DELÉVIELEUSE, abate: *Éléments de Mathématiques*. A Paris: Chez Jombert, 1773. 2 lám.; 8º mayor. Pasta.

DESGODETZ, Antoine: *Les lois des bastiments suivant la coutume de Paris, enseignés par... dans l'école d'Architecture, avec les notes de Mr. Goupy*. Nouvelle édition. Rouen: chez la Veuve de Pierre Dumesnil, 1787. 8º mayor. Pasta.

DÍAZ, Gabriel: *Grandezas y maravillas de la ínclita y santa ciudad de Roma*. Madrid, 1672. Fol. Perg.

DICTIONNAIRE historique et géographique portatif del'Italie, contenant une description du royaumes, des republicues... avec des observations sur la Peinture, l'Architecture... ensemble l'histoire du grands hommes... des Artistes celebres... Paris: chez Lacombe, 1775. 2 t.; 8º grande. Pasta.

DU BUAT: *Principes d'Hydraulique verifiés par un grand nombre d'experiences faites par orde du gouvernement*. Nouvelle édition. Paris: L'Imprimerie de Monsieur, 1786. 2 t., lám.; 8º marquilla. Rústica.

DYCHE, Thomas: *Nouveau dictionnaire universal des Arts et des Sciences, françois, latin, et anglois, traduit de l'anglois*. Avignon: François Giraud, 1753-54. 2 t.; 4º mayor. Pasta.

EMERSON, W.: *The elements of Trigonometry*. London: Printed for W. Innys, 1749. 6 lám.; 8º marquilla. Pasta.

ESCOLANO DE ARRIETA, Pedro: *Práctica del Consejo Real en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos. Obra póstuma*. Madrid: Viuda e Hijo de Marín, 1796. 2 t.; fol. Pasta.

ESSAIS sur les ponts et chaussées, lavoirie et les corréés. Amsterdam: chez Chatelain, 1759. 8º. Pasta.

EUCLIDES: *La perspectiva y especulativa de... traducidas en vulgar castellano por Pedro Ambrosio Anderiz*. Madrid, 1581. 4º. Perg.

EULER, Leonard: *Éléments d'Algebre, par... traduits del allemand par Bernoullite Jeune, avec des notes et des additions de Lagrange*. A Lyon: Chez Bruyset, année III^{eme}. de la Republique [1794-95]. 2 t., lám.; 8º marquilla. Pasta.

FONTANA, Carlo: *L'anfiteatro Flavio descritto e delienato dal cavalier...* Nell-Haia: apresso Isaaco Vaillant, 1725. 24 estampas; fol. grande. Pasta.

GIANNINI, Pietro: *Curso matemático para la enseñanza de los caballeros cadetes del RI. Cuerpo Militar de Artillería*. Madrid; Segovia: Joaquín Ibarra, 1779-84. 2 t., 47 lám.; 4º. Pasta.

GIANNINI, Pietro: *Opuscula Mathematica...* Parma: Ex typographia Regia, 1773. 10 lám.; 4º mayor. Rústica.

GIANNINI, Pedro: *Prácticas de Geometría y Trigonometría*. Segovia: Antonio Espinosa, 1784. 21 lám.; 4º. Pasta.

- GINET: *Nouveau manuel de l'Arpenteur, ou supplement au manuel de l'Arpenteur*. Paris: Chez Lamy, 1782. 8 lám.; 8º mayor. Pasta.
- GUTIERREZ DE LOS RÍOS, Gaspar: *Noticia general para la estimación de las Artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles...* Madrid: Pedro Madrugal, 1600. 4º. Perg.
- HENNERT, Juan Federico: *Cursus Mathematicus... seu elementa Matescos pura*. Traiecti ad Rhenum: apud A. Paddenburg, 1766-1768. 3 t., 20 lám.; 8º. Pasta.
- HENNERT, Juan Federico: *Cursus Matheseos adplicata...* Traiecti ad Rhenum: apud Paddenburg, 1768-1779. 6 t., 47 lám.; 8º. Pasta.
- HISTOIRE de l'Academie Royale de Sciens, anes 1725, avec les memoires de Mathematique et Physique. Paris: chez Gabriel Martin, 1725. 4º mayor. Pasta.
- HUMBERT: *Abregé historique de l'origine et des progres de la gravure et des estampes en bois et en taille douce*. Belin, 1752. 8º. Rústica.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Elogio de Dn. Ventura Rodríguez... y de Carlos III*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1789 y 1790. 8º mayor. Holandesa.
- LA CAILLE, Nicolas Louis: *Leçons elementaires d'Optique...* Nouvelle édition. Paris: Chez Guerin et Delatour, 1764. 12 lám.; 8º marquilla. Pasta.
- LA CAILLE, Nicolas Louis: *Cours elementaires et complet de Mathematiques pures, redigé par... et augmenté par Marie et éclairé par Theveneau...* Paris: Chez Courcier, anne III em^e. de la Republique [1794-1795]. 12 lám.; 8º mayor. Pasta.
- LA CHAPELLE: *Traité de sections coniques et autres courbes anciennes apliqués á la pratique de differents Arts, et de la Cycloide, avec des notes et dissertations historiques et critiques*. Paris: Chez Quillan, 1750. 12 lám.; 8º marquilla. Pasta.
- LACOMBE: *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*. Nouvelle édition. Paris: Chez Herisant et Estienne, 1753. 8º. Pasta.
- LADVOCAT, Jean Baptiste: *Diccionario histórico abreviado que comprende la historia de los patriarcas, príncipes hebreos, emperadores, reyes y grandes capitanes, de los dioses y héroes, de los papas y santos padres, etc. compuesto en idioma francés por Mr. el abad... traducido al español por Agustín Ibarra, presbítero...* Madrid: Joseph Rico, 1753-54. 5 t.; 4º. Pasta.
- LADVOCAT, Jean Baptiste: *Dizionario storico portatile... composito en francese del signor abate... [traducido al italiano, con suplemento de Giangiuseppe Origlia y P.D. Antón María Lugo]*. Basano; Venecia: Rimondini, 1773. 7 t. en 3 v.; 8º marquilla. Perg.
- LANTEIRES: *Tableau... de l'antiquité litterarie... ou Dictionnaire historique et litteraire des poetes grecs et latins, suivi de notices des anciens architectes, sculpteurs, peintres, geometres, etc.* Lausanne, 1791. 8º mayor. Rústica.
- LÓPEZ DE ARENAS, Pedro: *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes, con la conclusión de las reglas de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la Geometría y puntas del compás y añadida por Dn. Santiago Rodríguez de Villafañe*. Sevilla: Manuel de la Puerta, 1727. Figuras en madera; fol. Perg.
- LOSADA, Manuel: *Crítica y compendio especulativo-practico de la Arquitectura civil...* Madrid: Antonio Marín, 1740. Lám. madera; 4º. Perg.
- MARI, Gioseffo: *L'idraulica pratica ragionata proposta a suoi discepoli dall'abate...* Guastalla: Salvatore Costa, 1784-86. 2 t., 6 lám.; 4º marquilla. Rústica.
- MAUDUIT: *Introduction aux sections coniques pour servir de suite aux élémens de Géométrie de Mr. Rivard... par...* A Paris: Chez Desaint et Saillant, 1761. 2 lám.; 8º mayor. Pasta

MAUDUIT: *Leçons de Géométrie théorique et pratique al usage de les eleves de l'Academie Royale d'Architecture...* Paris: J.B.G. Musier, 1773. 13 lám.; 8º mayor. Pasta.

MAZZUCHELLI, Girolamo: *Istituzione idrostatica...* Roma: Presso Pado Giunchi, 1784. 4 lám.; 8º marquilla. Rústica.

MORGHEN: [Dos estampas que representan la Filosofía y la Poesía, grabadas por ...]. [Compradas por Silvestre Pérez en Roma, junto a la *Bibliografía* de Comolli y cuarenta estampas que contienen cincuenta y dos cabezas de Rafael, de las Estancias del Vaticano, dibujadas por Mengs y grabadas por Cunego].

Le MOYEN de devenir peintre en trois heures... Nouvelle édition. Amsterdam: Chez M. Mageirus, 1772. 1 estampa; 8º. Rústica.

NOUVEAU *dictionnaire historique, ou histoire abrégé de tous les hommes que se sont fait un nom par des talens, des vertus des forfaits, etc, par une Societé des Gens-de-Lettres...* Septieme édition. Lyon: G. Leroy-Bruyset, 1789. 9 t.; 8º mayor. Pasta.

PAULIAN, Aime-Henri: *Dictionnaire de Mathematiques et de Physique...* Nouvelle édition augmenté. Nimes: Chez Gaude, 1789. 5 t., lám.; 8º marquilla. Pasta.

RABUEL, Claude: *Commentaires sur la Geometrie de Mr. Descartes...* Lyon: par Claude Perrot chez Marselin Duplain, 1730. 23 lám.; 4º grande. Pasta.

RUBENS, Pedro Pablo: *Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes, soit en repos ou en mouvement. Ouvrage traduit du latin de Pierre Paul Rubens... par Carles Ant. Jombert.* Paris: Chez le même Jombert, 1773. Con el retrato de Rubens y 44 estampas dibujadas de su mano y grabadas por Pedro Aveline; 4º grande. Pasta.

SAURI, abate: *Cours complete de Mathematiques...* Paris: J. G. Clousier, 1774. 5 t., 32 lám.; 8º marquilla.

SAURI, abate: *Institutions Mathematiques...* Paris: Imprimerie des Cabinet du Roi, 1786. Lám.; 8º marquilla. Rústica.

SEGONDAT: *Traité generale de la mesure des bois...* Nouvelle édition. Rochefort: Chez Bonhome, 1782. 2 t., lám.; 8º mayor. Pasta.

TRAITÉ *d'Architecture ou proportion des trois ordres grecs sur un module de douze parties, par Jean Antoine...* Treves, 1768. Lám. madera; 4º. Pasta.

V.: *Essai sur la peinture e mosaïque par Mr. le V... on adjout une dissertation sur la pierre speculaire des anciens...* Paris, 1768. 8º. Rústica.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Livre nouveau ou regles des cinq ordres d'Architecture de... Nouvellement revû, corrigé et augmenté par Mr. B. avec plusieurs morceaux de Michel Ange, Vitruve, Mansard, et autres celebres architectes, anciens et modernes...* Paris: chez Petit, 1766-67. 104 estampas; fol. marca imperial. Rústica.

WARD, Jean: *Le guide des jeunes Mathematiques, ou abrégé des Mathematiques. Traduit de l'anglois de... par le R.P. Pezenas...* Paris: Chez Ch. Ant. Jombert, 1796. 16 lám.; 8º marquilla. Pasta.

WATTS, W: *The seats of the nobility and gentry in a collection of the mos interesting of picturesque wiews [in England] Engraved by Watts...* = Colección de vistas pintorescas y agradables de casas de campo de Inglaterra e Irlanda. Grabadas aquéllas por... y éstas por Tomás Milton, con la correspondiente descripción de cada una... Chelsea, 1779-1786. 92 estampas; fol. apaisado. Holandesa.

WINCKELMANN: *Recueil de differentes piéces sur les Arts, par... traduit de l'allemand...* Paris: Chez Barrois, 1786. 8º marquilla. Holandesa.

WINCKELMANN: *Recueil de lettres, sur les découvertes d'Herculanum, Cora, Caserta, Pompeii, etc., par... traduit de l'allemand...* Paris: Chez Barrois, 1786. 8º marquilla. Holandesa.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1798⁹

BELLORI, Iohannis Petrus: *Ichonographia veteris Romae... tabulis comprehensa cum notis Ioan Petri Bellonii: accesserunt alia VI tabla idetida cum notis...* Roma: Excalcographia R.C.A., 1764. Contiene este tomo la traducción castellana de dicha obra, manuscrita. 26 estampas; fol. grande. Holandesa.

BERNOULLI, Juan: *Opera omnia*. Laussannae et Genevae: Apud Bousquet, 1742. 4 t., 81 lám.; 4º mayor. Pasta.

BOSSE, Abraham: *Maniere universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la Perspective par petit-pied comme le Geometral...* Paris: Chez Des-Hayes, 1648. 156 lám.; 8º mayor. Pasta.

CAMPER, Pierre: *Discours prononcés par Mr... dans l'Academie de dessein d'Amsterdam sur le moyen de représenter d'une manière sûre les divers passions qui se... visage, sur l'étonnante conformité que existe entre les quadrupedes, les oiseaux, les poissons, et l'home, et sur le beau physique. Traduits du hollandois par Denis Bernard...* Utrecht: Chez B. Wild et J. Altheer, 1792. 11 estampas y el retrato del autor; 4º mayor. Rústica.

CAMPER, Pierre: *Dissertation physique de Mr... sur les differences réelles que présentent les traits du visage chez les hommes de differents pays et de differents ages suivi de la proposition d'une nouvelle méthode pour dessiner... têtes humaines... Publiée... pour son fils Adrien Gilles Camper. Traduites du halladois par Denis Bernard...* A Utrecht: Chez Wild et Althees, 1791-92. 10 estampas; 4º mayor. Rústica.

CORNEILLE, y LE CLERC: *Les premiers elemens de la Peinture pratique. Avec des figures de proportion mesurés sur l'Antiquie, dessinés et gravés par... et de ses figures d'Academie gravés par Le-Clerc...* a Paris: Chez Nicolas Langlois, 1684. 51 estampas; 8º. Pasta.

COUSIN, J. A.: *Traité de calcul intégral par...* A Paris: de l'Imprimerie de Cellot, 1796. 2 t., 6 lám.; 4º mayor.

DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine Joseph: *Vies des fameaux architectes depuis la renaissance des Arts, avec la description de leurs ouvrages...* Paris: Chez Debure, 1787. 2 t.; 8º marquilla. Pasta.

DIDEROT: *Essais sur la peinture...* Paris: Chez Fr. Buissons, 1795. 8º marquilla. Rústica.

EULERI, Leonardo: *Introductio in analysis infinitorum...* Editio nova. Lugduni: Apud Bermeset et Soc, 1797. 2 t., 16 lám.; 4º mayor.

FALCONET, Etienne: *Oeuvres de... statuaire, contenant plusieurs écrits relatifs aux Beaux- Arts...* Lausanne: Chez la Societé Typografique, 1781. 6 t.; 8º marquilla. Pasta.

FRISI, Paulli: *Traité des rivières et des torrens par... Augmenté du traité des canaux navigables, traduit de l'italien par Desserey...* Paris: del'Imprimerie Royale, 1774. 2 lám.; 4º mayor.

LAGRANGE, J. L.: *Théorie des fonctions analytiques contenant les principes du calcul différentiel dégagés de toute considération d'infiniment petits ou d'évanoissans, de limites ou de fluxions, et réduits a l'analyse algebrique de quantités finies...* A Paris: de l'Imprimerie de la Republique, Prairial an V [1797]. 4º marquilla.

LAIRESSE, Gérard de: *Le grand livre des peintres, ou l'Art de la Peinture considerè dans toutes ses parties, et démontré par principes. Avec des reflexions sur les oeuvres de quelques bons maitres, et sur les défauts qui s'y trouvent...* Paris: Chez P. de Lormel, 1787. 2 t., 36 estampas; 4º mayor.

LEONARDO DA VINCI: *Trattato della Pittura. Nuovamente dato in luce con la vita dell'isteso autore scritta da Raffaelle du Fresne, con l'aggiunta de ter libri della Pittura et il trattato della Statua di Leon Battista Alberti, et la vita del medesimo...* In Parigi: Appresso Giacomo Langlois, 1651. Con muchas estampas; fol. Italiana.

MAGADÁN Y GAMARRA, Juan Cirilo: *Noticia experimental para practicar la miniatura, empastado, iluminación, aguadas y pastel*. Madrid: Antonio Sanz, 1754. 8°. Rústica.

MERCURIALI, F. Girolamo: [...] *De Arts Gymnastica: Libri sex. Secunda editione*. Parisiis: apud Iacobum du Puys, 1577. Estampas madera; 4°. Perg.

MILIZIA, Francesco: *Trattato completo, formale e materiale del teatro...* Venezia: Stamperia de Pietro Q. Gio. Bat. Pasquali, 1794. 6 estampas; 4° marquilla.

MORENO, José: *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de Dn. Carlos IV y de D^a Luisa de Borbón...* Madrid: Imprenta Real, 1788. 11 estampas; fol. Rústica.

NUNES, Filipe: *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*. Lisboa: por Joao Baptista Alvarez, 1767. Figuras en tabla; 8°. Pasta.

ORTIZ, José Francisco: *Abaton reseratum, sive genuina declaratio duorum locorum cap. ult. lib. tert. Architectura M. Vitruvii Pollionis, nusquam ad menteri Auctoris facta, scilicet, de adjectione ad stylobatus cum podio, seu ad podium ipsum, per scomillos impares*. Romae: Apud Barbiellini, 1781. 4 lám.; 4°. Rústica.

PACIOLO, M. Luca: *Compendio de divina proportione delle Matematici discipline electo*. Venetia: per Paganini de Paganinis, 1509. Lám. tabla; fol. Perg.

PALLADIO, Andrea: *Le fabbriche e i disegni de...* Raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, con la traduzione francese. Vicenza: per Francesco Modena, 1776 y siguientes. 4 t., 209 estampas grandes; fol. grande. Holandesa.

PERNETY, Antoine-Joseph: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture, gravure et architecture, avec un traité pratique des differents manieres de peindre*. Seconde édition. Paris: Chez Onfroy, 1781. 2 t.; 8° marquilla. Rústica.

PIRANESI, Francesco: *Monumenti degli Scipioni...* Roma, 1785. 6 estampas; fol. grande. Rústica.

PREZEL: *Dictionnaire iconologique, ou introduction a la connaissance des peintures, sculptures, estampes, etc*. Nouvelle édition. Paris: Chez Hardouin, 1779. 2 t.; 8°. Pasta.

PRONY, Gaspar C.F.M. Riche de: *Nouvelle architecture hydraulique...* Paris: Chez Firmin Didot, 1791, 1796. 2 t., 54 lám.; fol.

RICCATO, Vincentio: *Institutiones analyticae a... et Hyeronimo Saladino collectae...* Bononiae: Tipographia Sancti Thomae Aquinatis, 1765-67. 2 t., 93 lám.; fol. marquilla. Pasta.

WATELET, y LEVESQUE: *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure, par Watelet et Lavesque...* Paris: Chez Prault, 1792. 5 t.; 8° marquilla. Rústica.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1799¹⁰

* *L'ABECEDARIO Pittorico, accrescinto di molti professori, et altre notizie spettanti alla Pittura...* Napoli: Nicolo e Vincenzo Rispoli, 1733. 4°. Pasta.

* *BIBLIOTHÉQUE portative d'Architecture elementaire a l'usage des artistes...* Paris: Chez Jombert, 1764-66. 4 t., estampas; 4°. Pasta.

BOSSE, Abraham: *Traité des pratiques geometrales et perspectives enseignés dans l'Academie Royale de Peinture et Sculpture...* A Paris: Chez l'auteur, 1665. Con muchas lám.; 8° marquilla. Pasta.

Le CABINET des Beaux Arts, ou recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond ou les Beaux Arts sont representes [1769?]. 12 estampas; fol. apaisado. Pasta.

- CARNOT: *Oeuvres Mathématiques...* Basle: Chez J. Decker, 1795. Con el retrato y 1 lám.; 8°. Rústica.
- * CAYLUS: *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines...* Paris: Che Desaint et Gaillant, 1752-64. 6 t.; 4° mayor. Becerrillo.
- * COCHIN, Charles-Nicolas: *Observations sur les antiquités d'Herculanum, par M. Cochin et M. Bellicard...* 2ém. ed. Paris: Ant. Jombert, 1757. 8° Pasta.
- * DATI, Carlos: *Vite de pittori antichi...* Firenze: In nella Stamperia della Stella, 1667. 4°. Perg.
- * DESCAMPS, J. B.: *La vie des peintres flamands, allemands et bolandois avec des portraits...* Paris: Chez Charles-Ant. Jombert, Dessaint de Saillant, 1753-1763. 4 t.; 8° marquilla. Pasta.
- * DESCAMPS, J. B.: *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant...* Paris: Chez Desaint, 1769. 8°. Pasta.
- * DESCRIPTION des principales pierres gravées du cabinet de... le duc d'Orleans... Paris: Prault, 1780. 2 t.; fol. Pasta.
- * DICTIONNAIRE des Arts et des Sciences, par Mrs. de la Academie Royale... Paris, 1731. 2 t.; fol. marca. Pasta.
- * DICTIONARIUM polygraphicum... Or the wholebody of arts regularly digested... The second édition, corrected and improved by J. Barrono... London: C. Hitch and L. Hawes, 1768. 2 t., bastantes estampas; 8° mayor. Pasta. En inglés.
- DISSERTAZIONI sopra un singular combattimento espresso in bassorilievo esistente nella ville Albani. 1 estampa [encuadrado con RAFFEI, Stefano].
- * DUFRESNOY, Alphonse: *L'ecole d'Uranie ou l'art de la peinture traduit du latin d'... et d M. l'Abbé du Marzy...* Edition revue et corrigée par le Sieur M. D. Q. Paris: Imprimerie de P.G. Le Mercier, 1753. 8°. Pasta.
- * ELIANO, Claudio: *Kl. Ailianoy Poikiles Istorias... Cl. Aeliani variae historiae libri XIV... cum notis Johanaï Schefferi & interpretatione Justi Vulteri...* Editio novissima greco-latina... curante Joachimo Kühnio. Argentorati: Cumptibus Johannis Friderici Spior & Reinhardi Waechtler, 1685. 8°. Pasta.
- * L'ESPRIT des Beaux-Arts... Paris: Chez Baptiste Bauche Fils, 1753. 2 t.; 8°. Pasta.
- FILOTETTE addolorato: bassorilievo nella villa Albani. 1 estampa [encuadrado con RAFFEI, Stefano].
- FONTENAI, abate: *Dictionnaire des artistes...* Paris: Chez Vincent, 1786. 2 t. Pasta.
- MILIZIA: *Del'art de voir dans les Beaux Arts. Traduit del'italien de Milizia, suivi des institutions propres á les faire fleurir en France, et d'un etat des objets d'arts, dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la Libertè, par le General Pommereul.* Paris: Chez Belin, 1798. 8°.
- OBSERVATIONI sopra un alto bassorilievo della medesima villa Albani. 1 estampa [encuadrado con RAFFEI, Stefano].
- * OBSERVATIONS sur les arts, et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre en 1748... A Leyde: Chez Elias Luzac Quimer, 1748. 12° marquilla. Rústica.
- OZANAM: *Methode de lever les plans et les cartes de terre et de mer. Ouvrage entierement refondu et augmenté par Mr. Audierne...* Paris: Chez A. Jombert, 1781. 8°. Rústica.
- PITISCUS, Samuel: *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines... Traduit et abregée du grand Dictionnaire de... par Pierre Barral, ouvrage destiné aux Ecoles Centrales.* Paris: Chez Pougens, 1797. 2 t.; 8° marquilla. Rústica.
- PRECIADO, Francisco: *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la Pintura... escrita por Parrasio Tébano pastor arcade de Roma...* Madrid: Antonio de Sancha, 1789. 4°. Pasta.

- * PRUNETTI, Michelangelo: *Saggio pittorico...* Roma: Gio van Zumpel, 1786. 8º maquilla. Rústica.
- RAFFEI, Stefano: *Richerche sopra un Apolline della villa del... Alessandro Albani...* In Roma: Apresso Salomoni, 1772. 3 estampas y viñetas; fol. marca. Pasta.
- * RECUEIL d'emblemes, devises, medailles et figures hierogbiftiques. Paris, 1696. 8º maquilla. Pasta.
- REGNAULT: *Entretiens Mathematiques...* Paris, 1743. 3 t., 38 lám. Pasta.
- SAGGIO d'osservazioni sopra un bassorilievo della ville Albani. 1 estampa [encuadernado con RAFFEI, Stefano].
- * SAGGIO sopra la Pittura... Livorno: per Marco Cottellini, 1753. 8º. Italiana.
- * SARMIENTO, Martin: *Sixtema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Rl. Palacio de Madrid...* Madrid, [1743-1747?]. Manuscrito. 4º. Pasta.
- * TABLEAUX tirés del'Illiade, del'Odyssée d'Homere, et del'Eneide de Virgile... Paris: Tilliard, 1757. 8º. Holandesa.
- TEMANZA, Tommaso: *Vite de i piu celebri arhitetti e scultori venezianiche riorirono cel seculo decimosesto...* Venezia, 1778. Fol. maquilla. Pasta.
- * THESAURUS Geometriae practicae omnibus architectis et pictoribus et statuaris... Londini: Sumptibus Societatis, 1737. Lám. adornadas de paisés y figuritas; 8º. Pasta.
- * TRATTATO dell'arte delle Pittura, Scultura et Architecture... Milano, 1785. 4º. Holandesa.
- VITRUVIO POLION, Marco: *M. Vitruvii Pollionis de Architectura libro decem cum notis et castigationibus Philandri, Barbari et Salmasii, et accendunt varii tractatus de Architectura, Pictura et Sculptura, omnia in unum collecta a Ioanne de Laet.* Amstelodami: Apud Lud Elzevirium, 1748. Fol. maquilla. Pasta.
- *Un tomo en folio con las hojas en blanco y en ellas están pegadas 125 estampas de diferentes autores, como Piranesi, Le Notre, Stefano de la Bella, Rembrandt, etc.; a la holandesa.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1800¹¹

- BELIDOR, Bernard Forest de: *Dictionnaire portatif de l'ingenieur et de l'artilleur. Composée originairement par Mr... Nouvelle édition totalement changée, refundue et augmenté du quadruple par Charles Antoine Jombert.* Paris: Jombert, 1768. 8º maquilla. Pasta.
- CAMUS DE MÉZIERES: *Le guide de ceux que veulent bâtir...* Paris: B. Morin, 1781. 2 t.; 8º mayor. Holandesa.
- CHASTELLET, Gabriele-Emile de Breteuil, marquesa de: *Principes Mathématiques de la Philosophie naturelle par la marquese du Chastellet...* Paris: Chez Desaint et Saillant-Lambert, 1759. 2 t., 13 lám.; 4º mayor. Pasta.
- CONDILLAC: *La langue des calculs. Ouvrage posthume et elementaire de...* Paris: Charles Houel, 1798. 8º maquilla. Rústica.
- COURS graphitechnique des sciences et arts, destiné aux jeunes gens... Paris: Chez Janinet, 1799. Fol. Rústica. ["Son por ahora 36 cuadernos que comprenden lo siguiente: Perspectiva (9 cuadernos o lecciones, con 113 láminas), Diseño (9 cuadernos o lecciones con 12 láminas), Arquitectura (9 cuadernos o lecciones con 9 láminas), Matemáticas (9 cuadernos o lecciones)"].
- COUSIN, J. A. J.: *Traité elementaire de l'analyse mathématique...* Paris: Belin, 1797. 8º maquilla. Rústica.
- CROUZAS: *Commentaire sur l'analyse des infiniment petits...* Paris: Chez Montalant, 1721. 4 lám.; 4º mayor. Pasta.

DICTIONNAIRE abrégé de la Fable pour l'intelligence des poètes, des tableaux, et des statues, dont les sujets sont tirés de l'histoire poétique... par M. Chompré... 12^{ém.} éd. Paris: Chardon, 1775. 12°. Pasta.

EULER: *Lettres de Mr... à une Princesse d'Allemagne sur différentes questions de Physique et de Philosophie...* Nouvelle édition, avec des additions par Mr. le marquis de Condorcet et Lacroix. Paris: Chez Royez, 1787. 3 t., 18 lám.; 8°. Pasta.

FÉLIBIEN: *Descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roi...* Paris: Chez Sebastien Mabre-Cramoisy, 1671. 8°. Pasta.

FULTON, Robert: *Recherches sur les moyens de perfectionner les canaux de navigation, et sur les nombreux avantages de petits canaux. Ouvrage traduit de l'anglais...* Paris: Digeon, 1799. 7 estampas; 8° marquilla. Rústica.

GAUTIER, H.: *L'art de laver ou la nouvelle maniere de peindre sur le papier...* Bruxelles, 1708. 8°. Pasta.

LAMBERTI, Vincenzo: *Voltimetria retta, ovvero misura delle volte...* Napoli, 1774. 6 lám. Rústica.

LAVATER, J. H.: *Elemens anatomiques d'Osteologie et de Myologie á l'usage des peintres et des sculteurs. Traduit de l'allemand par Gauthier de la Peyronie, et enrichis de notes et observations interessantes du traducteur...* Paris, 1797. 27 estampas; 8° marquilla. Rústica.

LYONNOIS, abate: *Traité de la Mithologie...* Troisieme édition. Manheim: Chez M. Fontaine, 1798. 124 estampas; 8° marquilla. Rústica.

PILES, Roger de: *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres...* Paris: chez Nicolas Langlois, 1681. 8°. Pasta [encuadernado con los dos siguientes].

PILES, Roger de: *Dialogue sur le coloris.* Paris: chez Nicolas Langlois, 1699 [encuadernado con el anterior].

PILES, Roger de: *La vie de Rubens* [encuadernado junto a los dos anteriores].

ROBILLARD: *Aplication de la Géometrie ordinaire et des calculs differentiel et integral á la resolution de plusieurs problems. Ouvrage precedé de l'histoire critique de ces calculs, contenant leur methapsique, et leur theorie, par Mr. Saverien...* Paris: J. Chardon, 1753. 30 lám.; 4° mayor. Pasta.

VERDEJO GONZÁLEZ, Francisco: *Compendio de Matematicas puras y mixtas...* Madrid, 1794. t. 2, lám.; 4°. Rústica [es suscripción].

WINCKELMANN: *De l'Allegorie, ou traités sur cet matiere, par Winckelman, Addison, Sulzner, etc.; recueil utile aux gens de lettres, et necessaire aux artistes.* Paris, 1799. 2 t.; 8° marquilla. Rústica.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1801¹²

ANGELI, Paolo degli: *Basilicae Sancta Mariae Maioris de urbe á Liberio Papa I usque ad Paulum V Pont. Max. descriptio et delineatio...* Romae: Ex-typographia Bartholomaei Zannetti, 1621. 39 estampas; fol. marca. Italiana.

CHAIX, Josef: *Instituciones de cálculo diferencial e integral con sus aplicaciones principales a las Matemáticas puras y mixtas...* Madrid: Imprenta Real, 1801. T. 1, 6 lám.; 4° marquilla. Rústica.

CORMON, J. L. Barthelemi: *Dictionnaire portatif et de prononciation espagnol-français, et français-espagnol al'usage des deux nations...* Paris: Chez Fuchs, 1800. 2 t.; 8° marquilla. Rústica.

DEIDIER, abate: *Le calcul differentiel et le calcul integral expliqués et appliqués a la Geometrie...* Paris: J. Chardon, 1740. 26 lám.; 4° mayor. Pasta.

DOLLOWAY, Jacques: *Constantinople ancienne et moderne, et description des côtes et isles del'Archipel et de la Troade, traduit de l'anglais par André Morellet...* Paris, an. VII [1798-1799]. 2 t., 3 estampas; 8°. Rústica.

EULERI, Leonardo: *Leonardo Euleri opuscula varia...* Speneri: Berolini Sumphibus Ambr. Haude et Io. Carol, 1746-1751. 3 t. en 2 v., 12 lám.; 4° marquilla. Pasta.

GILPIN, William: *Voyage en differentes parties de l'Angleterre et particulièrement dans les montagnes et sus les lacs du Cumberland et du Westmoreland, contenant des observations relatives aux beautes pittoresques...* Ouvrage traduit de l'anglois par M. Giédeon de Berchere. Paris: Chez Maisonmaure, 1798. 2 t., estampas; 8°. Rústica.

GRAVELOT: *Iconologie par figures, ou traité complet des allégories, emblemes, etc., par Gravelot et Cochin. Ouvrage utile aux artistes, aux amateurs, et pouven servir a l'éducation des jeunes personnes...* Paris: Chez Le Pan, 1791. 4 t., 250 estampas. Rústica.

GROBERT, J.: *Description des pyramides de Ghize de la ville du Kaire et des ses environs...* Paris: Chez Logerot-Petiet, an IX [1800-1801]. 6 estampas; 4° marquilla. Rústica.

NEERGAARD, T. C. Bruum: *Sur la situation des Beaux-Arts en France, ou lettres d'un danois a son ami...* Paris: Chez Fr. Cramer, anno IX [1800-1801]. 1 estampa; 8°. Rústica.

PLINIO, Cayo: *Caii Plinii secundi historiae naturalis libri XXXVII, quos interpretatione et notis illustravit Ioannes Harduinus iussu Regis christiani Ludovici Magni ui ussum serenissimi Delphini...* Editio nova emendatior et auctior. Parissis, 1741. 2 t., 11 lám.; fol. marca. Pasta.

TRAITÉ de la peinture en miniature... A la Haye: Chez Louÿs & Henry van Dole, 1708. 2 estampas; 12°. Pasta.

WENDLINGEN, Juan: *Elementos de la Matemática escritos para la utilidad de los principiantes.* Madrid, 1753. 4 t., lám.; 8°. Perg.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1802¹³

ANDRÉS, Juan: *Cartas familiares del abate D... a su hermano Dn. Carlos dándole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia...* Madrid: Sancha, 1791-1793. 5 t.; 8°. Perg.

BALDINUCCI, Filipo: *Vita del cavaliere Gio Lorenzo Bernino...* Firenze: Nella Stamperia di Vicenzio Vangelishi, 1682. Con retrato del Bernino, lám.; 4° grande. Pasta.

BARDON, Dandré: *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture...* Paris, 1765. 2 t.; 12° mayor. Pasta.

BATTEUX: *Les Beaux Arts réduits á un même principe...* Paris: Imprimerie de Le Breton, 1773. 12° mayor. Pasta.

CAMPBELL: *Vitruvius Britannicus, ou l'Architecte Britanique. Contenant les plans, elevations et sections des bâtimens reguliers tant particuliers que publics de la Grande Bretagne, compris en 300 grandes planches...* [16--?]. 3 t.; fol. grande. Media pasta.

CAMPER, Pierre: *Dissertation... sur les varietés naturelles qui caracterisent la physionomie des hommes des divers climats et des differens ages. Ou y es foint une dissertation sur la meilleure forme de souliers...* Ouvrage posthume de M. Pierre Camper, traduit du hollandois par H. J. Jansen. Paris, 1792. 11 estampas; 4° mayor. Rústica.

CHACÓN, Pedro: *Petrus Ciacconius, toletanus, de triclinio romano et Fulvio Orsini apendix at Ciaconium...* Romae: Apud Georgium Ferrarium, 1588. 8°. Perg.

DOISSIN, Ludovico: *Sculptura, carmen...* Parissis: P.A. Le Merciers, 1757. 12° marquilla. Pasta.

EXCHAQUET, H.: *Dictionnaire des ponts et chaussées...* Lausanne; Paris: Chez Mourier; Chez La Grange, 1787. 12 lám.; 8° marquilla Rústica.

GHEZZI, Giuseppe: *La belle arti in lega con la poesia per l'Accademia del disegno celebrata in Campidoglio il di 6 Maggio 1706. Relazione di...* Roma: Gaetano Zenobi, 1706. 4º grande. Pergamino.

GHEZZI, Giuseppe: *L'utile nelle belle arti riconosciuto nel Campidoglio per l'Accademia del disegno solemmnizata il di 5 maggio 1707. Relazione di...* Roma, 1707 [está incluido en el anterior].

GUINÉE: *Applicattion de l'Algebre a la Geometrie, ou methode de demontrer par l'Algebre les theoremes de Geometrie, et d'en resoudre, et construire tous les problemes...* Paris: Chez Boudot, 1705. 6 lám.; 4º mayor. Pasta.

INFORME dado al Consejo por la Rl. Academia de la Historia sobre la disciplina eclesiástica antigua y moderna relativa al lugar de las sepulturas. Madrid: Antonio Sancha, 1786. 3 lám.; 8º marquilla. Media pasta.

LA FORCE, Piganiol de: *Nouvelle description des chateaux et paires de Versailles et de Marly. Contenant une explication historique de toutes les peintures, tableaux, statues, vases et ornemens que s'y voyent...* Paris, 1764. 2 t., 16 estampas; 8º. Pasta.

Le PETIT *tresor des artistes et des amateurs des arts. Ou le guide sûr et infalible des peintres, sculpteurs, dessinateurs, graveurs, architectes, etc, dans le choix des sujets allegoriques ou emblematiques, orné de plus de 400 figures.* Paris, l'an VIII [1799-1800]. 3 t.; 8º. Media pasta.

RAYMOND, George Marie: *De la peinture considerée dans ses efets sur les hommes en général, et de son influence sur les moeurs et le gouvernement des peuples...* Paris: Charles Pongens, l'an VII [1798-1799]. 8º. Rústica.

REQUENO VIVES, Vicenzo: *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de greci et de romani pittori...* Venezia: Giovanni Gatti, 1784. 8º. Rústica.

RICHARDSON: *An essay on the theory of painting...* London: W. Bowger, 1715. 8º marquilla. Pasta.

RICHARDSON: *Two discourses: 1º An essay on the whole art of criticism as it relates of painting, 2º An argument in behalf of the science of a connoisseur...* London: W. Churchil, 1719. 8º marquilla. Pasta.

STURM, Leonard Christoph: *Sciagraphia templi hierosolymitani i studio et impensis...* Lipsia: Typus John Wilhelmi Krügeri, 1694. 4 lám.; 4º marquilla. Italiana.

VARCHI, Benedetto: *Due lezioni di M... nella prima delle quali si dichiaza un sonetto de M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et piu altri eccellentiss pittori et scultori sopra la quistione sopradetta...* In Fiorenza: Appresso Lorenzo Torrentino, 1549. 4º. Perg.

VITRUVIO POLION, Marco: *M. Vitruvi Pollion de architectura, dividido en diez libros traducidos de latín en castellano por Miguel de Urrea...* Alcalá de Henares: por Iuan Gracián, 1582. Fol. Pasta.

WINCKELMANN: *Histoire de l'Art chez les Anciens...* Traduit de l'allemand par Mr. Hubert. Nouvelle édition. Paris: Chez Barrois-Savoie, 1789. 3 t, 27 estampas; 8º mayor. Pasta.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1803¹⁴

* ALGAROTTI, Francesco: *Opere del conte...* Livorno: Presso Marco Coltellini, 1764-1765. 8 t.; 8º marquilla. Pasta.

* ARCE, José Alonso de: *Dificultades vencidas, y curso natural, en que se dan reglas, especulativas y prácticas para la limpieza y aseo de las calles de esta Corte...* Madrid, 1735. 4º. Perg.

** ARNAL, Juan Pedro: *Origen de los mosaicos [Descubrimiento de los pavimentos mosaicos de Rielves y Jumilla] por...* Madrid, 1788. 21 lám.; fol. grande. Rústica.

- * AUDRAN, Gérard: *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité...* Paris: Chez Gérard Audran, 1683. 18 estampas; fol. Papel.
- * BOSSE, Abraham: *Représentations géométrales de plusieurs parties de bastiments faites par les regles de l'Architecture antique...* Paris, 1688. 39 estampas; fol. marquilla [encuadernado con el siguiente].
- * BOSSE, Abraham: *Traité des manieres de dessiner les ordres de l'Architecture antique en toutes leurs parties...* Paris: Chez Claude Jombert, 1688. 43 estampas; fol. marquilla. Pasta [encuadernado con el anterior].
- ** CAMUS DE MÉZIERES: *Le génie de l'Architecture, ou l'analogie de cet art avec nos sensations...* Paris: Benoit Morin, 1780. 1 estampa; 8°. Rústica.
- ** CAMUS DE MÉZIERES: *Supplement essentiel à l'ouvrage intitulé le guide de ceux qui veulent bâtir par...* Paris: Benoit Morin, 1782. 8°. Rústica.
- ** CAMUS DE MÉZIERES: *Traité de la force du bois...* Paris: B. Morin, 1782. Lám.; 8° marquilla. Rústica.
- CARAVELLI, Vito: *Elementi di Matematica composti per uso della Reale Academia de Cavalieri Guardia-Marine da...* Napoli: Gli Raimondi, 1771. 7 t., 44 lám.; 8° marquilla. Rústica.
- * CASTEL, Louis Bernard: *Mathématique universelle abrégée...* Paris: C. F. Simon, 1758. 2 t., 5 lám.; 4° mayor. Pasta.
- ** CISCAR, Gabriel: *Memoria elemental sobre los nuevos pesos y medidas decimales fundados en la Naturaleza por...* Madrid, 1800. 4°. Rústica.
- * DESAGUILLIERS, T. Z.: *Cours de Physique expérimentale...* Traduit de l'anglois par le R. O. Perenas. Paris: Chez Rollin, 1751. 2 t., 78 lám.; 4° mayor. Pasta.
- ** DU PERAC, Etienne: *I vestigi de l'antichità di Roma: raccolti et ritratti in prospettiva da...* Roma: Lorenzo della Vaccheria, 1575. 40 estampas; 4° mayor. Pasta.
- * FONDA, Girolamo: *Elementi di Architettura civile e militare ad uso del Collegio Nazareno...* Roma: Stamperia Mainardi, 1764. 2 t., 19 estampas; 4°. Vitela.
- HALLEY: *Tables astronomiques de Mr. Halle...* Seconde édition par Mr. l'Abbé de Chappe d'Auteroche, ou l'on trouve plusieurs additions et dissertations physiques communiquées a l'Academia Royale des Sciences. Paris, 1754. 2 t., 3 lám.; 8° marquilla. Pasta.
- ** HISTOIRE general et particulière de la Grece, avec toutes les cartes et les planches des monuments necessaires á son intelligence... Paris, 1783. 13 t.; 8° marquilla. Pasta.
- * HOGARTH, Guglielmo: *L'analisi della bellezza, scritta col disegno di fissar l'idee vaghe del gusto...* Tradotta dall'originale inglese di Guglielmo Hogarth. Livorno: per Gio Paolo Fantechi, 1761. 2 estampas; 8°. Pasta.
- ** J. A. M.: *Essais sur la peinture par...* París: Chez Villier, 1800. 8°.
- ** JIMÉNEZ, Antonio: *Descripción del Rl. Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial, su magnífico templo, panteón y palacio, por el R.P. M. Fr...* Madrid, 1764. Estampas; fol. Pasta.
- ** LABACCO, Antonio: *Libro di... appartenit a l'Architettura nel quale si figurano alcune notabile antichità di Roma.* Roma: Casa Nostra, 1559. 75 estampas; fol. Holandesa.
- LA HIRE: *Tables astronomiques...* Troisieme édition. Paris, 1755. 4 lám.; 4° mayor. Pasta.
- LAMBERTI, Vincenzo: *Statica degli edifici...* Napoli: Giuseppe Campo, 1781. 8 lám.; 4° mayor. Rústica.
- ** LA ROCHE: *Architecture hydraulique, canal des deux mers, par...* París: Demonville, 1783. 4° mayor. Pasta.

- ** LEBRUN, J. B. P.: *Exâmen historique et critique des tableaux exposés provisoirement, venant de Milan, Cremona, Parme, etc. par...* París, 1797. 8º [encuadernado junto a LENOIR].
- * LECCHI, Antonio: *Memoire idrostatiche storiche delle aperature eseguite dell'nalveazione del Reno di Bologna e degli altri minori torrenti per la linea di Primaro al mare dal...* Opera che serve di suplemento della raccolte di scrittori idostatici... Modena, 1773. 2 t., 1 mapa; 4º mayor. Media pasta.
- ** LENOIR, Alexandre: *Description historique et cronologique des monuments de sculpture, reunis au Musée des monuments francais, par...* Suivi d'un traité historique de la peinture sur verre, par le meme auteur... Troisieme édition. París, 1796. 8º mayor. Pasta [encuadernado junto a LEBRUN].
- ** LUCUZE, Pedro de: *Advertencias para la medida y cálculo de los desmontes y excavaciones en terrenos irregulares, por...* Barcelona, 1765. 2 lám.; 4º. Pasta.
- ** LUCUZE, Pedro de: *Disertación sobre las medidas militares, que contiene la razón de preferir el arte de las nacionales a las forasteras, por...* Barcelona: Francisco Suriá, 1766. 2 lám.; 4º. Rústica.
- MARIE, Joseph-François: *Traité de méchanique...* A Paris: Chez la veuve Desaint, 1774. 12 lám.; 4º mayor. Pasta.
- ** MAROT, Jean: *Recueil des plans, profils et elevations des plusieurs palais, chateaux, eglises, sepultures, hôtels et grottes batis dans Paris et aux environs, dessinés, mesurés et gravés par...* Paris. Todo estampas; 4º mayor. Pasta.
- ** MERCATI, Michele: *Degli obelischi di Roma di...* Roma: Domenico Basa, 1589. 4º marquilla. Pasta.
- ** MÉTHODE de lever les plans et les cartes de terre et de mer avec toutes sortes d'instumens et sans instrumens... Paris: Chez A. Jombert, 1750. 8º. Pasta.
- ** MONTFAUCOULT, Bernard de: *Osservazioni di Francesco di Ficoromi sopra l'antichità di Roma, descrite nel diario italico dal padre...* Roma, 1707. 4º. Rústica.
- ** MONNET, Charles: *Études d'Anatomie á l'usage des peintres, par... et gravé par Marteau.* 40 estampas; fol.
- NUOVA raccolta d'Autori, che trattanno del moto dell'acque... Parma: Filippo Carmignani, 1766-68. 7 t., 67 lám.; 4º mayor. Rústica.
- ** PEYRE, Marie-Joseph: *Oeuvres d'Architecture de...* Paris: C. F. Simon, 1765. 19 estampas; fol. marca. Holanda.
- * PICARD: *Traité du nivellement...* Mis en lumière par Mr. de la Hire. Paris: François Montalant, 1728. Lám.; 12º. Pasta.
- ** PILES, Roger de: *Cours de peinture par principies...* Paris, 1768. 8º. Pasta.
- PIROUX: *Moyens de preserver les édifices contre d'incendies...* Strasbourg: chez les Tieres Gay, 1782. 8º. Pasta.
- ** PLANO de la Villa y Corte de Madrid... Nueva edición. Madrid, 1800. 64 lám., 1 plano; 8º. Pasta.
- * POLENI, Giovanni: *Memorie storiche della gran cupola del tempio Vaticano, é de danni di essa, é de vistoramenti loro, divise ui libri cinque...* Padova, 1748. 28 lám.; fol. grande. Media encuadernación.
- ** RIBEIRO SÁNCHEZ, Antonio: *Tratado de la conservación de la salud de los pueblos y consideraciones sobre los terremotos...* Traducido por Benito Bails. Madrid: J. Ibarra, 1781. En 8º. Pasta.
- * ROSSI, Giacomo: *Disegni di vari altari e capelle nelle chiese di Roma con le loro facciate, fianchi, pionsse e misare de piu celebri Architetti...* Roma. Todo son estampas, que son 50; fol. gran marca [encuadernado con el siguiente].
- * RUBEIS, Juan Jacobo de: *Insignium Romae templorum prospectus a celebrioribus architectis inventi nunc tandem suis cum*

plantis ac mensuris a... Roma, 1684. 72 estampas; fol. gran marca [encuadernado con el anterior].

SALIMBENI, Leonardo: *Degli archi e delle volte libri sei di...* In Verona: per Diosigi Ramanzini, 1787. 6 lám.; 4º grande. Rústica.

** SÁNCHEZ VILLAJOS, Mateo: *Reglas y estadal de medir tierras para gobierno de los agrimensores y labradores...* 2ª imp. Madrid: Juan de Zúñiga, 1752. 8º. Holandesa.

* STONE, Eduard: *Analise des infiniment petits, comprenant le calcul integral dans toute son etendre. Servant de suite aux infiniment petits de Mr. le Marquis de l'Hopital, traduit par Mr. Roudet...* Paris: A. Simon, 1735. 4 lám.; 4º mayor. Pasta.

TRATADO de Arquitectura civil. 1769. Manuscrito. 1 t.; 4º. Perg.

TRATADO de la decoración y hermosura de las fábricas. 39 lám.; 4º mayor. Rústica.

* VARIGNON: *Eclaircissements sur l'analyse des infiniment petits...* A Paris: Imp. J. Quillan, 1725. 6 lám.; 4º mayor. Pasta.

VICENTE Y MONZÓN, Ramón: *Relación de la obra del aqüeducto de Málaga...* Madrid: en la Imprenta de Andrés de Sotos, 1786. 1 estampa; fol. marquilla. Pasta.

** VIDAL, Francisco: *Conversaciones instructivas en que se trata de fomentar la Agricultura por medio del riego de las tierras, donde se trata de canales, construcción de máquinas hidráulicas...* Madrid: Antonio de Sancha, 1778. 4 lám.; 4º. Pergamino.

** VIGNOLA, Giacomo Barozzi da: *Regola degli cinque ordini d'Architettura di...* Roma: nella Stamperia de Matteo Gragorio Rossi, [16--?]. 45 estampas; fol. marca

* VITRUVIO POLION, Marco: *Le dix livres d'Architecture de... corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures, par Mr. Perrault.* 2e éd. Paris: Chez Jean Baptiste Coignard, 1684. Muchas estampas y algunas de ellas grabadas por Edelinck, Le Clerc y Le Pautrie; fol. marca. Perg.

** WEBB, Daniel: *Recherches sur les beautés de la peinture, et sur le mérite des plus célèbres peintres anciens et modernes, par... ouvrage traduit de l'anglois par M. B...* Paris: chez Briasson, 1765. 8º.

ZANNOTTI, Eustachio: *Trattato teorico-pratico di prospettiva...* Bologna: Selio della Volpe, 1766. 11 lám.; 4º mayor. Rústica.

** [Un cuaderno de 13 estampas de jarrones, capiteles y otros adornos antiguos].

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1805¹⁵

* ALBARET, M. d': *Différens projets relatifs au climat et á la maniere la plus convenable de bâtir dans les pays chaudes, et plus particulièrement dans les Indes Occidentales par... et gravé par C. R. G. Poulleau.* Paris, 1776. 1 cuaderno; fol. mayor. Rústica.

* ALEMBERT, M. d': *Nouvelles expériences sur la resistance des fluides, par M..., le Marquis de Condorcet et l'Abbé Bossut.* Paris: Imprimerie Chardon, 1777. 1 t.; 8º. Hol.

** BARBADIGO, familia: [Medallas y retratos de la ilustre familia de los Barbadigo. Un tomo, en folio grande; 85 estampas acompañadas de su correspondiente explicación.]

** BARBAULT: *Les plus beaux monuments de Rome ancienne... dessinés par... et gravés en 128 planches avec leur explication...* Rome: Komarcek, 1761. 1 t., 73 lám.; fol. grande.

- * BARTHELEMY, Jean-Jacques: *Voyage du Jeune Anacharsis en Grece...* Paris: Imprimerie Didot Jeune, an 7^o [1798-1799]. 7 t., 1 estampa; 8^o. Pasta.
- * BERGIER, Nicolas: *Histoire des grands chemins de l'Empire Romain...* Bruxelles: Chez Jean Leonard, 1728. 2 t., estampas; 4^o mayor. Pasta.
- * BRANCA, Juan: *Manual de Arquitectura escrito en italiano por... traducido al castellano por Manuel Hijosa*. Madrid: J. Ibarra, 1790. 1 t.; 8^o. Pasta.
- * CHOIX de costumes civils et militaires des peuples de l'Antiquité... dessinés, gravés et rédigés par N. X. Willemin. Paris: Imprimerie de Pierre Plassan, an VI de la République, 1798. 4 cuadernos; fol.
- * CLAIRANT: *Elemens d'Algebre...* 5^{ème} éd. Paris: Chez Dupont, an 5^o, 1797. T. 2; 8^o. Pasta.
- * CLERISSEAU: *Antiquités de la France...* Paris: Philippe Denys Pierres, 1778. 1 t.; fol. mayor. Hol.
- * COCHIN: *Oeuvres diverses de ... ou Recueil de quelques pieces concernant les Arts*. Paris, 1771. 3 t.; 8^o. Pasta.
- * COUCHIN, J.: *Galerie du Palais Royal gravées d'après les tableaux des différentes Ecoles que la composent, par...* Paris, 1786. 1 t.; fol. mayor. Hol.
- * [DIONIA]: *Origine des Graces, par mademoiselle D...* Paris, 1777. 1 t.; 8^o. Tafilote verde.
- ** DOMENICHINO: *Picturae Dominici Zampierii vulgo Domenichino quae extant in sacello sacrae aedi cryptoferratensi...* Romae: Ex Chalcographia R. C. A., 1762.
- * DU nouveau Pisé, de tous ses avantages, et d'un séchoir indispensable à faire dans chaque domaine. 1 cuaderno; 4^o. Rústica.
- * DUHAMEL, M.: *L'Art du tuilier et du briquetier par...*, Fourcroy et Gallon. Paris: L. F. Delatour, 1763. 1 cuaderno; fol. mayor. Rústica.
- * DUMONT, Martin: [*Proyectos y planos de*] *Gab. Pi... professeur d'Architecture...* 1 cuaderno; fol. mayor. Rústica.
- * *Gli EDIFICI antichi di Roma... ad uso degli artisti e de viaggiatori publicati e diversi in 82 tavola dell'incisore Tommaso Piroli...* 1 cuaderno; 4^o. Pasta.
- * FABRE, Jean Antoine: *Essai sur la maniere la plus avantageuse de construire les machines hydrauliques, et en particulier les moulins à bled par...* Paris: Alex, Jombert, 1783. 1 t.; 4^o. Hol.
- ** *La GALERIE du Palais Luxembourg peinte par Rubens, dessinée par les S. Natter, et gravée par les plus illustres graveurs du temps...* Paris: chez le Sr. Duchange, 1710. 1 t., 25 estampas; fol. grande.
- * GALLACCINI, Teofilo: *Trattato di... sopra gli errori degli architetti...* In Venezia: Giambattista Pasquali, 1767. 1 t., estampas; fol. Hol.
- * GONDOIN, M.: *Description des Ecoles de Chirurgie par...* Paris: Ph. Pierres, 1780. 1 t.; fol. marca.
- ** *HISTOIRE... de Samson...* Paris: B. Audran, 1698. 39 estampas dibujadas por Vermeer y grabadas por Audran.
- * HOVEL, Jean: *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte, et de Lipari, par...* Paris, 1782. 4 t. + 4 tomos de estampas; fol. mayor. Hol.
- * INTERIAN DE AYALA, Juan: *El pintor christiano, y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas...* escrita en latín por... y traducida en castellano por Luis de Durán y de Bastero. Madrid: por Joaquín Ibarra, 1782. 1 t.; 4^o. Perg.
- * KENT, William: *The dessings of Inigo Jones consisting of plans and elevations for public and private buildings, published by...* London: Benjamin White, 1770. 2 t. en 1 v.; fol. marca. Hol.

- * L. M.: *Temples anciens et modernes ou observations historiques et critiques sur les plus célèbres monumens d'Architecture Grecque, et Gothique, par...* A Londres: Chez Musier fils, 1774. 1 t.; 8°. Pasta.
- * LA HIRE, de: *Traité de Mécanique par...* Paris: Jean Baptiste Coignard, 1729. 1 t.; 4°. Pasta.
- * LA LANDE, de: *Des canaux de navigation, et spécialement du Canal de Languedoc, par...* Paris: L. F. Delatour, 1778. 1 t.; fol. Rústica.
- * LALMAND, A. A.: *Géodésie ou art de partager les champs, par...* Paris: Firmin Didot, 1793. 1 t.; 8°. Hol.
- * LAMETHERIE, Jean Claude de: *Essai analytique sur l'air pur et les différentes especes d'air par...* Paris: Imprimerie Chardon, 1788. 2 t.; 8°. Pasta.
- * LAMETHERIE, Jean Claude de: *Theorie de la terre, par...* Paris, 1795. 3 t.; 8°. Hol.
- * LA RUE, J. B. de: *Traité de la coupe des pierres, ou par une methode facile, et abrégée, l'on peut aisement se perfectionner en cette science, par...* Paris: Imprimerie Royal, 1728. 1 t.; fol. Pasta.
- * LE BRUN, Charles: *Conférence de... premier peintre du Roy de France...* Amsterdam, 1698. 1 t.; 8°. Pasta.
- * LECHEVALIER, J. B.: *Voyage de la Propontide et du Pont Euxin, par...* Paris: Dentu, 1800. 1 t.; 8°. Pasta.
- * LECHEVALIER, J. B.: *Voyage de la Troade, fait dans les années 1785 et 1786, par...* Paris: Dentu, 1802. 3 t.; 8° + 1 t. de mapas; fol. Pasta.
- * LE ROY, Julien David: *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece, par...* Paris: Louis François de Latour, 1770. 1 t.; fol. mayor. Hol.
- * L'HOSPITAL, M. de: *Traité analytique des sections coniques etc. par...* Paris, 1720. 1 t.; 4°.
- * MÁRQUEZ, Pedro: *Dell'ordine dorico ricerche da D. Pietro Marquez Messicano.* Roma: Oresso el Salomoni, 1803. 1 t.; en 8°. Perg.
- * MÁRQUEZ, Pedro: *Delle ville di Plinio il Giovane, opera di D. Pietro Marquez Messicano.* Roma, 1796. 1 t.; 8°. Pasta.
- * MEMOIRE sur la construction de la coupule projectée pour couronner la nouvelle église de Sainte Génomève á Paris. Amsterdam, 1770. 1 t.; 4° mayor. Rústica.
- * MILIZIA, Francesco: *Indice delle figure relative ai principi di Architectura civili di...* Roma, 1800. 1 t.; 8°. Pasta.
- * MONGE, Gaspard: *Géométrie descriptive... par...* Paris: Baudouin, an VII [1798-1799]. 1 t.; 4° mayor. Rústica.
- PAPON, J. P.: *De la peste ou époques memorables de ce fléau, et les moyens de s'en préserver par...* Paris: Imprimerie d'Egron, [s.a.]. 2 t. Rústica.
- ** *Les PEINTURES de Charles le Brun et d'Eustache le Sueur que sont dans l'hôtel du Chatelet... dessinées par Barnard Picart et gravées... par differens graveurs...* Paris: Duchange, 1740. 1 t., 35 estampas; fol.
- * PRONY, M. de: *Exposition d'un methode pour construire les equations indéterminées qui se rapportent aux sections coniques...* Paris: Firmin Didot, 1791. 1 cuaderno; 4° mayor. Hol.
- * RENARD, Jean Augustin: *Études de fragments d'Architecture, par...* 1783. 1 t.; fol. mayor. Rústica.
- * ROMA delle Belle Arti del Disegno... Bassano, 1787. 1 t.; 8°. Hol.
- * RONDELET, J.: *Memorie historique sur le dome du Pantheon Français par...* Paris: Chez du Pont, 1797. 1 t.; 4° mayor. Rústica.

- * RONDELET, J.: *Traité theorique et pratique de l'Art de batir, par...* Paris, 1802. 1 t.; 4°. Cartonado.
- * SAINT-NON, Richard de: *Voyage pittoresque... di Naples et de Sicile...* Paris, 1781-1786. 5 t.; fol. mayor. Hol.
- * SANESE, Gio Battista Cipriani: *Monumenti di fabriche antiche estratti dai disegni dei piu celebri autori da...* Roma, 1796. 1 t.; 4°. Pasta.
- * SCAMOZZI, Octave Berttotti: *Les thermes des romanis dessinées par André Palladio, par...* Vicence, 1785. 1 t.; fol. marca. Pasta.
- * SIMONIN, M.: *Traité élémentaire de la coupe des pierres... par...* A Paris: chez Joubert, 1792. 1 t.; 4°. Hol.
- * SUREMAIN-MISSERY, A.: *Théorie acoustico-musicale, ou de la doctrine des sons rapportée aux principes de leur combinaisons, par...* Paris: Didot l'Ainé, 1793. 1 t.; 8°. Hol.
- * TABLEAUX, statues, bas-reliefs, et carmées de la Galerie de Florences, et du Palais Pitti. Paris, 1789. 1 t.; fol. mayor. Hol.
- * TEATRO di Ercolano. 1 t.; fol. marca. Hol.
- ** TEMPESTA, Antonio: *Metamorphoseon sive transformationum Ovidionorum libri quindecim aenis formis ab... incisi...* Amsterdam: Sumptibus a Petro de Iode..., [16-?] 1 t., 150 estampas; 8° mayor apaisado.
- * TIEPOLO, Gio Baptista: *Varii capricci inventati ed incisi del celebre... nouement publicati, e dediti al Nobile Signore l'Ilmo. Sr. Girolamo Manfrin.* 1785. 1 cuaderno, 108 estampas.
- * TOALDO, Joseph: *Memoires sur les conducteurs pour preserver les edifices de la Foudre, par M. l'Abbé... traduits de l'italien par M. Barbier de Tinan.* A Strasbourg: J. H. Heitz, 1779. 1 t.; 8°. Hol.
- * TRAITÉ des batiments propres á loger les animaux, qui sont necessaires a l'economie rurale. Leipzig, 1802. 1 t.; fol. marquilla. Rústica.
- * VOYAGE pittoresque de la Syrie, de la..., de la Palestine et de la basse Egypte... 27 cuadernos.
- * WINCKELMANN: *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch dediée á son Eminence Alexandre Albani, par...* Florence, 1760. 1 t.; 4°. Pasta.
- * [Trece estampas de varios tamaños y un cuadernillo de 8 jarrones].
- * [Un dibujo de ruinas de 4 pies, por 2 y medio].

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1825¹⁶

- FABER, Ioannes: *Ioannis Fabri... in imagines illustrium ex Fulvii Ursini Bibliotheca, Antuerpiae à Teodoro Gallaeo expressas, commentarius...* Antuerpiae: ex Officina Plantianiano, apud Ioanneum Maratum, 1606.
- NEWTON, Isaac: *Philosophae Naturalis Principia Mathematica auctore Isaaco Newtono... commentariis illustrata, commuistudio PP. Thomae Le Seur et Francisci Jacquier... Editio altera longe accuratior et emendatior...* Coloniae: suumptibus Cl. et Ant. Philibert, 1760. 3 t.; 4° mayor. Pasta.
- VALLEJO, José Mariano: *Tratado elemental de Matemáticas...* Mallorca, Valencia: Felipe Guasp, 1812-17. 4 t. Pasta.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1828¹⁷

ORDENANZA que S.M. manda observar en el servicio del Real Cuerpo de Ingenieros. Madrid: Imprenta Real, 1803. 2 t.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1830¹⁸

L'ABECEDARIO pittorico dall'autore... Napoli: Nicolo e Vincenzo Rispoli, 1733. 1 t.; 4º mayor. Hol.

ABRÉGÉ de la vie des plus fameux peintres... et la maniere de connoître les desseins et les tableaux des grands maîtres par M... A Paris: chez De Bure, 1762. 4 t. Pasta.

DESCRIPCIÓN de la España, sobre las bellas artes... Parma, 1793. 4 t.; 4º. Pasta.

ENSAYO sobre los alfabetos de letras desconocidas que se encuentran en monumentos y medallas de España. Madrid, 1752. 1 t.; 4º mayor.

LASTANOSA Y BARAIZ DE VERA, Vicencio Juan de: Museo de las medallas desconocidas españolas... En Huesca: por Ivan Nogues, 1645. 1 t.; 4º. Perg.

MERY, D. L. C.: La Théologie des peintres, sculpteurs, graveurs et dessinateurs... par l'abbé... A Paris: chez H. C. de Hansy, 1765. 1 t.; 8º.

MONIER, Pierre: Histoire des arts qui ont rapport au dessein: divisée en trois livres... Paris: chez Pierre Giffart, 1698. 1 t. Pasta.

SÁSTAGO, conde de: Descripción de los canales imperiales de Aragón y Real de Tauste. Zaragoza: Francisco Magallón, 1796. 1 t.; fol. Pasta.

LIBROS COMPRADOS EN EL AÑO 1839¹⁹

ACUÑA, Cosme de: Instrucción metódica de la pintura. 1792. Manuscrito.

II. LIBROS REGALADOS A LA ACADEMIA

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1794

ACTAS de la Escuela... de Nobles Artes... de Barcelona. Barcelona: Francisco Suria y Burgada, [1793]²⁰.

BAILS, Benito: Aritmética para negociantes por... Madrid: Viuda de Ibarra, 1790²¹.

BARDON, Dandré: Costume des anciens peuples à l'usage des artistes par... Nouvelle édition, redigée par M. Cochin. Paris: Chez Alexandre Jombert, 1784-86²².

CASANOVA, Guillermo: Tratado de la Perspectiva lineal y aérea para uso de principiantes y aficionados a las Nobles Artes que desean saber con inteligencia las reglas que se practican en la Perspectiva. En todo conformes con la obra de Matemáticas de la Real Academia de San Fernando. Madrid: Oficina de Pacheco, 1794²³.

JUNTA General de la Real Sociedad Económica de Madrid celebrada en las Casas del Ayuntamiento el día 5 de enero de 1794. En Madrid: En la Imprenta de Sancha, 1794²⁴.

LÓPEZ, Tomás: *Descripción de la Provincia de Madrid*. 2 t.; 8^o25.

LÓPEZ, Tomás: *Cosmografía abreviada: uso del globo celeste y del terrestre por...* Madrid: Viuda de Ibarra, 1786. 1 t.; 8^o26.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1795

BAXAMAR, Marqués de: *Discurso exhortatorio pronunciado en el Supremo Consejo de Indias el día 22 de enero del año de 1793 por...* Madrid: Imprenta de la Viudad de Ibarra, 1793²⁷.

BAXAMAR, Marqués de: *Discurso exhortatorio pronunciado en el Supremo Consejo de Indias el día 2 de enero del año de 1794 por...* Madrid: Imprenta de la Viudad de Ibarra, 1794²⁸.

GARCÍA DE LA HUERTA, Pedro: *Comentarios de la pintura encástica del pincel por...* en Madrid: en la Imprenta Real, 1795²⁹.

LOPE Y AGUILAR, Tadeo: *Curso de Matemáticas para la enseñanza de los Caballeros Seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid por...* Madrid: Imprenta Real, 1794. 1^{er} t.³⁰.

MÁRQUEZ, Pedro: *Delle case do citta dei signori romani secondo la dottrina di Vitruvio esposta da...* Roma: Presso del Salomoni, 1795³¹.

PHARMACOPEA Hispania. Madrid: Ertyp Ibarriania, 1794³².

VARGAS MACHUCA, Carlos Félix: *Colección de los edificios y planes del célebre arquitecto Antrea Paladio: sacados de lo que publicó Octavio Bertotti Scamozzi, con la versión castellana de las ilustraciones que hizo este mismo autor, por...* Madrid: Imprenta Real, 1795. 1 cuaderno³³.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1796

BAXAMAR, Marqués de: *Discurso exhortatorio pronunciado en el Supremo Consejo de Indias por...* Madrid: Imprenta de la Viudad de Ibarra, 1795-96³⁴.

[ELOGIOS a SS.MM... por la Sociedad Patriótica de Madrid]³⁵.

GRAMÁTICA de la lengua castellana compuesta por la Real Academia Española. 4^a ed. corr. y aum. Madrid: Imprenta de la viuda de Joachim Ibarra, 1796³⁶.

[JOVELLANOS, Melchor Gaspar de]: *Noticias del Real Instituto Asturiano...* Oviedo: por Francisco Díaz Pedregal, 1795³⁷.

LOPE Y AGUILAR, Tadeo: *Curso de Matemáticas para la enseñanza de los Caballeros Seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid por...* Madrid: Imprenta Real, 1795. 2^o t.³⁸.

MUÑOZ, Juan Bautista: *Elogio de Antonio de Lebrija leído en Junta Pública de la Real Academia de la Historia por... el día 11 de junio de 1796*. Madrid: Imprenta Real, 1796³⁹.

SÁSTAGO, conde de: *Elogio de... Ramón Pignatelli [leído] en junta... celebrada el... 18 de marzo de 1796 por la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País leyó su socio...* Zaragoza: Francisco Magallón, [s.a.]⁴⁰.

SIMONIN: *Tratado elemental de los cortes de cantería o arte de la montea... escrito en francés por Simomín... y traducido al español por Fausto Martínez de la Torre y Josef Asensio*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Josef Garcia, 1795⁴¹.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1797

ALBA, duque de: *Elogio fúnebre de Josef Álvarez de Toledo Gonzaga y Caracciolo... Duque de Alba...* Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijos de Marín, 1796⁴².

BAXAMAR, marqués de: *Discurso exhortatorio pronunciado en el Supremo Consejo de Indias en... de enero de 1797 por...* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1797⁴³.

[ELOGIOS de SS.MM.]. [Madrid: Sociedad Económica, 1797]⁴⁴.

HEYDECK, Juan Josef: *Memoria de la Real Academia de la Historia sobre la inscripción hebrea de la iglesia de Nuestra Señora del Tránsito de la ciudad de Toledo, que con el título de Ilustración publicó don... el año de 1795*⁴⁵.

MÁRQUEZ, Pedro Joseph: *Delle ville di Plinio il giovane opera di...* Roma: Presso il Solomoni, 1796⁴⁶.

MEMORIAS de la Real Academia de la Historia. Madrid: en la Imprenta de Sancha, 1796. 2 t.; fol. Pasta⁴⁷.

ORDENANZAS del Real Colegio de Medicina⁴⁸.

PALOMINO DE CASTRO Y OROZCO, Antonio: *El Museo pictórico o Escala Optica: [extracto realizado por Diego Antonio Rejón de Sivla]*⁴⁹. Manuscrito.

WINCKELMANN: *Historia de las Artes entre los Antiguos, por...* Obra traducida del alemán al francés, y de éste al castellano por D[iego] A[ntonio] R[ejón] d[e] S[ilva]. 1784. Manuscrito⁵⁰.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1798

BAXAMAR, marqués de: *Discurso exhortatorio pronunciado en el Supremo Consejo de Indias en... de enero de 1798 por...* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1798⁵¹.

BLAIR, Hugo: *Lecciones sobre... Retórica y Bellas Letras por... Las tradujo del inglés Joseph Luis Munárriz.* Madrid: Antonio Cruzado, 1798⁵².

[CONSTITUCIONES de la Comisión de Arquitectura establecida en la Academia de San Carlos de Valencia]⁵³.

[ELOGIOS de SS.MM.]. [Madrid: Sociedad Económica, 1798]⁵⁴.

LOPE Y AGUILAR, Tadeo: *Curso de Matemáticas para la enseñanza de los Caballeros Seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid por...* Madrid: Imprenta Real, 1798. 3^{er} t. en 2 vol. Pasta⁵⁵.

PALLADIO, Andrea: *Los quatro libros de Arquitectura de... traducidos e ilustrados con notas por Joseph Francisco Ortiz y Sanz.* Madrid: En la Imprenta Real, 1797. Media pasta⁵⁶.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1799

BAXAMAR, marqués de: *Discurso exhortatorio pronunciado en el Supremo Consejo de Indias en... de enero de 1799 por...* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1799⁵⁷.

BLAIR, Hugo: *Lecciones sobre... Retórica y Bellas Letras por... Las tradujo del inglés Joseph Luis Munárriz.* Madrid: Antonio Cruzado, 1799⁵⁸.

CONTINUACIÓN de las actas de la Escuela... de las Nobles Artes... de Barcelona. Barcelona: Francisco Suria y Burgada, [1797]⁵⁹.

CONTINUACIÓN de las actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia... y relación de los premios que distribuyó en la Junta Pública de 6 de diciembre de 1798. Valencia: Benito Monfort, 1799⁶⁰.

EXPLICATION des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, exposés au Musée Central des Arts, d'après l'arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 1^{er} Thermidor, an VI de la République française. A Paris: de l'Imprimerie des Sciences et Arts, an VI de la République, [1797]⁶¹.

EXPLICATION des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, exposés au Musée Central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 1^{er} Fructidor, an VII de la République française. A Paris: de l'Imprimerie des Sciences et Arts, an VII de la République, [1798]⁶².

EXPLICATION des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, exposés au Musée Central des Arts, d'après l'Arrêté du Ministre de l'Intérieur, le 15 Fructidor, an VIII de la République française. A Paris: de l'Imprimerie des Sciences et Arts, an VIII de la République, [1799]⁶³.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1800

BAXAMAR, marqués de: *Discurso exhortatorio pronunciado en el Supremo Consejo de Indias en... de enero de 1800 por...* Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800⁶⁴.

BLAIR, Hugo: *Lecciones sobre... Retórica y Bellas Letras por... Las tradujo del inglés Joseph Luis Munárriz.* Madrid: García y Compañía, 1800⁶⁵.

[CANCIÓN recitada en los exámenes públicos de la Junta de Caridad]⁶⁶.

MEMORIAS de la Real Academia de la Historia. Madrid: en la Imprenta de Sancha, 1800⁶⁷.

[OBRAS premiadas de Eloquencia y Poesía. Madrid: Real Academia Española]⁶⁸.

SAGRADA Biblia⁶⁹.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1801

ORELLANA, Marcos Antonio de: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos... compuesta por... en 1799*⁷⁰. Manuscrito.

VOLPATO, Giovanni: *Principi del disegno tratti dalle piú eccellenti statue antiche... pubblicati ed incisi da Giovanni Volpato e Raffaele Morgben.* In Roma: Nella stamperia Pagliarini, 1786⁷¹.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1805

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Descripción artística de la catedral de Sevilla por...* Sevilla: Viuda de Hidalgo y Sobrino, 1804⁷².

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Historia de los santos Servando y Germán*⁷³.

PARDO DE FIGUEROA, Benito: *Examen analítico del quadro de la Transfiguración de Rafael de Urbino: Seguido de algunas observaciones sobre la pintura de los griegos.* Paris: Carlos Crapelet, 1804⁷⁴.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1814

MAULE, Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de: *Viaje de España, Francia e Italia*. Madrid; Cádiz: Sancha; Manuel Bosch, 1806-1813. 14 vols⁷⁵.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1815

MONTEREALE, N. A. Miguel: *Principios razonados del paisaje para el uso de las Escuelas de los departamentos del Imperio francés*. París, 1815⁷⁶.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1816

ANTONIO, Nicolás: *Bibliotheca hispana nova... auctore D. Nicolao Antonio Hispalensi I.C...* Matriti: Apud Joachimum de Ibarra, 1783⁷⁷.

GINESI, Antonio: *Nuovo corso d'Architettura civile dedotta dai migliori monumenti greci, romani, e italiani del cinquecento, de...* Firenze: Presso Pietro allegrini, 1813⁷⁸.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1818⁷⁹

** AMAURY DUVAL: *Les fontaines de Paris, anciennes et nouvelles... par M. Moisy, avec une dissertation... descriptions historiques et de notes... par...* Paris: Firmin Didot, 1813. [Un libro que contiene 66 estampas representando las fuentes de París antiguas y modernas, dibujadas por Moisy].

* BARTHELEMY, abate: *Voyage en Italie de M. l'Abbé... Avec un Appendice ou se trouvent des morceaux inédits de Winckelmann, du P. Jacquier...* Paris: Chez F. Buisson, 1801. 1 t.; 8°.

* CARBONELL BRABO, Francisco: [*Pintura al suero*]. 1 cuaderno; 8°.

* LESSING, G. E.: *Du Laocoon: ou Des limites respectives de la Poésie et de la Peinture: traduit de l'allemand... par Charles Vanderbourg*. Paris: Chez Choquet; Antoine-Augustin Renouard, an X 1802. 1 t.; 8°.

* MEYER, F. J. L.: *Voyage en Italie par...* Paris: Chez Henrichs, an X 1802. 1 t.; 8°.

** MIGUEL ÁNGEL: [Un cuaderno que contiene 4 estampas representando "candeleros" por...].

** MOREAU, Charles: *Fragmens et ornemens d'architecture dessinés a Rome... par... formant supplement a l'oeuvre d'architecture de Desgodez*. Paris: Baudouin, [s.a.].

* NEERGARD, T. C. Bruun: *Sur la situation des Beaux-Arts en France: ou Lettres d'un danois a son ami par...* Paris: Chez Fr. Cramer, 1801. 1 t.; 8°.

** PERCIER, C.: *Recueil de decorations intérieurs comprenant tout ce qui a rapport a l'ameublement... composé par... et P. F. L. Fontaine*. A Paris: P. Didot, 1812.

* QUILLIET, Frédéric.: *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris, 1816. 1 t.; 8°.

** SAINT PLON: [Cuatro cuadernos de adornos por...].

** SPAENDONCK: [Seis cuadernos de flores].

** [Un libro que contiene 48 estampas de principios de adornos].

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1819

RAFAEL: [Un impreso donde se da cuenta de las operaciones practicadas en París para la conservación del famoso cuadro de... conocido por el nombre de la Virgen de Foligno]⁸⁰.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1821

BORRULL, Francisco Javier: *Exposición que hizo a la Academia de S. Carlos de Valencia en el día 23 de abril de 1821 su académico de honor... sobre deberse trasladar a aquella los apreciables cuadros que existían en los Monasterios de esta Provincia*. Valencia: en la Imprenta de D. Benito Monfort, 1821⁸¹.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1822

CATÁLOGO de la *Exposición de Artefactos y Producciones Nacionales de Nobles Artes*. Barcelona⁸².

DISTRIBUCIÓN de los premios trimestrales de la *Escuela de Nobles Artes de Barcelona*. Barcelona⁸³.

[Un libro sobre las exequias hechas en Roma a la reina madre doña María Luisa de Borbón]⁸⁴.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1828

GÁLVEZ, Juan: [Colección de estampas de la heroica defensa de Zaragoza en los dos sitios que sufrió durante la guerra del usurpador, grabadas por... y por Fernando Brambila]⁸⁵.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1836

SOLÁ, Antonio: *En torno al medio que usaron los antiguos griegos en el servirse de modelos vivos, para sus bellas obras de arte*. Discurso leído en la Academia Pontificia de San Luca en 1835⁸⁶.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1840

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín: *Colección de viajes y descubrimientos marítimos hechos por los españoles desde fines del siglo XV*. Madrid: Imprenta Real, 1825-1837. 5 t.; fol. gran marca⁸⁷.

RELACIÓN del último viaje al Estrecho de Magallanes de la fragata de S.M... en los años de 1785 y 1786... con su Apéndice. Madrid: Viuda de Ibarra, 1788-1793. Pasta⁸⁸.

RELACIÓN del viaje al Estrecho de Fuca, con su Atlas. 2 t.; 4°. Rústica⁸⁹.

LIBROS REGALADOS EN EL AÑO 1844

HALEN, Francisco de Paula van: *España pintoresca y artística*⁹⁰.

III. PRINCIPALES PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA⁹¹

ABERTURA solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura, con el nombre de S. Fernando, fundada por el Rey Nuestro Señor. Celebróse el día 13 del mes de junio de 1752, siendo su protector el Excmo. Sr. D. Joseph de Carvajal y Lancaster, Ministro de Estado, etc. quien dedica esta relación a S.M. que Dios guarde. Madrid: Antonio Marín, 1752.

RELACIÓN de la distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. y repartidos por la Real Academia de S. Fernando a los discípulos de las Tres Nobles Artes Pintura, Escultura y Arquitectura, en la junta general celebrada en 23 de diciembre de 1753. Madrid: Gabriel Ramírez, 1754.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 22 de diciembre de 1754. Madrid, 1755.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 25 de enero de 1756. Madrid, 1756.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 6 de febrero de 1757. Madrid, 1757.

ESTATUTOS de la Real Academia de S. Fernando. En Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, 1757.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 28 de agosto de 1760. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, [1760].

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 3 de junio de 1763. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, [1763].

CURSO de Arquitectura civil para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando. Tratado de Aritmética. Madrid: Joaquín Ibarra, 1765.

CURSO de Arquitectura civil para la instrucción de los discípulos de la Real Academia de San Fernando. Tratado de Geometría Teórica y Práctica. Madrid: Joaquín Ibarra, 1765.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 3 de agosto de 1766. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, 1766.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la junta general de 12 de julio de 1769. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, 1769.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 5 de julio de 1772. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, [1772].

BAILS, Benito: *Principios de Matemáticas*. Madrid, 1775-1787.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 25 de julio de 1778. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, [1778].

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de julio de 1781. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, [1781].

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 17 de julio de 1784. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, [1784].

ANTIGÜEDADES Árabes de España: parte primera. Madrid: Imprenta Real, 1787.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 14 de julio de 1787. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, [1787].

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 4 de agosto de 1790. Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, [1790].

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 20 de agosto de 1793. Madrid: Viuda de Ibarra, [1793].

LÓPEZ ENGUÍDANOS, José: *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid dibujadas y grabadas por...* Madrid, 1794.

BAILS, Benito: *Instituciones de Geometría práctica para uso de los jóvenes artistas por...* Madrid: Viuda de Ibarra, 1795.

LÓPEZ ENGUÍDANOS, José: *Cartilla de Principios de Dibujo.* Madrid: Imprenta Real, [1795-1803].

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 13 de julio de 1796. Madrid: Viuda de Ibarra, [1796].

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 13 de julio de 1799. Madrid, [1799].

CABRERA, Ramón: *Oración pronunciada en la Junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando el día 13 de junio de 1799, para la distribución de los premios generales...* Madrid, 1799.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.

BAILS, Benito: *Aritmética y Geometría práctica de la Real Academia de San Fernando.* Madrid, 1801.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de julio de 1802. Madrid: Viuda de Ibarra, [1802].

MUNÁRRIZ, José Luis: *Oración que en la Junta pública celebrada por la Real Academia de San Fernando el día 24 de julio de 1802 para la distribución de premios a los discípulos de las nobles artes recita...* Madrid, 1802.

ANTIGÜEDADES Árabes de España. Parte segunda, que contiene los letreros arábigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la ciudad de Córdoba, publicado por la Real Academia de San Fernando, e interpretados y explicados de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano, bibliotecario de S.M. y académico de honor de ella. Madrid: Imprenta Real, 1804.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de julio de 1805. Madrid: Hija de Ibarra, [1805].

VALLEJO, José Mariano: *Adiciones a la Geometría de D. Benito Bails.* Madrid: Hija de Ibarra, 1806.

BRAMBILA, Fernando: *Tratado de principios elementales de Perspectiva que publica la Real Academia de San Fernando para uso de sus discípulos.* Madrid: Ibarra, 1817.

CATÁLOGO de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1817.

FRANCO, Pedro: *España feliz con la industria perfeccionada por el dibujo. Discurso leído por... y dedicado al infante Carlos María.* Madrid, 1817.

INCLÁN VALDÉS, Juan Miguel de: *Tratado de Aritmética y Geometría de dibujantes que publica la Real Academia de San Fernando.* Madrid: Imprenta Real, 1817.

MORENO, Custodio Teodoro: *Oración inaugural que en el día 2 de enero de 1818 en que se abrió el nuevo estudio de dibujo de la Real Academia de San Fernando... que pronunció...* Madrid, 1817.

CATÁLOGO de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1818.

PLAN general para el gobierno de las Escuelas de Nobles Artes dispuesto por la Real Academia de San Fernando... mandado imprimir y circular por Real Orden de 17 de octubre de 1818. Madrid, 1818.

CATÁLOGO de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1819, con expresión de las salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado. Madrid: Imprenta Real, 1819.

ESTATUTOS particulares para el gobierno de los estudios de nobles artes que tiene establecidos en esta corte la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1819.

ACUERDO de la Academia de Nobles Artes de San Fernando sobre las pruebas a que deben sujetarse los profesores que pretendan ser Académicos de Mérito por la Pintura, por la Escultura, o por ambos Grabados. Madrid, [1821].

CATÁLOGO de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Academia Nacional de San Fernando en este año de 1821, con expresión de las salas en que están colocados números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han ejecutado. Madrid: Ibarra, 1821.

PLAN general de estudios formado por la Academia de San Fernando para la enseñanza de las Nobles Artes. Madrid, 1821.

CATÁLOGO de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid: Ibarra, 1824.

CATÁLOGO de las pinturas y estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid: Ibarra, 1829.

REGLAMENTO que ha de observarse con los pensionados en cortes extranjerías para el estudio de las Nobles Artes, aprobado por el Rey Nuestro Señor en 9 de marzo de 1830. Madrid, 1830.

RÍO, Mariano del: *Memoria sobre los conocimientos de las materias propias para la formación de los morteros y argamasas calcáreas que se emplean en la construcción de las obras civiles e hidráulicas.* Madrid, 1830.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de septiembre de 1808. Madrid: Ibarra, 1832.

DISTRIBUCIÓN de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 27 de marzo de 1832. Madrid: Ibarra, 1832.

REGLAMENTO interior y doméstico para los pensionados españoles en Roma propuesto por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando y aprobado por el Rey Nuestro Señor en 19 de enero de 1832. Madrid, 1832.

CATÁLOGO de los señores individuos de la Real Academia de San Fernando en 1º de enero de 1833. [Madrid, 1833].

RODRÍGUEZ, Manuel: *Tratado de Perspectiva lineal dispuesto para el uso de los discípulos de la Real Academia de San Fernando.* [Primera parte]. Madrid: Ibarra, 1834.

LÓPEZ, Marcial Antonio: *Sobre la supresión repentina de los conventos y monasterios de España.* Madrid, 1836.

NOTAS

1. Unos meses más tarde, la Academia contemplaba en la Junta Ordinaria de 7 de septiembre de 1794 un vaciado en yeso del busto en mármol del duque de la Alcudia, ejecutado por Juan Adán, que el viceprotector (Bernardo de Iriarte) "había pedido a S.E. se sacase de él para colocarle en la Biblioteca de la Academia, como Fundador de ella, y el Sor. Protector [el propio Duque de la Alcudia] se había dignado de condescender gustosamente a esta propuesta de S.IIlla." (Archivo Academia de San Fernando –ASF– 85/3).
2. Ángel Avilés: *Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Tello, 1900; Claude Bédat: "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, 25 (1967) 5-52, y n.º 26, 1968, pp. 31-86; M.ª Teresa Tárrega Baldó: "Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de San Fernando [1743]", *Academia*, 43 (1976) 5-22; Claude Bédat: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 305-310 principalmente; Esperanza Navarrete Martínez: "Los comienzos de la Biblioteca y el Archivo de la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Apuntes para su historia (1743-1843)", *Academia*, 68 (1989) 291-314; María Teresa Munárriz Zorzano, Soledad Lorenzo y M.ª Luisa Moro: "Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Siglos XV y XVI", *Academia*, 71 (1990) 137-195; Soledad Cánovas del Castillo y Cristina Lasarte: "Apuntes sobre la iconografía de la serie "La fuga in Egitto" de Giandomenico Tiepolo" [estampas en la Biblioteca de la Academia], *Academia*, 71 (1990) 197-222; José Antonio Domínguez Salazar con la colaboración de María Teresa Munárriz, Soledad Lorenzo y Esperanza Navarrete: "La Biblioteca y el Archivo", en *El Libro de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 233-256; Soledad Cánovas del Castillo y Cristina Lasarte: "La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza", *Academia*, 78 (1994) 179-224; José Antonio Domínguez Salazar con la colaboración de María Teresa Munárriz, Soledad Lorenzo y Esperanza Navarrete: "La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en sus comienzos (1744-1844). El bicentenario de la apertura al público de su Biblioteca y Archivo", en *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. LIII-LXIV; Soledad Cánovas del Castillo: "Los claroscuros de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)", *Academia*, 82 (1996) 165-184; Soledad Cánovas del Castillo: *El Parmigianino en la colección de estampas de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1997; Esperanza Navarrete Martínez: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999, especialmente las páginas 403-417; Soledad Lorenzo Forniés y M.ª Luisa Moro Pajuelo: "Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Siglo XVII" [En prensa].
3. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1999 (Colección Tesis Doctorales "Cum Laude". Serie A (Arte); n.º 6).
4. *Estatutos de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Casa de D. Gabriel Ramírez, 1757, p. 95.
5. Según se registra en el libro de cuentas del año 1794 (ASF 236/3).
6. "Libro de cuentas del año 1795" (ASF 237/3).
7. "Libro de cuentas del año 1796" (ASF 238/3).
8. "Libro de cuentas del año 1797" (ASF 239/3).
9. "Libro de cuentas del año 1798" (ASF 240/3).
10. "Libro de cuentas del año 1799" (ASF 241/3). Las obras señaladas con un asterisco se compraron en la testamentería de Luis Paret y Alcázar.
11. "Libro de cuentas del año 1800" (ASF 242/3).
12. "Libro de cuentas del año 1801" (ASF 243/3).
13. "Libro de cuentas del año 1802" (ASF 244/3).

14. "Libro de cuentas del año 1803" (ASF 245/3). Las obras precedidas de un asterisco se adquirieron en la testamentería de Francisco Sabatini, y las que llevan dos asteriscos en la de Blas Cesáreo Martín.
15. "Libro de cuentas del año 1805" (ASF 247/3). Las obras señaladas con un asterisco fueron adquiridas en la testamentería de Juan Pedro Arnal, y las señaladas con dos lo fueron en la de Chopinot.
16. "Libro de cuentas del año 1825" (ASF 267/3).
17. "Libro de cuentas del año 1828" (ASF 270/3).
18. "Libro de cuentas del año 1830" (ASF 272/3).
19. "Libro de cuentas del año 1839" (ASF 278/3).
20. Regalo de la Real Junta de Comercio de Barcelona y remitidos 30 ejemplares por su secretario Antonio Buenaventura Cassó, fueron repartidos entre los asistentes a la junta ordinaria de 3 de agosto de 1794 (ASF 85/3).
21. Regalo del autor, del que se da cuenta en la junta particular de 6 de abril de 1794 (ASF 124/3).
22. El viceprotector (Bernardo Iriarte) presenta a la junta particular de 6 de abril de 1794 "la obra de Bardon sobre la Historia Universal" (ASF 124/3).
23. Regalo del autor, del que se da cuenta en la Junta Ordinaria de 6 de abril de 1794 (ASF 85/3).
24. Están presentes en la junta particular de 4 de mayo de 1794 los 24 ejemplares en papel y uno en pasta que ha remitido el secretario de la Real Sociedad, Policarpo Sáenz de Texada (ASF 124/3).
25. Regalo del autor, presentado en la junta ordinaria de 30 de noviembre de 1794 (ASF 85/3).
26. Regalo del autor, presentado en la junta ordinaria de 30 de noviembre de 1794 (85/3).
27. Regalo de autor, presentado en la junta ordinaria de 1 de febrero de 1795 (ASF 86/3); en la junta ordinaria de 1 de marzo se dice que fueron cuatro los discursos regalados (ASF 86/3).
28. *Ibidem*.
29. El viceprotector dijo ante la junta particular de 1 de noviembre de 1795 que el protector "se había servido regalar a la Academia cinco ejemplares [de los que se presentó uno] de los comentarios de la Pintura Encaustica, su autor Dn. Pedro García de la Huerta, presbítero residente en Roma" (ASF 125/3).
30. Se trata del primer tomo de esta obra que regala el propio autor, quien es académico y arquitecto, según la junta ordinaria de 7 de junio de 1795 (ASF 86/3).
31. En la junta particular de 1 de noviembre de 1795 se recoge que Márquez envió desde Roma sus "comentarios de Vitruvio", que llevan impresa la dedicatoria a la Academia (ASF 125/3).
32. Obra que presenta a la junta ordinaria de 1 de marzo de 1795 el secretario, Isidoro Bosarte, diciendo que es "nuevamente publicada por el Tribunal del Proto-Medicato que Dn. Casimiro Gómez de Ortega regalaba a la Academia" (ASF 86/3).
33. Regalo del discípulo de arquitectura Carlos Vargas Machuca, "que se ha propuesto publicar con la versión castellana de dichas ilustraciones", como se da cuenta en la junta ordinaria de 7 de junio de 1795 (ASF 86/3).
34. Regaló varios de sus discursos, según las Juntas Particulares de 6 de marzo y 1 de mayo de 1796 (ASF 125/3).
35. En la junta particular de 3 de julio de 1796 se dio cuenta de un oficio de la "Sociedad con que remití doce ejemplares de elogios de SS.MM. para repartir entre los Señores de la Academia [...] se acordó dar las debidas gracias a aquel Cuerpo patriótico" (ASF 125/3).
36. De lo que se da cuenta en la junta particular de 1 de mayo de 1796 (125/3).
37. Regalo del consiliario Gaspar Melchor de Jovellanos, quien lo remite desde Gijón, habiendo dirigido y promovido su publicación por orden real, como se da cuenta en la junta ordinaria de 31 de enero de 1796 (ASF 86/3).
38. Se trata del segundo tomo de esta obra que regala el propio autor, según la junta ordinaria de 7 de agosto de 1796 (ASF 86/3).
39. En la junta particular de 2 de octubre de 1796 se da cuenta de que la Real Academia de la Historia ha remitido por medio de su secretario, Antonio Capmany, y para repartirlos entre los académicos, "doce ejemplares a la rústica y uno en pasta del elogio de Antonio de Lebrija leído en la Junta Pública de 11 de julio último por su individuo Dn. Juan Bautista Muñoz" (ASF 125/3).
40. La junta particular de 1 de mayo de 1796 da cuenta de que el propio conde de Sástago remitió un ejemplar en papel (ASF 125/3).

41. Regalo del discípulo de arquitectura Fausto Martínez de la Torre, del que se da cuenta en la junta ordinaria de 4 de diciembre de 1796 (ASF 86/3).
42. Se presentan y reparten varios ejemplares entre los asistentes a la junta ordinaria de 1 de enero de 1797 (ASF 86/3).
43. La junta particular de 5 de marzo de 1797 da cuenta de que Bajamar ha remitido "un ejemplar en pasta del Discurso exortatorio dirigido en principios de enero de este año al Supremo Consejo de Indias" (ASF 125/3).
44. En la junta particular de 1 de octubre de 1797 el secretario, Isidoro Bosarte, repartió 24 ejemplares de los "elogios de SS.MM. que la Sociedad Económica remitía a la Academia por mano de su secretario, con otros dos en pasta para la Biblioteca" (ASF 125/3).
45. Regalo de la Real Academia de la Historia, como se da cuenta en la junta ordinaria de 2 de abril de 1797 (ASF 86/3). Posteriormente se publicó en las *Memorias de la Real Academia de la Historia*, tomo III, 1799.
46. La junta particular de 4 de junio de 1797 da cuenta de que junto a una carta remitida desde Roma por el exjesuita Pedro Joseph Márquez, hay "un ejemplar que había remitido para la Academia de una obra que acababa de publicar sobre las Villas de Plinio el joven, y la Junta en vista de ella, y de haber dedicado a la Academia el mismo Márquez otro libro sobre las casas de los antiguos Romanos, tuvo a bien el crearle Académico de honor a propuesta del Ilmo. Sr. Viceprotector" (ASF 125/3).
47. Regalo de la Real Academia de la Historia, del que se da cuenta en la junta ordinaria de 30 de abril de 1797 (ASF 86/3).
48. La junta particular de 5 de marzo de 1797 da cuenta de ello (ASF 125/3).
49. La junta particular de 4 de junio de 1797 da cuenta de que Felipa de la Roza, viuda de Diego Antonio Rejón de Silva, ha regalado "en dos tomos en 8º manuscritos una traducción que dexo hecha el difunto Sr. Consiliario... de el Winkelman, y asimismo en otro tomo en folio un extracto de la práctica de la pintura, y vidas de Profesores de Palomino" (ASF 125/3). Ambas obras, manuscritas, se encuentran en el Archivo de la Academia (ASF 373/3 y 374/3, 356/3).
50. *Ibidem.*
51. La junta particular de 4 de marzo de 1798 da cuenta de que Bajamar ha remitido "un ejemplar en pasta del Discurso exortatorio que ha pronunciado este año en el Consejo de las Indias" (ASF 125/3).
52. Regalo de José Luis Munárriz, como se da cuenta en la junta ordinaria de 2 de septiembre de 1798 (ASF 86/3).
53. La junta particular de 5 de agosto de 1798 acusó recibo de un ejemplar impreso de esta obra (ASF 125/3).
54. En la junta particular de 2 de diciembre de 1798 se reciben 12 ejemplares de los "elogios de SS.MM. por la Sociedad Económica" (ASF 125/3).
55. Regalo del propio autor, según la junta ordinaria de 5 de agosto de 1798 (ASF 86/3).
56. Regalo de José Ortiz "de la obra de Arquitectura de Paladio que acababa de traducir", como se da cuenta en la junta ordinaria de 2 de septiembre de 1798 (ASF 86/3).
57. La junta particular de 3 de febrero de 1799 da cuenta de que Bajamar ha remitido "un ejemplar en pasta del Discurso exortatorio que ha pronunciado este año en el Consejo de las Indias" (ASF 125/3).
58. José Luis Munárriz regala el segundo tomo de esta obra, como se da cuenta en la junta particular de 7 de abril de 1799 (ASF 125/3).
59. Se reparten entre los asistentes a la junta ordinaria de 6 de enero de 1799 los treinta ejemplares que ha remitido la propia Escuela de Artes de Barcelona (ASF 86/3).
60. La junta particular de 1 de diciembre de 1799 da cuenta de haber recibido veinticuatro ejemplares en rústica y uno en pasta (ASF 125/3).
61. El académico Mariano Sepúlveda remite desde París "tres cuadernos impresos [...] que contenían la noticia de las Pinturas extraídas de Italia por los Franceses, y de las obras de las artes expuestas en el Museo de aquella capital", como se da cuenta en la junta ordinaria de 3 de febrero de 1799 (ASF 86/3). (Quizás el de la extracción de pinturas pudiera ser el de J. B. Lebrun: *Exâmen historique et critique des tableaux exposés provisoirement, venant de Milan, Cremone, Parme, etc.* París, 1797).
62. *Ibidem.*

63. Regalo de Mariano Sepúlveda quien remite desde París un cuaderno que "contiene la explicación de las obras presentadas por los artistas vivientes en el Museo de Artes de aquella Capital en el presente año", como se da cuenta en la junta ordinaria de 6 de octubre de 1799 (ASF 86/3).
64. La junta particular de 2 de febrero de 1800 da cuenta de que Bajamar ha remitido "un ejemplar en pasta del Discurso exortatorio que ha pronunciado este año en el Consejo de las Indias" (ASF 125/3).
65. José Luis Munárriz regala el tomo tercero de esta obra, como se da cuenta en la junta particular de 5 de octubre de 1800 (ASF 125/3).
66. La junta particular de 2 de marzo de 1800 acuerda dar las gracias a la Junta de Caridad por los "doce ejemplares que remitió [...] de la Canción recitada en sus exámenes públicos" (ASF 125/3).
67. La junta particular de 6 de julio de 1800 da cuenta del regalo de un ejemplar en pasta "del tomo IIIº de Memorias que acaba de publicar" la Real Academia de la Historia (ASF 125/3).
68. La junta particular de 2 de febrero de 1800 da cuenta del envío de la Real Academia Española de "el tomo primero en pasta de sus obras premiadas de Eloqüencia y Poesía" (ASF 125/3).
69. La junta particular de 6 de julio de 1800 da cuenta del regalo que hace Manuel Rivera (hijo del que fuera académico de honor) "de tres tomos encuadernados en pasta en que se contiene la colección de estampas que a sus expensas ha hecho grabar para la Biblia traducida al castellano por los PP. Scio, de los Escuelas Pías" (ASF 125/3).
70. Regalo de Juan Agustín Ceán Bermúdez, según la junta particular de 7 de junio de 1801 (ASF 125/3). En realidad debe tratarse del manuscrito que se encuentra en el Archivo de la Academia bajo el título de *Vidas de los Profesores de las Bellas Artes no valencianos, que, connaturalizados o domiciliados en Valencia, exercieron allí sus respectivas profesiones*, y que, firmado por el propio Orellana, aclara al final del mismo que "Este extracto de mis memorias respectivas o Vidas de los Profesores de las Artes así naturalizados de Valencia como de otros forasteros domiciliados en esta ciudad, le concluí en Valencia hoy 25 de febrero [tachado Marzo] de 1800" (ASF 314-7/3).
71. Regalo de Silvestre Pérez de una "Cartilla de principios de diseño grabada por Morghen y Volpato por originales antiguos en 36 láminas con su explicación y proporciones", como se dio cuenta en la junta ordinaria de 8 de febrero de 1801 (ASF 86/3).
72. Se da cuenta de que el autor regala un "Apéndice" a esta obra, según la junta ordinaria de 25 de julio de 1805 (ASF 87/3).
73. Regalo de Andrés Gilabert, según la junta ordinaria de 25 de julio de 1805; además regaló una "estatua de ambos, con marco y cristal"; se entiende que al ir enmarcados pudiera ser un dibujo (ASF 87/3).
74. El viceprotector presentó a la junta particular de 5 de mayo de 1805 "un ejemplar en rústica del escrito impreso en París sobre el cuadro [...] su autor, el mariscal de Campo D. Benito Pardo de Figueroa"; y se acordó que lo fueran examinando los académicos y profesores de pintura (ASF 126/3).
75. Regalo del autor, según la junta ordinaria de 1 de mayo de 1814 (ASF 87/3).
76. Regalo del consiliario Ramón Abellá, según la junta particular de 17 de mayo de 1815 (ASF 127/3).
77. Regalado por la Real Biblioteca de S.M., según se dio cuenta en la junta ordinaria de 8 de septiembre de 1816 (ASF 23-4/1). En esta nota se dice que se regalan cuatro tomos, pero en realidad pudieran ser dos ejemplares ya que la obra consta de dos tomos, siendo un ejemplar de la edición de 1783 y otro de la de 1788.
78. Regalo del autor, como se da cuenta en la junta ordinaria de 8 de septiembre de 1816 (ASF 23-4/1).
79. Las obras precedidas de un asterisco fueron regaladas por el consiliario José Luis Munárriz, como se registró en la junta ordinaria de 12 de abril de 1818 (ASF 87/3); y las que llevan dos asteriscos fueron encargadas a Francisco Lacoma para que las comprara en París, siendo regaladas posteriormente por el rey y destinadas a los Estudios de Dibujo de la Merced y de la calle de Fuencarral (ASF 15-1/1).
80. Regalo del académico de honor residente en Segovia, Ramón Cabrera. La junta ordinaria de 28 de noviembre de 1819 dio cuenta de que regalaba el libro y "el plan original en planta y fachada del palacio Real de J. B. Saqueti" (ASF 88/3; ASF 15-1/1).
81. Regalo del autor y secretario de la Academia de Valencia, según se dio cuenta en la junta ordinaria de 5 de agosto de 1821, en donde se dice que esta obra era una "exposición sobre el traslado a la Academia de Valen-

- cia de la colección de 31 retratos de valencianos ilustres, que existen en el monasterio suprimido de Nuestra Señora de Murta, junto a otros cuadros apreciables de otros monasterios de la misma provincia" (ASF 88/3).
82. Regalo de la Junta de Comercio de Barcelona, como se dio cuenta en la junta particular de 26 de agosto de 1822 (ASF 127/3).
 83. Regalo de la Junta de Comercio de Barcelona, según la junta particular de 26 de agosto de 1822 (ASF 127/3).
 84. Regalo del Fernando VII; lo entregó Vicente López en nombre del monarca a la junta ordinaria de 15 de diciembre de 1822 (ASF 88/3).
 85. Regalo de los autores, según la junta ordinaria de 30 de marzo de 1828 (ASF 88/3; ASF 49-10/1).
 86. Regalo del autor, según la junta ordinaria de 13 de marzo de 1836, en donde se recoge que Solá combatía en este discurso "un falso principio que trataba de introducirse en el estudio de las Bellas Artes" (ASF 89/3).
 87. El Depósito Hidrográfico regala ésta y las dos obras siguientes (ASF 80-8/4); su director, Martín Fernández de Navarrete, fue nombrado viceprotector de la Academia a finales de este mismo año de 1840.
 88. *Ibidem.*
 89. *Ibidem.*
 90. El autor, en carta firmada el 6 de septiembre de 1844 dice que regala tres entregas de la obra que está publicando, y se compromete a seguir haciéndolo a medida que vayan apareciendo más (ASF 172-1/5). La junta ordinaria de 8 de septiembre acusa recibo de las mismas (ASF 90/3).
 91. Están ordenadas cronológicamente, habiéndose recogido las principales publicaciones desde 1752, siendo la última de 1836, aunque hemos indagado hasta 1844.



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO