

ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ

La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX



**LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO
Y LA PINTURA EN LA PRIMERA MITAD
DEL SIGLO XIX**

Esta Tesis Doctoral fue dirigida por el
Dr. D. Víctor Nieto Alcaide
y leída en Madrid en la Facultad de Geografía e Historia de la
Universidad Nacional de Educación a Distancia
el día 22 de febrero de 1999 ante el tribunal
constituido por los siguientes Profesores:

<i>Presidente:</i>	Dr. D. José Manuel Pita Andrade
<i>Vocal:</i>	Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar
<i>Vocal:</i>	Dr. D. Enrique Arias Anglés
<i>Vocal:</i>	Dr. D. José Enrique García Melero
<i>Secretaria:</i>	Dra. D ^a M ^a Dolores Antigüedad del Castillo

habiendo recibido la calificación de

SOBRESALIENTE CUM LAUDE POR UNANIMIDAD

ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte

**LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO
Y LA PINTURA
EN LA PRIMERA MITAD
DEL SIGLO XIX**

Director: Dr. D. Víctor Nieto Alcaide

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

Alcalá, 93.

MADRID, 1999

Publicaciones
de la
FUNDACIÓN
UNIVERSITARIA
ESPAÑOLA

Colección TESIS *CUM LAUDE*
Serie A (Arte) - 6

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
Alcalá, 93. (28009 MADRID)
Tfno.: 91 431 11 93 - 91 431 11 22
Fax: 91 576 73 52 ☆ E-Mail: FUE2@NOVA.ES

*Cubierta: J. GÓMEZ DE NAVIA: Sala del Natural. 1781. Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando. Madrid.*

ISBN: 84-7392-432-0

Depósito Legal: M - 20.096 - 1999

PRÓLOGO

El Seminario de Arte “Marqués de Lozoya” que dirijo en la Fundación Universitaria Española, (como Patrono de la misma) incorpora, a la colección de *Tesis doctorales cum laude*, una que tiene para mi especial relevancia. Realizada por doña Esperanza Navarrete Martínez, aborda el estudio de una faceta capital en la historia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando: la que se refiere a la enseñanza de la pintura, por los pintores vinculados a la Corporación, durante la primera mitad del siglo XIX. Debo apuntar las razones específicas que me mueven a otorgar un peculiar significado a este estudio. La nueva doctora realizó hace años, en nuestra Fundación, una fecunda labor al iniciar lo que hoy llamamos FICONOFUE, es decir, un ambicioso Fichero de Iconografía, que aspira a brindar materiales de trabajo a los investigadores en un campo de la Historia del Arte que ha despertado, en este siglo que está concluyendo, inusitado interés. Desde el Seminario “Marqués de Lozoya” doña Esperanza Navarrete se trasladó a la Academia (de la que formo parte desde 1984), vinculándose a la Biblioteca y Archivo, donde viene realizando una fecunda labor. En 1989 pude contribuir a que la Fundación costeara la versión española de la importante monografía de Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, apareciendo como coeditoras ambas instituciones. Se comprenderá que me satisfaga y mucho el que ahora, de nuevo, contribuya la Fundación a que se dé a conocer un capítulo importante de la historia de la Corporación.

Gracias al estudio en profundidad realizado por la doctora Navarrete, tiene brillante continuación la empresa iniciada por investigador francés. Nos hallamos ante un trabajo riguroso y rico en aportaciones de primera mano. A través de una serie de capítulos nos brinda, primero, un planteamiento general del tema, abordando luego el estudio concreto de cuantas cuestiones afectaban a las actividades docentes desarrolladas por los pintores, con novedosas aportaciones extraídas de su archivo. En las palabras preliminares se justifica plenamente el interés que tenía la enseñanza en la vida de la Corporación. Si nos remontásemos a la última década del siglo XVIII, tendríamos que recordar los famosos memoriales escritos por los artistas-profesores en relación con los planes de estudio y la valiente defensa hecha por Goya de la libertad de enseñanza; no olvidemos que el genial aragones tuvo que dedicar una parte de su labor a aleccionar a los alumnos como recuerda, no sin cierta desazón, en alguna de las cartas a Zapater.

La tesis se inicia coincidiendo con una etapa importante en la trayectoria de la Academia. Considero muy útiles las páginas que, en la introducción, se ocupan del papel jugado en la primera mitad del siglo XIX, por las instituciones docentes (con la Universidad a la cabeza) para justipreciar el puesto que, entre ellas, debía tener nuestra Corporación. El extenso capítulo primero, al analizar la estructura de ella, en todas sus vertientes, hace factible, entre otras cosas, que pueda comprenderse el papel jugado por los académicos (en sus diversos niveles) y las Juntas. Fundamental es el capítulo segundo que enfoca asuntos como el de los planes de estudio, situación de los alumnos y premios fruto, muchas veces, de los famosos concursos, con pruebas “de pensado” y “de repente”. El capítulo tercero se enfrenta con un tema trascendente, el de las exposiciones, que iba a constituir el germen de las llamadas “nacionales”; éstas con sus medallas, mediatizaran la vida de los pintores a partir de la segunda mitad del siglo. Tiene también subido interés el capítulo cuarto, que se ocupa del Museo de la Academia. Les siguen los dedicados a la “Biblioteca” y a la “Comisión de Pintura y Escultura”, y en el séptimo se han elaborado una serie de Apéndices, cronológicos unos, y alfabéticos otros, muy útiles para la consulta rápida y complementaria de los nombres de las personalidades que dieron vida durante media centuria a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La tesis añade, a su enriquecedor contenido, una especial virtud: fue realizada al pie de los documentos, contando con el íntimo contacto que doña Esperanza Navarrete tiene con ellos gracias a las tareas que realiza en la Biblioteca y Archivo de la Academia. El trabajo se inició hace bastantes años bajo mi dirección; pero al volver yo a la Universidad de Granada como profesor emérito, distanciandome inevitablemente de la vida universitaria madrileña, se tomó el buen acuerdo de que se hiciera cargo de dirigirlo el catedrático de la Universidad Nacional a Distancia, y amigo verdadero, don Victor Nieto Alcaide. A él se debe pues la supervisión de la tarea en sus etapas decisivas. He de agradecerle muy de veras que haya recogido la antorcha, beneficiando, con sus consejos, a la entonces doctoranda.

José Manuel Pita Andrade

La enseñanza del arte, la forma de aprender los fundamentos y principios de una especialidad, la organización de los talleres, la relación entre maestros y discípulos, es una cuestión fundamental para comprender el desarrollo y la evolución de los procesos artísticos. Sin embargo, hasta que las enseñanzas se organizaron de forma reglada a través del consiguiente control de las Academias, las noticias documentales fueron escasas y fragmentarias debido a que la enseñanza de las artes se realizaba a través de la vida y la práctica del taller en el que el joven aprendiz de artista pasaba sus años de formación. Contratos, menciones documentales y poco más es lo que ha llegado a nosotros de esta forma de aprendizaje que sería posteriormente desplazada por la enseñanza reglada y sistemática de las artes.

Esta enseñanza sistemática del arte se produjo en consonancia con el papel desempeñado por las academias como organismos de control de la práctica artística, de la teoría y de la enseñanza de las artes. La firme creencia en la idea de que el arte se regía por unos principios inmutables y permanentes determinó que las Academias ejercieran un control estricto de la enseñanza con la finalidad de mantener y transmitir las normas en las que se basaban sus ideas artísticas. Desde entonces, la documentación se hizo mucho más abundante. Noticias de los profesores y alumnos, de los distintos tipos de ejercicios y prácticas, del valor y papel de los distintos géneros, de las pensiones de estudios para Roma y París, así como otros numerosos aspectos, se registraron con precisión configurando un corpus documental de singular valor. Hasta el punto de que sin su estudio resulta imposible comprender el papel de las academias en la formación de los artistas y en el mantenimiento y en la difusión de las ideas sobre arte y el gusto artístico imperante en el momento. Pues la enseñanza académica se planteaba como una transmisión de principios basados en el valor y alcance de las normas. Algo muy distinto a la formación realizada en los talleres en los que lo dominante, y no siempre, era el estilo del maestro dando lugar, por tanto, a una gran diversidad.

El funcionamiento de la Academia de Bellas Artes de San Fernando durante el siglo XVIII nos fue dado a conocer por el libro de Claude Bédat. Pero de la actividad correspondiente a la primera mitad del siglo XIX era muy poco, por no decir nada, lo que sabíamos. El estudio de Esperanza Navarrete sobre la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura de la primera mitad del siglo XIX ha venido a llenar este vacío y a confirmar, de forma documentada, científica y rigurosa, algo que intuíamos pero sobre lo que teníamos noticias vagas y confusas. Esta investigación fue presentada como tesis doctoral por Esperanza Navarrete en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Obtuvo entonces la máxima calificación y se la concedió después el Premio Extraordinario de Doctorado. Su publicación ahora, poco después de su presentación

como tesis, introduce en la historiografía una nueva e imprescindible referencia para el conocimiento de la Academia, de la enseñanza de las artes y del arte de la primera mitad del siglo XIX. Una obra imprescindible para el arte de un período que no podrá ser estudiado sin su consulta.

En su estudio Esperanza Navarrete analiza la historia de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y su proyección en la pintura de este período. Algo que se produjo fundamentalmente a través del control de la enseñanza. Su trabajo, en este sentido, resulta enriquecedor y constituye un modelo de investigación imprescindible para conocer las artes de este período. Las funciones de la Academia estaban sometidas a una estructura compleja organizada burocráticamente, que es analizada sistemáticamente por la autora en su estudio. La organización de la Academia y de la enseñanza de las artes, los académicos profesores, las asignaturas y el plan de estudios, la organización del curso académico, los premios y concursos, las pensiones de estudios, las exposiciones públicas y el Museo y la Biblioteca, así como la Comisión de Pintura y Escultura, son las piezas del argumento, estructurado de forma discursiva y coherente, de esta obra que ilumina, desde un planteamiento desconocido, la actividad artística de la primera mitad del siglo XIX. La aportación documental, las noticias y la historia de la Academia que nos transmite Esperanza Navarrete en su libro constituye una aportación fundamental y relevante. Pero, también, lo es su aportación a la mecánica y funcionamiento artísticos de la época. Conocíamos las obras, los planteamientos, las ideas y el gusto de la época, pero nos faltaba saber cómo se configuraban esas ideas, cómo se organizaban los imperativos de ese gusto y cómo se transmitían las ideas artísticas. El estudio de Esperanza Navarrete, en este sentido desborda los límites cronológicos del tema de su investigación para abrirse a un campo mucho más amplio convirtiéndose en un estudio modélico para la comprensión de los procesos determinantes del fenómeno de los comportamientos artísticos.

Víctor Nieto Alcaide

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO, por <i>José Manuel Pita Andrade</i> y <i>Víctor Nieto Alcaide</i>	V
PRESENTACIÓN	7
SIGLAS UTILIZADAS	11
INTRODUCCIÓN: LOS ESTUDIOS DE BELLAS ARTES EN EL MARCO DE LA POLÍTICA ESTATAL DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX	13
CAPÍTULO I. ESTRUCTURA DE LA ACADEMIA	39
1. LOS ACADÉMICOS NO PROFESORES	39
1.1. El Protector	39
1.2. El Viceprotector	41
1.3. El Jefe Principal de la Academia y demás Establecimientos de Nobles Artes ..	46
1.4. El Secretario y el Vicesecretario	47
1.5. Los Consiliarios	53
1.6. Los Académicos de Honor	57
2. LOS ACADÉMICOS PROFESORES	61
2.1. El Director General	64
2.2. Los Directores Actuales	69
2.3. Los Profesores con Honores y Graduación de Director	76
2.4. Los Directores Honorarios	79
2.5. Otros Directores	81
2.5.1. <i>Director de Pensionados</i>	81
2.5.2. <i>Director de Perspectiva</i>	82
2.5.3. <i>Director de Anatomía</i>	84
2.5.4. <i>Director de Colorido</i>	85
2.6. Los Tenientes Directores	86
2.7. Los Profesores con Honores y Graduación de Teniente Director	91
2.8. Los Tenientes Directores Honorarios	92
2.9. Los Académicos de Mérito	93
2.9.1. <i>Por la Pintura de Historia</i>	99
2.9.2. <i>Por la Miniatura</i>	113
2.9.3. <i>Por la Perspectiva</i>	116
2.9.4. <i>Por el Paisaje, Marinas y Animales</i>	118
2.9.5. <i>Por la Pintura de Flores</i>	121

2.10. Los Académicos Supernumerarios	121
2.10.1. <i>Por la Pintura de Historia</i>	122
2.10.2. <i>Por la Miniatura</i>	125
2.10.3. <i>Por la Perspectiva</i>	125
2.10.4. <i>Por la Pintura de Flores</i>	125
3. LAS JUNTAS ACADÉMICAS	126
3.1. Junta Particular	131
3.2. Junta Ordinaria	132
3.3. Junta General	133
3.4. Junta Pública	134
3.5. Otras Juntas	134
4. LOS NO ACADÉMICOS	135
4.1. El Conserje	136
4.2. El Bibliotecario	139
4.3. El Archivero	142
4.4. Los Modelos	145
4.5. Los Porteros	147
5. ALGUNOS PROBLEMAS POLÍTICOS: LAS PURIFICACIONES	148
CAPÍTULO II. LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA	157
1. EL PLAN DE ESTUDIOS	157
1.1. Reformas y Proyectos	158
1.2. Las Asignaturas	192
1.2.1. <i>Perspectiva</i>	193
1.2.2. <i>Anatomía artística</i>	197
1.2.3. <i>Estudio del Modelo en Yeso y del Modelo Natural</i>	205
1.2.4. <i>Colorido y Composición</i>	213
2. EL CURSO ACADÉMICO Y LOS ALUMNOS	226
2.1. El Curso Académico y las Dificultades Económicas	226
2.2. Los Alumnos: Matrículas y Disciplina	241
3. LOS PREMIOS DE ESTUDIO	245
3.1. Ayudas de Costa	245
3.2. Otros Premios	248
3.3. Los Concursos Trienales o Premios Generales	250
3.3.1. <i>Los Temas</i>	254
3.3.1.1. <i>Concurso de 1802. Temas de Pensado</i>	254
3.3.1.2. <i>Concurso de 1802. Temas de Repente</i>	255
3.3.1.3. <i>Concurso de 1805. Temas de Pensado</i>	256

3.3.1.4. <i>Concurso de 1805. Temas de Repente</i>	256
3.3.1.5. <i>Concurso de 1808. Temas de Pensado</i>	257
3.3.1.6. <i>Concurso de 1808. Temas de Repente</i>	257
3.3.1.7. <i>Concurso de 1831. Temas de Pensado</i>	258
3.3.1.8. <i>Concurso de 1831. Temas de Repente</i>	259
3.3.2. <i>Los Opositores</i>	259
3.3.3. <i>Los Discursos</i>	263
3.4. <i>Las Pensiones</i>	269
3.4.1. <i>Pensiones para Madrid</i>	269
3.4.2. <i>Pensiones para el Extranjero</i>	275
3.4.2.1. <i>Pensiones para Roma</i>	285
3.4.2.2. <i>Pensiones para París</i>	295
CAPÍTULO III . LAS EXPOSICIONES PÚBLICAS DE LA ACADEMIA ...	297
1. ORIGEN, FRECUENCIA Y NORMAS	297
2. ESTUDIO GENERAL DE AUTORES Y OBRAS PRESENTADOS	320
2.1. <i>Los Autores</i>	320
2.2. <i>Las Obras</i>	322
2.2.1. <i>El Retrato</i>	323
2.2.2. <i>Historia Sagrada</i>	323
2.2.3. <i>Costumbres y Género</i>	323
2.2.4. <i>Paisaje</i>	323
2.2.5. <i>Naturaleza Muerta</i>	323
2.2.6. <i>Animales</i>	323
2.2.7. <i>Perspectiva</i>	324
2.2.8. <i>Mitología</i>	324
2.2.9. <i>Historia Civil</i>	324
2.3. <i>Los Coleccionistas</i>	325
CAPÍTULO IV . EL MUSEO DE LA ACADEMIA	329
1. LA INSTALACIÓN DE LAS OBRAS	330
2. PROCEDENCIA DE LOS CUADROS	340
2.1. <i>Obras en Depósito</i>	342
2.2. <i>Compras, Encargos y Permutas</i>	364
2.3. <i>Donaciones y Legados</i>	370
2.4. <i>Obras de Académicos de Mérito y de Supernumerarios</i>	377
3. VENTAS DE CUADROS	378
4. INVENTARIOS	381
4.1. <i>Inventario de 1758</i>	382
4.2. <i>Inventario de 1794</i>	383
4.3. <i>Inventario de 1804</i>	383

4.4. Inventario de 1814	384
4.5. Inventario de 1817	384
5. CATÁLOGOS	385
5.1. Catálogo de 1817	386
5.2. Catálogo de 1818	386
5.3. Catálogo de 1819	387
5.4. Catálogo de 1821	387
5.5. Catálogo de 1824	391
5.6. Catálogo de 1829	392
6. LOS RESTAURADORES DE PINTURAS	393
7. NORMAS PARA LA COPIA DE OBRAS	397
CAPÍTULO V. LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA	403
1. PROCEDENCIA DE LAS OBRAS	409
1.1. Compras	409
1.2. Donativos y Depósitos	411
1.3. Publicaciones de la propia Academia	412
2. INVENTARIOS E ÍNDICES: 1762, 1794 Y 1829	413
3. USO Y REGLAMENTOS	416
CAPÍTULO VI. LA COMISIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA	419
1. EL CONTROL SOBRE LA TASACIÓN DE PINTURAS	422
2. EL CONTROL SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	426
3. EL CONTROL SOBRE LA EXPORTACIÓN E IMPORTACIÓN DE PINTURAS ..	429
4. LA CENSURA DE PUBLICACIONES ARTÍSTICAS	437
CAPÍTULO VII. APÉNDICES	455
1. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE VICEPROTECTORES	455
2. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE SECRETARIOS, VICESECRETARIOS Y CONSERJES	455
3. RELACIÓN ALFABÉTICA DE CONSILIARIOS	455
4. RELACIÓN ALFABÉTICA DE ACADÉMICOS DE HONOR	456
5. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE DIRECTORES GENERALES	460
6. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE DIRECTORES DE PINTURA Y DE PROFESORES CON HONORES Y GRADUACIÓN DE DIRECTOR	460

7. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE OTROS DIRECTORES	460
8. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE TENIENTES DIRECTORES DE PINTURA	461
9. RELACIÓN ALFABÉTICA DE ACADÉMICOS DE MÉRITO POR LA PINTURA .	461
10. RELACIÓN ALFABÉTICA DE ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS POR LA PINTURA	462
11. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE BIBLIOTECARIOS Y DE ARCHIVEROS	463
12. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS CONCURSOS GENERALES Y ALFABÉTI- CA DE LOS CONCURSANTES A LOS PREMIOS DE PINTURA	463
13. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LAS EXPOSICIONES DE LA ACADEMIA, CON EXPRESIÓN DE LOS PINTORES Y OBRAS PRESENTADOS	466
CAPÍTULO VIII. BIBLIOGRAFÍA	495
ÍNDICE ONOMÁSTICO	555

PRESENTACIÓN

El presente libro es parte de mi tesis doctoral que, bajo el título de *La enseñanza de la pintura y los pintores en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid durante la primera mitad del siglo XIX*, leí en Madrid en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, siendo mi director D. Víctor Nieto Alcaide. Debido a su extensión original no ha podido ver la luz el trabajo completo, pero no obstante quiero mostrar mi gratitud a la Fundación Universitaria Española y especialmente a uno de sus patronos, D. José Manuel Pita Andrade, por el interés que han manifestado para que este original no quede inédito.

Más que indagar en la vida y en la evolución artística de los pintores españoles activos en Madrid en la primera mitad del siglo XIX, me propuse investigar sus relaciones con la Academia de Bellas Artes de San Fernando como centro docente. Uno de los principales motivos que me indujeron a ello fue el de que la historia de la Institución durante este espacio de tiempo contaba con muy pocos estudios específicos, y que la mayoría de las noticias conocidas consistían en referencias indirectas incluidas en las biografías de algunos de los pintores que estuvieron relacionados con ella. Se habían ya estudiado con bastante amplitud los primeros cincuenta o sesenta años de la vida de la Academia, pero, a falta de estudios pormenorizados sobre las décadas posteriores, los historiadores tendían a presuponer que las características observadas durante el siglo XVIII se mantuvieron durante toda su existencia, llegando incluso en algunos casos a olvidar el importante cambio que hubo a raíz del R.D. de 25 de septiembre de 1844. En el momento de iniciar mi investigación existían dos obras puntales en este sentido: la de José Caveda¹ y la de Claude Bédat². Entre ambas mediaban más de cien años, y durante todo ese siglo la bibliografía no había hecho más que repetir lo apuntado por el primero, corrigiendo y, a veces ampliando, algunos datos muy concretos pero sin abarcar un estudio general sobre la Institución. Bédat asumió este compromiso y el resultado de sus investigaciones es tan valioso que hoy día es la fuente principal de cualquier estudio no sólo de la Academia sino de buena parte del arte español de la segunda mitad del XVIII, adentrándose hasta el inicio de la Guerra de la independencia. A estos estudios siguió el de Úbeda de los Cobos que se limitaba también a la segunda mitad del siglo

¹ Caveda (1867-1868).

² Bédat (1989).

XVIII pero centrando su investigación en la concepción de la pintura que se fraguó y manifestó desde ella³.

Así pues, salvo la obra de Caveda, ningún estudio entraba en profundidad en la vida de la Academia durante la primera mitad del siglo XIX, o más concretamente hasta 1844, momento en el que se aprobó un *Plan de Enseñanza de los Estudios de Bellas Artes de la Academia de San Fernando* que tuvo consecuencias no sólo en la docencia en sí sino también en la configuración interna de la propia Institución, que se vio obligada a reformar los *Estatutos* de 1757, aún vigentes⁴, y a aprobar otros nuevos en 1846⁵. Todo esto conduciría a que la Academia se convirtiera en organismo consultivo del Estado en materia de bellas artes, y a que, nominalmente, llevara vida separada de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y de la Escuela Especial de Arquitectura, lo que abriría un nuevo período en la vida de la Institución y en la enseñanza de las bellas artes en España. A partir de esas fechas y hasta 1980 esta enseñanza especializada tiene ya su estudio propio, gracias al Dr. Araño Gisbert⁶.

Sobre la base de estos estudios, creí que merecía la pena averiguar si durante la primera mitad del siglo XIX se siguieron manteniendo las directrices y caminos por los que se había movido la Academia desde mediados del XVIII, o si bien se fueron modificando, como cabía esperar, y por qué derroteros. Aunque la obra de Bédat abarca el estudio de toda la vida académica desde 1744 a 1808 (también lo relacionado con la enseñanza de la pintura), creí conveniente aprovechar y reforzar lo investigado por él sobre esta materia y empezar desde el inicio del siglo XIX. El trabajo de Úbeda, aunque más próximo temáticamente a mis intenciones, también acaba cronológicamente a finales del XVIII. Por tanto, vi oportuno basar mi trabajo en analizar las líneas de continuidad y ruptura respecto al período estudiado por ellos y en estudiar la vida de la Academia durante casi toda la primera mitad del siglo XIX en todo lo referente a la enseñanza de la pintura y a los pintores que se relacionaron con ella.

Este libro está basado casi exclusivamente en los documentos manuscritos del propio Archivo de la entidad (cuyas signaturas se facilitan entre paréntesis en nota a pie de página) y se completa con aquellas citas bibliográficas que más estrechamente se relacionan con el tema estudiado.

Quiero mostrar mi agradecimiento público a todas aquellas personas que me han apoyado durante la gestación de este trabajo, y especialmente a D. José Manuel Pita Andrade, gran historiador y amigo, que me supo guiar en un principio por los caminos adecuados de investigación; a D. Víctor Nieto Alcaide, quien no ha dudado en brindar-

³ Úbeda (1988).

⁴ *Estatutos...* (1757).

⁵ *Estatutos...* (1846).

⁶ Araño (1988). Como el propio autor manifiesta su tesis doctoral está centrada en analizar las circunstancias en que se ha desarrollado la formación de los profesores de Dibujo.

me y dedicarme todo el tiempo que he necesitado y a cuyos consejos y orientaciones tanto debo en cuanto al enfoque definitivo del trabajo; y a D. José Antonio Domínguez Salazar, académico-bibliotecario de la de Bellas Artes de San Fernando, sin cuyas deferencias me hubiera costado mucho más esfuerzo poder desarrollar este trabajo. También a mi familia (significativamente a Juan, Carmen, Federico y Alfonso), y a mis compañeras y amigas de la Biblioteca de la Academia (Marisa Moro, Maite Galiana, Soledad Cánovas, Soledad Lorenzo, Ana Casas, Irene Pintado, Marisa Paredes y Ana Gómez) que me han "sufrido" en mayor o menor medida a lo largo de todo este tiempo. A otros varios amigos, entre ellos a Antonio Calvo y Coral Maturana, y a José Enrique García Melero, uno de los mejores investigadores y conocedores de los entresijos de la Academia durante el siglo XVIII. Y por encima de todos, y por muchos motivos, a mi querido Pepe. Y del mismo modo, he de manifestar mi gratitud a la propia UNED por haberme acogido como una más de sus alumnas, y por supuesto a los miembros del tribunal que juzgaron y aprobaron la tesis, D. José Manuel Pita Andrade, D^a. M^a. Dolores Antigüedad del Castillo Olivares. D. José Enrique García Melero, D. Enrique Arias Inglés y D. Ignacio Henares Cuéllar, por haber aceptado formar parte del mismo y dedicar su valioso tiempo a examinarla. También quedo muy agradecida al personal de la Fundación Universitaria Española, especialmente a D. Manuel Martín y a D. José María Álvarez por la inestimable ayuda que me han prestado para poner a punto la edición.

SIGLAS UTILIZADAS

- J.C.P.** = Junta de la Comisión de Pintura.
- J.C.P.E.** = Junta de la Comisión de Pintura y Escultura.
- J.C.P.M.EE.** = Junta de la Comisión del Plan y Método de Estudios.
- J.C.NN.AA.** = Junta de la Comisión reunida de las Tres Nobles Artes.
- J.Gen.** = Junta General.
- J.O.** = Junta Ordinaria.
- J.O.Extr.** = Junta Ordinaria Extraordinaria.
- J.P.** = Junta Particular.
- J.P.Extr.** = Junta Particular Extraordinaria.
- J.Púb.** = Junta Pública
- JJ.OO.** = Juntas Ordinarias.
- JJ.PP.** = Juntas Particulares.
- L.C.** = Libro de Cuentas.
- LL.CC.** = Libros de Cuentas.
- R.C.** = Real Cédula.
- R.D.** = Real Decreto.
- R.O.** = Real Orden.

INTRODUCCIÓN

LOS ESTUDIOS DE BELLAS ARTES EN EL MARCO DE LA POLÍTICA ESTATAL DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Al iniciarse el siglo XIX la necesidad de reformar el sistema educativo del país, y en especial la enseñanza universitaria, era una opinión compartida desde casi todas las posturas ideológicas. Esta necesidad de renovación se venía arrastrando desde el siglo XVI, principalmente porque las materias que se impartían resultaban insuficientes y era preciso prestar atención a otras nuevas. En casi todas las universidades existían facultades de artes (llamadas también facultades menores) en las que se impartían sùmulas, lógica, física escolástica, metafísica, matemáticas, y lenguas (griego, hebreo y árabe); estaban consideradas como estudios preparatorios literarios y científicos para acceder a las facultades mayores de teología, cánones y leyes, y medicina.

A lo largo del XVIII fueron varias las opiniones que desde el Gobierno intentaron solucionar la cuestión, pasando unas por considerar que lo más adecuado era eliminar del todo estas enseñanzas sustituyéndolas por otras nuevas; también estaban los que creían que lo mejor era fundar centros extrauniversitarios que abrazaran las enseñanzas que se echaban en falta; y por último, los que intentaban conciliar ambas posturas. Según escribía Gil y Zárate a mediados del XIX, fruto de estas discusiones fue la creación de algunas reales academias literarias y científicas, entendidas como centros de investigación paralelos a las universidades, cuya finalidad sería "discutir y esclarecer los asuntos que son de su competencia". Así, se crearon en Madrid las de la Lengua (en 1714), de la Historia (en 1738), y de Práctica de Leyes y Derecho Público de Santa Bárbara (en 1763). La de Bellas Artes de San Fernando en un principio debía obedecer a estos fines de investigación y discusión de cuestiones artísticas, pero la práctica demostraría que estos fines fueron reconducidos principalmente hacia la docencia. El mismo Gil y Zárate comentaba que "El gran número de pintores célebres que produjo España en los siglos XVI y XVII, la variedad de sus escuelas, [y] el mérito de las obras, debió inspirar desde luego la idea de formar una academia que conservase el

buen gusto y los sanos principios del arte", y centró sus objetivos en "la perfección y adelantos de las tres nobles artes de Pintura, Escultura y Arquitectura"¹.

Otros historiadores del siglo pasado al tratar el tema de la universidad española incluyeron entre sus páginas ligeros comentarios sobre los estudios de bellas artes. Así, Vicente de la Fuente decía que "aunque las reales academias no son propiamente corporaciones docentes, su influencia se ha dejado sentir en la enseñanza, y es conveniente y preciso decir algo de ellas. La verdad es que la enseñanza oficial hacía poco o nada, y menos en el siglo XVII, por la pureza de la Lengua y por el estudio de la Historia. Preciso es confesar que en las universidades se estudiaba más el latín que el castellano, y en cuanto a la historia, ni se enseñaba ni se sabía bien, y lo que habían escrito Florian de Ocampo, Morales, Mariana y Garibay no lo habían aprendido en la universidad, siquiera los tres primeros fueran universitarios y tengan las universidades de Salamanca y Alcalá derecho a mirarlos como hijos suyos". Pero respecto a la de San Fernando se limitaba a hacer una breve reseña sobre su fundación y estatutos con una cronología más o menos precisa, y poco más, sin entrar en valorar el contenido de sus enseñanzas, salvo cuando trata de las Escuelas de Dibujo y de algunas mujeres académicas².

Ya en nuestro siglo, Ajo González, Álvarez Morales, Mariano Peset Reig y José Luis Peset, o Richard Kagan, han realizado diversos y exhaustivos trabajos sobre la historia de la universidad en España y Portugal. El primero de ellos apenas hace mención al tipo de academia que nos interesa³. Para Álvarez Morales, quien publicó una concienzuda historia sobre las reformas de la universidad española en el siglo XVIII⁴, la sociedad dieciochesca, al elaborar un concepto nuevo de universidad, convirtió el problema de la cultura en un asunto nacional; por ello, las universidades, como en general todos los centros de enseñanza del país, no podían seguir su propia evolución al margen de lo que sucedía en la sociedad, de la que se encontraban separados por su sustancial autonomía. La concepción de la nueva universidad iba hacia su centralización en el Estado, como toda cuestión de dimensión nacional. Pero el principal problema era el económico ya que el Estado no destinaba los medios suficientes para financiarla. Hasta ese momento, desde que las universidades habían aparecido en la Edad Media, lo único que a ellas y a sus profesores correspondía era la enseñanza. Pero ahora esa sociedad se creó la necesidad de realizar una investigación científica, como consecuencia de la importancia superior que se concedía a las ciencias pragmáticas, y tomó la responsabilidad de llevar a cabo esta misión. En opinión de Álvarez Morales, lo

¹ Gil Zárate (1855).

² Fuente (1884-1889: vol. III, cap. LXII: "Creación de las primeras reales academias. La Española o de la Lengua: 1714. La de la Historia: 1735. La de Bellas Artes: 1745"; en el vol. IV, cap. XLVII se ocupa de los Estudios de Dibujo y habla de las mujeres académicas).

³ Ajo (1957-1966).

⁴ Álvarez Morales (1971).

que ocurría era que las universidades, en general, resultaban inservibles para poder desarrollar esta tarea, y por eso la sociedad puso en marcha unas instituciones en donde poderla llevar a cabo, y resucitó las academias renacentistas. A esto había que añadir que hubo por parte de los círculos más ilustrados del país una corriente de opinión para quienes las universidades eran viejos establecimientos que, al haber quedado anticuados, resultaban imposibles de actualizar. Esta preocupación vino a concretarse en un esfuerzo por llevar a cabo la creación de unos establecimientos de enseñanza nuevos, en donde nada se opusiera a que se impregnaran del nuevo espíritu científico. Es lo que este mismo autor ha llamado "la reforma extrauniversitaria", para la que encontraron apoyo en el propio monarca y su equipo de gobierno, que se lanzó incluso directamente a la creación de algunos de estos establecimientos, impulsados por ideas centralistas que buscaban hacer de Madrid la gran capital del Reino, donde pudieran mirarse (también en lo referido a la enseñanza), las demás ciudades de la monarquía⁵.

En esta línea se encontraba Feijóo quien, al considerar la posibilidad de introducir nuevas materias de estudio en la universidad (como física, astronomía, botánica o historia natural)⁶, pero consciente de las dificultades que esto conllevaba, propuso la creación de unas academias científicas bajo la protección regia, como única forma de conseguir que arraigaran estos estudios, y se mostró partidario de crear una en Madrid, a imitación de la de París. Su idea de reforma de la enseñanza iba pues unida a la de la intervención del Estado, y a la nacionalización de la universidad, ideas que compartió Pablo de Olavide quien, además, en su informe de 1768 quiso restringir estos estudios solamente a los nobles y a los ricos, puesto que si los pobres y los trabajadores acudían a ella, las tierras, la industria y el comercio quedarían abandonados, lo que significaría un grave perjuicio para el país. A ella, pues, solamente deberían acudir para formarse los hombres que la sociedad necesitaba para dirigirla. Si aplicamos este pensamiento de Olavide al campo de las bellas artes, podemos pensar que las ideas que mantuvieron a flote a esta Academia bien pudieran ser las de formar profesionales que dirigieran el gusto artístico de la nación al servicio del Estado. En este sentido podríamos entender también su legitimación en la categoría de estudios superiores equiparables a los de las facultades mayores. Pero a diferencia de otros, en estos estudios no se podía aplicar la tabla rasa de separar a ricos y pobres, pues el talento artístico no dependía de la fortuna económica personal.

A esta circunstancia eminentemente práctica y económica dio respuesta Cabarrús cuando, en 1792, manifestó que las universidades deberían desaparecer tal y como estaban concebidas, pues era el mejor medio para acabar con tanta profesión inútil, y

⁵ **Álvarez Morales** (1971) no cita a la Academia de Bellas Artes, pero podemos aplicar sus criterios a este caso; los ejemplos que pone son los Reales Estudios de San Isidro, el Seminario de Nobles, el proyecto de universidad para Madrid, y las Sociedades Económicas de Amigos del País.

⁶ **Kagan** (1981) opina que estas ideas de Feijóo no hacían sino recoger los postulados que manifestara ya en el siglo XVI Pedro Simón Abril.

crear nuevos centros especializados que respondieran más cercanamente a las necesidades del país, como por ejemplo aquellos donde se formasen buenos artesanos, industriales y comerciantes. El caso de los artesanos, o parte de ellos, estaba ya cubierto en la Academia de San Fernando, pues muchos de los alumnos que asistían lo hacían precisamente con la idea de formarse, a través del aprendizaje del dibujo, en sus respectivas o futuras profesiones de ebanistas, tejedores, tapiceros, u oficios similares. Y culminó en 1816 con la creación del Estudio de Dibujo de la Merced, y más tarde otro en la calle de Fuencarral, que se hizo extensivo también a las mujeres.

Jovellanos concedió también gran importancia al estudio de las ciencias útiles, pero no por ello consideró necesario suprimir las universidades aunque comprendiera que eran incapaces de adaptarse a las nuevas necesidades. Prueba de ello fue la fundación del Instituto Asturiano de Mineralogía, Pilotaje y Náutica para favorecer la extracción y el comercio de la hulla, concebido como una institución paralela que no anulaba a la universidad. Pero su proyecto de rectificar la dirección de los estudios universitarios no pudo llevarse a cabo, ya que antes fue destituido de su cargo público.

En opinión de Kagan lo que se pretendió fue resucitar la universidad de la Edad de Oro: la restauración de glorias míticas del pasado y la continuidad de prácticas sancionadas por el tiempo fueron parte integrante de la política y del pensamiento de la España del Antiguo Régimen. Y la universidad, mentora de tantos gobernantes, era sin duda responsable en parte de estos ideales. El resultado fue que se les permitió el lujo de permanecer como estaban y dejar el duro trabajo de la innovación educativa a otras instituciones, entre ellas a las reales academias, con lo que "la primacía intelectual de España abandonó la universidad y pasó a las academias, dedicándose aquella a servir a los intereses de los estudiantes de mentalidad vocacional y las aspiraciones sociales de los ricos".

Nos puede servir esta introducción para centrarnos en la idea de que la Academia de Bellas Artes de San Fernando no era una institución marginal respecto al panorama educativo español. Si nos dejamos conducir por las opiniones que ven en instituciones de su estilo la única solución innovadora de salvar la penuria de la docencia en España, podríamos pensar que gracias a ella los estudios de bellas artes salieron de un estado insidioso para tomar un impulso no conocido hasta entonces, ya que se pasó del taller particular del artista al gran taller costeado por el Estado. En este sentido, la Academia funcionó como una universidad más, pero no autónoma sino que, al no poder mantenerse económicamente ni por sí ni por el Estado, su reforma se vinculó a la del resto de las instituciones docentes del país.

Por ello, al iniciarse el siglo XIX arrastraba las mismas lacras que otros centros: no podía reformarse porque ello significaba una fuerte inversión de dinero que no aporta nadie. Pero el gran número de alumnos que asistían a sus salas no dejaba dudas sobre la necesidad de su presencia en la sociedad del momento. A menudo se ha querido disfrazar esta falta de progreso con las luchas intestinas entre sus miembros. Pero prácticamente desde su fundación se estuvieron haciendo gestiones para dotarla suficientemente,

mediante la elaboración de memorias y trabajos orientados a organizar su funcionamiento y hacer valer su viabilidad. Tareas que se significaron en torno al año 1792 y al de 1799, y que siguieron nada más comenzar el XIX, cuando el marqués de Espeja en 1803 criticaba que la Academia no marchara adecuadamente porque no se hacían cumplir las normas dictadas al caso. Pero quizás el problema no radicaba del todo en la falta de normas, sino en que éstas no habían sido capaces de romper con la costumbre. Refiriéndose en concreto al caso de los arquitectos y de los grabadores, el marqués de Espeja decía que éstos se formaban no en la Academia sino en las casas y talleres de sus maestros, siguiendo sus métodos particulares y no el uniforme que debería hacer respetar la Institución⁷. Pero aquí entraba en juego otro problema, y es que aún no se habían redactado todos esos métodos o "cartillas" para unificar las enseñanzas⁸.

Pero nuestra intención por ahora no es entrar en las particularidades de la Academia, sino en relacionarla con los problemas generales de la política educativa del país. Por ello vemos que la enseñanza de las bellas artes no era una cuestión de debate general, aunque sí su forma de llevarla a cabo, al menos para un reducido número de interesados. Los diferentes planes de estudios superiores que se aprobaron, o los que no pasaron de proyectos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, la incluyeron dentro de su ámbito, variando levemente el lugar que se le destinó junto a los considerados de nivel superior. El carácter de estos planes o proyectos estaba sujeto a los vaivenes políticos, pero en lo que se refiere a los estudios de bellas artes no variaron su contenido, ya que establecidas sus bases, siempre se dejaba a los propios establecimientos docentes la elaboración de sus reglamentos y programas concretos.

El primer plan de enseñanza universitaria del siglo XIX, el "Plan Caballero" de 1807, no hacía referencia a las bellas artes, pues se centraba sobre todo en suprimir aquellas universidades que no podían sostenerse debido a sus escasas rentas, y en someter bajo un mismo sistema a las que subsistieran. Aunque llegó a ponerse en práctica, el Estado no pudo asumir el gasto de mantener a las supervivientes y, además, sobrevino la Guerra de la independencia.

Durante el tiempo que José I estuvo en el trono de España no dictó ninguna medida especial relativa a la enseñanza de las bellas artes, aunque sí mandó formar en 1810 una junta para examinar las necesidades de la instrucción pública, la misma que recibió el 28 de enero de 1811 el encargo de elaborar un plan general de enseñanza, que no

⁷ Esta opinión la expresaba el marqués de Espeja, siendo Viceprotector, en un informe que presentó a la J.P. de 20 de marzo de 1803 (126/3).

⁸ Y citaba los casos de los cuadernos o cartillas redactados, pero luego retirados, de *Aritmética y Geometría* de José de Castañeda, el *Tratado de delineación de los órdenes de arquitectura* con láminas abiertas por diseños de Diego de Villanueva; 23 láminas sobre *Anatomía* que habían quedado incompletas de texto; otras tantas para la *Arquitectura hidráulica* de Benito Bails; o las 30 láminas para las *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba* aún sin publicar (49-11/1).

pasó de ser un proyecto⁹. Algunas universidades cerraron sus puertas, otras lucharon contra la invasión, y la de Salamanca, por ejemplo, recibió ayuda francesa por parte del mariscal Thiebault, quien redactó, en opinión de los profesores Mariano y José Luis Peset, un curioso plan de estudios¹⁰. La Academia no cerró oficialmente sus puertas, aunque se interrumpieron muchas clases debido a la ausencia no sólo de algunos profesores sino también de otros académicos. Paralelamente, la Regencia, y dentro de los trabajos preparatorios del texto constitucional, creaba en 1811 una Comisión del Plan de Instrucción y Educación Nacional¹¹. En una de las sesiones de Cortes, concretamente en la que se discutió lo relativo al capítulo de la instrucción pública, se trató de la conveniencia de adoptar el término "bellas artes", como estaba propuesto, o el de "nobles artes", acordándose finalmente adoptar el primero por considerar que el segundo estaba más relacionado con las artes del dibujo¹². El título IX de la *Constitución* de 1812 estaba dedicado a la Instrucción Pública¹³, y en particular se decía que "se arreglará y se creará el número competente de universidades y de otros establecimientos de instrucción, que se juzguen convenientes para la enseñanza de todas las ciencias, literatura y bellas artes"¹⁴.

Pero aunque sancionado el texto constitucional, los trabajos de la Comisión de Instrucción Pública continuaron, y como en 1813 aún no había presentado sus conclusiones, la Regencia decidió modificar el número de sus componentes¹⁵. Éstos fueron los que elaboraron el conocido *Informe Quintana* de 1813¹⁶. La intención del mismo era trazar unas líneas generales para intentar remediar la desastrosa situación de la enseñanza en el país, sobre las bases de que debería extenderse a todos los ciudadanos,

⁹ Mercader Riba (1983).

¹⁰ Peset y Peset (1974) apuntan que la universidad de Salamanca, en agradecimiento a las atenciones del mariscal francés, le nombró doctor.

¹¹ La primera reunión de esta Comisión se celebró el 23 de septiembre de 1811, y formaban parte de ella doce personas: Jovellanos, Luis de Salazar, Vicente Blasco, Manuel José Quintana, Manuel Abellá, Juan de Ara, José Rebollo, Martín González de Navas, Eugenio de Tapia, Bartolomé Gallardo, Diego Clemencín y José Oduardo. Vid. **Puelles y Mayordomo** (1982: vol. I)

¹² En concreto fue en la sesión del 17 de enero de 1812 (**Puelles y Mayordomo**: 1982, vol. I).

¹³ Arts. 366-371.

¹⁴ Art. 367.

¹⁵ El 18 de julio de 1813 la Regencia redujo su número a seis, manteniendo solamente a Quintana, González de Navas, Tapia y Clemencín, y añadiendo a José Vargas Ponce y a Ramón de la Cuadra (Vid. Guerrero, en el "Estudio preliminar" a **Puelles y Mayordomo**: 1982, vol. I).

¹⁶ *Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de Instrucción Pública*, firmado por Martín González de Navas, José Vargas Ponce, Eugenio de Tapia, Diego Clemencín, Ramón de la Cuadra y Manuel José Quintana. Cádiz, 9 de septiembre de 1813. Entre otros, **Ruiz Berrio** (1970), y Guerrero (*ibidem*), señalan que este informe está inspirado en el que Condorcet presentara en 1792 a la Asamblea Nacional francesa en nombre del Comité de Instrucción Pública (Vid. **Puelles y Mayordomo**, 1982, vol. I).

abrazar todos los conocimientos humanos, ser accesible a cualquier edad, que los métodos utilizados fueran los mismos para todo el reino, estar abierta a alumnos matriculados y a oyentes, ser gratuita, y tener libertad de cátedra y de elección de maestro. Así, se establecían tres niveles de instrucción: primera, segunda y tercera. Es en este último nivel donde se situaban los estudios universitarios y todos aquellos que "son absolutamente necesarios para los diferentes estados de la vida civil", que se impartirían en "grandes escuelas", como las de Medicina y Cirugía, Comercio, Astronomía y Navegación, Agricultura experimental, Geografía práctica, Música, Veterinaria, y las de Nobles Artes (que no de bellas artes como se había recogido en las discusiones de las Cortes). Los estudios de nobles artes se impartirían en las cuatro academias (o "grandes escuelas") ya existentes en la Península, es decir, en las de Madrid, Valencia, Zaragoza y Valladolid, y además se habilitaría con igual rango a la de Sevilla.

A los redactores de este *Informe* el tema de las reales academias no les era ajeno, ya que al principio del texto se referían a ellas como ejemplo de logro particular ("inspiraciones efímeras") de algún ministro ilustrado empeñado en realizar reformas en el sistema educativo pero sin haber sido capaz de acometerlas en su conjunto. Precisamente uno de los graves defectos que veían en este tipo de instituciones era el que no estuvieran coordinadas entre sí, pues siendo organismos pluridisciplinarios si aunaran esfuerzos podrían conseguir mayores logros, por lo que proponían la creación de una sola, con sede en la capital del reino, a modo de gran Academia Nacional: "llegada ya la época de dar a nuestras academias aquella planta magnífica y grandiosa que es conforme a la dignidad y elevación de nuestras nuevas instituciones, y consiguiente a la ilustración de la Europa. Desde que la razón, ayudada de la filosofía, se ha convencido de que el árbol de la ciencia es uno, de que todos los conocimientos se enlazan entre sí por un tronco común y se prestan mútuo apoyo; de que unidos se engrandecen, y aislados se anonadan, la idea de establecimientos semejantes [...] ha sido repetida por los sabios y por los políticos, y puesta en ejecución en alguna capital de Europa [...] Así, nuestra Academia Nacional es el último grado de instrucción que se proporciona a los cultivadores de la sabiduría; ella influye en todas las edades de la vida y en toda la nación a la vez; ni se limita a esta ciencia, a esta arte, a este talento: todos los abraza [...] ocupado siempre en recoger, fomentar, aplicar y difundir los descubrimientos útiles, y en preparar al entendimiento nuevos medios de multiplicarlos y de acelerar los progresos del saber". El *Informe* proponía que estuviera formada por un número fijo de miembros, elegidos libremente, sin solicitud previa sino acorde con sus méritos públicos; y centraba sus trabajos en tres grandes bloques: ciencias físicas y matemáticas, ciencias morales y políticas, y literatura y artes, cada una con un director y un secretario.

Para coordinar la administración económica y gubernativa de todos los centros públicos el *Informe* proponía crear una Dirección General de Estudios, para evitar que dependieran, como hasta el momento, de varios ministerios. Esta Dirección estaría

formada por cinco miembros, con rango y sueldo igual al de los del Tribunal Supremo de Justicia, y tendrían dedicación exclusiva. Además, habrían de presentar a las Cortes una memoria anual de actividades. Serían elegidos por primera vez por el Gobierno, y en lo sucesivo entre ellos mismos, junto a dos de la Academia Nacional.

La Comisión de Instrucción Pública de las Cortes elaboró una respuesta a este *Informe*, y, retocado, fue el que sirvió de base para la confección de un proyecto de decreto que se presentó oficialmente el 7 de marzo de 1814¹⁷. En él se mantenía el mismo esquema en cuanto a las tres fases de la instrucción, incluyendo los "colegios o escuelas particulares" o parauniversitarios de la tercera¹⁸, entre los que se encontraban los de nobles artes. Pero además, el proyecto de decreto contemplaba las necesidades no sólo de la Península sino también de las provincias de ultramar, para las que proponía la habilitación de cuatro escuelas de nobles artes: en México, Guatemala, Guadalajara y Lima¹⁹. Todas, las de la Península y las americanas, tendrían que elaborar particularmente sus reglamentos de organización interna, económica y de gobierno²⁰, los cuales serían presentados a la Dirección General de Estudios, que los examinaría y compararía con opiniones de expertos en cada materia; la Dirección General los presentaría al Gobierno debiendo ser las Cortes las que los aprobaran definitivamente²¹.

También recogía la idea de crear una Academia Nacional, que absorbería a las otras academias de la capital, cuyo principal objetivo era "conservar, perfeccionar y propagar los conocimientos humanos", formada por "los sabios, los literatos y los profesores de bellas artes que hayan dado pruebas públicas de su aplicación y conocimientos en alguno de los ramos del saber a que ha de dedicar la Academia sus importantes tareas"²². Se fijaba el número de sus componentes en cuarenta y ocho, distribuidos en las tres secciones ya propuestas, y también se creaba la figura de los "individuos corresponsales". Esta Academia Nacional actuaría además como asesora de la Dirección General de Estudios en cuanto a formación de planes y reglamentos, mejora de los métodos de enseñanza, y redacción y publicación de tratados elementales. Y añadía respecto al *Informe* de 1813 lo siguiente: una vez establecida la Nacional quedarían suprimidas todas las existentes en la capital del Reino, refundiéndose en ella sus fondos y arbitrios,

¹⁷ Dictamen y proyecto de decreto sobre el arreglo general de la enseñanza pública presentados a las Cortes por su Comisión de Instrucción Pública, mandados imprimir de orden de las mismas el 7 de marzo de 1814. Reimpresión, Madrid, 1820. Los miembros nombrados por el Gobierno para la formación de este proyecto eran: Manuel José Quintana, José Vargas Ponce, Ramón de la Cuadra, Martín González Navas, Diego Clemencín y Eugenio Tapia, es decir, los mismos que firmaban el *Informe* de 1813 (Ruiz Berrio, 1970).

¹⁸ Tít. VII.

¹⁹ Art. 64.4

²⁰ Art. 65.

²¹ Arts. 66 y 67.

²² Tit. XI.

depósitos y colecciones, obligaciones y trabajos²³, excepto la de San Fernando, que subsistiría como "escuela particular de nobles artes"²⁴. Podemos interpretar esta salvedad en el sentido de que las funciones de la Academia de San Fernando quedaban divididas en dos grandes bloques: por una parte las que eran de competencia común de asesoramiento a la Dirección General de Estudios serían absorbidas por la Academia Nacional, mientras que como escuela de bellas artes seguiría funcionando independientemente. En este sentido es en el que podemos interpretar la parte del texto que dice que el Gobierno utilizaría los centros ya existentes.

Según Puelles Benítez, el proyecto educativo que elaboraron los liberales de Cádiz no olvidaba su débito para con los ilustrados en su fe en una educación básica para todos, incluida su gratuidad. Pero también se apartaba de ellos en cuanto que la reforma educativa la ligaba estrechamente a una reforma del régimen político en el que la soberanía nacional era el eje central de toda la convinencia. Sobre las bases de una educación costeada por el Estado, ésta se hacía universal, pública, uniforme, libre y gratuita con el fin de educar en la libertad y la tolerancia²⁵.

Hasta aquí hemos intentado hacer un resumen de la política educativa oficial en lo referente a las bellas artes. Ahora pasemos a analizar algunos de los documentos de la Academia que hacen referencia a esta política general. Se conserva un documento fechado el 25 de abril de 1812 de cuyo origen podemos pensar dos cosas: o es un informe pedido a la Academia por la Regencia sobre el estado de la enseñanza de las bellas artes, o bien fue redactado a iniciativa particular por su autor valiéndose de su relación con la Academia y querer informar así voluntariamente a la Comisión del Plan de Instrucción Pública de las Cortes. El escrito es de José Luis Munárriz, académico de honor desde 1796 y secretario general de la Academia desde 1807, y lo firmaba en Retorta, dirigiéndolo al secretario de Estado y del Despacho. Nos inclinamos a pensar que su origen obedece a su iniciativa particular pero impulsado por el conocimiento que tenía (desde su exilio en Galicia, en donde estaba empleando "últimamente el ocio que me precisa contra mi genio, la cesación en mis tareas ordinarias") de los trabajos que la Regencia había mandado emprender a la Comisión de Instrucción Pública. Decía Munárriz basar algunas de sus propuestas en otras que ya había presentado a la misma secretaría de Estado en 1808, por acuerdo de la Academia, sobre "la necesidad de inspeccionar el estudio" de las nobles artes²⁶. El escrito llegó a su destino, y el goberna-

²³ Art. 110.

²⁴ Art. 111.

²⁵ Puelles y Mayordomo (1985: vol. II, Introducción).

²⁶ *Plan gubernativo del estudio de las nobles artes*, José Luis Munárriz, Retorta, en el valle de Monterrey, a 25 de abril de 1812; es copia presentada a la Academia el 15 de agosto de 1813 (18-25/1), en cuya J.P. se le daban las gracias y se acordaba guardarlo en el Archivo por si en un futuro se necesitaba (126/3; 18-17/1). Así lo explicaba también el mismo Munárriz al duque de San Carlos, Protector, en carta del 6 de septiembre de 1814 (18-17/1).

dor de la Península, José Pizarro, acusaba recibo dándole las gracias en nombre de la Regencia²⁷.

Su plan constaba de cinco capítulos referidos principalmente a: las academias y escuelas provinciales, al ejercicio de las nobles artes y prerrogativas de sus profesores, obras públicas, y antigüedades. Respecto a la enseñanza en sí y al orden de las los estudios aportaba pocas novedades comparado con lo que se venía debatiendo en el seno mismo de la Academia desde hacía tiempo; tampoco respecto al papel privilegiado que tenían los consiliarios, ya que además intentaba reforzarlo mediante la concesión de mayores atribuciones, pero fijaba su número en veinte, cosa que no estaba contemplada en los *Estatutos*. Su principal novedad está en que proponía la desaparición del ámbito nacional de las otras reales academias de bellas artes existentes (Valencia, Valladolid y Zaragoza) quedando solamente la de Madrid; y respecto a las de ultramar, confirmando la de México, añadía la creación de una en Lima (de San Hermenegildo); ambas, aunque con cierta autonomía, estarían bajo el control de la de Madrid. Constituía así un nuevo mapa de las academias en el que proponía que cada una de las tres tuviera dos "satélites" y que en cada capital de provincia se formaran las respectivas bajo el gobierno de la "nacional". La enseñanza teórica de estas tres academias debería ser común según los parámetros establecidos por la de Madrid "hasta la conclusión y superior aprobación del Plan que tiene pendiente".

Estas tres academias tendrían igual dotación, pero las americanas harían sus consultas al Gobierno a través de la de Madrid; ninguna nombraría ya ni académicos supernumerarios ni maestros de obras. Podrían enviar a Madrid tres pensionados cada una: por espacio de cinco años habría tres pensionados para estudiar arquitectura, tres para pintura y tres para escultura o para grabado, con el fin principal de obtener el título de académicos de mérito. Por su parte, la de Madrid (y las americanas fuera del ámbito de su propio territorio o del peninsular) no podrían enviar al extranjero a ningún pensionado; pero si alguna otra institución o un particular pretendiera hacerlo, habría de pedir permiso al Gobierno, y previo informe de la de San Fernando y haber ganado algún premio general, los pensionados tendrían que cumplir con el reglamento que se le impusiera desde ella, pero nunca por un espacio de tiempo superior a tres años.

La idea ya apuntada con anterioridad por la Academia de crear Escuelas de Principios de Dibujo al margen, pero dependientes, de la de San Fernando, la desarrollaba Munárriz extendiéndola también al marco americano. Pero añadía otra más en cada capital de provincia, eliminando las existentes mantenidas por los consulados, sociedades económicas, etcétera, y las ponía bajo el control de los gobernadores provinciales. Éstas podrían conceder pensiones bien para estudiar en la misma provincia o bien para

²⁷ Oficio de José [García de León] Pizarro dirigido a José Luis Munárriz firmado en Cádiz el 5 de diciembre de 1812 (copia, 18-25/1).

acudir a Madrid por tres años si era para estudiar pintura o escultura, cuatro para el grabado y ocho para la arquitectura.

La preocupación por la enseñanza de las bellas artes en los territorios de ultramar acabamos de ver que también se contemplaba en el *Informe Quintana* de 1813, y en el proyecto de decreto de 1814, salvando las diferencias respecto al número de ellas. Y aunque la idea de Munárriz de eliminar todas las de la Península excepto la de Madrid parece un poco exagerada, puede establecer ciertas concomitancias respecto a la de la Comisión de Instrucción Pública de las Cortes de eliminar todas las reales academias y establecer una sola Academia Nacional, denominación que también utiliza Munárriz. En ambas concepciones prevalece la idea de centralismo pese a la creación de las escuelas provinciales, al fin y al cabo sólo "satélites" de la nacional o central.

En cuanto a los académicos (de honor, consiliarios o de mérito), Munárriz se mostraba partidario de que conservasen los privilegios concedidos en los *Estatutos* de 1757: el de nobleza, y el de que los de mérito y directores de Escuelas de Dibujo pudieran tasar con valor judicial las obras de arte de su competencia. Reconociendo que la invención de obras públicas era libre, sin embargo creía que su ejecución debía ir precedida del examen y aprobación de las academias territoriales; y respecto a las obras de arquitectura, se declaraba partidario de crear una comisión, a semejanza de la ya existente en la de Madrid, en las de México y Lima.

Fuera ya del ámbito de la enseñanza, también es novedosa la importancia que daba a la conservación y restauración de las "antigüedades" (principalmente arqueológicas) ya conocidas o que pudieran aparecer tanto en la Península como en México o Perú. Su control debería estar a cargo de conservadores especiales, y en su defecto, de los ayuntamientos o de los estamentos judiciales, bajo la inmediata inspección de la academia territorial. El Gobierno debería aprobar cualquier actuación sobre ellas ya fuera de restauración o de demolición, previo informe de la de Madrid²⁸.

Por último, Munárriz, haciendo un repaso de las principales cuestiones que, teniendo pendientes la Academia, debería pasar a solucionar una vez se reanudara su actividad normal, mencionaba la conclusión del método general de estudios para las academias y escuelas ("ya muy adelantado"), oyendo a la junta particular, al director general, y a otros dos académicos o más, para así exponerlo al Gobierno; arreglar los estatutos según las propuestas que contenía su escrito, disponer reglamentos de escuelas y pensiones en el extranjero, etc.

Como hemos comentado ya, la Academia recibió en agosto de 1813 una copia de esta propuesta de José Luis Munárriz, y decidió archivarla por si en un futuro pudiera utilizarse. Al mes siguiente, se comentaba que el Plan General de Instrucción Pública

²⁸ Esta idea de crear academias territoriales que además de realizar funciones docentes vigilaran las antigüedades aparecidas o por aparecer, nos traslada mentalmente a las posteriormente creadas Juntas Científicas y Artísticas Provinciales de 1837, y a sus derivadas Comisiones Provinciales de Monumentos, nacidas en 1844. Vid. **Grahit** (1847: cap. I) y **Navarrete Martínez** (1995).

estaba ya elaborado, y que si se llevaba a cabo tal y como estaba planteado "va a empeorar el sistema y régimen de la Academia, al que ha debido hasta ahora sus ventajas y esplendor"²⁹. Evidentemente estos temores debían referirse al *Informe Quintana*, que había sido firmado en Cádiz el 9 de septiembre, y que como hemos visto dejaba a la Academia reducida a mera escuela de bellas artes, ya que el resto de sus competencias pasarían a la proyectada Academia Nacional. No tiene nada de extraño que el escrito de Munárriz se mandara archivar, entre otras cuestiones por las innovaciones referidas a las academias americanas y sus puntos de contacto con la tesis del *Informe Quintana*, además de por la inestabilidad política de las colonias.

Las suspicacias respecto al *Informe Quintana* y, por extensión, al proyecto de decreto presentado a las Cortes el 7 de marzo de 1814, quedaron disipadas al decretar Fernando VII el 4 de mayo la anulación de toda la labor de las Cortes, declarando "nulos y sin ningún valor ni efecto, ahora ni en tiempo alguno, como si no hubiesen pasado jamás tales actos y se quitasen de enmedio del tiempo", por lo que ni los trabajos de 1813 ni el proyecto de 1814 pudieron ser sancionados. Inmediatamente después, el 4 de junio, el que sería nombrado al día siguiente viceprotector de la Academia, Pedro Franco, presentó un Plan General para su restablecimiento, que completó a los pocos días³⁰. Hemos apuntado que uno de los aspectos coincidentes entre la propuesta de Munárriz (1812), el *Informe Quintana* (1813) y el proyecto de decreto de las Cortes (1814) es la referencia a las academias de ultramar; pero ahora, Pedro Franco, quizás queriendo borrar también, como Fernando VII, todo rastro de la labor anterior, y viendo los rebotes de independentismo, olvidaba tratar el tema.

Vuelto pues a España, Fernando VII mandó formar en febrero de 1815 una Junta integrada por ministros a la que encomendó la tarea de elaborar un texto para el Plan General de Instrucción Pública; en agosto nombró una Sección compuesta por otros tres ministros jubilados para que se dedicaran exclusivamente a ello. Ambas, Junta y Sección, seguían trabajando en ello cuando sobrevino el cambio político de 1820. En este intervalo de tiempo Fernando VII nombró a su hermano Carlos María Isidro (diciembre de 1815) "Jefe Principal de la Academia y demás establecimientos de nobles artes de España", gesto que fue entendido como de buena voluntad hacia la Corporación con el fin de darle el impulso que necesitaba. Entre 1816 y agosto de 1818 nuevas comisiones del seno de la Academia trabajaron en este sentido, quedando interrumpidas hasta el 2 de febrero de 1820 para proseguir hasta el 4 de mayo, presentando sus conclusiones el 23 de noviembre.

²⁹ J.P. del 15 de septiembre de 1813 (126/3).

³⁰ *Plan general para el restablecimiento de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando con aumentos y mejoras considerables a favor de su instituto*, Pedro Franco, Madrid, 4 de junio de 1814. Este *Plan* se completa con un *Apéndice* que remitió el día 15 (18-17/1). Además de los Planes de Franco y Munárriz, el conserje José Moreno también redactó y presentó otro en este mismo año (18-17/1), y fueron vistos en la J.P.Extr. de 15 de junio de 1814 (126/3).

Pero iniciado el Trienio Constitucional la Academia se mostró de nuevo inquieta con el sistema de instrucción pública que parecía iban a adoptar las Cortes, pues consideraba que "alteraría la actual constitución de las academias"³¹. Por otra parte, el ayuntamiento de Madrid oficiaba a la Academia trasladándole una R.O. de 29 de mayo "referente a manifestar los deseos del Rey en preparar las mejoras y perfección de la industria pública, señaladamente la que comprende los ramos de la primera educación; y siendo uno de los más principales la parte del dibujo para la perfección de los artefactos, cuya enseñanza se halla a cargo de la Academia", le pedía se le facilitasen varios datos: el nombre del establecimiento, el objeto de su fundación, sus patronos, procedencia de sus rentas, su estado presente, las pérdidas tenidas y mejoras proyectables, y sus aspiraciones³². Además, el ministerio de la Gobernación solicitó de ella que su Sala de Juntas fuera habilitada para albergar a la Comisión nombrada por el Rey "para preparar los trabajos que se habían de presentar a las Cortes para el establecimiento de un plan uniforme y general de enseñanza en todo el reino"³³.

En el mes de septiembre de 1820 la Academia era para su viceprotector "el tribunal de las bellas artes", y considerada "como la Universidad" de las mismas³⁴. En diciembre la Academia dio por fin el visto bueno al Plan de estudios que le presentó la comisión encargada de elaborarlo, referido a la enseñanza de pintura, escultura y grabado, y ordenó su impresión junto a lo que se había ya aprobado anteriormente relativo a la de arquitectura³⁵.

A los pocos meses, el 29 de junio de 1821, las Cortes aprobaban el *Reglamento General de Instrucción Pública*³⁶, y los temores que la Academia había expuesto en 1813 y 1820 afloraron de nuevo. Para algunos historiadores las ideas liberales expresadas en este texto diferían de las de los liberales de Cádiz en cuanto que ahora sus redactores se mostraban menos tolerantes hacia la libertad de enseñanza, y en especial

³¹ J.P. de 29 de mayo de 1820 (127/3).

³² El oficio del Ayuntamiento fue visto en la J.P. de 6 de julio de 1820, y en la misma el Viceprotector presentó la contestación, que fue aprobada (127/3).

³³ La R.O. fue vista en la J.P. de 6 de julio de 1820, y aceptado su cumplimiento (127/3).

³⁴ *Exposición del Viceprotector de la Academia de Nobles Artes de San Fernando sobre los adelantos que ha tenido este instituto desde que el Rey regresó felizmente a esta Corte, con las ventajas que presenta y los medios de conseguirlos, bajo los auspicios de la sabia Constitución de la Monarquía Española*, está firmada por Pedro Franco pero no fechada, aunque por su contenido puede ser a la que se refería él mismo en otro dirigido a los "Sres. de la Junta" con fecha 6 de septiembre de 1820 (18-39/1).

³⁵ El proyecto fue aprobado en la J.O. de 17 de diciembre de 1820 (88/3), y apareció impreso al año siguiente (**Plan...** 1821).

³⁶ *Reglamento General de Instrucción Pública, aprobado por decreto de las Cortes el 29 de junio de 1821*, firmado por José M^a Moscoso de Altamira (presidente), Francisco Fernández Gasco (diputado secretario) y Pablo de la Llave (diputado secretario). (Recogido en **Puelles y Mayordomo**, 1985: vol. II).

respecto a la universitaria, queriendo ver en ello un intento de restringir el elevado poder de la Iglesia. Este *Reglamento*, heredero de las labores de 1813 y 1814, mantenía el ideal de que la enseñanza costeada por el Estado, o impartida por cualquier corporación con autorización del Gobierno, había de ser pública y uniforme, igual el método utilizado en libros y manuales, y, también, en su gratuidad. Tampoco se modificaban las tres fases de la enseñanza, y se concretaba más respecto a las escuelas particulares, denominándolas ahora "escuelas especiales"³⁷, formando parte de ellas las de bellas artes³⁸. Pero ahora se establecían en la Península seis escuelas (academias) de nobles artes, pues a las de Madrid, Valencia, Zaragoza, Valladolid y Sevilla, se añadía la de Barcelona; y en ultramar se pasaba de las cuatro anteriores a nueve, añadiendo a las de México, Guadalajara, Guatemala y Lima, las de La Habana, Manila, Chile, Santiago y Buenos Aires. El acceso a ellas sería previo examen, y elaborarían sus respectivos reglamentos que pasarían a la restablecida Dirección General de Estudios que los presentaría al Gobierno para su sanción definitiva por las Cortes. También recuperaba este *Reglamento* la idea de formar una Academia Nacional, y mantenía la excepción ya formulada en 1814 de respetar a la Academia de San Fernando como escuela de nobles artes³⁹.

Conociendo el texto y adelantándose a su publicación, la Academia debatió sobre estas cuestiones en una de sus juntas. El viceprotector explicaba que "por el artículo 119 de él se suprimían todas las Academias existentes en esta capital para refundirse en la Nueva Academia Nacional con sus fondos, arbitrios etc.", y que se exceptuaba por el artículo siguiente a la de San Fernando, que subsistiría como Escuela Especial de Nobles Artes. Añadía a su explicación que, considerando que no quedaban claras ciertas cuestiones que le incumbían, como por ejemplo "las funciones que ejerce esta Academia en los exámenes de los profesores, de obras públicas de arquitectura, etc, deseaba que la junta tomase esto en consideración para el gobierno interior de la misma Academia". Y en vista de todo, creyó la junta que la Academia "debería continuar como hasta aquí en todas sus funciones, así respecto de la enseñanza pública como en el régimen interior y económico; pues aún cuando el Gobierno al establecer el Plan General aprobado por las Cortes haga algunas reformas según el estado actual de la Academia, no podrán ser notables respecto a la enseñanza de las Nobles Artes que debe continuar como Escuela Especial conservando sus enseres, colecciones, fondos y depósitos como se previene en la excepción del artículo 120; y por tanto parecía que no era tiempo de alterar el régimen actual, ni de reclamar sobre el que puede tener en lo sucesivo"⁴⁰.

³⁷ Tit. V.

³⁸ Art. 62.

³⁹ Tit. IX, arts. 115 y 116.

⁴⁰ J.P. de 16 de junio de 1821 (127/3). En la edición que hemos consultado de este *Reglamento*

Al concluir el Trienio Constitucional Fernando VII derogó sus logros legislativos, y el *Reglamento* de 1821 quedó sin vigencia. Igual suerte corrió el *Plan General* de la Academia que con tanto trabajo había conseguido ser publicado en el mismo año. Recordemos que el *Reglamento* establecía que cada escuela especial debería elaborar un reglamento propio que regulara sus aspectos docente, económico y administrativo, presentarlo a examen de la Dirección General de Estudios, dar ésta su visto bueno, pasarlo al Gobierno y sancionarlo las Cortes. Pero que hayamos podido constatar, el *Plan General* de la Academia no siguió estos pasos, ni tampoco se indicaba en el texto que vio la luz. Tan sólo se hacía una exposición de motivos dirigida al infante Carlos María como Jefe Principal de la Academia en respuesta a la confianza que había depositado en la Junta designada por él en 1816. Esto hace pensar que el texto no iba a seguir la vía ordinaria de los reglamentos de otros establecimientos docentes, sino que, aceptado por el Infante, éste lo remitiría directamente al Rey para su sanción. Debemos apuntar a este propósito, como veremos en el capítulo correspondiente, que en 1817 el monarca le había autorizado para poder determinar en aquellos asuntos de gobierno interno de la Academia que por los *Estatutos* no estuvieran reservados a la resolución del Rey, y que con el visto bueno de su Jefe principal bastaba.

Fernando VII nombró en febrero de 1824 otra Junta para estudiar de nuevo la reforma educativa que había iniciado en 1815, interrumpida cuando, según él mismo manifestó, "sobrevino la terrible calamidad de marzo de 1820" y "aparecieron luego los que se decían legisladores, y sin contar conmigo, y auxiliándose de todos los genios de la rebelión, trabajaron en razón inversa para viciar y corromper las enseñanzas con la ponzoña de las doctrinas anárquicas e irreligiosas"; a ella se unió a partir de julio de 1824 una Comisión especial. Pero ahora los trabajos se centraron en la reforma universitaria por ser considerada prioritaria. Fruto de ellos fue el "Plan Calomarde" de arreglo de las universidades, aprobado el 14 de octubre⁴¹, que las ponía bajo la tutela del Ministerio de Gracia y Justicia, y debería entrar en vigor desde el curso siguiente, para así "contener los estragos que hacen todavía las máximas revolucionarias". Es un plan dedicado íntegramente a las universidades, en el que no aparece mención alguna a esos otros estudios superiores. Estuvo en vigor hasta 1836. Para el profesor Puelles Benítez uno de sus fines principales fue eliminar de las universidades todo rastro de pensamiento liberal llevando a sus límites los ideales de uniformidad y centralización liberales,

(recogido en **Puelles y Mayordomo**, 1985: vol. II) no son los artículos 119 y 120 los referidos a la supresión de las academias y excepción de la de San Fernando, sino los artículos 115 y 116: "Título IX. De la Academia Nacional. Art. 115. Así que se establezca la Academia Nacional quedarán suprimidas las existentes en la capital del reino, refundiéndose en aquella sus fondos y arbitrios, sus depósitos y colecciones, y sus obligaciones respectivas. Art. 116. Exceptúase de lo dispuesto en el artículo anterior la Academia de San Fernando, la cual subsistirá como escuela de nobles artes".

⁴¹ "Gracia y Justicia. Real Decreto sobre el plan general de estudios del Reino, aprobado el 14 de octubre de 1824" (Recogido en **Balmaseda y Nieva**, 1825: vol. IX).

pero sometiéndolas a un estrecho margen de maniobra. Más bien parece un reglamento interno, ya que llega incluso a establecer los horarios, los textos a seguir, el calendario escolar, los órganos de gobierno, etc, escondiéndose detrás la obsesión absolutista de no dejar resquicio alguno a la iniciativa de los profesores, de los alumnos o de los órganos de gobierno. Y añade Puelles que, este plan, inaugura la tendencia de unir en un mismo texto legislativo la política y la religión en materia de educación⁴².

En lo que respecta a la Academia sus estudios se siguieron rigiendo aparentemente en función de su propio *Plan* de 1821. Pero en 1835 el secretario general Marcial Antonio López planteó la necesidad de metodizar definitivamente la enseñanza de las artes, y explicaba que la Academia debía comprometerse a ofrecer al estudiante un plan integral e independiente de otros centros. La misma se hizo eco de esta advertencia y acordó ponerse a trabajar de nuevo⁴³. Pero al parecer se hicieron pocos progresos, pues no hemos vuelto a encontrar noticias sobre el asunto sino hasta 1838. Para entonces ya había fallecido Fernando VII, y los liberales retomaron el tema educativo. Pero éstos ya no eran los mismos de los tiempos de las Cortes de Cádiz, pues la división ideológica en el campo político (de una parte los moderados, los viejos doceañistas, y de otra los progresistas, exaltados o radicales) se trasladó también al terreno educativo, por lo que sus ideales se reflejaron en la manera de concebir un nuevo plan que veniera a sustituir al de Calomarde. Gobernando los moderados, el gabinete de Istúriz aprobó un *Plan General de Instrucción Pública* en 1836 (el "Plan duque de Rivas") que fue derogado a los pocos días de su promulgación⁴⁴. La primera gran nota que le diferenciaba de otros proyectos era la eliminación de la gratuidad total de la enseñanza, en consonancia, según el profesor Puelles Benítez, con los ideales moderados de sustituir la soberanía nacional por una soberanía de la inteligencia: ya no era precisa la extensión de la educación al mayor número de ciudadanos, sino que parte de ella sería privilegio de las clases medias. Este Plan justificaba que solamente la enseñanza primaria debía ser necesariamente gratuita (y con todo, solamente a los pobres de solemnidad) y, a medida que el grado de especialización fuera mayor, los interesados tendrían que costársela por su cuenta. También se intentaba poner freno a la libertad de cátedra, por una parte con la intención de salvaguardar el interés público de la enseñanza utilizándola como instrumento de adoctrinamiento ideológico, y por otra, poner freno al afán de lucro de la enseñanza privada. Otra nota diferenciadora respecto al *Reglamento* de 1821 era que antes se podía cursar la enseñanza universitaria bien de manera privada bien por cuenta del Estado, pero ahora solamente se podía cursar en centros estatales.

⁴² Puelles y Mayordomo, 1985: vol. II.

⁴³ Por acuerdo de la J.P. de 14 de febrero de 1835 (128/3).

⁴⁴ *Plan General de Instrucción Pública, aprobado por R.D. de 4 de agosto de 1836.* (Recogido en Puelles y Mayordomo, 1985: vol. II).

A diferencia de otros planes que incluían a las escuelas especiales de bellas artes dentro del tercer ciclo educativo (pero al margen de las universidades) el del duque de Rivas englobaba dentro de éste a las facultades, a las escuelas especiales y a los "estudios de erudición", y se le denomina ya Escuela Especial de Bellas Artes, alejando el término "nobles artes". Para acceder a ellas el alumno tenía que haber terminado sus estudios en un instituto elemental (es decir, tener acabada la instrucción secundaria elemental), salvo los arquitectos, a quienes se exigía el grado de bachiller en ciencias⁴⁵. Ya no se hablaba de la Academia Nacional, y la Dirección General de Estudios pasaba a denominarse Consejo de Instrucción Pública, dependiente del ministerio de la Gobernación de la Península. Se regulaban las diferentes categorías de profesores de la segunda y tercera enseñanzas, pero en esta última solamente los de las facultades mayores, nada se decía sobre los de las escuelas especiales.

La *Constitución* de 1837 devolvió las competencias de educación a las Cortes, por lo que el Plan de Rivas fue derogado. Ante ello, el gabinete del conde de Ofalía y su ministro de la Gobernación, el marqués de Someruelos, viendo que cualquier plan general de enseñanza tenía que pasar por la aprobación de las dos cámaras, decidieron presentar dos proyectos de enseñanza separados: uno sobre la primaria, y otro sobre la secundaria y superior. Éste último (el "Plan Someruelos") fue presentado al Congreso en 1838 pero, a pesar de manifestar que pretendía "poner en sintonía nuestras actuales instituciones con lo que exige la ilustración del siglo", no llegó a ser aprobado⁴⁶. Proponeía que toda la enseñanza pública, sin entrar en la primaria, debía impartirse en institutos, universidades y escuelas especiales. Éstas eran las de Caminos, Canales y Puertos, Minas, Agricultura, Veterinaria, Náutica, Comercio, Bellas Artes, Artes y Oficios, y cuantas el Gobierno juzgara oportuno crear⁴⁷. Dejaba a las escuelas especiales libertad para fijar la duración de sus estudios y la elaboración de sus reglamentos. Novedoso es, respecto al "Plan Rivas" por el que solamente los institutos superiores y las universidades podían expedir grados, que ahora se propusiera que "en las Escuelas Especiales para carreras facultativas podrán también obtener los alumnos los grados académicos, siempre que en ellas se hicieren los estudios que éstas requieren"⁴⁸. También fijaba los precios de las matrículas para institutos elementales y superiores, y para las facultades, pero nada se decía de las escuelas especiales, como tampoco sobre su profesorado. Por este proyecto, todo lo relativo a instrucción pública volvía a estar bajo la tutela directa del Ministerio de la Gobernación de la Península.

⁴⁵ Tit. III, arts. 47 y 48.

⁴⁶ *Proyecto de Ley de 29 de mayo de 1838, presentado por el Sr. Ministro de la Gobernación sobre la Instrucción Secundaria y superior*. (Recogido en **Puelles y Mayordomo**, 1985: vol. II).

⁴⁷ Tit. I, cap. III, art. 14.

⁴⁸ Cap. V, art. 21.

Poco antes de que Someruelos presentara su proyecto de ley la Academia había recibido del Ministerio de la Gobernación una orden para que informase sobre "el estado presente de las nobles artes en España", y sobre si su enseñanza o sus propios Estatutos eran susceptibles de alguna mejora⁴⁹. Para elaborar la respuesta nombró dos comisiones diferentes: una para lo relativo a la enseñanza, y otra para lo referente a los estatutos. Solamente hemos podido averiguar quiénes fueron los designados para integrarlas, pero nada sobre sus tareas⁵⁰. Como el proyecto de Someruelos no siguió adelante, podemos pensar que estas comisiones no continuaron trabajando.

Durante la Regencia de Espartero los liberales progresistas intentaron ordenar la situación de la enseñanza secundaria y superior mediante la elaboración de una ley de bases: el ministro de la Gobernación, Facundo Infante, presentó un proyecto en julio de 1841 que ni siquiera llegó a discutirse en las Cortes⁵¹. Éste defendía la idea de que los ayuntamientos costearan la enseñanza primaria, las diputaciones provinciales la secundaria, y el Estado y los estudiantes la superior. Al tiempo pedía auxilio para la penosa situación económica de los profesores en general. La enseñanza superior abarcaba los estudios que habilitaban para el ejercicio de una profesión facultativa, impartida en las universidades y en las escuelas especiales⁵². Y definía qué era una universidad: aquella institución con recursos suficientes para costear al menos dos facultades superiores y un instituto superior (entre otras características); y qué era una escuela especial: aquella que sólo puede costear una facultad mayor y un instituto superior⁵³. Todos estos establecimientos debían regirse por los reglamentos particulares que debían elaborar.

Volviendo a la Academia, a finales de 1841 Marcial Antonio López elaboraba de nuevo un extenso informe en el que clamaba por la renovación total de la vida académica⁵⁴. A consecuencia de ello se volvieron a formar dos nuevas comisiones: una de enseñanza y otra de estatutos. Se reunieron a lo largo de 1842 y en octubre presentaron sus conclusiones, que fueron examinadas por las Comisiones reunidas de Pintura,

⁴⁹ El traslado de la R.O. es del 21 de enero de 1838, y fue visto en la J.P. de 27 del mismo (128/3).

⁵⁰ La J.P. de 27 de enero de 1838 acordó proponer para la comisión de "mejora de la enseñanza" a Juan Nicasio Gallego, Juan Segundo Izquierdo, León Gil de Palacio, marqués del Socorro, Juan Gálvez, Juan Miguel de Inclán Valdés, Esteban de Agreda, Juan Antonio Ribera, José de Tomás, y a Marcial Antonio López (128/3). Juan Antonio Ribera se excusó en carta dirigida al secretario general, pero se le pidió, por acuerdo de la J.O. de 22 de abril que aceptara, según consta en una nota fechada el 30 de abril de 1838 (19-4/1). Después se añadieron, por acuerdo de la J.P. de 11 de julio de 1838, el marqués de Santa Cruz, el conde de Sástago, Vicente López y José Madrazo (128/3).

⁵¹ *Proyecto de Ley de 12 de julio de 1814, del ministro de la Gobernación Facundo Infante, sobre la organización de la enseñanza intermedia y superior.* (Recogido en **Puelles y Mayordomo**, 1985: vol. II).

⁵² Cap. II, arts. 1 y 2.

⁵³ Cap. II, art. 2.

⁵⁴ Firmado el 27 de diciembre de 1841 (56-1/1), fue visto en la J.O. del mismo día (90/3).

Escultura y Arquitectura⁵⁵. Hasta abril de 1843 no se dio por enterada la junta ordinaria de que el plan de estudios elaborado por la Comisión encargada estaba listo para su censura⁵⁶. Fue aprobado y remitido al Gobierno y, acusando recibo, pidió al tiempo una evaluación del coste económico al que podía ascender su puesta en práctica⁵⁷. La Academia accedió a elaborar un presupuesto, y la Comisión encargada de ello lo presentó en el mes de abril⁵⁸.

Todo esto desembocó en un R.D. de 25 de septiembre de 1844 que ordenaba el cumplimiento del *Plan de Enseñanza de los Estudios de Bellas Artes de la Real Academia de San Fernando*, trasladado por el ministro de la Gobernación⁵⁹. En la presentación del proyecto de decreto se decía que era reconocida por todos la necesidad de acometer una reforma radical de estas enseñanzas "dándole la extensión que necesita para formar eminentes profesores"; no se quería desmerecer la labor llevada a cabo hasta entonces por la Academia de San Fernando, pero se explicaba cómo por falta de medios sus alumnos habían tenido que completar su formación de manera particular y al margen de ella. Y como era obligación del Gobierno el proporcionar los medios suficientes, se pensaba que si esta reforma no era aún suficiente, sí podía suponer un avance con miras a mejorarse en el futuro. Se declaraba que siendo la enseñanza de la arquitectura la más necesitada de esta reforma, sería necesario ampliarla y "sujetarla a todas las formalidades de una verdadera carrera científica". Y se explicaba que el proyecto había tomado como base los trabajos de la propia Academia y también las opiniones de otras "personas inteligentes". El decreto fijaba cuáles eran los estudios de bellas artes: pintura, escultura, grabado en dulce, grabado en hueco, y arquitectura. Todos eran gratuitos, excepto los de arquitectura, por ser una profesión que para su ejercicio exigía un título, debiéndose pagar tanto su enseñanza como la expedición del mismo, que correría a cargo del Ministerio de la Gobernación de la Península, previa certificación de la Academia de San Fernando. También fijaba las categorías, número y sueldo de los profesores, no estando ya sujetos a alternancias sino que cada cual tendría constantemente a su cargo una misma asignatura. Todos serían nombrados por el Gobierno a propuesta de la

⁵⁵ *Plan general de estudios artísticos propuesto a la Academia de San Fernando por la comisión reunida de Pintura y Escultura*, firmado por el secretario de la misma Juan Miguel de Inclán Valdés. Madrid, 6 de octubre de 1842 (19-16/1).

⁵⁶ La J.O. de 23 de abril de 1843 acordó pasar a discutirlo el día 30 para remitirlo pronto al Ministerio (90/3).

⁵⁷ Fue aprobado y remitido al Gobierno con fecha 18 de mayo de 1843; la respuesta fue comunicada por el Ministerio de la Gobernación el 26 de octubre (19-11/1), y vista en la J.O. de 3 de diciembre, donde se acordó que pasase a informe (90/3).

⁵⁸ La comisión pidió que se le facilitasen los antecedentes necesarios para poder redactarlo, como se recogió en la J.O. de 21 de enero de 1844; y fue aprobado en la J.O. de 28 de abril (90/3).

⁵⁹ El R.D. fue publicado en la *Gaceta de Madrid* del 28 de septiembre de 1844 (Recogido en **Real Decreto...** 1845).

Academia; y por esta vez, los académicos con honores o graduación de director lo conservarían a título honorífico sin que ello implicara prioridad sobre otros para ocupar las plazas de profesores, aunque se les reconocían los derechos adquiridos. Las clases se impartirían en turnos de noche y de día, siendo la duración del curso de seis meses para los del primero, y de ocho para los del segundo. Los exámenes serían mensuales y finales, no pudiéndose pasar de curso sin la aprobación de la Junta Inspectorá. También se establecían premios anuales para los alumnos más sobresalientes.

Este R.D. se ocupaba de igual modo de la dotación material de la Escuela: una colección de dibujos de figura y paisaje, otra de trajes de los diferentes pueblos del mundo, otra de cortinajes y colgaduras (de los necesarios para las composiciones históricas), modelos de edificios, ejemplares de mineralogía, madera y otros relativos a la construcción de edificios, tres modelos humanos (representando las tres edades del hombre); y además, la Academia debería poner a disposición de los directores sus salas y las colecciones propias de pintura, escultura y grabado. No se fijaba tiempo determinado para cursar los estudios, salvo los de arquitectura, "cuidando únicamente los profesores de no permitir el pase de una materia a otra sin que el alumno esté bien instruido en las que preceden".

Las asignaturas de cada especialidad serían las siguientes. *Estudios de pintura*: aritmética y geometría propias del dibujante; dibujo de figura y paisaje en toda su extensión; dibujo de adorno y proporciones de los órdenes de arquitectónicos; perspectiva lineal y aérea; anatomía aplicada; simetría y proporción del cuerpo humano; estudio de modelos antiguos y del natural; estudio de paños; colorido; composición; teoría del arte, comparación y análisis de las diferentes escuelas artísticas; historia general de las bellas artes, mitología, usos, trajes y costumbres de los pueblos. *Estudios de grabado en dulce*: iguales a los de pintura hasta el antiguo y natural inclusive. *Estudios de escultura*: aritmética y geometría propias del dibujante; dibujo de figura y de adorno; perspectiva lineal y aérea; anatomía aplicada; simetría y proporciones del cuerpo humano; estudio del natural y del antiguo; estudio de paños, y de composición; teoría del arte e historia general de las bellas artes; mitología, usos, trajes y costumbres de los pueblos. *Estudios de grabado en hueco*: los mismos que para la escultura hasta el antiguo y natural inclusive. *Estudios de arquitectura*: se dividían en estudios preparatorios y en estudios especiales. Los estudios preparatorios (aritmética, álgebra, geometría, trigonometría rectilínea, geometría práctica, aplicación del álgebra a la geometría, secciones cónicas, y elementos de física y química generales) se cursarían fuera de la Escuela debiendo ser acreditados con certificados de estudios públicos; y el de principios de dibujo natural, paisaje y adorno podían cursarse dentro de la propia Academia, o en cualquier academia provincial o profesor particular en cuyo caso el alumno que quisiera pasar a los estudios superiores debía someterse a un examen previo. También se exigían conocimientos de francés, geografía y mineralogía, pudiendo cursarse a lo largo de toda la carrera pero acreditar su suficiencia antes de solicitar el título de

arquitecto. Los estudios especiales se cursarían dentro de la propia Escuela de Arquitectura, siendo imprescindible que el alumno tuviera cumplidos los quince años. La carrera de arquitectura se repartía en cinco cursos. Curso primero: cálculo diferencial e integral y aplicaciones de las matemáticas a los usos de la arquitectura; geometría descriptiva, y principios de delineación y lavado. Curso segundo: mecánica racional y aplicada a la construcción y a las máquinas en general; aplicaciones de la geometría descriptiva a las sombras, perspectivas, corte de piedras y maderas; delineación de los órdenes de arquitectura y copia de detalles de edificios antiguos y modernos. Curso tercero: historia general de las bellas artes; teoría general de la construcción, conocimiento y análisis de materiales; dibujo de arquitectura, copia de edificios antiguos y modernos. Cuarto curso: arquitectura civil e hidráulica; teoría general del arte y de la decoración; práctica de la construcción; copia de edificios antiguos y modernos, y análisis de ellos y composición. Quinto curso: composición; arquitectura legal; y práctica del arte. A lo largo de toda la carrera los alumnos deberían ejercitarse constantemente en el dibujo y en la delineación.

El Decreto distinguía seis clases de profesores: de dibujo, de enseñanzas comunes, especiales de pintura, especiales de escultura, especiales de grabado y especiales de arquitectura; y consignaba sus sueldos entre 1.500 reales anuales (para las correctoras de la Escuela de Dibujo de niñas, que más tarde desaparecerían) y 15.000 reales. En conjunto treinta y nueve plazas: diez y seis para dibujo, cuatro para las enseñanzas comunes, cuatro para pintura, tres para escultura, dos para grabado y diez para arquitectura.

La administración de esta Escuela Especial se ponía en manos de dos Juntas: una Facultativa y otra Inspector de estudios. La Junta Facultativa tendría como misión velar por las mejoras de la enseñanza, tomar las medidas disciplinarias oportunas, y establecer las normas de régimen interno de la Escuela; estaría formada por los tres directores de pintura, escultura y arquitectura. A la Junta Inspector de estudios correspondería la elaboración de los reglamentos particulares para ordenar la enseñanza y hacer cumplir lo decretado; la integrarían el viceprotector de la Academia, el director general de la enseñanza, dos académicos de honor, dos académicos de mérito, y el secretario general de la Academia.

Pero la configuración que se dio a estos estudios no satisfizo a la Academia, y enseguida nombró una comisión para estudiar el Decreto y elaborar una respuesta al Gobierno⁶⁰. A finales de 1844 le participó estar elaborando algunas observaciones al Plan decretado, y el ministro de la Gobernación contestó pidiendo a la Academia que las enviase cuanto antes, urgiéndole para que además remitiera las propuestas para el profesorado⁶¹. Una de las observaciones más divergentes que presentó la Comisión fue

⁶⁰ Por acuerdo de la J.O. de 26 de octubre de 1844 (90/3).

⁶¹ La Academia ofició al Gobierno con fecha 7 de diciembre de 1844; la respuesta del Ministerio de la

la referida a los nombramientos de profesores⁶², que el Gobierno había hecho sin contar con su propuesta. Creía la Academia que puesto que muchas de las enseñanzas ya se estaban impartiendo, y que el Decreto contemplaba respetar los derechos adquiridos por sus profesores, a éstos se les debía mantener en sus puestos; y que sólo las nuevas provisiones presentes y futuras se sacaran a oposición. Tampoco estaba de acuerdo con las denominaciones dadas a los diferentes tipos de profesores, y pidió se esclarecieran las funciones de los directores, las de los tenientes y las de los ayudantes. Otros puntos de fricción fueron la eliminación del límite de tiempo dado para los estudios preliminares (a pesar de que se había considerado que siguiera siendo gratuita y no hubiera tiempo preestablecido para concluir la carrera, excepto para la de Arquitectura); la desaparición de la cátedras de matemáticas, o la dotación del profesorado, así como el considerar si el contenido de la de teoría e historia de las artes debía ser repartido en una o dos asignaturas. Respecto a la Junta Inspector de estudios, la Academia creía que debían formar parte de ella también los consiliarios, pues habían quedado excluidos. Y además, como los locales propios no eran suficientes ni adecuados, reclamó la devolución del edificio del exconvento de la Trinidad, que por varios años le había estado adjudicado.

El Gobierno respondió a estas quejas diciendo que se mantuvieran como dos asignaturas la teoría e historia de las artes (apoyando su razonamiento en el ejemplo de otras academias extranjeras) pero permitía que fuera un mismo profesor quien las impartiera. Respecto al nombramiento de profesores, argumentando que las asignaturas y los sueldos eran diferentes, se mostraba condescendiente en el sentido de que cuando la Academia tuviera que hacer propuestas vería con buenos ojos que apoyara los méritos particulares de los aspirantes, pero advertía que no serían los únicos criterios a tener en cuenta en los nombramientos definitivos, pues había artistas valiosos que en esos momentos no eran profesores de la Academia y a los que se les debía facilitar el acceso a las plazas; y en cuanto a su provisión mediante oposición, dada la premura de tiempo para comenzar el curso, no era posible su ejecución. No había respuesta en cambio respecto a la inclusión de los consiliarios en la Junta Inspector, ni sobre la devolución del edificio de la Trinidad⁶³.

Pero la Academia siguió insistiendo en no perder atribuciones adquiridas a lo largo del tiempo y, en respuesta, el Gobierno accedió a que fuera una sola la plaza de teoría

Gobernación está fechada el 17 del mismo (19-11/1), y fue vista en la J.O. de 12 de enero de 1845 (90/3).

⁶² *Propuesta a la Academia sobre varios puntos del Plan de Estudios que hace la comisión especial*, compuesta por el viceprotector, duque de Gor, Juan Nicasio Gallego, marqués del Socorro, Juan Miguel Inclán Valdés, Francisco Elías, José Madrazo, Eugenio de la Cámara y Marcial Antonio López. 12 de enero de 1845 (28-6/1). Fue vista en la J.O. del mismo día y aprobada (90/3), y remitida al Gobierno con fecha del 23 (28-6/1).

⁶³ Por R.O. de 10 de febrero de 1845 comunicada por el ministro Pidal al secretario de la Academia (19-11/1).

e historia de las artes, a que se nombrase un profesor agregado a los estudios de pintura y a que se mantuvieran los profesores ya nombrados⁶⁴. Pero matizando más, se aclaraba que si por el R.D de 24 de septiembre de 1844 se concedía a la Academia la prerrogativa de poder proponer al Gobierno el nombramiento de catedráticos, ahora se le aconsejaba que usara de ella solamente en los casos en que quedara libre alguna de las ya provistas por él; y que las futuras vacantes serían convocadas a cubrirse mediante oposición pero de entre aquellas personas que a juicio de la propia Academia reunieran los requisitos necesarios, siendo el Gobierno el que haría el nombramiento definitivo. Y a continuación de estas aclaraciones, se le comunicaban de real orden los primeros nombramientos de profesorado⁶⁵.

A este respecto, la Academia manifestó no mostrarse en contra de las personas designadas sino del procedimiento seguido en los nombramientos, por lo que acordó protestar "enérgicamente" ante el Gobierno⁶⁶. Éste, en su respuesta, aconsejaba a la Academia que "se ocupe con su acostumbrado celo y con diligente actividad en tan importante asunto; por cuyo medio se estrecharán cada vez más los lazos de dependencia y unión que deben existir entre todos los individuos de tan distinguido Cuerpo"⁶⁷. Mientras tanto, algunos profesores de la Academia habían pensado en renunciar a sus nombramientos, por lo que ésta decidió esperar a que hubiera una respuesta oficial para proporcionar ayuda a los que manifestasen haberse sentido perjudicados⁶⁸. Pero a pesar de tanto tira y afloja, el Gobierno no estaba dispuesto a dar marcha atrás en cuanto a la puesta en vigor del nuevo Plan, por lo que, como estaba previsto, el curso 1845-46 se inauguró según lo decretado. La Academia recibió ayuda

⁶⁴ Como respuesta al escrito que la Academia le había dirigido con fecha 26 de febrero de 1845 se dio la R.O. de 23 de marzo; entre otras, se mantenían las plazas de teniente director y las ocho de ayudante (19-11/1).

⁶⁵ R.O. de 23 de marzo de 1845: para los Estudios Menores se nombraba a Juan Antonio Ribera (director), a Inocencio Borghini, a Francisco Pérez y a Bernardo López. Para los Estudios Comunes a las bellas artes: a Antonio María Esquivel (catedrático de Anatomía Artística), a Manuel Rodríguez (catedrático de Perspectiva) y a Valentín Carderera (catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes). Para los Estudios Especiales de Pintura: a Juan Gálvez (profesor de Dibujo del Natural), a José Madrazo (director de Colorido y Composición), a Federico Madrazo (profesor de Dibujo del Antiguo), a Genaro Pérez Villamil (profesor de Paisaje) y a Carlos Luis Ribera (profesor agregado). Y continuaba con los profesores de las otras artes. Pero además, considerando las modificaciones que conllevaban estos nombramientos respecto al número de profesores que ya tenía la Academia, y resultando que por la nueva configuración solamente se creaba una plaza para cada enseñanza, y como, tanto Juan Gálvez como José Madrazo tenían el título de directores de pintura, se concedía a ambos el que las pudieran seguir desempeñando hasta el final de sus días, con la prevención de que al vacar una de ellas no se cubriera mas que una (19-11/1).

⁶⁶ La J.P. de 30 de marzo de 1845 nombró una comisión encargada de redactar esta protesta, formada por el duque de Gor, Francisco de P. Castro Orozco y Marcial Antonio López (128/3); la propuesta fue aprobada por la J.O.Extr. de 6 de abril (90/3), y elevada al Gobierno en 23 del mismo.

⁶⁷ Por R.O. comunicada por el Ministro de la Gobernación al Viceprotector con fecha 10 de mayo de 1845 (19-11/1), vista en la J.O. de 25 de mayo (90/3).

⁶⁸ Según se dio cuenta en la J.P. de 11 de mayo de 1845 (128/3).

económica para habilitar las salas de estudios y comprar material⁶⁹, y para principios del mes de julio ya tenía elaborado un borrador de reglamento para la Escuela⁷⁰. El 8 de septiembre se abrió el plazo de matrícula, y se comunicaron los nombramientos a los profesores pidiéndoles asistencia a la junta de Exámenes⁷¹. El 28 de septiembre se aprobó el *Reglamento interior*⁷² que recogía las modificaciones al Decreto de 1844, definiendo y concretando las asignaturas y el número de profesores⁷³, duración del curso⁷⁴, y orden de los estudios⁷⁵, que además establecía que, finalizados éstos, la Academia podía dar a los alumnos "un dictado" o título de "Discípulo de la Academia de Nobles Artes de San Fernando", y a los más sobresalientes un diploma. El *Reglamento* modificaba también las Juntas Facultativa e Inspectoras de 1844, y creaba una Junta de Gobierno como inspectora de estudios que quedó instalada el 20 de octubre, y otra Junta de Exámenes⁷⁶.

El curso 1845-46 se inauguró oficialmente con la celebración de una junta pública el 24 de noviembre de 1845⁷⁷, en la cual, y previo discurso del viceprotector marqués de Falces, el secretario dio lectura al R.D. de 25 de septiembre de 1844 que había establecido el *Plan de Estudios de Bellas Artes de la Academia de San Fernando* y a las demás reales órdenes y disposiciones que le afectaban, así como al nuevo *Reglamento*

⁶⁹ Por R.O. de 15 de junio de 1845 recibió "cuarenta duros", según la J.O. de 29 de junio (90/3); los estudios preliminares de Dibujo se instalaron en parte del edificio del Museo de la Trinidad, compartiéndolo con el Conservatorio de Artes, según la R.O. trasladada por el Subsecretario de la Sección de Instrucción Pública del ministerio de la Gobernación al Secretario general con fecha 8 de septiembre (19-11/1), y vista en la J.O.Extr. de 14 de septiembre de 1845 (90/3).

⁷⁰ Fechado el 6 de julio de 1845 (19-17/1).

⁷¹ Por R.O. vista en la J.O.Extr. de 14 de septiembre de 1845 (90/3).

⁷² *Reglamento para la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando*, aprobado por R.O. de 28 de septiembre de 1845 comunicada por el ministro de la Gobernación al secretario general (19-11/1).

⁷³ Para los Estudios Elementales (incluyendo el dibujo de adorno): cuatro directores, un teniente, dos profesores de dibujo lineal y adorno, siete ayudantes, y dos profesores de aritmética y geometría de dibujantes (no incluidos anteriormente); se prescindía de las dos correctoras para las clases de niñas, que sí figuraban en el R.D. de 25 de septiembre de 1844. Para los Estudios Comunes: un profesor de anatomía artística, un profesor de perspectiva, un profesor de teoría e historia de las artes (que en el R.D. estaba previsto fueran dos). Estudios Especiales de Pintura: para los estudios de día un director y profesor de colorido y composición, un profesor para el dibujo del antiguo y maniquí, y un profesor de dibujo, colorido y composición de paisaje; y para los estudios de noche un profesor de dibujo para el modelo antiguo, y un profesor para el dibujo del modelo natural.

⁷⁴ Del 1 de octubre al 30 de junio: hasta abril los estudios de noche, y en mayo y junio los de día.

⁷⁵ Se fijaba un plazo máximo de cinco años para aprobar los estudios elementales de dibujo, sin lo cual no se podía acceder a los superiores.

⁷⁶ La J.P. de 9 de noviembre de 1845 nombró para integrarla al marqués del Socorro, a Bonifacio Fernández de Córdoba y a José M^a Velluti (128/3); su propio reglamento no estaría listo hasta enero de 1846 (19-17/1).

⁷⁷ Por R.O. comunicada el 17 de noviembre de 1845 (19-17/1).

de estudios, y a la relación de alumnos matriculados⁷⁸. Por otra parte, para entonces el Gobierno ya había aprobado, el 17 de septiembre de 1845, un nuevo *Plan General de Estudios* (el "Plan Pidal") relativo a la enseñanza secundaria y superior⁷⁹. Fruto de la vuelta de los moderados al poder, su redacción es atribuida a Antonio Gil de Zárate. Para el profesor Puelles Benítez este Plan supone "el acta de defunción de la autonomía de las viejas universidades pontificias, al querer homogeneizar toda la enseñanza y centralizar su gobierno, ya que incluso el rector era nombrado directamente por el rey, y el grado de doctor solamente se concedía en la Universidad Central de Madrid". Lo considera un paso importante en el camino de la secularización de la sociedad y del Estado emprendido por el liberalismo español, lo que llevaría a un acercamiento entre la Iglesia y el Estado. El Plan definía como establecimientos públicos aquellos que estaban costeados en todo o en parte con fondos de la Instrucción Pública y estaban dirigidos exclusivamente por el Gobierno. Estos establecimientos eran: los institutos, los colegios reales, las universidades y las escuelas especiales⁸⁰. Al referirse exclusivamente a la enseñanza secundaria y a la superior, dividía los centros públicos en cuatro clases: estudios de segunda enseñanza, estudios de facultad mayor, estudios superiores (los que servían para obtener el grado de doctor, o para perfeccionamiento) y estudios especiales. Éstos eran los que habilitaban para carreras y profesiones que no se hallaban sujetas a la recepción de grados académicos, y por ahora el Gobierno se comprometía a costear nueve: Construcción de Caminos, Canales y Puertos; Agricultura; Laboreo de Minas; Veterinaria; Náutica; Comercio; Bellas Artes; Artes y Oficios y Escribanos y Procuradores de los Tribunales.

⁷⁸ En los Estudios de Dibujo se habían matriculado 1.029, en los de Pintura y Escultura 47, y en los de Arquitectura 159, según recoge el acta de la J.Púb. de 24 de noviembre de 1845 (128/3).

⁷⁹ *Plan General de Estudios, aprobado por R. Decreto de 17 de septiembre de 1845*. (Recogido en **Puelles y Mayordomo**, 1985: vol. II).

⁸⁰ Sección 2ª, cap. IV, art. 78.

CAPÍTULO I

ESTRUCTURA DE LA ACADEMIA

Las personas llamadas a contribuir al funcionamiento de la Academia tenían diferentes atribuciones. Según éstas, podemos hablar de *académicos* y de *no académicos*. Dentro de los primeros diferenciamos entre aquellos cuya labor fundamental estaba encaminada a dirigir y gobernar la vida de la Institución, a los que llamaremos *académicos no profesores*, y aquellos otros dedicados exclusivamente a la docencia, a los que llamaremos claro está, *académicos profesores*. También nos ocupamos del conserje, encargado, entre otros asuntos, de inventariar las "alhajas" de la Academia (libros, pinturas, esculturas, muebles, etc.), elaborar las listas de matrícula y asistencias de los alumnos, controlar la venta de libros o recibo de obras de arte, etc. De igual modo nos ocupamos del bibliotecario, encargado no sólo de velar por los libros sino de todo documento impreso o manuscrito útil para la enseñanza y para el funcionamiento burocrático de la Institución, es decir, de cuidar de su Archivo. Y por último, de los modelos, tantas veces reproducidos en los trabajos escolares, que junto a los porteros se ocupaban de la limpieza y de guardar el orden entre los alumnos.

1. LOS ACADÉMICOS NO PROFESORES

Los *Estatutos* de 1757 concedían a los académicos no profesores, especialmente al protector, viceprotector y consiliario de más antigüedad, la facultad de dirigir y velar por el cumplimiento de su letra, con la potestad añadida de poder reclamar ante las autoridades superiores el facilitar su puesta en práctica.

1.1. El Protector

La máxima autoridad de la Academia que concebían sus *Estatutos* era la del protector, cuyas funciones transfería el rey al ministro secretario del Despacho de Estado. Su labor era la de hacer de interlocutor entre ambos, teniendo potestad en los asuntos económicos y de gobierno tratados en las juntas presididas por él, en las que su voto era de calidad, debiéndose abstener de hacerlo solamente en las cuestiones facultativas¹. Los cambios de gobierno producidos a lo largo de la primera mitad del siglo XIX

¹ *Estatutos...* (1757: 10-11 y 59-71).

tuvieron también su incidencia en la Academia, haciéndola depender no siempre del mismo ministerio. Por lo tanto, hasta el Gobierno francés, el protector siguió siendo el primer secretario de Estado. José I decretó en abril de 1810 una reorganización de la Administración Civil del Reino e hizo depender la instrucción pública, las artes y las academias, del ministerio de Interior². Por decreto de las Cortes Generales y Extraordinarias de 1813, el protector pasó a ser el secretario de Estado de la Gobernación de la Península³. Vuelto Fernando VII, de nuevo el secretario de Estado⁴. Desde 1832 lo fueron el ministro de Fomento del Reino⁵, que luego se llamó de Interior, y desde 1835 de la Gobernación de la Península.

El primer protector nominativo que inauguró el siglo XIX fue Pedro Ceballos Guerra⁶. Al sobrevenir la invasión de las tropas napoleónicas y, tras ser convocado para presidir la junta pública de distribución de premios generales concedidos por la Academia en 1808, se excusó de hacerlo alegando que al estar ausente Fernando VII no podía ejercer como su primer secretario de Estado, y que por lo tanto no iba a presidir dicha junta⁷. Así, el protector durante el Gobierno francés fue el marqués de Almenara⁸, y el primero nombrado por las Cortes fue José García León Pizarro⁹. Como sería muy prolijo enumerar a cada uno de los ministros-protectores¹⁰, solamente diremos que algunos de ellos fueron nombrados académicos de honor como consecuencia de este cargo, entre los que se encontraban Eusebio Bardají Azara, Juan Álvarez Guerra, el duque de San Carlos, el duque del Infantado o el marqués de Someruelos¹¹.

Modificadas las funciones de la Academia como consecuencia de la reforma de los estudios artísticos decretada en 1844, la misma tuvo que adaptar su organigrama interno

² Mercader Riba (1983: 121 ss. y 271-288).

³ Por Decreto de 6 de abril de 1813, visto en las JJ.PP. de 14 de agosto y 15 de septiembre (126/3).

⁴ Por R.D. de 17 de mayo de 1814.

⁵ Por R.D. de 9 de noviembre de 1832 se mandó que las academias pasasen a depender del recién creado ministerio de Fomento del Reino, visto en J.P. de 24 de noviembre (127/3).

⁶ Había sido nombrado primer secretario de Estado y del Despacho de lo Universal el 13 de diciembre de 1800.

⁷ Se trataba de la J.Púb. de 15 de septiembre de 1808 (126/3).

⁸ Como consecuencia de la situación política no se celebraron juntas hasta la J.O.Extr. de 15 de junio 1810, que presidió (87/3), siendo su última intervención en la J.P. y de Administración de 12 de abril de 1812 (126/3).

⁹ Sobre su colección artística y datos biográficos familiares vid. **Martínez Ripoll** (1986: 159-198).

¹⁰ En el **Diccionario de la Administración...** (1887: vol. VII) y en Mercader Riba (1983) se recogen quiénes fueron ministros de Estado, de la Gobernación, de Fomento del Reino y de Interior.

¹¹ Se conserva un libro registro conjunto de Protectores, Viceprotectores y Secretarios, que abarca desde 1744 hasta 1844, aunque en el caso de los primeros la relación no es completa (13/3).

a la nueva situación. Ésto conllevó una nueva redacción de sus *Estatutos*, aprobándose los nuevos en 1846¹², en los que ya no se contemplaba la figura del protector.

1.2. El Viceprotector

El cargo inmediato al protector era el de viceprotector, nombrado también por el rey a propuesta del primero, y al que podía suplir en sus ausencias. Al ser propuesto por el primer secretario de Estado y además dejar en sus manos todo el control de la Academia, es lógico pensar que el elegido tuviera más aptitudes políticas que artísticas. Los *Estatutos* lo definían diciendo que el mejor aspirante a ocupar el cargo tendría que ser persona de demostrada "nobleza y carácter respetable [...] de experimentado talento, inclinación a las artes, y conocimiento de la Academia"; y tenía que haber sido nombrado consiliario con anterioridad (aunque como veremos en algún caso, esto no fue siempre así). De hecho, era quien llevaba directamente el peso de la organización y gobierno total de la Academia. Podía proponer la creación de nuevos académicos, la provisión de empleos, o sustituciones, así como el nombramiento de los miembros de cualquier comisión especial que tuviera que crearse. Además de convocar a las juntas, casi ningún tema podía tratarse en ellas sin que él diera su visto bueno. Cuando no pudiera asistir a las juntas, el consiliario de más antigüedad era quien le sustituiría. El cargo era vitalicio¹³. Revisando la relación de los que lo fueron desde 1744¹⁴, prácticamente todos desempeñaron un cargo público al margen del de la Academia. Además existían ciertas prerrogativas para quienes lo ejercían; así, el marqués de Espeja, que lo fue desde 1803, trató de que no se perdieran cuando, a los pocos días de haber sido nombrado, reclamó para sí que se le aplicara la R.O. de 6 de mayo de 1777 "en que S.M. concede los honores y antigüedad de Ministro del Consejo de Hacienda al viceprotector de la Academia en el mismo hecho de ser nombrado tal". Pero no tuvo el efecto deseado por él, ya que por otra R.O. de 26 de febrero de 1803 se le comunicaba que no estaba previsto aumentar el número de consejeros reales¹⁵.

Al comenzar el siglo XIX el viceprotector era Bernardo de Iriarte¹⁶, y en enero de 1803 fue sustituido por el marqués de Espeja¹⁷. No está muy claro quien desempeñó el

¹² *Estatutos...* (1846).

¹³ *Estatutos...* (1757: 11-14, 59-71, 78-79).

¹⁴ Como acabamos de anotar respecto a los Protectores, se conserva un libro registro conjunto (13/3).

¹⁵ R.O. vista en las JJ. PP. de 13 de febrero y 6 de marzo de 1803 (126/3). La R.O. de 6 de mayo de 1777 había aparecido en la *Gazeta* del 20 del mismo.

¹⁶ Bernardo Iriarte fue nombrado Viceprotector el 12 de marzo de 1792 (13/3); desde 1774 era académico de honor, y consiliario desde 1786; falleció en Burdeos el 19 de noviembre de 1814.

¹⁷ Fue nombrado por R.O. de 19 de enero de 1803, y tomó posesión en la J.O. de 30 de enero (86/3).

puesto durante la invasión francesa. Según se desprende de los libros de actas de las juntas académicas, la última vez que se reunió de forma ordinaria en 1808 fue el 6 de noviembre, y no volvió a haber otra hasta el 27 de febrero de 1809. En ésta se dio cuenta de un R.D. de 16 del mismo, dirigido al viceprotector, por el que se prevenía la prestación de juramento de fidelidad y obediencia al Rey, a la Constitución y a las leyes; en esta junta, entre otros, el propio viceprotector (cuyo nombre no se transcribe) hizo el juramento de fidelidad¹⁸. La siguiente junta registrada fue convocada, por ausencia del viceprotector, por el marqués de Valdecarzana, posiblemente como consiliario o como académico de honor más antiguo de los residentes en Madrid y dispuestos a concurrir. En ella se leyó otro R.D. de 18 de agosto por el que se cesaba a todos los empleados de la Administración Civil o Judicial que no hubieran sido nombrados por el Rey o por sus ministros, permitiéndose a los de la Academia continuar en sus funciones siempre que así lo manifestaran¹⁹. Por otra parte, ha quedado constancia de que en junio de 1810 las funciones de viceprotector las tenía asumidas el consiliario más antiguo Bernardo de Iriarte, al pedir audiencia al ministro de Interior y protector marqués de Almenara, en calidad de tal²⁰. No hubo juntas particulares desde el 13 de noviembre de 1808 hasta el 28 de diciembre de 1811; esta última fue convocada por el "consiliario decano-presidente", es decir, que la presidió el consiliario de más antigüedad presente en ella, siguiendo la letra de los *Estatutos*. De todo esto podemos deducir que desde la junta extraordinaria de 15 de junio de 1810 hasta la del 28 de diciembre de 1811 el viceprotector estaba ausente, o no se hizo nuevo nombramiento²¹. Otra junta del 31 de agosto de 1812 fue convocada y presidida por el académico de honor más antiguo Pedro Franco²², quien convocó, por ausencia del viceprotector, a otra en el mes de septiembre. El objeto de la misma era tratar de solucionar un asunto que había sido encomendado también al marqués de Espeja; en ella se dio lectura a una R.O. que el gobernador político de Madrid comunicaba al viceprotector relativa a que se "recojan y guarden hasta nueva orden, con el debido esmero y seguridad, las pinturas de nuestros autores clásicos, y entre ellas algunas del célebre Murillo, traídas de Sevilla y almacenadas de orden del enemigo, en las iglesias de D^a. M^a. de Aragón, del Rosario, y San Francisco, y en otros cualesquiera parajes que como otros efectos de la misma naturaleza merezcan

¹⁸ Se trata de la J.G.Ext. de 27 de febrero de 1809 convocada para dar cumplimiento al R.D. referido; antes de este día, el viceprotector había enviado un oficio al ministro de Interior preguntando si todo el personal de la Academia estaba sujeto a este R.D., y se le contestó afirmativamente (87/3).

¹⁹ Se trata de la J.Ext. de 4 de septiembre de 1809 (87/3).

²⁰ Según la J.Extr. de 15 de junio de 1810 (87/3).

²¹ Por varios oficios remitidos con posterioridad a estas fechas de finales de 1811, vemos que siguen estando dirigidos al consiliario presidente, según las JJ.PP. de 22 de enero y 2 de febrero de 1812 (126/3).

²² Se trata de la J.P. de 31 de agosto de 1812 (126/3); Pedro Franco era académico de honor desde 1768.

este cuidado"²³. A los pocos días escribía el marqués de Espeja a la Academia comunicando que el ministro de la Gobernación y protector, le había notificado en nombre de la Regencia del Reino (con fecha 20 de septiembre de 1812) que se le encargaba la "dirección interina por vía de comisión" de los asuntos de la Academia, bajo las instrucciones directas del jefe político de Madrid. Añadía que esta comisión estaba encaminada especialmente a "conservar los efectos pertenecientes a la Academia, que se hayan salvado de la rapacidad del enemigo, y recobrar los que puedan haberse extraviado; proponiendo las medidas que convenga tomar para su conservación y seguridad". Espeja concluía su carta enorgulleciéndose de que "nuevamente se me encargase la dirección de un Cuerpo, de que tanto tiempo hacía fuera miembro"²⁴. Por esta carta fechada en Salamanca podemos deducir que desde que juró obediencia al Rey en 1809 permaneció fuera de Madrid, y que el Gobierno francés no hizo nombramiento alguno de nuevo viceprotector.

Hemos visto cómo por decreto de las Cortes Generales y Extraordinarias de 6 de abril de 1813 la Academia pasó a depender de la secretaría de Estado a la de Gobernación de la Península, por lo que su protector pasó a ser el titular de ésta última. Debido a ello la Academia creyó que en el caso del viceprotector debería producirse también un cambio "para que se salve en lo esencial el Estatuto". Por ello acordó pedir al protector que "en adelante sea el viceprotector nato el Jefe Político [...] de esta capital", para así evitar que quedara vacante y hubieran de afrontar los asuntos pendientes los consiliaarios y académicos de honor. Esta propuesta la hacía el académico de honor Pedro Franco quien pedía a la junta que estaba presidiendo que se insistiera ante las Cortes de Cádiz sobre la pronta resolución del problema. Y adelantándose a la respuesta, en la misma junta donde se trataron estos asuntos fue nombrado académico de honor el entonces jefe político de la provincia Joaquín García Doménech²⁵.

Parece quedar claro que, haciendo uso de la letra de los *Estatutos*, durante la mayor parte del período de la invasión y guerra con los franceses fue Pedro Franco quien, como académico de honor más antiguo, llevó las riendas de la Academia. Así lo confirmaba él mismo en 1814 cuando en la presentación de una proposición de reforma del plan de enseñanza hablaba de "los conocimientos prácticos que he adquirido de la Academia en estos últimos seis años que he tenido el honor de presidirla, siempre que los enemigos no han ocupado la capital"²⁶. Y unos días más tarde era nombrado oficial-

²³ Se trata de la J.P. de 26 de septiembre de 1812: en ella se comisionó para este encargo al académico de honor Juan Crisóstomo Alamanzón y a los profesores Mariano Salvador Maella, Francisco Javier Ramos, Juan Adán y Juan Antonio Cuervo (126/3).

²⁴ El marqués de Espeja firmaba su carta en Salamanca el 1 de octubre de 1812, dirigida al presidente y señores de la Academia de San Fernando (39-8/1).

²⁵ J.P. de 15 de septiembre de 1813 (126/3).

²⁶ Escrito firmado en Madrid el 4 de junio de 1814 (18-17/1); sobre su contenido trataremos en el capítulo correspondiente al plan de estudios.

mente viceprotector²⁷. Como cargo vitalicio que era, Pedro Franco se mantuvo en él hasta el 2 de septiembre de 1826, en que falleció²⁸. De su labor han quedado numerosos testimonios que demuestran la enjundia de su cometido, que encaminó principalmente a restablecer la vida académica y sobre todo a que la enseñanza consiguiera metodizarse de acuerdo con las necesidades de los tiempos. No siempre consiguió conciliar los intereses de todos los académicos pues, queriendo representarlos a todos, en más de una ocasión su labor fue objeto de críticas²⁹. Pedro Franco se mostró consciente de las muchas tareas que desde su puesto tenía que afrontar, y así se lo explicaba en 1816 al jefe principal de la Academia, el infante Carlos María: le pedía que este cargo nunca estuviera "unido con otro empleo, porque para servirlo bien exige todo el cuidado de una persona inteligente en este nobilísimo ramo". Hay cierta contradicción con la propuesta que él mismo había hecho en 1813 al pedir que lo fuera el jefe político provincial, y explicaba que "la práctica de haberlo dado anteriormente como una mera comisión a sujetos condecorados con otros destinos es la verdadera causa de nuestro atraso en las nobles artes"³⁰, aunque quizás haya que interpretar su opinión de 1813 en función de las especiales circunstancias de la ocupación francesa.

Para ocupar la vacante que se produjo tras su fallecimiento fue nombrado en el mes de octubre de 1826 el marqués de Feria, pero renunció y no llegó a tomar posesión³¹. En su lugar se nombró al conde de Torre Muzquiz quien sí lo aceptó, y lo desempeñó hasta su fallecimiento en octubre de 1828³². A Torre Muzquiz le sucedió el barón de Castiel desde diciembre de 1828 hasta junio de 1829³³. Manuel Fernández Varela fue nombrado en el mes de julio siguiente y estuvo ejerciendo el cargo hasta su fallecimiento en 1834³⁴. A los pocos días, en octubre de 1834, fue nombrado el marqués

²⁷ Por la misma R.O. de 15 de junio de 1814 se le nombró también consiliario; tomó posesión en la J.O. de 18 de junio (87/3) en la que pronunció un discurso (39-8/1).

²⁸ Se dio cuenta de ello en la J.O. de 3 de septiembre de 1826 (88/3).

²⁹ Se conserva un escrito de Pedro Franco firmado el 22 de agosto de 1824 en el, que respondiendo a las acusaciones vertidas por Juan Agustín Ceán Bermúdez relativas a los pocos progresos de la Academia, defiende y explica toda la labor hecha una vez las tropas francesas estuvieron fuera de la capital (39-8/1). Al tratar el tema de los consiliarios veremos cómo intentó que se limasen las asperezas entre éstos y los profesores.

³⁰ Así se explicaba ante la J.P. de 20 de septiembre de 1816 (127/3).

³¹ Fue nombrado viceprotector el 10 de octubre de 1826 (127/3); era académico de honor desde 1816 y consiliario desde 1821.

³² Se le nombró el 28 de diciembre de 1826 y tomó posesión en la J.Gen. de 7 de enero de 1827 (88/3); falleció en Lerma el 30 de octubre de 1828 según se dio cuenta en la J.Gen. de 7 de diciembre de 1828 (88/3); era académico de honor desde 1814 y consiliario desde 1815.

³³ Se le nombró por R.O. de 1 de diciembre de 1828 (14/3) y tomó posesión en la J.Gen. de 7 de diciembre del mismo año (88/3). Falleció en Zaragoza el 15 de junio de 1829, según se dio cuenta en la J.Gen. de 25 de julio (88/3). Era académico de honor desde 1816 y consiliario desde 1821.

³⁴ Fue nombrado por R.O. de 20 de julio de 1829 (41-1/1) y tomó posesión en la J.Gen. de 25 de

de Santa Cruz que no lo aceptó³⁵. En una carta explicaba los motivos que le indujeron a ello: "Habiendome querido hacer [el protector] Moscoso viceprotector de la Academia [...] ya se acordará Vs. que con la vacante de Franco se trató de lo mismo y por no considerar este destino propio de un Grande pues no es más que un segundo del protector, no me nombraron y así se ve que desde la fundación de la Academia no ha habido jamás ningún viceprotector Grande de España. Además de esto ya sabe Vs. lo poco que me gusta la composición y marcha de aquella corporación tan heterogénea, tan distinta de nuestras Academias literarias de la Lengua, e Historia, lo que también aumenta mi repugnancia"³⁶. Tras esta renuncia el puesto no se cubrió hasta 1838. Desde este año y hasta 1840 estuvo al frente de él el duque de Gor³⁷, sucedido éste por Martín Fernández Navarrete, quien falleció en 1844³⁸. El último viceprotector fue el marqués de Falces³⁹.

Los nuevos *Estatutos* de 1846, y al igual que ocurrió con la figura del protector, no contemplaron este cargo, pero se creó el de presidente "que en adelante [tomará este

julio (88/3). Su fallecimiento ocurrió el 28 de septiembre de 1834; era consiliario desde 1821 y académico de honor desde 1824. Con fecha 29 de octubre de 1834 la Academia pidió a sus testamentarios José Ramírez de Arellano, Miguel Vigil y Julián Delgado "unas llaves metidas en bolsa de terciopelo del Arca donde se custodian los caudales de la Academia y un barómetro perteneciente a la cátedra de Matemáticas", así como otros objetos propiedad de la misma. Adelantemos que del arca de caudales de la Academia había tres llaves: una en poder del viceprotector, otra en el del secretario y una tercera en el de uno de los consiliarios, como veremos al tratar de este otro cargo y distinciones. La llave, el barómetro y los otros objetos (que resultaron ser unos planos) fueron devueltos días más tarde (49-10/1). A su fallecimiento legó a la Academia importantes obras de arte y otros enseres de los que trataremos en el capítulo dedicado al Museo. **Saralegui** (1904: 53-54, 56-58, 61, 65, 106-107, 123-125) renegó de la actitud de la Academia ante su fallecimiento del modo siguiente: "¡Ni aún la misma Academia de San Fernando, cuyas tareas venía rigiendo desde el año 19, la que con plácemes tan entusiastas saludó en su día el advenimiento del prócer al sillón presidencial, y fue después en repetidas ocasiones objeto preferente de sus espontáneas esplendideces, se creyó en el caso de dejar consignada en sus actas ni aún la fecha del fallecimiento de tan ilustre viceportector. El 28 de Mayo de 1834 se celebró la última Junta, presidida por Varela, y el día 25 de Noviembre la siguiente, que ya presidió el conde de Parsent, y cual si este cambio de personas fuese cosa corriente o puramente accidental, nadie se cuidó en aquella casa de llenar, con una mera fórmula de sentimiento oficial o de gratitud colectiva, el sensible vacío que en su seno la muerte produjera: que una cosa es celebrar la exaltación del poderoso a las doradas cumbres, y otra saludar sus despojos cuando desciende al sepulcro!"

³⁵ Su nombramiento es de Viceprotector fue en 1 de octubre de 1834 (39-8/1).

³⁶ La carta está firmada en Madrid el 3 de octubre de 1834 (39-8/1); era académico de honor desde 1801 y consiliario desde 1814.

³⁷ Se le nombró por R.O. de 9 de febrero de 1838, y tomó posesión en la J.Gen. de 18 del mismo mes (89/3). Era académico de honor y de mérito por la pintura desde 1821, y consiliario desde 1834.

³⁸ Fue nombrado por una R.O. de 7 de diciembre de 1840, y tomó posesión en la J.Gen. de 27 del mismo mes (90/3). Falleció en 1844, como se dio cuenta en la J.O. de 20 de octubre (90/3). Era académico de honor desde 1792, había sido Secretario general de la Academia desde 1815 hasta 1834, y en 1821 consiliario.

³⁹ Se le nombró por R.O. de 4 de diciembre de 1844, y tomó posesión en la J.Gen. de 15 del mismo mes (90/3). Era académico de honor desde 1834 y consiliario desde 1839.

título] en lugar del de Vice-protector"⁴⁰, y en cierta forma reunía las atribuciones de ambos adaptadas a la nueva situación de la Academia. Este "oficio" (como se le definía) también era perpetuo, y la persona idónea para ocuparlo sería designada en adelante por el Gobierno, no teniendo por qué ser necesariamente un académico. Pero por esta primera vez, el último viceprotector también fue el primer presidente, es decir, el marqués de Falces⁴¹.

1.3. El Jefe Principal de la Academia y demás Establecimientos de Nobles Artes de España

Este título no estaba contemplado en los *Estatutos* de 1757, y se dio por única vez al infante Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII. Nos hemos referido a él al hablar del viceprotector Pedro Franco, pues su nombramiento se produjo a sus instancias a finales del año 1815. Como él mismo explicaba, argumentando el éxito de la exposición pública que la Academia acaba de inaugurar, y el gran número de alumnos matriculados, consideró que era el momento oportuno "para dar un golpe decisivo a favor de las nobles artes. Con esta idea, y anhelando dar a la Academia el mayor lustre, una protección poderosa, y el fomento de su instituto, formé el alto designio de ver si encontraba medio como inspirar al Serenísimo Sr. Infante Carlos María el deseo de ponerse a la cabeza principal de esta Real Academia, y de todas las nobles artes de España". Pedro Franco contó para convencer al mismo Infante y al protector Pedro Cevallos, con la ayuda del académico de honor Isidoro Montenegro. Presentó su idea a aprobación de la junta, que se mostró convencida "del lustre que la resultaba y del fomento general que recibirían las nobles artes en España, de tener a su cabeza un jefe superior tan digno y apreciable por sus relevantes prendas y conocimientos". Por ello acordó dar curso a la petición al protector para que la transmitiera al Rey⁴². En ella se explicaba que después de la Guerra ("la más destructora que lo ha aniquilado todo") era necesario fomentar la industria por medio del dibujo, extendiéndolo por todo el Reino, y para favorecerlo la Academia le pedía que intercediese ante el Infante y ante el Rey para que se encargase de gobernar y fomentar esta tarea a una persona real "dotada de las relevantes prendas que concurren en S.A. el Sr. Infante, a fin que sus altos respetos inflamen a la juventud para que aplicandose con patriótico entusiasmo al estudio del dibujo, se vayan mejorando nuestros artefactos en sus formas, buen gusto y primor, sin que tengamos que apelar a la industria extranjera". El Monarca accedió a ello por un R.D. de 24 de noviembre de 1815 y el Infante tomó posesión a comienzos del año

⁴⁰ "Junta de instalación de la nueva Academia de Nobles Artes de San Fernando con arreglo al Real decreto de 1º de abril de mil ochocientos y cuarenta y seis, celebrada en 19 del mismo" (90/3).

⁴¹ Se le nombró el 1 de abril de 1846 (14/3).

⁴² El escrito original de Pedro Franco está firmado el 19 de noviembre de 1815 (39-14/1) y fue visto en la J.P. del mismo día, que lo aceptó (127/3); con la misma fecha se remitieron al Protector y al Rey sendas propuestas (39-14/1).

siguiente⁴³. Sin embargo, y aunque aparentemente se podía entender que quedaba anulado el poder del protector respecto a la Academia, su figura no quedó lesionada, ya que se estableció que a través de él se comunicaría al Infante "cuanto me represente la Academia". De todas formas la correspondencia ordinaria con el Infante se hizo a través de su secretario de cámara, primero Fernando Queipo de Llano y posteriormente Ambrosio de Plazaola⁴⁴.

Posteriormente se ampliaron los poderes del Infante, cuando a propuesta de la Academia se pidió al Monarca que pudiera disponer cuando juzgara oportuno "en aquellos casos que se ofrecieran exceptuando solo aquellas propuestas de empleos o providencias generales que teniendo relación con los tribunales supremos exigen la soberana autoridad de S.M. y estan expresamente señaladas en los Estatutos y reales órdenes posteriores"⁴⁵. En 1833 y debido a los acontecimientos políticos que protagonizó, la Academia decidió quitar su retrato de la Sala de Juntas por habersele exonerado de sus privilegios⁴⁶.

1.4. El Secretario y el Vicesecretario

Los *Estatutos* decían que el secretario general debía ser elegido de entre aquellas personas de "representación, inteligencia, honor y providad [...] prefiriendo siempre a los profesores en quienes se hallen estas cualidades", y propuesto por la junta particular al rey. El cargo era, como el de viceprotector, perpetuo, y se le concedían las facultades de fiscal para controlar el cumplimiento de los mismos⁴⁷. En el período que estudiamos ningún profesor de la Academia llegó a ser nombrado secretario general. Bajo su control y dirección quedaban el Archivo y cuantos libros y papeles de gobierno tuviera o

⁴³ Tomó posesión en la J.Gen. de 8 de enero de 1816 (87/3). Un resumen del acto apareció publicado en la *Gaceta de Madrid*.

⁴⁴ Según oficio de Fernando Queipo de Llano a Pedro Franco fechado el 16 de septiembre de 1817 trasladándole de orden del Infante el que "todos los asuntos sugetos a la determinación de S.A.R. según tenor de la referida R.O. [de 2 de septiembre] se le consulten por mi medio como su secretario de cámara" (39-14/1). No hemos localizado cuándo fue sustituido Queipo de Llano por Ambrosio de Plazaola, pero posiblemente fuera tras el nombramiento del primero como consiliario, en febrero de 1824; el primer oficio que relaciona a Plazaola con la Academia es de 24 de julio de 1824, a propósito de José María Díaz Jiménez.

⁴⁵ Propuesta remitida por el secretario general Martín Fernández Navarrete al protector José García de León Pizarro con fecha 18 de febrero de 1817 (38-14/1); la J.O. de 14 de septiembre de 1817 dio cuenta de la R.O. que le autorizaba a determinar en los asuntos de gobierno interno de la Academia que por los *Estatutos* no estuvieran reservados a la resolución del Rey (87/3).

⁴⁶ En una nota sin firma fechada el 5 de noviembre de 1833 y dirigida a Fernández de Navarrete se le participaba que en la *Gaceta* del 19 de octubre se incluía un R.D. de la Reina gobernadora en el que se "exonera al Infante D. Carlos de todos los honores de su alta jerarquía", lo que fue motivo de preocupación ya que había que retirar de la Sala de Juntas su retrato y el de su esposa y reemplazarlos por uno de la Reina (16-45/1).

⁴⁷ *Estatutos...* (1757: 17-26, 80).

produjera la Academia, los sellos y una de las tres llaves del arca de caudales. Asistía a todas las juntas, en donde tenía derecho a voto exclusivamente en los asuntos de gobierno, no en los facultativos; también debía recibir los juramentos de los académicos al tomar posesión de sus cargos y títulos. Firmaba los escritos de convocatoria a las juntas y en ellas daba cuenta de las órdenes y resoluciones que el protector comunicaba; leía el acta de la junta anterior y tomaba nota de lo acontecido y acordado en cada una de ellas para luego pasarlo al "libro de acuerdos", firmado por él, dándole carácter de documento auténtico⁴⁸. Si el protector no asistía a las juntas el secretario debía ponerle al tanto de lo acordado en ellas enviándole un extracto con los puntos de especial atención. Así mismo debía firmar todas las consultas al rey, los despachos, oficios o avisos para dentro y fuera del Reino, y los que incumbieran al personal de la Academia. También era de su competencia formar libros registro donde figurasen los nombramientos de académicos⁴⁹ y de las matrículas de alumnos⁵⁰. En otro libro debía apuntar todos los libramientos, cuyas cuentas presentaba al viceprotector, y una vez aprobadas por la junta particular podía retirar la dotación de la Academia en la Tesorería General del Reino⁵¹. Dentro del Arca de caudales se debía conservar otro libro firmado por los tres "llaveros" (el viceprotector, el secretario y un consiliario) donde se apuntaban las entradas y salidas de dinero; dentro de este Arca se guardaban también los inventarios de los muebles y "alhajas" de la Institución, firmados por el conserje y autorizados por el viceprotector, de los cuales se guardaba una copia en secretaría⁵², debiendo cuidar así mismo el secretario de que lo inventariado se "trate y conserve bien". Por un acuerdo de 1797 también se debía elaborar un "libro copiador" de las reales órdenes que afectaran a la Academia⁵³.

⁴⁸ **Bédat** (1989: 197) dice que los libros de actas de las juntas "eran secretos y ésta es la razón que nos muestra un espejo fiel de la vida de la Academia, ya que los consiliarios opinaban que el secreto era obligatorio sobre lo dicho en las juntas".

⁴⁹ Ya hemos dicho que se han conservado los que relacionan a protectores, viceprotectores y secretarios desde 1744 a 1844 (13/3); también han llegado hasta nuestros días los que registran a los académicos de honor nombrados entre 1752 y 1845 (14/3), a los directores generales, directores honorarios y de grabado desde 1744 hasta 1778 (15/3), a los directores actuales desde 1744 hasta 1768 (16/3), a los tenientes directores desde 1752 hasta 1757 (17/3), a los académicos de mérito desde 1753 hasta 1845 (18/3), y por último a los académicos supernumerarios desde 1752 hasta 1804 (19/3). No se ha conservado en cambio registro alguno de consiliarios.

⁵⁰ Se conservan libros registro generales de matrículas entre 1752 y 1815 (300/3, 301/3, 302/3, 303/3, 304/3, 305/3, y 306/3).

⁵¹ También se han conservado casi todos los libros de cuentas anuales del período que estudiamos (el del año 1801 es signatura 243/3, y consecutivos hasta el final; no los hay de los años 1836, 1837 y 1838).

⁵² También se han conservado varios inventarios generales como veremos en los apartados correspondientes al Museo y a la Biblioteca.

⁵³ El acuerdo fue tomado en la J.P. de 5 de febrero de 1797 (125/3), y tenemos noticias de su elaboración hasta 1803, pero no hemos conseguido localizar ninguno de los tomos que se dice que se

El siglo XIX comenzó con Isidoro Bosarte como secretario general, pues lo era desde 1792⁵⁴, y estuvo en el cargo hasta su fallecimiento, ocurrido en 1807. En esta ocasión varios fueron los aspirantes a ocupar la vacante, y la junta particular eligió una terna formada por José Luis Munárriz, Juan Antonio Almagro y Ramón de la Cuadra⁵⁵. El Rey nombró finalmente al propuesto en primer lugar, según acostumbraba hacer en las propuestas que le presentaba la Academia para casos similares⁵⁶. José Luis Munárriz pidió inmediatamente los honores de secretario real, al igual que habían hecho con anterioridad otros secretarios⁵⁷. Durante los ocho años que estuvo al frente de la secretaría general de la Academia muchos fueron los asuntos que tuvo que resolver junto al viceprotector, y los testimonios escritos muestran que fue un tenaz instigador a la conciliación entre consiliarios y profesores, proponiendo incluso planes para la reforma general de la Academia, como por ejemplo el que redactó en 1812 desde Galicia, que veremos en el capítulo dedicado al plan de estudios. Un resumen de su actividad en la Academia fue presentado al protector Manuel González Salmón en 1830 como respuesta al requerimiento de éste para que informase sobre una solicitud de compensación económica por los servicios prestados. En él se decía que había sido creado académico de honor en 1796 en correspondencia a "unas observaciones que presentó sobre las bellas artes en Salamanca"; que en 1802 había hecho una lección inaugural de la junta pública de distribución de premios; que había trabajado en varias comisiones de arreglo del plan de estudios y censura de obras públicas, para lo que hizo alguna traducción de los métodos de enseñanza llevados a cabo en otros países⁵⁸; que siendo ya secretario, en 1810 se había exiliado a Galicia y El Bierzo, y vuelto a Madrid en 1813 se reincorporó a las tareas de la Academia; que tras su nombramiento como director de la Compañía

encuadernaron.

⁵⁴ Había sido nombrado el 24 de enero de 1792 (13/3).

⁵⁵ En la J.P. de 26 de abril de 1807 se dio cuenta del fallecimiento de Isidoro Bosarte, acaecido el 22 de abril; a esta junta había hecho llegar el protector varios memoriales de solicitud del puesto, entre los que se encontraban académicos de honor, de mérito, profesores, abogados, militares y escritores, además del bibliotecario de la Academia Juan Pascual Colomer. Los aspirantes eran: José Luis Munárriz (académico de honor), José Miguel de Toraya (académico de mérito por la arquitectura), José Mariano Vallejo (catedrático de matemáticas en el Seminario de Nobles), Juan Antonio Almagro (abogado de los Reales Consejos), Ramón de la Cuadra, Manuel de Torras Morales (guardia de corps de la Compañía Flamenca), Manuel García Pungín (escritor y memorialista) y Silvestre Pérez (vicesecretario de la Academia y académico de mérito por la arquitectura) (126/3).

⁵⁶ José Luis Munárriz fue nombrado por R.O. de 1 de mayo de 1807 (13/3).

⁵⁷ Por acuerdo de la J.P. de 5 de julio de 1807 (126/3). **Bédat** (1989: 200) recoge que Ignacio de Hermosilla consiguió en 1760 que el Rey le adjudicara al puesto de Secretario "la gracia del título de su secretario ad honorem", y un aumento de sueldo, percibiendo en total 9.000 reales anuales.

⁵⁸ En 1806 había presentado la traducción de los métodos seguidos en las Academias de Milán, Bolonia y Viena aparecidos en los *Anales* de la Academia de Londres, como veremos en el capítulo dedicado al plan de estudios.

de Indias, y como consiliario, siguió vinculado como tal a la comisión que estudió el reglamento de las escuelas de nobles artes del Reino publicado en 1818; que en 1821 había sido nombrado director general de estudios y luego diputado a Cortes por Navarra; y desde 1823 en que se había marchado a Andalucía se había apartado de la actividad directa que le relacionaba con la Academia⁵⁹.

Pero en 1815 José Luis Munárriz presentó su renuncia al cargo debido a su nombramiento como director de la Real Compañía de Indias; ésta le fue aceptada y al tiempo se le nombró consiliario⁶⁰. Desde este año y hasta el de 1834 el secretario general fue Martín Fernández de Navarrete, elegido también de entre una terna compuesta por él mismo, por Rafael Mengs y por Juan Agustín Ceán Bermúdez⁶¹. Durante estos veinte años la Academia se concentró principalmente en la reforma del plan de enseñanza, que incluyó la potenciación de las escuelas de dibujo orientadas especialmente a los artesanos y su separación de la carrera especializada de las artes. Se concretaron las líneas a seguir respecto a los nombramientos de los académicos de mérito, y el restablecimiento en 1831 de la concesión de premios generales que llevarían a Roma a varios pensionados. Las relaciones e interconexiones con las demás academias y escuelas de dibujo provinciales se incrementaron tras el impulso que la Academia dio a su actividad una vez finalizada la Guerra de la independencia. Martín Fernández Navarrete renunció al cargo en 1834 argumentando razones de edad y de salud⁶², y para sustituirle fue nombrado Marcial Antonio López, quien, a excepción de lo ocurrido en otras ocasiones, no había encabezado la terna presentada al Rey, ya que estaba entre Nicolás Garro y José Segundo Izquierdo⁶³. Estuvo en el cargo hasta 1855, pero en este intervalo

⁵⁹ Borrador del escrito dirigido por la Academia al protector González Salmón apoyando la solicitud de Munárriz, firmado en Madrid el 6 de abril de 1830 (13-8/1).

⁶⁰ J.J.PP. de 27 de abril y 14 de mayo de 1815: se le exoneró del cargo por una R.O. de 7 de mayo, y se le nombró consiliario por otra del día siguiente (127/3).

⁶¹ La J.P. de 22 de mayo de 1815 examinó la solicitud que presentó el pintor de cámara Antonio Poza Muñoz pidiendo el puesto, al igual que la de Rafael Mengs (39-5/1), pero la comisión encargada de elaborar una relación de los posibles aspirantes que no tuvieran un empleo en la Academia tenía ya lista su propuesta que, basada en criterios de antigüedad, estaba integrada por: Martín Fernández Navarrete, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Manuel Ribera (quien pidió que no se le incluyera), Wenceslao Argumosa, Diego Clemencín (al que se excluyó por serlo ya de la Academia de la Historia) y José Segundo Izquierdo. Sometida a votación por la J.P. resultó la terna formada por Martín Fernández Navarrete, Rafael Mengs y Juan Agustín Ceán Bermúdez (127/3). Fernández Navarrete fue nombrado secretario por R.O. de 25 de mayo de 1815, y tomó posesión en la J.Gen. de 28 del mismo (87/3); era académico de honor desde 1792.

⁶² Según explicaba él mismo en el discurso de despedida que leyó en la J.Gen. de 28 de diciembre de 1834, en el que rememoró los 20 años que había estado al frente de la secretaría general (89/3). Vid. **Fernández de Navarrete** (1895) y también **Sánchez Cantón** (1945: 9-19).

⁶³ La J.P. de 25 de noviembre de 1834 dio cuenta de la renuncia de Fernández Navarrete, aceptada por la Reina gobernadora; en ella se decidió presentar la terna siguiente: Nicolás Garro, Marcial Antonio López y José Segundo Izquierdo (127/3). La J.Gen. de 28 de diciembre dio la despedida al secretario saliente, y dio lectura, para dar posesión del cargo, de la R.O. de 18 de diciembre que

de tiempo fue destituido y vuelto al cargo en una ocasión. Él mismo escribió una carta al viceprotector en noviembre de 1840 en la que manifestaba haberse enterado por la *Gaceta* de su cese como secretario de la Academia, y en consecuencia avisaba que no iba a acudir a desempeñar sus funciones mientras no se aclarasen los motivos del mismo⁶⁴. El académico de honor León Gil de Palacio medió para que la institución tomara cartas en el asunto, y se acordó formar una comisión que elaborase una petición formal al Gobierno⁶⁵. Pocos meses después se le levantaba la suspensión y volvía a hacerse cargo de la secretaría⁶⁶. Se le confirmó en su puesto tras la reorganización de la Academia decretada en 1846⁶⁷.

El mandato de Marcial Antonio López coincidió con la participación oficial de la Academia en la recogida de los objetos artísticos procedentes de los conventos suprimidos decretada por el ministro Álvarez Mendizábal. Ésta funcionó como depósito de obras de arte y además controló la recogida de los depositados en otros lugares. Con motivo de ello se le cedió el exconvento de la Trinidad para ampliación de su propia "galería" de obras de arte y formación del Museo Nacional de Pinturas, del que más tarde se le desposeyó, lo que provocó duras discusiones con el Gobierno. También asistió a la reforma del plan de enseñanza que dio lugar al nuevo plan general de 1844, y a la elaboración de los nuevos *Estatutos* de 1846. Por éstos, la Academia quedaba aparentemente más libre de obligaciones, pero su secretario general pasaba a serlo también de la Junta de Gobierno de la Escuela Especial de Bellas Artes creada en 1844. Además de estas tareas, los nuevos *Estatutos* establecieron que el secretario debía encargarse de redactar las memorias de la Academia, el resumen anual de sus trabajos y las noticias históricas sobre la vida y obras de los académicos fallecidos⁶⁸.

Un cargo estrechamente unido al de secretario era el de vicesecretario, entendido como su ayudante y, en caso necesario, como su sustituto. Los *Estatutos* de 1757 no contemplaban este puesto, expresando solamente que en caso de que hubiera que suplir

nombraba a Marcial Antonio López (89/3), quien era académico de honor desde 1821.

⁶⁴ La carta fue presentada en la J.O. de 8 de noviembre de 1840 (90/3).

⁶⁵ Según acuerdo de la J.P. de 23 de diciembre de 1840 (128/3).

⁶⁶ Según oficio del ministro de la Gobernación visto en la J.O. de 25 de abril de 1841 (90/3).

⁶⁷ Por una R.O. de 1 de abril de 1846 (61-1/1). Antes, en 1845, había sido nombrado director de la Academia de la Historia, según se daba cuenta en la J.O. de 25 de mayo (90/3).

⁶⁸ Aunque no fue hasta 1846 cuando se expresó claramente la necesidad de hacer una memoria anual de los trabajos de la Academia, es cierto que ya desde 1753 se venía haciendo con motivo de la sesión pública de distribución de premios generales, en la que se hacía un resumen de lo acontecido hasta el momento. Así se hizo en las sucesivas distribuciones de premios hasta 1808, cuando quedó interrumpida la convocatoria que no se reanudó hasta 1831; la memoria de estos veintitrés años se hizo pública en la distribución de premios del año 1832 (vid. **Distribución de los premios...** de los respectivos años). De lo acaecido entre 1832 y 1856 quedó constancia en la publicada con motivo de la distribución de los de la primera Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856 (**Exposición...** 1857).

al secretario, el protector o el viceprotector nombrarían a otro en su lugar. No sería sino hasta 1786 cuando, con motivo de la creación de la Comisión de Arquitectura formada para revisar permanentemente los proyectos de obras públicas en el Reino, la secretaría general viera incrementados sus trabajos y, desbordada por ellos, la Academia acordara nombrar un ayudante que a la par de vicesecretario hiciera las veces de secretario de dicha Comisión⁶⁹. Su nombramiento también tenía que ser confirmado por el rey, a propuesta de la Academia y, al igual que el puesto de secretario general, era perpetuo. No se especificaba qué condiciones debían reunir los aspirantes pero la práctica demostró que se prefirieron académicos de mérito y profesores. El primer secretario de la Comisión de Arquitectura fue el profesor de matemáticas José Moreno⁷⁰, que no sabemos si ostentó ya la denominación de vicesecretario. A éste le sucedió en 1792 Luis Paret Alcázar⁷¹, seguido en 1799 por Silvestre Pérez⁷², que fue sustituido interinamente en 1812 por Juan Antonio Cuervo⁷³. En 1814 se declaró vacante la plaza de Silvestre Pérez "por haberse expatriado en mayo del año próximo con los enemigos del Estado"⁷⁴; al tiempo se creaba otra comisión paralela a la de Arquitectura pero relativa a las obras de Pintura, Escultura y Grabado. Su secretario sería también el de su gemela, es decir, el vicesecretario general, y se acordaba que tuviera el título de "secretario de las Comisiones para el examen de las obras públicas de las Tres Nobles Artes"⁷⁵. El primero con esta nueva denominación fue Juan Antonio Folch y Costa⁷⁶, pero falleció a los pocos meses de su nombramiento, y le sucedió Julián de Barcenilla⁷⁷, que presentó su dimisión

⁶⁹ Recordemos que la Academia vio incrementadas sus tareas por la labor de censura de proyectos de obras arquitectónicas que tuvo que realizar como consecuencia de sendos reales decretos de 23 y 25 de noviembre de 1777 (**Bédat**, 1989: 378-398).

⁷⁰ **Bédat** (1989: 199).

⁷¹ Paret fue nombrado el 24 de enero de 1792 (13/3), y falleció el 14 de febrero de 1799.

⁷² Fue nombrado por R.O. de 10 de marzo de 1799, debido al fallecimiento de Paret, según comunicó Isidoro Bosarte al conserje Durán con fecha 8 de abril con el fin de que le "asistiera" en su sueldo y emolumentos (104-3/5).

⁷³ Por acuerdo de la J.O. de 19 de agosto de 1812 (87/3).

⁷⁴ Por acuerdo de la J.P. de 9 de junio de 1814 (126/3).

⁷⁵ Por acuerdo de la J.P. de 15 de julio de 1814; a la J.P. de 5 de agosto presentaron solicitud para ocuparla Julián de Barcenilla, José Antonio Folch, Alfonso Rodríguez, Manuel Peña Padura, Juan Miguel Inclán Valdés y Bernardo Badía (126/3).

⁷⁶ Nombrado por R.O. de 8 de agosto de 1814, vista en la J.P. de 12 del mismo; Juan Antonio Folch era escultor de cámara y académico de mérito (127/3), y falleció el 24 de noviembre del mismo año.

⁷⁷ La J.P. de 2 de diciembre de 1814 examinó la relación de los aspirantes, que eran: Julián Barcenilla, Juan Gómez, Juan Miguel Inclán Valdés y Custodio Teodoro Moreno; por R.O. de 7 de diciembre se nombraba a Barcenilla, según se daba cuenta en la J.P. de 5 de enero de 1815 (127/3); por otra R.O. de 29 de marzo, vista en la J.O. de 9 de abril, se le concedieron los honores de director, sin opción a las vacantes de profesores que se pudieran producir, "y sin que deba entenderse este goce anejo al empleo de vicesecretario, sino precisamente en atención a su mérito y antigüedad en la clase

al puesto en 1826 debido a su avanzada edad⁷⁸. Declarada vacante la plaza se nombró a Juan Miguel Inclán Valdés⁷⁹ quien la ocupó hasta 1846⁸⁰.

Los *Estatutos* de 1846 nada contemplaron a este respecto; para suplir al secretario solamente se decía que lo haría el académico que designara la Junta de Gobierno. Al quedar la Academia dividida en tres Secciones (Pintura, Escultura y Arquitectura), ejerciendo de secretario de cada una de ellas uno de sus académicos, la propia figura de secretario de las tres comisiones anteriores quedaba eliminada, y con ello las funciones del vicesecretario.

1.5. Los Consiliarios

Los consiliarios también eran nombramientos reales propuestos por el protector, y debían ser elegidos de entre los Grandes de España, los ministros o las "personas más autorizadas de mi Corte", los académicos de honor u otras personas que tanto él como el viceprotector considerasen adecuadas. Nada se especificaba sobre el número de títulos a conceder, por lo que se dejaba vía libre a los criterios o las necesidades de la Institución⁸¹. Casi todos los redactores de estos *Estatutos* de 1757 fueron nombrados consiliarios y dieron las pautas a seguir. Dice Claude Bédât que tal y como fueron concebidos dejaron en sus manos el gobierno absoluto de la Academia junto al viceprotector, lo que justifica viendo las atribuciones concedidas a ambas partes: les abrían la posibilidad de asistir a todas las juntas, en las que tenían voz y voto, aunque fuera solamente en las cuestiones de gobierno interno y no en las estrictamente docentes⁸².

de Académico" (87/3).

⁷⁸ La presentó con fecha 28 de noviembre de 1826; la J.P. de 12 de marzo de 1827 dio cuenta de que el Rey la había aceptado, y declarada la vacante, la J.P. 4 abril propuso a Juan Miguel Inclán Valdés y a Miguel Fernández Loredó (127/3).

⁷⁹ Por R.O. de 16 de mayo de 1827, vista en la J.P. de 11 de junio (127/3).

⁸⁰ Así lo confirman las actas de las sesiones celebradas por la J.C.P.E., y por la J.C.NN.AA. reunidas entre 1832 y 1846 (119/3); también las de la Comisión de Arquitectura (141/3, 142/3, 143/3 y 144/3).

⁸¹ *Estatutos...* (1757: 15-17, 79).

⁸² **Bédât** (1989): Sus referencias a la importancia de los consiliarios son justificadas a lo largo de todo el libro (especialmente entre las páginas 182-197) y la resume diciendo que no facilitó nunca el entendimiento necesario entre ellos y los profesores, desajuste que se arrastró durante todo el período que estudia, y "resultó ser un hecho gravísimo, cuyas consecuencias han pesado mucho en la vida de la Academia" (p. 167). También destaca que "los consiliarios consideraban la Academia como cosa suya y no aceptaban la injerencia de ninguna autoridad, por lo que llegaron a oponerse al Ministro de Estado y al mismo Rey" (p. 190); y que "sin duda los consiliarios *gobernaron* perfectamente la Academia, es decir, que consiguieron el éxito en su papel de administradores. Pero a esta tarea se añadía otra, tan esencial, la de ayudar a los artistas haciendo de la Academia una casa acogedora en que se hubiera enfocado sin ideas preconcebidas cualquier problema artístico. Ahora bien, no parece que los consiliarios hayan tenido tanto éxito en esta tarea" (p. 196).

En los casos en que el protector y el viceprotector tuvieran que ausentarse, la junta sería presidida por el consiliario más antiguo, ejerciendo las funciones de aquéllos excepto la del voto de calidad. Pero aunque no pudiera votar, sin su presencia y autorización no se podía aprobar ninguna proposición presentada en ella. Por lo demás, compartían junto al protector, viceprotector y secretario, la exclusividad de asistir a las juntas particulares. También se encargaba a los consiliarios vigilar la marcha de los estudios. En lo que respecta a los asuntos económicos, uno de ellos debía tener una de las tres llaves del Arca de caudales (las otras en poder del viceprotector y del secretario). Si el poder del viceprotector es casi omnímodo, el de los consiliarios se manifestaba como la base sobre la que se mantenía ese poder. Podría resultar excesiva la aseveración que hace Bédat de que la Academia estaba en sus manos y que fueron una barrera para el entendimiento entre el cuerpo de gobierno y el docente, pero la marcha de los acontecimientos demostraría que esto era cierto, y que la incompreensión entre ambas partes estuvo siempre latente, llegando en muchas ocasiones a serios enfrentamientos, como veremos al hablar del plan de estudios⁸³. De todas formas, en esta parte del siglo XIX hay varios intentos de limitar su poder omnímodo, o al menos de que tuvieran que compartirlo con algunos profesores al permitir también, a partir de 1824, la participación en las juntas particulares a los directores actuales, como veremos al hablar de las juntas académicas.

Los nuevos *Estatutos* de 1846 concretaron, limitando a seis, el número de consiliarios, y expresaban la libertad del Gobierno de hacer los nombramientos sin tener que ser necesariamente de entre los que tuvieran ya el título de académico⁸⁴. Por una disposición transitoria el Gobierno se reservaba elegir los seis consiliarios preceptivos de entre los que ya lo eran en el momento de aprobar estos *Estatutos*⁸⁵, quedando el resto en calidad de "consiliarios supernumerarios", conservando los derechos adquiridos y pudiendo optar a ocupar las vacantes hasta que esta clase de supernumerarios se extin-

⁸³ Dice Bédat (1989: 157-158) respecto a las votaciones en los premios generales que para los de 1753 los profesores pidieron que "se abstuviesen de votar en los concursos artísticos, por no tener éstos 'una instrucción tan completa en aquellas materias como los profesores, y sería preciso que regulasen sus votos por los de alguno que en tal caso sería el único que decidiese". Y los consiliarios cedieron su voto a Giaquinto, Olivieri, Castro y Saccheti. Los *Estatutos* de 1757 les devolvieron el voto, pero en abril de 1764 el propio Rey decretó que los consiliarios y académicos de honor "debían de abstenerse de votar cuando se trataba de 'hacer juicio de las obras de las artes'" (p. 158). Y añade que "por causa de dirigir ellos la Academia, los consiliarios debían constantemente expresar pareceres, acortar diferencias, examinar los méritos de un candidato, juzgar de la cualidad artística de un cuadro o un bajorrelieve, materias a las que no habían sido necesariamente preparados, a pesar de tener por cierto ellos lo contrario" (p. 196).

⁸⁴ Apuntemos que esta reforma también afectó a los nombramientos de académicos de honor y mérito, que quedaban eliminados, como veremos a continuación.

⁸⁵ Por R.O. de 1 de abril de 1846 fueron confirmados los duques de Gor y Frías, Juan Nicasio Gallego, los marqueses del Socorro y Someruelos y el conde de Sástago (61-1/5). Posteriormente, por R.O. de 13 de agosto de 1852, su número se redujo a cuatro (39-3/1).

guiera⁸⁶. Pero estos *Estatutos* recogieron sin embargo la idea de los anteriores de que el consiliario más antiguo pudiera presidir las juntas por ausencia del protector o viceprotector. Pero además contemplaban que los tres decanos formasen parte de la Junta de Gobierno (lo que se consiguió tras la insistencia de la propia Academia), y todos, los seis, deberían asistir a las juntas generales. En las reuniones de las diferentes Secciones (las de Pintura, Escultura y Arquitectura) habrían de hacer de presidente dos de ellos; y en las de las comisiones especiales uno podría ejercer de vicepresidente.

No era esta una concesión que tuviera especialmente en cuenta los méritos artísticos, sino más bien la capacidad de poder influir en la sociedad, sobre todo, a niveles políticos y administrativos⁸⁷. El nombramiento de consiliario era compatible con otros, como los de académico de honor o de mérito; y recordemos que los viceprotectores lo fueron todos, unas veces con anterioridad a su nombramiento, aunque en otras se les concedió inmediatamente después, o incluso al tiempo. Desgraciadamente no se ha conservado un libro registro de consiliarios, pero hemos intentado recoger el mayor número de los que lo fueron en la primera mitad del siglo XIX, rebuscando entre libros de actas y legajos. No vamos a detallar aquí a todos los consiliarios que hemos coseguido localizar,⁸⁸ pero sí apuntaremos que algunos miembros de la familia real obtuvieron esta distinción, como los infantes Carlos María Isidro, Antonio Pascual⁸⁹, María Francisca de Asís⁹⁰, Francisco de Paula⁹¹ y Sebas-

⁸⁶ Por un nota anónima sabemos que los que quedaron como supernumerarios fueron el duque de Villahermosa (que lo era desde 1815), el duque de Híjar (desde 1834), Marcial Antonio López (desde 1839) y Nicolás Miniúsir (desde 1840) (39-3/1).

⁸⁷ De hecho, casi ningún consiliario fue nombrado académico de mérito, que era el específico de quienes demostraban aptitudes artísticas; pero podemos salvar el caso de Marcial Antonio López, que primero fue académico de honor, luego secretario y consiliario, y posteriormente académico de mérito. Dice **Bédar** (1989: 183-185) respecto a los conocimientos artísticos de los consiliarios que "fueron muy pocos los que tuvieron bastante sentido artístico para crear algo en el terreno de las bellas artes", y destaca a Tiburcio de Aguirre (que no vacilaba en sentarse entre los alumnos lápiz en mano), al marqués de la Florida y Bernardo Iriarte (que tenían una selecta galería de cuadros), el duque de Villahermosa (coleccionista de estampas), Rejón de Silva y el conde de Aranda (teóricos de las artes), Pedro de Silva y Jovellanos.

⁸⁸ Hemos recogido en su **Apéndice** correspondiente un total de sesentaiséis consiliarios. **Bédar** (1989: 182) dice que entre 1752 y 1808 hubo el mismo número de nombramientos de consiliarios, "de los cuales cuarenta y dos eran miembros de las más ilustres familias de España [y] veinticuatro no poseían títulos nobiliarios".

⁸⁹ Carlos María Isidro y Antonio Pascual fueron nombrados académicos de honor, de mérito (el primero por la pintura y el segundo por la arquitectura) y consiliarios en la J.Gen. de 5 de julio de 1814 (87/3), y tomaron posesión en la J.P. de 9 del mismo (126/3).

⁹⁰ En la J.O. de 19 de diciembre de 1816 fue nombrada académica de honor y de mérito por la pintura, y se acordó proponer al Rey que la nombrase consiliaria, lo que hizo por R.O. de 8 de enero de 1817, de la que se dio cuenta en la J.O. del día 19 del mismo (87/3).

⁹¹ En la J.O. de 6 de octubre de 1816 fue nombrado académico de honor y de mérito por la pintura, y se acordó proponer al Rey que le nombrase consiliario, lo que hizo por una R.O. de 14 del mismo, vista en la J.O. del día 20 (87/3).

tián Gabriel⁹². Por una R.O. de 15 de junio de 1814 fueron nombrados consiliarios varios académicos de honor, entre los que se encontraban Pedro Franco (nombrándole al tiempo viceprotector)⁹³; y varios más en noviembre de 1815⁹⁴. En 1816 se estableció que fueran consiliarios natos todos los directores de las academias y escuelas provinciales de dibujo⁹⁵.

En 1818, y a propósito de la pretensión de Juan Ordobás de ser académico de honor, el viceprotector manifestó que la Academia estaba más falta de consiliarios "que son los que verdaderamente forman la junta particular"; según Pedro Franco, a la mayoría de estas juntas solamente asistían entre tres y cinco consiliarios junto a "una grandísima porción de académicos de honor, y por consiguiente se ve invertido el orden que previenen los Estatutos". Además comentaba que habían fallecido varios de ellos, entre los que se encontraban el conde de Altamira y el de Sástago, el duque de Granada y el de Híjar, el vizconde de Gante, Manuel Abellá e Ignacio de Álava. Para estas fechas la Academia ya contaba con el infante Carlos María como Jefe principal, por lo que Pedro Franco proponía que, siendo el nombramiento de consiliarios a propuesta del protector, y contando ya con el Infante, éste podría aceptar una lista de los académicos de honor más dignos para concederles el título de consiliarios de entre aquéllos que lo merecieran por sus servicios a la Academia o por "su elevada clase"⁹⁶. Antonio Ranz Romanillos, consejero de Estado y académico de honor desde 1788, había sido propuesto en 1814, pero no fue nombrado sino hasta 1821⁹⁷. Otros, precisamente por su "elevada clase" y por el lugar que ocupaban en la administración del Estado, sufrieron las consecuencias de los cambios políticos. Ocurrió con los nombramientos efectuados durante la dominación francesa y durante el Trienio Liberal, algunos de los cuales tuvieron que pedir se les renovase su condición de consiliarios, como ocurrió también con algunos

⁹² La J.O. de 17 de septiembre de 1826 le nombraba académico de honor y de mérito, y acordaba proponer al Rey que le nombrase consiliario, lo que hizo por una R.O. de 10 de octubre, vista en la J.O. de 5 de noviembre (88/3).

⁹³ Como se daba cuenta en la J.O. de 18 de junio de 1814: otros fueron Alfonso Arias Gago, el vizconde de Gand, el duque de Híjar, el marqués de Santa Cruz y el conde de Sástago (87/3; 41-1/1).

⁹⁴ Por una R.O. de 7 de noviembre de 1815, vista en la J.P. de 19 del mismo fueron nombrados el conde de Castañeda de los Lamos, el duque del Infantado, el conde de Trastamara, el marqués de Villafranca, el conde de Miranda, el duque de Osuna, el conde de Motezuma, el príncipe de Anglona, el duque de Frías, el conde de Torre Muzquiz, Isidoro Montenegro, el duque de Villahermosa, el marqués de Cilleruelo, el conde de Altamira e Ignacio María de Álava (127/3; 39-3/1; 41-1/1).

⁹⁵ Por R.O. de 2 de febrero de 1816, vista en la J.P. de 11 mayo (127/3); por otra R.O. de 15 de mayo se hacían efectivos los nombramientos de Francisco Javier Elío, Martín Garay y el marqués de Gallegos de Huebra "como personas que gobiernan las tres academias de Valencia, Zaragoza y Valladolid", según la J.O. de 9 de junio de 1816 (87/3). Sobre el primero vid. **Aldea** (1996).

⁹⁶ Escrito del viceprotector Pedro Franco al secretario de cámara del Infante, Fernando Queipo de Llano, firmado el 25 de abril de 1818. Ya en enero del mismo año Franco le había manifestado la necesidad de nuevos nombramientos a propósito de la pretensión de Andrés Dieste de ser académico de honor (39-14/1).

⁹⁷ Había sido propuesto en 15 de junio de 1814 como uno de los académicos de honor más antiguos, pero no se le nombró entonces; en 1821 fue propuesto de nuevo y se le consideró con antigüedad desde 1814, según oficio del secretario del Infante de 22 de febrero de 1821 (39-14/1), visto en la J.O. 6 mayo (88/3).

académicos de honor y con algunos profesores, como veremos en el apartado dedicado a las Purificaciones. A modo de adelanto citaremos los casos de Martín Fernández de Navarrete, de Juan Agustín Ceán Bermúdez y de Manuel Fernández Varela, que habiendo sido nombrados en 1821 lo fueron de nuevo en 1824⁹⁸.

Tras el fallecimiento de Fernando VII, la Reina gobernadora nombró consiliarios a varios académicos de honor: en 1834 a los duques de Medinaceli, de Noblejas, de Gor y de Híjar (a éste último como director del Museo del Prado), y al conde de Sástago⁹⁹; en 1839 al marqués de Falces y a Marcial Antonio López¹⁰⁰; y en 1840 a Nicolás Miniusir¹⁰¹. Con la propuesta de Pedro Jiménez de Haro en 1841 se suscitaron algunas discusiones porque no era ni académico de honor ni Grande de España, pero consultado el protector, se decidió acatar la R.O. que le nombraba¹⁰². Juan Nicasio Gallego fue nombrado en 1843¹⁰³.

1.6. Los Académicos de Honor

Al igual que el nombramiento de consiliario, el de académico de honor era real, y a propuesta del protector; pero también la Academia podía hacer los que considerara oportunos siempre que fueran apoyados por el mismo protector o por el viceprotector¹⁰⁴. Con el tiempo el propio viceprotector Fernández de Navarrete consiguió que se llegara al acuerdo de que solamente se diera opción a serlo a quienes previamente lo

⁹⁸ Por una R.O. de 21 de enero de 1824, vista en la J.P. de 14 de febrero, fueron confirmados Martín Fernández Navarrete, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Manuel González Montaos, el marqués de FERIA, el marqués de Altamira, el barón de Castiel, José Teodoro Santos, Carlos Vargas Machuca, José Salomé García Puente, León de la Cámara Cano, Lorenzo Hernández Alba, Antonio Gómez Calderón y Luis Luján Monroy; por una R.O. de 30 de enero vista en la misma J.P. anterior lo fueron Fernando Queipo de Llano y Francisco Javier Adell; por otra R.O. de 15 de marzo lo fue Antolín Munárriz; por una R.O. 28 julio, vista en la J.O. de 22 de agosto, Manuel Fernández Varela, Francisco Gómez Jara y Atanasio Melgar; y por otra R.O. de 15 de noviembre vista en J.O. de 19 de diciembre, Remigio Argumosa, Miguel Gordón y Benito González Sáez (41-1/1; 40-5bis/1; 127/3; 88/3).

⁹⁹ Nombramientos vistos en la J.O. de 4 de mayo de 1834 (89/3).

¹⁰⁰ Por sendas RR.OO. de 13 de noviembre de 1839 (39-3/1), vistas en las JJ.OO. de 8 y 18 de diciembre respectivamente (90/3).

¹⁰¹ Por R.O. de 9 de diciembre de 1840 (39-3/1) y a propuesta del viceprotector duque de Gor, vista en la J.P. de 23 de diciembre (128/3); tomó posesión en la J.O. de 26 de septiembre de 1841 (90/3).

¹⁰² Le propuso el viceprotector, y fue nombrado por R.O. de 13 de marzo de 1841 (39-3/1); pero la J.P. de 27 del mismo señalaba que no reunía las condiciones requeridas en los *Estatutos* (128/3); la solución al parecer fue nombrarle académico de honor, por R.O. de 1 de septiembre, vista en la J.P. de 26 del mismo (128/3).

¹⁰³ Por R.O. de 29 de marzo de 1843 (39-3/1), vista en la J.O. de 23 de abril (90/3).

¹⁰⁴ *Estatutos...* (1757: 26-27, 79-80).

hubieran solicitado¹⁰⁵, quizás con la intención de limitar su número, ya que los *Estatutos* no lo hacían: habrá cuantos "yo [el Rey] tenga por conveniente". Los académicos de honor debían ser convocados a las juntas generales y a las públicas, y solamente si el protector o viceprotector lo consideraban oportuno podían acudir a las particulares o a las ordinarias con voz y voto, en igualdad de condiciones que los consiliarios¹⁰⁶; en estas últimas, si ninguno de los que podían presidirla estuviera presente, el académico de honor más antiguo podía ejercer dicha presidencia. También se podía encargar a uno de ellos la lectura del discurso "en elogio de la Academia" que debía pronunciarse en la junta pública de distribución de premios generales¹⁰⁷.

Por las atribuciones concedidas los académicos de honor formaban con los consiliarios un bloque común frente a los cargos puramente docentes. Si bien algunos de ellos fueron también académicos de mérito, lo cierto es que muy pocos de éstos últimos optaron después a serlo de honor. Sobre su condición y número, Ceán Bermúdez comentaba en 1807 al conserje Francisco Durán lo siguiente: "Dicen que las juntas duran muchas horas, y que se adelanta poco: que están llenas de abogados académicos de honor; Dios nos libre de sus embrollos"¹⁰⁸. En 1818 el viceprotector Pedro Franco opinaba de un modo parecido al decir que seguía habiendo demasiados, y que en realidad hacían falta más consiliarios, como acabamos de ver. A los académicos de honor se les recomendaba, al igual que a los consiliarios, que asistieran a las salas de estudio "para fomentar y animar la aplicación de los discípulos"; y además podían asumir las veces del viceprotector o los consiliarios si tuvieran que afrontar alguna decisión momentánea.

Los nombramientos obedecieron a múltiples méritos personales, no quedando lejanos los políticos o económicos; y cuando a éstos se unían los artísticos, en muchas ocasiones se concedieron a la vez el título de académico de honor y el de mérito. Así, cuando en 1816 Manuel Sobral Bárcena cedió a la Academia 1000 ducados sobre las rentas del arcedianato de La Habana, recibió en agradecimiento el título de académico de honor¹⁰⁹. A cuestiones políticas y artísticas obedecieron los nombramientos del teniente coronel Nicolás Miniussir¹¹⁰ y el de Miguel Ricardo de Álava quienes lo obtuvieron en 1816 en agradecimiento a las gestiones realizadas en el ministerio plenipoten-

¹⁰⁵ Como se acordó en la J.P. de 24 de agosto de 1844 (128/3).

¹⁰⁶ Aún en 1843 había dudas sobre este particular: las J.J.OO. de 15 enero y 19 febrero examinaron las pruebas que Joaquín Espalter Rull había hecho para ser admitido de académico de mérito, y resultando un empate en la votación, se discutió si los académicos de honor tenían voto, concluyéndose que sí (90/3).

¹⁰⁷ En 1802 lo pronunció José Luis Munárriz; en 1805 el duque de Aliaga; en 1808 sin embargo lo hizo el consiliario más antiguo Pedro de Silva, y en 1832 José M^a. Díaz Jiménez.

¹⁰⁸ Carta de Ceán Bermúdez a Francisco Durán fechada en Sevilla el 27 de mayo de 1807 (93-9/6). Esta y otras cartas dirigidas por Ceán a Durán entre 1804 y 1807 fueron publicadas por **Portela** (1978).

¹⁰⁹ Según se da cuenta en la J.P. de 5 de abril de 1816 (127/3).

¹¹⁰ Exponiendo el éxito obtenido por la devolución de varias obras de arte en poder del Gobierno francés, lo solicitó en escrito firmado el 1 de agosto de 1816 (40-6/1), y fue nombrado por la J.P. de 14 de septiembre (127/3).

ciario en París para la devolución a España de los cincuenta y siete cuadros que los franceses se habían llevado y depositado en el Louvre¹¹¹. También la esposa del entonces protector José García León Pizarro, Clementina Bouligni, fue nombrada académica de honor y mérito en 1817, en la que al parecer confluían méritos políticos y artísticos¹¹². A Juan Nepomuceno Magán también se le nombró académico de honor y de mérito en 1825¹¹³.

En otros casos la excusa para no conceder el título fue que no se reunían méritos personales y artísticos suficientes, como sucedió en 1818 cuando lo solicitó Andrés Dieste, coronel de infantería y mayordomo de semana del Rey. Éste dirigió su solicitud al infante Carlos María, quien la remitió a la Academia para que diera su parecer; el viceprotector informó que si bien en él concurrían "las circunstancias distinguidas que se requieren para su incorporación", el interesado nada decía sobre sus conocimientos o afición a las bellas artes, "ni tampoco si ha viajado y visto establecimientos de esta clase fuera de España para adquirir ciertas ideas sobre su utilidad pública [...] cuyas circunstancias se han tenido siempre en consideración para recibir los académicos de honor, como también si los pretendientes hacen o pueden hacer algún servicio importante a la Academia". Este servicio lo entendía Pedro Franco en el sentido de que, reanudadas las actividades docentes e incrementado el número de alumnos, "se necesitaban ahora más que nunca académicos de honor aptos, activos e inteligentes en alguno de sus ramos [...] y no los que sólo aspiran al título para poder asistir a las juntas"¹¹⁴. Otro caso parecido fue el de Juan Ordobás, quien, siendo mariscal de campo de los Reales Ejércitos, solicitó el título también al infante Carlos María; consultada la Academia, se le concedió a finales de 1818, no sin antes haber puesto el viceprotector sus reparos por el excesivo número que ya había¹¹⁵.

También gozaron de este título algunas dignidades religiosas, en cuyos casos se manifestó explícitamente el interés de la Academia por educarles en el buen gusto artístico. Un ejemplo lo tenemos cuando la Academia dio el visto bueno al nombramiento de Bernardo Alarcón Torrubia, abad de santa Leocadia y dignidad de la catedral de Toledo. El argumento esgrimido fue que se veía muy positivo y conveniente que "algunos de los principales preladados de las catedrales entren en nuestro real cuerpo para que

¹¹¹ Fue el propio Miniussir quien pidió para su superior, en escrito firmado el 1 de noviembre de 1816, igual reconocimiento (40-6/1), y Álava fue nombrado en la J.P. de 26 de noviembre (127/3).

¹¹² Fue nombrada académica de mérito por la pintura en la J.O. de 15 de junio de 1817 (87/3), y de honor en la J.P. del día 30 (127/3). Vid. **Martínez Ripoll** (1986: 161-162).

¹¹³ Por acuerdo de la J.P. de 14 de junio de 1825 (127/3).

¹¹⁴ Oficio de Pedro Franco dirigido a Fernando Queipo de Llano fechado el 17 de enero de 1818 (39-14/1); no hemos conseguido averiguar si se le llegó a nombrar.

¹¹⁵ La respuesta de la Academia al Infante está fechada el 25 de abril de 1818 (39-14/1), y fue nombrado el 1 de julio (41-1/1).

se vayan aficionando a las nobles artes y con las nociones que tomen en ella se interesen en que las obras de pintura, escultura y arquitectura que continuamente ocurren en sus templos se hagan por profesores hábiles, con el decoro, propiedad y buen gusto que deben reinar en tales edificios consagrados al culto de nuestra sagrada religión, desterrando de ellos las deformidades que se ven con demasiada frecuencia"¹¹⁶. No tan a favor se manifestaba el viceprotector unos años más tarde, en 1824, respecto al padre José María Díaz Jiménez, de la congregación de clérigos regulares ministros de los enfermos. Éste debió solicitarlo también del Infante, y Pedro Franco, considerando que tales pretensiones siempre se tuvieron "como opuestas al carácter religioso, a su salida de noche por las calles de Madrid si asisten a los estudios cuando les toque" vigilar, contestó diciendo que en atención a sus méritos particulares le propondría a la junta particular, pero sólo para este caso concreto¹¹⁷.

Los vaivenes políticos del país también afectaron a algunos académicos de honor; así, en 1814 por ejemplo, fueron "borrados" de las listas de la Academia varios de ellos, como veremos en el capítulo dedicado a las Purificaciones, y entre los que se encontraban Juan Meléndez Valdés, Estanislao de Lugo, el marqués de San Adrián, Mariano Luis de Urquijo o Secundino de Salamanca. Otros siguieron parecido camino tras finalizar el Trienio Constitucional, a pesar de que a algunos les fueron restituidos sus honores a los pocos meses¹¹⁸; a otros se tardó más en restablecerles, tras haber acordado en 1826 privarles del título, del que estuvieron privados hasta 1836¹¹⁹. Una vez fallecido Fernando VII, entre marzo y mayo de 1834, fueron nombrados a propuesta del viceprotector Manuel Fernández Varela muchos nobles, entre ellos el conde de Villanueva¹²⁰, el marqués de las Amarillas, el duque de Berwick y Alba, el duque de Osuna, el marqués de Falces, el duque de Rivas o el marqués de Branciforte¹²¹.

Los *Estatutos* de 1846 dejaron fuera de su texto la distinción entre académicos de honor y de mérito, haciéndolos a todos académicos sin más consideraciones o prerrogativas de

¹¹⁶ Según escrito dirigido a Fernando Queipo de Llano fechado el 14 de noviembre de 1818 (39-14/1); Alarcón fue nombrado en la J.P. de 28 de mayo de 1819 (127/3).

¹¹⁷ Escrito de Pedro Franco al secretario del infante, que ya no era Queipo de Llano sino Ambrosio Plazaola, fechado el 24 de julio de 1824 (39-14/1). Fue nombrado en la J.P. de 1 de septiembre (89/3), y en la J.Púb. de distribución de premios de 27 marzo de 1832, Díaz Jiménez, que era bibliotecario del Infante, leyó la "oración que previenen los estatutos sobre la utilidad de las nobles artes" (127/3).

¹¹⁸ En J.O. de 31 de diciembre de 1823 juraron y tomaron posesión varios de los académicos de honor "nuevamente electos" (88/3).

¹¹⁹ Por acuerdo de la J.P. de 3 de enero de 1836; al marqués de San Adrián, por ejemplo, se acordó notificarle que estaba en pleno uso de sus facultades como académico de honor por acuerdo de la J.P. de 16 de octubre (128/3).

¹²⁰ En la J.P. de 1 de marzo de 1834 (127/3).

¹²¹ Por acuerdo de la J.P. 28 mayo 1834 (127/3). Reproducimos en el **Apéndice** correspondiente la relación de todos los nombramientos de académicos de honor, en donde hemos recogido un total de doscientos setenta y siete. **Bédat** (1989: 200) recoge, entre 1752 y 1808, ciento setenta y siete.

unos sobre otros, y limitando su número a sesenta. Esta actitud se amparaba en que se había llegado a un número excesivo de ellos, y en que en muchas ocasiones no tomaban parte activa en la vida académica y se limitaban a hacer ostentación del título obtenido. Además, al no residir muchos de ellos en Madrid no acudían a las juntas a que eran convocados, y los que lo hacían siempre eran los mismos. Al limitar su número y crearse por la misma reforma las Secciones de Pintura, Escultura y Arquitectura, se asignaron a cada una de ellas un número concreto, siendo unos profesores y otros no: para la de Pintura dieciséis profesores (doce por la de historia y cuatro para la de paisaje y costumbres)¹²², ocho para la de Escultura¹²³, dieciséis para la de Arquitectura¹²⁴, y cuatro para el Grabado (dos por el grabado en dulce adscritos a la de Pintura, y los de hueco a la de Escultura)¹²⁵. De los no profesionales de las artes pero aficionados a ellas, se adscribieron seis a la de Pintura y Escultura y cuatro a la de Arquitectura¹²⁶.

2. LOS ACADÉMICOS PROFESORES

En lo que respecta al cometido docente de la Academia, los *Estatutos* de 1757 establecían un escalafón de académicos profesores encabezado por el director general de los estudios, seguido de los directores de cada una de las artes, y de los tenientes directores; y por último, los académicos de mérito, que podían desempeñar labores docentes en calidad de sustitutos. Entre los académicos de mérito y los directores existían también dos rangos intermedios: los tenientes directores con honores y graduación de director, y los académicos de mérito con honores y graduación de teniente director, distinciones estas que se concedían unas veces con opción a ocupar plaza vacante, y otras no. Además, se contemplaba la figura del director de pensionados en el

¹²² Por R.O. de 1 de abril de 1846 se adscribieron a la Sección de Pintura a Vicente López, Juan Gálvez, José Madrazo, Juan Antonio Ribera, Rafael Tegeo, Bernardo López, Federico Madrazo, Aantonio M^o Esquivel, Valentín Carderera, Carlos Luis Ribera, Benito Sáez, y Joaquín Espalter por la pintura de historia; y a Bartolomé Montalbo, Jenaro Pérez Villamil, Luis Ferrant y Vicente Camarón por la de paisaje y costumbres (61-1/5).

¹²³ Por la misma R.O. de 1 de abril de 1846 Francisco Elías, José de Tomás, Francisco Pérez, Antonio Solá, José Piquer, Alejandro Ferrant, Sabino Medina y Ponciano Ponzano (61-1/5).

¹²⁴ Por la misma R.O. a Juan Miguel de Inclán Valdés, Custodio Tedor Moreno, Antonio Conde González, Martín López Aguado, José París, Alejandro Sanz, A. Herrera de la Calle, Juan Pablo Ayegui, Antonio Zabaleta, Manuel Mesa, A. Álvarez, Narciso Pascual Colomer, Juan Bautista Peyronet, Matías Labiña, Eugenio de la Cámara y Juan José de la Llave (61-1/5).

¹²⁵ Por la misma R.O. Félix Sagán, Vicente Peleguer, Rafael Esteve y A. Blanco (61-1/5).

¹²⁶ Por la misma R.O. quedaron adscritos Manuel José Quintana, Luis López Ballesteros, Manuel José Arjona, el marqués de Remisa, el duque de Rivas, Mariano Roca Togores, Alejandro Mon, Joaquín Alfonso, Francisco Javier de Quinto, Antonio Remón Zarco del Valle, Francisco de Paula Castro y Orozco, Pedro Pidal, Pedro Madrazo, Alejandro Oliván, el duque de Veragua y Carlos Ortíz de Taranco. A Marcial Antonio López se le confirma en su cargo de secretario general (61-1/5).

extranjero. Los mismos *Estatutos* les otorgaban el especial privilegio de nobleza personal, con las inmunidades, prerrogativas y exenciones que gozaban los hijosdalgo de sangre, si no los disfrutasen ya por otro conducto¹²⁷.

Los residentes fuera de la Corte podían ejercer libremente su profesión y quedaban libres de formar parte de ningún gremio y, por consiguiente, de ser objeto de vigilancia de veedores o síndicos; si por el contrario alguno ingresaba en algún gremio, perdería los honores y graduación de académico. A los profesores de pintura y escultura se les declaraba hábiles para hacer tasaciones de estas obras de arte, mediando antes el encargo expreso de la Academia¹²⁸. Pero los *Estatutos* también establecían algunas prohibiciones, entre ellas la de que ningún profesor de pintura o escultura (fuera o no miembro de la Academia) pudiera abrir estudio público en la Corte donde enseñar por el modelo natural (es decir, del desnudo) bajo multa de cincuenta ducados. Otra prohibición que también llevaba pareja una multa, y que afectaba no sólo a los profesores sino a cualquier otra persona, era la compraventa de dibujos, cuadros o modelos de la Academia siempre que no se diera cuenta de ello en el breve plazo de tres días a las autoridades competentes; esta parte de los *Estatutos* tiene una redacción algo confusa, y no sabemos si interpretarla referida exclusivamente a los objetos propiedad de ella o a los ejecutados por alguno de sus miembros¹²⁹. El viceprotector podía exigir a los alcaldes y tenientes corregidores que cobrasen dichas multas y las entregasen para uso de la Academia. Al tiempo se prohibía a tribunales, jueces o magistrados de la Corte conceder títulos o facultades para medir, tasar o dirigir obras sin que mediase el examen y la aprobación de la Academia, y en caso de haberse producido, quedaban desde el momento de su promulgación sin efecto legítimo, y a sus titulares se les prohibiría el ejercicio de su profesión e incluso ser admitidos a examen de la misma durante los dos años siguientes. A quienes ejercieran estas funciones sin título alguno se les podía imponer una multa (de cien, doscientos o trescientos ducados) debiendo presentarse a examen de la Academia para poder obtener dicho título, que se obtendría sin tener que pagar tasa alguna. También se prohibían en la Corte juntas, congregaciones o cofradías que intentaran reglar los estudios y la práctica de las bellas artes (haciéndose especial mención a la Congregación de Nuestra Señora de Belén dedicada a la arquitectura). Y por último en lo que respecta a las prohibiciones, ningún profesor de la Academia podía

¹²⁷ Por una consulta que hizo a la Academia en 1825 José Rosell, académico de mérito por la pintura de flores de la de Valencia, respecto a que se le extendiera una certificación en la que se le declarase libre de guardias, alojamientos, rondas y demás cargas concejiles, sabemos que existía una Rl. Instrucción adicional a la Ordenanza de reemplazo de 26 de noviembre de 1817 "donde sólo se exceptúan de los sorteos o quintas los Directores y Subdirectores de las Academias de Nobles Artes y no los académicos de mérito ni las otras clases; ni aún los nobles Hijosdalgo han gozado en estos tiempos dichas exenciones"; y en estos términos acordó responder la J.P. de abril de 1826 (127/3).

¹²⁸ *Estatutos...* (1757: 95-97).

¹²⁹ *Estatutos...* (1757: 87).

ausentarse de la Corte sin licencia del protector o viceprotector, y faltando más de ocho días sin aviso, su plaza podía ser declarada vacante; también podía declararse vacante, por acuerdo de la junta particular, la de aquel director o teniente que faltase repetidamente a sus obligaciones.

En ningún apartado de los *Estatutos* se trata de las compensaciones económicas de los profesores. De las numerosas quejas que aparecen en los documentos consultados se desprende que no estaban contentos con lo que percibían, y que, a consecuencia de los retrasos en la percepción de sus asignaciones, se vieron obligados a prescindir de ellas durante largas temporadas. En un principio cobraban por asistencia a horas y a clases determinadas; pero tras la incorporación a la Academia del infante Carlos María se estableció que, siendo los nombramientos perpetuos debía asignársele a cada uno una enseñanza determinada y cobrar proporcionalmente al número de las que tuvieran a su cargo, por lo que desde enero de 1817 tuvieron un sueldo fijo¹³⁰. En 1823 y a propósito de la solicitud que hizo José Maea (como veremos más adelante) se consiguió igualar los sueldos de los directores de pintura y escultura con los de arquitectura, que eran superiores; así, todos pasaron a cobrar 6.000 reales anuales, en lugar de los 4.000 que venían cobrando los primeros¹³¹. En 1836 se pretendió paliar los males económicos de la Academia ahorrando del sueldo de los profesores. Para ello se recordó una decisión de diciembre de 1819 por la que se podían declarar vacantes las plazas de directores y profesores que faltasen seis veces consecutivas a sus deberes sin previo aviso o suficiente justificación, con el fin de ahorrarse estipendios inútiles y de hacer que los profesores prestaran más atención a sus obligaciones. Pero tanto el director general como los demás profesores protestaron en conjunto¹³². Unos meses después se acordó que en lo referido a los que "por males crónicos no puedan desempeñar la enseñanza, se proceda a cubrir esta falta por los medios de reglamento, y disposiciones adoptadas por la misma Academia"¹³³. El R.D. de 25 de septiembre de 1844 que reguló los estudios de

¹³⁰ En la J.P. de 20 de septiembre de 1816 se trató el tema de que los directores y ayudantes fueran cargos perpetuos (127/3); en la J.O. de 11 de diciembre se dio cuenta del oficio remitido por el ministro de Estado con fecha 5 del mismo en el que comunicaba a la Academia que los sueldos serían fijos a partir de enero de 1817: el sueldo de los directores de los Estudios Mayores se fijaba en 8.000 reales y el de los tenientes directores en 5.000 (87/3), aunque en documentos posteriormente se manejan otras cifras.

¹³¹ Solamente por comparar cifras adelantaremos que cuando en 1787 Francisco Javier Ramos fue nombrado pintor de cámara con la obligación de enseñar la práctica y la teoría de la pintura a los alumnos que la Academia le propusiera, se le asignaron 15.000 reales anuales.

¹³² Según la J.P. de 3 de enero de 1836 (128/3).

¹³³ Por acuerdo de la J.P. de 5 de abril de 1836 (128/3). Pero la falta de puntualidad en el cobro de los sueldos se fue arrastrando ampliamente; así, José de Madrazo decía a su hijo Federico en una carta fechada el 30 de junio de 1838 que "Yo llevo ya 19 meses sin haber recibido un cuarto de mi sueldo de Director del Colorido y en el mismo caso se hallan todos los demás profesores de la Academia y los de los demás ramos de Instrucción Pública. No sucede así con otros empleados y en especial con las oficinas que recaudan. ¿Es ésto Orden y Justicia?"; y en otra carta fechada el 8 de junio de 1839 decía

bellas artes fijó también los sueldos de los profesores: 15.000 reales anuales el director de colorido y composición, 9.000 el profesor de dibujo del antiguo, maniquí y ropajes, así como el de dibujo del natural y el de paisaje. Juan Gálvez protestó con este motivo, pues al profesor de colorido era al único al que se le asignaba un sueldo de profesor y de director¹³⁴.

2.1. El Director General

El director general lo era de los estudios, que no de la Academia¹³⁵. Su elección se hacía de entre los directores "actuales" de pintura, escultura o arquitectura, o de entre los directores honorarios, o los que tuvieran graduación de director. El elegido, si era uno de los directores efectivos, debía simultanear ambas tareas, y si no podía cumplir con las obligaciones de director actual debería nombrar un sustituto, bien de entre los otros directores, bien de entre los tenientes directores o académicos de mérito. Los *Estatutos* establecieron que el empleo fuera por tres años, cumplidos los cuales la junta particular debía comunicar al Rey la conveniencia o no de que continuase por otros tres. Si la respuesta era negativa, la misma junta proponía a la general a las dos personas más idóneas, teniendo el Rey siempre la última palabra. Además, la consulta debía hacerse de tal forma que cada trienio los propuestos lo fueran alternativamente por cada una de las tres artes, empezando por la pintura y siguiendo por la escultura y la arquitectura. Al igual que los académicos sin carga docente, el director general debía ser convocado a las juntas ordinarias, generales y públicas, teniendo voto sólo en aquellos asuntos relativos a los estudios; por tanto no se le convocaba a las juntas particulares, salvo que se le invitase excepcionalmente. Si por alguna circunstancia el director general no podía asistir a alguna junta, debía hacerlo en su lugar el que había ocupado la dirección en el trienio anterior, y si esto no fuera posible el viceprotector designaría al sustituto.

Las obligaciones principales del director general consistían en hacer cumplir lo que los *Estatutos* establecían respecto a la enseñanza. Por ello, debía asistir con frecuencia a los estudios, y obligatoriamente los tres últimos días de cada mes para recibir el parte de los progresos de los alumnos, de lo que debía dar cuenta a la junta ordinaria. En estas visitas a los estudios el director actual y los tenientes directores le debían ceder la dirección de la sala,

lo siguiente: "mis mesadas van comprendidas en la Nómina de la Academia y a ésta siempre la pagan en malísima moneda de realitos de a diez cuartos y medio, y aún es una fortuna cuando dan una mitad, o una tercera parte en cuartos por no tener la pérdida que los columnarios en que la mayor parte tienen borradas o sea gastadas las columnas. Hasta ahora no va mal, esto es, desde que empezaron a centralizar los fondos en el Ministerio de la Gobernación, pues aunque no paguen lo atrasado podemos darnos por contentos si continúan así mensualmente" (**José Madrazo...** 1998b: 209 y 349).

¹³⁴ En carta que dirigió Juan Gálvez a la Reina con fecha 8 de enero de 1846 (19-17/1).

¹³⁵ *Estatutos...* (1757: 28-31, 80-81).

pudiendo hacer observaciones tanto a alumnos como a profesores. Si en la marcha normal del curso surgiera alguna contrariedad grave entre alumnos y profesores, la solución correría a cargo del viceprotector o de la junta particular u ordinaria.

Revisando la relación y el modo en que fueron elegidos los sucesivos directores generales observamos que ya desde los inicios de la Academia no siempre se obró de acuerdo con lo acordado a este respecto. Principalmente hay tres puntos que muestran variaciones. El primero, que no todas las direcciones se ejercieron por el período de tres años, lo que prolongó y trastocó la alternancia de unas artes sobre otras (pintura, escultura y arquitectura). El segundo que, estando previstos los nombramientos para el mes de diciembre, no se llevó siempre a cabo en ese tiempo. Y por último, que, habiendo quedado establecido en los *Estatutos* que cumplido el trienio de rigor debía consultarse al monarca si el director saliente podía continuar, y tras ser modificada esta disposición por una R.O. de 5 de diciembre de 1771 por la que se eliminaba esta consulta previa, hubo posteriores nombramientos que no la tuvieron en cuenta. A poco del establecimiento formal de la Academia, y según recoge Claude Bédât, la dirección general se confió a tres artistas: Corrado Giaquinto, Giovanni Domenico Olivieri y Giovanni Battista Saccheti¹³⁶; aprobados los *Estatutos* en 1757 continuó esta terna, a pesar de que la Academia solicitó del Rey que fuera reemplazada por una sola persona, debido principalmente a la ausencia de Giaquinto y al fallecimiento de Olivieri. A primeros de 1763 fue nombrado Felipe de Castro, quien no llegó a cumplir los tres años porque su nombramiento fue considerado como una suplencia de Giaquinto, a pesar de que era escultor¹³⁷. En los turnos siguientes no hubo alteraciones: en 1765 fue nombrado Ventura Rodríguez, en 1768 Antonio González Ruiz y en 1771 Juan Pascual de Mena. Justo antes del nombramiento de este último la Academia pidió al Rey que anulara el precepto de consultarle previamente sobre la conveniencia de que continuara el director saliente, pensando que si fuera así se alteraba la práctica estatutaria respecto a la alternancia de las artes, y queriendo también evitar los trámites que dificultaban que el nombramiento se efectuara en el mes de diciembre¹³⁸. Juan Pascual de Mena cumplió su trienio en diciembre de 1774 y en enero de 1775 fue nombrado por segunda vez Ventura Rodríguez. Le sustituyó en 1778 Andrés de la Calleja, y volvió a haber problemas con la alternancia: al cumplirle el plazo en diciembre de 1780, y olvidando la abolición de 1771, se consultó previamente al Rey, quien le confirmó en el puesto por

¹³⁶ Bédât (1989: 244) recoge que desde 1753 esta "dirección colectiva se mantuvo en los años de 1754, 1756, 1757 y 1760".

¹³⁷ Bédât (1989: 245-246) ve en el nombramiento de Castro el triunfo de lo español frente a lo extranjero, y se pregunta: "¿No preparaba esto ciertas reacciones de xenofobia [...] cuyo motivo era la tutela artística de los extranjeros, que los españoles aguantaban con pena?". Y además dice que: "La lucha sostenida a favor del arte neoclásico ¿no correspondió en algunos artistas al deseo de librarse de la tutela de los famosos artistas barrocos italianos? Es muy probable".

¹³⁸ Lo que fue aceptado por R.O. de 5 de diciembre de 1771.

otros tres años más (de 1781 a 1783), y luego otra vez, pues cuando falleció en 1785 aún era Calleja el director general. Con su muerte le tocó el turno a la escultura, y Roberto Michel fue nombrado en 1785, pero falleció antes de cumplir el período completo. Entonces la Academia acordó que se finalizara este trienio con otro escultor, pero el Monarca no compartió esta decisión y aunque nombró al también escultor Manuel Álvarez no lo fue para finalizar el trienio sino para comenzar otro desde febrero de 1786¹³⁹; después le concedió dos prórrogas (desde 1788 hasta 1790 y desde 1790 hasta 1792).

Resuelta la Academia en 1792 a recobrar la resolución de 1771 de no hacer consulta previa al Rey, y tocando el turno a la arquitectura, propuso sin más preámbulos a Juan de Villanueva, que fue aceptado. Además se estableció que el trienio empezara a contar no desde el mes de diciembre sino desde la misma fecha del nombramiento. Por tanto el de Juan de Villanueva cumplió en 29 de mayo de 1795, y en el mes de junio fue nombrado Francisco Bayeu¹⁴⁰; pero de nuevo surgió un imprevisto, ya que falleció en el mes de agosto. Manteniendo el turno de la pintura, y en base a que Mariano Salvador Maella había sido la segunda persona propuesta, el Rey le confirió el cargo para el trienio 1795-1798¹⁴¹. El escultor Isidro Carnicero le sucedió desde septiembre de dicho año hasta el mismo mes de 1801 (un año más de lo previsto) práctica que se continuó por algún tiempo, lo que hace pensar que se pudo tomar la determinación de considerar la validez del cargo por cursos académicos y no por años naturales. Tras Isidro Carnicero fue nombrado Juan Pedro Arnal¹⁴², que fue sustituido por Gregorio Ferro en octubre de 1804¹⁴³. Tras Ferro surgieron de nuevo los contratiempos: Alfonso Giraldo

¹³⁹ Roberto Michel falleció en enero de 1786; en la J.P. de 5 de febrero se acordó la propuesta al Rey, y éste, por R.O. de 20 de febrero de 1786, nombró a Manuel Álvarez (124/3).

¹⁴⁰ Por R.O. de 17 de junio de 1795.

¹⁴¹ Por R.O. de 8 de agosto de 1795.

¹⁴² La J.P. de 6 de septiembre de 1801 propuso a Juan Pedro Arnal y a Manuel Martín Rodríguez, ambos directores de arquitectura, quedando descartado Juan de Villanueva al argumentar que ya lo había sido en el período 1792-1795 (125/3); la J.Gen. de 19 de septiembre lo aprobó, y Arnal tomó posesión en la del 4 de octubre (86/3).

¹⁴³ En esta ocasión había que elegir entre los dos directores efectivos Mariano S. Maella o Gregorio Ferro y el director honorario Francisco Goya. Considerando que Maella lo había sido al fallecer Bayeu en 1795, y teniendo presente igual decisión respecto a Juan de Villanueva para el trienio anterior, la propuesta de la J.P. de 26 de septiembre de 1804 resultó a favor de Francisco Goya y Gregorio Ferro, por este orden (126/3); pero la J.Gen. de 30 de septiembre votó en primer lugar a Ferro y en segundo a Goya (87/3); se ha conservado el resultado de la votación de la J.Gen. concediendo 8 votos a Goya y 29 a Ferro (41-1/1). Por R.O. de 4 de octubre fue nombrado Gregorio Ferro. Este hecho fue recogido por José Vargas Ponce en una carta que le envió a Ceán Bermúdez fechada el 2 de octubre de 1804: "Solo 8 votamos a Goya para Director general este trienio; los 29 restantes (porque son 150 convidados, solo 37 acudieron a la Academia, y los demás cuerpos están en igual decadencia) votaron a Ferro. ¡Lo que va de Alfonso a Alonso!" (Seoane, 1905: 47). Bédat (1989: 236) interpreta la no elección de Goya como una recriminación de sus compañeros profesores por mantenerse al margen de los ideales neoclásicos que ellos defendían. Sobre Ferro vid. Morales Marín (1997).

Bergaz fue nombrado director general en noviembre de 1807, pero, produciéndose la invasión francesa y la Guerra, estuvo en el cargo hasta su fallecimiento en 1812¹⁴⁴. No hubo nuevo nombramiento hasta 1814, año en el que, tocando el turno a la arquitectura, fue nombrado Antonio López Aguado¹⁴⁵. Cumplido el trienio en 1817, y a la vista de nuevo nombramiento, el viceprotector llamó la atención sobre la necesidad de recordar a los directores generales sus obligaciones para evitar que "no fuese este empleo un mero dictado como por desgracia y abandono había llegado a serlo"¹⁴⁶. En contra de la práctica habitual (según la cual resultaría elegido el primero de la propuesta) el nombramiento recayó en Vicente López, pese a figurar delante de él Mariano Salvador Maella¹⁴⁷. La preferencia de Vicente López se justificaba "teniendo presente S.M. la edad en que se halla Dn. Mariano Maella, quien habiendo trabajado con tanto lustre para las artes españolas como para su buen nombre, es justo descanse de las fatigas pasadas y no se halle en su ancianidad con el recargo de ocupaciones que forzosamente trae consigo la dirección general de la Academia; de cuyo desempeño le considera S.M. no menos que la misma Academia tan digno por todos respetos"¹⁴⁸. Hemos de hacer notar que la junta particular había considerado aptos para cubrir la vacante a los directores Mariano Salvador Maella y Francisco Javier Ramos, al director honorario Francisco Goya, al teniente director con honores y graduación de director José Camarón Meliá y al académico de mérito con honores y graduación de teniente director Vicente López, y que hecha la votación, Goya no obtuvo ningún voto¹⁴⁹. Sorprende pues, que el

¹⁴⁴ La J.P. de 3 de septiembre de 1807 acordó proponer a Alfonso Giraldo Bergaz y a Pedro Michel (126/3), lo que confirmó la J.Gen. de 4 de octubre (87/3), y Bergaz fue nombrado por R.O. de 2 de noviembre de 1807. Juró fidelidad al Rey, a la Constitución y a las leyes en la J.Gen.Ext. de 27 de febrero de 1809; la junta celebrada con carácter extraordinario el 4 de septiembre creemos que le confirmó en el cargo (87/3); en la J.P. de 28 de diciembre de 1811 se acordó proponerle para los honores de director, y además se dice que debido a sus dolencias no podía asistir a la Academia (126/3). Según un informe elaborado por el bibliotecario Juan Pascual Colomer en 1817, Bergaz estuvo ejerciendo de Director general hasta su fallecimiento, acaecido el 19 de noviembre de 1812 (41-1/1).

¹⁴⁵ La J.P. de 15 de julio de 1814 recordó que el 1 de noviembre de 1810 había cumplido el trienio de Bergaz "el cual no fue reemplazado a su tiempo por la inacción en que se hallaba la Academia con la dominación enemiga"; y siguiendo los turnos propuso a los dos únicos directores de arquitectura que existían: Manuel Martín Rodríguez y Antonio López Aguado (126/3). La J.Gen. de 17 del mismo votó en primer lugar a A. López Aguado y en segundo al director honorario M. Martín Rodríguez (87/3); la J.P. de 5 de agosto declaró vacante la plaza de director de arquitectura por jubilación de éste último, y por R.O. de 7 de agosto de 1814 fue nombrado Antonio López Aguado (127/3).

¹⁴⁶ Estas opiniones las expuso Pedro Franco en la J.P. de 11 de septiembre de 1817 (127/3).

¹⁴⁷ La J.P. de 11 de septiembre de 1817 propuso en primer lugar a Mariano Salvador Maella y en segundo a Vicente López (127/3), y la J.Gen. del 15 así lo aprobó (87/3).

¹⁴⁸ El nombramiento de Vicente López fue por R.O. de 2 de octubre de 1817, vista en la J.O. de 5 de octubre (87/3).

¹⁴⁹ Sobre Goya académico vid. los siguientes trabajos: **Mélida** (1907), **Sentenach** (1923), **Sánchez Cantón** (1928), **Held** (1966), **Buendía y Peña** (1989), **Renovación. Crisis...** (1992), **García Melero** (1992) y **Piquero y González** (1996).

profesor que figuraba en el último peldaño del escalafón académico fuera el elegido para ocupar la dirección general de los estudios, máxime cuando hasta un mes después no obtendría el título de director actual¹⁵⁰.

A Vicente López le cumplió el trienio como director general en octubre de 1820, si para el vencimiento del mismo tenemos en cuenta el inicio del curso académico. Pero hasta comienzos de 1821 no fue nombrado Esteban Agreda¹⁵¹, pensando quizás en volver a la costumbre de hacer las propuestas a finales del año para que los mandatos se iniciaran con el siguiente. Pero tampoco esto se continuó en sucesivos nombramientos pues fueron variando de unos meses a otros del año. Cierta descontrol debería haber en este sentido en la Academia cuando además, y volviendo a costumbres pasadas, a finales de 1824 y olvidándose de la R.O. de 5 de diciembre de 1771, se consultó al Monarca sobre si Agreda debería continuar ejerciendo la dirección general, pues consta que no había tenido a bien prorrogársela. Por tanto se procedió a elegir a los arquitectos aptos para el nuevo período¹⁵². E Isidro González Velázquez resultó elegido sin haber sido propuesto en primer lugar¹⁵³.

En 1828 obtuvo la dirección general Zacarías González Velázquez¹⁵⁴, y desde 1831 hasta 1834 la ejerció por segunda vez Esteban Agreda¹⁵⁵. A comienzos de 1835 fue nombrado Juan Miguel de Inclán Valdés¹⁵⁶; en 1838 le sustituyó Juan Gálvez¹⁵⁷, en

¹⁵⁰ Mariano Salvador Maella ya había sido desplazado con anterioridad por Vicente López cuando el Rey le jubiló forzosamente en 1815 como primer pintor de cámara para nombrar a Vicente López; según recoge Morales Marín, se trataría de una represalia por su relación con la causa francesa (**Vicente López...**, 1989: 58).

¹⁵¹ La J.P. de 29 de enero de 1821 propuso en primer lugar a Esteban de Agreda y en segundo a José Ginés, quedando fuera Pedro Hermoso (127/3); la J.O. de 4 de febrero confirmó la propuesta, y por R.O. de 14 de febrero de 1821 fue nombrado Esteban Agreda (88/3).

¹⁵² En la J.P. de 29 de diciembre de 1824 se dio cuenta de la R.O. de 5 de enero que no accedía a la prorroga, y se procedió a estudiar la sustitución entre los académicos arquitectos (127/3).

¹⁵³ La J.P. de 15 de enero de 1825 eligió en primer lugar a Juan Antonio Cuervo, director en ejercicio, y en segundo a Isidro González Velázquez que tenía los honores y graduación de director (127/3); esta propuesta fue corroborada por la J.O. del día siguiente (88/3), pero Isidro González Velázquez fue nombrado por una R.O. de 25 de enero.

¹⁵⁴ A propuesta de la J.P. de 21 de febrero (127/3), y de la J.Gen. de 24 del mismo, habiendo ocupado el segundo lugar Juan Gálvez (88/3); Zacarías González Velázquez fue nombrado por R.O. de 19 de marzo de 1828. Sobre éste último vid. **Núñez Vernis** (1997 y 1998).

¹⁵⁵ La propuesta de la J.P. de 8 de marzo de 1831 situó en segundo lugar a Francisco Elías (127/3), y fue confirmada por la J.Gen. del 13 de marzo (89/3); Esteban Agreda fue nombrado por R.O. de 8 de abril de 1831.

¹⁵⁶ A pesar de que la J.P. de 28 de mayo de 1834 hizo su propuesta a favor de Juan Antonio Cuervo e Isidro González Velázquez, y de que la del 25 de noviembre situó en primer lugar a éste último seguido de Juan Miguel Inclán (127/3), la J.Gen. de 28 de diciembre prefirió primero a Inclán Valdés (89/3); la R.O. de su nombramiento fue vista en la J.O. de 25 de enero de 1835 (89/3).

¹⁵⁷ La J.P. de 30 de diciembre de 1837 propuso en primer lugar a Juan Gálvez y en segundo a José

1841 Francisco Elías Burgos¹⁵⁸, y en 1844 repitió Juan Miguel de Inclán Valdés, quien estuvo hasta 1847¹⁵⁹.

2.2. Los Directores Actuales

Siguiendo el escalafón profesoral, tras el director general se situaban los directores actuales, también llamados en ejercicio o de mes¹⁶⁰. Había dos por cada una de las artes de pintura, escultura y arquitectura, y dos directores de grabado (pero sin opción a poder ser directores generales). El modo de elegirlos era el siguiente: la junta particular proponía a la ordinaria una relación (la mayoría de los casos en terna) de los tenientes directores más idóneos, prevaleciendo la antigüedad en el nombramiento en caso de empate; también podían acceder al puesto aquellos tenientes directores con honores y graduación de director en cuyos nombramientos se hubiera especificado que tenían opción a ocupar vacante, o incluso los que siendo solamente académicos de mérito gozaran del suficiente reconocimiento público. Artistas o profesores extranjeros residentes en el territorio español también podían optar a este título. Una vez que la terna era aprobada por la junta ordinaria se ponía en conocimiento del rey, quien solía designar al que la encabazaba. Los directores actuales podían asistir a las juntas ordinarias y generales, pero no a las particulares; pero gracias a un acuerdo al que se llegó en 1824 también pudieron acudir a ellas con voz y voto, como veremos en el capítulo dedicado a las juntas académicas¹⁶¹.

El que en los *Estatutos* se les denomine también "directores de mes" corresponde a que debían acudir a dirigir las salas de estudio turnándose cada mes¹⁶². En el caso concreto de la enseñanza del "modelo vivo" (o del natural) lo hacían en un principio alternativamente los directores de pintura y los de escultura (por lo que a cada uno le tocaba cada cuatro meses). Ya en 1803 el viceprotector marqués de Espeja denunció

Aparicio, dejando fuera a Vicente López (128/3), y la J.Gen. de 7 de enero de 1838 la corroboró (41-1/1); una R.O. de 16 de enero de 1838 nombraba a Juan Gálvez (41-1/1), que fue vista en la J.O. de 21 de enero (89/3). Sobre la vida, carrera profesional y las obras de Juan Gálvez vid. **Contenido** (1993).

¹⁵⁸ La J.P. de 23 de diciembre de 1840 propuso en primer lugar a Francisco Elías Burgos y en segundo a Esteban de Agreda (128/3); Francisco Elías fue nombrado por orden de la Regencia de 23 de enero de 1841, vista en la J.O. de 14 de febrero (90/3).

¹⁵⁹ La J.P. de 7 de enero de 1844 propuso en primer lugar a Juan Miguel de Inclán y en segundo a Custodio Teodoro Moreno (128/3), propuesta corroborada por la J.Gen. de 14 del mismo; el nombramiento de Inclán Valdés es de 26 de enero, y tomó posesión en la del 18 de febrero (90/3).

¹⁶⁰ **Estatutos...** (1757: 31-37, 81).

¹⁶¹ Por acuerdo de la J.O. de 14 de marzo de 1824 (88/3).

¹⁶² Veremos en el capítulo dedicado al plan de estudios que esta alternancia se consideró perjudicial para los alumnos, llegándose a discutir como mejor método el que cada profesor tuviera a su cargo durante todo el curso académico una misma asignatura.

que la falta de interés demostrado por los alumnos en la asistencia a la clases era producto de este sistema de alternancia. Pero nada se modificó hasta 1815 en que tras recordar el nuevo viceprotector Pedro Franco que desde hacía tiempo se venía discutiendo sobre si era mejor que la dirección de la Sala del Natural se hiciera alternativamente por meses o por curso completo, se acordó por fin que estuviera dirigida durante todo el curso por el director de pintura Mariano Salvador Maella, ayudado de los directores de pintura y escultura¹⁶³. A partir de esta decisión, la dirección de la Sala del Natural estuvo asignada a un solo profesor, y la alternancia se reservó exclusivamente a tocarle el turno una vez a un pintor y la siguiente a un escultor; en casos de necesidad serían sustituidos por los directores o tenientes directores más antiguos en su misma arte.

El director de esta Sala del Modelo Vivo o del Natural estaba encargado de corregir los ejercicios de los asistentes tanto si eran alumnos ordinarios como si eran otros profesores (si así lo solicitaban), pues se contemplaba que éstos también pudieran asistir a las clases. Esta regla se salvaba en el caso de que estuviera presente el director general y coincidiera en su especialización con la del director de mes, pues haría las correcciones él mismo. Cuando un director actual era nombrado director general debía simultanear ambas tareas, pero si no le era posible, estaba previsto en los *Estatutos* que le sustituyera en las propias de director actual otro de su misma categoría, aunque también podría hacerlo un teniente director o un académico de mérito. Si se producía algún percance en las clases el director de turno debía procurar resolverlo, teniendo la obligación de dar parte al viceprotector; pero si el caso trascendía a mayores, la junta particular debería tomar la solución pertinente.

Establecido pues que debían estar siempre cubiertas las dos plazas de director de pintura, que es el caso que nos ocupa, hay que tener en cuenta que aún siendo un empleo perpetuo, las vacantes se produjeron no sólo por fallecimiento, sino también por renuncia. Para una mayor claridad hemos seguido por separado cada una de las dos líneas sucesorias: una la ocupada por Francisco Goya desde 1795, y la otra por Mariano Salvador Maella desde 1794.

Hemos visto ya que cuando falleció Francisco Bayeu en 1795 no sólo quedó vacante la dirección general sino también una plaza de director de pintura. Para cubrirla fue nombrado Francisco Goya¹⁶⁴, de la que dimitió en 1797, y hasta que el Rey no aprobó el cese no se acordó hacer pública la vacante¹⁶⁵, que fue ocupada por Gregorio Ferro¹⁶⁶.

¹⁶³ En escrito firmado el 2 de agosto de 1815 (18-15/1), y aprobado en la J.P. de 5 del mismo, acordándose su remisión al Rey para definitiva resolución (127/3).

¹⁶⁴ La J.P. de 6 de septiembre de 1795 (125/3) propuso a la J.O. del mismo día a los tenientes directores Francisco Goya, Gregorio Ferro y Francisco Javier Ramos, que fue aprobada y propuesta al Rey (86/3). Se conserva la solicitud de Goya a la plaza, pero estando firmada por él no tiene fecha (41-5/1); fue nombrado por R.O. de 13 de septiembre de 1795 comunicada por el príncipe de la Paz a Isidoro Bosarte (41-5/1).

¹⁶⁵ Goya presentó la dimisión en carta firmada el 1 de abril de 1797 (41-5/1), y, vista por la J.P. de

Cuando Ferro falleció en 1812 la ocupó Francisco Javier Ramos¹⁶⁷. Pero declaradas nulas las elecciones de directores y tenientes directores hechas durante el gobierno de José I¹⁶⁸, en 1814 se volvió a declarar vacante la plaza que dejara Gregorio Ferro a su fallecimiento. Y hechas nuevas propuestas fue elegido otra vez Francisco Javier Ramos¹⁶⁹. A la muerte de éste en 1817, y recurriendo al artículo de los *Estatutos* que decía que habiendo un teniente director con honores y graduación de director en el momento de producirse la vacante éste tendría opción a serlo, fueron propuestos José Camarón Meliá y Vicente López. Pero Camarón renunció (a pesar de ser también el teniente director más antiguo) argumentando que le interesaba más dirigir el Estudio de Dibujo de la Merced¹⁷⁰. Vicente López no era teniente director, sino académico de mérito a quien el Rey había concedido en 1816 los honores y graduación de teniente director con opción a plaza (en la misma fecha que a Camarón), y desde el 2 de octubre, es decir un mes antes, era director general. Así pues, Vicente López fue el elegido para director de pintura¹⁷¹, cargo del que pidió se le eximiera en 1822 por su debilitada salud

2 de abril (125/3), se hizo llegar al protector con fecha 8 del mismo (41-5/1); el Rey aprobó el cese el día 11 según notificaba el príncipe de la Paz a Bosarte, al tiempo que le expresaba el deseo de que se le nombrase director honorario, y de que se publicara la vacante. Aceptado todo en J.O. de 30 de abril (86/3), se comunicó a Goya el 1 de mayo, quien dio las gracias al día siguiente (41-5/1).

¹⁶⁶ La J.P. de 30 de abril de 1797 acordó que se empezara a admitir solicitudes para cubrirla; la terna elaborada finalmente por la J.P. de 4 de junio estaba compuesta por Gregorio Ferro, Francisco Javier Ramos y Cosme Acuña (125/3); la J.O. del mismo día la aprobó (86/3), y Gregorio Ferro fue nombrado por R.O. de 13 de junio.

¹⁶⁷ La J.P. de 2 de febrero de 1812 declaraba aptos para cubrirla a los tenientes directores Francisco Javier Ramos y Zacarías González Velázquez, y al académico de mérito que obtuviera el primer lugar en la votación para ocupar la vacante de teniente director producida como consecuencia de la propuesta de director de pintura; eran pues aptos Juan Navarro, José Maea y José López Enguidanos (126/3). La J.O. de 5 de febrero votó en primer lugar de entre los académicos de mérito a José Maea, con lo que la terna votada para proponer al Rey al nuevo director de pintura quedó encabezada por Francisco Javier Ramos, Zacarías González Velázquez y José Maea (87/3). Por R.D. de 13 de febrero de 1812 se nombró a Francisco Javier Ramos, quien no pudo tomar posesión como estaba previsto en la J.O. de 12 de abril porque se encontraba indispuesto (87/3).

¹⁶⁸ Por acuerdo de la J.P. de 14 de octubre de 1813 (126/3).

¹⁶⁹ La J.P. de 15 de julio de 1814 declaró que por orden de antigüedad los tenientes directores aptos para cubrirla eran Francisco Javier Ramos, José Camarón y Zacarías Velázquez, y los académicos de mérito residentes entonces en Madrid, Antonio Carnicero, Juan Navarro, José Maea, Eugenio Jiménez de Cisneros, Juan Gálvez y Bartolomé Montalbo, dando prioridad a los primeros sobre los segundos (41-1/1). La J.P. de 5 de agosto coincidió en ello, y seleccionó a los de mérito Juan Navarro, José Maea y Juan Gálvez, acordándose proponer a la J.O. a los tres tenientes directores (127/3); la J.O. de 7 de agosto corroboró la propuesta (87/3), y por R.O. de 15 de agosto de 1814 fue nombrado de nuevo Francisco Javier Ramos.

¹⁷⁰ José Camarón, como teniente director más antiguo, acababa de ser nombrado director del Estudio de la Merced por R.O. de 5 de diciembre de 1816 y al mismo tiempo se le habían concedido los honores y graduación de director, al igual que a Vicente López, según la J.P. de 9 de diciembre 1816 (127/3).

¹⁷¹ En la J.P. de 27 de octubre de 1817 se daba cuenta de que el infante Carlos María Isidro había aceptado

y sus otras ocupaciones que le impedían dedicarse a la enseñanza en las Salas del Yeso y del Natural; la renuncia le fue aceptada, y se le nombró director honorario, al igual que había ocurrido años atrás con Francisco Goya¹⁷².

Tras la renuncia de Vicente López, José Maea fue nombrado en 1822, siendo elegido por su condición de teniente director con honores y graduación de director desde 1819¹⁷³. Él fue quien consiguió para sí y para los demás directores de pintura y escultura que se les igualase el sueldo con los de arquitectura, que era superior¹⁷⁴. Como veremos en el capítulo correspondiente, José Maea, al igual que otros académicos, también sufrió las consecuencias de las depuraciones políticas decretadas por Fernando VII una vez finalizado el Trienio Liberal. José Maea falleció en febrero de 1826¹⁷⁵, y hasta el mes de septiembre no se hizo la propuesta de aspirantes a ocupar la vacante¹⁷⁶. Juan Gálvez fue quien la ocupó¹⁷⁷ y quien la mantuvo hasta su fallecimiento en 1846¹⁷⁸, no sin antes haber protagonizado junto a José Madrazo una disputa respecto a la dirección de pintura, como veremos al tratar de Madrazo.

La otra línea que hemos establecido de nombramientos de director de pintura es la que comenzaba con Mariano Salvador Maella, quien, habiendo sido nombrado en 1794, falleció en 1819. Amparándose la Academia de nuevo en la circunstancia de que había dos tenientes directores con honores y graduación de director en el momento de producirse la vacante (y ambos con opción expresa de poder acceder a ella), fueron propuestos Zacarías González Velázquez y José Maea, "prefiriendo al primero por más antiguo

el nombramiento de Vicente López (127/3), quien tomó posesión en la J.O. de 9 de noviembre (87/3).

¹⁷² La J.O. de 14 de abril de 1822 acordó hacer llegar al Rey la petición de Vicente López, al tiempo que le proponía para director honorario (88/3). Le fue admitida la renuncia y se le nombró director honorario por una R.O. de 7 de noviembre de 1822, según la J.O. de 15 de diciembre (88/3).

¹⁷³ La aceptación de la renuncia de Vicente López fue recogida en la J.P. de 14 de diciembre de 1822 y en ella se resolvió que fuera José Maea quien le sustituyera (127/3); tomó posesión en la J.O. de 15 de diciembre de 1822 (88/3). Apuntemos que se le habían concedido los honores y graduación de director de pintura por R.O. de 8 de marzo de 1819, según la J.O. de 14 de marzo de 1819 (88/3).

¹⁷⁴ Por acuerdo de la J.O. de 16 de febrero de 1823 los directores de pintura, escultura y arquitectura pasaron a cobrar todos 6.000 reales anuales en lugar de los 4.000 que cobraban los primeros (88/3).

¹⁷⁵ La viuda e hijos comunicaron a la Academia que había fallecido el 11 de febrero, en carta firmada el día 15 del mismo (54-52/4); se dio cuenta de ella en la J.P. de 15 de abril de 1826 (127/3).

¹⁷⁶ La J.P. de 3 de septiembre de 1826 recibió un oficio recordando que ya en la anterior del 28 de junio se había intentado tratar el tema pero que se había acordado retrasar su resolución; se consideraban aspirantes a ella los tenientes directores Juan Gálvez, José Aparicio y José Madrazo (127/3); la J.O. de 17 de septiembre confirmó esta propuesta (88/3).

¹⁷⁷ Por R.O. de 9 de noviembre de 1826, vista en la J.O. de 10 de diciembre (88/3). Vid. **Contenido** (1993: 284-287).

¹⁷⁸ Sus testamentarios Manuel Martín Melgar y Pedro Jiménez de Haro notificaban al viceprotector su fallecimiento, ocurrido el 12 de diciembre (8-9/1), aunque en otro documento se dice que falleció el día 17 (41-6/1), y en otro que el 12 de enero de 1847 (172-1/5).

y por su mérito y servicios a la Academia¹⁷⁹. Y el nombrado fue Zacarías González Velázquez¹⁸⁰; al fallecer éste en 1834 fue nombrado José Aparicio¹⁸¹. Cuando murió Aparicio en 1838¹⁸², la Academia barajó la posibilidad de demorar la provisión de la plaza vacante para "evitar se sobrecargue el Erario sin necesidad"¹⁸³. Pero finalmente se nombró a José Madrazo¹⁸⁴.

Nos vamos a detener aquí a exponer un caso que, aunque excede algo el límite cronológico que nos hemos propuesto en este trabajo, interesa por el enfrentamiento de conceptos que sobre la enseñanza de la pintura manifestaron dos profesores tan beneméritos como Juan Gálvez y José Madrazo. Además del aspecto burocrático, interesa porque ambos arrastran hasta casi mediado el siglo XIX la defensa de las teorías de la supremacía del dibujo, defendida en esta ocasión por Juan Gálvez, o la del color, postulada, en esta ocasión, por José Madrazo. Como ya hemos apuntado al tratar de la política estatal sobre los estudios de bellas artes, el R.D. de 25 de septiembre de 1844 que pasó a regularlos, estableció el número de los profesores de pintura de la Escuela Especial; en él, además, se explicaba que la concesión de los honores y graduación de director de la Academia no daban opción alguna a las plazas de la enseñanza (conservándose sólo los derechos adquiridos), sino que los profesores serían nombrados por el Gobierno a propuesta de la Academia. También se establecía que los directores de pintura, escultura y arquitectura tendrían a su cargo la inspección general de la enseñanza en sus respectivos ramos; y que cada uno de estos directores haría, por turno, de director general. Los tres reunidos formaban una Junta Facultativa para proponer las mejoras posibles de la enseñanza y las medidas disciplinarias.

¹⁷⁹ Según acuerdo de la J.P. de 18 de septiembre de 1819 (127/3). Por R.O. de 16 de junio de 1818 se le habían concedido los honores y graduación de director de pintura a Zacarías González, según la J.O. 5 julio 1818 (87/3), y por otra R.O. de 8 de marzo de 1819 a José Maea, según la J.O. 14 marzo 1819 (88/3). La J.O. 19 septiembre 1819 así lo votó también (88/3).

¹⁸⁰ Por R.O. de 2 de octubre de 1819, vista en la J.O. de 28 de noviembre de 1819 (88/3).

¹⁸¹ La J.P. de 1 de marzo de 1834 propuso a los tenientes directores José Aparicio, José Madrazo y Juan Antonio Ribera (127/3), propuesta que ratificó la J.O. del mismo día (89/3); José Aparicio fue nombrado por R.O. de 30 de marzo, vista en la J.O. de 4 de mayo (89/3).

¹⁸² Según la J.O. de 27 de mayo de 1838 José Aparicio había muerto el día 10 de mayo (89/3).

¹⁸³ Por acuerdo de la J.P. de 11 de julio de 1838 (128/3).

¹⁸⁴ La J.P. de 11 de septiembre de 1838 propuso a José Madrazo, Juan Antonio Ribera y Luis López (128/3), lo que corroboró la J.O. de 23 del mismo. El nombramiento de José Madrazo fue visto en la J.O. de 28 de octubre (89/3); éste escribió a su hijo Federico con fecha 10 de noviembre de 1838 lo siguiente: "Solo tengo tiempo para escribirte estos cuatro renglones porque son ya las 8 y 1/2 de la noche en que acabo de salir de la sala del Natural de la Academia donde estoy de mes desde el primer día que comenzaron los estudios, habiendo sido nombrado Director de dicha Academia, de modo que ya no tengo un momento mío, pues como ya sabes por la mañana tengo que asistir a la sala del Colorido de dicha Academia y enseguida casi a escape voy al real Museo en donde permanezco hasta las cuatro o las cinco de la tarde que vengo a casa a comer y a poco vuelvo a la sala del Natural de la Academia ... Si tu estuvieses aquí me ayudarías mucho ya fuera asistiendo por mí a la Academia o al Museo" (José Madrazo... 1998b: 271).

También hemos visto cómo en marzo de 1845 se produjeron los primeros nombramientos de profesores designados directamente por el Gobierno¹⁸⁵, y que esta orden fue muy criticada por la Academia porque consideró lesionado su derecho a proponer a las personas más idóneas para ocupar dichas plazas. La R.O. aclaraba que de esta prerrogativa haría uso la Academia después de asumir estos nombramientos, y cuando en el futuro se produjeran vacantes. Pues bien, para iniciar la nueva etapa de la Escuela Especial de Bellas Artes se nombró para profesores de los Estudios Especiales de Pintura a Juan Gálvez (de Dibujo del natural), a Federico Madrazo (de Dibujo del antiguo, maniquí y ropajes), a Genaro Pérez Villaamil (de Paisaje), a Carlos Luis Ribera (ayudante o agregado) y a José Madrazo, al que se le nombra no solo profesor sino también director (de Colorido y composición). Respecto a Juan Gálvez y a José Madrazo se aclaraba que dado que en esos momentos ambos eran directores de pintura por la Academia, se les seguiría considerando como tales hasta el momento en que, vacando una de estas plazas, quedase una sola. Esto provocó ciertas fricciones entre ambos porque además estaba previsto que la Junta Facultativa de estudios estuviera formada por los directores de pintura, escultura y arquitectura, pero en el caso que nos ocupa había dos.

Antes de ser promulgada la R.O. de estos nombramientos, Juan Gálvez presentó a la Academia una relación de sus méritos¹⁸⁶, y ésta le expidió un certificado¹⁸⁷; y unos días después, escribía al viceprotector reclamando para sí la representación como director de pintura en la Junta Inspectorada o Facultativa¹⁸⁸, representación que volvió a presentar a la Reina. Juan Gálvez anteponía sobre José Madrazo su antigüedad como académico y como pintor de cámara; además explicaba que su nombramiento como profesor de dibujo del natural no debía ser considerado inferior al que tenía José Madrazo de profesor del colorido y composición, sino superior porque el dibujo era la base esencial de todo pintor, mientras que la enseñanza que impartía José Madrazo "no es más que una mera teoría"¹⁸⁹. En noviembre de 1845 José Madrazo expuso también al viceprotector sus quejas. Defendía que el verdadero director de pintura era el que enseñaba la teoría y la práctica de la misma a través del colorido y la composición "y de ningún modo el que solo enseña a dibujar"; también decía que hasta que él se había hecho cargo de esta enseñanza no existía como tal en la Academia, ya que si se titulaba

¹⁸⁵ Por R.O. de 23 de marzo de 1845, vista en la J.O. de 14 de septiembre (90/3).

¹⁸⁶ Con carta del 5 de marzo de 1845 (13-7/1).

¹⁸⁷ Fechado el 10 de marzo de 1845, que corroboraba y corregía algunos de los datos aportados por Juan Gálvez (13-7/1).

¹⁸⁸ En escrito firmado el 25 de marzo de 1845 (19-17/1).

¹⁸⁹ Así lo expresaba Juan Gálvez en carta dirigida a la Reina firmada el 8 de enero de 1846, en la que además defendía que los sueldos de ambos directores de pintura deberían ser iguales a los de los directores de escultura y arquitectura (19-17/1).

a los directores como de pintura, escultura o arquitectura, y también a los que solamente enseñaban dibujo, "era meramente para diferenciar las artes entre sí y observar el turno" de alternancias. José Madrazo no discutía a Juan Gálvez su antigüedad en la enseñanza ni tampoco su veteranía como director de la Sala de Dibujo, ya que la cátedra disputada era la de Pintura, en la que él llevaba nueve años¹⁹⁰.

La Academia intervino y, tras estudiar el caso, envió un escrito al Gobierno unos meses después advirtiéndole que si de antigüedad se trataba, Juan Gálvez lo era más en lo que se refería a la obtención de los títulos y cargos académicos, y que la R.O. de 23 de marzo de 1845 no nombraba a ninguno de los dos especialmente director ya que a ambos se les tenía como tales. Además, en su concepto, Juan Gálvez no había forzado las cosas para estar presente en la Junta Facultativa, ni José Madrazo había expresado su malestar cuando se hicieron públicos los nombramientos. Creía pues que éste último exageraba al resaltar las atribuciones de dicha Junta Facultativa, cuando en realidad sus acuerdos no eran decisorios sino meramente consultivos y para recibo de la Junta de Gobierno, que era la que en definitiva tenía que aprobar las medidas a proponer a la superioridad. Por otra parte la Academia rebatía la aseveración de José Madrazo respecto a que habiendo dos directores de pintura la enseñanza de la misma obligaría a los alumnos a recibir teorías diferentes; en absoluto creía que esto fuera a ser así pues la enseñanza era una, y los directores habrían de ocuparse exclusivamente de vigilar el cumplimiento de los profesores y disponer sustituciones en casos necesarios, pero nunca "examinar y menos combatir en público las doctrinas que vierta alguno de los profesores que no sean de su escuela". Concluía la Academia diciendo que no veía obstáculo alguno en que la Junta Facultativa siguiera reuniéndose con los cinco directores que en el momento había¹⁹¹, primando entre ellos la antigüedad y el orden establecido por la orden de nombramientos. Y si a pesar de todo se consideraba oportuno que fueran tres y no cinco, debería primar el criterio de antigüedad en el nombramiento de director¹⁹², respondiendo al privilegio de derechos adquiridos previstos en el R.D. de 25 de septiembre de 1844¹⁹³.

Para sorpresa de la Academia fue José Madrazo el nombrado "director activo y en tal concepto único de la enseñanza de pintura de la Escuela de Nobles Artes" para representar a la pintura en la Junta Facultativa, pero manteniendo a los cinco directores en ella. Por tanto, todos podían optar a ocupar la dirección general¹⁹⁴. Posiblemente esta

¹⁹⁰ El escrito de José Madrazo dirigido al viceprotector está fechado el 28 de noviembre de 1845, y adjuntaba copia del mismo enviado al ministro de la Gobernación de la Península (19-17/1).

¹⁹¹ En el caso de la escultura sucedía lo mismo pues estaban Francisco Elías y José de Tomás.

¹⁹² Juan Gálvez había sido nombrado director de pintura en 1826 y José Madrazo en 1838.

¹⁹³ Copia de la exposición dirigida por el viceprotector al ministro de la Gobernación de la Península fechada el 7 de diciembre de 1845; el asunto había sido tratado ya en la J.P. de 6 del mismo, y aprobado en la del día 8 (19-17/1).

¹⁹⁴ Por R.O. de 21 de febrero de 1846 (19-17/1), vista en la J.P. de 15 de marzo (128/3).

medida intentaba contentar también a Juan Gálvez ofreciéndole la oportunidad de ocupar la dirección general cuando tocara el turno a la pintura¹⁹⁵.

2.3. Los Profesores con Honores y Graduación de Director

Los honores y graduación de director los concedía el rey a aquel teniente director o académico de mérito que los solicitaba y era apoyado por la Academia; unas veces los concedía con opción a ocupar plaza vacante de director actual, y otras no. En el primer caso quien los conseguía podía pasar inmediatamente a ocuparla sin necesidad de previa elección, consulta o nombramiento, y disfrutarla en toda su extensión; en el caso de que hubiera más de un académico en estas circunstancias la Academia habría de proponer al rey al que considerara más idóneo. Los académicos con honores y graduación de director podían acudir a las juntas ordinarias, generales y públicas con voz y voto, como si fueran directores actuales, y, siguiendo el protocolo establecido para ellas, tomar asiento en el inmediatamente contiguo al del director actual más moderno¹⁹⁶.

En el siglo XIX no se han registrado este tipo de solicitudes de honores y graduación hasta 1814¹⁹⁷, cuando lo hizo el teniente director José Camarón Meliá¹⁹⁸, que no los obtuvo sino hasta 1816, junto al académico de mérito Vicente López Portaña¹⁹⁹. Cuando se produjo la vacante de director de pintura por fallecimiento de Francisco Javier Ramos en 1817 ambos optaron a ella por tener estos honores y graduación, pero renunciando el primero, la obtuvo Vicente López. El caso de Vicente López es el único registrado en el siglo XIX de académico de mérito que pasó directamente a ser director general por tener los honores y graduación de director; después, a los pocos días, se le

¹⁹⁵ En estos momentos el turno estaba en la arquitectura (era director general Juan Miguel Inclán Valdés) y hasta 1847 no le tocaría a la pintura, pero para entonces Juan Gálvez ya había fallecido (en diciembre de 1846). Esta polémica entre Gálvez y Madrazo ha sido estudiada también por **Contento** (1993: 476-481).

¹⁹⁶ **Estatutos...** (1757: 37-38).

¹⁹⁷ Antonio González Ruiz los había conseguido por R.O. de 24 de noviembre de 1765 siendo teniente director, en base a lo que fue nombrado director actual por R.O. de 27 de febrero de 1785 al producirse una vacante por fallecimiento de Andrés de la Calleja. Mariano Salvador Maella, siendo también teniente director los había solicitado en 1786, pero la Academia no le apoyó argumentando que el prodigar este tipo de gracias le privaba de elegir libremente a sus directores, y al rey nombrarlos; insistió en 1792 y esta vez sí le fueron concedidos por R.O. de 15 de diciembre; accedió directamente al puesto de director en 1794.

¹⁹⁸ En J.P. de 18 de noviembre de 1814 se dio cuenta de estar el asunto pendiente de resolución (127/3).

¹⁹⁹ Les fueron concedidos a ambos por R.O. de 5 de diciembre de 1816, según la J.P. de 9 de diciembre (127/3); Vicente Camarón dio las gracias al secretario Fernández Navarrete en carta fechada el 15 del mismo (41-1/1).

nombró director actual, pero nunca tuvo el grado de teniente director²⁰⁰. Los tenientes directores Zacarías González Velázquez y José Maea los obtuvieron respectivamente en 1818²⁰¹ y 1819²⁰²; por ello, al fallecer Mariano Salvador Maella en 1819 la plaza vacante de director actual fue para Zacarías González Velázquez, por ser su concesión anterior a la de José Maea²⁰³. No volvieron a concederse estos honores hasta 1838 en que los obtuvo el teniente director Juan Antonio Ribera²⁰⁴, en atención especialmente a la feliz restauración del cuadro de "La transfiguración" de Julio Romano²⁰⁵. Rafael Tegeo los consiguió en 1842 por ser el teniente director más antiguo y por sus méritos personales, pero renunció a ellos en 1845²⁰⁶.

A partir de aquí, y ante la expectativa de la aprobación y publicación del plan de reforma de las enseñanzas de las bellas artes, la Academia recibió numerosas solicitudes en este sentido, pues se preveía se tuvieran en consideración los méritos y honores contraídos por sus profesores. Federico Madrazo los obtuvo en 1843 siendo académico de mérito (como había ocurrido con Vicente López), lo que le permitió ser nombrado en 1845 profesor de dibujo del antiguo de los estudios de pintura de la Escuela Especial de Nobles Artes²⁰⁷. También eran académicos de mérito cuando los solicitaron, y les fueron concedidos en 1844, Valentín Carderera²⁰⁸, Bernardo López Piquer²⁰⁹ y Antonio María

²⁰⁰ En 1800 había solicitado ser académico de mérito, pero no se le concedió hasta 1814; en 1816 obtuvo los honores y graduación de director; en 2 de octubre de 1817 fue nombrado director general, y el 27 del mismo director actual, cargo al que renunció en 1822, nombrándosele director honorario.

²⁰¹ Por R.O. de 26 de junio de 1818, vista en J.O. de 5 de julio (87/3).

²⁰² Por R.O. de 8 de marzo de 1819, vista en J.O. de 14 del mismo (88/3).

²⁰³ Por acuerdo de la J.P. de 18 de septiembre de 1819 (127/3), aprobado en la J.O. de 19 del mismo (88/3).

²⁰⁴ Por R.O. de 14 de diciembre de 1838, vista en la J.O. de 27 de enero de 1839 (90/3).

²⁰⁵ La J.P. de 2 de diciembre de 1838 acordó proponerle para ellos porque no había fondos con que pagarle los trabajos de restauración del cuadro (128/3; 41-3/1).

²⁰⁶ Su solicitud fue vista en la J.C.P.E. de 14 de julio de 1842 (119/3), cuyo favorable informe aceptó la J.O. de 17 de julio (90/3), dándose por enterada la del 21 de agosto de la comunicación del día 10 del mismo trasladada por la Regencia del Reino concediéndole los honores y graduación de director de pintura (41-3/1). Pero en 1845, a consecuencia quizás de no haber sido incluido en la nómina de profesores de la Escuela Especial de Nobles Artes, renunció a ellos, según la J.O.Ext. de 16 de noviembre de 1845 (90/3).

²⁰⁷ Federico Madrazo era académico de mérito desde 1831; la R.O. por la que se le conceden los honores y graduación de director fue vista en la J.O. de 3 de diciembre de 1843 (90/3); su nombramiento de profesor de la Escuela de Nobles Artes fue por R.O. de 23 de marzo de 1845, vista en la J.O. Extr. de 14 de septiembre de 1845 (90/3).

²⁰⁸ Valentín Carderera era académico de mérito desde 1832; obtuvo el informe favorable en la J.C.NN.AA. de 16 de enero de 1844 (119/3), y en la J.O. de 21 del mismo (90/3); se le concedieron por R.O. de 9 de febrero, vista en la J.O. de 18 del mismo (90/3).

²⁰⁹ Bernardo López era académico de mérito desde 1825; obtuvo el informe favorable en la J.C.P.E.

Esquivel²¹⁰. Los tres serían nombrados profesores de la Escuela Especial de Bellas Artes: Valentín Carderera catedrático de Teoría e historia de las artes; Antonio María Esquivel catedrático de Anatomía artística, y Bernardo López director de los Estudios Menores de Dibujo²¹¹.

Genaro Pérez Villamil obtuvo estos honores y graduación de director en 1845 no sin antes haber provocado en la Academia cierto revuelo. En el mes de febrero del año anterior había solicitado los honores y graduación pero de teniente director; entonces se desestimó su petición argumentando que los aspirantes a ello, siendo académicos de mérito, deberían serlo por la pintura de historia, y Villamil lo era por la de paisaje. Pero estando pendiente el nuevo plan de estudios que podía incluir la enseñanza del paisaje, la Academia aplazó su resolución²¹². Pérez Villamil escribió con este motivo una carta muy sentida al secretario Marcial Antonio López en la que decía no explicarse, *Estatutos* en mano, la postergación de los académicos de mérito por la pintura de paisaje respecto a los de historia a la hora de poder acceder a los puestos docentes²¹³. La contestación que dio la Academia al ministro de la Gobernación fue que, considerando que estaba fuera de los *Estatutos* su pretensión, y que tal enseñanza del paisaje no se impartía en ella, y no queriendo desestimar los méritos del solicitante, advertía que si se llegaba a incluir una plaza de paisaje en la nueva reforma de los estudios, según estaba propuesto, no dudaría en apoyar en ese caso a Pérez Villamil²¹⁴. Una vez hecho público el R.D. de 25 de septiembre de 1844 que incluía como parte de la enseñanza de pintura la del dibujo de figuras y paisaje, Pérez Villamil insistió de nuevo ante el Gobierno para que se le concedieran los honores pero no ya de teniente director sino de director, y la efectividad de la

de 13 de febrero de 1844 (119/3), y en la J.O. de 18 del mismo (90/3); se le concedieron los honores por R.O. de 4 de marzo, vista en la J.O. de 31 del mismo (90/3).

²¹⁰ Antonio M^a Esquivel pidió ser nombrado académico honorario, al igual que Bernardo López, pero la J.C.P.E. de 31 de enero y de 13 de febrero de 1844 los rechazaron por no considerarlo oportuno, pues los *Estatutos* preveían conceder este título a "los profesores que después de haber servido empleos a la Academia se retiran por sus achaques o ancianidad" (119/3; 41-3)1). Antonio M^a. Esquivel juró los *Estatutos* "por haber obtenido de S.M. la gracia de los honores y graduación de director en su clase" (por R.O. de 4 de marzo de 1844) en la J.O. de 28 de abril (90/3).

²¹¹ Por la misma R.O. de 23 de marzo de 1845 que nombraba a todos los profesores de la Escuela Especial.

²¹² La J.C.P.E. de 28 de marzo de 1844 acusaba recibo del oficio del Ministerio de la Gobernación enviándole, para que informase, la solicitud del pintor de cámara y profesor de Topografía y Paisaje del Colegio Científico y Escuela de Caminos y Canales, Genaro Pérez Villamil, solicitando el grado y honores de teniente director de la Academia; la Comisión informó que para acceder a ello debía ser académico de mérito por la pintura de historia y no por el "ramo accesorio" del paisaje (119/3). La J.O. de 31 de marzo de 1844 así lo confirmaba y acordaba tener en cuenta sus especiales méritos, conocidos por la Academia (90/3).

²¹³ La carta está firmada en Madrid el 1 de abril de 1844 (41-3/1).

²¹⁴ Borrador fechado el 10 de mayo de 1844 (41-3/1), que había sido aprobado para enviar al ministro en la J.O. de 28 de abril anterior (90/3).

de profesor de paisaje²¹⁵. Finalmente el Gobierno le nombró profesor de paisaje²¹⁶. El último pintor del que tenemos noticias de que se le concedieran estos honores y graduación de director fue Carlos Luis Ribera, en 1845, quien había sido nombrado profesor ayudante de los estudios especiales de pintura unos días antes²¹⁷.

2.4. Los Directores Honorarios

Por los *Estatutos* de 1757 el rey podía nombrar directores honorarios a aquellos profesores a los que se les hubiera autorizado su cese por cuestiones de salud u otras causas justificadas de no poder cumplir con la asistencia a las clases encomendadas. La propuesta habría de partir de la propia Academia. Los directores honorarios podían asistir con voz y voto a las juntas generales y públicas, y si el protector o viceprotector lo veían oportuno, también a las ordinarias²¹⁸.

²¹⁵ La solicitud firmada por Pérez Villamil en Madrid el 10 de octubre de 1844 (41-3/1) la remitía el ministerio de la Gobernación a la Academia con fecha 13 del mismo; fue vista en la J.C.P.E. de 29 de noviembre (119/3), y su informe remitido a la J.O. de 1 de diciembre (90/3), que decidió que volviese de nuevo a la J.C.P.E.; en la celebrada el 10 de enero de 1845 insistió sobre lo dicho en la primera consulta, haciendo la salvedad de que se le tendría en cuenta a la hora de hacer la proposición al Gobierno para proveer las plazas, y en el caso de que no se hiciera por oposición, pues si era así podría concurrir en igualdad de condiciones que el resto de los académicos de mérito por la pintura de historia (119/3); este informe fue corroborado por la J.O. de 12 de enero de 1845 (90/3).

²¹⁶ Pérez Villamil escribió a la Academia acusando recibo del comunicado de su nombramiento y ofreciéndole un ejemplar de su obra *La España artística y Monumental*, vista en J.P. de 20 de octubre de 1845 (128/3). Estas circunstancias concretas han sido recogidas por **Arias Anglés** (1976).

²¹⁷ Por R.O. de 28 de marzo de 1845 se le concedieron los honores, vista en la J.O. de 13 de abril, cuando ya había sido nombrado profesor agregado o ayudante de los estudios especiales de pintura por otra R.O. de unos días antes; en la J.O. de 25 de mayo se dio cuenta de una carta suya enviada desde París dando las gracias por su nombramiento de "director suplente" (90/3).

²¹⁸ **Estatutos...** (1757: 38-39). **Bédat** (1989: 178-179) maneja otros criterios al analizar la concesión del título de director honorario. Por una parte dice que, al margen de las directoras honorarias, "el título de director honorario se consideró como recompensa dada a los artistas que llevaban mucha fama", lo que "permitía al Rey ennoblecer a artistas, cuyos talentos apreciaba particularmente". Bédat relaciona la concesión de este título a todo artista cercano al monarca, y parece olvidar que según los *Estatutos* el título se concedía exclusivamente a los directores de la Academia que renunciaban al puesto al no poder hacerse cargo de las enseñanzas que tenían a su cargo, especialmente por razones de salud o por sus múltiples ocupaciones, y previo el visto bueno de la Academia. Analizando el número de los concedidos entre 1752-1768 (trece) y entre 1768-1808 (tres), saca la conclusión de que en la Academia había un sentimiento de xenofobia hacia los profesores extranjeros de valía artística reconocida, porque de los concedidos antes de 1768 solamente cinco era españoles, y por contra, con posterioridad a este año solamente uno fue extranjero, por lo que se pregunta: "¿hubieran conseguido los profesores españoles que no se atribuyera más este honor a los extranjeros que no formaban parte de la Academia? Es muy probable". Y concluye diciendo: "Los profesores de la Academia querían por sí solos las reales gracias, y la evolución notada a propósito del nombramiento de los directores honorarios parece indicar cómo el Rey tomó en consideración dichas reclamaciones: lo cierto es que esta transformación se hizo en perjuicio de los artistas extranjeros".

Ya hemos visto al hablar de los directores actuales que Francisco Goya dimitió como tal en 1797 aduciendo problemas de salud y, admitida su renuncia, fue nombrado director honorario²¹⁹. En 1818 solicitó serlo el teniente director José Maea, pero la Academia, argumentando que esta era una gracia que concedía el Rey, y no ser un escalón más en el ascenso profesoral, le recomendó que lo solicitase directamente al infante Carlos María Isidro²²⁰. Vicente López solicitó del Infante en 1822 que le admitiera su dimisión como director actual, y que por tanto le eximiera de asistir a la dirección de las Salas del Natural y del Yeso, por motivos de salud y mucho trabajo²²¹. Requerido informe a la Academia, el Infante la aceptó y acordó que se siguiera la letra de los *Estatutos* en el sentido de proponerle para director honorario²²². El Rey aceptó su dimisión por R.O. de 7 de noviembre, y acusando recibo de la misma la Academia acordó proponerle para director honorario²²³.

Muestra de la cierta confusión que había respecto a este título entre los propios artistas son las solicitudes presentadas por Antonio María Esquivel y Bernardo López Piquer pretendiendo ser nombrados directores honorarios en 1844. Subyacía en estos casos (como hemos visto al hablar de los académicos con honores y graduación de director) la preocupación por conseguir títulos con que poder optar a las plazas previstas según la reforma de los estudios de bellas artes. En el caso de Antonio María Esquivel, que solicitaba el nombramiento de director honorario, la Academia vio una muestra de "la simplicidad de su autor, [que] cree deberse limitar a lo que arroja de sí su misma súplica, cual es la de pretender un título no creado aún para los profesores de su clase, y sí el honroso resultado que ofrece el estatuto 12 como premio al mérito y servicios académicos de sus ya esclarecidos directores"²²⁴. Menos petulante pareció la solicitud

²¹⁹ La J.O. de 30 de abril de 1797 nombró a Goya, por aclamación, director honorario de pintura una vez que el rey había aceptado su cese como director actual (86/3). También en el siglo XVIII habían sido nombradas directoras honorarias la duquesa de Huescar y de Arcos, por acuerdo de la J.O. de 20 de julio de 1766 (82/3), y la marquesa de Espeja, por acuerdo de la J.O. de 4 de abril de 1775 (83/3); de la académica de honor marquesa de Santa Cruz sabemos que presentó como directora honoraria que era, dos copias en miniatura de originales de Murillo, que fueron vistas en la J.Púb. de 13 de julio de 1799 (86/3).

²²⁰ Por acuerdo de la J.P. de 28 de febrero de 1818 (127/3); ya hemos visto que lo que se le concedió al año siguiente fueron los honores y graduación de director.

²²¹ En carta firmada el 20 de marzo de 1822 (93-5/6).

²²² La J.O. de 14 de abril recibió a informe su solicitud, que aceptó (88/3).

²²³ De la que se daba cuenta en la J.P. de 14 de diciembre de 1822, y acordando proponerle al rey para director honorario (93-5/6; 127/3), lo que fue corroborado por la J.O. de 15 del mismo (88/3).

²²⁴ Así veía la J.C.P.E. de 31 de enero de 1844 la pretensión de Esquivel de "contribuir [...] a la prosperidad y brillo de las bellas artes como en repetidas ocasiones tiene bien probado, y siendo uno y eficaz para contribuir a su cultivo y progreso el pertenecer a la Academia de San Fernando con el honroso título de Director, porque así se logra el prestigio y autoridad necesarias, para influir en determinaciones que tengan el objeto indicado, al paso que se adquiere una distinción que estimule y aliente para los trabajos artísticos" (119/3).

de Bernardo López, pues considerando que en realidad lo que pedía eran los honores y graduación de director, informó a su favor como ya hemos visto.

2.5. Otros Directores

Además de los dos directores de cada arte, los *Estatutos* de 1757 contemplaban un director de los artistas pensionados en el extranjero. Fuera de los mismos, y transcurriendo el tiempo, se incorporaron a la docencia otras materias de estudio, como la perspectiva (común a las artes), la anatomía artística, y el colorido y la composición pictóricas, y para impartirlas hubo que dotar las plazas respectivas de profesores en calidad de directores.

2.5.1. Director de los Pensionados

Los *Estatutos* establecían que podrían aspirar a serlo los tenientes directores o académicos de mérito "naturales de estos Reinos". El nombramiento lo hacía el rey a propuesta de la Academia, que en junta ordinaria aprobaba la terna presentada por la particular. El puesto no fue entendido como un cargo perpetuo²²⁵.

El primer profesor que ocupó la plaza en el siglo XVIII fue Francisco Preciado de la Vega, pero tras su muerte, acaecida en 1786, permaneció bastantes años sin ocuparse²²⁶, entre otras causas porque la Academia no volvió a enviar pensionados a Roma por conducto de pensión ordinaria hasta 1832. Veremos en el apartado dedicado a las pensiones al extranjero cómo durante todos estos años se insistió en la necesidad de renovar la costumbre de enviar artistas a Roma, pero por diferentes motivos esto no se llevó a cabo hasta el segundo tercio del siglo XIX. Fruto de estas gestiones fue la aprobación en 1830 de un reglamento de pensionados y del nombramiento del escultor Antonio Solá para dirigirlos²²⁷, puesto que ejerció durante todo el período que estudia

²²⁵ *Estatutos...* (1757: 82-83).

²²⁶ Al parecer en 1793 Scipion Perosini había solicitado la plaza, pero no recibió informe favorable de la Academia por no ser español, y por no ser necesario entonces cubrirla ya que no había ningún pensionado ordinario, según informe elaborado por el bibliotecario Juan Pascual Colomer con fecha 19 de agosto de 1824 (50-5/1). Según **Jordán** (1994: 147) en 1819 se pensó en nombrar a José Madrazo director de los pensionados en Roma, justo cuando estaba a punto de regresar definitivamente a España y habiendo sido ya nombrado pintor de cámara, director de la enseñanza de colorido y académico de mérito de la de S. Fernando.

²²⁷ El escultor Antonio Solá había nacido en Barcelona en 1787, y como alumno de su Escuela de Bellas Artes, la Junta de Comercio le concedió en 1803 una pensión para marchar a Roma. Allí continuaba cuando se rompieron las relaciones entre España y Francia a consecuencia de la invasión napoleónica, y cesada ésta, solicitó en 1814 una nueva ayuda de la Junta, que le pensionó de nuevo hasta 1816. Por R.O. de 24 de octubre de 1818 el Rey le pensionó por sus muchos méritos (70-38/5). Entre las numerosas distinciones y títulos que consiguió estaban los de académico de mérito, consejero, vicepresidente y presidente, entre 1837 y 1840, de la Pontificia de San Lucas; la de San Fernando

mos. A finales de 1837 regresaron a España los artistas que habían marchado a Roma pensionados en 1832, por lo que en 1841 la Regencia pidió informes a la Academia sobre la utilidad de mantener allí un director²²⁸, a lo que respondió que la utilidad venía dada tanto por los *Estatutos* como por el *Reglamento* de 1830²²⁹.

2.5.2. *Director de Perspectiva*

Al decidir en 1766 incluir la enseñanza de la perspectiva en la Academia, como veremos en el capítulo correspondiente²³⁰, se acordó que, para no desequilibrar la economía propia, su único profesor y por tanto director fuera elegido de entre los profesores que ya tenían sueldo dentro de ella. Los profesores que estaban en condiciones de afrontar esta proposición eran los directores actuales y los tenientes directores, sin distinción de que lo fueran por la pintura, la escultura o la arquitectura, pues, entendida como una enseñanza común a todas ellas, se alternaba con todas. Siguiendo este planteamiento fueron nombrados directores de la enseñanza de la perspectiva, sucesivamente, Alejandro González Velázquez (posiblemente por su faceta como pintor) en 1766²³¹, el escultor Felipe de Castro en 1772, y el arquitecto Diego Villanueva a los pocos días del mismo año, ejerciéndolo hasta su fallecimiento, ocurrido en 1774²³².

le nombró académico de mérito por la escultura por acuerdo de la J.O. de 30 de marzo de 1828 (88/3). Vid. **Barrio Ogayar** (1966b) y también **Cánovas del Castillo** (1989).

²²⁸ Por oficio fechado el 3 de octubre de 1841 (50-5/1).

²²⁹ La respuesta fue acordada en la J.C.NN.AA. de 8 de octubre de 1841 (119/3). Ajustes presupuestarios del Gobierno suprimieron la plaza de director de pensionados en Roma en 1855, y aunque la Academia protestó dirigiendo un escrito al Ministerio de Fomento fechado el 24 de junio de 1855, la plaza fue suprimida. Entonces Antonio Solá solicitó su jubilación por motivos de salud y, mientras se tramitaba, se pidió a Antonio Cánovas del Castillo, encargado de la correspondencia de España en Roma, que "desempeñara gratuitamente las funciones que como tal director ha ejercido don Antonio Solá". La Academia insistió en 1856 sobre la necesidad de proveerla, y mientras esto se producía, jubilado ya Solá, se le encargó de manera especial que continuase informando al Gobierno sobre la marcha de los pensionados. Por R.O. de 15 de julio de 1858 la plaza se restableció, y se nombró al también escultor José de Vilches. Antonio Solá continuó en Roma y al parecer con problemas de salud y económicos, pues solicitó licencia para que se le pagaran sus atrasos allí mismo, lo que le fue concedido por R.O. de 16 de diciembre de 1860 que además le autorizaba para "seguir encargado de la inspección de la referida clase durante las ausencias del actual director". Antonio Solá falleció en junio de 1861 (50-3/1). Vid. **Barrio Ogayar** (1966b: 75-83).

²³⁰ Por R.O. de 19 de agosto de 1766 (32-14/1).

²³¹ Alejandro González Velázquez era teniente director de pintura cuando fue nombrado en 1766, a propuesta de Mengs, y ejerció la dirección de la enseñanza de la perspectiva hasta que falleció en 1772 (32-11/1; 32-14/1).

²³² Al fallecer Alejandro González Velázquez en 1772, se siguió el procedimiento normal de propuestas en terna, formando la compuesta por los directores actuales Felipe de Castro (por la escultura) y Diego Villanueva (por la arquitectura), más el teniente director Antonio González Ruiz (por la pintura). Felipe de Castro fue nombrado por R.O. de 8 de febrero de 1772, pero renunció a los pocos

Con el nombramiento de Miguel Fernández en 1774 se abrió la posibilidad de que otros profesores pudieran acceder a esta enseñanza, pues él no era ni director ni teniente sino académico de mérito²³³. Cuando murió en 1786 estaba ya asumido el hecho pero se limitaron sus expectativas, pues así como se había dicho en un principio que el profesor de esta enseñanza la simultanearía con sus otras obligaciones, ahora se le obligaba a abandonarla si conseguía un ascenso. Según estos parámetros fueron nombrados Agustín Navarro²³⁴ y Guillermo Casanova Aguilar²³⁵ en 1786 y 1787 respectivamente. Pero el que los solicitantes fueran exclusivamente académicos de mérito suscitó críticas por parte de otros académicos que opinaban que les faltaba experiencia profesional y docente. En el caso concreto de Guillermo Casanova se le reprochó que su título de académico fuera de hacía poco más de un año, y su nombramiento fue tachado de precipitado. Aún así mantuvo a su cargo esta enseñanza hasta que falleció en 1804. Entonces hubo tal cantidad de solicitudes (incluso de alumnos) que se decidió cubrir la plaza convocando una oposición²³⁶. Pero no encontrando ningún candidato adecuado se nombró en 1805, para cubrirla provisionalmente, a Antonio López Aguado²³⁷, y luego a

días, y en su lugar se nombró a Diego Villanueva por R.O. de 16 de febrero del mismo año (32-11/1; 32-14/1).

²³³ Al fallecer Diego de Villanueva la Academia solamente encontró como candidatos aptos a los académicos de mérito por la arquitectura Juan Pedro Arnal y Miguel Fernández; éste último fue nombrado por R.O. de 11 de noviembre de 1774 (32-11/1; 32-14/1).

²³⁴ Los candidatos a ocupar la plaza fueron los académicos de mérito Agustín Navarro (por la pintura), Guillermo Casanova Aguilar y Alfonso Regalado (ambos por la arquitectura). Al nombrar a Navarro por R.O. de 22 de diciembre de 1786 se recortaba también su sueldo, argumentando que cuando había sido creada la plaza en 1766 las clases se impartía por la mañana y por la noche y que ahora eran solamente por la noche. Agustín Navarro falleció en julio de 1787 (32-11/1; 32-14/1).

²³⁵ Durante los meses de julio y agosto de 1787 fueron seis los académicos de mérito que presentaron solicitud a la plaza: Ignacio Haan, Antonio Primo, José Camarón, Manuel Turrillo, Alfonso Regalado Rodríguez, Ignacio Tomás y Guillermo Casanova, de los que la J.O. eligió a Casanova, Regalado y Turrillo. Casanova era académico de mérito por la arquitectura desde mayo de 1786, fue nombrado director de perspectiva por R.O. de 22 de septiembre de 1797, y falleció en 1804 (32-11/1; 32-14/1).

²³⁶ Previa petición al Rey, acordada en la J.P. de 16 de junio de 1804 (126/3), el edicto de convocatoria se publicó el 1 de septiembre, antecedido una R.O. de 11 de agosto. **Bédat** (1989: 166) dice a este respecto que "en el mes de noviembre de 1804 varias juntas se consagraron al examen de los candidatos al puesto de profesor de perspectiva, y los profesores estaban de acuerdo para decir que ninguno de ellos era digno de dicho cargo"; recoge además lo que Pedro González de Sepúlveda anotó en su *Diario* respecto a este caso, diciendo que hubo una violenta discusión entre profesores y consiliares "con motivo de Francisco Pérez Rabadán, por quien los Señores estaban empeñados por recomendación de Casa de Altamira" y cómo él mismo tomó parte en la discusión al decir que "bastante hablaban de la Academia sin dar motivo algunas veces, pero que si se hacían unos ejemplos semejantes tal vez tendrían razón de hablar de los que gobiernan la Academia y de sus profesores", y concluía Sepúlveda diciendo que "Por haberse metido unos títeres a querer manejar los profesores, es regular traigan malas consecuencias".

²³⁷ López Aguado era teniente director de arquitectura y se había ofrecido voluntariamente a corregir a los alumnos, según la J.P. de 13 de enero de 1805 (126/3).

Mateo Mauricio Medina²³⁸. La provisionalidad se dilató hasta 1807 en que de nuevo se convocó la oposición²³⁹, pero no se llegó a realizar por la situación prebélica en que se vio sumido el país. No hemos encontrado noticias hasta 1814, año en que Fernando Brambila solicitó que se le permitiera desempeñarla interinamente hasta su definitiva adjudicación²⁴⁰. Fue admitido con la condición de "conferir la propiedad al que se estimare más idóneo por el desempeño de los ejercicios en la oposición prevenida"²⁴¹. Fernando Brambila consiguió la dirección de la enseñanza de la perspectiva en 1817, pero no por oposición, ya que no se llegó a celebrar²⁴², y también un ayudante, Manuel Rodríguez²⁴³. En 1826 Fernando Brambila presentó su dimisión pero no le fue aceptada, y estuvo al frente de esta enseñanza hasta que falleció en 1834. Desde la muerte de Fernando Brambila y hasta 1844 en que se reformaron las enseñanzas de bellas artes ocupó la plaza el que había sido su ayudante, Manuel Rodríguez²⁴⁴, suplido en ocasiones por su hijo Patricio Rodríguez Prieto²⁴⁵, quien, en 1845, sería nombrado catedrático de perspectiva de los estudios comunes de la Escuela Especial de bellas artes²⁴⁶.

2.5.3. Director de Anatomía Artística

También partió de A.R. Mengs la idea de ampliar los estudios de los futuros pintores y escultores en el terreno de la anatomía artística, proponiendo que junto al director asistiera a las clases un profesor (pintor o escultor), idea que, como ya veremos en el capítulo correspondiente a esta enseñanza, no tuvo el resultado deseado. El primer profesor de esta materia fue el cirujano Agustín Navarro, que no pasó a formar parte de la plantilla de la Academia a pesar de concedérsele el título y las prerrogativas de uno más de sus directores, destinándole incluso su asiento correspondiente en las juntas entre los directores de las tres artes y el de perspectiva; en ellas tendría voz y voto en

²³⁸ Por acuerdo de la J.P. de 8 de septiembre de 1805 (126/3).

²³⁹ Por acuerdo de la J.O. de 5 de mayo de 1807 (87/3).

²⁴⁰ Su solicitud está firmada el 12 de febrero de 1814, y en ella explicaba que, vuelto de Cádiz a Madrid, desea vincularse a la enseñanza en la Academia (32-14/1).

²⁴¹ La decisión fue tomada en la J.P. de 13 de febrero de 1814; las JJ.PP. de 28 de septiembre y de 3 de noviembre acordaron prorrogarle la confianza (126/3).

²⁴² Se le nombró director de la Sala de Adorno y Perspectiva del Estudio de Principios del Dibujo de la calle Fuencarral por R.O. de 6 de septiembre de 1817 (5-4/2).

²⁴³ Se le nombró por R.O. de 14 de diciembre de 1818; también ejerció funciones de ayudante José de San Martín (5-4/2).

²⁴⁴ Manuel Rodríguez fue propuesto para director de perspectiva por la J.O. de 26 de marzo de 1834; la J.O. de 4 de mayo dio cuenta de la R.O. que le nombraba (89/3).

²⁴⁵ Le suplió principalmente durante una larga enfermedad (32-14/1).

²⁴⁶ Por R.O. de 23 de marzo de 1845.

las cuestiones relacionadas con la enseñanza de la pintura y de la escultura. El Rey le nombró en el mismo año de 1766, a propuesta de la Academia²⁴⁷.

Esta enseñanza tuvo una trayectoria muy irregular y creemos, ante la falta de información, que no hubo más directores de anatomía hasta que en 1845, iniciada la actividad docente de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, fuera nombrado Antonio María Esquivel.

2.5.4. *Director de Colorido*

El primero de ellos fue Francisco Javier Ramos quien, estando en Roma pensionado extraordinariamente por el Rey, fue nombrado en 1787 pintor de cámara con la obligación expresa de enseñar la teoría y la práctica de la pintura a los jóvenes que la Academia le propusiera, con la asignación de 15.000 reales anuales sobre el real erario (no sobre los fondos de la Academia)²⁴⁸. Tras su muerte, acaecida en 1817, la Academia pidió al Rey que se mantuviera esta enseñanza en base a la necesidad que había de atender a "algunos jóvenes adelantados que concurren a [...] copiar los excelentes cuadros que S.M. ha tenido a bien remitirla"²⁴⁹. El Rey accedió a ello y nombró a José de Madrazo, con las mismas condiciones que había gozado Francisco Javier Ramos²⁵⁰.

Transcurriendo el tiempo observamos que la Academia se resistía a considerar esta plaza como una más de las suyas propias, ya que cuando en 1821 José Madrazo fue propuesto para ocupar la vacante de teniente director de pintura que dejaba Zacarías González Velázquez al haber sido ascendido a director (lo que había ocurrido en 1819), se discutió sobre si considerarlo aspirante en su calidad de académico de mérito o como un director más²⁵¹. Finalmente se decidió que por "ninguna disposición oficial se le había dado ni a él ni a Ramos ni el nombre ni el empleo de director, por lo que se le

²⁴⁷ La J.P. de 25 de septiembre de 1766 le nombró (121/3), y se comunicó al marqués de Grimaldi con fecha 28 del mismo (93-3/6); el Rey aprobó el nombramiento según orden del día 30 (32-11/1); el 2 de octubre recibió la comunicación el interesado, tomando posesión del cargo en la J.O. de 5 octubre (82/3), según comunicado a Grimaldi del día 8 (32-11/1).

²⁴⁸ Por R.O. de 4 de septiembre de 1787 comunicada desde San Ildefonso por el conde de Florida-blanca al propio Ramos (174-1/5).

²⁴⁹ Por acuerdo de la J.P. de 13 de octubre de 1817 (127/3).

²⁵⁰ Por R.O. de 16 de enero de 1818, vista en la J.P. de 21 de enero de 1818 (127/3). Según Vega (1990: 103) José Madrazo solicitó un aumento de sueldo por estas competencias, y el Rey accedió a pagarle 18.000 reales anuales a cuenta de la Tesorería de la Real Casa; dice también esta autora que "se inicia con esta solicitud del recién llegado a la Corte la historia de las disputas personales que tuvieron lugar en el seno de la Academia en estos años, con clara incidencia en el desarrollo de la litografía en España porque José de Madrazo supo ganarse el favor del monarca, pero no el de aquellos que dirigían la Real de San Fernando".

²⁵¹ Las discusiones tuvieron lugar en la J.P. de 29 de enero de 1821 (127/3).

debería considerar como académico de mérito²⁵². Podemos ver en este modo de proceder que la Academia no aceptaba la imposición de un director, por lo que le sometió a pasar por las sucesivas etapas como a cualquier otro aspirante a profesor. Hasta 1823, año en que fue nombrado teniente director, José Madrazo no fue incluido en la nómina de profesores de la Academia, y no fue director hasta 1838. Al no ostentar estos nombramientos, su capacidad para intervenir en las juntas resultaba limitada. Un reflejo de ello lo tenemos en la idea expresada en 1820 por la Comisión del plan de estudios al manifestar que José Madrazo pretendía él solo salvar la Pintura. No había pues, directores de pintura y director de colorido, sino solamente directores de pintura, y José Madrazo hubo de conformarse con ser uno más. Como veremos al hablar de esta asignatura, parece ser que hasta 1827 no se le dio acogida oficial dentro del edificio de la Academia. Madrazo tuvo que esperar hasta 1845 a que el Gobierno le nombrara director de la cátedra de Colorido y composición, enseñanza que defendió con uñas y dientes frente a la del Dibujo del natural en su polémica con Juan Gálvez, como ya hemos visto al hablar de los directores.

El director de Colorido era pues como un "préstamo" que hacía el rey de uno de sus pintores de cámara. Pero mientras Francisco Javier Ramos impartió las clases en su propio estudio, José Madrazo pidió ejercer su cometido dentro del edificio de la Academia. Su intervención en las juntas fue como director de Colorido, aunque tenía que presentar mensualmente a la ordinaria, como cualquier otro director, muestras de los progresos de sus alumnos.

2.6. Los Tenientes Directores

Los *Estatutos* establecieron que hubiera ocho plazas de profesores con categoría de teniente director: tres por la pintura, tres por la escultura y dos por la arquitectura. La junta particular los escogía de entre los académicos más sobresalientes (principalmente los académicos de mérito), y presentaba a la junta ordinaria una terna de la que el rey debía designar al más idóneo. Todos tenían voz y voto en las juntas ordinarias, generales y públicas. Sus principales obligaciones consistían en asistir y dirigir las Salas del modelo de Yeso, de Principios de Dibujo y de Geometría, estableciéndose turno a propósito entre los ocho que debía haber. En lo estrictamente docente estaban bajo la dirección inmediata del director general, y en lo relativo a disciplina debían tratar directamente con la junta ordinaria. Su cometido más directo era corregir a los alumnos y cuidar de la disciplina escolar, y mediando castigos, sería directamente el director general quien los impondría. El teniente director más antiguo podía hacer las veces de

²⁵² Por acuerdo de la J.P. de 12 de marzo de 1821 (127/3), citado también por Vega (1990: 105).

director actual cuando no lo hubiera ni en la Sala del Natural ni en la de Arquitectura²⁵³.

Al igual que en las plazas de director actual las vacantes se podían producir por fallecimiento, o por renuncia; y también por ascenso a director actual, por lo que en algunas ocasiones se pudieron producir simultáneamente. Al tratar de los directores actuales hemos establecido dos líneas de sucesión, y ahora hemos de hacer tres en orden a su número. Comenzando a finales del inmediato siglo XVIII, nos encontramos con que al producirse la vacante de director de pintura por fallecimiento de Francisco Bayeu, los tres tenientes directores más antiguos eran Francisco Goya, Francisco Javier Ramos y José Camarón Meliá, y estas son las tres líneas que vamos a seguir.

Francisco Goya era teniente director desde 1785, y en 1795 fue ascendido a director actual, quedando por tanto vacante la primera. La junta particular eligió de entre los académicos de mérito más antiguos a tres, resultando elegido Cosme Acuña²⁵⁴. Posteriormente, a finales de 1806, Acuña protagonizó una serie de altercados con Mariano Salvador Maella, y con efecto del 11 de enero de 1807 fue retirado de la nómina de profesores de la Academia, y desterrado de la Corte²⁵⁵. A consecuencia de esta "remoción" quedó vacante la plaza de teniente director, y se nombró para ocuparla a Zacarías González Velázquez²⁵⁶. A pesar de que éste fue ascendido a director actual en 1819, la

²⁵³ **Estatutos...** (1757: 39-40, 81).

²⁵⁴ La J.P. de 6 de septiembre de 1795 estableció del siguiente modo el orden de antigüedad de los ocho académicos de mérito que había por la pintura: Luis Paret, Cosme Acuña, José Camarón Meliá, Juan Moreno, José Maea, Zacarías González Velázquez, Francisco Cardona y José López Enguidanos; de entre todos acordó la terna compuesta por Acuña, Camarón y Maea (125/3), que fue aprobada por la J.O. del día siguiente (86/3). Por R.O. de 13 de septiembre de 1795 fue nombrado teniente director Cosme de Acuña, quien tomó posesión en la J.O. de 4 de octubre (86/3). Como consecuencia de su nombramiento José Camarón solicitó los honores y graduación de teniente director, como veremos en el apartado siguiente.

²⁵⁵ Los detalles sobre el asunto fueron tratados en la J.P.Extr. de 11 de noviembre de 1806, en la J.P. del 12 de enero de 1807 (126/3), y en la J.O. de 1 de febrero (87/3). Se conservan varios documentos más sobre el enfrentamiento de Acuña con Maella; por ellos sabemos que el primero estaba a finales de 1807 en Roma, en un estado mental deplorable y en contacto con los pensionados españoles; como ellos, había sido perseguido por las tropas napoleónicas, y desde mayo de 1808 se creía había marchado hacia Turquía (49-4/1; 61-1/5; 104-3/5). **Bédar** (1989: 152-153) nos cuenta a este propósito que el altercado se produjo a consecuencia de la propuesta para académico de mérito de José Ortiz y Sanz: "Cosme Acuña 'puso manos violentas' con Mariano Salvador Maella, 'sacudiéndole un garrotazo a la salida de la Academia' después de haberle insultado durante la junta y en la escalera principal de la Academia". **Bédar** completa estas noticias con lo detallado por el grabador Pedro González de Sepúlveda en su *Diario*: Maella denunció el hecho no solo ante la Academia sino también ante la justicia ordinaria y el juez, y presentándose en casa de Acuña "le halló enfermo e hizo llamar a dos médicos y declararon no se le podía mover y sigue malo". Más recientemente, estos hechos, y su biografía y obras, han sido recogidos por **Arnáiz** (1991: especialmente 160-167).

²⁵⁶ La J.P. de 15 de febrero de 1807 recibió las solicitudes de los cuatro académicos de mérito José Maea, Juan Navarro, Zacarías González Velázquez y José López Enguidanos; elaborándose la terna compuesta por Navarro, González Velázquez y López Enguidanos (126/3). Sin embargo la J.O. del mismo día cambió el orden, y propuso en primer lugar a González Velázquez, seguido de López

plaza no se cubrió hasta 1821, no sin amplias discusiones. Para esta ocasión el viceprotector propuso a la junta particular la terna formada por José Aparicio, José Madrazo y José Ribelles, excluyendo a Bartolomé Montalbo que era más antiguo como académico de mérito que Ribelles. Pedro Franco dio como argumento para ello un acuerdo anterior por el que para cubrir estas plazas, al igual que las de directores actuales, los aspirantes debían ser académicos por la pintura de historia. Montalbo quedaba pues excluido por serlo por el paisaje. Pero además había otro problema: José Madrazo era director de colorido desde 1818, y desde pocos meses después académico de mérito; la cuestión estaba en si considerarle uno más de éstos, o por encima de ellos, y por tanto tenerle en cuenta su nombramiento de director, lo que no tenía sentido pues si ya era director no tenía por qué aspirar a ser teniente director²⁵⁷. El asunto se zanjó "considerando que por ninguna disposición oficial se le había dado ni a él ni a Ramos [al que había sucedido en la enseñanza del colorido y la composición] ni el nombre ni el empleo de director, por lo que se le debería considerar como académico de mérito y con aspiración a la plaza vacante de teniente director de pintura. Y también se le debería considerar por igual a Bartolomé Montalbo, junto a José Aparicio"²⁵⁸.

La junta ordinaria compartió estas opiniones y por tanto propuso a votación la terna formada por José Aparicio, José Madrazo y Bartolomé Montalbo, pero se encontró con la oposición de una parte de los profesores presentes que consideraban más adecuado a Juan Antonio Ribera que a Bartolomé Montalbo²⁵⁹. Finalmente José Aparicio fue nombrado para cubrir la plaza vacante²⁶⁰. En medio de todas estas discusiones parece quedar claro una vez más la fuerte contienda existente entre los consiliarios y académicos de honor, y los profesores. Los primeros querían primar la antigüedad en la obtención de los títulos, mientras que los profesores defendían la posibilidad de ascenso de unos puestos a otros: si Juan Antonio Ribera se presentó a ocupar la plaza era porque no le gustaba la enseñanza de las niñas (a la que había renunciado a los siete meses de haber sido nombrado), y pretendía entrar a dar clase en los estudios mayores de la Academia. José Ribelles pretendía lo mismo, pero el viceprotector le disuadió de

Enguidanos y de Navarro (87/3). Finalmente Zacarías González Velázquez fue nombrado por R.O. de 21 de febrero de 1807, vista en la J.O. de 1 de marzo (87/3).

²⁵⁷ El tema se discutió en la J.P. de 29 de enero de 1821 (127/3).

²⁵⁸ Por acuerdo de la J.P. de 12 de marzo de 1821 (127/3).

²⁵⁹ Se trataba de la J.O. de 18 de marzo de 1821: algunos de los profesores presentes se extrañaron de que en lugar de Montalbo no apareciera Juan Antonio Ribera; la junta contestó que Montalbo era académico de mérito desde 1814 y que estaba dando clases, mientras que Juan A. Ribera lo era desde 1820 y había renunciado a dar las suyas en el Estudio de Niñas a los pocos meses de su nombramiento. Aún así, siete de los profesores presentes, que eran Vicente López, Zacarías González Velázquez, Isidro González Velázquez, José Ginés, Juan Gálvez, Valeriano Salvatierra y Custodio Teodoro Moreno, se negaron a votar la terna propuesta (88/3).

²⁶⁰ Por R.O. de 31 de marzo de 1821, vista en la J.O. de 6 de mayo (88/3).

que lo hiciera porque "se exponía a que la Academia no le atendiese después en sus ascensos"²⁶¹.

Cuando José Aparicio fue ascendido a director en 1834, Luis López Piquer ocupó la plaza vacante²⁶², pero no debía esperarse que se incorporara a la docencia inmediatamente pues estaba en Roma con una pensión, y algún tiempo después se le concedió prórroga por un año y medio más²⁶³. Quizás este hecho haya que interpretarlo como una estratagema, pues paralelamente se transmitía a la Academia el mensaje, de real orden, de que debía hacer las mayores economías en los sueldos de los directores y los tenientes. Por ello se decidió poner en práctica un acuerdo de finales del año 1819 relativo a que se declararan vacantes las plazas de profesores que tuvieran seis faltas consecutivas y sin justificación²⁶⁴. Pero Luis López no había llegado siquiera a incorporarse, con lo que no cayendo en falta, la plaza seguía cubierta pero no era necesario pagar sus servicios.

La segunda línea de tenientes directores la comenzamos con Francisco Javier Ramos Albertos, que había sido nombrado en 1794. Cuando Ramos ascendió a director en 1812 ocupó la vacante José Maea²⁶⁵. Consideradas nulas las elecciones hechas durante el "gobierno intruso"²⁶⁶, en 1814 volvió a declararse vacante la plaza, y de nuevo fue elegido José Maea²⁶⁷. Tras ser ascendido Maea a director en 1822, la plaza que dejaba vacante fue ocupada ya en 1823 por José Madrazo²⁶⁸. Promovido éste a director en 1838, Rafael Tegeo fue el último teniente director que la ocupó desde 1839²⁶⁹.

²⁶¹ Según carta de Pedro Franco a Fernando Queipo de Llano firmada el 20 de marzo de 1821 (39-14/1).

²⁶² La J.P. de 28 de mayo de 1834 propuso a Bartolomé Montalbo, José Ribelles y Luis López (127/3), pero la J.O. de 22 de junio invirtió el orden (89/3). Luis López Piquer, que estaba en Roma con una pensión, fue nombrado teniente director por una R.O. de 30 de julio, vista en la J.O. de 12 de octubre (89/3); en la J.O. de 31 de mayo de 1835 se daba cuenta de una carta suya remitida desde Roma dando las gracias a la Academia por su nombramiento (89/3).

²⁶³ Según se daba cuenta en la J.O. de 27 de septiembre de 1835 (89/3).

²⁶⁴ Por acuerdo de la J.P. de 17 de octubre de 1835 (128/3).

²⁶⁵ La J.P. de 2 de febrero de 1812 propuso a Juan Navarro, José Maea y José López Enguidanos (126/3); la J.O. del día 5 votó en primer lugar a Maea, seguido de Navarro y de López Enguidanos. Por R.O. de 13 de febrero de 1812 fue nombrado José Maea, que tomó posesión en la J.O. del 12 de abril (87/3).

²⁶⁶ Por acuerdo de la J.P. de 14 de octubre de 1813; posteriormente la J.P. de 17 de octubre de 1818 declaró que lo cobrado durante este período debía devolverse e ingresar en los fondos de la Academia (126/3).

²⁶⁷ En esta ocasión la J.P. de 19 de agosto de 1814 propuso a los académicos de mérito Juan Navarro y Juan Gálvez (127/3); la J.O. del 21 situó en primer lugar a José Maea, seguido de Gálvez y de Navarro (87/3). José Maea fue nombrado de nuevo por R.O. de 4 de septiembre de 1814, vista en la J.O. de 2 de octubre (87/3).

²⁶⁸ La J.P. de 14 de diciembre de 1822 propuso como aspirantes a José Madrazo, Juan Antonio Ribera y Bartolomé Montalbo (127/3), y así lo confirmó la J.O. del día siguiente (88/3). Se dio cuenta del nombramiento de José Madrazo en la J.O. de 16 de febrero de 1823, y tomó posesión en la del 16 de marzo (88/3).

²⁶⁹ La J.P. de 2 de diciembre de 1838 pidió que se cubriera la plaza liberada por José Madrazo; la J.P. de

Finalmente, la tercera línea de tenientes directores la encabezamos con José Camarón Meliá, que vino a ocupar la de Gregorio Ferro cuando éste fue ascendido a director en 1797²⁷⁰. José Camarón falleció en 1819²⁷¹, y al intentar cubrir la vacante ocurrió un hecho sin precedentes en la historia de la Academia: el ministro de Estado remitió una comunicación indicando que la plaza se adjudicara por "rigurosa oposición"²⁷². El viceprotector hizo ver los inconvenientes que esto conllevaba pues significaría anular lo establecido por los *Estatutos* respecto al asunto, además de que también estaba pendiente la provisión de la vacante de director ocurrida por fallecimiento de Mariano Salvador Maella, y el ministerio de Estado nada decía sobre ella. Por otra parte, tampoco se aclaraba si este modo de proceder sería exclusivamente para esta ocasión o también para lo sucesivo. Pedro Franco opinó además que los profesores "se retraerían de presentarse a la oposición en razón de haber llegado ya por su conocida suficiencia al grado sublime que les dispensa este Rl. Cuerpo y para el cual han hecho los competentes ejercicios y dado a conocer su habilidad". En estos términos se expresó la Academia ante el Rey, y destituido el ministro de Estado marqués de Casa Irujo en junio del mismo año, las aguas volvieron a su cauce. El nuevo ministro revocó esta orden, y mandó que todo se hiciera como era costumbre²⁷³. Así pues Juan Gálvez vino a ocupar en el mismo 1819 la plaza que dejara José Camarón²⁷⁴; tras ser ascendido Gálvez a director en 1826, la ocuparía desde 1827 Juan Antonio Ribera²⁷⁵.

Al unificar criterios y denominar a todos los académicos por igual, los *Estatutos* de 1846 eliminaron tanto la categoría de teniente director como la de director, que eran titulaciones docentes, por lo que la Academia como tal Institución ya no utilizaría más

15 de julio de 1839 hizo una relación de los académicos de mérito residentes en Madrid en condiciones de optar a ella: Bartolomé Montalbo, Rafael Tegeo, Bernardo López, José Bueno, José Castelar Perea, José Gutiérrez y Valentín Carderera; la terna finalmente propuesta la formaban Montalbo, Tegeo y Castelar (128/3); pero la J.O. de 28 de julio alteró el orden del siguiente modo: Tegeo, Castelar y Montalbo (89/3). La R.O. que nombraba a Rafael Tegeo teniente director fue vista en la J.O. de 15 de septiembre de 1839, y tomó posesión en la del 27 de octubre (90/3). A diferencia de otros profesores de la Academia Tegeo no obtuvo ninguna plaza tras la reordenación de los estudios de bellas artes decretada en 1844.

²⁷⁰ La J.P. de 4 de junio de 1797 propuso a los académicos de mérito José Camarón, José Maea y Zacarías González Velázquez, excluyendo a Juan Navarro (125/3); la J.O. del mismo día votó en primer lugar a Camarón, seguido de González Velázquez y de Maea (86/3). José Camarón fue nombrado por R.O. de 13 de junio de 1797, en la misma fecha que Ferro director (41-5/1).

²⁷¹ Murió el 11 de enero de 1819 (47-2/1), de lo que se dio cuenta en la J.O. de 24 del mismo (88/3).

²⁷² Por R.O. comunicada el 11 de mayo de 1819, vista en la J.P. de 8 de julio (127/3).

²⁷³ Por R.O. de 4 de septiembre de 1819, vista en la J.P. de 18 del mismo (127/3).

²⁷⁴ La J.P. 17 febrero propuso a los académicos de mérito Juan Gálvez, José Aparicio y Bartolomé Montalbo (127/3), y así lo aceptó la J.O. de 20 del mismo (88/3). Juan Gálvez fue nombrado por R.O. de 2 de octubre de 1819, vista en la J.O. de 28 de noviembre; juró la plaza en la del 23 de enero de 1820 (88/3). Vid. **Contenido** (1993: 251-255).

²⁷⁵ Fue nombrado por R.O. de 10 de agosto de 1827, vista en la J.O. de 12 del mismo (88/3); tras la reforma de la enseñanza decretada en 1844 fue nombrado director de los Estudios Menores de Dibujo.

este tipo de denominaciones. A partir de entonces una cosa sería ser académico y otra profesor de la Escuela Especial de Bellas Artes, aunque hubiera quien las compaginara²⁷⁶.

2.7. Los Profesores con Honores y Graduación de Teniente Director

Los honores y graduación de teniente director eran equiparables a los que hemos visto referidos a los de director, pero hubo problemas de interpretación sobre lo prescrito en los *Estatutos*. En ellos se hablaba de "académicos o tenientes con honores de director", pero no específicamente de honores de teniente director²⁷⁷. A pesar de esta aparente confusión la práctica demostró que también se concedieron, hasta que en 1787 se acordó que no se prodigaran más para evitar "los inconvenientes de que una vez concedidos se priva a la Academia de proponer sujetos para las plazas en propiedad, y a S. M. darlas a quienes pueden tener mayor mérito que los honorarios cuando se verifique alguna vacante"²⁷⁸. Pero cuando en 1788 fue nombrado teniente director el académico de mérito Gregorio Ferro, al también académico de mérito José del Castillo (que había sido propuesto en segundo lugar) se le concedieron los honores y graduación de teniente director con opción a ocupar vacante en base a que ambos habían recibido de la junta ordinaria el mismo número de votos. Un caso parecido se presentó al solicitarlos José Camarón Meliá tras ser nombrado teniente director Cosme Acuña en 1795. Camarón argumentaba que lo merecía porque había obtenido solamente un voto menos que el elegido. Pero la junta particular no lo entendió así, y le explicó que en el caso de Castillo había habido empate de votos, y que de todas formas no era una fórmula establecida por los *Estatutos*. En esta ocasión se decidió no olvidar lo acordado en 1787²⁷⁹.

²⁷⁶ Sobre la general confusión existente casi hasta nuestros días en cuanto a la identidad entre la Academia y la Escuela Especial, decía Julio Moisés lo siguiente: "Tan enlazada está la Escuela con la Academia, que no es posible hablar de aquella sin referirse a ésta, ni puede aludirse a la Academia sin relacionarla con la Escuela. Para muchas gentes, el Académico es profesor de la Escuela de Bellas Artes; y, naturalmente, para ellas, los profesores de la Escuela son Académicos. Y hay para ello una razón de origen, que ha hecho tradicional la creencia, en lo general y en lo particular, de esta digna hermandad, que debe comprender igualmente al Conservatorio y a la Escuela de Arquitectura. En verdad, que si ambas entidades, Academia y Escuela, se separaron por disposiciones oficiales, sin duda necesarias para el mayor desarrollo de cada una, disfrutando de autonomía y fueros propios, viven esencialmente, y vivirán, unidas, no ya por razón de convivir, ser y estar en un mismo edificio [...] sino por la íntima relación establecida desde que se fundaron, pues en principio no fueron en realidad, ni la Academia ni la Escuela, las creadas básicamente, sino ambas a la vez, debiéndose una a la otra al formar un solo cuerpo con cerebro y corazón inseparables" (Moisés, 1947: 7-8).

²⁷⁷ *Estatutos...* (1757: 37-38).

²⁷⁸ Por acuerdo de la J.P. de 7 de enero 1787 (124/3).

²⁷⁹ Por acuerdo de la J.P. de 4 de octubre de 1795 (125/3); en la J.O. de 6 de septiembre Acuña había obtenido 10 votos, Camarón 9 y Maea 8 (86/3).

En 1814 solicitó los honores y graduación de teniente director el académico de mérito Juan Navarro argumentando que había quedado propuesto en segundo lugar para la vacante de teniente director por ascenso a director de Francisco Javier Ramos en 1812²⁸⁰. La junta no debió informar favorablemente porque no se registró ninguna mención posterior²⁸¹. En 1817, y a propósito de haberlos solicitado el académico de mérito por la arquitectura Juan Miguel de Inclán Valdés, el infante Carlos María ordenó que los académicos de mérito que los obtuvieran fueran convocados y asistieran con voz y voto a todas las juntas ordinarias, generales y públicas, y disfrutaran de todas las prerrogativas que los *Estatutos* señalaban para los graduados de director²⁸². Pero en 1842 el académico de mérito por la arquitectura José París preguntaba si los que tenían los honores y graduación de teniente director podían acceder a ocupar plazas vacantes en igualdad de condiciones que los que disfrutaban de los de director, a lo que la Academia respondió que esta distinción no estaba prevista por estatuto y que por lo tanto la respuesta era negativa²⁸³. Que hayamos podido constatar, José Castelar Perea fue el último académico de mérito que los solicitó, con opción a plaza, en enero de 1845²⁸⁴.

2.8. Los Tenientes Directores Honorarios

No está claro en los *Estatutos* que existiera el grado de teniente director honorario, pero en 1817 se acordó que éstos no acudieran a las juntas ordinarias a no ser por expresa voluntad del Rey, y "según costumbre"²⁸⁵. A finales del mismo año el infante Carlos María Isidro, apoyando la solicitud del teniente director honorario por la arquitectura Juan Miguel Inclán Valdés, mandaba que al igual que los que tuvieran los honores y graduación de teniente director, fueran convocados y asistieran a las juntas ordinarias, generales y públicas, con voz y voto, y disfrutasen de las mismas prerrogativas que establecían los *Estatutos* para los directores²⁸⁶. Al margen de estas referencias, no hemos encontrado ningún caso ni de solicitud ni de concesión del grado de teniente director honorario.

²⁸⁰ Ya hemos visto que Navarro había sido propuesto en segundo lugar en 1812, y en tercero en 1814; firmó su solicitud el 30 de agosto de 1814 (41-1/1).

²⁸¹ En la J.P. de 18 de noviembre de 1814 solamente se dice que estaba el asunto pendiente (127/3); pero no debió conseguirlo porque en una carta que remitió a la Academia con fecha 30 de septiembre de 1831 declaraba ser académico de mérito desde 1788, y pintor de la real casa desde 1797, según la J.O. de 5 de febrero de 1797, y de honorario de cámara, pero nada más (86/3).

²⁸² Según la J.P. de 29 de noviembre de 1817 (127/3) y la J.O. de 7 de diciembre (87/3).

²⁸³ Por acuerdo de la J.O. de 12 de junio de 1842 (90/3).

²⁸⁴ En instancia firmada el 23 de enero de 1845 (19-3/1).

²⁸⁵ Por acuerdo de la J.P. de 26 de enero de 1817 (127/3).

²⁸⁶ Por acuerdo de la J.O. de 7 de diciembre de 1817 (87/3).

2.9. Los Académicos de Mérito

Recogida en los mismos *Estatutos*, la figura del académico de mérito se nos ofrece como la del aspirante a ocupar una plaza de profesor desde el escalón más bajo, o simplemente a conseguir el título y poder ejercer su profesión añadiendo este honor a su trayectoria profesional. Como ayudante o sustituto de directores o tenientes directores, también podía asistir a las clases para recibir las lecciones de los maestros. Sin embargo también se hicieron nombramientos de este tipo a artistas no profesionales, entre ellos miembros de la familia real, de la nobleza, y cargos de la administración civil y militar. Los académicos de mérito podían acudir a las juntas ordinarias siempre que fueran invitados, así como a las generales y a las públicas. Los *Estatutos* no establecían un número limitado de ellos, y la posesión de este título se extendía a cualquiera de las ramas del arte (pintura, escultura, arquitectura y grabado)²⁸⁷.

A partir de 1821, y en el caso de la pintura, quienes aspiraran a formar parte del profesorado tendrían que ser académicos de mérito por la pintura de historia, considerada como el grado más alto de todos los géneros pictóricos²⁸⁸; y como ya hemos visto en el caso peculiar de Vicente López, por el hecho de poseerlo pudo saltarse los escalones de teniente director y de director y ser nombrado directamente director general, aunque tuviera otros méritos al margen de la propia Academia. Pero como decíamos, esto fue una excepción. Solamente en los casos en que, por ejemplo, no hubiera tenientes directores disponibles para ocupar una dirección, serían propuestos quienes fueran académicos de mérito.

Una gracia especial que concedió el Rey en 1831 a todos los académicos de mérito de la de San Fernando fue que, si lo solicitaban, pasarían a formar parte, con el mismo título, de las de San Carlos de Valencia, San Luis de Zaragoza y la Concepción de Valladolid, "no sólo por estar declarada la primera cabeza de todas las demás sino por

²⁸⁷ *Estatutos...* (1757: 42-43, 84-86).

²⁸⁸ En este punto copiamos lo que **Lafuente Ferrari** (1946: 381-382) decía a propósito de este género pictórico en el siglo XIX: "El cultivo de la pintura de historia no es una novedad propiamente dicha; el siglo XVIII había hecho de ella un género típicamente académico [...]. El neoclasicismo davidiano había hecho del cuadro de historia 'antigua' el género supremo para el pintor. Este prejuicio pasa al XIX, en el cual la clasificación oficial llama 'pintor de historia' al pintor completo, capaz de abordar tan sublimes asuntos. Lo que sucede es que en el nuevo siglo la curiosidad se aumenta y el panorama histórico se ensancha, con lo que la casi exclusiva atención a la antigüedad clásica de los pintores del 'retour a l'antique' viene a enriquecerse con otras curiosidades. El romanticismo influye poderosamente sobre esta propensión, otorgando el rango supremo al tema histórico, y especialmente al asunto medieval [...]. Pero se tiene aún muy arraigada una idea de la jerarquía de los géneros, y por ello la pintura de historia figura a la cabeza de los temas dignos de ser acometidos por el pintor. Es prejuicio corriente que la pintura es válida principalmente por la idea que expresa, por la elevación y dignidad de su asunto; con ello vemos que bajo la costra romántica perviven los más rancios prejuicios de la Academia".

la mayor autorización que tienen sus directores y tenientes directores por ser nombrados por S. M.²⁸⁹.

Para optar al título de académico de mérito por la pintura había que pasar por varios ejercicios prácticos, y con el tiempo también teóricos. Como norma general, todos ellos se hacían dentro del edificio de la Academia; pero también se contempló la imposibilidad que podían tener algunos aspirantes de trasladarse a ella desde sus respectivos puntos de residencia, pero solamente a aquéllos que lo acreditaran y hubieran ganado premio de primera clase en los Concursos Generales convocados por la misma, se les podría eximir de su presencia física en Madrid, y se les permitiría ejecutarlos en los lugares donde lo solicitasen.

Uno de los ejercicios prácticos a realizar era la llamada "prueba de pensado" o el cuadro que los *Estatutos* establecían que el aspirante pintor debía entregar al hacer su solicitud, y que quedaba en poder de la Academia para pasar a formar parte de su "galería" o museo como testimonio perpetuo de la "habilidad y conocimientos" de sus miembros y para servir de estímulo a otros profesores y alumnos. Debido al diferente modo de acceder al título esta obra no siempre fue entregada, por lo que en múltiples ocasiones fue reclamada a los no cumplidores²⁹⁰.

De los profesionales, solamente podían optar al título de académico de mérito los profesores españoles, y en un principio los extranjeros que tuvieran fijada su residencia desde hacía tiempo en el país; pero a partir de 1827 se autorizó a concederlo también a los que vivieran fuera de él. En 1805 por ejemplo, lo solicitó el francés José Flaugier, que vivía en Barcelona desde hacía treinta y dos años, pero no se le concedió²⁹¹. En 1815 lo pidió el florentino Juan Orlandini que residía en España desde hacía más de treinta años, y siendo admitido a realizar los ejercicios, no tenemos datos de que llegara a ser nombrado²⁹². En 1827 Carlos Vogel, primer pintor del rey Federico Augusto de Sajonia, remitió un retrato del monarca pretendiendo el título; la Academia decidió que como no había ninguna norma sobre la recepción de profesores extranjeros se debía consultar al Rey²⁹³. Fernando VII accedió a que se le nombrase, y mandó hacer extensi-

²⁸⁹ Por R.O. de 8 de agosto de 1831, a petición de la Academia hecha por acuerdo de la J.O. de 12 de junio (89/3).

²⁹⁰ Por ejemplo, en 1808 se le reclamó a Juan Miguel Roth (172-1/5); en 1816 a Bartolomé Montalbo; en 1827 a Vicente López, Zacarías González Velázquez y a Juan Gálvez; en 1835 de nuevo a V. López, y además a Rafael Tegeo, Valentín Carderera y al recién nombrado Agapito López San Román (49-10/1).

²⁹¹ José Flaugier había pedido además que como no podía desplazarse hasta Madrid para realizar los ejercicios preceptivos se le admitieran los que enviase desde Barcelona (172-1/5); pero la J.P. de 8 de septiembre de 1805 no aceptó su solicitud (126/3).

²⁹² La J.O. de 11 de junio de 1815 le señaló el tema para la prueba de repente (87/3).

²⁹³ Su solicitud (15-1/1) fue vista, y tomada la decisión en la J.O. de 9 de septiembre de 1827 (88/3).

vo el ejemplo a otros casos que ocurrieran en el futuro, pero consultándole antes²⁹⁴; finalmente fue nombrado²⁹⁵. En 1833 el romano Pedro Kuntz Valentini, que llevaba residiendo en Madrid desde 1819 pidió se le nombrase académico de mérito por la pintura de historia, pero se le concedió por la perspectiva²⁹⁶. Y por último, el belga Luis Robbe, abogado y profesor de pintura, aprovechando un viaje a España para mantener relaciones entre ambos países y amparado por Genaro Pérez Villamil, presentó en 1844 un cuadro con la intención de ser nombrado académico, a lo que la Academia accedió concediéndole el de académico de mérito por la pintura de género de animales²⁹⁷.

En algunos de los casos que acabamos de exponer se procedió de manera extraordinaria, pero el método general a seguir respecto a los pintores era el siguiente. En los primeros años de la Academia el interesado presentaba un memorial y un cuadro original; ambos eran examinados por la junta ordinaria o la general, manifestándose ciertas preferencias hacia aquellas personas que hubieran asistido a sus aulas. Ya en 1785 se concretaron ciertos puntos relativos a los aspirantes por la pintura y por la escultura²⁹⁸. En cuanto al aspirante pintor, se decidió que el "cuadro de su mano" no fuera de tema espontáneo, sino elegido al azar entre varios propuestos por la Academia; y que no lo presentaría ya ejecutado sino que lo elaboraría dentro de su sede, considerándosele como "el cuadro de su recepción" como académico de mérito. También se establecieron cuatro categorías o diferentes tipos de personas a tener en cuenta al concederlo, y por tanto, a la hora de exigirles la prueba previa o no. La norma general era la ya expresada anteriormente, pero se salvaría en los casos siguientes:

1º. Cuando fueran "personas de calidad que solo por gusto se ocupan en las nobles artes, y aspiran a ser del cuerpo de la Academia"

2º. Los pensionados en Roma, porque de éstos "recibe la Academia repetidas pruebas de su talento, y no hay necesidad de variar el orden que se ha guardado hasta ahora", es decir, nombrándolos en cuanto lo solicitaran

3º. Y aquellas otras personas que "hubieran evidenciado su mérito en alguna obra pública de consideración, ejecutada en esta Corte, porque este caso ya consta de él por notoriedad".

²⁹⁴ Según la J.P. de 3 de octubre de 1827 (127/3).

²⁹⁵ Por R.O. de 7 de noviembre, previo acuerdo de la J.O. de 21 de octubre (88/3).

²⁹⁶ Por acuerdo de la J.O. de 10 de marzo de 1833 (89/3).

²⁹⁷ Por acuerdo de la J.O. de 1 de diciembre de 1844 (90/3).

²⁹⁸ Por R.O. de 27 de febrero de 1785 (81-10/4).

En 1801 se introdujo otra novedad cuando, además de lo ya referido, se acordó pedir a los aspirantes que acreditaran "con examen haber estudiado competentemente la Geometría y la Perspectiva"²⁹⁹, pues en muchas obras se notaba la falta del buen conocimiento de sus reglas más elementales³⁰⁰. Sin embargo, en 1815 los pretendientes mostraban aún poca pericia en la práctica de estas ciencias, pues Pedro Franco, como presidente de la junta de comisión encargada de examinar las solicitudes por la pintura y la escultura, explicaba que habían presentado excelentes obras "hechas por pura práctica de imitar la naturaleza, pero cuando los examinadores les preguntaban sobre dimensiones, figuras geométricas, reglas de perspectiva, y puntos análogos a las nobles artes, no saben responder una palabra"³⁰¹.

Como las variantes respecto al modo de acceder al título se habían ido haciendo cada vez más variopintas, en 1818 "notando algunos profesores la variedad de métodos que se habían seguido en las pruebas y exámenes", la Academia acordó que "una junta compuesta de los directores y tenientes de todas las artes arreglen un método uniforme y conveniente que pueda seguirse constantemente y sin excepción"³⁰². Este método estuvo listo para el año 1821, siendo hecho público e impreso³⁰³. Por él se establecieron cinco tipos diferentes de académicos de mérito por la pintura, correspondiendo a las especialidades de historia, miniatura, paisaje, flores y perspectiva. Y sin variar el modo de hacer la solicitud, se concretaron las pruebas a realizar para cada una de ellas. La Academia se comprometió a elaborar un libro de programas numerados, de los cuales, y una vez admitido el pretendiente a pasar las pruebas, la junta ordinaria seleccionaría tres, y el aspirante trabajaría sobre uno de ellos para la prueba de repente. Solamente los graduados por la pintura de historia tendrían opción a ocupar las vacantes de tenientes y directores, y a los ascensos dentro de los estudios mayores; el resto podrían optar a las de los Estudios de Dibujo.

Desde 1821 pues, quien quisiera optar a la clase de académico de mérito por la pintura de historia debía hacer la "prueba de repente" sobre medio pliego de papel de Holanda en el plazo de quince horas ininterrumpidas, auxiliado de libros de historia sagrada o profana (sin láminas). La "prueba de pensado" habría de tener como base una copia de la de repente, cuyo original quedaba en poder del secretario; esta segunda obra

²⁹⁹ Por acuerdo de la J.O. de 5 de abril de 1801 (86/3).

³⁰⁰ Según oficio del secretario Isidoro Bosarte al protector Pedro Cevallos fechado el 23 de abril de 1801 (61-1/5); la propuesta fue aceptada por R.O. de 18 de julio de 1801. En la J.O. de 2 de octubre de 1803 se pormenorizó el método seguido en la ejecución de las pruebas y votaciones a propósito de la solicitud del escultor Ángel Monasterio (87/3).

³⁰¹ Escrito del viceprotector Pedro Franco relativo a la urgencia de reformar los estudios de dibujo, fechado el 2 de agosto de 1815 (18-15/1).

³⁰² Por acuerdo de la J.O. de 18 de octubre de 1818 (87/3).

³⁰³ **Acuerdo...** (1821).

sería al óleo, sobre lienzo de "siete pies por cinco"³⁰⁴. Además tenía que dibujar a lápiz, y sobre papel fino de tamaño igual al de los cuadros que en la Academia servían para la enseñanza, un grupo o figura del natural, otro del modelo de yeso y cuatro de principios de dibujo aptos para copia de los alumnos³⁰⁵. Estas pruebas pasaban a examen de una comisión formada por el secretario, el director general, los directores y tenientes de pintura y escultura y el director de grabado de láminas. Si la comisión daba el visto bueno, las pruebas pasaban a la junta ordinaria que, en votación secreta, decidía la concesión o no del título.

En cuanto a los académicos de mérito por la miniatura, podían mostrarse aspirantes quienes ejercieran de profesores de esta especialidad. Las pruebas a realizar eran iguales que en el caso anterior, salvo en el tamaño de la obra de pensado, que era menor.

El pretendiente a académico de mérito por la pintura de paisaje habría de hacer una prueba a lo largo de todo un día sobre el tema elegido, que luego pasaba a limpio en lienzo "de vara y media" como mínimo; y además, seis dibujos a la aguada, coloreados o a lápiz, de árboles "conocidos" y copiados del natural. La junta ordinaria era la que decidía sobre su mérito. Se incluyeron en este grupo a los especialistas en pintura de animales y de marinas.

Respecto a los académicos de mérito por la pintura de flores, este mismo acuerdo de 1821 establecía que para realizar la prueba de repente el aspirante dispondría de un día completo para trabajar sobre un grupo de flores inventadas, en papel de color con lápiz y clarión. Como prueba de pensado habría de ejecutar un cuadro al óleo sobre lienzo, de iguales dimensiones que en el caso anterior, además de seis dibujos de flores³⁰⁶.

Aunque la perspectiva era considerada como una enseñanza interdisciplinar, se le incluyó dentro de las especialidades de académico de mérito por la pintura, más cercana a ella por el soporte sobre el que se ejecutaba. El tema de la prueba de repente (una representación en perspectiva, claro está) debía hacerse sobre papel y con tinta china. La de pensado, en planta y alzado, al óleo o temple sobre lienzo, y de iguales dimensiones a los casos anteriores. Además el aspirante tenía que ejecutar un capitel inclinado del orden arquitectónico elegido por la junta, cuyos borradores debía presentar también.

³⁰⁴ Dimensiones que recogían lo anteriormente acordado en la J.P. de 11 de mayo de 1816 (127/3).

³⁰⁵ Sobre este particular ya se había hablado en 1816 cuando la J.P. de 11 de mayo, ante la falta de cumplimiento por parte de los graduados de no entregar la obra preceptiva que pasaría a los fondos de la misma, acordó que entregasen, además de la prueba de repente, cuatro dibujos a lápiz (127/3).

³⁰⁶ Aunque se contemplaba esta especialidad, la J.C.P.E. de 17 de febrero de 1832 acordó que no se admitieran más solicitudes para ella (119/3). Pascual Vilaró lo solicitó en 1838, pero se le concedió solamente el de académico supernumerario, por acuerdo de la J.O. de 3 de mayo de 1840 (90/3).

Sin embargo, y a pesar de todas las normas establecidas, la Academia debió encontrarse con muchos compromisos cuando, ya en 1831, decidió encargar a la Comisión de Pintura y Escultura que se examinasen en su seno las solicitudes de académico de mérito, y que se ajustasen más los procedimientos³⁰⁷. Esta Comisión acordó en 1832 que a los pintores se les dispensase de hacer el dibujo del modelo de yeso y los cuatro dibujos de principios; y también se creyó conveniente crear la especialidad de académico de mérito por la pintura de género³⁰⁸. Aún así, en 1838 se acordó que la propia secretaría general no admitiera más solicitudes si el aspirante, pintor o escultor, no acreditaba que había hecho obras para el público, merecido su aprobación, o ganado su favor en las exposiciones de la Academia, o haber conseguido premios de cualquier tipo dentro de ella³⁰⁹.

Ya vimos en el apartado dedicado a los honores y graduación de director que varios profesores siendo solamente académicos de mérito corrieron a solicitarlos de la Academia meses antes de que se aprobara en 1844 la reforma de la enseñanza de las bellas artes. Los *Estatutos* de 1846 dejaron fuera este título, aunque permitían a quienes lo tenían hacer uso de él mientras vivieran.

Hemos recogido casi un centenar de nombramientos de académicos de mérito por la pintura, de los que la mayoría lo fueron por la de historia, aunque no todos los que lo solicitaron lo obtuvieron. Los documentos consultados no siempre aclaran el género o especialidad concedido, por lo que se pueden considerar como de historia. Los de miniatura y perspectiva le siguen en número, luego los de paisaje y finalmente los de flores. La tónica general era pedir la graduación por un solo género, pero hubo quien consiguió dos, como Miguel Parra, que lo fue por la de historia y por la de flores. En cuanto al tipo de personas que los obtuvieron, hemos visto que quedaron reflejadas ya en las normas establecidas en 1785, por lo que además de los profesores de pintura, también los obtuvieron miembros de la nobleza e incluso de la realeza, y personalidades de la administración civil y militar del Estado aficionados a ella, algunos de los cuales conseguían también el de académico de honor. Y no solamente eran hombres, también mujeres, aunque ninguna consiguiera llegar a ser profesora de la Academia³¹⁰.

Reproducimos en su apéndice correspondiente la relación alfabética de los académicos de mérito por la pintura³¹¹, por lo que aquí vamos a analizar caso por caso cada uno

³⁰⁷ Según oficio a Juan Miguel Inclán, secretario de dicha comisión, fechado el 5 de diciembre de 1831 (27-1/1).

³⁰⁸ Por acuerdo de la J.C.P.E. de 10 de febrero de 1832 (119/3). Solamente hemos registrado un caso de académico de mérito por la pintura del género de animales, Luis Robbe, en 1844.

³⁰⁹ Por acuerdo de la J.O. de 21 de enero de 1838 (89/3).

³¹⁰ **Parada y Santín** (1903) ya se ocupó de reunir los nombres y aficiones de algunas académicas.

³¹¹ Se conserva un libro registro de académicos de mérito (18/3), pero también hemos completado

de los nombramientos por las distintas especialidades, empezando por los de historia, siguiendo por los de miniatura, perspectiva, paisaje (incluyendo las marinas y el género de animales) y flores. Hemos conseguido datos de muchas de las solicitudes, de los temas de los cuadros y dibujos sobre los que trabajaron, o en su defecto los que entregaron como testimonio de su valía, e incluso de los compromisos que adquirieron de enviarlos y que no llevaron a cabo; y por último hemos contrastado estos datos con los inventarios de pintura del Museo de la Academia, publicados en 1964 y 1985, y para facilitar su visión, también damos las referencias de las guías del Museo de la Academia, que tienen reproducciones fotográficas. En los inventarios hemos observado que algunas obras no tienen nota de procedencia, por lo que los datos que aportamos pueden contribuir a su ubicación; otras obras sin embargo están dadas como anónimas, y quizás con el tiempo se podrá estudiar su autoría y procedencia. En el transcurso de la elaboración de esta tesis se han reconsiderado varias atribuciones antiguas, que también señalamos puntualmente.

2.9.1. Académicos de Mérito por la Pintura de Historia

ALENZA, Leonardo (1842): Solicitó ser admitido a los ejercicios de rigor en 1842, y tras permitírsele la Academia, eligió como tema para la prueba de pensado "David cortando la cabeza a Goliat"³¹². Una vez concluido y enviado el cuadro, aunque no los dibujos preceptivos, la Comisión de Pintura y Escultura se negó a tomar una decisión hasta que no entregase todos los ejercicios, pese a que Alenza manifestase que estaba enfermo y había tenido que ausentarse de Madrid para restablecerse. Finalmente los entregó, y aprobados por la Comisión, fue propuesto por seis votos contra tres; la junta ordinaria del 6 de noviembre de 1842 le nombró académico de mérito³¹³.

nombres y datos en los libros de actas de juntas ordinarias y generales, en el de la Comisión de Pintura y Escultura (119/3) y en varios legajos; estos libros permiten seguir una secuencia cronológica, por lo que hemos creído oportuno y útil ordenarlos alfabéticamente en uno de los Apéndices finales.

³¹² **Guía del Museo...** (1991: 183, nº inv. 724): "David y Goliat".

³¹³ El memorial de solicitud está firmado el 17 de febrero de 1842 (172-1/5); la J.C.P.E. del 17 de marzo le dio vía libre para realizar los ejercicios (119/3); la J.O. de 10 de abril le sorteó los temas (90/3), que se le notificaron para que eligiera uno, con fecha 13 de abril: "Gamaniel despierta al sacerdote Luciano y le anuncia el sitio donde ha de hallarse el cuerpo del protomártir S. Esteban", "David cortando la cabeza a Goliat", o "Derrota de los franceses delante de Pavía. El momento más glorioso para el ejército español en que se habrá de presentar esta acción es aquél en que el rey Francisco entrega la espada al virrey Lanoy"; con fecha 18 de abril Alenza contestó que había elegido el segundo (172-1/5). El 19 de septiembre remitió la prueba de pensado y advertía que enviaría los dibujos cuando volviese a Madrid, pues había tenido que ausentarse por encontrarse enfermo (172-1/5), sobre lo que la J.C.P.E. de 23 de septiembre acordó no examinarle mientras no entregase todas las obras (119/3), decisión que fue apoyada por la J.O. de 25 de septiembre (90/3). Con fecha 24 de septiembre Alenza se comprometió a entregarlos en cuanto se recuperase (172-1/5), y remitió los seis dibujos con carta del 18 de octubre (23-5/1). Fueron examinadas todas las obras por la J.C.P.E. de 4 de

ANGLONA, príncipe de (1802): Envió a la Academia tres cabezas pintadas al pastel para que le concediese algún honor, y el 1 de agosto de 1802 la junta ordinaria juzgó que eran dignas de que se le nombrase académico de mérito por la pintura³¹⁴.

APARICIO, José (1817): Solicitó que, en atención a ser pintor de cámara, académico de la de S. Lucas de Roma, haber estado pensionado en París y Roma y a los cuadros que remitió desde allí, se le eximiera de hacer los ejercicios preceptivos. Y la Academia lo aceptó, accediendo a concederle el nombramiento el 9 de noviembre de 1817³¹⁵.

BARRANTES MANUEL DE ARAGÓN, Carmela (1816): Presentó a la Academia un dibujo copiado de una estampa representando la "Sacra Familia" de Murillo, y pedía el título, a lo que se le respondió que debía decir quién era su maestro. Posteriormente remitió otro dibujo copia de Rafael y declaraba que su maestro era Cayetano Martínez, discípulo de la Academia. Tras enviar un tercer dibujo, fue finalmente aceptada el 8 de septiembre de 1816. En la Academia dejó "un retrato de personaje desconocido"³¹⁶.

BLANCO, Carlos (1839): Solicitó el nombramiento por primera vez en 1820 pidiendo se le eximiera de hacer los ejercicios preceptivos en base al cuadro que presentaba, un "San Juan Bautista" que le había encargado el obispo de Córdoba para el altar mayor de la iglesia del mismo nombre de Alcalá la Real (Jaén), pero se le dijo que debía pedir tema para las pruebas. En 1831 pidió el nombramiento directamente al ministerio de Estado, que remitió la solicitud a informe de la Academia, pero se le contestó igual que en 1820. Volvió a la carga de nuevo en 1833, esta vez argumentando haber hecho los retratos de la Reina (de medio y cuerpo entero) y también del Rey, así como que era profesor ayudante del Estudio de Dibujo de la calle Fuencarral. En 1839 manifestó haber realizado dos cuadros para la catedral de Cádiz, un "San Benito Abad fundador" y un "Santo Domingo de Silos", y por fin la Comisión de Pintura y Escultura le aceptó "sin sujetarse a los ejercicios de prueba y suerte, pero dejando a su elección el asunto y composición del cuadro que debe entregar en la Academia". Sin embargo el 28 de julio de 1839 se acordó no expedirle el título hasta que no entregase el cuadro que se pedía, lo que al parecer no llegó a hacer³¹⁷.

noviembre, y propuso presentarlo a la aprobación de la J.O. por seis votos contra tres (119/3). La J.O. de 6 de noviembre de 1842 le nombró (90/3).

³¹⁴ Por acuerdo de la J.O. de 1 de agosto de 1802 (86/3); era hijo de los duques de Osuna y hermano del marqués de Peñafiel. Las tres cabezas figuraron en la Exposición de la Academia de este mismo año (55-2/1).

³¹⁵ Por acuerdo de la J.O. de 9 de noviembre de 1817 (87/3).

³¹⁶ Los dibujos fueron vistos respectivamente en las JJ.OO. de 5 de mayo, 9 de junio y 8 de septiembre de 1816 (87/3). En una relación de obras de académicos de mérito que existían en la Academia, sin fecha, figura el "retrato de un personaje desconocido" (49-10/1). *Guía del Museo...* (1988: 148, nº inv. 523): "Retrato de caballero", con inscripción en el bastidor "Copia de Federico Barocio, por D^a Carmela Barrantes M. de Aragón a los 20 años de edad".

³¹⁷ Por acuerdo de las JJ.OO. de 23 de enero de 1820 (88/3), de 17 de julio de 1831 (89/3), de la JJ.C.P.E. de 12 de julio y 23 de agosto de 1833 (119/3), de las JJ.OO. de 21 de julio y 25 de agosto de 1833 (89/3), se le reiteraba que pidiera asunto para realizar los ejercicios preceptivos. Le aceptó la J.C.P.E. de 26 de julio de 1839 (119/3), y la J.O. del 28 tomó el acuerdo de no expedirle aún el título

BORBÓN, Carlos María Isidro de, infante de España (1814): Fue nombrado el 5 de julio de 1814 a propuesta del viceprotector³¹⁸.

BORBÓN, Francisco de Paula de, infante de España (1816): Remitió desde Roma dos cuadros al óleo, uno de ellos para que se quedase en la Academia, "Los desposorios de S. José", por lo que se le nombró académico de mérito el 6 de octubre de 1816³¹⁹.

BORBÓN, María Francisca de Asís de, infanta de España (1816): Fue nombrada académica de mérito en diciembre de 1816 con motivo de la visita que hizo a la Academia junto a su esposo el infante Carlos María. Dejó "una cabeza pintada al pastel y dibujos a lápiz negro"³²⁰.

BORBÓN, María Isabel de, infanta de España (1802): El viceprotector presentó a la junta un "diseño de lápiz negro" que le había entregado la princesa heredera de Nápoles para colocarlo en las salas de la Academia, y se acordó nombrarla académica de mérito el 1 de agosto de 1802³²¹.

BORGHINI PECTORELLI, Inocencio (1836): Solicitó primeramente el nombramiento en 1833, pero se acordó aplazar la decisión y pedir informes. Lo hizo de nuevo en 1836 regalando además "cuatro cabezas con marcos y cristales dibujados en Roma" y pidiendo se le eximiera de hacer los ejercicios por haber estado pensionado en Roma entre 1819 y 1832. Se aceptó su petición, pero el 8 de mayo se acordó que no se le expediera el título hasta que no entregase el cuadro que debía quedar en la Academia³²².

BOULIGNI de PIZARRO, Clementina (1817): Remitió un cuadro a la Academia pidiendo permiso al infante Carlos María para que se colocase en sus salas. La junta del 15 de junio la nombraba académica de mérito. Dejó "dos cabezas pintadas al pastel"³²³.

BÓVEDA, María Josefa Miranda, marquesa de (1819): La Academia acusó recibo de la R.O. comunicada por el secretario del infante Carlos María Isidro de que en junta ordinaria "graduén los profesores el mérito de la Sr^a. marquesa de Bóveda, hija de los condes de San Ro-

(90/3). En nota sin fecha se dice que "no dejó nada" (49-10/1).

³¹⁸ En la J.O. de 5 de julio de 1814, nombrándole también académico de honor y consiliario (87/3).

³¹⁹ Por acuerdo de la J.O. de 6 de octubre de 1816, nombrándole también académico de honor; el cuadro se recibió en la J.O. de 11 de mayo de 1817 (87/3). **Guía del Museo...** (1988: 171, n° inv. 423): "Los desposorios de la Virgen".

³²⁰ Por acuerdo de la J.O. de 19 de diciembre de 1816, siendo también nombrada académica de honor (87/3); los dibujos constan en una relación sin fecha (49-10/1). **Guía del Museo...** (1988: 171, n° inv. 750): "San Pablo ermitaño", pastel.

³²¹ Por acuerdo de la J.O. de 1 de agosto de 1802, en la que se le nombró también académica de honor (86/3).

³²² Por acuerdo de la J.C.P.E. de 8 de marzo de 1833 se acordó pedir informes; la J.O. de 13 de marzo de 1836 recibió los dibujos que regalaba, y la del 6 de mayo le aceptaba pero a condición de que enviara el cuadro (119/3); la J.O. de 8 de mayo aceptó la propuesta de la Comisión y que no se le expediera aún el título (89/3).

³²³ Presentó el cuadro y fue nombrada en la J.O. de 15 de junio de 1817 (87/3); la obra que dejaba figura en una relación sin fecha ni firma (49-10/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 518) registra "Dos cabezas femeninas", pastel, copias de Reni, dedicado a la Academia por la autora. Vid. también **Martínez Ripoll** (1986: 161-162).

mán, y discípula de José Maea". Examinado el cuadro que presentaba con "St^a. María Egipcíaca" como tema, se la nombró académica el 6 de junio de 1819³²⁴.

BRANCIFORTE, Carlota Lagrúa de Talamanca, marquesa de (1818): Presentó a la Academia un cuadro al óleo y otro al pastel, por lo que se le nombró académica de mérito el 18 de octubre de 1818. Las obras debían ser "una cabeza de un ángel pintada al óleo, y una cabeza de un turco pintada al pastel"³²⁵.

BUENO, José (1829): El nombramiento de académico de mérito lo hizo directamente el Rey comunicado a la Academia el 22 de febrero de 1829, sin que en los libros de actas se haga ningún comentario al respecto. Sin embargo se conserva una nota anónima y sin fecha en la que se dice que el nombramiento fue "por gracia particular de S.M."³²⁶.

CABRAL BEJARANO, Antonio (1836): Fue aceptada su solicitud en 1835, y tras asignarle tema para realizar la prueba de repente, presentó el cuadro con el tema de "La degollación de S. Juan Bautista", dos papeles de dibujos con una figura y dos cabezas, pero no los de principios, a pesar de lo cual fue nombrado el 7 de agosto de 1836³²⁷.

CARDERERA SOLANO, Valentín (1832): Por haber estado pensionado en Roma desde 1822 pidió se le eximiera de hacer los ejercicios reglamentarios, comprometiéndose a entregar el cuadro que debía quedar en la Academia en cuanto los encargos particulares le permitieran acabarlo. La Comisión de Pintura y Escultura, conociendo sus méritos, le declaró por uniformidad de votos "muy acreedor a que la Real Academia premie el mérito real y efectivo que le distingue tanto más cuanto está segura que cumplirá exactamente la oferta de concluir el cuadro que cita tener ya principiado". Fue aprobado el 1 de julio de 1832. En 1835 se reclamó el cuadro, y se disculpó diciendo que estaba muy ocupado en averiguarse su subsistencia, habiendo trabajado entre otras obras en el catafalco que la Grandeza de España le había encargado para las exequias de Fernando VII, y que luego tuvo que ausentarse de

³²⁴ Por acuerdo de la J.O. de 6 de junio de 1819 (88/3); con fecha del día 9 de junio el secretario Fernández de Navarrete ofició al conserje Durán para que recogiese "el cuadro dibujado" de esta señora (54-39/4).

³²⁵ En la J.O. de 18 de octubre de 1818 (87/3); en una relación de obras presentadas a la misma figura la que facilitamos (23-4/1). **Guía del Museo...** (1988: 150, n° inv. 511): "Cabeza de ángel", copia de José Madrazo.

³²⁶ La R.O. fue vista en la J.O. de 1 de marzo de 1829 (88/3), y la nota donde se aclara el modo de proceder no dice nada más (41-1/1).

³²⁷ La solicitud fue vista y aceptada en la J.C.P.E. de 21 de agosto de 1835 (119/3), y la J.O. de 23 del mismo le sorteó los temas (89/3); la J.C.P.E. de 5 de agosto de 1836 recibió las obras que había ejecutado y acordó considerarlo apto (119/3), lo que confirmó la J.O. de 7 de agosto de 1836 (89/3); en una relación de obras presentes en la J.O. de este día se dice que figuraban de él, además de las obras de académico de mérito, "cinco cuadros con varias vistas" (23-5/1). El cuadro figura en la *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos... que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia... para la Exposición pública de 1840...* (6/CF.1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 247) registra una "Degollación del Bautista", anónimo neoclásico del siglo XIX, el mismo que aparece reproducido en la **Guía del Museo...** (1991: 168), del que no se indica procedencia; posteriormente ha sido atribuido a Antonio Cabral Bejarano por **Ciruelos y Durá** (1994).

Madrid huyendo de la epidemia de cólera, pero que en cuanto pudiera lo entregaría. No consta que lo hiciera³²⁸.

CASTELARO PEREA, José (1831): Presentó dos cuadros y cinco academias que había ejecutado durante su asistencia a la Sala del Natural, y fue admitido a realizar los ejercicios. Los temas de ambos cuadros pudieron ser un retrato al óleo de "Un mariscal de marina" y otro de "Una vieja haciendo hilos". Se le sortearon los temas, de los que eligió "El Cid armado caballero después de que el Rey Dn. Fernando conquistó a Cohimbra. La escena será una capilla gótica donde habrá un altar del apóstol Santiago. Rodrigo armado de todas las armas estará de rodillas ante el Rey en acto de recibir de su mano una rica espada y en las de la infanta Doña Urraca se verán las espuelas de oro que ha de entregar al héroe"; y encontrando satisfactorias las pruebas, fue nombrado, por diez y siete votos contra tres, el 31 de agosto de 1831³²⁹.

CLAVÉ, Pelegrín (1845): Como pensionado que había sido por la Escuela de Nobles Artes de Barcelona en Italia, donde había estado once años, pidió el título, ya que se encontraba en Madrid de paso hacia México, a donde se dirigía por haber sido nombrado teniente director de la Academia de San Carlos, y por tanto no tenía tiempo suficiente para someterse a los ejercicios reglamentarios. Presentó como prueba de su arte el cuadro que le había encargado en Milán la Señora Ceriola, representando a la "Infanta Doña Isabela tensando la corona", y un estudio de una cabeza. Además hacía entrega de una relación de obras ejecutadas, y se comprometía a mandar desde México el cuadro que debía quedar en la Academia. Aceptada su solicitud, fue nombrado el 16 de noviembre de 1845³³⁰.

COSTILLA JARABA, María Jacoba (1805): El viceprotector presentó a la junta su solicitud y un diseño que había copiado de "Nuestra Señora" de Mengs, y tras votación, fue aceptada el 6 de enero de 1805, por diez y nueve votos contra dos³³¹.

³²⁸ Su solicitud fue vista y aceptada en la J.C.P.E. de 26 de junio de 1832 (119/3), y aprobado en la J.O. de 1 de julio (89/3); el 5 de octubre de 1835 se le reclamó el cuadro (49-10/1), y contestó con carta de 7 de octubre que estaba muy ocupado pero que pronto lo entregaría (49-10/1); en una relación de obras de académicos de mérito se dice que no dejó ningún cuadro (40-7/1). **Guía del Museo...** (1991: 242, nº inv. 565): "Retrato de D. Raimundo Diosdado", del que no se indica procedencia.

³²⁹ La solicitud y los cuadros que presentó fueron aceptados en la J.C.P.E. de 12 de marzo de 1831; en la J.O. de 13 de marzo se le sortearon los temas (89/3), a la vista de las obras presentadas a la Comisión (23-5/1); la J.C.NN.AA. de 18 de agosto le dio el visto bueno (27-1/1), y la J.O. de 31 de agosto le nombró (80/3). En la *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la academia de Nobles Artes de S. Fernando para la Exposición pública de 1840...* figura suyo el cuadro de "Los reyes D. Fernando y Doña Isabel, armando de caballero al Cid Ruíz Díaz de Vivar" (6/CF.1). **Pérez Sánchez** (1964: nº inv. 299): "Reyes armando caballero a un joven ante varios moros", anónimo del siglo XIX, que ha sido atribuido a José Castelar y Perea por **Ciruelos y Durá** (1994).

³³⁰ Presentó solicitud, cuadros y relación de méritos con fecha 18 de septiembre de 1845 (172-1/5), que fue vista y aceptada por la J.C.P.E. de 9 de octubre (119/3; 172-1/5), siendo nombrado por la J.O. de 16 de noviembre (90/3).

³³¹ En la J.O. de 6 de enero de 1805 (87/3).

CRESPO ARISTIA, Josefa (1820): Presentó su solicitud junto a un retrato al pastel, y fue admitida el 27 de febrero de 1820³³².

DURÁN CASALBÓN, Francisca de Paula (1816): Como académica de honor y de mérito de la de S. Luis de Zaragoza, pidió las mismas distinciones en la de S. Fernando, presentando con este propósito un cuadro con el tema de "Santa María Magdalena". Fue nombrada el 4 de agosto de 1816, y su maestro, Buenaventura Salesa, dio las gracias a la Academia³³³.

ELBO, José (1835): Tras ser admitido para hacer los ejercicios preceptivos, presentó el cuadro con el tema elegido de "Jesús con la Samaritana en el pozo", y fue aprobado el 8 de noviembre de 1835³³⁴.

ESPALTER RULL, Joaquín (1843): Pidió en 1842 ser nombrado académico de mérito como pensionado que había sido en París e Italia, y presentó seis cuadros realizados en Roma; la Academia lo aceptó pero aunque se le eximió de hacer todos los ejercicios, le advirtió que debía entregar el cuadro con el tema que eligiera de entre los que se le propusieron, aunque lo podía realizar en su propio domicilio "en atención a su conocido mérito y a la certeza que tiene reconocida de la originalidad de sus obras". Entregó el cuadro de "Cristo Señor Nuestro es alimentado por los ángeles en el desierto", pero al producirse un empate en las votaciones se pospuso la decisión pese a que José Madrazo intervino en su favor. Unos meses más tarde realizó otro cuadro sobre el "Descanso de la Sacra Familia en su huída a Egipto" que finalmente fue aceptado. Se le nombró el 26 de marzo de 1843³³⁵.

³³² La solicitud y el retrato fueron aceptados en la J.O. de 27 de febrero de 1820 (88/3); en una relación de académicas de mérito se dice que dejó en la Academia "Una cabeza pintada al pastel" (49-10/1).

³³³ La J.O. de 4 de agosto de 1816 la nombró académica de mérito (87/3), y la J.P. del mismo día académica de honor, y también a su padre el mariscal de Campo José Joaquín Durán Barazábal (127/3); Buenaventura Salesa, director de pintura de la academia zaragozana dio las gracias, acusando recibo la J.O. de 6 de octubre (87/3).

³³⁴ Su solicitud fue aceptada por la J.C.P.E. de 20 de junio de 1834 (119/3); remitió el cuadro y los dibujos con fecha 24 de septiembre de 1835 y fueron aceptados por la J.C.P.E. de 3 de noviembre de 1835 (119/3); fue nombrado en la J.O. de 8 de noviembre (88/3). El cuadro está recogido en la *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia... para la Exposición pública de 1840...* (6/CF.1). Pérez Sánchez (1964: n° inv. 224) registra "La Samaritana", anónimo de los siglos XVIII-XIX, que posteriormente ha sido atribuido a José Elbo por Círuelos y Durá (1994).

³³⁵ Se conserva la solicitud firmada por él pero sin fecha, aunque al margen lleva una orden del secretario firmada el 12 de agosto de 1842 diciendo que pase a examen de la J.C.P.E. (172-1/5); con la misma fecha se anunciaba al conserje que recibiría de Espalter unos cuadros que había trabajado en Roma y que los tuviera dispuestos para cuando se reuniera la Comisión (80-9/4); la J.C.P.E. de 18 de agosto de 1842 le aceptó y le indicó las condiciones (119/3; 172-1/5), siendo la J.O. de 21 de agosto la que hizo el sorteo de los temas, que eran "Jesús hospedado por Marta y María", "Cristo Sor. Nuestro es alimentado por los ángeles en el desierto" y "Héctor despidiéndose de Andrómaca para salir al campo de los Acheos" (90/3), que se le comunicaron con fecha del 25 de agosto (172-1/5). Espalter avisó con fecha del 27 que había elegido el segundo (172-1/5), y el 29 de diciembre que tenía concluido el cuadro del que hacía entrega (172-1/5); la J.C.P.E. de 4 de enero de 1843 lo dio por válido (119/3, y la J.O. de 15 de enero lo sometió a votación resultando un empate a once votos (90/3), por lo que la decisión fue aplazada. Hasta la J.O. de 19 de febrero de 1843 no se volvió a tratar el tema, defendiéndolo José

ESQUIVEL, Antonio María (1832): En agosto de 1831 hizo su solicitud, pero la Academia consideró que como había firmado las oposiciones a los premios generales era mejor esperar al resultado de los mismos; en el mes de octubre lo intentó de nuevo pidiendo hacer solamente un cuadro al óleo cuya realización no le llevara más de ocho días pues tenía que volver a Sevilla, a lo que se contestó que de acuerdo pero no para obtener el título de académico de mérito sino el de supernumerario. Al parecer no estuvo conforme, y al año siguiente presentó una nueva solicitud para poder hacer todos los ejercicios reglamentarios. Y finalmente fue aprobado el 1 de julio de 1832, habiendo realizado como tema para las pruebas "José, gobernador de Egipto, presenta sus dos hijos, Manasés y Efraín, a Jacob, que estaba en la cama, para que les eche la bendición"³³⁶.

FERNÁNDEZ-GUERRERO CRUZADO, Joaquín Manuel (1814): Solicitó ser académico de mérito porque no podía seguir asistiendo a las clases debido a su carrera militar, exponiendo como mérito principal el cuadro con el que había ganado la segunda medalla de primera clase de pintura del Concurso General de premios de 1808, y un dibujo también premiado en 1807. El de 1808 tenía como tema "Cuando sitiando a Taranto el Gran Capitán, contuvo con su prudencia la sublevación que se movió en el ejército por falta de pagas". Fue nombrado el 4 de septiembre de 1814³³⁷.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Concepción (1821): Ella y su hermana Micaela fueron propuestas como académicas de mérito y de honor por el viceprotector, sobre todo por los dibujos presentados en la última Exposición de la Academia. Fueron aprobadas por aclamación el 16 de septiembre de 1821. Entregaron "Un cuadrado de Venus cortando las alas a Cupido y una copia a la aguada de Santa Inés"³³⁸.

Madrazo, pero nada se decidió (90/3); ante ello Espalter escribió una carta diciendo que presentaba otro cuadro (172-1/5), que visto en la J.O. de 26 de marzo, y sometido a votación, resultó ser merecedor para que se le nombrara por veintidós votos contra dos (90/3). Respecto al primer cuadro que entregó vid. **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 306): "Comida milagrosa de Jesús en el desierto", anónimo neoclásico "a lo Madrazo", atribuido posteriormente a Joaquín Espalter y Rull por **Ciruelos y Durá** (1994). En cuanto al segundo cuadro, firmado, vid. **Guía del Museo...** (1988: 164, n° inv. 134): "Descanso en la huída a Egipto", del que no se indica procedencia.

³³⁶ La solicitud fue examinada por la J.C.P.E. de 18 de agosto de 1831 (27-1/1) cuya opinión es compartida por la J.O. de 21 del mismo (89/3); la segunda solicitud fue vista en la J.C.P.E. de 7 de octubre (27-1/1) y aceptada por la J.O. de 9 del mismo (89/3). Fue aceptada su nueva solicitud por la J.O. de 22 de enero de 1832 (89/3); los temas a elegir le fueron sorteados con fecha del 25 (174-2/5), y fueron aceptados por la J.C.P.E. de 31 de enero de 1832 (119/3). Con fecha de 13 de abril Esquivel notificó cuál había sido el tema elegido (174-2/5). Fue aprobado por la J.O. de 1 de julio de 1832 (89/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 283): "Jacob bendice a Efraín y Manasés"; un dibujo de esta misma obra figura recogido por **Azcárate Luxán, Durá y Rivera** (1988: n° 2261/P). Los detalles sobre cuadro y dibujo han sido recientemente recogidos por **Durá** (1993-1994: 120-121).

³³⁷ La solicitud está firmada el 9 de agosto de 1814 (172-1/5), y fue aprobado en la J.O. de 4 de septiembre (87/3). Recordemos que el tema del cuadro ejecutado en 1808 lo fue para la prueba de pensado, que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz (**Historia y alegoría...** 1994: 251).

³³⁸ Aprobadas en la J.O. de 16 de septiembre de 1821 (88/3). Las obras figuran en una relación de académicas de mérito, sin fecha ni firma (49-10/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 503): "Santa Inés", detrás 'Copiada por Micaela Fernández de Navarrete en 1829'.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Micaela (1821): Vid. FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Concepción.

FERRANT, Luis (1844): Solicitó poder hacer los ejercicios a pesar de haber estado pensionado en Roma durante diez años, adjuntando una relación de cuadros pintados en este tiempo; se le indicó que debía hacer el cuadro con el tema que gustase para que quedara en la Academia. Fue aprobado el 1 de diciembre de 1844. Al año siguiente avisaba que mientras lo acaba remitía varios dibujos³³⁹.

GÁLVEZ, Juan (1814): Solicitó el título sin pasar por los ejercicios reglamentarios dado que no tenía tiempo para realizarlos porque los agobios económicos no le permitían dedicarse a ello, pero presentaba "las estampas de las ruinas de Zaragoza que ha dibujado en lápiz" y un retrato de Fernando VII, ofreciendo hacer el cuadro para la Academia en cuanto pudiera. Fue aceptado y nombrado el 6 de marzo de 1814 por sus méritos conocidos y reconocimiento público. Al parecer no llegó a entregar el cuadro, aunque en 1828 regaló para la Biblioteca la colección de estampas de la *Defensa de Zaragoza* que había realizado junto a Fernando Brambila³⁴⁰.

GERONA CABANES, Eulalia (1819): Como académica de mérito de la de S. Carlos de Valencia presentó una "Imagen de la Virgen con el Niño", al pastel, y fue nombrada el 19 de septiembre de 1819³⁴¹.

GOR, duque de (1821): Solicitó ser nombrado a un tiempo académico de honor y de mérito, pero sujetándose a las pruebas. Presentó un cuadro con "La muerte del valiente general La Carrera" que decía haber estado en la Exposición de este año y que ofrecía a la Academia. Fue nombrado el 2 de diciembre de 1821³⁴².

GUERRERO, Antonio (1825): Solicitó el nombramiento por primera vez en 1821 pero no presentó algunos de los ejercicios, entre ellos un dibujo copia de la "Cena" de Juan de Juanes, hasta 1825, y presumiblemente se le nombró entonces³⁴³.

³³⁹ Su solicitud está firmada el 11 de octubre de 1844 (172-1/5), que fue vista y aprobada en la J.C.P.E. de 29 de noviembre (119/3); fue aprobado en J.O. de 1 de diciembre (90/3). La carta remitiendo tres dibujos a lápiz con estudios de cabezas y cuatro con figuras académicas del natural está fechada el 11 de abril de 1845, e indica que pasen preferentemente al Estudio de Dibujo de la calle Fuencarral (172-1/5).

³⁴⁰ La solicitud está firmada el 4 de marzo de 1814 (172-1/5), y fue nombrado en la J.O. de 6 de marzo con los votos de los veintitrés asistentes (87/3). Se le reclamó el cuadro con fecha 18 de julio de 1816 y 2 de abril de 1827 (49-10/1). Regaló la colección de estampas de las ruinas de Zaragoza el 30 de marzo de 1828 (49-10/1; 88/3). Vid. **Contento** (1993: 225-228 y 289-290).

³⁴¹ En la J.O. de 19 de septiembre de 1819 (88/3).

³⁴² La solicitud está firmada el 11 de octubre de 1821 (40-7/1) y, propuesto por el viceprotector a sugerencia del infante Carlos María, fue nombrado en la J.O. de 2 de diciembre de 1821 (88/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 332): "Muerte del general Lacarrera en las calles de Murcia", del que no se indica procedencia.

³⁴³ Su solicitud fue vista y sorteados los temas en la J.O. de 5 de agosto de 1821 (88/3). Su nueva solicitud, junto al dibujo de la "Cena" y la prueba de repente que se le había señalado en 1821 fueron vistos en la J.O.

GUTIÉRREZ de la VEGA BOCANEGRA, José (1832): Solicitó el nombramiento en 1831, pero la Academia consideró que debía esperar a la conclusión de los Premios Generales en los que estaba inscrito; dos meses después pidió, igual que Antonio María Esquivel, que en lugar de hacer todos los ejercicios se le permitiera realizar una obra que no le llevase más de ocho días en su ejecución; no se le dispensó el favor, aunque se le aceptaría en caso de que pidiera el de supernumerario. No conforme con ello, pidió hacer los de académico de mérito, y finalmente fue nombrado el 1 de julio de 1832 habiendo realizado el cuadro sobre "La muerte del Santo Rey D. Fernando 3º en el momento en que el obispo de Segovia y gobernador de Sevilla, su confesor, acompañado de toda la Clerecía, suministran al Rey el Santísimo Viático"³⁴⁴.

HALCÓN MENDOZA, José María (1819): Como aficionado a la pintura solicitó el título presentando un cuadro, quizás el que quedó en la Academia como "Retrato del general Downie". Fue aprobado el 19 de septiembre de 1819³⁴⁵.

HARO, conde de (1802): Presentó un diseño a lápiz, y tras votación secreta se le nombró el 5 de diciembre de 1802³⁴⁶.

JIMENO, Vicente (1838): En 1837 solicitó el título sin pasar por los ejercicios reglamentarios en atención a su reconocida fama, a lo que no se accedió en un principio. Finalmente fue aprobado el 11 de marzo de 1838³⁴⁷.

LÓPEZ, Marcial Antonio (1842): Académico de honor, consiliario y secretario de la Academia, pidió el título de académico de mérito por su afición e igual título en la de S. Carlos de

de 14 de agosto de 1825, acordándose que debería entregar el resto de los ejercicios (88/3). En una nota sin fecha ni firma se dice que fue nombrado académico de mérito en 1825 (81-10/4).

³⁴⁴ Su primera solicitud fue vista en la J.C.P.E. de 31 de agosto de 1831 (27-1/1), y la opinión de que esperase al fallo de los Premios Generales fue compartida por la J.O. de 21 de agosto (89/3); la petición de que se le eximiera de los ejercicios de rigor fue vista en la J.C.P.E. de 27 de octubre que opinó que se aceptaría en caso de que solicitara el de supernumerario (27-1/1), compartida por la J.O. de 9 de octubre (89/3). Se le propusieron los temas entre los que elegir uno con fecha de 25 de noviembre (174-2/1), dando noticia del que había elegido con fecha 1 de diciembre (174-2/1). Le fueron aceptadas las obras por la J.C.P.E. de 28 de junio de 1832 (119/3), y la J.O. de 1 de julio le nombró académico de mérito (89/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 382): "La comunión de San Fernando", de la que no se indica procedencia. Un dibujo de esta misma obra es recogido por **Azcárate Luxán, Durá y Rivera** (1988: n° 2287/P). Los detalles sobre cuadro y dibujo han sido recientemente publicados por **Durá** (1993-1994: 118-120).

³⁴⁵ Su solicitud y el cuadro fueron vistos en la J.O. de 19 de septiembre de 1819 resultando aprobado por doce votos contra siete (87/3); en una relación sin fecha ni firma de obras de académicos de mérito se dice que dejó el referido retrato (49-10/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 170): "Retrato de John Downie", del que no se indica procedencia. Vid. **Ezquerro** (1935).

³⁴⁶ En la J.O. de 5 de diciembre de 1802 (86/3).

³⁴⁷ Su solicitud fue vista en la J.C.P.E. de 16 de septiembre de 1837, la que acordó que hasta no recibir informe de su maestro Vicente López no podría decidir (119/3), lo que fue aprobado por la J.O. de 24 de septiembre (89/3). Se pidieron informes a José Madrazo y a Juan A. Ribera sobre las obras que decía haber hecho para la Reina y que estaban en el palacio real, y la J.C.NN.AA. le consideró apto, menos el director general, que manifestó su deso de que figurara así en acta (119/3). Fue aprobado en la J.O. de 11 de marzo de 1838 (89/3).

Valencia, ofreciendo entregar un cuadro cuando pudiera realizarlo. Fue nombrado el 12 de enero de 1842³⁴⁸.

LÓPEZ PIQUER, Bernardo (1825): Fue nombrado junto a su hermano Luis, a propuesta del viceprotector, en atención a sus méritos y a las doctas lecciones de su padre, en 16 de enero de 1825. Se le encargó no obstante que hiciera un cuadro para que quedase en la Academia³⁴⁹.

LÓPEZ PIQUER, Luis (1825): Fue nombrado como su hermano Bernardo en 16 de enero de 1825, y se le pidió que realizara, bajo la dirección de su padre, un retrato de cuerpo entero de Fernando VII y otro del infante Carlos María Isidro como jefe principal de la Academia con alguna alegoría, cuadros que había prometido realizar Vicente cuando fue nombrado académico de mérito³⁵⁰.

LÓPEZ PORTAÑA, Vicente (1814): En 1800 solicitó que se le nombrase o bien que se le señalase tema para el cuadro, que tendría que hacer en Valencia, a lo que se le contestó que debía someterse a lo prescrito en los *Estatutos*. En 1814 se presentó con un retrato del infante Carlos María Isidro y prometiendo realizar otro, por lo que se le nombró en 4 de diciembre de 1814, ofreciendo a comienzos de 1816 realizar otro de cuerpo entero del infante Carlos María Isidro recién nombrado jefe principal de la Academia³⁵¹.

LÓPEZ SAN ROMÁN, Agapito (1835): Solicitó el título en atención a sus estudios y pensión en Roma, presentando dos cuadros, uno con "Escenas de paisanos italianos que socorren y alimentan a un peregrino" y otro con "Saúl enfurecido contra su yerno David", ofreciendo hacer otro para la Academia. Fue nombrado el 5 de julio de 1835, pero se acordó no expedirle el título hasta que no entregase el cuadro³⁵².

LORENZALE, Claudio (1842): Solicitó el título en consideración a sus méritos y a haber estado pensionado en Roma. Fue aceptado pero pidiéndole que presentase un cuadro para ver su valía. Realizó a propósito, ya que no tenía cuadros a mano, "media figura tamaño natural" por la que fue aceptado para acceder a los ejercicios. Se le sortearon los temas, de los que eligió el de "Venus detiene a Adonis para que no vaya a cazar fieras". Fue nombrado el 6 de noviembre de 1842³⁵³.

³⁴⁸ En la J.O. de 12 de enero de 1842 (90/3).

³⁴⁹ Por acuerdo de la J.O. de 16 de enero de 1825 (88/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 734 y n° inv. 740 respectivamente): "Retrato del jesuita padre Puyol" y "Retrato de Vicente López", copia de su autorretrato, de las que no se indica procedencia. En **Retratos del Museo...** (1993: 40) se dice del de Vicente López que "es copia del autorretrato realizado en 1840 por su padre", y que es una donación de Bernardo López a la Academia, pero no se indica fecha.

³⁵⁰ En J.O. de 16 de enero de 1825 (88/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 733): "Retrato de Fernando VII", del que no se indica procedencia.

³⁵¹ Su primera solicitud fue vista en J.O. de 2 de febrero de 1800 (86/3); fue nombrado en J.O. de 4 de diciembre de 1814 (87/3), y se dio cuenta del ofrecimiento del retrato del Infante en la J.P. de 10 de enero de 1816 (127/3). Del único retrato del infante Carlos María Isidro ejecutado por Vicente López que figura en **Pérez Sánchez** (1964: n° de inv. 739) no se indica procedencia, aunque en la **Guía del Museo...** (1988: 64) se dice que fue donado por Manuel Fernández Varela en 1833.

³⁵² Su solicitud fue aceptada en la J.C.P.E. de 27 de junio de 1835 (119/3), y aprobado en la J.O. de 5 de julio (89/3).

³⁵³ Hizo la solicitud en 2 de agosto de 1842 (172-1/5); la J.C.P.E. de 18 de agosto le pidió que entregase

MADRAZO AGUDO, José (1818): Pidió ser nombrado sin realizar las pruebas de rigor en base a haber estado pensionado en Roma y a que sus obras eran de mérito reconocido. Fue nombrado el 18 de octubre de 1818³⁵⁴.

MADRAZO KUNTZ, Federico (1831): Exponiendo estudios y obras ejecutadas pidió que se le admitiera como académico de mérito a finales de 1830; fue admitido y se le señalaron los ejercicios que debía hacer. Presentó el cuadro con el tema de "La continencia de Escipión" y fue aprobado el 17 de julio de 1831³⁵⁵.

MAGÁN, Juan Nepomuceno (1825): Como ayudante de Lanceros de la Guardia Real, y por haber presentado en la Exposición del año anterior un retrato suyo, solicitó al infante Carlos María Isidro que le concediese el título, pero la Academia le instó a que realizara los ejercicios de rigor y a que remitiera alguna obra para poder juzgar su valía. Sin embargo fue nombrado casi inmediatamente académico de honor y de mérito el 14 de junio de 1825³⁵⁶.

NESBITT, María Micaela (1820): Como alumna premiada del Estudio de Dibujo de Niñas, y particular de Vicente López, presentó una "Virgen" al pastel, y solicitó el título, que le fue concedido el 17 de diciembre de 1820³⁵⁷.

ODRIOZOLA, José María (1814): Solicitó ser admitido a los ejercicios de rigor con fecha 5 de marzo de 1808. Fue aprobado el 4 de diciembre de 1814 por su carrera y por el cuadro que

una obra (119/3); con fecha 20 de agosto pidió disculpas por no tener cuadros con él, y entregó la "media figura" (172-1/5); la J.O. de 21 de agosto le sorteó los temas (90/3); comunicó que había elegido el tema con fecha del 25, y con carta del 29 de octubre entregaba todos los ejercicios (172-1/5), y examinados por la J.C.P.E. de 4 de noviembre (119/3), fue nombrado en la J.O. de 6 del mismo (90/3). **Pérez Sánchez** (1964, n° inv. 412): "Venus y Adonis", anónimo neoclásico, reproducido en la **Guía del Museo...** (1991: 19); ha sido atribuido recientemente por **Ciruelos y Durá** (1994) a Claudio Lorenzale.

³⁵⁴ En J.O. de 18 de octubre de 1818 (87/3).

³⁵⁵ La J.O. de 19 de diciembre de 1830 dio cuenta de su solicitud y de la opinión de la J.C.P. considerándole apto, y se "le pusieron en pliego cerrado los tres programas para que de ellos escoja el que ha de desempeñar en la prueba de repente" (88/3). La J.C.P. de 17 de julio lo consideró apto (27-1/1), lo que fue corroborado por la J.O. del mismo día (89/3); en una relación de obras presentes en J.O. de este día figuran de él "La continencia de Escipión", óleo, y la prueba de repente hecha el 22 de diciembre de 1830 (23-5/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 221): "La continencia de Scipion", no indica procedencia. Vid. **González López** (1994).

³⁵⁶ Su solicitud está firmada el 12 de marzo de 1825, en la que dice haber presentado en la Exposición de la Academia del año anterior un retrato suyo de cuerpo entero (40-7/1); el secretario del Infante remitió su solicitud a informe con fecha 9 de abril (39-14/1), a lo que se contestó que debía someterse a realizar los ejercicios reglamentarios (40-7/1); la J.P. de 14 de junio le nombró académico de honor y de mérito (127/3); con fecha 1 de julio escribió diciendo que no podía remitir ningún cuadro porque no había podido trabajar durante la pasada época revolucionaria (40-7/1); la J.P. de 27 de agosto de 1827 dio cuenta de su fallecimiento, ocurrido el día 4, y de los deseos de que quedara para la Academia su retrato de cuerpo entero en traje de flanqueador de la Real Persona, que ya había sido recogido de su testamentaría (127/3; 49-12/1). Pudiera ser el que figura en **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 331): "Retrato de un militar", firmado "Juan Nepomuceno de Magán y Pacheco lo pintó en 1821", del que no se indica procedencia.

³⁵⁷ Fue aprobada en la J.O. de 17 de diciembre de 1820 (88/3). **Guía del Museo...** (1988: 150, n° inv. 515): "Virgen en oración".

presentó sin concluir con el tema de "El Tiempo descubre la Verdad, y desaparecen los Vicios"³⁵⁸.

PARRA, Miguel (1818): Solicitó el título sin pasar por los ejercicios de rigor por ser académico de la de Valencia; presentó varias obras y se comprometió a pintar un cuadro historiado cuando le fuera posible. Se le nombró académico de mérito por la pintura de historia, y por la de flores, el 13 de diciembre de 1818³⁵⁹.

RIBELLES FELIP, José (1818): Fue aprobado el 15 de noviembre de 1818 "por ser notorio su mérito en obras trabajadas en esta Corte y expuestas al público en la Academia", pero debiendo dejar el cuadro de "Edipo" que decía estar concluyendo, y además realizar varios dibujos³⁶⁰.

RIBERA, Carlos Luis (1835): Solicitó el nombramiento en 1834, y además pedía que le fuera aceptado como prueba el retrato que decía haberle encargado la reina, comprometiéndose a hacer otro para este fin, desde Roma, a donde pensaba marchar para disfrutar de la pensión conseguida tras ganar el primer premio de primera clase de pintura de los Generales de 1831. Fue aprobado el 8 de marzo de 1835³⁶¹.

RIBERA, Juan Antonio (1820): Como pintor de cámara que era solicitó el título del infante Carlos María Isidro, y la Academia le nombró el 23 de enero de 1820³⁶².

ROTH, Juan Miguel (1807): Hizo su solicitud presentando varias obras, y comprometiéndose a que si se le aceptaba realizaría un cuadro para que quedase en la Academia. Fue aprobado el 21 de junio de 1807³⁶³.

³⁵⁸ Su solicitud está fechada el 5 de marzo de 1808 (172-1/5); la J.O. de 6 de marzo le admitió a los ejercicios, y en la J.O. de 3 de abril se le sortearon los temas; la J.O. de 5 de junio dio cuenta de que había pedido permiso para cambiar "un personaje en el cuadro que debe pintar al óleo con arreglo al dibujo", lo que se le acepta. Y en la J.O. de 4 de diciembre, presentando otros trabajos y el cuadro sin concluir, y en atención a su carrera militar, fue aprobado (87/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 86): "El Tiempo descubriendo la Verdad", boceto; y **Guía del Museo...** (1991: 17-18, n° inv. 402 y 86): "El Tiempo descubriendo la Verdad", del que no se indica procedencia.

³⁵⁹ En J.O. de 13 de noviembre de 1818 (87/3); en una relación de obras presentes en esta misma junta figuran de él "Un cuadro con varias flores", otro con la "Entrada del Rey en Zaragoza", y tres dibujos con ramos de varias flores, con marco y cristal (23-4/1). Sobre la "Entrada de Fernando VII en Valencia y Cataluña" vid. **Aldea** (1996: 206).

³⁶⁰ La J.O. de 14 de enero de 1818 recibió su solicitud y acordó que debía sujetarse a las pruebas de rigor, pero que se esperaba a que concluyera el cuadro que decía estar haciendo; la del 15 de noviembre le aprobó (87/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 445): "Edipo y Antinoo", no indica procedencia. El **marqués del Saltillo** (1953: 218-225) ya dio a conocer que su segundo apellido no era Helip sino Felip, como recuerda más recientemente **Barrio Moya** (1995).

³⁶¹ Su solicitud fue aprobada por la J.C.P.E. de 20 de junio de 1834 (119/3), cuyo informe fue visto y dado por bueno en la J.O. de 22 de junio (89/3). Fue aprobado en la J.O. de 8 de marzo de 1835 (89/3).

³⁶² La J.O. de 23 de enero de 1820 acusaba recibo de la comunicación del Infante en la que "accede a la súplica del pintor de cámara D. Juan Antonio Ribera para que se le reciba de académico de mérito"; y sometido a votación, fue nombrado (88/3).

³⁶³ Presentó la solicitud con fecha 19 de junio de 1807, mostrando un retrato al óleo de cuerpo

RUIZ de la PRADA, Rosa (1815): Pidió que se le concediera el título en atención a las obras presentadas en las exposiciones de la Academia y a otras que entregaba para que fueran examinadas. Le fue concedido en 1 de octubre de 1815³⁶⁴.

SÁEZ GARCÍA, Benito (1838): Pidió el título como pensionado que había sido por la Academia tras ganar uno de los premios generales en 1832; presentó varias obras realizadas durante su estancia en Italia, y fue nombrado el 8 de julio de 1838, acordando que quedase para la Academia la copia de Caravaggio representando "Un descendimiento con figuras del natural"³⁶⁵.

SALABERT TORRES, María Dolores (1815): Solicita el título en atención a las obras que había presentado en las exposiciones de la Academia, presentando además cinco dibujos. Fue nombrada el 1 de octubre de 1815³⁶⁶.

SÁSTAGO, conde de (1817): Presentó un dibujo con "Marco Antonio herido", y fue nombrado el 7 de diciembre de 1817³⁶⁷.

TEGEO, Rafael (1828): Solicitó el título por sus méritos y por haber estado pensionado en Italia; presentaba un cuadro con la "Concepción de Nuestra Señora", además de varios documentos relacionados con la intervención judicial sobre su conducta política durante el Trienio Liberal. No considerados suficientes, se pidieron más informes, por lo que no fue aprobado hasta el 21 de septiembre de 1828, contrayendo el compromiso de entregar un cuadro para la Academia, lo que no hizo hasta 1836 cuando remitió uno con el tema de "Hércules y Anteo"³⁶⁸.

TRUJILLO TUDÓ, Manuela (1818): Remitió su solicitud al infante Carlos María quien la envió a informe de la Academia, que la nombró el 18 de octubre de 1818³⁶⁹.

entero, junto a dos dibujos a la aguada, que decía eran propiedad de María Josefa Chaves (172-1/5); la J.O. de 21 de junio le nombró (87/3).

³⁶⁴ En J.O. de 1 de octubre de 1815 (87/3); en una relación de obras presentes en ella se dice que eran suyos cinco dibujos representando a "La Virgen con el Niño y S. José", "La Virgen con el Niño y S. Juan", "Dos paisitos iluminados", y una "Porcia" (49-10/1).

³⁶⁵ La solicitud fue vista en J.C.P.E. de 28 de junio de 1838 (119/3), y fue nombrado en J.O. de 8 de julio (89/3). **Guía del Museo...** (1991: 23, nº inv. 451): "Entierro de Cristo", del que no se indica procedencia.

³⁶⁶ En J.O. de 1 de octubre de 1815 (87/3), junto a Rosa Ruíz de la Prada. También pedía el de académica de honor.

³⁶⁷ En J.O. de 7 de diciembre de 1817 (87/3).

³⁶⁸ Su solicitud fue estudiada en J.C.P.E. que pasó informe a la J.O. de 11 de mayo de 1828. En la J.O. de 21 de septiembre se procedió a votación secreta, resultando elegido por veintiocho votos contra tres (88/3). Se le reclamó el cuadro en 5 de octubre de 1835 (49-10/1), y se dio cuenta de haberlo remitido en la J.O. de 6 de noviembre de 1836 (89/3). **Guía del Museo...** (1991: 244), nº inv. 347: "Hércules y Anteo", del que no se indica procedencia.

³⁶⁹ La solicitud está firmada el 24 de julio de 1818 (39-14/1); la Academia respondió al Infante que debía remitir más datos sobre su persona y algunas obras (39-14/1), lo que hizo enviando varios dibujos de "Una Virgen con el Niño dormido" y "Un ángel" (23-4/1). Fue nombrada en la J.O. de 18 de octubre de 1818 (87/3). En una relación de obras de académicas de mérito, sin fecha ni firma, se dice

VELASCO, María Dolores (1833): Solicitó ser admitida a realizar los ejercicios presentando "un retrato de una mujer", al óleo, un "retrato de Felipe IV", copia de Velázquez (en la Academia), la "cabeza del Bautista", copia original (en la Academia), la "cabeza de un joven" y un busto en bajorrelieve en cera de "un eclesiástico" [el viceprotector Manuel Fernández Varela]. Se le pidió que ejecutase dentro de la Academia una "Magdalena de medio cuerpo y tamaño del natural". Fue nombrada el 25 de agosto de 1833³⁷⁰.

VERDÚ, Julián (1828): En 1823 pidió ser admitido para hacer los ejercicios de rigor. Aceptada su petición no los entregó hasta mayo de 1828, siendo el tema del cuadro la "Despedida de Héctor y Andrómaca". Fue aprobado el 29 de junio de 1828³⁷¹.

VILLAFRANCA, marquesa de (1805): Presentó dos óleos, copias del "Crucifijo" y de una "Sacra Familia" de Alonso Cano, y por su especial condición, fue nombrada el 25 de julio de 1805³⁷².

VOGEL, Carlos (1827): El conde de Bose, ministro plenipotenciario del Rey de Sajonia, remitió a José Madrazo, para que entreguase a la Academia, un retrato del rey Federico Augusto de Sajonia realizado por su primer pintor de cámara Carlos Vogel y tres estampas "sacadas por unas pinturas al fresco que el mismo ha ejecutado en el palacio Real de Dresde", para que fuera nombrado académico. La Academia se encontró con una petición no prevista en los *Estatutos* ya que aunque no se prohibía expresamente tampoco se daba vía libre a que un pintor extranjero no residente en España hiciera este tipo de solicitud. La Academia le propuso y el Rey le nombró el 8 de noviembre de 1827³⁷³.

que dejó en la Academia "una copia al óleo de Cervantes [¿Collantes?]" (49-10/1).

³⁷⁰ La J.C.P.E. de 12 de julio de 1833 recibió su solicitud y examinó los cuadros y el bajorrelieve remitidos, acordando ejecutase el cuadro de la "Magdalena" (119/3), lo que aprobó la J.O. de 21 del mismo (80/3) teniendo a la vista las mismas obras (23-5/1). La J.C.P.E. de 23 de agosto examinó el cuadro de la "Magdalena" que le había mandado hacer (119/3), y fue aprobada en la J.O. de 25 de agosto (89/3). **Guía del Museo...** (1988: 149, n° inv. 115): "La Magdalena", entregado al ser nombrada académica de honor.

³⁷¹ Fue aceptada su solicitud por la J.O. de 20 de febrero de 1823, en la que se le sortearon los temas (88/3); el 28 de noviembre de 1827 solicitó un brasero para calentar la sala donde estaba ejecutando el cuadro (54-52/4); la J.O. de 11 de mayo de 1828 recibió el informe favorable de la J.C.P.E. pero se aplazó la decisión hasta que no se aclarasen las circunstancias de su implicación política durante el Trienio Constitucional, habiendo presentado, además del cuadro, dos academias del natural, una copia del antiguo de "Mercurio", cuatro papeles de principios y la prueba de repente que hizo el 23 de abril de 1825 cuando había solicitado el título (23-3/1). Fue aprobado en la J.O. de 29 de junio de 1828 (88/3). El cuadro figura en la *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia... para la Exposición pública de 1840...* (6/CF.1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 282) registra un cuadro anónimo neoclásico del siglo XIX con el mismo tema, el que ha sido atribuido a Julián Verdú por **Ciruelos y Durá** (1994).

³⁷² En J.O. de 25 de julio de 1805 (87/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 181): "Sagrada Familia en el taller de carpintero", copia de Alonso Cano, del que no se indica procedencia.

³⁷³ José Madrazo presentó las obras y la solicitud de Carlos Vogel con fecha 9 de septiembre de 1827 (15-1/1), y el mismo día la J.O. acordó consultar al Rey (88/3) mediante oficio remitido al protector González Salmón fechado el 13 de septiembre (15-1/1). La respuesta es trasladada por R.O. de 24 de septiembre por la que se aceptaban este tipo de nombramientos pero previa consulta al

WEISS, Rosario (1840): Solicitó ser admitida a los ejercicios en 1838, y en atención a su reconocida fama, se acordó pedirle que ejecutase exclusivamente un cuadro con una "Virgen de la Contemplación", de medio cuerpo y tamaño natural. Fue nombrada el 21 de junio de 1840³⁷⁴.

ZAPATA, José (1832): Como académico de mérito y director de la de S. Carlos de Valencia, pidió el título en atención a sus estudios, fama y avanzada edad, presentando un "retrato de Francisco Javier Borrull, magistrado de la Rl. Audiencia de Valencia". Fue aprobado el 22 de enero de 1832³⁷⁵.

2.9.2. Académicos de Mérito por la Miniatura

CASA-ROJAS, conde de (1817): El infante Carlos María Isidro remitió a la Academia "un cuadrito pintado a miniatura" por el conde de Casa Rojas, mayordomo de semana de S. M. junto a un memorial en el que pedía ser admitido en su seno. Examinados ambos, fue nombrado académico de mérito el 19 de enero de 1817. El tema del "cuadrito" bien pudiera ser "un joven con la mano metida al pecho"³⁷⁶.

CASA-VALENCIA, Marcela de Valencia, condesa de (1805): Presentó a examen de la Academia un cuadro en miniatura representando a "San Sebastián", copia de Jordán. Fue nombrada académica de mérito el 25 de julio de 1805³⁷⁷.

CRESPO REIGÓN, Asunción (1839): En la solicitud que remitió en 1838 decía ser hija del profesor de miniatura José Crespo, quien la había instruido; presentó además tres miniaturas con "Una cabeza del Padre Eterno" copia de Mengs, "Un grupo de Santa Isabel, de medias figuras" y un "Retrato de una Reina de Francia llamada Ana de Austria", ofreciendo a la Academia una de ellas o bien que le indicara tema para realizar otra. Se acordó que debía hacer los ejercicios reglamentarios, y se le señaló como tema "La cabeza del Bautista, de

monarca (15-1/1), orden de la que se dio cuenta en la J.O. de 21 de octubre en la que se procedió a votación y, resultando elegido (88/3), se puso en conocimiento del Rey el 23 del mismo (15-1/1). El rey aceptó la ropuesta por R.O. comunicada el 8 de noviembre (15-1/1), y se le participó a Vogel, con envío del título, con fecha 18 del mismo (15-1/1). **Guía del Museo...** (1991: 226, nº inv. 714): "Retrato de Federico Augusto de Sajonia", 1825, del que no se indica procedencia.

³⁷⁴ La J.C.P.E. de 20 de abril de 1838 informó favorablemente (119/3), y la J.O. de 22 del mismo aceptó su informe y la ejecución del cuadro (89/3), que presentó concluído a la J.C.P.E. de 17 de junio de 1840 (119/3). Fue nombrada en la J.O. de 21 de junio de 1840 (90/3). **Guía del Museo...** (1988: 149, nº inv. 746): "La Virgen en oración".

³⁷⁵ La J.C.P.E. de 20 de enero de 1832 informó favorablemente (119/3), y fue aprobado por la J.O. de 22 de enero de 1832 (89/3). **Guía del Museo...** (1991: p. 231, nº inv. 76): "Retrato de Francisco Javier Borrull", del que no se indica procedencia.

³⁷⁶ El cuadro y el memorial fueron vistos en la J.O. de 19 de diciembre de 1816, y nombrado en la J.O. de 19 de enero de 1817 (87/3). En una relación de obras de académicos de mérito se dice que entregó "una miniatura de un joven con la mano metida al pecho (49-10/1). **Pérez Sánchez** (1964: nº inv. 830) registra un "Busto de hombre", del que no indica procedencia.

³⁷⁷ En la J.O. de 25 de julio de 1805 (87/3). **Guía del Museo...** (1988: 152, nº inv. 455): "San Sebastián atendido por Santa Irene".

tamaño de cuatro pulgadas" que debía realizar dentro de la Academia. Fue nombrada el 5 de mayo de 1839³⁷⁸.

FERRÁN, Adriano (1839): Solicitó el título y le fue concedido el 23 de junio de 1839, en atención a "las obras que tiene ejecutadas en esta Corte y muchas de ellas presentadas en las exposiciones públicas; pero a condición de consignar en la Academia una obra a su elección, para que, aprobado por la misma, se le expida el título"³⁷⁹.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Cástor (1818): Solicitó el título en su condición de pintor de cámara, presentando una miniatura de "Santa Cecilia", varios dibujos y grabados. Fue nombrado el 5 de noviembre de 1818³⁸⁰.

LÓPEZ SAN ROMÁN, Romana (1825): Pidió el título y presenta tres obras: una copia en vitela de la "Virgen del Pez", una calavera al pastel copiada del natural y un retrato en miniatura de su padre, sobre marfil. Fue nombrada el 19 de junio de 1825³⁸¹.

MELIGNAN, vizconde de (1830): Como militar aficionado a las bellas artes que había presentado obras en varias exposiciones de la Academia, entregó "un cuadrito miniado" ["retrato de una señora"] pidiendo se le nombrase académico. Fue aceptado el 17 de julio de 1830³⁸².

MENDOZA GONZÁLEZ, Luis (1817): Solicitó el título presentando dos miniaturas. Fue nombrado el 11 de mayo de 1817³⁸³.

MICHEL, Bibiana (1818): Presentó la solicitud aduciendo ser hija del escultor Pedro Michel, y estudiosa y aficionada al ejercicio de las bellas artes, interesada tanto por el dibujo como por

³⁷⁸ La solicitud está firmada el 4 de octubre de 1838 (44-7/1), que fue vista y acordado que hiciera los ejercicios de rigor por la J.C.P.E. de 26 de enero de 1839; la J.O. de 17 de marzo le señaló el tema (90/3); el 26 de abril avisaba de haber entregado ya la obra concluida (44-7/1), que fue examinada por la J.C.P.E. de 3 de mayo (119/3), y enviado informe favorable a la J.O. de 5 de mayo, en donde se le nombró académica de mérito por la miniatura (90/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 462): "Cabeza de San Juan Bautista".

³⁷⁹ Su solicitud fue examinada y aceptada por las J.C.P.E. de 14 y 15 de junio de 1839, cuyas decisiones fueron aprobadas en la J.O. de 23 de junio de 1839 (90/3).

³⁸⁰ Fue nombrado en la J.O. de 15 de noviembre de 1818 (87/3), en la que estaban presentes las obras que aportaba: además una "Santa Cecilia" en miniatura, varios dibujos con ojos, orejas, bocas y manos; "un pie copia del de Mena; un dibujo de las piernas del Apolino, dos cabezas, un torso del Amor ciego; dos academias, una cabeza grabada imitando lápiz; narices y bocas grabadas" (23-4/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 459): "Santa Cecilia", copia de Reni, de la que no indica procedencia.

³⁸¹ En J.O. de 19 de junio de 1825 (88/3). **Guía del Museo...** (1988: 154, n° inv. 460): "Virgen con el Niño", inspirada en la "Virgen del Pez" de Rafael.

³⁸² Fue aprobado en la J.O. de 17 de julio de 1830 (88/3); en una relación de obras de académicos de mérito se dice que dejó para la Academia "Un retrato de señora" (49-10/1). **Pérez Sánchez** (1964, n° inv. 825): "Retrato de dama", marfil, de la que no se indica procedencia.

³⁸³ Firmó su solicitud el 14 de abril de 1817 (172-1/5); y fue nombrado en la J.O. de 11 de mayo (87/3). En una nota sin fecha se dice que entregó "un retrato de un moro" (49-10/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 829) registra una "Cabeza de moro", marfil, de la que no indica procedencia.

el pastel, la miniatura y el grabado en dulce. Ante una muestra de todas ellas, se le nombró el 3 de mayo de 1818³⁸⁴.

MONESTERIO, marquesa de (1817): Fue nombrada académica de honor, y presentó "un cuadro dibujado de su mano" para serlo de mérito, a lo que se accedió el 2 de febrero de 1817³⁸⁵.

MONROY AGUILERA, Diego (1819): Solicitó el título por primera vez en 1808, quizás animado por la acogida que tuvo su obra al presentarse a los premios Generales de este año, pero no lo obtuvo hasta el 9 de septiembre de 1819, tras presentar una copia en miniatura de la "Magdalena" de Murillo de la Academia³⁸⁶.

MONTENEGRO, Juan (1827): Había presentado obras a varias exposiciones de la Academia y solicitó el título adjuntando otras, siendo aceptado en 25 de marzo de 1827, y dejando para la Academia la que representa "Una joven con la espada desnuda y ensangrentada en la mano derecha, y en la izquierda tiene agarrada por los cabellos una cabeza"³⁸⁷.

NICOLAU, Teresa (1838): Esta joven pensionada por el Rey y que había expuesto en la Academia en varias ocasiones, presentó otras obras con el fin de que se le admitiera o se le designasen temas para los ejercicios de rigor. Fue aprobada el 8 de julio de 1838 "mediante la notoriedad y reiteradas pruebas de esta interesada", debiendo quedar en la Academia la miniatura de "San José" que había presentado y enviar posteriormente los dibujos que se le exigían a otros³⁸⁸.

UDÍAS GONZÁLEZ, José (1833): Fue aceptada su solicitud por sus méritos públicos dentro y fuera de España, y se le nombró sin pasar por los ejercicios de rigor pero con la condición

³⁸⁴ Creemos que fue nombrada por la miniatura, pues no se especifica nada, en la J.O. de 3 de mayo de 1818 (87/3); en una relación de obras presentes ese día figuran como suyas: "San Antonio Abad", al pastel; un retrato en miniatura de su padre Pedro Michel, un "portarretrato" de una señora, una estampa grabada al aguafuerte, tres dibujos de academias y una "cabecita del Flamenco" (23-4/1). En otra relación sin fecha se dice que dejó a la Academia "Un dibujo al pastel de S. Antonio Abad" (49-10/1). **Guía del Museo...** (1988: 147, n° inv. 751): "San Francisco de Paula", de la que no se indica procedencia.

³⁸⁵ Presentó el cuadro en la J.P. de 26 de enero de 1817 (127/3), y fue nombrada en la J.O. de 2 de febrero (87/3). Como no se especifica nada creemos que lo fue por la miniatura.

³⁸⁶ Su primera solicitud fue vista en la J.O. de 6 de noviembre de 1808, que le aceptó y le señaló tema (87/3); volvió a presentarla como antiguo discípulo en 1819 para la miniatura, y la J.O. de 18 de abril le asignó el tema de la "Magdalena" de Murillo y los dibujos preceptivos; la J.O. de 9 de septiembre le nombró (88/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 461): "La Magdalena penitente", copia de Murillo, de la que no indica procedencia.

³⁸⁷ Presentó su solicitud firmada el 3 de marzo de 1827 (40-7/1), y fue aprobado en la J.O. de 25 de marzo. Presentó la obra que debía dejar en la Academia en la J.O. de 17 de junio (88/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 456): "Verdugo con la cabeza del Bautista", de la que no indica procedencia.

³⁸⁸ Presentó su solicitud firmada el 9 de junio de 1838 (44-7/1); fue aprobada por la J.O. de 8 de julio (89/3). En una nota de las obras de académicos de mérito se dice que dejó para la Academia "Un San José" copia de Murillo, con cristal y marco (49-10/1). **Guía del Museo...** (1988: 147, n° inv. 817): "Cabeza de San José", marfil.

de que dejase un cuadro de los ejecutados o hiciera otro para la Academia, en 27 de enero de 1833. Dejó el "retrato de una santa"³⁸⁹.

URANGA, Ignacio (1819): Pidió que los ejercicios que se le señalasen fueran "moderados y poco gravosos", y tras realizarlos, fue nombrado el 9 de mayo de 1819³⁹⁰.

2.9.3. Académicos de Mérito por la Perspectiva

ARRAU BARBA, José (1833): Pidió el título en atención a haber estado pensionado durante seis años por la Junta de Comercio de Cataluña, presentando tres cuadros realizados últimamente y ofreciendo entregar uno de ellos. En caso de que esto no fuera considerado suficiente, pedía que se le nombrara al menos académico supernumerario y que se le indicase tema para ejecutar la obra de pensado en Barcelona, a donde tenía que regresar. Se acordó nombrarle supernumerario y que hiciese un cuadro con el siguiente tema: "Perspectiva historiada con José Federico Duque Electoral de Sajonia prisionero en la cárcel de Fargau y condenado a firmar a persuasión de sus amigos, las humillantes condiciones que recabaron del emperador Carlos V en conmutación de aquella pena". Fue nombrado el 29 de septiembre de 1833³⁹¹.

AVRIAL FLORES, José María (1837): Hizo la solicitud para ser admitido a realizar los ejercicios preceptivos en 1836, y sorteados los temas, eligió representar "en un jardín una escalera que conduce a él desde una galería". Fue aprobado el 9 de julio de 1837³⁹².

³⁸⁹ Su solicitud es de 23 de enero de 1833 (44-7/1); la J.C.P.E. de 25 de enero le creyó apto (119/3), y fue nombrado en J.O. de 27 de enero a la que había presentado "cinco retratos pintados en miniatura" (89/3). En una relación de obras de académicos de mérito se dice que dejó "un cuadro de un retrato de una santa" (49-19/1). Pérez Sánchez (1964: n° inv. 822): "Retrato de señora", del que no indica procedencia.

³⁹⁰ Su solicitud es de 30 de diciembre de 1818 (44-7/1); la J.O. de 24 de enero de 1819 acordó que el director general le señalase los ejercicios (88/3), y tras presentarlos, fue nombrado en J.O. de 9 de mayo (88/3), a la que había presentado varios dibujos y una copia en miniatura de la "Sibila de Cumas" (23-4/1). Pérez Sánchez (1964: n° inv. 463): "Sibila Cumana", de la que no indica procedencia.

³⁹¹ Firmó sendas solicitudes el 24 y 25 de enero de 1833 y decía que los tres cuadros que presentaba, pintados al óleo en Barcelona a finales de 1832, representaban tres perspectivas historiadas: "un convento que sirve de hospital militar", "un claustro de monjas" y "un laboratorio de farmacia de PP. Capuchinos". La J.O. de 27 de enero de 1833 le sorteó los temas permitiéndole que una vez hiciera la prueba de repente en la Academia y la dejase firmada, sacara una copia para hacer la de pensado en Barcelona, que remitiría certificada por los profesores de la Escuela catalana, y se acordó expedirle el de supernumerario (89/3). Los temas propuestos eran: "A la distancia como de 200 pasos de un arco perforado la vista de un panteón", "Interior de una cárcel" e "Interior de un salón adornado de columnas dóricas" (44-7/1). Con carta firmada en Barcelona el 18 de septiembre de 1833 remitió el cuadro, las certificaciones y una *Nota de observaciones que tuvo presentes para hacer la prueba de repente y cuadro* (44-7/1; 27-1/1), que fueron aprobadas por la J.C.P.E. de 26 de septiembre (119/3) y se acordó expedirle el título en la J.O. de 29 del mismo (89/3). Pérez Sánchez (1964: n° inv. 178 y 507 respectivamente): "Escena en una prisión del siglo XVII" y "Claustro de un convento" (lleva detrás la siguiente leyenda: "N° 1. Josephus Arrau y Barba. Barna. 1832").

³⁹² Firmó la solicitud el 14 de octubre de 1836 (44-7/1). La J.C.P.E. de 3 de noviembre lo aceptó y le señaló el capitel jónico inclinado (119/3); la J.O. de 6 de noviembre le sorteó los temas: "Interior de

BRAMBILA, Fernando (1815): En atención a que era pintor de cámara, y director interino de la enseñanza de perspectiva de la Academia, pidió el título sin pasar por las pruebas de rigor, entregando algunas obras que representaban cuatro panteones. Fue nombrado el 1 de octubre de 1815³⁹³.

KUNTZ VALENTINI, Pedro (1833): Solicitó el título de académico de mérito por la pintura de historia en atención a su reconocimiento público, ofreciendo entregar un cuadro cuando pudiera, a lo que se le contestó que si lo pidiera por la perspectiva sí se le otorgaría inmediatamente, pero siendo por la historia debía someterse a los ejercicios de rigor. Se le nombró, pues, académico de mérito por la perspectiva en 10 de marzo de 1833³⁹⁴.

LUCINI, Francisco (1838): Solicitó el título exponiendo sus méritos, y se acordó dispensarle de hacer los ejercicios pidiéndole que realizase el cuadro sobre el tema que gustase, que pudiera ser el de una "Vista de una parte interior de un templo gótico con patio contiguo y cancel que abre a la capilla reservada de una cofradía, la cual celebra en el momento sus ejercicios devotos con procesión de penitencia por el claustro". Fue nombrado el 28 de octubre de 1838³⁹⁵.

un panteón regio", "Representar en un jardín una escalera que conduce a él desde una galería" y el "Interior de una sala de galería de pintura con departamento para trabajar el director y discípulos, y disposición de luces a propósito" (89/3; 44-7/1). Entregó las obras con carta de 19 de junio de 1837 (44-7/1), que fueron aprobadas por la J.C.P.E. de 7 de julio (119/3) y fue nombrado en J.O. de 9 de julio (89/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 117): "Fiesta en un jardín y palacio neoclásico", del que no indica procedencia.

³⁹³ En J.O. de 1 de octubre de 1815 (87/3; 49-10/1). En una carta de Brambila, sin fecha, en la que contestaba a un requerimiento de la Academia, nos explica pormenorizados estos cuatro panteones que presentó para esta ocasión; dice en ella que desde 14 de febrero de 1814 era profesor en la Sala de Perspectiva y que en cuanto a los dibujos que "tengo presentados para que la Rl. Academia me honrara con el título de académico, y Vd. no tiene presente, pondré sucintamente a su noticia lo que representan, y es lo siguiente: Primeramente un dibujo grande que representa un interior (sic) de un grandioso soterraneo (sic) iluminado de una sola luz, y de una arquitectura arbitraria, de figura otangular (sic), y en medio un gran monumento piramidal con colonas (sic) que figura sostener los grandes arcos, y hagropan (sic) al mismo tiempo un (sic) el sepulcoro (sic); piramide; hadornado (sic) segun el gusto que me he propuesto del edificio. El segundo dibujo representa un gran campo santo con sus nichos al exterior, y varios monumentos sueltos dedicados a diferentes sujetos beneméritos y en el medio un gran túmolo (sic) templo del gusto griego. Los demás representan un monumento yslado (sic), y havierto (sic), para eternizar el día dos de mayo, adornado halusivamente (sic) al asunto, y una grande urna o vaso cenisario para depositar las cenizas de la moltitud (sic) vitimas (sic), con una mesa para celebrar los días señalados (sic); los demas son su planta, corte y costado. Todo con la ydea (sic) de constuirlo (sic) en la situación de la subida de Sn. Gerónimo en frente a la carera (sic) de dicho santo" (32-14/1). En una nota de obras entregadas por académicos, sin fecha, se dice de él: "Pintor perspectivo; creado académico en 1815 sin pruebas ni examen, y solo por notoriedad de sus obras, y por unos diseños en perspectiva que presentó, y existen en la Academia" (49-10/1). Vid. **Arbaiza y Heras** (1993).

³⁹⁴ Su solicitud es examinada por la J.C.P.E. de 8 de marzo de 1833 (119/3), y la J.O. de 10 del mismo le nombra por la perspectiva (89/3).

³⁹⁵ La solicitud la firmó el 29 de marzo de 1838 (44-7/1), que fue aprobada por la J.C.P.E. de 20 de abril (119/3); presentó el cuadro entre julio y agosto (44-7/1), y aprobado por la J.C.P.E. de 26 de octubre (119/3), fue nombrado por veintinueve votos contra uno en la J.O. de 28 de octubre (89/3).

RIGALT, Luis (1840): Solicitó a un tiempo que se le señalase día para poder hacer los ejercicios de académico de mérito por la perspectiva y por el paisaje. El cuadro sobre el que trabajó para el de perspectiva fue "La vista de un interior subterráneo destinado para almacén y alumbrado con luz artificial". Fue aprobado el 3 de mayo de 1840³⁹⁶.

RODRÍGUEZ, Manuel (1829): Solicitó el nombramiento en 1829, pero tras hacerle esperar porque estaba pendiente la aprobación del reglamento a propósito, no fue nombrado, por méritos propios (entre otros como profesor), hasta el 5 de abril de 1829³⁹⁷.

RODRÍGUEZ PRIETO, Patricio (1842): Lo solicitó en 1840, y tras realizar "Un arco triunfal por el que se deja ver un templo circular o redondo, adornado con magnificencia", fue nombrado el 9 de enero de 1842³⁹⁸.

VELASCO, Justo María (1836): Hizo la solicitud para poder presentarse a los ejercicios y presentó un cuadro para que le sirviera como prueba de pensado, pero fue rechazado. Se le pidió que realizase las pruebas de rigor, y ejecutó un cuadro con el tema del "Interior de un salón para congreso o senado". Fue aprobado en 8 de mayo de 1836³⁹⁹.

2.9.4. Académicos de Mérito por la Pintura de Paisaje

BRUGADA, Antonio (1841): Presentó su solicitud a la Academia junto a un cuadro y un boceto manifestando estar dispuesto a hacer las pruebas por la "pintura de marinas". Se redactaron al efecto los siete programas que sirvieran para hacer el sorteo, pues no había "asuntos particulares de este género". Junto a los dibujos se le recomendó que hiciese "en vez de árboles, objetos alusivos

³⁹⁶ Presentó su solicitud con fecha 5 de enero de 1840 (44-7/1), y fue aprobado en la J.O. de 3 de mayo (90/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 203): cuadro anónimo de un "Interior de una cárcel", que lleva detrás la inscripción "Perspectiva de ... Académico de dicha arte en Junta ord. de 3 de mayo de 1840"; estos datos han sido rectificadas y ampliados recientemente por **Ciruelos** (1993-1994).

³⁹⁷ Su primera solicitud fue vista en la J.O. de 23 de enero de 1820, a la que presentó un cuadro con "La vista de una plaza decorada en el orden corintio y un pórtico que supone entrada de un Museo vista desde lo interior del pórtico" (88/3). Fue aprobado en la J.O. de 5 de abril de 1829 (88/3); en una nota sin fecha se dice que dio para la Academia "Un cuadro pintado al óleo de un gran salón o galería de estatuas" (49-10/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 121): "Galería Neoclásica", con la inscripción "Madrid-Manuel Rodríguez MDCCCI".

³⁹⁸ Su solicitud fue aceptada por la J.C.P.E. de 17 de junio de 1840 (119/3), y por la J.O. de 21 de junio (90/3); fue aprobado por la J.C.P.E. de 8 de enero de 1842, y nombrado por la J.O. de 9 de enero (90/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 853): "Arco romano", anónimo del siglo XIX, depositado en la Dirección General de Correos.

³⁹⁹ La solicitud está firmada el 8 de mayo de 1835 (44-7/1); la J.C.P.E. de 30 de mayo no le aceptó el cuadro porque debía ser de un tema propuesto por la Academia y realizado dentro de su sede, pero aceptado para realizar los ejercicios le designó el capitel dórico (119/3); la J.O. de 31 de mayo examinó una perspectiva al óleo y tres dibujos con asunto de composición que presentó (23-5/1), y le sorteó los temas (89/3); avisó que había elegido el tema con fecha de 16 de junio (172-1/5). En carta del 28 de febrero de 1836 dice haber entregado todos los ejercicios (44-7/1). Fue aprobado en J.O. de 8 de mayo de 1836 (89/3). En 1840 pidió hacer los ejercicios para académico de mérito por la pintura de historia, pero tras realizarlos solamente consiguió el de supernumerario. **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 577): "Vista de un interior de arquitectura".

a la marina, a su elección". El tema que eligió para el cuadro fue "El naufragio de un buque entre rocas, a la vista de un puerto". Fue nombrado el 11 de julio de 1841⁴⁰⁰.

CABANYES, Joaquín (1844): La Academia recibió en 1842 una carta recomendando a Cabanyes firmada por el académico de honor y mérito León Gil de Palacio, en la que lo presentaba como capitán de Artillería y profesor de dibujo de la Compañía de Caballeros Cadetes en el Colegio de Artillería de Segovia. Presentó un cuadro al óleo con un paisaje, y se ofrecía a hacer las pruebas, pero a ser posible no en la Academia, sino en donde estaba destinado. Aceptado, se le sortearon los temas en 1843, y eligió "Una marina al amanecer con dos buques, el uno armado en corso dando caza al otro". Una vez concluido el cuadro avisó que se encontraba destinado en Barcelona, y solicitaba poder acabar los demás ejercicios desde allí, aportando en caso necesario los certificados que pudieran expedirle los académicos barceloneses, a lo que se accedió en atención a "la distinguida clase del interesado, y a la que aspira como pintor paisista", y como una gracia particular hacia él sin más trascendencia. Fue nombrado el 18 de febrero de 1844⁴⁰¹.

CAMARÓN TORRÁ, Vicente (1844): Solicitó hacer las pruebas por la pintura de paisaje, a lo que la Academia respondió que debía enviar una relación de las obras ejecutadas. Entre otras, dijo haber presentado en la última Exposición "seis países pequeños", y remitió una para que la viera la junta con "Las tentaciones de S. Antonio Abad" que acababa de terminar. Era bien conocido de los componentes de la Comisión de Pintura y Escultura, por lo que emitieron informe favorable, y se le señaló como tema para el cuadro que debía pintar "Una país a su elección representando la postura del sol, ateniéndose a lo demás respecto al dibujo de árboles conocidos". Fue aprobado el 7 de julio de 1844⁴⁰².

GAND, vizconde de (1814): Al dar las gracias por su nombramiento de académico de honor solicitó también serlo de mérito. Presentó "un país y una media figura pintadas" comprometiéndose a hacer otro para la Academia. Fue nombrado el 1 de mayo de 1814⁴⁰³.

⁴⁰⁰ La solicitud la hace con fecha 14 de junio de 1841 (44-7/1); fue aceptado y puestas las condiciones en la J.C.P.E. del mismo día (119/3), y en la J.O. del día 6 (90/3); se le comunicaron los temas sobre los que elegir uno el 12 de junio, que eran, además del que prefirió "Una batalla naval de noche con uno de sus buques incendiado" y "Una marina a la postura del sol con una torre de vigía en primer término" (44-7/1); respondió el 15 con su elección (44-7/1); entregó todo con carta del 1 de julio (44-7/1), y, aprobado por la J.C.P.E. del 9 de julio (119/3), fue nombrado en la J.O. de 11 de julio (90/3), lo que se le notificó con fecha del 13 (44-7/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 854): "Tempestad en el mar", depositado en la Dirección General de Correos, del que no indica procedencia.

⁴⁰¹ La recomendación de Gil de Palacio está fechada el 1 de noviembre de 1842 (44-7/1), y fue aceptado por la J.C.P.E. de 4 del mismo (119/3), y por la J.O. del día 6 (90/3). Se le comunicaron los temas sorteados con fecha 7 de octubre de 1843, y el día 11 manifestó su decisión, dejando de lado los otros dos temas que eran "El naufragio de un buque entre rocas a la vista de un puerto" y "Un puerto con buques empavesados haciendo salva" (44-7/1); pidió poder hacer el resto de las pruebas desde Barcelona con fecha 23 de diciembre (44-7/1), y aceptó sus condiciones la J.C.P.E. del 13 de febrero de 1844 (119/3), siendo aprobado por la J.O. de 18 de febrero (90/3).

⁴⁰² Su solicitud fue vista por la J.C.P.E. de 22 de abril de 1844, que acordó pedirle remitiera una relación de obras ejecutadas (44-7/1); el 25 de mayo respondió sobre las que había presentado a la exposición y remitiendo otra de prueba (44-7/1); la J.C.P.E. de 27 de junio le propuso el tema para el cuadro (119/3), y fue nombrado por la J.O. de 7 de julio (90/3), notificándosele con oficio del día 15 (44-7/1).

⁴⁰³ Hizo la solicitud el 9 de abril de 1814 (126/3), y la J.O. de 1 de mayo, tras diez y siete votos

MONTALBO, Bartolomé (1814): Pidió ser admitido como académico de mérito sin pasar por los ejercicios de rigor en base a sus méritos, a haber sido alumno de la Academia, y pensionado por Carlos IV para ejercitarse en la pintura de paisaje. Fue aprobado el 3 de abril de 1814⁴⁰⁴.

NEGELSFÜRST, Juan Frank de (1820): Agregado y secretario de la embajada de Austria, solicitó que se le señalasen los ejercicios que debía realizar y presentó un país con "una vista de Madrid y otros varios diseños de paisaje". Se le dispensó de hacerlos y se le nombró el 17 de diciembre de 1820⁴⁰⁵.

PÉREZ VILLAAMIL, Genaro (1835): Solicitó ser académico de mérito por la perspectiva, el paisaje y "de Interiores", y la Academia le obligó a decidirse por uno de ellos, que fue el de paisaje. Se le pidió que, en consideración a su reconocida fama, realizara un cuadro a su elección representando una "vista de alguno de los muchos puntos que ofrecen los alrededores de Madrid". Haciendo oídos sordos entregó un cuadro con "El patio de la Tahona de la Soledad, sita en la calle de Majaderitos". Tras advertirle la Academia que debía sujetarse a lo que se le había mandado, realizó otro cuadro con "La vista de Madrid, tomada desde la pradera de S. Isidro", por el que fue nombrado el 23 de agosto de 1835⁴⁰⁶.

RIGALT, Luis (1840): Presentó su solicitud para ser nombrado académico por la perspectiva y por el paisaje a un tiempo. Trabajó sobre el tema propuesto de "Un país de noche alumbrado por la luna con un edificio incendiado en una de sus partes, a la inmediación de un lago o de un río". Fue aprobado el 3 de mayo de 1840⁴⁰⁷.

ROBBE, Luis (1844): Este pintor aficionado belga, y amigo de Genaro Pérez Villaamil, entregó un cuadro "con un perro y otros accesorios" con la intención de ser nombrado académico "corresponsal" en su país, y estrechar las relaciones entre ambos países. Fue nombrado el 1 de diciembre de 1844⁴⁰⁸.

contra uno, le nombró (87/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 34): "Paisaje con caminantes", del que no indica procedencia

⁴⁰⁴ Presentó su solicitud con fecha 2 de abril de 1814 (172-1/5), que fue admitida, con presencia de varios cuadros al óleo, en la J.O. de 3 de abril (87/3); en una relación de obras presentes en la J.O. de este día figura suya una "Santa Bárbara", al óleo (23-4/1; 23-2/1).

⁴⁰⁵ En la J.O. de 17 de diciembre de 1820 (88/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 111): "Paisaje nocturno con figuras junto al fuego", del que no indica procedencia.

⁴⁰⁶ Su solicitud está firmada el 3 de noviembre de 1834 (44-7/1); el tema para el cuadro fue acordado en la J.C.P.E. de 14 de noviembre (119/3); entregó el de la "Tahona" con carta de 28 de marzo de 1835 (44-7/1); se le dijo que no era válido por acuerdo de la J.C.P.E. de 11 de abril (119/3); remitió el definitivo con fecha 12 de agosto (44-7/1), y fue nombrado en la J.O. de 23 de agosto de 1835 (89/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 36): "Las lavanderas del Manzanares", firmado "G. P. de Villaamil fecit, 1838", del que no indica procedencia; **Arias Anglés** (1986b: 208) cree que este último cuadro debe ser el de académico de mérito, leyendo la fecha no 1838 sino 1835; vid. además **Fernández Baytón** (1965).

⁴⁰⁷ Presentó su solicitud el 5 de enero de 1840, y fue aprobado en la J.O. de 3 de mayo (90/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 357): "Paisaje nocturno con incendio de un palacio", con una inscripción en la parte trasera "País de D. Luis Rigalt Académico ... en Junta Ordinaria de 3 de mayo de 1840"; **Ciruelos** (1993-1994) amplía la información sobre la actual localización de las pruebas que realizó Rigalt.

⁴⁰⁸ Genaro Pérez Villaamil explicaba las intenciones de su amigo al secretario Marcial A. López en

ROCA, duquesa de la (1817): Solicitó el título presentando "dos paisajes", y fue nombrada el 7 de diciembre de 1817⁴⁰⁹.

RUBIO VILLEGAS, José (1832): Solicitó ser académico por la perspectiva y por el paisaje en 1831, presentando para ello un cuadro, pero se le pidió que eligiera una de las dos especialidades, definiéndose por la de paisaje. Tras realizar un cuadro con "Un país montañoso y árido", fue nombrado el 1 de julio de 1832⁴¹⁰.

TORRES, Ana de (1818): Presentó varios dibujos, entre ellos "una marina", con la intención de ser nombrada académica de mérito. Fue aprobada el 18 de octubre de 1818⁴¹¹.

2.9.5. Académicos de Mérito por la Pintura de Flores

LACOMA FONTANET, Francisco (1819): Solicitó el título por su fama reconocida, ofreciendo entregar un cuadro de flores y varios "papeles" con el mismo tema para uso de los alumnos de la Academia. Fue aceptado y nombrado el 14 de marzo de 1819⁴¹².

PARRA, Miguel (1818): Fue nombrado académico de mérito por la pintura de flores al tiempo que por la pintura de historia, el 13 de diciembre de 1818, "cediendo gratuitamente cuatro floreros que acompañaba para los Estudios de la Academia"⁴¹³.

2.10. Los Académicos Supernumerarios

Como hemos visto al hablar de los académicos de mérito, el título de académico supernumerario se concedía en muchas ocasiones cuando el aspirante al primero no

carta de 23 de octubre de 1844 (172-1/5); fue aprobado en J.O. de 1 de diciembre (90/3). En una relación de obras presentes en la junta de este día figura suyo "un cuadro con perro y otros accesorios, óleo, con marco dorado" (23-1/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 590): "Un perro de caza", del que no indica procedencia.

⁴⁰⁹ La J.O. de 7 de diciembre de 1817 recibió su solicitud, y los dos cuadros que presentaba, "dos paisajes, uno al óleo y otro a la aguada", y fue aprobada (87/3). En una relación sin fecha se dice que entregó con este motivo a la Academia "un puente" y "un castillo" (49-10/1). Como no se especifica nada, creemos que por los temas de los cuadros debió ser nombrada académica de mérito por la pintura de paisaje.

⁴¹⁰ Firmó su solicitud el 14 de noviembre de 1831 (44-7/1); se le aceptó en la J.O. de 22 de enero de 1832, entregó el cuadro con fecha 19 de junio (44-7/1), y fue nombrado en la J.O. de 1 de julio de 1832 (89/3).

⁴¹¹ Remitió "una marina" a la aguada, dos dibujos con "El Amor en actitud de leer", uno a lápiz y otro coloreado (23-4/1), que fueron vistos en la J.O. de 18 de octubre de 1818 que la nombró (87/3). En una relación de obras de académicas de mérito, sin fecha ni firma, se dice que dejó en la Academia "Una marina" (49-10/1).

⁴¹² Firmó su solicitud en marzo de 1819 (43-3bis/1), y fue aprobado en la J.O. de 14 de marzo (88/3). **Guía del Museo...** (1988: 198, n° inv. 725): "Florero", donado por el autor.

⁴¹³ En J.O. de 13 de diciembre de 1818 (87/3). En una relación de obras presentes en la junta (aunque dice noviembre), figuran de él "Un cuadro con varias flores", otro con la "Entrada del Rey en Zaragoza" y tres dibujos con ramos de varias flores, con marco y cristal (23-4/1).

superaba con satisfacción de los miembros de la junta que le examinaba las pruebas o requisitos exigidos⁴¹⁴. Con el tiempo se permitió pedirlo directamente, pero cuando en 1803 lo solicitó Juan Alonso del Canto no se le concedió argumentando que los *Estatutos* sólo hablaban de su concesión como consecuencia del fracaso en el de mérito. También se dio el caso de que se concedieran ambos a un tiempo, como ocurrió con Pedro Pablo Montaña en 1799⁴¹⁵, o el ser académico de mérito y supernumerario por especialidades diferentes, como Justo María Velasco, que siendo de mérito por la perspectiva lo solicitó por la de historia, pero sólo consiguió el de supernumerario.

La Academia no se mostraba muy partidaria de prodigar estos títulos, pues ya en 1758 el protector había manifestado que había demasiados académicos supernumerarios, por lo que el Rey decidió dejar de crearlos; esta decisión fue revocada años más tarde pero con la condición de tener más prudencia en su concesión⁴¹⁶. En el período estudiado, hemos recogido diez y seis nombramientos: los primeros en 1804 y el último en 1843, resultando que hasta 1828 solamente había habido tres.

Al procederse de igual modo que para con los de mérito, el título se concedía también por las cinco especialidades de pintura de historia, miniatura, perspectiva, paisaje y flores: de los diez y seis que hemos localizado, trece lo fueron por la pintura de historia, uno por la perspectiva, uno por la miniatura, uno por la especialidad de flores y ninguno por la de paisaje. También existieron excepciones para con los artistas de reconocido mérito, para con las "personas de calidad" y para con los aficionados. A todos se les expedía un diploma.

Ya en 1812 José Luis Munárriz explicaba la conveniencia de que desapareciera este título; y en 1818 el propio viceprotector proponía sustituir el término "supernumerario" por el de "meritorio"⁴¹⁷. Sin embargo, y al igual que el de académico de mérito, no desaparecería hasta 1846.

2.10.1. Académicos Supernumerarios por la Pintura de Historia

ARANGO, José María (1818): Solicitó ser admitido a las pruebas para académico de mérito y se le permitió incluso que hiciera parte de ellas en su lugar de residencia, Sevilla. Sin embar-

⁴¹⁴ *Estatutos...* (1757: 85-86).

⁴¹⁵ La J.O. de 3 de noviembre de 1799 le concedió también el de académico mérito (86/3; 172-1/5).

⁴¹⁶ Esta restricción tuvo mayor incidencia en los de arquitectura, pues en 1781 y 1796 no se dio ninguno, según un resumen que hizo en 1818 el bibliotecario-archivero Juan Pascual Colomer sobre los antecedentes en la concesión de este título (81-10/4); en 1825 volvía a informar que aún en ese año seguían sin concederse (49-10/1).

⁴¹⁷ Pedro Franco exponía estas ideas en la J.O.Extr. de 15 de junio de 1818 recogiendo quizás lo que había propuesto José Luis Munárriz en 1812 de suprimirlos. La decisión de dejar las cosas como estaban es de la J.C.P.E. de 27 de agosto de 1825, según consta en resumen elaborado por Juan Pascual Colomer (49-10/1).

go, presentados los ejercicios, entre ellos el cuadro con el tema de "Adonis muerto y Venus sorprendida", no superó la censura, y fue nombrado académico supernumerario el 13 de diciembre de 1818⁴¹⁸.

ASCARGORTA RIVERA, María Josefa (1828): Presentó solicitud para académica de mérito como aficionada que era, pero fue admitida solamente como supernumeraria el 2 de noviembre de 1828⁴¹⁹.

GONZÁLEZ de MENCHACA y SAN MARTÍN, Petronila (1830): Presentó varias obras para ser admitida académica de mérito, pero se le dio el de supernumeraria el 18 de julio de 1830⁴²⁰.

HALEN, Francisco de Paula van (1843): Desde 1840 tenía solicitado el de académico de mérito, y tras negársele en varias ocasiones, se le concedió el de supernumerario el 3 de diciembre de 1843⁴²¹.

JIMENO BARTUAL, Agustín (1830): Solicitó el título de académico de mérito en atención a haber estado pensionado en Roma por largo tiempo, presentado el cuadro "El Salvador curando a un ciego". No se le admitió, y se le nombra académico supernumerario el 8 de julio de 1830. Se le recomendó que se sometiera a los ejercicios para de mérito cuando regresase a España⁴²².

JUEZ SARMIENTO, Andrés (1835): Solicitó en 1834 ser admitido a los ejercicios de académico de mérito. Se le sortearon los temas, y presentados los ejercicios y el cuadro "Venus deteniendo a Adonis para que no vaya a la caza de fieras", no fue considerado apto, siendo por tanto nombrado el 5 de julio de 1835 académico supernumerario⁴²³.

⁴¹⁸ Su solicitud fue aceptada por la J.O. de 18 de octubre de 1818, y nombrado académico supernumerario en la del 13 de diciembre (87/3). Había presentado, además del cuadro, varios dibujos de principios, extremos, cabezas y academias (23-4/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 418): "Muerte de Adonis", del que no indica procedencia.

⁴¹⁹ Su solicitud fue vista en J.O. de 21 de septiembre de 1828, y nombrada en la de 2 de noviembre (88/3). Como su solicitud fue examianda junto a la de María Luisa Marchiori, que también fue aprobada, nos ha llegado una nota sin fecha ni firma que dice que "una de ellas dejó un Cristo con la cruz a cuestas" (49-10/1). **Guía del Museo...** (1988: 153, n° inv. 215): "Nazareno", inspirado en Tiziano, del que no se indica procedencia.

⁴²⁰ Por acuerdo de la J.O. de 18 de julio de 1830 (88/3).

⁴²¹ La J.C.P.E. de 26 de noviembre de 1843 no aprobó los ejercicios presentados para académico de mérito, pero el director general le propuso para supernumerario, quedando así por cinco votos contra dos (172-1/5), lo que aprobó la J.O. de 3 de diciembre (90/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 403): (¿"Elección de Wamba como rey"?), del que no indica procedencia.

⁴²² Su solicitud (23-3/1) fue rechazada por la J.C.P.E. cuyo informe fue aprobado en la J.O. de 8 de julio de 1830 en la que se le nombró académico supernumerario (88/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 210): "Curación del ciego", Roma, 1829, del que no indica procedencia.

⁴²³ Fue admitido a realizar los ejercicios por la J.C.P.E. de 20 de junio de 1834 (119/3); se le sortearon los temas en la J.O. de 22 de junio (89/3); la J.C.P.E. de 27 de junio de 1835 lo rechazó por cuatro votos contra cinco, y le propuso para supernumerario (119/3), que fue aceptado en J.O. de 5 de julio (89/3). En la *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que coloca-*

LÓPEZ, Victoriano (1837): Desde 1814 venía solicitando el de académico de mérito, pero al no conseguirlo pidió en 1837, en consideración a su carrera profesional y avanzada edad, al menos el de supernumerario, lo que se le concedió el 16 de abril⁴²⁴.

MARCHORI, María Luisa (1828): Presentó solicitud, como aficionada que era, para académica de mérito, pero fue aprobada supernumeraria el 2 de noviembre de 1828⁴²⁵.

MAYOL, Salvador (1829): Se le nombró académico supernumerario por la pintura de historia "dejándolo habilitado para aspirar al título de mérito cuando así le acomode, y sometiéndose a las prácticas y ejercicios establecidos", en 20 de septiembre de 1829⁴²⁶.

RIBÓ, Segismundo (1830): Presentó "el cuadro historiado no concluído que destina y ofrece" a la Academia para ser nombrado académico de mérito, pero se le nombró supernumerario en 7 de febrero de 1830⁴²⁷.

SÁNCHEZ ESCANDÓN, José (1804): En 1798 había pedido tema para hacer los ejercicios de académico de mérito, los que presentó en 1803, pero al no considerársele apto a pesar del cuadro presentado de "Cristo arroja a los profanos y merodeadores del templo de Jerusalem", pidió el de académico supernumerario, que le fue concedido el 5 de febrero de 1804⁴²⁸.

VELASCO, Domingo Antonio (1804): Solicitó tema para los ejercicios de académico de mérito en 1803, e hizo el cuadro con "El milagro que obró el Salvador en las inmediaciones de la ciudad de Naim, resucitando al hijo de la viuda que llevaban a dar sepultura". No fue considerado apto, pero se le indicó que si pedía el de supernumerario sería aceptado. Lo hizo y fue nombrado el 5 de febrero de 1804⁴²⁹.

dos en las dos Galería de la Academia ... para la Exposición pública de 1840... figura suyo "Diana y Endimión yendo a cazar" (6/CF.1). **Pérez Sánchez** (1964, n° inv. 336): "Venus y Adonis", anónimo neoclásico de comienzos del siglo XIX, que posteriormente ha sido atribuído por **Ciruelos y Durá** (1994) a Andrés Juez Sarmiento.

⁴²⁴ Pidió el de supernumerario con fecha de 14 de abril de 1837 (172-1/5), y se le concedió en la J.O. de 16 del mismo (89/3).

⁴²⁵ Vid. María Josefa Ascargorta Rivera. **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 139): "Cristo con la cruz", media figura, es copia de Morales; **Guía del Museo...** (1988: 148): "Nazareno", lleva detrás la inscripción "Por María Luisa Marchiori en Madrid a 19 de septiembre de 1828".

⁴²⁶ En J.O. de 20 de septiembre de 1829 (88/3).

⁴²⁷ Por acuerdo de la J.O. de 7 de febrero de 1830 (88/3).

⁴²⁸ Fue rechazado en J.O. de 1 de enero de 1804 (87/3); hizo la solicitud con fecha 1 de febrero (172-1/5), y fue admitido, por 15 votos contra 13 en la J.O. de 5 de febrero (87/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 297): "Expulsión de los mercaderes del Templo", José Sánchez, del que no indica procedencia.

⁴²⁹ Su solicitud es de 6 de agosto de 1803 (172-1/5); se le sortearon los temas en J.O. de 7 de agosto (87/3); pidió el de supernumerario con fecha 4 de febrero (172-1/5), y fue aprobado en la J.O. de 5 de febrero (87/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 351): "Resurrección del hijo de la viuda de Naím", del que no indica procedencia.

VELASCO, Justo María (1841): Era académico de mérito por la perspectiva desde 1835 y en 1840 solicitó el mismo título pero por la pintura de historia. Se le sortearon los temas, y tras entregar los ejercicios y el cuadro de "El centauro Chiron enseñando la música a Aquiles", no fue considerado apto como académico de mérito y se le nombró supernumerario el 6 de junio de 1841⁴³⁰.

2.10.2. Académicos Supernumerarios por la Miniatura

BONICH, Miguel (1833): Como aficionado que era solicitó en 1832 el título de académico de mérito presentando dos miniaturas, una copia del "Herodías" de Reni (copiada de una estampa) y un retrato de José Gil, director de escultura de la Academia de Valencia (copia de Manuel Camarón). Se le extendió el título de supernumerario por acuerdo del 27 de enero de 1833⁴³¹.

2.10.3. Académicos Supernumerarios por la Perspectiva

ARRAU BARBA, José (1833): Presenta tres cuadros para ser admitido a las pruebas de académico de mérito por la perspectiva, y si no eran suficientes que al menos se le otorgara el de supernumerario. Fue aceptado como supernumerario el 27 de enero de 1833, y se le comunicó que podía pedir los temas para los ejercicios de mérito⁴³².

2.10.4. Académicos Supernumerarios por la Pintura de Flores

VILARÓ, Pascual (1840): Pidió en 1838 ser admitido a los ejercicios de académico de mérito por la pintura de flores, y tras varios informes de la Escuela de Barcelona, remitió un "Flore-ro", y fue nombrado supernumerario "en la clase de flores aplicable a la manufactura" el 8 de mayo de 1840⁴³³.

⁴³⁰ La J.C.P.E. de 4 de junio lo rechazó como de mérito pero lo consideró apto para supernumerario (119/3), lo que corroboró la J.O. de 6 de junio (90/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 395): "Aquiles y Quirón", anónimo neoclásico de comienzos del siglo XIX, atribuido posteriormente a Justo María Velasco por **Ciruelos y Durá** (1994).

⁴³¹ Su solicitud está firmada el 25 de diciembre de 1832 (44-7/1), que fue vista junto a las obras por la J.C.P.E. de 25 de enero de 1833 que le consideró apto para supernumerario (119/3), lo que aprobó la J.O. de 27 de enero (89/3). En una relación de obras dejadas en la Academia por académicos supernumerarios, sin fecha ni firma, se dice que "dejó un retrato de un caballero" (40-7/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 821): "Retrato de D. José Gil", marfil, del que no indica procedencia.

⁴³² Su solicitud está firmada el 24 de enero de 1833 (44-7/1), y fue nombrado en la J.O. de 27 de enero (89/3).

⁴³³ La J.C.P.E. de 7 de diciembre de 1838 recibió a informe su solicitud, y decidió que como no le conocía de nada había que pedir informes a la Escuela de Barcelona (119/3), que los remitió, y se le consideró apto para hacer los ejercicios en la J.O. de 5 de mayo de 1839 (90/3). La J.C.P.E. de 28 de abril de 1840 recibió el cuadro que había pintado y le propuso para supernumerario (119/3), lo que fue

3. LAS JUNTAS ACADÉMICAS

Según el carácter de los asuntos que debieran someterse a debate los académicos se reunían en diferentes tipos de juntas: particulares, ordinarias, generales y públicas, y cuando algún caso especial lo requiriera, se convocaban de manera extraordinaria. El secretario general levantaba acta de las sesiones en un borrador que posteriormente se pasaba a limpio formando los libros de actas de las sesiones⁴³⁴. A estas actas el Rey les concedió, por estatuto, la consideración de documentos auténticos: "mando que las decisiones de la Academia así expuestas tengan su efecto y valor, y se cumplan en todo lo que no se oponga a las buenas costumbres, a las Leyes del Reyno y a estos Estatutos"⁴³⁵.

Antes de pasar a analizar cada tipo de junta hablaremos sobre algunas generalidades y puntos comunes a casi todas. Las juntas habían de ser convocadas y presididas por el protector, y en su ausencia por el viceprotector que, como sustituto, ejercía igual autoridad; si también hubiera de ausentarse este último, podría hacer las veces el consiliario más antiguo, o en las juntas particulares y ordinarias el académico de honor de más antigüedad. El secretario general era el encargado de hacer llegar por escrito las notificaciones de convocatoria. En las sesiones, éste daba cuenta de los decretos, órdenes y resoluciones que el rey comunicaba al protector; también leía el acta de la anterior, y tomaba nota por escrito de lo que se tratase y determinase, para pasarlo luego a limpio en el libro de acuerdos, incluyendo una relación de asistentes, que debía firmar. También cuidaba, en un principio, de que cada académico ocupara su asiento correspondiente atendiendo a la clase de cada cual, su empleo y antigüedad.

En cuanto a la participación en las sesiones, todos los asistentes tenían libertad de exponer lo que quisieran pero ninguno podía proponer asunto de "materia grave" sin haber dado primero cuenta al viceprotector, quien tenía poder para limitar los actos inmoderados, de "descomedimiento, sátira o vicios semejantes". Los temas relativos a quejas entre miembros de la Academia debían hacerse llegar al protector o viceprotector

aprobado por la J.O. de 8 de mayo (90/3).

⁴³⁴ Se han conservado todos los libros de actas: entre los años 1753 y 1757 se encuadernaron unidas (81/3), pero los *Estatutos* aconsejaban que se llevaran libros separados, por lo que a partir de octubre del mismo año por una parte se encuadernaron las juntas particulares y por otro las ordinarias, generales y públicas. Libros de actas de juntas particulares son los siguientes: 23 de octubre de 1757-1769 (121/3); 1770-1775 (122/3); 1776-1785 (123/3); 1786-1794 (124/3); 1795-1802 (125/3); 1803-1814 (126/3); 1814-1834 (127/3); 1835-1854 (128/3, son juntas particulares, y de gobierno, como se les llamó a partir de 1846). Y los libros de actas de juntas ordinarias, generales y públicas son los siguientes: desde la de 30 de noviembre de 1757 hasta 1769 (82/3); 1770-1775 (83/3); 1776-1785 (84/3); 1786-1794 (85/3); 1795-1802 (86/3); 1803-1818 (87/3); 1819-1830 (88/3); 1831-1838 (89/3); 1839-1848 (90/3). Vid. además **Bédat** (1982).

⁴³⁵ **Estatutos...** (1757: 18).

por escrito o de palabra, y si no se podían resolver amigablemente, se debían llevar indistintamente a junta particular u ordinaria, quedando por bueno lo que en ellas se acordase. Cuando el motivo de discusión estuviera relacionado con alguno de los miembros presentes o de sus familiares, se les oíría, pero a la hora de votar deberían ausentarse de la sala.

Respecto a las votaciones, tanto el protector como el viceprotector tenían voto de calidad, debiendo abstenerse de hacerlo (como los consiliarios) en las cuestiones relativas a la docencia⁴³⁶. Tampoco podían ejercer el voto de calidad uno de estos últimos cuando oficiaran de convocante o de presidente de la junta. El secretario tenía que asistir a todas las juntas, teniendo en ellas voz y voto pero sólo en lo gubernativo. Se recomendaba especialmente a los consiliarios la asistencia a todas las juntas. En cuanto al director general, podía exponer y representar lo que quisiera relativo a los estudios, y con voto. Los tenientes directores o académicos de mérito con honores de director también podían asistir con voz y voto, y de igual modo los directores honorarios y otros invitados por el protector o viceprotector. A partir de 1817, por una orden expresa del infante Carlos María, los académicos de mérito con honores y graduación de teniente director y los tenientes directores honorarios, deberían ser convocados y poder asistir con voz y voto a todas las juntas generales, ordinarias y públicas y disfrutar de las prerrogativas de los graduados de director⁴³⁷. Al bibliotecario se le permitió, a partir de 1824, asistir también a estas juntas con voz y voto⁴³⁸.

Todos, sin excepción, debían guardar secreto de lo tratado en las juntas, y así quedaba recogido en el juramento realizado ante el secretario al tomar posesión de sus puestos y distinciones. Asimismo, todos debían observar "la modestia y urbanidad debidas"; en caso contrario, serían reprendidos y castigados por el presidente de la junta, y si alguno insultaba de palabra o por escrito a otro académico podía ser privado, la primera vez, de voz y voto por cuatro meses y de todos los emolumentos que recibía de la Academia, y a la segunda vez se le despediría y borraría de los libros, sin necesidad de dar cuenta al rey. Esta providencia la podía tomar cualquier junta donde ocurriera el hecho o donde se diera cuenta de ello.

El secretario debía informar al protector de todo lo resuelto en ellas cuando no hubiera estado presente, y si el asunto era de especial importancia, debía enviarle un

⁴³⁶ **Bédar** (1989: 158 y 162-163) recoge cómo entre marzo y abril de 1764 el Rey ordenó que el protector, viceprotector, consiliarios, secretario y académicos de honor "debían tener voto en las admisiones de académicos de mérito y generalmente en todos los empleos creados en la Academia por ser estas admisiones, promociones y elecciones la parte gubernativa más principal de la Academia", pero que debían abstenerse de votar cuando se trataba de "hacer juicio de las obras de las artes".

⁴³⁷ Según la J.P. de 29 de noviembre de 1817 (127/3), y al J.O. de 7 de diciembre (87/3). Aunque, posteriormente, en 1842, se negara que existiera esta graduación de académico con honores y graduación de teniente director, según hemos visto en el apartado correspondiente.

⁴³⁸ Por orden expresa del infante Carlos María comunicada el 7 de diciembre de 1824, como hemos visto en el apartado dedicado al bibliotecario (24-1/1).

extracto o copia firmada. También estaba previsto en los *Estatutos* el orden que debían guardar los académicos en los asientos. Parece ser que las sesiones se celebraban en torno a una gran mesa, situándose bajo dosel quien la presidía; a su derecha se situaba el viceprotector, seguido por los consiliarios (por orden de antigüedad en el nombramiento) y por los académicos de honor, y en mesa separada los oradores (cuando los había). A la izquierda del presidente se situaba el director general, seguido de quienes habían ostentado igual cargo en anteriores trienios, de los directores actuales, los académicos con honores de director y directores honorarios, los tenientes directores, los directores de grabado, académicos de mérito y académicos supernumerarios, todos siguiendo el mismo criterio de antigüedad y de pertenencia a la pintura, la escultura y la arquitectura; al final y en mesa separada se situaba el secretario general.

Las relaciones entre académicos no profesores y profesores no fueron siempre cordiales, lo que se traduciría, en cuanto a las sesiones académicas, en enfrentamientos entre las opiniones y las decisiones de las juntas particular y ordinaria. Los profesores acusaron a los consiliarios (que eran mayoría en la junta particular) de repetidas injerencias en cuestiones que habían de decidirse en junta ordinaria, de la que formaban parte también los profesores. Un ejemplo fue el que se produjo en 1821 a propósito de la elección de teniente director de pintura al quedar vacante la plaza por ascenso a director de Zacarías González Velázquez: en esta ocasión la junta particular propuso una terna que fue cambiada por la junta ordinaria, pero finalmente la que se presentó al Rey fue la primera, en contra de la opinión de la mayoría de los profesores, que manifestaron su disconformidad absteniéndose de votar, como ya hemos visto en el apartado correspondiente.

En 1810 un anónimo profesor firmó un escrito en el que pedía la supresión de la junta particular, porque en su opinión, tal y como estaba concebida en los *Estatutos*, partían de ella "las resoluciones, gobierno y formación de acuerdos, y aún la reforma y moderación de las votaciones", confiriéndose a los que no eran profesores (es decir, a los consiliarios y académicos de honor que "honran la Academia con su concurrencia y afecto a las artes; pero no creo posean las suficientes luces para decidir y determinar en las materias artísticas") las decisiones más importantes. Y además, decía, ello se hacía "negándose y ocultándose [a los profesores] los más de los acuerdos que por solo su voluntad establece la particular, con notable desconfianza de los artistas, que son el alma y verdadero espíritu de aquel cuerpo". En consecuencia proponía que todos los asuntos se trataran en junta ordinaria⁴³⁹.

En 1814 el viceprotector Pedro Franco quiso llamar la atención sobre estas cuestiones, y como él mismo relató años más tarde, había comentado con algunos consiliarios amigos la necesidad de reformar la parte de los *Estatutos* que regulaba estas relaciones.

⁴³⁹ *Plan para el restablecimiento de la Academia*: no está firmado, y en un margen lleva escrita la fecha "junio de 1810", presentándose su autor como "un profesor que por el tiempo de 50 años ha cursado sus aulas desde su fundación y ha merecido algún honor en ellas siendo uno de sus individuos" (18-18/1).

Recordando estos hechos escribía en 1823 lo siguiente: "encontré en ellos la más decidida resistencia, aconsejándome que no tomase tal empeño porque no saldría bien de él, y me desacreditaría con toda la banda derecha del dosel". Según explicaba, como entonces "ocupaban gran parte de dicho lado [refiriéndose al de la mesa de reuniones] muchos Grandes y vi tan decidido empeño en sostener sus puestos académicos autorizados por los Estatutos, desistí de la empresa considerándola por perdida; pero en la actualidad contemplo el camino más llano"⁴⁴⁰. Ante ello, consultó de nuevo a varios consiliarios y profesores sobre si creían la idea y el momento oportunos para plantearla. No sabemos si Vicente López fue consultado o no, pero escribió a Custodio Teodoro Moreno una carta en la que le comentaba el asunto. Habla de "gobierno político" y de "gobierno artístico", y decía que éste debían ejercerlo los profesores, absteniéndose la junta particular, pues de lo contrario la rivalidad entre ambas partes, "que tantos males ha traído a la Academia", jamás cesaría y se impediría cualquier progreso. En consecuencia proponía que al igual que existía una junta particular también hubiera una junta de profesores y que todos pudieran acceder a ambas, pero que en las cuestiones artísticas "únicamente los profesores entiendan" (es decir, decidan)⁴⁴¹.

En parecidos términos Pedro Franco elevó en noviembre de 1823 una propuesta a la superioridad, que quizás sea la misma que había elaborado unos meses antes pero con ciertas enmiendas⁴⁴². Respecto al gobierno interno de la Academia proponía lo siguiente:

1º. Que hubiera solamente una junta mensual en lugar de las ordinaria y particular existentes, y en los casos necesarios se convocase de manera extraordinaria. Que en ella los académicos asistentes se sentaran en círculo, teniendo asiento fijo y quedasen en mesa diferente sólo el viceprotector, el director general y el secretario. Que en esta junta se trataran asuntos de cualquier índole y que todos los asistentes tuvieran voz y voto: sobre temas gubernativos y económicos el viceprotector, los consiliarios, los académicos de honor y el secretario; y en los asuntos artísticos solamente los profesores

2º. Que se mantuviera la junta de Comisión de Arquitectura

3º. Que se creara una junta de Comisión de Pintura, Escultura, Colorido y Grabado⁴⁴³.

⁴⁴⁰ El escrito de Pedro Franco está firmado el 13 de mayo de 1823 (18-27/1) y posiblemente iba acompañado de un croquis, representando una nueva disposición de los académicos en la Sala de Juntas (15-10/1).

⁴⁴¹ La carta de Vicente López está dirigida a Custodio Teodoro y firmada el 7 de junio de 1823 (18-23/1).

⁴⁴² *Nuevo plan gubernativo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando arreglado al sistema actual de las demás de su clase de Europa*, Madrid, 22 de noviembre de 1823; lo firma Pedro Franco y está dirigido al infante Carlos María, y se conserva copia certificada por el secretario Martín Fernández de Navarrete (18-39/1).

⁴⁴³ Recordemos que ya en 1814 el mismo Pedro Franco había propuesto la creación de una Comisión

Pedro Franco acompañaba probablemente su petición con un croquis, que se ha conservado y en el que la disposición de los académicos en las sesiones presenta algunas variaciones respecto a lo acostumbrado. A este croquis va unida una explicación con una nota que lo vincula al hecho de que el nuevo plan propuesto fuese acompañado por una reforma de los *Estatutos*, para lo que aconsejaba que se nombrase una comisión especial formada por el viceprotector, tres consiliarios y el secretario (con voto) además del director general y tres directores. En esta nueva disposición todo se ordena en torno a una mesa circular donde se sentarían los asistentes, reservando un estrado para el Jefe principal (el infante Carlos María). Cuando él no estuviese presente se colocaría delante de la tarima una mesa para el viceprotector (o para quien la presidiera), para el director general (que se situaría a su derecha) y para el secretario (a su izquierda). En caso de asistir el Infante, entonces esta mesa se retiraría y se colocaría el presidente a la derecha del Infante ocupando la primera silla de la gran mesa circular; a su izquierda quedaría el secretario en una mesa separada, y el director general justo enfrente⁴⁴⁴.

El Infante recibió estas propuestas (junto a las que había redactado el viceprotector referidas a los estudios) y, tras ser enviadas a la Academia, se acordó formar una comisión para estudiarlas conjuntamente⁴⁴⁵. La contestación elevada al Infante variaba sustancialmente de la presentada por Pedro Franco: se proponía que las juntas debían mantenerse tal y como estaban, pero se hacía la concesión de que a las particulares pudieran asistir los directores de cada arte con voz y voto, si bien manteniéndose el orden establecido respecto a los asientos. Además se proponía que la junta de Comisión de Pintura, Escultura y Grabado siguiera como hasta entonces, a pesar de que no se reunía porque no se le daban asuntos a tratar.

No hemos localizado la respuesta que pudo dar el Infante, pero, a tenor de lo que se decidió respecto a la asistencia de los directores a las juntas particulares, creemos que el informe de la comisión le satisfizo, ya que a partir de marzo de 1824 éstos pudieron acudir⁴⁴⁶.

de Pintura y Escultura, como veremos más adelante, pero quizás el sentido actual de su propuesta lo debamos entender como que estuviera constituida de manera permanente y no que se reuniera esporádicamente como lo venía haciendo.

⁴⁴⁴ La propuesta se compone de croquis y texto explicativo, y pudo acompañar al escrito de Pedro Franco de mayo de 1823 (15-10/1).

⁴⁴⁵ La J.O. de 11 de enero de 1824 acordó que la comisión estuviese presidida por el conde de Torre Muzquiz, e integrada por los académicos de honor Juan A. Ceán Bermúdez, Antolín Munárriz, el barón de Castiel, M. Rodríguez Fito, Carlos Vargas Machuca, José Salomé García Puente, Antonio Moreno y Juan Pablo Pérez Caballero, y por los directores y tenientes Esteban de Agreda, Pedro Hermoso, Zacarías González Velázquez, Julián de Barcenilla (como secretario), Isidro Velázquez, Vicente López, Silvestre Pérez, Juan Gálvez, José Madrazo y Blas Ametller. En total diez y nueve académicos: un consiliario, ocho académicos de honor y diez profesores. Isidro Velázquez se excusó desde un principio alegando que no quería saber nada del asunto, y Silvestre Pérez se marchó a Sevilla (88/3). El acuerdo fue comunicado al Infante con fecha 14 de enero (18-39/1).

⁴⁴⁶ Por acuerdo de la J.O. de 14 de marzo de 1824 (88/3). Recordemos que según los *Estatutos*, y de

3.1. La Junta Particular

De la junta particular formaban parte el protector, el viceprotector, los consiliarios y el secretario; sólo como excepción podían asistir, si alguno de los anteriores lo consideraba justificado, algún académico de honor, con voz y voto, o el director general⁴⁴⁷. Como ya hemos visto, a partir de 1824 pudieron formar parte de ella también los directores de pintura, escultura y arquitectura. En ella se trataban principalmente las cuestiones económicas. Junto al protector y viceprotector, los consiliarios debían tratar y resolver en ella todos los asuntos graves (como por ejemplo los gastos extraordinarios considerables); sus acuerdos debían ser adoptados por pluralidad de votos y después deberían ser consultados al protector. La junta tenía poder para otorgar al secretario general la autorización de la Academia para recibir de la Tesorería General el dinero de su dotación; además examinaba y aprobaba las cuentas elaboradas por el conserje, censuradas por el secretario general y presentadas por el viceprotector; también debía fijar la fianza exigida al conserje al tomar posesión de su cargo.

También partían de aquí las propuestas de nombramientos de profesorado y otros empleados, así como los de académico de honor. En cuanto a los nombramientos de profesores sus competencias era las siguientes: en el caso de la vacante de director general, en un principio, la junta particular había de consultar al rey por si tenía a bien prorrogar su mandato trienal; si el dictamen no era favorable a ello, entonces propondría a la junta general dos aspirantes⁴⁴⁸. En el caso de vacante de director actual y de teniente director debía proponer a la junta ordinaria a los tres aspirantes más idóneos. La provisión de los puestos de conserje y porteros se hacía a propuesta del viceprotector, y tras su aprobación por mayoría de votos, se le entregaba el título al primero, debiendo tomar posesión todos en ella.

La junta particular podía consultar directamente al rey sobre las cuestiones que considerase oportunas (entre otras, sobre la provisión del puesto de secretario general y sobre los pensionados para París y Roma), y después transmitir a las demás juntas las resoluciones que éste le comunicase. Además entendía en algunos asuntos relacionados con la disciplina en los estudios: cuando hubiera que tomar medidas severas de expulsión, el viceprotector tenía que someter la decisión a la junta particular que resolvería por mayoría de votos; su decisión debía ejecutarse dando conocimiento al protector.

Se convocaba a junta particular siempre que el protector, viceprotector, o, en sus ausencias, el consiliario más antiguo, lo considerasen oportuno; la reunión se podía celebrar indistintamente en la sede de la Academia o en la residencia particular del

manera excepcional, los académicos de honor o el director general podían ser invitados a asistir.

⁴⁴⁷ *Estatutos...* (1757: 59-63).

⁴⁴⁸ Pero como hemos visto anteriormente, esta práctica quedó eliminada por una R.O. de 5 de diciembre de 1771.

convocante. Las resoluciones debían tomarse "a pluralidad" (mayoría) de votos y pasarse en limpio a un libro copiador, para comunicarlas a su debido tiempo a las juntas ordinaria o general.

3.2. La Junta Ordinaria

A junta ordinaria podían acudir el protector, el viceprotector, el secretario, los consiliarios, el director general, los directores actuales, los tenientes directores y los directores de grabado; y de manera extraordinaria, cuando quien la presidía lo creía oportuno, los académicos de honor o de mérito, o los académicos con honores de director; también los directores honorarios si eran invitados por el protector o por el viceprotector⁴⁴⁹. En 1817 el infante Carlos María ordenó que los académicos de mérito con honores de teniente director y los tenientes directores honorarios pudiesen asistir a ellas⁴⁵⁰; unos meses antes se había acordado que solamente podrían hacerlo si mediaba una orden expresa del rey⁴⁵¹.

La convocatoria a junta ordinaria debía ser una vez al mes, o cuando lo estimasen oportuno el protector, el viceprotector o el consiliario que la tuviera que presidir. Todos los asistentes tenían voz y voto, que se efectuaba de manera secreta, siendo de calidad los del protector, viceprotector y secretario. A ella se llevaban a discusión los asuntos relacionados directamente con los estudios: evaluación y progreso de los alumnos, temas de oposiciones y concursos, aprobación de las ternas elaboradas por la junta particular para proponer al rey la provisión de plazas vacantes de profesores, convocatoria y concesión de pensiones, examen de académicos de mérito y supernumerarios (que también podía hacer la general), etc.

En sus sesiones se daba cuenta de los decretos, órdenes y resoluciones reales, y se participaba de las propuestas y acuerdos que la Academia tuviese que someter a la aprobación real, que podría hacer directamente. En ella se establecían los turnos de profesores y los horarios de apertura y cierre de los estudios. El director general y los directores de grabado le debían comunicar mensualmente los progresos de los alumnos, y el conserje debía darle cuenta de las faltas de asistencia y progresos de los pensionados por el grabado y otros, con el fin de elaborar las listas definitivas de alumnos.

Los académicos reunidos en junta ordinaria debían elaborar las convocatorias de los premios generales y decidir los asuntos sobre los que tenían que trabajar los opositores. En ella se aprobaban o modificaban las propuestas de la junta particular respecto a la provisión de plazas de director actual y teniente director, debiendo seleccionar el orden de preferencia de los tres propuestos con el fin de elevar al rey una terna para su

⁴⁴⁹ **Estatutos...** (1757: 63-67).

⁴⁵⁰ Según la J.P. de 29 de noviembre de 1817 (127/3), y la J.O. de 7 de diciembre (87/3).

⁴⁵¹ Por acuerdo de la J.P. de 26 de enero de 1817 (127/3).

definitiva resolución; y también la de director del grabado y la de director de pensionados, que se haría del mismo modo que si fuera una plaza de director actual, aunque con la puntualización de que el aspirante debía ser español.

También atendía las quejas de los tenientes directores sobre el modo de llevar las enseñanzas a su cargo (Salas del Yeso, Principios y Geometría) en caso de que no estuvieran de acuerdo con las directrices marcadas por el director general. A ella debía someter éste último la aprobación de los modelos del natural, que había de hacerse por mayoría de votos de "solos los facultativos".

Quien la presidiera podía proponer a los pretendientes al título de académico de mérito o supernumerario, e incluso proceder a su examen (que también podía hacer la junta general): si el aspirante no era alumno de la Academia bastaba para su aprobación con dos tercios de los votos, y si lo era, con la mayoría de ellos. A partir de 1821, en lo que respecta a los aspirantes a académico de mérito por la pintura de historia la junta ordinaria sólo examinaba los ejercicios que previamente hubiera seleccionado una comisión especial (compuesta por el secretario, el director general, los directores de pintura y escultura y el director del grabado de láminas), que decidiría en votación secreta⁴⁵².

En lo referente a los asuntos relacionados con los estudios sólo podían proponer temas a discutir los consiliarios, los directores, los tenientes directores y los directores del grabado; sin embargo, si eran de otra índole, habían de comunicárselo con anterioridad al protector o viceprotector para obtener su permiso. También podían hacer propuestas, pero por escrito remitido a estos últimos o al secretario, los directores honorarios y demás miembros de la Academia que no estuviesen autorizados a asistir a la junta ordinaria.

3.3. La Junta General

Formaban parte de la junta general los consiliarios, los académicos de honor, el director general, los directores actuales, los directores honorarios, los tenientes directores, los directores del grabado, los académicos de mérito, los académicos o los tenientes directores con honores de director; también podían ser convocados de manera excepcional y cuando se considerara oportuno, los académicos supernumerarios⁴⁵³. A partir de 1817 también pudieron serlo los tenientes directores honorarios⁴⁵⁴. Todos, menos los consiliarios, tenían voz y voto, y los supernumerarios solamente voto consultivo.

La convocatoria a junta general se hacía principalmente para evaluar los méritos de los opositores a los premios generales o a las pensiones. La junta acordaba, una vez entregados los trabajos de los opositores propuestos por la junta ordinaria, sobre qué

⁴⁵² Según el **Acuerdo...** (1821).

⁴⁵³ **Estatutos...** (1757: 67-68).

⁴⁵⁴ Por orden expresa del infante Carlos María, vista en la J.P. de 29 de noviembre de 1817 (127/3), y en la J.O. de 7 de diciembre (87/3).

asuntos había que trabajar de nuevo, examinándolos y votándolos. Sus decisiones sólo eran vinculantes en los casos de los premios o pensiones para el grabado; pero en los de las pensiones a Roma o París tenían que proponer al rey una terna, siendo él quien decidía en última instancia.

La junta particular tenía que proponer a la general dos aspirantes idóneos a director general, debiendo celebrarse su elección, mediante votación, el último día de diciembre de cada trienio⁴⁵⁵. También le concedían los *Estatutos* la posibilidad, junto a la junta ordinaria, de presentar y decidir sobre las solicitudes de académicos de mérito.

3.4. La Junta Pública

Estaba previsto en los *Estatutos* que se convocara a junta pública y solemne para la entrega o "distribución" de los premios generales⁴⁵⁶. Como su nombre indica, era pública, es decir, estaba abierta no sólo a los académicos sino también por invitación a "las personas de más distinción" de la Corte; ello daba al acto (que se anunciaba incluso en la prensa periódica) cierta relevancia social. Algunas veces era presidida por el Monarca o por el propio infante Carlos María Isidro. En ella, además de la entrega de premios, se pronunciaban una serie de discursos, encabezados por el del secretario. El viceprotector, o el consiliario o académico de honor elegido para el caso, leía un discurso en elogio de la Academia y de las bellas artes, y otras "personas autorizadas" eran invitadas a recitar poesías u otras composiciones, previo aviso al secretario. Un relato de la ceremonia era publicado por la propia Academia y entregado a los académicos, o puesto a la venta.

También se denominaba junta pública a la reunida con motivo de alguna visita especial a la Academia, como la de los monarcas u otras personalidades.

3.5. Otras Juntas

Con posterioridad a la aprobación de los *Estatutos* de 1757 se crearon dos comisiones, que también celebraban sus juntas, y de las que se levantaba acta de sus sesiones, encuadradas asimismo en forma de libro. A ellas acudían, además de los cargos directivos, los profesores de cada arte respectiva, y contaban con secretario propio, cargo que fue compartido con el de vicesecretario, como hemos visto en el apartado correspondiente. Estas comisiones fueron la de Arquitectura (desde 1786)⁴⁵⁷ y la de

⁴⁵⁵ Como ya hemos visto en el apartado correspondiente estos plazos de tiempo no siempre se llevaron a rajatabla.

⁴⁵⁶ *Estatutos...* (1757: 68-69).

⁴⁵⁷ Se han conservado igualmente sus respectivos libros de actas desde 1786.

Pintura y Escultura (desde 1814)⁴⁵⁸. Por los *Estatutos* de 1846 estas comisiones pasaron a denominarse secciones; a partir de entonces se reunieron independientemente, y por tanto sus libros de actas también lo son.

Sin embargo, ya antes de 1846, el sistema de juntas de la Academia sufrió algunas alteraciones como consecuencia de la reforma de la enseñanza verificada por el R.D. de 25 de septiembre de 1844 que creó la Escuela Especial de Bellas Artes. Por él se formaba una Junta Facultativa y una Junta Inspector de Estudios. La Facultativa estaba integrada por cada uno de los directores de pintura, escultura y arquitectura; su misión era velar por las mejoras de la enseñanza, tomar las medidas disciplinarias oportunas y establecer las normas de régimen interior de la Escuela. La Junta Inspector la formaban el viceprotector, el director general, dos académicos de honor, dos de mérito y el secretario general; a ella le correspondía la elaboración de los reglamentos particulares para ordenar la enseñanza y hacer cumplir lo decretado. Pero la Academia no se mostró muy satisfecha con este esquema y presentó algunas alegaciones, entre ellas, la de que los consiliarios también deberían formar parte de la Junta Inspector, pues habían quedado excluidos⁴⁵⁹. Posteriormente fue aprobado el *Reglamento* de la Escuela⁴⁶⁰ y por él la Junta Facultativa tomó el nombre de Junta de Exámenes, y la Junta Inspector pasó a denominarse Junta de Gobierno como inspectora de los estudios, estando sus atribuciones comprendidas por el momento en las de la Junta Particular o de Gobierno de la Academia que continuaría por lo mismo ejerciéndolas (por ello sus conclusiones son copiadas a continuación del libro de actas de las juntas particulares). El 20 de octubre de 1845 quedaron instaladas ambas Juntas⁴⁶¹; la de Gobierno elaboraría unos meses después su propio reglamento⁴⁶².

4. LOS NO ACADÉMICOS

En este apartado incluimos a aquellas otras personas que formaban parte de la Academia pero que no necesitaban tener el título de académico para poder desempeñar

⁴⁵⁸ Solamente han llegado hasta nosotros encuadradas en un libro las actas de la Comisión de Pintura y Escultura y de las Tres Nobles Artes de los años 1831-1846, bajo el título de *Documentos para la historia de las bellas artes desde 1831 a 1846* (119/3). Las de otros años se conservan en borradores distribuidos en varios legajos.

⁴⁵⁹ *Propuesta a la Academia sobre varios puntos del Plan de Estudios que hace la Comisión especial, aprobada en junta ordinaria del 12 de enero de 1845, y remitida al Gobierno en 23 de enero* (28-6/1).

⁴⁶⁰ **Real Decreto...** (1845).

⁴⁶¹ En la J.P. de 20 de octubre de 1845 (128/3).

⁴⁶² La J.P. de 9 de noviembre de 1845 nombró para formar parte de la Junta de Gobierno al marqués del Socorro, a Bonifacio Fernández de Córdoba y a José María Velluti (128/3); tuvieron listo su *Reglamento* en enero de 1846 (19-17/1).

sus empleos respectivos. Éstos eran el conserje, el bibliotecario, el archivero, los modelos y los porteros. Estaban al servicio de los académicos y de los alumnos, y en algunos casos simultaneaban más de una tarea. Por el hecho de formar parte de la Academia los *Estatutos* concedían al conserje y a los porteros la exención de levas, quintas, reclutas, alojamientos de tropas, repartimientos, tutelas, curaduría, rondas, guardias y otras cargas concejiles (al igual que los discípulos pensionados o que hubiesen obtenido algún premio).

4.1. El Conserje

El nombramiento de conserje partía de la propuesta del protector o del viceprotector a la junta particular, cuidando que fuese una persona de "honrado proceder y especial inteligencia". Era un empleo perpetuo, y en el momento de su toma de posesión ante la junta particular el agraciado debía hacer entrega de una fianza. Una de las principales tareas que se le encomendaron desde un principio era la de custodiar las "alhajas y muebles" de la casa (entendiéndose por alhajas las obras de arte, los libros u otros objetos de valor propiedad de la Academia); debido a ello, los inventarios debían ir firmados por él además de por el secretario y por el viceprotector. Era el encargado de realizar todas las compras necesarias y de que se llevasen a cabo las reparaciones pertinentes, por lo que debía dar cuenta cada seis meses del dinero empleado en ello. También era el encargado de llevar las cuentas de los gastos, que presentaba al secretario, y de responder del dinero que manejaba con un aval de dos fiadores y la fianza que depositaba al ser nombrado. Responsabilidad suya era que las salas de estudio estuvieran limpias y en orden, y a la vista de las listas de alumnos matriculados elaboradas por la junta ordinaria, debía contabilizar sus asistencias, celando especialmente de las de los pensionados. En estas tareas era auxiliado por los porteros y por los modelos⁴⁶³.

El conserje estaba a las órdenes inmediatas del secretario, y a disposición de los directores y los tenientes en lo que a las tareas docentes respecta. Como los *Estatutos* no incluían el empleo de bibliotecario, hasta 1793 el conserje (bajo la supervisión del secretario) estuvo encargado de cuidar de los libros de estudio y de facilitarlos a los profesores o alumnos que los solicitaran, sin permitir que salieran de la Academia sin licencia expresa del protector o viceprotector, y previo recibo de entrega, como veremos más detalladamente al hablar del bibliotecario.

El primer conserje de la Academia fue Juan Moreno Sánchez. Precisamente a él se le dieron en 1758 unas instrucciones muy precisas en lo relativo a que cuidara de que se hiciera buen uso de todas las "alhajas" de la Academia: "Para que en el uso de los Libros, Pinturas, Esculturas, Diseños y Estampas de todas especies que hay en la Academia pueda Vm. gobernarse con el acierto que desea y conviene al aprovechamien-

⁴⁶³ *Estatutos...* (1757: 43-48, 81-82).

to de los Discípulos y a la conservación de estas alhajas, la Junta particular de 16 de este mes acordó lo siguiente:

1°. En primer lugar, que por ningún caso, como repetidas veces está mandado, salga de la Academia Libro, ni alguna otra de las expresadas alhajas

2°. Que a los Señores directores, Tenientes, Académicos de Mérito Supernumerarios entregue Vm. siempre que los pidan para copiar dentro de la Academia cualesquiera Libros selectos, sean de Arquitectura, o de la especie que se fueren: no solo de día, si no es de noche, en pieza separada de las comunes de los Estudios

3°. Que todos aquellos Libros de Arquitectura, u otros en que para copiar sea necesario usar muy frecuentemente el compás, no se entreguen indistintamente a todos los Discípulos para este fin, si no es solo a aquellos más adelantados, y que hayan ganado ya un premio en la segunda clase

4°. Que todos los Libros de Estampas por exquisitos que sean, en los cuales para sacar copia no es necesario usar el compás, se franqueen indistintamente a todos los Discípulos que los pidan: con la prevención de que ni a éstos ni a los contenidos en el Artículo antecedente se les darán los expresados Libros de noche, sino precisamente de día; ni se pasarán a las Salas de estudios en las horas de ellos sino es cuando los directores los pidan para las demostraciones, o explicaciones que se les ofrezcan

5°. A todos los Discípulos, u otra cualquiera persona se permitirá que saquen copias con colores de los cuadros de los directores, y de cualesquiera otras pinturas que haya en la Academia

6°. Lo mismo se permitirá a los que con barro, cera, u otra materia quieran copiar las estatuas, bajos relieves, y al fin dotas las piezas de escultura que tiene la Academia

7°. También se permitirá a todos los Discípulos que copien los dibujos originales de los concursos: los de Arquitectura y al fin todos los de cualquiera especie que haya en la Academia, siempre bajo las reglas que van expresadas"⁴⁶⁴

Pero también se aprobaron otras normas más específicas respecto a las estampas y dibujos, que fueron comunicadas igualmente al conserje: "Para que de las Estampas y dibujos que haya en la Academia se pueda hacer el uso conveniente, la Junta particular de 16 de este mes acordó, que se quiten todas de las Salas, y de los marcos en que están: Que se forren en papel para su mayor conservación. Que según sus tamaños que pueden reducirse a tres, cuatro o cinco clases, disponga Vm. se hagan cartones, carteras donde ponerlas, rotulando las que incluya cada una, y teniendo en una memoria puntual

⁴⁶⁴ Normas comunicadas por Ignacio Hermosilla a Juan Moreno Sánchez el 18 de noviembre de 1758 (104-2/5).

de todas una especie de Índice para su manejo. También manda la Junta que disponga Vm. se haga un cajón o cajones con sus cerraduras y llaves donde se guarden las referidas carteras con los Dibujos a fin todo de que cuando se pidan por los discípulos u otros cualesquiera profesores para sacar copias, o hacer la especie de estudio que se les ofrezca, se los entregue Vm. bajo las reglas y prevenciones que de orden de la Junta he comunicado a Vm. con esta fecha. La Junta da por consumidos los marcos y tablas que servirán a dichos dibujos, y así podrá Vm. disponer de ellos a su arbitrio"⁴⁶⁵.

A Juan Moreno Sánchez le sirvió de ayudante desde 1792 Francisco Durán, quien le sucedió a su fallecimiento, en 1795⁴⁶⁶. Parece ser que el conserje tenía vivienda dentro del edificio de la Academia, pues al morir Juan Moreno se pidió a su hija que desalojara las habitaciones ocupadas por su padre para que las pudiera ocupar el sucesor⁴⁶⁷. Cuando Francisco Durán murió en 1816 se decidió que la vacante pudiera ser ocupada por un profesor⁴⁶⁸, y se nombró a José Manuel Arnedo, que era profesor de

⁴⁶⁵ Comunicación de Ignacio de Hermsilla a Juan Moreno Sánchez fechada el 18 de noviembre de 1758 (104-2/5).

⁴⁶⁶ La J.P.Extr. de 15 de enero de 1795 se reunió para nombrar al nuevo conserje; en ella tomó posesión Durán, y tras jurar el cargo se le entregaron las llaves e hizo depósito de la fianza requerida. Sus fiadores fueron el viceprotector Bernardo Iriarte y el marqués de Santiago (125/3). Sobre la vida y las obras de Francisco Durán, vid. **Gies** (1996); este autor recoge noticias anteriores sobre la obra literaria del que fuera, entre otras ocupaciones, conserje de la Academia: "Se sabe de sobra que Agustín Durán, putativo 'padre del romanticismo español', recibió la típica educación ilustrada / neoclásica / escolástica de su época [...] Lo que no se sabe con tanta claridad es el papel que jugaba su padre en la vida intelectual y literaria de finales del siglo anterior. Francisco Gato Durán, dramaturgo y poeta oriundo de la villa de Puebla de Maestre en Badajoz, publicó una serie de obras, originales unas y otras traducidas del francés, que reflejan su compromiso intelectual y político. En julio de 1790 aspiró al nuevo puesto de Catedrático de Física en los Reales Estudios de San Isidro, pero perdió la oposición frente a Joaquín González de la Vega [...] Se ganó el sustento como médico de la Familia Real desde diciembre de 1790 [...] y conserje de la Real Academia de san Fernando de Bellas Artes (de 1795 a 1808) [...] en 1797 pasó una breve temporada al servicio de la Duquesa de Alba en Aranjuez. Como conserje de la Academia de San Fernando, jugó un papel importante en la publicación de la edición definitiva de las obras de Tomás de Iriarte en 1805 [...] Aunque no sabemos a ciencia cierta la fecha de la muerte de Durán, sabemos [...] que su muerte ocurrió después del 9 de febrero". Prosigue Gies diciendo que en la Academia trabó amistad con Bernardo de Iriarte, Jovellanos, Meléndez Valdés, conde de Florida-blanca, Cerdá, Llaguno y Goya; y dos hermanos suyos, el pintor Gabriel y el arquitecto Ramón, fueron también miembros de la Academia. Publicó poesías, estrenó escenas líricas y "tradujo del francés un Compendio de los metamorfoseos de Ovidio, en prosa, que la Academia de Bellas Artes puso a la venta en 1821" (*Gaceta de Madrid*, 13 de agosto de 1821); además fue autor de la comedia en tres actos publicada en 1789 *La industriosa madrileña y el fabricante de Olot, o Los efectos de la aplicación*. A esto podemos nosotros añadir, además de la fecha de su fallecimiento (1816), que Durán regaló a Ceán Bermúdez un ejemplar de su traducción de Ovidio, y éste, desde Sevilla, en una carta fechada el 27 de mayo de 1807, le daba las gracias por "su memoria y atención en regalarme el ejemplar en pasta del Compendio de los Metamorfoseos de Ovidio [...] obra utilísima para la juventud y para los artistas. Ha hecho Vm. en traducirle y publicarle un gran servicio al público, y no comprendiendo la causa de haber omitido su nombre" (93-9/6).

⁴⁶⁷ La hija de Juan Moreno Sánchez, Josefa Moreno, estaba casada con el académico de mérito por la arquitectura Blas Cesáreo Martín; el que fue vicesecretario de la Academia José Moreno también era hijo suyo.

⁴⁶⁸ Como acabamos de ver, y según **Gies** (1996), Durán había aspirado a la cátedra de Física en los

escultura y alumno de grabado⁴⁶⁹. Además se intentó poner cierto orden en los cometidos del cargo, pues al parecer Francisco Durán había dejado algunos asuntos poco claros. Así, se acordó que la liquidación de las cuentas la hiciera el vicesecretario Julián Barcenilla, y el recuento de libros y estampas el bibliotecario Juan Pascual Colomer. Además se manifestó especial insistencia en que José Manuel Arnedo presentase las cuentas cada seis meses, tal y como estaba establecido, ya que al parecer Durán no lo había hecho puntualmente. De forma separada debía presentar las de la venta de libros, de las que él llevaba un tanto por ciento y de cuyo producto se pagaban las impresiones, estampaciones, restauración y compra de libros, etc; estas cuentas debía entregarlas mensualmente. También se acordó en estos momentos que el inventario general de la Academia se hiciera cada tres años, para lo que se debían entregar al conserje las relaciones de ingresos y de bajas a fin de que pudiera hacer las correcciones correspondientes⁴⁷⁰.

José Manuel de Arnedo falleció en 1844 y de nuevo se prefirió a los profesores sobre el resto de los aspirantes a la plaza. En esta ocasión fue elegido Juan Carrafa, profesor de pintura⁴⁷¹.

4.2. El Bibliotecario

Ya hemos visto, al tratar el tema del secretario general, que los *Estatutos* de 1757 dejaban a su cuidado y dirección los libros de la Academia, y que éste se ocupó de velar por que los que existían no se perdieran y que su manejo fuera el adecuado. Para ello se acordaron una serie de medidas de control, y entre ellas, la de que el garante de que se cumplieran fuera el conserje: "éste, en las horas de los Estudios, los entregará al director o teniente que los necesitare para llevarlos precisamente a la sala donde resida"; también sería el conserje el encargado de "recogerlos y volverlos a la de juntas luego que se acaben las dos horas". Por estas directrices sabemos también que los libros se guardaban en la Sala de Juntas, en donde se facilitaban "a todos los que quieran ins-

Reales Estudios de San Isidro, y era además médico de la familia real.

⁴⁶⁹ De entre los que optaron a la plaza, la J.P. de 14 de septiembre de 1816 elaboró una terna formada por José Manuel Arnedo (profesor de escultura y discípulo del grabado), Francisco Carrafa (profesor de pintura y discípulo de la Academia) y Cayetano Orsolino (estiquista y alumno de la Academia). Arnedo tomó posesión en la J.P. de 6 de noviembre de 1816 (127/3).

⁴⁷⁰ Por acuerdo de la J.P. de 6 de noviembre de 1816 (127/3), comunicada al conserje con oficio de 8 del mismo (54-39/4).

⁴⁷¹ José Manuel Arnedo falleció el 3 de junio de 1844, y hubo de nombrarse una comisión especial que recogiera de su vivienda los "objetos de bellas artes, muebles, enseres y demás pertenecientes a la Academia", por acuerdo de la J.P. de 1 de septiembre de 1844; la J.P. de 6 de agosto dio preferencia a Juan Carrafa (profesor de pintura) sobre José Pagnuci (profesor de escultura) (128/3).

truirse en ellos", y que no estaba permitido su préstamo sin orden escrita del protector o viceprotector, y previo recibo⁴⁷².

Pese a todo, y debido a que el número de libros había aumentado, y también el de alumnos que potencialmente podían solicitar su consulta, el control ejercido por el secretario y el conserje no resultó del todo eficaz⁴⁷³. Por ello en 1793 el viceprotector Bernardo Iriarte planteó que una sola persona, sin otras cuestiones a las que atender, se hiciera cargo expreso de ellos. Y poniendo al Rey al tanto de la importancia de la colección de libros y dibujos reunidos, así como de la necesidad de tenerlos bien ordenados y disponibles para el uso público, solicitó que se crease una plaza de bibliotecario, recomendando para ella a Juan Pascual Colomer. Éste no era un desconocido en la Academia pues desde 1790 trabajaba de amanuense en la secretaría de la Comisión de Arquitectura y desde 1791 también ayudaba como oficial en la secretaría general. Al frente de ambas estaba el académico y profesor de matemáticas José Moreno a cuyas clases había asistido Colomer. El mismo viceprotector lo recomendó como "un mozo hábil, de buena conducta y adicto a las cosas del Cuerpo". El Rey accedió a ambas cuestiones, es decir, a crear la plaza de bibliotecario (dotada con 300 ducados anuales con cargo a los presupuestos de la Imprenta Real) y a nombrar a Juan Pascual Colomer para ocuparla⁴⁷⁴. Colomer se mantuvo al frente de ella hasta su fallecimiento, ocurrido el 19 de enero de 1826.

En el *Reglamento* elaborado por el mismo Bernardo Iriarte para conseguir un buen funcionamiento de la Biblioteca expuso que, como establecimiento público, debía tener unas horas fijas de apertura y cierre, y asignó al bibliotecario directamente el mantenimiento del orden en todo lo relativo a su control y consulta, y a la elaboración de un índice de los libros ya existentes y de los que fueran ingresando con el paso del

⁴⁷² Estas normas fueron aprobadas en la J.P. de 14 de marzo de 1758 y comunicadas al conserje el 15 del mismo, diciendo en concreto lo siguiente: que "los libros de las Antigüedades de Roma del Piranesi, el de las Machinas de Zaballa, el de las Ruinas de Palmira, y al fin, cuantos al presente tiene y tuviere en adelante la Academia, estén por ahora en la Sala de Juntas", y siempre bajo la custodia del conserje, quien los facilitaría durante las horas de estudio a los directores y tenientes que los necesitasen "para llevarlos y usarlos en las Salas donde residan", y cuidando de que "acabadas las horas de estudio, se recojan y vuelvan precismante a la Sala de Juntas donde a cualquiera hora se franquearán a los que quieran instruirse en ellos", previniéndole además de que "no permita Vm. que ninguno se saque de la Academia sin una orden por escrito de los señores Protector o Viceprotector y recibo del que lo lleve. Dándome luego aviso para comunicarlo a la primera Junta" (104-2/5).

⁴⁷³ Vid. **Bédar** (1967-68), **Bédar** (1989: 305-310), y **Navarrete Martínez** (1989).

⁴⁷⁴ Por R.O. comunicada por el protector duque de la Alcudia al viceprotector Bernardo de Iriarte el 15 de agosto de 1793 (24-1/1), vista con satisfacción en la J.Púb. del día 20 (85/3). Juan Pascual Colomer tomó posesión en la J.O. de 8 de septiembre (85/3), y al día siguiente se daban las órdenes oportunas al conserje Juan Moreno para que "le entregase la llave principal de la Sala destinada nuevamente para Librería" (104-3/5).

tiempo⁴⁷⁵. Respecto a éstos últimos, también era de la incumbencia del bibliotecario comprar los recomendados por los profesores u otros académicos e incluso a veces proponer él mismo los que considerara más afines.

Juan Pascual Colomer demostró un gran interés en que se reconociera no sólo su propio trabajo sino también la importancia del puesto de bibliotecario en sí. En 1824 escribió al viceprotector pidiendo, como parte integrante de la Academia, poder asistir a las juntas con voz y voto. Explicaba que no pretendía ser nombrado académico (como lo habían sido otras personas con menor dedicación a la Institución) sino poder participar como bibliotecario en las decisiones que se tomaran en relación con su trabajo, y lo expresaba del siguiente modo: "El único empleo perteneciente al ramo de la Instrucción Pública de la juventud artista que desde aquella época [la de comienzos de la Institución] se ha creado en la Academia, es el de bibliotecario; pero éste carece absolutamente de toda consideración académica. Aislado, reducido sólo a la biblioteca y a la asistencia del profesor, del discípulo, del diletante que concurren a ella [...] permanece oscuro en el recinto de la misma. Los directores de las salas de la enseñanza son oídos verbalmente y exponen o manifiestan de viva voz lo que les parece o creen necesario para mejorarla en beneficio y utilidad de los discípulos y en adelantamiento de las artes; pero el bibliotecario, aunque director de una Sala Pública, nada puede manifestar como no sea por escrito, sin poder contestar a los reparos que siempre ocurren, por no tener declarado asiento, voz y voto en las juntas, como los demás señores, directores y tenientes"⁴⁷⁶. La Academia decidió apoyar su solicitud ante el infante Carlos María, quien le concedió el que pudiera asistir a las juntas ordinarias, generales y públicas con voz y voto⁴⁷⁷.

Tras el fallecimiento de Juan Pascual Colomer en 1826 fue nombrado para sucederle José Franco⁴⁷⁸, hijo del viceprotector Pedro Franco. También habían aspirado al puesto su hijo Narciso Pascual Colomer (que por entonces era "oficial de la biblioteca" destinado al archivo) y el conserje José Manuel Arnedo⁴⁷⁹, quienes habían enviado directamente sus solicitudes al infante Carlos María y fueron remitidas a la Academia

⁴⁷⁵ *Reglamento interino de la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando que habrán de observar y guardar el Bibliotecario y dependientes, y a algunas de cuyas advertencias se habrán de sujetar en la parte que les toque los que concurran a aquella oficina*, Madrid, 5 de enero de 1794 (24-1/1); fue aprobado en la J.P. del mismo día (124/3).

⁴⁷⁶ Juan Pascual Colomer firmó su escrito el 23 de agosto de 1824 (24-1/1). La J.P. de 1 de septiembre dio cuenta de él y acordó presentarlo a la J.O. (127/3), que, reunida el 7 de noviembre, decidió recomendar su petición ante el infante Carlos María (88/3).

⁴⁷⁷ Por orden comunicada por su secretario Ambrosio de Plazaola a Pedro Franco con fecha 7 de diciembre de 1824; la Academia lo notificó a Colomer con escrito del 23, y éste dio las gracias con fecha del 28 (24-1/1).

⁴⁷⁸ Por R.O. de 2 de abril de 1826, y tomó posesión en la J.P. de 15 de abril (127/3).

⁴⁷⁹ Al pedir la plaza, José Manuel Arnedo llevaba diez años como conserje de la Academia y también estaba empleado en la Casa de la Moneda; se ofrecía a servir la plaza de bibliotecario "unida a la de conserje por el sueldo que ahora disfruta y la mitad del señalado al primero". También presentó solicitud Pedro de la Cámara Izquierdo, pero llegó demasiado tarde, el 26 de febrero (24-1/1).

para que se hiciera la propuesta formal desde la junta particular⁴⁸⁰. Ésta acordó que, como Juan Pascual Colomer había dejado vacante no sólo el puesto de bibliotecario sino también el de archivero, la persona que se propusiera debería asumir ambas responsabilidades⁴⁸¹. Y así se informó al Infante, remitiéndole una terna encabezada por José Franco⁴⁸². Sin embargo, no se hizo caso a las recomendaciones de la Academia y se dividieron los empleos de bibliotecario y de archivero, nombrándose para el primero a José Franco y para el segundo a Narciso Pascual Colomer. Pero cuando éste renunció a su empleo en 1843, José Franco volvió a la misma situación que había tenido el primer bibliotecario y archivero de la Academia.

4.3. El Archivero

Al igual que en el caso del bibliotecario, las funciones de archivero, aunque no la figura en sí, estaban ya previstas en los *Estatutos* de 1757 al dejar en manos del secretario general el cuidado y dirección del "archivo, libros, papeles de gobierno y sellos de la Academia". Sin embargo, cuando el secretario intentó hacer inventario general se encontró con que en su sede no se disponía de los documentos suficientes, por lo que hubo de reclamar a la Contaduría Real las relaciones de enseres y demás pertenencias de la Academia⁴⁸³.

En 1770 el secretario Ignacio Hermosilla pidió un ayudante para poner orden en la gran cantidad de "papeles" que se habían ido acumulando, y para "formar libros, catálogos, índices [...] para ponerlos por este medio no sólo en estado de claridad sino también en proporción de que en una ocasión o ausencia del secretario no se confundan y perturben [...] y] para que en cualquier caso tenga la Academia sus secretarías y papeles claros, ordenados y fáciles de manejar"⁴⁸⁴. Pero el propio Hermosilla desistió de la tarea pues, habiéndose llevado a su casa los documentos "encontró mas confusión de la que creía"; no obstante la junta creyó que era una labor, si bien no urgentísima, al menos digna de hacerse sin pérdida de tiempo⁴⁸⁵. Pero al ser considerada "no urgentísima", la ordenación del Archivo se fue

⁴⁸⁰ Con oficio de 2 de febrero de 1826 (24-1/1).

⁴⁸¹ Por acuerdo de la J.P. de 4 de febrero de 1826 (127/3).

⁴⁸² La propuesta le fue remitida con fecha 6 de febrero de 1826, y llevaba unida una recomendación especial hacia José Franco, quien, como valores a tener en cuenta, decía que estaba esperando que se solucionara su pretensión de ocupar una plaza vacante en la secretaría general de la Dirección de Rentas, y quería aliviar "la triste situación de su anciano padre" el viceprotector Pedro Franco (24-1/1).

⁴⁸³ La recuperación de los documentos que se encontraban en el Palacio Real se trató en la J.P. de 5 de abril de 1758 (121/3). Con fecha del día 12, el conde de Valparaíso escribió al intendente del Palacio, que era el consiliario Baltasar de Elgueta, diciéndole que hiciera "separar y entregar a la Academia los citados papeles".

⁴⁸⁴ Según expuso el propio Hermosilla en la J.P. de 30 de septiembre de 1770 (122/3).

⁴⁸⁵ Según la J.P. de 2 de noviembre de 1770 (122/3).

demorando en el tiempo sin ser abordada de lleno por ninguno de los secretarios que le sucedieron: Antonio Ponz, José Moreno e Isidoro Bosarte.

A comienzos del XIX era tal el caos que, fallecido Bosarte en 1807, su sucesor José Luis Munárriz se vio en la necesidad de hacer respecto al Archivo lo que había realizado respecto a la Biblioteca el viceprotector Bernardo Iriarte: formar un plan de ordenamiento y nombrar un archivero. Nada más tomar posesión como secretario se encargó a José Luis Munárriz que elaborase un borrador de reglamento⁴⁸⁶. A los dos meses ya lo tenía concluido, y en lo referente a la persona que debería hacer de archivero, decía lo siguiente: "Aunque el Archivo seguirá a cargo del secretario o bajo su dirección, por estar así prevenido en el capítulo 5º de los Estatutos y ser un departamento que hace parte integrante de la Secretaría, el cúmulo de negocios que han ido cargando y en aumento en la Academia, la erección posterior de otras de su clase, de no pocas Escuelas de Nobles Artes o Dibujo y de la Comisión de Arquitectura para el examen de obras públicas, y el caos en que se hallan los papeles del Archivo por no haberse propuesto anteriormente un método para su custodia, o por otras causas, obligan a dar al secretario un auxiliar que, bajo sus inmediatas órdenes, vaya arreglando el Archivo en la parte en que está desordenado y coloque y tenga en lo sucesivo los papeles y expedientes en términos que se puedan encontrar y hacer uso de ellos en el momento en que se necesitan"⁴⁸⁷.

Quedaba la elección de la persona que se encargara de todo ello. El candidato más idóneo era Juan Pascual Colomer, quien unía a sus facultades como bibliotecario el conocer los documentos que pasaban por la secretaría general y por la de la Comisión de Arquitectura. Sin embargo también aspiró al puesto José Santos Morán, que había trabajado en los últimos años como amanuense del fallecido secretario Isidoro Bosarte⁴⁸⁸. La Academia pidió informes sobre Santos Morán a Juan Pascual Colomer, y éste informó que si bien Santos merecía una gratificación por la ordenación de los papeles del difunto Bosarte, en absoluto era digno de confianza un individuo que casi no sabía leer, mal escribir y menos contar⁴⁸⁹. Finalmente, en 1807 se nombró a Juan Pascual Colomer "Oficial de Secretaría con destino al Archivo" (o lo que es lo mismo, "Auxiliar

⁴⁸⁶ Por acuerdo de la J.P. de 18 de mayo de 1807; el 19 de julio ya lo tenía listo, y fue aprobado por la J.P. de este mismo día (126/3).

⁴⁸⁷ *Reglamento para el gobierno del Archivo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 19 de julio de 1807 (25-6/1); fue aprobado en la J.P. del mismo día (126/3).

⁴⁸⁸ José Santos Morán firmó su solicitud el 1 de mayo de 1807, y en ella decía haber trabajado junto a Isidoro Bosarte en los últimos cuatro años, y haber suplido al bibliotecario Colomer en algunas tareas dada "la suma cortedad de vista" que padecía; también decía que Bosarte le había prometido interceder a su favor para que se le nombrara archivero. En otro escrito posterior, fechado el 4 de junio, decía que al menos se le gratificase de alguna manera por haber ordenado los papeles que había dejado el difunto en su casa y haberlos dejado listos para el nuevo secretario (24-1/1). Su solicitud fue vista en la J.P. del mismo 18 de mayo (126/3).

⁴⁸⁹ El informe de Juan Pascual Colomer no está fechado (24-1/1).

del Secretario en calidad de Archivero")⁴⁹⁰. A diferencia de José Santos Morán, Colomer no había pedido directamente el puesto, pero sí había solicitado en 1799 el de vicesecretario al quedar vacante por fallecimiento de Luis Paret⁴⁹¹, aunque sólo consiguió un aumento de sueldo⁴⁹². Y justo al fallecer Bosarte pidió otro aumento, lo que fue interpretado en un primer momento por la propia Academia como un nuevo intento de pedir un ascenso, aunque esta vez a secretario. Se decidió no dar crédito a esta suposición⁴⁹³, y, demorando la respuesta a Colomer hasta que no estuvo listo el *Reglamento* del Archivo, se le asignó a él el puesto, con lo que conseguía un aumento de sueldo pero también se incrementaban su trabajo y obligaciones.

Ante la coincidencia de haber reunido en una sola persona los empleos de bibliotecario y de archivero, la Academia quiso cubrirse las espaldas para el futuro y elaboró una adición al *Reglamento* del Archivo mediante la que no se comprometía a mantenerlos siempre unidos⁴⁹⁴. Y así ocurriría en 1826 cuando falleció Colomer, aunque como veremos, luego volverían a unirse los dos puestos.

Juan Pascual Colomer estuvo trabajando solo en el Archivo hasta 1818, fecha en la que pidió un ayudante arguyendo que, aunque tenía bien dispuesto todo lo que iba llegando de la secretaría, en lo referente a los documentos antiguos quedaba mucho por hacer. En el mismo escrito afirmaba que tenía demasiado trabajo y que se estaba resintiendo de la vista, por lo que sería adecuado que se le asignase una persona joven a la que instruir para cuando él faltase, y recomendaba para ello a su hijo José⁴⁹⁵. José Pascual Colomer fue nombrado efectivamente "Oficial de la Biblioteca con agregación al Archivo"⁴⁹⁶, y permaneció en el puesto hasta su fallecimiento en 1824⁴⁹⁷. Tras ello, Juan Pascual Colomer recomendó a su otro hijo, Narciso, que también fue aceptado⁴⁹⁸.

⁴⁹⁰ Por acuerdo de la J.P. de 19 de julio de 1807 (126/3).

⁴⁹¹ La Academia no estimó procedente su solicitud, como hemos visto en el capítulo dedicado a los vicesecretarios.

⁴⁹² Por R.O. comunicada por el protector Mariano Luis de Urquijo al viceprotector Iriarte con fecha 28 de julio de 1799, se le concedía un aumento de 200 ducados anuales (24-1/1).

⁴⁹³ Por acuerdo de la J.P. de 26 de abril de 1807 (126/3).

⁴⁹⁴ El borrador en que se explica la adición al artículo 2º del Reglamento del Archivo está sin fecha (24-1/1).

⁴⁹⁵ Así lo manifiesta en escrito dirigido al viceprotector con fecha 9 de junio de 1818; decía de su hijo José Pascual Colomer que había estudiado humanidades, lengua francesa, lógica y matemáticas en el Colegio de los Escolapios, y que desde el 23 de febrero de 1814 estaba matriculado en los estudios de la propia Academia (24-1/1).

⁴⁹⁶ La propuesta se remitió al infante Carlos María, quien la aceptó, comunicándose a la Academia con fecha 31 de agosto de 1818; fue vista en la J.P. de 19 de septiembre (127/3).

⁴⁹⁷ Tenía 23 años, y falleció el 22 de junio de 1824 ((24-1/1).

⁴⁹⁸ La propuesta fue estudiada en la J.P. de 30 de junio de 1824 (127/3), y el Infante dio de nuevo su conformidad con fecha del 9 de julio. Narciso Pascual Colomer tenía entonces 16 años (24-1/1).

Cuando falleció Juan Pascual Colomer en 1826⁴⁹⁹ se presentaron como aspirantes al puesto su hijo Narciso y el conserje José Manuel de Arnedo, y posteriormente José Franco. Entonces, y a pesar de las prevenciones manifestadas con anterioridad, la Academia decidió que los empleos de bibliotecario y archivero continuaran unidos en una misma persona y remitió al Rey una terna encabezada por José Franco, confiando en que, como era costumbre, eligiera al primero. Al parecer se pensaba que Narciso Pascual Colomer era aún muy joven y podía continuar como estaba⁵⁰⁰. Sin embargo, el Rey decidió separar ambos puestos y nombró a José Franco solamente bibliotecario y ascendió a Narciso Pascual Colomer a "Oficial de la Secretaría" con destino al Archivo, como lo había sido su padre⁵⁰¹. Narciso Pascual y Colomer compaginó la dedicación al Archivo con sus estudios de arquitectura; tras conseguir el título de maestro arquitecto en 1833, sus idas y venidas al extranjero y su creciente dedicación a la arquitectura le llevaron a renunciar en 1843 al puesto de archivero⁵⁰². Al serle aceptada la renuncia la Academia pidió del Gobierno que volviera a unir en una sola persona los empleos de bibliotecario y archivero⁵⁰³. En el oficio remitido al ministro de la Gobernación se decía que ambos empleos se habían separado para "hacer más llevadera la orfandad" de Narciso Pascual Colomer; al tiempo se celebraban las cualidades del actual bibliotecario José Franco, a quien se decía "le será muy fácil cumplir de Archivero igualmente sin que pueda notarse en lo más mínimo la falta de Colomer"⁵⁰⁴. De este modo, José Franco pasó a ser también "Oficial de Secretaría" con destino al Archivo por R.O. de 5 de marzo de 1843⁵⁰⁵.

4.4. Los Modelos

En lo que respecta al estudio del modelo del natural, los *Estatutos* establecían que debía haber varios modelos masculinos en representación de las tres edades del hombre. Los hombres idóneos los elegía la junta ordinaria a propuesta del director general y con el voto únicamente de los profesores. Los tres modelos se turnaban para asistir cada

⁴⁹⁹ Martín Fernández de Navarrete comunicó al conserje con fecha 19 de enero de 1826 que Juan Pascual Colomer acababa de fallecer y que su hijo pedía dinero para el entierro y los funerales a cuenta de lo que se le debía. Juan Pascual Colomer debía tener 57 o 58 años, a juzgar por la partida de bautismo de su hijo Narciso en la que se dice que cuando nació éste, en abril de 1808, su padre tenía 39 años (44-2/1).

⁵⁰⁰ Por acuerdo de la J.P. de 4 de febrero de 1826 (127/3).

⁵⁰¹ Por R.O. de 12 de abril de 1826 (44-2/1).

⁵⁰² El escrito de renuncia está fechado el 1 de enero de 1843 (25-6/1).

⁵⁰³ Por acuerdo de la J.P. de 12 de febrero de 1843 (128/3).

⁵⁰⁴ El oficio está fechado el 24 de febrero de 1843 (25-6/1).

⁵⁰⁵ Pasaría a cobrar por ambos conceptos 7.000 reales anuales (25-6/1).

noche de la semana a la Sala del Natural y en la última de cada mes debían acudir juntos para formar una composición en grupo. Además, cuando no estaban posando, tenían que ayudar a los porteros en la limpieza de las Salas, y, a requerimiento del conserje, acudir a preparar la Sala de Juntas, mudar piezas de sitio o cualquier otra necesidad. En caso de enfermedad se suplían unos a otros⁵⁰⁶. Lo que no dicen los *Estatutos*, pero se solía hacer, es que cuando su aspecto físico ya no les permitía posar se les asignaban solamente tareas de limpieza o se les despedía si no habían solicitado antes el retiro. La penuria económica que soportaban la paliaban con la vigilancia de las salas durante los días que éstas estaban abiertas al público o en cualquier otro evento.

Hemos recogido los nombres de algunos de ellos y apuntado circunstancias que nos permiten valorar la opinión que sobre su oficio tenía la sociedad de entonces. Lucas Ortiz, Antonio Picazo, José Pérez, Mariano Superí, Julián López y Ramón Fernández Castañeda lo fueron en los últimos años del siglo XVIII. Antonio Picazo pidió a la Academia que intercediera en su favor cuando sus paisanos de Los Hinojos le injuriaron por la profesión que ejercía. Ésta acordó escribir a los alcaldes de su pueblo para que impidieran "estos dicitos erróneos y disparatados, desengañando a los que allí estuvieren, en el concepto de ser oficio ruín y ocupación baja la de servir de modelo de perfección en la Academia"⁵⁰⁷. A Ramón Fernández Castañeda le ocurrió otro tanto con los vecinos de Soirana (Asturias), que le habían insultado delante de su mujer y familia porque se desnudaba en la Sala del Natural. La Academia, "deseando que el ejercicio de modelo natural, tan indispensable para el adelantamiento y perfección de las artes, no se crea por ningún término bajo ni ruín", acordó proceder de igual modo que en el caso anterior⁵⁰⁸. En 1803 José Pérez, Juan López y Ramón Fernández presentaron un memorial solicitando aumento de sueldo. En 1804 lo volvieron a hacer, pero se les contestó que al estar pendiente el plan de reforma de los estudios debían seguir esperando⁵⁰⁹. Pero los modelos también pidieron otras mejoras, entre ellas, que se les eximiera de las labores de barrido y limpieza, o que se les librara de las burlas de que eran objeto dentro de las propias aulas⁵¹⁰. Ocasionalmente la Academia utilizó en 1806 como modelo (principalmente para hacerle una "medición simétrica") al "napolitano Romanini que en esta Cuaresma ha ejecutado los equilibrios de fuerza y volantines en los teatros de esta corte"⁵¹¹.

⁵⁰⁶ *Estatutos...* (1757: 50-51, 47, 82).

⁵⁰⁷ Por acuerdo de la J.P. de 3 de mayo de 1795 (125/3).

⁵⁰⁸ Por acuerdo de la J.P. 5 enero 1800 (125/3). Fernández volvió a protagonizar incidentes parecidos unos años después, según la J.P. 3 octubre 1802 (125/3).

⁵⁰⁹ Por acuerdo de las JJ.PP. de 3 de abril de 1803, y 4 de marzo de 1804 (125/3).

⁵¹⁰ Según se da cuenta en la J.P. de 1 de marzo de 1807 (125/3).

⁵¹¹ Por acuerdo de la J.P. de 7 de abril de 1806; se le pagaron veinte doblones (125/3).

Ramón Fernández se despidió voluntariamente en 1806, y José López fue jubilado en 1808, por lo que en el mes de octubre de este año solamente se encontraba disponible José Pérez. Entonces los profesores seleccionaron a Alejandro Marcos y a Cayetano de San Pedro⁵¹². En 1811 sólo continuaba este último, por lo que se contrató a Genaro Guerrero⁵¹³. A lo largo de 1814 se hicieron varias pruebas para contratar a más modelos, pero sólo fue seleccionado Manuel Sáez⁵¹⁴. Cayetano San Pedro aún vivía en 1823 cuando fueron examinados Miguel Vivero, Ignacio Pons y Pedro Téllez⁵¹⁵; el primero renunció y los otros se incorporaron, siendo suplido Pons en algunas ocasiones por Ramón Allori. José Forner y Manuel Álvarez fueron nombrados en 1828 primer y segundo modelo respectivamente, y José Álamo, Bautista Fandós y Benito López suplentes⁵¹⁶. Ramón Fernández Castañeda, que había sido modelo hasta 1806, pidió volver en 1832 y fue aceptado⁵¹⁷. En 1840 sólo estaba José Forner, quien además cayó enfermo, y ante esto se acordó volver a contratar a más de uno "en razón de haber notado que los discípulos se amaneraban con la repetición de uno solo"⁵¹⁸. Los nuevos modelos serían Antono Galo, Anastasio Balsera y Pedro García (suplente)⁵¹⁹. En 1841 los alumnos de la Sala Colorido no se encontraban muy contentos con ellos, y varios firmaron un escrito pidiendo que se les habilitara un local para, pagando de su bolsillo un modelo, poder ejercitarse durante más tiempo. José Madrazo, director de esta enseñanza, mostró sin embargo su disconformidad afirmando que en su opinión no adelantaban adecuadamente no porque no tuvieran suficientes horas de modelo sino porque no sabían dibujar, y emplear más horas en ello les perjudicaría⁵²⁰.

4.5. Los Portereros

A tenor de los *Estatutos* la Academia debía tener cubiertas sus necesidades con dos portereros; éstos eran elegidos por la junta particular a propuesta del viceprotector.

⁵¹² Por sendos acuerdos de la J.P. de 2 de octubre de 1808 (125/3) y J.O. de 6 de noviembre (87/3).

⁵¹³ Por acuerdo de la J. Preparatoria de 24 de noviembre de 1811 (87/3) y J.O. de 29 de diciembre (87/3).

⁵¹⁴ Elegido en la J.O. de 4 de septiembre de 1814 (87/3).

⁵¹⁵ Por las JJ.OO. de 16 de febrero y 12 de octubre de 1823 sabemos que San Pedro falleció en marzo, que Téllez "cayó quinto" y Pons enfermó (88/3).

⁵¹⁶ Por acuerdo de la J.O. de 2 de noviembre de 1828 (88/3).

⁵¹⁷ Por acuerdo de la J.O. de 12 de agosto de 1832 (89/3).

⁵¹⁸ La J.C.P.E. de 26 de marzo de 1840 examinó a los diez y ocho aspirantes que se habían presentado mediante oposición anunciada por carteles (119/3).

⁵¹⁹ Por acuerdo de las JJ.OO. de 20 de septiembre y 8 de noviembre de 1840 (90/3).

⁵²⁰ La solicitud está firmada el 26 de abril de 1841 por Enrique Tolosa, Carlos Múgica Pérez, Joaquín [ilegible], Lino de Velasco, Manuel Delgado, E. Delance, M. Castellano y José Panuchi; en el mismo documento Madrazo escribió su informe (80-8/4).

Estaban a las órdenes del conserje, a quien debían auxiliar en las tareas de limpieza y preparación de las salas de estudio. Ambos se turnaban diariamente para acudir a la casa del secretario y del viceprotector para lo que se les mandase⁵²¹.

En 1839, y comparándolos con los del Museo Real, se propuso que las personas contratadas para estos menesteres tuvieran conocimientos relacionados con la práctica artesanal y que entre sus obligaciones se incluyeran la de "hacer gratis los trabajos de sus respectivos oficios en aquellas cosas que conviniesen al servicio de la misma Academia". Con ello - se decía- se conseguiría una notable economía al tener un solo empleado para todo menester, y al parecer de la Academia nunca estarían ociosos, "al tiempo que [ésta] dispensaba su protección a los artistas de buena conducta que por cualquier accidente tuviesen que buscar este recurso para sostenerse"⁵²². Siguiendo este criterio cuando en 1841 quedó vacante una de las dos plazas, se nombró al ebanista y carpintero Felipe Olózaga⁵²³.

5. ALGUNOS PROBLEMAS POLÍTICOS: LAS PURIFICACIONES

Las represalias que acompañaron a los cambios políticos por los que atravesó el país durante el período que estudiamos también se dejaron sentir sobre algunos de los miembros de la Academia. Un ejemplo lo tenemos durante la ocupación francesa, cuando a finales de febrero de 1809 se celebró junta general extraordinaria para dar cumplimiento a un R.D. de 16 de febrero que establecía la necesidad de prestar juramento de fidelidad y obediencia a José I, a la Constitución y a las leyes. Antes, el viceprotector había oficiado al protector y ministro del Interior preguntando si todo el personal de la Academia estaba sujeto a este precepto, a lo que se le contestó afirmativamente. En esta junta prestaron juramento "los señores viceprotector, Bergaz, Maella, Ferro, Michel, Aguado, Adán, Ramos, Camarón, Cuervo, Aralí, Agreda, Pérez, Zacarías Velázquez, Puente Ortiz, Carmona, Barcenilla, Navarro, Alfonso Rodríguez, Fontenelle, José López Enguidanos, Mariano Sepúlveda, Folch, Ametller, Hermoso, Isidro Velázquez, Tomás López Enguidanos, Guerra, Barsanti, Martí, y Munárriz secretario"⁵²⁴.

Por otro R.D. de 18 de agosto de 1809 se cesaba a todos los empleados de la Administración Civil o Judicial que no hubieran sido nombrados por el Rey o por sus ministros. En el caso de los de la Academia se les habilitaba para seguir en sus puestos, encargando al viceprotector que enviase al ministerio de Interior los nombramientos

⁵²¹ *Estatutos...* (1757: 49-50, 26, 82).

⁵²² Por acuerdo de la J.P. de 15 de julio de 1838 (128/3).

⁵²³ Por acuerdo de la J.P. de 1 de agosto de 1841 (128/3).

⁵²⁴ J.Gen.Extr. de 27 de febrero de 1809 (87/3).

antiguos y las solicitudes de quienes quisieran seguir en el desempeño de sus funciones⁵²⁵.

Posteriormente, tras ser declarados nulos los nombramientos efectuados durante el reinado de José I, la Academia decidió prescindir de ellos y hacer nuevas elecciones. En el caso de los directores actuales, habiendo fallecido Gregorio Ferro en 1812 fue nombrado Francisco Javier Ramos por R.O. de 13 de febrero del mismo año. Finalizada la ocupación francesa se volvió a declarar vacante la plaza que dejara Gregorio Ferro⁵²⁶, pero efectuadas nuevas elecciones volvió a ser elegido Francisco Javier Ramos⁵²⁷. En el mismo caso se encontraría José Maea, quien, nombrado teniente director por la misma real orden que Francisco Javier Ramos, fue de nuevo designado en 1814⁵²⁸. Estas remociones incluyeron la devolución de los sueldos cobrados durante el período josefino⁵²⁹.

En 1814 se declaró vacante la plaza de vicesecretario ocupada por Silvestre Pérez "por haberse expatriado en mayo del año próximo con los enemigos del Estado"⁵³⁰. Por otra parte, Antonio Ranz Romanillos fue propuesto para consiliario también en este año, pero no fue aceptado hasta 1821 reconociéndosele la antigüedad desde 1814⁵³¹. No sabemos si tras los decretos que anularon las actuaciones del Trienio Constitucional pidió de nuevo el título, como hicieron otros muchos. Por una R.O. de 3 de noviembre de 1814, comunicada por el duque de San Carlos, protector, se mandó borrar de todas las reales academias y sociedades patrióticas a "todos los individuos [...] comprendidos en el Decreto de 30 de mayo último"⁵³². Así fueron borrados "por haber seguido a

⁵²⁵ Se dio cuenta de él en la J.Extr. de 4 de septiembre de 1809 (87/3).

⁵²⁶ Por acuerdo de la J.P. de 14 de octubre de 1813 (126/3).

⁵²⁷ Por R.O. de 15 de agosto de 1814 (41-1/1).

⁵²⁸ Por R.O. de 4 de septiembre de 1814.

⁵²⁹ Por acuerdo de la J.P. de 17 de octubre de 1818 (126/3).

⁵³⁰ Por acuerdo de la J.P. de 9 de junio de 1814 (126/3).

⁵³¹ **Juretschke** (1962) dice que el aragonés Ranz Romanillos, jurisconsulto y humanista, ocupó en 1808 un alto puesto en el Ministerio de Hacienda, y fue uno de los que acompañó a Azanza a Bayona, y perteneció a una de las dos comisiones encargadas de examinar la Constitución; José I le nombró consejero de Estado, y aceptando el cargo le juró; tras la batalla de Bailén se separó de los colaboracionistas. En 1809 estaba en Sevilla y fue miembro de la Junta de Legislación; en 1811 fue llamado a Cádiz, en donde era el único miembro no parlamentario de la comisión de la Constitución.

⁵³² Sobre el problema de los afrancesados vid. **Artola** (1989) y también **Juretschke** (1962) quien no habla en concreto de la Academia de Bellas Artes pero sí de la de la Historia, que como sabemos contaban con académicos comunes; explica este último autor cómo tras la amnistía general de 23 de julio de 1808 que afectaba a funcionarios, soldados y a "todas las entidades públicas que manifestasen al nuevo Rey hasta el 15 de agosto su sumisión de fidelidad [...] los grandes consejos gubernativos del país, empezando por el Consejo de Castilla, las academias, y demás organizaciones del Estado, se vieron obligados a pública justificación" (p. 77). De entre el Consejo de Castilla, el de Marina se había mostrado más reacio al juramento de fidelidad a José I, y entre sus miembros estaban Ignacio M^a de

Francia en pos de las banderas del Intruso", los académicos de honor Juan Meléndez Valdés, Estanislao de Lugo, el marqués de San Adrián, Mariano Luis de Urquijo, Ángel Santibáñez, José Isidoro Morales, Secundino de Salamanca y los profesores Silvestre Pérez y Mariano González de Sepúlveda⁵³³.

Otro tanto ocurrió tras el Trienio Constitucional. Fernando VII declaró exentos de purificación (por dos decretos de 14 de julio y 16 de octubre de 1823) a sus criados en los ramos de la Casa Real, Cámara, Capilla, Caballeriza, Sitios y demás dependencias del Real Patrimonio; sin embargo no se decía nada respecto a los profesores de cámara o empleados de su servidumbre⁵³⁴. Así el último día del año 1823 juraron y tomaron posesión varios de los académicos de honor "nuevamente electos": León de la Cámara Cano, Lorenzo Hernández de Alba, Luis Luján Monroy, Antonio Gómez Calderón, Francisco Gómez Jara, Antonio Moreno, Pérez Caballero y Remigio Argumosa⁵³⁵. Por sendos decretos de 1 de abril y 29 de mayo de 1824 se declaró que estaban exentos de

Álava y Martín Fernández de Navarrete (capitán de navío y contador fiscal). Continúa diciendo que en la primera sesión que celebró la Academia de la Historia (19 de agosto de 1808) tras la liberación de Madrid, su secretario, Antonio Capmany, leyó un largo discurso pidiendo se tomaran medidas contra los que habían jurado a José I, y someter a votación las conductas de los académicos Antonio Ranz Romanillos, Vicente González Arnao (ambos participantes en Bayona), José Conde y Juan Antonio Llorente ("fugados de la Corte y desertores de la Academia"). Estaban presentes Juan Pérez Villamil (presidente), Martín Fernández Navarrete, José Vargas Ponce, Martínez Marina y Diego Clemencín. Se encargó a Martínez Marina que examinara la propuesta de Capmany, y como consecuencia de ello fueron expulsados Arnao, Conde y Llorente, invitándoles a no aparecer por la Academia. Por su parte, Ranz Romanillos mandó un escrito justificando su conducta, y más tarde lo veremos "en las filas del Gobierno de la Resistencia en Sevilla" (p. 91).

⁵³³ La R.O. de 3 de noviembre de 1814 fue vista, y acatada, en la J.P. de 18 del mismo (127/3). **López Tabar** (1997) explica las garantías establecidas por el tratado de Valençay respecto a los seguidores de José I, y cómo por una circular de 30 de mayo de 1814 Fernando VII prohibió el regreso de todas aquellas personas que habían ostentado cargos de cierta importancia en el gobierno o en la administración y el ejército josefinos, permitiendo la entrada solamente a aquellos que habían desempeñado empleos menores, debiendo éstos vivir sometidos a estrecha vigilancia, excluidos de todo empleo público o puesto en el ejército, y alejados de la corte; y cómo por otra R. Cédula de 28 de junio de 1816 algunos de estos exiliados pudieron regresar a España, pero no todos se decidieron a volver "porque al no esperar ya nada de su patria preferirán quedarse en el país vecino de por vida", como hizo Estanislao de Lugo, que falleció en Burdeos en 1833. La amnistía para los afrancesados no llegó hasta un R.D. de 23 de abril de 1820, restringida notablemente por otro R.D. de 26 de abril, para terminar con un decreto de las Cortes de 26 de septiembre, por el que se permitía volver a España a los que sirvieron al gobierno intruso, restituyéndoles los bienes secuestrados y concediéndoles los derechos de ciudadanía, "pero sin que por esto se entienda que quedan reintegrados ni con derecho a reclamar los empleos, condecoraciones, gracias, pensiones o mercedes que obtenían al tiempo de decidirse a tomar destino o servicio del gobierno intruso de José Bonaparte, sino sólo lo que merecieran de ahora en adelante por su idoneidad y servicios que la patria espera de su parte". Entre los que se opusieron a esta medida en las discusiones previas, estaba José Vargas Ponce [que era académico de honor desde 1789] "miembro de la Junta de Instrucción Pública del gobierno josefino y posteriormente de la del bando patriota tras su defección en 1811". Vid. también **Demerson** (1971).

⁵³⁴ Según la J.P. de 15 de abril de 1823 (127/3).

⁵³⁵ En la J.O. de 31 de diciembre de 1823 (88/3).

prestar solicitud de purificación los que tuvieran cargos interinos y no fueran empleados a comienzos de marzo de 1820⁵³⁶. El conde de Ofalía, secretario de Estado, trasladó a la Academia la R.O. de 17 de abril de 1824 por la que se hacían los nombramientos de los componentes de la Real Junta de Purificaciones Civiles en todos los ramos de la Administración Pública; esta Junta debería hacer todas las consultas al Rey a través de la Secretaría de Gracia y Justicia. En consecuencia, el secretario Fernández Navarrete hizo llegar esta orden al conserje Arnedo para que "cada uno de los individuos y empleados de la Academia acudan a purificarse a la Junta nombrada por S.M. a que por su fuero o clase corresponda, esto es, los empleados civiles a la Junta ya nombrada por la anterior Rl. Orden; los de la Cámara de S.M., los del fuero de Guerra, etc, a las respectivas Juntas que se nombrasen, en la inteligencia de que cuantos disfrutaban sueldo por la Academia habrán de presentar para percibirlo el documento que acredite haber solicitado la purificación en la Junta a que respectivamente corresponda". Además le pedía que hiciese llegar la orden a los tenientes conserjes, porteros y demás dependientes de la Academia⁵³⁷. A este oficio respondió el conserje, José Manuel Arnedo, que todos estaban dispuestos a cumplir con la R.O. "pero antes han de merecer de V.S. haga presente a la Academia les marque a dónde han de recurrir a purificarse, porque dicen que si es por lo civil, no son reconocidos como tales empleados por carecer de nombramiento real y porque el fuero que gozan de casa Real no son tenidos como criados del Rey, ni del [...] infante Dn. Carlos, por no constar sus nombres en Mayordomía Mayor de Palacio [...] siendo así que el artº. 34 de los Estatutos de la Academia, fija sus prerrogativas y privilegios"⁵³⁸. También apuntaba el conserje que la propia Academia, "como tribunal de las Nobles Artes, pudiera, supuesto el Rl. permiso, hacer el juicio de la purificación de sus empleados, no solo por serla más fácil cerciorarse de su conducta política en los aciagos tres años de revolución, sino también por deberla constar los méritos particulares y servicios de cada uno de ellos". Nos ha llegado una relación con los nombres de los que habían conseguido, tenían solicitado, o no habían llegado a

⁵³⁶ Por oficio de Fernández Navarrete al conserje Arnedo, firmado el 23 de junio de 1825, a propósito de un asunto pendiente con Fernández Loredó, mencionando también a José Maea (80-7/4).

⁵³⁷ El conde de Ofalía, secretario de Estado, trasladaba a la Academia con fecha 24 de abril de 1824, la R.O. comunicada con fecha del 17 al gobernador del Consejo Real, que fue participada por Fernández Navarrete a José Manuel Arnedo con fecha 25 de abril (54-39/4).

⁵³⁸ "Igualmente [proseguía] consta en actas de 1802 haberse dignado S.M. conceder al cuerpo de profesores y dependientes de la Academia de S. Fernando los privilegios que disfrutaban los de la Rl. Academia Española; también por R.O. de 13 de febrero de 1816 se dignó S.M. declarar que los individuos y dependientes de la Academia pudiesen usar del uniforme de la Casa Real correspondientes a sus respectivas clases como uno de los honores concedidos al Cuerpo según los Estatutos [...] y según se observa con los dependientes del Gabinete de Historia Natural; y últimamente en 17 de marzo siguiente S.M. aprobó los modelos de los uniformes". Carta de José Manuel de Arnedo dirigida a Martín Fernández de Navarrete con fecha 29 de abril de 1824 (54-39/4).

hacerlo, el "diploma de purificación" a finales de 1824⁵³⁹. De ella se extrae que de los ocho pintores incluidos, tres no la habían solicitado (José Maea, Asensio Juliá y Valentín Urbano), uno estaba ausente de la Corte (Fernando Brambila) y los demás estaban exentos de solicitarla por ser pintores de cámara del Rey (Zacarías González Velázquez, Juan Gálvez, José Aparicio y Bartolomé Montalbo)⁵⁴⁰.

También se vieron afectados algunos consiliarios, aunque a muchos de ellos se les confirmó en sus títulos en 1824. Por ejemplo, Martín Fernández de Navarrete⁵⁴¹, Juan

⁵³⁹ *Lista de los individuos de la Rl. Academia de Sn.Fernando y Reales Estudios de la Merced y calle de Fuencarral, que en cumplimiento de la orden de 25 de abril del presente año han solicitado y obtenido el diploma de purificación*, Madrid, 13 de noviembre de 1824. Lleva una nota que dice: "Remitida que fue esta razón a la Secretaría de Estado han obtenido varios dependientes el diploma de purificación" (54-39/4). Estos eran, según el orden establecido, los "individuos de la Rl. Academia" Pedro Franco (viceprotector), Esteban de Agreda (director general, solicitada), Martín Fernández de Navarrete (secretario, exento de purificación ordinaria), Julián de Barcenilla (vicesecretario), Juan Pascual Colomer (archivero), José Manuel de Arnedo (conserje, solicitada) y Narciso Pascual Colomer (oficial de la biblioteca, no está comprendido por ser su nombramiento posterior); los "directores" Zacarías Belázquez (sic)(pintor de cámara de S.M. pertenece al fuero de Cámara), Juan Antonio Cuervo, Pedro Hermoso (escultor de Cámara, pertenece al fuero de Cámara), José Maea (no la ha pedido), Antonio Varas (catedrático de Matemáticas, pertenece al fuero eclesiástico), Miguel Fernández de Loreda (sustituto de Matemáticas, no la ha pedido por ser interino), y Blas Ametller (grabador con honores de cámara, no la ha pedido). Los "dependientes" de la Academia Alejandro de la Peña (teniente conserje, solicitada), Diego Fernández (portero, solicitada), Miguel Villardebó (portero, solicitada), Mariano Martín Corral (portero, solicitada), Ignacio Pons (modelo, solicitada), Pedro Téllez (modelo, solicitada), José Pérez (modelo jubilado, solicitada), Juan González (mozo ordinario), y Nicolás Requeta (sargento plantón). Los destinados en el Estudio de la Merced: Francisco Elías (escultor de cámara de S.M. pertenece al fuero de Cámara), Vicente Peleguer (teniente director, solicitada), José de San Martín (teniente director, solicitada), Luis Samper (solicitada), Asensio Juliá (teniente director del Adorno, no la ha pedido), y Juan Gómez (director de Geometría de Líneas, no la ha pedido). También los "Dependientes" del Estudio de la Merced, Ángel San Gil (teniente conserje, solicitada), José Antonio Molina, y José Santiago (plantón, solicitada). Los profesores del Estudio de la calle de Fuencarral Juan Gálvez (director y pintor de cámara de S.M., pertenece al fuero de Cámara), José Aparicio (teniente director, pintor de cámara de S.M. ídem.), Bartolomé Montalbo (ídem.), Valentín Urbano (director del adorno, no la ha pedido), Fernando Brambila (director de Perspectiva, ausente), Juan Miguel de Inclán (director de Geometría práctica), y Custodio Moreno (director de Geometría de líneas, pertenece al fuero de Cámara por ser arquitecto de las Reales Caballerizas). Los "Dependientes" del mismo Estudio de Fuencarral Isidoro Brabo (teniente conserje, solicitada), Pascual Morelló (portero, solicitada), y Jacinto Rojas (sargento plantón del Rl. Cuerpo de Inválidos, no la ha pedido). Además del profesor y dependientes del Estudio de Niñas Valeriano Salvatierra (director, solicitada), Manuel Fernández (portero, solicitada), y Fernando Fraga (portero, solicitada).

⁵⁴⁰ Según **Augé** (1998: 22) José Aparicio fue depurado más tarde, en 1834, por ser considerado "contrario a su majestad, indiferente, sospechoso y equívoco".

⁵⁴¹ **Juretschke** (1962: 233-242) dedica un capítulo a narrar el caso especial de Martín Fernández de Navarrete, que intentamos resumir: en 1808 ocupaba un alto grado administrativo en el Ministerio de Marina, y junto a sus compañeros del Consejo de Marina, se negó a prestar juramento a José I, y lo manifestó por escrito; en diciembre de 1808, durante la segunda ocupación de Madrid, intentó vanamente huir, pues fue hecho prisionero junto a otros oficiales; por esta circunstancia debía de haber sido deportado a Francia, pero su amigo y antiguo superior Mazarredo (ministro de Marina) le salvó del destierro, aunque dimitió de su cargo y renunció a su elevado sueldo a fin de no unirse a José I. En febrero de 1809 Cabarrús (ministro de Hacienda) le quiso hacer comisario regio de provincias; en el

A. Ceán Bermúdez, Manuel Fernández Varela, Manuel González Montaos, el marqués de Feria, el barón de Castiel, José Salomé García Puente, León de la Cámara Cano, Lorenzo Hernández de Alba, Antonio Gómez Calderón, Luis Luján Monroy, Francisco Gómez Jara, Remigio Argumosa y M. Gordón.

A finales de 1824, y a propósito de un proyecto de reglamento para los pensionados en Roma enviado por la Academia, el ministro de Estado Francisco de Zea Bermúdez acusaba recibo diciendo que antes de pasarlo al Rey convendría que la Academia le dijera quiénes eran los pensionados que seguían en Roma y si habían sido purificados⁵⁴². La Academia respondió que como no eran pensionados por ella sino por el Rey, nada sabía de ellos⁵⁴³. En 1825 aún quedaban pendientes algunas depuraciones debido a que no se había creado ninguna junta especial que revisase las solicitudes de los miembros y criados de la Casa Real, por lo que los de la Academia (que se consideraban a sí mismos como tales) debieron acudir a la Junta de Purificaciones Civiles. Entre ellos se encontraba José Maea, que además estaba en un "lastimoso estado de incapacidad física y moral [...] a causa de sus accidentes [...] desde hacía] cerca de dos años [...] casi enteramente ciego y perturbada la cabeza, sin poder salir de casa". La Academia acordó interceder por él aduciendo que no había podido presentar su solicitud de purificación a su debido tiempo por estas causas, y pidió que se le pagasen los honorarios que se le debían⁵⁴⁴. En el mes de septiembre fue aprobada su purificación⁵⁴⁵. Pero aún

mes de mayo el gobernador militar Bellier quiso deportarle, pero intervino a su favor O'Farril; en agosto Arribas (ministro de Policía) le amenazó de nuevo con deportarle, pero le salvó de nuevo Mazarredo. En noviembre de 1809 Salcedo, su anterior compañero, intentó inducirle a que aceptara el cargo de consejero de Estado. Pero Navarrete, que tenía varios hijos, prefirió despojarse de sus bienes, entre ellos de su biblioteca, y se le obligó a entregar su gran colección de manuscritos (cuarentaiocho tomos) que, por encargo oficial, había reunido, y escribió a Mazarredo manifestando el dolor que esto le produjo. En mayo de 1810 Urquijo le suplicó que se trasladase al Puerto de Santa María como intendente de Marina; en junio Mazarredo resolvió que ingresase en la Orden de José I, sin su conocimiento (el nombramiento apareció en la *Gaceta de Madrid*). En 1811 le ofrecieron dirigir los Reales Estudios de San Isidro (en sustitución de Estanislao de Lugo), a lo que accedió, con lo que la presión enemiga pareció ceder; intentó huir a Murcia, tierra de su esposa y en donde tenía fincas, pero no lo hizo porque en el verano se había declarado la peste. Madrid cayó de nuevo en manos nacionales, y fue arrestado durante cincuenta y seis días "por no haber adornado e iluminado su fachada debidamente para la entrada de las tropas en Madrid". Volvieron los franceses, y decidió seguir a los nacionales a Cádiz, para aclarar su proceso de depuración. En la primavera de 1814, tras una sanción provisional, alcanzó la absolución, pero su verdadera rehabilitación tuvo lugar en 1815, cuando la Academia de Bellas Artes le eligió su secretario y el monarca la ratificó. Añade Juretschke, que en el sentido político, Martín Fernández de Navarrete no era afrancesado ni colaboracionista.

⁵⁴² Oficio firmado el 18 de diciembre de 1824 (50-1/1).

⁵⁴³ Respuesta acordada en la J.O. de 21 de diciembre de 1824 (127/3), la que se transmitió al ministro en enero de 1825 (50-1/1).

⁵⁴⁴ Carta del secretario Fernández de Navarrete al conserje José M. de Arnedo firmada el 23 de junio de 1825 (80-7/4), notificándole el acuerdo de la J.P. de 14 de junio (127/3).

⁵⁴⁵ Por R.O. de 16 de septiembre de 1825, según notificó el secretario general al conserje el 17 de octubre (80-7/4). A finales del mismo año lo consiguió el académico de mérito por la de Valencia y

quedaron dudas por despejar, y la Academia ofició al ministerio de Estado para que aclarase si todos los profesores de la Academia debían someterse a las purificaciones. Y la respuesta que obtuvo fue la siguiente: "Sobre la purificación de los profesores de cámara que gozan fuero de Casa Real, mandaba S.M. que pues los mencionados profesores gozan aquel fuero y cobran sueldo deben estar sujetos a purificación [...]. Pero advirtiendo la Academia que para ello era preciso que S.M. sirviese habilitar a la Junta de Purificaciones Civiles para la admisión de nuevas instancias, resolvió que así se solicite por medio del Excm^o. Sr. Ministro de Estado"⁵⁴⁶. A esta orden siguió otra de 21 de junio del mismo 1826 por la "que enterado el Rey N.S. de lo que habían manifestado varios pintores y escultores de cámara al trasladarles la R.O. de 30 de noviembre último relativamente a la purificación de los profesores de nobles artes que gozan fuero de Casa Real, se había dignado mandar S.M. queden sujetos a purificación los profesores que no sean de la Rl. Casa"⁵⁴⁷.

Estas medidas también afectaron a los académicos de honor; a algunos se les restableció el título o se les volvió a nombrar en 1836⁵⁴⁸. Y de igual modo a algunos académicos de mérito o aspirantes a serlo; por ejemplo, Valentín Urbano no vio concluido su expediente de depuración hasta 1827⁵⁴⁹; y Rafael Tegeo ("el bigotillo") vería demorado unos meses su nombramiento como académico de mérito porque cuando presentó la solicitud en 1828 la Academia no consideró suficientes los justificantes de la intervención judicial abierta sobre su conducta política entre octubre de 1821 y finales de septiembre de 1822 (mientras estuvo en La Granja como ayudante de Fernando Brambila)⁵⁵⁰. Cuando en 1828 Julián Verdú entregó sus ejercicios para académico de

profesor del Estudio de la Merced Luis Sempere, como se daba cuenta en la J.O. de 27 de noviembre de 1825 (88/3).

⁵⁴⁶ La R.O. era respuesta a la solicitud de información hecha con fecha 8 de julio, y fue vista en la J.P. de 4 de febrero de 1826; se acordó hacerla cumplir "y que para ello se les comunique a todos los profesores que todavía no se han purificado y están en este caso, incluyendo a Dn. José Madrazo, pintor de cámara y teniente director de la Academia, aunque su sueldo como director de Colorido no le cobra sino en Tesorería General" (127/3).

⁵⁴⁷ La J.P. de 28 de junio de 1826 dio cuenta de la R.O. comunicada por el duque del Infantado; se acordó darle cumplimiento y avisar a los interesados (127/3). En este sentido Diego José Monroy Aguilera solicitó en 4 de abril de 1828 que se le facilitase una copia certificada de esta R.O. de 21 de junio de 1826 para que los profesores que gozaban fuero de la Rl. Casa no se hallasen sujetos a purificación; se presentaba como pintor honorario de cámara, y la solicitud la firmaba en su nombre Ignacio Uranga (13-7/1); la J.O. de 7 de diciembre accedió a su petición (88/3), y con fecha del día 17 le fue expedida (13-7/1).

⁵⁴⁸ Por acuerdo de la J.P. de 3 de enero de 1836 (128/3); la J.P. de 16 de octubre acordó notificar al marqués de San Adrián que estaba en pleno uso de sus facultades como académico de honor (128/3).

⁵⁴⁹ Según las J.O. y J.P. de 3 de octubre de 1827 (88/3; 127/3).

⁵⁵⁰ Por acuerdo de las JJ.OO. de 11 de mayo y de 24 de agosto de 1828 se le pidió que presentase más información sobre su conducta política (88/3); remitida y reunida ésta (41-3/1) fue nombrado académico de mérito en la J.O. de 21 de septiembre por veintiocho votos contra tres (88/3).

mérito, se supeditó el nombramiento a que presentase más información sobre su conducta política, hecha ante tribunal competente e intervenida y aprobada por síndico personero⁵⁵¹; una vez hecho esto, se discutió sobre si antes de nombrarle académico había que consultar al Rey por el dibujo que había realizado él mismo en 1822 representando "un hecho político de los infaustos sucesos de aquella época", como era "la plaza de la Constitución [plaza Mayor] de esta villa en el momento del ataque que sostuvieron en ella los milicianos nacionales y tropas de la guarnición contra los guardias que vinieron del Pardo al amanecer del día 17 de julio"⁵⁵². Finalmente se acordó no hacer la consulta⁵⁵³.

Otros, sin embargo, no pudieron defenderse. Tal fue el caso de Domingo Antonio Velasco, quien falleció entre junio y julio de 1822 "de resultas del parecer de los facultativos de una acusación criminal que le fulminaron por aquel Gobierno, por autor de una proclama que la junta de censura declaró como subversiva en alto grado"⁵⁵⁴.

También por motivos políticos la Academia decidió retirar en 1833 de la Sala de Juntas el retrato del infante Carlos María Isidro, que ya había dejado de ser su Jefe principal⁵⁵⁵. Tras el fallecimiento de Fernando VII, y posiblemente a consecuencia de la amnistía decretada, hubo numerosos nombramientos de académicos de honor. En marzo de 1834 el viceprotector, Manuel Fernández Varela, propuso como tales al conde de Villanueva, a José Rodríguez de Arellano y a Salvador Betti⁵⁵⁶, y en el de mayo al marqués de las Amarillas, al duque de Berwick y Alba, al duque de Osuna, al conde de Cervellón, al marqués de Miraflores, al conde de Floridablanca, al duque de San Lorenzo, al marqués de Alcañices, al duque de Rivas, al marqués de Branciforte y a Pedro Manuel Belluti (marqués de Falces), a Santiago Usoz, a José A. Larramendi, a Mateo Erro y a José María Pérez⁵⁵⁷.

⁵⁵¹ Por acuerdo de la J.O. de 11 de mayo de 1828 (88/3).

⁵⁵² Visto en la J.O. de 15 de diciembre de 1822 (88/3; 23-3/1). El dibujo en cuestión había sido remitido a la Academia por la Comisión de Fomento Industrial del Ayuntamiento de Madrid para que la Academia informara sobre su mérito y sobre lo que podía pagarse a Verdú por él, además de para que aconsejara quién podría grabarlo dignamente, como veremos en el capítulo dedicado a Control sobre la tasación de pinturas.

⁵⁵³ En J.O. de 29 de junio de 1828, siendo aprobado por quince votos contra siete (88/3).

⁵⁵⁴ Según carta de Tomás Francisco de Cafranga firmada el 17 de agosto de 1831 y remitida al secretario general de la Academia en respuesta a su oficio pidiéndole diera noticia del fallecimiento de Velasco (36-12/1).

⁵⁵⁵ En nota sin firma ni fecha (16-45/1). Respecto a algunos artistas y servidores reales purificados por ser considerados "carlistas", vid. **Pardo Canalís** (1966a).

⁵⁵⁶ En la J.P. de 1 de marzo de 1834 (127/3).

⁵⁵⁷ En la J.P. de 28 de mayo de 1834 (127/3).

Creemos que fue también por problemas políticos por lo que el secretario general Marcial Antonio López fue destituido de su cargo en 1840, aunque se le reincorporó en abril de 1841⁵⁵⁸.

⁵⁵⁸ La J.O. de 8 de noviembre de 1840 dio cuenta de una carta suya participando que se había enterado por la *Gaceta* de su destitución y que no pensaba reincorporarse a la Academia hasta que no se le aclarasen las causas (90/3). Había sido nombrado por R.O. de 18 de diciembre de 1838.

CAPÍTULO II

LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA

1. EL PLAN DE ESTUDIOS

Uno de los problemas clave a los que tuvo que enfrentarse el cuerpo académico en su conjunto fue el de elaborar un plan de estudios ecuánime y acorde con las necesidades del país respecto a formar artistas y emplearlos en su beneficio. Se necesitaban buenos artistas pero también buenos profesores, y estas dos líneas no siempre convergían en un mismo punto a la hora de trazar unas pautas a seguir y unos modelos a imitar. Ciñéndonos esencialmente a la primera mitad del siglo XIX, vamos a tratar de relatar las vicisitudes por las que pasaron las opiniones de los académicos implicados en este asunto.

Habiéndose fundado la Academia con unos propósitos concretos, lo que se hizo patente durante toda la segunda mitad del siglo XVIII fue la necesidad de elaborar unas normas precisas para que la enseñanza siguiera unas pautas uniformes. Sin embargo finalizada la centuria, y aunque se habían realizado varios intentos para conseguirlo, la situación estaba prácticamente como al principio. Claude Bédât ha analizado este período y en concreto los casos más cercanos al que estudiamos, es decir, la convocatoria hecha en 1792 a los profesores para que manifestaran sus pareceres sobre cómo estaba la enseñanza artística y cómo les parecía a ellos que podría mejorarse, y la siguiente de 1803¹. Pero nosotros vamos a comenzar por otro intento realizado en una fecha intermedia, 1799, que aunque estudiado por Andrés Úbeda², creemos que es necesario recoger aquí porque es de sumo interés para el desarrollo posterior de los acontecimientos y la elaboración e impresión, en 1821, del *Plan General de Estudios formado por la Academia de San Fernando para la enseñanza de las Nobles Artes*.

¹ Bédât (1989: 217-225).

² Úbeda (1988: 715c-742).

1.1. Reformas y Proyectos

Como decíamos, en 1792 no se resolvió nada y los documentos que se habían recogido fueron archivados para mejor ocasión. Se conserva un documento fechado en 1799 y firmado por catorce profesores, en el que al parecer éstos se adelantaron a requerimiento superior alguno y propusieron por su cuenta una mejora general de la Academia, de la enseñanza y de la situación del profesorado. La idea fue promovida por Cosme de Acuña, quien planteó al resto de los profesores una propuesta concreta con el fin de que se adhiriesen a ella o la rechazasen, pero sobre todo les pedía que explicaran sus puntos de vista. Acuña fue recibiendo por escrito estas opiniones, que quedarían reflejadas en un texto final que si bien no resultó totalmente satisfactorio, sí recogía al menos las inquietudes y preocupaciones de la mayoría de ellos.

Antes de la redacción definitiva del texto Mariano Salvador Maella opinó al respecto que el planteamiento global del escrito de Acuña era propiamente el de un discurso académico sobre la utilidad de las bellas artes y que destilaba unas ideas muy propias de "un profesor tan instruido". Creía sin embargo que antes de darlo como definitivo resultaría útil añadirle las opiniones de otros. Él opinaba, en concreto, que se debía dar prioridad a unas asignaturas sobre otras y especificar cuáles deberían ser comunes a las tres artes. Con ello se daría a los jóvenes alumnos una orientación de la que muchos carecían cuando ingresaban en la Academia, lo que hacía que en muchos casos tardaran bastante tiempo en saber si querían ser escultores, pintores o arquitectos. Otro punto que le preocupaba a Maella era la falta de disciplina de los alumnos, pues las medidas adoptadas hasta entonces no habían dado resultado positivo alguno. También se mostraba preocupado por el destino de los premios y pensiones y por el sistema de exámenes³. Gregorio Ferro no puso tantos reparos como Maella a esta propuesta y se limitó a apuntar la necesidad de que para el estudio del maniquí no faltasen tejidos de lino, seda o lana, como imprescindibles para la percepción de las diferentes texturas de los ropajes⁴. Por su parte, Francisco Javier Ramos se mostró muy satisfecho con las propuestas y consideró muy necesaria su inminente puesta en práctica⁵.

Cosme de Acuña era plenamente consciente de las controversias que podrían suscitarse y así lo manifestó a Silvestre Pérez a propósito de José Camarón, con quien había tenido sus más y sus menos. Sin embargo, mostrándose satisfecho, le decía a Pérez que al final "conseguimos vencer"⁶. Acuña, que opinaba que se debería haber hecho más hincapié en la metodización de la enseñanza ("porque lo de Mengs no basta") creía

³ Escrito de Maella firmado y dirigido a la junta académica el 28 de febrero de 1799 (18-5/1).

⁴ Gregorio Ferro firmó su escrito el 3 de marzo de 1799 (18-5/1).

⁵ Ramos firmó su escrito el 10 de marzo de 1799 (18-5/1).

⁶ En carta que Cosme de Acuña dirigió a Silvestre Pérez firmada en Aranjuez el 2 de mayo de 1799 (18-2/1).

además que se debían restablecer los premios anuales o de temporada⁷. Mariano Salvador Maella se mostraría todavía reticente en vísperas de la presentación del escrito definitivo, y también escribió a Silvestre Pérez comentándole que quizás, teniendo en cuenta las dificultades económicas, se debería reducir el número de pensionados a doce; de todas formas, y como él mismo decía, la propuesta ya estaba firmada⁸.

El escrito fue remitido al viceprotector Bernardo Iriarte con fecha de 5 de mayo de 1799 y firmado por catorce profesores⁹. Iriarte lo presentó a examen de la junta particular, que nombró una comisión especial para estudiar su contenido¹⁰ y no emitió su informe hasta el mes de noviembre¹¹. En enero de 1800 los miembros de esta comisión especial todavía no se habían manifestado ni en pro ni en contra¹². Finalmente el asunto se dilató tanto que la propuesta quedó sin ser aprobada y, al igual que en ocasiones anteriores, se mandó unirla al expediente del plan de estudios. No hemos localizado documento alguno que permita saber la opinión de los firmantes respecto a esta decisión. El hecho de que se mandara archivar no quería decir que se rechazara, aunque tampoco que se decidiera oficialmente su puesta en práctica. De todas formas sobre este escrito, y no sobre otros, fue sobre el que se volvió a trabajar en 1805, cuando el marqués de Espeja propició que comenzara a trabajar una nueva comisión del método de estudios. Y sucedería lo mismo en 1816, y aún en 1842, como iremos viendo.

Ahora analicemos el que vamos a denominar "Plan Acuña", especialmente lo referido a la enseñanza de la pintura¹³. El informe planteaba que no había teoría completa sin la práctica adecuada, es decir, sin una metodización de los estudios de las

⁷ En otra carta que Acuña dirigió a Silvestre Pérez firmada en Aranjuez el 3 de mayo de 1799 (18-5/1).

⁸ Maella escribió a Silvestre Pérez desde Aranjuez el 2 de mayo de 1799 adjuntándole el escrito y felicitándole por su nombramiento como secretario de la Comisión de Arquitectura y vicesecretario general de la Academia (18-2/1).

⁹ Lo firmaban los profesores de pintura Cosme Acuña, Mariano S. Maella, Gregorio Ferro, José Camarón y Francisco Javier Ramos; los de escultura Alfonso Giraldo Bergaz, Pedro Michel y Juan Adán; los de arquitectura Guillermo Casanova, Manuel Martín Rodríguez, Juan Pedro Arnal, Manuel Vargas Machuca y Francisco Sánchez; y el de grabado Manuel Salvador Carmona (18-16/1).

¹⁰ El viceprotector lo recibió y lo llevó a la J.P. de 5 de mayo de 1799 (125/3). En ella se alabó el esfuerzo de los firmantes y se acordó nombrar una comisión extraordinaria que lo estudiase junto a lo ya recogido con idéntico fin en 1792. Para formar parte de dicha comisión se nombró a Pedro de Silva, Agustín de Betancourt (ambos ligados al tema desde 1792), Nicolás de Vargas, José Ortiz y Juan Agustín Ceán. Al día siguiente Acuña recibió los parabienes de la Junta, como le contaba a Silvestre Pérez en carta del día 8, al tiempo que le agradecía sus gestiones en el asunto y le avisaba de que estaba redactando los arbitrios necesarios para que la Academia pudiera costear dicho plan (18-2/1).

¹¹ Fue visto en la J.P. de 3 de noviembre de 1799 junto a los arbitrios propuestos por los profesores (125/3).

¹² En la J.P. de 5 de enero de 1800 se acordó remitirlo a Juan Pedro Arnal, "como director más antiguo", para que lo estudiara detenidamente (125/3).

¹³ **Úbeda** (1988: 729) dice que esta "iniciativa de los artistas constituye un hecho de primera magnitud en la historia de la academia referida al siglo XVIII".

artes que supiera dar a cada parte (teórica y práctica) la justa y complementaria importancia; de la ausencia de ella resultaba que muchos jóvenes se aburrían y abandonaban los estudios sin llegar a saber si servían o no para la carrera artística que habían elegido; mientras que otros cambiaban de una a otra sin acabar de acomodarse, o bien se creían conocedores de todas.

La metodización propuesta arrancaba de una enseñanza básica tomada de las ciencias llamadas auxiliares de las artes, por medio de las cuales se lograría crear un poso suficiente de conocimientos como para afianzar al estudiante en su carrera futura, alentado por premios y pensiones que le animarían a progresar y a no estancarse en lo ya aprendido. Por orden de prioridad, los pintores y escultores estudiarían comúnmente el dibujo¹⁴, simultaneándolo con la instrucción en la historia de las bellas artes y la geografía, la geometría y las proporciones del cuerpo humano ("partes menores", "cabezas" y "figuras"). Luego pasarían a la Sala del modelo de Yeso, estudiando también perspectiva y anatomía. Una vez allí entrarían en la Sala del modelo Natural, no sin haber pasado previamente un examen de las materias estudiadas con anterioridad. Para este fin habrían de elaborarse los respectivos "cuadernos" de geometría, proporciones y anatomía, pues de perspectiva ya existía uno válido¹⁵. Después se abría un período que podemos llamar interdisciplinar en el que se aconsejaba que tanto pintores como escultores aprendieran los órdenes arquitectónicos, que el pintor aprendiera a modelar y el escultor a dibujar. Este período duraría entre una semana y un mes, a voluntad de cada cual y en la época que mejor conviniera.

En cuanto a la formación específica del pintor, también era preciso metodizar la enseñanza del colorido y la utilización de los paños mediante la elaboración de los respectivos cuadernos, así como la adquisición de diferentes tejidos y ropas con que vestir un maniquí. De igual modo había que elaborar otro cuaderno para el estudio de la composición, y otro más sobre la expresión, el decoro y la unidad de tiempos correlativos en el cuadro. Y, por último, otro que tratara sobre la "acertada elección de lo bello de la naturaleza", parte que por su complicado estudio llevaría al alumno que lo quisiera a examinarse de académico de mérito.

Como recompensa a los esfuerzos realizados durante el curso se haría una convocatoria u "oposición" a premios o ayudas de costa, a semejanza de los mensuales que se habían concedido hasta 1792. Habría premios de dos clases y dentro de cada una de ellas otras dos categorías. Estas dos clases eran: una para los alumnos de la Sala del Natural (premio llamado de primera clase) y la otra para los de la Sala del Yeso (llamado de segunda clase); las categorías eran para ambos la de "figuras" y la de "cabezas". En total, cuatro premios anuales o de "ayuda de costa". El examen por el que habrían de

¹⁴ Sobre la importancia de la instrucción en el dibujo y la tradición de los mejores tratadistas vid. el ineludible resumen que hace **Vega** (1989).

¹⁵ En referencia posiblemente al de **Casanova** (1794).

pasar los alumnos versaría sobre conocimientos de geometría, proporciones, anatomía y perspectiva; todos deberían presentar un certificado de asistencia firmado por el director respectivo y las estatuas y dibujos elaborados durante el curso. Los de la Sala del Natural tendrían que demostrar además sus conocimientos de los órdenes arquitectónicos y de gramática castellana. Tanto pintores como escultores y arquitectos podrían presentarse a los premios de perspectiva, de dibujo de un ornamento o disertación sobre algún punto concreto de las bellas artes. Por otra parte, se seguirían convocando los premios generales trienales, destinados a los alumnos de estudios superiores. Cuando coincidieran en un año éstos con los anuales, el de tercera clase de los generales sería equiparable al de primera clase de los anuales. Las recompensas que se establecía tanto para los ganadores de los premios anuales como para los de los trienales eran las pensiones. Éstas no deberían ser menos de venticuatro, distribuyendo ocho para cada una de las ciudades de Madrid, París y Roma (si se concedieran más serían para Roma).

El culmen de la carrera sería la obtención del título de académico de mérito. A él podrían optar todos los alumnos de la Academia y también los de otras de fuera de Madrid¹⁶. Para los primeros se establecían ciertas ventajas sobre los segundos, como por ejemplo hacerle un "interrogatorio" más breve. Pero en general el procedimiento a seguir sería el siguiente: en junta compuesta de dos consiliarios, el secretario, dos profesores de la misma arte del solicitante y un profesor de cada una de las otras, se acordaría qué tema proponer al aspirante. El tema se elegiría de entre los registrados en un libro que se haría al efecto. Del asunto propuesto, el aspirante haría la prueba "pasada a tinta" y tendría todo un día para pensarla. Realizada la prueba, la examinaría la junta ordinaria, y, si no resultara satisfactoria, se avisaría al interesado para que se retirase si lo deseaba, pero sin prohibirle seguir. Si la prueba resultara válida, la pasaría a limpio y haría los ejercicios como se venía practicando hasta el momento. Además se proponía la conveniencia de fijar el tamaño de las obras (pues no se venía haciendo) para así "formar colección".

Llegados a este punto, el problema sería que no todos los que hubieran continuado y acabado sus estudios tendrían oportunidad de ejercer su profesión. Con los artífices se podrían crear los cauces necesarios para ocuparles, pero habría que pensar en hacer lo propio con los que decidieran dedicarse a la enseñanza. Un método podría ser el que ocuparan las plazas de profesores que en cabildos y ciudades se cibrían sin aprobación legítima; estas plazas podrían salir a oposición, a la que se presentarían los profesores aprobados por la Academia. Además, se podría exigir que cualquier obra de arte que se ejecutara, por pequeña que fuera, no se llevara a efecto sin la dirección de uno de estos

¹⁶ Recordemos que para estas fechas ya estaban instituidas oficialmente las academias de Valencia (1768), México (1784) y Zaragoza (1792). Sobre la historia de estas tres academias vid. principalmente la siguiente bibliografía: **Garín** (1993), **León y Sanz** (1979), **Montoliú** (1977), **Estrada** (1935), **Ceán** (1800c), **Nogués** (1853), **Castillo Gensor** (1964 y 1980), **La enseñanza artística en Zaragoza...** (1995), **García Guatas** (1982) y **Lorente** (1991-1992).

profesores, castigando a los contraventores con multas, cuyo fruto iría a parar a obras pías. La Academia vigilaría a través de sus maestros que estas medidas se cumplieran. Además, de la provisión de tales plazas saldría beneficiado el real erario exigiendo, como en los demás, la "media anata" (impuesto que se pagaba al recibir un empleo o beneficio, equivalente a la mitad de lo que producía en un año, al recibir un título, etc.). Otro punto a considerar sería el que, como consecuencia del gran número de alumnos que asistían a la Academia y de que no todos pensaban seguir la carrera artística, se podrían crear por los distintos barrios de Madrid al menos cuatro Escuelas de Estudios Menores en donde se enseñarían solamente los principios elementales del dibujo, los de geometría (aplicada a los artesanos) y un estudio de flores. Estos Estudios podrían estar dirigidos por un pintor o escultor y un arquitecto (para la geometría), todos ellos académicos de mérito, a quienes se les podría llamar "tenientes directores", dejándose de denominar así a los que ya existían en la Academia que pasarían a titularse "segundos directores". Los académicos de honor podrían hacer de celadores, dejando de hacerlo en los estudios de la Academia, "y así se aseguraría en esta parte la concordancia entre éstos y los señores profesores".

Pero para llevar a cabo todo este plan hacía falta un fondo económico del que la Academia no disponía, por lo que, a requerimiento de la junta, los mismos profesores remitieron una relación de posibles fuentes de ingresos¹⁷. Conscientes de que, como profesores y no como economistas, no sabían evaluar puntualmente qué cantidad de beneficios saldrían de sus propuestas, las presentaron con la seguridad que les inspiraba el sentido común. Una de estas era que la Academia nombrara a quienes debían tasar las obras de arte y reclamara un tanto por ciento sobre ello. Advertían que aunque esto ya estaba previsto en los *Estatutos* nunca se había puesto en práctica. En los mismos se hablaba incluso de la multa a poner a los infractores, cuyo producto también iría a parar a la Academia. Una segunda idea era la de que los grabadores académicos de mérito dejaran en la Academia la plancha por la que fueron admitidos como tales, y así sacar algún fruto con su estampación. Otras vías serían establecer una imprenta propia (en la que publicar reediciones o traducciones sobre las bellas artes), o grabar para la venta las "mejores obras de las artes". También se podría pedir al Rey el privilegio exclusivo sobre la venta del albayalde (a semejanza del que tenía el mismo sobre el bermellón, el azufre o el plomo), o abrir un almacén con materiales selectos de los que se empleaban en las artes. Y por último, siguiendo la práctica de la Academia de San

¹⁷ *Arbitrios que se pueden tomar para aumentar el fondo de caudales de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 18 de febrero de 1800. Está firmado por: Pedro Arnal, Alfonso Bergaz, Pedro Michel, Juan Adán, Cosme Acuña, José Camarón, Guillermo Casanova, Mariano Maella, Gregorio Ferro, Francisco Sánchez, Francisco Javier Ramos, José de San Martín, Antonio Aguado y Manuel Salvador Carmona (18-16/1). No era la primera propuesta que hacían sino la segunda; la anterior había sido presentada a la J.P. de 3 de noviembre de 1799, y fue rechazada en la del 5 de enero (detallada por **Úbeda**, 1988: 733-734). La segunda propuesta fue vista en la J.P. de 2 de marzo de 1800 en la que se acordó que pasara a la comisión del método de estudios (125/3).

Lucas de Roma, "la recepción de académicos de cualquiera de las clases que sea". Sin embargo la junta particular quería números y no meras especulaciones¹⁸, y del poco entusiasmo que causaron estas propuestas económicas da muestra una carta que Pedro de Silva dirigió al secretario Isidoro Bosarte rebatiéndolas una por una¹⁹. Sobre la propuesta de cobrar las tasaciones decía que la Academia no tenía ningún derecho a ello pero que teniéndolo sobre las multas se temía produjeran poco, al igual que la venta de las estampas de los académicos. También se mostraba muy pesimista respecto a la instalación de una imprenta ("solo digo que se están muriendo de hambre todos los impresores de Madrid") y en lo relativo a grabar las obras maestras pues "lejos de ganar perdería la empresa", y que los privilegios exclusivos eran "odiosos y destructivos". Le parecía, sin embargo, muy buena idea la de abrir un almacén de materiales pero advertía que no sabía de dónde iba a salir el desembolso inicial. En resumen, afirmaba que las propuestas eran menudencias que no llevarían a ninguna parte, y que sobre la idea de imitar a la Academia de Roma no sabía de qué se trataba²⁰. El hecho es que, fuera porque no se encontraron los medios adecuados para financiar el proyecto, o, fuera porque no interesó hallarlos, las circunstancias condujeron a que sólo una mínima parte de lo propuesto se aprobara o se llevara a cabo²¹.

Independientemente de los arbitrios, la idea que más adeptos consiguió fue la de crear los Estudios de Principios de Dibujo fuera de la sede de la calle de Alcalá, y la junta académica se mostró muy satisfecha en el sentido de que los profesores coincidieran con sus propias manifestaciones²². Sin embargo, la materialización de esta idea sólo

¹⁸ Según se desprende del borrador de la "Junta extraordinaria del método de estudios" celebrada el 31 de marzo de 1800 (18-16/1); la J.P. de 4 de mayo volvió a ver los nuevos arbitrios así como el dictamen elaborado por Pedro de Silva, y manifestó estar conforme con el parecer de los comisionados y que lo comunicaría a los profesores (125/3).

¹⁹ La carta o "dictamen" de Pedro de Silva está firmado el 3 de mayo de 1800 (18-16/1).

²⁰ **Úbeda** (1988: 735) interpreta esta opción como la de "cobrar una cantidad por la recepción de académicos".

²¹ **Úbeda** (1988: 731-732 y 735) concluye en este sentido que "Con la falta de medios para generar recursos [...] se puso punto final a la reforma de los estudios y con ello la academia de San Fernando demostró una vez más una absoluta carencia de recursos para solucionar sus propias contradicciones internas, es decir, las contradicciones generadas por la incapacidad de dar una enseñanza a los artistas, reconociendo que ésta era su principal misión. Aunque este asunto no era más que la punta del iceberg. La auténtica definición del fracaso tiene raíces más profundas y tiene como origen la indefinición en cuanto al modelo de institución que se pretendía crear o, para ser más exacto, la imposibilidad de conciliar las diferentes concepciones en torno al modelo a seguir por esta institución, mantenidas por los distintos grupos representados en la misma"; y apostilla diciendo que de esta manera, la Academia "arriva al nuevo siglo arrastrando la crisis más importante de su historia, al no funcionar en ella la vertiente considerada fundamental, que no es otra que la pedagógica".

²² La J.Extr. de 25 de octubre de 1799 informó favorablemente a la J.P. de la propuesta de tan preocupados profesores (86/3). En este sentido explica **Úbeda** (1988: 721-722 y 736) que "uno de los pilares de la actuación de los ilustrados en la academia consistió [...] en la integración de los artesanos [...] como consecuencia de la doble apreciación que, por un lado, pretendía rentabilizar esta institución

se produjo, al igual que la de otras muchas, una vez traspasado el umbral del siglo XIX²³.

Dejando por ahora el "Plan Acuña", veamos la situación en que se encontraba el asunto en los primeros años del siglo XIX, descrita muy claramente por el marqués de Espeja nada más tomar posesión de su cargo de viceprotector en 1803. Según el marqués de Espeja la Academia no marchaba adecuadamente porque no había cumplido aún con la misión para la que había sido creada: la formación de artistas. El problema radicaba en que estando aprobadas una serie de normas para que esto fuera posible, la junta de gobierno (es decir la junta particular) no se había impuesto su cumplimiento. Respecto a las enseñanzas comunes de pintores y escultores, decía que en la Sala del Yeso no se enseñaba a distinguir un estilo de otro, y que a la del Natural no asistía casi nadie. En este último aspecto centraba el problema en los profesores, o mejor dicho, en el sistema establecido de que cada mes una de estas salas estuviera dirigida por un pintor o por un escultor alternativamente. Lo que trataba de decir en el fondo era que al no existir un método común respecto a cómo conducir las enseñanzas, los alumnos habían optado por tomar partido a favor de uno u otro profesor, dejando de asistir cuando el que les tocaba por turno no les satisfacía. También le llenaba de desolación el hecho de que de las seis materias pensadas para el aprovechamiento de los futuros pintores, solamente se impartiera la del dibujo, y ésta sin un método que proporcionara igual aprovechamiento a todos los alumnos, pues no se enseñaban ya ni la simetría del cuerpo humano ni las reglas de la composición del cuadro. Recordaba cómo para la anatomía se había dotado una plaza que por un tiempo había ocupado el cirujano Agustín Navarro junto a otro profesor, pero que a pesar del esfuerzo y del gasto hecho para grabar las planchas que hubieran ilustrado el tratado dedicado a su enseñanza, éste no se había llegado a publicar. También se había creado y dotado la de colorido con la idea de "conservar el estilo de la escuela romana en la Academia [pero] no he encontrado las causas que impidieron llegarlo a verificar". Añadía Espeja que la misma desgracia había recaído sobre la enseñanza también común de la perspectiva: nadie acudía a

[...] mientras que por otro trató de integrar [...] actividades que en su momento se consideraron partes de un todo indivisible, como son las nobles artes, las ingenierías y la artesanía. Se ha comprobado cómo todavía en 1796 había quien [...] mantenía como un principio incuestionable la unión de las artes bellas con las artesanías, como ramas de un tronco común. Tal interpretación había sido considerada por los artistas como uno de los elementos que había distorsionado el normal desarrollo del funcionamiento de los estudios académicos, no tanto por la inclusión de las ingenierías [...] sino por la inclusión de aprendices de artesanos, cuya corta edad y poca disposición para el estudio había constituido una constante fuente de preocupaciones", y los profesores, es decir, los artistas, "plantearon la salida urgente de los artesanos como uno de los procedimientos útiles para cabar con dicha situación". Pero llegados a 1799, "la idea principal que habían hecho valer los reformadores en San Fernando [...] se les escurrió de las manos, como consecuencia de la inviabilidad de instruir bajo un mismo techo a artistas y artesanos".

²³ El primer Estudio de Principios de Dibujo no se abrió hasta 1816, en el exconvento de la Merced, por acuerdo de la J.P. de 20 de septiembre de 1816 (127/3).

ella, pues el que empezaba se aburría a las pocas semanas, a pesar de los esfuerzos de su director Guillermo Casanova, quien había elaborado un tratado para enseñarla y lo había presentado a examen de la Academia sin que ésta le hubiese comunicado aún su parecer²⁴.

Resumiendo: aunque las enseñanzas estaban establecidas, o bien no había método por el que explicarlas, o no se había conseguido hacer ver a los alumnos la necesidad de acudir a todas las que les incumbían, o bien el sistema de rotación de profesores era inadecuado. Ante este panorama el marqués de Espeja creía conveniente que se volviera a preguntar a los profesores su opinión sobre el estado al que había llegado la enseñanza tras cincuenta años de andadura, y cuáles podían ser las soluciones. Sin embargo no hubo nuevas consultas. La junta que le escuchó acordó formar una nueva comisión que estudiara el estado de la cuestión pero de ella no formaba parte ningún profesor, a excepción del director general²⁵. La comisión creada tras el informe del marqués de Espeja se reunió en numerosas ocasiones entre 1803 y 1807, y en ella se analizaron pormenorizadamente una a una todas las enseñanzas que se impartían en la Academia²⁶. En lo que respecta a la formación del pintor, en el primer año de reuniones la comisión llegaría a las siguientes conclusiones:

1ª. Que los profesores controlaran el paso de lecciones fáciles de dibujo a otras más complicadas, no dejándolo al arbitrio del alumno

2ª. Que antes de pasar del estudio de cabezas al de figuras el alumno demostrara sus conocimientos y aptitud sobre la anatomía y la simetría del cuerpo humano. Y que se suprimiera la alternancia mensual de estos profesores, siendo uno solo para todo el curso

3ª. Que la perspectiva se aprendiera antes de pasar a la Sala del Yeso

4ª. Que en la Sala del Yeso el aprendizaje de las partes del cuerpo humano fuera progresivo, y aislando unas de otras (manos, pies, cabezas); y que a lo largo de la permanencia en esta Sala se fuera tomando conocimiento de "la belleza"

²⁴ El marqués de Espeja presentó su informe a la J.P. de 20 de marzo de 1803 (126/3). En él recalca las infructuosas ansias de la Academia por redactar unas "cartillas" o "cuadernos" que luego fueron retirados, como los de *Aritmética* y *Geometría* de José de Castañeda, el *Tratado de delineación de los órdenes de Arquitectura* con láminas abiertas por diseños de Diego de Villanueva, 23 láminas sobre anatomía que quedaron incompletas de texto, otras tantas para la *Arquitectura hidráulica* de Benito Bails, o las 30 láminas para las *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*, aún sin publicar (49-11/1).

²⁵ Fueron nombrados para componerla el marqués de Espeja, como viceprotector, los académicos de honor y consiliarios Agustín de Betancourt, José Ortiz, Ramón Cabrera, José Luis Munárriz, Manuel de Ribera, Antonio Ranz Romanillos y Juan Pedro Arnal como director general.

²⁶ Durante 1803 se reunió en seis ocasiones; ninguna en 1804; veintiuna en 1805; seis en 1806 y cuatro en 1807. En total 37 reuniones.

5ª. Que estudiadas las estatuas, se pasara a la Sala del Natural, en la que el profesor debería instruir al alumno sobre "la expresión y la belleza de las formas". El alumno que se inclinara especialmente hacia la pintura comenzaría a pintar y a estudiar colorido, cuyo profesor le haría observar en los cuadros de la Academia "las bellezas y defectos" de los mismos. También estudiaría óptica y el efecto de los paños en el maniquí, así como el adorno (enseñanza que se debería restablecer para los que estuvieran ya dibujando en la Sala del Natural). En verano el alumno debería estudiar por el modelo vivo para que "se acostumbre al colorido natural"²⁷.

Interrumpidas las sesiones a mediados de 1803, se acordó reanudarlas a propuesta del viceprotector en marzo de 1805 y se amplió el número de componentes de la comisión que ya incluía a los profesores²⁸. En este año y durante la primera mitad del de 1806 ésta desarrolló una mayor actividad²⁹. Se comenzó revisando el "Plan Acuña" de 1799, que pareció válido en términos generales, aunque se decidió discutir algunos de los términos de sus propuestas, especialmente el orden de sucesión de las asignaturas, y los métodos, tratados o cartillas que se debían seguir, reelaborar o redactar. Así, mientras Cosme Acuña había recomendado estudiar la perspectiva inmediatamente antes de pasar a la Sala del Yeso, la comisión entendió que primero habría de ser la geometría. Por otra parte, preguntados Francisco J. Ramos y García Sepúlveda sobre el método más conveniente a seguir, si el de "Principios de Geometría del curso grafitécnico"³⁰ o la "Cartilla" de Enguidanos³¹, ambos coincidieron en el primero, aunque añadiéndole algunas explica

²⁷ *Puntos acordados en las juntas del año de 1803*. Hay que advertir que a estas conclusiones se llegó en el mes escaso que transcurrió entre la primera reunión del 25 de abril y la última del 14 de mayo, y que las reuniones no se reanudaron hasta el 7 de marzo de 1805, es decir, casi dos años después (18-31/1).

²⁸ La J.P. de 3 de marzo de 1805 acordó que las sesiones se continuaran con los mismos componentes además de Nicolás de Vargas, de los directores de las tres artes y de ambos grabados, y del director de matemáticas (126/3)

²⁹ *Puntos acordados en las juntas extraordinarias de método de estudios de 7 de marzo de 1805 en que se volvieron a continuar las sesiones sobre este asunto que quedaron suspensas desde 14 de mayo de 1803*. En este escrito, además de los acuerdos de las mencionadas juntas, se incluyen también todas las de 1805 y 1806 (18-29/1).

³⁰ Posiblemente en referencia a la obra de J. F. Janinet: *Cours graphitechnique des sciences et arts destiné aux jeunes gens*, Paris, Janinet, 1779, que incluye cuadernos y láminas sobre perspectiva, dibujo, arquitectura y matemáticas.

³¹ **López Enguidanos** (1795-1803). Sobre la utilidad de las cartillas dice **Vega** (1989: 9-10) lo siguiente: "Como es sabido, el plan de estudios de las academias nunca tuvo por objeto sustituir la enseñanza y la educación que el aprendiz o estudiante debía de recibir en el taller del maestro y en realidad, como bien puntualiza Pevsner, cualquier 'academia de arte completa de finales del siglo XVIII era todavía una escuela de dibujo exclusivamente', por lo que es fácil comprender que sus enseñanzas promovieran la publicación de cartillas de principios de dibujo que sirvieran como material de estudio, se ajustaran en toda regla al plan de estudios y que incorporaran los modelos que existían en la institución. Este es el caso de la Real Academia de San Fernando de Madrid y la *Cartilla* ... compuesta por José López Enguidanos [... que] se ajusta perfectamente a las exigencias tradicionales de este tipo

ciones más. En consecuencia, se encargó al viceprotector, el marqués de Espeja, la traducción de la parte del texto que interesaba. Sobre la enseñanza de la perspectiva se acordó que se aplicara el método que Benito Bails había incluido en su "obra grande de elementos de Matemáticas"³². Un mismo profesor compartiría esta enseñanza con la de aritmética y geometría aplicadas a la perspectiva, cuyos tratados habría que elaborar. También enseñaría óptica; Cosme Acuña presentó entonces un "papel escrito en dos pliegos con el título de 'Explicación de Óptica sobre la luz para lecciones de pintura', el cual se empezó a ver y se acordó se pasase al señor viceprotector para que lo viese". Respecto al método de anatomía también opinó Francisco J. Ramos, quien dijo que el mejor era el de Tortebat³³ "debiendo solo añadirle la anatomía de una cabeza de un tamaño proporcionado". Se acordó que se copiasen tres esqueletos del Vesalio³⁴ con el

de obras"; y aclara la misma autora que esta obra tiene dos partes bien diferenciadas, una elaborada en 1794 y otra a partir de 1801: "Es muy probable que esta primera parte [ojos, bocas, narices, orejas, tercios de boca, manos, pies y cabezas] sea la que corresponde a la fecha de la portada, sin que podamos aventurar una explicación para la ausencia de brazos, piernas y torsos. Lo que sí resulta evidente es que existe un intervalo temporal entre las veintinueve primeras estampas y las once restantes, intervalo que fue suficiente para optar por reunir en la segunda parte, no la sucesión lógica de las partes hacia el todo, sino directamente los modelos masculinos enteros que fueron grabados todos ellos al aguafuerte por el autor en 1801, y al año siguiente compuso las correspondientes al esqueleto y los músculos. La *Cartilla* se fue organizando según el grabador avanzaba en su trabajo y es posible que la idea inicial que se ajustaba por completo a la forma tradicional de presentar unos principios de dibujo, se viera transformada". Como se refleja en los libros de actas de la Academia, Enguidanos empezó a elaborar esta *Cartilla* en 1795, cuando la sometió a examen de la J.O. de 2 de mayo (86/3) explicando que es "una *Cartilla* de principios de dibujo, copiados de los mejores que posee esta Academia en sus Salas de estudio, juntamente con algunas advertencias para que sean de más fácil comprensión a los jóvenes; y considerando también que es necesario aprendan los primeros rudimentos de la Geometría, ha parecido conveniente preceda a la *Cartilla* un breve tratado de figuras geométricas para que, acostumbrándose los jóvenes a formarlas sin compás, ni regla, adquieran manejo en la mano y exactitud en la vista, y aprenderán a dibujar en mucho menos tiempo" (16-21/1).

³² Bails (1775-1787: t. VIII: 479-580, "Elementos de Perspectiva").

³³ Decía Ramos que el mejor texto era el de "Epile" [Roger De Piles] publicado en 1765 por Tortebat, que incluía 10 láminas suficientemente aptas para los alumnos; sus figuras habían sido copiadas de las que había hecho Tiziano para el libro de Vesalio, y su tamaño era preferible al de otros tratados. Este escrito está sin firmar ni fechar pero responde a las conclusiones que se presentaron en las reuniones de la comisión del plan de estudios (174-1/5). Según recoge Schlosser (1976: 540), Roger De Piles publicó en 1667, bajo el seudónimo de Fr. Tortebat, la obra titulada *Abrégé d'Anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture* con reproducciones de la láminas de Vesalio grabadas por el propio Tortebat; una de sus reediciones fue en 1765.

³⁴ Apunta Matilla (1989: 33) que "Aunque Leonardo contribuyó de forma harto importante al conocimiento del organismo humano, la no publicación de su proyectado manual anatómico limitó la difusión de sus investigaciones. Por esta razón es obvia la importancia que tuvo la publicación en 1543 de la obra de Andrea Vesalio [...] en la cual se revelaron por primera vez los mecanismos internos que regían el cuerpo humano. La importancia de esta obra, no sólo para la historia de la medicina, sino también para la historia del arte es excepcional, puesto que junto al texto aparecen unas extraordinarias ilustraciones realizadas por Juan Calcsux en las que el artista podía identificar los huesos y músculos que componen el cuerpo humano y reconocer las relaciones que se establecen entre ellos [...]. Una versión abreviada, *De humani corporis fabrica librorum epitome*, fue publicada simultáneamente,

mismo tamaño que estaban grabados en el de Tortebat³⁵. José L. Munárriz quedó encargado de traducir los textos de los tres esqueletos y de las figuras.

Por otra parte, y habiendo recomendado Cosme Acuña que para llevar al alumno a la perfección del arte habría que elaborar los cuadernos respectivos de colorido, paños, composición y unidad temática en el cuadro, y que también habría que orientarlo para "escoger lo bello de la naturaleza", se decidió seguir en ello a Leonardo³⁶ y a Mengs³⁷ "pues no se puede dar cosa mejor".

Uno de los métodos más extensamente tratados fue el relativo al de la simetría del cuerpo humano³⁸. Primero se dijo que, siguiendo al de Audran³⁹, se sacaran dibujos del

ofreciendo una excelente llave para el uso del texto original, ya que las estampas podían ser separadas, ofreciendo la opción de ser utilizadas por los artistas para el estudio de las osteología y la miología"; y continua Matilla diciendo que: "A partir del modelo dado por Vesalio, surgieron otros tratados anatómicos de semejantes características que vinieron a sustituir en parte, o al menos a funcionar como suplemento a las disecciones que se realizaban en la cátedra o teatro anatómico. De entre los españoles destaca el libro de Juan Valverde de Amusco *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556) con ilustraciones atribuidas a Gaspar Becerra, que sigue la estructura de Vesalio tanto en lo referente al texto como a las ilustraciones. De este modo, partiendo de la teoría expuesta por Alberti y Leonardo [...] y sirviéndose de las ilustraciones de los primeros textos de anatomía médica, se configuran los prototipos de lo que serán desde principios del XVII los manuales de anatomía pictórica que han perdurado hasta nuestros días sin demasiadas variantes"

³⁵ En concreto en los folios 163, 164 y 165, 170, 174 (?) y 194.

³⁶ En 1798 la Academia compró un ejemplar del *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci... Si sono giunti i tre della pittura, & i trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore... scritta da Raffaello du Fresne*. In Parigi, apresso Giacomo Langlois, 1651 (240/3); el que se conserva actualmente en la Biblioteca de la Academia lleva ex-libris manuscrito en hoja de guarda "Es de D^o Santiago Bonavia". La obra fue traducida en 1784 por Diego Antonio Rejón de Silva (*El Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo Arte escribió Leon Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas por...* Madrid, Imprenta Real), de la que se ha hecho una reciente edición (Leonardo, 1985).

³⁷ Mengs (1780 y 1989). Sobre la influencia de las teoría de Mengs en la Academia véanse los trabajos de Bédat (1989: 225-248) y de Úbeda (1988: 490-515).

³⁸ Las juntas de comisión en que se trató este tema en 1805 fueron las siguientes: 2, 9, 16 y 18 de abril; 26, 27 y 30 de mayo; 4, 6, 9, 10, 11, 15, 16, 19 y 22 de junio; 26 de septiembre; 3 y 12 de octubre y 3 de diciembre. Y en 1806 en las de 8 de enero y 25 de marzo.

³⁹ En 1803 la Academia compró el libro de Audran: *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris, 1683. Según Matilla (1989: 39-40) "la aparición de la Academia de París en el siglo XVII hizo que el tema de las proporciones se revalorizara. El pensamiento normativo motivó la necesidad de perfeccionar la belleza mediante reglas matemáticas aplicadas al cuerpo humano. El paradigma clásico, en pleno vigor en este siglo, hizo que se volviera la vista a las estatuas de la Antigüedad, fuentes de belleza y proporción. De este modo se olvidan las proporciones basadas en el estudio directo del hombre y se estudian en determinadas estatuas griegas y romanas, modelos insuperables de belleza masculina y femenina. Este conocimiento de las estatuas antiguas se convirtió en la base de todo sistema de enseñanza artística. En este sentido el libro de Gérard Audran ... marcó un hito, que fue seguido de varias reediciones y traducciones como la realizada por Gerónimo Antonio Gil en 1780. En esta misma línea se encuentra el texto de Giovanni Volpato, *Principi del disegno tratti dalle piú eccellenti statue antiche* en el que se ofrecen distintas estatuas clásicas con sus

"Ídolo egipcio", el "Apolo" y "La Venus", pero que los profesores Juan Adán y Esteban Agreda confrontaran las medidas dadas por este autor con las de los yesos. Se midió el "Apolo" y las medidas no correspondieron, por lo que finalmente se prefirió medir el "Antinoo que está en la Sala del Natural" (cuyas medidas sí coincidieron con las de Audran) y descartar el "Ídolo egipcio". También coincidieron las de "La Venus". Gregorio Ferro quedó en presentar unos dibujos de simetría hechos en Roma por Felipe de Castro⁴⁰ sobre los mármoles antedichos, y a Aralí y a Michel se les pidió que se reunieran con el viceprotector para escuchar su dictamen. También Acuña fue convocado para tratar de este asunto con el encargo específico de que presentara "el papel o tratado que acerca de la Simetría humana dijo el señor viceprotector tenía escrito". Se determinó fijar el módulo para las medidas simétricas en el de la cabeza dividida en cuatro partes iguales, empezándose la medición por la nariz (por ser la parte menos variable). Determinado el módulo se resolvió aplicarlo a las proporciones por "medida quincupla" como había propuesto Acuña. Se midieron varias estatuas de la Academia y se constató que la mayor parte no lo eran. Se examinaron los dibujos de medidas simétricas de Castro y se determinó que debía prevalecer la del "Laocoonte" sobre las que en la Academia se habían hecho por el modelo de yeso; también las que daban el "Antinoo", el "Apolo Pitio" y la "Venus de Medicis". Entonces se pidió a Acuña y a Agreda que examinaran otro dibujo de Castro que representaba "un cuerpo recto ideal", que resultó ser un "Apolo Pitio" puesto en actitud recta, y a Ferro, Adán y Aralí se les pidió que hicieran un dibujo de la "Venus de Medicis" señalando en él sus medidas. Finalmente, examinados los "papeles" de Castro, se determinó aprovechar los del "Antinoo", la "Venus" y el "Niño antiguo del pájaro", encargando dibujar cada uno a Ferro, Adán y Ramos respectivamente, y en las actitudes de frente, costado, espaldas y recta. Acuña quedó en concluir "un papel sobre la simetría de las estatuas antiguas en general" que presentó resumido en julio del mismo año de 1805.

Con independencia de todo esto se acordó adoptar alguna de las "cartillas" ya publicadas, quedando finalmente de acuerdo en que fuera la obra de Juan de Arfe⁴¹,

medidas proporcionales obtenidas por haber 'dividido la cabeza de las figuras en doce partes, y cada una de estas partes en seis minutos', al objeto de que sirvieran como guía para el estudio de la naturaleza a través de la copia".

⁴⁰ Vid. **Bédat** (1970a).

⁴¹ Juan de Arfe: *De varia commensuración para la escultura y architectura*, Sevilla, 1585. Según recoge **Matilla** (1989: 34-35 y 39) este es el primer texto español sobre anatomía específicamente dedicado al artista, "en el que destaca la influencia de las obras de Vesalio y Valverde de Amusco [...]. Podemos afirmar que desde la aparición del tratado de Juan de Arfe no vuelve a publicarse otro texto propiamente español. Por lo general se van a traducir obras publicadas en el extranjero, como por ejemplo *Los elementos anatómicos de Osteología y Miología para el uso de los pintores y escultores* de J. H. Lavater traducido por Atanasio Echevarría y Galio en 1807 para la Academia de San Carlos de México"; además, prosigue Matilla, en cuanto a las proporciones del cuerpo humano, Arfe sigue la línea planteada por Durero (*De simetria partium rectis formis humanorum corporum*, Nüremberg,

advirtiéndole que "sus figuras debían rectificarse por las mejores estatuas griegas". Para determinar cuáles de estas figuras habían de ser retocadas, respecto a qué medidas y quiénes harían los dibujos, se comisionó a Ferro, Adán y Dionisio Sancho "para las de hombres"; para las de "mujeres" a José Camarón, Joaquín Aralí y Esteban Agreda, acordando que Acuña hiciera una con arreglo a las medidas que le diera Camarón; y para las de "niños" a Ramos, adoptándose para esta figura el que tenía Adán y cuyo dibujo había ya hecho Ramos. Se dieron para ello como prototipos antiguos el "Antinoo", la "Venus" y el "Niño del pájaro"⁴². Acuña quedó encargado de dibujar dos cabezas, una por el "Antinoo" y otra de su invención, y de redactar la "doctrina de las proporciones" según Arfe en lo relativo solamente a las medidas. Finalmente se acordó numerar las figuras según la opinión de los autores de sus dibujos, y se encargó a Acuña que hiciera una descripción de éstos una vez aprobados.

Con estas conclusiones llegamos al año 1807, y ya no vuelve a haber noticias de que se trataran en comisión estos temas hasta 1816. Tras la invasión francesa, los acontecimientos políticos y bélicos mantuvieron a la Academia en una situación de espera y mera supervivencia. Desde luego no eran tiempos para discutir sobre plan de estudios alguno. Sin embargo, durante esos años se produjeron varios testimonios interesantes al respecto. Todos ellos fueron fruto de manifestaciones individuales: uno de un profesor, otro del que fuera secretario y por último el del nuevo viceprotector. Al testimonio del profesor no hemos podido ponerle nombre ya que no lo firmó, presentándose sólo como vinculado a la Academia desde hacía más de cincuenta años (primero como alumno y luego como profesor). Seguramente fue redactado en 1810⁴³ aunque no quedó constancia de él en la única junta que se celebró ese año⁴⁴. Este profesor hacía un análisis general sobre el pasado y el presente de la Academia, y sobre la cuestión de la enseñanza decía que uno de los puntos cruciales a defender era el estudio del desnudo por el modelo natural ("lo que en otros países se llama Academia"), aunque eso sí, acompañado del de las estatuas, bustos y bajorrelieves antiguos. En su opinión, la Academia de San Fernando se había dedicado exclusivamente a fortalecer la enseñanza del dibujo, convirtiéndose en "Escuela Pública de Principios del Dibujo" con la sola idea de generalizar y extender esta enseñanza y olvidándose del cultivo más concreto del

1534).

⁴² **Azcue** (1994: 300-301) cataloga una escultura en mármol con este tema, anónima y del siglo XVIII, donada a la Academia por Félix Sagán en 1850; dice que pudo haberse inspirado su autor en la terracota del mismo tema realizada por Charles-Antoine Bridan en 1784, quien debió conocer un modelo clásico; más tarde sería copiada por el sobrino de Jean-Baptiste Pigalle que intentó hacerla pasar por obra de la Antigüedad.

⁴³ En el escrito figura al margen la fecha "junio de 1810" (18-18/1).

⁴⁴ J.Extr. de 15 de junio de 1810. En ella Mariano S. Maella leyó un informe sobre el estado de la enseñanza y la obligación de interrumpir casi todas las clases desde el mes de diciembre de 1808 debido a la entrada de las tropas francesas en Madrid (87/3).

arte. Además, esta escuela no aprovechaba tampoco sus posibilidades debido a la disparidad de opiniones de quienes la dirigían y a la excesiva libertad de horario existente. Creía que funcionaría correctamente si éste se fijara y si se pusiera bajo la dirección de un buen y bien remunerado profesor de geometría práctica. Decía además que el estudio del desnudo tendría que hacerse permanente y concretarse en un solo turno de noche o de día.

Por otra parte, este anónimo profesor ponía en entredicho la efectividad de las recompensas al estudio que contemplaban los *Estatutos* a través de la concesión de los premios generales y de las pensiones, perceptible por en el modo poco ecuánime en que a veces se habían dado los premios generales y algunas de las pensiones para estudiar en la Corte. De la efectividad de las de Roma y París decía que se dudó en un tiempo, y hubo quien pensó suprimirlas. Pero el problema -añadía- no estaba en el propósito de las mismas sino en la inadecuada elección de los pensionados. Proponía para ello que pasasen primero a Roma y luego completasen su formación en París, pero que fueran "jóvenes profesores conocidamente adelantados en las tres artes"; además decía que sería suficiente uno por cada una de ellas. A su entender, deberían de estar fuera (pero económicamente bien dotados) durante seis u ocho años y a su regreso se les deberían proporcionar unos medios honrosos para vivir, y pagarles "sus obras con la estimación que merezcan"⁴⁵.

El otro testimonio que refleja una opinión sobre el estado de la enseñanza en la Academia es el que redactó en 1812 José Luis Munárriz, académico de honor desde 1796 y secretario general desde 1807. Munárriz se encontraba exiliado en Galicia cuando envió al secretario de Estado y del Despacho, y protector de la Academia, un extenso y meditado plan para el gobierno de los estudios de las nobles artes⁴⁶. Aunque está fechado en abril de 1812, hace referencia a que algunas de sus propuestas están basadas en otra consulta que se le hizo en 1808 sobre "la necesidad de inspeccionar el estado" de las artes; además pedía al secretario de Estado que, si encontraba su informe de interés, lo pasara al Consejo de la Regencia para su consulta en la Comisión para el Plan de Educación Pública de las Cortes. El mismo escrito llegó al gobernador de la Península en diciembre, quien le dio las gracias en nombre de la Regencia⁴⁷. La propuesta de Munárriz constaba de cinco capítulos referidos principalmente a academias y

⁴⁵ No sabemos quien pudiera ser el autor de estas opiniones, aunque por edad y vinculación a la Academia Mariano S. Maella (que había nacido en 1739, era académico de mérito desde 1765, teniente director desde 1772 y director desde 1794) pudiera ser este profesor que decía llevar cerca de cincuenta años vinculado a ella. Sin embargo, como veremos, no era el único que compartía estas ideas.

⁴⁶ *Plan gubernativo del estudio de las Nobles Artes*, Retorta, en el Valle de Monterrey, 25 de abril de 1812 (18-25/1). Es copia presentada a la Academia el 14 de agosto de 1813, que acordó en la J.P. del mismo día que se archivara para futuras consultas, según dice él mismo en carta al protector duque de San Carlos en 6 de septiembre de 1814 (18-17/1).

⁴⁷ Copia del oficio de José Pizarro, gobernador de la Península, a José L. Munárriz firmado en Cádiz a 5 de diciembre de 1812 (18-25/1).

escuelas de nobles artes, ejercicio de las nobles artes y prerrogativas de sus profesores, obras públicas y antigüedades. Respecto a lo que ya llevamos visto relativo a la enseñanza en sí aportaba pocas novedades, pues la materias tratadas son las mismas y el orden de los estudios también. Tampoco innovaba nada sobre el papel privilegiado de los consiliarios; al contrario, proponía reforzar sus atribuciones y control y fijaba su número en veinte como mínimo, cosa que no estaba determinada en los *Estatutos*. En lo que respecta a la generalidad de los académicos creía que debían conservar el privilegio de nobleza que les concedían estos últimos, y defendía que los de mérito y los directores de escuelas de dibujo pudieran tasar con valor judicial las obras de arte.

Sin embargo sí suponía una novedad su propuesta de que desaparecieran las reales academias de Valencia, Valladolid y Zaragoza, y el hecho de que, confirmando a la de San Carlos de México, añadiera la creación de otra en Lima, que se llamaría de San Hermenegildo (ambas, aunque con cierta autonomía, bajo el control de la de Madrid). Configuraba así un nuevo mapa de academias en el que cada una de las tres tendría dos "satélites" y en el que en cada capital de provincia habría una bajo el gobierno de la "nacional". La enseñanza teórica de estas tres academias debería ser común y seguiría los parámetros establecidos por la de Madrid "hasta la conclusión y superior aprobación del Plan que tiene pendiente". Además, estas tres academias tendrían igual dotación pero las americanas harían sus consultas al Gobierno a través de la de Madrid y ninguna de ellas nombraría ya académicos supernumerarios ni maestros de obras. Las americanas podrían enviar a Madrid tres pensionados cada una (por espacio de cinco años para estudiar arquitectura, y por tres para pintura, escultura o grabado) con el fin de que obtuvieran el título de académicos de mérito. Por otra parte ni la de Madrid ni las americanas enviarían al extranjero a ningún pensionado, y si alguna otra institución o particular pretendiera hacerlo habría de pedir permiso al Gobierno, y, previo informe de la de San Fernando y tras haber ganado algún premio general, cumplir con el reglamento que se le impusiera; la estancia nunca sería superior a tres años. La idea ya apuntada con anterioridad de crear escuelas de principios de dibujo (al margen, pero dependientes de la de San Fernando) la desarrolló Munárriz extendiéndola también al marco americano. Pero añadía otra más en cada capital de provincia, eliminando las existentes mantenidas por los consulados, sociedades económicas, etc, y poniéndolas bajo el control de los gobernadores provinciales. Éstas podrían conceder pensiones bien para estudiar en la misma provincia o bien para acudir a Madrid por espacio de tres años si era para estudiar pintura o escultura, cuatro para el grabado y ocho para la arquitectura⁴⁸.

⁴⁸ Fuera ya del ámbito de la enseñanza, también era novedosa la importancia que daba a la conservación y restauración de "antigüedades", principalmente piezas arqueológicas ya conocidas o que pudieran aparecer tanto en la Península como en México o Perú. Su control estaría a cargo de conservadores especiales y en su defecto de los ayuntamientos o de los estamentos judiciales y bajo la inmediata inspección de la academia territorial. El gobierno debería aprobar cualquier actuación sobre ellas, ya fuera de restauración o de demolición, previo informe de la de Madrid.

Por otra parte, aun reconociendo que la invención de obras públicas era libre, Munárriz proponía que su ejecución fuera precedida de examen y aprobación de las academias territoriales y que se establecería una Comisión de Arquitectura en las academias de Mexico y Lima a semejanza de la de Madrid. Por último hacía un repaso de las principales cuestiones que la Academia tenía pendientes y que debería solucionar una vez que se reanudara la actividad normal. Entre ellas estaban la conclusión del método general de estudios para las academias y escuelas ("ya muy adelantado" y que se debería terminar oyendo a la junta particular, al director general, y al menos a otros dos académicos), reformar los estatutos y, de acuerdo con las propuestas que contenía su escrito, disponer los reglamentos de escuelas y pensiones en el extranjero, y completar e imprimir el "cuaderno de reales órdenes sobre artes" preparado desde hacía años.

En junio de 1814, y tras la vuelta al trono de Fernando VII, Pedro Franco, quien durante la mayor parte de la invasión francesa había ejercido de viceprotector o había presidido al menos la mayoría de las juntas que se celebraron, presentó un escrito al secretario José L. Munárriz en el que planteaba las medidas que podían adoptarse para devolver a la Academia su pasado esplendor⁴⁹. Sus propuestas fueron sometidas, junto a las de Munárriz de 1812, al examen de una nueva comisión⁵⁰. Como comentaba ésta, las propuestas de Pedro Franco habían sido profundamente meditadas, y es que no en vano llevaba ligado a la Academia cincuenta y seis años desde que fue nombrado académico de honor y había mostrado siempre un gran interés por el asunto; por otro lado, el acceso a los documentos existentes sobre anteriores intentos de reforma le había proporcionado los medios adecuados. Los puntos más importantes y novedosos de su propuesta eran los siguientes:

1º. Potenciación de la enseñanza del dibujo, separándola físicamente de los estudios superiores de la Academia. Haciendo un alegato sobre la utilidad de su aprendizaje para los artesanos y como base esencial de las nobles artes, Pedro Franco lo defendía como "una de las cosas que más contribuyen a la felicidad pública, y de primera necesidad en todo país civilizado". Y argumentaba que, puesto que la Academia estaba desti-

⁴⁹ La propuesta de Pedro Franco lleva por título *Plan general para el restablecimiento de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando con aumentos y mejoras considerables a favor de su instituto*, Madrid, 4 de junio de 1814. Este plan se completa con un *Apéndice* que remitió el 15 de junio siguiente (18-17/1)

⁵⁰ Además de los planes de Franco y Munárriz, el conserje José Moreno había redactado otro en este mismo año (18-17/1). Los tres fueron vistos en la J.P.Extr. de 15 de junio de 1814 (126/3). En ella se acordó formar dos comisiones: una para examinar los arbitrios presentados por Franco y de la que formarían parte él, A. Ranz Romanillos y M. Fernández Navarrete, y otra que lo haría respecto a los planes de Franco y Munárriz y que estaba compuesta por ambos y por Rafael Mengs, Manuel de Ribera, Mariano Maella y Juan Adán. De esta segunda comisión fueron posteriormente excluidos Franco, por haber sido nombrado viceprotector, y Munárriz, debido a que sus tareas en la junta de obras del palacio de Buenavista se habían visto incrementadas. Fueron reemplazados por Alfonso Arias Gago y por Pablo Lozano por acuerdo de la J.P. de 5 de agosto de 1814 (126/3).

nada a enseñarlo, el Gobierno debería prestar especial atención a su restablecimiento y fomento. La instrucción de buenos dibujantes podía contribuir a restablecer el estado de la industria española tras el bache de la guerra y a evitar la dependencia de la industria extranjera. Además comprometía al Rey en esta tarea como amante y "practicante de las bellas artes". Por lo demás, y por imperativo de los tiempos, creía que había cosas que enmendar respecto a lo que disponían los *Estatutos*. En lo tocante a los estudios de principios de dibujo proponía separarlos, debido principalmente a la multitud de jóvenes que se matriculaban y que no cabían en el edificio de la Academia, y a que eran muy pocos los que los cursaban con verdadero aprovechamiento; dado que éstos solían coincidir con los que acudían al estudio particular de un profesor, pensaba que no era necesario que acudieran a la Academia hasta las clases del yeso y del natural. En consecuencia, proponía que los estudios de principios del dibujo se cursaran en escuelas particulares distribuidas regularmente por los barrios de Madrid, y que estuvieran dirigidas por profesores de pintura, escultura y grabado de la Academia o por académicos de mérito. Éstos solicitarían una de estas escuelas a la Academia, y al concedérsela, la misma se comprometería a pagar ocho reales diarios para el alquiler de la casa donde se instalase y otros ochenta por cada alumno que acabara sus estudios en ella y fuese aceptado para continuar los del Yeso o Natural en la Academia o demostrara su perfección para artesano. Por lo demás, a estos profesores que abrieran escuela particular se les tendría en cuenta a la hora de promocionarlos a los empleos de director o teniente en la misma Academia. El horario se ampliaría también a la tarde y se procuraría que los consiliarios o académicos de honor que residieran en los barrios correspondientes vigilaran la marcha de las enseñanzas. Por otro lado, para procurar que tanto artesanos como artistas tuvieran una educación adecuada, se proporcionaría una amplia colección de estampas de las que copiar cualquier tipo de asuntos que en el futuro les pudieran servir para ejercer su profesión: adornos arquitectónicos "de buen gusto" antiguos y modernos, muebles de "casas preciosas", coches de diferentes hechuras (carruajes de rúa, de camino o de campaña), utensilios, herramientas, cerraduras, armas de hierro y acero, pájaros y animales, flores, festones y floreros, instrumentos de arte y oficios, máquinas de toda clase e hidráulicas, etc.

2°. En lo referente a los estudios superiores del Yeso y del Natural, proponía que se proporcionaran vaciados del antiguo de entre la "maravillosa colección de estatuas, grupos, bustos y cabezas" de la Academia, para que los alumnos aprendieran lo mejor del arte copiando de buenas obras. En la Sala del Natural habría también una buena colección de vaciados, y antes de pasar a dibujar la figura humana natural los alumnos habrían de dibujar un esqueleto y una anatomía. Finalmente, aquellos que se fueran a dedicar a la pintura, y una vez dibujaran bien la figura del natural, asistirían a la Sala del Colorido ("que se ha de crear") y cuyo profesor enseñaría a manejar los colores, su mezcla y graduación hasta conseguir los de Rafael, Murillo, Tiziano o Mengs

3°. Elaborar un reglamento para las Escuelas Provinciales de Dibujo, y crearlas en aquellas capitales de provincia donde no las hubiera: éstas estarían dirigidas por un académico de mérito por la pintura elegido por la de San Fernando y pagado por la provincia respectiva

4°. Dejar en su estado actual los estudios de arquitectura, geometría, perspectiva y matemáticas porque, en su opinión, funcionaban muy bien y no necesitaban reformas

5°. Crear una Comisión de Pintura y Escultura, a semejanza de la ya existente de Arquitectura, para examinar los dibujos y modelos de estatuas, cuadros, bustos y adornos de escultura que debieran colocarse y exponerse al público o veneración de los fieles. Los acuerdos de esta Comisión deberían ser aprobados por la junta ordinaria

6°. Mantener abiertos la Biblioteca y el Archivo para la consulta de profesores y alumnos. Añadía Franco que aunque la "librería consta de muy buenas obras conviene aumentarla con las que han salido en Europa de algunos años a esta parte pertenecientes a las ciencias y artes que tienen relación con el instituto de la Academia las cuales no se han podido comprar por falta de fondos, como también las de igual clase que se publican en lo sucesivo"

7°. Plantea la necesidad, incluso después de sacar del edificio de la calle Alcalá los estudios de principios de dibujo, de conseguir una sede nueva y más amplia que permitiera albergar una serie de dependencias necesarias: una galería pública de pintura y escultura, un salón de estampas, otro de arquitectura, otro de juntas, varias salas de estudio (yeso, natural, arquitectura, perspectiva y matemáticas), la Biblioteca y el Archivo, y la Calcografía. Su propuesta de formar una galería o museo público partía del hecho de que la Academia estaba llena de "preciosidades pertenecientes a las bellas artes, de modo que no pueden colocarse más". Por otra parte, proponía que el dicha galería contuviera, además de las obras ya existentes, las depositadas en la Academia y que habían sido recogidas para que los franceses no se las llevaran (algunas eran de los conventos que se habían extinguido), así como las rescatadas en las aduanas. En cuanto al "salón de estampas" pensaba surtirlo, recogiendo en parte ideas ya propuestas en 1799, con "las mejores de Europa", con las abiertas y las que se abrieran con motivo de la recepción de todos los académicos de mérito en España y con las que se acopiaran obligando a los empresarios y particulares españoles a que entregasen un ejemplar de cada una de las que vendieran. Por su parte, el "salón de arquitectura" estaría integrado por planos, perfiles y fachadas de los mejores edificios de España, debidamente enmarcados y acristalados. Finalmente, la Calcografía se uniría a la Academia con el fin de aunar esfuerzos entre los profesores del grabado y los de pintura y escultura. Estaría dirigida, al igual que la Biblioteca, el Archivo y la Galería, por un académico de honor, y el producto de todas sus ventas repercutiría no sólo en las arcas del Estado sino también en las propias de la Academia. Pasarían a ella todas las máquinas del

obrador de la Calcografía, y los empleados de ésta tendrían trabajo con igual sueldo y categoría que los de pintura, escultura y arquitectura

8°. Crear galerías provinciales de bellas artes dependientes de las escuelas o academias allí ubicadas. Sus fondos se irían aumentando con las obras de los profesores residentes, así como de retratos de varones ilustres, armas, planos de edificios y obras públicas, y estampas. Los cuadros irían rotulados con título, autor, nacionalidad, dimensiones y fecha

9°. Controlar el paso de obras de arte por las aduanas: las obras incautadas pasarían a la galería de la Academia, y a aquellas personas que propiciasen su captura se les recompensaría con la cantidad que hubiera pagado el infractor

10°. Sanear las iglesias y edificios públicos de cuadros e "imágenes o simulacros deformes" que las presidían, mediante el envío de circulares a arzobispos y obispos y autoridades civiles

11°. Renovar la dotación económica de la Academia, en el sentido de solicitar una asignación fija a cuenta de la Renta de Correos o de la Lotería, o bien la de algunas fincas procedentes de bienes nacionales.

La comisión que estudió las propuestas de Pedro Franco y José L. Munárriz elaboró su informe basándose fundamentalmente en la del primero (por considerarla más viable, y por el hecho de que ambas mostraban muchos puntos coincidentes; además, la de Munárriz contemplaba las referencias a "las Américas" y la comisión pensaba que "convendría esperar que éstas se tranquilizasen")⁵¹. Por lo demás, el informe de la comisión sólo hizo breves puntualizaciones a las propuestas de Franco: que fueran seis en vez de ocho las escuelas de barrio; que para enriquecer la biblioteca se pudieran comprar los libros que interesaran de las particulares de los académicos profesores fallecidos; que en el "Salón de Arquitectura" se colocaran también obras extranjeras; y que a las barajas se les añadiera un impuesto mayor. Los dos únicos profesores que formaban parte de esta comisión, Mariano S. Maella y Juan Adán, manifestaron su malestar respecto al planteamiento del método de la enseñanza. Reconocían que éste estaba muy "dejado" pero advertían que la culpa no era de los profesores, muchos de los cuales, incluidos ellos, ya habían manifestado en 1799 que era necesario reformarlo y planteado ideas que recogía Franco. Por otro lado, Maella y Adán apostillaban que el "esqueleto" y la "anatomía" deberían estar en la Sala del Yeso y no en la del Natural como proponía el ya viceprotector Pedro Franco⁵². Cuando el informe de la comisión fue

⁵¹ La situación de México y Lima respecto a España se había visto alterada desde que en 1808 comenzó la guerra contra los franceses, y había producido en las colonias de ultramar rebotes de independentismo. Vid. **Palacio Atard** (1981).

⁵² El informe de la comisión está firmado por sus seis miembros y lleva la fecha de 2 de septiembre

examinado en junta particular, ésta aprobó la idea de establecer seis escuelas de barrio (aunque "en calidad de por ahora, y hasta que la experiencia enseñe si deben aumentarse o disminuirse"), y aceptó lo relativo a la compra de libros, a la inclusión de obras extranjeras en la Sala de Arquitectura y a la mudanza del "esqueleto" y de la "anatomía" a la Sala del Yeso. También se acordó que, una vez hechas las correcciones, se enviara el plan al protector para que lo elevara al monarca "con la súplica de pronto despacho"⁵³. Sin embargo, el curso académico estaba próximo a iniciarse y el plan no había sido aprobado ni rechazado por el rey. Por ello, y tras una serie de dudas sobre si era conveniente esperar a su resolución (con la consiguiente pérdida de tiempo sobre todo para los alumnos de los estudios de principios que eran los que resultaban más afectados), se acordó inaugurarlos en las mismas condiciones de siempre. Y, como aún quedaba pendiente la elaboración del reglamento interno de los estudios de principios, se nombró una comisión a propósito⁵⁴.

No sucedió nada a lo largo de todo un año. En agosto de 1815 Pedro Franco insistió de nuevo en que la Academia era el establecimiento de artes "más atrasado de todos" los de Europa, y volvió a advertir que necesitaba grandes innovaciones debido a "no haberse tratado jamás de un arreglo general en la enseñanza de las artes de nuestro instituto a proporción de los adelantamientos que hacían en ellas otras naciones"⁵⁵. En su nuevo y repetitivo escrito Franco insistía en "sacar" de la calle de Alcalá los estudios de Principios de Dibujo, y pedía que si se quedaban, se les dotara de mayor número de profesores ya que había nueve salas diferentes y sólo seis profesores para atenderlas. Además advertía que, impartándose solamente la enseñanza de figuras, no había un método unánime, por lo que se había encargado al académico de mérito por la pintura Juan Gálvez que, bajo la dirección de Mariano S. Maella y Juan Adán, formase una "pequeña cartilla de principios de dibujo" que contuviese los elementos y preceptos del arte de dibujar, las dimensiones de cada figura, el modo de sacarlas "y todo lo demás que deba saber un principiante"⁵⁶. También decía que a Custodio Teodoro Moreno se le

de 1814 (18-17/1).

⁵³ Fue examinado en la J.P. de 2 de septiembre de 1814 (127/3). Con oficio del secretario al protector duque de San Carlos de 6 de septiembre se le ponía al tanto de la cuestión remitiéndole copia del plan (18-17/1).

⁵⁴ La J.P. de 8 de septiembre de 1814 acordó que se inaugurara el curso el día 5 de octubre, ya que era costumbre hacerlo para el 15 de septiembre coincidiendo con los estudios de matemáticas. La misma junta acordó la formación de la comisión especial para la elaboración del Reglamento interno de los estudios de Principios (127/3).

⁵⁵ El escrito lo firmó Pedro Franco el 2 de agosto de 1815, advirtiendo que había presentado ya un informe sobre la "parte económica" (18-15/1). Ambos fueron vistos en la J.P. de 5 de agosto de 1815 que los aprobó y pidió se pasaran a limpio y se enviaran al Rey con el fin concluyente de que se dotase a la Academia de los medios económicos suficientes para poder llevarlo a cabo (127/3).

⁵⁶ Sobre la formación de este cartilla de principios de dibujo vid. **Contento** (1993: 248-249) quien manifiesta que el 15 de agosto de 1815 Gálvez recibió el encargo de ejecutarla, y que el 2 de mayo de

había encargado que hiciera la suya de "Principios de Geometría" y que le satisfacía comprobar cómo se seguía en estos puntos lo que había dicho Mengs ("que en toda Europa pasa por el Rafael del siglo pasado") de empezar dibujando a pulso las figuras geométricas.

Respecto a los estudios mayores, explicaba que en todas las universidades había cátedras fijas de todas las materias que se impartían, y que por lo mismo deberían ser establecidas en la Academia (la única fija era la de matemáticas), haciendo nombramientos por oposición entre los profesores de cada ramo y dotándolas suficientemente para que los nombrados pudieran vivir de ello. Ya no entraba en discusión sobre si el "esqueleto" y la "anatomía" deberían estar en la Sala del Yeso o en la del Natural, diciendo que lo preciso era elaborar un tratado de "Anatomía exterior" y decorar ambas salas "dando un color claro a las paredes con sus molduras [...] para que resalten más las preciosas estatuas y bustos del antiguo que hay en ellas", las cuales deberían limpiarse a final de cada curso del humo negro que se les pegaba. En cuanto a los profesores de estas dos Salas, como desde hacía tiempo se venía suscitando la duda sobre si era mejor que las dirigieran alternando por meses o durante el curso completo, se había acordado que los tenientes directores de pintura y escultura se alternaran mensualmente en las del Yeso (y en cabezas y figuras), y que la Sala del Natural estuviera dirigida por Mariano S. Maella durante todo el curso, ayudado por los cuatro directores de pintura y escultura. Pedro Franco dejaba claro además que la Sala de Colorido existía pero no se usaba, y que por lo tanto convendría restablecerla para que los más aventajados de la Sala del Natural que pensaran dedicarse a la pintura "pasen una temporada corta, después de concluidos los estudios del yeso y del natural", con un profesor que les enseñara a mezclar y utilizar los colores. En cuanto a la clase de perspectiva, comentaba que había muy pocos alumnos porque éstos no comprendían su necesidad "para sobresalir en cualquiera de las bellas artes", y que era preciso obligar a asistir a todos los dispuestos a seguir en los estudios mayores. Por otra parte, decía que Fernando Brambila estaba ya advertido para que formara una "cartilla" sucinta y clara⁵⁷. Finalmente, concluía afirmando categóricamente que esta Academia podría ser la mejor de Europa si se estableciese un método de estudios como el que venía proponiendo y si se la dotase económicamente de manera fija.

El hecho de que a finales de 1815 Fernando VII nombrara a su hermano Carlos María Isidro "Jefe Principal de la Academia y demás establecimientos de Nobles Artes de España", hizo concebir esperanzas de que los asuntos relacionados con éstos se solucionarían más fluidamente. En el acto de toma de posesión del Infante, celebrado a comienzos del año 1816, se dio lectura a un discurso que había elaborado el viceprotec-

1816 la entregó a la Academia, aunque nunca llegó a imprimirse.

⁵⁷ Brambila presentó la cartilla al secretario en febrero de 1816 y fue examinada en la junta que la comisión del plan de estudios celebró el 4 de marzo (162/3). **Brambila** (1817).

tor Pedro Franco sobre las mejoras que se podrían introducir en la Academia, y el Infante, haciéndose eco de él, autorizó que se formaran dos comisiones⁵⁸: una para entender del plan y método de estudios⁵⁹, y otra para examinar el resto de las mejoras propuestas⁶⁰. Entre éstas se encontraban subordinar a la de San Fernando las demás academias del Reino y las escuelas de dibujo, la propagación de la enseñanza del dibujo en el resto de España, solicitar de nuevo el palacio de Buenavista para formar el Museo Fernandino, pedir que los empleados de la Academia llevaran el uniforme de miembros de la Casa Real, y, por último, el "fomentar y extender el estudio del dibujo entre las personas del otro sexo"⁶¹. La comisión del plan de estudios se marcó los siguientes objetivos:

- 1º. Establecer el método adecuado para las enseñanzas de dibujo, perspectiva y anatomía
- 2º. Restablecer y elaborar los métodos de las enseñanzas de colorido y adorno
- 3º. Crear cátedras fijas en los estudios mayores
- 4º. Estudiar la conveniencia o no de restablecer los premios mensuales en metálico

Inauguradas las sesiones en febrero de 1816 y reunidos todos los antecedentes que había en el Archivo elaborados en épocas anteriores⁶², la comisión comenzó revisando

⁵⁸ Decisión que fue ratificada por la J.P. de 26 de enero de 1816 (127/3).

⁵⁹ La J.P. de 26 de enero de 1816 acordó que estuviera compuesta por un presidente, que sería el consiliario Manuel Pérez Camino, más cuatro académicos de honor, cuatro profesores y el secretario (127/3). Se acordó registrar las decisiones adoptadas al respecto en un libro bajo el título de *Real Academia de S. Fernando. Libro de Actas que ha de servir para extender los acuerdos celebrados por la Junta de Comisión nombrada para formar el Plan de Estudios Artísticos, bajo la presidencia del Señor consiliario Dn. Manuel Pérez Camino. Año de 1816*, que reúne en total cuarenta juntas (162/3).

⁶⁰ La J.P. 26 enero 1816 nombró para presidirla al duque del Parque, como consiliario más antiguo, y estaría compuesta por varios vocales elegidos entre los consiliarios, académicos de honor y profesores (127/3).

⁶¹ En las JJ. PP. de 26 de febrero, 5 de abril, 11 y 20 de mayo de 1816 se fueron acordando los siguientes puntos: pedir la concesión de las rentas del priorato de Santa María del Sar; que las Sociedades Patrióticas señalaran qué escuelas de dibujo convendría establecer en cada provincia; solicitar la concesión del uso del uniforme de la Casa Real al bibliotecario, al conserje, a los porteros, mozo ordinario de limpieza, profesores, directores y tenientes (los diseños fueron aprobados por R.O. 17 marzo 1816); que quedaran en la Academia las obras y planos de quienes solicitasen el título de académico de mérito; establecer la enseñanza del grabado; que se formaran comisiones no permanentes siempre que las circunstancias lo exigieran; y, por último, que se dejara para momento más oportuno "y circunstancias menos apuradas" la resolución de establecer la enseñanza del dibujo para niñas y mujeres (127/2). Sobre la enseñanza artística de la mujer en España en el siglo XIX vid. **Diego Otero** (1986, 1987 y 1991).

⁶² *Antecedentes y papeles que se deben buscar en el Archivo, relativos a la junta de comisión nombrada para formar el plan de estudios bajo la presidencia del Sr. Consiliario Dn. Manuel Pérez Camino y dio principio en 9 de febrero de 1816* (18-14/1).

lo elaborado en 1792. Lo referente a pintura y grabado en dulce (informes de Francisco Bayeu, Mariano S. Maella, Francisco Goya, Gregorio Ferro, Luis Paret, y Manuel S. Carmona) se pasó a Vicente López para que "con mayor instrucción de cuanto expresan, y rectificando las ideas que le presten y tenga por más oportunas al fin propuesto, puedan servirle de auxilio en los artículos del Plan General". Pero la base sobre la que se pondrían a trabajar no serían los trabajos de 1792 sino los de 1799, de los que también se entregó una copia a Vicente López⁶³. Además, en reuniones posteriores la comisión se servirá también de los planes y métodos de enseñanza de las academias de Viena, Milán y Bolonia⁶⁴. Vicente López presentó un resumen sobre "El curso metódico de enseñanza comprensivo de Geometría, Simetría, Principios de Dibujo, Anatomía, Natural, Perspectiva, Sala del Antiguo, de Paños y Colorido" en abril de 1816. El informe causó muy buena impresión en la comisión, que lo calificó de claro, preciso y fruto de "una profunda meditación sobre la naturaleza, y sobre los adelantamientos de la juventud en la práctica de su noble profesión"⁶⁵. Unos días después, a comienzos de mayo, López entregó también lo relativo a adorno y composición⁶⁶. De igual modo Pedro Hermoso entregó a comienzos de ese mes su informe, referido no sólo a la escultura sino también a la pintura, siguiendo muy de cerca lo redactado para 1799⁶⁷.

En mayo de 1816, pues, la comisión tenía ya listas algunas conclusiones. Sin embargo su presidente, Manuel Pérez Camino, expresaba también sus temores de que estos trabajos no llegaran a concretarse (como había ocurrido con otros anteriores), debido a "la prevención nada lisonjera con que la emulación o el espíritu de partido

⁶³ Por acuerdo de la J.C.P.M.EE. de 7 de marzo de 1816 (162/3).

⁶⁴ Recordemos que ya en 1806 José L. Munárriz se había ofrecido para traducir de las *Actas* o *Anales* de la Academia de Nobles Artes de Londres la parte "en que se contiene el método y clases que para la enseñanza de estas profesiones se hallan establecidas en las Academias de Viena, Milán y Bolonia", por si eran útiles para la Academia (18-48/1). Las traducciones las recibió la J.P. de 7 de abril de 1806 y, agradecida, mandó que se remitieran a la comisión del método de estudios (126/3). Recordemos al tiempo que estas *Actas* fueron regaladas por la Academia de Londres en correspondencia a las que la de Madrid le había remitido junto al *Diccionario* de Ceán y las "noticias sobre la situación de las nobles artes en España" requeridas por la londinense, por acuerdo de las JJ.PP. de 4 de noviembre y 2 de diciembre de 1804 (126/3). A este respecto dice **Bédat** (1989: 453) que es extraña esta circunstancia de mantener relaciones con Inglaterra justo cuando "eran más tensas las relaciones entre ambos países, ya que por el asunto del Cabo de Santa María (5-10-1804) España declaró la guerra a Inglaterra el 12-12-1804, lo que permitiría la tremenda victoria inglesa de Trafalgar en 1805. Por temer entonces el ministro de Estado la alianza con Francia, ¿no favoreció relaciones artísticas, considerándolas como un primer paso hacia un acercamiento político?. Es probable".

⁶⁵ Por la J.C.P.M.EE. de 25 de abril de 1816 (162/3).

⁶⁶ Lo presentó a la J.C.P.M.EE. de 2 de mayo de 1816, y en la del día 23 Antonio Varas puso algunos reparos pidiéndole que diera una base más sólida a la enseñanza elemental; finalmente en la del día 20 de junio se unieron los pareceres de López con los de Varas (162/3)

⁶⁷ Lo entregó a la J.C.M.EE. de 9 de mayo de 1816; en esta misma junta Vicente López leyó todo lo que tenía redactado y rectificado (162/3).

divulgaba especies que indicaban que en la censura y examen se vería comprometido el honor y reputación de la junta (a la arbitrariedad de unos jueces acaso incompetentes y recusables por mal prevenidos) cuando se persuadía estaba suficientemente autorizada la comisión para dar a sus meditaciones todo el impulso necesario y el rigor de leyes inalterables bajo la aprobación de la junta particular y la sanción soberana de S. M.". En un párrafo más claro, Pérez Camino explicaba al infante Carlos María Isidro que "algunas voces esparcidas de buena o mala fé, anuncian anticipadamente que se trabaja en vano, porque la junta ordinaria ha de examinar y censurar cualquier plan que se proponga; y hay motivos harto fundados, por el espíritu con que se indican, que el de la actual comisión sufra la misma suerte que ha cabido a otras". También hablaba Pérez Camino de la rivalidad como "enemiga de la propagación de las luces", de la rutina, del "espíritu de partido y prurito de contradecir todo lo que no es parte de nuestro ingenio, ni está a su alcance", y de la "indiferencia criminal y vergonzosa por los adelantamientos de la juventud y claro nombre de la Academia"⁶⁸. El hecho fue que, como consecuencia de estas manifestaciones en las que se traslucían los eternos problemas de rivalidad entre académicos profesores y académicos no profesores, se acordó que las conclusiones de la comisión pasaran directamente a la junta particular, la cual las elevaría a la consideración general de la Academia en junta ordinaria⁶⁹.

Durante el mes de julio de 1816 la comisión estuvo ocupada en las discusiones sobre la enseñanza de la anatomía, acordándose que en su Sala debería haber un "esqueleto artificial" para estudio de la osteología y un "modelo natural" para el de la miología, y que el tratado que se tendría que hacer para su estudio habría de seguir el método de Palomino⁷⁰. Por otro lado, la comisión entendió que su estudio debería ser preliminar a la entrada en las Salas del Yeso, del Natural y de Paños⁷¹. En septiembre habían sido ya revisados los puntos relativos a los estudios de dibujo. La comisión presentó entonces sus conclusiones al viceprotector y éste a la junta particular, la cual, aunque expresando su adhesión, hizo ver algunas "contradicciones" en que se había caído. Una vez salvadas éstas se acordó que de momento se abriera solamente un Estudio de Principios de Dibujo en el exconvento de la Merced, para que sirviera de ejemplo. Al tiempo se decidió que los puestos de director y ayudante fueran perpetuos en las escuelas a que fueran destinados, con el fin de favorecer los lazos entre alumnos y profesores, y que se les dotase económicamente de acuerdo con su dedicación en turnos de mañana y tarde (a

⁶⁸ Carta de Pérez Camino dirigida al infante Carlos María Isidro fechada el 7 de mayo de 1816 (18-15/1).

⁶⁹ El acuerdo fue tomado en la J.P. de 20 de mayo de 1816 (127/3).

⁷⁰ Antonio Palomino Velasco: *Museo pictorico y escala óptica*, Madrid, 1715-1724. 3 vol. En el vol. 2, que es el curso propiamente dicho, el capítulo dedicado a "El principiante" incluye las lecciones de anatomía.

⁷¹ Por acuerdo de las JJ.PP. de 18 y 25 de julio de 1816 (126/3).

diferencia de los profesores de los estudios mayores que solamente acudían en turno de noche)⁷². En lo relativo a las "cartillas", se corroboró la utilización de las de Custodio Teodoro Moreno (de geometría y aritmética aplicadas a los dibujantes), Juan Gálvez (de principios de dibujo) y Fernando Brambila (de perspectiva). Finalmente se determinó que quedarían dentro del edificio de la calle Alcalá los Estudios Mayores de anatomía, del antiguo o yeso, del natural, de paños, de colorido y composición, además del de adorno. Y con estas conclusiones la comisión dio por terminada su tarea. Sin embargo, una cosa es que el nuevo plan contara con el parabien de la generalidad del cuerpo académico y otra que se llevara a cabo.

En octubre de 1816 el infante Carlos María pidió que los profesores dieran su parecer por escrito sobre el plan elaborado por esta comisión⁷³. Maella, Agreda, Ramos y Barcenilla lo entregaron entre los meses de noviembre y enero siguientes, pero en abril de 1817 todavía había algunos que no lo habían hecho, por lo que el viceprotector le pidió al secretario que les oficiara pidiéndoselo, al igual que a los que habían dado su voto "ambiguamente", porque el Infante quería tenerlos a la vista en breve plazo⁷⁴. Quedaban por dar su opinión Antonio López Aguado, José Camarón, Zacarías González Velázquez, José Maea, Peña Padura y Juan Antonio Cuervo. En el mes de mayo se envió al Infante un extracto de todos los pareceres recibidos, añadiendo que las opiniones "son tan varias que no es fácil reunir las en solo los dos extremos de la cuestión". Maella, Agreda, Ramos, Camarón, González Velázquez, Maea y Guerra lo desaprobaban prácticamente en su totalidad; Ramos y Camarón querían sustituirlo por el de 1799, y Agreda y González Velázquez proponían otro diferente; en cuanto a la objeción que ponía José Ginés era que no le parecían suficientes cuatro meses para estudiar el dibujo⁷⁵.

Los pareceres de los profesores se remitieron a la comisión⁷⁶ que los fue examinando en cinco reuniones celebradas entre julio y noviembre de 1817, y en otra convocada

⁷² Acuerdos de la J.P. de 20 de septiembre de 1816. El sueldo de los directores de los Estudios de Dibujo se fijaba en 12.000 reales y el de sus ayudantes en 4.000; para los directores de los Estudios Mayores sería de 8.000 y para los tenientes directores de 5.000 (127/3).

⁷³ Por acuerdo de la J.O. de 20 de octubre de 1816 presidida por el Infante. En la J.O. de 10 de noviembre se dio cuenta de haberlo examinado ya Antonio López Aguado, Mariano S. Maella y Esteban Agreda, mientras que Francisco J. Ramos lo tenía aún pendiente; en la J.O. de 11 de diciembre ya lo habían entregado Ramos y Juan Antonio Cuervo, y en la de 19 de enero de 1817 Julián Barcenilla; quedaba aún pendiente el informe de José Camarón (87/3).

⁷⁴ Según oficio del viceprotector Pedro Franco a Martín Fernández Navarrete firmado el 27 de abril de 1817 (18-15/1).

⁷⁵ Según escrito del viceprotector dirigido al infante Carlos María firmado el 22 de mayo de 1817 (18-15/1).

⁷⁶ De los trece pareceres (18-15/1) acusó recibo la J.C.P.M.EE. de 1 de julio de 1817 (162/3).

en agosto de 1818⁷⁷. Hasta enero de 1820 (un año y medio después) no se volvería a reunir esta comisión del Plan y Método de Estudios, y lo hizo a propósito de que José Madrazo había remitido al Infante un plan particular para la enseñanza del colorido⁷⁸. Entonces, el infante Carlos María decidió que fueran otros los miembros de la comisión y que ya no se cambiaran hasta ver concluido el plan general⁷⁹. Esta nueva comisión, considerablemente ampliada pues constaba de veinte miembros frente a los doce de la anterior⁸⁰, se limitó a recoger y poner en limpio lo que había quedado pendiente y, de

⁷⁷ Estas fueron las de 31 de julio, 4 y 12 de agosto, 17 de septiembre y 5 de noviembre de 1817, y 19 de agosto de 1818 (162/3).

⁷⁸ *Exposición de los requisitos que son necesarios para restablecer con provecho la cátedra de Colorido y de la Composición en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, remitida por José Madrazo al viceprotector Pedro Franco con carta fechada el 26 de diciembre de 1819 (32-19/1). La J.O. de 23 de enero de 1820 la recibió a examen por orden del infante y decidió pasarla al de la comisión del Plan y Método de Estudios (88/3). Sobre su contenido así como de las reacciones que suscitó hablaremos en el capítulo dedicado a la enseñanza de Colorido. Apuntaremos aquí que la comisión no recibió con muy buenos ojos la propuesta, y que el viceprotector creyó conveniente convocar a la primera reunión al propio Madrazo, pues como académico de mérito podía asistir a las juntas si quien las presidía lo invitaba. En el oficio que envió el infante en 20 de febrero de 1820 advertía además de que antes de que comenzase la sesión se aconsejara a todos que actuasen con la debida moderación "sin propararse individuo alguno con gritos descompasados, ni palabras que puedan ofender a otro" (18-15/1). El propio José Madrazo escribió en 1855 que en 1823 se decidió "a formular una memoria que leyó en una de las Juntas generales de la Academia en la que manifestaba los males que se oponían al progreso y brillo de la misma con los medios para evitarlos, y aunque desde luego se notó una grande oposición de parte justamente de los que menos derecho tenían, no dejó de hallar apoyo en los más razonables de aquel entonces llamado brazo derecho". Este documento fue publicado y transcrito por **Pardo Canalis** (1964: 182); nosotros no hemos encontrado documento alguno de 1823 que haga referencia a este asunto, y creemos que Madrazo, escribiendo quizás de memoria, se refiriera a este de 1819 en el que no solo hablaba de la enseñanza del colorido sino de la enseñanza de la pintura en general. Varios autores, siguiendo posiblemente a **Caveda** (1868: 98-100), que por otra parte fue quien le encargó a Madrazo la redacción de este documento de 1855 para presentarlo a las Cortes, han ido citando el plan que Madrazo dijo haber presentado a la Academia en 1823, pero de hecho nadie lo ha reproducido; **Jordán** (1998: 30) se muestra más cauteloso a la hora de adjudicar a Madrazo tal protagonismo, al menos por estos años: "Con su nombramiento de teniente director de pintura en 3 de enero de 1823, Madrazo comenzó a asistir a las juntas ordinarias de la Academia [...]. El año siguiente el viceprotector Pedro Franco presentó dos importantes planes para la mejora del funcionamiento de la Academia y sus enseñanzas, que fueron examinados por una comisión de la que Madrazo formó parte. Esto le llevó a leer una memoria en la que expuso los males de la Academia y los medios para corregirlos, pero la época no era al parecer 'la más favorable' y nada cambió". También da noticia el mismo **Jordán** (1998: 62-63) de un *Reglamento para una Academia de las Tres Bellas Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura* redactado posiblemente hacia 1855, en el que vuelve a hacer un recorrido por los defectos históricos de la Academia de San Fernando.

⁷⁹ Según oficio del secretario Martín Fernández Navarrete al marqués de Cilleruelo firmado el 2 de marzo de 1820 (18-15/1).

⁸⁰ La J.C.P.M.EE. de 2 de febrero de 1820 nombró para componerla a los siguiente académicos: Manuel de Ribera, Pablo Lozano, José Segundo Izquierdo, Fernando de la Serna, marqués de Feria, Manuel Mojó, marqués de Monsalud, barón de Castiel y Juan Ordobás entre los consiliarios y académicos de honor; y entre los profesores a Vicente López, Esteban Agreda, Zacarías González Velázquez, José gínés, José Maea, Juan Gálvez, Félix Sagán, Blas Ametller y Antonio Varas. La presidía el conde

paso, a examinar la propuesta de José Madrazo. Se reunió por primera vez el 2 de febrero y por última el 4 de mayo del mismo 1820, pero hasta el mes de noviembre no envió sus conclusiones y plan definitivo al viceprotector⁸¹. En el oficio de remisión se advertía que "si no tiene toda la perfección a que aspiró en sus reiteradas tareas, es al menos el mejor posible para dirigir al joven artista desde los más arduos principios hasta hacerle profesor en la Pintura, la Escultura y ambos grabados".

Este plan propuesto en 1820 estaba dividido en nueve capítulos, subdivididos a su vez en dos partes: una dedicada a los Estudios Elementales y Comunes a las tres artes, y otra a los Estudios Mayores:

1º. Estudios Elementales y Comunes a las tres artes (situados fuera del edificio común, pero entendidos como integrantes y dependientes de la Academia)⁸²: de aritmética y geometría de dibujantes, y de dibujo y adorno

2º. Estudios Mayores (situados dentro del edificio de la Academia): de perspectiva, de anatomía artística, del modelo antiguo o del yeso, del modelo vivo o del natural, y de paños.

Hasta este punto las enseñanzas eran comunes para pintores, escultores y grabadores. A partir de él, quien prefiriera seguir la carrera de la pintura, tendría que haber aprobado la parte de perspectiva y demostrado que tenía los conocimientos suficientes sobre los órdenes de arquitectura antes de pasar al estudio del colorido y la composición en el cuadro.

Pedro Franco estaba totalmente convencido de la utilidad de este plan así como de los progresos que había hecho la Academia desde 1814 (es decir, en los años que él llevaba de viceprotector). Así lo había expuesto a la Academia en septiembre del mismo

de Torre Muzquiz, pero por orden del Infante de 2 de marzo éste sería sustituido por el marqués de Cilleruelo, según se dio cuenta en la J.C.P.M.EE. de 8 de abril de 1820 (162/3).

⁸¹ *Plan general de estudios artísticos que propone a la sanción de la Academia de San Fernando la comisión nombrada a este intento por su Alteza Serenísima*, Madrid, 23 de noviembre de 1820. Está firmado por el marqués de Cilleruelo, Manuel Ribera, Pablo Lozano, marqués de Monsalud, barón de Castiel, José Segundo Izquierdo, Fernando de la Serna, marqués de Feria, Manuel Mojó, Vicente López, Esteban Agreda, Zacarías Velázquez, José Ginés, José Maea, Juan Gálvez, Félix Sagán, Blas Ametller y Juan Miguel Inclán Valdés (18-15/1).

⁸² Recordemos que para estas fechas ya eran dos los Estudios de Principios de Dibujo (el del exconvento de la Merced, abierto en 1816, y otro en la calle de Fuencarral, abierto en 1818) y que ambos contaban ya, así como los demás del reino, con sus respectivos reglamentos. Además, en el de Fuencarral se habían habilitado unas clases para que asistieran las niñas, puestas bajo la protección, como Jefa Principal, de la infanta María Francisca de Asís y gobernadas por una Junta de Damas, cuyo objetivo era "introducir en España la industria fina, adaptándola a los vestidos y adornos de su sexo, y poniéndoles nombre español, como hacen los extranjeros con los suyos", según explicaba el viceprotector P. Franco en una exposición que leyó a la J.O. de 6 de septiembre de 1820 en la que resumía los avances de la Academia entre 1814 y 1820 (18-39/1).

1820 en uno de sus acostumbrados y extensos discursos⁸³, que, sintomáticamente, ya no era el discurso pesimista de otras veces. Ahora la Academia era el "Tribunal de las bellas artes" y estaba considerada "como la Universidad" de las mismas, estando compuesta de las "personas más distinguidas desde la más alta jerarquía, adornadas de notoria ilustración y celo patriótico [... y] de los primeros profesores nacionales de pintura, escultura, arquitectura y grabado". Al referirse a la situación general de las bellas artes en España comentaba que "el gusto" por ellas no estaba extendido aún como sucedía en Italia o Francia, donde eran "objetos comerciales" y los ciudadanos estaban familiarizados con ellas, por lo que, teniendo ideas sobre su utilidad, podían ayudar a que los artistas participasen de ese "comercio". En cambio, en España "no hay casi quien mande hacer cuadros, ni estatuas de historia sagrada o profana, donde el profesor pueda mostrar su talento y habilidad, sino en alguna imagen sagrada o retrato". En consecuencia, no tenía sentido, dado el estado del país, tener "una multitud considerable de excelentes profesores de las nobles artes [... pues] se morirían de hambre, o tendrían que emigrar a otros países. Desengañémonos pues y estemos persuadidos que para prosperar dichas artes necesitan países donde su conocimiento esté más extendido que ahora en España, más abierto el comercio, las fortunas mejor repartidas, y más frecuentado de extranjeros". En cuanto al plan de estudios decía Pedro Franco que por fin tenía la Academia uno digno. En otras ocasiones se había intentado y no había salido adelante por "la poca uniformidad en las ideas de los individuos encargados de hacerlo", pero -proseguía- si careciendo de él se habían conseguido tantos logros, confesados incluso por "algunos sujetos extranjeros de carácter e ilustración, que con frecuencia la visitan, que no hay en toda Europa un establecimiento destinado únicamente a la enseñanza de las bellas artes tan decoroso y completo como éste [...] ¿qué será cuando se enseñe por el nuevo plan? Es preciso que los buenos efectos superen a nuestras esperanzas".

En diciembre de 1820 la Academia dio por fin su visto bueno al Plan General que se venía elaborando desde hacía tanto tiempo y ordenó su impresión⁸⁴. Pedro Franco lo calificó de "obra completa en su género", y puso en duda que hubiera otro mejor porque "todos los estudios están explicados con claridad, concisión y un orden progresivo que no puede dejar de producir los mejores efectos". Sin embargo -añadía- aún faltaba algo: buscar el medio de llevarlo a cabo estableciendo "las obligaciones, y responsabilidades de cada uno" y quién habría de "celar el cumplimiento exacto del plan". Para ello propuso que se creara una junta formada por él mismo, tres consiliarios o académicos de honor, el secretario general, el de las comisiones y los tres directores actuales (de

⁸³ *Exposición del Vice-Protector de la Academia de las Nobles Artes de San Fernando sobre los adelantamientos que ha tenido este instituto desde que el Rey regresó felizmente a esta Corte con las ventajas que promete y los medios de conseguirlos, bajo los auspicios de la sabia Constitución de la Monarquía Española*. No está fechado, pero por su contenido es al que se refería él mismo en su escrito a los "Sres. de la Junta" fechado el 6 de septiembre de 1820 (18-39/1).

⁸⁴ La orden de imprimirlo se acordó en la J.O. de 17 de diciembre de 1820 (88/3). **Plan...** (1821).

pintura, escultura y arquitectura), a fin de que "antes del año nuevo establezcan el método y gobierno que se ha de seguir"⁸⁵. Su propuesta fue aprobada y la nueva junta se reunió en cuatro ocasiones entre diciembre de 1820 y febrero de 1821⁸⁶. En la primera reunión ya hubo problemas y se acordó convocar a ocho profesores más para la siguiente⁸⁷, en contra del parecer de Pedro Franco que explicaba que su intención al preparar "esta pequeña junta" había sido la de tratar "la forma de distribuir las salas y los Sres. Profesores que fueran más a propósito para cada enseñanza, con las providencias gubernativas que conviniese dar al efecto"⁸⁸. Por lo demás, las cuestiones concretas que se trataron a lo largo de estas cuatro reuniones extraordinarias fueron sometidas a la revisión de la junta ordinaria. Respecto al "Tratado de Anatomía Artística" de Enguidanos se decidió pedirle a su viuda que vendiera a la Academia varios ejemplares impresos o las planchas de sus estampas⁸⁹. Sobre el de "Simetría", que Vicente López, Zacarías González Velázquez y Juan Gálvez dibujaran los contornos del "Antinoo", la "Venus" y el "Niño del pájaro"⁹⁰, y que para su impresión se incluyeran los textos que los escultores Esteban de Agreda y José Ginés habían presentado en su momento a la junta de estudios⁹¹. Parece lógico pensar que una vez puesto de acuerdo el cuerpo académico respecto al Plan de Estudios, las enseñanzas se sujetaran a él. Sin embargo no fue así, ya que, bien porque la situación política por la que atravesaba el país en el momento en que fue aprobado (en pleno Trienio Constitucional) cambió pronto, bien porque no consiguió ser aprobado por el Gobierno, o bien porque Fernando VII lo utilizara como una medida más de fuerza contra el espíritu revolucionario que para él inspiraba todo lo que iba contra sus criterios, el hecho es que el plan de estudios de 1820 no llegaría nunca a ponerse en práctica al pie de la letra.

Transcurrieron unos años más y, en mayo de 1823, Pedro Franco planteó dos reformas parciales: una referida a los Estudios de Dibujo y otra sobre la parte de los

⁸⁵ Escrito firmado el 17 de diciembre de 1820 y leído en la J.O. del mismo día, en la que se nombró para integrarla a los consiliarios José L. Munárriz, Manuel de Ribera y José Segundo Izquierdo (18-15/1).

⁸⁶ En 30 de diciembre de 1820, 3 y 10 de enero y 17 de febrero de 1821. A la primera reunión fueron convocados Pedro Franco, José L. Munárriz, Manuel de Ribera, José Segundo Izquierdo, y los directores Vicente López, Esteban Agreda y Antonio López Aguado (que no asistió), además del secretario Martín Fernández Navarrete y el de las comisiones Julián Barcenilla (que tampoco asistió); se disculpó de no poder asistir el marqués de Perales (18-15/1).

⁸⁷ Éstos fueron Zacarías González Velázquez, Antonio Maea, Juan Gálvez, José Ginés, Pedro Hermoso, Blas Ametller, Félix Sagán y Juan Miguel de Inclán Valdés (18-15/1).

⁸⁸ En escrito firmado el 3 de enero de 1821 por Franco dirigido a la J. Extr. del mismo día (18-15/1).

⁸⁹ Por acuerdo de la J.O. de 14 de enero 1821 hizo de intermediario con la viuda de Enguidanos Vicente López (88/3).

⁹⁰ Recordemos que estos modelos ya se habían definido en 1805 siguiendo las pautas de Audran.

⁹¹ Por acuerdo de la J.O. de 4 de febrero de 1821 (88/3).

Estatutos que regulaba las relaciones entre los académicos, como hemos visto en el capítulo dedicado a las juntas académicas. Franco consultó a los consiliarios y a algunos profesores pidiéndoles que le contestaran "confidencialmente" sobre su propuesta y si les parecía oportuno acometerla "en las actuales circunstancias". Vicente López opinaría sobre la cuestión de los Estudios de Dibujo que eran elogiosas las ansias del viceprotector por fomentar el dibujo entre los artesanos, pero que a la vista estaba "que los frutos de los Estudios separados de la Madre Academia [...] no han correspondido a las benéficas intenciones de S. M. y de SS. AA.". Según López, estos Estudios suponían unos gastos excesivos, y, teniendo en cuenta cómo habían quedado en el plan aprobado en 1820 (en donde decía que algunas de sus propias ideas habían quedado "desfiguradas"), no tenía sentido que la Academia se hiciera cargo de ellos pues "cualquier mediano profesor en su estudio, colegio, o lecciones particulares" podía desempeñar la misma función. Creía que si la Academia tuviera que tomarlos de nuevo a su cargo convendría que se instalaran otra vez dentro de su sede, aunque le parecía mejor que se desentendiera totalmente del tema pues el verdadero fin de la Academia debería ser el de formar profesores de las bellas artes, y fomentar para ello sus Estudios Mayores. Con ello -añadía- desaparecerían también los problemas económicos, pues con la dotación inicial que se tenía desde 1750 (12.500 pesos anuales) habría suficiente como para además dar premios "cuyo estímulo es la parte más necesaria"⁹².

Unos meses después, en noviembre de 1823, Pedro Franco presentó un nuevo plan gubernativo que quizás fuera el mismo que propuso en mayo pero con ciertas enmiendas⁹³. Consciente de los cambios políticos y económicos que se habían producidos en España, proponía en lo relativo a la enseñanza los siguientes puntos:

- 1º. Separación económica total de los Estudios de Dibujo⁹⁴
- 2º. Mantenimiento de los Estudios Mayores (pintura, escultura, grabado, arquitectura, colorido y composición, y matemáticas)
- 3º. Mantenimiento de los demás Estudios Menores (adorno, perspectiva y geometría práctica)

⁹² No sabemos si el viceprotector consultó a Vicente López o no, pero estas opiniones las expresaba López a Custodio T. Moreno en carta del 7 de junio de 1823 (18-23/1).

⁹³ *Nuevo plan para gobierno de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando arreglado al sistema actual de las demás de su clase de Europa*, Madrid, 22 de noviembre de 1823. Lo firma Pedro Franco y está dirigido al infante Carlos María, según se desprende del texto. Es copia certificada por el secretario Martín Fernández Navarrete (18-39/1).

⁹⁴ Pedro Franco estaba obsesionado con este tema y volvió a hacer otra propuesta en la que contemplaba la desaparición total de estos estudios de la Academia y que en cada uno de los cuatro cuarteles en que estaba dividido Madrid se instalaran dos escuelas de dibujo dirigidas por profesores académicos y supervisados por ella, como ya había manifestado con anterioridad. Lo propuso al infante Carlos María en 20 de diciembre de 1823 (18-23/1).

El Infante aceptó de nuevo las ideas de Pedro Franco y remitió las dos propuestas a la Academia, acordándose que se formara una comisión para estudiarlas⁹⁵. Ésta se reunió en seis ocasiones a lo largo de los tres primeros meses de 1824 y sus acuerdos fueron aprobados por la junta ordinaria, que los remitió al Infante⁹⁶. En lo relativo a la enseñanza se hicieron pocas concesiones:

1°. Estudios de Dibujo: dejarlos como estaban porque no había fondos para pensar en modificaciones

2°. Gobierno interno de la Academia: pedir al Rey una asignación fija⁹⁷; que continuaran las juntas públicas de distribución de premios trienales y éstos también⁹⁸; que continuaran los premios anuales y los mensuales⁹⁹; que se restituyeran a la calle de Alcalá los estudios de perspectiva y geometría; que cobrasen más los modelos, pero por horas y días asistidos; y finalmente, que en vez de tres porteros hubiera dos

No hemos localizado la respuesta del Infante, pero pudo ocurrir como con las propuestas relacionadas con la asistencia a las juntas, que fueron aceptadas tal y como la comisión se las propuso. No se vuelve a encontrar noticias sobre el tema que nos ocupa hasta 1835, cuando el secretario general Marcial Antonio López planteó la necesidad que tenía la Academia de metodizar definitivamente la enseñanza de las artes, aduciendo que ésta debería ofrecer al estudiante que ingresara en ella un plan integral, e independiente de otros centros. Entonces la Academia accedió a que se estudiaran todos los pormenores reuniendo los antecedentes que se tuvieran archivados¹⁰⁰. Pero al parecer la cuestión no pasó de ahí hasta que, a comienzos de 1838, el ministerio de la Gobernación pidió de real orden a la Academia que informara sobre "el estado presente de las nobles artes en España", y sobre si la enseñanza de éstas y los propios *Estatutos* de la Academia eran susceptibles de mejora¹⁰¹. Ante esta petición se formaron dos nuevas comisiones: una para estudiar las mejoras en cuestión de enseñanza y otra para lo referente a la reforma de los *Estatutos*. Pero aunque tenemos constancia de los

⁹⁵ Por acuerdo de la J.O. de 11 de enero de 1824 (88/3); ya hemos transcrito los nombres de los miembros de la comisión en el capítulo dedicado a las Juntas Académicas.

⁹⁶ La comisión se reunió en 27 de enero, 1, 8, 15 y 22 de febrero, y 7 de marzo de 1824 (18-39/1). Sus conclusiones fueron aprobadas por la J.O. de 14 de marzo (88/3) y fueron transmitidas al infante con oficio de 22 de marzo de 1824 (18-39/1).

⁹⁷ Al no contar la Academia más que con 12.500 pesos anuales de renta fija, se acordó pedir al rey que hiciera fijas las otras asignaciones que tenía sobre el priorato de Santa María del Sar, la prestame-ra de Ossa de la Vega, los arbitrios piadosos y el indulto cuadragesimal.

⁹⁸ La última convocatoria había sido la del 1808.

⁹⁹ Habían sido suspendidos por acuerdo de la J.O. de 13 de septiembre de 1778.

¹⁰⁰ Por acuerdo de la J.P. de 14 de febrero de 1835 (128/3).

¹⁰¹ R.O. comunicada por el ministerio de la Gobernación con fecha 21 de enero de 1838; se dio cuenta de ella en la J.P. de 27 del mismo (128/3).

nombramientos de sus integrantes¹⁰² no hemos encontrado documento alguno sobre sus tareas. De nuevo Marcial A. López, ejerciendo las funciones de fiscal que le otorgaban los *Estatutos*, remitió a la Academia a finales de 1841 otro extenso escrito en el que clamaba por su renovación total ante el estado de desidia en que se encontraba¹⁰³. A raíz de él y siguiendo el procedimiento habitual, se formaron sendas comisiones para tratar por separado las cuestiones relativas a los *Estatutos* y a la enseñanza¹⁰⁴. Sus trabajos fueron examinados por las comisiones de pintura, escultura y arquitectura, reunidas conjuntamente o por separado, según los temas tratados. Todavía en 1842 se revisaron y utilizaron el "Plan Acuña" de 1799, las traducciones que había hecho del inglés en 1806 José L. Munárriz de los reglamentos de las de Milán y Bolonia, los de París de 1819 y el de la de San Lucas de Roma¹⁰⁵. Las conclusiones fueron remitidas en octubre de ese año¹⁰⁶, pero hasta abril de 1843 no se dio cuenta de que el plan propuesto estuviese terminado¹⁰⁷. En mayo fue remitido al Gobierno que, acusando recibo, pidió un informe sobre su coste económico¹⁰⁸, y en enero de 1844 la comisión encargada de

¹⁰² La J.P. de 27 de enero de 1838 acordó proponer para la comisión de "mejora de la enseñanza" a Juan Nicasio Gallego, José Segundo Izquierdo, León Gil de Palacio, al marqués del Socorro, Juan Gálvez, Juan Miguel de Inclán Valdés, Esteban de Agreda, Juan Antonio Ribera, José de Tomás y Marcial Antonio López (128/3). Juan A. Ribera se excusó en carta dirigida al secretario general, pero se le pidió por acuerdo de la J.O. de 22 de abril que aceptara, según nota fechada el 30 de abril de 1838 (19-4/1). Después se añadieron, por acuerdo de la J.P. de 11 de julio 1838, el marqués de Santa Cruz, el conde de Sástago, Vicente López y José Madrazo (128/3). A este respecto decía José de Madrazo a su hijo Federico en carta fechada el 26 de mayo de 1838 lo siguiente: "He trabajado para que se reformen los estatutos de nuestra Academia de San Fernando y el Ministerio de la Gobernación ha expedido las órdenes a tal efecto. Tengo en mi poder los de este Instituto por lo que respecta a la 4ª Sección de Bellas Artes. Tengo también los de la Academia Real de Londres y los de la de San Lucas de Roma. Si se hallasen en esa [París] los de las de Viena, Berlín, etc. me alegraría tenerlos para sacar de todos lo mejor. Si se hallasen impresas por separado las conferencias o discursos de esa Academia me alegraría igualmente de ternelo, para ver si podemos salir de la rutina y de la apatía en que se halla nuestra Academia que no ha sabido dar un paso adelante desde su 1ª instalación; admirando siempre nuestros pobres artistas las academias de Maella y de Bayeu, y a no ser por el impulso que yo la he dado con el estudio del colorido causaría una verdadera compasión" (**José Madrazo...**, 1998b: 193-194).

¹⁰³ Marcial A. López firmó su escrito el 27 de diciembre de 1841 (56-1/1), y fue visto en la J.O. del mismo día (90/3).

¹⁰⁴ Según oficio de Marcial A. López a Juan Gálvez de 21 de enero de 1842 sabemos que la comisión de enseñanza estaba compuesta, además de por ellos dos, por Juan Nicasio Gallego, José Segundo Izquierdo, León Gil de Palacio, el marqués del Socorro, Juan Miguel de Inclán Valdés, Juan Antonio Ribera, José de Tomás, Antonio Olivan, Manuel Boix Beguer, Francisco Elías y José Madrazo (56-1/1).

¹⁰⁵ Fueron vistos en las J.J.C.P.E. de 20, 30 y 31 de marzo y 3 de abril de 1842 (119/3).

¹⁰⁶ *Plan general de estudios artísticos propuesto a la Academia de San Fernando por la Comisión reunida de Pintura y Escultura*, firmado por el secretario de la misma Juan Miguel de Inclán Valdés. Madrid, 6 de octubre de 1842 (19-16/1).

¹⁰⁷ La J.O. de 23 de abril de 1843 dio cuenta de tenerlo en su poder, y acordó examinarlo en junta del día 30 para remitirlo después al Gobierno (90/3).

¹⁰⁸ El *Plan* fue remitido al Gobierno con fecha 18 de mayo de 1843; el 26 de octubre acusaba recibo y pedía informe económico, por R.O. comunicada por el ministro de la Gobernación (19-11/1), que fue

elaborarlo pidió que se le facilitaran los antecedentes suficientes con el fin de proceder a su redacción definitiva¹⁰⁹, que estuvo lista para el mes de abril¹¹⁰.

La propuesta que la Academia elevó al Gobierno en mayo de 1843 intentaba establecer un tiempo limitado para los estudios preparatorios, en los que se volvía a incluir el estudio del adorno así como los de paisaje y de animales, contemplados en ocasiones anteriores pero no de forma sistemática. En los estudios superiores seguían existiendo materias comunes, y una vez superadas éstas, cada artista podía seguir la especialización hacia la pintura o hacia la escultura. En general la enseñanza de la pintura, y de la escultura, quedaba estructurada por este plan aprobado por al Academia en abril de 1844, de la siguiente manera:

1º Estudios Preliminares:

- 1^{er}. año: aritmética y geometría (cuatro meses)
- 2º. año: dibujo, adorno, paisaje y animales

2º Estudios Mayores:

- Estudios comunes: perspectiva, osteología y miología, simetría y proporciones del cuerpo humano, copia del modelo antiguo de yeso (modelando y dibujando), copia del modelo natural (ídem.), órdenes arquitectónicos, paños (estudio del maniquí)
- Estudios comunes también a arquitectura: teoría del arte, historia sagrada y profana y mitología, y trajes, usos y costumbres de los pueblos
- Estudios específicos de pintura: colorido (imitación del natural y copia de cuadros) y composición del cuadro.

Este plan sirvió de base al Gobierno para presentar una propuesta de decreto que fue finalmente aprobado el 25 de septiembre de 1844¹¹¹. En él se sistematizaban las asignaturas, la duración de los cursos y asistencias, y se encargaba a la Academia su inspección (como ya hemos tratado en el capítulo de Introducción a propósito de la situación general de los estudios de bellas artes en relación con la política estatal de instrucción pública). Sin embargo la Academia tuvo bastantes objeciones que hacer y nombró para tratar el asunto una comisión especial¹¹² que para el mes de enero de 1845

vista en la J.O. de 3 de diciembre, acordándose que las comisiones reunidas del plan de estudios elaboraran el informe económico (90/3).

¹⁰⁹ Como se recoge en la J.O. de 21 de enero de 1844 (90/3).

¹¹⁰ Fue aprobada en la J.O. de 28 de abril de 1844 (90/3).

¹¹¹ El R.D. 25 de septiembre de 1844 fue publicado en la *Gaceta de Madrid* de 28 de septiembre, y junto a otras disposiciones posteriores en **Real Decreto...** (1845).

¹¹² Creada por acuerdo de la J.O. de 26 de octubre de 1844, la formaban el viceprotector marqués de Falces, el duque de San Carlos, Juan Nicasio Gallego, el marqués del Socorro, Juan Miguel de Inclán Valdés,

ya tenía listo un informe¹¹³. El decreto había eliminado el límite de tiempo que la propuesta de la Academia había apuntado para los estudios preliminares. La enseñanza seguiría siendo gratuita y no había tiempo límite para concluir los estudios (salvo para la carrera de arquitectura). Sin embargo las objeciones generales que hizo la Academia se centraron principalmente en la enseñanza de la arquitectura, en la eliminación de las cátedras de matemáticas y en la dotación de profesorado. Por lo demás, el decreto establecía como asignaturas diferentes la teoría de las artes y la historia general de las mismas, cuando la Academia era de la opinión de que podrían unirse en una sola. Por otra parte, ante la falta de local adecuado para recoger todas las enseñanzas, la Academia pidió la devolución del edificio del exconvento de la Trinidad que por varios años le había estado adjudicado¹¹⁴. La respuesta del Gobierno a estas observaciones fue rápida¹¹⁵: apoyándose en el ejemplo de otras academias extranjeras, se mantenían las dos asignaturas de teoría de las artes e historia de las mismas (que incluía la mitología y la historia de los trajes y costumbres de los pueblos), aunque permitía a la Academia que las impartiera un mismo profesor; y no se repondió nada sobre la devolución del edificio de la Trinidad.

La Academia siguió interponiendo objeciones a la manera de interpretar el decreto de 25 de septiembre de 1844 y la R.O. de 23 de marzo de 1845 que hacía los nombramientos de profesores, como hemos visto en el capítulo dedicado a ellos. Sin embargo esto no fue obstáculo para que el nuevo plan se pusiera en marcha en el curso 1845-1846. Con fecha de 15 de junio de 1845 se le concedieron "cuarenta duros" para habilitar las salas en el propio edificio de la calle Alcalá y para comprar el material necesario¹¹⁶. Y el 8 de septiembre se

Francisco Elías, José Madrazo, Eugenio de la Cámara y Marcial Antonio López. En 7 de diciembre se comunicó al Gobierno que se estaban elaborando algunas observaciones al plan; éste contestó en nombre de la Reina gobernadora y con fecha 17 del mismo, que serían bien recibidas pero que se aligerara en lo relativo al nombramiento de los profesores (19-11/1), según se dio cuenta en la J.O. 12 enero 1845 (90/3).

¹¹³ Fue aprobado por la J.O. de 12 de enero de 1845 (90/3), y elevado al Gobierno con fecha 23 del mismo (28-6/1): *Propuesta a la Academia sobre varios puntos del Plan de Estudios que hace la comisión especial*, compuesta por el viceprotector, el duque de Gor, Juan Nicasio Gallego, el marqués del Socorro, Juan Miguel de Inclán, Francisco Elías, José Madrazo, Eugenio de la Cámara y Marcial Antonio López (28-6/1).

¹¹⁴ *Propuesta a la Academia sobre varios puntos del Plan de Estudios que hace la Comisión especial, aprobada en junta ordinaria del 12 de enero de 1845, y remitida al Gobierno en 23 de enero (28-6/1)*. La polémica en torno al edificio del convento de la Trinidad lo tratamos en el capítulo dedicado al Museo de la propia Academia.

¹¹⁵ Por R.O. de 10 de febrero de 1845 comunicada por el ministro Pidal al secretario de la Academia (19-11/1).

¹¹⁶ Por R.O. vista en la J.O. de 29 de junio de 1845. Los Estudios preliminares de Dibujo se instalaron en parte del edificio del Museo de la Trinidad compartiéndolo con el Conservatorio de Artes, según la R.O. trasladada por el subsecretario de la Sección de Instrucción Pública del Ministerio de la Gobernación al secretario general con fecha 8 de septiembre de 1845 (19-11/1), y vista en la J.O. Extr. de 14 de septiembre (90/3).

abrió el plazo de matriculación y se comunicaron los nombramientos a los profesores pidiéndoles su asistencia a la junta de exámenes¹¹⁷.

En julio de 1845 la Academia tenía ya listo un borrador de *Reglamento de la Escuela de Nobles Artes* que fue aprobado a los pocos meses¹¹⁸. Éste definía y concretaba las asignaturas y el número de profesores, duración del curso y orden de los estudios. Se establecía como obligatorio para poder acceder a los estudios de la Escuela el haber aprobado las enseñanzas de aritmética y geometría de dibujantes. El curso duraría desde el 1 de octubre al 30 de junio; hasta abril se cursarían las enseñanzas de noche, y en mayo y junio las de día. Se fijaba un plazo máximo de cinco años para aprobar los estudios elementales de dibujo, sin lo cual no se podría acceder a los superiores. Finalizados todos los estudios a los alumnos se les daría "un dictado" como "Discípulos de la Academia de Nobles Artes de San Fernando", y a los más sobresalientes un diploma. Por lo demás, aunque el R.D. de creación contemplaba la celebración de concursos trienales (manteniendo lo dictado en los *Estatutos*), el *Reglamento* sólo decía que cuando quedase instalada la Junta Facultativa ésta "propondrá por medio de la Academia cuanto juzgase oportuno para la formación de un reglamento que establezca el modo de celebrar los concursos trienales para los premios de los alumnos de la escuela".

El curso 1845-1846 se inauguró pues oficialmente con la celebración de una junta pública el 24 de noviembre¹¹⁹, en la cual, y previo discurso del viceprotector marqués de Falces, el secretario dio lectura al R.D. de 25 de septiembre de 1844 que establecía el plan de estudios de bellas artes de la Academia de San Fernando, a otras reales órdenes y disposiciones, y al nuevo *Reglamento* de los estudios, al tiempo que comunicaba que el número de alumnos matriculados ascendía, en los de Dibujo a mil veintinueve, en los de Pintura y Escultura a cuarentaisiete, y en los de Arquitectura a ciento cincuenta y nueve¹²⁰. Comenzaba así un nuevo período que excede los límites de este trabajo, y que ya ha sido objeto de estudio¹²¹.

1.2. Las Asignaturas

Acabamos de ver de manera global las discusiones tenidas en torno a la manera de configurar las enseñanzas de la pintura, pero vamos a tratar de una manera más detallada las asignaturas específicas (aunque algunas compartidas) de dicha enseñanza.

¹¹⁷ Por R. O. vista en la J.O. Extr. de 14 de septiembre de 1845 (90/3).

¹¹⁸ *Reglamento para la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando*, aprobado por R.O. comunicada por el ministro de la Gobernación el 28 de septiembre de 1845 (19-11/1). También se conserva el borrador (19-17/1). **Real Decreto...** (1845).

¹¹⁹ Según R.O. de 17 de noviembre de 1845 (19-17/1).

¹²⁰ Se trata de la J.Púb. de 24 de noviembre de 1845 (128/3).

¹²¹ Vid. **Araño** (1988).

1.2.1. *Perspectiva*

Aunque no lo estuvo desde los primeros años de la Academia, al comenzar el siglo XIX la asistencia de los alumnos a las clases de perspectiva estaba ya institucionalizada. En 1766 Antón Rafael Mengs había propuesto una serie de reformas para la enseñanza de pintores y escultores y entre ellas contemplaba la inclusión de los estudios de perspectiva, geometría elemental, anatomía artística, colorido y copia de estampas. Todo esto serviría como complemento a los estudios ya existentes de copia de yesos y de figuras del natural, que se impartían en horario vespertino, por lo que para no interferir su marcha Mengs propuso que las nuevas enseñanzas se impartieran en las horas de la mañana¹²². Para estudiar esta propuesta, el viceprotector Tiburcio de Aguirre convocó una reunión en su casa a la que asistieron Vicente Pignatelli, el marqués de Tovar y el secretario Ignacio Hermosilla, y en la que se trató directamente con Mengs estos y otros puntos¹²³. En lo referente a la perspectiva se acordó que se impartiera a lo largo de todo el curso académico durante dos horas diarias; a su profesor se le daría el título de "director de Perspectiva", tendría todas las prerrogativas que los *Estatutos* concedían a los directores y cobraría directamente de los fondos de la Academia¹²⁴. En caso de que se designara para ello a uno de los profesores ya existentes éste no cobraría dos sueldos, sino que se le completaría hasta la suma estipulada para el de perspectiva¹²⁵, y atendería tanto a las clases de perspectiva como a las obligaciones que ya hubiera contraído respecto a las enseñanzas nocturnas. Mengs propuso para el puesto de teniente director de pintura Alejandro González Velázquez, quien fue aceptado, aunque se precisó que la vacante que pudiera producirse en el futuro se proveyera del modo acostumbrado para con el resto de los profesores¹²⁶.

Las clases de perspectiva comenzaron, pues, bajo la dirección de un profesor de pintura, pero con el tiempo también ejercieron su enseñanza escultores y arquitectos, como ya vimos en el apartado dedicado a los directores de esta materia. Desde 1775 estas clases pasaron a cursarse en horario de tarde o noche. Debido a ello, cuando en 1786 fue nombrado Agustín Navarro se le recortó el sueldo aduciendo que por las mañanas podía dedicarse a otros menesteres, ya que no era ni director ni teniente director sino académico de mérito.

¹²² **Bédat** (1989: 214-214) dice que Mengs recogió estas ideas de Felipe de Castro, quien las había expuesto en un memorial firmado el 20 de septiembre de 1763.

¹²³ *Conferencia particular de 27 de febrero de 1766* (32-11/1).

¹²⁴ En las juntas se sentaría después de los directores de pintura, escultura y arquitectura, y antes de los tenientes directores. Se le estipulaba un sueldo de 500 ducados anuales (5.500 reales).

¹²⁵ El sueldo de un director de pintura o escultura era de 3.000 reales anuales, y el de un teniente director de 1.500.

¹²⁶ Estas propuestas fueron aceptadas por R.O. de 19 de agosto de 1766, la misma que nombraba a Alejandro González Velázquez director de perspectiva.

Esta enseñanza estaba pensada, como decíamos, para que pintores y escultores se ejercitasen en el dominio de sus reglas, pues, como aún comentaba en 1787 el consiliario Pedro de Silva, "no vemos otra cosa que obras de buenos pintores faltas de Perspectiva"¹²⁷. En ese mismo año fue nombrado el nuevo director, Guillermo Casanova Aguilar, y a instancias suyas se acordó en 1793 que antes de pasar a la Sala del Yeso los alumnos de figuras deberían haber superado un examen de esta materia y obtenido un certificado de aptitud¹²⁸. Pero unos años más tarde, en 1797, él mismo se lamentaba de que, aunque estaba mandado extenderlas, estas certificaciones no se hacían porque los alumnos "ni asisten a estudiar la Perspectiva ni piden certificaciones; por lo cual resulta inútil esta clase de enseñanza que V.E. considera necesaria en el estudio de las artes"¹²⁹. Como ya hemos visto, en 1799 los profesores propusieron que la enseñanza de la perspectiva se cursara dentro de la etapa preliminar y simultaneando su estudio con el del modelo en yeso y la anatomía artística, siendo objeto de examen, junto a las otras preliminares, antes de poder acceder al estudio en la Sala del Natural. Al hablar de los académicos de mérito vimos cómo a partir de 1801 se exigió a los aspirantes al título que acreditaran mediante un examen que habían estudiado competentemente esta materia. Unos años después, en 1806, y como consecuencia de la iniciativa del marqués de Espeja, se revisó la propuesta de 1799 y se rectificó en cuanto a simultaneidad de su estudio con el del yeso y la anatomía, apoyándose entonces la idea de que una vez conseguido el pase al yeso lo primero que debía estudiarse fuera la perspectiva. Además, para estos momentos las clases ya no eran diarias, por lo que se pidió que volvieran a serlo.

Hasta 1818 las clases tuvieron lugar en el edificio de la calle Alcalá. Sin embargo, a partir de este año, en que se abrió el Estudio de Dibujo de la calle de Fuencarral, pasaron a formar parte de él y de su plan de estudios y se nombró como director de la "Sala del Adorno y la Perspectiva" a Fernando Brambila. En el Estudio de Fuencarral compartían la disciplina los futuros pintores y escultores con aprendices y menestrales, pero tenían consideraciones especiales unos respecto a otros. De hecho, se aconsejó a Brambila que diera "a los artesanos solamente algunas nociones leves del arte, para que sepan dibujar y poner en Perspectiva algún mueble u otro objeto semejante, con el fin de que pasen pronto al Adorno. A los otros dedicados a las nobles artes, o que las

¹²⁷ Carta de Pedro de Silva al viceprotector marqués de la Florida firmada el 10 de agosto de 1787 (32-14/1). Además, la J.O. de 4 de diciembre de 1768 acordó que "los discípulos de Pintura, Escultura y Arquitectura de todas clases deben asistir de día el estudio de la Perspectiva si quieren merecer las ayudas de costa mensuales", según comunicó Ignacio Hermosilla al conserje Moreno con fecha 5 de diciembre (104-4/3).

¹²⁸ Por acuerdo de la J. O. de 7 de abril de 1793, comunicado por el secretario Bosarte al conserje Moreno con fecha 24 del mismo con el fin de que no permitiese "que ninguno pase ni pretenda pasar desde la Sala de Figuras a la del Yeso" (104-3/5).

¹²⁹ Es carta dirigida posiblemente al viceprotector, firmada el 30 de abril de 1797 (32-14/1), y vista en la J.P. del mismo día (125/3).

aprendan por afición, debe ser más extensa la enseñanza de la Perspectiva, y el director de esta sala enviará con su firma a la Real Academia los diseños de los discípulos que soliciten pase a la sala del antiguo o del Adorno, según la profesión de cada uno"¹³⁰. Finalmente, en 1823 Pedro Franco propuso que la perspectiva se cursara no en los Estudios de Dibujo sino en la sede de los Estudios Mayores, es decir, en la calle Alcalá¹³¹. Desde entonces y hasta 1844 las clases de perspectiva sufrieron un continuo ir y venir de una sede a otra¹³².

En cuanto a la didáctica seguida, se prefirió que los profesores elaboraran sus propias "cartillas", en las que, auxiliándose de otros ejemplos, debían reflejar un método sencillo y eficaz aplicable a los alumnos. Aunque también se adquirieron libros de autores extranjeros¹³³. Guillermo Casanova Aguilar recomendó en 1793 que se publicara con este fin, y por separado, el capítulo dedicado a los "Principios de Perspectiva" contenido en la obra de Benito Bails *Principios de Matemáticas*¹³⁴. Pero a pesar de ello él mismo manifestó la intención de imprimir por su cuenta "algunas láminas que ya tenía grabadas y los diseños de otras, de mayor tamaño que las del mencionado

¹³⁰ Según se recoge en los **Estatutos** (1819). En este año, por ejemplo, asistían varios aprendices de la Real Fábrica de Porcelana (22-22/1); en el otro caso estaban alumnos como José María Avrial, quien pidió ingresar en dicho estudio para adquirir "el grado de perfección que se requiere para emprender el estudio de la noble arte de la pintura" (40-5/2).

¹³¹ Durante algunos meses de 1822 los Estudios de Dibujo de la Merced y calle de Fuencarral pasaron a depender económicamente del Ayuntamiento de Madrid. Por ello el viceprotector Pedro Franco propuso de nuevo en 22 de noviembre de 1823, en su *Nuevo plan para el gobierno de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando arreglado al sistema actual de las demás de su clase de Europa*, que la Academia se desentendiera de ellos ya que económicamente no podía mantenerlos (18-39/1).

¹³² Por acuerdo de la J.O. de 14 de marzo de 1824 las clases de perspectiva volvieron a la calle Alcalá (87/3). En 1830 estaban de nuevo en Fuencarral porque Brambila pidió que por problemas de espacio pasaran a otro edificio, pero la J.O. de 7 noviembre no lo autorizó porque tampoco allí lo había (88/3). Por unos meses, entre 1831 y 1832, estuvieron en la calle Alcalá a consecuencia de haberse cerrado los Estudios de Dibujo, cierre que fue aconsejado por la circunstancia de haberlo hecho de orden gubernamental todas las "escuelas generales de estudio"; las academias no se cerraron por ser consideradas "como las Universidades de las nobles artes", y la de San Fernando continuó impartiendo sus clases incluidas las de matemáticas, geometría y perspectiva (33-17/1).

¹³³ Entre 1795 y 1803 (según los libros de cuentas, 237/3 y siguientes), por ejemplo, la Academia compró obras de Pietro Accolti (*Prospettiva pratica*, Firenze, 1625), de Euclides (*La prospettiva di Euclide, tradotta et illustrata del R.P.M. Egnatio Danti Cinsieme con la Prospettiva di Eliodoro Larisseo*, Firenze, 1573; *La perspectiva y especulativa, traducidas en vulgar castellano por Pedro Ambrosio Onderiz*, Madrid, 1581), de Ozanam (*Perspective theorique et pratique*, Paris, 1769), de Abraham Bosse (*Manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la Perspective par petit-pied comme le Geometrae*, Paris, 1648; *Traité des pratiques geometrales et perspectives enseignés dans l'Academie Royale de Peinture et Sculpture*, Paris, 1665), de Philipe Nunes (*Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Lisboa, 1767), o de Eustachio Zannotti (*Trattato teorico-pratico di prospettiva*, Bologna, 1766).

¹³⁴ Lo manifestó en carta firmada el 2 de julio de 1793 (32-14/1). **Bails** (1775).

Bails"¹³⁵. Sin embargo, y según el testimonio del marqués de Espeja, una cosa fue que lo publicara y otra que la Academia aceptara su uso¹³⁶. Guillermo Casanova de Aguilar falleció en 1804¹³⁷, y en 1806 se decidió que el método a seguir fuera el contenido en la obra de Bails. Como hasta 1816 no se encargó otra "cartilla" a Fernando Brambila, podemos pensar que éste fue el método por el que se rigieron las clases. Brambila la tuvo dispuesta pronto, y se publicó en 1817¹³⁸. También su sucesor, Manuel Rodríguez, publicó en 1834 su propio tratado¹³⁹.

Como aliciente y recompensa a los esfuerzos de los alumnos (que no asistían a las clases en la proporción deseada) se propuso en 1799 conceder un premio final de curso para los que estando matriculados en pintura, escultura o arquitectura asistieran a ellas. Este premio se mantuvo y se confirmó en los *Estatutos Particulares* de los Estudios de Dibujo aprobados en 1818¹⁴⁰. Y bien fuera por el aliciente de los premios, bien porque los alumnos tomaron conciencia a lo largo del tiempo de la importancia de esta enseñanza, el hecho fue que las asistencias se incrementaron. Por ejemplo, en el curso 1822-1823 se matricularon veinticinco alumnos¹⁴¹, y en el de 1830-1831 lo hicieron ya cuarenta y seis, lo que motivó que existieran problemas de espacio (los apuntados por Fernando Brambila cuando pidió que las enseñanzas se trasladasen a la sede de la calle Alcalá). Además de estos premios anuales también se incluyó uno de perspectiva en la convocatoria del Concurso General de premios de 1796, con calidad de premio

¹³⁵ **Casanova** (1794).

¹³⁶ Como ya hemos visto en el apartado dedicado al Plan de Estudios, Espeja se quejaba en 1803 de la falta de interés de los alumnos, "a pesar de los esfuerzos de su director Guillermo Casanova de elaborar su tratado para enseñarla, que ha presentado al examen de la Academia, y ésta aún no se ha dignado a contestarle".

¹³⁷ A su muerte, su madre, Estefanía de Aguilar, presentó un memorial suplicando que "se sirviese la Academia admitir o tomar a su cargo el *Tratado de Perspectiva* que con aprobación de este Rl. Cuerpo publicó el dicho Casanova para la enseñanza que estaba a su cargo, y la J.P. de 8 de julio acordó que fuera el viceprotector quien tomara la decisión. En la J.P. de 13 de enero de 1805 se presentó una "memoria circunstanciada de los herederos de Guillermo Casanova, de los ejemplares impresos, estampas y láminas que existían en su poder del *Tratado de perspectiva aérea*, que imprimió", por si la Academia tenía a bien comprarlo, y se acordó que los herederos "sigan vendiendo los ejemplares que gusten" (126/3).

¹³⁸ **Brambila** (1817).

¹³⁹ **Rodríguez** (1834) lo había presentado para su aprobación a la J.O. de 12 de octubre 1834, que autorizó su impresión y publicación previo informe favorable de la Comisión de Arquitectura (89/3). La misma junta le animó a que concluyera la parte que estaba escribiendo dedicada a la perspectiva aérea; las láminas las había abierto él mismo, según carta de 17 de febrero de 1834 (32-14/1). Pero no parece que llegara a publicar la segunda parte, aunque su intención quedó manifiesta en la publicada pues figura como "primera parte".

¹⁴⁰ **Estatutos...** (1819).

¹⁴¹ Según oficio de Juan M. Inclán Valdés al secretario general Martín Fernández Navarrete de 2 de enero de 1823 (18-49/1).

extraordinario. Para justificar esta inclusión se decía de ella que era "tan esencial a la Pintura como a la delineación la Arquitectura"¹⁴². En la primera convocatoria del siglo XIX, la de 1802, el premio fue a parar a Ángel Humanes, quien había trabajado sobre el tema propuesto de "La apariencia interior de un panteón con urnas sepulcrales, iluminado con luz artificial colocada en el fondo del mismo", y como prueba de repente había hecho un pedestal de orden toscano¹⁴³. En 1805 obtuvo el premio José de San Martín, cuyo tema de pensado fue "Un salón regio con su trono magníficamente adornado con columnas y estucos, y con Pinturas" y el de repente un intercolumnio jónico¹⁴⁴. En 1808 se llevó el premio Tiburcio Pérez Cuervo¹⁴⁵. Hasta 1831 no se volvió a convocar Concurso General de premios trienales, y en esa ocasión el premio fue para José María Avrial Flores, quien hizo como tema de pensado "El patio de las escribanías de provincia de la Real Casa y Corte, tomando el punto de vista por la parte de la entrada del costado, de modo que se descubra parte de las galerías que en el piso principal circundan la escalera del edificio", y como el tema de repente "Una cruz arrimada a un plano vertical con sus sombras y batimento correspondiente"¹⁴⁶.

Ya hemos hecho referencia a que la reforma de los estudios de bellas artes de 1844 mantuvo la enseñanza de la perspectiva entre los estudios comunes, y en 1845 fue nombrado para desempeñar la cátedra Patricio Rodríguez Prieto¹⁴⁷.

1.2.2. Anatomía Artística

Como hemos visto en el apartado anterior, en 1766 Antón R. Mengs planteó la necesidad de ampliar la formación de los futuros pintores y escultores incluyendo también el estudio teórico de la anatomía del cuerpo humano. La idea convenció a una parte de los académicos que, reunidos, aceptaron que su enseñanza estuviera a cargo de un cirujano de prestigio ayudado de un profesor pintor o escultor, con el fin de que se

¹⁴² *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las tres Nobles Artes en la junta publica de 13 de julio de 1796*, Madrid, [1796].

¹⁴³ **Distribución de los premios...** (1802). Ángel Humanes tenía 18 años y era natural de Villaluen-go; junto a él se habían presentado Nicanor José García, Ginés Ruiz y José de San Martín.

¹⁴⁴ **Distribución de los premios...** (1805a). José de San Martín ya se había presentado en la convocatoria anterior, era natural de Madrid y tenía 21 años, y asistía a las clases del yeso y del natural. Compitió con Joaquín de la Gala y con Juan Carbonell.

¹⁴⁵ **Distribución de los premios...** (1832a). Pérez Cuervo era alumno de arquitectura y compitió con Francisco Gutiérrez y Anselmo Alonso, ambos alumnos del yeso y del natural. No hemos localizado el tema de pensado pero el de repente fue sobre un pedestal dórico.

¹⁴⁶ **Distribución de los premios...** (1832b). José María Avrial tenía 24 años y era natural de Madrid; era alumno del Natural y del Yeso y compitió con Pedro Raggio, Laureano González y Pedro Sáez García.

¹⁴⁷ Por R.O. de 25 de marzo de 1845, vista en la J.O. de 15 de septiembre (90/3).

adaptara a las necesidades de la práctica artística. A diferencia del director de perspectiva, el de anatomía no formaría parte de la plantilla de profesores de la Academia, sino que se le pagaría una cantidad al final de cada curso a título de "regalo". Al no disponer la Institución de fondos suficientes para completar el sueldo de los profesores que pudieran dedicarse a ello, acordó proponer al Rey que destinara a cualquiera de sus artistas de cámara para que, en los días que estuvieran más desocupados, asistieran a las clases junto al cirujano¹⁴⁸. Estas medidas se expusieron al Monarca, quien las aprobó unos meses después y pidió que se le remitiera una relación de los profesores que a su juicio pudieran desempeñar esta tarea¹⁴⁹. La Academia la elaboró incluyendo tanto a los que cobraban solamente como artistas de cámara como a los que recibían también sueldo de la misma; el doble sueldo de éstos justificaría, a ojos de la Academia, su dedicación a la nueva enseñanza¹⁵⁰. El Rey acogió la propuesta y mandó que se presentaran los artistas de cámara propuestos y que se pusieran a disposición de la Academia¹⁵¹. Por su parte, la junta particular nombró para director de anatomía al cirujano Agustín Navarro, concediéndole iguales prerrogativas que a uno más de los directores de la Academia, aunque sin sueldo¹⁵². El interés por que comenzara a impartir las clases cuanto antes se demostró inmediatamente al encargarle que se pusiera en

¹⁴⁸ Como acabamos de ver la propuesta de Mengs se trató en la *Conferencia particular del 27 de febrero de 1766* (32-11/1).

¹⁴⁹ La propuesta se le hizo con fecha 3 de mayo de 1766, y la respuesta afirmativa la comunicó el marqués de Grimaldi al secretario Hermosilla con fecha 19 de agosto (32-11/1). **Bédat** (1989: 144 y 215) dice que la cátedra de anatomía se creó en febrero de 1768, y en otro apartado dice que en febrero de 1767.

¹⁵⁰ La propuesta iba dirigida al marqués de Grimaldi con fecha 6 de septiembre de 1766, en la que se incluían dos relaciones, una de *Profesores que tienen sueldo por el Rey y por la Academia*, entre los que estaban Felipe de Castro, Antonio González, Andrés de la Calleja, Roberto Michel, Antonio Velázquez y Francisco Bayeu; y otra con los *Profesores que tienen sueldo por el Rey y no por la Academia*, entre los que figuraban Antón R. Mengs, Juan [Giovanni Battista] Tiépolo, Carlos Casanova, Mariano Maella, Manuel Salvador Carmona y José Filipar (32-11/1).

¹⁵¹ Según oficio del marqués de Grimaldi a Ignacio Hermosilla fechado el 8 de septiembre de 1766 (32-11/1). De todas formas, la Academia no estaba muy segura del conocimiento que tenía de todos los artistas que cobraban del Real Erario y escribió en 22 de septiembre a Gabriel Benito de Alonso López, de la oficina de la Real Hacienda, para que le diera puntual detalle de cuántos eran; éste se lo dio con fecha 2 de octubre. Entre los pintores de cámara figuraban: Domingo M^a. Sani (desde 1734), Juan Bautista de la Peña (desde 1738), Andrés de la Calleja (desde 1743), Antonio González (desde 1756), Carlos Casanova (desde 1757) y Matías Gasparini (desde 1760); también incluía al escultor Roberto Michel (desde 1757), a los arquitectos Jaime Marquet (desde 1755) y Antonio Carlos de Borbón (desde 1765), y al grabador Tomás Francisco Prieto (desde 1761) (32-11/1).

¹⁵² Fue nombrado en la J.P. de 25 de septiembre de 1766 (121/3), y el acuerdo se comunicó al marqués de Grimaldi con fecha 28 del mismo (93-3/6); el Rey aprobó el nombramiento por orden comunicada por Grimaldi a Hermosilla con fecha del día 30 (32-11/1); tomó posesión en la J.O. de 5 de octubre de 1766 (82/3), según comunicado a Grimaldi del día 8 (32-11/1). **Bédat** (1989: 174) dice que Agustín Navarro "por ser el médico del duque de Alba, no tenía problemas financieros y había rehusado a cualquier sueldo".

contacto con el director general Ventura Rodríguez y con los directores de pintura y escultura más antiguos, Antonio González Velázquez y Felipe de Castro. Juntos deberían tratar de concretar el modo de llevar a cabo esta enseñanza. Echando en falta la cola-boración de Antón R. Mengs, impulsor de la idea, se invitó a éste a que participara en las discusiones¹⁵³. Sin embargo a Mengs no le había parecido bien el modo en que la junta particular se había conducido para nombrar a Agustín Navarro y en su carta de respuesta, tras afirmar que la junta había hecho unas "irregulares representanzas a S.M." y había demostrado el "poco aprecio que se hace de los facultativos", decía que ya había manifestado al conde de Aguilar y al viceprotector Tiburcio Aguirre su opinión sobre lo sucedido, y que pensaba mantenerse al margen de la cuestión hasta que no le llegaran las respuestas de éstos¹⁵⁴.

Pasaron los meses y, no habiendo comenzado aún las clases en febrero de 1767, se convocó en casa de Vicente Pignatelli a Ventura Rodríguez, Felipe de Castro, Antonio González y a Agustín Navarro¹⁵⁵, quienes acordaron que el estudio de la anatomía debía comenzar por el aprendizaje de la osteología (primero con los huesos por separado y luego en el conjunto del esqueleto), y después se estudiaría la miología, bien directamente sobre los cadáveres, bien en modelos vivos, de cera o en estampas. Para esto último se estimaba conveniente la adquisición de libros de los mejores maestros conocidos en el momento, como por ejemplo el Vesalio ilustrado por Albino, o la colección de Gautier¹⁵⁶. En cuanto a los modelos de cera, se creía conveniente proporcionar una colección de varias piezas "porque estas representan las partes del cuerpo humano más a lo Natural, y en todos los puntos ópticos que convenga dibujarles por lo que dan mucha más luz"¹⁵⁷.

¹⁵³ Según oficio dirigido a Antón R. Mengs de 2 de noviembre de 1766 (32-11/1).

¹⁵⁴ Carta de Antonio Raphael Mengs a Ignacio de Herosilla y Sandoval firmada en San Lorenzo el 3 de noviembre de 1766 (32-11/1).

¹⁵⁵ Se les convocó con oficio fechado el 2 de febrero de 1767 (93-3/6).

¹⁵⁶ Estas ideas se manifestaban en un escrito sin fecha ni firma pero que bien pudieran ser el resultado de las conversaciones mantenidas por los profesores y Agustín Navarro a lo largo de 1767 (93-3/6). Cortés (1994: 86) sitúa el escrito a continuación de una cita de 1778, y resalta la desorientación que sufrían quienes habían propuesto las obras de Vesalio, Castagno y Arnauld-Eloi Gautier d'Agoty; Cortés aclara que las láminas de este último, publicadas en 1773, eran una versión de las grabadas por Jan Wandelaar para el libro de Albinus (Bernard Siegfried Weiss) titulado *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani*. Respecto a la obra de Vesalio (*Andrea Vesalii... de humani corporis fabrica*, Basileae, per Ioannem Quadrinum, 1543) no hay dudas, pero por la inexactitud de los datos aportados, no sabemos a qué Gautier se refiere el escrito, pues además de las obras apuntadas por Cortés, podemos pensar en la de J.H. Lavater (*Elemens anatomiques de'Osteologie et de Myologie á l'usage des peintres et des sculteur. Traduit de l'allemand pour Gauthier de la Peyronie; et enrichies des notes et observations interessantes du traducteur*) de la que la Academia compraría posteriormente, en 1800, un ejemplar de la edición de París de 1797, con 27 estampas (242/3).

¹⁵⁷ Ceán (1800: 107-108) explica cómo Gaspar Becerra, "enterado perfectamente de la anatomía del cuerpo humano hizo los dibujos para el libro que sobre esta ciencia publicó allí [en Roma] el doctor

Sin embargo, y pese a haber conseguido licencia del arzobispo de Toledo para trasladar a la Academia los cadáveres necesarios para su disección ante los alumnos¹⁵⁸, tampoco se logró que comenzaran las clases a lo largo de 1767. En enero de 1768 Agustín Navarro se dispuso a comenzarlas y se presentó en la Academia "con un pequeño esqueleto y una calavera", según manifestó el conserje. Pero como éste no había sido avisado del acuerdo que, según el cirujano, le había comunicado el propio Vicente Pignatelli, no se había preparado nada y Navarro tuvo que desistir de su intención¹⁵⁹. A los pocos días se hacía pública una nota por la que se anunciaba que el día 3 de febrero comenzarían las clases bajo la dirección de Agustín Navarro y la supervisión, por semanas, de un profesor de pintura o escultura; el horario establecido era de 9 a 10 de la mañana y mientras se habilitaba una sala, las clases tendrían lugar en la de Juntas de su edificio de la casa de la Panadería¹⁶⁰. En cuanto a los profesores, se invitó a Antón R. Mengs para que fuera el primero en asistir junto a Agustín Navarro¹⁶¹, y, al disculparse Mengs diciendo que estaba muy ocupado en el "real servicio" y que en cuanto tuviera licencia expresa del Rey para abandonarlo se encargaría con gusto de ello¹⁶², se

Juan de Valverde el año de 1554, que sirve de estudio a los pintores, escultores y cirujanos; y además trabajó dos estatuas anatómicas, que andan vaciadas en manos de los profesores". (Juan Valverde de Amusco: *Anatomia del corpo humano*, in Roma, per Ant. Salamanca et Antonio Lafrery, 1560; In Vinegia, apresso Nicolò Bevilacqua Trentino). Por nuestra parte, sabemos que posteriormente, la J.O. de 21 de septiembre de 1777 tuvo presente el regalo que había hecho el académico supernumerario por la arquitectura Fernando González de Lara, de "una figura de Anatomía executada en cera, y reputada por de Gaspar Becerra" (84/3). A las pocas semanas el escultor y académico de mérito Antonio Primo pidió "el modelo de anatomia de Ezquerra" (¿Gaspar Becerra?) "para hacer sus estudios", comprometiéndose a limpiarlo de "las superfluidades que por mal pegado tiene". Se le confió por dos meses, según nota del 26 de noviembre de 1777, pero lo tuvo durante casi un año, al cabo del cual lo devolvió restaurado y pidió una compensación económica por su trabajo (93-3/6), como quedó registrado en la J.P. de 8 de noviembre de 1778 en la que el secretario leyó un memorial de Primo "en que decía haber compuesto una Anatomía de cera de la Academia, lo que hacía presente a la Junta para que resolviera lo que gustase"; en la J.P. de 29 de noviembre quedó resuelto "que se le diesen cuatrocientos reales por los gastos y trabajo que alegaba" (123/3).

¹⁵⁸ La licencia estaba fechada en Madrid el 25 de septiembre de 1767 y firmada por Manuel Fernández de Torres, presbítero, arcipreste de la Colegiata de Talavera y vicario de Madrid, concediendo al rector del Hospital General de la Corte, Patricio Martínez de Bustos Manrique, poder para trasladar a la Academia los cadáveres necesarios para este fin (93-3/6).

¹⁵⁹ Según nota del conserje Juan Moreno al secretario Ignacio de Hermosilla firmada el 27 de enero de 1768 (93-3/6).

¹⁶⁰ Por acuerdo de la J.O. de 31 de enero de 1768 (82/3) se extendió el aviso con fecha 1 de febrero (93-3/6; 32-11/1), y comunicación al conserje (104-3/5).

¹⁶¹ Por oficio de 1 de febrero de 1768 (32-11/1).

¹⁶² La carta de respuesta de Antón R. Mengs, dirigida a Ignacio de Hermosilla está fechada el mismo 1 de febrero de 1768 (32-11/1). En los borradores de algunas cartas que se conservan, sin fecha ni firma, Mengs explica que hubo un malentendido cuando propuso que otros pintores al servicio del Rey asistieran a estas clases, entre los que no estaba incluido él, y consideró que al invitarle la Academia a desempeñar esta función le rebajaba al nivel "de cualquier nuevo académico" y le trataba como acadé-

avisó a Andrés de la Calleja, quien también se excusó argumentando que estaba ocupado, junto a Mengs, en la "recolección y entrega que se me debe hacer de las Pinturas que se han elegido en la testamentaría de la Reina madre, para el Rey Nuestro Señor"¹⁶³. Las clases debieron comenzar, pues, solamente con Agustín Navarro y a pesar de que también se había pedido a G.B. Tiépolo que acudiera, como pintor de cámara que era¹⁶⁴. Por lo demás, para fomentar la asistencia de los alumnos, se acordó que asistieran a las clases de anatomía los de las Salas del Yeso y del Natural, ya que siendo en horas de mañana no se interfería la asistencia a una y otras; y cuando estos alumnos aspiraran a conseguir las ayudas de costa mensuales deberían presentar, junto a las obras trabajadas en sus respectivas salas, "los dibujos o modelos que hagan de Anatomía"¹⁶⁵.

Para facilitar el estudio, Agustín Navarro solicitó que se vaciaran algunos moldes de estatuas¹⁶⁶, y a mediados de 1768 se había encargado ya a Isidro Carnicero (por mediación de Vicente Pignatelli) que hiciera los dibujos que habrían de ilustrar la "cartilla" de anatomía por la que trabajarían los alumnos¹⁶⁷. Por una carta del marqués

mico de honor olvidando su distinción de primer pintor del Rey. Por ello, pidió que se le eximiera de la obligación de ejercer este encargo. El marqués de Grimaldi le contestó con fecha 9 de febrero de 1768 en los siguientes términos: "Vm. tiene entera libertad para asistir o no a las lecciones; las cuales en nada deben perjudicar a los encargos del Real Servicio en que Vm. trabaja" (4/CF.2).

¹⁶³ Carta de Andrés de la Calleja a Ignacio de Hermsilla firmada el 2 de febrero de 1768 (93-3/6).

¹⁶⁴ Por oficio fechado el 6 de febrero de 1768 (93-3/6).

¹⁶⁵ Por acuerdos de las J.J.OO. de 6 y 13 de marzo, y J.P. de 21 de marzo de 1768, comunicados al conserje Juan Moreno con fecha 23 del mismo y previniéndole de que recogiese los dibujos de quienes quisieran optar a las ayudas de costa (32-11/1; 104-3/5).

¹⁶⁶ El marqués de Santa Cruz expresó a Ignacio de Hermsilla esta necesidad de Agustín Navarro con fecha 3 de febrero de 1768, y se mandó que se llevara a efecto con fecha del mismo día (93-3/6; 104-3/5). **Bédat** (1989: 150-151) comenta a este respecto que una vez comenzadas las clases, Mengs y Castro se presentaron ante Navarro y discutieron con él sobre la manera de llevar a cabo las clases, y que según se recoge en la J.O. de 6 de marzo de 1768, "convino Agustín Navarro en alterar el primitivo método de enseñanza 'por el deseo de la paz y para conservar la buena armonía'; añade Bédat que los consiliarios desaprobaban la innovación "teniendo muy a mal que por los particulares se perturben y quebranten de propia autoridad las resoluciones de la junta, y decidieron que se siguiera el primer método de enseñar"; y además, que "los consiliarios amonestaron a los profesores encomendádoles abstenerse de aquellas disputas obstinadas 'que indisponen los ánimos, son contra el decoro del cuerpo y de los particulares y resfrían la aplicación de los discípulos al ver la discordia y la poca armonía de los maestros". Y concluye Bédat diciendo que "dichas querellas entre profesores se deben considerar como una de las causas que han impedido que se instaurara la disciplina en la Academia. Tanto más cuanto que Felipe de Castro estaba acostumbrado a suscitar tales riñas".

¹⁶⁷ La J.O. de 5 de junio de 1768 vio los dibujos de Isidro Carnicero y le parecieron muy a propósito, lo que se comunicó a Vicente Pignatelli con fecha del día siguiente, instándole a que le mandara que los terminase para su pronta impresión (32-11/1); el conserje recibió orden con fecha del día 6 para que pagara a Carnicero lo que costaran dichos dibujos (104-3/5). Los dibujos que sobre este trabajo dejó Isidro Carnicero a su fallecimiento fueron seis, y representaban cráneos, mandíbulas y huesos a tamaño natural; éstos aún se conservaban en 1816 en la Biblioteca de la Academia cuando fueron

de Santa Cruz sabemos que en 1771 era Jerónimo Antonio Gil quien estaba haciendo veinte láminas para la "cartilla" de anatomía¹⁶⁸, y que las estaba revisando Agustín Navarro¹⁶⁹. Pero éste cayó enfermo, y la tarea continuaba aún interrumpida en marzo de 1774¹⁷⁰. A comienzos del año siguiente Navarro la tenía ya concluida y se le pidió que la entregara al marqués de Santa Cruz, a quien se le había encargado dirigiera particularmente este asunto como consiliario que era¹⁷¹. A pesar de todo, y como veremos a continuación, la "cartilla" no llegó a ver la luz.

Cuando en 1799 se hizo el nuevo intento de sistematizar el plan general de enseñanza, el "Plan Acuña" situaba el aprendizaje de la anatomía entre el estudio del modelo de yeso y el de la perspectiva, sin el que no se pasaría a estudiar en la Sala del Natural¹⁷². También se explicaba en él la necesidad de elaborar un "cuaderno" para su enseñanza, dando por sentado que el que había hecho Agustín Navarro no era suficiente, pues como diría el marqués de Espeja en 1803, aunque habían sido grabadas veintitrés láminas

solicitados por el secretario interino del Real Colegio de Cirugía de S. Carlos para aprendizaje de sus alumnos; aprobada la petición por la J.P. de 9 de agosto de 1816 (87/3), se le fueron entregando bajo recibo con expresa condición de devolverlos (93-3/6). En 1820 consta que estos "seis diseños de lápiz negro" de Carnicero, junto a veintitrés estampas de "una cartilla de Anatomía que en otro tiempo mandó grabar la Academia", más otras cinco que grabó Gil, en una de las cuales decía "para el Señor Mengs", formaban parte de la Biblioteca de la Academia, según informe elaborado para el ayuntamiento de Madrid (4-24/1). Por otra parte sabemos que en 1769 el alumno de anatomía Juan Bautista Bru de Ramón había ofrecido a la Academia un cuadro que representaba "una figura quitada la piel, y gordura en la forma que se representan los músculos, tendones y ligamentos que por el natural esta hecha a la que le pondrá todos los nombres [...] y números para la inteligencia de todos, y los que la quisieren copiar sin tener el trabajo de presentarse delante del horrible y asqueroso natural (que no todos tendrán estómago para ello)". Su objetivo era que la Academia le comprara el cuadro para utilizarlo en la clase de Agustín Navarro, igual que se había hecho durante el curso anterior con el realizado por otro cirujano "por no tener otra cosa en que poder hacer presente lo que teóricamente enseñaba". Su solicitud está fechada el 4 de agosto de 1769, y en anotación del día 6 del mismo se desestimó su ofrecimiento "por tener dada la Academia sus providencias para este estudio" (93-3/6).

¹⁶⁸ Parece que Jerónimo Antonio Gil no se limitó a grabar los dibujos de Isidro Carnicero sino que también hizo los suyos propios, según se desprende de una nota fechada el 3 de octubre de 1779 en la que se dice que por acuerdo de la J.P. del mismo día se le dieran a "la mujer de Gil 600 reales de gratificación respecto de estar ya pagadas las láminas y dibujos de Anatomía" (93-3/6). Al año siguiente publicaba por su cuenta *Las proporciones del cuerpo humano medidas por las más bellas estatuas de la Antigüedad que ha copiado de las que publicó Gerardo Audran, don Gerónimo Antonio Gil...* Madrid, Joachin Ibarra, 1780.

¹⁶⁹ La carta está firmada el 10 de abril de 1771 y va dirigida a Ignacio de Hermosilla: le pedía que le enviase a firma la autorización para que Jerónimo A. Gil pudiera cobrar su trabajo (93-3/6).

¹⁷⁰ Por acuerdo de la J.P. de 13 de marzo de 1774 se pidió al marqués de Santa Cruz que procurase que se continuara la publicación de la "cartilla", pues Agustín Navarro se había ya restablecido de su enfermedad (93-3/6).

¹⁷¹ Oficio de 24 de enero de 1775 dirigido a Agustín Navarro (93-3/6). Jerónimo A. Gil cobró por dibujar y grabar veintitrés láminas de la "cartilla" 14.000 reales, según factura nº 56 del libro de cuentas del año de 1775 (217/3; copia en 93-3/6).

¹⁷² Escrito fechado el 5 de mayo de 1799 (18-16/1) presentado en la J.P. del mismo día (125/3).

había quedado incompleto de texto y por lo tanto no se había llegado a publicar¹⁷³. El "Plan Acuña" recogía la idea de que para acceder a los premios anuales o de ayuda de costa, el alumno debería pasar por un examen previo en el que manifestara sus nociones sobre la misma materia.

También hemos visto que cuando la comisión del plan de estudios recuperó en 1803 el tema de la anatomía, concretó que los alumnos deberían demostrar su conocimiento antes de pasar a dibujar la figura entera. A Francisco J. Ramos se le pidió que recomendase el método más adecuado para su enseñanza, y opinó que el de Roger De Piles era el más cercano a las enseñanzas que deberían seguir pintores y escultores. Decía Ramos que este tratado lo había publicado en 1765 Tortebat ("pintor que fue del Rey de Francia") y demostraba ser un método fácil y "desembarazado de todas las dificultades y cosas inútiles que sirven de obstáculo muchas veces para llegar a la perfección", pues en las diez láminas que contenía se explicaban suficientemente la estructura de los huesos, la situación de los músculos, sus nombres, origen e inserción. Además aclaraba que las figuras habían sido copiadas de las que había hecho Tiziano para el libro de Vesalio, y que su tamaño era preferible al de otros tratados¹⁷⁴. Por estas razones, y por la de haber sido recomendada por Antón R. Mengs a sus alumnos, creía que era la obra más adecuada, a la que él personalmente se ofrecía añadir la anatomía de una cabeza, que no incluía¹⁷⁵. La comisión apoyó su idea y acordó que se copiaran tres esqueletos del tratado de Vesalio con el mismo tamaño que estaban grabadas en la obra de Tortebat, encargando a José Luis Munárriz la traducción de los textos. De igual modo hemos visto ya cómo en 1814 Pedro Franco propuso que la anatomía se aprendiera en la Sala del Natural, y cómo reaccionaron en contra Mariano S. Maella y Juan Adán, quienes opinaban que los alumnos debían manejarse ya en su conocimiento antes de ingresar en la misma, idea que aceptó la comisión encargada de estudiarlo¹⁷⁶. Franco volvería a insistir en 1815 en que se tenía que elaborar un tratado de "Anatomía exterior"¹⁷⁷.

Cuando a raíz del nombramiento del infante Carlos María como Jefe principal de la Academia se nombró una nueva comisión del plan de estudios, uno de los objetivos que se marcó fue el de establecer el método de la enseñanza de la anatomía. Se encargó a Vicente López, como miembro de la misma, que se ocupara de las cuestiones de pintu-

¹⁷³ Informe presentado por el viceprotector marqués de Espeja en la J.P. de 20 de marzo de 1803 (126/3), del que ya hablamos en el apartado dedicado al Plan de Estudios.

¹⁷⁴ Ya hemos visto en el apartado dedicado al Plan de Estudios que Roger de Piles, bajo el seudónimo de Tortebat, publicó en 1667 *Abrégé d'Anatomie accommodé aux arts de peinture et de sculpture*, y que se hicieron numerosas reediciones, entre ellas en francés en 1733 y 1765.

¹⁷⁵ Las opiniones vertidas en este informe, sin fecha ni firma, las damos como de Francisco J. Ramos ya que consta que a él se le pidió opinión al respecto en 1803 (174-1/5).

¹⁷⁶ Informe de la comisión fechado el 2 de septiembre de 1814 (18-17/1).

¹⁷⁷ En su informe fechado el 2 de agosto de 1815 (18-15/1).

ra, y para el mes de abril de 1816 había ya redactado su informe. Sobre la anatomía se acordó que en su Sala hubiera un esqueleto "artificial" y, para el estudio de la miología, un "modelo Natural", y que el tratado que se elaborara siguiera las líneas del de Palomino¹⁷⁸. Al tiempo se acordó que su aprendizaje fuera preliminar al ingreso en las Salas del Yeso, Natural y Paños¹⁷⁹. Esta última idea se recogió en el plan aprobado definitivamente en 1820, que también consideró a la perspectiva como enseñanza preliminar dentro de los estudios de pintura, escultura y grabado. Al tiempo se decidió recuperar el "Tratado de Anatomía Artística" de Enguidanos¹⁸⁰, pidiendo a su viuda que entregara los ejemplares que tuviera o que vendiese a la Academia las planchas del mismo, asunto en el que hizo de intermediario Vicente López¹⁸¹. Cuando en 1842, y a sugerencia del Gobierno, la Academia volvió a plantear un nuevo esquema docente, la enseñanza de la anatomía quedó incluida dentro de los estudios comunes a los superiores de pintura y escultura. Por R.O. de 23 de marzo de 1845 se nombró a Antonio María Esquivel catedrático de Anatomía artística¹⁸².

Como se habrá observado, entre 1766 y 1845 en la Academia sólo hubo un profesor de anatomía nombrado oficialmente: Agustín Navarro. El hecho de haber elegido a un médico para explicar esta enseñanza enlaza con la tradición renacentista de Vesalio o del español Valverde de Hamusco, quienes además, y uniendo la labor médica y docente, elaboraron sus propios tratados de Anatomía¹⁸³. Agustín Navarro también inició el suyo, pero no lo llegó a publicar, y cuando él desapareció no fue reemplazado por ningún otro profesor. Por otra parte, la idea inicial de que cualquier pintor o escultor de cámara dedicara parte de su tiempo a acudir junto al cirujano a impartir las clases tropezaría con los intereses de estos artistas que, no teniendo ninguna obligación expresa para con la Academia, se negaron a asumir la tarea aduciendo sus otras muchas ocupaciones (algo lógico, si se tiene en cuenta que no recibirían ninguna compensación económica). El hecho es que, descartadas la contemplación directa de cadáveres y la asistencia de un cirujano, las clases de anatomía se limitaron a seguir las directrices

¹⁷⁸ Antonio Palomino y Velasco: *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1715-1724. 3 V.; el V. 2 incluye las lecciones de anatomía dentro del capítulo dedicado a "El Principiante".

¹⁷⁹ Por acuerdo de las JJ.PP. de 18 y 25 de julio de 1816 (126/3).

¹⁸⁰ **López Enguidanos** (1794).

¹⁸¹ Por acuerdo de la J.O. de 14 de enero 1821 (88/3).

¹⁸² Con fecha 13 de marzo de 1845 Antonio María Esquivel remitió al Gobierno, para que le autorizase su publicación, el tratado que había elaborado él mismo "extractado de los autores aprobados por los Colegios de Medicina y Cirugía y los dibujos copiados tanto del natural, como de las mejores estatuas y de las obras de los artistas más notables en este género". El Ministerio de la Gobernación lo pasó a la Academia para que informase, y la J.C.NN.AA. de 29 de marzo decidió que lo examinara un grupo de profesores (119/3; 93-3/6). No se publicó hasta 1848, bajo el título de *Tratado de Anatomía Pictórica*.

¹⁸³ Vid. **Suárez Quevedo** (1994).

marcadas por los profesores de pintura y escultura sobre estampas y textos tomados en su mayor parte de autores extranjeros¹⁸⁴, pasados por el tamiz particular de los artistas españoles.

1.2.3. *Estudio del Modelo en Yeso y del Modelo Natural*

Hemos visto cómo la línea básica de instrucción del artista giraba en torno al adiestramiento en el dibujo aplicado tanto al sentido matemático de la perspectiva como a la simetría y a las proporciones de cada una de las partes del cuerpo humano¹⁸⁵. Por ello, la enseñanza especializada tanto de pintores como de escultores comenzaba con el estudio de modelos en yeso y de modelos vivos masculinos. Es decir, en la copia de la anatomía del cuerpo entero, bien de los modelos clásicos de la Antigüedad, vaciados en yeso, bien del cuerpo humano al natural, es decir, del desnudo. Este estudio comenzaba por la copia de figuras aisladas, y posteriormente en grupo.

Los *Estatutos* de 1757 no especificaban el tiempo que los alumnos debían pasar ejercitándose en estas materias, sino que lo dejaban a la vista de su evolución y al parecer de su director, quien debía firmar el "pase" de la Sala del Yeso a la superior Sala del Natural. Ambas Salas recibían tanto a los futuros pintores como a los escultores, instruyéndolos en el dibujo y en el modelado; y también a aquellos académicos de mérito o profesores que quisieran seguir asistiendo, y en las mismas condiciones que los primeros¹⁸⁶. Los mismos *Estatutos* ponían la Sala del Yeso bajo la dirección de un teniente director de pintura o escultura¹⁸⁷, y la del Natural bajo la de un director de las mismas¹⁸⁸, alternándose mensualmente en ambos casos el de pintura y el de escultura. Durante la ausencia de alguno de ellos se sustituían mutuamente o se solicitaban los servicios de algún académico de mérito. Hemos visto cómo en 1803 el viceprotector marqués de Espeja achacaba la falta de interés que demostraban los alumnos por asistir a estas clases a ese sistema de alternancia, pero nada se varió por entonces. En 1815 Pedro Franco recordaba que desde hacía tiempo se venía discutiendo sobre si era mejor que la dirección de estas dos Salas se hiciera alternativamente por meses o por curso completo; entonces se llegó a la conclusión de que los tenientes directores de pintura y

¹⁸⁴ Además de los libros ya citados, la Academia compró entre 1794 y 1803 (según los libros de cuentas, desde 236/3 a 245/3) obras de Caramuel (*Ioannis Caramuelis Mathesis Biceps, Vetuset Nova, Campania*, 1670), de Lavater (*Elemens anatomiques de'Osteologie et de Myologie á l'usage des peintres et des sculteur. Traduit de l'allemand pour Gauthier de la Peyronie, et enrichis des notes et observations interessantes du traducteur*, Paris, 1797) y de Charles Monnet (*Études d'Anatomie á l'usage des peintres, par... et gravées par Marteau*).

¹⁸⁵ Vid. Vega (1989).

¹⁸⁶ *Estatutos...* (1757: 34).

¹⁸⁷ *Estatutos...* (1757: 39).

¹⁸⁸ *Estatutos...* (1757: 33).

escultura se alternaran mensualmente en la del Yeso y en la de Principios (cabezas y figuras), y que la del Natural estuviera dirigida durante todo el curso por Mariano S. Maella, ayudado de los directores de pintura y escultura¹⁸⁹. A partir de esta decisión, la dirección de la Sala del Natural estuvo asignada a perpetuidad a un solo profesor y la alternancia se redujo exclusivamente a que una vez le tocaba el turno a un pintor y la siguiente a un escultor (en casos de necesidad les sustituirían aquellos directores o tenientes directores más antiguos en su misma arte). Cuando Mariano S. Maella renunció a la dirección de la Sala del Natural por su avanzada edad y por estar a punto de ser nombrado director general, el nombramiento recayó en Francisco Javier Ramos¹⁹⁰. Al comenzar el curso 1817-1818, Francisco J. Ramos llevaba varios meses enfermo, y por turno le tocaba dirigir esta Sala al director de escultura más antiguo, que era Esteban de Agreda, quien estaba dirigiendo la del Yeso. Como ésta quedó vacante, se nombró a su vez al pintor Zacarías González Velázquez¹⁹¹. Y así se continuó a partir de entonces. Para el curso 1826-1827, además de los profesores ordinarios, se hicieron también nombramientos para casos excepcionales y sin sueldo fijo. Ante la escasez de fondos, se prevenía que el número de profesores fuera el estrictamente necesario y que a los suplentes los nombraran y pagaran de su bolsillo los propietarios que se vieran en la necesidad de faltar¹⁹².

El hecho de que estas clases fueran esencialmente prácticas y dependientes de las ideas particulares de cada maestro, conllevaría, como consecuencia de la falta de un método común, problemas de aprendizaje, y, de hecho, en los primeros tiempos los alumnos asistían a las clases o dejaban de hacerlo según su mayor o menor identificación con el profesor de turno. En 1803 decía el marqués de Espeja que en la Sala del Yeso no se enseñaba a distinguir un estilo artístico de otro, y que a la del Natural no asistía casi nadie. La comisión del plan de estudios acordó entonces que en la del Yeso el aprendizaje de las partes del cuerpo humano se hiciera progresivamente, a fin de que los alumnos fueran tomando al tiempo consciencia de su belleza, y que una vez estudiadas las estatuas pasaran a la Sala del Natural, en donde se debía hacer hincapié en la captación de la expresión y de la belleza de las formas. En esta Sala, el alumno que se

¹⁸⁹ En escrito firmado el 2 de agosto de 1815 (18-15/1), y aprobado en la J.P. de 5 del mismo, acordándose su remisión al rey para definitiva resolución (127/3).

¹⁹⁰ Francisco J. Ramos cayó pronto enfermo y le sustituyó en la dirección de la Sala Esteban de Agreda, y a éste Zacarías González Velázquez, según se dio cuenta en la J.O. de 5 de octubre de 1817 (87/3); Ramos falleció a los pocos días, el 11 de octubre, como se registró en la J.P. de 13 del mismo (127/3).

¹⁹¹ Por acuerdo de la J.O. de 5 de octubre de 1817 (87/3).

¹⁹² En julio de 1826 los profesores reclamaron los atrasos de sus sueldos que no percibían desde hacía 17 meses, según la J.O. 16 julio (88/3). Por oficio del 9 de noviembre dirigido por la Academia al secretario de cámara del infante Carlos María, Ambrosio de Plazaola, sabemos que se les había pagado a profesores y dependientes los atrasos hasta el mes de abril inclusive (20-1/1).

sintiera especialmente inclinado hacia la carrera de pintor comenzaría a estudiar el Colorido, tomando como ejemplo los cuadros de los mejores pintores, principalmente de los que había en la Academia; al tiempo, estudiaría óptica y el efecto de los paños sobre un maniquí, así como el adorno. También se acordó aprovechar la luz del día durante los meses de verano para que los alumnos se ejercitaran en todo lo aprendido durante el curso normal¹⁹³.

Antes de decidir qué estatuas se debían copiar como modelos se pensó en revisar los vaciados existentes en la Academia¹⁹⁴. Se acordó primero seguir las medidas que daba Audran, y luego se midieron las reproducciones del "Ídolo egipcio", del "Apolo", del "Antinoo" y de la "Venus"; comprobadas, quedó descartado el "Ídolo egipcio". También se confrontaron las reproducciones con los dibujos que Felipe de Castro había sacado de los originales, y, tras ellos, se consideraron como válidas las del "Laocoonte", el "Antinoo", el "Apolo Pitio" y la "Venus de Medicis". Finalmente, se acordó tomar como módulo "la cabeza dividida en cuatro partes iguales, empezándose la medición por la nariz, por ser la parte menos variable", y se resolvió aplicarlo "por medida quincupla", siguiendo la propuesta de Acuña. Y medidas otras estatuas de la Academia, pudo comprobarse que casi ninguna seguía este canon. Así, sobre estas medidas, se encargó a varios profesores que dibujaran las obras seleccionadas, en las diferentes posturas de frente, costado, espaldas y recta: "Antinoo" (Gregorio Ferro), "Venus" (Juan Adán), "Niño antiguo del pájaro" (Francisco J. Ramos). En cuanto a la parte teórica, Cosme Acuña quedó encargado de elaborar "un papel sobre la simetría de las estatuas antiguas en general" (escrito que Acuña presentó en julio de 1805), y además se acordó seguir a Juan de Arfe pero haciendo notar que "sus figuras debían rectificarse por las mejores estatuas griegas". Las rectificaciones de las figuras de hombre fueron encargadas a Gregorio Ferro, a Juan Adán y a Dionisio Sancho; las de mujer a José Camarón, Juan Aralí, Esteban Agreda y Cosme Acuña (siguiendo instrucciones del primero); y las de niños a Francisco J. Ramos. A Cosme Acuña se le encomendó dibujar dos cabezas (una siguiendo al "Antinoo" y otra a su elección) y redactar la parte teórica siguiendo a Juan de Arfe (pero sólo en lo relativo a las medidas); después haría una descripción de cada uno de los dibujos¹⁹⁵.

¹⁹³ *Puntos acordados en las juntas del año de 1803* (18-31/1).

¹⁹⁴ Vid. **Azcue** (1991).

¹⁹⁵ Todavía en 1815 Pedro Franco se quejaba de que estaba pendiente de hacer un tratado de "Anatomía exterior", y de paso recomendaba que tanto la Sala del Yeso como la del Natural debían pintarse "dando un color claro a las paredes con sus molduras [...] para que resalten más las preciosas estatuas y bustos del antiguo que hay en ellas", debiendo limpiarse al final de cada curso pues se ennegrecían con el humo que desprendían las lámparas, en el escrito que firmaba el 2 de agosto de 1815 (18-15/1), visto y aprobado en la J.P. del día 5 del mismo (127/3).

Unida a la copia del modelo de yeso estaba el estudio de los paños por el maniquí: a partir de 1802 se acordó colocarlo en la Sala del Yeso, junto a la estatua, con el fin de hacer los estudios de paños una vez concluido el del desnudo¹⁹⁶.

En cuanto a las recomendaciones que había hecho Cosme de Acuña en 1799 sobre la elaboración de los respectivos cuadernos de colorido, paños, composición y unidad temática en el cuadro, y elección de "lo bello de la Naturaleza", hemos visto ya cómo se decidió (entre 1805 y 1806) seguir a Leonardo y a Mengs, "pues no se puede dar cosa mejor"¹⁹⁷, y cómo a pesar de estas directrices, en 1810 un profesor anónimo se quejaba de que no se prestaba suficiente atención al estudio del desnudo o "academia"¹⁹⁸. A comienzos de 1814 Esteban de Agreda, como director de mes de la Sala del Natural (por indisposición de Juan Adán), propuso colocar una estatua en dicha Sala "para que los discípulos puedan rectificar en los casos necesarios el modelo vivo por el antiguo". También se acordó estudiar la posibilidad de colocar en ella "la Anatomía"¹⁹⁹, y el "esqueleto". Éste último iría a parar a la Sala del Colorido, junto a un vaciado de la "Anatomía"²⁰⁰. En junio de ese mismo año el viceprotector Pedro Franco defendió la opinión de separar los Estudios Mayores de los preliminares de dibujo, y recordó la prioridad de poner a disposición de los alumnos las colecciones de vaciados de la Academia, anotando que antes de pasar a dibujar la figura humana del Natural el

¹⁹⁶ Ya en 1793 el secretario Bosarte comunicó al conserje Moreno con fecha 6 de mayo que, a pesar de los deseos de los alumnos de la Sala del Natural de que "se les franquease el estudio de los paños por el maniquí en los días destinados para el grupo en aquella sala [...] la Academia [cree] que no es conveniente alterar el estudio del Natural, [y] ha tenido a bien de mandar que se ponga el maniquí en la Sala del modelo de yeso en la última semana de cada mes; pues de este modo sin alterar el Natural tendrán los discípulos este ramo de instrucción que tanto apetecen" (104-3/5). El 3 de septiembre de 1793 el mismo Bosarte decía a Moreno que se pusiera de acuerdo con Francisco Bayeu, "que dirige este mes los Estudios, para hacer a dicho Maniquí el paño o paños que parezcan conducentes para el estudio de los discípulos" (104-3/5). A comienzos de 1799 el escultor Joaquín Aralí devolvió a la Academia el maniquí que había restaurado bajo la dirección de Bayeu, según se dio cuenta en la J.P. de 6 de enero de 1799 (125/3). Con fecha 14 de diciembre de 1802 Isidoro Bosarte comunicaba al conserje Durán que por acuerdo de la J.O. del día 5 "la figura del Maniquí que se pone en la Sala del Yeso se remita al director Dn. Joaquín Aralí, a fin de que reconociéndolo atentamente lo componga de todo cuanto necesite para que sirva en los estudios nocturnos (104-3/5). La misma J.O. de 5 de diciembre de 1802 y la de 6 de febrero de 1803 decidieron que se colocara en la Sala del Yeso junto a "algunas cabezas, como se hacía antiguamente, para que los discípulos que necesiten estudiarlas de cerca las tengan a la mano" (87/3; 15-10/1). La J.O. de 27 de febrero de 1820 acordó pedir más modelos y maniqués (88/3).

¹⁹⁷ *Puntos acordados en las juntas extraordinarias de método de estudios de 7 de marzo de 1805 en que se volvieron a continuar las sesiones sobre este asunto que quedaron suspensas desde 14 de mayo de 1803*, que incluyen además los acuerdos de las juntas celebradas durante todo el año de 1805 y el de 1806 (18-29/1).

¹⁹⁸ Escrito sin fecha ni firma, con nota al margen que dice "junio de 1810" (18-18/1).

¹⁹⁹ Por acuerdo de la J.O. de 3 de abril de 1814. Se dijo que era la "anatomía que posee el formador Pagnuci, si examinada por los Sres. Profesores Maella, Agreda y Velázquez la hallasen buena para el estudio simultáneo de la musculatura" (87/3).

²⁰⁰ Según acuerdo de la J.O. de 1 de mayo de 1814 (87/3).

alumno debería copiar de un esqueleto y de una anatomía, y que una vez supiera dibujar bien del Natural debería asistir a las clases de colorido²⁰¹. Sin embargo, algunos profesores no coincidían con él en cuanto a colocar el esqueleto y la anatomía en la Sala del Natural. Juan Adán y Mariano S. Maella defendieron que estuvieran en la del Yeso²⁰². Y así quedó definitivamente aprobado²⁰³.

Unos meses después, en agosto de 1815, Pedro Franco volvió a recordar que la Sala de Colorido existía pero no se utilizaba, y señaló que convenía restablecerla para que los alumnos más aventajados de la del Natural acudiesen a ella durante "una temporada corta, después de concluidos los estudios del Yeso y del Natural", y que un profesor les enseñara a mezclar y utilizar los colores²⁰⁴. Sin embargo en 1816 aún no se había concretado nada sobre estas enseñanzas y Vicente López presentó, como ya vimos, una recopilación de todo lo expuesto en anteriores ocasiones sobre la metodización, entre otras materias, de las enseñanzas del natural, de la sala del antiguo, de paños, colorido, adorno y composición²⁰⁵.

Estas enseñanzas del yeso y del natural, también llamadas Estudios Mayores, se impartían (junto a las de arquitectura), a lo largo de todo el curso académico, en horas de tarde-noche, por lo que también recibían el nombre de "Estudios de Noche". Las salas se iluminaban con lámparas de aceite o con "candilones"²⁰⁶, y en febrero de 1820 se instaló "un quiquel"²⁰⁷. Con el tiempo, y principalmente a requerimiento de los

²⁰¹ *Plan general para el restablecimiento de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando* ..., Madrid, 4 de junio de 1814 (18-17/1).

²⁰² Así opinaban en el informe elaborado por la comisión encargada de examinar el informe de Pedro Franco, y firmado el 2 de septiembre de 1814 (18-17/1).

²⁰³ Por la J.P. de 2 de septiembre de 1814 (127/3).

²⁰⁴ En escrito firmado el 2 de agosto de 1815 (18-15/1), aprobado en la J.P. de 5 del mismo (127/3).

²⁰⁵ Visto, ya rectificado, en la J.C.M.EE. de 9 de mayo de 1816 (162/3).

²⁰⁶ Se conserva en el Gabinete de Dibujos del Museo un dibujo que representa una sesión en la Sala del Natural (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988, n° inv. 2299/P) realizado por José Gómez Navia en 1781, en el que la fuente luminosa es un gran foco central. En 1794 Pedro Pascual Moles remitió desde Barcelona un diseño, que se conserva, de una lámpara de aceite para iluminar las salas, que consideraba era mejor que los candilones porque era menos costosa y porque "no repite las sombras" (15-10/1). La J.P. de 2 de enero de 1803 acordó acondicionar los candilones adecuadamente, encargándose esta tarea a Agustín de Betancourt y al director general Juan Pedro Arnal (126/3; 15-10/1). También es muy ilustrativo el cuadro de Miguel Ángel Houasse titulado "Academia de dibujo", de 1746 (Palacio Real de Madrid), que representa una sala de estudio con modelo natural.

²⁰⁷ Según la J.O. de 27 de febrero de 1820 (88/3). José de Madrazo hacía referencia de este asunto a su hijo Federico en una carta fechada el 19 de enero de 1839: "Mucho me alegraría saber como está iluminada de noche esa Academia del dibujo, y lo desean tanto como yo los demás profesores de esta Academia porque tanto en la Sala del natural como en la del Yeso no se vé nada y más particularmente en esta última a pesar del mucho aceite que se consume, estando las luces o candilejas dispuestas en el mismo modo que cuando se instaló hace setenta u ochenta años sin haber dado siquiera el paso de una tortuga hacia una mejora o perfección. En ese País en donde tanto se ha adelantado habrán sin duda

alumnos, se permitió seguirlos también durante los meses de vacaciones de verano, y de día, argumentando que la luz natural era más propicia para tales estudios.

A finales de 1799 un grupo de catorce alumnos de pintura y escultura de la Sala del Natural firmaron un escrito solicitando que se les franqueara el paso durante los meses de verano a dicha Sala²⁰⁸. Basaban su pretensión en la necesidad de perfeccionarse en el estudio del diseño, claroscuro y colorido, aprovechando las ventajas de la luz natural, y ponían como ejemplos los resultados de la "escuela sevillana", de las academias de Roma y París y del estudio "en casa del célebre profesor David". Pedían que durante los cuatro meses de verano se les franqueara la "sala del Colorido", que gozaba de excelentes condiciones de luz, y entre las cinco y las siete de la mañana, para así poder aprovechar el resto del día aquellos que "por su indigencia tienen necesidad de ganar para su subsistencia". Por otra parte reclamaban para dirigirlos a Francisco Javier Ramos, teniente director de pintura y encargado precisamente por el Rey de atender una "Escuela Pública del Colorido", aduciendo que así la Academia no se vería en la necesidad de emplear en esta dedicación a otros profesores. La Academia accedió finalmente a ello²⁰⁹. En 1803, varios alumnos de la Sala del Natural realizaron otra solicitud similar²¹⁰. En esta ocasión insistían especialmente en los beneficios que les reportaría en su progreso en el estudio del colorido. Planteaban que durante la época estival podían suplir la no asistencia a las clases visitando las colecciones del Palacio Real, de las iglesias y casas particulares, pero que el estudio del "modelo vivo" o desnudo no les era posible buscarlo en otro lugar, pues como prescribían los propios *Estatutos*, no estaba permitido establecer ningún estudio de desnudo fuera de la Academia²¹¹. Por otra parte insistían en que, así como para éste último la luz artificial no entorpecía los progresos, sí representaba un grave problema el emplearse en el estudio del colorido solamente por las noches, "por la notable equivocación que se padece en las tintas, y el contrario efecto que tiene de día lo pintado de noche". Añadían que, sin descartar la importancia de copiar de otras grandes

adoptado otro medio más ventajoso tanto por lo que respecta al buen alumbrado como a la parte económica. No dejes de informarte bien sobre este particular acompañando si es posible, a una detallada descripción un ligero croquis tomado del natural, pues será un servicio a la Academia y para tí mismo cuando regreses evitando el desesperarte, como nos sucede a nosotros, cuando tengas que corregir" (**José Madrazo...**, 1998b: 297).

²⁰⁸ El escrito está fechado el 1 de diciembre de 1799. No hemos localizado las listas de asistencia a clase de esta primera época, por lo que este escrito nos ha llegado como primer testimonio del período que estudiamos. Los firmantes eran: Andrés Adán, Juan Alonso, Francisco Altarriba, Ángel Arias, Juan Gálvez, Joaquín Cortés, Victorino López, Juan Orlandini, Felipe Pardo, José Ribelles, Juan Ribera, Santiago Rodríguez, Pablo Vega y Manuel ? [ilegible] (21-1/1).

²⁰⁹ Por acuerdo de la J.O. de 5 de enero de 1800 (86/3).

²¹⁰ El escrito está firmado el 29 abril 1803 por: Felipe Abas, Ángel Arias, Esteban Boix, Tomás Fernández Herosa, Zenón Garobi, José Gómez, José Odriozola, Ángel Palmerani, Felipe Pardo, Antonio Poza Muñoz, Mariano Rossi, Antonio Sanjuan, Valentín Urbano y José Vega (21-1/1).

²¹¹ *Estatutos...* (1757: 87).

obras, consideraban que el hacerlo del natural era la mejor manera de conseguir ser un buen pintor: "por ser solo buen copiante de otro [no] se ha llegado nunca a ser excelente profesor. El natural es el cuadro más extenso, el verdadero, y el que han seguido los que han hecho algo bueno, y un buen colorista se formará pintando por él". Y concluían citando como buen ejemplo de aunar ambos procedimientos el dado por los pintores franceses, quienes, emulando a los griegos e italianos, habían dado considerable importancia al estudio del modelo vivo. Su intención era introducir de una manera provechosa el estudio del colorido, pues, decían, "si hasta aquí ha estado casi desterrada la paleta de la Sala del Natural, ahora verían cumplidos sus deseos y campo abierto para emplear sus pinceles".

Hemos intentado averiguar quiénes eran los alumnos que asistieron a las Salas del Yeso y Natural desde el curso 1800-1801 hasta el de 1844-1845, y nos hemos encontrado con grandes dificultades. En primer lugar porque no se han conservado libros registro de matrículas de todo el período (si es que los hubo); hasta el curso 1814-1815 sí que los hay, pero son matrículas generales, donde no se especifica a qué clases pensaban asistir los alumnos²¹². Por ello, hay que acudir a las relaciones o "listas" de asistencia, conservadas en su mayoría separadas (es decir, listas de asistentes a la Sala del Yeso, y listas de asistentes a la del Natural); pero tampoco se han conservado las de todos los años. Por ello, y como era obligatorio que los pases de una Sala a otra fueran aprobados por la junta ordinaria, que era la que evaluaba los méritos de los solicitantes, hay que completar estos datos con los extraídos de las actas de las juntas ordinarias. Estas listas las elaboraba el conserje, y en algunos casos especificaba quiénes eran alumnos ordinarios, quiénes pensionados, académicos de mérito o alumnos de otras asignaturas. Aparte, hay que valerse de escritos como el citado más arriba de alumnos de las Salas del Yeso y del Natural que pidieron en 1799 y 1803 que hubiera estudios de día durante la época estival. Y también, hasta 1806, de los pases concedidos en las juntas ordinarias. A partir de los meses de verano de 1806 se han conservado la práctica totalidad de las listas de alumnos asistentes a ambas Salas, por separado, mensuales y con puntualización de los días lectivos y número de asistencias de cada uno de ellos²¹³. Hemos de recordar que a estas clases asistían no sólo los alumnos ordinarios, sino también los profesores o académicos de mérito que lo desearan, e incluso simples

²¹² Como ya hemos apuntado al hablar del secretario general, se conservan libros registro de matrículas generales desde 1752 hasta 1815 (300/3 hasta 306/3).

²¹³ Se conservan medianamente ordenados en varios legajos (20-3/1, 22-3/1, 22-5/1, 22-9/1, 22-13/1, 22-17/1, 22-18/1, 22-19/1, 22-20/1, 22-21/1, 23.1/1, 54-15/4 y 32-19/1). Para esta Tesis elaboramos dos apéndices en donde recogimos, por una parte, todas las asistencias cronológicas de los alumnos de las Salas del Yeso, del Natural y de Colorido, y por otra, ordenamos alfabéticamente a todos los alumnos y les fuimos añadiendo las asistencias cronológicas, pero por problemas de espacio no hemos podido incluirlos aquí, aunque esperamos poder publicarlas en otra ocasión.

aficionados²¹⁴. También debe tenerse en cuenta que no todos los alumnos que asistían a ellas se dedicaron (entonces o posteriormente) a la práctica de la pintura, sino que los había también dedicados a la escultura, al grabado o incluso a la arquitectura. En las listas consultadas se observa además que mientras algunos alumnos prolongaron su asistencia durante varios cursos académicos, otros no llegaron a cumplir los ocho o nueve meses lectivos, acudiendo incluso en algunos otros casos solamente durante un mes. Hemos apuntado que la permanencia en cada Sala no se fijaba de antemano, sino que quedaba sujeta a la decisión del director de la misma ante la evolución del alumno. Por lo que llevamos visto, lo mismo podían estar en una Sala un curso completo que varios. Un ejemplo excepcional fue el de Francisco Lacoma Sanz, que refleja un progreso meteórico y fuera de lo acostumbrado. En junio de 1802 la Junta de Comercio de Barcelona envió a la Academia, por medio de su secretario Manuel Jiménez Bretón, las obras que habían ejecutado los alumnos de la Escuela de Nobles Artes de aquella ciudad para las oposiciones que había convocado ofreciendo pensiones para estudiar en París, Roma y Madrid. El envío obedecía a que pedían a la Academia que les auxiliase en el veredicto y emitiera su opinión sobre si los premios extraordinarios propuestos para Francisco Lacoma y Antonio Casas eran adecuados²¹⁵. La Academia contestó que era a Francisco Lacoma a quien debía corresponder el premio de pintura y no al propuesto por la Escuela de Barcelona²¹⁶. En junio de 1803, Lacoma, ya instalado en Madrid y pensionado por la Junta de Comercio, solicitó ser admitido como alumno, y se le puso bajo la dirección de Mariano S. Maella²¹⁷. Tras presentar obras en varias ocasiones²¹⁸, fue admitido en la Sala del Yeso en octubre inmediato y siguió presentando obras y obteniendo informes favorables²¹⁹. Y en febrero de 1804, es decir sólo cuatro meses después, consiguió el pase a la Sala del Natural. Su paso por la Academia duraría desde el año 1803 hasta 1808; otros, como José Gómez, que estuvo asistiendo entre 1800 y 1827, pasarían en ella un período inusualmente largo.

Como veremos en el apartado dedicado al curso académico, hubo varios períodos de tiempo sin clases. En lo que se refiere a las del yeso y natural, se vieron interrumpidas como consecuencia de la invasión de las tropas francesas. No hubo clases entre diciembre de 1808 y diciembre de 1811; el curso 1812-1813 se inició en febrero de 1813, y el curso 1813-1814 no comenzó hasta marzo de 1814. De igual modo, en 1814 se reanudó la temporada de "estudios de día" (que había quedado interrumpida en el verano de

²¹⁴ Por ejemplo, en una lista de 1815 figuran como asistentes a la Sala del Yeso Onofre García Montero, de 17 años, y Paulino Peña, de 18 años, ambos de profesión "oficinistas" (22-10/1).

²¹⁵ Según la J.O. de 6 de junio de 1802 (86/3).

²¹⁶ Según la J.O. de 4 de julio de 1802 (86/3).

²¹⁷ Por acuerdo de la J.O. de 5 de junio de 1803 (87/3).

²¹⁸ En las JJ.OO. de 5 de junio, 3 de julio y 4 de septiembre de 1803 (87/3).

²¹⁹ En las JJ.OO. de 6 de noviembre y 4 de diciembre de 1803 (87/3).

1812) teniendo en cuenta sobre todo la brevedad del curso ordinario; se abrió el día 14 de junio, de 8 a 10 de la mañana, con la salvedad de que los directores y tenientes directores no se turnarían por meses como en años anteriores, sino por semanas "para que les sea menos molesto este servicio, y dejando para más adelante tratar si se han de dar premios al fin de la temporada a los más adelantados"²²⁰. Los estudios de verano continuaron en 1815 y 1816, pero no hemos encontrado dato alguno sobre lo que sucedió en el de 1817; volvió a haberlos en 1818, 1819 y 1821. A partir de ese año la asistencia no se controló y no hemos vuelto a encontrar ni relación de asistentes ni otros datos.

1.2.4. *Colorido y Composición*

Tampoco la enseñanza del colorido y de la composición pictóricas estaba contemplada expresamente en los *Estatutos* de 1757. Y al igual que ocurrió con otras enseñanzas, en febrero de 1766 el viceprotector Tiburcio de Aguirre junto a Vicente Pignatelli, el marqués de Tovar, Antón R. Mengs y el secretario general Ignacio de Hermosilla, teniendo presentes los dictámenes de algunos profesores, acordaron respecto a la del colorido lo siguiente: "[...] Quinto: que es sumamente preciso establecer el Estudio del Colorido no solo para los discípulos más adelantados en el Dibujo, sino también para los mismos académicos y directores; pues todos conseguirán grandes adelantamientos copiando con atención y reflexión los cuadros de los insignes pintores. Y para que esto se haga con acierto, la Academia cuidará de poner en una de sus salas los originales que vaya eligiendo la Junta Ordinaria y se nombrarán profesores de Pintura que dirijan de día este importante Estudio"²²¹. La Academia acordó proponer al Rey que la Sala de Colorido estuviera dirigida por los "profesores asalariados por S.M. sobre el Real Erario", fuera de sus horas de servicio al monarca; al tiempo, se quedó en elaborar una lista con sus nombres, supervisada por el propio Mengs²²². En el mes de mayo de 1766 se firmó la consulta al Rey, quien la aprobó disponiendo que la Academia elaborara las listas de los profesores más idóneos, por una R.O. de 13 de agosto²²³. Sin embargo, formadas las listas y estudiadas en varias juntas, en la ordinaria del 1 de febrero de 1767 se dijo que de las propuestas hechas (que incluían también la creación de las direcciones de perspectiva y de anatomía), solamente había prosperado la de perspectiva²²⁴.

²²⁰ Por acuerdo de la J.O. de 5 de junio de 1814 (87/3), y oficio del Secretario José Luis Munárriz al Conserje Francisco Durán del 8 de junio, en el que le avisaba que tenía que elaborar las listas de asistencias. Se suspendieron por unos días debido a la "Junta General y venida de S.M.", pero se continuaron el 11 de julio, según consta en la lista de asistentes al natural desde el 14 de junio (54-15/4).

²²¹ *Conferencia particular de 27 de febrero de 1766* (32-11/1).

²²² La J.P. de 6 de abril de 1766 aprobó y reconoció lo actuado en esta reunión en casa del viceprotector y dio su visto bueno para proceder a su ejecución (121/3).

²²³ La R.O. fue vista en J.P. de 5 de septiembre de 1766 (121/3).

²²⁴ *Antecedentes sobre la enseñanza del Colorido en la Academia sacado de los libros de su Archivo en virtud de encargo del Sor. Viceprotector Dn. Pedro Franco*, 16 septiembre de 1820, sin firmar, pero debió redactarlo el bibliotecario-archivero Juan Pascual Colomer (32-19/1).

El primer nombramiento oficial de director de colorido, que recayó en Francisco Javier Ramos, no se hizo hasta 1787. Sin embargo, y como veremos más adelante, ésto no significó que la enseñanza del colorido y la composición (o teoría y práctica de la pintura) se añadiera a las impartidas en la Academia, ya que se desarrolló como una ayuda a los alumnos matriculados que quisieran perfeccionarse en la pintura. De hecho, sólo se incorporó definitivamente a los estudios reglados de la mano de José Madrazo, en 1827.

Recordemos que Francisco Javier Ramos había sido alumno del taller de Mengs y que, cuando éste se marchó de Madrid, obtuvo una pensión del Rey y acompañó a su maestro a Roma. Allí continuaba en 1787, cuando, a propuesta de la Academia y por mediación de su protector el conde de Floridablanca, fue nombrado pintor de cámara con la obligación aneja de "enseñar metódicamente el Arte de la Pintura a los jóvenes que le proponga la Academia"²²⁵. Estaba ya en Madrid en mayo de 1788, año en que solicitó y obtuvo de la Academia el título de académico de mérito²²⁶.

Al estar considerada esta enseñanza como particular y desarrollarse en el estudio del pintor que la tuviese encargada, no han quedado en el Archivo de la Academia listas o libros registro de los discípulos que la siguieron. La práctica común era que cuando algún alumno solicitaba un maestro que le dirigiera en la pintura o en el dibujo, la Academia lo remitía directamente a Ramos (y posteriormente a José Madrazo). Un ejemplo lo tenemos en 1802 con Ángel Pérez, quien, llegado desde Avilés, solicitó de la Academia que le nombrase un profesor de pintura que "le diera las lecciones que necesitaba", ya que en su ciudad natal no había profesores ni "cuadros originales con que poder formarse". La Academia pidió a Francisco J. Ramos que lo aceptara y le recomendase que asistiera también a los estudios de la misma, debiendo presentar mensualmente muestras de sus progresos²²⁷.

Mientras vivió Francisco J. Ramos, ésta fue la práctica habitual. A su muerte, acaecida en 1817²²⁸, la Academia acordó pedir al Rey que se continuara la enseñanza en los mismos términos "por la falta que hace especialmente en la actualidad en que algunos jóvenes adelantados concurren a la Academia a copiar los excelentes cuadros

²²⁵ Se había acordado proponerle en J.P. de 1 de julio de 1787 (121/3). La carta que le envió a Roma el conde de Floridablanca notificándole su nombramiento está fechada el 4 de septiembre (174-1/5), y en ella se le indicaba que el aumento de sueldo de 3.000 a 15.000 reales anuales iba unido a que cumpliera con esa obligación. Fue comunicada a la Academia con fecha 9 de septiembre y vista en la J.O. de 7 de octubre (82/3).

²²⁶ Recordemos que una de las obligaciones que tenían los académicos de mérito era entregar una obra original a la Academia, cosa que Ramos prometió cumplir pero no llegó a realizar, según consta en *Antecedentes del Director de Pintura Dn. Francisco Javier Ramos*, fechado el 13 de octubre de 1817 y firmado por el bibliotecario-archivero Juan Pascual Colomer (32-19/1).

²²⁷ La solicitud está firmada y fechada en Madrid el 29 de octubre de 1802 (21-1/1), y fue vista en la J.O. de 31 de octubre (86/3). A Ramos se le envió una con fecha 8 de noviembre pidiéndole lo aceptara (21-1/1); contestó afirmativamente, dándose cuenta de ello en la J.O. de 5 de diciembre (86/3).

²²⁸ Francisco J. Ramos falleció el 11 de octubre de 1817, según notificó su hija Mariana en carta del día 12, que fue vista en la J.P. del día 13 (127/3). Era teniente director desde 1794 y director de pintura desde 1814.

originales que S.M. ha tenido a bien remitirla"²²⁹. El Rey accedió a ello, y manifestando el deseo de que los "Profesores de las Nobles Artes, sus vasallos, ejerciten en el Reino los talentos que cultivaron en el extranjero", nombró a su pintor de cámara José Madrazo, que, al igual que en el caso de Ramos, estaba en Roma disfrutando de una pensión²³⁰.

La plaza de pintor de cámara que había quedado vacante al morir Francisco J. Ramos había sido solicitada por Luis Eusebi en memorial enviado al Sumiller de Corps, conde de la Puebla del Maestre, quien de R.O. la remitió a informe de la Academia el 25 de noviembre de 1817, para que expusiera "reservadamente el concepto que tenía del mérito artístico de Eusebi, con lo demás que creyese conveniente acerca de su solicitud". Se pidió opinión al director general Vicente López, pues "no siendo Eusebi español ni discípulo de la Academia nada constaba en el Archivo de su mérito, aptitud y servicios, sino un informe dado por la Academia el año de 1805 oponiéndose a que copiase los cuadros del Escorial como pretendía estando entonces comisionado para ello D. José Camarón"²³¹. Sin embargo, la Academia ya había hecho sus propias gestiones y, considerando que a Luis Eusebi solamente se le conocía como "profesor de miniaturas y al aguazo con un mérito bastante capaz de desempeñar estas operaciones", afirmó que "no lo cree a propósito ni con suficiencia para la enseñanza del Colorido (que es la obligación aneja y precisa a la plaza de Ramos), y que es un ramo tan diferente que no puede presumirse se halle Eusebi en disposición de desempeñarle"²³².

De regreso de Roma, José Madrazo solicitó del viceprotector Pedro Franco que intercediese ante el Rey para que se le habilitase un lugar adecuado donde impartir sus clases, ya que en el edificio de la Academia no lo había. Pedía "el piso segundo de la Real Casa de Cristales sita en la calle de Alcalá en la parte que habiendo estado destinada a la venta de libros y efectos nacionales ha quedado ya desocupada o va a quedarlo muy pronto por haberse concluido la expresada venta"²³³. Sin embargo el Rey no

²²⁹ Por acuerdo de la J.P. de 13 de octubre de 1817 (127/3). La solicitud, dirigida al protector José Pizarro, está fechada el 17 del mismo mes y en ella se pedía que se mantuviera la dotación de la plaza con el mismo sueldo que cuando fue creada (15.000 reales anuales) para "que recayendo en algún buen profesor pueda continuarse la escuela de la pintura española sin necesidad de salir de España ya que [...] cuenta la Academia con muchas preciosidades artísticas, que pueden servir de modelo o dechado a los jóvenes que se dedican a la carrera de las artes" (32-18/1).

²³⁰ El nombramiento de José Madrazo fue comunicado por el protector José Pizarro al secretario general Martín Fernández Navarrete con fecha 16 de enero de 1818 (32-18/1); fue visto y acatado en la J.P. de 21 de enero (127/3) y en la J.O. de 8 de febrero (87/3).

²³¹ La solicitud respecto a El Escorial había sido vista en la J.P. de 31 de marzo de 1805 (126/3).

²³² Por acuerdo de la J.P. de 29 de noviembre de 1817 (127/3). Luis Eusebi estaba casado con la pintora María del Carmen Maciá, quien presentó obras a examen de la Academia en varias ocasiones; Manuel y Pedro, sus hijos, asistieron a las clases de Yeso, Natural y Colorido entre 1829 y 1838. Vid. **Pardo Canalís** (1968).

²³³ Así lo expresaba la Academia al protector en oficio de 7 de agosto de 1818, en el que recomenda-

accedió a concederle lo que pedía argumentando que el local ya estaba destinado para vivienda de sus dependientes y que nunca había servido, como creía Madrazo, de depósito de objetos secuestrados, pues éstos estaban en el piso principal, que sería ocupado por las oficinas y obradores del mismo almacén de cristales de San Ildefonso²³⁴. Resaltemos, de todos modos, la novedad del hecho de que Madrazo solicitara un local, ya que Francisco J. Ramos había acogido a los alumnos en su propio taller. Pero mientras tanto José Madrazo volvía a Roma con licencia de seis meses para recoger a su familia²³⁵, tras haber solicitado y conseguido de la Academia el título de académico de mérito²³⁶. Cuando regresó a Madrid insistió y consiguió del infante Carlos María que le apoyase en su solicitud de local, y así lo expresó su secretario de cámara (Fernando Queipo de Llano) al viceprotector Pedro Franco cuando la Academia le pidió que intercediera para solicitar del ministerio de Hacienda "el cuarto principal de la Casa Aduana Vieja que se halla desocupada"²³⁷. Y aunque en septiembre de 1820 aún no había comenzado las clases por falta de local (y así se lo expresó al viceprotector) parece que al final consiguió su propósito²³⁸.

Hacia esas fechas la Academia seguía enfrascada en concluir el plan general de enseñanzas, y José Madrazo se preocupó por su cuenta de elaborar un plan en lo referente al colorido y lo presentó para que fuera aprobado. Madrazo lo envió al vicepro-

ba que se atendiera la petición de José Madrazo, que le adjuntaba. También se envió recomendación de apoyo al secretario del infante Carlos María en 8 del mismo mes (32-18/1).

²³⁴ Por R.O. de 9 de septiembre de 1818 comunicada por el conde de Miranda al secretario del Despacho de Estado (32-18/1), vista en la J.P. de 19 septiembre (127/3).

²³⁵ La licencia le había sido concedida por R.O. comunicada por el ministro de Estado a la Academia, y vista en la J.O. de 18 de octubre de 1818 (87/3).

²³⁶ La J.O. de 18 de octubre de 1818 hizo el nombramiento en virtud de la R.O. de 27 de febrero de 1785, por la que "se dispensa de las pruebas ordinarias a los que hubieren estado pensionados en Roma dando pruebas de su talento, o a los que hubiesen evidenciado su mérito en alguna obra pública de consideración ejecutada en esta Corte en cuyos casos se hallaba este Profesor" (87/3).

²³⁷ El oficio es del 8 de mayo de 1819 y contestaba al que se le había remitido el 3 del mismo explicando además que el intendente provincial, Vicente Jaudenes, no encontraba dificultad en ello. A Jaudenes se le remitió solicitud el día 13, y con fecha del 19 contestó afirmativamente (32-18/1). El día 22 se comunicó al marqués de Cilleruelo y al director honorario Julián de Barcenilla que pasaran a reconocer los locales y elegir las salas más adecuadas. Emitieron su informe el día 26, manifestando que los locales no estaban en condiciones de ocuparse salvo costosa reforma (32-18/1). Podemos pensar por tanto que la idea fue desechada.

²³⁸ La J.P. de 30 de septiembre de 1820 acordó que entre ambos se pusieran de acuerdo, como se le informó con fecha 2 de octubre (127/3). **Jordán** (1998: 60) dice que "Las primeras promociones se formaron en su casa de la calle de Alcalá con inmensos balcones a la que es ahora calle de los Madrazo, aunque el estudio de los discípulos se hallaba en un cuarto interior que daba a un patio con bastante luz. Durante un tiempo allí estuvo el estudio y los alumnos se limitaron a copiar los cuadros de la colección del maestro"; y cita a su discípulo Ceferino Araujo (*Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX...* 1887) dando detalles "del desarrollo de las clases y también del maestro, como su extremada pulcritud y puntualidad, su erudición y trato amable, y sobre todo su amor a la enseñanza".

tector Pedro Franco a finales de 1819²³⁹. Se trataba de una visión global de la enseñanza de la pintura, en la que, desterrando la costumbre seguida hasta el momento de copiar solamente de los modelos antiguos de Grecia y Roma a través de los vaciados de yeso y de las pinturas de la "escuela amanerada", rechazaba todo clasicismo y proclamaba una vuelta hacia el colorido de la "escuela sevillana", defendiendo la composición basada rigurosamente en textos históricos. La propuesta está dividida en siete apartados: copia del modelo natural, copia de cuadros originales, premios a los alumnos, conocimiento teórico (a través de los textos de historia sagrada, profana, mitología, trajes, usos y costumbres de los pueblos) y práctico (sobre todo del manejo del claroscuro) de la composición, necesidad del previo conocimiento de la perspectiva, la anatomía y la osteología, estudio del maniquí desnudo y vestido (cuya fuente serían Rafael y los antiguos griegos) y, por último, necesidad de controlar personalmente la disciplina de los alumnos. Para José Madrazo la pintura española se había dejado vencer por el ejemplo extranjero de copiar el modelo clásico, olvidando demasiado pronto la gran "escuela sevillana" de imitación colorista y naturalista, cuyo éxito y acierto había sido el saber captar de la Naturaleza todo lo que ofrecía a los ojos del pintor. El mejor ejemplo a copiar era el hombre y los efectos que la Naturaleza producían sobre él; por ello, su observación a la luz natural del día permitirían no solo ver con claridad su composición anatómica sino también los efectos de color, pues "el objeto del Colorido, no es otro que el de representar la Naturaleza según los efectos de la luz sobre sus superficies, o lo que es lo mismo, los colores de que están revestidos todos los seres del Universo". De este modo se conseguiría "representar la Naturaleza con verdad, con nervio y con jugo, desterrando los colorines falsos sugeridos por el solo capricho, y las tintas de convención, o de receta, que solo sirven para corromper la juventud".

Proseguía José Madrazo diciendo que la moda imperante había llevado a los pintores a sujetarse a unas reglas y prácticas "opuestas a la experiencia, al gusto, y a los sanos principios". Declarando como bueno el principio de la imitación, lo proponía como único para hacer salir de cada artista la originalidad al tratar un tema (ponía como ejemplos las escuelas veneciana, flamenca y sevillana), evitando así también que el propio maestro los indujera a cometer sus mismos errores y se amaneraran. Reconocía que mientras otros países habían sabido deshacerse del gusto "amanerado" resultante de copiar insistentemente de modelos antiguos, en España se continuaba con la

²³⁹ *Exposición de los requisitos que son necesarios para establecer con provecho la cátedra del Colorido y de la Composición en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, remitido con oficio del 26 de diciembre de 1819 (32-19/1). Posiblemente este escrito sea al que el propio José Madrazo se refería cuando escribía años más tarde, en 1855 y quizás de memoria, que en 1823 se decidió "a formular una memoria que leyó en una de las Juntas generales de la Academia en la que manifestaba los males que se oponían al progreso y brillo de la misma con los medios para evitarlos, y aunque desde luego se notó una grande oposición de parte justamente de los que menos derecho tenían, no dejó de hallar apoyo en los más razonables de aquel entonces llamado brazo derecho", transcrito por **Pardo Canalís** (1964: 182).

práctica introducida "por Lucas Jordán y sus secuaces" en detrimento del progreso de la pintura. A pesar de ello, aceptaba la copia de "cuadros antiguos de los más célebres coloristas" como manera de enseñar a utilizar el color, y sugería que se permitiese exclusivamente a sus alumnos hacerlo de los cuadros de la "Sala reservada" de la Academia (en alusión a los desnudos que Carlos IV había mandado encerrar allí) "a fin de evitar que sin el objeto de estudiar se multipliquen las desnudeces del sexo", pues a fin de cuentas, el utilizarlas para la enseñanza había sido el objetivo que se había propuesto el monarca. Estudiando del natural y reflexionando sobre las obras de los grandes maestros, los futuros pintores conseguirían "representar la Naturaleza con efecto, verdad y hermosura [...] ejercitando la vista y el entendimiento a un análisis razonado, que encierre en sí los conocimientos teóricos y prácticos de la Pintura, indispensables al artista, que aspira a la inmortalidad".

Para estímulo de los alumnos Madrazo proponía que se les concediesen premios cada cuatro o seis meses y que sus obras se expusieran al público con el fin adicional de que éste último "se aficiona a la pintura, siéndole natural la curiosidad, el deseo de instruirse, y el consiguiente interés en los progresos de las Bellas Artes". En cuanto al estudio de la composición del cuadro, veía como imprescindibles el conocimiento e inspiración en la literatura histórica (tanto sagrada como profana) y mitológica, lo que ayudaría a los alumnos a no caer en errores cronológicos, de usos o costumbres de los hechos representados. También proponía premios periódicos para los alumnos de composición. La recompensa podría materializarse en "estampas o libros de bellas artes con lo que se conseguiría al mismo tiempo la instrucción y el estímulo". Como complemento a todo esto, y si no lo hubiesen aprendido antes, Madrazo recomendaba que los alumnos estudiaran perspectiva y anatomía (huesos y músculos por separado) y también que se ejercitasen en el estudio de los paños y modo de vestir las figuras, en lo que los máximos ejemplos serían Rafael y las estatuas griegas. Por último, pedía para sí, como director, "amplias facultades para separar de su cátedra a los alumnos desaplicados".

Cuando la propuesta de José Madrazo fue enviada para su examen a la comisión del método de estudios ésta informó que no encontraba nada nuevo respecto de lo que ella misma había ya estudiado, y que pretendía unas atribuciones que ningún otro director de enseñanza tenía por los *Estatutos*, ya que según éstos todos dependían del director general y él reconocía solamente como autoridad al viceprotector. Además, la comisión consideraba que Madrazo se significaba a sí mismo como el único "capaz de regenerar su profesión; a sacarla del abatimiento al que fue, y es conducida; a transportarla y ponerla como por magia, en el camino de los hombres grandes que la perfeccionaron, que la hermanaron con la misma Naturaleza", cuando en realidad era a la Academia a la que correspondía dictar en su conjunto las normas para ello²⁴⁰. Pese a todo José

²⁴⁰ El informe de la comisión está fechado el 15 de febrero de 1820, firmado por el secretario de la misma Juan Miguel Inclán Valdés, y dirigido al secretario general Martín Fernández Navarrete (32-19/1). Vega (1990: 105-106) opina que "Con dicha exposición terminó de ganarse José de Madrazo la

Madrazo contaba con partidarios de su propuesta, y así quedó reflejado en un oficio remitido al secretario del infante Carlos María en el que se pedía que se discutieran en junta extraordinaria las dos propuestas para adoptar definitivamente una postura al respecto²⁴¹. Al final se acordó que la comisión expresara por escrito los pros y los contras, así como las coincidencias de ambos planes, y ésta contestó argumentando básicamente que la opinión de José Madrazo había que tenerla en cuenta desde el punto de vista particular, pero que carecía del planteamiento metódico y extenso con el que contaba el elaborado por ella²⁴². El plan general de estudios fue por fin aprobado en diciembre de 1820, y el asunto quedó zanjado en lo que se refería a la comisión.

La primera noticia que tenemos de alumnos asistentes a la Sala de Colorido es la relación que elaboró José Madrazo de los que venían haciéndolo desde octubre de 1820 hasta febrero de 1821. Esta relación es probablemente la que remitió cuando la Academia le recomendó que informase de todos los alumnos que se matricularan desde principio de curso y de los que lo concluían, dando cuenta de sus aplicaciones y progresos, al tiempo que le pedía que presentasen obras mensualmente²⁴³. Sin embargo no hemos conseguido averiguar si la matriculación era previa o, si simplemente la Academia enviaba a José Madrazo a los que solicitaban directamente estudiar con él. Por la nota a que aludimos sabemos que a 1 de febrero de 1821 asistían a sus clases seis alumnos: Francisco Rodríguez (natural de Madrid), Valentín Carderera (natural de Huesca), Antonio Macia (natural de Madrid), Carlos [García] Muñiz (natural de Asturias), Jorge Madrigal ("acababa de partir para América") y Pedro Kuntz (natural de Roma). Sin embargo, en la relación general de matriculados en la Academia para el curso 1821-1822 no se incluyó a los del Colorido²⁴⁴.

Aprovechando el período de vacaciones estivales de 1824 se pidió permiso al infante Carlos María para que comenzaran "los estudios de día" los alumnos del yeso,

enemistad de una parte de los académicos al tratar de evitar la intervención de la comisión nombrada para redactar el nuevo plan de estudios artísticos [...]. Los enfrentamientos entre Madrazo y los profesores de la comisión no radicaban precisamente en el plan de enseñanza en el que esencialmente coincidían, sino que se debían a las críticas que el profesor de colorido dirigía a los pintores 'amanerados' seguidores de Lucas Jordán entre los que se encontraba Vicente López y, por otro lado, a la autonomía que reclamaba Madrazo no sólo para impartir su disciplina sino para decidir sobre la sala reservada de la Academia, impidiendo incluso la restauración de las pinturas que allí se encontraban, punto esencial si tenemos en cuenta que el encargado de esta materia era también Vicente López".

²⁴¹ Oficio fechado el 1 de marzo de 1820 (39-14/1). La respuesta afirmativa es del día 6, trasladada por Fernando Queipo de Llano y dirigida a Pedro Franco (32-19/1).

²⁴² Según escrito de 26 de noviembre de 1820 presentado por el secretario de la comisión al secretario general (32-19/1).

²⁴³ Por acuerdo de la J.O. de 14 de enero de 1821 (88/3).

²⁴⁴ En la J.O. de 2 de diciembre de 1821 se citan solamente los matriculados en las Salas del Yeso, Natural, Arquitectura, Matemáticas, y de los Estudios de Dibujo de la Merced y de la calle de Fuencarral (88/3).

los del natural y los del colorido²⁴⁵. José Madrazo comunicó el 24 de mayo el inicio del "estudio del Colorido por el modelo Natural en una de las piezas de la Galería de Estatuas". Añadía que "regularmente se aprovechaban de este estudio los alumnos de escultura que se hallan a cargo del director general D. Esteban Agreda", y que ambos cuidarían de que los discípulos de las dos clases presentaran sus trabajos a la Academia para ver sus progresos. A propuesta de Esteban Agreda se aprobó que continuase el estudio en verano desde las siete hasta las trece horas, y desde las ocho en invierno²⁴⁶. Custodio Teodoro Moreno (teniente director de arquitectura) pidió permiso para instruir de manera particular a sus alumnos en el local habilitado por la Academia para la "sala de Arquitectura". La respuesta que se le dio, en la que se decía que el infante Carlos María accedía a ello y daba también permiso "al profesor de Escultura que quisiese tener en la Galería de Estatuas la enseñanza de día a sus discípulos, por cuyo medio y enseñando ya la Composición y Colorido Dn. José Madrazo, se lograba tener tres estudios de día sin coste de la Academia"²⁴⁷ permite saber que Madrazo había conseguido ya en 1824 un local en su sede (no olvidemos que desde el año anterior era ya teniente director). A raíz de esto los alumnos de la Sala de Colorido y los de la de Escultura podrían contar con los modelos que asistían por la noche a la Sala del Natural²⁴⁸. Sin embargo, unos meses después el director de ésta escribió al secretario Fernández de Navarrete explicándole que ello no se había llevado a cabo porque no había fondos para pagar a los modelos las horas extraordinarias que suponía su asistencia de día, ni tampoco para una estufa²⁴⁹.

En mayo de 1825 José Madrazo avisó que se le había concedido licencia para marchar a París²⁵⁰. En septiembre se le convocó para asistir a la junta preparatoria del nuevo curso 1825-1826 en calidad de profesor suplente de la Sala del Yeso y de la del Natural, pero contestó que por su estado de salud no podía dedicarse más que a lo mandado por el Rey (es decir, a las clases diurnas de Colorido) siempre que la Academia lo considerara oportuno²⁵¹. En abril de 1826 solicitaría la instalación de una estufa para aliviar el frío que sufrían los modelos; la estufa estaba comprada pero no se había

²⁴⁵ La autorización fue comunicada a Pedro Franco por el secretario del Infante Fernando Queipo de Llano con fecha 15 de mayo de 1824 (32-18/1). Las clases comenzaron el 24 del mismo mes.

²⁴⁶ Se dio cuenta de ello en la J.O. de 6 de junio de 1824 (88/3); el escrito está fechado el 31 de mayo (32-18/1). En la J.O. de 4 de julio se vieron los trabajos de los alumnos y se leyó la lista de los mismos, pero no se transcribe y no la hemos localizado (88/3).

²⁴⁷ J.O. de 25 de septiembre de 1824 (88/3).

²⁴⁸ Por acuerdo de la J.O. de 14 de marzo de 1824 (88/3).

²⁴⁹ Escrito fechado el 2 de mayo de 1824 (32-18/1). La J.O. del mismo día acordó poner los medios para que se pudiera ejecutar (88/3).

²⁵⁰ Por R.O. de 14 de mayo de 1825, vista en la J.P. de 14 de junio (127/3).

²⁵¹ Carta enviada al secretario Fernández Navarrete en 28 de septiembre de 1825 (32-19/1).

instalado porque la Academia consideraba que no podía pagar los gastos derivados de su uso, unidos a los "del cajón y tablero con madera y herrajes para las actitudes de figuras y grupos de los modelos". También tuvo objeciones a que la estufa se instalara entre estatuas y cuadros, aduciendo que el humo emitido las perjudicaría²⁵². En septiembre se volvió a plantear la cuestión con los mismos resultados²⁵³. En mayo de 1827 obtuvo permiso por fin para instalarse en la que siempre se había llamado Sala del Colorido, ocupada hasta entonces por las "pinturas reservadas"²⁵⁴. En un principio el permiso era solamente para los meses de junio, julio y agosto, coincidiendo con los "estudios de día" del Yeso y del Natural. Además, se dio aviso público para que pudieran asistir también los alumnos de escultura dirigidos por José Álvarez²⁵⁵. En julio, Madrazo solicitó que el tiempo de apertura se ampliara de dos a tres horas para poder "estudiar más detenidamente la variedad de las tintas y su colorido armonioso"²⁵⁶, lo que fue aprobado²⁵⁷.

Al llegar a este punto, hay que advertir que se conserva una nota anónima en la que, recogiendo los antecedentes de la "Cátedra de Colorido", se nos ofrece una visión algo modificada de los acontecimientos que llevamos expuestos. En ella, por ejemplo, se dice que Francisco J. Ramos fue nombrado primer director de esta enseñanza no por sus méritos como pintor sino por la importancia que algunos académicos quisieron darle al hecho de que había sido discípulo de Mengs. A parte, se califica a Ramos de "persona que por sus pocas obras en la Pintura fue insignificante" y se dice que entre los pocos discípulos que tuvo se hallaba Ignacio Uranga, "quien dirá qué aprendió y qué le enseñó el Sor. Ramos", el cual no dejó "nombre a la posteridad ni por sus obras, ni por sus discípulos". Sobre José Madrazo dice que, recién llegado de Roma "no se descuidó" en solicitar la plaza y un local dentro de la Real Fábrica de Cristales, el cual consiguió a pesar de los informes en contra del "director" de la Academia al Gobierno. Ya hemos visto que esta cuestión no quedó muy clara y que de la documentación conservada parece desprenderse que Madrazo no consiguió el local que pretendía. Sin embargo, el escrito continúa diciendo que Madrazo colocó allí un cartel que rezaba "Estudio de

²⁵² Según acuerdo de la J.P. de 15 de abril de 1826 (127/3).

²⁵³ La J.P. de 26 de septiembre de 1826 acordó que el consiliario José Salomé García Puente y el director general vieran el modo de ponerlo en práctica, pero se tropezó con los mismos inconvenientes (127/3).

²⁵⁴ Por acuerdo de la J.O. de 6 de mayo de 1827 (88/3); el aviso a José Madrazo es del 11 de mayo (32-19/1). Posiblemente el traslado se refiera a las que salieron con destino al Museo del Prado, como veremos en el capítulo correspondiente.

²⁵⁵ *Aviso al Público*, 26 de mayo de 1827 (32-19/1), visto en la J.P. de 11 de junio (127/3).

²⁵⁶ Carta de José Madrazo al viceprotector conde de Torre Muzquiz del 13 de julio de 1827 (32-19/1).

²⁵⁷ Según se le notificó en 16 de julio (32-19/1), y se vio en la J.O. de 12 de agosto de 1827 (88/3).

Colorido", y que los alumnos acudían a él a dibujar y a copiar los "cuadros que Madrazo compró de la gran colección del Conde de Altamira" y que se instruían también restaurando cuadros. El anónimo redactor del escrito criticaba a Madrazo por el hecho de que solo dedicara a los alumnos a copiar (pero no del modelo vivo), y decía que era por ello por lo que no cejó hasta conseguir que la Academia pagara los gastos de su propio presupuesto. Además explicaba que a partir de 1820 Madrazo pasó a cobrar su sueldo directamente de la Academia y no de la Tesorería General, sin conocimiento previo de la Academia (quizás por los amaños que hizo y como gratificación por haberle hecho un retrato al entonces ministro de Hacienda Canga Argüelles). Finalmente, decía que José Madrazo estaba cansado de tener "en su casa el referido Estudio por lo incómodo que le era el ruido y alboroto de los jóvenes", y que fue por ello por lo que interesó al viceprotector Pedro Franco para trasladar a la Academia el estudio del colorido, advirtiendo que así se parangonaría con las de París y Roma (sin embargo, añadía el anónimo autor, Madrazo no explicó que en el extranjero "el Estudio de los mismos directores y los discípulos de estos, costean el modelo y combustible pagando un tanto mensual al director"). Concluía diciendo que el viceprotector accedió a la propuesta de Madrazo y también a que la Academia corriera con los gastos desde el 1 de junio de 1827, y llamando la atención sobre el hecho de que el sueldo que se le pagaba era excesivo para las horas que empleaba en su enseñanza²⁵⁸.

Por lo anteriormente expuesto puede deducirse que la enseñanza del colorido no tuvo carácter oficial dentro de la Academia hasta el verano de 1827. A partir de entonces se han conservado las listas de los asistentes²⁵⁹; pero hemos de hacer la prevención de que éstos podían ser alumnos no sólo de las Salas del Natural o del Yeso, sino de cualquier otra especialidad. Durante el verano de 1827 hubo una gran afluencia de alumnos porque se unieron todos los que en anteriores veranos acudían de las mencionadas Salas, pero a partir del curso 1827-1828 es de suponer que la enseñanza del colorido inició la continuidad normal del resto de los Estudios Mayores (aunque en las horas de la mañana) y que se rigió por los mismos parámetros en cuanto a profesorado. A principios de curso se designaron los turnos de profesores y se nombró a José Madrazo y a José Álvarez, siguiendo la alternancia normal de un profesor de pintura y otro de escultura²⁶⁰. En 1828, y, aprovechando que un discípulo del Yeso, Manuel Gutiérrez, solicitó permiso para copiar durante los meses de verano estatuas o bustos del antiguo, la Academia hizo extensivo el permiso a todos aquellos alumnos que hubieran estado ya en las del Yeso o

²⁵⁸ Este escrito no está fechado ni firmado, pero por los datos que aporta lo podemos fechar entre 1829 (año en que el mencionado Ignacio Uranga fue nombrado director del Estudio de Dibujo de niñas) y entre 1838 (en que falleció, dado el tiempo del verbo utilizado al hablar de él) (32-19/1).

²⁵⁹ Listas que como hemos dicho en el apartado dedicado a las Salas de Yeso y Natural, no podemos reproducir aquí, y esperamos poder hacerlo en una publicación aparte.

²⁶⁰ Según acuerdo tomado por los mismos profesores en la junta que celebraron el 1 de octubre de 1827 (20-1/1).

Natural. Al tiempo les recomendó que se presentaran al director de Colorido, José Madrazo, para que él les proporcionase el material necesario sobre el que trabajar "durante las horas de su enseñanza". Esto hace pensar que poco a poco Madrazo se fue haciendo dueño de los "cursos de verano" del Yeso y del Natural. Sin embargo, no sabemos exactamente si éstos dejaron de llevarse a término porque estaban concebidos desde el principio como un favor que los directores de pintura y escultura hacían a los alumnos y a la Academia (y por lo tanto lo hacían gratuitamente, y ocupados en otras tareas dejaron de acudir), o si bien, al pedir José Madrazo que el Colorido se impartiera también en verano, los demás profesores y la Academia consideraron que con un solo profesor que atendiera tanto a pintores como a escultores estaban suficientemente bien cubiertas las necesidades de los alumnos²⁶¹. Sea como fuere, las listas conservadas de este verano no distinguen entre los asistentes al Yeso o al Natural, sino que rezan como "Sala del Colorido. Estudio de día".

Al igual que el resto de los alumnos, los de la Sala de Colorido tenían que presentar muestras de sus progresos a la junta ordinaria para que evaluara sus méritos²⁶², que en muchos casos merecieron el aplauso de la Academia tanto hacia ellos como hacia su director²⁶³. Unas veces los alumnos copiaban directamente de los cuadros para ejercitarse, pero otras el director les proponía temas históricos para que los interpretasen subjetivamente. En enero de 1835 varios de ellos presentaron sus obras inspiradas en los temas siguientes:

"1º. Los moros que habían puesto cerco a Tarifa amenazan degollar al hijo de Alonso Pérez de Guzmán si éste no les entrega la plaza; pero en vez de acceder a ello el animoso Guzmán les echa desde el adarve una espada con que ejecuten su saña si tanto les importaba".

"2º. La célebre batalla de las Navas, el Rey de Navarra rompe el primero las cadenas con que el Miramamolín tenía fortificados sus Reales".

"3º. El Rey San Fernando, luego que conquista la ciudad de Córdoba, hizo que los Moros volviesen sobre sus hombros las campanas de Santiago de Galicia que doscientos sesenta años atrás se habían llevado sobre los hombros de los cristianos"²⁶⁴.

²⁶¹ Según se desprende de lo recogido en la J.O. de 29 de junio de 1828 (88/3).

²⁶² Así, en la J.O. de 7 de diciembre de 1828, presentaron varias academias al óleo y algunos "papeles de composición", que parecieron bien (88/3).

²⁶³ En la J.O. de 18 de enero de 1829 presentaron ocho composiciones históricas, y se acordó manifestarles por medio de José Madrazo, la satisfacción con que la Academia veía estos frutos (88/3), como así se le expresó en nota enviada con fecha 24 de enero (23-3/1).

²⁶⁴ Según consta en una nota conservada bajo el título de *El Sr. Director del Estudio de Colorido, dio a los discípulos que asisten a él para acostumarlos a la composición los asuntos siguientes...*, y entre otras está la referida al año 1835: Justo M^a Velasco ("cuatro composiciones de los asuntos expresados, del primero dos"), Calixto Ortega (ocho academias, y "dos composiciones del primer y segundo asunto"), Juan Angel Sáez (ocho academias al óleo, y cuatro composiciones del "segundo

El curso 1835-1836 presentó la novedad de que José Madrazo, siguiendo los planteamientos que había expuesto en 1819, pidió autorización para conceder dos premios a los alumnos más aventajados: uno para el que mejor pintase una figura por el modelo natural, y otro para el que la dibujara a lápiz. Autorizado a ello, el primer premio resultó a favor de Pedro Madrazo, pero su padre pidió que se cediera a otro, y fue a parar a Juan Ángel Sáez; el segundo premio fue para Augusto Ferrán²⁶⁵. Volvió a pedirlos en el mes de mayo, recayendo de nuevo el primero en Pedro Madrazo ("el más joven de todos"), que renunció en favor de Juan Ángel Sáez, y el segundo en Miguel del Rey²⁶⁶. También hubo premios para los más aplicados a finales del curso 1837-1838. En esta ocasión no tuvieron que trabajar sobre el modelo natural sino sobre un tema histórico propuesto por el director: "La Reina D^a Constanza entrega el Rey su hijo, a Dn. Sancho, Obispo electo de Ávila, para que le guarde mientras las Cortes nombran tutor". Los premios consistieron en una colección de vistas del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial (para el de pintura) y una colección de vistas del Palacio Real y del Museo de Madrid (para el de dibujo). El primero fue para José Méndez y el segundo para Justo María Velasco, quedando la Academia muy satisfecha de los resultados que José Madrazo estaba consiguiendo con sus alumnos²⁶⁷. Éstos siguieron presentando sus obras para merecer el reconocimiento de la Academia, y en enero de 1842 ésta gratificó a Francisco Lameyer, Lino Velasco y Carlos Múgica con varias estampas, entre ellas el "Martirio y entierro de San Esteban"²⁶⁸.

El curso 1838-1839 trajo a José Madrazo un ascenso en su escala profesoral al ser nombrado director de pintura, por fallecimiento de José Aparicio²⁶⁹. A partir de enton-

asunto dos"), Pablo Bausac (cuatro academias), Eusebio Zarza (tres composiciones diferentes), Miguel Rey (tres composiciones diferentes), y Patricio Rodríguez (cuatro academias) (23-5/1). Estas obras pudieron ser las que examinó la J.O. de 25 de enero de 1835 (89/3).

²⁶⁵ Por acuerdo de la J.C.NN.AA. de 5 marzo de 1836 (119/3), y aprobado por la J.O. de 13 de marzo (89/3). A pesar de ser el premiado Pedro Madrazo, no aparece en las listas mencionadas (22-19/1; 22-20/1).

²⁶⁶ Por acuerdo de a J.C.P.E. de 6 mayo 1836 (119/3), y aprobado por la J.O. de 8 de mayo (89/3).

²⁶⁷ Según acuerdo de la J.C.P.E. de 20 de abril de 1838 (119/3), ratificado en la J.O. de 22 de abril (89/3). En la *Lista de lo que se presenta en Junta Ordinaria de 22 de abril de 1838* se especifica que fueron siete los alumnos que optaron a los premios, pero solamente cinco presentaron las obras en esta Junta: Justo M^a Velasco (cuatro academias), Patricio Rodríguez (cuatro academias), Juan Ángel Sáez (dos academias), José Méndez (cuatro academias) y Francisco Sáenz Gutierrez (seis academias) (23-5/1).

²⁶⁸ Por acuerdo de la J.O. de 12 de enero de 1842 (90/3).

²⁶⁹ Como ya vimos en el apartado correspondiente a profesorado, su nombramiento fue acatado en la J.O. de 28 de octubre 1838 (89/3). José Madrazo contaba con un sueldo como pintor de cámara y director de Colorido de 15.000 reales anuales, y al nombrarle director de pintura sumó 6.000 reales más, lo que le puso por encima de otros profesores, motivo que hizo a la Academia dudar en más de una ocasión sobre si debería pagarle ella por ambos cargos, como se debatió en las JJ.OO. de 9 de diciembre de 1838 (89/3) y 25 de abril de 1841 (90/3).

ces tuvo que compaginar su primer destino en la Sala del Colorido con la del Natural, como cualquier otro director.

Un indicio de la importancia que fue adquiriendo esta enseñanza en la Academia lo constituye el interés que en 1840 demostró la Institución en que ingresaran en la Biblioteca, para uso de los alumnos de Colorido y profesores, la colección de estampas y dibujos que Valentín Carderera había recogido de los conventos suprimidos de Castilla la Vieja²⁷⁰.

Añadamos finalmente que el R.D. de 25 de septiembre de 1844 que reformaba los estudios de bellas artes contemplaba como dos asignaturas diferentes la del colorido y la composición, aunque ambas estarían a cargo de un mismo profesor con categoría de director, nombramiento que recayó en José Madrazo²⁷¹. Sobre la disputa que protagonizaron él y Juan Gálvez ya hemos tratado en el capítulo correspondiente a los directores actuales. Sin embargo, debe recordarse aquí la defensa que hizo José Madrazo de su prioridad respecto a Juan Gálvez en cuanto a la legitimidad para acceder al puesto. Gálvez era director de la "enseñanza del Dibujo de noche de la sala del modelo Natural", y Madrazo, que consideraba la de colorido y composición como "la cátedra superior de la pintura", señaló que "sólo es director de Pintura el que explica teórica y prácticamente el Colorido y la Composición, y de ningún modo el que solo enseña a dibujar". Por otro lado, recordó que si a ambos se les denominaba directores de pintura, era porque así estaba instituido desde el principio de la Academia para diferenciar a los que dirigían las otras enseñanzas de escultura, arquitectura o grabado, y no por otra razón, y que de ningún modo "la Pintura se enseñaba en la Academia hasta que yo implanté dicha cátedra". Para él, las enseñanzas que se impartían en las Salas del Natural y del Yeso eran solamente de dibujo. Y proseguía diciendo que si en otros casos había prevalecido el criterio de la antigüedad en el cargo a la hora de elegir un privilegio para dos aspirantes en igualdad de condiciones (Juan Gálvez había sido nombrado director de pintura en 1826 y él mismo en 1838) ahora que con la nueva reforma sólo debía haber un director, el puesto le correspondía a él por habersele encargado en 1818 la dirección de la Sala de Colorido y Composición²⁷².

²⁷⁰ Por acuerdo de la J.C.P.E. de 29 de febrero de 1840 (119/3), visto en la J.O. de 15 de marzo (90/3), en donde se dijo que permaneciera allí en espera de que se devolviese al Museo Nacional "o en donde convenga definitivamente", en lugar de estar en el Museo de la Trinidad, "por lo cual no se les dará por ahora entrada en el índice [de la Biblioteca], sino en los libros donde se copie el recibo que diese el Bibliotecario". Pero ya en la J.P. de 4 de septiembre de 1837 se había dado cuenta del aviso del conserje de haber recogido esta colección y de haberla entregado al bibliotecario (128/3), a petición de la J.C.P.E. de 7 de julio (119/3).

²⁷¹ Por R.O. de 23 de marzo de 1845, vista en la J.O.Extr. de 14 de septiembre (90/3).

²⁷² Exposición de José Madrazo dirigida al viceprotector con fecha 28 de noviembre de 1845, y otra dirigida al ministro de la Gobernación de la Península con fecha del 29 (19-17/1).

2. EL CURSO ACADÉMICO Y LOS ALUMNOS

2.1. El Curso Académico y las Dificultades Económicas

El curso académico comenzaba normalmente entre mediados de septiembre y principios de noviembre (después de las exposiciones de la Academia, cuando las había), y finalizaba entre abril y mediados de mayo. Durante las horas de la tarde-noche se impartían las clases del yeso y del natural, por lo que también se les llamaba "estudios de noche". Las clases de colorido y composición no se formalizaron hasta el curso 1827-1828, y se impartían en turno de mañana. Y como hemos visto anteriormente, a partir de 1806 se permitió que durante los meses de verano hubiera también clases del yeso y del natural aunque en horario matutino²⁷³. Ante la buena acogida que tuvo esta medida se repitió de nuevo en el de 1807²⁷⁴. Después los "estudios de día" no se volvieron a abrir hasta el verano de 1812, y no los hubo en 1813 pero se reanudaron en 1814 a propuesta de la Academia y con el consentimiento de los profesores, teniendo en cuenta sobre todo la brevedad del curso ordinario (que había comenzado en el mes de febrero)²⁷⁵. Después volvió a haberlos en 1815, 1816, 1818, 1819, 1821 y 1827. En 1828 se acordó, a propuesta de los profesores, que los alumnos cuyos directores lo autorizasen podían copiar durante el verano las estatuas y bustos de la Academia²⁷⁶, sin embargo no hemos localizado relación de asistentes, salvo las de colorido. Durante el verano de 1832 la asistencia no parece que estuviera ya sometida al control de otras ocasiones, al menos en lo que a elaboración de listas se refiere. En ese año se permitió a los alumnos del yeso y del natural que asistieran a sus salas a copiar durante el día las obras expuestas previo conocimiento del director general²⁷⁷.

²⁷³ En 1806 las clases de verano comenzaron el 19 de mayo y finalizaron en agosto: parece ser que en esta época las clases eran más prácticas que teóricas (54-15/4; 20-3/1).

²⁷⁴ Por acuerdo de las J.J.OO. de 1 y 18 de mayo de 1807, se abrieron tanto para los alumnos que habían obtenido pase a ambas Salas como para los pensionados, durante los meses de junio hasta los primeros días de septiembre (87/3). Los directores y tenientes directores de pintura y escultura que quisieran dirigirlos gratuitamente lo harían turnándose por semanas de seis días útiles (20-3/1). Las clases comenzaron el 1º de junio y se desarrollaron, en las mismas condiciones que el año anterior, de seis a ocho de la mañana.

²⁷⁵ Comenzó pues esta temporada de verano el día 14 de junio, de 8 a 10 de la mañana, con la salvedad de que los directores y tenientes directores no se turnaron por meses como en años anteriores, sino por semanas "para que les sea menos molesto este servicio, y dejando para más adelante tratar si se han de dar premios al fin de la temporada a los más adelantados", como se acordó en la J.O. de 5 de junio de 1814 (87/3), y oficio del secretario José Luis Munárriz al conserje Francisco Durán de 8 de junio, en el que le avisaba que tenía que elaborar las listas de asistencias. Se suspendieron por unos días debido a la "Junta General y venida de S.M.", pero se continuaron el 11 de julio, según consta en la lista de asistentes al natural desde el 14 de junio (54-15/4).

²⁷⁶ Por acuerdo de la J.O. de 29 de junio de 1828, y en horario de 8 a 13 horas (88/3).

²⁷⁷ La J.O. de 8 de abril de 1832 aprobó esta asistencia previo conocimiento del director general,

El curso 1807-1808 comenzó a mediados de septiembre y terminó precipitadamente tras los acontecimientos del "Dos de mayo". Antes, en marzo, los estudios estuvieron cerrados algunos días, ya que al pasar las tropas por delante de la Academia se produjeron disparos de armas y se rompieron algunos cristales de sus ventanas (cristales que en 1817 aún no habían sido reparados). A comienzos de mayo, y ante el alboroto general, el conserje decidió cerrar los estudios anticipadamente (la fecha oficial prevista era el 14 de mayo)²⁷⁸. Unos días después se depositaron en la Sala de Dibujo las máquinas del Gabinete del Buen Retiro; la Academia pidió que se retiraran para cuando comenzase el curso en el mes de octubre, y así se hizo²⁷⁹. Del curso 1808-1809 sabemos que comenzó el día 12 de octubre²⁸⁰, y se conservan listas de asistentes solamente de este mes y de noviembre, pues se interrumpió en diciembre a consecuencia de la entrada de las tropas francesas en Madrid²⁸¹. Durante el curso siguiente, el de 1809-1810, los estudios continuaron oficialmente cerrados, aunque hubo intentos de que se reabrieran. El acta de la junta extraordinaria celebrada el 15 de junio de 1810 despeja muchas incógnitas respecto a la situación de los estudios, a las relaciones de la Academia con el Gobierno francés y respecto a las de los académicos entre sí. Con ocasión de que el protector y ministro de Interior, marqués de Almenara, iba a recibir en audiencia particular a los directores, tenientes directores y académicos de mérito, Mariano Salvador Maella presentó a la firma de los demás profesores un memorial en el que, exponiendo el "dolor" con que veían cerrados los estudios del natural y del yeso, pedían que se facilitase a la Academia medios económicos para reabrirlos al menos durante los meses de verano. Sin embargo el secretario general, José Luis Munárriz, opinó que no veía la necesidad de "molestar" al Ministro por esta cuestión, aduciendo que en los veranos de 1806 y 1807 los estudios se habían abierto sin gasto alguno para la Academia, ya que los profesores se habían prestado voluntariamente y sin cobrar ninguna cantidad, y que esto era algo que se podría repetir en el momento que ellos quisieran. Por otra parte Munárriz recordaba que los estudios de noche continuaban cerrados desde la entrada de las tropas francesas en diciembre

quien señalaría el horario oportuno (89/3). Con fecha 18 de abril se le comunicó este acuerdo a Esteban de Agreda (23-5/1).

²⁷⁸ Estos hechos los narra el secretario José Luis Munárriz al conserje Francisco Durán, con oficio de 21 de mayo de 1808, comunicándole que con conocimiento del superintendente de Policía, se avisaba que se cerraban los Estudios hasta nueva orden (104-3/5). La cuestión del deterioro de los cristales de las ventanas fue tratada en las J.J.P.P. de 28 de mayo y 6 de agosto (127/3). El conserje comunicó al secretario la clausura precipitada del curso con nota del 3 de mayo (104-3/5).

²⁷⁹ La orden de trasladar las máquinas a la Academia fue comunicada el 20 de junio de 1808 por la Primera Secretaría de Estado y por la Dirección General de Correos y Caminos, según se dio cuenta en la J.P. de 10 de septiembre (126/3). La J.P. de 2 de octubre tuvo conocimiento de que desde el 12 de septiembre las máquinas habían sido sacadas y las salas estaban dispuestas para iniciar el curso (126/3).

²⁸⁰ Por acuerdo de la J.O. de 2 de octubre de 1808, en la que también se aprobó el turno de profesores (87/3).

²⁸¹ Según explicó Mariano Salvador Maella en una exposición que leyó en la J. Extr. de 15 de junio de 1810. La única enseñanza que continuó fue la de matemáticas (87/3).

de 1808, y que en 22 de enero de 1809 se había escrito al mismo Ministro en contestación a su requerimiento de que se le explicase la formación y funciones de la Academia. Según decía, ya se le había explicado al Ministro cómo los estudios de matemáticas eran los únicos que permanecían abiertos y que las causas principales de que los otros continuaran clausurados residían en que tenían horario de noche y eran entre trescientos y cuatrocientos los alumnos que asistían a ellos (alumnos, añadía, jóvenes y alborotadores, "que en tiempos ordinarios dan no poco que hacer", y que "llevando además cada uno su navaja necesaria para afilar el lápiz con que han de dibujar, sería muy expuesto para la tranquilidad pública tan gran concurrencia y podría comprometer el decoro mismo de la Academia"). Y añadía que el 17 de abril de 1810 él mismo había explicado estas circunstancias al intendente de la provincia de Madrid, haciendo notar además el deterioro económico que había sufrido la Academia en el transcurso de estos meses, "que no tiene para la compra de luces, carbón, y demás artículos indispensables".

En el escrito presentado por Mariano S. Maella se pedía la adjudicación de algunos bienes nacionales para dotar económicamente a la Academia, lo que José L. Munárriz consideraba como una medida "antipolítica" aduciendo que la Academia era una mano muerta, como las comunidades, que la administración de sus bienes resultaría muy engorrosa y gravosa, y que la dotación que hasta entonces había disfrutado la Institución sobre el fondo de Tesorería General estaba exenta de impuestos y que con ella se habían cubierto todas sus necesidades. Parece ser que Mariano S. Maella pensaba entregar el escrito en mano al ministro, a lo que también se opuso José L. Munárriz argumentando que estas cuestiones se habían hecho siempre por representación y que los profesores se estaban mezclando en asuntos que sólo incumbían a la junta particular, de la que ellos no formaban parte. Finalmente, Maella, viendo refutados uno a uno los puntos de su exposición, acabó retirándola.

Después de celebrada esta junta extraordinaria, los profesores y académicos que lo desearon pasaron a cumplimentar al protector y éste, tras una breve presentación y discurso de Bernardo Iriarte (como consiliario más antiguo) dijo que conocía las necesidades de la Academia y se comprometió a conseguir "su independencia del Gobierno, inclinando a S. M. para que se le adjudicasen los bienes nacionales suficientes a sus atenciones, sobre lo cual convendría sin embargo que la Academia hiciese algún recurso". Además dijo que intentaría proporcionar una entrevista con José I para presentarle a los profesores de la Academia. Parece, pues, que el Gobierno afrancesado estaba predispuesto a conceder a los profesores la importancia que el resto de los académicos se obstinaban en negarles (obsérvese que incluso en el aspecto económico el Ministro había coincidido con la propuesta de Mariano S. Maella rechazada por Munárriz). Como veremos más adelante, se volverían a producir muestras del mantenimiento de esta actitud unos meses después²⁸². Sin embargo, a pesar de las

²⁸² A esta audiencia del 15 de junio de 1810 acudieron: Alfonso Giraldo Bergaz (director general), Mariano Salvador Maella, Francisco Goya, Juan Adán, Francisco Javier Ramos, José Camarón, Juan Antonio Cuervo, Joaquín Aralí, Silvestre Pérez, Zacarías González Velázquez, Manuel Salvador Carmona, Pedro González Sepulveda, Julián Barcenilla, Antonio Carnicero, Juan Navarro, José Fontenelle, José López Enguidanos, Mariano Sepúlveda, Pedro Hermoso, Manuel Peña Padura, Isidro González Velázquez, Juan Guerra y José Luis Munárriz (secretario general), además del consiliario

conversaciones y de las promesas, no hubo clases ni en el verano de 1810 ni en todo el curso 1810-1811.

Así pues, desde diciembre de 1808 la actividad académica estuvo interrumpida en lo que se refiere a los Estudios Mayores. Se reinició en el curso 1811-1812, que se abrió el 2 de diciembre y finalizó el 15 de mayo²⁸³. A finales de noviembre de 1811 el protector marqués de Almenara se reunió de nuevo, en su casa, con varios profesores. Allí acordaron que para restablecer el orden en los estudios se celebraría una nueva reunión a la que convocaría sólo a los profesores que habían acudido a la cita y a aquellos otros que por causa justificada no hubiesen podido asistir (también, por una orden posterior, a los consiliarios y académicos de honor). De igual modo se acordó que las sucesivas juntas que se celebraran con este fin estarían presididas por el consiliario decano Bernardo Iriarte. Y como por una Real Resolución de 24 de septiembre de 1811 se consignaron a la Academia 6.000 reales mensuales sobre el producto de las "cuatro casas de juegos públicos", se acordó abrir los estudios del yeso, natural y arquitectura²⁸⁴. También se llevó a cabo el nombramiento y turno de profesores para las diferentes clases. Para la Sala del Natural se nombró a los pintores Mariano S. Maella y a Gregorio Ferro, y a los escultores Juan Adán y a Esteban Agreda (por enfermedad de Alfonso G. Bergaz y fallecimiento de Michel, y ser los tenientes directores más antiguos). Para la Sala del Yeso se nombró a Mariano Sepúlveda (hijo) y a Pedro Hermoso (ambos académicos de mérito más antiguos, porque no había tenientes directores de pintura y de escultura disponibles)²⁸⁵.

Al igual que se había hecho en otros veranos, se volvió a permitir que los alumnos asistieran a las clases del yeso y del natural en el período estival de 1812²⁸⁶, pero esto no significó que se reanudaran las clases en el curso que estaba por comenzar. No

más antiguo que presidía la junta (Bernardo Iriarte). Se habían excusado, por estar enfermos, Gregorio Ferro, Esteban Agreda, Ignacio Haan, Alejandro de la Cruz y Antonio Rodríguez; y, por estar ocupados, José Maea y Alfonso Rodríguez (87/3). De esta relación podemos concluir que en junio de 1810 la Academia contaba potencialmente con veintinueve profesores.

²⁸³ Según un relato de lo ocurrido, sin fecha ni firma (20-3/1), y listas de asistencias (22-3/1).

²⁸⁴ A pesar de este acuerdo, en la J.O. 5 febrero 1812 se dijo que los estudios de arquitectura seguían cerrados por no haber en Madrid suficientes tenientes directores, que por los *Estatutos* eran los que tenían a su cargo esta enseñanza (87/3). Pero a los premios que convocó y concedió el Ayuntamiento de Madrid y que fueron adjudicados en mayo de 1812 se presentaron alumnos de la clase de arquitectura, según se desprende del acta de la J.O. de 17 de mayo de 1812 (87/3).

²⁸⁵ Según se dio cuenta en la J.Preparatoria de 24 de noviembre de 1811. La decisión sobre los nombramientos de profesores hubo de estar sujeta a contar con las bajas producidas por fallecimientos o exilio. En el caso de los modelos, de tres que había, solamente se contaba con uno, Cayetano Sampeño, al que se consideró suficiente por el momento (87/3; 20-3/1).

²⁸⁶ Por acuerdo de la J.O. de 17 de mayo de 1812 (87/3). En nota del vicesecretario Silvestre Pérez al conserje Francisco Durán de 29 de mayo, le comunica que se abrirían el 1 de junio, de 6 a 8 de la mañana, asistiendo respectivamente un director y un teniente director, turnándose por meses, igual que se hacía durante el curso normal nocturno. Aunque en otro oficio del 31 de mayo rectifica la hora de 7 a 9 de la mañana, en una nota del 3 de junio se dice que empezaron el 5 de junio, a partir de las 6 de la mañana, "a petición de todos los discípulos del Natural" (54-15/4; 20-3/1).

hemos encontrado dato alguno que explique qué ocurrió durante los meses del curso 1812-1813 para que no hubiera actividad académica. El último día de agosto de 1812 se reunió la Academia en junta particular para tratar de la apertura de los estudios, pero se acordó posponer el asunto. Desde el 26 de septiembre de 1812 hasta el 20 de junio de 1813 no hubo ni juntas particulares ni ordinarias²⁸⁷. Tampoco hemos localizado listas de asistencia a ninguna de las Salas del Yeso ni del Natural.

El curso 1813-1814 no comenzó hasta el mes de febrero. Con anterioridad, el 14 de agosto de 1813, una representación de la Academia había sido recibida por la Regencia del Reino²⁸⁸. El 9 de septiembre se propuso a ésta, como medio para conseguir fondos con los que hacer frente a la reapertura de los estudios, el vender la platina que quedada en la Academia "depositada por el Gobierno intruso"²⁸⁹. También se ofició al resto de las autoridades estatales y municipales expresándoles dicha urgencia²⁹⁰. En respuesta a ello se pidió a la Academia que informara qué arbitrios se le podrían destinar para conseguir llevar a cabo la reapertura, "con tal de que no sean de los destinados ya a las atenciones de la guerra, u otros objetos de necesidad indispensable"²⁹¹. El 5 de octubre

²⁸⁷ El único acuerdo que figura en este sentido en el acta de la J.P. de 31 de agosto de 1812 es que continuaran los estudios de matemáticas (126/3).

²⁸⁸ Según oficio del marqués de Astorga a la Academia fechado el 10 de septiembre, visto en la J.P. de 4 de octubre (126/3) y en la J.O. de 7 de noviembre de 1813 (87/3).

²⁸⁹ Referencia hecha en la J.O. de 7 de noviembre de 1813 (87/3). Durante varios meses se intentó frente a la Regencia que la Academia pudiera vender la platina y con su producto hacer frente a los gastos de apertura. El minero Francisco Codón la examinó y dijo que era de buena calidad ("tal como viene de América"), pero el problema era encontrar comprador; Pablo Recio lo intentó por su cuenta, según se dio cuenta en la J.O. de 4 de octubre de 1813 (126/3). Por fin la Regencia aprobó su venta, que no se efectuó hasta julio de 1814, cuando la compró Rafael Garreta por 30.880 reales, a razón de 4 reales la onza, según la J.P. de 15 de julio de 1814 (126/3). Mientras tanto, a la Academia se le había concedido un empréstito contra la Dirección de Correos a cuenta del producto de su venta y de la asignación que se le pudiera conceder, y por eso el curso se pudo inaugurar el 15 de febrero, como se refleja en la J.O. de 13 de febrero de 1814 (87/3) y en la J.P. de 17 de febrero (126/3).

²⁹⁰ En oficios de 9 y 17 de septiembre, según se dio cuenta en la J.P. de 15 de septiembre y 4 de octubre de 1813 (126/3).

²⁹¹ Se propuso gravar la entrada de productos extranjeros, entre los que se encontraban los dibujos, "pues haciendo con ellos la guerra a la industria nacional era un medio tan directo para contener aquella como para fomentar ésta". También se sugirió en la J.O. de 4 de octubre de 1813 pedir que se le concedieran algunos bienes nacionales (126/3). El viceprotector Pedro Franco expresó la idea de que estableciéndose estudios de dibujo en las capitales de provincia bajo la dirección de la Academia, los ayuntamientos beneficiados podrían pagarle a ella una cantidad (8 reales cada pueblo de menos de 100 vecinos, aumentándose en 2 reales por cada 100 vecinos más), los que le proporcionarían el dinero suficiente para abrirlos, formar una biblioteca y una colección de pinturas y esculturas y obras de arquitectura, además de estampas, y la Calcografía. Calculaba que, siendo el censo de población en 1797 de 18.700 pueblos, y restando los 700 que habían podido disminuir por la guerra, quedaban 18.000, que a razón de 8 reales, daban 144.000 reales (43.500 menos que la dotación señalada para la Academia). Pareciendo bien en general esta idea, la J.P. de 14 de octubre de 1813 decidió esperar hasta que el "gobierno supremo" volviera a la capital(126/3).

se reanudaron las clases de matemáticas²⁹² y el 15 de febrero de 1814 el resto de las enseñanzas.

La toma de Madrid por el ejército francés había sorprendido a algunos profesores fuera de la Corte; por ello, al comenzar la retirada de los franceses la Academia intentó localizarlos para que volvieran confiando en poder reanudar el curso normal de la enseñanza. Entre ellos se hallaba José Camarón Meliá que se encontraba en Valencia; se acordó localizarle y pedirle que volviera, aunque, eso sí, sin ocultarle "la falta de fondos para ocurrir al pago de los honorarios de sus profesores"²⁹³. Por lo demás, como consecuencia de la apertura del curso hubo que desalojar algunas de las salas de estudios que estaban ocupadas por las obras de arte mandadas recoger por el gobierno francés y por los "objetos de mineralogía que en agosto de 1810 hizo trasladar a ella el gobierno intruso". Se procedió también a nombrar los turnos de profesores, correspondiendo para la Sala del Natural a Mariano S. Maella, Juan Adán y Francisco J. Ramos, y para la del Yeso a Esteban Agreda, José Camarón y Zacarías González Velázquez²⁹⁴. La inauguración oficial del curso tuvo lugar el 6 de marzo de 1814. Asistió a ella el protector y secretario de Estado Juan Álvarez Guerra, a quien la Academia le agradeció, por medio de Pedro Franco (que oficiaba de presidente de la junta), su intervención ante la Regencia del Reino para que hubiera sido posible la rehabilitación de la Institución. Además le expuso el deseo de que el Gobierno la tomara bajo su protección, que se le conservara la prerrogativa de depender únicamente del Rey²⁹⁵ (y, en asuntos de mayor envergadura, del Congreso Nacional por medio de su ministro y protector, según

²⁹² Por acuerdo de la J.P. de 15 de septiembre de 1813 (126/3).

²⁹³ Según acuerdo de la J.P. de 14 de octubre de 1813 (126/3). Al tiempo se procedió a declarar nulas las elecciones de directores y tenientes directores de escultura y arquitectura decretadas en 31 de diciembre de 1811. José Camarón contestó diciendo que procuraría regresar a Madrid, según se dio cuenta en la J.O. de 7 de noviembre de 1813 (87/3).

²⁹⁴ Según acuerdo de la J.O. de 13 de febrero de 1814 (87/3). Los estudios de principios de dibujo llevaban cerrados más de cinco años y estaba vacante la plaza de director de perspectiva; respecto a ésta se acordó que la ocupara provisionalmente Fernando Brambila, a propia solicitud, según la J.P. de 7 de septiembre 1813 (126/3).

²⁹⁵ Esta petición venía motivada por el hecho, denunciado por la Academia, de que otras dependencias de la Administración Pública querían tomarla bajo su control. Una Resolución de la Regencia del Reino de 16 de abril de 1813 había encargado a los jefes políticos, diputaciones provinciales y ayuntamientos que informaran del estado de los establecimientos de enseñanza, caridad, corrección y beneficencia; dicha resolución llegó a la Academia comunicada por la secretaría del ayuntamiento de Madrid y fue vista en la J.P. de 29 de noviembre 1813 (126/3). A los pocos meses era el jefe político de la provincia el que le trasladaba un oficio del secretario del Despacho de la Gobernación de la Península, por el que le comunicaba la decisión de la Regencia de permitirle vender la platina para conseguir fondos y abrir a la mayor brevedad los estudios. Ambos hechos fueron interpretados por la Academia como un intento de mostrar su "autoridad y espíritu de tutela" lo que en absoluto les correspondía, ya que la Academia siempre había estado ligada directamente a la Secretaría de Estado, a través del protector. Por ello se decidió no cursar contestación a ninguno de los dos, por acuerdo de la J.P. de 17 de febrero de 1814 (126/3).

prevenían los *Estatutos* fundacionales), y que siguieran dependiendo de ella las demás academias y estudios de otras provincias. También solicitó que se le señalara una dotación fija si no podía continuar con la que tenía desde su fundación sobre la Tesorería Mayor (12.500 pesos anuales), y, por último, un edificio más acorde con sus necesidades y proyectos y que permitiera reunir las aulas con su galería de pinturas, de estampas, de objetos de arquitectura, colección de estatuas, y la Calcografía ("que para que progrese debe estar unida a la Academia como una de sus hijas"). El protector contestó manifestando que estaba al tanto de todas las necesidades de la Academia y que procuraría proporcionarle un edificio más amplio. También se mostró consciente de las pérdidas sufridas en el personal docente, algunos de ellos profesores "beneméritos" y "gloria de las artes en España" que subsistían necesitados de protección y que "no pueden ya esperar de sus facultades físicas el premio de sus talentos". Refiriéndose a ellos dijo que "tengo orden especial de encargar a la Academia que los recomiende a S.A. para determinados destinos, análogos a su profesión y compatibles con su poca robustez"²⁹⁶. Para comienzos de abril de 1814 ya se había recibido el dinero prometido²⁹⁷. Por otra parte un R.D. de 17 de mayo de 1814 volvió a poner en vigor el de 15 de mayo de 1754 que situaba a la Academia bajo la protección real a través de la Primera Secretaría de Estado y del Despacho²⁹⁸. En consecuencia, pasó a ser nuevo protector el duque de San Carlos²⁹⁹. A los pocos días se hacía el nombramiento de nuevo viceprotector, que recayó en Pedro Franco³⁰⁰.

Una muestra más del apoyo gubernamental a la Academia fue la visita que realizaron el 5 de julio de 1814 el rey, su hermano Carlos María Isidro y su tío Antonio Pascual. Fueron recibidos por el cuerpo académico reunido en junta general y se leyó en ella la R.O. de 4 de julio por la que se concedía a la Academia el palacio de Buenavista (cuyos pormenores analizaremos en el capítulo correspondiente a la formación de su museo). El protector pidió al Rey que aceptara nombrar a sus hermano y tío académicos de honor, consiliarios y académicos de mérito (Carlos María por la pintura, y Antonio Pascual por la arquitectura), y el monarca accedió a ello³⁰¹. Los tres repitieron la visita

²⁹⁶ La sesión inaugural se registró en el acta de la J.O. de 6 de marzo de 1814 (87/3).

²⁹⁷ En la J.P. de 2 de abril de 1814 se dio cuenta de un aviso al protector de que la Tesorería General de Correos había entregado la cantidad que la Regencia había dispuesto para abrir los estudios (126/3).

²⁹⁸ Según la J.O. de 5 de junio de 1814 (87/3).

²⁹⁹ En la J.P. de 9 de junio 1814 se le nombró académico de honor (126/3); tomó posesión como protector en la J.O. de 18 de junio (87/3).

³⁰⁰ Por R.O. de 15 de junio de 1814, vista en la J.O. de 18 del mismo (87/3).

³⁰¹ J.Gen. de 5 de julio de 1814. Además de las tres personas reales, asistieron el protector, el viceprotector, ventiseis académicos de honor y consiliarios, veinticinco profesores (entre los que se encontraba Goya), varios académicos de mérito y el secretario (87/3).

el 14 de noviembre, y, como muestra de agradecimiento, la Academia acordó reflejar el acto proponiéndolo como tema para el premio de primera clase de pintura del primer concurso general de premios que se celebrase³⁰².

El curso 1814-1815 comenzó con la decisión de separar físicamente los Estudios de Principios de Dibujo de los Estudios Mayores, situándolos fuera del edificio de la calle de Alcalá. Coadyuvaría a ello el hecho de que se había producido un gran aluvión de solicitudes de alumnos³⁰³. Tradicionalmente y en circunstancias normales, el curso comenzaba el 15 de septiembre; sin embargo, teniendo en cuenta la proximidad de las ferias y que algunos cambios estaban aún pendientes de la aprobación por el ministerio, se acordó que se abriera el 5 de octubre³⁰⁴. Para entonces la Academia contaba con un nuevo protector, Pedro Ceballos³⁰⁵. Y, mientras tanto, se había nombrado una comisión especial formada por Manuel de Rivera, Manuel Antonio de Arce y por Francisco Javier Ramos para que elaborara un reglamento que facilitase las tareas disciplinarias respecto a los alumnos. El informe de estos comisionados fue hecho público el día 30 de septiembre³⁰⁶. Sin embargo la dotación económica a la Academia estaba aún pendiente. En noviembre, y tras unas revueltas estudiantiles a sus puertas, la Academia volvió a pedir que si no se la dotaba con medios suficientes al menos se le concedieran las rentas del Priorato de Santa María del Sar (arzobispado de Santiago) que había tenido hasta su muerte Pedro de Acuña³⁰⁷. Una R.O. de 22 de diciembre de 1814 le concedió estos frutos y rentas "hasta que la Real Cámara consulte lo que se la ofrezca y parezca sobre la aplicación de estas Rentas [...] en cuyo caso S.M. señalará a la Academia otra dotación correspondiente [...] para así] establecer las Escuelas de Principios de Dibujo a proporcionada distancia de esta población". La Academia acordó dar poderes para que las administrasen al académico de mérito por la arquitectura Melchor de Prado y Mariño, residente en Santiago, y al maestro arquitecto Fernando Sánchez Pertejo, residente en León³⁰⁸. Poco después los vecinos de esta parroquia elevaron sus protestas contra las pretensiones de la Academia argumentando que ésta aspiraba a "renovar la doctrina

³⁰² Por acuerdo de la J.P. de 18 de noviembre de 1814 (127/3). El anuncio apareció inserto en la *Gaceta* del 19 de noviembre, pero como veremos más adelante este tema no se llegó a proponer.

³⁰³ A estos Estudios Menores asistían quienes pensaban dedicarse a trabajos artesanos, o quienes querían perfeccionarse en ellos, aunque también lo hacían alumnos que posteriormente pasaban a los estudios "mayores" y que por tanto pensaban formarse no como artesanos sino como artistas (era el caso, entre otros, de Julián Verdú, como ya hemos apuntado).

³⁰⁴ Por acuerdo de la J.P. de 8 de septiembre de 1814 (127/3).

³⁰⁵ Según se dio cuenta en la J.P. de 18 de noviembre de 1814 (127/3).

³⁰⁶ El informe fue remitido al secretario general José Luis Munárriz con fecha 22 de septiembre de 1814, y el día 30 se hizo público (20-1/1).

³⁰⁷ El asunto fue tratado en la J.P.Extr. de 25 de noviembre de 1814 (127/3).

³⁰⁸ Por acuerdo de la J.P. de 5 de enero de 1815 (127/3).

impía, absurda y antisocial de los bienes nacionales"³⁰⁹. Ante ello, la Academia pidió al protector que mandara retirar dichas opiniones, aparecidas en un periódico santiagués y firmadas por el procurador general Manuel Freyre, y que previniese a su juez de Imprentas³¹⁰. Por lo demás, las dificultades económicas continuaron y la Academia ni siquiera podía pagar a los profesores y demás empleados. Pese a todo (o quizás por ello), siguió insistiendo en pedir una dotación fija para poder llevar a cabo el plan general de estudios propuesto en 6 de septiembre de 1813³¹¹.

El curso 1815-1816 se inauguró, tras pedir un adelanto sobre la consignación fija requerida, en el mes de noviembre³¹². Pocos días después se asistió a un nombramiento nuevo y único en la historia de la Academia: el infante Carlos María Isidro fue nombrado Jefe Principal de la Academia y demás establecimientos de Nobles Artes de España. Con este nombramiento se esperaba conseguir más estabilidad económica, y que el Infante ejerciera mayor presión sobre el Rey para conseguir los propósitos de la corporación. Y, de hecho, de momento los problemas económicos se fueron resolviendo. A los pocos días se concedió a la Academia el Priorato del Sar. Por otra parte un particular, Manuel del Sobral y Bárcena, le cedió, mediando la aprobación real, 1.000 ducados anuales sobre las rentas del Arcedianato de La Habana³¹³, y otro, Pedro Galán Saavedra, vecino de Jerez de la Frontera, le regaló 6.000 reales contra la Tesorería de Cádiz³¹⁴.

Entre los meses de septiembre y octubre de 1816 el infante Carlos María se reunió con frecuencia con miembros de la Academia, y se discutió una vez más sobre la aprobación del plan de estudios pendiente. Se acordó separar definitivamente los Estudios de Principios de Dibujo de los Estudios Mayores, situando a los primeros, de modo experimental, en el exconvento de la Merced y continuando los Mayores en la calle Alcalá³¹⁵.

³⁰⁹ Como se dio cuenta en la J.P.Extr. de 22 de febrero de 1815 (127/3).

³¹⁰ Se trataba del periódico *El Sensato*, trimestre 15, nº 189, miércoles 1 de febrero de 1815; el acuerdo fue adoptado en la J.P.Extr. de 4 de marzo de 1815 (127/3).

³¹¹ La J.P. de 9 de marzo de 1815 recordó que solamente se había aprobado la parte concerniente a los Estudios de Principios de Dibujo (127/3).

³¹² La J.P. de 23 de septiembre de 1815 reconoció que no había fondos y que se necesitaban 10.000 reales para poder abrir los estudios, cantidad que fue concedida por R.O. de 4 de octubre. La J.P. de 19 de noviembre dio cuenta de la apertura del curso (127/3).

³¹³ Según se puso de manifiesto en la J.P. de 5 de abril de 1816. Se le nombró, por ello, académico de honor (127/3).

³¹⁴ Como se dio cuenta en la J.P. de 19 de junio de 1816 (127/3).

³¹⁵ Por acuerdo de la J.P. de 20 de septiembre 1816 aprobado en la de 28 de octubre (127/3). En la J.O. de 2 de marzo de 1817 se dio cuenta de que el cuerpo de gobierno interior del Estudio de la Merced había celebrado su primera junta; en ella se decidió llevar un libro de actas de las mismas (que no hemos localizado) según prevenía el *Reglamento* de dicha Escuela (87/3). Poco después se aprobó abrir otro Estudio de Principios de Dibujo en la calle Fuencarral, que se inauguró el 2 de enero de 1818. En la J.P. de 29 de noviembre de 1817 se aprobaron los *Estatutos particulares* de ambos (127/3). El 11 de enero de 1819 se inició la enseñanza para niñas, como queda constancia en las JJ. Extr. de 22 y 28 de

El nombramiento formal de los profesores para el nuevo curso de 1816-1817 no se hizo hasta diciembre. Se nombró director de la Sala del Natural a Mariano S. Maella, y tras renunciar éste por su avanzada edad y por estar a punto de ser nombrado director general, el nombramiento recayó en Francisco J. Ramos³¹⁶. Como director de la Sala del Yeso se nombró a Esteban Agreda. Las clases comenzaron el día 2 de enero de 1817³¹⁷, aunque con anterioridad, el 19 de diciembre, el infante Carlos María y su esposa María Francisca de Asís visitaron la Academia en acto de reconocimiento³¹⁸.

El curso 1817-1818 dio principio oficialmente el 29 de octubre³¹⁹. En este curso se renovó la costumbre de conceder premios cuatrimestrales a los alumnos más aventajados. Sin embargo, y significativamente, el dinero no salió de la Academia sino que lo aportaron "algunos gremios, maestros o directores de oficios y otras personas interesadas en los progresos de la instrucción pública"³²⁰, como veremos más adelante al hablar de los premios. El curso 1818-1819 comenzó con normalidad en el mes de octubre. Sin embargo la Academia seguía arrastrando su déficit económico, sólo parcialmente paliado por las entregas puntuales que el Gobierno le concedía. En agosto de 1818 el vicedirector había escrito al infante Carlos María manifestándole la urgencia de cubrir los gastos y pidiéndole una vez más una asignación fija, o que se le mantuviera la concedida por el Rey en 1752³²¹. Apuntaba entonces Pedro Franco que la adhesión de la Calcografía a la Academia le podría reportar un beneficio económico, aunque ello no estuviera bien visto por los Ministerios de Estado y de Hacienda. Una R.O. de 1 de enero de 1819 estableció que la Calcografía Real continuase a disposición y bajo gobierno de la Academia, haciéndole entrega de todos sus enseres; una junta formada al caso entendería del

diciembre de 1818 (87/3). El de la Merced se trasladó al exconvento de la Trinidad en 1837 con motivo de la demolición del edificio, de lo que se dio cuenta en las J.J.OO. de 22 de enero y 17 de abril de 1837 (89/3). El ayuntamiento de Madrid pidió a la Academia en 31 de mayo de 1845 que dejara libre el edificio del de Fuencarral por haber sido vendido, según la J.O. de 29 de junio (90/3), y en septiembre se estaba buscando un nuevo local para trasladarlo, según la J.P. de 1 de septiembre (128/3).

³¹⁶ Francisco Javier Ramos cayó pronto enfermo y le sustituyó en la dirección de la Sala Esteban de Agreda, y a éste Zacarías González Velázquez, por acuerdo de la J.O. de 5 de octubre de 1817 (87/3). La J.P. de 13 de octubre dio cuenta de su fallecimiento, acaecido dos días antes (127/3).

³¹⁷ Por R.O. de 5 de diciembre, vista en la J.P. de 9 de diciembre (127/3), y J.O. de 11 del mismo (87/3). Por acuerdo de la misma J.P. se había abierto el plazo de matrícula el día 16 de diciembre.

³¹⁸ Fueron recibidos en J.Extr. de 19 de diciembre de 1816. En ella se propuso a la infanta para académica de honor y de mérito (87/3); y el rey la nombraría además consiliaria por R.O. de 8 de enero de 1817, de la que se dio cuenta en la J.O. de 19 de enero de 1818 (87/3). Cuando se inauguró la enseñanza para niñas en 1819 fue nombrada, a semejanza de su esposo, su Jefa Principal.

³¹⁹ La J.P. de 27 de octubre de 1817 acordó que se abriera el curso dos días después. La J.P. de 29 de noviembre se dio por enterada de que el número total de matriculados había sido de 1.472, pero en las actas no se especifica cuántos eran para los estudios mayores (127/3).

³²⁰ Como se dio cuenta en la J.O. de 12 de abril de 1818 (87/3).

³²¹ *Nota reservada para V. Alteza Real*, [1818]. El déficit ascendía casi a 98.000 reales (39-14/1).

asunto y se encargaría de buscar un local para instalarla. Al tiempo se enteró extraoficialmente de que el Rey le había rehabilitado la antigua consignación³²². Apuntemos finalmente como novedad de este curso que en enero de 1819 se abrieron a las niñas las aulas del Estudio de Dibujo y de Adorno de la calle Fuencarral³²³.

Las clases del curso 1819-1820 comenzaron a primeros de diciembre y, como era costumbre, la apertura del plazo de matrícula fue anunciada en el *Diario de Madrid*³²⁴. Por lo demás, tras el levantamiento de Riego, los profesores y otros empleados de la Academia tuvieron que prestar juramento a la *Constitución* de la monarquía³²⁵, y la Calcografía volvió a unirse a la Imprenta Nacional en los mismos términos que lo estaba antes del 1 de enero de 1819, por lo que la enseñanza del grabado ya no estaría subvencionada por ella, sino por la misma Academia³²⁶. En febrero de 1820 se instaló un nuevo sistema de iluminación en las Salas del Yeso y del Natural ("un quinquel") y se pidieron más modelos y maniqués³²⁷. Por lo demás, en 1820, tras el advenimiento del régimen constitucional y como consecuencia del proyecto de formación de un Plan General de Instrucción Pública, se decidió hacer un informe de todos los centros de enseñanza del país, salvo de los que fueran del Ejército y de la Armada. Esta tarea se encomendó a los jefes políticos y diputaciones provinciales y a los ayuntamientos³²⁸. La Academia presentó su informe y, entre otros datos que se le pedían, expuso que sus gastos generales ascendían a 133.000 reales (sin contar los de los Estudios de Principios de Dibujo), y que la asignación que tenía de las Cortes era sólo de 96.000 más 24.000 del indulto cuadragésimo³²⁹. Informaba además de que los 12.500 pesos anuales que percibía sobre los fondos de Cruzada de Toledo dejaron de pagársele en diciembre

³²² Se dio cuenta de ello en la J.P. de 17 de febrero de 1819. Esta junta estaría formada por el viceprotector y por Manuel de Rivera, González Montaos, La Serna y el secretario Martín Fernández de Navarrete. La J.P. de 28 de mayo de 1819 comisionó a Juan Ordobás y Blas Ametller para recoger las láminas y enseres de la Calcografía (127/3).

³²³ Por acuerdo de la J.Extr. de 28 de diciembre de 1818 (87/3).

³²⁴ Salió anunciado en el día 7 de noviembre de 1819 (20-1/1). Se matricularon en los estudios del natural quince alumnos y en los del yeso treinta y seis, según se dio cuenta en la J.O. de 8 de noviembre (88/3).

³²⁵ Lo hicieron en la J.Gen. de 4 de abril de 1820 (88/3).

³²⁶ Por R.O. comunicada por el secretario de Estado, vista en la J.P. de 22 de abril de 1820 (127/3).

³²⁷ Como se manifestó en la J.O. de 27 de febrero de 1820 (88/3).

³²⁸ Según una circular del ayuntamiento de Madrid dirigida al director general de la Academia con fecha 28 de junio de 1820 (4-24/1). La comisión que se formó para preparar los trabajos que se habían de presentar a las Cortes para la elaboración del Plan General de Instrucción Pública se reunió en la propia Academia, según una R.O. del Ministerio de la Gobernación pidiendo que se le facilitase un local a propósito, como se recogió en la J.P. de 6 de julio de 1820 (127/3).

³²⁹ Otros datos que contiene este informe son sobre número de libros de la biblioteca, número de cuadros de la Galería, etc. (4-24/1).

de 1820³³⁰. Hasta junio de 1822 no se le entregaron 50.000 reales para poder pagar los sueldos de los profesores correspondientes a los meses de enero a mayo de 1821³³¹. Como vemos, los problemas económicos seguían interfiriendo en la marcha normal de los estudios haciendo casi imposible que se pusiera en práctica el nuevo plan, que obligaba a mayores inversiones.

El curso 1820-1821 debería haber sido en principio el último que se rigiera por el antiguo método de estudios, ya que el que se venía elaborando fue por fin aprobado e impreso. Sin embargo no entró en vigor, como ya vimos en el apartado correspondiente. En enero de 1821 se acordó que el director de la Sala de Colorido, José Madrazo, diera cuenta, a comienzos de cada curso, de los alumnos que se habían matriculado en su enseñanza, y una vez terminado éste los que habían asistido hasta el último mes³³². Por ello, la primera lista de alumnos de colorido que se ha conservado es la de los matriculados en octubre de 1820, y, como también hemos apuntado anteriormente, la siguiente no está fechada hasta junio de 1827. El curso 1821-1822, que podía haber inaugurado un nuevo período en la trayectoria docente de la Academia, merced al plan general diseñado por ella misma, se truncó como consecuencia, posiblemente, de los acontecimientos políticos y de la incapacidad para aunar ideales docentes y realidad económica. El plazo de matrícula se abrió el 16 de octubre y, aunque reveladoramente no se fijaba el día de comienzo de las clases porque una vez más no se contaba con fondos suficientes³³³, éstas se iniciaron, pese a todo, el 8 de noviembre y continuaron hasta el mes de abril³³⁴.

En julio de 1822, poco antes de iniciarse el curso 1822-1823, la Academia consiguió por fin que el Gobierno le destinara una asignación fija, aunque no suficiente, para hacer frente a todos sus gastos³³⁵. Como consecuencia de ello, hubo que reestructurar los gastos de los estudios y se propuso hacer un informe separado de los gastos de los Estudios Mayores y de los de Dibujo, nombrándose sendas comisiones³³⁶. El viceproteCTOR presentó un informe en el que argumentaba respecto a los Estudios Mayores que, supuestas las "concesiones y las ocupaciones de los empleados [...] y la proximidad de

³³⁰ Según oficio de la Academia a Ramón Feliú de 16 de octubre de 1821 en el que le reclamaba fondos para pagar al personal y comprar material para la apertura del curso siguiente (20-1/1).

³³¹ Según la J.P. de 22 de junio de 1822 (127/3).

³³² Por acuerdo de la J.O. de 14 de enero de 1821 (88/3).

³³³ Como se manifestó en la J.P. de 13 de octubre de 1821 (127/3).

³³⁴ Según oficio de Antonio Varas del 6 de noviembre de 1821 (20-1/1). En la J.O. de 2 de diciembre de 1821 se dijo que hasta el momento se habían matriculado treinta alumnos en el yeso y once en el natural (88/3).

³³⁵ Según oficio comunicado el 30 de julio de 1822 por el ministerio de la Gobernación, visto en J.P. de 10 de agosto (127/3).

³³⁶ La comisión para estudiar el asunto de los estudios mayores estuvo compuesta por José Luis Munárriz, Juan Agustín Ceán Bermúdez y Martín Fernández de Navarrete.

que la Academia haya de reducirse a una Escuela Especial de Nobles Artes, [el Gobierno] había tratado [...] más de suprimir empleados que de disminuir sueldos", mientras que él era de la opinión de reducir éstos últimos³³⁷. Respecto a los Estudios de Dibujo se pedía que pasaran a ser financiados y gobernados por el ayuntamiento de la capital ya que la Academia no podía costearlos, y porque quienes se beneficiaban de sus enseñanzas eran principalmente menestrales y artesanos, ofreciéndose ella a asesorarle en la cuestión facultativa³³⁸. El ministerio de la Gobernación aceptó que el ayuntamiento se hiciera cargo de los gastos, aunque pidió que la Academia siguiera dirigiendo los estudios³³⁹. Finalizado el Trienio Constitucional, el ayuntamiento de Madrid se desentendió de estos gastos³⁴⁰, y la Academia hubo de reclamar nuevas asignaciones ante el ministerio de Estado³⁴¹, el cual le confirmó las que tenía sobre la Tesorería de Cruzada y Correos de Toledo y sobre la de Arbitrios Piosos³⁴².

El curso 1822-1823 comenzó el 19 de diciembre y duró hasta el mes de abril³⁴³. Ante la falta de datos de interés recogidos en los libros de actas, es de suponer que se desarrolló con normalidad. Y lo mismo sucedería en los siguientes, de los que sólo cabe registrar el incidente ocurrido en noviembre de 1825 y de resultados del cual varios alumnos de la Sala del Natural fueron expulsados de la Academia, como veremos en el apartado siguiente. El curso 1826-1827 comenzó el 18 de octubre y continuó hasta el 28 de abril³⁴⁴. Los profesores nombrados para este curso para las Salas del Yeso y del Natural fueron Esteban de Agreda, Zacarías González Velázquez y Pedro Hermoso, y como suplentes Francisco Elías Burgos y Luis López Piquer³⁴⁵. Además, para casos de

³³⁷ Las JJ.PP. de 10 y 26 de agosto, y de 14 de diciembre de 1822, resolvieron para el caso de los directores del yeso y del natural que siguieran alternándose en su dirección cobrando un sueldo de 6.000 reales, y que cuando alguno de los dos saliera elegido director general cobraría un sobresueldo de 3.000 reales en lugar de los 6.000 que cobraba antes (127/3).

³³⁸ Acuerdo de la J.P. de 10 de agosto de 1822 (127/3).

³³⁹ Según se dio cuenta en la J.P. de 19 de octubre de 1822 (127/3).

³⁴⁰ Concretamente a partir de mayo de 1823, según las JJ.OO. de 20 de julio y 12 de octubre de 1823 (88/3).

³⁴¹ Por acuerdo de la J.O. de 20 de julio de 1823 (88/3).

³⁴² Según la J.O. de 12 de octubre de 1823 (88/3).

³⁴³ Por acuerdo de las JJ.PP. de 10 agosto, 19 de octubre y 14 de diciembre de 1822 (127/3), y de la J.O. de 15 diciembre 1822 (88/3).

³⁴⁴ Por acuerdo de las JJ.PP. de 26 septiembre de 1826 y 24 de abril de 1827 (127/3). A comienzos de curso se habían matriculado veintidós alumnos en el yeso y once en el natural, según la J.O. de 5 de noviembre de 1826 (88/3).

³⁴⁵ A Luis López se le envió con fecha 20 de octubre de 1826 un oficio por el que "en consideración al acierto y exactitud con que suplió Vs. por los directores propietarios en las enseñanzas del Antiguo y del Natural durante la última temporada de estudios, ha sido Vs. nombrado para continuar en la presente en igual clase y en los mismos términos siempre que sea avisado expresamente para ello" (20-1/1).

necesidad y sin sueldo fijo, se nombró a Francisco Mena, Carlos Blanco, A. Guerrero, Antonio Delgado Meneses y Julián Verdú. Ante la escasez de fondos se decidió que el número de profesores fuera el estrictamente necesario y que a los suplentes los nombraran y pagaran de su bolsillo los titulares que se vieran en la necesidad de faltar³⁴⁶. Unos meses antes, en julio de 1826, los profesores habían reclamado los atrasos de los sueldos, que no percibían desde hacía diecisiete meses, y en noviembre los problemas económicos se recrudecieron al cesar las rentas del Priorato del Sar³⁴⁷.

Los profesores nombrados para el curso 1827-1828 fueron Esteban de Agreda, Zacarías González Velázquez, Pedro Hermoso y Juan Gálvez, y, como suplentes, José Álvarez y Juan Antonio Ribera³⁴⁸. El curso comenzó el 18 de octubre y finalizó en abril. La principal novedad que ofreció el curso 1830-1831 fue la convocatoria, tras veintidós años de vacío, de los Premios Generales, lo que permitiría a los alumnos acceder a las pensiones que la Academia había dado en otros tiempos para residir en Roma y cuyo desarrollo veremos en el capítulo correspondiente. Quizás por esta circunstancia, la afluencia de alumnos a las clases fue mayor que en años anteriores. La actividad normal del curso siguiente, el de 1831-1832, se vio alterada por la revisión de las obras presentadas por los alumnos aspirantes a los premios generales. Por ello, al estar los profesores ocupados en asistir a las juntas de examen, las clases no comenzaron hasta finales de noviembre. La afluencia continuó siendo elevada, como en el curso anterior, y se vio incrementada porque los Estudios Menores no se abrieron en todo el curso y algunos alumnos "aventajados de figuras" pudieron asistir a la Sala del Yeso³⁴⁹.

A poco de comenzar el curso 1832-1833, en el mes de noviembre, la Academia dejó de depender de la secretaría de Estado y pasó a estar bajo la tutela del ministerio de Fomento³⁵⁰. El curso 1833-1834 comenzó con normalidad en el mes de octubre, sin que interfiriera en ello el fallecimiento, días antes, de Fernando VII. En una misma junta del mes de noviembre de 1833 se leyeron la Circular del 29 de septiembre del ministerio de Fomento por la que se daba noticia del fallecimiento del rey, y el Decreto de 23 de octubre relativo a la amnistía a los expatriados por cuestiones políticas. Para entonces el

³⁴⁶ Según la J.O. de 16 de julio (88/3). Por oficio de 9 de noviembre dirigido al secretario de cámara del infante Carlos María, Ambrosio de Plazaola, sabemos que se les había pagado a profesores y dependientes los atrasos hasta el mes de abril inclusive (20-1/1).

³⁴⁷ Como se manifestó en la J.O. de 20 de noviembre de 1826 (127/3).

³⁴⁸ Según acuerdo tomado por los propios profesores en la junta que celebraron el 1 de octubre de 1827 (20-1/1).

³⁴⁹ Como se especifica en la relación de asistentes a esta Sala (22-19/1).

³⁵⁰ Según R.D. de 9 de noviembre de 1832 comunicado por el ministerio de Estado a la Academia en 19 del mismo, y visto en la J.P. de 24 de noviembre (127/3). Por acuerdo de la J.P. de 21 de abril de 1833 se dieron las gracias al viceprotector Manuel Fernández Varela, entre otras cuestiones, por el celo demostrado para que se mantuviera por parte del Estado la asignación de 12.500 pesos anuales y 2.000 reales mensuales sobre el indulto cuadragesimal (89/3).

número de matriculados para el yeso había sido de cincuenta y dos, y para el natural de treinta y tres³⁵¹. También el curso 1835-1836 se desarrolló con normalidad a pesar de ciertas alteraciones producidas por la participación de la Academia y de varios de sus miembros en la recogida de objetos artísticos procedentes de los conventos suprimidos por las leyes desamortizadoras de los bienes de la Iglesia, que hizo que algunos de los fondos económicos que se le concedieron fueran desviados para estos fines y no para los puramente docentes. Por lo demás, y debido a las dificultades económicas, se propuso de nuevo al ayuntamiento de Madrid, al igual que en 1822, que se hiciera cargo de los gastos de los Estudios de Dibujo³⁵². Las dificultades económicas y las producidas por las tareas de recogida de los objetos artísticos de los conventos suprimidos³⁵³, volverían a ensombrecer los cursos 1836-1837 (que, pese a todo, comenzó con normalidad en el mes de octubre y finalizó a finales de abril), y 1837-1838 (que no se inauguró hasta el mes de noviembre). De hecho, en septiembre de 1837 la Academia tuvo que dirigirse al Gobierno explicándole que los profesores llevaban trece meses sin cobrar sus sueldos y que el curso no podría empezar porque no le habían sido transferidos los 8.000 reales mensuales prometidos para los gastos de apertura³⁵⁴. Por lo demás, la principal novedad de este curso fue la inauguración del Museo Nacional de la Trinidad, en cuya organización tomó parte la Academia, como veremos en el capítulo dedicado a la formación de su propio museo. También los cursos siguientes estuvieron marcados por las dificultades económicas. Se dio cuenta de la R.O. de 28 de agosto de 1840 que pedía que se hicieran las reducciones de gastos que fueran posibles "y que [en lo referido a] la provisión de las vacantes vea si hasta que no mejoren las circunstancias pueden suspenderse aquellas si no fuese en detrimento público"³⁵⁵. Y en noviembre de 1840 la Academia acordó oficiar al Gobierno advirtiéndole que no podía abrir los estudios por falta de fondos³⁵⁶.

³⁵¹ Se leyeron ambas órdenes en la J.O. de 10 de noviembre de 1833 (89/3).

³⁵² Según acuerdo de la J.P. de 5 de abril de 1836 (128/3).

³⁵³ En la J.P. de 16 de octubre de 1836 se volvió a plantear el problema económico y el pedir ayuda al ayuntamiento de Madrid (128/3). En una nota remitida por la secretaría general se decía que solamente se le habían entregado por parte del Gobierno 8.000 reales para abrir los estudios (20-1/1).

³⁵⁴ Por acuerdo de la J.O. 24 septiembre 1837 (89/3). A pesar del mutismo gubernamental se acordó abrirlos el 1 de noviembre, según oficio al ministerio de la Gobernación del 30 de octubre (20-1/1). Con fecha 7 de noviembre se mandó entregar los 8.000 reales (20-1/1). También, y por acuerdo de la J.O. de 29 de septiembre, se le representó para que la eximiera del subsidio de comercio con que estaba cargada por la venta de libros (89/3).

³⁵⁵ En la J.O. de 23 de septiembre de 1838 (89/3). Con fecha 4 de octubre se ofició al ministerio de la Gobernación pidiendo de nuevo dinero para inaugurar el curso, y fue concedido (20-1/1). Además, siguiendo el ejemplo de otros establecimientos públicos y gratuitos de enseñanza, la J.P. de 2 de diciembre de 1838 acordó pedir 8 reales para extender certificaciones de matriculación (128/3).

³⁵⁶ Por acuerdo de la J.O. de 8 de noviembre de 1840. En la J.O.Extr. de 29 de noviembre se dio lectura a la R.O. de 19 del mismo por la que se decía que los primeros fondos que ingresaran en la Pagaduría serían para que la Academia pudiera abrirlos, al menos durante los dos primeros meses; se

El curso 1844-1845 fue el último impartido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando según venía haciendo oficialmente desde 1752; comenzó el 4 de noviembre y finalizó a últimos de abril³⁵⁷.

2.2. Los Alumnos: Matrículas y Disciplina

Cuando un joven varón, español o extranjero, decidía seguir en Madrid la carrera oficial y gratuita de las artes, solicitaba su ingreso en la Academia y, según su edad e instrucción previa, era destinado a uno de los diferentes estudios y grados que existían. Algunos no rebasaban los años de instrucción elemental del dibujo, pero otros conseguían hacerlo y podían llegar a elegir entre independizarse o vincularse a la plantilla del profesorado. De hecho, los *Estatutos* concedían a los alumnos matriculados la posibilidad de aspirar a ser académico de mérito, y, por consiguiente, la de conseguir cualquiera de los puestos de profesorado vacantes. Y a aquéllos que consiguieran algún premio o fueran pensionados, la exención de varios impuestos y obligaciones³⁵⁸.

En primer lugar hemos de recordar que así como desde 1752 hasta 1815 se elaboraron libros registro de alumnos matriculados, a partir de esta fecha no se hicieron (o al menos no se han conservado). En un escrito fechado en 1825 el bibliotecario y archivero Juan Pascual Colomer expresaba ya su desazón ante la falta de rigor demostrada por la Academia en este asunto desde los años de la "Junta Preparatoria"³⁵⁹. En él decía que desde 1744 hasta 1752 "no aparece una matrícula formal [...] omisión que habrá privado a la Academia y a la historia de las artes españolas en aquella época de los nombres, calidades y circunstancias de muchos profesores y discípulos aventajados", y añadía que si bien desde 1752 se había comenzado a registrar a los alumnos, entonces se hizo con el grave error "de contener varios discípulos de la primera fundación como si hubieran principiado sus estudios en dicho año". También apuntaba la falta de rigor en el orden alfabético y las referencias a la continuación de las listas en un "suplemento" que no había conseguido localizar. Como desde finales del curso 1777-1778 hasta enero de 1784 no había registro de matrículas, el archivero sospechaba que estuviera extraviado en las testamentarías de los antiguos conserjes, José Moreno y Francisco Durán (a cargo de los cuales estaba la tarea de redactarlos), o que permanecieran aún en poder del que lo era entonces, José Manuel Arnedo, pese al acuerdo de 18 de enero de 1820 de

le entregaron los suficientes para un mes y se abrieron el día 1 de diciembre, continuando hasta el mes de abril (90/3).

³⁵⁷ Por acuerdo de la J.P. de 19 de octubre de 1844 (128/3) y de la J.O. de 26 de octubre (90/3).

³⁵⁸ Por ejemplo de levas, quintas, reclutas, alojamientos de tropas, repartimientos, tutelas, curadurías, rondas, guardias, y otras cargas concejiles (*Estatutos...*, 1757: 96).

³⁵⁹ El escrito en cuestión fechado en octubre de 1825, no está firmado, pero de su contenido se desprende que muy bien lo pudo redactar él (25-7/1).

que todos los papeles pasaran al Archivo. Los libros que registraban los cursos comprendidos entre el de 1784-1785 y el de 1814-1815 estaban al día, salvo errores subsanales³⁶⁰. De los cursos 1815-1816 al de 1824-1825 -continuaba diciendo Juan Pascual Colomer- "solo existen en el Archivo [...] uno o dos", sospechando que estuvieran en poder de la secretaría de las comisiones de estudios³⁶¹. Pero aunque faltaban los libros, Pascual Colomer se consideraba capaz de recomponer las matriculaciones con los memoriales de solicitud conservados y se comprometía además a añadir, a modo de expediente, todas las incidencias que cada alumno protagonizara a lo largo de su vinculación a la Academia (es decir, sus progresos, premios, permisos, conducta y si acababan o desistían de sus estudios). Todo ello con el fin de facilitar también la labor de información que en ocasiones se solicitaba desde la secretaría general. Sin embargo falleció a los pocos meses, en enero de 1826, y no pudo llevar a cabo sus proyectos. Su sucesor como bibliotecario, José Franco, hizo en 1845 afirmaciones parecidas respecto a la poca exactitud observada en el control de las matriculaciones. Según él, encontraba dificultades para proporcionar los datos que se le pedían para extender certificaciones, "habiendo pocos papeles y estos sin la debida formalidad", y por ello pidió que los secretarios de los estudios pasaran a la secretaría general las matrículas debidamente autorizadas y vistas en junta ordinaria, para pasarlas después al archivo, como lo hacían puntualmente los directores de matemáticas³⁶².

Por lo demás, dado que los libros de matrícula hasta 1815 no especifican a qué clases se incorporaba el alumno, sino solo su alta en la Academia, las dificultades con las que nos encontramos a la hora de determinar los asistentes a cada una de las clases son enormes. No obstante, hay una serie de fuentes indirectas que permiten llenar (al menos en parte) esa laguna. Ya hemos visto sendas solicitudes que redactaron catorce alumnos de pintura y escultura asistentes a la Sala del Natural en 1799 y 1803 pidiendo que se abriera la Sala durante el verano. Gracias a ellas hemos podido obtener una idea parcial de quiénes y cuántos eran entonces los alumnos de esta Sala. Otra fuente de información está en los libros de actas de las juntas ordinarias, en las que se concedían o no los "pases" solicitados (recuérdese que si al alumno no se le consideraba "maduro" se le mantenía en la clase a la que asistía). De ellos hemos extraído los datos recogidos desde el curso 1800-1801 hasta el de 1805-1806. A partir de 1806 se han conservado

³⁶⁰ Estos libros generales de registro de matrículas se conservan en la actualidad y siguen un orden alfabético por el nombre propio, no por los apellidos; cuando faltan hojas al final de una letra se hacen llamadas de continuación en otras posteriores, y dentro de cada letra la secuencia es cronológica por cursos, meses y días de matriculación. Aportan además datos sobre su parentesco, edad y lugar de nacimiento y residencia (300/3, 301/3, 302/3, 303/3, 304/3, 305/3, 306/3). **Pardo Canalís** (1967) los publicó con un estudio y nota preliminar, siguiendo el mismo orden cronológico pero ordenando los nombres por los apellidos.

³⁶¹ También echaba en falta los de los matriculados en matemáticas.

³⁶² Según se manifestó en J.O. de 9 de febrero de 1845 (90/3).

ya las listas de asistencias a las Salas del Yeso y del Natural que redactaba el conserje para pasarlas a revisión de la junta ordinaria. En cuanto a los alumnos de colorido, los primeros datos comienzan con una relación de los matriculados en octubre de 1820, pero no muestran continuidad hasta el verano de 1827. Manejando todos estos datos hemos podido constatar que hasta el curso 1844-45 pasaron por las Salas del Yeso, del Natural y de Colorido aproximadamente unos novecientos alumnos.

Hemos de recordar que a la Academia asistían por una parte los alumnos ordinarios, por otra los pensionados por el Rey para estudiar en los talleres de sus pintores de cámara y que debían asistir también a las clases de la Academia, y por último aquéllos que podemos considerar "extraordinarios" (es decir, profesores o académicos de mérito que querían seguir perfeccionándose). También debe recordarse que no todos los asistentes a las Salas de Yeso, Natural o Colorido se dedicaban (o se dedicarían posteriormente) a la práctica de la pintura; también los había dedicados a la escultura, al grabado, a la arquitectura, e incluso simples aficionados. Por lo demás, el control que se ejercía sobre ellos se basaba principalmente en que cada tres meses debían presentar a examen las obras que llevaban realizadas (y a la vista de ellas se permitía su continuación o se decidía su despido)³⁶³. En el caso de los alumnos pensionados se les exigió que las presentaran cada vez que hubiera junta ordinaria, y a partir del curso 1804-1805 tuvieron que presentarlas todas cada seis meses, como veremos al hablar de ellos más adelante. En los casos de falta de asistencia el alumno podía perder la oportunidad de presentarse a los premios mensuales o trienales.

Son numerosos los testimonios que nos han llegado referentes a la falta de disciplina por parte de los alumnos, y hemos podido comprobar que se referían principalmente a los más jóvenes, es decir, a los alumnos de los primeros años. Normalmente la disciplina exigida se limitaba a la puntualidad cotidiana³⁶⁴ y al respeto hacia los demás³⁶⁵. Cuando se producía alguna transgresión el autor era reprendido en la misma clase, pero si la falta era más grave podía llegar a ser expulsado de ella temporal o definitivamente. También fueron objeto de medidas disciplinarias los alumnos que por su cuenta y riesgo decidían pasar de una Sala a otra. En 1803 se acordó, para evitarlo, que el director

³⁶³ Por acuerdo de la J.P. de 5 de abril de 1816 (127/3).

³⁶⁴ Por ejemplo, la J.P. de 4 de noviembre de 1804 acordó que, en lugar de la media hora establecida de margen para comenzar las clases y para que cada alumno ocupara su asiento respectivo, se dieran solamente diez minutos (126/3).

³⁶⁵ La J.O. de 9 de abril de 1815 acordó que de cada seis u ocho alumnos, se nombrara al más aplicado y juicioso "para cabo de los 3 o 4 que tenga a sus lados, con obligación de hacerlos guardar silencio, que no se levanten del asiento, ni perturben a los demás, y que dibujen dando cuenta al conserje de cualquier falta que notasen" (87/3). A veces los alborotos se producían a la salida de las clases, ya en la calle, por lo que se pedía al ayuntamiento que enviase guardias que controlaran la salida; por ejemplo, Pedro Franco, en un escrito dirigido al director general Antonio López Aguado con fecha 11 de febrero de 1816, se quejaba de los desmanes producidos por los alumnos y le pedía que hiciera cumplir a los profesores las normas establecidas para evitarlos (20-2/1).

general firmara las obras que presentaran pidiendo pases de una a otra clase³⁶⁶. En 1825 varios alumnos de la del Natural fueron expulsados porque, al no parecerles bien que el académico de mérito Luis López les dirigiera como suplente por ausencia de su titular, la abandonaron y se marcharon a la Sala del Yeso. El incidente provocó que el mismo infante Carlos María ordenara la expulsión; algunos de los expulsados solicitaron el perdón, pero otros criticaron el que se les privara de la libertad de pasar de una clase a otra a su arbitrio. Como consecuencia de este hecho se acordó que en adelante no se podía hacer sin el previo permiso verbal o el conocimiento del profesor respectivo³⁶⁷. Otro caso parecido ocurrió en 1842, cuando los alumnos de la Sala del Yeso se negaron a dibujar la estatua que había elegido su director Juan Gálvez; al no acceder éste a cambiarla, los alumnos se marcharon, a excepción de "cinco de los más aplicados", que fueron objeto de malos tratos a la salida de la clase. La Academia salió en defensa de Juan Gálvez permitiéndole que continuase en la Sala hasta concluir su turno de director, y advirtiéndole que, en caso de que el hecho se repitiera, se procedería a reprender a los alumnos. Sin embargo, el académico de honor José Eugenio de Rojas remitió una carta al secretario, en la que expresaba su desacuerdo con la junta, ya que opinaba que se debía haber expulsado a los desobedientes, como se había hecho en otros casos³⁶⁸. En 1843 fue el conserje José Manuel Arnedo quien se quejó del poco respeto que le tenían algunos alumnos y de la poca capacidad de maniobra que tenía ante tales abusos; relataba los casos de algunos que habían llegado a poner "bombas de papel" en la fachada del edificio y afirmaba que se habían llevado a cabo robos y destrozos de material, poniendo como contrapunto el ejemplo de los alumnos de matemáticas, en cuya clase "no se siente una voz más alta que otra [...] porque el catedrático director tiene dada orden al dependiente [...] que todo díscolo que él despida, despedido quedará de la clase"³⁶⁹. Añadamos finalmente que también había factores de perturbación ajenos

³⁶⁶ Por acuerdo de la J.P. de 7 de septiembre de 1803 (126/3). En realidad esta no era una medida novedosa, pues, por ejemplo, ya en 1793 tuvieron que adoptarse medidas parecidas: el secretario Isidoro Bosarte participaba al conserje Juan Moreno en 24 de abril que "Para que ningún discípulo que pretenda pasar a Salas superiores, use de fraude en las obras que para este fin presente, acordó la Academia en su Junta Ordinaria de 7 del corriente que los diseños que se expongan a la votación, sean todos rubricados or los directores de mes en la respectiva Sala" (104-3/5).

³⁶⁷ La expulsión fue comunicada el 7 de noviembre de 1825 por el secretario del infante, Ambrosio de Plazaola, quien preguntaba al mismo tiempo cómo había sido posible que el director de la Sala del Yeso, Pedro Hermoso, hubiera admitido a los alumnos en su clase. El director general firmó una relación con los alumnos que habían asistido ese día a la Sala del Natural, los que se habían marchado y los que se pasaron a la del Yeso. Eran los siguientes: Juan Orlandini, Antonio Maea, José de Tomás, Carlos [García] Muñiz, J. Fernández, Agapito López de San Román, Vicente Camarón, J. Marcos Bausac, E. Blanco, Félix Ferri, M. Banderstrat, Ramón Beltrán, J. La Torre y J. Revilla (20-2/1).

³⁶⁸ Estos hechos los narra el propio Juan Gálvez. La carta de José Eugenio de Rojas al secretario está fechada el 7 de marzo de 1842 (20-2/1).

³⁶⁹ En carta dirigida por José Manuel Arnedo al secretario Marcial Antonio López en 1843 (20-2/1).

a los propios alumnos. Entre ellos se hallaba el que pudieran asistir a las aulas, a verles trabajar, curiosos "de todas clases y edades" que en algunos casos les incomodaban y entorpecían su atención³⁷⁰.

3. LOS PREMIOS DE ESTUDIO

Evidentemente, no todo eran castigos. A aquellos alumnos que destacaran por sus cualidades y aplicación se les ofrecía la posibilidad de optar a premios mensuales, cuatrimestrales y de temporada o anuales (todos ellos llamados "ayudas de costa", y consistentes en una pequeña cantidad de dinero); también podían conseguir una pensión por dos años para estudiar en la propia Academia o presentarse al concurso público trienal convocado por la misma, cuya obtención no acarreaba una compensación económica (el premio consistía en una medalla) pero proporcionaba prestigio. También podían optar, con carácter de concurso público, y junto a alumnos de otras academias y escuelas provinciales, a una pensión para el extranjero.

3.1. Ayudas de Costa

Las ayudas de costa eran premios pecuniarios a los que podían acceder los alumnos matriculados que carecían de recursos económicos y demostraban mayor habilidad y aprovechamiento que el resto de sus compañeros; unas veces se concedieron mensualmente y otras una vez transcurrido un curso completo. Las ayudas mensuales comenzaron a darse a partir de 1768³⁷¹ y fueron suprimidas unos años después, en 1792³⁷². A

³⁷⁰ Por acuerdo de la J.O. de 9 de abril de 1815 se prohibió la entrada a cualquier persona que no fuera acompañada de algún miembro de la Academia, o de algún alumno matriculado, sin licencia del viceprotector (87/3). La medida fue aprobada por el rey, según comunicó el protector con fecha 12 de diciembre (20-1/1). El viceprotector, consciente de que esta actitud sorprendería a quienes habían estado acostumbrados a tener entrada libre desde hacía tiempo, propuso en noviembre de 1815 que se repartieran cada día treinta y seis pases, o bien que las personas interesadas lo solicitaran previamente de algún académico conocido (20-2/1).

³⁷¹ Por una R.O. de 20 de mayo de 1768. Por otra R.O. de 26 de noviembre de 1774 se mandó que las obras por las que sus autores habían merecido el premio fueran remitidas al rey para su examen (25-6/1).

³⁷² En este año, y con motivo de las consultas que se hicieron para elaborar el plan de estudios, Francisco Bayeu manifestó, en un escrito firmado el 6 de agosto, que el principal motivo que impedía que los jóvenes estudiantes consiguieran los progresos deseados era precisamente la concesión de estas ayudas de costa mensuales, ya que con la medida adoptada de que quien la consiguiera un mes no podría optar al siguiente, los jóvenes que las habían obtenido se desentendían y los demás se pasaban todo el mes ocupados exclusivamente en este objetivo (50-1/1). Con fecha 3 de diciembre de 1792 el secretario Isidoro Bosarte comunicaba al conserje Juan Moreno que la Academia había determinado "por justas causas suspender por ahora las ayudas de costa mensuales. Sin embargo se reserva [...] premiar extraordinariamente cuando lo tenga por oportuno, a aquellos discípulos que con su constante aplicación y continua asistencia a los Estudios se hagan beneméritos, y adelanten en su profesión"

pesar de que posteriormente hubo opiniones a favor de la existencia de estas ayudas³⁷³, no se restablecieron hasta 1834, y entonces bajo ciertas condiciones: se concederían entre los meses de noviembre y abril, reservando un premio para los alumnos de perspectiva, y podrían aspirar a ellas quienes estuvieran matriculados desde principio de curso y demostraran puntualidad y suficiencia. En cambio, no podrían optar a ellas los pensionados por el Gobierno, por otras corporaciones o por particulares. En el caso de que uno de estos últimos resultara merecedor del premio, se le haría un certificado, pero la ayuda económica iría a parar al segundo clasificado. Se mantenía la norma de que quienes consiguieran el premio no podrían optar a él al mes siguiente, aunque si seguían asistiendo con puntualidad y aplicación, podrían optar al del otro mes³⁷⁴.

En el curso 1817-1818 se quiso poner en práctica la concesión de premios cuatrimestrales. Sin embargo en esta ocasión el dinero no lo aportaba la Academia, sino "algunos gremios, maestros o directores de oficios y otras personas interesadas en los progresos de la instrucción pública"³⁷⁵. La idea había surgido a propósito de la inclusión de la enseñanza de adorno en el Estudio de Dibujo de la calle de Fuencarral, aunque el viceprotector creyó conveniente que los premios se repartieran entre todos los alumnos de la Academia³⁷⁶, y propuso, en lo referente a los Estudios Mayores, dos premios para de la Sala del Natural (un pintor y un escultor), de 200 reales de vellón, y otros dos para alumnos de la del Yeso, éstos cifrados en 150 reales de vellón cada uno³⁷⁷. Dado que la adjudicación de los premios del primer cuatrimestre produjo cierto malestar, el viceprotector propuso algunas variaciones para el segundo. De hecho, no estaba muy seguro de que los benefactores, que daban su dinero, vieran con buenos ojos que parte de éste fuera a parar a los artistas, que en definitiva no tenían ninguna vinculación con sus talleres. Sin embargo, éstos manifestaron, en una entrevisita que mantuvo con ellos, que no les importaba el que se distribuyera "a todos los discípulos de la

(104-3/5).

³⁷³ Por ejemplo, Mariano Salvador Maella manifestó en la J.O. de 6 de agosto de 1797 que debían restablecerse (86/3); volvió a insistir en la J.O. de 2 de octubre de 1803, pero sus reclamaciones no tuvieron éxito (87/3).

³⁷⁴ A propuesta de la J.C.NN.AA. de 24 de enero de 1834 (119/3).

³⁷⁵ Según se dio cuenta en la J.O. de 12 de abril de 1818 (87/3).

³⁷⁶ Según escrito del viceprotector Pedro Franco firmado el 12 de abril de 1818 (5-4/2), visto y aprobado en la J.O. del mismo día (87/3).

³⁷⁷ Pedro Franco propuso un premio de 80 reales de vellón para Perspectiva, pero el académico Carlos Vargas creyó conveniente que fueran 150 r.v. y ofreció poner la diferencia de su bolsillo. El total que los artesanos y particulares habían ofrecido, junto a los profesores Vicente López, Esteban Agreda y José Ginés, ascendía a 2.840 r.v., según la *Razón que doy a la Real Academia de San Fernando de los honrados artesanos que han contribuído gratuitamente para premios de los discípulos de el Dibujo y Adorno*, donde se expresan sus nombres, y profesiones, entre las que figuran ebanistas, plateros, grabadores, pintores, confiteros, constructores de coches, escultores, etc. (5-4/2). Según otra nota la cuantía de los premios entregados en el mes de abril de 1818 ascendió a 3.904 r.v. (41-6/1).

Academia que lo merecieran en general". De todos modos, para limar la diferencia de aptitudes se estableció que, como había alumnos que asistían para perfeccionarse en labores artesanales y otros que se dedicarían a las nobles artes, se ofrecieran dos tipos diferentes de premios³⁷⁸. Los de los artesanos se pagarían con el dinero aportado por los gremios y los de los artistas con el dinero que habían ofrecido algunos académicos³⁷⁹. Los premios fueron entregados en junta celebrada el día 29 de mayo de 1818, víspera de la festividad de San Fernando³⁸⁰. Se concedieron un primer primero, un segundo, otro extraordinario y cartas de aplicación. Los pintores premiados de la Sala del Natural fueron Inocencio Borghini, Vicente Jimeno, Carlos Blanco y Félix Ferri (los dos últimos con carta de aplicación). Y los de la Sala del Yeso Luis López, Antonio Maea y José Bueno (en la categoría de "pintores de torsos", con carta de aplicación el último), y Bernardo López, Antonio Maciá y Manuel Pardo (en la categoría de "pintores en cabezas", el último con premio extraordinario)³⁸¹.

En el curso 1835-1836 se concedieron también premios cuatrimestrales a los alumnos de la Sala de Colorido. Su director, José Madrazo, pidió permiso para conceder dos: uno para el alumno que mejor pintase una figura por el modelo natural y otro para el que la dibujara a lápiz. Resultaron premiados Juan Ángel Sáez y Augusto Ferrán³⁸². Volvió a solicitarlos en el mes de mayo, siendo premiado Juan Ángel Saéz (que lo era por segunda vez), y Miguel del Rey³⁸³. Pero no sabemos en qué consistieron

³⁷⁸ Por acuerdo de la J.O. de 3 de mayo de 1818 (87/3).

³⁷⁹ Según la propuesta de Pedro Franco firmada el 3 de mayo de 1818 (5-4/2), vista y aprobada en J.O. del mismo día (87/3). Se conserva la *Lista de los señores que han contribuido para los premios de los discípulos de la Real Academia de San Fernando*, y *Reales Estudios de la Merced y calle de Fuencarral*, firmada el 7 de julio de 1818. En ella, además de particulares, figuran consiliarios y académicos de honor (uno sin determinar, Carlos Vargas Machuca y el barón de Castiel), y los directores Vicente López, Esteban Agreda, José Ginés, Fernando Brambila, Custodio Teodoro Moreno, y José Camarón. En total se recaudaron 3.884 reales de vellón, la misma cantidad que fue entregada a los premiados (5-4/2).

³⁸⁰ *Junta para la distribución de premios semestrales [sic] a los alumnos de las Escuelas de dibujo [sic] celebrada el viernes 29 de mayo de 1818, y presidida por S.A.R. el Serenísimo Sr. Infante D. Carlos María* (5-4/2).

³⁸¹ *Lista de los discípulos premiados en la Real Academia de San Fernando en 29 de mayo de 1818*. En el primer cuatrimestre se habían presentado, entre las salas del natural y del yeso, veintiseis aspirantes, diez y ocho de ellos pintores. Se conservan los recibos de cobro de las cantidades entregadas a cada uno: 150 r.v. el primer premio de la Sala del natural, y 120 para el segundo; 120 r.v. también para el primero de la Sala del yeso en torsos, y 100 para el segundo; 80 r.v. para el primero de cabezas, y 60 para el segundo y para el premio extraordinario (5-4/2).

³⁸² Por acuerdo de la J.C.NN.AA. de 5 de marzo de 1836 (119/3), aprobado por la J.O. de 13 del mismo (89/3). En realidad el primer premiado había sido Pedro Madrazo, pero su padre pidió se le concediera a otro alumno, que fue Sáez; Pedro Madrazo no figura sin embargo en las listas de asistencias a la Sala de Colorido de este curso (22-19/1, 22-20/1).

³⁸³ Por acuerdo de la J.C.P.E. de 6 de mayo de 1836 (119/3), aprobado por la J.O. de 8 de mayo (89/3). De nuevo el premiado había sido Pedro Madrazo, "el más joven de todos", pero renunció en

estos premios. En el curso 1837-1838 José Madrazo volvió a solicitar premios para los alumnos asistentes a sus clases. Sin embargo, en esta ocasión los premios no eran ya cuatrimestrales sino de finales de curso, y los alumnos no no tuvieron que trabajar sobre el modelo natural sino sobre un tema histórico propuesto por él mismo: "La Reina D^a Constanza entrega el rey, su hijo, a D. Sancho, obispo electo de Ávila, para que le guarde mientras las Cortes nombran tutor". Los premiados fueron José Méndez y Justo María Velasco. Los premios consistieron en una colección de vistas del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial (para el de pintura), y otra del Palacio Real y del Museo de Madrid (para el de dibujo)³⁸⁴.

Algunos alumnos asistentes a la Sala de Colorido durante el curso 1841-1842 fueron gratificados en el mes de enero con varias estampas; se trataba de Francisco Lameyer, Lino Velasco y Carlos Múgica³⁸⁵. Unos meses después se volvió sobre el tema, y se acordó que los premios fueran anuales, reservando uno para los alumnos de perspectiva³⁸⁶.

3.2. Otros Premios

También hubo premios para los alumnos asistentes durante los meses de verano a las Salas del Yeso y del Natural. En 1806 se pensó recompensar la aplicación de los más adelantados con premios de 300 reales: dos para los del Yeso y dos para los del Natural (uno para el mejor modelado en barro y otro para el mejor dibujo). Además de la aptitud se les exigía haber demostrado buen comportamiento y asistencia durante toda la temporada³⁸⁷, excluyéndose a aquéllos que, habiéndose presentado a los premios generales, hubiesen obtenido premio de primera clase en pintura o escultura³⁸⁸. Se puntualizaba que los matriculados en Natural no podrían presentarse a los premios del Yeso, y viceversa. Los ejercicios se realizaron durante la semana del 1 al 6 de septiembre; los trabajos se llevaron a cabo dentro de la Academia, sin poder ser supervisados

favor de Sáez.

³⁸⁴ Por acuerdo de la J.C.P.E. de 20 de abril de 1838 (119/3), ratificado por la J.O. de 22 de abril (89/3). En una *Lista de lo que se presenta a la Junta Ordinaria de 22 de abril de 1838* se especifica que fueron siete los alumnos que optaron a los premios, pero solamente cinco presentaron obra: Justo María Velasco, Patricio Rodríguez, Juan Ángel Sáez, José Méndez, y Francisco Sáenz Gutiérrez (23-5/1).

³⁸⁵ Por acuerdo de la J.O. de 12 de enero de 1842; una de las estampas representaba el "Martirio y entierro de San Esteban" (90/3).

³⁸⁶ A propuesta de la J.C.P.E. de 3 de abril de 1842 (119/3).

³⁸⁷ Propuesta presentada por el viceprotector y aprobada en la J.O. de 1 de junio de 1806 (87/3).

³⁸⁸ Por acuerdo de la J.O. de 6 de julio de 1806 (87/3), y oficio del secretario Isidoro Bosarte al conserje Francisco Durán de 17 de julio (54-15/4).

por ninguno de los profesores ni sacados de su sede. El último día los entregaron firmados por el reverso³⁸⁹. De los presentados al premio de dibujo del natural seis obtuvieron empate de un voto, resultando finalmente premiado Francisco Lacoma Sanz. El premio de dibujo del yeso fue para Carlos Blanco³⁹⁰. Volvió a haber premios para los alumnos de la temporada de verano de 1807: el del dibujo del natural fue para Joaquín Fernández Guerrero, y el de dibujo del yeso quedó desierto³⁹¹. Sin embargo, ante la protesta de los alumnos se repitieron las pruebas y finalmente éste último se dio a José María Brost³⁹².

Por otra parte, el ayuntamiento de Madrid decidió a principios del año de 1812 recompensar los esfuerzos de los alumnos y ofreció doce premios de 300 reales de vellón para los cuatro mejores de cada una de las tres artes con motivo de celebrar "el agosto nombre de S.M."³⁹³. Para conceder los premios se convocó a los alumnos a hacer los ejercicios de dibujo y modelado en los primeros días de mayo, dentro de las salas de la Academia y rigiéndose por las mismas normas con que se habían adjudicado los premios para los "estudios de día" de los veranos de 1806 y 1807³⁹⁴. En total se presentaron diez alumnos de la Sala del Natural, dieciséis de la del Yeso, y ocho de la de Arquitectura³⁹⁵. Los premios de pintura fueron adjudicados a Marcelino Zúmel,

³⁸⁹ Según oficio del secretario Isidoro Bosarte al conserje Francisco Durán del 24 de agosto de 1806 (54-15/4).

³⁹⁰ Los premios se votaron en la J.O. de 7 de septiembre de 1806: los otros cinco aspirantes al premio de dibujo del natural eran Miguel Berdejo, José Gómez, Mariano Rosi, Joaquín Gallardo y Pedro Rodríguez; el desempate lo produjo el voto de los profesores de escultura. El premio para el modelo en barro del natural fue para Francisco Altarriba; también se presentó Ramón Belart. También aspiraban al premio de dibujo del yeso Isidro Esquivel y Esteban García. El premio de modelo en barro del yeso quedó desierto, a pesar de haber obtenido preferencia Luis Fontenelle y Francisco Elías (87/3; 54-15/4).

³⁹¹ Los premios se votaron en la J.O. de 6 de septiembre de 1807. Aspiraban al premio de dibujo del natural Joaquín Fernández Guerrero Cruzado, Miguel Berdejo, José de San Martín, Carlos Blanco, Joaquín Gallardo y Luis Gil Ranz (87/3). Joaquín Manuel Fernández Guerrero había llegado a Madrid pensionado por la Escuela de Nobles Artes de Cádiz, y recomendado por su secretario, el académico de honor de la de San Fernando Francisco de Huarte (según la J.O. de 1 de marzo). Para el dibujo del yeso se presentaron José Ramos, Isidro Esquivel, Rafael Anguita, Pedro Zarra, Francisco Lara, Juan Pérez, Cándido Palacios, Antonio Villamil, José M^a Brost, Pedro Ávalo, José Giorgi y Antonio Abeleyra. Para el modelo del natural, Ramón Belart y Francisco Elías, siendo premiado el último. Y para el modelo del yeso, Miguel Gallego, José Jiménez y Manuel Sancho (54-15/4; 20-3/1).

³⁹² Según acuerdo de las JJ.OO. de 4 de octubre y 8 de noviembre de 1807; el premio del modelo en yeso fue para Manuel Sancho (87/3).

³⁹³ Según oficio del corregidor de Madrid Manuel García de la Prada a Bernardo Iriarte fechado el 13 de marzo de 1812, y al que se le contestó dando gracias con fecha del día siguiente (5-4/2). Ambos fueron vistos en la J.O. de 12 de abril de 1812, en la misma que se acordó que los premios se concedieran al final del curso. A García de la Prada se le nombró académico de honor en la J.O. de 17 de mayo del mismo año (87/3). No hay que olvidar las connotaciones políticas que pudo tener el hecho.

³⁹⁴ Según oficio del vicesecretario Silvestre Pérez al conserje Francisco Durán, de fecha 29 de abril de 1812. Los ejercicios se realizaron entre el 1 y el 14 de mayo (54-15/1).

³⁹⁵ *Nómina de los discípulos opositores a los doce premios señalados por la municipalidad de*

Mariano Rosi (ambos asistentes a la Sala del Natural), Vicente Jimeno y Carlos Mariani (los dos de la del Yeso)³⁹⁶.

3.3. Los Concursos Trienales o Premios Generales

Además de los premios mensuales, cuatrimestrales o anuales anteriormente expuestos, los *Estatutos* contemplaban otros trienales³⁹⁷, a los que se accedía previa convocatoria a concurso público abierto no sólo a los alumnos de la Academia sino a todos los profesionales del reino, fueran españoles o no, aunque nunca hubieran asistido a sus estudios; en 1808 fueron excluidos de poder presentarse los académicos de mérito por la de San Fernando³⁹⁸. El concurso contemplaba en igualdad de condiciones a pintores, escultores, y arquitectos, y los concursantes debían realizar dos pruebas. La primera consistían en la presentación de un trabajo, previamente señalado en el edicto de convocatoria y para cuya realización se daba un plazo de seis meses. Era la denominada "prueba de pensado". Una vez realizada ésta los concursantes debían someterse a la llamada "prueba del repente", que se realizaba en un día señalado por la Academia (reunida en junta general), a puerta cerrada y sobre un tema propuesto por la misma. Después se valoraban ambas pruebas y se procedía a la votación y adjudicación de los premios. Existían tres categorías de premios para cada arte, y dentro de cada una de estas categorías o clases se repartían premios primeros y segundos, que consistían en medallas de oro y de plata de diferente valía; también se entregaron en algunas ocasiones premios extraordinarios:

Primera clase: 1^{er} premio (medalla de 3 onzas de oro)
2^o premio (medalla de 2 onzas de oro)

Segunda clase: 1^{er} premio (medalla de 1 onza de oro)

Madrid y número de dibujos que han presentado. Los pintores asistentes a la Sala del Natural que se presentaron fueron: Mariano Rosi, Marcelino Zúmel, José Altarriba, José Zapata, Valentín Urbano, Juan Bandini, Juan Orlandini y Ángel Arias. Y los pintores que asistían a la del Yeso fueron Vicente Jimeno, José Pascual Barrinaga, Carlos Mariani, Estanislao Móstoles, Bartolomé de Arce, Diego Zúmel, Lucio Ruiz, Francisco Fabre, Pedro Barrinaga, Inocencio Borghini, Matías Hidalgo, Ramón Narte, José Hernández y José Udías y Narganes (5-4/2).

³⁹⁶ Por acuerdo de la J.O. de 17 de mayo de 1812 (87/3). A los premiados se les extendió un certificado para presentar al ayuntamiento, del que se conserva un modelo (5-4/2). La Academia recibió el dinero de los premios, que fueron entregados por el consiliario decano Bernardo Iriarte, en su casa, el día 26 de junio (49-10/1).

³⁹⁷ Con anterioridad a 1757 se celebraron concursos generales en los años de 1753, 1754 y 1756; los **Estatutos...** (1757: 71-78) fijaron el modo de proceder así como que estos concursos se celebraran cada tres años, como ocurrió a excepción del año 1775; en el siglo XIX se efectuaron en 1802, 1805, 1808 y 1831.

³⁹⁸ En el *Edicto* de convocatoria de 1 de enero de 1808 se añadió que el aspirante, no siendo alumno de la Academia, quedaría automáticamente matriculado en el momento que presentara las obras, y se añadía la exclusión respecto a los académicos de mérito (2-8/2).

2º premio (medalla de 8 onzas de plata)

Tercera clase: 1º premio (medalla de 5 onzas de plata)

2º premio (medalla de 3 onzas de plata)

Los *Estatutos* dejaban abierta la posibilidad de conceder premios extraordinarios de grabado, y desde el concurso de 1796 también se pudo conceder otro de perspectiva, cosistiendo cada uno de ellos en una medalla de oro de una onza.

La convocatoria era elaborada por el cuerpo académico en su conjunto que, reunido, elegía los temas de pensado. Éstos se daban a conocer en el edicto de convocatoria que, una vez impreso, se hacía llegar a todas las capitales de provincia. En un principio eran solamente los profesores quienes proponían los temas, pero a partir de 1798 se dio también opción a ello a los consiliarios y a los académicos de honor³⁹⁹. En la selección para las pruebas de repente, que se realizaban una vez transcurridos los seis meses desde la publicación del edicto⁴⁰⁰, se siguió el mismo procedimiento. Sin embargo, en el examen y votación de las obras solamente intervenían los profesores, y aunque en un principio todos opinaban sobre todas ellas, a partir de 1760 se adoptó el acuerdo de que, salvo el director general que lo hacía respecto al conjunto, los profesores pintores, escultores o arquitectos sólo lo harían sobre las relacionadas con su arte; tampoco podían votar aquellos que tuvieran lazos de parentesco con alguno de los opositores⁴⁰¹.

³⁹⁹ Por acuerdo de la J.P. de 2 de diciembre de 1798 (125/3); este acuerdo se ratificó para la convocatoria de 1802 en la J.P. de 6 de diciembre de 1801, y en la del 14 de julio de 1802 se hizo extensivo también respecto a los temas de repente (125/3). Se conservan algunas de estas notas del año 1802, pero no están firmadas, salvo unas cuantas que lo están por José Camarón y por Mariano Salvador Maella (3-6/2).

⁴⁰⁰ En el caso de la convocatoria de 1831 la prueba de repente no se realizó hasta un mes después, ya que el *Edicto* había sido publicado el 29 de enero y, cumpliéndose el plazo el mismo día de julio, se dejó pasar el de agosto. El viceprotector Fernández Varela escribió al secretario Fernández de Navarrete desde San Ildefonso el 31 de julio de 1831 explicándole que algunos directores y académicos le habían pedido que fuera él quien presidiera las juntas generales de examen, y que no pensaba volver hasta septiembre "porque es seguro que si voy a Madrid en los ardores de la canícula me pongo malo". Para compensar de alguna manera la espera de los opositores, proponía que se estudiase la posibilidad de ampliar el plazo de dos horas previsto para realizar la prueba de repente hasta seis, pues creía que en tan poco tiempo "no pueden menos de verse apurados los pobres opositores, ni pueden hacer más en ellas que calentarse los sesos". Añadía que ésta era una práctica seguida en las academias de Roma y Milán, pero en ellas las pruebas de repente también se coloreaban, lo que a su juicio era pedir a los opositores que hicieran una prueba más (41-2/1). No hemos localizado la respuesta que dio Fernández Navarrete a Fernández Varela el 4 de agosto; sin embargo, en un acuse de recibo del 8 de agosto el viceprotector le decía que estaba de acuerdo con sus planteamientos, y que respecto a "los dos de Sevilla" (en referencia posiblemente a Antonio María Esquivel y a José Gutiérrez de la Vega), "se les puede entretener del modo que Vd. indica, y si aún así se les irrogasen perjuicios queda a mi cargo el indemnizarles" (41-2/1). Posiblemente "los de Sevilla" habían expuesto los perjuicios que les causaba el retrasar la prueba de repente hasta septiembre, ya que se habían trasladado a propósito a Madrid desde su lugar de residencia.

⁴⁰¹ Esta norma estaba prevista ya en los *Estatutos...* (1757: 66-67): "Cuando se hubiera de votar sobre negocio en que tenga interés alguno de los presentes, podrá exponer cuanto se le ofrezca; y

Las pruebas de pensado para los premios de primera clase de pintura debían realizarse en óleo sobre lienzo de dos varas de ancho por vara y media de alto⁴⁰², las de segunda clase se dibujarían en pliego de papel de Holanda de marca mayor⁴⁰³, y las de tercera sobre igual papel pero de marca imperial⁴⁰⁴.

La entrega de los premios se efectuaba en junta pública, a la que acudían, si no el propio Rey acompañado de alguno de los miembros de su familia, el protector y demás cuerpo académico, invitándose también a otras personas ajenas a él⁴⁰⁵. El acto se abría con la lectura, por parte del secretario general, de un resumen de las actividades de la Academia durante el período transcurrido desde la convocatoria anterior⁴⁰⁶. Después se procedía a la entrega de medallas, que era seguida de la lectura o recital de un discurso previamente encargado a un académico de honor y, en algunos casos, también de composiciones poéticas⁴⁰⁷. Finalmente se invitaba a los asistentes a recorrer las salas donde estaban expuestas

hecho, saldrá de la sala él y sus parientes, y no volverá hasta que se haya ya decidido, y se les avise, pues en semejantes casos quedan sin voto los interesados y sus parientes, como es de derecho". Siguiendo una R.O. de 17 de mayo de 1758, este método ya se practicaba en lo relacionado con la concesión de pensiones a Roma, y por acuerdo de la J.Gen. de 17 de diciembre de 1758, también se extendió para las pensiones en Madrid (82/3). Por acuerdo de la J.Gen. de 10 de agosto de 1760 la normativa se hizo extensiva a todo tipo de votación académica, añadiendo que respecto a las cuestiones de grabado en dulce, pudieran votar, además de su director, los profesores de pintura, y que los del grabado en dulce lo pudieran hacer respecto a los de pintura (y de igual modo el director del grabado en hueco respecto a la escultura, y viceversa). No podían votar aquellos que tuvieran algún lazo familiar con cualquiera de los opositores (82/3). Así sucedió en 1808 con Francisco Javier Ramos cuando se presentó su hijo Antonio Francisco Ramos a los premios generales, y en 1831 con Juan Antonio Ribera, que se retiró de la votación por ser su hijo Carlos Luis uno de los aspirantes.

⁴⁰² Aproximadamente 170 cm. de ancho por 125 cm. de alto.

⁴⁰³ Es decir, de 64 x 88 cm.

⁴⁰⁴ Es decir, de 48 x 76 cm.

⁴⁰⁵ En el caso de 1832 se invitó al cuerpo diplomático, al Consejo de Estado, a los ministros del Despacho, a los presidentes de los tribunales, a los jefes de Palacio, al corregidor de Madrid, a las reales academias de la Lengua y de la Historia, a la Junta de Damas, y a "otros cuerpos y personas de mayor distinción" (**Distribución de los premios ...**, 1832b).

⁴⁰⁶ Por acuerdo de la J.P. de 2 de febrero de 1805 se suprimió la lectura del resumen trienal (126/3).

⁴⁰⁷ El contenido del acto se recogía en una publicación que incluía asimismo los discursos y las composiciones poéticas que se leían en la junta pública. Otras que eran remitidas con posterioridad por otros académicos no eran publicadas, según acuerdo de la J.O. de 4 de septiembre de 1763 (82/3), confirmado para lo sucesivo por la J.P. de 8 de septiembre de 1793 (124/3), y por la de 4 de agosto de 1799 con motivo de haber remitido José Luis Munárriz una *Oda* (125/3). La J.P. de 7 de agosto de 1796 acordó también no imprimir en actas poesía alguna (125/3), acuerdo que se llevó a cabo hasta 1805, en que el mismo Munárriz manifestó lo inadecuado de la medida (41-6/1). A este respecto **Seoane** (1905: 58) recoge lo que decía José Vargas Ponce a Ceán Bermúdez en una carta fechada el 8 de enero de 1805: "Hemos ganado en la última junta de ayer que vuelvan a oírse poesías en la Pública; el envidioso Iriarte las había quitado; que las SSras. puedan ser académicas, el mismo les había cerrado la puerta; y que la música de aquel día sea digna del cuerpo. Pero el orador ha hecho Espesa [i.e. Espeja] por sí y ante sí que sea el D. de Aliaga, proh dolor; quantum mutatus ab illo".

las obras premiadas, y en algunas ocasiones se ofrecía un refresco, amenizado con música interpretada por una orquesta⁴⁰⁸. Por otra parte, se daba noticia pública del acto en la prensa local y se invitaba al público a visitar las obras premiadas, que quedaban expuestas durante algunos días⁴⁰⁹. También se publicaba una obra impresa que recogía todo el acto, así como una puesta al día del número de académicos. Esta obra corría a cargo de la Academia, y salía a la luz en el mismo año de la adjudicación de los premios (sólo se produjo una excepción en el caso del año 1808, que se publicó junto a la distribución de los premios convocados en 1831 pero entregados en 1832)⁴¹⁰. En el siglo XIX se convocaron concursos a premios generales en los años 1802, 1805, 1808 y 1831. La de éste último tuvo la circunstancia añadida de servir como oposición para conceder las pensiones a Roma que se habían establecido por el *Reglamento* aprobado en 1830⁴¹¹. No volvieron a convocarse hasta 1847. Sin embargo en 1835, 1841, 1842 y 1844 hubo intentos de recuperarlos, y se acordó pedir al Gobierno medios económicos para poder hacer las convocatorias⁴¹². En 1844 se llegó incluso a concretar los temas de pensado⁴¹³.

⁴⁰⁸ En 1802, por ejemplo, la interpretación musical corrió a cargo de un grupo de diez y ocho músicos dirigidos por el profesor Fernando González, según consta en el recibo de honorarios, que ascendió a 1.080 r.v. (244/3); en 1805 el grupo estuvo dirigido por Andrés Rosquellas (247/3), y en 1832 la animación musical corrió a cargo de los Voluntarios Realistas (274/3). Vid. **Seoane** (1905: 58).

⁴⁰⁹ La prensa local se hizo eco del evento, por ejemplo, con motivo de la distribución de premios de 1832 (**Castillo**, 1832).

⁴¹⁰ La publicación salía a la luz bajo el título genérico de *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha en la Real Academia de San Fernando en la junta pública del día...* De estas obras se hacían tiradas en piel y en rústica, y además de venderse al público, se repartían entre los invitados o se daban como obsequio a personalidades relacionadas con la propia institución. Un acuerdo de la J.P. de 8 de noviembre de 1807, que no se pudo llevar a cabo para las convocatorias posteriores, fue que a las personas que recitasen la oración acostumbrada en las juntas públicas de distribución de premios, se les dieran cien ejemplares de ella, noventa y seis en rústica, dos en tafilete y dos en pasta, a modo de obsequio (126/3).

⁴¹¹ Por acuerdo de la J.O. de 19 de diciembre de 1830 (88/3).

⁴¹² Por acuerdo de la J.P. de 17 de octubre de 1835 (128/3), de la J.C.NN.AA. de 8 de octubre de 1841 (119/3), J.J.OO. de 31 de octubre de 1841 y 12 de enero de 1842 (90/3).

⁴¹³ Éstos versarían para los de primera clase sobre la historia de España, y para los de segunda sobre historia sagrada, a propuesta de la J.C.P.E. de 26 de abril de 1844 (119/3). El tema propuesto para los de primera clase de pintura fue: "El duque Pablo despojado de su cinturón militar y de las insignias de la dignidad real, es conducido por dos oficiales que le llevan de los cabellos a los pies del Rey Wamba. A la vista del pueblo y de sus cómplices el Rey, penetrado de todos los crueles recuerdos que le excitó su presencia, le dijo: ¡Qué mal os he hecho para que me recompenséis así!, pero ya está hecho, id a la prisión hasta que vuestro castigo sea pronunciado; he prometido concederos la vida aunque no la merezcáis". *Bellezas de la historia de España*, París, 1818, páginas 68 y 69". Para los de segunda clase era el siguiente: "Queriendo evitar los Apóstoles la molestia que le podía causar a Jesucristo la mucha concurrencia les dice: 'dejar venir a los niños', *San Lucas*, cap. 18, vers° 16". Y para los de tercera "El discóbolo". José Madrazo expuso en la J.C.NN.AA. de 22 de mayo de 1844 que la cita del asunto de primera clase no era correcta, y que debía hacerse como "Mariana: Historia de España, libro 6°, capítulos 12 y 13", y que el texto debía publicarse siguiendo literalmente a Mariana, lo que fue aprobado (119/3).

3.3.1. *Los Temas*

Los temas propuestos para las pruebas de estos Premios Generales eran extraídos generalmente de la historia nacional y de la *Biblia*. Lógicamente, los de las pruebas de pensado eran mucho más extensos en cuanto a contenido interpretativo, y los de repente eran asuntos de trama más simple; normalmente se facilitaba a los opositores la fuente directa de donde se habían sacado que solía ser una obra relativamente accesible.

Para la preparación de la convocatoria de 1805, el académico de honor José Luis Munárriz elaboró un informe donde recogía todos los asuntos tratados en convocatorias anteriores. Hacía notar en él que en los primeros años los temas habían tratado principalmente hechos que perpetuaban hazañas heroicas y piadosas de algunos españoles célebres, lo cual le parecía bien. Pero puntualizaba que en "los últimos tiempos parece haberse debilitado algo este entusiasmo y la invención misma, pues se han repetido asuntos ya dados y bien desempeñados", y proponía por ello que en lo sucesivo se cuidara de no volver a repetir temas ya dados con anterioridad, y que los que se eligiesen reunieran las condiciones de "la novedad" (para evitar que los concursantes copiasen asuntos ya trabajados por otros), "la oportunidad" (puesto que no todos los temas eran aptos para representarse en pintura) y "el interés" (que se ampliaría extendiéndolo no solo a la historia de España sino también a la de Grecia o Roma)⁴¹⁴. Munárriz repetiría estas opiniones en la convocatoria siguiente de 1808, siendo ya secretario general⁴¹⁵. En 1814, con motivo de la visita que hizo el Rey el día 14 de noviembre acompañado de los infantes Carlos María Isidro y Antonio Pascual, el vizconde de Gand propuso que "la Academia debía pensar en consagrar un monumento artístico a este nuevo y singular honor que S.M. y Altezas han dispensado al Establecimiento". Tras aprobar la idea, se acordó que "se dé por asunto de primera clase de pintura en el primer concurso general que se celebre"⁴¹⁶. Sin embargo, cuando se convocó el siguiente, ya en 1831, el tema se había olvidado.

A continuación reproducimos los textos de los temas dados para las pruebas de pensado y de repente, tal y como aparecieron publicados en las sucesivas convocatorias, o tal y como se acordaron en las juntas respectivas.

3.3.1.1. *Concurso de 1802. Asuntos de pensado*⁴¹⁷.

Primera clase: "Acosados cruelmente los numantinos de la hambre, y habiéndoseles frustrado todos los medios que tomaron para salvarse; por conclusión, perdida toda la

⁴¹⁴ José Luis Munárriz firmó su informe el 6 de diciembre de 1804 (2-1/2) y lo presentó a la junta de comisión especial convocada el mismo día para estudiar este asunto (2-7/2).

⁴¹⁵ Lo presentó en la J.O. de 13 de diciembre de 1807 (87/3).

⁴¹⁶ Por acuerdo de la J.P. de 18 de noviembre de 1814 (127/3), que fue publicado en la *Gaceta* del día siguiente.

⁴¹⁷ Acordados en la J.O. de 6 de diciembre de 1801 (86/3).

esperanza de remedio, se determinaron a cometer una memorable hazaña, esto es, que se mataron a sí y a todos los suyos, unos con ponzoña, y otros metiéndose las espadas por el cuerpo; algunos pelearon en desafío unos con otros con igual partido y fortuna del vencedor y vencido; pues en una misma hoguera que para esto tenían encendida, echaban al que era muerto, y luego tras él le seguía el que le quitaba la vida"⁴¹⁸.

Segunda clase: "La noche subsiguiente a la batalla de Canas, los pocos romanos que habían quedado, estaban tan temerosos y desmayados, que se juntaron en la estancia de Lucio Cecilio Metelo, que era mancebo noble y principal entre ellos, a consultar lo que harían. Y como tenían ya por perdida toda la Italia y todo el gran Señorío de Roma con ella, se resolvían a que era mejor pasarse huyendo por el mar a Grecia. Supo P. Corn. Scipion esta tan abatida consulta que en la posada de Metelo se hacía; y teniendo por cosa vil y apocada, que así se desesperase la nobleza romana del valor de su República y de su gran poderío, con los pocos que le quisieron seguir, se fue a la posada de Metelo, y se puso en pie en medio de los que con él estaban. Desenvainando luego la espada, y levantándola en alto sobre las cabezas de todos, con semblante encendido que mostraba bien el ardor de su corazón, hizo jurar a Metelo, y a los demás que con él estaban atónitos y despavoridos, que no desampararían la República; antes bien prometieron defenderse de los cartagineses, y seguir a Scipion en todo lo que les mandase"⁴¹⁹.

Tercera clase: "Dibujar la estatua del Gladiador moribundo, que está en la Academia"⁴²⁰.

3.3.1.2. Concurso de 1802. Temas de repente⁴²¹.

Primera clase: "José en la cárcel explica los sueños al copero y al panadero del Faraón"⁴²².

Segunda clase: "La lucha de Jacob con el Ángel"⁴²³.

Tercera clase: "Diseñar la estatua del Fauno de los Albogues"⁴²⁴.

⁴¹⁸ Juan de Mariana: *Historia General de España*, 14ª ed, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, t. I, cap. 10; también se facilitaban los datos de la edición de Valencia, t. I, lib. 3, cap. 2. Y a continuación la obra de Florián de Ocampo: *Crónica General de España*, Alcalá, en casa de Juan Iñíguez de Lequerica, 1574-1586, t. II, lib. 8, cap. 10, pag. 134.

⁴¹⁹ Florian de Ocampo: *Crónica General de España*, t. II, pag. 23. También se cita a Tito Livio: *Décadas de Tito Livio*, traducidas por Pedro de Vega; ed. corregida y aumentada por Arnaldo Brikman, Madrid, Imprenta Real, 1793-1796, III, t. II, lib. 2, cap. XVIII.

⁴²⁰ **López Enguidanos** (1794: lám. 68).

⁴²¹ Acordados en la J.O. de 4 de julio de 1802 (86/3).

⁴²² *Antiguo Testamento*, "Génesis", 40, 1-19.

⁴²³ *Antiguo Testamento*, "Génesis" 32, 24-32. Este tema ya había sido propuesto para los premios de 1793 y en la misma categoría.

⁴²⁴ **López Enguidanos** (1794: lám. 4). Recogido en *Historia y alegoría...* (1994: 234), en donde se aclara que el tema de este "Fauno" fue catalogado por Haskell como "Fauno danzando", y que había sido documentado por primera vez en 1665; que Goethe dijo de él que era "el primer ejemplo de escultura de la antigüedad que se encuentra bailando de alegría, batiendo los címbalos"; que al parecer Miguel Ángel restauró los brazos

3.3.1.3. Concurso de 1805. Temas de pensado⁴²⁵.

Primera clase: "Carlos III, acompañado de la Beneficencia y de la Agricultura, entrega los terrenos de Sierra Morena a colonos de varias castas para que los pueblen y cultiven. A lo lejos, y huyendo del Sol, que presencia esta acción, se ven entre tinieblas ladrones y forajidos que abandonan este sitio"⁴²⁶.

Segunda clase: "Juan Sebastián de Elcano, de vuelta de su primer viaje alrededor del mundo, presenta a Carlos Quinto en Valladolid los Indios Malucos, los Cafres, y la canela, clavo y nuez moscada que había conducido en su nave Victoria"⁴²⁷.

Tercera clase: "Dibujar la Lucha de Florencia, que está en la Academia"⁴²⁸.

3.3.1.4. Concurso de 1805. Temas de repente⁴²⁹.

Primera clase: "Sansón reclinado en las faldas de Dalila es aprisionado por Filisteos"⁴³⁰.

Segunda clase: "Durmiendo el General Sisara, Jael le da muerte atravesándole las sienes con un clavo. La escena sucede en la cabaña de Jael"⁴³¹.

Tercera clase: "Dibujar la estatua de Apolino"⁴³².

y la cabeza, con lo que consiguió mayor fama, y que Mansuelli lo catalogó como copia en bronce del siglo III.

⁴²⁵ En la J.O. de 6 de diciembre de 1804 se presentaron multitud de propuestas, por lo que se acordó convocar otra extraordinaria, a continuación, en la que el viceprotector, consiliarios, académicos de honor y profesores hicieron la selección (87/3; 2-7/2).

⁴²⁶ En **Historia y alegoría...** (1994: 240) se dice de este tema lo siguiente: "Es una alegoría en honor a Carlos III por su labor en materia de política interior, y supone un reconocimiento personal a Campomanes y Olavide por su gestión y por ser de la confianza de su majestad. Por primera vez se propone un tema coetáneo al momento histórico, signo de modernidad y propaganda que paulatinamente marcará las pautas dentro del género de pintura de historia contemporánea frente al medievalismo de los primeros años".

⁴²⁷ Cita tomada de Casimiro Ortega: *Resumen histórico del primer viaje hecho por Hernando de Magallanes, y llevado felizmente a término por el famoso capitán español Juan Sebastián Elcano, natural de Guetaria en Guipúzcoa*, Madrid, Imprenta Real, 1769. También describe estos hechos Mariana (*op. cit.*).

⁴²⁸ **López Enguidanos** (1794: lám. 67) lo reproduce, aunque sin título. Recogido en **Historia y alegoría...** (1994: 244): "La Lucha de Florencia, conocido como 'Los luchadores' [porque representa dos figuras masculinas en actitud de lucha], fue descubierta con el grupo Niobe y enviado a Florencia en 1677. Mansuelli lo considera copia de un grupo realizado en bronce perteneciente a la Escuela de Pérgamo". **Azcue** (1994: 229) cataloga una copia en barro cocido, siguiendo el modelo griego del s.III a.C. reproducido por los romanos, y hoy en los Ufizzi de Florencia, realizada por Juan Adán y remitida a la Academia en 1773 como ejercicio de pensionado.

⁴²⁹ Acordados en la J.O. de 30 de junio de 1805 (87/3).

⁴³⁰ *Antiguo Testamento*, "Jueces" 16, 19-21.

⁴³¹ *Antiguo Testamento*, "Jueces" 4, 17-23.

⁴³² **López Enguidanos** (1794: lám. 21) reproduce un "Apolo joven". Recogido en **Historia y alegoría...** (1994: 130), donde se aclara que "el Apolino" (también conocido como el "Apolo de Médicis"),

3.3.1.5. Concurso de 1808. Temas de pensado⁴³³.

Primera clase: "Sitiando el Gran Capitán a Taranto, sus tropas impacientes por la escasez de víveres y dinero que padecían, se amotinaron, y se presentan armadas y amenazándole. El Héroe desarmado escucha sereno sus clamores; un soldado fuera de sí le pone la pica al pecho; y el Gran capitán la desvía blandamente, diciendo con apacible y magestuosa sonrisa: *mira que sin querer no me hieras*"⁴³⁴.

Segunda clase: "Presentan a Jacob algunos de sus hijos la túnica ensangrentada de su hermano José después de haberlo vendido a los mercaderes ismaelitas, y le hacen creer que lo ha devorado una fiera"⁴³⁵.

Tercera clase: "Dibujar el grupo de Cástor y Pólux que hay en la Academia"⁴³⁶.

3.3.1.6. Concurso de 1808. Temas de repente⁴³⁷.

Primera clase: "La muerte repentina de Ananías y su mujer Saphira por haber mentido contra el Espíritu Santo y ocultado el precio en que vendieron un campo, llevando solo parte de aquel para ponerle a los pies de los Apóstoles"⁴³⁸.

Segunda clase: "Martín de Elvira, soldado del ejército español en la provincia de Arauco, sale del fuerte avergonzado y ardiendo en ira por haber perdido su lanza en la batalla; se arroja al ejército Araucano y la recobra matando a un valiente indio que la defiende con gran valor"⁴³⁹.

Tercera clase: "Dibujar la estatua del Disco que está en la Academia"⁴⁴⁰.

una pequeña escultura de 1,41 metros, era una de las más admiradas en el siglo XVIII; fue hallada en Roma y trasladada a Florencia en 1770, donde se encuentra en la actualidad.

⁴³³ Se acordaron en la J.O. de 13 de diciembre 1807 (87/3). Se conservan varias de las propuestas de temas para pintura, casi todas anónimas y sin indicación de fuentes, salvo algunas que citan la *Historia de Grecia*, compendio de Jerónimo de la Escosura, cap. 11, sobre Pelópidas, Melón y otros; otras citas de Mariana, y temas religiosos del *Antiguo* y *Nuevo Testamento*, etc. (54-6/4).

⁴³⁴ Paolo Giovio: *Crónica general de D. Gonzalo Fernández de Córdoba*, Alcalá, 1586. Y también en Mariana (*op.cit.*).

⁴³⁵ *Antiguo Testamento*, "Génesis" 37, 25-36.

⁴³⁶ **López Enguidanos** (1794: láms. 52 y 53).

⁴³⁷ Acordados en la J.Gen. de 29 de agosto de 1808 (87/3).

⁴³⁸ *Nuevo Testamento*, "Hechos de los Apóstoles" 5, 1-11.

⁴³⁹ Alonso de Ercilla: *La Araucana*, Madrid, en Casa de Pierres Cossin, 1569; reed. en Madrid, Francisco Martínez Abad, 1733; otra reed. en Madrid, Antonio de Sancha, 1776. 2 v.

⁴⁴⁰ **López Enguidanos** (1794: lám. 51). Recogido en *Historia y alegoría...* (1994: 256) como "El discóbolo en reposo" diferenciado por sus características del de Mirón; la obra había sido descubierta en la Via Apia de Roma y adquirida por el papa Pío VI en 1792; ha sido atribuida a Alcámenes.

3.3.1.7. Concurso de 1831. Temas de pensado⁴⁴¹.

Primera clase: "Descubrimiento de la mar del sur por Vasco Núñez de Balboa. Con las noticias vagas que adquirieron los españoles primeros pobladores del Darien, de haber a la otra parte un mar inmenso y naciones e imperios de mucha riqueza y poderío, resuelve Vasco Núñez de Balboa ir con algunos castellanos a descubrir aquel mar; y después de reducir en el camino a muchos caciques que se le oponían, haciendo alianza con ellos, emprendió la subida de la alta Sierra que media entre ambos océanos. Antes de llegar a la cumbre le muestran los indios el lugar desde donde se descubrió el deseado mar. Manda hacer alto al escuadrón y sube solo; y al presentarse a sus ojos el mar austral, sobrecogido de gozo, cae de rodillas en tierra, tiende los brazos hacia él, y vertiendo lágrimas de gracias a Dios por haberle destinado para hacer aquel insigne descubrimiento. Hecha esta devota demostración, llamó a toda la gente, y volvió otra vez a hincarse de rodillas, repitiendo las gracias a Dios de aquel beneficio. Lo mismo hicieron todos, estando como atónitos los indios viendo el regocijo y alegría de los castellanos. Concluido este acto, les arengó Balboa, mostrándoles el mar como origen de nuevas riquezas y de más importantes descubrimientos para mayor gloria de los soberanos de España"⁴⁴².

Segunda clase: "El Rey D. Jaime el Conquistador saca de la pierna a Bernardo Guillén la saeta con que fue herido por los moros, y le lava la herida con sus propias manos"⁴⁴³.

Tercera clase: "Dibujar el grupo de Cástor y Pólux que hay en la Real Academia"⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Los temas fueron seleccionados en la J.C.NN.AA. de 9 de diciembre de 1830 (41-2/1), y, presentados en la J.O. del día 19, fueron aprobados todos menos el de primera clase, que fue modificado a instancias de José Madrazo. El tema propuesto inicialmente era el siguiente: "Habiendo vencido y muerto el conde de Fernán González, en batalla campal al conde de Tolosa que quería vengar la derrota y muerte de su deudo y amigo el Rey Dn. Sancho de Navarra; y cuando el despojo del campo fue cogido, el conde Dn. Fernán González, usando de virtuosa caballería, y corrección militar, hizo poner el cuerpo del conde de Tolosa en un ataúd cubierto de brocado, y entrególes el cuerpo de su señor, tomándose juramento sobre los Santos Evangelios de no se partir del hasta aquel lugar en que había de ser sepultado, y dióles de su haber tanto con que la pudiesen honradamente llevar, y más les hizo dar quinientas hachas de cera. Así se partieron con el cuerpo de su señor, y llegaron a Tolosa, a donde fue honradamente sepultado", y se citaba textualmente la fuente como "Valerio de las Historias, libro 2º, cap. 8º, título 2º, de Disciplina y corrección militar". José Madrazo manifestó sobre este tema que, aunque tomado de Valerio, parecía "un suceso fabuloso, según el juicio de nuestros mejores historiadores", por lo que la junta acordó que el mismo Madrazo, junto al secretario y con el conocimiento del viceprotector, eligieran otro tomado del "descubrimiento de la mar del Sur por Vasco Núñez de Balboa", que finalmente fue aprobado (88/3). En el transcurso de la elaboración de este trabajo Durá (1993-94) ha publicado un importantísimo trabajo sobre el Concurso General de 1831 enfocándolo también en su proyección hacia las pensiones a Roma, y dando cumplida localización y comentarios de todas las obras que se ejecutaron, las premiadas y las no premiadas, y de los dibujos preparatorios.

⁴⁴² Antonio de Herrera: *Historia de las Indias Occidentales*, Amberes, Juan Bautista Verdussen, [1728], Lib. X, cap. 1º. Y también Manuel José Quintana: *Vidas de los españoles célebres*, Madrid, Víctor Sáiz, 1779-1781, tomo II, pp. 38-44.

⁴⁴³ Jerónimo Zurita: *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Diego Dormer, Juan de Lanaja y Quartanat, 1610-1669. Durá (1993-1994: 144) da la cita exacta del episodio: "Del cerco que el Rey puso sobre la Villa de Burriana y de la toma de aquel lugar", T. I, XVI, p. 142 rev.

⁴⁴⁴ Tema ya propuesto en los años 1766 y 1808. Siguiendo a Durá (1993-1994: 147-149), esta obra

3.3.1.8. Concurso de 1831. Temas de repente⁴⁴⁵.

Primera clase: "El juicio de Paris en el momento de presentar la manzana a la más hermosa"⁴⁴⁶.

Segunda clase: "Caín que da la muerte a su hermano Abel"⁴⁴⁷.

Tercera clase: "El Pastorcito de la Cabra"⁴⁴⁸.

3.3.2. Los Opositores

Dado que la convocatoria a concurso general se hacía para todo el país, las solicitudes presentadas fueron siempre bastante numerosas (bien directamente por los interesados, que se personaban en la Academia para inscribirse, bien remitidas por escrito al secretario general desde cualquier punto de la geografía nacional). Sin embargo, y por diversas circunstancias, no todos los aspirantes llegaban a presentar obra y por tanto a acceder a las pruebas de rigor, si bien la tónica general, en lo relativo a la pintura, fue que hubo bastante correspondencia entre las intenciones y los hechos. Los aspirantes debían consignar en la solicitud, además del nombre y apellidos, su lugar de nacimiento y edad. Para el concurso de 1802 firmaron veintiocho aspirantes y se presentaron veintisiete⁴⁴⁹; para el de 1805 firmaron treinta y uno y se presentaron veintitrés⁴⁵⁰; en el de 1808 la participación fue menor, pues de veintiséis solamente acudieron catorce a pesar de que el plazo de presentación se amplió por motivo de la entrada de las tropas

es conocida como "El grupo de San Ildefonso", escultura romana del siglo I a.C. que probablemente representa a los gemelos en el acto de realizar un sacrificio a una diosa; y el original, en mármol, se encuentra en el Museo del Prado.

⁴⁴⁵ Fueron propuestos en la J. Gen. de 26 de septiembre de 1831 (89/3).

⁴⁴⁶ **Durá** (1993-1994: 129-130) centra el episodio en *Heroidas* de Ovidio (ed. de Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1927, cap. XVI, Paris a Helena, 50-90), pero aclara que donde se detalla la historia es en los *Diálogos de los Dioses* de Luciano (ed. de Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1966, cap. XX, Juicio de Paris); y además presenta como posible modelo de los pintores la obra de Rafael grabada por Marcantonio Raimondi sobre el mismo tema.

⁴⁴⁷ *Antiguo Testamento*, "Génesis" 4, 8. El asunto ya había sido propuesto en el concurso de 1769.

⁴⁴⁸ **López Enguidanos** (1794: lám. 23): el "Fauno del cabrito". Tema ya propuesto en el concurso de 1753. **Durá** (1993-1994: pp. 149) explica cómo esta obra, llamada también "El Fauno del cabrito", es una escultura romana del siglo II d.C. realizada en mármol que se supone inspirada en un bronce griego de la Escuela de Pérgamo, relacionado con las esculturas de sátiros que llevan un niño sobre los hombros; la estatua original se descubrió en Roma en 1575, pasando después a la colección de Felipe V y conservada hoy en el Museo del Prado.

⁴⁴⁹ Según las relaciones conservadas (2-6/2; 3-6/2).

⁴⁵⁰ Se conserva la relación de los treinta y uno firmantes, así como la de los *Discípulos que han entregado obras para la oposición a los Premios del presente año de 1805* (80-2/4).

francesas en Madrid⁴⁵¹; y por último, en 1831 firmaron dieciséis, los mismos que acudieron⁴⁵². El mayor número de firmantes era para los premios de tercera clase, estando equilibrado los de segunda y primera. En cuanto a las edades, resulta una media aproximada de 21 años, siendo más jóvenes los que aspiraban a los premios menores. Siguiendo un criterio cronológico, los premiados por la pintura fueron los siguientes:

*a) Concurso de 1802*⁴⁵³.

1ª clase:

1^{er}. premio: Antonio Guerrero⁴⁵⁴

2^o premio: Juan Antonio Ribera⁴⁵⁵

2ª clase:

1^{er} premio: José Alonso del Ribero⁴⁵⁶

⁴⁵¹ La J.O. de 1 de mayo 1808 dio noticia de que el plazo para entregar las obras había terminado el 30 de abril, y que para los premios de pintura habían firmado veintisiete personas (87/3), número corregido en otra nota posterior conservada junto a la de los catorce participantes (54-6/4; 41-2/1). Se conserva una solicitud remitida por varios opositores en la que pedían que el plazo de entrega de obras se ampliara teniendo en cuenta los acontecimientos políticos (80-2/4; 80-4/4), y otra de los pensionados por la Escuela de Cádiz (el pintor Joaquín Manuel Fernández y el grabador José Ramos) pidiendo prórroga (80-2/4). Un caso especial fue el de Diego Monroy, natural de Córdoba, de veintiún años de edad, quien, no habiendo firmado a tiempo para los premios de primera clase por encontrarse enfermo, remitió posteriormente un certificado médico solicitando ser admitido, ya que además había estado trabajando en la obra de pensado (54-6/4). Sin embargo la J.O. de 5 de junio de 1808 no juzgó oportuna su solicitud; ante ello, Monroy volvió a insistir para hacer la prueba de repente ya que como pensionado (por el obispo de Córdoba) tenía obligación de presentarse a los premios generales (80-4/4). La J.Gen. de 29 de agosto aceptó su propuesta (aunque sin entrar en concurso), teniendo en cuenta su aplicación y talento, por lo que se le admitió que entregara el cuadro de pensado e hiciera la prueba de repente, aunque sin calificarle las obras. También se acordó gratificarle con dos onzas de oro en dinero, ya que no estaba previsto dar premios extraordinarios, y además no se le había tenido por opositor. Finalmente se le expidió un certificado y le fue devuelto el cuadro (87/3).

⁴⁵² Según las relaciones conservadas (41-2/1). Aunque los temas y la redacción de la convocatoria fueron aprobados en la J.O. de 19 de diciembre de 1830, el *Edicto* no se hizo público hasta el 15 de enero de 1831 (según otras notas el 29 de enero), por lo que el plazo de firma y presentación de obras cumplió en julio. No se convocó junta ordinaria preparatoria para recordar y fijar la manera de proceder respecto a la realización de las pruebas de repente hasta el 20 de septiembre (89/3).

⁴⁵³ Los premios fueron adjudicados en la J.Gen. de 14 de julio de 1802, en donde se acordó conceder dos segundos premios de tercera clase por haber empate de votos. Se entregaron en la J.Púb. de 24 de julio (86/3).

⁴⁵⁴ Se conservan tanto el cuadro de pensado (**Pérez Sánchez**, 1964: n° inv. 240), como la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° inv. 1653/P).

⁴⁵⁵ Se conservan tanto el cuadro de pensado (**Pérez Sánchez**, 1964: n° inv. 396) como la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° inv. 1654/P).

⁴⁵⁶ Se conservan dibujos de las pruebas de pensado y de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1657/P y 1655/P).

2º premio: Ángel Palmerani⁴⁵⁷

3ª clase:

1º premio: Francisco Llaser⁴⁵⁸.

2º premio: Antonio Poza Muñoz⁴⁵⁹, y Evaristo Rubián⁴⁶⁰.

b) *Concurso de 1805*⁴⁶¹

1ª clase:

1º premio: José Alonso del Ribero⁴⁶²

2º premio: José Odriozola⁴⁶³

2ª clase:

1º premio: Marcos Antonio Menero⁴⁶⁴

2º premio: Pedro de la Cruz⁴⁶⁵

3ª clase:

1º premio: Joaquín Gallardo⁴⁶⁶

2º premio: José Altarriba⁴⁶⁷

c) *Concurso de 1808*⁴⁶⁸

⁴⁵⁷ Se conservan sendos dibujos de las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1656/P y 1658/P).

⁴⁵⁸ Se conserva la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° invent. 1659/P).

⁴⁵⁹ Se conservan los dibujos de las pruebas de pensado y de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1663/P y 1660/P).

⁴⁶⁰ Se conservan los dibujos de las pruebas de pensado y de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1662/P y 1661/P).

⁴⁶¹ Los premios se adjudicaron en la J.Gen. de 12 de julio de 1805, y se entregaron en la J.Púb. del día 27 (87/3).

⁴⁶² Se conservan la prueba de pensado (**Pérez Sánchez**, 1964: n° inv. 254), y la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° inv. 1664/P).

⁴⁶³ Se conservan la prueba de pensado (**Piquero López**, 1985: con el n° invent. 1069, depositada en el Museo Municipal de Madrid desde 1929), y el dibujo de la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° invent. 1665/P).

⁴⁶⁴ Se conservan las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1666/P y 1668/P).

⁴⁶⁵ Se conservan los dibujos de las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1667/P y 1669/P).

⁴⁶⁶ Se conservan los dibujos de las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1673/P y 1670/P).

⁴⁶⁷ Se conservan los dibujos de las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1672/P y 1671/P).

⁴⁶⁸ Los premios se adjudicaron en la J.Gen. de 29 de agosto de 1808, y se entregaron en la J.Púb. de

*1ª clase:*1^{er} premio: Francisco Lacoma Sanz⁴⁶⁹2^o premio: Joaquín Manuel Fernández⁴⁷⁰*2ª clase:*1^{er} premio: Pedro Zarra⁴⁷¹2^o premio: Antonio Mercar⁴⁷²*3ª clase:*1^{er} premio: Antonio González Villamil⁴⁷³2^o premio: Antonio Francisco Ramos⁴⁷⁴*d) Concurso de 1831⁴⁷⁵**1ª clase:*1^{er} premio: Carlos Luis de Ribera⁴⁷⁶2^o premio: Benito Sáez⁴⁷⁷Premio extraordinario: Cesáreo Gariot⁴⁷⁸

24 de septiembre (87/3).

⁴⁶⁹ Se conserva el dibujo de la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° invent. 1674/P).

⁴⁷⁰ El cuadro de la prueba de pensado se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz (**Historia y alegoría...**, 1994: 251), y el dibujo de la prueba de repente en el Gabinete de Dibujos del Museo de la de San Fernando (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° invent. 1675/P).

⁴⁷¹ Se conservan sendos dibujos de las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1676/P y 1678/P).

⁴⁷² Se conservan sendos dibujos de las pruebas de pensado y de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1677/P y 1679/P).

⁴⁷³ Se conservan los dibujos de las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1681/P y 1680/P).

⁴⁷⁴ Se conservan ambos dibujos de las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1682/P y 1683/P).

⁴⁷⁵ Los premios se adjudicaron en J.Gen. de 26 de septiembre de 1831, y se entregaron en la J.Púb. de 27 de marzo de 1832 (89/3).

⁴⁷⁶ El cuadro premiado de Carlos Luis Ribera lo localizaba **Miguel Egea** (1983a: 97-98) en los depósitos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. La autoría de este mismo cuadro, después de haber sido restaurado y reentelado, es puesta en duda por **Durá** (1993-1994: 122), quien lo atribuye a Benito Sáez. También se conserva el dibujo de la prueba de repente (**Azcárate Luxán**, 1988: n° invent. 1684/P).

⁴⁷⁷ Sobre la localización actual del cuadro de Sáez vid. nota anterior. Se conserva dibujo de la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° invent. 1685/P).

⁴⁷⁸ Se consideró que entre los aspirantes a la primera clase había más obras de mérito que las que podían

2ª clase:

1^{er} premio: Vicente Arbiol⁴⁷⁹

2º premio: desierto⁴⁸⁰

3ª clase:

1^{er} premio: desierto⁴⁸¹

2º premio: Pedro Hortigosa⁴⁸²

3.3.3. *Los Discursos*

Finalmente haremos mención a los discursos pronunciados tras la entrega de premios. Solían encargarse a un académico de honor, y estaba establecido que versaran sobre los beneficios de las bellas artes en general. En 1802 el discurso corrió a cargo de Jose Luis Munárriz⁴⁸³ y en 1805 del duque de Aliaga⁴⁸⁴. Al parecer, el marqués de Santiago se ofreció para hacer el de 1808⁴⁸⁵, pero también hay noticias de que se intentó que lo pronunciara el marqués de San Adrián, quien no se mostró muy convencido de ello⁴⁸⁶. Finalmente fue el consiliario decano, Pedro de Silva, quien pronunció "una breve, pero elocuente oración en loor de las nobles artes, con el fin de estimular la aplicación de los jóvenes que se dedican a sus estudios", oración que no se pudo publicar en 1832 porque no se localizó el texto⁴⁸⁷. A las palabras de Pedro de Silva siguió la

ser premiadas, por lo que, como no se había adjudicado el segundo premio de segunda clase, se concedió uno extraordinario a Gariot, con una medalla igual que la del premio segundo de primera clase. Se conserva el dibujo de la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: n° invent. 1686/P).

⁴⁷⁹ Era el único aspirante, y a pesar de que hubo siete votos para que el premio quedase desierto, finalmente se le concedió a él. Se conservan dos dibujos de la prueba de repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1693/P y 1694/P).

⁴⁸⁰ No se había presentado ningún aspirante.

⁴⁸¹ Hubo once votos a favor de que el premio no se adjudicase porque no había obras merecedoras; a pesar de ello el trabajo con el número 11 obtuvo seis votos, pero finalmente no se adjudicó.

⁴⁸² Se adjudicó a Hortigosa a pesar de que hubo dos votos en contra de que se concediese a cualquiera de los aspirantes. Se conservan los dibujos de las pruebas de pensado y repente (**Azcárate Luxán, Durá y Rivera**, 1988: números de invent. 1696/P y 1695/P).

⁴⁸³ Recordemos que Munárriz era académico de honor desde 1796.

⁴⁸⁴ Agustín de Silva y Palafox Fernández de Híjar, conde-duque de Aliaga y Castellot, era académico de honor desde 1796.

⁴⁸⁵ Según le comunicó el viceprotector marqués de Espeja al secretario en cart firmada en Ciudad Rodrigo el 18 de diciembre de 1807 (54-5/4). José María Magallón Armendáriz, marqués de Santiago y de la Simada era académico de honor desde 1794.

⁴⁸⁶ Según carta del marqués de Espeja al secretario, firmada en Ciudad Rodrigo el 1 de enero de 1808 (54-5/4).

⁴⁸⁷ Recordemos que en la J.P. de 15 de septiembre de 1808 se dio cuenta de que se había remitido al

recitación de una oda compuesta por Juan Nicasio Gallego⁴⁸⁸ titulada *Sobre la influencia del entusiasmo en las artes*. En 1831 el discurso lo pronunció el padre José Díaz Jiménez⁴⁸⁹; después Juan Bautista Arriaza⁴⁹⁰ recitó de memoria un discurso en verso, y siguió la lectura de una *Oda a las Nobles Artes* escrita por el duque de Frías⁴⁹¹ y leída por Mariano Roca de Togores.

En 1802 José L. Munárriz quiso hablar a los asistentes como literato⁴⁹². Disertó sobre la vinculación que debía existir, y fomentarse, entre el artista y los poetas, oradores, historiadores y filósofos. Abundó en la idea de que el objetivo principal de las artes era imitar a la naturaleza, no copiarla, ni a ella ni a quienes la habían imitado antes. Y se preguntaba: "¿Qué diferencia hay entre el ingenio que pinta con palabras, y el que con las formas o masas de colores da vida, espíritu y sentimiento a los mármoles y los lienzos?". Para él no existía diferencia alguna salvo en los materiales empleados, porque pintores, poetas o escultores se parecen en el gusto, el ingenio y en la imaginación. Y, basándose en estos principios, sus obras conmovrían y cumplirían su función de deleitar y de hacer pensar a quienes se aproximasen a ellas, y además, perdurarían en el tiempo y en la historia. La pintura debería ser, según Munárriz, un poema, y la poesía no tendría ningún valor si no demostraba tener las cualidades de una pintura: "Las artes, hijas de la Naturaleza, nada significarían si no la mueven y deleitan; y para mover y deleitar, para ablandar, regalar o angustiar el corazón, y para entretener deliciosamente el espíritu, son necesarias la comparación de ideas y la combinación de imágenes, y que nuestra alma, de suyo expansiva, vaya tomando sabor a lo bello y lo sublime". Se congratulaba de que historiadores y filósofos hubieran introducido en sus escritos "el uso de la prosa, más útil que la poesía para el comercio de las ideas", por lo

protector la relación de los opositores premiados para que fijara el día de la entrega de los premios. El protector Cevallos dijo que, estando ausente Fernando VII, él no podía ejercer como primer secretario de Estado, y por tanto de protector, por lo que la Academia podía convocar a junta pública de distribución de premios cuando gustase. Entonces se invitó a fijar día y a presidir la junta al consiliario más antiguo, que era Pedro de Silva, quien no quiso señalar fecha, por lo que la Academia acordó que fuera el día 24, y que Silva leyera un breve discurso "pues no ha dado aviso el que estaba encargado de hacerlo". Y también se acordó que "para ocupar en algo a los concurrentes" se abriese la sesión leyendo un breve resumen de las actas "sin perjuicio de seguir en lo sucesivo lo acordado en junta particular del 2 de febrero de 1805 sobre que se surpimiera la lectura de dichas actas, como así se practicó en la pública de aquel año" (126/3).

⁴⁸⁸ Canónigo de la patriarcal de Sevilla y miembro de la Real Academia Española, era académico de honor desde 1814.

⁴⁸⁹ Predicador del Rey y bibliotecario del infante Carlos María, era académico de honor desde 1824.

⁴⁹⁰ Miembro de la Orden de Carlos III, del Consejo real y su secretario con ejercicio, oficial de segunda jubilado de la secretaría del Despacho de Estado, mayordomo de semana, y de la Real Academia Española, era académico de honor desde 1824.

⁴⁹¹ Bernardino Fernández de Velasco, duque de Frías y conde de Haro, era académico de mérito y de honor desde 1802, y consiliario desde 1815. Frías (1832).

⁴⁹² **Distribución de los premios...** (1802: 27-124).

que los artistas podían valerse de sus obras de ensayo y de crítica para adquirir un mayor conocimiento aplicable a sus obras. El artista, para ejecutar una obra "con buen tino", debería adquirir el conocimiento comparado de la historia, pues las artes, para ser gloriosas, deben ser útiles, y representar con la mayor exactitud posible los hechos que representan. Un artista podía gozar de un gran talento, pero debía enriquecerlo y pulirlo con el estudio. La imaginación, el corazón, el entusiasmo y la instrucción deberían ser la base sobre la que se apoyara el ingenio.

José L. Munárriz se remontaba a los artistas griegos para explicar que nunca perdieron de vista la "sencilla unidad" en sus obras, que es la esencia de la belleza, y se preguntaba si esta unidad existía en muchos artistas modernos y antiguos. Algunos, ignorantes de los principios del gusto y de la filosofía, se satisfacían - decía- con lo que ha hecho la mano "y nos dejan apetecer lo que es obra de la reunión de la inteligencia con el genio". Por ello recomendaba el cultivo de las letras, principio y fuente del saber, como éste lo es del pintar bien. Proseguía diciendo que la mera imitación no conduce a la mejora de las artes, pues ni se inventa ni se progresa: "¡Artistas, imitad, no copieis! No os forméis por estampas, que siendo unas traducciones más o menos débiles siempre distan mucho del original. Tampoco os cimenteís por cuadros; si ya no son de aquellos que por el gran número de bellezas hacen que no ofendan sus manchas. Más seguro es errar con los antiguos. No saqueis copias de copias, que hareis decaer el arte de su esplendor en razón de los que se alejen de su modelo".

Después afirmaba que en tiempos de los griegos y de la antigua Roma la arquitectura y la escultura destacaron sobre la pintura, que era más bien decorativa, y recogía la opinión de quienes decían que desde Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Correggio y Tiziano la pintura no había dado un paso hacia la perfección hasta que "últimamente el pintor filósofo [Mengs] demostró la posibilidad de igualarlas", aunque con ello podría temerse la ruina completa de una y otra, por ceñirse muchos artistas a copiar estudios que solamente sirvieron a sus autores para "encender su imaginación, rectificar su espíritu, y quizás sus manos al acierto; por una mezquina y odiosa *graficomanía*", entendida como el empeño de adquirir, encerrar y sustraer de la circulación cuadros, diseños, estudios y modelos para ostentar riquezas, manía tan perjudicial a los progresos del Arte. Por todo ello justificaba que las artes habían renacido gracias a que lo habían conseguido antes las letras. Reconocía como buenos artistas, aunque imperfectos (basándose en las opiniones de Watelet)⁴⁹³, a Durero, Rembrandt y Tiziano; y abominaba de Lanfranco, Cortona y Jordan. Del primero admitía que se hizo famoso por restaurar la pintura en su país y por haber sacado al grabado de su infancia, pero afirmaba que sin embargo, "Europa se duele de ver tiznadas sus obras con los feos borrones de la mala elección de la Naturaleza, falta de nobleza en la expresión, e ignorancia imperdonable de las costumbres". De Rembrandt decía que, pudiera "con sus grandes talentos,

⁴⁹³ Recordemos que Watelet había sido nombrado académico de honor en 1769 (14/3).

haber inventado el Arte, si éste no le hubiese precedido tantos siglos", pues aunque arrebatada con la magia de su pincel, su obra es producto de su instinto y felices disposiciones para la pintura, y nada debió a la educación, a la reflexión o al saber, limitando sus modelos y sus ideas "al reducido y grosero teatro de un molino". De Tiziano decía que fue bueno representando niños y mujeres, pero manifestaba "un donoso desaliño en las actitudes, elegancia de arreos, inteligencia y acierto en colores y armonía"; le reconocía que entre todos los pintores de historia fue el que mejor hacía los paisajes eligiendo lugares, variando formas de árboles, y realzando los cuadros con efectos extraordinarios de la naturaleza, pero decía que por falta de conocimientos accesorios "nos hace desear bien comúnmente mayor fidelidad en la historia, verdad en las costumbres, y la expresión y las congruencias que exigían los asuntos". Y sobre Lanfranco, Cortona y Jordan comentaba que sus dulces vicios "habrían hecho desesperar de la restauración del Arte, si por más tiempo se hubiera desatendido a los dictámenes del buen gusto que se conservó en las Letras".

Por lo demás, se mostraba esperanzado en que los artistas españoles del momento, y los futuros, imitando a los griegos, "se empeñen en aprender como ellos la Lógica y la Poética de las Bellas Artes en la atenta observación y buena elección de la Naturaleza; que se esmeren en seguir de cerca a ésta en sus obras, desechando los accidentes triviales y bajos, así como los abusos, las extravagancias y los delirios de la imaginación, aunque los hallen autorizados por la práctica". Y por último, hacía un homenaje a los literatos que se habían ocupado en escribir sobre arte, porque gracias a ellos las obras artísticas se immortalizaban, aludiendo directamente a Ragenet, Watelet y Ceán⁴⁹⁴.

El discurso que pronunció el duque de Aliaga en 1805 versó en torno a la consecución de la fama por la vía de la grandeza, la verdad, la virtud y el cumplimiento de los deberes sociales⁴⁹⁵. Según él, el artista solamente encontraría la fama procurando la felicidad de los otros (es decir, siendo útil a los demás con su arte) y las artes deberían contribuir a satisfacer las necesidades del hombre, quien debía investigar y adquirir los conocimientos necesarios para difundirlas. Y el mejor método para ello -afirmaba- era la enseñanza y el aprendizaje del dibujo, ya que el hombre goza con la instrucción y con la aplicación de sus conocimientos en beneficio propio y de los demás, lo que le lleva a ser feliz, porque la felicidad no puede jamás consistir en la falta de ideas. Para Aliaga, el individuo disfruta a través de las artes (que son el alma de la civilización), de los placeres de la vida social, y citaba como ejemplo el teatro, que siendo indispensable para el recreo del pueblo, se había visto enaltecido por la pintura creando sus esceno-

⁴⁹⁴ Su discurso es abundante en referencias bibliográficas relacionadas con el mundo de la filosofía, las artes, la poética, los viajes: autores clásicos (Homero, Hesíodo, Cicerón, Horacio, Quintiliano), renacentistas (Tasso), y dieciochescos (franceses, italianos, e ingleses principalmente, entre ellos Ragenet, Watelet, los abates Richard y Barthelemy, Lechevalier, Brun, Blondell, Milizia, Kirshaw, Whortley Montague, Millin, Falconer, Barnes, y el español Ceán).

⁴⁹⁵ **Distribución de los premios...** (1805a: 49-80).

grafías. La ilusión -decía- es la que con más energía domina y es necesaria para el orden social; es sombra, pero produce efectos reales, es útil y debe conservarse. Y concluía diciendo que gracias a las artes se escribe la historia.

No sabemos por qué derroteros pudo discurrir el discurso que pronunció Pedro de Silva en 1808 porque al parecer su texto se perdió y no se pudo insertar en la publicación al caso⁴⁹⁶. En cuanto al de 1832, José Díaz Jiménez inició el suyo proclamando a España como católica, heroica y monárquica⁴⁹⁷. Considerando que las artes no sólo eran medios para llevar al más alto grado la cultura de los pueblos sino también para ejercer una verdadera influencia en las costumbres, veía justo el protegerlas y premiar a sus profesores, lo que equivalía a fomentar la civilización. Para él, gracias a las artes se podía comunicar a los hombres cuanto es capaz de formarlos racionales y justos, porque ellas abren el camino a la virtud, fomentan y estimulan el honor y fundan un principio de inmortalidad, "que al paso que es un incentivo de las obras buenas y apreciables, es también un freno poderoso para contener las costumbres viciosas y estragadas". Continuaba diciendo que Grecia y Roma pudieron transmitir a la posteridad los principios de la virtud, la moderación y el orden gracias a que supieron poner en armonía los progresos de las ciencias y de las artes. Porque el hombre -decía- fue creado para ejercitarse en la virtud, y habiendo en él una predisposición para ella, no es necesario más que cooperar y ponerla en movimiento por medio de agentes que la despierten y la vivifiquen. Citaba las opiniones de quienes consideraban que las artes además de exaltar la virtud exaltan las pasiones, las acaloran y las llevan a todos los excesos de la corrupción. Pero esto ocurre -proseguía- cuando se abusa de ellas: "El destino de las Nobles Artes, como de todas las cosas útiles, no es el presentar a la vista incentivos que estimulen el Vicio, ni despierten afecciones criminales. El artista que aspira a la gloria de su profesión, no sólo tiene presente la perfección artística, sino la decencia pública y la moral más severa. Cuando trata de dar a sus obras todo lo que las constituye bellas y acabadas, debe dar al mismo tiempo en ellas los estímulos de las virtudes religiosas, morales y políticas, presentando con decoro los objetos de culto, de nuestra veneración y de nuestro reconocimiento; poniendo a la vista dechados que nos muevan poderosamente, y nos fuercen en cierto modo a imitarlos; aun en las obras que solo dedica al recreo, al placer, y a la diversión de los sentidos jamás le es lícito tomarse licencias que las vicien con imágenes que los corrompan; y hasta en la representación de los hechos atroces y de los crímenes horrorosos, no debe perder de vista que habla a los hombres, y su principal trabajo, como la gloria de su mérito, debe fijarse principalmente en pintarlos de tal modo, que inspiren todo el horror con que debe abominarse el vicio, sin que de ningún modo puedan excitarlo"⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ **Distribución de los premios...** (1832a: 33).

⁴⁹⁷ **Distribución de los premios...** (1832b: 149-181).

⁴⁹⁸ En este punto cita a Platón y al "Diálogo" en que éste expresa que se debe premiar el mérito de

Tras estas afirmaciones, Díaz Jiménez se centró en demostrar que las artes también deben estimular y fomentar el honor en quienes las realizan, contemplan o disfrutan: "El artista digno de este nombre [...] lo último [...] lo que apenas tiene presente cuando trabaja, es el interés [...] lo mira con desprecio, le importa nada cuando acuerda la reputación que debe adquirirle la perfección en su respectiva arte. Sabe que la riqueza o corrompe el corazón, o se acaba muy pronto, mientras que la gloria, que es la más noble remuneración de los talentos, es perpetua [...]. Así solo la gloria y el renombre que le ha de proporcionar una obra perfecta, capaz de realzar su mérito entre los sabios e inteligentes, es lo que le estimula al estudio, lo que le coloca al lado de los famosos artistas, lo que le hace digno de entrar y tomar asiento en el templo augusto de las nobles artes"⁴⁹⁹. Por lo demás, para él también los monarcas más sabios y los poderosos de todos los tiempos, se convirtieron en seres honorables al prodigar a sus buenos profesores las demostraciones más expresivas de su aprecio y no dudar en honrarles del modo más grandioso. Tras citar a reyes y prelados extranjeros y a españoles hasta Felipe IV, decía que al tiempo que protegieron a los artistas muchos, de ellos se decidieron también a la práctica de alguna de las artes: "El ejercicio digno de las nobles artes conduce al honor, y a fomentar este incentivo de las almas grandes y de las obras grandiosas; y aún por esto, nuestro augusto fundador quiso unir el Cuerpo de los ilustres profesores de esta Real Academia al de los académicos de honor compuesto de la primera nobleza, y de los individuos más distinguidos en todas las clases del Estado por su saber, por sus destinos, y por sus particulares méritos y circunstancias, empeñando así a la nobleza y a los talentos en el gusto e inclinación a las nobles artes, como ocupación y afecto muy compatible con su clase, y a los artistas en el amor y estudio de su profesión, como un medio para elevarlos a un honor distinguido entre los hombres".

Las artes, pues, según Díaz Jiménez, debían ser consideradas como un medio para inmortalizar a todos aquellos que se hicieron acreedores a ello por sus virtudes, su ciencia y sus empresas, y no menos a los mismos artistas que contribuyen a inmortalizarlos: "La ciencia y las armas son las que forman los héroes en la sociedad civil [...] sus hazañas son dignas de ser representadas por los artistas. Son su origen y motivación [...] el sabio y el militar son acreedores a vivir con honor en la memoria de los hombres,

los célebres artistas, pero "si estos talentos, si estos artistas viniesen a Grecia, con versos lúbricos y con imágenes libres en sus lienzos; si viniesen más para ostentar novedades agradables que operaciones útiles, les conduciremos fuera de nuestros muros; con a Dios eterno los separaremos de nuestra sociedad, no le contaminen; arrancaremos su nombre de nuestra memoria, y después de echados de la honesta patria a violentos empellones cerraremos las entradas de los pueblos, no enreden la quietud de las familias y el orden de las leyes".

⁴⁹⁹ Y aludía a los griegos, quienes sin duda tuvieron esto presente en "los bellos tiempos de su ilustración y cultura, para prohibir a los esclavos la profesión de las nobles artes, permitiendo su estudio sólo a las personas más recomendables por su jerarquía o sus talentos. Temieron seguramente, que los primeros, poco acostumbrados a sentimientos de nobleza y de generosidad, las envileciesen, haciéndolas servir a fines sórdidos, interesados y propios de su degradada condición".

que serán immortalizados por los artistas, por lo que éstos se convierten en testigos de la historia". Y finalmente, tras hacer un rápido recorrido por los principales artistas españoles, remontándose hasta Antonio del Rincón, citaba a sus oyentes algunos ejemplos a seguir, llegando hasta Mariano S. Maella y Francisco Goya, pues "el oráculo de la verdad me advierte que no alabe al hombre mientras vive".

3.4. Las Pensiones

3.4.1. Pensiones para Madrid

Los *Estatutos* de 1757 establecían dos clases de pensiones para estudiar en la Academia: una para alumnos de grabado y otra para los de pintura, escultura y arquitectura. Las de esta última clase eran contempladas como pensiones extraordinarias y de ellas podían beneficiarse los alumnos de escasos recursos económicos y otros artísticamente sobresalientes⁵⁰⁰. Con el tiempo se fueron perfilando las obligaciones de estos pensionados, que al igual que las de los grabadores, consistían principalmente en ponerse bajo la dirección del maestro que la Academia les asignara, asistir a las clases de su especialidad, presentar a la junta mensual las obras que realizasen durante ese período tanto en el taller de sus maestros como en la propia Academia⁵⁰¹, y opositar a los concursos trienales (salvo riesgo de perder la pensión)⁵⁰². Sin embargo, este segundo tipo de pensiones contaba tanto con defensores como con detractores, y ello, sumado a las dificultades económicas por las que atravesaba a menudo la Academia, hizo que llegara un momento en que dejaran de concederse⁵⁰³. En 1792 Francisco Bayeu conside-

⁵⁰⁰ *Estatutos...* (1757: 56-57).

⁵⁰¹ Por acuerdo de la J.O. de 13 de diciembre de 1761 (50-4/1).

⁵⁰² Por acuerdo de la J.O. de 11 de agosto de 1760 (50-4/1).

⁵⁰³ *Bédat* (1989: 206-211) habla de este tipo de pensiones bajo el epígrafe de "El régimen de las becas", y recoge que en 1758 la Academia tenía "becados" por este método a seis alumnos de grabado, uno de pintura y otro de escultura. Como no había ninguna beca para arquitectura los consiliarios decidieron que habrían de proporcionarse dos para cada arte, además de dos para el grabado en hueco y otras dos para el de buril, y que duraran cuatro años. Estas doce becas para estudiar en Madrid tenían una cuantía anual de 1650 reales. Para acceder a ellas el alumno debía tener menos de dieciséis años, ser español y presentar la fé de bautismo; se tenía que comprometer a asistir a las clases nocturnas, y de día al estudio particular de su maestro. Si faltaba a estas dos últimas condiciones se le descontaría de la beca, siendo el conserje el vigilante de su cumplimiento. Este procedimiento se mantuvo hasta 1764, año en que se sustituyó por unas ayudas económicas concedidas cada dos meses a los mejores alumnos, pero el sistema fracasó porque los alumnos no asistían a las clases, por lo que en 1771 las ayudas se concedieron exclusivamente a los que asistían asiduamente, lo que se mantuvo hasta 1778. En este año, se volvió a cambiar el sistema: se concedieron cada mes ayudas de costa de doscientos reales para material, cuantía superior a los 1650 reales anteriores, por lo que les obligaba a superarse constantemente, y el Rey pidió que mensualmente se le enviaran los trabajos de los becados junto a un informe de la Academia. Pero en 1792, no contentos con los progresos de los becados, los profesores propusieron que se suspendieran, y así se aprobó.

raba muy útil que la Academia las concediera como venía haciendo desde hacía tiempo, con una duración de dos años. Él mismo había disfrutado de una de ellas. Pero para entonces, y debido a que, una vez conseguida esta gracia, los alumnos parecían relajarse en cuanto a su asistencia a la Sala del Natural, se había acordado que la asignación que cada uno recibía al mes se destinara al alumno de esa misma Sala que mejores condiciones demostrase a lo largo de esas cuatro semanas. Bayeu alababa la medida afirmando que así el "legítimo pensionado" se esforzaría por no perder su asignación y los demás por arrebatarla, con lo que el hecho de haberla mantenido durante los dos años justificaría su concesión. Sin embargo este sistema había durado poco tiempo debido a que los alumnos protestaron porque siempre obtenía el premio la misma persona, lo que hizo que se acordara que quien consiguiera el premio un mes no pudiera presentarse al siguiente. Para Bayeu ésta había sido una medida negativa, ya que los alumnos se pasaban un mes entero pensando solamente en el premio pecuniario, con lo que estaban resultando "unos dibujantes molestos, y sin inteligencia, olvidados del bello contorno y buen carácter, que es la llave del dibujo [...] con lo que cada uno piensa vencer desde el primer día a los antiguos de su sala", y por ello -añadía- "se ve que hace algunos trienios que no se hace mérito en los opositores de los premios generales por mucho que se esfuerzen sus maestros en ayudarles"⁵⁰⁴.

La solicitud que hizo el alumno José Moreno en 1818 pidiendo una de las plazas de alumnos de la Academia dotadas con seis reales diarios, permite saber que estas pensiones ya no existían y que las que había lo eran "por alguna gracia particular de S. M. aplicadas a cierto número de los discípulos que concurren al estudio del primer pintor de cámara de S. M. Dn. Vicente López"⁵⁰⁵. La situación continuaba igual en 1824. En ese año el ministro de Estado remitió una solicitud de Blas Crespo, idéntica a la hecha por Moreno seis años antes, pidiendo informes sobre el estado general de estas plazas. La Academia respondió que "la falta en su continuación era y había sido de años a esta parte la escasez de fondos y lentitud en los pagos de su dotación"⁵⁰⁶.

Que hayamos podido constatar, la Academia no concedió pensiones de este tipo durante el período que estudiamos. En cambio, sí recibía en sus clases a alumnos pensionados por el Rey, por otras entidades o por particulares. El Rey solía conceder pensiones para estudiar en la Academia a alumnos particulares de los talleres de sus pintores de cámara. Las solicitudes, dirigidas al Monarca, eran después remitidas a informe de la Academia (ya que muchos de ellos habían asistido con anterioridad a sus aulas, y además, en caso favorable, tendrían que acudir de nuevo a ella), y la cuantía de las pensiones oscilaba entre los cuatro y los ocho reales diarios, que se percibían nor-

⁵⁰⁴ Informe de Francisco Bayeu firmado el 6 de agosto de 1792 (50-1/1).

⁵⁰⁵ Solicitud que fue vista en la J.O. de 18 de octubre de 1818 (87/3).

⁵⁰⁶ Respuesta acordada en la J.P. de 30 de junio de 1824 (127/3), recogiendo los datos que el bibliotecario y archivero Juan Pascual Colomer había elaborado (50-1/1).

malmente durante tres años (muchas veces prorrogados). Juan Antonio Ribera, por ejemplo, la solicitó en 1800 y la disfrutó, a cuenta de los fondos de Correos, hasta 1802, año en que marchó a París⁵⁰⁷. Por su parte, José Gómez obtuvo en 1801 seis reales diarios, que se le mantuvieron hasta 1809 con cargo a los fondos del Real Sitio de Aranjuez⁵⁰⁸. Sin embargo el fallo no siempre era favorable: en el caso de Mariano de la Cruz se argumentó para denegársela que era alumno de las clases de principios de dibujo y estas pensiones eran para cursar los estudios superiores de pintura, escultura o arquitectura⁵⁰⁹.

Por lo demás, la Academia era requerida por el monarca reinante para dar informes sobre los progresos de sus pensionados, cuyas obligaciones, al igual que las del resto, eran asistir a las clases y presentar obras en las juntas mensuales. Debido al incumplimiento por parte de algunos de ellos, en 1801 se acordó que para obtener tales informes deberían presentar lo realizado tanto en la Academia como en el taller de sus maestros⁵¹⁰. A comienzos de 1802 el conserje dio cuenta de quiénes eran entonces estos pensionados: Miguel Verdejo⁵¹¹, José Gómez, Juan Ribera, Juan Reyes, Elías Villalobos y Felipe López. Todos ellos prometieron cumplir con el mandato en la medida de sus posibilidades⁵¹². Unos años después, en 1804, se pidió además que todas las entregas mensuales se volvieran a repetir cada seis meses⁵¹³. Antes, a finales de 1803, se había

⁵⁰⁷ El informe favorable de la Academia a su solicitud lo firmó Bernardo Iriarte con fecha 24 de julio de 1800 (48-6/1). Como pensionado presentó en la J.O. de 6 de diciembre de 1801 dos figuras de academia (86/3); ya desde París recibió la J.O. de 1 de mayo de 1803 un grupo del natural (87/3).

⁵⁰⁸ Según se desprende de varios documentos (48-1/1).

⁵⁰⁹ Según testimonian varios documentos (48-1/1).

⁵¹⁰ Recordemos que este precepto ya existía desde 1761 para los pensionados por la propia Academia, y que la J.P. de 1 de noviembre de 1801 hizo extensivo a los pensionados por el rey (125/3), encargándose al conserje que vigilara la entrega puntual de las obras (54-15/4).

⁵¹¹ Miguel Berdejo (Verdejo) estaba pensionado por el Rey con seis reales diarios, según notificación de Bosarte al conserje Durán de 5 de febrero de 1798 (104-3/5).

⁵¹² El conserje Francisco Durán escribió a Isidoro Bosarte con fecha 29 de diciembre de 1801 informándole de las respuestas que habían dado al respecto los pensionados: Juan Ribera advertía que presentaría los "papeles que dibuje durante el mes en la Sala del Natural; pero que no le es fácil traer a la Academia, por ahora, el estudio que hace de día por ser una copia del cuadro de Rafael de Urbino llamado el Pasmó de Sicilia del tamaño del original"; Juan Reyes decía que por ser menor su pensión (de solo cuatro reales diarios) se veía obligado a trabajar en otros menesteres. En cuanto a Elías Villalobos afirmaba que estaba preparando los ejercicios para maestro arquitecto y pedía que se le dispensase de asistir a las clases nocturnas mientras duraban éstos. Decía que Felipe López Echevarría estaba trabajando en la Casita del Labrador, por lo que tampoco podía asistir; además afirmaba que creía que los ocho reales diarios de su pensión los recibía como ayuda de costa para asistir a clase la mitad del año y la otra mitad para averiguarse su subsistencia, y poder así "comprar lienzos y colores" (50-4/1). El escrito de Francisco Durán fue visto en la J.P. de 3 de enero de 1802 (125/3).

⁵¹³ Por acuerdo de la J.O. de 4 de marzo de 1804, y que se pusiera en vigor a partir del curso siguiente, según la J.O. de 3 de junio (87/3), como se comunicó al conserje con fecha del día siguiente (104-3/5).

acordado registrar en los libros de actas de las juntas ordinarias las opiniones vertidas por los profesores sobre las obras que tenían obligación de presentar los pensionados y que dichas opiniones se les hicieran llegar a los interesados⁵¹⁴.

Otras peticiones de pensión al Rey sobre las que informó la Academia fueron las de Ignacio Salvá⁵¹⁵ y Carlos Blanco⁵¹⁶. José Gutiérrez le notificó directamente en 1806 que el Rey le había pensionado por un año⁵¹⁷, y al siguiente pidió prórroga. En este mismo año se remitió la solicitud de Ramón Rodríguez⁵¹⁸. Vicente Camarón Torrá, hijo y alumno de José Camarón Meliá, la solicitó en 1817⁵¹⁹. Vicente Velázquez, académico de mérito de la de Valencia, solicitó en 1820 un aumento de la que disfrutaba ya⁵²⁰. José Peláez la disfrutó desde 1824 y se le puso bajo la dirección de José Aparicio⁵²¹. En 1836 la Reina pensionó por dos años a María Dolores Velasco para que pudiera establecerse en Roma⁵²²; pero en mayo de 1838 esta académica de mérito⁵²³ no había salido

⁵¹⁴ Por acuerdo de la J.O. de 4 de diciembre de 1803, en la que se dijo que Miguel Berdejo no adelantaba y "es duro en el colorido"; Carlos Blanco iba bien y se le debía animar a continuar en su aplicación, y que José Gómez no atrasaba (87/3).

⁵¹⁵ Fue pensionado en 1802 (48-1/1).

⁵¹⁶ Carlos Blanco, "sereno y farolero", pedía la pensión con el fin de poder continuar estudiando la pintura "sin atender a otra ocupación"; se le concedieron en 1803 seis reales diarios por un año, y gozó de numerosas prórrogas (48-1/1).

⁵¹⁷ En carta firmada por José Gutiérrez el 2 de noviembre de 1806, en la que decía ser discípulo de Zacarías González Velázquez (48-1/1).

⁵¹⁸ La solicitud está fechada el 18 de julio de 1806 y lleva al margen la petición de informe; decía en ella que era discípulo de José Guerra (48-1/1).

⁵¹⁹ La Academia tuvo conocimiento de la solicitud que hizo su padre para él ante el viceprotector en 1817 (13-2/1) y ante el protector (48-2/1). El bibliotecario y archivero Juan Pascual Colomer hizo en 1819 un resumen de lo actuado (48-2/1).

⁵²⁰ Su solicitud de 17 de noviembre de 1820 fue remitida a informe con oficio de 7 de diciembre (48-2/1).

⁵²¹ En 1828 pidió prórroga de la que disfrutaba desde 1824 de cinco reales diarios, y fue vista en la J.O. de 30 de marzo (88/3).

⁵²² La J.C.P.E. de 26 de septiembre de 1833 recibió a informe la solicitud que había remitido al rey, sobre lo que se informó favorablemente (119/3); sin embargo no debió de resolverse nada entonces ya que de nuevo se estudió el caso, a solicitud del ministerio de la Gobernación, en la J.C.NN.AA. de 5 de marzo de 1836, que se ratificó en su opinión de tres años antes diciendo que si la Reina la quería pensionar que lo hiciese pero no de los fondos de las pensiones a Roma (que se ganaban por oposición) sino de los destinados "al fomento de las artes y estímulo particular de sus profesores de que se hace cargo la Contaduría del Ministerio" (119/3). Con fecha 1 de abril del mismo 1836, Ignacio Ordovás, subsecretario del ministerio de la Gobernación, trasladó al secretario general de la Academia la R.O. del mismo día que le comunicaba el secretario del Despacho de la Gobernación al contador del mismo ministerio, y en la que se decía que la Reina se había servido pensionar a María Dolores Velasco por dos años para permanecer en Roma, con el sueldo de 8000 reales con cargo al artículo de "estímulos a las artes" de ese ministerio (48-2/1).

⁵²³ Lo era desde 1833.

aún de Madrid debido a varias circunstancias adversas y al fallecimiento de su madre (que la iba a acompañar), por lo que pidió disfrutar de la pensión aquí, comprometiéndose a presentar a la Academia los trabajos que fuera realizando. A ésta le parecieron justas sus excusas (aunque le aconsejó que enviara cada cierto tiempo alguna obra para examinar sus adelantos)⁵²⁴, y la Reina accedió a que cobrara "su pensión en Madrid mientras subsistan los obstáculos que impiden su viaje a Roma"⁵²⁵. En 1841 el ministerio de la Gobernación pidió informes a la Academia sobre si había cumplido con sus compromisos, y, al parecer, se le prorrogó la pensión⁵²⁶. En 1844 María Dolores Velasco pidió una nueva prórroga, pero por tres años más "hasta llegar a tiempo fijo de los cinco años que marca la ley de presupuestos al tratar de las pensiones artísticas, y tiempo de su duración". Sin embargo, en esa ocasión la Academia informó ya que si bien hasta 1841 había estado enterada al respecto, desde ese año al presente no lo había estado y por tanto "ignora el mérito de mayores progresos que ha podido hacer con posterioridad por no haberle presentado, cual debía, ni tenido conocimiento de sus obras, y por consiguiente no puede informar cosa alguna que favorezca y apoye esta nueva solicitud"⁵²⁷.

Recordemos, por lo demás, que durante este período el Rey y la Reina no fueron los únicos que concedieron pensiones. También lo hizo, al menos en una ocasión, el infante Carlos María Isidro, quien en 1814 pensionó a Francisco María de Mena, quien pidió prórroga en 1819⁵²⁸. Por otra parte, en 1801 el obispo de Córdoba escribía a Bernardo Iriarte dándole las gracias por las molestias que se tomaba con su protegido José Martínez⁵²⁹, quien solicitó al año siguiente que se le pusiera bajo la dirección de Francisco Javier Ramos⁵³⁰, que le aceptó⁵³¹. Este mismo prelado pensionó a Diego Monroy Aguilera⁵³². Victorino López fue pensionado por la Sociedad Económica de Segovia para

⁵²⁴ La J.C.P.E. de 25 de mayo de 1838 recibió del ministerio de la Gobernación el memorial que había enviado Velasco explicando los dificultades que le impedían partir hacia Roma. La comisión informó favorablemente con dos condiciones: la pensión que se le renueve "para en la corte tenga término, y la de que cada mes por lo menos haya de presentar a la Academia el producto de sus trabajos y estudios por medio de alguna obra que los demuestre" (119/3; 48-2/1).

⁵²⁵ Por R.O. comunicada por el ministerio de la Gobernación el 16 de junio de 1838 (48-2/1).

⁵²⁶ Se dio cuenta de ello en la J.O. de 14 de marzo de 1841 y se acordó evacuar informe según lo que constara en los antecedentes (90/3).

⁵²⁷ La J.C.P.E. de 31 de enero de 1844 se reunió para informar sobre la nueva solicitud que había remitido Velasco al ministerio con la intención de que se le prorrogase la pensión, en razón a que ya en 2 de abril de 1841 se le había continuado (119/3; 48-2/1).

⁵²⁸ *Servicios y carrera del Sr. D. Francisco M^a de Mena y Mazón...*, 1859 (33-4/1).

⁵²⁹ En carta firmada en Córdoba el 22 de octubre de 1801 (48-6/1).

⁵³⁰ En carta firmada en Madrid el 27 de febrero de 1802 (48-1/1).

⁵³¹ Según escrito firmado en Madrid el 28 de marzo de 1802 (48-1/1).

⁵³² En 1804 presentó varias obras a la J.O. de 1 de enero, como pensionado que era (87/3), y el 4 de

seguir sus estudios en la Academia, donde se le puso bajo la supervisión de Zacarías González Velázquez⁵³³. A Francisco Simoni le pensionó el marqués de La Solana, y fue admitido en 1802⁵³⁴. Tomás Vidal y Felipe Bouza Tredis, protegidos por la Fundación del Sr. de Figueroa, solicitaron poder asistir a las clases de la Academia en 1844 y 1845⁵³⁵. Y Antonio Álvarez Rodríguez fue pensionado en 1814 por la Diputación de León⁵³⁶.

Añadiremos finalmente, que a las clases de la Academia asistían también alumnos aventajados de otras academias y escuelas del país, bien pensionados por ellas mismas, bien por los respectivos consulados y sociedades económicas. Uno de ellos había sido Pablo Montaña, quien en 1794 se encontraba en Madrid pensionado por la Junta de Comercio de Barcelona y pidió poder asistir a las clases del natural⁵³⁷. Otro fue Francisco Lacoma Sanz que, pensionado por la misma entidad, se dirigió a la Academia en 1803 pidiendo ser admitido en sus clases y solicitando que se le pusiera bajo la dirección de Mariano S. Maella "por haber estado siempre al cuidado de este Sor. Director los pensionados que hasta ahora han venido de Barcelona a esta Corte"⁵³⁸. Lacoma parece haber sido un pensionado ejemplar ya que pocos días después de su llegada cumplió con la preceptiva presentación de obras⁵³⁹, y también se presentó al concurso trienal de premios generales de 1805, tras el que pidió disculpas por no haber podido desempeñar a su gusto la prueba de repente, que debía remitir a Barcelona junto a un certificado de la Academia de sus progresos y comportamiento⁵⁴⁰. También lo fue Joaquín Manuel Fernández-Guerrero Cruzado, alumno aventajado de la Escuela de Dibujo de Cádiz que llegó a Madrid en 1807 pensionado por dicha Escuela y recomen-

mayo de 1805 pidió un certificado de asistencia y progresos para pedir al obispo de Córdoba que le prorrogara la pensión (13-7/1).

⁵³³ Según nota redactada por el conserje Francisco Durán, sin fecha, pero presumiblemente de hacia el mes de abril de 1802 (13-7/1).

⁵³⁴ La J.O. de 2 de mayo de 1802 acusó recibo del escrito del marqués de La Solana por el que le pensionaba con 20 reales mensuales (86/3).

⁵³⁵ Pensionados para estudiar la pintura en 1844 y la arquitectura en 1845 (13-7/1).

⁵³⁶ La J.O. de 3 de abril de 1814 tuvo conocimiento del hecho por el protector, quien dijo que quedaba bajo la custodia de la Academia para estudiar el dibujo (87/3), y así figura en varios certificados que solicitó (13-7/1).

⁵³⁷ La la J.P. de 7 de febrero de 1794 (124/3) vio un escrito suyo en el que explicaba su procedencia y su estancia en Madrid bajo la dirección de Mariano Salvador Maella (48-1/1).

⁵³⁸ Carta firmada en Madrid el 1 de junio de 1803 (48-1/1).

⁵³⁹ En la J.O. de 5 de junio de 1803 presentó "una figura diseñada de lápiz negro, y copiada por un original del Sor. Dn. Mariano Maella, en la Biblioteca de la misma Academia donde existe" (126/3), y se le respondió que había parecido bien (48-1/1).

⁵⁴⁰ Según pedía en un escrito firmado el 18 de julio de 1805 (48-1/1); la J.P. de 21 de julio le dio informe favorable (126/3).

dado por su director Francisco Bruna, por Juan Agustín Ceán Bermúdez y por Francisco Huarte. La Academia le acogió y le puso al tanto de sus obligaciones⁵⁴¹.

Otros pensionados fueron, sin embargo, mucho más conflictivos. Tal fue el caso de Tomás Fernández Herosa, a propósito del cual el Consulado de La Coruña escribió en 1806 a Isidoro Bosarte interesándose por sus progresos e indicando que llevaba ya el suficiente tiempo pensionado como para saber si servía o no para pintor⁵⁴². Y de hecho, se ha conservado una nota anónima en la que se sugería que se diese por concluida su pensión en noviembre de 1806 porque llevaba disfrutándola más o menos veinte años, y que fuese transferida a otra persona apellidada Labrada. A esto respondió Isidoro Bosarte defendiendo al "inocente Erosa", contra el que -decía- se había suscitado una persecución "fundada en meras intrigas y cábalas". Por otra parte Bosarte afirmaba que Fernández Herosa no tenía cuarenta años como se le presuponía (pues había nacido en 1777), sino veintinueve, y que además no estaba pensionado por el Consulado de La Coruña sino por el Rey "sobre el fondo del Consulado, y para el dibujo con asignación a la Academia", según una R.O. de 25 de marzo de 1802, aunque era cierto que en su momento había solicitado directamente una pensión a dicho Consulado⁵⁴³. Finalmente, en 1807, se le extendió una certificación en la que se decía que había estado matriculado en la Academia en 1790, que en 1802 el Rey le había pensionado con diez reales diarios sobre el fondo del Consulado para estudiar el dibujo⁵⁴⁴ y "hasta conseguir el título de académico de mérito", y que era cumplidor y progresaba adecuadamente⁵⁴⁵.

3.4.2. Pensiones para el Extranjero

Ya hemos visto que los *Estatutos* establecían que junto a los pensionados dentro del país (es decir, en Madrid), habría otros en el extranjero, y concretamente en Roma y París⁵⁴⁶. A diferencia de las primeras pensiones, destinadas a los alumnos más jóvenes (fuesen españoles o no) a las del extranjero solamente podían acceder profesores españoles que quisieran perfeccionar y ampliar sus conocimientos; por otra parte y, una vez concluida su formación, para lo que se consideraban suficientes seis años, deberían volver para formar a nuevos artistas. Estaba establecido que el acceso a ellas fuera por oposición, que se desarrollaría del mismo modo que las que se convocasen para los

⁵⁴¹ Tenía 29 años y se presentó a Isidoro Bosarte con las recomendaciones que tenía (48-1/1), como se dio cuenta en la J.O. de 1 de marzo de 1807 (87/3).

⁵⁴² Por sendos escritos firmados en La Coruña el 4 de mayo y el 6 de diciembre de 1806 (48-5/1).

⁵⁴³ En nota sin fecha (48-5/1).

⁵⁴⁴ Recordemos que a Mariano de la Cruz se le denegó la pensión porque no era alumno de los Estudios Mayores de la Academia.

⁵⁴⁵ Certificado extendido con fecha de 30 de abril de 1807 (48-5/1).

⁵⁴⁶ **Estatutos...** (1757: 51-54).

premios generales, y se produciría siempre que "lo permitiesen las circunstancias" (es decir, siempre que hubiera suficiente dinero para ello). Por otro lado, se dispuso que a Roma pudieran marchar dos pintores, dos escultores y dos arquitectos, y a París un número a determinar de grabadores⁵⁴⁷.

Las obligaciones que contraían los pensionados para con la Academia y con el Rey consistían en enviar periódicamente obras, bien copiadas de los grandes maestros, bien de su propia invención. Éstas, y sus necesidades, serían supervisadas por un director que habría de ser un académico o profesor, y todos estarían a las órdenes del embajador del Rey en el país que les acogiera⁵⁴⁸. Los gastos que se ocasionaran, tanto de traslados como de manutención, correrían directamente a cargo de la Academia, lo que, como veremos, condujo a que cuando ésta dejaba de percibir sus asignaciones, una de las primeras medidas que adoptaba para mantenerse dentro de los presupuestos consistiría en suprimir las pensiones.

En el período que estudiamos, y seguramente como consecuencia de la crónica falta de fondos que aquejó a la Institución, no hubo pensionados ordinarios por la pintura hasta 1832. A lo largo de los años anteriores se hicieron varios intentos de convocar oposiciones o de elaborar un reglamento que las controlase. Sin embargo éste no fue aprobado definitivamente hasta 1830 y, en consecuencia, durante los años anteriores los artistas en general, y los pintores en particular, tuvieron que optar por solicitar directamente al Rey o al infante Carlos María una pensión extraordinaria⁵⁴⁹. Algunas de estas solicitudes se trasladaban a informe de la Academia, pero quien tenía la última palabra era el Monarca. Por ello, y ante la variedad de condiciones de los aspirantes, el protector pidió asesoramiento a la Academia en 1806 sobre el perfil adecuado para estos casos⁵⁵⁰. Ésta encargó a Ramón Cabrera que elaborara un informe, pero antes de que fuera presentado al protector, el Rey dictó en 28 de febrero de 1807 una real orden que

⁵⁴⁷ **Bédat** (1989: 273-294) estudia el envío de grabadores pensionados a París en la segunda mitad del XVIII así como los problemas que plantearon y la supresión de estas becas. Vid. también **Carrete** (1980).

⁵⁴⁸ **Estatutos...** (1757: 54-56).

⁵⁴⁹ No vamos a detenernos en este asunto, pero diremos que las solicitudes partían tanto de pintores dispuestos a marcharse hacia Italia como de otros que, habiéndose trasladado hasta allí por sus propios medios, solicitaron después una pensión extraordinaria. Este fue el caso de Rafael Tegeo quien, tras solicitar en 1819 una pensión para Roma o Madrid, sin obtenerla, se trasladó a Italia por su cuenta en 1822 y desde allí envió una solicitud de pensión al infante Carlos María con fecha 26 de setiembre de 1825; esta solicitud fue recomendada al secretario general Fernández de Navarrete por el ministro plenipotenciario en Roma, Guillermo Curtoy, y la Academia la informó favorablemente, pero en una nota marginal del borrador del informe se dice: "No corrió esta minuta porque manifestó el Sr. Vice-protector D. Pedro Franco que era mejor esperar enviase una obra el discípulo Tegeo". Tegeo remitió una "Santa María Magdalena" que estuvo presente en la exposición de la Academia del año 1826, y José Aparicio le recomendó de nuevo para que el Infante le pensionara, según escrito del 12 de octubre de 1826 (48-2/1).

⁵⁵⁰ Con oficio del 19 de octubre de 1806 (48-2/1).

establecía "las calidades y circunstancias de que deberán estar adornados los que soliciten pensiones para salir de España", advirtiendo que solamente se concederían a aquellos artistas que ya hubieran obtenido una formación previa y suficiente en el país.

En este punto, la R.O. de 28 de febrero de 1807 concordaba con el criterio de Ramón Cabrera, quien manifestaba en su propuesta que se corría mucho riesgo mandando jóvenes inexpertos al extranjero a buscar una sabiduría que bien podían adquirir, en el aspecto teórico, asistiendo a los estudios de la Academia, y en el práctico, acudiendo a los talleres de "artistas generosos que gratuitamente los admiten en sus obradores y estudios" (al contrario -añadía- de lo que ocurría en el extranjero, en donde para asistir al estudio de un pintor había que pagar, lo que obligaba a los jóvenes españoles a padecer graves necesidades dado que "por lo común son pobres, y sus pensiones no alcanzan a más que a cubrir los precisos gastos de sus personas"). Por lo demás, Ramón Cabrera invocaba el honor nacional al advertir que al país no le convenía enviar jóvenes en busca de los rudimentos de las artes, ya que los extranjeros pensarían que en España no había quienes se los enseñaran, "y un proceder de esta naturaleza los confirmaría en el bajísimo, aunque injusto, concepto que han formado acerca de nuestra instrucción y cultura". Y continuaba diciendo que no era necesario que los artistas salieran de España para ser grandes genios como lo fueron "Silva, Vandelvira, Velázquez, Cano, Martínez Montañés o Murillo", o los contemporáneos Bayeu, Manuel Álvarez, Ventura Rodríguez, Juan Bernabé Palomino o Tomás Prieto. Otra de las desventajas que apuntaba Cabrera era que al no tener los pensionados un director que los encauzara, y ser tan jóvenes e inexpertos, perderían el tiempo y se dejarían arrastrar por vicios que en muchas ocasiones les llevarían a la enfermedad (llamando especialmente la atención sobre el ambiente perverso de París). A pesar de todo -concluía Cabrera- sabedor de las maravillosas obras del Museo Napoleón, de los monumentos de la Antigüedad que conservaba Roma y de los progresos que habían hecho ambos países en el grabado, las matemáticas, la física y la química (progresos de los que España carecía), creía conveniente enviar de vez en cuando a algún pensionado, si bien sólo de entre los profesores ya formados y reputados con "un talento no vulgar, sino muy sobresaliente y distinguido". Por lo demás, y en su opinión, la estancia no debía sobrepasar uno o dos años, y, desde luego, los pensionados deberían acogerse a los consejos y directrices que pudiera darles la Academia, y mantener con ella un estrecho contacto mientras durase la pensión.

Pero, como decíamos, la Academia recibió la notificación de la real orden aludida y el informe de Ramón Cabrera fue archivado⁵⁵¹, entendiéndose que la misma afectaría

⁵⁵¹ La R.O. y el informe de Ramón Cabrera se vieron en la J.P. de 1 de marzo de 1807 (126/3). Al margen del informe se escribió lo siguiente: "Nota. Este dictamen del Sr. Cabrera se presentó en la Junta y mereció estimación de todos los Señores, pero prevenida la Academia con la R.O. de 28 de febrero de este año, se vio no haber lugar a la remisión de este oficio, pero no obstante se juzgó conveniente remitir copia de éste al Sr. Protector, para que tenga noticia del modo de pensar de la

exclusivamente a los pensionados extraordinarios por el Rey y no a los de la Academia. Las normas que se imponían se acercaban en parte a las sugerencias que había hecho la Academia de tiempo en tiempo, pero se eliminaba la exclusividad de que habían gozado sus alumnos al contemplar que los aspirantes habrían de presentar certificados de estudios y premios de "las Academias de España" donde los hubieran cursado. Las pensiones serían por cinco años improrrogables, salvo en casos especiales en los que se ampliaría un año más para viajar por Italia, Alemania, Francia, Holanda o Inglaterra. Durante este período los pensionados deberían estar en contacto con el embajador de España y remitirle de cuando en cuando copias de las obras que estudiaran, asistir a clases del natural y enviar a finales de cada año doce dibujos a la secretaría de Estado, que a su vez los pasaría a informe de la Academia de S. Fernando. Respecto a los pensionados de pintura se especificaba que deberían enviar en su cuarto año dos copias de cuadros de Rafael, de Domenichino o de A. Carracci, y en el quinto uno de su propia invención o con un tema propuesto por la Academia a través del Gobierno. Sin embargo, no se decía nada sobre la cuantía de la pensión, salvo que los gastos de material correrían a cargo de la Legación Española.

Los años fueron transcurriendo y en 1816 se produjeron varios hechos que obligaron a la Academia a recordar el tema de un modo especial. Uno de ellos fue la reacción que se produjo cuando los escultores Valeriano Salvatierra (pensionado por el Rey) y Teodoro Mur (por el Consulado de Barcelona), que habían permanecido siete años en Roma, solicitaron a su vuelta ser nombrados escultores de cámara, y el Rey pidió la opinión de la Corporación. Ésta reaccionó criticando a ambos por solicitar una gracia que "S. M. dispensa a los primeros profesores" y destacando además que Teodoro Mur se había marchado a Roma cuando en España hubiera podido adquirir los conocimientos que necesitaba; por otro lado, argumentó que el hecho de haber permanecido pensionados tanto tiempo no les legitimaba a aspirar a ser escultores de cámara. El caso serviría para pedir al protector que ninguna academia, sociedad, consulado ni cuerpo alguno remitieran pensionados al extranjero sin los requisitos expresados en la real orden de 1807.

Más importancia tuvo el escrito que presentó José Aparicio, asimismo, en 1816 y que dirigió al infante Carlos María, saliendo en defensa de José Álvarez, Antonio Solá y José Madrazo a causa de "haber mirado hasta ahora a dichos profesores pensionados con indiferencia algunos individuos de esta Real Academia"⁵⁵². En este escrito Aparicio

Academia", copia que fue remitida con oficio del 4 de marzo (50-1/1). A este respecto concluye **Bédar** (1989: 270) que "un sentido de orgullo nacional desempeñó un papel determinante en la supresión de las becas; los académicos han temido que los extranjeros se burlaran de la nación española por presentar los discípulos faltas de talento que se imputarían a todos sus maestros. Este sentimiento, por lo tanto, debía perjudicar a los mejores de los artistas españoles, que no se podrían aprovechar más de una estancia en Roma, donde el ambiente artístico era más notable que en Madrid".

⁵⁵² En escrito firmado en Madrid el 22 de junio de 1816 (48-2/1).

aducía que en el hecho mismo de la concesión de una pensión estaba implícito el que al regresar a España los pensionados emplearan sus conocimientos en servicio del Rey y de la comunidad. Ahora bien, si estas vías no se favorecían ¿qué sentido tenía obligarles a volver a su país? Aparicio apuntaba como solución una mejor distribución de los fondos de la Academia y un mayor discernimiento en la elaboración del plan general de estudios que se estaba debatiendo. Y por ello, proponía que se incluyera a los tres en nómina, una vez que finalizasen sus pensiones, para "aliviar de este modo en parte al Real Erario", y que al igual que se consultaba con otros profesores sobre los planes de estudios, se hiciera también con ellos como afamados y reputados artistas que eran y académicos de la de S. Lucas de Roma. Terminaba diciendo que si el Infante accedía a ello demostraría a las "naciones extranjeras que sabe apreciar el honor que reciben los vasallos de S.M. en la capital de las bellas artes de Roma"⁵⁵³.

Declaraciones tan directas no cayeron en saco roto y el Infante, como Jefe principal, remitió la carta de José Aparicio a la Academia, que encargó al secretario Fernández de Navarrete que elaborara un informe al respecto. En su respuesta, el secretario general comenzaba haciendo hincapié en distinguir entre los pensionados por el Rey y los propios de la Academia, con lo que buscaba, obviamente, repartir responsabilidades, ya que ninguno de los tres aludidos lo había sido por ella. Después respondía a la acusación de que la Academia no reconocía los méritos de cada uno, explicando que si se le hubiera preguntado no habría tenido inconveniente en hacerlo con la equidad e imparcialidad con que acostumbraba a hacerlo, pero que nada tenía que opinar sobre las particulares interpretaciones del público en general, y añadía que nunca quitaría el mérito y honor concedidos a los artistas por otras entidades. En lo tocante a que se les incluyera en plantilla, Fernández de Navarrete decía que, dado que los fondos de la Academia estaban destinados principalmente a la instrucción de los más jóvenes, no veía oportuno que se gastaran en "unos profesores que habrá ya algunos años que están disfrutando sus pensiones sobre el Rl. Erario y que parecen haber ya constituido su residencia fuera de España, y en perjuicio quizás de otros discípulos adelantados que pudieran pasar al extranjero". Decía además que, según el reglamento de 1807, las pensiones no deberían sobrepasar los cinco años, por lo que su situación actual no les permitía solicitar una prórroga, como parecía pedirse. Y por último recordaba que, sin quitarles el mérito que les era reconocido, la Academia contaba también con profesores que habían estudiado en el extranjero y que les superaban en experiencia y docencia, por lo que no veía la obligación de consultarles respecto al plan de estudios. Según él, el escrito de José Aparicio "intenta inclinar a nuestro augusto Jefe a la desconfianza de que este Rl. Cuerpo pueda formar con acierto un buen plan de estudio".

⁵⁵³ *Papel instructivo sobre pensionados del Rey y de la Academia fuera de España, y acerca del memorial presentado al Serenísimo Infante D. Carlos María por Dn. José Aparicio, 17 de julio de 1816 (48-2/1).*

Pero la Institución habría de reconocer que tenía otros problemas, y, entre ellos, la falta de profesores, que se agudizaría si se llevaba adelante su plan de estudios. Por ello no debía rechazar del todo a los pensionados, lo fueran por ella o no, ya que por estatuto podrían pasar a ser académicos de mérito⁵⁵⁴, y posteriormente, a ocupar los puestos de tenientes directores y de directores. De hecho, en la misma junta en que se vio el escrito de José Aparicio el viceprotector expresó la necesidad de cubrir una plaza vacante de teniente director de escultura producida por ascenso a director de Pedro Hermoso. Según las normas existentes deberían aspirar a ella tres académicos de mérito o personas de valía demostrada, pero solamente se contaba con dos. Entonces el viceprotector propuso que se consultara al Rey sobre la necesidad de que volvieran del extranjero José Álvarez y Antonio Solá, para poder evaluar sus méritos y tener un aspirante más⁵⁵⁵. El protector decidió pedir informes de ellos al encargado de los pensionados en Roma, el ministro plenipotenciario Antonio de Vargas, quien contestó que las pensiones se les habían renovado en 1814 porque durante el período de la invasión francesa habían dejado de percibir su importe, motivo por el cual él mismo había tenido que informar sobre "la lealtad sin límites y noble conducta que observaron [...] en tiempo del usurpador". Explicaba además Antonio de Vargas que en esos momentos residían allí como pensionados los escultores José Álvarez y Ramón Barba y los pintores José Madrazo y José Aparicio (éste último ya de vuelta en España). Y como los tres que quedaban estaban ocupados en varias obras, aconsejaba que se les prorrogase el permiso por dos años más. Por otro lado, Antonio de Vargas tocaba en su escrito otro punto importante: la necesidad de que la Academia elaborara un reglamento "bien meditado y más completo" que fijara la duración de las pensiones, su importe y la prohibición de casarse sin licencia real⁵⁵⁶. Como consecuencia de ello, se le encargó a él mismo que elaborara un borrador de reglamento⁵⁵⁷.

La respuesta inmediata por parte de la Academia fue puntualizar que las plazas deberían darse por rigurosa oposición "conforme se practicaba antiguamente", y que, una vez aprobado esto, se elaboraría el requerido reglamento, premisa que fue aceptada⁵⁵⁸. La comisión encargada de redactarlo no lo tuvo listo hasta 1819⁵⁵⁹. El

⁵⁵⁴ Recordemos que cuando en 1785 se concretaron las pruebas por las que tenían que pasar los aspirantes a ser académicos de mérito se contemplaron varias excepciones, entre las que estaban los pensionados en Roma, porque, se decía, de ellos "recibe la Academia repetidas pruebas de su talento, y no hay necesidad de variar el orden que se ha guardado hasta ahora".

⁵⁵⁵ La propuesta fue aceptada en la J.P. de 9 de agosto de 1816, y se ofició al protector en este sentido con fecha del 18 (127/3).

⁵⁵⁶ El escrito está fechado el 15 de octubre de 1816 (48-6/1).

⁵⁵⁷ Por R.O. comunicada por el protector José Pizarro con fecha 31 de diciembre de 1816 al secretario Martín Fernández Navarrete (50-3/1).

⁵⁵⁸ En la J.O. de 13 de abril de 1817 se dio cuenta del oficio del ministerio de Estado de 9 de marzo que aprobaba este pensamiento. En la misma junta se acordó formar una comisión que llevara directa-

borrador⁵⁶⁰, que partía de una distinción clara entre pensiones ordinarias (conseguidas mediante oposición) y extraordinarias (por gracia particular del Rey o el Infante), establecía unas normas comunes para los opositores, que eran las siguientes:

1ª. Las pensiones ordinarias serían convocadas públicamente por la Academia

2ª. Su número se acordaría en cada ocasión, siendo equitativo para las tres artes

3ª. Solamente podrían optar a estas pensiones los profesores españoles que hubieran obtenido premios de primera clase en cualquier academia o conseguido un certificado especial que les habilitase para pensión extraordinaria

4ª. Los aspirantes pintores deberían acreditar que habían estudiado matemáticas, perspectiva y anatomía y que necesitaban salir al extranjero para perfeccionarse

5ª. En cuanto a los ejercicios, se disponía que los aspirantes elegirían al azar un tema de entre tres propuestos. A los pintores se les evaluaría por sus conocimientos del natural, perspectiva, composición e historia, así como por "los adelantamientos hechos en el estudio de los célebres maestros de nuestra escuela, pues quien no se haya aprovechado de sus obras no debe esperarse saque utilidad de las obras extranjeras"

6ª. Las obligaciones que contraían quienes obtuvieran pensión serían las siguientes:

a) Partir hacia el lugar de destino en el plazo de dos meses, y presentarse al embajador o ministro del Rey en la corte a que fueren (en París en el plazo de un mes, y de dos en el caso de Roma); ambos embajadores serían considerados consiliarios natos de la Academia, y como tales, jefes inmediatos de los pensionados

b) Los pensionados estarían considerados como dependientes de la Academia y reconocerían como jefes al embajador o ministro del Rey

c) No podrían casarse sin licencia real

d) Los que fueran a Roma asistirían con puntualidad al estudio de su director, y los de París seguirían las instrucciones del profesor bajo cuya dirección les hubiera puesto el embajador

mente el asunto y se nombró para ello a los académicos de honor Fernando de la Serna y barón de Castiel, al director general Antonio López Aguado y a los directores Mariano Salvador Maella, Francisco Javier Ramos y José Camarón (87/3).

⁵⁵⁹ Haciendo un inciso, recordemos que en este intervalo de tiempo, desde que José Aparicio presentó su reclamación, había fallecido Francisco Javier Ramos, y su plaza como pintor de cámara y como profesor encargado en la Academia de las clases de colorido y composición había sido ocupada por José Madrazo en 1818, a quien le había cumplido la prórroga de pensión extraordinaria en Roma, y había sido nombrado a los pocos meses académico de mérito.

⁵⁶⁰ *Proyecto de Reglamento para los pensionados a cortes extranjeras por las nobles artes*, Madrid, 3 de junio de 1819 (48-6/1).

e) Al final de cada año enviarían copias de buenos originales y en los dos últimos obra original

f) No se ausentarían sin haber obtenido licencia de sus jefes

g) Pasados los años de disfrute de la pensión deberían volver a España

7ª. Duración de la pensión: cinco años para Roma y seis para París

8ª. Cuantía de la pensión:

a) Roma: primer año 8000 reales, segundo y tercer año 10000 reales, cuarto y quinto año 12000 reales

b) París: del primer al cuarto año 12000 reales, el quinto y el sexto año se les recompensaría según la valía demostrada

c) Las pensiones extraordinarias dependerían de la cantidad que el Rey quisiera asignarles

También se contemplaba la necesidad de tener un lugar común de residencia en Roma, supervisado por un director, que debería ser español de conocido mérito, y que haría de intermediario entre los pensionados y el ministro. Su nombramiento lo haría directamente el Rey a propuesta de la Academia, aunque por el momento podía proponerlo el propio ministro de entre los profesores pensionados que residían allí. Para París no se contemplaba esta figura, cuyas funciones podría desempeñar el embajador.

Este proyecto de 1819 estuvo retenido unos años⁵⁶¹, y cuando en 1821 el ministerio de la Gobernación pidió informes sobre el sistema seguido en las pensiones y sobre quiénes las disfrutaban en el momento⁵⁶², la respuesta se atuvo a lo relatado más arriba: que no eran vitalicias, ni las concedidas por el Rey ni las de la Academia, y que sólo de manera extraoficial se sabía que en Italia estaban pensionados por el Monarca los pintores Inocencio Borghini y Vicente Jimeno, ambos discípulos del taller del pintor de cámara Vicente López⁵⁶³. Se explicaba al Gobierno que en 1819 ambos habían solicitado del Rey una pensión para Roma, y que Vicente López había dado informes favorables, pidiendo que se les eximiera de las pruebas de rigor dadas sus cualidades especiales (es decir, que los pensionara extraordinariamente). También había informado enton-

⁵⁶¹ El informe se vio en la J.O. de 6 de junio de 1819 y "pareciendo conveniente guarde analogía con el orden de las pruebas que se han de hacer para la admisión de académicos de mérito, se acordó que pase a la comisión que entiende en este arreglo" (88/3). Recordemos que hasta octubre de 1821 no se aprobaron las nuevas medidas propuestas para acceder al título de académico de mérito.

⁵⁶² Por oficio de la Sección de Instrucción Pública del Ministerio de la Gobernación firmado por Mateo Valdomeros con fecha 31 de marzo de 1821, y dirigido al secretario general de la Academia (48-6/1).

⁵⁶³ Según informe elaborado por el bibliotecario y archivero Juan Pascual Colomer fechado el 7 de abril de 1821, sobre el que se confeccionó la respuesta al Ministerio fechada el 13 del mismo (48-6/1).

ces la secretaría de Estado, que manifestó que las formalidades prescritas en 1807 eran sólo para los pensionados por la Academia (que hacía tiempo no concedía ninguna por falta de fondos), y que tanto Jimeno como Borghini gozaban ya de una pensión para el taller de Vicente López a cuenta de la Mayordomía Mayor, al igual que los demás de su estudio particular, pero que dado que la pensión para Roma no podía salir de este fondo, el Rey les había concedido en 1819 una pensión de 6000 reales anuales a cargo del ministerio Plenipotenciario en Roma, según se le había comunicado al Ministro Antonio de Vargas. Posteriormente, a mediados de 1822, ambos pintores recibieron una notificación del encargado de negocios en Roma, José Narciso Aparici, por la que les comunicaba de real orden que dejarían de percibir su pensión por dicho Negociado, y que la tendrían que reclamar del ministerio de la Gobernación. Cuando lo hicieron, el Rey pidió de nuevo informes a la Academia y ésta respondió que no se había contado con ella cuando se les pensionó, que en los más de tres años que llevaban en Roma no habían remitido ni una sola obra que permitiera juzgar sus progresos, y que en consecuencia nada tenía que informar⁵⁶⁴. Inocencio Borghini consiguió una prórroga en 1824, y cuando le fue comunicada al ministro plenipotenciario en Roma, marqués de la Constancia, se le pidió que, acusando recibo de ella, diera su opinión sobre el sistema seguido. Contestó recordando lo ya dicho en 1807 (cuando se había hecho idéntica consulta) diciendo que sólo tenía que añadir dos puntos: la necesidad de nombrar un director de pensionados⁵⁶⁵ y la de tener una sede fija de residencia. Para esto último proponía que se alquilase "una de las casas que poseen en Roma los hospitales reunidos de Santiago y Montserrat"⁵⁶⁶. Además, decía que creía conveniente que las pensiones no excedieran los cinco años prescritos y que su cuantía debía oscilar entre 6000 y 10000 reales anuales, pagaderos según las progresos de cada cual⁵⁶⁷.

Como consecuencia de este escrito del marqués de la Constancia, el secretario de Estado y protector pidió de nuevo el parecer de la Academia esperando que contrastase estas opiniones con las que ya tenía elaboradas desde tiempo atrás y formara un reglamento que corrigiera o aumentara el de 1807 (aunque, eso sí, teniendo en cuenta "las

⁵⁶⁴ Por acuerdo de la J.P. de 14 de diciembre de 1822 (127/3; 48-5/1).

⁵⁶⁵ Recordemos que los primeros pensionados en Roma ya tuvieron como director a Francisco Preciado de la Vega, y que todos se pusieron bajo la protección del cardenal Portocarrero y de Manuel de Roda, ministros y agentes del Rey. Francisco Preciado falleció en 1786, y en 1793 solicitó la plaza Scipión Perosini, ingeniero hidráulico, que no recibió informe favorable por no ser español y por considerarse que no era necesario ocupar la plaza, ya que la Academia no había vuelto a tener pensionados desde que regresaron los últimos en 1786, según informe de Juan Pascual Colomer fechado el 19 de agosto de 1824 (50-5/1).

⁵⁶⁶ En tiempos de los primeros pensionados se ordenó que residieran en el Hospital de Santiago de los Españoles, pero no se llevó a cabo por la oposición del rector de dicho hospital, según informe elaborado por Juan Pascual Colomer con fecha 19 de agosto de 1824 (50-5/1).

⁵⁶⁷ En escrito firmado en Roma el 30 de junio de 1824 (48-6/1).

economías que recomiendan los atrasos del Rl. Erario")⁵⁶⁸. Se encargó de ello una comisión⁵⁶⁹ que tuvo listo el reglamento unos meses después⁵⁷⁰. Este nuevo proyecto de reglamento de 1824 aportaba pocas novedades comparado con anteriores propuestas: las pensiones durarían cinco años y se rebajaba su cuantía; director y pensionados en Roma vivirían bajo un mismo techo proporcionado por el Gobierno, en donde habría un estudio para todos, y en lugar de enviar varias obras cada año se remitiría solamente una. La innovación radicaba en el hecho de que la Academia ofrecía su protección a los pensionados por otras corporaciones o particulares siempre que se sujetasen a este reglamento. De todos modos, cayó también en el olvido, y sólo fue rescatado, como en anteriores ocasiones, cuando el Gobierno, a la hora de hacer balance económico, se dio cuenta de que estaba pagando pensiones por un tiempo indefinido. Cuando ello volvió a ocurrir, en 1829, la Academia respondió recordándole el proyecto de 1824, que limitaba su disfrute a cinco años, y diciéndole que por tanto podía mandar que volviesen cuando quisiera⁵⁷¹.

El *Reglamento* de pensionados fue aprobado por fin en 1830⁵⁷². Entonces, antes de ponerlo en práctica, se pidieron nuevos informes sobre los pensionados que continuaban en París y Roma con el fin de evaluar los progresos de cada uno y pedir o no su regreso. También se decidió resolver la cuestión de los directores⁵⁷³. En París no había ningún pensionado, y la Academia opinó que por el momento no convenía proveer ninguna plaza. En cuanto a Roma, se supo (por los informes remitidos por el embajador) que seguían allí los pintores Inocencio Borghini, Vicente Jimeno, Agapito López San Román y Agustín Jimeno Bartual. La opinión de la Academia fue que Inocencio Borghini

⁵⁶⁸ Por oficio fechado el 31 de julio de 1824 (50-1/1).

⁵⁶⁹ Por acuerdo de la J.O. de 22 de agosto de 1824, la comisión estaría formada por Juan Agustín Ceán, el barón de Castiel, José Salomé García Puente, Esteban Agreda, Zacarías Velázquez, Juan Miguel Inclán, Martín Fernández Navarrete y el viceprotector Pedro Franco (88/3).

⁵⁷⁰ *Proyecto de Reglamento para los pensionados a cortes extranjeras por las nobles artes*, Madrid, septiembre de 1824 (48-5/1). Fue visto y enmendado parcialmente en la J.O. de 7 de noviembre (88/3), y remitido al ministerio de Estado con fecha del día 9 (50-1/1). Recibido por el ministro Zea Bermúdez, acusó recibo el 18 de diciembre de 1824 y pidió que antes de pasarlo a la aprobación del Rey se le dijera quiénes continuaban pensionados, desde cuándo, y si habían sido purificados tras el Trienio Constitucional (50-1/1). Por acuerdo de la J.O. de 21 de diciembre de 1824 (127/3) se contestó al ministro en enero de 1825 como en otras ocasiones: que los que había no lo eran por la Academia y que nada se sabía al respecto (50-1/1).

⁵⁷¹ El informe fue requerido con oficio del ministerio de Estado fechado el 10 de julio de 1829, y la respuesta se acordó en la J.O. 19 del mismo (88/3), remitiéndosele el día 21 (50-1/1).

⁵⁷² *Reglamento que ha de observarse con los pensionados en cortes extranjeras para el estudio de las nobles artes, aprobado por el Rey Nuestro Señor en 9 de marzo de 1830* (48-5/1).

⁵⁷³ La J.O. de 14 de marzo de 1830 nombró para formar parte de la comisión que estudiara el asunto al conde de Parcent, Juan Montenegro, Zacarías Velázquez, Esteban Agreda y Juan Miguel Inclán (88/3).

continuara, y que Vicente Jimeno regresara⁵⁷⁴, y que respecto a Agapito López San Román y Agustín Jimeno Bartual, pensionados extraordinarios, podrían continuar, aunque debían enviar algún cuadro para ver sus avances.

Por otra parte, tras la aprobación de este *Reglamento*, la Academia vio el momento de pedir que se proveyeran nuevas plazas de pensionados ordinarios en Roma, mediando una convocatoria de oposición. Y la propuesta fue aceptada por fin. Las plazas a cubrir serían dos de pintores, dos de escultores y dos de arquitectos⁵⁷⁵, y el modo de resolver la oposición idéntico al seguido en la última convocatoria de premios generales, que no se había vuelto a repetir desde 1808. En cuanto al tema de los directores, para el caso de París se propuso que hiciera las veces el embajador de España, y para el de Roma fue propuesto el escultor Antonio Solá⁵⁷⁶. Al tiempo que se consiguió dotar nuevas plazas, se mandó elaborar un reglamento interno para manejo de los pensionados. Antonio Solá, a quien se consultó sobre los puntos que debería contemplar este reglamento, resaltó la necesidad de hacer referencia a las condiciones de la vivienda en que deberían habitar y a la retribución económica de los pensionados, además de pedir que se fijara su sueldo como director⁵⁷⁷. Este *Reglamento interno* sería aprobado en 1832⁵⁷⁸.

3.4.2.1. Pensiones para Roma

Acabamos de ver de manera conjunta el problema de los pensionados en París y en Roma, y cómo desde que en 1786 habían regresado los últimos no se volvieron a convocar oposiciones⁵⁷⁹, por lo que a partir de ese año todas las pensiones fueron extraordina

⁵⁷⁴ La J.C.NN.AA. de 25 de noviembre de 1830 acordó que se le diera un plazo de cuatro meses para volver (119/3) y una ayuda para el viaje (50-1/1).

⁵⁷⁵ Según propuesta elaborada en la J.C.NN.AA. de 13 de septiembre de 1830 (119/3), aprobada en la J.O. de 19 del mismo (88/3) y remitida al ministerio de Estado con fecha del día 22 (50-1/1).

⁵⁷⁶ A propuesta de la J.C.NN.AA. de 25 de noviembre de 1830 (27-1/1). Sobre Antonio Solá vid. **Barrio Ogayar** (1966a y 1966b).

⁵⁷⁷ *Artículos que el Director de los Artistas pensionados españoles en Roma D. Antonio Solá presenta a la consideración de la Rl. Academia de San Fernando para el mejor modo de dar ejecución al Nuevo Reglamento de la casa de Pensionados españoles en Roma*, remitido con carta fechada en Madrid el 4 de julio de 1831 (48-2/1).

⁵⁷⁸ *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, 8 de abril de 1832 (50-2/1). Había sido remitido al ministerio de Estado con fecha 21 de agosto de 1831 (50-2/1) por acuerdo de la J.O. del mismo día (89/3).

⁵⁷⁹ **Bédat** (1989: 249-271) resume de este modo lo ocurrido con el sistema de pensiones en la segunda mitad del XVIII: "Después del real decreto de 1745 por el que se instituyó oficialmente el régimen de las becas, no hubo nunca más de cuatro pensionados al mismo tiempo en Roma; sólo en 1759 se verificó el número de los seis, tal como lo había fijado el Rey, y desde 1759 hasta 1763 hubo de hecho ocho pensionados, puesto que Mariano Salvador Maella y Antonio Martínez Espinosa gozaban de becas extraordinarias. Se suspendieron las becas en 1769 y se restablecieron sólo por un real

rias. Un ejemplo de los métodos seguidos durante ese período lo encontramos en 1791, cuando el protector, el conde de Floridablanca, apoyando la solicitud de los interesados, instó a la Academia para que se pensionara a los arquitectos Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo con el argumento de que si bien en España había las suficientes buenas obras para que pintores y escultores pudieran progresar, no sucedía igual con los arquitectos, que estaban necesitados de contemplar y aprender de la grandiosidad, belleza y elegancia de los monumentos de Italia. La Academia accedió a sus deseos y acordó proponer al Rey que se les pensionara por tres años en calidad de pensionados extraordinarios, ya que se consideró que no era necesario que se sometieran a ningún tipo de pruebas dado el reconocimiento profesional de ambos.

El hecho es que, bien por cuestiones económicas o políticas, o por ambas a la vez, hasta 1831 no se volvió a hacer convocatoria pública para conceder pensiones a Roma. Como estaba previsto, los ganadores de los primeros premios del concurso general convocado en ese año tendrían derecho a las pensiones dotadas para dos pintores, para dos escultores y para dos arquitectos. Sin embargo, en el caso de la pintura hubo también un premio extraordinario, por lo que los pintores Carlos Luis Ribera y Benito Sáez recibieron en marzo de 1832 sus respectivas pensiones, y Cesáreo Gariot, al que se concedió un premio extraordinario (equiparable al segundo de primera clase), compartió con ellos el honor de poder marchar a Roma. También hubo una pensión extraordinaria para Andrés Álvarez de la Peña⁵⁸⁰, por lo que fueron cuatro los pintores pensionados. Tres de ellos, los últimos citados, acabarían incorporándose en noviembre de 1832, y en teoría sus pensiones durarían hasta igual mes del año 1837; el otro, Carlos Luis Ribera, tenía quince años y medio cuando ganó la oposición y argumentando su extrema juventud pidió no hacer uso de ella hasta cumplir los dieciocho o diecinueve. En 1836, su padre, Juan Antonio Ribera, remitiría a la Academia un escrito en el que decía que Carlos Luis estaba ya dispuesto a disfrutar la pensión y pedía que se le facilitasen "los auxilios correspondientes para su viaje a Roma pasando por París para estudiar aquí algún tiempo". Y significativamente, aunque su petición fue atendida, lo fue con la condición de que la pensión durara no cinco sino sólo tres años⁵⁸¹.

decreto con fecha de 17 de septiembre de 1778; pero los beneficiarios de las pensiones no fueron reemplazados, pues no tuvo lugar otro concurso para la atribución de las becas". Vid. además **Contento** (1995).

⁵⁸⁰ Andrés Álvarez de la Peña, de la Guardia Real y discípulo de la Academia, había solicitado del Rey una pensión extraordinaria y con fecha 22 de diciembre de 1831 el protector pidió informes (48-6/1). La J.O. de 22 de enero de 1832 informó que era un aventajado alumno, y la J.Extr. de 15 de febrero volvió a tratar el tema (89/3). La misma R.O. de 7 de marzo de 1832 que anunciaba la concesión de las pensiones ordinarias también lo hacía sobre esta extraordinaria, que estaba dotada con la misma cantidad que las ordinarias en su primer año (50-2/1).

⁵⁸¹ El escrito de Juan Antonio Ribera pidiendo que se le facilitaran a su hijo los medios para disfrutar de la pensión está fechado el 7 de agosto de 1836 (48-2/1). La J.O. de 7 de agosto de 1836 acordó apoyar la petición ante el ministro de la Gobernación informando favorablemente sobre "las

La misma R.O. de 7 de marzo de 1832 que confirmaba los nombramientos de pensionados mandaba que los gastos de la casa donde habrían de residir se pagasen con los "fondos sobrantes" de los Hospitales de Santiago y Montserrat en Roma, y que las pensiones propiamente dichas se pagaran por la Dirección General de Correos. También ordenaba que volvieran a España los pensionados que llevaban allí más de cinco años. Inocencio Borghini estuvo pronto para la vuelta porque tenía orden de "servir bajo las órdenes del Director del Rl. Museo de Pinturas y del primer pintor de Cámara". Sin embargo Vicente Jimeno no tenía dinero para costearse el viaje, ya que se le debían varios meses⁵⁸². A partir de ese momento la cuestión económica sería el mayor problema de los nuevos pensionados. Cuando en noviembre de 1832 Antonio Solá avisó al protector que habían llegado ya a Roma los cuatro escultores y arquitectos pensionados y el pintor Andrés Álvarez de la Peña, aún no se habían habilitado ni dinero ni vivienda⁵⁸³. Y las gestiones que se hicieron ante el ministerio de Fomento, el de Estado y el propio Gobierno pontificio sólo consiguieron que se les garantizara provisionalmente un auxilio de manutención⁵⁸⁴.

Tal y como establecía el *Reglamento* de 1830, los pensionados empezaron a remitir a España las obras testimonio de su primer año de pensión, que se cumplía a finales de 1833. Antonio Solá informó que los pintores habían copiado sobre cartón los frescos de Rafael en las Estancias del Vaticano; que habían asistido con bastante provecho a las clases de anatomía de la Academia de S. Lucas, y a las del natural; que una vez por semana habían asistido a las de mitología, historia y trajes; y que cada mes le presentaban un cuadro de su invención sobre un asunto señalado previamente por él mismo.

circunstancias de este joven profesor" (89/3). Por una R.O. de 2 de noviembre de 1836 comunicada por el ministerio de la Gobernación al secretario de la Academia le fue concedido lo que solicitaba pero por tres años (48-2/1).

⁵⁸² Según comunicó el conde de Alcudía al secretario de la Academia con fecha 4 de mayo de 1832, explicándole el contenido de un escrito que le había dirigido el encargado de los Negocios en Roma fechado el 30 de marzo, quien opinaba de Jimeno que "tiene mucho genio para la pintura, y que considera que será muy útil en el Museo". Vicente Jimeno llevaba en Roma trece años. (48-5/1; 50-1/1).

⁵⁸³ Con esta carta del 22 de noviembre de 1832 (50-1/1) comenzaba una estrecha correspondencia entre Antonio Solá y la Academia, donde se nos ofrecen noticias pormenorizadas de las vicisitudes por las que pasaron todos debidas a las contradicciones del Gobierno en esta materia y la dejadez de sus intermediarios (50-2/1). **Casado** (1992: 43, nota 15) cita un despacho de la Embajada Española en Roma (ante la Santa Sede, nº 887 de 2 de agosto de 1832) por el que se comunica "que el cardenal Secretario de Estado no se opone a que vivan juntos director y pensionados; ahora bien, lo que no quiere es que tomen el nombre de Academia. El Gobierno Pontificio se opone a la Academia no tanto por miedo a los jóvenes que hayan de formarla, cuanto por miedo a que una vez formada 'exijamos para ella exenciones y privilegios, como tienen ordinariamente tales establecimientos".

⁵⁸⁴ En carta del 29 de diciembre de 1832 T.C. Bernetti, desde el Vaticano, explicaba al encargado de negocios de España en Roma, Ramírez de la Piscina, que el Papa había autorizado al gobernador de los Lugares Píos, monseñor Pedro José Avellá, para que utilizara parte de las rentas de los de Santiago y Montserrat en proporcionarles alguna cantidad de modo provisional para sus gastos ordinarios (50-1/1).

Aparte se mostraba muy complacido con los progresos y conducta de todos y les apoyaba en la reclamación de los pagos de sus pensiones. Explicaba también Solá que en este primer envío Benito Sáez remitía una escena de "La disputa del S. Sacramento", y otras con S. Pedro y S. Juan Evangelista⁵⁸⁵; Cesáreo Gariot una "Transfiguración del Señor", y otra con "La madre de un poseído que los apóstoles estan curando, conocido bajo el nombre de la Fornarina"⁵⁸⁶; y Andrés Álvarez de la Peña dos cabezas copiando el cuadro de Guercino "El entierro de Santa Petronila" (de la Galería de cuadros del Capitolio)⁵⁸⁷. La Academia coincidió con Antonio Solá en que todos habían trabajado bien, pero observó que Andrés Álvarez de la Peña debería ejercitarse más en el dibujo⁵⁸⁸.

Desde mediados de 1834 los pensionados pasaron a cobrar no de la secretaría de Estado sino del ministerio de Interior⁵⁸⁹. Al hacerse el cambio el organismo correspondiente solicitó información sobre el estado de los pensionados y, al tiempo, pidió a la Academia que le informara sobre la situación de varios pensionados anteriores a 1832 que aún continuaban fuera de España, o que habiendo vuelto, seguían cobrando sus pensiones. Y facilitaba los nombres siguientes: José Aparicio, Manuel Esquivel, Joaquín Cortés, Antonio Solá, Vicente Jimeno, Serafín Solá y José Radón. Se nombró una comisión para estudiar la cuestión⁵⁹⁰ y ésta acordó responder opinando que a José Aparicio, vuelto a España hacía años y en reconocimiento a los méritos adquiridos, a su avanzada edad y a su familia, se le mantuviera la pensión por el resto de sus días, con la condición de que acabara el cuadro que se le había mandado pintar de la "Batalla de Bailén"; y que a Manuel Esquivel Sotomayor se le mantuviese también la pensión con la condición de grabar lo que le mandase el Gobierno y de presentar a la Academia cada seis meses obras de sus alumnos. Respecto a Joaquín Cortés decía que había fallecido

⁵⁸⁵ **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 451) registra de Benito Sáez un "Entierro de Cristo" copia del original de Caravaggio en el Museo Vaticano, del que no indica procedencia, y está reproducido en la **Guía del Museo...** (1991: 23). **Durá** (1993-94: 151) dice que el envío consistió en "un cartón copiado del famoso fresco de Rafael de Urbino en que se representan las tres figuras de San Pedro, Adán y San Juan Evangelista", inventariado como dibujo con el n° 2374/P.

⁵⁸⁶ No se registran obras de Cesáreo Gariot en los inventarios de pinturas de la Academia, aunque sí un dibujo anónimo con la "Transfiguración del Señor" (**Ciruelos y García**: 1989, III, n° inv. 1930).

⁵⁸⁷ De estos envíos daba cuenta Antonio Solá en carta dirigida al protector firmada en Roma el 8 de enero de 1834, con la que adjuntaba una relación de las obras enviadas (50-2/1), que no llegaron a Madrid hasta el mes de marzo (50-3/1). De Andrés Álvarez de la Peña registra **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 216) unas "Cabezas de joven y viejo", copia de Guercino, firmado detrás en el lienzo, copia del "Entierro de Santa Petronila", en la Galería Capitolina de Roma; no indica procedencia; está reproducido en la **Guía del Museo...** (1991: 23).

⁵⁸⁸ Según se manifestó en la J.O. de 4 de mayo de 1834 (89/3).

⁵⁸⁹ Por R.O. de 22 de agosto de 1834 comunicada por el secretario de Estado al ministro de Interior, quien la trasladó a la Academia con fecha de 22 de diciembre (50-3/1).

⁵⁹⁰ La J.P. de 14 de marzo de 1835 dio cuenta de ello y nombró para la misma a Martín Fernández de Navarrete, Juan Nicasio Gallego, José Ramírez de Arellano, José M^a Moscoso de Altamira, Marcial Antonio López y al marqués de las Amarillas (128/3).

en Sevilla hacía poco; y sobre Antonio Solá opinaba que debía continuar como estaba. Finalmente, manifestaba que Vicente Jimeno aún no había vuelto a España y se ignoraba si seguía cobrando la pensión, y que sobre Serafín Solá, profesor de medicina, y José Radón, profesor de matemáticas, no podía opinar nada⁵⁹¹.

Aprobada la ley de Presupuestos Generales de 1835, y de acuerdo con la disposición séptima sobre las clases pasivas, el ministerio del Interior envió una circular a la Academia en la que ponía en su conocimiento que "los empleados y personas de ambos sexos que cobran sueldos y pensiones del Rl. Erario en el extranjero, se restituyan a España en el término de dos meses, o de lo contrario cesen de percibir las" (es decir, como mucho, antes del comenzar el mes de junio⁵⁹²). Sin embargo el *Reglamento* de 1830 establecía que la duración de las pensiones sería por cinco años, por lo que los nombrados en 1832 no deberían regresar en principio hasta 1837. Por otra parte, cumplir con este mandato les resultaría bastante difícil, ya que no habían recibido el importe íntegro de las mismas (y de hecho, ya en octubre de 1834 los padres de los pensionados reclamaron que se cumpliera el *Reglamento* en el punto relativo a que, hecho el primer envío de obras, deberían haber pasado a cobrar no 6000 sino 8000 reales)⁵⁹³. Como consecuencia de estos contratiempos, Benito Sáez y Cesáreo Gariot escribieron una carta al secretario general de la Academia en la que le explicaban que, debido al incumplimiento por parte del Gobierno de todo lo establecido, tenían intención de no enviar los trabajos de su segundo año⁵⁹⁴. Pocos días después la Academia ofició al ministerio de Interior relatándole los hechos y pidiendo responsabilidades⁵⁹⁵. Y puestas las autoridades al corriente de la situación, se les "prorrogó" por un año más la pensión, que según la citada circular debía haber cesado el 4 de marzo de 1835. Además se autorizó pagarles los 8000 reales que les correspondían, aunque se aplazó la cuestión de la vivienda común y la de su mantenimiento⁵⁹⁶. Hasta julio de 1836 no se les

⁵⁹¹ Respuesta acordada en la reunión que celebró la comisión el 7 de abril de 1835 (50-3/1).

⁵⁹² Circular que fue vista en la J.O. de 8 de marzo de 1835 (89/3). Podemos pensar que el único que regresó a España fue Andrés Álvarez de la Peña, por ser pensionado extraordinario, ya que el mismo nombre figura en las listas de asistencia a la Sala de Natural de finales de este año (22-19/1).

⁵⁹³ Según expuso la Academia en oficio dirigido al ministerio de Interior en 27 de octubre de 1834, reclamando que se cumpliera el *Reglamento*, y añadiendo: "si los sobrantes de las rentas de los hospitales españoles de Monserrate y Santiago en aquella capital bastasen a sostener la academia de Nobles Artes de nuestros pensionados allí, como lo creyó nuestro Gobierno al formar los Reglamentos en 1830 y 1832, poco quedaría que hacer; pero V.E. con mejores conocimientos se servirá hacerlo presente a S.M. para la resolución que estime más conveniente" (50-1/1).

⁵⁹⁴ La carta está firmada por Benito Sáez y por P. César Gariot en Roma, pero no fechada; al margen lleva escrito el acuerdo de la J.P. de 20 de junio de 1835 en la que se acordó apoyarles (50-5/1).

⁵⁹⁵ Oficio de 28 de julio de 1835 (50-5/1). Desde la prensa local también se hizo fuerza reclamando justicia para los pensionados (**Ochoa**: 1835a).

⁵⁹⁶ Por R.O. de 3 de octubre de 1835 comunicada por el ministerio de Interior al secretario de la Academia (50-5/1). Mientras, Antonio Solá había escrito al ministro con fecha 22 de julio pormenori-

reconoció que el plazo de sus pensiones les cumplía en el mes de noviembre, y no en marzo (pues aunque éstas les fueron concedidas en marzo no se habían incorporado a Roma hasta noviembre). Por tanto percibirían 6000 reales por los tres años transcurridos entre los meses de noviembre de 1832 y 1835, y desde éste hasta el de 1836 dos mil reales más, es decir, 8000. También se dispuso que para regresar a España se les prestaría igual ayuda que cuando se marcharon⁵⁹⁷.

Además se pidió a la Academia que comunicara esta resolución al gobernador de los establecimientos de Santiago y Montserrate, pero ésta contestó diciendo que el asunto lo llevaba directamente el Gobierno y que a ella "no se le reconocería como parte legítima y en este caso se retrasaría a los jóvenes pensionados el pago de sus haberes"⁵⁹⁸. Ante ello, el Gobierno reaccionó ordenando al secretario del Despacho de Estado que comunicase al encargado de negocios en Roma que el gobernador de tales establecimientos "reconozca como parte legítima a la Academia de San Fernando y obedezca sus disposiciones en lo que toca al pago de los pensionados [...] y destino que podría darse a los sobrantes de las rentas [...] después de cubiertas sus obligaciones naturales, que en el día deben ser más reducidas"⁵⁹⁹. El gobernador de los mencionados hospitales, José Narciso Aparici, contestó a comienzos de 1837 explicando el estado de las cuentas. Comenzaba diciendo que ya se había pagado a todos los pensionados lo que se les debía y que procuraría buscar de donde fuese el dinero suficiente para financiarles el viaje de vuelta a España, ya que en ese momento no disponía de dinero ni lo habría "en tres o cuatro años". Y después relataba que al hacerse cargo de este asunto había encontrado un considerable desorden en las cuentas y asuntos en general, que las personas que le podían haber ayudado "tomaron el partido de morirse ambos en tres meses", y que los gobernadores que le precedieron "ordinariamente han descuidado la administración, porque les traía consigo muchos quebraderos de cabeza y ninguna utilidad". Además exponía su opinión respecto a que sería necesario que se estableciese una "casa de pensionados", con un buen director, que dejase atrás los padecimientos de los actuales, y mostraba ciertas dudas sobre la eficacia del sistema vigente de pensiones, ya que "ordinariamente aprovechan más los que vienen por sí, y sin pensión alguna,

zándole la situación penosa en que se encontraban; éste entendió que se debía a descuidos de la Academia, por lo que parece la reprendió, según se desprende de la contestación que ésta le dio con fecha 18 de septiembre (50-5/1).

⁵⁹⁷ Por R.O. de 27 de julio de 1836 comunicada por el ministerio de la Gobernación al secretario de la Academia. La rectificación se había planteado a partir de la carta que Antonio Solá había enviado con fecha del 6 de enero de 1836 al secretario Marcial Antonio López (50-2/1).

⁵⁹⁸ Según acuerdo de la J.O. de 7 de agosto de 1836 (89/3), y notificación al secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación, con fecha 11 del mismo (50-2/1).

⁵⁹⁹ Por R.O. de 25 de octubre de 1836 comunicada por el ministerio de la Gobernación al secretario general. La Academia se la comunicó al gobernador de Montserrate y Santiago con fecha 26 de noviembre (50-2/1).

según me lo ha hecho ver la experiencia de muchos años de residencia en ésta". Añadía por lo demás que para mantener una residencia así no se podía contar con los sobrantes de Santiago y Montserrate ("que no son una mina, ni un tesoro inagotable") hasta que no pasaran unos años y se viera lo que pudieran dar de sí. Y si se conceptuara que éstos no eran suficientes, se podría solicitar de la Reina que aportasen fondos otros establecimientos españoles, como el Real Colegio de Bolonia o el Hospital General de Madrid "sobre la herencia que el difunto Ministro de S. M. en ésta D. Antonio de Vargas le legó, y que fue quien suministró la idea de una Academia de España en Roma", por lo que en este caso podría ser el mismo director de pensionados quien se encargase de su administración. Y concluía Aparici diciendo que para no caer en los errores de siempre, antes de enviar nuevos artistas habría que buscar una casa donde alojarlos y dinero para mantenerlos a todos, incluido el director⁶⁰⁰.

Para intentar aclarar la situación la Academia nombró la acostumbrada comisión⁶⁰¹, y ésta elaboró un informe⁶⁰² en el que proponía, como primer paso, pagar a los actuales pensionados, y después, averiguar la manera de conseguir una casa fija para los futuros⁶⁰³. Pero en diciembre de 1837 el secretario de Montserrate y Santiago, Esteban Azpeitia, envió un extenso informe sobre el estado de sus rentas, en el que venía a decir que no quedaba dinero para pagar una "casa de pensionados"⁶⁰⁴.

Volviendo al tema del regreso a España de los pensionados en 1832, debe añadirse que cuando Antonio Solá recibió la notificación de que las pensiones cumplían en noviembre de 1836 (según los nuevos criterios adoptados a raíz de la ley de Presupuestos Generales de 1835 y prórroga de un año) acusó recibo explicando que no había tiempo material para que concluyeran las obras iniciadas, y que por ello pensaban pedir una nueva prórroga. También advertía que si no se enviaban nuevos pensionados se corría el peligro de que "los fondos sobrantes de estos Lugares Píos de los cuales se les pagan las pensiones, quedaran ociosos [...] y por consiguiente volverían en el giro de los gastos de los sobredichos Establecimientos, y tal vez sería difícil sacarlos otra vez para volverlos al uso que al presente tienen. En tal caso convendría realizar el proyecto de establecer la casa de pensionados [...] a fin de que los Estudios de éstos procediesen con más orden, teniendo todo lo necesario para ello"⁶⁰⁵.

⁶⁰⁰ Carta fechada en Roma el 17 de enero de 1837 y dirigida al secretario general de la Academia (50-1/1).

⁶⁰¹ Por acuerdo de la J.O. de 19 de febrero de 1837. Quedó compuesta por Martín Fernández Navarrete, Juan Nicasio Gallego, José Escario, José Madrazo y Marcial Antonio López (89/3).

⁶⁰² Aprobado en la J.O. de 28 de mayo de 1837 (89/3).

⁶⁰³ En el borrador se apuntaban como posibles locales el de los Trinitarios Calzados en el Corso, o el de S. Ildefonso en la Strada Felice (50-2/1).

⁶⁰⁴ Firmado en Roma el 8 de diciembre de 1837 y dirigido al encargado de negocios de S.M. y gobernador de los mismos establecimientos (48-2/1).

⁶⁰⁵ En carta dirigida por Antonio Solá al secretario general Marcial Antonio López firmada en Roma

Por su parte los seis pensionados escribieron en noviembre de 1836 pidiendo la intercesión de la Academia ante el Gobierno para que se les prorrogase su estancia por un año más, teniendo en cuenta que, a pesar de disposiciones posteriores, cuando marcharon a Roma lo fue por cinco años y no por cuatro como habían transcurrido: decían que si se incorporaron en noviembre de 1832 la pensión debía cumplir en el mismo mes de 1837. Siendo así daría tiempo también para convocar nueva oposición y que otros marcharan a sustituirles⁶⁰⁶. El Gobierno concedió la prórroga hasta el 1 de noviembre de 1837, al tiempo que instó a la Academia para que preparara el modo de enviar otros nuevos⁶⁰⁷. Una vez recibida la notificación, los pensionados enviaron un escrito a la Reina en el que, mostrándose agradecidos, le pedían que ordenase lo que fuese oportuno para poder cobrar lo que se les debía, ya que el gobernador de los Establecimientos Píos les había comunicado que no había fondos. También denunciaban la necesidad de llevar a cabo una mejor administración de los mismos pues los encargados de ellos se dedicaban a gastar lo que había "en fabricar casas, decorar capillas, pintar cuadros y dar pensiones sin contar con vuestro real consentimiento", con lo que nunca habría "sobrantes" para pagarles⁶⁰⁸. A pesar de estas peticiones, y desesperados porque no se les pagaba lo debido, en julio de 1837 propusieron de nuevo a la Reina volver a España y disfrutar aquí de su quinto año de pensión. Con el escrito remitían también copia de la correspondencia y de las conversaciones que habían mantenido con su director y con el encargado de negocios de España a propósito del envío de las obras de los años segundo, tercero y cuarto. El problema radicaba en que si bien los escultores estaban dispuestos a enviarlas si el Gobierno les pagaba los gastos, tanto los pintores como los arquitectos se negaban a ello alegando que, debido al pésimo trato recibido durante los cuatro años y medio transcurridos, no se consideraban obligados a realizarlo (una actitud con la que lógicamente no estaba de acuerdo el encargado de negocios)⁶⁰⁹.

Se conserva copia de la carta que uno de los pensionados envió con fecha 6 de julio a "D. Gerónimo", y a través de la cual nos podemos hacer una idea de las duras relaciones entre éstos y José Narciso Aparici⁶¹⁰. A este escrito hay que añadir otro de Antonio Solá a Marcial Antonio López, de unos días después⁶¹¹, en el que el director de los

el 4 de octubre de 1836 (50-3/1).

⁶⁰⁶ El escrito lo firmaban los pensionados en Roma con fecha 5 de noviembre de 1836 (50-5/1).

⁶⁰⁷ Por R.O. comunicada por el ministerio de la Gobernación el 21 de diciembre de 1836 al secretario general de la Academia (50-2/1).

⁶⁰⁸ En carta firmada en Roma el 26 de enero de 1837 (50-2/1).

⁶⁰⁹ La exposición la firmaban Gariot, Sáez, Mesa y Medina con fecha 5 de julio de 1837 (48-2/1).

⁶¹⁰ La carta pudiera ser de Cesáreo Gariot o de Benito Sáez. Al margen dice "entregada por el hijo de D. Juan Gosálvez" (48-2/1).

⁶¹¹ Firmado en Roma el 10 de julio de 1837 (48-5/1).

pensionados se mostraba indignado por la situación que se venía arrastrando desde hacía años, que había llegado hasta el punto de negar a los pensionados un mínimo de ayuda para subsistir, y culpaba de ello tanto al Gobierno como a su encargado en Roma y a los responsables de los Lugares Píos, pues -decía- éstos habían hecho tales dispendios que ya no disponían de ningún "sobrante" para pagar a los pensionados. Con la misma fecha Antonio Solá enviaba otra carta anunciando el embarque de las obras de los escultores, pero no las de los pintores y arquitectos. Según decía, los pintores habían realizado tanto las del segundo como las del tercer y cuarto año, salvo Gariot, "que hace algunos meses suspendió su obra de invención por falta de medios, pero que con muy poco más tiempo la puede concluir"⁶¹².

Muy poco tiempo después, en septiembre de 1837, el encargado del Gobierno en Roma remitió un informe al ministerio de Estado en el que se quejaba de la falta de disciplina de los pensionados y del poco respeto con que le trataban⁶¹³. Y, finalmente, la situación se complicaría cuando, una vez decididos los pensionados a regresar a su país, se produjo en Roma un brote de cólera que les retuvo. Entonces, y como despedida, enviaron un escrito al encargado de negocios en el que le expresaron lo que pensaban sobre él y sobre el manejo a que les había sometido⁶¹⁴. Por su parte, Antonio Solá escribió una vez más a la Academia adjuntando copia de los escritos cruzados con el susodicho encargado en los días inmediatamente anteriores, y en uno de los cuales José Narciso Aparici le había comunicado que podía pasar cuando gustase a recoger los pasaportes y el dinero para el viaje de vuelta⁶¹⁵. Pero Solá añadía un escrito más en el que denunciaba casos concretos de dispendios favorecidos por José Narciso Aparici, y explicaba cómo éste, al tiempo que negaba que hubiera fondos para los pensionados había contratado con Agustín Jimeno⁶¹⁶ un cuadro destinado al altar mayor de la iglesia

⁶¹² Carta firmada por Antonio Solá en Roma el 10 de julio de 1837 y dirigida al secretario Marcial Antonio López. Adjuntaba también una copia de las cartas del arquitecto Mesa y de los pintores Sáez y Gariot explicándole en 5 de julio el por qué de su negativa a hacer los envíos (48-5/1).

⁶¹³ El ministerio de Estado informó a la Academia de dicho escrito con fecha 4 de septiembre de 1837 (48-2/1).

⁶¹⁴ Se conserva una copia del escrito firmado por Gariot, Sáez, Mesa y Medina, fechado en Roma el 21 de octubre de 1837 (48-2/1).

⁶¹⁵ La carta de Antonio Solá a Marcial Antonio López es del 29 de octubre de 1837, y adjuntaba copia de la correspondencia con José Narciso Aparici, además de una solicitud de Ponciano Ponzano en la que éste explicaba sus deseos de permanecer en Roma, por su cuenta, un año más, intención que apoyaba Antonio Solá (48-2/1).

⁶¹⁶ Agustín Jimeno Bartual era académico de mérito de la de Valencia desde 1825. Cuando solicitó igual título de la de Madrid, en 1830, lo había hecho desde Roma, donde estaba pensionado por el Rey; con este motivo envió un cuadro de su invención con "El milagro que hizo Nuestro Redentor con el ciego de nacimiento" (Pérez Sánchez, 1964: n° inv. 210), que había estado presente el mismo año en la exposición pública del Capitolio. Por acuerdo de la J.C.P. de 17 de julio de 1830 se le nombró académico supernumerario "por estímulo del interesado, quien a su regreso a España podrá aspirar al de mérito cual es de costumbre" (119/3). En febrero de 1837 le cumplió el plazo de su pensión, y pidió

de Montserrat, por el que le pagaría ochocientos duros, con la intención de colocarlo en el lugar que ocupaba otro del "célebre Girolamo Siciolante de Sermoneta, pintor del siglo XVI y de la Escuela del gran Rafael", cuyo tema era un "Santo Cristo". Como esta decisión había suscitado una polémica pública, Aparici había acudido a Antonio Solá (en el mes de febrero del mismo año) para que evaluara el mérito de la obra que iba a sustituirle, y Solá había contestado que tenía mucho. También comunicaba Solá que Jimeno estaba realizando el encargo en un espacioso taller que se le había habilitado en las casas de los propios Lugares Píos. Además denunciaba Solá algunas otras arbitrariedades llevadas a cabo en tiempos de monseñor Abellá, refiriendo que éste había encargado a Palmerola un cuadro, y tras hacerlo peritar por un profesor que lo valoró en doscientos duros y como le pareció poco, buscó a otro que lo tasó en ochocientos, que fue lo que se pagó. Concluía el director de los pensionados diciendo que se hacían gastos sin aparente justificación "en el acto que se despiden los artistas pensionados por S. M. después de haberlos consumido, humillado y cansado, hasta sufrir la miseria y reducirlos a tenerse que marchar del puesto a que les había destinado el Gobierno, quedando gozando de los bienes nacionales los favoritos particulares"⁶¹⁷.

Pero no terminaron ahí las desdichas de los primeros pensionados en Roma del siglo XIX. Los pintores y arquitectos remitieron al fin sus obras a España, y, a finales de 1837, la Academia recibió un aviso de los síndicos de la Aduana de Barcelona advirtiéndole que, como la compañía que las había trasladado desde Italia había quebrado, los cajones estaban allí sin saber qué hacer con ellos⁶¹⁸. Todavía en marzo de 1838 los pensionados tuvieron que pedir que fueran remitidas a Madrid, al tiempo que Cesáreo Gariot solicitaba pasar el último año de pensión en París (ya que no lo había podido disfrutar en Roma). La Academia informó favorablemente ambas peticiones⁶¹⁹. En el mes de junio los cajones ya no estaban en Barcelona sino en Valencia⁶²⁰, a donde se había pedido que los enviaran sin abrir; pero cuando en el de agosto llegaron a Madrid estaban "en el estado más deplorable"⁶²¹.

A partir de ese momento las noticias que quedan son ya bastante imprecisas. Al parecer, tras la vuelta de los pensionados en 1837 no hubo convocatoria de oposición

prórroga alegando que estaba terminando su cuadro de la "Entrada de los Reyes Católicos en la Alhambra de Granada". La Academia informó su solicitud favorablemente al secretario de Estado con fecha 3 de marzo (48-2/1).

⁶¹⁷ Antonio Solá firma su escrito en Roma el 29 de octubre de 1837 dirigido al secretario Marcial Antonio López (48-5/1).

⁶¹⁸ Según carta remitida desde Barcelona por los síndicos Antonio Via y Bartolomé Vidal dirigida con fecha 20 de diciembre de 1837 a Marcial Antonio López (48-2/1).

⁶¹⁹ Por acuerdo de la J.O. de 11 de marzo 1838 (89/3) y oficio al ministerio de la Gobernación del 16 del mismo (50-5/1).

⁶²⁰ Según se dio cuenta en la J.O. de 8 de julio de 1838 (89/3).

⁶²¹ Según se recoge en la J.O. de 19 de agosto de 1838 (89/3).

para cubrir nuevas plazas. Se conoce la existencia de una R.O. de 21 de mayo de 1840 por la que se mandaba que las pensiones fueran por cinco años, y de otra de 22 de agosto de 1841 que derogaba la anterior y disponía que se convocara en 1842 otra oposición, aunque añadiendo que quienes la ganasen no marcharían hasta que no volvieran los que en el momento la disfrutaban. Por otro lado, el 16 de mayo de 1841 la Academia elevó un escrito al Gobierno defendiendo que la duración de las pensiones se mantuviera por los citados años. También sabemos que a los pocos meses la Regencia pidió informes sobre la utilidad de mantener un director en Roma⁶²². Pero, salvo que la Academia volvió a solicitar medios al Gobierno para convocar nuevamente premios generales y proceder a la consiguiente provisión de plazas de pensionados, poco más ha llegado hasta nosotros⁶²³. Hasta 1847 no habría nueva convocatoria de oposiciones; la R.O. de 24 de mayo que la hizo pública aludía al creciente número de alumnos de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, y decía que S. M., deseando "dar a los jóvenes artistas, esperanzas de su patria, cuantos estímulos sean capaces de alentar sus talentos y aprovechar tan felices disposiciones; y habiendo observado que por efecto de las circunstancias, ha decaído el uso de mandar pensionados a Italia", había decidido "que se restablezca tan laudable costumbre [... y] se ha servido mandar que inmediatamente se celebre una oposición ante esa Real Academia para mandar a Italia cuatro jóvenes pensionados de los cuales dos serán para la pintura, uno para la escultura y otro para el grabado, señalándole a cada uno 12000 reales anuales durante el tiempo que esa Corporación juzgue necesaria su estancia en el extranjero"⁶²⁴.

3.4.2.2. Pensiones para París

Podemos hacernos una idea de la visión que tenía un artista español recién llegado a París en el último año del siglo XVIII por la carta que enviaron José Aparicio y los escultores Manuel Michel y José Álvarez cuando se instalaron allí como pensionados por el Rey⁶²⁵. Decían en ella que en París las artes empezaban a florecer "porque se

⁶²² Recordemos lo ya visto en el apartado dedicado al director de los pensionados: Solá permaneció como director de los pensionados hasta su jubilación; con anterioridad, en 1856, y estando enfermo, el secretario general Eugenio de la Cámara había pedido en nombre de la Academia a Antonio Cánovas del Castillo, que estaba en la legación de España, que se ocupara de los pensionados. Por R.O. de 15 de julio de 1858 se restableció la plaza y se nombró a José de Vilches, también escultor. Por otra R.O. de 16 de diciembre de 1860 se autorizó a Solá a continuar viviendo en Roma y "encargado de la inspección de la referida clase durante las ausencias del actual director". Falleció en 1861 (48-5/1).

⁶²³ Por acuerdo de la J.O. de 31 de octubre de 1841 (90/3).

⁶²⁴ La R.O. de 24 de mayo de 1847 fue comunicada a la Academia por Pastor Díaz (50-1/1), y publicada en la *Gaceta* del día 27 (48-6/1). A continuación se hizo la convocatoria pública con fecha 9 de junio, publicada en el *Diario de Madrid* y en la *Gaceta* del día 11 (48-2/1), y se elaboró el consiguiente reglamento (54-59/4) (**Reglamento...**, 1847b).

⁶²⁵ José Aparicio había solicitado una beca del Consulado de Alicante mediante recomendación del

conoce el buen gusto y hay muchos amadores que las aprecian"; explicaban que en el Louvre se estaban colocando "las estatuas traídas de Italia, que forman una galería muy enriquecida y brillante" ("están bien tratadas, y solo al Apolo de Bellvedere han tenido que poner un barrón por la espalda para sostenerlo porque tiene la pierna sentida"). A continuación informaban que en el "Salon" se habían expuesto muchos cuadros de la "Escuela Romana, y entre ellos la Transfiguración y el cartón de la Escuela de Atenas de Rafael, el Sn. Jerónimo de Corregio, y el cuadro grande de Lebrun que representa la batalla en que venció a Poro, y otros varios recomendables". También comentaban que "hay varias escuelas que tienen modelo vivo durante el día y están bajo la dirección de los profesores más recomendables de aquí, y se sostienen con las contribuciones de los que las frecuentan, lo cual proporciona medios de estudio, pues nos han franqueado cartas de artistas para poder entrar en los días que no estan al público"⁶²⁶. La carta denotaba el entusiasmo propio de quienes aspiraban a conseguir las mejores frutos y progresos; un entusiasmo que por otra parte contrasta fuertemente con la opinión pesimista, ya referida, de Ramón Cabrera, quien en 1807 calificaría a la capital francesa de centro de vicios y perversiones para los jóvenes artistas.

Por lo demás, después de lo ya visto anteriormente, resulta ocioso recalcar que a París no fueron pensionados ordinarios durante el período que estudiamos, y que ello se consideró tan innecesario como que se prescindió de nombrarles un director. No obstante, en el *Reglamento* de 1819 elaborado por la Academia se establecía que las pensiones a París fueran por seis años (uno más que para Roma) y fijaba su cuantía en 12000 reales durante los cuatro primeros años, dejando sin fijar las del quinto y sexto. En el *Reglamento* aprobado en 1830 se dejaba todavía abierta la puerta de Francia, aunque como no había ningún pensionado se acordó que la situación siguiera igual. Como ya hemos visto en el apartado anterior, el primero que marchó a París fue Carlos Luis Ribera, cuando en 1836 solicitó disfrutar la pensión que había ganado en 1832. Después fue Cesáreo Gariot, cuando al regresar de Roma en 1837 solicitó pasar su último año en la capital francesa. Hasta 1847 no se convocaron nuevas plazas para pensionados, y en esa ocasión las normas establecieron ya que se pasarían los primeros años en Roma y el año y medio final en París.

director de su Escuela de Dibujo, pero habiendo ganado en 1796 el premio de primera clase de pintura en el concurso general de premios de la Academia, el Rey le concedió, por R.O. de 23 de julio de 1799, una pensión extraordinaria para marchar a París y luego a Roma, junto a los escultores Manuel Michel y José Álvarez que también lo habían sido por R.O. de 21 del mismo (48-1/1).

⁶²⁶ La carta la enviaban dando cuenta de su establecimiento en la capital francesa, y disculpándose de no haberlo hecho con mayor celeridad porque habían preferido antes tomar contacto con el ambiente parisino; está firmada por José Aparicio, Manuel Michel y José Álvarez en París el 23 de mayo de 1800. Con anterioridad, el 3 de agosto de 1799, habían escrito a la Academia notificando sus nombramientos y agradeciendo su mediación (48-1/1). Sobre los pensionados extraordinarios en París a finales del siglo XVIII y primeros del XIX vid. Augé (1998).

CAPÍTULO III

LAS EXPOSICIONES PÚBLICAS DE LA ACADEMIA

1. ORIGEN, FRECUENCIA Y NORMAS

Como acabamos de ver, los *Estatutos* establecían que la Academia hiciera cada tres años una convocatoria a premios generales. La entrega de los mismos se hacía en un acto solemne parcialmente restringido, pasado el cual las obras premiadas se exponían al público durante unos días. En 1793 fue tal la concurrencia que el secretario general propuso que, al tiempo que se contemplaban estas obras premiadas, se podría mostrar una selección de los fondos de la Academia para que el público se hiciera una idea más amplia de los tesoros que guardaba. La propuesta fue aceptada, y no sólo para cuando hubiera entrega trienal de premios sino con carácter anual y por espacio de quince días, con el fin de "excitar el gusto y la afición de las nobles artes y la estimación y concepto del instituto de la Academia"¹. Por consiguiente, desde 1794 se empezó a llevar a cabo esta práctica que ya contó en su primer año con un gran éxito, pues "había sido muy numeroso el concurso de las gentes de todas clases que vinieron a visitar las salas de la Academia, quedando muy complacidas de este utilísimo instituto"². Comenzaron a celebrarse exposiciones con las obras propiedad de la Academia y

¹ Por acuerdo de la J.P. de 8 de septiembre de 1793 (124/3).

² Creemos que este fue el primer año de exposición porque en la nota que había pasado Isidoro Bosarte al conserje Juan Moreno el 25 de agosto del año anterior decía solamente que "las obras de los opositores estén expuestas al Público desde mañana 26 del corriente hasta el 6 de septiembre"; y por otra de 10 de noviembre del mismo 1793 se le participaba que "Enterada la Academia del gran número de gentes de todas clases, que concurrieron en este trienio a ver la Academia y las obras de los opositores al Concurso General de Premios en los once días que estuvieron abiertas sus Salas, ha acordado en sus Juntas particular de 8 de setiembre y ordinaria de 13 de octubre que todos los años durante las vacaciones esté por el espacio de quince días abierta la Academia y franca la entrada al público, con facultad a los profesores, discípulos y aficionados a las Artes de exponer en ella las obras que hubiesen ejecutado" (104-3/5). Isidoro Bosarte comunicó al conserje Juan Moreno con fecha 16 de julio de 1794 que el viceprotector había dispuesto que "desde el lunes 21 del corriente hasta el jueves 31 del mismo

con las de los alumnos, profesores y aficionados que quisieron participar³. Salvo Francisco Goya, en estos años finales del siglo XVIII, pocos profesores acudieron con obras propias⁴.

Sabemos de las obras que se presentaban gracias a las relaciones elaboradas por el conserje siguiendo el encargo expreso de la Academia, pero desafortunadamente no hemos conseguido localizar las de todos los años. En ellas se especificaba autor, número de las mismas y sus títulos. De las posibles cuarenta y cuatro ocasiones en que pudieron celebrarse desde 1801 hasta 1844, solamente hemos localizado dieciséis de ellas, aunque hay noticias que demuestran que hubo al menos otras veintidós exposiciones más, mientras que no hay noticia alguna de lo sucedido en seis años⁵. Las listas locali-

inclusive esté abierta la Academia al Público por las mañanas de diez a doce y por las tardes de cuatro a siete, excepto los días festivos", y que "si algún académico, discípulo u otra persona aficionada a las artes entregase a Vm. alguna obra suya para exponer al Público en dichos días, la recibirá Vm., y procurará que se coloque en alguna de las Salas donde pueda verse y no incomode para el paso de las gentes" (104-3/5). Acuerdos que fueron corroborados en la J.O. de 3 de agosto de 1794 (85/3).

³ El conserje presentó en la J.P. de 2 de agosto de 1795 una relación de las "obras de profesores y aficionados que se habían expuesto al público en las salas [...] los doce días que por disposición del Sr. Viceprotector y según acuerdos de la Academia estuvieron abiertas al público en el mes próximo pasado" (125/3).

⁴ El teniente director Francisco Goya presentó en la exposición de 1795 el "retrato de Francisco Bayeu", sin concluir; siendo ya director honorario, presentó en la de 1797 el "retrato de Simón Viegas" y dos "cuadritos de invención"; en la exposición de 1798 el "retrato de Andrés del Peral", y en la de 1799 varios retratos (el del embajador de Francia y el de Pedro Bermúdez) y seis caprichos; ya en el siglo XIX siguió acudiendo a las exposiciones de 1805, 1806, 1808, 1812 y 1819 (55-2/1). Sobre la presencia de Goya en las exposiciones de la Academia entre 1793 y 1808 vid. **Tomlinson** (1993: 64-66), y sobre las exposiciones de la Academia de finales del siglo XVIII vid. **Úbeda** (1996a). Gracias a estas y otras investigaciones, se han podido rectificar algunas ideas incompletas sobre la historia de las exposiciones de la Academia que se han venido arrastrando durante muchos años: **Lafuente Ferrari** (1946: 388) decía que "Exposiciones de arte comienzan a celebrarse en Madrid por la Academia a partir de 1835, en sus propios locales de la calle de Alcalá [...]. La Academia exponía en sus patios obras de pintura y escultura en instalación un tanto primitiva, a la curiosidad de aficionados o curiosos y del ambiente de exhibición y del abigarrado público que allí acudía nos da idea un artículo de Mesonero Romanos en sus *Escenas matritense*, aparecido en 1838"; por su parte, **Gaya** (1975: 174) dio cuenta ya de que su primera edición fue en 1793, "un poco a semejanza de los salones franceses [...] pero el ensayo no debió complacer a sus organizadores, y no se repetirá hasta 1815, pasada la Guerra de la Independencia. Desde este año hasta el de 1851, se cuentan no menos de 30, casi a una anual, con las excepciones de 1816, 1823, 1828, 1831, 1834, 1835 y 1845", ideas que más recientemente han sido recogidas, por ejemplo, por **Martínez Ripoll** (1986) quien, analizando la figura del que fue protector de la Academia José García de León Pizarro y Frías y de su esposa la académica de mérito y honor Clementina Bouligny de Pizarro, concede a éste el protagonismo de haber reanudado las exposiciones de la Academia; y otro ejemplo también en cierto modo equívoco es el recogido por **Contento** (1993: 481-486) quien dice que las exposiciones de la Academia "habían surgido de una forma espontánea impulsadas por Francisco de Goya y Manuel Salvador Carmona que, junto a obras de algunos académicos de mérito y alumnos habían expuesto obras de grabado y pintura a principios de 1797. A partir de este momento se realizaron ininterrumpidamente hasta el año 1807 y no se reanudaron otras hasta 1829".

⁵ Las relaciones localizadas son las de los años 1801 a 1808, 1812, 1819, 1834, y 1840 a 1844. Hay noticias de que se celebró exposición, aunque no se conservan listas de las obras, en 1809, 1815, 1816, 1817, 1818, 1820 a 1822, 1824 a 1830, 1832, 1833, y 1835 a 1839. No hay ningún dato sobre lo

zadas, que las reproducimos en un apéndice (ordenadas cronológicamente y por autores), presentan ciertos problemas de interpretación pues no siempre queda claro el autor, el número de obras presentadas por cada uno, o sus títulos. Además de estos datos, y como las exposiciones también estaban abiertas a personas particulares que quisieran presentar obras de sus colecciones, hasta el año 1808 estas listas nos ofrecen los nombres de sus propietarios. El interés de éstos por mostrar públicamente sus pertenencias estaría determinado posiblemente las más de las veces por fines comerciales, o por un simple deseo de ostentación, aunque no cabe excluir otros móviles más altruistas como la amistad con algún miembro de la Academia o el deseo de prestigiar las exposiciones.

En un principio las exposiciones se celebraban hacia mediados del mes de julio⁶, es decir, una vez acabado ya el curso académico normal. En los años de 1802, 1805 y 1808 se retrasaron algo para esperar a que se entregaran los premios trienales y poder incorporar las obras premiadas⁷. Posteriormente se trasladaron al mes de septiembre, y dentro de éste se fueron desplazando desde los primeros días hacia finales y comienzos del de octubre para coincidir con las ferias de la capital. Como consecuencia de ello, el comienzo del curso académico se iría supeditando a la clausura de las exposiciones ya que las obras que se mostraban estaban colocadas en algunas de las salas de estudio, e incluso en el patio de entrada a la Academia.

En cuanto al tipo de obras que se presentaban eran tanto de pintura como de escultura o arquitectura; también se exponían estampas, e incluso bordados. Sólo con el tiempo se comenzó a restringir el tipo y la calidad de las mismas. En cuanto a los autores de estas obras, y como hemos dicho, podían ser tanto pintores profesionales (pertenecientes o no a la Academia, y de dentro y de fuera de Madrid), como académicos en sus diferentes categorías, alumnos y aficionados. Al margen estaban los coleccionistas particulares que utilizaban el evento para exponer obras de sus propiedad, que no eran necesariamente de autores contemporáneos.

En la exposición de 1801 se presentaron veinticuatro obras, correspondientes a doce pintores, uno de ellos aficionado. Entre los académicos cabe destacar a Maella, a

sucedido en 1810, 1811, 1813, 1814, 1823 y 1831.

⁶ La del año 1804 fue anunciada en la *Gazeta de Madrid*: "La Real Academia de las tres Nobles Artes, denominada de S. Fernando, ha determinado exponer al público las preciosidades que posee en las salas del cuarto principal de su casa, sita en la calle de Alcalá, desde el día 9 hasta el 21 del presente mes, por la mañana de 10 á 12, y por la tarde de 5 á 7. Los profesores y aficionados de las mismas nobles artes que quieran manifestar obras en dichas salas, podrán entregarlas al Conserje D. Francisco Durán, que vive en la misma casa, acudiendo después a recogerlas" (**Exposición...**, 1804).

⁷ En la *Gazeta de Madrid* se daba cuenta de la entrega de premios generales, y a continuación se decía que "Para que el público pueda ver las preciosidades de la Academia, y las obras de los opositores, con las demás que los profesores y aficionados entreguen al Conserje, estarán abiertas las salas del cuarto principal de la casa de la Academia desde el día 1º hasta el 14 de Agosto (excepto los de la fiesta de precepto), por la mañana de 10 á 12, y por la tarde de 5 á 7" (**Distribución de los premios...**, 1805b).

José López Enguidanos, y al sevillano Juan José Bécquer, siendo la mayoría alumnos (que presentaron copias, alguna en miniatura)⁸. Para la de 1802 el número de obras aumentó: hemos recogido treintaidós, de dieciocho autores diferentes. La mayoría de los cuadros eran obra de alumnos, y algunas de maestros antiguos (Batoni, Brueghel, Herrera el Viejo, Jordán) enviadas por sus propietarios (Manuel S. Carmona, marqueses de Illescas, Francisco Pérez Pastrana, Manuel Rivera); también figuró un autorretrato de Zacarías González Velázquez⁹.

Para la exposición de 1803 se presentaron solamente nueve obras: ninguna de académicos, y casi todas copias de maestros antiguos (Tiziano, Reni) y alguna original (Murillo) de propiedad particular (Tomás Fernández Erosa, marqués de Santiago, Antonio Torrado y de "una señora viuda")¹⁰. Por contra, a la de 1804 acudieron bastantes más obras: hemos recogido treintaiocho, de diecinueve pintores diferentes. Ningún profesor de la Academia remitió obra alguna; salvo el académico de mérito príncipe de Anglona, la mayoría eran obras de alumnos (como Carlos Blanco, Asensio Juliá, Francisco Lacoma Sanz o Antonio Poza Muñoz). Los coleccionistas particulares (vizconde de San Jorge, barón de Casadavalillo, Pedro Sepúlveda, Lorenzo Villanueva, Tomás Mate, Pedro Roca) no sólo enviaron obras de maestros antiguos (Jordán, Tristán) sino también de contemporáneos (Antonio Maea y José Aparicio)¹¹.

El indudable protagonista de la exposición de 1805 fue Goya (dos retratos) pues ningún otro académico acudió, salvo el de mérito príncipe de Anglona. De las cuarentaiocho obras de veintisiete pintores diferentes, la mayoría eran de alumnos (como Bartolomé Montalbo, Antonio Poza o Victorino López); y al igual que en anteriores ocasiones, acudieron propietarios particulares (Andrés del Peral, Manuel Rivera, Dámaso Puertas) con obras antiguas (El Españolito, Mengs, Segres, Soares García)¹². El número de obras se fue manteniendo, y así, a la exposición de 1806 se presentaron cincuenta, entre las que figuraban de nuevo dos de Goya, otras del académico José López Enguidanos, y de otros académicos aficionados como el secretario Isidoro Bosarte y el de honor Nicolás de Vargas. Y por supuesto obras de varios alumnos (José Alonso del Rivero, Carlos Blanco, José Aznar Soler, Francisco Lacoma Sanz, o Luis Gil Ranz), a la par que de otros aficionados (el vizconde de Melignan, Juan Miguel

⁸ *Lista de las obras que se han presentado para la exposición al público en este año de 1801* (55-2/1).

⁹ *Obras que se han expuesto en las salas de la Academia durante la abertura [sic] de ellas al público este año de 1802* (55-2/1).

¹⁰ *Obras expuestas al público en las salas de la Academia en la apertura de ellas en julio de 1803* (55-2/1).

¹¹ *Lista de las obras que han presentado, y se han expuesto al público en las salas de la Academia este año de 1804* (55-2/1).

¹² *Obras que se han presentado en las salas de la Real Academia de San Fernando en el presente año de 1805* (55-2/1).

Roth o el conserje de la Academia Francisco Durán). También hubo obras de maestros antiguos (Rubens, Cano y Antolínez) presentadas por varios coleccionistas (el propio Bernardo Iriarte, Andrés del Peral y Jerónimo García)¹³.

En 1807 y queriendo velar por su propia reputación, la Academia decidió pedir a sus profesores y alumnos que entregasen las obras unos días antes de la fecha prevista de la inauguración, con el fin de que un grupo de profesores las examinaran para que "no se permita el pase y exposición a las que no deban presentarse al público por carecer de todo mérito" (aunque se añadía que este requisito no se tendría en cuenta con las obras de las "señoras y personas de calidad que honran siempre a las artes en el solo hecho de cultivarlas"). También es de esta fecha el acuerdo de que en las actas de las juntas se hiciera mención de las obras expuestas, "sin calificar su mérito"¹⁴. Se quería velar por el decoro de la Institución pero no sabemos exactamente si con ese término los académicos se referían al tema de algunas obras en concreto, al modo de ejecutarlas, o a ambas cosas a la vez. No olvidemos que aunque solamente hemos recogido las obras de pintura, también se presentaban gran cantidad de dibujos y de trabajos escolares. Por lo demás, la excepción hecha con las "señoras y personas de calidad" parecía eximir las de cualquiera de las faltas aludidas. Teniendo en cuenta toda esta normativa es por lo que quizás el número de obras presentadas fuera algo menor que la del año anterior (treintainueve), pero ninguna de profesores de la Academia. Algunas eran de académicos de mérito (príncipe de Anglona, José López Enguidanos o Juan M. Roth) y la mayoría de alumnos (como Carlos Blanco, Fernández Herosa, Marcos A. Menero, Bartolomé Montalbo o José Ribelles), resultando en total de veintidós autores diferentes, entre los que se encontraba Asensio Juliá¹⁵.

La exposición de 1808 fue la primera en la que se convocó a los directores y tenientes directores de pintura y escultura para que acudieran a hacer un "ligero examen de las obras"¹⁶. De las treintauna obras recogidas, de entre los quince autores diferentes presentes las había de Goya y de Zacarías González Velázquez, del académico de mérito Antonio Rodríguez, y de varios alumnos (Bartolomé Montalbo, Felipe Pardo o José Ribelles). Tan sólo un particular acudió en esta ocasión (Celestino Molina)¹⁷. La

¹³ *Lista de las obras presentadas al público en la abertura [sic] de las salas de la Academia en este año de 1806 (55-2/1).*

¹⁴ El acuerdo fue tomado en la J.O. de 2 de agosto de 1807 (87/3). En la nota que el secretario José Luis Munárriz pasó al conserje notificándole dicho acuerdo le decía también que éste era con el fin de que "no se siga comprometiendo el decoro del cuerpo y el nombre de sus profesores" y para evitar la presencia de las sumamente defectuosas (104-3/5).

¹⁵ *Lista de las obras que se han expuesto al público en las salas de la Real Academia de San Fernando este año de 1807 (55-2/1).*

¹⁶ Según el oficio que se les remitió (55-2/1).

¹⁷ *Lista de las obras que se han presentado al público en las salas de la Academia este año de 1808 (55-2/1).*

exposición de 1809 debió limitarse casi exclusivamente a abrir las salas y mostrar los fondos que hoy llamaríamos permanentes, ya que no hemos localizado relación alguna. De hecho, la hipótesis parece avalada por el oficio que envió el propio ministro interino de Interior, Manuel Romero, al conserje Francisco Durán manifestándole su deseo de "que las pinturas originales de autores célebres que yacen en esa Academia [...] en la más vergonzosa obscuridad, se coloquen en los lugares distinguidos [...] y en donde sirvan de estudio a los discípulos [...] de examen o imitación a los profesores y de complacencia a los amantes de las bellas artes"¹⁸. La circunstancia de que un ministro se dirigiese directamente a un conserje es sumamente extraña y sólo se explica por el hecho de que la Academia estuviese cerrada por la presencia de las tropas francesas en la capital, y el mismo no pudiera localizar a ningún otro miembro de rango superior al del conserje (aparte de que éste tenía vivienda dentro del edificio), pudiendo pensar que ese era el método más directo para que su orden fuera ejecutada¹⁹. No hay noticia alguna de que en 1810 y 1811 se celebrase exposición de ningún tipo.

En 1812, tras la retirada de Madrid del ejército francés en el mes de julio, la Academia acordó abrir las salas a los "muchos oficiales y demás individuos de los ejércitos combinados" que se encontraban en la capital²⁰. Por la relación de lo expuesto, que incluye solamente diecinueve obras de seis pintores diferentes, podemos pensar que fue una excusa para mostrar el retrato ecuestre que Francisco Goya había hecho a lord Wellington, duque ya de Ciudad Rodrigo, y de hecho, cuando se anunció que la exposición se celebraría entre el 2 y el 11 de septiembre se indicaba que estaría presente el retrato de Wellington. Además de Goya estuvieron presentes obras de Zacarías González Velázquez y de Antonio Carnicero, y del alumno Francisco Lacoma²¹. Tampoco hay noticias de exposiciones en 1813 y 1814. En cuanto a 1815 sólo sabemos por la nota que se redactó con fecha 10 de julio para insertarla en el *Diario* del día 14, que la intención era mostrar "las preciosidades que posee" la Academia, aunque al tiempo se avisaba a los profesores y amantes de las artes que quisieran exponer las suyas que las podían entregar al conserje²². Una vez finalizada se procedió a instalar en el patio

¹⁸ Según copia del oficio fechado el 14 de febrero de 1809 (41-5/1).

¹⁹ Se conserva también copia de la nota que el conserje remitió a uno de los componentes de la junta ordinaria, poniéndole al tanto de la orden del ministro y de que la había ejecutado. Está fechada el 28 de febrero de 1809 (41-5/1). No podemos descartar que el ministro pudiera referirse a las obras de la "Sala reservada".

²⁰ Por acuerdo de la J.O. de 19 de agosto de 1812 (87/3).

²¹ *Lista de las obras presentadas al público en la Academia desde el día 2 hasta el 11 de septiembre de 1812* (55-2/1).

²² El borrador dice que estaría abierta del 21 de julio al 2 de septiembre de 1815 (80-6/4). Pero la J.P. de 2 de agosto acordó abrirla a partir del 21 de agosto y por quince días; el 19 de agosto ya estaba abierta, según la J.P. del mismo día. En la del 8 de octubre el viceprotector leyó un escrito en el que se resaltaba el éxito que había tenido y los progresos de los alumnos y se intentaba que el Rey nombrara

principal, bajo un toldo, "el célebre cuadro de D. José Aparicio que por disposición de S.M. ha de ser trasladado desde el Real Palacio"²³. Se trataba de la "Redención en Argel de orden y con auxilio de Carlos III hecha por los religiosos mercedarios calzados y trinitarios descalzos en 1768"²⁴.

En estos momentos se recordó, para tenerlo en cuenta en lo sucesivo, el acuerdo de 1807 respecto a que los profesores se reunieran previamente para censurar las obras presentadas²⁵. No hay noticias sobre si se llevó a cabo esta censura en el año siguiente, 1816, pero sabemos por testimonios y referencias posteriores que la exposición se celebró y que se amplió el período de duración prevista²⁶. Lo mismo sucede con las de 1817, 1818 y 1819, que se celebraron y con prórrogas por el éxito de público. Paralelamente, en estas tres ocasiones se pusieron a la venta sendos catálogos de las obras de pintura y escultura propiedad de la Academia (como veremos en el capítulo dedicado al Museo) coincidiendo con la apertura de las exposiciones, y también en las de 1821, 1824 y 1829.

En 1817 se elaboraron una serie de normas destinadas a controlar el acceso del público a las salas. Entre ellas se encontraban la de su apertura desde las ocho a las catorce horas durante todos los días incluyendo festivos (lo que era una novedad), y la prohibición de entrada a mujeres con niños de pecho, a menores de ocho años, a personas descalzas o mal vestidas, o a las que portaran bastones, capas, líos u "otro bulto que acuse incomodidad a los concurrentes". También se disponía que si las salas se saturaban se cerrarían las puertas hasta que se desahogaran. Por otra parte, se hizo

al infante Carlos María Isidro Jefe Principal de los estudios de bellas artes, como ya vimos en el apartado correspondiente (127/3). (**Exposición...**, 1815).

²³ Según oficio del corregidor de Madrid, conde de Motezuma, a Julián Barcenilla, firmado el 21 de agosto de 1815 en el que le comunicaba que se había concedido un toldo para "librar de las intemperies" al famoso cuadro (55-2/5). Según recogen **Campderá y Moral** (1998: 118) Aparicio lo había realizado en Roma, en donde estuvo expuesto en 1814 en la iglesia de la Rotonda; el 18 de julio del mismo año fue trasladado al Panteón de Agripa, y dado el éxito obtenido fue nombrado académico de la de San Luca; cinco meses después decidió ofrecerlo a Fernando VII; el 21 de mayo de 1815 Aparicio y sus cuadros desembarcaban en Barcelona.

²⁴ En la J.P. de 23 de septiembre de 1815 se dio cuenta de que todavía estaba expuesto en el patio. A propósito de él, el juez de imprentas había pedido a la Academia que se manifestase sobre la solicitud de imprimir y publicar tres cartas dirigidas a aclarar la intervención de las congregaciones religiosas representadas en el mismo (127/3). En la J.P. de 26 de febrero de 1816 todavía no se había resuelto nada en lo relativo a la censura de este "papel intitulado *Idea histórica de la redención ejecutada en Argel en el año de 1768*"(127/3). Vid. capítulo dedicado a Censura de publicaciones artísticas.

²⁵ La J.P. de 8 de octubre de 1815 acordó que dicha comisión debería estar formada por el director general y por los directores y tenientes directores de pintura y escultura (127/3).

²⁶ Según oficio del viceprotector al secretario del infante Carlos María, Fernando Queipo de Llano, fechado el 25 de septiembre de 1818: le decía que "el año pasado y el anterior de orden de Su Alteza Real y aún de S.M. se concedieron ocho días de prórroga en las exposiciones de las preciosidades artísticas de la Real Academia [...] a fin de que el público acabara de verlas" (39-14/1).

pública una nota invitando a participar a los profesores y aficionados que quisieran enviar sus obras, advirtiéndoles que debían entregarlas con la suficiente antelación²⁷. La exposición de este año estuvo abierta durante todo el mes de septiembre y los primeros días de octubre, y según se decía en un escrito dirigido al protector la concurrencia de público fue "grande y lucida: en todo ha reinado el mayor orden, y todas las gentes han salido muy satisfechas y admiradas de los adelantamientos que ha tenido este establecimiento en estos últimos tiempos". Las obras presentadas a propósito tardaron en retirarse porque los Reyes acudieron a ver la exposición pasado el plazo público de apertura²⁸.

Para la exposición de 1818, abierta el 1º de septiembre y que duró hasta el 15 de octubre, se restauraron algunos cuadros y se volvió a preparar un catálogo²⁹, que no

²⁷ Es un borrador sin fecha que fue aprobado en la J.P. de 3 de agosto de 1817 (127/3). Otro borrador está firmado por Pedro Franco el 1 de agosto de 1817 y en él se apuntaban una serie de ideas relativas a la apertura de las salas y al orden que se deseaba guardar. Respecto al catálogo de las obras comentaba que estaba imprimiéndose el de las pinturas y esculturas existentes en la Academia para venderlo al público, y se decía que después de impreso, y encuadernados una cantidad suficiente de ejemplares, se pediría al infante Carlos María que señalara el día de la apertura. Por lo demás, en el catálogo se observó enseguida una errata, que fue puesta en conocimiento de la Academia por el conde de Montenegro para que se corrigiera: se refería a un cuadro cuyo autor se decía era J. L. David, pero en realidad era de Juan Antonio Ribera, "quien lo ha trabajado a su lado" (55-2/1).

²⁸ Oficio dirigido al protector J. Pizarro fechado el 6 de octubre de 1817 comunicándole que el día anterior se había cerrado la exposición tras haber estado abierta treintaicinco días (55-2/1). Los Reyes acudieron el 11 de octubre, según oficio a Fernando Queipo de Llano de la misma fecha (20-1/1). En la *Gaceta de Madrid* apareció la siguiente nota: "El 5 del corriente se dio fin a la Exposición pública de las obras de pintura y escultura de la Real Academia de San Fernando, que había empezado el día primero del mes anterior, y por disposición de su Alteza Real el Infante don Carlos, se dignó acceder a los deseos del público y se prolongó hasta aquel día, acudiendo la gente a admirarla con entusiasmo, así como los profesores, para ver los preciosos cuadros de Murillo, de Ribera, de Velázquez, Cano, Coello y Juan de Juanes. Al mismo tiempo se podían ver las salas de Italia y la Flamenca y otras obras que se conservan, y vieron y contemplaron también las obras de los actuales profesores con que se gloria en el día la España, que quedaron allí colocadas por si el Rey Nuestro Señor se dignaba pasar a examinarlas, como en efecto lo hizo el 11 en compañía de la Reina" (**Exposición...**, 1817). Sobre el pretendido protagonismo del protector Pizarro en la reanudación de las exposiciones planteado por **Martínez Ripoll** (1986: 163-164), que a nuestras luces no es otro que el de pretender reorganizarlas mejor, cita unos párrafos muy llamativos de sus *Memorias* (vol. III: 454-455): "En las exposiciones que se hacían en la Academia sólo se presentaban cuatro cuadritos y dibujos hechos por algunas señoritas y señoritos principiantes [...]. Los señores pintores se desdaban de presentar sus trabajos: era toda una verdadera farsa. Para remediarlo, además de excitaciones verbales, hice poner un artículo que produjo todo su efecto. Desde entonces las Exposiciones fueron ya todo lo que podrían ser en el estado actual de nuestras Bellas Artes". Y continúa diciendo, equivocadamente, Martínez Ripoll: "La nueva convocatoria ordenada en 1817, no otra que aquella organizada según el supuesto remedio arbitrado por el ministro Pizarro -cuyo puntual contenido desconocemos-, fue en la que por primera vez se admitieron únicamente 'las obras de los actuales profesores con que se gloria en el día la España', clara referencia a la buscada profesionalidad de los expositores, al tiempo que también fue la primera ocasión ofrecida a los aficionados al Arte para acceder a las colecciones reales (y, por ende, a los fondos de la Real Academia de San Fernando que lo eran)".

²⁹ Según nota del viceprotector al protector del 5 de agosto de 1818. En un aviso público se decía que estaría a la venta el nuevo catálogo "que contiene las alteraciones y mejoras que se han hecho en las salas y galerías durante este año" (55-2/1).

estuvo listo para la inauguración³⁰. Ello pudo deberse a que los dibujos remitidos por la Reina y por la infanta María Francisca de Asís figuraban en él sin especificar que los habían hecho bajo la dirección del pintor de cámara Vicente López, y el Infante ordenó que mientras no se enmendase esto "no se venda ningún ejemplar"³¹. El primer día de exposición estaba ya colocado en el patio el cuadro de José Aparicio "La miseria de Madrid"³², pero otros profesores aún no habían remitido sus obras respectivas y se esperaba que José Madrazo concluyera el suyo, que estaba falto de marco³³. Después llegaron los dos retratos que Vicente López había hecho al Rey y a la Reina³⁴. Uno de los problemas que tenía la Academia a la hora de hacer los inventarios de sus obras era que como algunas estaban en calidad de depósito, cuando eran devueltas había que variarlo todo. Y así ocurrió en este año de 1818, por lo que se acordó que hasta que no finalizara la exposición no se devolvieran los cuadros que figuraban en ella pertenecientes al monasterio de El Escorial³⁵.

En la exposición de 1819 figuraron aproximadamente diecinueve obras de trece autores diferentes, destacando la presencia de profesores de la Academia (Goya, Zaca-

³⁰ Una vez clausurada la exposición se remitieron al Infante "los papeles con lo que contiene la Academia y lo acaecido en la reciente exposición a fin de que se disponga su publicación", según contestación de su secretario de 11 de octubre de 1818 (55-2/1).

³¹ Con fecha 31 de agosto de 1818 Fernando Queipo de Llano transmitía a Pedro Franco la decisión del Infante; le habían sido remitidos el día anterior varios ejemplares en pasta y en papel. La cuestión debió resolverse inmediatamente, pues para el 1 de septiembre todo estaba listo, según oficio del viceprotector al mismo secretario del Infante (39-14/1). De hecho, el catálogo de 1818 lleva añadidas, a modo de advertencia, dos hojas donde se explican estos dibujos.

³² El propio secretario Fernández de Navarrete dio su parecer sobre este cuadro (y sobre "La muerte de Viriato" de José Madrazo, expuestos en esta ocasión), en una carta que publicó **Sánchez Cantón** (1945: 18, nota 2): se trata de una carta dirigida al archivero de Simancas Tomás González, firmada en Madrid el 2 de septiembre de 1818 (Biblioteca Nacional, Mss., nº 2831, fols. 25v-26) que dice así: "Hoy se abrió por todo este mes la exposición de la Academia de San Fernando. Además de lo mucho preciosísimo y nuevo que adorna sus Salas y galerías tendría V.m. mucho gusto en ver los dos grandes cuadros que han presentado nuestros pensionados en París y Roma (ya pintores de Cámara), Aparicio y Madrazo. El primero representa la constancia de los madrileños cuando el hambre desoladora, de los años 1811 y 12, y que pareciendo ya rehusaban recibir el pan de sus enemigos, los añadió de mucha expresión que inspira compasión y terror y está muy bien desempeñado. Como el asunto es muy popular y reciente se lleva mucho la atención común. De Madrazo, además de otros cuadros menores, pero muy bellos, hay uno muy grande de la muerte de Viriato, que pintó y expuso en Roma, pero que ha tenido que restaurarse y rehacer aquí porque naufragó el buque en que venía él y el ácido de la agua del mar lo había obscurecido y borrado totalmente. Es obra de mucha composición de tiernos afectos y que luce mucho". También la prensa local se hizo eco del cuadro de Aparicio (**Juicio crítico...**, 1818) y provocó una respuesta del pintor (**Aparicio**, 1818).

³³ Según oficio del viceprotector a Queipo de Llano firmado el 1 de septiembre de 1818 (39-14/1). Vid. nota anterior. Sobre la "Muerte de Viriato" vid. **Jordán** (1998: 47 y 52).

³⁴ Según oficio del viceprotector a Queipo de Llano de 25 de septiembre de 1818, pidiéndole se ampliaran los días de exposición (39-14/1).

³⁵ Según nota de 6 de septiembre de 1818 (39-14/1).

rías González Velázquez, Vicente López, José Madrazo y Bartolomé Montalbo) y de varios académicos de mérito (príncipe de Anglona, José Aparicio, el infante Francisco de Paula, Francisco Lacoma Fontanet y Miguel Parra), así como de varios alumnos (Juan A. Ribera, Rafael Tegeo o Ángel de Saavedra) y pensionados del Rey (Juan A. Ribera acababa de volver de Roma)³⁶. La exposición se prorrogó hasta el mes de octubre, y, una vez cerrada, se pidió a los expositores que no retirasen las obras para que se mostraran por unos días más por coincidir con la nueva boda del Rey, por lo que se reabrió desde el 23 al 28 de octubre³⁷. La relación conservada expresa que lo es solamente de algunas de las obras expuestas³⁸. La duración de la exposición de 1820 fue ampliada de igual modo para que la pudieran visitar los Reyes, y también por el éxito de público³⁹. Los profesores pidieron que sus obras fueran trasladadas desde el patio (donde habían sido colocadas) al piso principal, argumentando que allí había mejor luz; y les fue concedido⁴⁰, pero advirtiéndoles que tuvieran cuidado y "no cubran los excelentes cuadros de la Academia que constan en el catálogo"⁴¹. De aquí se puede deducir que hubo catálogo a la venta, pero no es posible saber si se trataba de una nueva edición o del de 1819. Entre las obras expuestas se encontraba el cuadro de José Aparicio "Las Glorias de España" (o "Alegoría del Rey, de la Religión y de la Patria")⁴².

Asombra un poco la falta de noticias exactas sobre algunas de estas exposiciones. La Academia siempre hacía gala de cumplir con todos sus acuerdos, pero a este respecto parecía haber olvidado el que tomó en 1807 cuando se decidió registrar en las actas de sus juntas las obras que presentaran al público sus profesores, aunque fuera "sin calificar su mérito". Por lo demás, las continuas referencias a la colocación de las obras de profesores, alumnos y aficionados en el patio nos hace pensar en el efecto que las

³⁶ Presentó una "Resurrección" y "Coronación de espinas de N.S. Jesucristo"; estas mismas obras, o de igual tema, le habían valido su nombramiento en la Academia de San Lucas (vid. **Augé**, 1998: 26).

³⁷ Según nota fechada el 22 de octubre de 1819 (55-2/1).

³⁸ *Resumen del desarrollo de la exposición una vez concluida a comienzos de octubre. Algunas obras de las presentadas ...* [1819]. Respecto a ella hay un escrito que dice que "la nota de los objetos de nobles artes presentados en la exposición pública [...] de 1819 se halla en expediente separado relativo a la remisión que debe hacerse de ella a la Primera Secretaría de Estado y del Despacho según orden de S.M." (55-2/1). Es posible que se remitieran allí también las relaciones de otras exposiciones que no hemos localizado.

³⁹ J.P. de 30 de septiembre de 1820: "El Sr. Vice-Protector hizo presente que en la mañana de este día habían SS. MM. honrado la Academia con su visita y que se retiraron muy complacidos del orden y disposición en que lo hallaron todo; que viendo el Rey la mucha gente que concurría a la exposición, había mandado se prorrogase la apertura hasta el día 4 del mes entrante de octubre" (127/3).

⁴⁰ Por acuerdo de la J.O. de 3 de septiembre de 1820 (88/3).

⁴¹ Según nota de 3 de septiembre de 1820 (55-2/1). La J.O. del mismo día autorizó esta propuesta haciéndola extensiva a los académicos de mérito (88/3).

⁴² Con fecha 16 de septiembre de 1820 se comunicó al Infante que el cuadro estaba ya colocado en el patio (55-2/1).

inclemencias atmosféricas harían sobre ellas, a pesar de que se cubrieran con un toldo, de que hubiera académicos, porteros, soldados y otro personal vigilándolas, y de que no se permitiera el paso en los "días de lluvia y barro".

La exposición de 1821 sabemos que se celebró por noticias tales como que el Infante ordenó que se inaugurara el 1 de septiembre, y que "se ponga el cuadro de Aparicio en el puesto principal del patio hasta el último día de septiembre y que el retrato de S. M. hecho por Madrazo se coloque después en el mismo puesto por el tiempo que sea menester para que el público lo vea"⁴³. O por la de que Micaela y María Concepción Fernández Navarrete fueron nombradas académicas de mérito debido a las obras que habían presentado en la exposición de este año⁴⁴, y la de que Vicente Pelegrer estaba esperando que el cuadro de Murillo "Santa Isabel" fuera devuelto a su sitio desde la exposición para poder sacar una copia⁴⁵. El jefe político de Madrid pidió que se retrasara la exposición de 1822, que estaba previsto que se inaugurase el 15 de septiembre, "por ser el día señalado para las exequias de los que murieron heroicamente en esta capital el 7 de julio defendiendo la libertad, por ser imposible con este motivo que pueda asistir la tropa de guardia y finalmente porque la concurrencia será corta por la misma razón"⁴⁶. Debido a ello, la exposición se prorrogó hasta el 16 de octubre. También remitieron obras artistas no residentes en Madrid, como Francisco Vallés y Pablo Rigalt que lo hicieron desde Barcelona⁴⁷. No sabemos si hubo exposición en 1823. En 1824 se hizo un nuevo catálogo que correspondía a la nueva ordenación dada a las obras propias de la Academia. Por ello, y para dar tiempo a que se imprimiera, se acordó postergar la exposición hasta pasado el 20 de septiembre⁴⁸. Existe una referencia indirecta a ella a propósito de un cuadro de El Españoleto, restaurado por José Bueno, que estuvo presente y "mereció general aplauso"⁴⁹.

Ya hemos visto al hablar del curso académico el acuerdo adoptado para el de 1825-1826 respecto a que no comenzara hasta que la exposición no concluyera⁵⁰. En 1826

⁴³ Según orden comunicada por Queipo de Llano al viceprotector con fecha 28 de agosto de 1821 (39-14/1).

⁴⁴ Fueron nombradas en la J.O. de 16 de septiembre de 1821 (88/3).

⁴⁵ Como se daba cuenta en la J.O.Extr. de 15 de noviembre de 1821 (88/3). La exposición se había prorrogado hasta el 7 de octubre según orden del 29 de septiembre (39-14/1).

⁴⁶ Oficio dirigido al viceprotector con fecha 13 de septiembre de 1822, visto en la J.O. de 22 de septiembre (88/3).

⁴⁷ Como se dio cuenta en la J.O. de 22 de septiembre de 1822 (88/3).

⁴⁸ Según oficio del secretario del Infante, Ambrosio Plazaola, al viceprotector, firmado el 7 de septiembre de 1824 (39-14/1). Se abrió la exposición del 22 de septiembre al 12 de octubre (20-1/1).

⁴⁹ J.O. de 7 de noviembre de 1824 (88/3). Vid. apartado dedicado a los restauradores de pintura.

⁵⁰ Por oficio de Pedro Franco a Ambrosio Plazaola fechado el 14 de septiembre de 1825 (7-4/2).

estuvo abierta durante todo el mes de septiembre y los primeros días de octubre⁵¹. En 1827 había quedado de nuevo obsoleto el catálogo debido a que algunas de las obras que hasta entonces estaban en la Academia habían sido trasladadas al Museo del Prado. Por otro lado, en ese año José Aparicio volvió a recibir los favores reales facilitándosele poder exponer durante los primeros días de octubre su cuadro del "Desembarco de S.M. y Real familia en el Puerto de Santa María el día 1º de octubre de 1823"⁵². A la exposición de 1828 se presentaron en un principio pocas obras, y entre ellas estaba una del pensionado en Roma Inocencio Borghini⁵³. De todos modos, a finales de mes llegaron más, y en los últimos días hubo también gran concurrencia de público⁵⁴. Durante esta exposición el cuadro de Vicente López representando a "La familia del Excmo. Sr. Liñán" produjo algunos daños al de "Los patricios romanos" de Murillo, ya que se cayó desde donde estaba colgado y lo golpeó. Al relatar los hechos al secretario general, el conserje comentaba que el cuadro de López se había caído por sus grandes dimensiones y que sería conveniente ordenar que los cuadros de los profesores (fueran de la jerarquía que fueran) se colocasen en el patio y no en las salas, donde "los hombres juiciosos dicen que con cuadros modernos impiden la vista de los mejores originales que tiene la España"⁵⁵.

La inauguración de la exposición de 1829 se retrasó algo esperando que el nuevo catálogo estuviera listo. Por otra parte, en la convocatoria se advirtió que no se aceptarían obras de bordado "ni otras que no fuesen análogas a las tres nobles artes"⁵⁶. En cuanto a la exposición de 1830 sólo sabemos que a Lucas Gandaglia le fueron admiti-

⁵¹ Por acuerdo de la J.O. de 3 de septiembre de 1826 (88/3), y notificación al infante de 29 de septiembre (39-14/1).

⁵² Según oficio al Infante fechado el 28 de agosto de 1827 (55-2/1). El cuadro de José Aparicio le había sido encargado por el ayuntamiento de Madrid que se lo regaló al Rey, y después de estar expuesto en la Academia pasó al Museo del Prado, según oficio del protector Manuel González Salmón al viceprotector conde de Torre Muzquiz de 21 de septiembre (55-2/1). Al parecer se desalojó el patio de la Academia donde estaban expuestas las obras de los otros profesores para colocarlo allí a partir del 1 de octubre, según las JJ.PP. de 27 de agosto y 3 de octubre (127/3). Con fecha 12 de octubre se remitió al Infante la relación de las obras expuestas (20-1/1). Aparicio publicó por su cuenta una explicación del tema del cuadro junto a su reproducción (**Aparicio**, 1827), que fue incluida en el catálogo del Museo del Prado de 1828 (**Eusebi**, 1828). Vid. **Pardo Canalís** (1985) y **Campderá y Moral** (1998).

⁵³ El cuadro llegó a través de José Pectorelli, aparejador de las obras de la Casa Real, según oficio del protector al secretario de 10 de septiembre de 1828 (55-2/1). Debía ser pariente suyo pues Borghini tenía por segundo apellido Pectorelli.

⁵⁴ Según oficio de la Academia al secretario del Infante, Ambrosio Plazaola, de 1 de octubre de 1828 notificando la clausura de la exposición y remitiendo relación de las obras expuestas (20-1/1).

⁵⁵ Escrito del conserje José Manuel Arnedo al secretario Martín Fernández Navarrete firmado el 21 de septiembre de 1828 (54-52/4).

⁵⁶ Por acuerdo de la J.O. de 20 de septiembre de 1829: La inauguración estaba prevista para el 22 de septiembre, pero el día 17 aún no estaba listo el catálogo (88/3).

das dos obras y que estuvo abierta desde el 21 de septiembre hasta el 4 de octubre⁵⁷. De la del año 1831 no hay referencia alguna, quizás por los preparativos de la convocatoria a premios generales. Y, de hecho, la de 1832 contó también con las obras de estos galardonados⁵⁸. La exposición de 1833 ya había comenzado cuando se produjo el fallecimiento de Fernando VII. Por primera vez se puso un límite de tiempo para la entrega de las obras que se pretendían exponer, que en años anteriores se habían ido colocando a medida que llegaban⁵⁹.

A la exposición de 1834 se presentaron aproximadamente ochentaicuatro obras de treintaicuatro autores diferentes (casi todos contemporáneos), entre los que se encontraban alumnos más o menos aventajados (José María Avrial, José A. Balaca, Ricardo Bucelli, Antonio Cabanna, Adriano Ferrán, el hijo de José Gutiérrez de la Vega, Antonio Maffei, José Vallespín o Justo María Velasco)⁶⁰. Estuvo abierta desde el 26 de septiembre hasta el 11 de octubre, y fue prorrogada debido "al temporal de lluvias" y en "atención a los deseos que manifiesta el público en gozar de las muchas obras nuevas y de los mejores profesores que se han presentado en este año"⁶¹. La apertura de la exposición de 1835 fue autorizada por una R.O. de 7 de septiembre⁶². La de 1836 se

⁵⁷ Por acuerdo de la J.O. de 19 de septiembre de 1830 (88/3).

⁵⁸ Según una nota de 5 de septiembre de 1832 se abrió desde el 10 de septiembre hasta el 4 de octubre. De nuevo la relación de lo expuesto se remitió al infante Carlos María con fecha 5 de octubre (58-11/5). A pesar de que hemos intentado averiguar el paradero de los documentos remitidos al Infante no hemos conseguido localizarlos en el Archivo de Palacio.

⁵⁹ Según circular impresa con fecha 16 de septiembre de 1833 que sirvió de modelo para las siguientes exposiciones hasta la de 1840 (58-4/5).

⁶⁰ *Lista de las obras que se han entregado en el despacho de la Real Academia de San Fernando para presentarlas en la exposición pública que dio principio en 26 de septiembre de 1834* (55-2/1).

⁶¹ Según oficio al capitán general de la provincia fechado el 7 de octubre de 1834 pidiéndole refuerzos de guardias para vigilar la exposición (58-11/5). Aparecieron varias críticas de esta exposición en la prensa local (**Exposición...**, 1834; y Pedro Madrazo la recordaba al hablar de la de 1835 (**Madrazo Kuntz, P.**, 1835c).

⁶² Aparecieron varias críticas en la prensa local (**Madrazo Kuntz, P.**, 1835c; **Exposición...**, 1835). **Ferrer** (1952: 71-74), como ciudadano cubano de viaje por Madrid reflejó su paso por la capital, y por el edificio de la calle de Alcalá, en los siguientes términos: "También merece visitarse el Gabinete de Historia Natural, que se halla en la calle de Alcalá, al lado de la Aduana [...]. En el piso más bajo hay doce salas, con buenas pinturas y objetos curiosos. En estas piezas se colocan los cuadros y figuras de la exposición que se hace todos los años a fines de septiembre, para que luzcan sus obras los aficionados que quieran. En la del año 1835 presentaron cuadros de mérito; entre ellos uno pintado por Madrazo, maestro de la reina Cristina, recordando la muerte del duque de Nemours en la batalla de Ceriñola, de brillante pincel y colorido, y en cuyos personajes colocó los retratos de individuos que hoy se han dado a conocer por su talento y patriotismo, como Vega, Espronceda y otros. Uno de Esquivel, con la graciosa escena de unos muchachos que trataban de jeringar a un perro; aunque la idea no era muy decente, tenía decoro y chiste. Otro, de Kuntz, con la jura de Isabel II para princesa de Asturias, verificada en el monasterio de San Jerónimo, en julio de 1833, con pincel entendido y retratos de los que asistieron. Dos cuadros pintados por S.M. la Reina Gobernadora, según decía un papel, y otros infinitos que sería prolijo enumerar, concurrieron al certamen [...]. Hay también una biblioteca pública

abrió después de solicitar del Gobierno fondos para los gastos necesarios, y de explicar al secretario del Despacho y de la Gobernación que las exposiciones eran "el barómetro de los progresos o decadencia de las artes en la nación"⁶³. A propósito de esta exposición hay que tener en cuenta además que la Academia había visto invadidas sus salas por las obras recogidas de los conventos suprimidos a consecuencia de las disposiciones desamortizadoras del ministro Álvarez Mendizábal, y que también se había incrementado el trabajo de todos los profesores y empleados. En la prensa local se comentó de ella que faltaban cuadros de historia y había demasiados retratos, obra algunos de ellos de Vicente López (retratos de Isabel II, de la Reina gobernadora, del comisario de Cruzada Liñán y de Sepúlveda, director de la Casa de la Moneda), de Federico Madrazo (los de la Reina gobernadora y del duque de Osuna) y de Carlos L. Ribera (retrato de la Reina gobernadora). Según este mismo comentarista, el gran protagonista de la exposición fue Jenaro Pérez Villaamil, del que destacaba su "asombrosa fecundidad", pues presentó catorce cuadros, y "la manera ingeniosa y pintoresca de describir objetos nacionales". También hubo paisajes, de la mano de José Gutiérrez de la Vega Bocanegra, y varias perspectivas de José María Avrial. El género mitológico estuvo representado por Rafael Tegeo ("Lucha de Hércules y Anteo" y "Diana sorprendida en el baño por Acteón") y por José Gutiérrez de la Vega López ("Combate de guerreros"). Un cuadro de tema religioso presentó Bernardo López ("Cristo"), y varios asuntos costumbristas José Elbo ("Un majo", "Un picador a caballo") y Leonardo Alenza ("Unas manolas", "Un suplicio", "Un asesinato" e "Información judicial"). El mismo Elbo presentó un cuadro de animales ("Dos toros"). Rosario Weiss presentó dos copias ("Caballos" de Velázquez, y "Una desconocida recostada" de Goya); y Teresa Nicolau, José Ferrán y Ugalde varias miniaturas⁶⁴.

Algún problema debió haber una vez iniciada la de 1837, pues fue convocada la comisión de profesores encargada de aceptar las obras, y se les comunicó que "no siendo [la exposición ...] precisamente para disfrutarla los profesores y personas muy inteligentes en las nobles artes, sino para el público, no se dé pase a cuadro ni figura alguna inhonesta o que pueda ofender los ojos de los espectadores, para lo cual se recomienda [...] la mayor severidad en su examen y admisión". En el informe que redactó esta comisión se decía que habían sido estudiadas dos obras: "El interior de una casa" obra de un alumno, y "La Caridad" de José Gutiérrez. Sobre la primera se informó que no tenía ningún mérito artístico y que era un "asunto o composición sobradamente inmoral". Respecto a la de José Gutiérrez hubo empate de votos sobre si volver a colgarla o no, optando finalmente por colocarla de nuevo en la

accesible todos los días. Lo demás se muestra lunes y viernes, si no es de fiesta o lluvia, que traslada al siguiente".

⁶³ Oficio fechado el 9 de septiembre de 1836. También se pedía dinero para abrir los estudios y para poder seguir recogiendo "las preciosidades artísticas para el museo nacional" (55-2/1).

⁶⁴ Ochoa (1836b). **Cambroner** (1913: 400-415) hizo posteriormente un breve repaso por las exposiciones de 1836 a 1840.

exposición⁶⁵. Hubo también bastantes retratos, ejecutados por Vicente López, José Castelar, Federico Madrazo ("Señorita tocando el arpa" y otros) y por Antonio Cavanna ("Retrato de una joven bien conocida tomando una taza de café"). El género de paisaje estuvo representado, entre otros, por Jenaro Pérez Villaamil y José María Avrial; el religioso por José Gutiérrez de la Vega ("Caridad") y por Antonio María Esquivel ("Apostolado" y otros), y el de animales por José Elbo (varias "toradas"). Tersa Nicolau presentó alguna miniatura⁶⁶.

La inauguración del Museo Nacional de la Trinidad en 1838 pudo haber restado interés a la exposición de la Academia, que además había tenido que trasladar algunas de sus obras a él. Sin embargo debieron presentarse más obras que en otras ocasiones, y en un escrito se decía que "ha llamado extraordinariamente la atención al público de esta capital". Los cuadros que se situaron en el patio tuvieron que ser retirados por la lluvia, acomodándolos sobre unos bastidores hechos a propósito para pasarlos a la sala de entrada al patio. Además, a los profesores encargados de admitir las obras se les volvió a insistir sobre que no permitiesen "cuadro ni figura inhonesta"⁶⁷. Reproducimos a continuación un extenso comentario sobre la misma, pormenorizado e íntimo, pues lo

⁶⁵ Por acuerdo de la J.P. de 4 de septiembre de 1837, comunicado a Esteban Agreda y Juan Gálvez con fecha 13 del mismo (58-4/5). **Arias de Cossío** (1978: 17-18) dice que presentó un cuadro con el tema de "La Caridad" en la exposición de la Academia del año 1837, y otro con el mismo título (o quizás la misma obra), en la de 1838, que fue adquirido por la Reina gobernadora, y "del que actualmente ignoramos el paradero".

⁶⁶ Aparecieron varios comentarios a la exposición en la prensa local: **Academia...** (1837); **Bellas artes...** (1837); **Exposición...** (1837a y 1837b); **F. de la U.** (1837); **R.** (1837); **Rápida ojeada...** (1837); **Rotondo** (1837), y **Salas Quiroga** (1837). José de Madrazo hacía varios comentarios sobre algunos de los pintores presentes en la exposición (Esquivel, Villaamil, Elbo, Avrial, Vicente López y Gutiérrez de la Vega), en una carta que mandó a su hijo Federico fechada el 28 de septiembre de 1837; en ella le decía además que "Yo no he podido acabar el cuadro y por eso no lo he expuesto aunque es tan poco lo que me falta que en tres días lo acabaría pero no tengo empeño en ello y por la razón de que en el año próximo como acaso no habrá nada tuyo que exponer lo haré yo con el mío y otros, si Dios me da salud, para que no faltase nunca alguna obra de los Madrazo en la exposición a fin que las gentes no se olviden ni tomen otros en la opinión el puesto que nos corresponde y principalmente por ti para que halles un buen lecho a tu regreso, aunque siempre procurarás mandar algo" (**José Madrazo**, 1998b: 87).

⁶⁷ Según nota del 18 de septiembre de 1838. El conserje remitió con fecha 8 de octubre al secretario la relación de lo expuesto, y con fecha del día siguiente se hizo igual respecto al ministro de la Gobernación (58-4/5). El conserje notificó al secretario el 29 de septiembre el traslado de las obras por las inclemencias del tiempo (80-8/4). Aparecieron menciones a ella en varias publicaciones periódicas: **Academia...** (1838); **Curioso Parlante** (1838); **M.** (1838); el **Pobre Diablo** (1838) comentaba además que estaba expuesto el cuadro restaurado por Juan A. Ribera de la "Transfiguración" de Julio Romano; **Valera** (1838). **José Madrazo** (1998b: 185 y 229) escribía a su hijo Federico el 5 de mayo de 1838 lo siguiente: "Celebro que hayáis pensado tú y Carlitos [¿Carlos L. Ribera?] en hacer vuestros retratos para presentarlos en la próxima exposición de esta Academia y sólo te encargo de que esta promesa no sea echada en el olvido, pues en un cajón pueden venir muy bien ambos retratos por el conducto de Bayona y Santander que es el mejor y más pronto". En otra carta fechada el 4 de agosto le dice respecto a sí mismo: "Hace pocos días que trabajo aquí en el Tívoli en el cuadro que dejé bosquejado del Amor dormido, habiéndolo concluído enteramente el del Gran Capitán en casa y que ha quedado tal que no le conocerías si le vieses por su fuerza y armonía. Luego que esté seco lo traeré aquí para ponerle el marco dejándole en la rotunda hasta que le lleve a la Academia para exponerle este año"

hacía José de Madrazo a su hijo Federico en sendas cartas de 21 y 29 de septiembre del mismo año: "Hoy ha empezado la exposición de nuestra Academia y Carderera ha llevado a ésta el retrato del Marqués de Branciforte de lo que me ha alegrado para que se vea este año alguna obra tuya y le hemos colocado en el mejor sitio, esto es enfrente a la puerta en la sala grande y precisamente en el mismo sitio que se puso tu Gran Capitán; yo he colocado el mío en el Patio y mañana veré qué efecto hace, que nunca podrá ser bueno por la razón de que los cuadros vigorosos y entonados reciben los reflejos de las paredes que son blancas y destruyen totalmente su efecto. Pasado mañana llevaré el del Amor encadenado por las Ninfas y le colocaré al lado del tuyo, habiendo dejado marcado el puesto y de la otra parte tiene los de Carderera que son la Virtud y el Vicio, los dos retratos en busto de los Marqueses de Malpica y el de la Marquesa de Branciforte de cuerpo entero, algo más que de un tercio al natural. La exposición de este año es la más abundante en cuadros que he conocido en Madrid, pues solamente el Luca fa presto de Villaamil creo que ha presentado 17, siempre de cosas góticas sacadas en parte de estampas francesas y en parte de su imaginación con la más pequeña parte de la verdad; tiene cosas buenas y cosas medianas, ejecutadas con un toque franco a estilo de mosaico, lo que dio lugar para que el Conde de Humanes dijese en el Liceo que Villaamil no pintaba los edificios sino que los fabricaba con colores formando de éstos cuerpos sólidos; por de contado todos sus cuadros representan arquitectura gótica, y en ésta puede pasar los pedazos sólidos de colores; pero cuando pase la moda del gótico se verá algo apuradillo para expresar el carácter y verdad de los cuerpos que carecen de las menudencias de los resaltillos y de la filigrana"⁶⁸. En la segunda carta continuaba su pormenorizado comentario, contándole que a pesar del tiempo lluvioso que hacía en Madrid la exposición seguía abierta, y que de entre el gran número de cuadros la mayoría eran copias del Real Museo "y los restantes retratos a excepción de los dos que yo he presentado de historia; la alegoría de la virtud y el vicio de Carderera; la Reina Católica entregando sus joyas a Colón de Dn. Pepito [José López Marc]; y la muerte de Dn. Álvaro de Luna por Van Halen y otro de que ya no me acordaba de López que representa la Virgen acogiendo bajo su manto a varios pobres, para Vista Alegre. Entre los muchos que ha presentado Villaamil el mejor es el del Sepulcro del Cardenal Ximénez de Cisneros en Alcalá porque tiene mucho acorde, fuerza y verdad en los tonos característicos. El cuadro de Dn. Pepito ha quedado bastante acordado y no hace mal efecto; se le hice traer a casa unos días antes con lo que consiguió alguna ventaja. El de Carderera hace muy buen efecto, y para mi gusto mejor de lo que ha presentado hasta aquí; pero siempre fusilero. Gutiérrez ha presentado un retrato de la Reina Gobernadora de muchísima semejanza y bien pintado, habiendo tomado el traje y la actitud del de Velázquez de Dña. Margarita de Austria, con mucha fuerza y bien

⁶⁸ Y a modo de postdata le advierte que ha cambiado de sitio el cuadro del Gran Capitán, y que no puede entretenerse más escribiéndole porque "estoy retocando a toda prisa el otro cuadro para ponerlo mañana en la Exposición" (José Madrazo..., 1998b: 250-251).

entonado pues los muchos lazos rojos que le ha puesto en el cabello y en el pecho y la tinta general sonrosada de las carnes forman un conjunto de armonía muy agradable y que a una cierta distancia aparece el colorido de dichas carnes muy verdadero, y lo más particular es que no tiene medias tintas, azuladas, violetas, amarillentas u de otra especie pues todas son del tono sonrosado y sin embargo no ofrecen monotonía, tampoco tienen fuertes sombras excepto en las partes extremas que terminan con el fondo que son muy sostenidas, perdiéndose con las vigorosas de éste, de lo que resulta un gran relieve dulce y armonioso; la blanquería es toda cenicienta sin que aparezca pesada ni scua. En una palabra, el dicho retrato es infinitamente mejor de cuanto hasta ahora ha hecho Gutiérrez y en éste puede decirse con razón que ha sido digno imitador de Murillo y de Velázquez. Conozco que te chocará esta descripción pero cuando las cosas lo merecen me gusta hacer justicia. En otras obras ha sido un mono de Murillo pero en dicho retrato ha imitado verdaderamente las buenas cualidades de este pintor y aún las de Velázquez. Por el contrario, Esquivel, que actualmente se halla en Sevilla llenando de retratos dicha ciudad hace una tristísima figura con el retrato de cuerpo entero de la Reina Dña. Isabel 2ª que está al lado del descrito pues además de no parecerse nada tiene un colorido duro, pésimo y desagradable; y eso que le pintó con todo empeño para echar abajo a cuantos pintores existen en España y aún a todos los extranjeros, pobre, majadero y fanfarrón!. ¿Qué habrá dicho su panegerista eterno Dn. Juan Nicasio Gallego cuando haya visto el de Gutiérrez? Otros dos retratos hay en la exposición pintados por el referido Esquivel que se presentaron el año pasado en la exposición del Liceo; pero si malo es el de la Reina peores son éstos, parecen pintados por [Carlos] Blanco o por el Canario [¿Cruz y Ríos?]. Tu Tío [Pedro Kuntz] ha presentado el retrato de Luján que es bastante bueno aunque peca un poco de seco. El retrato que ha presentado Texeo de Ayegui a caballo del tamaño natural, un poco menor de mi cuadro del Gran Capitán, está muy bien ejecutado y el caballo perfectamente estudiado con el pelo del color del que lleva el Conde Duque de Velázquez y aunque dicho retrato tiene más fuerza que otros cuadros suyos aparece sin embargo algo frío, Ayequi está muy bien colocado sobre el caballo y su dibujo muy correcto. Está colocado en el Patrio enfrente del mío del Gran Capitán. Al lado de tu retrato del Marqués de Branciforte se halla colocado el mío del Amor encadenado por las Ninfas acompañado de otros que también he pintado de Dn. Manuel Bohorques, del de la hija del Duque de Gor, hoy día Marquesa de Pobar y del de la Manuelita Rico [...] Tu retrato de Branciforte gusta mucho y lo mismo los que yo he puesto en particular el Gonzalo a pesar de la luz poco favorable que disfruta en el Patrio"⁶⁹.

Por lo demás, y a pesar de que al Gobierno se le comunicaba que las exposiciones eran un éxito de artistas y de público, en 1839 el secretario de la Academia, Marcial

⁶⁹ Y añade que "anteayer empecé el del Marquesito de Pobar para colocarle al lado de su mujer y hoy espero concluirle. Creo sea el retrato menos malo que he pintado hasta ahora por su frescura y soltura en la ejecución" (**José Madrazo...** , 1998b: 253-254).

Antonio López, advirtió que había que adoptar medidas más severas para no permitir que figuraran en ellas "cuadros que no fuesen dignos de este honor"⁷⁰. Entre los comentarios que figuraron en la prensa local hay uno que más que criticar las obras en sí lo hacía respecto a la propia Academia. Por ejemplo, a uno de estos comentaristas no le parecían bien ni el horario de exposiciones ("que a los señores académicos se les antoje hacer abrir a la hora en que todo el mundo toma chocolate", esto es, las diez de la mañana), ni las normas de acceso a las salas ("es circunstancia precisa entrar sin capa ni cosa que lo valga en ese establecimiento por no sé qué rancia costumbre, que prohíbe tener frío en tiempo de feria ", y también se preguntaba por qué "hacen quitar el sombrero"). También le llamaron la atención las condiciones higiénicas de los locales ("¡Qué mal huele aquí! [...] es el meadero de ahí fuera", o "¡Mira qué hueco hay tan sucio y hay una espuerta! Hombre se habrá caído hoy. No, si está desde el primer día. En esto sentí un ingrato olorcillo de que antes hablé y no pude menos de exclamar: ¡Peor señor, por qué no procuran enmendar esas pequeñeces de escoba siquiera en los quince días que dura la exposición, y no que hay sitios que parecen basureros al paso de tanta gente!"; también encontró el comentarista telarañas, y no dejaba de chocarle "un descuido tan notable"). Por otra parte tampoco le gustó la distribución de los cuadros, pues algunos estaban en el patio ("¿Y estos cuadros del patio son todos malos? No señor, los hay entre ellos excelentes aunque en corto número. Entonces, ¿por qué están a la intemperie esos que dice Vd. que son buenos? No cabrán acaso en las salas de arriba") y otros apretujados en el piso principal. El único cuadro criticado directamente, aunque no se nombra a su autor, fue el de "Don Rodrigo Calderón", de Carlos L. Ribera. Este mismo comentarista aprovechó para criticar a otros que escribían de oído, sin conocer bien el tema sobre el que trataban. De igual modo criticaba a los pintores que año tras año seguían exponiendo sin demostrar avance alguno, y a los que permanentemente exponen "mamarrachos". Y concluía diciendo que de todo esto tenían la culpa la académicos, que a pesar de sus conocimientos muchas veces tenían que ceder a presiones externas para admitir que expusieran artistas no del todo merecedores de tal oportunidad⁷¹. Para otros comentaristas los mejores cuadros de la exposición de 1839 fueron los presentados por Rafael Tegeo ("Un bandolero contemplando la cabeza de uno de sus compañeros colocada en el camino"), Carlos L. Ribera ("Don Rodrigo Calderón marchando al suplicio") y Federico Madrazo ("La aparición de dos ángeles a

⁷⁰ Expuso estas opiniones en la J.P. de 19 de octubre de 1839 (128/3).

⁷¹ **Academia...** (1839: sobre todo la entrega 13^a); **Bellas Artes...** (1839a y 1839b); **D.** (1839); **Exposición...** (1839a y 1839b); **Tirabeque** (1839); **Araújo Sánchez** (1886). Vid. **Pardo Canalís** (1973) y **Gaya** (1975: 174) quien comenta que no encontrando el periódico el *Semanario Pintoresco Español* redactor que quisiera ocuparse de ella, la redacción pidió excusas, y que "podemos consolarlos de la falta, y con creces, porque de ella habló muchos años después, en 1896, y desde las páginas de *El Día*, Ceferino Araújo, que la recordaba con legítima nostalgia, por ser la primera que había visitado, siendo muy mozo".

Godofredo de Bouillon")⁷². También presentaron obras Vicente, Bernardo y Luis López, José Madrazo, Jenaro Pérez Villaamil, Valentín Carderera y José Gutiérrez. Respecto a las jóvenes promesas, se decía que "para alguno no podremos hacerle más cumplido que el de pasar en silencio sus modestos ensayos"⁷³.

Para la exposición de 1840 se tomó la previsión de hacer "una docena o docena y media de pies derechos con sus bastidores para colocar los cuadros [...] economizándose de este modo la clavazón que se estropea todos los años, y cuerdas que se invierten para asegurarlos si son voluminosos y de mucho peso"⁷⁴. De la relación localizada hemos contabilizado quinientas treintaiocho obras, y resulta bastante difícil averiguar cuáles fueron remitidas a la Academia precisamente para este evento. Sólo se especifica que fueron las "colocadas en las dos galerías" para la exposición, pero parece más bien un inventario de lo que la Academia tenía o quiso colocar en esa ocasión, y no una relación de las obras presentadas por los pintores contemporáneos. Por este hecho no vamos a tratar de ella en este apartado sino en el del Museo, ya que debe ser considerada como un inventario⁷⁵. De nuevo acudimos a un comentario que hizo José Madrazo a su hijo Federico respecto a ella: "La exposición pública de la Academia de Madrid ha sido muy pobre este año pues de los pintores de algún mérito sólo Tejeo ha presentado un cuadro de Retratos de Familia y dos cuadritos también de retratos que han presentado de Carlitos Rivera hechos en París, de los hijos de un Español rico que se halla en aquella Capital, cuyos cuadros en verdad no me han llenado mucho, siendo infinitamente mejor su cuadro del Don Rodrigo. Los demás profesores de mérito no han querido exponer por la justísima razón de no exponerse a la crítica de los charlatanes que sin entender nada de pintores cortan y rajan, animados de pasiones viles, escribiendo en los periódicos artículos disparatados y llenos de desvergüenzas. Por la misma razón yo tampoco he querido exponer nada aunque tenía entre otras cosas dos retratos hechos con esmero, uno del Duque de la Victoria y otro de Cecilia. Veo que es necesario e indispensable enseñar a ver y sentir las artes a estas gentes y que los profesores de las artes nos tomemos este encargo publicando todos los años una revista de la Exposición, alabando lo que verdaderamente es digno y dejando en su lugar lo mediano y lo malo. Sin ésto no puede conservarse reputación alguna y lo peor es que se extravía el gusto induciendo a error a los aspirantes. No hallo otro medio para combatir el charlatanismo

⁷² El 8 de junio de 1839 **José Madrazo** (1998b: 349 y 386) le decía a su hijo Federico que si no pensaba llevarse el cuadro a Roma "convendrá que no pierdas tiempo en remitírmele bien acondicionado para que yo tenga tiempo de mandarle hacer un marco para presentarle en esta Exposición"; en otra carta del 11 de diciembre le decía que estuvo muy bien colocado "a la mejor de todas las luces".

⁷³ **Bellas Artes...** (1839b: 394).

⁷⁴ Según nota del secretario al conserje de 3 de agosto de 1840 (80-8/4).

⁷⁵ *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia de Nobles Artes de S. Fernando para la Exposición pública de 1840: a saber...* (6/CF.1). También la prensa local se hizo eco (**Exposición...**, 1840).

y a la ignorancia que el que acabo de indicar, pues cuando el público lea los artículos de una revista de la Exposición escritos con juicio, con verdadera y razonada crítica con imparcialidad, sin pasiones ni personalidades y sobre todo con saber y buenas doctrinas despreciará los maleficios escritos de los ignorantes que se meten a hablar de lo que no entienden y aún harán de que a éstos se les caiga la pluma de las manos cuanto tratan de escribir de lo que ignoran"⁷⁶.

En 1841 el secretario general volvió a expresar su opinión sobre las exposiciones, pues creía que no estaban respondiendo al fin que se había propuesto la Academia al promocionarlas, ya que -decía- la mayoría de quienes presentaban obras no eran profesores de su seno (sino artistas ajenos a ella) con lo que los académicos estarían demostrando no ser acreedores a la confianza que todos, incluido el Gobierno, habían depositado en ellos. Por lo demás, la exposición de ese año estuvo muy concurrida de público y fueron numerosas las obras presentadas⁷⁷. En la prensa local tuvo gran efecto el hecho de que Antonio María Esquivel regresara a la escena artística tras recuperar la vista⁷⁸, y en general la exposición resultó buena, pues se comentó que "tiene obras de relevante valor que descuellan más al lado de cuadros de inferior mérito y poco dignos a la verdad de alternar con los de los primeros artistas". Éstos eran Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Vicente López, Rosario Weiss, Benito Sáez, José Elbo, Leonardo Alenza, y Francisco de P. van Halen, quienes se salvaban de "entre lo mucho mediano que la Academia, por razones que respetamos pero que no comprendemos, admite a la exposición". Y se recomendaba a la Academia que "procure para otro año dar a la exposición un aspecto más regular, que trate de que los cuadros, ya que no apiñados, no estén tampoco diseminados como ahora sucede obligando al curioso a deshacer cien veces lo andado y aún con peligro de perder algunas de las obras que yacen avergonzadas en aposentos escondidos sin capacidad y sin luz". Por último, desde este mismo periódico, se hacía la siguiente reflexión: "las exposiciones sirven para consolidar tal vez la reputación de un artista, sirven para mantener vivo el entusiasmo, la fe artística, y a fe que es consideración demasiado importante para no dar a estos nobles concursos

⁷⁶ Carta fechada el 4 de noviembre de 1840 (José Madrazo..., 1998b: 435).

⁷⁷ *Exposición pública de 1841. Razón de las obras de pintura y demás objetos artísticos que se reciben en el despacho de esta Academia, con expresión del número del recibo que se entregará a los respectivos interesados de las mismas, para su resguardo ...* (55-2/1).

⁷⁸ Ferrer (1841) llamó la atención sobre los cuadros que merecieron mayor atención del público; elogiaba al restablecido Esquivel quien presentó once cuadros, dos de ellos de temática religiosa pero considerados por el comentarista como históricos "porque la religión es nuestra historia" ("La caída de Luzbel" y "Los remordimientos"). También entre los mejores estuvieron Rosario Weiss, Calixto Ortega, Francisco de P. van Halen y Leonardo Alenza. Aparecieron otros comentarios en *Academia...* (1841) y en *Exposición...* (1841a). Sobre cierta polémica suscitada en la prensa periódica respecto a los diferentes estilos de las obras presentes en la exposición, vid. Láinez Alcála (1943).

toda la latitud, todo el interés que se merecen y que tan necesario es si se quiere que la España recobre un lugar distinguido en la república de las artes"⁷⁹.

Para la exposición de 1842 se decidió que las obras se presentaran dentro de los ocho días anteriores a la inauguración, y que en su colocación se siguiera el criterio de la Academia y no el de los autores, "sean quienes fueren"⁸⁰. Por otra parte la comisión encargada de examinarlas rechazó por primera vez numerosas obras⁸¹. Entre ellas estaban dos copias de "los medios puntos" de Murillo realizadas por José Aranguren ("persona de poca vista"), una obra de José Balaca que representaba "una joven jardinera con ramo de flores", "los niños jugando con juguetes" de Lino García, el "Patriarca Abraham despidiendo a la esclava Agar" de Luis Velasco, un "claustro de monjes cartujos" de José María Isidro, un "país" de Eduardo de León Rico Mesonero, una copia de "Venus y Adonis" de Tiziano realizada por José Fernández Hielve, varias obras de Tomás Carnicero, un "cuadro pintado al óleo en que estan desnudándose varias figuras", un "cazador" de Anselmo Fernández, y varios dibujos y planos arquitectónicos⁸². La exposición estuvo abierta hasta el 9 de octubre⁸³. La prensa local aprovechó esta ocasión para debatir sobre el mérito del arte español del momento, y entre ellos apareció la opinión de un literato francés, Auguste Delorme, que se encontraba de paso por España. Delorme visitó la exposición de la Academia y se sorprendió "de la escasa colección de obras de los actuales artistas que a mi llegada estaban expuestos al público. Reducíase a retratos, pintados algunos con regular dibujo y buen gusto de color, y a pocos cuadros, la mayor parte de los cuales no pasa de una modesta medianía". Salvaba de la mediocridad los retratos realizados por Federico Madrazo y por Antonio María Esquivel, y se sorprendía de los poco más de diez cuadros históricos de alguna relevancia, lo que manifestó a un amigo que le acompañaba y éste le contestó que se debía "al miedo de los artistas a la crítica apasionada de los periódicos", de lo que él concluyó

⁷⁹ **Exposición...** (1841b).

⁸⁰ En J.O. de 21 de agosto de 1842 (90/3). La J.C.P.E. de 12 de septiembre acordó prorrogarla hasta el día 24 ante la petición expresa de varios profesores y el hecho de que estaban por llegar algunas obras desde Sevilla. Las últimas obras en llegar fueron las de Federico Madrazo, el 25 de septiembre (119/3). Su padre le decía en una carta fechada el 26 de diciembre de 1841 lo siguiente: "He leído con gusto lo que me dices de los hermosos retratos, o sean figuras de medio cuerpo de la Albanesa y la mujer del mole de Gaeta que has pintado para exponerlas en esa exposición pública junto con el cuadro de las Marías y varios dibujos y aunque me alegraría de que te comprasen las medias figuras de las dos mujeres, esto es, si te las pagasen bien, por otro lado lo sentiría porque quisiera que las vieses aquí en la Exposición de esta Academia para que conozcan más y más tu mérito en los dos estilos diversos, aunque también lo verán en el Pelayo" (**José Madrazo...** 1998b: 489).

⁸¹ En las J.C.P.E. de 18 y 25 de septiembre (119/3).

⁸² *Nota de los cuadros que entregan al conserje de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para presentar a la exposición pública del presente año de 1842.* De las aproximadamente ciento treintaicuatro obras de pintura registradas fueron rechazadas diez (55-2/1).

⁸³ Según oficio del conserje al secretario de 9 de octubre de 1842 (80-8/4).

que "parece que éstos, trasladando al campo de las artes la parcialidad de los partidos políticos, encomian las obras de los profesores de su bando, deprimiendo las de sus rivales". Delorme, enemigo de "los nazarenos", arremetió contra el "Moisés" de Espalter, pero en cambio se deshizo en elogios con las obras de Esquivel; resaltó el retrato de Isabel II por Bernardo López, y otros dos retratos que vio en casa de Vicente López⁸⁴. Pues bien, a este comentario contestaron Pedro y Federico Madrazo en el mismo periódico, y en él dudaban de que el Sr. Delorme fuera un nombre real, siendo más bien uno ficticio puesto como excusa para arremeter contra los artistas que Pedro había defendido en un artículo anterior⁸⁵.

Para la exposición de 1843 sabemos que se estuvieron recibiendo obras desde el 19 al 29 de septiembre, y que de pintura figuraron en torno a las ciento cinco obras⁸⁶. Pero según se recogió en la prensa, no fue muy lucida, pues se la llegó a calificar de "pobre y mezquina [...] sin que se vea en ninguno de los cuadros el pincel de López o de Madrazo"⁸⁷. Otro artículo comenzaba diciendo que "Con profunda amargura y desconsuelo hemos recorrido este año los extensos salones de la Academia de S. Fernando [... pues] todo lo que no es progreso en las artes, es decadencia", ya que ninguno de los grandes artistas del momento (los López, los Madrazo, Villaamil, Gutiérrez de la Vega, Elbo o Avrial) han presentado obras, en un gesto que el comentarista califica como de apatía y de "desdén hacia lo que se considera en todos los países civilizados como un honor para los individuos y para el suelo que los vio nacer"; siendo un "exacto reflejo de la situación del país; la consecuencia natural de los trastornos revolucionarios. ¡Ni un solo cuadro de composición! ¡Retratos y nada más que retratos! [...] porque éstos son los únicos que se encargan". Y de paso se critica a la Academia: "No quisiéramos que la comisión [...] encargada de admitir cuadros para esa especie de certamen, hubiera sido tan fácil e indulgente esta vez. En el patio y en las últimas salas hemos visto mamarrachos indignos de figurar en ninguna parte, y mucho menos con la autorización de un cuerpo tan respetable". De esta crítica solamente se salvan obras de Carlos Luis Ribera, Esquivel, Tegeo, Camarón, van Halen, Brugada, el duque de Rivas, Luis y Fernando Ferrant, Monroy, Castelar, Mendoza, Gariot, Alenza ("siempre dedicado a su género peculiar, y siempre relegado a un rincón de la Academia"), León, y las pintoras Odena, Menchaca y Crespo⁸⁸. Y parecidas consideraciones compartieron otros comentaristas,

⁸⁴ Delorme (1842).

⁸⁵ Madrazo Kuntz, P. (1842). Aparecieron otros comentarios a la exposición en la prensa local: *Exposición...* (1842a y 1842b), J. A. de R. (1842), Mitjana (1842) y Verbi-Gracia (1842). En nuestros días también se han ocupado del tema Pardo Canalís (1966b) y Álvarez Lopera (1996).

⁸⁶ *Razón de las obras que presentan a la exposición pública los SS. Profesores y aficionados a las nobles artes de la Academia de San Fernando en el presente año de 1843* (55-2/1).

⁸⁷ *Exposición...* (1843).

⁸⁸ *Academia...* (1843b).

quienes, destacando el crecido número de visitantes, no se dejaban de lamentar de la ausencia de los renombrados artistas, apuntándose como causa posible de ello el miedo a la crítica impresa, y explicando que "no podemos ni aún imaginar que nuestros más esclarecidos artistas sean tan susceptibles y quisquillosos, que por no exponerse a la censura poco acertada de un profano se priven de la gloria que siempre han adquirido exponiendo al público sus obras"⁸⁹.

En la exposición de 1844 tanto Bernardo López como Federico Madrazo recibieron trato de favor, porque a pesar de haberse fijado el plazo de entrega de las obras ninguno de los dos había acabado los retratos del general Narváez ni el de la Reina que pensaban remitir; además, y posiblemente por la personalidad de los efigiados, se les asignó un espacio especial en la Sala de juntas⁹⁰. Curiosamente Federico Madrazo presentó finalmente su cuadro sin terminar⁹¹. Aproximadamente figuraron ciento cuarentaicinco obras de pintura⁹². La prensa, una vez más, aprovechó no sólo para hacer crítica de las obras expuestas, sino también para opinar sobre el progreso de la pintura en nuestro país. Por ejemplo, desde una de estas publicaciones periódicas se afirmaba que "se notan progresos, y que tenemos pintores de un mérito sobresaliente, a pesar de que el número de nuestros artistas sea pequeño con respecto al de otras naciones"; y que el hecho de que solo se vean retratos en las exposiciones se debe a la falta de protección, de gusto y de ganas de invertir. Sobresalieron las obras de Federico Madrazo, Bernardo López, Rafael Tegeo, Luis y Fernando Ferrant, Prats, Cerdá, Mendoza, Alenza, Cardenera, Fernández Cruzado, Francisco Gutiérrez, José Gutiérrez de la Vega López, y las pintoras Odena y Argumosa⁹³. A pesar del número, otro comentarista decía que "pobre de obras ha sido en verdad la exposición de este año; pero este no es un mal, si en la balanza de la sana crítica, algunos pocos de sus cuadros pesan en mérito más que aquellas hileras interminables que en las exposiciones anteriores llenaban los salones"⁹⁴.

⁸⁹ **Academia...** (1843a), y **Déville** (1844b: 30-42).

⁹⁰ Según la J.C.Extr.NN.AA. de 20 de septiembre de 1844 (119/3). Vid. comentario a la exposición en **Exposición...** (1844) y **Ochoa** (1844).

⁹¹ La J.P. de 19 de octubre de 1844 dio cuenta de que Federico Madrazo había enviado una carta fechada el 17 de octubre en la que explicaba que tenía acabado ya el retrato de Isabel II "que es el mismo que había presentado en la exposición pública" (128/3).

⁹² *Razón que da el conserje de la Academia de Nobles Artes de San Fernando al Ilmo. Sr. Secretario de la misma de las obras que se han presentado a la exposición pública en el presente año de 1844.* Firmado Juan Carrafa, 16 de octubre de 1844 (55-2/1).

⁹³ **Bellas Artes...** (1844).

⁹⁴ **Madrazo Kuntz, P.** (1844b). Sobre las diferencias entre las exposiciones de la Academia (y otras de semejante carácter) con las posteriores Exposiciones Nacionales, dice **Gutiérrez Burón** (1987: 308-310) lo siguiente: "la diferencia capital entre ambas exposiciones radica en el carácter festivo, social y aficionado de las antiguas frente a la profesionalidad de las modernas, convertidas en agentes del progreso como destacaba [Eugenio] de la Cámara en la solemne sesión de entrega de los premios de 1856: 'Desde hace muchos años se celebraban ya en las salas de esta corporación [la Academia] exposiciones periódicas de obras de pintura,

2. ESTUDIO GENERAL DE AUTORES Y OBRAS PRESENTADOS

A la vista de las relaciones conservadas (que como hemos dicho reproducimos en uno de los apéndices finales) hemos intentado hacer un estudio global contabilizando el número de autores representados incluyendo coetáneos o fallecidos, y si lo fueron con obra original o con copia. También hemos intentado contabilizar el número total de obras, originales y copias; y después los temas representados. Por último hemos recogido los coleccionistas particulares que quisieron aprovechar la ocasión de estas exposiciones para presentar al público parte de sus propiedades.

2.1. Los Autores

En total hemos contabilizado la presencia de quinientos autores, de los cuales trescientos nueve estaban presentes con obra original, y ciento noventa y uno con copias. Las exposiciones de 1813 y 1842 representaron los dos puntos extremos en cuanto a totalidad de autores presentes: siete y sesentainueve respectivamente. Si comparamos el primer año recogido, es decir, 1801, con el último, 1844, vemos que el aumento fue considerable, pues de los dieciocho autores que figuraron en la primera, se pasó a los sesentaiséis que estuvieron presentes en la última, resultando en el intervalo que media entre ambos una gran depresión en el año de 1803. Después del ascenso de 1805 la representación cayó en picado a partir del año siguiente y hasta el de 1812, recuperándose ampliamente para 1834, y manteniéndose hasta el final del período. Entre los autores representados con obra original había maestros anteriores al período estudiado procedentes de colecciones particulares.

Murillo fue el autor más copiado, y con diferencia sobre el resto. Le siguieron Velázquez, Mengs, Carducho, Cano, Rafael y Goya. En cuanto al total de maestros copiados destacaban los españoles de los siglos XVII y XVIII, y algunos profesores de la Academia.

Respecto a la evolución de preferencias se constata que el interés por Murillo fue en aumento desde las primeras exposiciones, disparándose a partir de la de 1841. También se encuentra un mayor interés por Velázquez a partir de 1834. Sintomáticamente el interés por Mengs fue mayor en el primer período, y cayó en 1834. De Carducho no se registró ninguna copia hasta el período 1841-44, al contrario de lo sucedido con Alonso Cano entre el período 1801 y 1809. En lo que se refiere a maestros de

escultura y arquitectura; pero es fuerza recordar que celebradas en aquellas condiciones (enumera las ya mencionadas de época poco afortunada, inadecuado edificio, falta de estímulos, ausencia de artistas consagrados, mala calidad, etc.) podían ser de poquísima utilidad para los progresos del arte[...]. Es decir, le faltaban todas las características que debían tener las exposiciones, y que tuvieron las nacionales por lo que lograron la incorporación del arte español a los movimientos europeos del momento. Por eso, al final del siglo, cuando también éstas cayeron [...] en los defectos de aquellas, habría sido necesaria otra actualización, una acomodación a las nuevas circunstancias, que, al no producirse, explica la desconexión de la pintura española de los movimientos de vanguardia".

escuelas extranjeras hay que señalar como datos más significativos (y dejando al margen el caso de Mengs) un aumento de las copias de Rafael hacia el final del período, y el interés decreciente con el tiempo por Batoni, Stanzione y Jordán.

<i>Españoles</i>	<i>Nº de obras copiadas</i>	<i>Extranjeros</i>	<i>Nº de obras copiadas</i>
Murillo	35		
Velázquez	11		
		Mengs	10
Carducho	9		
Cano	8	Rafael	8
Goya	4		
Camarón	3	Tiziano	3
Cerezo	2	Guercino	2
Montalbo	2	Molanis	2
Morales "El Divino"	2		
"El Españolito"	2		
Carreño	1	Batoni	1
		Domenicino	1
Duque	1	Escuela Flamenca	1
Espinós	1	Holbein	1
Gutiérrez de la Vega	1	Jordan	1
Herrera "El Viejo"	1	Stanzione	1
López Enguídanos, José	1	Van Dyck	1
López Piquer, B.	1		
López Portaña, V.	1		
March, E.	1		
Meléndez	1		
Muñoz, S.	1		
Pereda	1		
Ramos, F.J.	1		
Zurbarán	1		

2.2. Las Obras

Los años extremos de menor y mayor número de obras expuestas fueron 1803 (diecinueve) y 1844 (ciento cuarentaisiete). Tras un ligero incremento producido en los dos primeros años, la caída fue bastante considerable (de treintaitrés a nueve), así como la subida para el año siguiente de 1804 que superó en algo a la del año 1802 (treintaitrés a treintainueve). Siguió subiendo hasta 1806, para al año siguiente iniciar un período de descenso hasta el de 1812, muy similar al de 1819. En cambio en 1834 se recuperó para seguir ascendiendo hasta 1843 en que bajó algo, y se incrementó ampliamente en 1844. En total, y de una manera aproximada, dado que no siempre queda clara la unicidad de cada obra, hemos contabilizado que a lo largo de las exposiciones estudiadas se presentaron ochocientos noventa y un cuadros, de los que setecientos doce eran originales y ciento setenta y nueve eran copias.

Haciendo un análisis de la frecuencia con que aparecen representados unos temas u otros, así como si eran obras originales o copias, podemos hacer el siguiente resumen:

<i>Nº de obras</i>	<i>Temas</i>	<i>Obra original</i>	<i>Copia</i>
317	Retrato	292	25
201	Hª religiosa	100	101
113	Costumbres	98	15
98	Paisaje	86	12
80	Naturaleza muerta	72	8
32	Animales	26	6
22	Perspectiva	22	0
20	Mitología	10	10
8	Hª civil	6	2
<i>Total:</i> 891		<i>Total:</i> 712	<i>Total:</i> 179

Este mismo orden de preferencias se observa en las setecientas doce obras originales, lo que convierte al tema de retrato en el preferido para las obras originales, seguido a gran distancia de la historia sagrada y del de costumbres, paisaje y naturaleza muerta. Teniendo una frecuencia similar los de animales o mitología, y mucha menos incidencia la temática histórica pura.

Los temas más copiados son los de historia sagrada, seguidos con diferencia del retrato, los de costumbres y el paisaje; gana en preferencia respecto a los originales la mitología, pierde sin embargo el de animales, y sube algo el de historia civil, pero poco.

Prácticamente se mantienen los gustos en obra original o copiada a la hora de interpretar temas religiosos, retratos, costumbres y paisaje. Superando solamente el

tema mitológico en la copia respecto a la obra original. Y demostrando la misma falta de interés en uno y otro caso por la historia civil. Pero pasemos a ver la evolución del interés por los temas representados.

2.2.1. *El Retrato*

En los años que mediaron entre 1801 y 1844 la representación de retratos se multiplicó espectacularmente (de seis a setenta), aunque en 1803 bajó algo respecto al primer año, pero se recuperó ampliamente al año siguiente y se mantuvo hasta 1808. Después cayó en 1812 y se fue recuperando hasta 1842 para luego bajar, y subir ampliamente en 1842.

2.2.2. *Historia Sagrada*

La exposición de 1812 fue la única en la que no hubo ninguna representación de historia religiosa. En las demás se mantuvo, oscilando entre cuatro y treintaidós obras, con una caída vertiginosa entre los años 1806 y 1812, para recuperarse progresivamente hasta 1843.

2.2.3. *Costumbres y Género*

Hasta 1804 no hubo ninguna obra de éste tipo, y hasta 1812 no se percibió un aumento considerable. El año con más representación fue el de 1841 que se mantuvo prácticamente igual hasta el final del período.

2.2.4. *Paisaje*

Demostrando cierto interés por él en 1805, decayó ampliamente en 1812, y en 1819 no estuvo presente ninguna obra. En 1834 hubo una importante recuperación respecto a 1805, que se repitió en 1843; pero en los años intermedios decreció pero no para volver a los niveles del principio.

2.2.5. *Naturaleza muerta*

La exposición de 1844, respecto de la de 1801, supuso una amplia recuperación rebasada solamente en 1841. En los demás años se mantuvo desde las nueve obras para abajo, a excepción de los años 1803, 1808 y 1812 en que no estuvo presente ninguna obra.

2.2.6. *Animales*

El interés por este tema se mantuvo muy bajo, salvo en 1834 en que hubo veinte obras, pero luego decayó hasta los niveles que había tenido en los primeros años.

2.2.7. *Perspectiva*

Los años 1804 y 1841 fueron prácticamente los únicos en que hubo representación importante.

2.2.8. *Mitología*

El tema mitológico partió de estar representado por dos obras a cinco en el último año. No hubo ninguna entre los años 1802 a 1804, ni en 1806 y 1843. En las demás ocasiones se mantuvo entre una y dos obras, y superó a todos los años en el de 1844.

2.2.9. *Historia Civil*

No hubo ningún cuadro de historia profana hasta las exposiciones de 1806 y 1834 (uno y dos respectivamente). El año que más hubo fue en 1842 (tres obras), y siguió habiéndolos en los siguientes pero en menor cuantía (uno en cada una de ellas).

Aunque son cifras globales y el estudio carece de la continuidad deseada por la falta de relaciones de autores y obras de algunos años, podemos apreciar un cambio brusco en la tendencia anterior y posterior a 1834, y sobre todo desde 1841. Así, podemos hacer tres grandes bloques, tomando como punto central la exposición de 1834:

<i>1801-1819</i>	<i>1834</i>	<i>1841-1844</i>
Retrato	Paisaje	Retrato
Hª sagrada	Animales	Hª sagrada
Naturaleza muerta	Retrato	Costumbres
Paisaje	Hª sagrada	Paisaje
Costumbres	Naturaleza muerta	Naturaleza muerta
Perspectiva		
Animales	Hª civil	Mitología
Mitología	Mitología Costumbres	Perspectiva
Hª civil		Hª civil
		Animales

Si tuviéramos que interpretar el gusto de la época por el interés hacia unos u otros temas resultaría del modo siguiente: el retrato se mantuvo a lo largo de todo el periodo aunque decayó en el intermedio, al igual que la historia sagrada. La naturaleza muerta perdió interés desde el período intermedio. El paisaje sin embargo ascendió ampliamente para volver a situarse en los niveles iniciales. El de costumbres desapareció en el período-

do intermedio pero resurgió y ascendió al final. Los temas de perspectiva desaparecieron y aunque se recuperaron, no se mantuvieron. El tema de animales protagonizó un amplio ascenso en el período intermedio pero luego cayó bruscamente. Y la mitología se mantuvo siempre más o menos en los mismos niveles, al igual que la historia civil.

2.3. Los Coleccionistas

Finalmente añadiremos la relación de propietarios particulares que cedieron alguna de sus obras para que se vieran públicamente, teniendo en cuenta que sólo lo hicieron entre los años 1802 y 1808:

<i>Propietario</i>	<i>Año de exposición</i>	<i>Autor</i>
[Sin identificar]	1806	Antolínez
Casadavalillo, barón de	1804	José Aparicio
Fernández Erosa, Tomás	1803	Brandi
García, Jerónimo	1806	Cano
Illescas, marqueses de	1802	Batoni, P.
Iriarte, Bernardo	1806	Antolínez
Maella, Mariano S.	1802	[Sin autor]
Mate, Tomás	1804	Maea, J.
Molina Fernández, Celestino	1808	[Sin autor]
Peral, Andrés del	1805	Mengs, "El Españolito"
Peral, Andrés del	1806	Bayeu, F., Rubens
Pérez Pastrana, Francisco	1802	Brueghel, Jordan
Puertas, Dámaso	1805	Soares
Ribera, Manuel de	1802	Herrera "El viejo", Jordan
Ribera, Manuel de	1805	Segres
Roca, Pedro	1804	Tristán
San Jorge, vizconde de	1804	[Sin autor]
Santiago, marqués de	1803	Murillo
Sepúlveda, Pedro	1804	Aparicio, J.
Torrado, Antonio	1803	escuela de Murillo, copia de Tiziano
Villanueva, Lorenzo	1804	Jordan

Por esta relación vemos que los particulares mostraron más obras de maestros españoles que extranjeros, y dentro de los españoles solamente en una ocasión obra de un coetáneo:

<i>Españoles</i>	<i>Extranjeros</i>
Antolínez, José	Batoni, Pompeo
Aparicio, José	Brandi, Giacinto
Bayeu, Francisco	Brueghel
Cano	Jordan, Lucas
"El Españolito"	Mengs
Herrera "El Viejo"	Reni, Guido
Maea, José	Rubens
Murillo	Soares García Barros, José A.
Murillo, escuela de	Tiziano
Segres, Gerardo	
Tristán, Luis	

Finalmente, en este mundo masculino, añadiremos unas notas "feministas". Aunque la enseñanza de las bellas artes dentro de los estudios mayores de la Academia estaba vetada a las mujeres, es cierto que algunas obtuvieron el título de académicas de mérito por los que habían ido obteniendo en los talleres particulares de algunos de sus profesores, o en el Estudio de Dibujo abierto para niñas en el de Fuencarral en 1819. No nos hemos ocupado de ellas detenidamente porque creemos que los Estudios de Dibujo dependientes de la Academia bien pudieran ser objeto de un trabajo al margen del que nos hemos propuesto⁹⁵. Pero sacamos el tema en este apartado porque sí que estuvieron presentes en las exposiciones de la Academia⁹⁶. Figuras como la marquesa viuda de Santa Cruz, Bibiana Michel, Josefa Novales, Francisca Sabatier, María Ignacia Sáenz de Tejada y de la Buria, María Maciá, Marcela de Valencia (o de Casa-Valencia), la marquesa de Villafranca, Manuela y Ramona Ibáñez Rentería, María Concepción

⁹⁵ Vid. **Diego Otero** (1986, 1987 y 1991).

⁹⁶ Es más, **Parada y Santín** (1903: 66) dice que gracias a las académicas pintoras se iniciaron las exposiciones públicas de la Academia, y sobre todo gracias a Ana María Mengs: "Falleció en Madrid el 23 de octubre de 1790 [...]. La Academia lamentó su muerte, y en el año de 1793 se expusieron al público varios cuadros de esta señora, a fin de que el público pudiese juzgar de sus méritos y su talento. Con sus obras fueron expuestas muchas de las donadas a la Academia por las pintoras que hemos citado, constituyéndose de ese modo una exposición, quizá la primera que, sin más objeto que manifestar al público el nivel del arte, se verificó en Madrid".

Justiniani Peñaflores, Catalina Cherubini (esposa de José Preciado), Pilar Ulzurum (esposa de José Ribelles), Concepción y Micaela Fernández de Navarrete (hijas de Martín Fernández de Navarrete), Teresa Nicolau o Rosario Weiss obtuvieron en mayor o menor medida el aplauso de los académicos, quienes a pesar de ello nunca les habilitaron para poder dar clases dentro de la Academia⁹⁷.

⁹⁷ Las VIII Jornadas de Arte del Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del Centro de Estudios Históricos del CSIC celebradas en 1996 se han centrado en el tema de "La mujer en el arte español"; en ellas se han presentado interesantes trabajos, como el de **Smith** (1997), quien ha estudiado la presencia de la mujer, esencialmente en el siglo XVIII, directamente en las fuentes del Archivo de la Academia, y también, aunque en un sentido más restringido pero no por ello menos rico **Álvarez Lopera** (1997).

CAPÍTULO IV

EL MUSEO DE LA ACADEMIA

Relacionada estrechamente con la enseñanza de las artes está la colección de obras que la Academia fue atesorando y que, transcurriendo el tiempo, llegarían a formar su Museo¹. Se reunieron no sólo piezas de pintura y escultura, sino también grabados, planos de edificios y gran cantidad de dibujos, y si en un principio el conjunto era modesto en cuanto a cantidad, por lo que su ubicación no presentaba problemas, con el tiempo se fue incrementando y, ya establecida la Academia en su sede actual, las diferentes salas o "galerías" donde estaban distribuidas las obras quedaron pequeñas, por lo que en varias ocasiones se cursaron peticiones de ampliación de los locales y de traslado a otros edificios.

No pretendemos hacer aquí un estudio pormenorizado de todas y cada una de las pinturas que formaron en un momento determinado parte de la colección de la Academia. Sólo buscamos concretar los factores que permitieron engrosar y señalar su repercusión en la enseñanza de los futuros pintores desde principios de siglo y hasta 1844².

¹ Un resumen sobre la formación paulatina del Museo lo hizo hace años **Sentenach** (1921b), y **Bédât** (1989: 310-329) hace un ligero repaso por la colección de pintura, escultura y vaciados que poseía la Academia en la segunda mitad del siglo XVIII. El mismo **Bédât** (1989: 316) nos da una visión de la identidad de esta colección de obras de arte que nos resulta algo diferente de lo que se puede deducir de algunos documentos que hemos consultado, como iremos viendo a los largo de este capítulo. Por ejemplo, dice que hasta 1815 en la Academia no había muchos cuadros de gran valor artístico debido al modo en que la misma fue concebida: "Se le había encargado a ésta formar a artistas cuya habilidad se utilizara en seguida en las reales obras; no se pensó nunca en el siglo XVIII que la Academia pudiera tener el papel de un museo o de una galería de pinturas. Sólo después de 1815 se adoptó este pensamiento, lo que permitió que el Rey diera o prestara cuadros de sus colecciones para que constituyeran un museo en la Academia". Y que cuando el infante Carlos María Isidro fue nombrado jefe principal de la Academia, a finales de 1815, "y después de esta fecha, la casa o morada de la Academia empezó desde luego a decorarse con magnificencia, pues el infante mandó que se custodiasen allí los cuadros que estaban 'colocados en el museo de París como trofeos del gobierno de Bonaparte y testimonio de la rapacidad de sus caudillos en la Península'. El infante dispuso igualmente que se entregasen a la Academia 'algunas exquisitas pinturas sobrantes en sus reales palacios y las que se conservaban del secuestro de los bienes de Manuel Godoy". Y prosigue diciendo Bédât que "Hasta esta fecha, el Rey conservó en sus palacios sus colecciones y la Academia siguió presentando paredes desnudas a sus visitantes, excepto en el período inmediato a la distribución de los premios, cuando se exponían las obras de los discípulos premiados y de los pensionados en Roma".

² **Bédât** (1989) dice que los académicos no insistieron ante el Rey en el sentido de que nutriera la

1. LA INSTALACIÓN DE LAS OBRAS

Para ilustrar con palabras de finales del siglo XVIII lo que significaba para la Corporación su colección de pinturas, citaremos textualmente un escrito que dirigió al protector defendiendo su integridad e importancia: "En cuanto al uso de los dichos cuadros [...] están adornando las principales salas donde tiene sus juntas [la Academia]; sirven asimismo de lección continua a los Profesores de Pintura para que en estas obras tengan a la vista las buenas máximas de su arte, y éstas se mantengan sin degenerar en barbarie; sirven para que se graben por ellos las estampas que dispone la Academia cuando tocan sus asuntos en los concursos de premios generales; sirven como modelos de perfección para que los copien los Pintores jóvenes cuando piden permiso para copiarlos; y en fin sirven de lustre a la Academia, de utilidad a la enseñanza, de honor a la nación Española en cuanto artista; de gloria a los grandes artífices que los produjeron, de estímulo a los Profesores para que se esfuercen a la competencia; y de satisfacción a los inteligentes, tanto españoles como extranjeros, al verlos colocados, y estimados en lugar tan distinguido, y redimidos de la infeliz suerte en que yacían algunos de ellos, esparcidos en ciudades o en lugares de la provincia sin estimación [...]. La cualidad de contener asuntos sagrados estas pinturas es la que los hace más necesarios en la Academia, pues como lo que más frecuentemente se ofrece a los Pintores es pintar asuntos sagrados y de devoción para iglesias, oratorios y salas de habitación, estos cuadros son los que más consultan para su imitación y composición, y sin ellos el arte quedaría para el intento a obscuras con solo los cuadros profanos"³.

colección de la Academia con pinturas originales para perfeccionar la enseñanza, porque Mengs y sus partidarios "no hacían de la copia de cuadros la tarea principal del joven pintor, a quien pedían copiar o descubrir la Naturaleza inspirándose de las estatuas de la Antigüedad; por eso no nos puede extrañar el constatar que la Academia poseía una colección admirable de moldes de las más famosas estatuas antiguas" (p. 317). También apunta este autor que "si la Academia no llegó a realizar una colección de gran valor, la razón principal fue que no tuvo nunca el Rey la idea de depositar allí unos cuadros de sus colecciones para que se pusieran de modelo. No obstante, el Rey hizo entregar dos veces en ésta conjuntos de cuadros, mas esto ocurrió después de acontecimientos excepcionales" (las obras procedentes de los bienes de los jesuitas expulsados, depositadas entre 1774 y 1775) (pp. 318-320), y los famosos "desnudos" (entregados en 1792 y 1793) (pp. 320-323), pero apostilla que "por lo tanto no se convirtió ésta en museo o en galería de pinturas, puesto que no se expusieron los cuadros al público ni tampoco a los alumnos" (p. 323-324).

³ Este escrito está fechado el 15 de marzo de 1797 y fue aprobado en la J.P. de 2 de abril para ser remitido al protector (125/3). Se redactó como defensa ante la solicitud del religioso franciscano Juan Duárez de que se le concediesen veinte cuadros para adornar la iglesia y colegio que pensaba fundar en Montilla. Lo curioso del caso es que los solicitaba con asunto concreto y argumentando que en la Academia no eran necesarios, cuando, en realidad, eran precisamente de los mejores de la colección, ya que se trataba de obras de Cincinato, Céspedes, Morales, Roelas, Ribera, Cano y Jordán (15-10/1). Finalmente no se accedió a la demanda. Un caso parecido había acontecido en 1785 en relación con el convento de S. Francisco el Grande de Madrid, al que se le concedieron treintaiséis cuadros de los procedentes de diferentes casas de jesuitas, argumentando que no eran útiles a la Academia aunque entre ellos los había de "autores acreditados", como Gilarte, Cajés, Roelas, Céspedes, Pereira, Martí-

En lo que hace al siglo XIX, las primeras noticias que tenemos referidas al local hablan de la necesidad de ampliar el edificio de la Academia tras la retirada de las tropas francesas, debido en parte al gran número de obras de arte alojadas en su sede tras ser recogidas de los conventos suprimidos por José I. Así, en marzo de 1814, el académico de honor Pedro Franco leyó en presencia del protector un escrito en el que, al explicar el estado en que había quedado la Academia tras la permanencia de los franceses en la capital, aprovechaba para pedir un edificio mayor, señalando como el más a propósito el convento de San Felipe el Real "donde podría reunirse la Academia, la galería de pintura, la de estampas, la de arquitectura, la colección de estatuas, bustos y bajorrelieves, con la Calcografía, que para que progrese debe estar unida a la Academia, como una de sus hijas"⁴. De momento la idea de habilitar una nueva sede no tuvo éxito⁵. Sin embargo Fernando VII, reconociendo la labor llevada a cabo por la Academia en el inventario y recogida de obras durante el período que acababa de finalizar, le encomendó que recogiera además las de San Felipe el Real y otros depósitos⁶. Y como en el edificio de la calle Alcalá no había espacio disponible, la comisión nombrada para llevar a cabo la recogida hizo ver la necesidad de habilitar un local donde reunir todo. Dos meses más tarde, el mismo Pedro Franco era nombrado viceprotector y, en el que pudiéramos considerar como su discurso de ingreso, expuso un plan general para restablecer en su conjunto a la Academia.

Entre otras cuestiones, se refirió entonces a la escasez de espacio útil para exponer las "preciosidades pertenecientes a las bellas artes" ("de modo que no pueden colocarse más sin quitar algunas de las que hoy tiene, y este sería un grave perjuicio para su progreso"), y pidió que se asignara a la Academia un local más amplio que permitiera instalar una "Galería pública de las nobles artes" además de otras dependencias propias de la enseñanza, con lo que -decía- se seguiría el ejemplo de otros países europeos que poseían "excelentes museos o colecciones de las bellas artes, donde reúnen todos los objetos posibles y más preciosos pertenecientes a cada una". Al margen explicaba que,

nez o Morales (15-10/1). Recordemos a este propósito la carta que envió Goya en 14 de octubre de 1816 a Fernández de Navarrete recordándole el pago pendiente del retrato de Fernando VII, y en la que dice además haber oído que se pretendía considerarlo como su obra de académico de mérito, cuando en realidad ya la había entregado en su momento y era el "Cristo" que Floridablanca mandó llevar al convento de S. Francisco en esta ocasión de 1785, y aclaraba diciendo que "Yo no tuve parte ni intervención alguna en esta providencia y según noticias existe en dicho convento aquella pintura aunque estropeada" (41-5/1).

⁴ Este escrito lo leyó Pedro Franco ante el protector Juan Álvarez Guerra en la J.O. de 6 de marzo de 1814 (87/3).

⁵ Unos meses después el prior de San Felipe solicitó que se desalojara la iglesia de las pinturas almacenadas para poderla abrir al culto, y ofreció otros locales del mismo convento para servir a este fin, según se dio cuenta en la J.P. de 19 de agosto 1814 (127/3). En la J.P. de 9 de marzo de 1815 se dio cuenta de la orden de desalojo (127/3).

⁶ Por R.O. de 3 de junio de 1814, vista en la J.O. de 5 de junio (87/3).

además de prestigiar el nivel cultural de cada nación, este tipo de establecimientos servía para estimular a la juventud, para estudio y perfeccionamiento de los profesores, para deleite de los aficionados y admiración de los visitantes extranjeros⁷. En su concepto, esa galería debería estar formada por obras de pintura y escultura y estaría bajo el cuidado y dirección de la Academia, que designaría a un académico de honor para que la controlase directamente⁸. Sus fondos serían los propios de la Academia y "los que sin perjuicio puedan aumentarse", con lo que podría llegar a ser una de las "más suntuosas que haya en Europa".

Por otra parte, Franco aclaraba en su discurso que por el momento estaban depositados en la Academia "gran porción de cuadros y de otros objetos pertenecientes a las nobles artes que recogió la comisión encargada de este importante asunto para que los enemigos no los extrajesen del Reino". Y aunque reconocía que era lógico que buena parte de las obras procedentes de conventos suprimidos fuesen reclamadas (como de hecho ya había ocurrido), argumentó que las comunidades religiosas no sabían valorar ni cuidar las obras de calidad que tenían, y que si se devolvían se contribuiría a que siguieran permaneciendo en lugares ocultos y lejos del disfrute público, lo que no ocurriría si fueran a parar a un "Museo Real". Por lo demás, siendo consciente de que una medida así levantaría recelos, proponía primeramente devolver sólo las obras que hubieran estado colocadas en las zonas más visibles de las iglesias (como por ejemplo en los altares) y además intentar lograr que el Rey interviniera para que las comunidades religiosas ofrecieran "voluntariamente" las demás con el fin de destinarlas al futuro museo (y ello como muestra de agradecimiento al Rey por haberles devuelto sus pertenencias y a la Academia por haberlas preservado del enemigo)⁹. Además -continuaba Pedro Franco- en este nuevo edificio, y próximo a la "Galería de Pintura y Escultura", se situaría un "Salón de Estampas" con las mejores "que se conozcan en Europa" y con las que se abrieran en España, para lo que se obligaría a los empresarios particulares del Reino a que entregasen a la Academia una estampa antes de sacarla a la venta. También habría un "Salón de Arquitectura", con planos, perfiles, etc., de los mejores edificios de España. Y a todo se uniría la Calcografía.

Una vez efectuadas las propuestas de Franco y la de la comisión encargada de reunir las obras del depósito de San Felipe el Real, y tras saber extraoficialmente que se

⁷ El escrito está firmado el 4 de junio de 1814, y fue remitido con oficio del día 8 al secretario José L. Munárriz (18-17/1).

⁸ En el *Apéndice* que presentó Pedro Franco a su plan de restablecimiento, fechado el 15 de junio de 1814, explicaba que la recompensa que debería percibir este académico de honor por su esfuerzo debería ser el nombramiento de consiliario (18-17/1).

⁹ Pedro Franco proponía también crear en cada provincia una academia o escuela de dibujo, bajo la que se formaría así mismo una "Galería provincial de pinturas, estatuas [etc.]"; en todas ellas, y al igual que en la de Madrid, los cuadros llevarían un rótulo indicativo de tema, autor, nacionalidad, fecha y dimensiones, "para que las personas curiosas conforme vayan viéndolo se instruyan de estas circunstancias, sin necesidad de que nadie se las explique".

encontraba "dispuesto el Real ánimo de S.M. a que se dé mayor ensanche a la Academia y en ella se forme el museo o Galería de pinturas y demás objetos de las artes", la misma comisión propuso como lugar ideal la casa Almacén de Cristales "por su disposición, y por no devengar alquileres como la casa de Negrete de la calle de la Cruzada" (propuesta por Mariano S. Maella)¹⁰. Sin embargo, más tarde se desechó esta propuesta y se hizo otra pidiendo la Casa de la Aduana o el palacio de Buenavista, "el cual presenta desde luego la ventaja de ser un edificio aislado"¹¹. Y finalmente se decidió solicitar del Rey el palacio de Buenavista¹², el cual le sería concedido a la Academia, junto con todas "sus pertenencias y aprovechamientos de sus actuales productos [...] y de los que puedan rendir en lo sucesivo, como así mismo los enseres que en ellos se hallan, y la facultad de recoger y recobrar donde quiera que estén los extraídos desde el día 19 de marzo de 1808". Esta real orden, comunicada por el protector duque de San Carlos, continuaba diciendo que "para todo autoriza competentemente S. M. a la Academia, en cuyo nombre y como protector suyo tomaré yo posesión del edificio cuando llegue el caso de darse judicialmente. Y como una de las principales causas que han movido a S. M. para ceder a la Academia el edificio, sea la de que se establezca en él una Galería de Pinturas, Grabados, Planos arquitectónicos y demás bellezas artísticas con la comodidad y decoro correspondiente, así para la enseñanza y aprovechamiento de los discípulos y Profesores, como para satisfacer la noble curiosidad de naturales y extranjeros, y dar a España la gloria que tan justamente merece, es la voluntad de S. M. que la Academia nombre una Junta compuesta de seis consiliarios, para que entienda exclusivamente en todo lo relativo a la obra, que correrá a cargo del arquitecto Maestro mayor de Madrid D. Antonio Aguado, administración de Fincas, cobranza e inversión de sus productos, disposiciones para formar las galerías, y demás que tenga relación con estos objetos. Esta Junta, que será presidida por mí como protector, y a falta mía por el viceprotector, se reunirá una vez a la semana para tratar y resolver los asuntos que ocurran; y dará cuenta mensualmente por mi conducto a S.M. de lo que se adelante en las obras, y demás que tenga por conveniente"¹³.

¹⁰ Según la J.P. de 9 de junio de 1814 (126/3).

¹¹ La J.P. de 15 de junio de 1814 comisionó a Pedro Franco, al duque de Híjar, a Antonio López Aguado y a Juan Antonio Cuervo para que examinaran estos edificios (126/3).

¹² La J.P. de 25 de junio de 1814 vio el informe elaborado por el ya viceprotector Pedro Franco y por los consiliarios duque de Híjar y conde de Sástago además de por los arquitectos Antonio López Aguado y Juan Antonio Cuervo, relativo al reconocimiento del palacio de Buenavista, junto a un presupuesto de obras de acondicionamiento y a un inventario del mismo firmado por el alcalde que había sido del barrio del Barquillo, Ángel Sahagún. Con fecha del día siguiente se ofició al protector solicitando el palacio de Buenavista "con todas sus pertenencias, aprovechamientos y enseres para su mayor ensanche [el de la Academia] y la colocación de una galería de pinturas" (5-5/1), oficio que fue leído en la J.P. de 9 de julio (126/3).

¹³ R.O. de 4 de julio de 1814 comunicada por el protector duque de San Carlos al secretario general de la Academia. Ésta convocó a J.Gen. para el día siguiente, a la que acudió el propio Fernando VII acompañado de su hermano el infante Carlos María Isidro y de su tío el infante Antonio Pascual, que

La Academia, agradecida por el gesto de Fernando VII, propuso perpetuar el hecho convocando a los profesores a pintar un cuadro "con figuras del natural y retratados en él S. M. y los Sres. Infantes, y el Sr. protector en actitud de dar gracias al Rey en nombre de la Academia" y a erigir un monumento en escultura para "colocarlo en el paraje más oportuno del expresado palacio". También se encargó a Manuel Abellá que compusiera una "Oración" conmemorativa del hecho. Tras aceptar la gratitud de la Academia, el Rey condescendió en que el museo fuera llamado por su nombre, es decir, Museo Fernandino¹⁴.

Como ya se ha recogido, la cesión del palacio de Buenavista incluía la formación de una junta, presidida por el protector, que dirigiese los trabajos, y se disponía que las obras de acondicionamiento estuvieran dirigidas por el arquitecto mayor de Madrid Antonio López Aguado¹⁵. Sin embargo, apenas transcurrido un mes de la formación de

fueron nombrados consiliarios y académicos de mérito por la pintura y la arquitectura respectivamente (87/3). La Academia tomó posesión del Palacio el día 12 de julio de 1814 (5-5/1). Bastantes documentos relativos a la intervención de la Academia en este proyecto ya fueron publicados por Valentín Sambricio (1942) y por Martínez Frieria (1942); el libro de éste último coincidió con la publicación de la primera parte de la obra de Sambricio sobre el Museo Fernandino, y mereció una crítica algo despectiva desde las páginas de la revista *Archivo Español de Arte* (nº 52, 1942: 236): "No es nueva la especie, ni siquiera su documentado desarrollo, para ARCHIVO, por cuanto hace un año su colaborador D. Valentín de Sambricio entregó para ser impreso un extenso estudio, emprendido al descubrir los planos para la adaptación del edificio en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional [...] que comenzó a publicarse en el número 51 de esta revista, la publicación del Sr. Frieria de esta parte desgajada de la obra de conjunto que prepara sobre el Palacio de Buenavista no anula el interés de aquél, pues no todo el mérito de una investigación reside en el anticipo. El intento del autor, tal vez por la prisa en acabar el trabajo, quizá por escaso hábito en el cultivo de las tareas históricas [Martínez Frieria era teniente coronel de artillería y doctor en derecho], se resiente de algunas deficiencias, evitables en el libro extenso, por lo que se anotarán aquí". Estas deficiencias a que se alude eran no citar los documentos originales, sino las copias que el autor poseía, y también el modo de citar otra bibliografía, además de cometer varias erratas a la hora de transcribir nombres propios. Y termina el crítico de *Archivo* diciendo que "Al animar al Sr. Martínez Frieria a que prosiga sus estudios históricos va incluso el ferviente deseo de que los vista con mayor precisión y exactitud, según debe ser norma obedecida por todos". Por su parte, Martínez Frieria dedicó su libro a la Academia, y al hacerlo explica que ha consultado directamente los documentos existentes en el Archivo, y que además ha podido "contemplar" los planos que había hecho Antonio López Aguado para adaptación del edificio, localizados en la Biblioteca Nacional (y que reproduce), pero no pudo encontrar la memoria que debía completarlos. Es cierto que no cita la localización exacta de los documentos, sino que en uno de los apéndices dice así: "Relación de algunos de los documentos consultados. Las copias de los documentos que se relacionan a continuación obran en el archivo particular del autor, a disposición de los investigadores que quieran consultarlos" (pp. 107-117).

¹⁴ Según la J.P. de 15 de julio de 1814, en la que se dio cuenta de la R.O. de 14 de julio que aprobada estos gestos de agradecimiento, así como los nombramientos de los miembros de la junta inspectora de rehabilitación del edificio (126/3).

¹⁵ La J.P. de 9 de julio de 1814 aprobó los nombramientos propuestos por el viceprotector que recayeron en: el marqués de Astorga, el duque de Granada de Ega, el duque del Parque, el duque de Híjar, Manuel Abellá, el vizconde de Gante, y José Luis Munárriz como secretario (126/3). La junta se reuniría todos los miércoles a las seis de la tarde, y de sus sesiones se llevó un libro de actas (160/3). Los nombramientos fueron aprobados por R.O. de 14 de julio de 1814 (5-5/1). **Martínez Frieria** (1942):

esta junta, el viceprotector presentó un informe en el que manifestaba que el deterioro del edificio era muy superior al estimado en un primer momento, y la Academia se vio en la necesidad de presentar al Rey la renuncia a la cesión. No obstante, el duque de San Carlos se mostró partidario de seguir adelante con el proyecto del museo (aunque no fuera en el palacio de Buenavista) "porque sin él no podrían hacer las artes los apetecidos progresos, ni afianzar la nación la gloria que merece"¹⁶. Y entonces, y una vez aceptadas las explicaciones de la Academia, el Rey instó a la junta a que siguiera estudiando la posibilidad de instalar el Museo Fernandino en otro edificio¹⁷. Por lo demás, tras renunciar la Academia al edificio, el Monarca ordenó que la administración del palacio de Buenavista fuera devuelta al Consejo Real y que las obras siguieran bajo la intervención y aprobación de la Academia¹⁸. La junta de obras hizo ver entonces que el inmueble estaba ya casi cubierto y que si los trabajos estaban paralizados por el momento era por falta de dinero, y -además- insistió en que el Consejo Real había obviado las prerrogativas de la Academia que, al depender directa y exclusivamente del Rey, "solo debe recibir órdenes preceptivas por medio del primer Secretario de Estado y del Despacho, su protector"¹⁹.

La Academia acabó entregando el palacio de Buenavista pero no renunció a sus privilegios de regalía, por lo que solicitó que se le pagase del Crédito Público lo que había invertido en las obras, dejando a la incumbencia del Consejo Real la reparación, conservación y aprobación de sus presupuestos²⁰. Pero, por otra parte, no renunció del todo a este edificio. Recordemos que a finales de 1815 fue nombrado Jefe Principal de la Academia el infante Carlos María Isidro, y que, en un escrito que le presentó con algunas medidas de mejora, el viceprotector le apuntaba la necesidad de pedir de nuevo

40-45) reproduce un escrito de Pablo Recio dirigido a la Academia, que fecha el 10 de agosto de 1814, proponiendo un plan para distribuir las obras de arte dentro de Buenavista.

¹⁶ El escrito de renuncia está fechado el 12 de agosto de 1814, y fue aprobado en la J.P. del mismo día, en la que se acordó representar al Rey en los mismos términos; el duque de San Carlos se comprometió a explicar sus ideas particulares sobre el asunto en otro momento, y la junta le apoyó (127/3).

¹⁷ Por R.O. de 14 de agosto de 1814, vista en la J.P. de 17 de agosto (127/3). Unas semanas después el duque de Granada pidió que se le excluyera de la junta de obras argumentando sus muchas ocupaciones tras haber sido nombrado presidente del Consejo de las Órdenes, y la J.P. de 28 de septiembre propuso para sustituirle al marqués de Santa Cruz. Tanto la renuncia como el nombramiento fueron aceptados por R.O. de 10 de octubre, vista en la J.P. de 3 de noviembre (127/3).

¹⁸ Por R.O. de 26 de diciembre de 1814 (5-5/1).

¹⁹ Términos estos expresados recordando la R.O. de 26 de diciembre de 1798 sobre este particular. En la J.P. de 5 de enero de 1815 se recibió un oficio del conde del Pinar y de Sebastián de Torres dirigido al viceprotector con fecha 4 de enero, por el que le comunicaban que ambos habían sido comisionados por el Consejo Real para recibir de la Academia, y bajo inventario, el palacio de Buenavista "con todas sus pertenencias agregadas y efectos del secuestro" (127/3). La Academia acató la orden pero no bajo inventario, ya que no se había formalizado cuando se hizo cargo de él (5-5/1).

²⁰ Por R.O. de 10 de febrero de 1815 comunicada por el protector Pedro Cevallos (5-5/1), vista en la J.P. de 15 del mismo (127/3).

al Rey el edificio con el fin de seguir abundando en la idea del proyectado Museo Fernandino²¹. Y, tras recordar que la Academia no había podido disfrutar como deseaba del mencionado palacio porque el Consejo de Castilla había intervenido ante el monarca argumentando que al ser propiedad secuestrada de Godoy podían existir acreedores que reclamasen sus derechos (por lo que se había visto en la obligación de renunciar a él), el viceprotector recordó en 1816 que "ahora que los bienes de D. Diego Godoy están confiscados [...] puede S. M. sin aquel inconveniente donar de nuevo a la Academia el palacio de Buenavista para el objeto a que se destinaba [...] considerando también que si es difícil la venta del Palacio a un particular, no puede ninguno concluirle y adornarle para utilidad común como la misma Academia"²².

Sin embargo el edificio fue destinado a Museo de Artillería, por lo que la Academia tuvo que conformarse con expresar su estupefacción ante tal decisión y pedir que al menos se le concedieran los "cerca de trescientos cuadros o pinturas, algunas de superior mérito" que en él quedaban²³, lo que le fue concedido²⁴. Por otra parte, la Academia no renunció a la idea de formar el museo ni a conseguir un mejor edificio para su sede. Y así, cuando el ministerio de Estado le pidió que informase sobre la solicitud de la Junta de Comercio de Barcelona de que el Rey le cediera algunos de los cuadros no necesarios en los palacios reales para formar una "galería de pinturas", la Academia alabó la intención de la Junta de Comercio, pero informó que "siendo la Corte el punto de concurso y reunión de todos los profesores del Reino y donde los extranjeros observan más los progresos de las artes y el estado de cultura de la nación, será siempre preferible que un

²¹ Escrito presentado en la J.P. de 26 de enero de 1816 (127/3). Al Infante le pareció bien la idea y aceptó que se formase una comisión presidida por el duque del Parque.

²² Escrito dirigido al protector Pedro Cevallos fechado el 18 de marzo de 1816 (5-5/1). **Beroqui** (1933: 78-82) narra con detalle las razones del Consejo de Castilla para oponerse al proyecto; también **Martínez Friera** (1942: 47-93) y **Sambricio** (1942: 262-283), y de manera extractada **Anes** (1996: 78-85).

²³ Así se manifestó al protector Pedro Cevallos en escrito fechado el 14 de abril de 1816, como respuesta al que había remitido el Crédito Público reclamando el dinero invertido en el palacio; la misma institución le recomendaba, mejor que el de Buenavista, el del Prado, pero la Academia respondió que si bien había sido trazado para Academia y Museo de Ciencias, su reparación resultaba tan costosa o más que la del palacio de Buenavista, y su "situación tampoco es proporcionada para que concurran en las noches de invierno a las salas de estudios los discípulos que se dedican a ellos, de los cuales hay muchos aprendices u oficiales que están ocupados todo el día en sus talleres u oficios para ganar el jornal en que fundan su subsistencia" (5-5/1).

²⁴ **Sambricio** (1942: 283) manifiesta a este propósito que esta "fue la única merced efectiva que consiguiera la Real Academia en tan enojoso y lamentable asunto"; y añade lo siguiente: "Pero si la incomprensión de nuestros gobernantes obstaculizó, al punto de impedir la formación del Museo Fernandino, las justas y atinadas observaciones que en su defensa elevara la Academia al Rey, influyeron decididamente en el ánimo de Fernando VII sobre las positivas ventajas que institución tan necesaria para el fomento de las bellas artes había de reportar, sugerencias y observaciones que con vivo entusiasmo hiciera suyas el Monarca, cristalizando su pensamiento en la creación que hiciera, en el edificio del paseo del Prado, y con los cuadros de las reales colecciones, del Museo Real".

establecimiento de esta clase decore la Corte y residencia del Soberano antes que las ciudades de provincia; y que solo en el caso de que la Academia viese realizado su proyecto del Museo Fernandino podría accederse a solicitudes de esta índole con los cuadros sobrantes o duplicados que resultasen"²⁵. Por lo demás, al serle concedidas las obras que quedaban en el palacio de Buenavista (y entre ellas las de Manuel Godoy), se aprovechó la ocasión para reestructurar la ubicación de las que ya había en la Academia, y "remediar la desconcertada colocación de las preciosidades artísticas [...] decorando sus salas con orden y simetría", agrupándolas según su mérito artístico. Y así, se pensó en situar en las "salas principales" las pinturas de mayor mérito; en otra, los retratos; en otra las obras selectas de profesores de la Academia, así como las de escultura, arquitectura, y grabado, y finalmente, en un espacio especial y aislado, "las figuras desnudas con las precauciones correspondientes"²⁶.

Algunos años después, en 1836, la Academia volvió a verse inmersa en el proyecto de formación del museo nacional, como consecuencia de la desamortización de los bienes eclesiásticos, que puso en manos del Gobierno una ingente cantidad de obras de arte. Como es sabido, el objetivo final de la normativa alumbrada en esos años era formar depósitos provinciales de objetos artísticos que debían dar origen a un museo en cada una de ellas. Por otra parte, se decidió crear en Madrid un Museo Nacional con las obras recogidas de su provincia y otras procedentes de provincias cercanas. Las tareas de organización, selección y recogida de obras se encomendaron a la Academia, a propia solicitud²⁷; también correría a su cargo la elección del edificio en el que se debería instalar el museo. La Academia solicitó en principio para ello el del exconvento de la Trinidad²⁸, en donde ya se estaban depositando obras, y después, ante las pocas facilidades que se le proporcionaban para habilitarlo²⁹, pidió el de las Baronesas. En 1837, y tras serle éste denegado³⁰, la Academia pidió al ministerio de Ha

²⁵ Respuesta aprobada por acuerdo de la J.P. de 5 de abril de 1816 (127/3).

²⁶ Propuesta presentada por el viceprotector y varios académicos a la J.P. de 11 de mayo de 1816, que la aplaudió (127/3).

²⁷ La solicitud está fechada el 13 de enero de 1836, y por una R. O. de 20 del mismo se le autorizó a ello (49-6/2), que fue vista en la J.O. del 31 (89/3). Por la misma R.O. se instaba al ministerio de Hacienda a que habilitase los locales a propósito donde reunir las obras. Para seleccionar y trasladar a Madrid las obras que habrían de formar el museo nacional de pinturas fueron elegidos, entre otros, Juan Gálvez (Toledo y Alcalá de Henares), José Castelar Perea (Segovia), Valentín Carderera (Salamanca, Burgos, Zamora, Palencia, Valladolid), Ramón Beltrán (Asturias), y Antonio Zabaleta (Ávila).

²⁸ Estaba ocupado por las oficinas y archivo de la Vicaría general castrense, por lo que la Academia pidió que se desalojara, según la J.O. de 26 de junio de 1836; también servía de almacén de muebles de los conventos suprimidos y "depósito de vestuario" (89/3).

²⁹ Se destinaron varias partidas a este fin, pero resultaron insuficientes, no sólo para la instalación de cuadros sino también de libros.

³⁰ El presidente de la Junta Superior de Enajenación de Edificios y Efectos de los Conventos Suprimidos, Salustiano Olózaga, contestó con fecha 9 de octubre de 1836 diciendo que ello no era

cienda la propiedad del exconvento de la Trinidad "pues sin este preciso requisito no puede resolverse a ordenar del mejor modo posible las preciosidades artísticas que se hallan allí aglomeradas y muchas expuestas a perderse por el mal estado en que estaban al tiempo de recogerse"³¹.

Finalmente, en los últimos días de 1837, el Gobierno cedió el edificio del convento de la Trinidad para la instalación del Museo Nacional³², que sería creado por una R.O. de 21 de enero de 1838, y en la que se decía que los cuadros estarían "cuidadosamente colocados según su mérito respectivo, restaurándose por manos hábiles los que lo necesiten". La misma R.O. disponía que para llevar a cabo el proyecto se nombrase una nueva comisión directiva (compuesta por cuatro académicos de la de San Fernando) que habría de formar un presupuesto, lo más ajustado posible, para gastos de habilitación del edificio y colocación de los cuadros³³, y que propondría al restaurador y a los demás dependientes necesarios³⁴. Pero, significativamente, a la Academia no le agradaron los términos de esta orden. Y ello por dos motivos: el primero porque nombraba "una nueva comisión", cuando ella llevaba haciéndose cargo de las tareas desde hacía tiempo; y el segundo porque se decía que S.M. deseaba que se colocasen cuidadosamente los cuadros que estaban "expuestos al abandono", lo que la Academia interpretaba como una crítica a su labor, que le producía el "más amargo y profundo dolor", y que la Institución sólo se explicaba por la mala información que había recibido el Gobierno al res-

posible porque el edificio estaba destinado a su demolición "para hacer frente a las necesidades del Estado", según se manifestó en la J.Extr. de 23 de octubre de 1836 (89/3), lo que provocó duras críticas hacia la política gubernamental de demolición indiscriminada de importantes e históricos edificios religiosos, sobre cuya anulación se pensó representar al Gobierno y a las Cortes (35-17/1), y de hecho llegó a publicar un folleto en este sentido (**López**, 1836).

³¹ Por acuerdo tomado en la J.O. de 24 de septiembre de 1837 (89/3). La Academia se basaba en el ejemplo de la Academia de la Historia, a la que se le había adjudicado la Casa del Nuevo Rezado "con cláusulas que en nada la obligaban, siempre que no diesen para pagar el censo en los presupuestos del Estado", según acuerdo de la J.P. de 4 de septiembre (128/3).

³² La J.O. de 3 de diciembre de 1837 dio cuenta de la R.O. comunicada por el ministro de Hacienda en la que se decía que "S. M. conformándose con lo expuesto por la Junta Suprema de Enajenación de Edificios y Conventos Suprimidos, se ha servido confirmar a la Academia la cesión del de la Trinidad de esta Corte para el establecimiento del Museo Nacional, procurando no perder momento para la colocación y apertura del mismo, y hacer variar la fachada del convento cuando lo permita el estado de sus recursos". En vista de lo cual se acordó pedir a la Reina que "liberte al Museo de la censura" pedida por la J. S. de Enajenación. Se comisionó a Juan M. de Inclán para justipreciar el edificio, junto al nombrado por la mencionada Junta, Mariano Marco Artú. En la J.O. de 11 de marzo se presentó el justiprecio, valorado en 22000 reales anuales; y en diciembre de 1838 quedaron depositados en el Archivo de la Academia los títulos de propiedad del convento, según lo manifestado en la J.O. de 9 de diciembre de 1838 (89/3).

³³ La misma R. O. nombraba para presidir la comisión al duque de Gor, y como vocales a José Madrazo, Valentín Carderera y Marcial Antonio López (que también haría las veces de secretario).

³⁴ **Bello** (1997: 313-320) ha publicado recientemente un estudio sobre el destino de los bienes nacionales en el que analiza la labor llevada a cabo por la Academia.

pecto³⁵. Por todo ello solicitó que se suspendiera la ejecución de la mencionada orden. La respuesta que dio el Gobierno fue que la comisión directiva estuviese compuesta por cinco académicos (en lugar de cuatro), y que la misma tuviese el carácter de "Sección de la Academia" y de una "Dirección" dependiente del ministerio de la Gobernación (como responsable último del Museo Nacional)³⁶. El hecho es que la dirección se escapaba una vez más de las manos de la Academia como corporación aunque algunos de sus miembros formaran parte de ella y aunque se la siguiera utilizando para intervenir en la recolección de las obras destinadas al Museo³⁷.

El Museo Nacional de la Trinidad fue inaugurado el 24 de julio de 1838³⁸. La apertura, propiciada por celebrarse ese día la onomástica de la Reina gobernadora (aunque ella no asistió al acto) sólo estuvo disponible para el público por unos días pues el Museo hubo de cerrarse para acabar de acondicionar el edificio y las obras de arte³⁹.

³⁵ Con fecha 31 de enero de 1838 se hizo una representación a la Reina manifestando este sentir y relatando pormenorizadamente todos los esfuerzos y dificultades por los que había pasado la Academia. Entre otros puntos, aclaraba que el inventario general se había entregado con fecha 20 de enero en secretaría, y se liberaba de la culpa imputada de dejadez y abandono argumentando que todo se había hecho con la celeridad que había permitido el poco dinero que se le había asignado para estos menesteres, que no había llegado ni para pagar a los profesores y empleados que en ello se habían ocupado, poniendo al servicio del proyecto toda su voluntad. También se hacía un repaso por el interés demostrado para vigilar las fraudulentas exportaciones de cuadros, y por la exagerada política de demolición de edificios (19-22/1).

³⁶ La R.O. comunicada por el Ministerio de la Gobernación el 10 de febrero de 1838 (19-22/1), fue vista en la J.O. de 11 de marzo. La elección del quinto miembro, así como la producida por renuncia de José Madrazo, se dejaban a propuesta de la Academia y aprobación de la Reina. Sobre este particular se debatió en J.O. de 22 de abril, acordando proponer a un académico de honor y a uno de mérito (que fuera director o teniente), que resultaron ser el marqués de Falces y Juan Gálvez (que acababa de ser nombrado director general) (89/3). Por tanto la comisión directiva quedaría formada por el duque de Gor (presidente), Valentín Carderera, el marqués de Falces, Juan Gálvez y Marcial A. López (secretario).

³⁷ Como en el caso de los cuadros procedentes del secuestro del infante Sebastián Gabriel: la J.O de 28 de mayo de 1838 dio cuenta de la R.O. comunicada por el ministerio de la Gobernación que disponía los recogiera y trasladase al Museo Nacional (89/3).

³⁸ La Academia en pleno se trasladó allí para celebrar una junta extraordinaria con motivo de la apertura. Marcial Antonio López, secretario general, pronunció un discurso en el que dijo que la Academia estaba elaborando una *Memoria de la historia del Museo*. Poco después se acabó de elaborar el inventario: *Inventario general de los cuadros, efigies de santos y estatuas de marmol que se han presentado en la exposición pública que se hizo en el Museo Nacional de Preciosidades Artísticas, establecido en el ex-convento de la Trinidad, de esta Corte, el día 21 de junio de 1838, día del cumpleaños de S.M. la Reina Gobernadora, manifestando su procedencia y número de ellos, cuyo orden es el siguiente...* (55-2/1). En la prensa local aparecieron varios comentarios al respecto: vid. **Museo Nacional...** (1838) y **Vivaldo** (1838).

³⁹ Decía **José Madrazo** (1998b: 216 y 220) a su hijo Federico en una carta fechada el 9 de julio de 1838 lo siguiente: "El Museo Nacional de la Trinidad se abrirá el 24 de este mes día de Santa Cristina; pero sin estar restaurado ningún cuadro, así para atragantar a los que no entienden pero dicho museo ha recibido un gran refuerzo con los cuadros del Infante Don Sebastián"; en otra carta del 21 de julio le volvía a decir que se abriría estando los cuadros sin restaurar, sin marcos y sin forrar "por no haber

Continuó cerrado hasta 1841. En ese año el Gobierno pidió informes sobre su situación y ver la posibilidad de abrirlo periódicamente⁴⁰, y tras ello, pero ya al año siguiente, pidió a la Academia la devolución de la posesión del edificio y que "inmediatamente dispusiese la entrega de las llaves del Museo al Sr. D. Joaquín Iñigo, Jefe de Sección del Ministerio", lo que causó un gran disgusto a la Academia, que redactó un alegato en contra de tal decisión⁴¹. Entonces se acordó abrir el Museo un día a la semana (los domingos), y el resto bajo permiso especial a copistas e interesados. En abril de 1843, cesada ya la comisión directiva, fue nombrado para ejercer sus funciones Joaquín Iñigo quien renunció a los pocos meses y fue sustituido por Javier de Quinto. Aunque la Academia reclamó repetidas veces una aclaración sobre la injusticia de estas actuaciones, el Museo no le fue devuelto⁴².

2. PROCEDENCIA DE LOS CUADROS

La procedencia de los cuadros (y de otras obras en general) es muy variada. Como institución puesta bajo la tutela real, los diferentes monarcas destinaron a la Academia (bien como depósito temporal bien en calidad de donativo) importantes obras de su patrimonio particular o del nacional con el fin de que sirvieran para el conocimiento y progreso de los artistas. También otros miembros de la familia real ofrecieron, a título particular y como testimonio de gratitud, obras de su propiedad o realizadas por ellos mismos, y otro tanto hicieron personajes de la nobleza o de la política que habían sido

habido ni tiempo ni dinero para ello", a pesar de lo cual había cuadros excelentes de la Escuela Española, como los de Carducho; y que su tío Pedro [Kuntz] había sido nombrado primer restaurador "con lo que consigue tener un sueldo fijo. ¿Pero de qué le servirá éste si no se lo pagan?". Pedro Kuntz fue nombrado restaurador del Museo Nacional de la Trinidad por una R.O. de 21 de junio de 1838, que fue vista en la J.O. de 8 de julio (89/3).

⁴⁰ La J.O. de 14 de marzo de 1841 dio lectura a la orden de la Regencia fechada el 9 de febrero, y acordó elaborar el informe requerido. En la J.O. de 5 de diciembre se discutieron las motivaciones que había tenido el Gobierno para solicitarlo, y se encargó al académico de honor Alejandro Oliván que elaborara un borrador de respuesta (90/3).

⁴¹ La J.O. de 9 de enero de 1842 dio cuenta de la R.O. y encargó al secretario Marcial A. López que redactase un escrito de protesta, que presentó y fue enmendado en la J.O. de 12 del mismo. La J.O. de 23 de enero examinó las cuentas de gastos ocasionados desde que la Academia se hizo cargo del asunto y acordó enviarlas al Gobierno explicando que aún se adeudaba a algunos profesores comisionados el importe de sus emolumentos (90/3).

⁴² La J.O. de 20 de agosto de 1843 tomó el acuerdo, a propuesta del académico José Eugenio de Rojas, de que se aclarasen los hechos. Un año después se insistió ante el ministerio de la Gobernación sobre el modo con que se le habían "arrancado" las llaves del museo sin la confrontación de los inventarios, que también le habían sido "extraídos" (90/3). Sobre la formación del Museo de la Trinidad véase la siguiente bibliografía: **Cruzada** (1865), **Madrazo López** (1945), **Gaya** (1947), **Pérez Sánchez** (1976), **Museo del Prado** (1990-96: vol. II), **López- Yarto y Mateo Gómez** (1995) y **Navarrete Prieto** (1996).

objeto de alguna gracia especial (por ejemplo, haber recibido el nombramiento de consiliario o de académico de honor o de mérito). Al margen hay que subrayar que, a lo largo del período que nos ocupa, la Academia fue utilizada por los diferentes gobiernos políticos como depósito de numerosas obras de arte recogidas, confiscadas o retiradas a sus legítimos propietarios, y también como receptora de otras rescatadas de diferentes sustracciones. Dado que no todas fueron devueltas a sus propietarios (bien porque no las reclamaron, bien porque no lo hicieron con la suficiente acreditación, o bien porque decidieron regalarlas) muchas de ellas quedarían en sus salas. Además, estaban las obras encargadas directamente por la Academia, muy escasas, y que consistían principalmente en las ya mencionadas para la enseñanza. De manera excepcional se encargaron también retratos de los monarcas, destinados a presidir la Sala de juntas. También el cuerpo profesoral dejó muestras de su arte. Recordemos que una de las obligaciones de los profesores era la de realizar obras que sirviesen de guía o ejemplo a los alumnos, y que algunos de ellos no se limitaron a realizar dibujos elementales, sino que entregaron también composiciones completas, réplicas de sus obras o copias de las de otros autores⁴³. Por otra parte estaba el hecho de que para la obtención del título de académico de mérito o de supernumerario era preciso entregar a la Academia una obra original que quedaría en ella para enriquecer la colección. También pasarían a formar parte de la misma los trabajos premiados en los concursos generales o las obras que los pensionados realizaban como fruto de su pensión.

⁴³ A este respecto hemos de recordar lo que apunta **Bédar** (1989) a propósito de los profesores de la Academia. Dice que ya en 1744 las "Reglas de la Junta Preparatoria" habían apuntado "que los directores debían ofrecer un cuadro [...] que debía atestiguar que los profesores elegidos [...] eran verdaderamente dignos [...]. Dicha exigencia no se indicó en los *Estatutos* de 1757, no obstante quedó establecida la costumbre por la cual cada profesor ofrecía a la Academia una obra suya poco después de su nombramiento" (p. 314). También en 1774 los consiliarios habían manifestado que sería conveniente que los profesores realizaran sus retratos para la Academia: "así para el más propio adorno de ella, como para perpetuar por este medio la memoria de todos"; decidiéndose además "que se hiciera lo mismo para con los consiliarios y demás individuos de todas las clases de la Academia", aunque tal deseo no se llevó a cabo completamente (p. 317). En cuanto a la calidad artística de las obras de los profesores a Bédar le parece que, a la vista de las inventariadas en 1804, "se debe reconocer que dichos cuadros de los profesores no exhibían cualidades artísticas sobresalientes", lo que explica la decisión tomada por los consiliarios el 4 de septiembre de 1774 (p. 315), en cuya J.P. "se acordó por unánime consentimiento que, respecto a que las pinturas que tenemos de nuestros profesores no son capaces de formar escuela, ni de proponerse al público como originales en que estudiar la perfección de las artes, se guarden en piezas cerradas con el aseo conveniente" (p. 194). Explica este autor que "el verdadero motivo de esta decisión era el que, según los consiliarios, no eran lo suficiente características del nuevo estilo tan alabado por Mengs las obras de los académicos que se hallaban entonces en la Academia. Dicha decisión permite decir que los discípulos no pudieron inspirarse en estos cuadros y, además, ayuda a comprender por qué Manuel Salvador Carmona recomendaba en 1792 a los consiliarios colgar de las paredes unas láminas de los mejores grabadores: en efecto, subrayaba que éstas serían un ornato para la Academia, puesto que sus paredes estaban muy desnudas" (p. 315).

2.1. Obras en Depósito

El primer ejemplo que tenemos en el siglo XIX de obras depositadas temporalmente en la Academia es el de las que habían sido propiedad de Diego Godoy. Tras producirse la caída política del príncipe de la Paz, la casa de su hermano Diego fue asaltada la noche del 19 de marzo de 1808, y algunas de las obras de arte que había en ella fueron rescatadas del fuego y trasladadas al convento de los capuchinos de la Paciencia (situado en el paseo del Prado) y a la Academia. Según relató el conserje Francisco Durán, él y otras personas condujeron a ella tres cuadros: "Una Sacra Familia con figuras del tamaño natural", "La degollación del Bautista" y "Un Niño"⁴⁴. La Suprema Junta de Gobierno, encargada del embargo de los bienes de su hermano Manuel Godoy, se interesó por el paradero de estas obras y confió su custodia a la Academia por unos meses⁴⁵. Pero además de los bienes de Diego, duque de Almodóvar del Campo, también se ordenó el depósito de los de su hermano Manuel Godoy⁴⁶, aunque no se llevó a cabo en estos momentos, sino en 1816, como veremos más adelante⁴⁷.

De las medidas adoptadas en este sentido por el Gobierno de José I relacionadas con la que posteriormente se promulgaría encaminada a formar un "Museo Josefino"⁴⁸,

⁴⁴ El escrito de Francisco Durán está dirigido a José Luis Munárriz y firmado el 20 de marzo de 1808: en él dice que las personas que le ayudaron fueron Tomás López Enguidanos, Cayetano Gallitia y Romualdo Vierna (36-11/1). Este escrito fue visto en la J.P. de 28 de marzo de 1808, en donde se recoge que el día 20 "una crecida porción de la plebe con tambores y banderas del Regimiento atropelló esta Rl. Casa y abriendo por fuerza la Biblioteca hizo pedazos el busto" [refiriéndose al yeso inventariado con el nº 179 con la esfinge de Manuel Godoy], y buscando un retrato del Príncipe de la Paz, y no encontrándolo, se llevaron el de Carlos IV (nº inventario 89), original de Maella (126/3), que en el *Inventario* que damos como de 1804, rectificado posteriormente, lleva esta misma numeración y está descrito como "El Rey N.S.Dn. Carlos IV joven, por Dn. Mariano Maella, óvalo de tres cuartas de alto y media vara de ancho con marco cuadrado y dorado" (2/CF.1).

⁴⁵ Así lo manifestaban en nombre del Consejo Supremo, Felipe Canga y Francisco Javier Durán en un oficio dirigido al viceprotector marqués de Espeja firmado el 28 de abril de 1808 (36-11/1), visto en la J.P. de 1 de mayo (126/3).

⁴⁶ Según oficio de la Academia al protector Pedro Ceballos de 12 de noviembre de 1808 (34-4/1).

⁴⁷ Sobre este tema ya ha trabajado **Wagner** (1978 y 1983).

⁴⁸ Por un R. D. de 20 de diciembre de 1809 José I ordenaba lo siguiente: "Queriendo, en beneficio de las Bellas Artes, disponer de la multitud de cuadros que, separados de la vista de los conocedores, se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guías a los talentos, que brille el mérito de los célebres pintores españoles como conocidos de las naciones vecinas, procurándoles al propio tiempo la gloria inmortal que merecen tan justamente los nombres de Velázquez, Ribera, Murillo, Ribalta, Navarrete, Juan de San Vicente y otros [...] decretamos ... [que] Se fundará en Madrid un Museo de Pintura, que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y a este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos y aún de nuestros palacios los cuadros que sean necesarios para completar la reunión que hemos decretado [...]. Se escogerán, entre todos los cuadros de que podemos disponer, los que se juzgarán necesarios para adornar los palacios que se destinen a las Cortes y al Senado" (**Fuentes y documentos...**, 1982: 263-265). Para este período concreto vid. **Antigüedad** (1987a y 1987b).

las que con más inmediatez afectaron a la Academia fueron una orden de 14 de febrero de 1809 disponiendo que las pinturas de desnudos que se guardaban en la "sala reservada" fueran expuestas en la de Juntas⁴⁹, y otra de junio del mismo año disponiendo que seis de ellas pasaran a la Casa de Campo. De estas seis pinturas el Rey se quedó con tres, aunque al devolver las otras envió también un "Cristo"⁵⁰. En 1813 no se sabía exactamente cuáles eran las obras que se había quedado José I. El conserje Francisco Durán explicaba a José Luis Munárriz que había existido cierta confusión sobre el envío de trece cuadros que llegaron de orden del rey el 4 de enero de 1796, debido a que en una nota de Bernardo Iriarte se decía que con posterioridad a esta entrega habían llegado otros cuatro, "entre ellos una Danae y dos borroncillos de Tiziano", por lo que el conserje había creído que en 1796 se habían recibido diecisiete obras: "pero no es así [aclaraba], porque el Sr. Maella tiene un recibo de mi antecesor, dado en 14 de junio de 1793, en cuya lista estan especificadas las veinte que se le entregaron en 17 de agosto de 1792, y las cuatro de que se trata, que son las siguientes: Una original de Tiziano, que representa una Dánae; otra original de Tiziano, Diana en los baños; otra del mismo autor, tamaño y asunto; otra original de Rubens, que figura un robo de Ninfas por Sátiros; de las tres últimas, solo tiene número antiguo la que representa a Diana mandando desnudar a Calixto, y es 274. La Danae es la que se llevo José; la Venus dormida y la del perrito son las otras dos". Aún en 1816 fue preciso aclarar la procedencia y destino de estas obras⁵¹.

⁴⁹ La orden partió del ministro interino de Interior Manuel Romero, y estaba dirigida al conserje Francisco Durán con fecha de 14 de febrero de 1809, según comunicó él mismo al secretario el día 28 (14-13/1). Los desnudos se encontraban entre los treintaitrés cuadros que, procedentes del palacio del Buen Retiro (veinte depositados en 1792) y de la casa del Rebeque (trece depositados en 1796) habían pasado a la Academia por real orden y para su custodia. Por otra R.O. de 5 de julio de 1793 se mandó que especialmente los desnudos se situaran en habitación separada y lejos de la vista pública (14-20/1). Ya hemos hablado de esta orden al tratar de la exposición pública del año 1809, sin que quede muy claro si esta orden se refería a todas en general o en particular a estas otras.

⁵⁰ Eran "las conocidas con los nombres de Venus y Danaes del Tiziano, de las que se quedó José I con tres, a saber, la famosa Venus dormida del Tiziano, la Venus acariciando a un perrillo, y la Danae con Júpiter convertido en lluvia de oro", enviando el mismo José I "un Cristo desnudo en pie con la cruz en la mano izquierda", según la J.P. de 29 de noviembre de 1813 (126/3). En el oficio que Francisco Durán remitió a José Luis Munárriz el 21 de junio de 1809 le comunicó haber recibido otro escrito del ministro de Interior Manuel Romero fechado el día 7, en el que le comunicaba que José I había retenido para sí "los tres pintados por Tiziano, señalados con los números 58, 78 y 82, que representan: Una Venus con una figura de hombre tocando el órgano; otra Venus dormida; y una Dánae"; continuaba diciendo que el mismo día, por la tarde, le habían entregado de parte del rey "un cuadro que representa a Christo en pie, tamaño del natural, que sostiene una cruz y, según parecer de Dn. Mariano Maella, es pintado por Zurbarán" (14-20/1), pero en el inventario de 1817 aparecía con el número 64 (17/CF.2) diciendo que era original de Caravaggio y procedía del Palacio Real (34-7/1).

⁵¹ El escrito de Francisco Durán a José Luis Munárriz está fechado el 10 de diciembre de 1813 (34-5/1). El *Inventario* que nosotros damos como de 1804, como veremos más adelante, registra los números del siguiente modo: nº 58 "Venus tendida en el lecho alhagando a un perrillo y una figura de hombre tocando el órgano. Dos varas y dos tercios de ancho y alto siete cuartas. Original de Tiziano,

También durante la Guerra de la independencia, y como consecuencia de las medidas desamortizadoras de los bienes de la Iglesia adoptadas por el Gobierno de José I, fueron conducidas hasta Madrid una gran cantidad de obras de arte que quedaron almacenadas en las iglesias de varios conventos, como los del Rosario, D^a María de Aragón y San Francisco. En julio de 1812, tras la huida temporal de las tropas francesas de la capital, la Academia solicitó una intervención sobre estos depósitos de obras con el fin de "que se conservasen y no se entregasen las apreciables pinturas" allí amontonadas⁵². Y su solicitud surtió efecto, pues en septiembre, el gobernador político de Madrid, Antonio Ignacio Cortabarría, comunicaba al viceprotector una orden de la Regencia por la que se le mandaba recoger y guardar, hasta nuevo aviso, "con el debido esmero y seguridad, las pinturas de nuestros autores clásicos, y entre ellas algunas del célebre Murillo, traídas de Sevilla y almacenadas de orden del enemigo, en las iglesias de D^a María de Aragón, del Rosario y San Francisco", así como las existentes en otros lugares y que merecieran ser custodiadas⁵³. La Academia nombró entonces una comisión que supervisara la selección y el inventario de obras a trasladar, constituida por Juan Crisóstomo Alamanzón (académico de honor y bibliotecario mayor del Rey), Mariano S. Maella (director de pintura), Francisco J. Ramos (teniente director de pintura), Juan Adán (teniente director de escultura) y Juan A. Cuervo (teniente director de arquitectura)⁵⁴. Se inventariaron las obras seleccionadas de estos depósitos y también las que quedaban en el palacio de Buenavista y "casa chica de Alba" procedentes del secuestro de Manuel Godoy⁵⁵. Sin embargo, parece ser que no se movió nada de su

donativo del Rey N.S."; n^o 78 "La hermosísima Venus dormida de Tiziano. Tiene dos varas de ancho y una y tercia de alto, marco dorado. Donativo del Rey N.S."; n^o 82 "Dánae recibiendo a Júpiter convertido en lluvia de oro con una vieja. Original de Tiziano, donativo del Rey N.S. 2 y 1/2 ancho y 1 y 1/3 de alto" (2/CF.1). Las dudas que recogemos se debieron producir con motivo de la elaboración del inventario de 1817, donde aparecen bajo los siguientes números: n^o 305 (antes 58) "Venus y Cupido, y un joven tocando el órgano. Original de Tiziano"; n^o 314 (antes 78) "Venus y Adonis. Original de Tiziano"; n^o 317 (antes 82) "Dánae y Júpiter transformado en lluvia de oro. Original de Tiziano" (17/CF.2).

⁵² Por acuerdo de la J.P. de 31 de agosto de 1812 (126/3).

⁵³ La orden de la Regencia está fechada el 8 de septiembre de 1812 y fue comunicada a la Academia el 25 por Antonio Ignacio de Cortabarría (87-2/4); se dio cuenta de ella en la J.O del día siguiente (87/3).

⁵⁴ Los nombramientos se hicieron en la J.O. de 26 de septiembre de 1812 (87/3), y se comunicaron a Antonio Ignacio Cortabarría con fecha del 27, al tiempo que se le pedía dinero para poder poner sobre bastidores algunos de los cuadros y así proceder a su traslado (87-2/4).

⁵⁵ Se conserva un borrador del inventario del palacio de Buenavista y de la "casa chica de Alba" de la calle del Barquillo con anotaciones fechadas entre el 27 de septiembre de 1812 y 6 de julio de 1813. Entre ellas se incluyen no sólo pinturas sino también esculturas y otros objetos decorativos. Se recogen obras originales y copias de Jordán, Maíno, Bassano, Castillo, Antonio del Rincón, Durero, El Greco, Lorena, Vicente Carducho, Pablo del Bos, Esteban March, Mariano S. Maella, Andrés de la Calleja, Rubens, Velázquez, Sassoferrato, Collantes, Orrente, Eugenio Cajés, A. Baccaro, Gentileschi, Guaiquinto, Pantoja, Ribera, Tristán, Guercino, J. Gómez, Pablo Mattei, Amiconi, Margarita Caffè, Arellano, Ranc, Tintoretto, y de varias escuelas (34-4/1).

sitio, y sólo en los primeros meses de 1813, después de que los franceses volvieran a Madrid, y mientras se decidía dónde ubicar el museo nacional proyectado por José I, se ordenó que todas las obras fueran a parar a la Academia para que "se conservasen con el cuidado que merecen, no padezcan los extravíos que se han notado últimamente, y sirvan [...] para instrucción y recreo de la juventud, de los profesores, y de los aficionados a las Nobles Artes"⁵⁶.

El Gobierno decidió entonces que se formara una comisión para que inventariase lo que ingresara en la Academia, y nombró para integrarla al jefe de división del ministerio de Interior Cristóbal Cladera, a Manuel Nápoli⁵⁷ y al conserje del depósito del Rosario, Manuel Carrillo; por su parte la Academia nombró a Mariano S. Maella y a Francisco J. Ramos (que ya habían hecho un inventario unos meses antes), y sustituyó a Juan Crisóstomo Alamanzón por Pablo Recio Tello⁵⁸. La primera remesa que llegó a la Academia procedía del depósito de San Francisco, y constaba de veintidós cuadros (de los cincuenta que ya se habían inventariado en 1812), algunos de los cuales estaban bastante estropeados⁵⁹. En cuanto a los del depósito del Rosario se informó que había buenos cuadros, y "algunos de primer orden, pero por desgracia han padecido mucho, y algunos piden de justicia su pronta restauración", como ocurría con los procedentes de Sevilla; otros -se decía- estaban "perdidos absolutamente", como el de "La Porciúncula" de Murillo. Ante la falta de medios económicos para llevar a cabo los arreglos y restauraciones necesarios, la comisión opinó que se podían vender los cuadros peores o los "repetidos"⁶⁰. Finalmente, de entre las obras recogidas, se seleccionaron varias para enviar a Napoleón⁶¹; la entrega se hizo en un acto solemne en la propia Academia el día

⁵⁶ La orden fue comunicada por el ministro de Hacienda encargado del Despacho de Interior, Francisco Angulo, al presidente de la Academia Pedro Franco, con fecha 19 de abril de 1813 (34-7/1).

⁵⁷ Sobre la intervención de Nápoli vid. **Vignau** (1903-1904).

⁵⁸ Pablo Recio Tello era canónigo de la catedral de Toledo, y había sido nombrado académico de honor en 1812, en reconocimiento a su "acreditado afecto y aprecio a las bellas artes y particularmente a la pintura"; la Academia le notificó su elección para esta comisión con fecha 19 de abril de 1813 (34-7/1).

⁵⁹ El traslado a la Academia provocó un incidente con el Gabinete de Mineralogía, cuyos enseres estaban en una de sus plantas desde 1810, ya que al parecer su director, Christiano Hergen, se negaba a retirarlos, según nota del conserje Francisco Durán y carta de Pedro Franco al ministro de Hacienda, Francisco Angulo, fechadas el 22 de abril de 1813 (34-7/1). El inventario de 1812 había arrojado un total de cincuenta cuadros, de los cuales diecinueve habían sido encajonados por orden del ministro de Hacienda, por lo que no se pudo dar cuenta en este momento de cuáles eran, ya que el resto habían sido robados (34-5/1).

⁶⁰ Según escrito dirigido a Pedro Franco fechado el 24 de abril de 1813, sin firma, pero posiblemente redactado por Mariano S. Maella o por Francisco J. Ramos, según se desprende del texto e incluso del tipo de letra (34-5/1).

⁶¹ Ya en el R.D. de 20 de diciembre de 1809 que mostraba los deseos de fundar el "Museo Josefino", José I había ordenado lo siguiente: "Se formará una colección general de pintores célebres de la escuela española, la que ofreceremos a nuestro augusto hermano el Emperador de los franceses, manifestándole al propio tiempo nuestros deseos de verla colocada en una de las salas del Museo Napoleón,

3 mayo de 1813⁶². Unos días después de este acto se acabó de inventariar lo recogido del depósito del Rosario, que incluía pinturas, esculturas, marcos, bastidores "y demás madera que se ha encontrado útil"⁶³. En total debieron inventariarse unos dos mil cuadros, de los que trescientos veintinueve pasaron a la Academia en mayo de 1813, además del "famoso Cristo de escultura de Alonso Cano"⁶⁴.

Al terminar la Guerra, también Fernando VII encomendó a la Academia la recogida de las obras almacenadas en varios conventos, entre ellos el de San Felipe el Real⁶⁵. En esa ocasión se comisionó a Pablo Recio, Mariano S. Maella, Francisco J. Ramos y al conde de Sástago⁶⁶.

Poco después, en 1816, algunas de las obras de la colección de Manuel Godoy pasaron a la Academia. En 1808 el Consejo Supremo había decretado que, a fin de que no se malvendiesen o salieran del país, se depositaran en la Academia "todos los originales de autores clásicos" de la colección de Godoy, y transcurrido un tiempo, la Junta Suprema y Gubernativa del Reino avisó a la Academia que los tuviera a su disposición

en donde, siendo un monumento de la gloria de los artistas españoles, se servirá como prenda de la unión más sincera de las dos naciones" (**Fuentes y documentos...**, 1982: 263-265). En un principio se seleccionaron cuarentaiséis cuadros, cuya relación reproduce **Beroqui** (1933: 152-153).

⁶² Con fecha 2 de mayo de 1813 Pedro Franco ofició a Pablo Recio Tello comunicándole la orden del ministro de Hacienda, Francisco Angulo, para que asistiera al día siguiente, a las 12 horas, a la Academia "para hacer entrega formal al Sr. Cónsul General del Emperador de los franceses y Rey de Italia, de los cuadros elegidos para S.M. Imperial, a cuyo acto asistirán también los Sres. Ministros residentes ahora en Madrid". Pedro Franco le participaba que él no podía asistir, por lo que le encargaba hiciera "mis veces para enseñarles la Academia y demás que ocurra"; le advertía que debería asistir a la ceremonia "con hábitos", y recibir a las autoridades junto a Mariano S. Maella y Francisco J. Ramos. Existe en copia una *Nota de las cincuenta pinturas embaladas para remitir a S.M. según el orden que lleva cada cajón*, sin fecha, pero firmada por los miembros de la mencionada comisión, a excepción de Carrillo, pero también por F.A. Zea, que pudiera ser la preparada para esta ocasión. En ella aparecen obras de Cajés, Maíno, Cabezalero, Coello, Ribera, Velázquez, Sebastián Muñoz, Carreño, Murillo, Navarrete "El Mudo", Zurbarán, Cano, Juan Ricci, Collantes, Carducho, A. Sánchez, Escalante, Ribalta, Herrera "El Viejo", Herrera "El Joven", Juan B. Mazo, Cerezo, Pereda, José Leonardo, Pantoja, Orrente, Baccaro, Arco, y Morales (34-5/1). Además de esta lista de obras se conoce otra firmada por Maella, Goya y Nápoli el 25 de octubre de 1810 (**Beroqui**, 1933: 153).

⁶³ El inventario se dirigió a Pedro Franco firmado por Pablo Recio, Mariano S. Maella y Francisco J. Ramos con fecha 14 de mayo de 1813. En él se detallaban los temas, las medidas, y aunque no siempre los autores, sí los conventos de origen: Monserrate, El Salvador, Carmen calzado, Rosario, Espíritu Santo, Trinitarios descalzos, colegio de Stº Tomás, Merced calzada, San Cayetano, San Martín, San Francisco, y capuchinos de la Paciencia (34-7/1). Con fecha del día siguiente este inventario se remitió junto con el de San Francisco, al conserje Francisco Durán, para que controlara los ingresos (34-5/1).

⁶⁴ La J.O. de 20 de junio de 1813 recibió el inventario y mandó guardarlo en el Archivo (87/3). La J.P. de 14 de octubre confirmó estas cifras y datos (126/3). Se conserva un inventario sin firma, pero con la fecha 12 diciembre 1813 que pudiera tener relación con este asunto (63-9/5). Vid. **Lipchutz** (1961) y también **Antigüedad** (1987a: 263-268).

⁶⁵ Por R.O. de 3 de junio de 1814, vista en la J.O. del día 5 (87/3).

⁶⁶ Por acuerdo de la J.O. de 5 de junio de 1814 (87/3).

(aunque en realidad la orden no se había notificado aún y por ello la Academia acordó dirigirse al protector para que se hiciera oficialmente)⁶⁷. Sin embargo los cuadros que habían quedado en el palacio de Buenavista (y que después habían pasado por manos de los franceses, de la Regencia y del Crédito Público)⁶⁸, no llegarían a la Academia hasta 1816, cuando, tras fracasar el intento de que le fuera concedido de nuevo el palacio, ésta solicitó que al menos le fueran cedidas las trescientas pinturas que quedaban en el edificio, que había sido destinado a Museo de Artillería. Fue entonces cuando una R.O. dispuso que se entregaran a la Academia "todas las pinturas existentes en dicho palacio y que fueron de D. Manuel Godoy"⁶⁹. Por lo demás, antes de que la entrega se hiciera efectiva, la Academia, que temía que los cuadros fueran reclamados una vez instalados y colocados adecuadamente en sus salas, pidió al Rey que escuchara su parecer antes de decidir sobre posibles demandas, y, en un escrito, el viceprotector Pedro Franco argumentaba que ninguno de los dueños anteriores tenía derecho a reclamarlos puesto que eran un regalo hecho en su momento a Godoy con el fin de conseguir algún favor o esperar obtenerlo⁷⁰. El Rey manifestó su acuerdo con este planteamiento⁷¹, y finalmente, en junio de 1816 los cuadros ingresaron en la Academia⁷².

Añadamos de todos modos que el tiempo daría la razón a los temores manifestados por el viceprotector respecto a la devolución de las obras depositadas en la Academia. En 1825, por ejemplo, el rector del colegio de Doña María de Aragón pidió que se devolviera el que representaba a "Santo Tomás de Villanueva recibiendo la profesión del R.P.Fr. Alonso de Orozco"⁷³, aunque entonces la Academia, recordando que el cuadro había llegado procedente del palacio de Buenavista, dejó la decisión en manos del Monarca, haciendo notar, en todo caso, que como el reclamante no presentaba ningún documento que acreditara el modo en que le había sido arrebatada la obra y

⁶⁷ La J.P. de 6 de noviembre de 1808 decidió oficiar al protector (126/3), lo que se hizo con fecha del día 12 (34-4/1).

⁶⁸ Según se manifestó en las JJ.PP. de 11 de mayo y 19 de junio de 1816 (127/3).

⁶⁹ Por R.O. comunicada por Pedro Cevallos el 28 de abril de 1816. Sin embargo, y como al parecer había allí también cuadros de otras procedencias, se ofició de nuevo al protector con fecha 17 de mayo para que también éstos le fueran destinados (5-5/1).

⁷⁰ Escrito firmado por Pedro Franco el 24 de mayo de 1816 (34-4/1).

⁷¹ Según manifestó el protector Pedro Cevallos al secretario general en oficio de 25 de mayo de 1816 (34-3/1), visto en la J.P. de 19 de junio (127/3).

⁷² El secretario Fernández Navarrete ofició a Julián Barcenilla el 4 de junio de 1816 pidiéndole que, junto a Ángel Sahagún, procuraran trasladar los cuadros desde el palacio de Buenavista el día 6 (34-4/1). Sobre la colección de Manuel Godoy y las obras que pasaron a la Academia véanse los siguientes trabajos: **Sentenach** (1921c y 1922), **Pardo Canalís** (1979), **Wagner** (1983 y 1987) y **Azcárate Luxán** (1990).

⁷³ El ministro de Estado remitió de R.O. a la Academia la solicitud del rector, vista en la J.O. de 1 de mayo de 1825 (88/3).

además había dejado transcurrir tantos años, no veía que hubiera lugar a reclamación alguna⁷⁴.

Otro depósito temporal se produjo también en 1816 (a poco de llegar los obras de Manuel Godoy) y con el fin de ir formando el proyectado Museo Fernandino. En esta ocasión el Rey aceptó la propuesta del viceprotector Pedro Franco de que Vicente López agrupara una "colección de originales" compuesta por las existentes en la Academia más "los cuadros de S. M. no necesarios a su servicio que se trasladaran a la Academia bajo inventario y reservando su propiedad al Real Patrimonio"⁷⁵. En esta ocasión el Rey cedió dieciocho cuadros⁷⁶, como reza en la copia remitida en 1827 cuando fueron reclamados para el Museo del Prado⁷⁷. También, porque fueron reclamados para el mismo Museo en 1827, sabemos que en 1819 el Rey había dejado en depósito otros cinco cuadros, que "se hallaban en la Capilla Rl. de la calle del Tesoro y en el Palacio del Retiro", como veremos más adelante. Que hayamos podido constatar, este fue el último depósito importante en número de cuadros hasta el período de la desamortización de Mendizábal, aunque antes, en 1823, se produjera otro caso aislado, al ingresar la "Concepción" que había ejecutado Mariano Salvador Maella hacia 1802 para el seminario de Nobles de Madrid, obra que fue devuelta en 1828⁷⁸.

⁷⁴ Por acuerdo de la J.O. de 14 de agosto de 1825 (88/3), comunicado al ministro Zea Bermúdez con fecha 18 del mismo (14-5/1).

⁷⁵ R.O. comunicada por el protector Pedro Cevallos al viceprotector Pedro Franco vista en la J.O. de 9 de junio de 1816. Por medio de ella, el Rey cedía dieciocho cuadros y "un dosel de su Real Tapicería para que se coloque el nuevo retrato de S.M. con la dignidad conveniente" junto al del infante Carlos María (87/3).

⁷⁶ La J.P. de 19 de junio de 1816 acordó que fuera José Camarón quien recogiera el dosel y los "diez y ocho cuadros elegidos ya por Dn. Vicente López"; para el mes de septiembre Camarón había restaurado los cuadros y estaban listos para ser colocados en la galería, según la J.P. de 20 de septiembre (127/3). **Beroqui** (1933: 89-90) dice a propósito de este envío que Fernando VII, "para compensar a la Academia del fracasado intento del Museo Fernandino, ordenó el 11 de junio de 1816 que se le entregaran algunos cuadros selectos del palacio Real, y el día 20 que ésta se pusiera de acuerdo con D. Vicente López para la elección de aquéllos. Hecha ya, consta que el 19 de agosto se mandaron 16 lienzos, entre ellos varios de Velázquez, que, como veremos, se le reclamaron más tarde por ser necesarios en el Museo".

⁷⁷ *Inventario de los cuadros que de real orden del Rey N.S. se han reconocido con el objeto de trasladarlos desde este Rl. Palacio a la Real Academia de Sn. Fernando en los términos que previene la Rl. Orden de 11 de junio de 1816*. Es copia autorizada por Martín Fernández Navarrete del proporcionado en Palacio el 19 de febrero de 1827 (14-14/1).

⁷⁸ La J.O. de 20 de julio de 1823 dio cuenta de las diligencias llevadas a cabo para conducirlo a la Academia. Recordemos que fue ella quien solicitó el cuadro ante el deterioro que podía sufrir por haber sido convertido el Seminario en cuartel; había ingresado el 17 de mayo (88/3). Posteriormente, por R.O. de 26 de noviembre de 1825, se devolvieron los efectos del Seminario a la Compañía de Jesús, encargada de su restablecimiento y dirección. El Seminario reclamó el cuadro con fecha 5 de noviembre de 1827, pero la Academia recordó en la J.O. de 18 de noviembre de 1827 que cuando lo recogió fue "para ponerlo a disposición del Gobierno", y una R.O. de 21 de diciembre de 1827 dispuso que continuase en la Academia (88/3). Finalmente otra R.O. de 16 de mayo de 1828 dispuso que fuese

Iniciada la desamortización de Mendizábal, el 20 de agosto de 1835 el gobernador civil de la provincia de Madrid recurrió a la Academia solicitando personal cualificado para inventariar y seleccionar las obras artísticas pertenecientes a las congregaciones religiosas que se habían visto afectadas por un R.D. de 28 de julio del mismo año. Este decreto incluía la relación de conventos que debían suprimirse en la provincia, autorizando a su gobernador civil para hacerse cargo de sus propiedades artísticas y darles el destino más conveniente. La Academia accedió a la petición, y nombró una comisión para que asistiera no sólo al reconocimiento de las obras sino también a su traslado⁷⁹. Era el inicio de una intervención que convertiría de nuevo a la Academia en depósito de obras que con el tiempo terminarían también por salir, aunque algunas pudieron continuar en ella⁸⁰. En esta ocasión el papel de la misma se centró principalmente en comisionar a "personas inteligentes" que velaran para que la recogida de obras fuera controlada y, sobre todo, se evitara el pillaje, la venta fraudulenta y la consiguiente salida de obras del país.

En 1836 la Academia recibió ya algunos cuadros de la provincia y de la propia capital: por orden del ministro de la Gobernación ingresaron "los 31 cuadros que pertenecieron al extinguido Tribunal de la Inquisición"⁸¹, otros cinco procedentes del monasterio de San Basilio⁸², y al año siguiente "La Transfiguración" de Giulio Roma

devuelto; fue retirado, según consta por recibo, el 1 de julio (34-5/1).

⁷⁹ Por acuerdo de la J.O. de 23 de agosto de 1835 fueron nombrados el director general Juan Miguel Inclán, y los directores de pintura y escultura Juan Gálvez y Francisco Elías (89/3). Sobre la intervención de Juan Gálvez en la recogida de obras en Alcalá de Henares, Toledo y El Paular, vid. **Contento** (1993: 319-361), y sobre la recogida de obras en general vid. **Bello** (1997: 147-178).

⁸⁰ En la J.O. de 8 de mayo de 1836 se dio cuenta de un oficio del gobernador civil de Madrid trasladando una circular del ministerio de la Gobernación a los gobernadores civiles en la que les comunicaba que "si la Academia pretendiese la posesión de algunas obras y le fuere concedida, sean de su cuenta los gastos de traslación" (89/3).

⁸¹ La R.O. de 25 de enero de 1836 fue vista en la J.O. de 31 del mismo (89/3). En la J.O. de 8 de mayo el conserje dio cuenta de haber recogido los cuadros, cuya nota de entrega se firmó en abril del mismo año: *Razón de los cuadros entregados por el Sr. D. José Morales y Santisteban a Dn. José Manuel de Arnedo, conserje de la Rl. Academia de Nobles Artes de S. Fernando, comisionado por la misma para su recolección, en cumplimiento de la real orden de S.M. la Reyna gobernadora de 25 de enero de 1836, que existían en el archivo del extinguido Tribunal de la Inquisición, cuyos asuntos que representan y dimensiones se manifiestan por el orden siguientes...* Al final de esta relación aparece una nota que dice lo siguiente: "Los cuadros marcados con esta señal [un ojo dibujado] quedaron en la Academia y los demás se remitieron al Depósito de la Trinidad el día [...]". Los señalados eran la "Maja vestida" y la "Maja desnuda" de Goya, ambos procedentes de la colección Godoy, y eran descritos del modo siguiente: "2 retratos apaisados con marcos dorados estropeados y representan el uno una Joven vestida de Maja, tendida en la cama y el otro la misma joven desnuda en la misma actitud" (35-14/1). En la *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia de Nobles Artes de S. Fernando para la Exposición pública de 1840* (6/CF.1) figura la "Maja vestida". Sobre "las majas" vid. **Portús** (1997).

⁸² *Nota de los cuadros que vinieron de Toledo los que fueron retenidos en la puerta del mismo nombre y conducidos a la Secretaría del Gobernador Civil y reconocidos por la comisión de la Real*

no, que estaba en el convento de Santa Teresa⁸³. También ingresaron entonces, tras ser interceptados a su paso por los puestos de aduana, veintidós cuadros retenidos en la Puerta de Toledo al embajador de Francia⁸⁴.

Veamos ahora cómo se llevaron a cabo las reclamaciones de devolución de las obras depositadas en la Academia o puestas bajo su custodia. En este punto hay que señalar en primer lugar que en enero de 1809 fueron devueltas a Diego Godoy las obras que estaban depositadas desde 1808, mediante un poder que había firmado en Marsella para que las recogiera en su nombre Joaquín Ferreira⁸⁵.

A finales de 1813, libre ya la capital de las tropas francesas, y poco antes de la firma del tratado de Valençay por el que se devolvía la corona a Fernando VII, la Regencia pidió a la Academia que remitiera una "nota circunstanciada de todas las pinturas y esculturas pertenecientes a S.M." que se hallasen en su poder, con el fin de incluirlas en el inventario general que se estaba elaborando⁸⁶. Mariano S. Maella quedó encargado de la redacción de

Academia de San Fernando fueron trasladados a ella el día 8 de abril de 1836, como también otros que se hallaban depositados pertenecientes al monasterio de S. Basilio (36-5/1).

⁸³ La J.O. de 22 de enero de 1837 dio cuenta de que el arzobispo de Toledo había oficiado al convento para que permitiese sacar el cuadro, que por R.O. debía trasladarse a la Academia, por lo que ésta acordó que se buscara un cuadro de dimensiones similares para colocarlo en su lugar (89/3). Una vez trasladado, la J.O. de 16 de abril acordó su restauración "en vista de los maltratos que tenía", y se hicieron cargo de ella Juan Antonio Ribera y José Bueno; a José de Madrazo se le pidió que "formase una relación histórica así de las vicisitudes que ha tenido dicho cuadro como de su mérito artístico y estado que en el día tiene, a fin de que conste siempre en la Academia este documento que acredite el interés que tenía por las preciosidades artísticas". Sin embargo hasta un año después no se acometió la restauración, y debido a sus resultados satisfactorios se propuso a Juan Antonio Ribera para los honores de director de pintura, según la J.O. de 27 de enero de 1839 (90/3). El cuadro estuvo en la Academia hasta 1842 en que fue reclamado para el Museo de la Trinidad (36-5/1). En 1887 la superiora del convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa (de El Pardo) reclamó el cuadro al Estado, pidiendo que le fuera devuelto o que se le comprase; éste solicitó informe a la Academia, y Pedro Madrazo elaboró uno diciendo que el cuadro que reclamaba de Julio Romano, conservado en el Museo Nacional de Pintura, "es copia que Giovan Francesco Penni, llamado "Il Fattore", ejecutó por el famoso de Rafael que se conserva en Roma [...]. Se la encargó el papa Clemente VII; pero el Penni se la llevó a Nápoles [... en donde] estuvo decorando la iglesia del Santo Spirito degl'Incurabili, hasta que vino a poder del Duque de Medina de las Torres, Príncipe de Stigliano, por su segunda mujer Doña Ana Caraffa Gonzaga" (**Madrazo Kuntz, P.**, 1887).

⁸⁴ Fueron mandados depositar en la Academia por R.O. de 31 de marzo de 1836, y por otras órdenes del mes de junio fueron devueltos, según la J.O. de 26 de junio. Esta decisión provocó que la corporación pidiese la prohibición de sacar pinturas de España, aunque sin dejar de reconocer que el embajador tuviera derecho a disfrutar de ellas dentro de las fronteras, según se manifestó en la J.O. de 7 de agosto (89/3): *Nota de los cuadros que vinieron de Toledo los que fueron retenidos en la puerta del mismo nombre y conducidos a la Secretaría del Gobernador Civil y reconocidos por la comisión de la Real Academia de San Fernando fueron trasladados a ella el día 8 de abril de 1836, como también otros que se hallaban depositados pertenecientes al monasterio de S. Basilio (36-5/1).*

⁸⁵ La orden de entrega la notificó José Luis Munárriz al conserje Francisco Durán con fecha 17 de enero de 1809; con la misma fecha Joaquín Ferreira firmó la nota de recibo. En 1817 el agente del Crédito Público y Secuestros se interesó por el paradero de estos bienes y consultó a la Academia al respecto (36-11/1).

⁸⁶ Por sendos oficios remitidos por el mayordomo mayor interino conde de Villapaterna al presidente

una lista de los cuadros que pudieran ser del Rey y estuvieran recogidos en el depósito del Rosario⁸⁷, que resultaron ser treintainueve⁸⁸. Por lo demás, parece ser que la cuestión se dilató durante algo más de un año, pues sólo bien entrado 1815 se mandó entregar al conserje del Palacio Real "los cuadros del Rey pertenecientes y existentes en la Academia y otros depósitos" (aunque de éstos solamente los mandados recoger por orden del Gobierno francés del mismo Palacio y de los Sitios Reales)⁸⁹. En esta ocasión se comisionó a Lorenzo Bonavía para retirarlos y llevarlos a Palacio⁹⁰.

También las comunidades religiosas reclamaron sus pertenencias. La comisión que la Academia había nombrado para recoger las obras fue la misma que se encargó de verificar la legitimidad de las reclamaciones. Cuando en diciembre de 1814 falleció uno de sus miem-

Pedro Franco, fechados el 19 y 26 de noviembre de 1813 (14-16/1), y de los que se dio cuenta en la J.P. de 29 de noviembre. En la misma junta se acordó volver a encerrar en sala separada los "famosos" desnudos mandados "custodiar" en 1793, y enviar la relación de obras que resultasen al secretario de la Gobernación de la Península, como protector de la Academia, y no al mayordomo mayor, aunque se le avisara de ello (126/3).

⁸⁷ En la J.P. de 31 de diciembre de 1813 se dio cuenta de que Mariano S. Maella se había excusado de hacer esta nota él solo, en carta firmada el 11 del mismo (14-16/1). Pero la Academia insistió alabando sus cualidades y recordándole que ya lo había hecho en 1791 respecto de las procedentes de El Escorial. En cuanto a las obras con "desnudos", como no procedían de esta época, se dijo que ya se había cursado orden al conserje para volverlas a encerrar "con estrecha prevención de que no permita verlas, ni hacer su estudio sin conocimiento del Sr. Presidente" (126/3).

⁸⁸ Con fecha 16 de enero de 1814 Mariano S. Maella firmó tres "razones o notas" que entregó al protector, según manifestó él mismo en la J.P. de 7 de febrero 1814: una de éstas relacionaba las treintainueve que habían estado en el depósito del Rosario; otra, las treinta y tres pinturas de desnudos destinadas a la Academia en 1792 y 1796 y de las que quedaban sólo treinta [según nota redactada por el conserje Francisco Durán y fechada el 22 de noviembre de 1813 había entonces en la Academia treinta y cuatro pinturas de las entregadas por orden de Carlos IV y una por José Napoleón: veinte cuadros procedentes del palacio del Buen Retiro (que ya estaban cuando Francisco Durán fue nombrado conserje en 1792), trece cuadros procedentes de la casa de Rebeque (que llegaron en enero de 1796) y otros cuatro que habían llegado después; de ellos, en junio de 1809 salieron con destino a la casa de Campo seis cuadros de Tiziano (inventariados con los números 49, 51, 53, 58, 78 y 82 que se corresponden con los del inventario sin fecha que damos por de 1804 y rectificado en 1814), de los que volvieron tres (58, 78 y 82) además del "Cristo" que Frédéric Quilliet llevó a la Academia el mismo día 7 de junio (14-13/1)]; y la tercera nota reflejaba los cincuenta y siete moldes que habían estado en el palacio de San Ildefonso (126/3). El borrador de la carta al protector Juan Álvarez Guerra está fechado el 18 de enero de 1814 (14-13/1).

⁸⁹ Por R.O. de 8 de mayo de 1815, vista en la J.P. de 14 de mayo (127/3).

⁹⁰ La orden comisionando a Lorenzo Bonavía fue comunicada al secretario general de la Academia por el protector Pedro Cevallos, con fecha 8 de mayo de 1815. El 20 del mismo, Bonavía firmó (como aposentador y conserje del Palacio Real) el recibo de entrega de tres pinturas "que fueron extraídas del Rl. Palacio del Buen Retiro, en tiempos del Gobierno intruso y existen en dicha Rl. Academia", y que eran: "La cena de Cristo con sus discípulos, de tres varas y dos dedos de alto y tres varas escasas de ancho, de Bartolomé Carducho" (nº 13); el "Retrato de D^a Isabel Católica, de Antonio Rincón, de tres varas de alto y dos de ancho" (nº 490); y otro "Con la descripción del acto general de Fe que se celebró en esta corte el año de 1680, de cinco varas de largo y tres varas y media de alto, de Francisco Ricci" (nº 494) (14-16/1). Según se recoge en una nota de recibo firmada por Bonavía, el 30 de julio del mismo año retiró también un "San Jerónimo orando con las pirámides de Egipto" (34-5/1).

bros (el conde de Sástago)⁹¹, se nombró para sustituirle a Manuel de Rivera, y poco después el sustituido fue Pablo Recio Tello, siendo en esta ocasión el designado para reemplazarle Antolín Munárriz⁹². La comunidad que con más prontitud procedió a reclamar sus obras fue la de los Jerónimos de El Escorial⁹³. Se mandó devolverlas en agosto de 1814⁹⁴, pero la comunidad, no satisfecha con lo recuperado, solicitó después visitar el palacio de Buenavista para ver si quedaban allí algunas obras de su propiedad⁹⁵. Finalmente le fueron devueltos quinientos siete cuadros y otros "efectos"⁹⁶.

Asimismo, tras sucesivas reales órdenes y comprobaciones de la Academia, les fueron devueltos numerosos cuadros a las congregaciones que acreditaron que eran de su propiedad antes de marzo de 1808. A lo largo de 1814 lo hicieron las comunidades de Carmelitas descalzos, Merced calzada, la Encarnación⁹⁷, Mercedarios⁹⁸, Capuchinos del Prado y de la Paciencia⁹⁹. Y ya en 1815, reclamaron obras de su propiedad los

⁹¹ El conde de Sástago había fallecido el 2 de diciembre de 1814, según la J.P. de 5 de enero de 1815; en esta junta se dijo que su viuda había remitido "el legajo de expedientes de la comisión de Depósito de pinturas", que fue entregado a Pablo Recio (127/3).

⁹² Según lo manifestado en la J.P. de 13 de febrero de 1815 (127/3). Con fecha de 17 de enero se le había notificado a Pablo Recio su cese por motivos de salud (93-4/6), y el 30 del mismo Recio le escribió al secretario José L. Munárriz diciéndole que le remitía "los inventarios" y otros papeles sobre los que estaba trabajando la comisión y que su estado no le permitía "hacer detalle" de todo el contenido (93-4/6). A los pocos días, el 10 de febrero, falleció.

⁹³ Con fecha 6 de julio de 1814 el prior Chrisanto de la Concepción firmó una *Razón de las pinturas notables que faltan en el Rl. Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial con expresión de sus dimensiones al poco más o menos, por no constar con exactitud* (34-5/1). Esta relación fue vista en la J.P. de 9 de julio que acordó remitirla al conde de Sástago (como presidente de la comisión) para que comprobara las que quedaban en la Academia y las que habían salido hacia Francia (126/3). Con fecha 27 de julio, Bonifacio Porras Megía firmó otra *Lista de las pinturas que faltan de este Rl. Palacio de Sn. Lorenzo, y de las que del mismo se hayaban colocadas en el Monasterio, con expresión de piezas donde estaban, cuando las extrajeron los franceses*, y en la que se recogían un total de setenta y tres (34-5/1). Con anterioridad, Saturnino Burgos había remitido a Pablo Recio, el 31 de julio de 1813, una *Lista de los cuadros que el Sr. Dn. Federico Quilliet deja en este ex-monasterio de S. Lorenzo* (34-7/1).

⁹⁴ Por varias RR.OO. vistas en la J.P. de 12 de agosto de 1814 (127/3).

⁹⁵ Por R.O. de 5 de septiembre de 1814 se les devolvió el cuadro de "Las Santas Formas", según la J.P. de 8 de septiembre; por otra R.O. de 23 del mismo mes se accedió a su petición de reconocer las obras que habían quedado en Buenavista, según lo manifestado en la J.P. de 28 de septiembre (127/3).

⁹⁶ Según la J.P. de 3 de noviembre de 1814 (127/3). Se conserva la *Lista de los cuadros que existen en la Real Academia de San Fernando propios del Monasterio del Escorial, y cuya entrega se hace a los comisionados por S.M. Fr. Ramón Manrique y Fr. Patricio de la Torre*, firmada por el conde de Sástago, el marqués de Espinardo y Pablo Recio Tello, el 26 de octubre de 1814 (34-5/1).

⁹⁷ Según la J.P. de 3 de noviembre de 1814 se le devolvieron catorce obras de Vicente Carducho (127/3).

⁹⁸ Según la J.P. de 3 de noviembre de 1814 se le devolvieron dieciséis cuadros, de ellos seis originales de Escalante (127/3).

⁹⁹ Por R.O. de 6 de octubre, vista en la J.P. de 2 de diciembre de 1814 (127/3).

Agustinos calzados de D^a María de Aragón¹⁰⁰. También los Clérigos menores¹⁰¹, el convento de Santo Tomás¹⁰², el de la Victoria¹⁰³, el de la Trinidad calzada¹⁰⁴, de S. Martín¹⁰⁵, de la Trinidad descalza¹⁰⁶ y la Venerable Orden Tercera de S. Francisco¹⁰⁷. También reclamaron obras otras congregaciones de fuera de Madrid. Desde Zaragoza se remitió una relación conjunta de todo lo que "se han llevado los franceses" de sus iglesias¹⁰⁸. Desde Sevilla fueron reclamados los cuadros del Hospital de la Caridad¹⁰⁹, de los Capuchinos¹¹⁰ y de la Casa de venerables sacerdotes¹¹¹. También las religiosas franciscas de Fuensaldaña¹¹². A la cartuja de Jerez se devolvieron once cuadros¹¹³.

¹⁰⁰ En escrito firmado por Robustiano Yusta el 1 de abril de 1815 reclamaban un "N.P.S. Agustín de Pontifical" y un "S. Nicolás de Tolentino", ambos de Pantoja, además de otros seis de los que no daba autores pero cuyos temas eran "J.C.N.S. en el Sepulcro", "La Asunción de Nuestra Señora", "S. José", "S. Gregorio en el acto de espirar", "S. Jerónimo recibiendo el Sagrado viático" y "Los cuatro Evangelistas". En el reverso de este escrito está firmado el recibí, pero solamente de seis números de inventario (36-10/1).

¹⁰¹ Con fecha 29 de julio de 1815 le fueron devueltos dos cuadros: "La profecía de S. Luis Bertrán a D. Agustín Adorno" y "La aprobación de las leyes de la Religión de Padres Clérigos Menores" (34-5/1).

¹⁰² Con fecha 29 de julio 1815 retiraron un "Cristo crucificado" de Ribera (34-5/1).

¹⁰³ Con fecha 29 de julio de 1815 se le devolvieron cuatro cuadros (34-5/1).

¹⁰⁴ También con fecha 29 de julio de 1815 retiraron el del "Beato Simón de Rojas, la Virgen y un Ángel" (34-5/1).

¹⁰⁵ Con fecha 29 de julio de 1815 retiraron cuatro cuadros: "S. Benito con dos ángeles", "S. Benito con dos ángeles, el uno en acto de ponerse la mitra" de Ricci, "Santa Escolástica" y un "Retrato del Reverendo Sarmiento" (34-5/1)

¹⁰⁶ Con fecha 29 de julio de 1815 retiraron siete cuadros: "Ascensión del Señor", "Nuestra Señora en el templo", "La Purificación", "La Visitación", "Santa Inés", "Santa Catalina" y "Cuatro evangelistas" (34-5/1).

¹⁰⁷ Según solicitud fechada el 19 de mayo de 1815 y recibo del 29 del mismo, fueron retirados tres cuadros de los que estaban depositados en S. Felipe el Real: "La Oración del Huerto", "La impresión de las llagas del mismo santo" y "San Antonio" (14-5/1). Con fecha 29 de julio de 1815 retiraron ocho cuadros mas un "Bautismo de Cristo por el Bautista" (34-5/1).

¹⁰⁸ Remitida con fecha 23 de agosto de 1814 por el secretario de la Academia de S. Luis, Agustín Alcaide (34-5/1).

¹⁰⁹ La relación de los cuadros reclamados fue vista en la J.P. de 28 de septiembre de 1814 (127/3); le fueron devueltos por R.O. de 6 de noviembre no sin antes hacer notar el estado de deterioro que sufrían. Francisco Durán notificó al secretario José Luis Munárriz que el 30 de diciembre de 1814 había procedido a entregar los tres cuadros "conocidos por de la Caridad de Sevilla", y cuyos temas eran "San Juan de Dios", "Moisés" y "El milagro de pan y peces", a Vicente Mendizábal, apoderado del Tesorero General Víctor Soret, quien estaba comisionado por el hermano mayor del citado hospital (19/CF.2).

¹¹⁰ La J.P. de 15 de febrero de 1815 dio curso a la R.O. de 27 de enero por la que se mandaba devolver a su comisionado un cuadro de Murillo, "La concesión del jubileo de la Porciúncula" (127/3), que fue entregado en el mes de junio (34-1/1).

¹¹¹ Reclamaron con fecha 18 de octubre de 1815 (81-17/4); el 12 de noviembre se les devolvía "La Virgen Santísima sentada con el Niño Dios delante que está entregando un panecillo a uno de los tres sacerdotes que están hincados de rodillas" (34-5/1).

¹¹² El día 9 de mayo de 1809 ingresaron en la Academia, de orden del ministro de Interior "tres

Hasta aquí las reclamaciones y devoluciones en territorio español. Pasemos ahora a ver las acciones que se llevaron a cabo para intentar rescatar de territorio francés las obras que se habían llevado los franceses durante la ocupación y la huida. Tras la restitución en el trono de Francia de Luis XVIII comenzaron las reclamaciones del Gobierno español de todas aquellas obras que habían salido de sus fronteras con destino a la nación vecina¹¹⁴. Por orden de Fernando VII se pidió a la Academia una relación no sólo de las obras que le habían sido arrebatadas a ella sino también de las pertenecientes a otras instituciones, o a particulares¹¹⁵. Por su parte, la Academia respondió que le faltaban las tres obras de Tiziano que José I había mandado llevar a la casa de Campo en 1809: "La Venus dormida, la Venus acariciando a un perrito, y la Danae". En 1817 se recuperó una de ellas¹¹⁶, y al año siguiente otra, encontrada en manos de un marchan

lienzos de las pinturas de los altares mayor y colaterales de la iglesia de monjas franciscas de Fuensaldaña que representan la imagen de la Concepción de Nuestra Señora, San Antonio y San Francisco de Asís y son los mismos que describió Ponz en su viaje de España tomo undécimo pag. 132" (81-17/4). Por R.O. de 18 de noviembre de 1814, vista en la J.P. de 2 de diciembre de 1814 (126/3), se mandó devolverlas, y fueron retiradas con fecha 20 de abril de 1815 (81-17/4).

¹¹³ Se les entregaron con fecha 29 de julio de 1815 (34-5/1).

¹¹⁴ **Gaya** (1958: 19-20) narra estos hechos del modo siguiente: "Otra dolorosa consecuencia fue la que toca al Congreso de Viena. Acaso hubiera podido resolverse el despojo de que nos hicieran víctimas los generales ladrones si hubiéramos contado cerca del Congreso con negociador más capaz que esa mediocridad conocida bajo el nombre de don Pedro Gómez Labrador, bien es cierto que poco y mal instruido en tal asunto por el Gobierno de Madrid. Entre las instrucciones reivindicativas dadas en 1814 a Gómez Labrador figuraba la 8ª, rezando así: 'Que se reclamen los papeles, pinturas y objetos de Bellas Artes e Historia Natural que haya trasladado a Francia el Gobierno intruso; para lo cual se pedirán listas de lo que se llevaron los enemigos del Archivo de Simancas, del de Sevilla y de la Corona de Aragón, de los Palacios Reales, del Monasterio de El Escorial, catedrales e iglesias...' Y prosigue Gaya diciendo: "Con arreglo a esta instrucción, el 16 de enero de 1815 pasaba Gómez Labrador una nota a los plenipotenciarios de las Cortes aliadas, y el 22 celebraba una conferencia con el Duque de Richelieu a fin de concretar las reclamaciones españolas contra Francia, concretando respecto a los cuadros y objetos de arte que se llevaron los generales y empleados franceses el restituirlos al menos por su valor en metálico". Por su parte, **Antigüedad** (1987: 308-310) apunta que el representante español en el Congreso de Viena, Gómez Labrador, hizo valer las peticiones de restitución de todas las obras de arte sacadas como botín de guerra; y que respecto a las pinturas, Francia se hizo responsable de las regaladas a Napoleón y depositadas en el Louvre, pero no quiso saber nada de las que estaban en poder de los miembros del ejército. **Lipschutz** (1988: 74-76) también trata este tema, pero más someramente.

¹¹⁵ Esta orden tenía fecha de 2 de junio de 1814, y, comunicada por el protector duque de San Carlos al secretario general (34-1/1), fue vista en la J.O. de 5 de junio. Como en su huida de Madrid las tropas francesas se llevaron gran cantidad de obras de arte, y entre Valladolid y Vitoria le fueron interceptadas muchas de ellas, la Academia decidió en esa misma junta oficiar a su homóloga vallisoletana para que recogiera las que habían sido interceptadas y para que le remitiera una relación de temas y propietarios; también acordó hacer extensiva a todo el Reino esta orden publicándola en la *Gaceta*, pidiendo que todo lo que se hubiera retenido a los franceses se entregara a las escuelas o academias provinciales, o a las autoridades políticas, dando aviso a la de S. Fernando (87/3).

¹¹⁶ En una nota aclaratoria del conserje José M. Arnedo firmada el 31 de marzo de 1827 (sobre la relación de cuadros que se entregaban al Museo del Prado) se decía que "De los tres cuadros que José Napoleón se llevó de esta Rl. Academia propios del Rey N. S. nombrados, la Venus en el lecho alhagando un perrillo, de Tiziano, la Venus dormida del mismo, y una Danae recibiendo a Júpiter

te griego llamado Psimary que pretendía venderla en París junto a otras que se sospechaba habían sido robadas de España¹¹⁷.

Respecto a las obras de propiedad particular, el embajador español en Francia, el conde de Fernán Núñez, encomendó al pintor Francisco Lacoma Fontanet que procediera al reconocimiento de las que había en el Louvre y pertenecían a varias familias de la nobleza. Lacoma inventarió allí doscientos treinta cuadros, además de bastantes estampas y miniaturas¹¹⁸. En la relación de cuadros se especificaba que algunos habían sido

convertido en lluvia de oro, se recuperó la primera que fue remitida a esta Rl. Academia de orden de S. M. en octubre de 1817 por Dn. Luis Beldrof" (14-16/1).

¹¹⁷ Según oficio del mayordomo mayor, conde de Miranda, a la Academia fechado el 3 de enero de 1818, el ministro de Estado le había comunicado con fecha 11 de diciembre de 1817, que el embajador en París tenía conocimiento de la venta de cuadros que pretendía hacer un griego llamado Psimary, y sospechaba que eran robados de algunos palacios de España. Con este motivo pidió que se le enviase una relación de los que seguían faltando en algunos establecimientos públicos pertenecientes a la Corona. Al tiempo, el embajador remitía una relación de nueve de los cuadros que tenía el griego y que se sospechaba procedían de España. Eran los siguientes: "Un cristo llevado al sepulcro" del Parmigianino, "La Virgen con el Niño Jesús" de Correggio, "Una Venus recostada" de Tiziano, "Una Ascensión en presencia de once Apóstoles" de P. Veronés, "El gran río Scamandre, composición de once figuras" de N. Poussin, "Los tres ángeles que anuncian un hijo a Abraham" de Lesueur, "El sueño de José" de Murillo, "Jesucristo llevando la cruz y los dos ladrones" de Tiziano, y "Lorenzo de Médicis" de Rafael (15/CF.2). De entre ellos la Academia creyó reconocer "La Venus" de Tiziano y "Nuestra Señora con el Niño y San José a distancia" de Correggio que estaba en el Palacio Real, según se dio cuenta en la J.O. de 14 de enero de 1818 (87/3). Se remitió esta relación al director general Vicente López, con fecha 8 de enero de 1818, junto al encargo de que averiguase como primer pintor de cámara, qué cuadros se habían echado en falta, y López consiguió que el veedor general de la Rl. Casa le remitiera una *Nota de los cuadros que han faltado en el Rl. Palacio de Madrid y en los de los Rls. Sitios de Aranjuez, Sn. Lorenzo, Sn. Ildelfonso y sus respectivas casas de campo, pertenecientes al Rl. Patrimonio de S.M.*, fechada el 4 de febrero de 1818 (15/CF.2). Por acuerdo de la J.O. de 8 de febrero de 1818 se envió una copia al conde de Miranda para que se la facilitara al embajador en París, así como "un apunte" de los cuadros de Correggio y de Tiziano (87/3). El oficio de remisión está fechado el 16 de marzo (15/CF.2). En la J.O. de 18 de octubre de 1818 se leyó un oficio del secretario de Estado fechado el 1 de agosto, en el que facilitaba las dimensiones del cuadro recobrado en París, "y [que] estaba próximo a llegar, para que si la Academia lo juzgaba oportuno pudiese tener dispuesto el marco correspondiente para colocar dicha pintura en la sala reservada donde antes estaba". Según el citado oficio no está claro que se trate del mismo cuadro, pues no se hace mención a Psimary sino a los robados por el Gobierno intruso y restaurados por Bonnemaïson, aunque se conserva el dibujo con las dimensiones de un cuadro de Tiziano (87-2/4).

¹¹⁸ *État des tableaux reconnus par Monsieur Lacoma peintre fondé de pouvoirs des Grands d'Espagne auxquels ils doivent être rendus, conformément a la decision de la Majesté Louis 18, du 8 mai 1814*, París, 15 de junio de 1814. El documento está firmado por el director general de los museos de Francia, Denon, por el encargado de la intendencia del Dominio Extraordinario, Desjobert, y por el pintor español Francisco Lacoma. No todas las obras registradas estaban en condiciones óptimas para ser devueltas, ya que tres se encontraban en los talleres de restauración del Museo; sin embargo se decía que, una vez acabada la tarea, serían devueltas: se trataba de las inventariadas con el n° 22 ("La mujer barbuda" de Ribera, propiedad de la familia Santisteban-Medinaceli), con el n° 75 (tabla, propiedad de la familia Trastamara-Altamira) y con el n° 140 (tabla, propiedad de la familia Altamira). Por orden del ministro de la Casa del Rey de Francia también se dejaban para un posterior envío otros cuatro lienzos que se estaban utilizando como modelos en la fábrica de tapices de los Gobelinos: eran los señalados con los números 202, 203, 207 y 208 (de los que no se facilitaba tema), todos ellos de

reentelados o ligeramente retocados y que otros se retenían por el momento hasta acabar su restauración. De éstos sólo se decía su procedencia, pero no el tema ni el autor, figurando un total de ochenta y uno; la única obra cuyo tema se citaba era la "Mujer barbuda" de Ribera, que estaba en restauración y de la que se pensaba hacer una copia para la Escuela de Medicina¹¹⁹.

A mediados de 1815 todavía permanecían en París tres cuadros de Rafael propiedad de la corona española. Con este motivo se consultó a la Academia sobre la manifestación de las autoridades francesas de que era imposible trasladarlos tal y como estaban, pues necesitaban ser restaurados¹²⁰. La Academia, siguiendo la opinión de su Comisión de Pintura, pensaba que los cuadros podían trasladarse sin problemas y sospechaba que la pretensión última de los franceses era trasladar a España copias de ellos, sacar dinero al Gobierno español por su restauración, y quedarse con los originales, por lo que aconsejaba enviar a algún profesor español para que cuidara del envío¹²¹. Sin embargo, seguían estando allí un

Giordano y procedían de la casa Altamira. En conjunto había obras de Jordán, Murillo, Ribera, Costa, de Escuela Veneciana y varias de autor desconocido. En cuanto a las estampas, alrededor de cien, eran de escuela italiana, dieciséis de ellas calificadas como "bellas", y eran propiedad de los duques del Infantado. Las procedencias consignadas eran de las familias Santisteban-Medinaceli, Infantado-Chamartín, duque del Infantado, duquesa del Infantado, Trastámara-Altamira, y Altamira (36-12/1).

¹¹⁹ Con fecha 24 de septiembre de 1815 se entregaron a Lacoma, junto a la "obra de Ribera" (nº 22 del inventario), "La caza del lobo y la zorra" de Rubens (nº 75) y la "Virgen, el Niño y S. José ofreciendo cerezas al Niño Jesús" de Francisco Vanni (nº 140) (36-12/1). Respecto a la "Barbosa" de Ribera, no fue hasta 1837 cuando la reclamara el duque de Medinaceli; no lo hizo hasta ese año explicando entonces que había condescendido en que permaneciera en la Academia para disfrute general del público desde que fue devuelta por el Gobierno de Francia; la Academia le pidió los gastos de traslado y conservación, pero no fue retirado hasta el 17 de agosto de 1853 (14-5/1).

¹²⁰ Las obras de Rafael eran "La Visitación", "La Virgen del Pez" y "El Pasma de Sicilia". El protector trasladó de R.O. esta consulta con fecha 24 de junio de 1815 (87-2/4), y la J.P. de 27 de junio de 1815 decidió que la Comisión de Pintura examinara los informes que se habían encargado de orden del Rey sobre el estado de los cuadros y la necesidad de trasladarlos al lienzo, y que debían traducirse pues cuatro estaban escritos en francés y uno en italiano (127/3). La traducción se encargó al académico de honor Pablo Lozano, quien remitió los escritos con fecha 14 de julio; éstos estaban firmados por el príncipe de Tayllerand (Viena, 19 de enero de 1815), por los restauradores Bonnemaison (sin fecha) y Hacquin (París, 6 de octubre de 1814), y por Pedro Palmaroli (Roma, 19 de abril de 1815); además había otra carta de Gómez Labrador a Talleyrand (Viena, 19 de enero de 1815) (87-2/4).

¹²¹ Por acuerdo de la J.P. de 19 de agosto de 1815 (127/3). A pesar de haberse dado orden en el mes de septiembre para trasladarlos, no se procedió a ello de inmediato. En una carta firmada en París el 7 de noviembre de 1815, y dirigida al protector Cevallos, el conde de Peralada explicaba las razones por las que no había llevado a cabo el mandato; la principal era el estado ruinoso en que había visto los cuadros y su convencimiento de la necesidad de restaurarlos antes de partir hacia España. Para apoyar su decisión había consultado con varios artistas que se encontraban en París por entonces (Juan Degli Alefiandri, director de los establecimientos de bellas artes de Toscana; el escultor Antonio Canova; Pedro Benvenuti, director de bellas artes de Florencia; el inspector de la Galería Real de Baviera Jorge Delly, el director del Museo del Rey de los PP. Bajos, y el conservador de la Galería de Viena), quienes le dieron la razón. Por ausencia de Pedro Labrador y del general Álava, Peralada tomó la decisión de trasladarlos de la tabla al lienzo, tarea que fue encomendada a Hacquin, para ser restaurados posteriormente por Bonnemaison y "cuidando de todo ello el pintor español Lacoma" (87-2/4).

año después. En octubre de 1816, el ministro de Estado remitió un escrito de Pedro Gómez Labrador, en el que éste comunicaba desde París que ya habían sido trasladados al lienzo "La Visitación" y "La Virgen del Pez" (gracias, decía, a la técnica perfecta de Mr. Hacquin, "no igualada por nadie ni en España ni en Italia") y creía que "El Pasmó de Sicilia" estaría acabado para comienzos de 1817¹²².

Como decíamos, para la recuperación de las obras hubo que recurrir a la vía diplomática, quedando encargado de la reclamación el representante español en los Países Bajos, general Miguel Ricardo de Álava. Debido a sus gestiones, y a las de su ayudante de campo el teniente coronel Nicolás Miniussir (que desempeñó interinamente las veces de secretario en la legación en París)¹²³, se consiguió hacer llegar a España, vía Holanda, cincuenta y siete cuadros que estaban en el Louvre¹²⁴. En junio de 1816 fueron depositados en la Academia¹²⁵, donde quedaron "colocados sobre mesas unidas, y encima unos de otros, porque no caben en toda la casa de otra forma", y expuestos a

¹²² Una copia del informe de Gómez Labrador fue remitida con oficio de 27 de octubre de 1816 por el ministro de Estado, Pedro Cevallos, pretendiendo que la Academia informase sobre la técnica llevada a cabo por el restaurador Hacquin (87-2/4). La J.O. de 10 de noviembre acordó contestar que como no se decía nada en el escrito de Gómez Labrador sobre el procedimiento seguido, no podía opinar hasta que no viera los cuadros (87/3). **Beroqui** (1933: 85) cita al marqués de **Villa-Urrutia** (1927) a propósito de los pormenores de las restauraciones a que fueron sometidos los cuadros españoles en París.

¹²³ Así lo explicaba Miniussir en un escrito firmado el 1 de agosto de 1816 solicitando ser nombrado académico de honor en atención a sus desvelos (40-6/1); la J.P. de 14 de septiembre le concedió el nombramiento (127/3). Posteriormente, con fecha 1 de noviembre del mismo año, Miniussir pidió igual reconocimiento para su superior, el general Miguel Ricardo de Álava (40-6/1); la Academia le nombró también académico de honor en la J.P. de 26 de noviembre de 1816 (127/3).

¹²⁴ *Lista de cincuenta y siete cuadros restituidos por el Gobierno Francés al Español en el mes de octubre de 1815, contenidos dentro de cuatro cajas con las iniciales A.E.S.D.P.C. y los números 1-2-3-4*. Se conserva una copia de esta relación que lleva anotaciones sobre la permanencia de alguno de estos cuadros en la Academia en el año 1869. Francisco Lacoma contaba a Martín Fernández Navarrete en carta firmada en Madrid el 10 de marzo de 1819 cómo acompañó a Álava y a Miniussir al Louvre para reconocer los obras, de las que seleccionaron cincuenta y siete, que no sin resistencia, consiguieron llevar a la casa del embajador conde de Peralada (87-2/4).

¹²⁵ Por R.O. comunicada por Pedro Cevallos a Pedro Franco con fecha 18 de junio de 1816 se ordenaba al secretario del Despacho de Hacienda que se entregaran los "efectos conducidos a España por N. Miniussir al marqués de Santa Cruz, como protector del Museo de Ciencias, y a Pedro Franco, viceprotector de la Academia [...] para hacerse cargo respectivamente de los objetos del Gabinete de Historia natural, y de los pertenecientes a nobles artes, que es la voluntad del Rey se custodien en dichos establecimientos públicos a disposición de S.M.". Según el recibo extendido a requerimiento de Miniussir, la Academia se hizo cargo de "cuatro fardos de diferentes tamaños que ha entregado y conducido desde París a esta Corte el Sr. Teniente Coronel D. Nicolás de Miniussir, Ayudante de Campo del embajador de S.M. en Holanda, los cuales abiertos y reconocidos [...] contienen 57 pinturas en lienzo de varias medidas, y una pequeña en tabla" (87-2/4). La relación fue reproducida por **Beroqui** (1933: 154-155) explicando que cincuenta eran los enviados a Napoleón en 1813, tres pertenecían a Grandes de España y los otros cuatro (de Zurbarán y Murillo), eran los sacados por Sout de Sevilla y que habían estado expuestos en el Louvre.

deteriorarse¹²⁶. Por ello, el viceprotector solicitó que sus propietarios los recogieran y retiraran, previo pago equitativo de los gastos ocasionados por el traslado desde París a Madrid. En su opinión, creía mejor que quedasen en la Academia muchos de estos cuadros, bien por su mal estado de conservación, bien por el deterioro que pudiera producirse por su traslado, y también que se mandara sacar copias por "los buenos pintores que tenemos", para reemplazarlos en sus lugares de origen. Refiriéndose a los que eran propiedad de comunidades religiosas, el mismo Franco decía que "en un altar o claustro de fuera de la corte, donde no son tantos como en ella los inteligentes que los ven, el mismo efecto hará una excelente copia, que el original, y por nueva y más vistosa tal vez la apreciarán más". Y añadía que a aquellas comunidades que reclamaran más de un cuadro se les podía pedir que "dejen alguno a elección de la Academia, asegurándoles que ésta, además de hacer presente a S.M. este acto de generosidad a favor de la instrucción pública, suplicará a su R.I. Bondad se digne liberarlos del pago de lo que les corresponda satisfacer por el coste de conducción de los demás"¹²⁷. Pero de momento se pidió a la Academia que los conservara y limpiara convenientemente¹²⁸, y se encargó a José Camarón que dirigiera los trabajos¹²⁹.

Sobre la devolución de obras a los Grandes de España, citaremos el ejemplo del conde de Altamira, quien recuperó en 1818 dos que habían llegado de Francia¹³⁰. En

¹²⁶ Respecto al modo en que fueron colocados los cuadros en la Academia, **Beroqui** (1933: 88) comenta que el protector Pizarro narraba en sus *Memorias* (tomo III: 454) "el escándalo que le produjo ver cubierto el suelo de una de las piezas de la Academia con las principales obras de Murillo devueltas de Francia, sobre las cuales tuvo que caminar materialmente para poder pasar a otra. La escena [...] fue violenta, y como se le dijese que no había dinero para limpiarlas y colgarlas, contestó que lo comprendía en cuanto a los marcos, pero no respecto a los bastidores, y llegó a ofrecer sus humildes muebles para que se hicieran". Beroqui creía exageradas las valoraciones de Pizarro, ya que la Academia acudió al infante Carlos María Isidro en ayuda de marcos para las obras que lo necesitaron. Estos mismos párrafos los reproduce **Martínez Ripoll** (1986: 162-163), añadiendo otros como el siguiente: "Insistí con enfado que, aunque fuese deshaciendo mesas y puertas, debía cesar este escándalo, y que, si querían, les enviaría mis humildes muebles. Callaron, se pusieron los cuadros debidamente, y de esto principió el Museo que existe, y que se debe, después de la magnificencia Real, al impulso y medios de la insigne soberana D^a María Isabel. Pero los graves señores de la Academia me juraron una enemistad completa".

¹²⁷ En estos términos escribía Pedro Franco al protector Pedro Cevallos el 19 de agosto de 1816 (32-1/1). Los gastos totales calculados por el transporte de las obras entre 1815 y 1816 ascendieron a 104423 reales (34-5/1).

¹²⁸ La R.O. fue comunicada por Pedro Cevallos con fecha 22 de agosto de 1816: "que por ahora se ocupe la Academia de lo que mira a la conservación de tan preciosos efectos, colocándolos en bastidores y limpiándolos [...] y despues se tratará de lo relativo a las circunstancias con que deben trasladarse al poder de los varios dueños de ellos" (87-3/4). Uno de los problemas para su custodia radicaba en las grandes dimensiones de algunos, ya que al ponerles bastidores no podrían sacarse de la Academia, según oficio al protector fechado el 30 de agosto de 1816 (34-1/1). Posteriormente se entregaron a la Academia varios marcos que se encontraban "sin destino ni aplicación" en la Casa de Campo, según la J.O. de 11 de mayo de 1817 (87/3).

¹²⁹ Por R.O. de 22 de agosto de 1816, vista en la J.O. de 8 de septiembre (87/3).

¹³⁰ Con fecha 7 de marzo de 1818 el conde de Altamira y marqués de Astorga solicitó de la Academia que le fueran devueltos "La caza del lobo y la zorra" de Rubens, y "La Sacra Familia, que se supone de Procacci-

agradecimiento regaló a la Academia un cuadro de A. Vaccaro y otro de Jordaens ("Jordan Flamenco")¹³¹.

Desde el punto de vista de la Academia, los servicios de recibir y conservar las obras no fueron reconocidos como se merecía. Dos ejemplos extremos pueden servir para apreciar las razones de esta percepción: el de los jerónimos del monasterio de El Escorial, y el de los dominicos de Santo Tomás de Sevilla. En 1817, el procurador general del monasterio de El Escorial instó al ministro de Estado para que le fueran devueltas las obras rescatadas de París, y éste transmitió de R.O. la instancia a la Academia pidiendo además que se evaluaran proporcionalmente los gastos de su traslado y conservación¹³². La Academia respondió que no se especificaba qué cuadros eran los reclamados, por lo que resultaba difícil evaluar gastos, y, que siendo estas obras del patrimonio real, bien pudieran quedarse en la también real casa de la Academia, símbolo de "la cultura de la Nación en esta Corte y por lo mismo visitada de todos los Embajadores, Sabios y viajeros que a ella llegan", y donde servirían además para la instrucción de sus alumnos, que de este modo adquirirían "el buen gusto, la exactitud y corrección que solo se aprende a la vista de los buenos originales". Por otra parte, la Academia explicaba al ministro cómo durante la dominación francesa había recogido en su edificio numerosas obras para evitar que se las llevaran, y que entre ellas había muchas de El Escorial, algunas de las cuales se habían devuelto ya sin que los monjes manifestaran nunca el menor agradecimiento. Y para abundar en este aspecto, aducía el ejemplo de las comunidades religiosas de Valencia, que habían cedido a su Academia

no", sabiendo que habían sido devueltos por Francia, aunque decía que habían quedado allí para ser copiados otros cuatro más de Sneyders, que eran "Caballo blanco devorado por lobos", "Un corzo y un cisne en una despensa", "Una cocinera vestida de encarnado en una despensa" y "Una caza de toros" (14-5/1). Se le entregaron por R.O. de 8 de junio de 1818 (14-5/1), vista en la J.O. de 15 de junio (87/3).

¹³¹ Según la J.O. de 15 de junio de 1818 en la que se dio cuenta de la R.O. de 14 de junio autorizándole a ello (87/3). El conde ofició a la Academia con fecha 23 de junio, como consiliario que era, agradeciendo que el infante Carlos María hubiera aceptado los cuadros (14-5/1), lo que fue visto en la J.P. de 19 de septiembre (127/3). Los cuadros regalados eran: "Stª Teresa de Jesús con la Virgen que la pone el collar y Sn. José la capa. Es un cuadro de una admirable y enriquecida composición de niños pintados con los más bellos accidentes de luz. Su color, su efecto y la dulzura de sus tintas le hacen un cuadro muy recomendable, y es de lo mejor de Andrea Bacaro. Tiene de alto siete pies y una pulgada, por nueve y dos pulgadas de ancho. Está tasado en veinte mil reales de vellón". El otro cuadro era el de "Hércules en el palacio de Onfala a quien el amor le hace trocar su maza invencible por la rueca. Afeminado hasta este grado, es la mofa de toda la familia. Es un cuadro de una bellísima composición y de un excelente colorido; la lozanía de la juventud, la robustez y la belleza de las formas están reunidas en la figura de Hércules; las cabezas que se hallan en este cuadro concurren a expresar la acción de los dos héroes principales. Este cuadro es de lo mejor y más esmerado de Jordan Flamenco, pues en él iguala si no excede a Rubens y a Wandik. Tiene de alto siete pies y nueve pulgadas por seis y cuatro pulgadas de ancho. Está tasado en noventa mil reales de vellón" (14-5/1). El cuadro de Vaccaro figura en la **Guía del Museo...** (1991: 199, n.º inv. 375) como donado por el marqués de Astorga, que era también conde de Altamira. El cuadro de "Hércules y Onfala" figura en la **Guía del Museo...** (1988: 103, n.º inv. 686) como de P. P. Rubens.

¹³² El ministro de Estado comunicó a la Academia, de R.O. con fecha 24 de mayo de 1817, la solicitud del procurador general de El Escorial, y ésta fue vista y discutida en la J.P. de 30 de junio (127/3).

"gustosa y espontáneamente las más sobresalientes" para el estudio de las artes. Además añadía que en opinión de José Camarón (encargado de la conservación y restauración de estas obras), si algunas de ellas se movían de la Academia, corrían el peligro de deteriorarse (como había ocurrido con la de "Las Santa Formas" o el "Nacimiento de Cristo" de P. Veronés). Como consecuencia de todo ello se libró una auténtica batalla entre ambas partes en defensa de sus respectivos intereses, y en el curso de la cual tan pronto se mandaba devolver los cuadros como dejarlos en la Academia¹³³. Finalmente, y aunque reconociendo las razones de la Academia, se mandó devolverlos por una R.O. de 29 de septiembre de 1818¹³⁴. La Academia acató la orden, aunque pidió que se compensaran sus esfuerzos, si no en metálico, al menos mediante la cesión de algunas obras¹³⁵, pero su propuesta no llegó a ser aceptada¹³⁶.

El otro ejemplo que puede servir como contrapunto al anterior es el del colegio de dominicos de Santo Tomás de Sevilla, que reclamaba la devolución del cuadro de "Santo Tomás" pintado por Zurbarán, si no era útil para la enseñanza, en cuyo caso -decían- lo cederían gustosos¹³⁷, "prefiriendo el bien de la nación y de la instrucción pública a la satisfacción de poseer una obra tan apreciable". Valorando el ofrecimiento, José Camarón informó que la obra tenía unas dimensiones excesivas para conservarlo en la Academia, además de que ya había en ella otro del mismo autor, de mayor mérito y más a propósito para la enseñanza¹³⁸. Aún así, se dejó la decisión final en manos del ministro de Estado, tras reconocer el gesto de la comunidad sevillana¹³⁹. Finalmente el cuadro fue devuelto, pero los dominicos dejaron a la Academia uno de El Españolito y otro de Andrea Vaccaro¹⁴⁰.

¹³³ La J.P. de 19 de septiembre de 1818 acordó manifestar al ministro de Estado la conveniencia de que permanecieran bajo su custodia (127/3). Además, por estas fechas, las obras estaban expuestas al público con ocasión de su apertura anual, por lo que para la Academia era muy comprometedor devolverlas antes de que se clausurase, según oficio del viceprotector al secretario del infante Carlos María, Fernando Queipo de Llano, de 6 de septiembre de 1818 (39-14/1).

¹³⁴ Con fecha 19 de diciembre de 1818 el procurador general del Rl. monasterio de S. Lorenzo el Real de El Escorial, certificó haber recibido del conserje José M. Arnedo, "diez cuadros que vinieron de París": tres de Juan Navarrete ("El martirio de Santiago" y "Dos cuadros que representan los cuatro Evangelistas"), dos de José de Ribera ("La Adoración de los Pastores al Niño Jesús", y "Jacob poniendo varas descortezadas en los bebederos del ganado"), uno de Velázquez ("Jacob presentándole la camisa ensangrentada a José"), dos de A. Sánchez Coello ("El uno de ellos con San Fabricio y San Sebastián, y el otro San Eugenio y S. Ildefonso"), y otros dos de Pantoja de la Cruz ("Dos retratos del Emperador Carlos Quinto y Felipe Segundo") (34-7/1).

¹³⁵ Por acuerdo de la J.P. de 17 de octubre de 1818 (127/3).

¹³⁶ En la J.P. de 28 de mayo de 1819 se dio cuenta de la R.O. de 21 de abril, trasladada por el mayordomo mayor al ministro de Estado, en la que se notificaba que el Rey no había accedido a conceder ocho o diez cuadros de su pertenencia "para cubrir los vacíos que habían dejado en sus salones las pinturas que se mandaron entregar a los monjes de El Escorial" (127/3).

¹³⁷ Ofrecimiento hecho por el apoderado del colegio al infante Carlos María, con fecha 16 de junio de 1817 (81-17/4).

¹³⁸ Según carta de 26 de julio de 1817 (81-17/4).

¹³⁹ Por acuerdo de la J.P. de 6 de agosto de 1817 (127/3).

¹⁴⁰ Por R.O. de 9 de mayo de 1818 (34-1/1). No hemos podido averiguar de qué cuadros se trataba;

Otras comunidades religiosas que reclamaron también obras devueltas por Francia fueron la V.O. Tercera de S.Francisco¹⁴¹, la Merced calzada¹⁴², y los Carmelitas descalzos¹⁴³. El procurador general de las Cartujas de España, Fr. Francisco Cecilio Garzón, comisionado por la de Jerez de la Frontera, reclamó en 1818 dos cuadros de Zurbarán¹⁴⁴ que se entregarían en 1824 a la de El Paular¹⁴⁵. También el párroco de la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla solicitó la devolución de dos cuadros de Murillo¹⁴⁶.

de El Españolito se conservan actualmente en el Museo de la Academia ocho cuadros (**Pérez Sánchez**, 1964: n° inv. 10, 313, 388, 263, 629, 640, 636 y 637), de los que de uno solamente se sabe la procedencia (Casa de Jesuitas de Toledo, n° inv. 629); y de Andrea Vaccaro, exceptuando el que regaló el conde de Altamira en 1818, hay además otros dos (**Pérez Sánchez**, 1964: n° inv. 550 y 555) ambos procedentes del convento de carmelitas descalzas de S. Hermenegildo de Madrid.

¹⁴¹ Lo hizo respecto a cuatro cuadros de Cabezalero sobre "La Pasión de Cristo", reclamados por el ministro de dicha orden, marqués de Villafranca (14-5/1), en su escrito visto en la J.P. de 19 de septiembre de 1818 (127/3). Se pidió informe a Vicente López sobre la legitimidad de esta reclamación y sobre el estado de los cuadros, respondiendo López afirmativamente con oficio fechado el 3 de octubre de 1818 (14-5/1). Por R.O. de 7 de noviembre de 1818 se mandó devolverlos previo pago de los gastos consiguientes. No fueron retirados hasta 1825. Sus temas eran: "Cuando Pilatos presentó a Nuestro Señor Jesucristo al pueblo", "El Calvario", "Cristo en tierra con la cruz a cuestas" y "La Crucifixión" (14-5/1).

¹⁴² Reclamaban dos cuadros con "la vida de S. Pedro Nolasco", y la J.O. de 25 de febrero de 1824 acordó su devolución porque eran los que "como desecho estaban en la entrada del segundo patio de la Academia" (88/3).

¹⁴³ Pedían el "Martirio de San Sebastián" de Muñoz. Por acuerdo de la J.P. de 8 de marzo de 1831 se les notificó que se les devolvería si certificaban que "no fue de los regalados a Godoy y que existía en el convento el día 19 de marzo de 1808" (127/3); además tendrían que pagar los gastos, que ascendieron a 2.110 reales (34-1/1). Igual medida se adoptó cuando reclamaron una "Concepción" de Cerezo: la Academia pidió informes a la Escribanía de Cámara del Consejo de Castilla y al Crédito Público, que conservaban los inventarios de los cuadros de Godoy; finalmente se les devolvió, por acuerdo de la J.P. de 1 de octubre de 1831, y recibo de 4 del mismo (81-17/4).

¹⁴⁴ Se trataba de "Los misterios de la circuncisión del Señor" y de "La Adoración de los SS.Reyes". La petición fue enviada por el secretario de cámara del infante Carlos María, Fernando Queipo de Llano, al viceprotector de la Academia con fecha 9 de abril de 1818, para que informara, y éste respondió el día 13 que serían devueltos si los cartujos pagaban los gastos consiguientes de traslado y restauración (39-14/1).

¹⁴⁵ Por R.O. de 28 de febrero de 1824 se mandaba entregar dos pinturas originales de Zurbarán propiedad de la cartuja de Jerez, al comisionado de la del Paular, Miguel Villanueva. El apoderado de la del Paular, Lucas Gómez, recibió "La circuncisión del Señor" y "La adoración de los Reyes" con fecha 23 de marzo (14-5/1). Estos cuadros estaban colocados en la Sala de Juntas de la Academia, y el infante se dio por enterado de su devolución mediante oficio del 11 de marzo de 1824 (39-14/1). Posteriormente reclamaron otro más, y una R.O. de 26 de mayo del mismo año mandó devolver "La Virgen Santísima favoreciendo a los Españoles en una emboscada que les tenían preparada los moros cerca de la Cartuja de Jerez", también de Zurbarán (14-5/1).

¹⁴⁶ Se trataba de dos cuadros con la "Aparición y fundación de Nuestra Señora de las Nieves en Roma". Esta solicitud pasó por bastantes oficinas antes de llegar a la Academia: por el ministerio de Gracia y Justicia, por la mayordomía Mayor y por el veedor General de la Real Casa, y fue este último quien la pasó a informe del primer pintor de cámara Vicente López, que sabía que se encontraban en la Academia (87-3/4), según la J.P. de 19 de septiembre de 1818. La J.P. de 17 de octubre informó favorablemente la devolución exigiendo el pago de los gastos, aunque antes pidió información a Francisco Lacoma y a Juan Gálvez sobre su procedencia, pues se sospechaba que dichos cuadros habían sido regalados a Soult "para captarse su benevolencia y

Otra salida importante de cuadros de la Academia se produjo en 1827 con destino al Museo del Prado. En este caso se trataba de obras propiedad del Rey, y la salida se produjo cuando hacía ya tiempo que se había desechado la idea de formar un Museo Nacional supervisado por la Academia¹⁴⁷. La primera entrega fue de dieciséis obras, las que quedaban del ingreso de 1816 seleccionadas por Vicente López; de éstas, el infante Carlos María Isidro había dado ya permiso en 1819 "para cambiar el cuadro de Murillo que representa la Anunciación de la Virgen Nuestra Señora" por el de "La escala de Jacob" de Ribera, y "Un Salvador" de Juan de Juanes que estaban en el Prado¹⁴⁸. En 1827 se pidieron de nuevo estas dos últimas obras además de las cinco que habían llegado en 1819 procedentes de "la capilla Real de la calle del Tesoro y del palacio del Retiro"¹⁴⁹. La segunda entrega al Prado fue de treintaicinco cuadros, y entre ellos se encontraban los tan traídos y llevados desnudos de la "Sala reservada"¹⁵⁰. La lista que había remitido el director del Prado, duque de Híjar, incluía las tres "Venus de Tiziano" con que se había quedado José I en 1809 al mandar llevárselas a la Casa de Campo y de las que solamente se había recuperado una. Así pues, en la "Sala reservada" quedaban (al margen, probablemente, de las "Majas" de Goya, que, no obstante, no se mencionaban) sólo dos cuadros ("La casta Susana", y otro pequeño de "Un juicio de Paris") que no estaban incluidos en la lista de Híjar y sobre los que la Academia decía no saber su procedencia¹⁵¹. Según estos datos, en 1827 salieron, pues, con destino al Museo del Prado cincuentaiocho cuadros¹⁵².

minorar los males y contribuciones de aquella época, en cuyo caso ningún derecho podrían alegar para su recobro". Finalmente fueron entregados, según la J.P. de 28 de mayo de 1819 (127/3).

¹⁴⁷ Por R.O. de 7 de marzo de 1827, comunicada por Manuel González Salmón al secretario Martín Fernández de Navarrete, y mandando que se entregaran inmediatamente al director del Real Museo los cuadros que habían pasado a la Academia por otra R.O. de 11 de junio de 1816, "para que unidos a los que existen en el mismo se coloquen en las respectivas Escuelas que componen la Galería que se está formando con los mejores que S.M. ha mandado reunir de sus Reales Palacios y Casas de Campo" (14-16/1). En la relación de los que se ordenaba enviar figuraba "La Anunciación" de Murillo y, que reclamada ahora, se dijo en la J.P. de 12 de marzo que ya había sido entregada en 1819. La Academia pidió con este motivo que si había algunos cuadros sobrantes se enviaran para cubrir los huecos que habían dejado éstos (127/3).

¹⁴⁸ Según se dio cuenta en la J.P. de 8 de noviembre de 1819 (127/3).

¹⁴⁹ Según oficio del duque de Híjar fechado el 26 de mayo de 1827, al que adjuntaba la relación de los cinco cuadros reclamados (además del de Juanes y del de Ribera) y que "son de la pertenencia de S.M. y se hallaban en la Capilla Rl. de la Calle del Tesoro y en el Palacio del Retiro" (14-16/1). El asunto se discutió en la J.P. de 11 de junio de 1827, que dio cuenta también de la orden del viceproteCTOR del día 1 de junio de que se entregasen, contestando a Híjar que el de Juanes "era repetición de otro mejor que había en el Museo y que así de estos duplicados como de los sobrantes que resultasen en el Museo había ofrecido S.M. que se trasladaran a la Academia los que fuesen necesarios". Al tiempo se daba cuenta del importe de los marcos de algunos cuadros que debía pagarle el Prado (127/3).

¹⁵⁰ Según **Beroqui** (1933: 119-120, 161-163) fue Luis Eusebi quien "recordó" que estas obras también eran propiedad del Rey y que por tanto había que reclamarlas para el Prado.

¹⁵¹ Por acuerdo de la J.P. de 4 de abril de 1827. Poco después, en la J.P. de 24 del mismo, se dijo que no se había encontrado noticia alguna de cómo habían llegado a la Academia, pero que estaban allí antes de producirse el primer envío de cuadros ordenado por el Rey en 1792 (127/3).

¹⁵² La primera entrega tiene firmado el recibí por Carlos Mariani el 17 de marzo de 1827, y estaba formada

La siguiente salida masiva de cuadros fue la que se produjo años después con destino al Museo Nacional de la Trinidad, cuando, tras pedir a la Academia que devolviese el edificio del exconvento se le reclamaron también los cuadros y otros efectos que había depositados en ella y estaban destinados a dicho Museo¹⁵³. Otras obras procedentes de la desamortización de Mendizábal se irían devolviendo entre 1836 y 1844¹⁵⁴.

por las obras del *Inventario de los cuadros que de orden del Rey N.S. se han reconocido con el objeto de trasladarlos desde este Rl. Palacio a la Rl. Academia de Sn. Fernando en los términos que previene la Rl. Orden de 11 de junio de 1816*. Mariani dejaba constancia de que no recibió las dieciocho obras que figuraban en él sino dieciséis, ya que la "Anunciación de Murillo" había sido remitida al Real Museo en 1819 debido a que "existiendo allí el compañero que representa el Nacimiento del Niño Dios convenía que ambos estuviesen reunidos" (14-14/1). La segunda entrega se efectuó el 31 de marzo de 1827, según la *Razón de los cuadros que de Real orden fecha 17 de marzo de este año se han entregado por esta Rl. Academia de Sn. Fernando al Comisionado del Excmo. Sr. Duque de Híjar, director del Rl. Museo de pinturas, hoy día de la fecha, para trasladar a dicho Rl. Museo*; el recibí está firmado por Carlos Mariani y la entrega estaba formada por treintaicinco cuadros (14-13/1). Y la tercera se hizo con fecha 7 de junio de 1827, según la *Entrega de cuadros que hace el conserje de la Rl. Academia de Sn. Fernando Dn. José Manuel de Arnedo, en virtud de orden de la misma de 3 de junio de 1827, al comisionado por el Excmo. Sr. Duque de Híjar, director del Rl. Museo de Pinturas, propios de S.M., y son los siguientes ...* (14-16/1). Sobre el origen de las colecciones del Museo del Prado en relación con las obras de la Academia vid. los siguientes trabajos: **Madrado Kuntz, P.** (1884), **Beroqui** (1931a, 1931b, 1931c, 1931d y 1933), **Madrado López** (1945), **Gaya** (1969), **Rumeu** (1980), **Museo del Prado...** (1990-96: vol. I) y **Anes** (1996).

¹⁵³ La J.O. de 10 de abril de 1842 dio cuenta del oficio remitido por el comisionado del Museo de la Trinidad (90/3). Como consecuencia de ello se entregaron sesentaicuatro cuadros (36-5/1), entre los que estaba el de "La Transfiguración" que J. Romano había hecho del original de Rafael, lo que provocó graves discrepancias con el Gobierno, ya que la Academia achacó al comisionado Joaquín Iñigo una mala interpretación de su procedencia, según se manifestó en la J.O.Extr. de 17 de abril. En la del día 20 se comisionó al marqués de Falces, a Juan Nicasio Gallego, al marqués del Socorro, a Francisco Elías y a Juan Gálvez para que entregasen en mano al ministro de la Gobernación un escrito en el que se expresaba el malestar general que estas decisiones habían provocado (14-5/1). En otro escrito, sin firma, fechado el 30 de abril de 1844, y que lleva por título *Museo Nacional de Pinturas establecido en el edificio del suprimido convento de la Trinidad de esta corte, calle de Atocha*, se dice que el cuadro de "La Transfiguración del Señor" era el lienzo más digno del Museo y que era original de Rafael, aunque la tabla había sido "tenida generalmente por la copia que Julio Romano y El Fattore hicieron de la obra capital del gran maestro. A pesar de que nosotros participamos también de esta creencia, algunos críticos de acreditada inteligencia que han tenido ocasión de contemplar y estudiar el cuadro que se conserva en el Vaticano, han puesto dudas, inclinándose a suponer original el que posee la España en este Museo"; y se continua haciendo una rápida enumeración del total de las obras, que sumaban algo más de novecientas (49-6/2). Se conserva una *Nota de los cuadros que de orden de la Academia de Nobles Artes de San Fernando se remiten al Museo Nacional de la Trinidad, como también las efigies de escultura que existían en ella, cuya entrega se hizo el día 15 del mes de la fecha [15 de abril de 1842], a saber...* en la que se expresa la procedencia de los sesentaicuatro cuadros, el asunto y sus dimensiones. El encargado de hacer la entrega fue el conserje de la Academia José Manuel de Arnedo, y de recibirlos Joaquín Iñigo, quien firma el recibí el 18 de mayo de 1842 (35-2/1).

¹⁵⁴ *Razón general de los cuadros y efigies de santos que Dn. José Manuel de Arnedo, conserje de la Academia de Nobles Artes de San Fernando ha entregado en virtud de orden de la misma a los sujetos que han acreditado su pertenencia, y otras que han sido cedidas en clase de depósito, manifestando los conventos a que han pertenecido, a saber...* Madrid, 23 de mayo de 1845 (36-7/1). En esta nota se relacionan las obras que fueron devueltas entre 1836 y 1844; existen numerosos legajos que recogen información sobre devoluciones de esta misma época (36-1/1, 36-2/1, 36-3/1, 36-4/1, entre otros).

2.2. Compras, Encargos y Permutas

En realidad, fueron muy pocas las ocasiones en que la Academia adquirió cuadros para su colección, bien fuese por compra, bien por encargo expreso. En cuanto a las compras, sólo pueden reseñarse algunos casos aislados. En 1805 adquirió un "San Pedro Apóstol llorando sus pecados" original de Pereda¹⁵⁵. Al año siguiente se adquirió otro, del que no se decía autor y cuyo tema era "El monte Tabor"¹⁵⁶. En 1829 se compró un "Autorretrato" de Goya a su hijo Francisco Javier¹⁵⁷, y, finalmente, en 1834 una copia realizada por Rosario Weiss del "Retrato de Goya" de Vicente López¹⁵⁸.

Respecto a los encargos directos, debe citarse en primer lugar el del "Retrato de Fernando VII" que se hizo a Goya en 1808¹⁵⁹. El 28 de marzo de 1808 la Academia creyó necesario "hacer sin pérdida de tiempo el retrato del nuevo Rey" y que lo ejecutara un director de la Academia o un académico de mérito, acordándose hacer el encargo a Francisco Goya, como director honorario¹⁶⁰. En el oficio que se le remitió trasladándole el acuerdo de la Academia se le dijo que debía pintar un retrato "de cuerpo entero, que se ha de colocar en la sala de juntas, y que es forzoso lo esté ya para la [junta] pública de julio próximo"¹⁶¹. Goya aceptó el encargo, pero comunicó que "no me es posible verificarlo si S.M. no permite hacerlo por el natural, lo que la misma Rl. Academia podrá suplicar a S.M. como lo hizo en igual caso con su augusto Padre para que Dn. Francisco Bayeu desempeñase igual encargo"¹⁶². La petición de Goya de que el Rey

¹⁵⁵ Se compró a Manuel Salvador Carmona por 1500 reales de vellón. La orden de compra era del 6 de mayo de 1805 y Carmona firmó el recibí el día 10 (247/3). La J.P. de 2 de junio dio cuenta de que pertenecía a la testamentaría de Antonio Salvador Carmona, y de que había sido tasado por Gregorio Ferro y Francisco Javier Ramos en 25 doblones (126/3). En la **Guía del Museo...** (1991: 103, n° inv. 543) figura de este autor un "San Pedro arrepentido", del que no se indica procedencia.

¹⁵⁶ Se adquirió en la almoneda del marqués de Montealegre; había sido tasado en 3000 rs.vn. y se pagaron por él 2000. El recibo está firmado el 8 de febrero de 1806 por Antonio López, comisionado (248/3). En la **Guía del Museo...** (1991: 18, n° inv. 570) figura una "Transfiguración" realizada por Domingo Álvarez, copia de Rafael, de la que no se indica procedencia.

¹⁵⁷ Como veremos más adelante, por el pago del retrato de Fernando VII y por la entrega de este autorretrato se le pagaron 2000 rs.vn. Vid. **Sentenach** (1920). En la **Guía del Museo...** (1988: 28, n° inv. 669) se dice que fue donado por su hijo; vid. además **Piquero y González** (1996: 42-43).

¹⁵⁸ Fue comprado a la autora por 640 rs. vn. según recibo firmado por ella misma el 31 de octubre de 1834 (274/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 867) no indica procedencia. Vid. también **Álvarez Lopera** (1997).

¹⁵⁹ Vid. **Sentenach** (1919), **Guía del Museo...** (1988: 34, n° inv. 679) y **Piquero y González** (1996: 28-29).

¹⁶⁰ Por acuerdo de la J.P. de 28 de marzo de 1808 (126/3).

¹⁶¹ El oficio está fechado el 29 de marzo de 1808 (41-6/1).

¹⁶² Una copia de la contestación de Goya aceptando el encargo está fechada el 30 de marzo, y dirigida a José Luis Munárriz, el mismo que da cuenta a la J.P. de 3 de abril del estado del asunto, y en donde se acordó remitir la carta de Goya al protector para que hiciera llegar al Rey su solicitud de

posara para él fue aceptada¹⁶³, pero finalmente no lo retrató de pie, ya que había manifestado que "quería pintarlo a caballo con el objeto de que la Academia tenga un buen cuadro, y no meramente un retrato de circunstancias", y la Academia accedió a ello¹⁶⁴. En una carta fechada el de 2 de octubre de 1808 Goya comunicó a José Luis Munárriz que tenía ya acabado el cuadro, pero que no podía entregarlo personalmente porque tenía que partir para Zaragoza, reclamado por José Palafox ("a ver y examinar las ruinas de aquella ciudad con el fin de pintar las glorias de aquellos naturales, a lo que no me puedo excusar por interesarme tanto en la gloria de mi patria"); decía que lo entregaría José Folch cuando estuviera seco, y al tiempo pedía disculpas por los defectos que pudiera tener el cuadro "teniendo en consideración que S.M. me dio solos tres cuartos de hora en dos sesiones, diciendo que a vuelta de Burgos me daría todo el tiempo necesario"¹⁶⁵. La Academia agradeció su prontitud en cumplir el encargo y acordó "que él mismo señale el honorario que deba dársele"¹⁶⁶, pero Goya contestó diciendo que esperaba de la Academia "me dispense el decirle el honorario que debo recibir por el retrato de Ntro. Rey Dn. Fernando 7º que de su orden he ejecutado. La Academia debe estar muy persuadida que el gusto de haberla servido es mi mayor recompensa, y que la más leve demostración suya me dejará contento y deseoso, como siempre de servirla"¹⁶⁷. Finalmente se acordó pagarle ciento cincuenta doblones y regalarle además un ejemplar de las *Antigüedades árabes de Granada y Córdoba*¹⁶⁸. Sin embargo, cuando Goya falleció en 1828, la Academia no había encontrado aún

retratarlo del natural (126/3), lo que se hizo con oficio del día siguiente (41-5/1).

¹⁶³ Según comunicó el protector Pedro Cevallos a José L. Munárriz en oficio de 5 de abril de 1808, en el que se dice que posaría para él "mañana miércoles a las dos y media de la tarde". La Academia se lo comunicó a Goya con fecha del 6 de abril (41-6/1). La J.P. de 1 de mayo trató del asunto, y en ella se dijo que Goya no pudo trabajar con el Monarca hasta los días 8 y 9 (126/3).

¹⁶⁴ La J.P. de 10 de septiembre de 1808 acordó que "se le deje en libertad de obrar, pues de estimarse que no podría ser colocado bajo dosel, se proveerá lo que parezca conveniente" (126/3).

¹⁶⁵ Carta de Goya dirigida a José L. Munárriz con fecha 2 de octubre de 1808 (41-5/1).

¹⁶⁶ La J.P. de 2 de octubre de 1808 "dejó a discreción del mismo Goya el honorario que deba dársele" (126/3), y así se le oficia con fecha del día siguiente (41-5/1).

¹⁶⁷ Carta de Goya a José L. Munárriz firmada el 5 de octubre de 1808 (41-5/1).

¹⁶⁸ Por acuerdo de la J.P. de 6 de noviembre de 1808. También se acordó que el grabador Blas Ametller hiciera una plancha del cuadro siguiendo el tamaño "de la estampa conocida con el nombre de el caballo de Moncada" (126/3). El recibo por la encuadernación de este ejemplar de las *Antigüedades de Granada y Córdoba* está fechado el 22 de enero de 1809 y dice así: "un libro de dibujos de marca grandísima encuadernada en pasta fina", y en nota marginal añade "son los dos cuadernos de Antigüedades de Granada y Cordoba destinados por la Academia al Sr. Director Dn. Francisco Goya" (251/3). El cuadro fue retirado de la Sala de Juntas durante la dominación francesa, aunque durante el período en que los franceses estuvieron fuera de Madrid se ofició al conserje, con fecha 27 de agosto de 1812, para que lo volviera a colocar "con su correspondiente marco" (41-5/1). La J.P. de 17 de febrero de 1819 dio cuenta de la solicitud de la viuda de José Folch, Gertrudis Maldonado, presentando una cuenta pendiente desde el 8 de mayo de 1815 "del costo del marco de cuya dirección había estado encargado su marido para el retrato del Rey N. S. hecho por D. Francisco Goya" (127/3).

fondos para pagarle el retrato, pese a las reiteradas reclamaciones que había hecho el pintor en 1809¹⁶⁹, en 1814¹⁷⁰ y en 1816. En esta última ocasión, Goya, a la vez que volvía a reclamar sus honorarios, advertía que le había parecido entender que la Academia pretendía quedarse con el "Retrato de Fernando VII" como si fuese la obra de académico de mérito, pero que con ese motivo había entregado ya un "Cristo", el mismo que Floridablanca había mandado llevar al convento de S. Francisco, en donde está "aunque estropeada"¹⁷¹. Finalmente, en 1829, su hijo Francisco Javier negoció con la Academia el pago de la deuda aún pendiente, y, tras la entrega de un autorretrato se le pagaron dos mil reales de vellón por ambos conceptos¹⁷².

Estos encargos solían hacerse principalmente para que el retrato del monarca reinante presidiera la Sala de juntas. En el caso de José I no hemos encontrado dato alguno de que se llegara a realizar. Vicente López se comprometió a título personal en 1816 a realizar un retrato de Fernando VII y otro del infante Carlos María Isidro como Jefe principal de la Academia, pero más tarde, y como no encontraba tiempo para ejecutarlos, prometió hacerlo junto a su hijo Luis, a quien dirigiría. Sin embargo, no hemos podido constatar que llegara a entregarlos. Por lo demás, este caso no puede considerarse en sentido estricto como un encargo, ya que no había retribución económica; simplemente la Academia propuso el tema para los cuadros que, padre e hijo, debían entregar como obras de recepción de académicos de mérito¹⁷³. En 1822 la Academia

¹⁶⁹ En carta de 5 de mayo de 1809 dirigida a José L. Munárriz acusaba recibo de la de éste de 8 de noviembre, y se mostraba sorprendido de que transcurridos tantos meses aún no se le hubiera satisfecho la cantidad que se le había prometido; se le contestó con fecha del día siguiente que no había sido posible porque la Academia no disponía de fondos suficientes para ello (41-5/1).

¹⁷⁰ En carta firmada el 27 de mayo de 1814 y en la que explicaba que se veía obligado a reclamar los 9000 rs. vn. o al menos un anticipo, debido a su falta de recursos económicos, ya que "durante la invasión francesa y después de la salida de las tropas enemigas, no ha tenido el que expone obra alguna que sea capaz de ayudarle a subsistir en término de que ha agotado todos los recursos que tenía en esta larga época de seis años" (41-5/1). La J.P. de 9 de junio acordó contestarle que se le tendría en cuenta cuando hubiera fondos (126/3).

¹⁷¹ En carta que dirigió a Martín Fernández de Navarrete firmada el 14 de octubre de 1816 (41-5/1). La J.P. de 28 de octubre acordó decirle que se le pagaría cuando se pudiera, pero no de una vez, y según lo permitieran las circunstancias (127/3), lo que se le transmitió con oficio de 14 de noviembre (41-5/1).

¹⁷² La J.P. de 3 de enero de 1829 recibió el escrito de Francisco Javier Pedro Goya por el que, como heredero, reclamaba la deuda que la Academia tenía con su padre de 150 doblones. La J.P. de 25 de abril acordó que "aceptando la oferta que hace de un retrato de su padre pintado por él mismo, se le den 2.000 reales (500 cada tres meses), en lugar de los 9.000 a que ascendía el crédito que reclamaba" (127/3), y así se le notificó al interesado con fecha 4 de mayo (41-5/1). En la J.O. de 19 de julio el autorretrato estaba presente, como muestra de que se había llegado a un acuerdo con Francisco Javier Goya (88/3), y se dijo que era "un retrato del benemérito profesor D. Francisco de Goya y Lucientes, pintado en tabla por él mismo; donativo que ha hecho a la Academia su hijo D. Francisco" (23-3/1). La Academia le ofició el 23 de julio acusando recibo del cuadro y notificándole que el conserje ya estaba avisado para que procediera al pago fraccionado (41-5/1), lo que se hizo cada tres meses hasta el año 1831, quedando constancia de ello en los recibos que se firmaron al efecto (269/3, 270/3 y 271/3).

¹⁷³ Vicente López fue nombrado académico de mérito el 4 de diciembre de 1814 y se comprometió a

encargó otro retrato de Fernando VII a José [Luis] de la Cruz y Ríos¹⁷⁴. Aún en 1825 el viceprotector Pedro Franco propuso que Luis López Piquer, auxiliado por su padre, realizara sendos retratos de Fernando VII y del infante Carlos María Isidro, pues los que existían no tenían "el tamaño de medio cuerpo al objeto principal que representaban en aquel lugar" (es decir, en la Sala de juntas, y bajo dosel). El del Infante fue retirado cuando fue defenestrado en 1833 y se pensó adquirir una estampa con la efigie de la Reina gobernadora, colocarla en un marco y ponerla bajo el dosel de la Sala de juntas sustituyendo al del difunto Fernando VII, hasta que se pudiera adquirir otro pintado al óleo que la reemplazase, o que se pidiera a los académicos de mérito pintores que no habían entregado aún su obra que la hicieran con este motivo¹⁷⁵. Pero no llegó a encargarse ningún retrato al óleo de ésta. En 1844, tras la mayoría de edad, se vio la necesidad de tener un retrato de Isabel II dada la "impropiedad de tener un retrato de S.M. en

entregar la obra preceptiva para la Academia cuando sus ocupaciones se lo permitieran (87/3); la J.P. de 10 de enero de 1816 aceptó su ofrecimiento de retratar al infante Carlos María para colocarlo en una de las salas de juntas (127/3). Luis López Piquer fue nombrado académico de mérito el 16 de enero de 1825, y por el oficio que la Academia le remitió el día 18 sabemos que se le encargó realizara con el mismo fin, bajo la dirección de su padre, y para situar bajo el dosel de su Sala de juntas "un retrato del Rey N.S. de cuerpo entero, juntamente con el del Sermo. Sr. Infante D. Carlos María [...] con alguna alegoría a las Nobles Artes, como lo había ideado el académico D. Vicente López" (49-4/1). A este oficio Luis López respondió con fecha del 20 de febrero dando las gracias y aceptando el encargo (49-4/1). El 31 de marzo de 1827 la Academia recordó al padre que aún no había cumplido con su ofrecimiento (49-10/1), a lo que Vicente López respondió que su hijo Luis "tan luego como concluya una obra que está desempeñando para S.A.R. la infanta D^a Francisca, se destinará al cumplimiento de la obra de los indicados retratos de S.M. y S.A. Y espero que bajo mi dirección se haga el honor que debe para corresponder a las finezas que le ha dispensado ese Rl. Cuerpo, y lo propio hará mi hijo Bernardo animado de iguales sentimientos" (49-10/1); se dio cuenta de esta carta en la J.P. de 11 de junio de 1827 (127/3). La J.O. de 21 de octubre de 1827 acordó repetirle la reclamación (88/3), y también la de 5 de octubre de 1835 (49-10/1; 81-10/4). Pérez Sánchez (1964: n^o inv. 733) registra un retrato de Fernando VII, obra de Luis López Piquer, del que no se indica ni fecha ni procedencia.

¹⁷⁴ Las únicas referencias a este encargo figuran en el libro de cuentas del año 1822, donde se dice que se pagaron en 3 de noviembre varias cantidades para "imprimir el lienzo para el retrato del Rey N. S. que por orden y disposición del viceprotector pintará José de la Cruz y Ríos". En otra nota, en lugar de llamarlo José se le llama Luis. El encargado de hacer la imprimación era Carlos Muñiz (262/3). Sobre Cruz y Ríos vid. Lozoya (1945) y el catálogo de la exposición **Luis de la Cruz...** (1952).

¹⁷⁵ En oficio dirigido a Martín Fernández de Navarrete fechado el 5 de noviembre de 1833, se le participaba que en la *Gazeta* del día 19 de octubre se incluía un R.D. de la Reina gobernadora en la que "exonera al infante D. Carlos de todos los honores de su alta jerarquía". Esto era motivo de preocupación puesto que "el retrato del Infante y el de su esposa ocupan un lugar preeminente en la Sala de Juntas de esta Rl. Academia, y que según el citado decreto no deben de ocupar un lugar distinguido; por lo tanto convendría el variar la decoración de los cuadros colocados en dicha Sala, evitando de este modo el volver a poner los referidos retratos, encargando al Sr. Director General la variedad que juzgue más oportuna. De este modo se evitará la Academia de disgustos trascendentales que podrían llegar a oídos de la Augusta Reina Gobernadora, y ésta hacerla cargo a nuestra Real Academia", y aconseja que este cambio se efectúe antes de la próxima junta ordinaria (16-45/1). En la **Guía del Museo...** (1988: 64, n^o inv. 739) figura un retrato de D. Carlos María Isidro pintado por Vicente López del que se dice que fue donado por Manuel Fernández Varela en 1833, pero no hemos encontrado datos al respecto.

la Academia de la edad pasada, y lo notable que era el que este Cuerpo no le tuviese cual convenía"¹⁷⁶ (aunque, se añadía, "no es necesario que su ejecución sea la más esmerada, porque luego que tenga algunos años más, se necesitará otro")¹⁷⁷. La Academia solicitó que la Reina misma eligiera al pintor, y ésta, tras mandar que se le facilitara una relación de los directores, decidió que lo hiciera Federico Madrazo¹⁷⁸.

Respecto a los cuadros que ingresaron permutándolos por otros ya hemos citado el caso del cambio realizado con el Museo del Prado en 1819 del "cuadro de Murillo que representa la Anunciación de la Virgen Nuestra Señora" por el de "La escala de Jacob" de Ribera y "Un Salvador" de Juan de Juanes que estaban en el Prado¹⁷⁹. También vamos a mencionar aquí un caso que, aunque no llegó a tener éxito, creemos que es interesante comentar. Se trata del intento que hizo Jean-Baptiste Lebrun de permutar los cuadros de desnudos de la "Sala reservada" de la Academia por otros de los primeros maestros españoles¹⁸⁰. En un escrito que Lebrun dirigió al protector Pedro Cevallos el

¹⁷⁶ En la J.O. de 17 de diciembre de 1843 el consiliario Juan Nicasio Gallego hizo notar esta falta, y la junta acordó hacer otro retrato y que una comisión especial compuesta del conde de Sástago, Lezo y Santoyo, se encargara de pedirle a la Reina "se permitiese ser retratada y designase al pintor que fuese de su Rl. agrado" (128/3).

¹⁷⁷ Así figura en un documento sin fecha ni firma, en el que además se dice que sus dimensiones debían ser de "39 y media pulgadas de alto, y 28 y media de ancho", y que "el bastidor no debe pasar de una pulgada de grueso, pues hay colección de marcos para este objeto" (80-7/4)

¹⁷⁸ La J.P. de 7 de enero de 1844 dio cuenta de estos hechos, diciendo que la Reina había designado a Federico Madrazo "con una cruz de lápiz" en la relación que se le había remitido, y así se acordó comunicárselo al interesado (128/3). La J.C.P.E. de 7 de marzo de 1845, a requerimiento de la J.P. de 16 de enero, informó que se le podían pagar a Federico Madrazo por la ejecución del cuadro 14000 rs. vn., según él mismo había pedido en 6 de noviembre de 1844 (119/3), lo que fue corroborado por la J.O. de 9 de marzo (90/3). La J.P. de 30 de marzo de 1845 dio cuenta de que Federico Madrazo pretendía que se le permitiera sacar de la Academia el retrato, para llevarlo a su estudio "con el fin de sacar unas copias y barnizarlo"; se acordó decirle que "hallándose accidentalmente descolgado el cuadro, y en atención a que necesita barnizarlo, se le permita copiarlo en el punto y estancia que juzgue más cómodo por las razones que expresa, pero sin sacarse en manera alguna del establecimiento" (128/3). La J.O. de 29 de junio de 1845 dio cuenta de que el ministerio de la Gobernación había comunicado el 1 de junio que S.M. "se ha servido acordar que se satisficiesen a D. Federico Madrazo a cuenta de los atrasos que tiene a su favor este cuerpo académico, los 14 duros en que se había graduado el retrato de S.M. ejecutado por dicho profesor para colocarle en la Sala de juntas del mismo" (90/3). La J.P. de 9 de noviembre de 1845 dio cuenta de la carta remitida por Federico Madrazo pidiendo que "se le entregara el retrato de S.M. que había pintado para la Academia, en razón de no haber sido completamente pagado"; se acordó contestarle que a la Academia "le había sido sumamente sensible la comunicación que le dirigía, en términos que nunca podían esperarse de un individuo del Cuerpo; que siendo el cuadro una propiedad suya adquirida con conocimiento y autorización del Gobierno, no estaba en sus facultades devolvérselo, pero sí el dar los pasos que se creyeran convenientes para que se sirviese éste ordenar se le satisficiese lo que se le debiera, lo cual no dudaba se verificaría y que se cumpliría exactamente lo que había tenido a bien manifestarle al interesado el Excmo. Sr. Ministro de Hacienda" (128/3). En la **Guía del Museo ...** (1988: 64, nº inv. 541) no se indica procedencia.

¹⁷⁹ Según lo manifestado en la J.P. de 8 de noviembre de 1819 (127/3); ambos cuadros volvieron a salir para el Museo del Prado en 1827.

¹⁸⁰ Sobre Lebrun en España, vid. la siguiente bibliografía: **Lebrun** (1809: vol. II), **Rouchès** (1930), **Lipchut** (1988: 39-45) y **García Felguera** (1991: 43-45).

29 de mayo de 1807, se presentaba como conocedor de la pintura española y prestigioso restaurador de cuadros, y ofrecía sus servicios para recuperar "una colección secreta" de cuadros propiedad del Rey retirada de la pública visita en razón de la "conservación de las buenas costumbres". Decía que estas obras estaban sufriendo los estragos de la humedad y la falta de luz, y que precisaban un cambio de lienzo y de barnices, pero no se ofrecía para restaurarlos sino para hacer "un catálogo [...] por números, apellidos de los autores y descripción del histórico" y cambiarlos por "otros de los primeros maestros, de la misma proporción, según lo posible, del mismo valor y mérito" y que "serán escogidos a razón de un estilo de decencia, e interés, que los merezca el honor de ser agregados a las magníficas pinturas de S.M. y completar la más asombrosa colección de Europa". Añadía Lebrun que pensaba sacarlos de España, en donde, a su entender, no se les iba a echar en falta ya que no estaba permitido contemplarlos y muy pocos sabían de su existencia; decía además que resultaban ser de autores muy representados en varias colecciones del país. El cambio que ofrecía se haría por otros cuadros de autores poco o nada representados en las colecciones reales, y necesarios "en su colección universal", y los temas serían elegidos para que pudieran ser admirados por todos. Finalmente prometía "dirigirlos a Madrid en estado de restauración perfecta, a saber, como si fuesen del todo nuevos"¹⁸¹.

Pedro Cevallos remitió el escrito de J.B. Lebrun a informe de la Academia y ésta "se admiró y horrorizó de la vilantez de una pretensión semejante, que al parecer no puede haber sido inspirada tanto por la ignorancia del que la hace cuanto por la desventajosa idea que tiene de la ilustración del Gobierno". En consecuencia, respondió al protector demostrándole la mala fe con que a su juicio actuaba el francés, y, buscando desmontar la fama que él mismo se daba de buen conocedor de la pintura española, le hizo ver los errores en que incurría: por una parte consideraba como pintores diferentes a José de Ribera y a El Españoleto; por otra decía que Antón R. Mengs era español; daba como copias "El pasmo de Sicilia" y la "famosa Venus del Tiziano", y decía que eran de El Greco ("autor que menos puede equivocarse con otro") cuadros de Alonso Cano o de Murillo ("cuyos estilos no desconoce un mediano inteligente"). Además, la Academia advertía al protector que algunos de estos errores los había incluido Lebrun en el libro que había escrito sobre las artes españolas, "obra que antes de publicar, y acaso de componer, se jacta ya de ser bien admitida en el público; porque solo por casualidad podrá decir otra cosa que sandeces o delirios, bien que es harto común en los de su nación hablar de nuestras cosas con menos conocimiento que si estuviéramos más allá de la Siberia". Y por otra parte se aclaraba también a Pedro Cevallos que los cuadros de la Academia no estaban en malas condiciones de conservación, por lo que no necesitaban de la "mano reparadora o destructora" de Lebrun. De paso, la Academia calificaba al francés de deshonesto y atrevido por considerarla ignorante de los tesoros que poseía y por creer que adulando la religiosidad del Rey conseguiría sus propósitos:

¹⁸¹ El escrito lo firma Juan Bautista Lebrun en Aranjuez el 29 de mayo de 1807 (copia en 15-13/1).

"en la Academia [decía], se hace de estas pinturas el uso moderado y prudente que exige su calidad, y el estrecho encargo que se la hizo de orden del Rey [...] en 1793; a saber, que se conserven en piezas cerradas, no franqueándose su entrada sino a aquellos sujetos inteligentes o profesores que se hallen en estado de estudiarlas, o aprovecharse de su observación y examen; y para que el pintor de cámara de S. M. Dn. José Camarón sacara un dibujo del Cupido de Anibal Carraci, para grabarlo como se ha hecho por la Real Calcografía, precedió una R.O. [...] de 17 de diciembre de 1803". Finalizaba la Academia su informe al protector aconsejando que se desestimara la pretensión de J.B. Lebrun y recomendando que se vigilasen sus acciones respecto a la adquisición de obras de arte para sacarlas ilegalmente del país¹⁸².

Añadamos finalmente que entre los cambios de unas obras por otras que realizó la Academia durante este período debe citarse el que se produjo en 1823 cuando Evaristo Pérez de Castro solicitó cambiar un cuadro de su propiedad, original de Alonso Cano y que representaba a "San Juan Bautista", por alguno de la Academia¹⁸³. Esteban de Agreda, Zacarías González Velázquez, Juan Gálvez y José Aparicio reconocieron el cuadro ofrecido, así como "los cuatro propios de la Academia" que Pérez de Castro había señalado "con el deseo de hacer un cambio con cualquiera de ellos" y acordaron "que el único cuadro que puede cederle la Academia [...] por esta permuta es un Ecce-Homo que se atribuye al Caravaggio y es uno de los cuatro que dejó apuntados al Sr. Viceprotector"¹⁸⁴. Y por último, hemos localizado otro caso aislado en 1838, cuando, desde Milán, los Sres. Broca ofrecieron cambiar "La Cena" de Bernardino Luini por alguna o algunas pinturas clásicas de la Escuela Española¹⁸⁵. A la vista del dibujo que remitían del cuadro, la Academia decidió pedir más informes sobre su procedencia preguntando especialmente si había pertenecido a algún convento¹⁸⁶.

2.3. Donaciones y Legados

En este apartado hemos recogido las noticias de las obras que donaron o legaron por disposición testamentaria algunos particulares, y también las donaciones del Rey (sobre todo obras que llegaban a él como regalo y no pensaba incorporar a su colec-

¹⁸² El escrito, fechado en octubre de 1807 (15-13/1), fue aprobado en la J.P. de 3 de octubre de 1807 (126/3).

¹⁸³ En la **Guía del Museo...** (1991: 72) no se indica procedencia, y **Pérez Sánchez** (1964: nº inv. 495) lo atribuye a Bocanegra.

¹⁸⁴ Según reza en nota dirigida por Fernández de Navarrete al conserje José Manuel de Arnedo, firmada el 12 de febrero de 1823, y que dice al margen que entregó el cuadro al día siguiente (16-45/1; 36-8/1). La J.O. de 16 febrero 1823 daba cuenta de la permuta, "no constando perteneciese a ningún particular ni corporación", y realizada por considerar que era un cambio ventajoso (88/3).

¹⁸⁵ La J.O. de 8 de julio de 1838 acordó que la solicitud pasara a informe de la J.C.P.E. (89/3).

¹⁸⁶ Según solicitó la J.C.P.E. de 17 de agosto de 1838 (119/3) y corroboró la J.O. de 19 del mismo (89/3).

ción), o de miembros de la familia real. Hemos incluido también algunos casos aislados de cuadros que en un principio fueron entregados en calidad de depósito y que luego fueron retirados o, por el contrario, cedidos definitivamente a la Academia. Para ello hemos seguido un criterio cronológico de entrega, englobando las donaciones o regalos con los legados.

El primer caso que cabe citar es el del escultor Pedro Michel quien regaló en 1808 un cuadro con el retrato de su difunto hermano Roberto Michel¹⁸⁷. Tres años después, en 1811, el director honorario Juan de Villanueva legó en su testamento el retrato que le había hecho Francisco Goya¹⁸⁸. Posteriormente, en 1814, el Rey destinó a la Academia un cuadro que le había regalado José Aparicio: "Atalía cogiendo la mano al Niño Joás que tiene una guirnalda de flores"¹⁸⁹. En este mismo año ingresó un cuadro que al parecer había sido de Diego Godoy pero que fue donado por Tomás López Enguidanos. Según su propio relato era una tabla ("Combite rústico") de David Teniers, que había adquirido "por poco coste" y que en otro tiempo había visto en casa de Diego Godoy. Estas noticias las dio Enguidanos al consiliario Manuel de Rivera tras habersele pedido explicaciones a propósito de una delación anónima en la que se le acusaba de haberse apropiado indebidamente de "La Caridad Romana" de Murillo que había sido del príncipe de la Paz¹⁹⁰. Tomás López Enguidanos puso a disposición de la Academia el cuadro,

¹⁸⁷ En la J.O. de 3 de enero de 1808 se leyó una carta que había remitido Pedro Michel con fecha del día anterior, y en la que decía haber entregado el cuadro al conserje (87/3). La J.O. de 7 de febrero aprobó la minuta dirigida al conserje previniéndole que agregase la obra al inventario general, prevención que le fue comunicada con fecha del 12 del mismo (104-3/5). En el *Catálogo...* (1817: 21, n° 169) figura un retrato de Roberto Michel "de escuela francesa"; Pérez Sánchez (1964: n° inv. 715) dice sobre su autor: "Jean Ranc. Atribución imposible", y en la *Guía del Museo...* (1988: 19) figura un retrato de Roberto Michel, pintado por Jean Ranc, del que no se indica procedencia. Sobre la atribución cuestionada por Pérez Sánchez explica Bédat (1989: 248) que Jean Ranc vivió en Madrid de 1724 hasta su muerte en 1735, y Robert Michel no llegó a España antes de 1740.

¹⁸⁸ En carta firmada el 2 de octubre de 1811 dirigida a Bernardo de Iriarte, Santiago Gutiérrez de Arintero y Antonio Zuazo, "testamentarios fideicomisarios" de Juan de Villanueva, le participaron que en una de las cláusulas de su testamento éste había dispuesto que "el cuadro de su retrato pintado por su amigo Dn. Francisco Goya, con los cuatro diseños de la Cámara sepulcral, que dicho Sor. Villanueva trabajó en Roma, para la oposición de Parma, se entreguen a la Rl. Academia de Sn. Fernando: el primero por memoria del Profesor que lo ha ejecutado, y los otros para que se conserven unidos a las copias de antigüedades que remitió el difunto, y conserva la misma Rl. Academia". En carta de 4 de octubre el conserje Francisco Durán comunicó a Silvestre Pérez que ya se le habían entregado las obras (50-3/5). La J.Preparatoria de 24 de noviembre de 1811 dio cuenta del legado (87/3). Vid. *Guía del Museo...* (1988: 35, n° inv. 678) y Piquero y González (1996: 26-27).

¹⁸⁹ Lo entregó el conserje del palacio Real Lorenzo Bonavía, según recibo del 4 de julio de 1814 (13-5/6). En la *Guía del Museo...* (1991: 10, n° inv. 384) no se indica procedencia. Según Reyero (1991a) y Augé (1998) el cuadro había sido pintado por Aparicio durante su estancia en París y expuesto en el Salón de 1804.

¹⁹⁰ La inculpación de Tomás López Enguidanos está firmada por un "individuo de la Academia" y dirigida, sin fecha, a José Munárriz. El escrito de Enguidanos dirigido a Manuel de Rivera está firmado en Valencia el 18 de junio de 1814, y en él explicaba que el cuadro de Murillo se lo había entregado

y según testimonio de Manuel de Rivera, antes de morir le había pedido éste que lo entregara¹⁹¹.

En 1815 se recibieron por orden del Rey, y en calidad de depósito, varias pinturas que habían sido de José Pérez, pero considerada su poca calidad se acordó que "se coloquen en paraje oculto por no ser dignas de otra luz"¹⁹². Por otra parte, el marqués de Astorga entregó seis cuadros que había recibido tras el fallecimiento de Pablo Recio Tello, advirtiendo "que aunque nunca llegue su mérito a los que posee la Academia, quedaría para lo sucesivo [como] una demostración de afecto y memoria, así de S. E. como del mismo Dn. Pablo"¹⁹³. En 1816 Teresa Ramos regaló el retrato de su prima María del Rosario Fernández ("La Tirana") pintado por Goya¹⁹⁴. El infante Carlos María Isidro hizo entrega en 1817 de otro cuadro con "Los desposorios de S. José" realizado en Roma por su hermano el infante Francisco de Paula, pidiendo que se le nombrara académico de mérito¹⁹⁵. En 1821 Vicente López entregó por orden del Monar

Manuel Godoy para que lo tuviera en su casa y pudiera trabajar en el dibujo preparatorio de la lámina que iba a grabar en 1807, añadiendo que tras la invasión francesa había huido a Valencia llevándose el cuadro y que posteriormente lo había dejado en poder de un pintor que no sólo lo reparó sino que "había cubierto los pechos de la mujer por parecerle algo deshonesto"; finalmente decía que luego lo vendió por estar necesitado de dinero a "un comerciante inglés llamado Orchs [?] de los Estados Unidos", por 600 reales, quien desapareció y se marchó a América. Y que como lamentaba no poder devolver el cuadro de Murillo, ponía a disposición de la Academia el que había comprado de David Teniers (34-4/1).

¹⁹¹ Según oficio de Manuel de Rivera a José Luis Munárriz fechado el 1 de diciembre de 1814, por el que hacía entrega al conserje Francisco Durán de "un convite rústico". La J.P. de 2 de diciembre de 1814 acusó recibo del oficio con el que Manuel de Rivera remitía, por voluntad del difunto Tomás López Enguidanos, el cuadro que "anteriormente tenía ofrecido a la Academia" (127/3). El 22 del mismo mes el conserje comunicó a José Luis Munárriz que lo tenía en su poder y que el tema representado era "una junta de tres beodos, pintura que parece de David Teniers o de su escuela" (34-4/1). En la *Guía del Museo...* (1988: 104, n° inv. 623) se registra un cuadro de "Bebedores y fumadores", de Cornelio Saftleven, donado por Tomás López Enguidanos en 1814, pero figuran cuatro personajes en un interior de taberna, no tres como describía el conserje Arnedo. Estos documentos ya fueron dados a conocer por **Guerra Guerra** (1954) y comentados por **Hernández Perera** (1959).

¹⁹² La R.O. está fechada el 17 de enero de 1815. El acuerdo de ocultar los cuadros se tomó en la J.P. de 15 de febrero (127/3).

¹⁹³ La J.P. de 23 de septiembre de 1815 acordó colocarlos en las salas "para memoria y gloria de ambos", pero en las actas no se registran autores ni temas (127/3).

¹⁹⁴ En carta firmada el 21 de febrero de 1816 y dirigida a Martín Fernández de Navarrete, Teresa Ramos le participaba que siendo dueña de "un cuadro de cuerpo entero de su prima D^a María del Rosario Fernández, original del Sor. Goia [sic], lo dona a la Academia de las artes de Sn. Fernando en obsequio suio [sic], y de la que es individuo el mismo autor el Sr. Goia [sic], y lo remite a V.S. para que lo entregue, dándome mi recibo" (50-3/5). Vid. **Piquero y González** (1996: 20-21).

¹⁹⁵ La J.O. de 6 de octubre de 1816 dio cuenta de que Carlos María Isidro había mostrado dos cuadros de su hermano en la junta que se había celebrado en su cámara el día 20 de septiembre, advirtiendo que uno de ellos se destinaba a la Academia para que se le nombrara académico de mérito, y así se hizo, nombrándolo también de honor y acordándose proponer al Rey que lo nombrara consiliario. La J.O. de 11 de mayo de 1817 acusó recibo del oficio del secretario de cámara del infante Carlos María, Fernando Queipo de Llano, fechado

ca un cuadro "copiado por el vizconde de Gand" y del que sólo se registró que era un retrato¹⁹⁶, y en 1822 otro del mismo autor representando "Un joven con el sombrero en la mano"¹⁹⁷. En 1824 Fernando Queipo de Llano entregó en calidad de depósito el retrato de su esposa, Isabel Parreño de Arce, que había pintado Mengs; al tiempo regaló los retratos del infante Carlos María Isidro (a tamaño natural) y el de su esposa la infanta María Francisca de Asís (de medio cuerpo), ambos pintados por Esteve¹⁹⁸. También en 1824 Manuel Martín Rodríguez legó una copia del retrato de su tío Ventura Rodríguez, original de Goya, hecha por Zacarías González Velázquez, y otro retrato de Felipe Juvara¹⁹⁹.

Juan Nepomuceno Magán dejó testado que a su fallecimiento (ocurrido en 1827), pasara a la Academia su retrato "de cuerpo entero en traje de flanqueador de la Real Persona", pintado por él mismo²⁰⁰. También por disposición testamentaria Leandro Fernández de Moratín legó el retrato que le había hecho Goya, siendo Manuel García de la Prada quien lo entregó en 1828²⁰¹. En 1829 José Gutiérrez de la Vega regaló una copia que había hecho del

el 22 de abril, por el que éste último regalaba a la Academia un cuadro representando "Los desposorios de S. José", pintado en Roma por su hermano Francisco de Paula; se acordó colocarlo bajo dosel en la sala de juntas generales "al lado de otras obras de personas de su Augusta Rl. Familia, que acreditan la afición, buen gusto y generosa protección que siempre les han debido a las Nobles Artes" (87/3). En la *Guía del Museo...* (1988: 171, nº inv. 423) figura como los "Desposorios de la Virgen", ingresado en 1817.

¹⁹⁶ Según nota fechada el 15 de diciembre de 1821 (49-10/1).

¹⁹⁷ En una relación de obras presentes en la J.O. de 15 de diciembre de 1822 se dice que el tema era "un retrato al óleo" (23-3/1). **Piquero** (1985: nº inv. 916) registra un "Retrato de joven saludando", del vizconde de Gana, y en la fotografía que lo reproduce figura con un sombrero en la mano.

¹⁹⁸ La J.P. de 14 de febrero de 1824 dio cuenta de la R.O. de 30 de enero por la que se nombraba consiliario a Fernando Queipo de Llano, quien había sido secretario de cámara del infante Carlos María Isidro y era académico de honor desde 1817, y de que en prueba de gratitud hacía este depósito (127/3). Según *Nota de los donativos hechos a la Rl. Academia de S. Fernando por varios individuos de la misma*, los retratos de los Infantes fueron entregados en 1823 (49-12/1). En la *Guía del Museo...* (1991: 228, nº inv. 727 y 701 respectivamente) figura un "Retrato del infante D. Carlos María Isidro de Borbón" por Agustín Esteve, y un "Retrato de la infanta D^a María Francisca de Asís" por Agustín Esteve, de los que no se indica procedencia.

¹⁹⁹ Según nota de donativos hechos a la Academia (49-12/1). En la *Guía del Museo...* (1988: 65, nº inv. 539) figura la copia que Zacarías González Velázquez hizo del original de Goya retratando a Ventura Rodríguez, pero no se indica procedencia. En la *Guía del Museo...* (1988: 21) figura un "Retrato de Juvara" pintado por Teodoro Ardemans, de cuya autoría ya dudaba **Pérez Sánchez** (1964: nº inv. 566); es también atribuido a Agostino Masucci, y recientes estudios defienden la opinión de que deriva, bien como copia, bien como réplica, del que pudo haber encargado el propio arquitecto a Masucci hacia 1707 y que se conserva en la Academia de San Luca de Roma (**Filippo Juvarra...**, 1994: 338); **Wagner** (1987: 151) lo localiza entre las obras que el grabador Pedro González de Sepúlveda dijo haber visto el 28 de abril de 1807 en la visita que hizo al palacio del Príncipe de la Paz.

²⁰⁰ Fue recogido de la testamentaría el 18 de junio de 1827 (49-12/1), dándose cuenta de ello en la J.P. de 27 de agosto (127/3). **Pérez Sánchez** (1964: nº inv. 331) lo registra como "Retrato de un militar" por Juan Nepomuceno Magán y Pacheco, 1821, aunque no indica procedencia ni que sea autorretrato.

²⁰¹ El 2 de diciembre de 1828 Manuel García de la Prada comunicó a Martín Fernández de Navarre-

original de Murillo del retrato de "José [sic] Andrade y Lacal"²⁰², y en el mismo año Francisco Javier Goya entregaba el "Autorretrato" sobre tabla de su padre²⁰³.

El año 1831 fue pródigo en donativos y regalos. Cristina María Vega, viuda del que fuera secretario general José Luis Munárriz, donó el retrato que había hecho Goya de su esposo²⁰⁴. Por otra parte, el viceprotector Manuel Fernández Varela encargó a título particular a Vicente López que sacara sendas copias de los retratos del rey de Nápoles Francisco I y de su esposa Isabel de Borbón para que figurasen en la Academia²⁰⁵; y en 1833 regalaría el que le había hecho el mismo Vicente López²⁰⁶. De igual modo, Fer

te lo siguiente: "En el testamento que otorgó en Burdeos Dn. Leandro Fernández de Moratín, bajo del cual falleció en París, deja dispuesto que se recoja de D^a Francisca Muñoz un retrato del mismo Sr. Moratín, pintado por Dn. Francisco Goya, y se entregue a la Real Academia de San Fernando, si se dignase aceptar esta memoria; tales son sus expresiones. En cumplimiento de esta disposición, y por encargo de Dn. Manuel Silbela su testamentario, he recogido el citado retrato; y lo notifico a V.S. para que se sirva hacer presente a la Real Academia la última voluntad del Sr. Moratín". La J.O. de 7 de diciembre de 1828 acusó recibo del oficio de García de la Prada y aceptó gustosa el legado. Tras ser aceptado, García de la Prada comunicó con fecha 25 de diciembre que había entregado el cuadro al conserje de la Academia y éste comunicó con la misma fecha a Fernández de Navarrete que lo había recibido de manos de José López Marc "remitido a dicho Marc por Dn. Manuel Prada" (50-3/5). La J.O. de 18 de enero de 1829 dio cuenta de haberlo recibido ya (88/3), aunque según minuta del día 25 de diciembre había sido recogido el día anterior (14-25/1). En la **Guía del Museo...** (1988: 34, n^o inv. 671) se dice que ingresó en 1829; vid. además **Piquero y González** (1996: 22-23).

²⁰² La J.O. de 8 de noviembre 1829 lo aceptó agradecida (88/3). **Pérez Sánchez** (1964: n^o inv. 343) inventaría un "Retrato de D. Andrés de Andrade" copia de Murillo por J. Gutiérrez de la Vega, del que no indica procedencia.

²⁰³ Según *Nota de donativos* fue entregado el 19 de julio de 1829 (49-12/1). Ya hemos visto que se trataba del cuadro entregado cuando reclamó los atrasos debidos a su padre por el retrato de Fernando VII y que se le pagaron 2000 rs. de vellón, aunque aquí aparece en relación de donativos, y así figura en la **Guía del Museo...** (1988: 28, n^o inv. 669) y en **Piquero y González** (1996: 42-43).

²⁰⁴ En carta que dirigió la viuda al secretario de la Academia, firmada el 16 de enero de 1831 decía lo siguiente: "En el testamento que otorgó mi difunto marido D. José Luis Munárriz, ordenó entre otras cosas, que se entregase su retrato en la Real Academia de San Fernando, si así fuese mi voluntad. Me sirve de la mayor satisfacción a V. S. que estoy pronta a cumplir los deseos de mi marido, y espero se servirá hacerlo así presente a la Academia para que disponga en su virtud lo que fuere de su agrado" (50-3/5). La J.P. de 8 marzo 1831 aceptó el ofrecimiento (127/3), y con fecha 12 del mismo se comunicó al conserje que lo recogiera y lo "coloque en lugar que corresponda", lo que hizo el día 15 del mismo, expresando que "tanto por el personaje como por el profesor que lo pintó merece un lugar distinguido entre las obras de los profesores más célebres" (50-3/5). Figura en la **Guía del Museo...** (1988: 33, n^o inv. 680) y en **Piquero y González** (1996: 40-41).

²⁰⁵ La J.Gen. de 13 de marzo de 1831 dio cuenta del pésame dado a la infanta de España y reina de Nápoles, Isabel de Borbón, por el fallecimiento de su esposo Francisco I de Nápoles; fue entonces cuando el viceprotector encargó a Vicente López que copiase sus retratos de los originales que poseía la Reina de España, para colocarlos en la Academia (89/3). En la **Guía del Museo...** (1988: 63, n^o inv. 728 y 732 respectivamente) figuran un "Retrato del Rey de las Dos Sicilias", y un "Retrato de la Reina de las Dos Sicilias", de los que no se aclara que sean copia o réplica de los originales de Vicente López.

²⁰⁶ En la J.O. de 21 de abril de 1833 se dio cuenta del donativo que hizo Manuel Fernández Varela de "54 cuadros con sus marcos y cristales de varios estudios de Mengs, Batoni, Maella y de otros célebres artistas", y se recordó el que había hecho con anterioridad de los retratos de los reyes de Nápoles, padres de la Reina,

nando Queipo de Llano regaló en 1831 el retrato de su esposa Isabel Parreño, marquesa de Llano, pintado por Mengs, que como acabamos de ver estaba en depósito desde 1824²⁰⁷. Y por último, en 1832, Vicente María Vergara regaló un "Autorretrato" de su padre, José Vergara²⁰⁸.

Por otra parte, en 1833, la esposa de Fernando VII, María Cristina, donó un óleo pintado por ella misma, titulado "Psiquis y Cupido"²⁰⁹, y el infante Francisco de Paula regaló su retrato pintado por Bernardo López²¹⁰.

En 1836 Teresa Ramos, prima de "La Tirana" y que ya había donado en 1816 el retrato de ésta por Goya, legó por disposición testamentaria "un retrato del Excmo. Sr. D. Félix Colón, de medio cuerpo [...] pintado al parecer por el célebre Goya"²¹¹. En

que habían sido "costeados y regalados" por él mismo, así como "el suyo propio pintado por el Director Dn. Vicente López", además de algunas piezas de mobiliario (89/3). Figura en **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 741) fechado en 1828 y sin indicar procedencia, siendo aclarada en **Retratos del Museo...** (1993: 28).

²⁰⁷ La J.O. de 12 de junio de 1831 dio cuenta del regalo (89/3). En la **Guía del Museo...** (1988:12, n° inv. 705) figura el "Retrato de la Marquesa del Llano" por Antón Rafael Mengs, donado por su esposo Fernando Queipo de Llano en 1831.

²⁰⁸ La J.O. de 21 de agosto de 1832 dio cuenta del regalo y del envío de "una tabla original que representa al Buen Pastor, obra de su padre el pintor Dn. José Vergara". La tabla la remitía para hacerla llegar al rey "por haber merecido su Rl. aprobación cuando transitó por aquella ciudad", por lo que se acordó remitirla al duque de Híjar "para que presentándola a S.M. se digne darla el destino que estime correspondiente". La J.O. de 9 de octubre acusó recibo del oficio de Híjar diciendo que la había recibido (89/3). En la **Guía del Museo...** (1988: 19, n° inv. 719) no se da fecha de ingreso.

²⁰⁹ El cuadro fue entregado de R.O. por José Madrazo junto a una carta fechada el 7 de abril en la que la Reina le manifestaba su deseo de que el cuadro fuera para la Academia como "prueba del aprecio que me merece esta corporación por su celo en la enseñanza de las Bellas Artes y para que conserve al mismo tiempo esta pequeña muestra de mi afición a la hermosa arte de la pintura". El cuadro y la carta fueron presentados en la J.O. de 21 de abril de 1833 (89/3) y José Madrazo ofreció donar la misiva para que se conservara en el Archivo, "pues semejantes depósitos públicos aseguran a los papeles mayor perpetuidad que en manos de un particular". Al aceptarla se acordó facilitarle una copia autorizada por secretaría (89/3), pero no hemos localizado la carta, de la que sólo conocemos la transcripción que se hizo en el acta de la junta de este día, y que ya fue reproducida por **Ossorio** (1975: 91). **Piquero** (1985: n° 1074) da cuenta de que la "Alegoría del Amor y la Inocencia", de María Cristina de Borbón, está depositada en el Museo Municipal de Madrid desde 1929, pero no se indica procedencia. El hecho tuvo eco en la prensa local, hasta el punto de que se le dedicó una poesía (**I.P.A.**, 1833), y otros comentarios más (**Madrid**, 1833; y **Zea**, 1833). Sobre los autores reales de ésta y otras obras firmadas por María Cristina tenemos el siguiente testimonio de Federico Madrazo: "¿Y qué diremos de la afición a la pintura de la Reina Madre? ¡Esta Sra. no ha puesto una sola vez el pincel sobre los cuadros que ha pintado, más que para firmarlos! Los hemos pintado papá, Luis y yo pero en cambio a papá le ha pagado el tiempo que por ella ha perdido con un reloj y una mala caja de esmalte. A Luis y a mí ¿nos ha dado las gracias? Ni siquiera esto. Pero ¡qué bien y con qué letra tan bonita firma los cuadros que pinta!" (**Federico Madrazo...**, 1994c: 66).

²¹⁰ El viceprotector entregó en la de J.O. de 21 de abril de 1833 un escrito en el que manifestaba que el infante le había enviado su retrato como regalo para la Academia "en prueba de su aprecio por las Nobles Artes, accediendo a los deseos que el Sr. Viceprotector le había manifestado de poseerle con los demás de la Real Familia" (89/3). En la **Guía del Museo...** (1991: 233, n° inv. 731) no se indica procedencia.

²¹¹ La J.O. de 25 de septiembre de 1836 dio cuenta del oficio de Manuel Granados, testamentario de

1840 aparece de nuevo el nombre de Manuel García de la Prada, pero no como mandatario, sino legando un importante número de obras: un retrato suyo de cuerpo entero pintado por José Madrazo²¹², "otro de su Sr. Padre" por Mariano Maella²¹³, un retrato en miniatura de Leandro Fernández de Moratín "cuyo retrato original es el único que de miniatura existe de este benemérito literato"²¹⁴, y cinco cuadros en tabla que representan "uno un acto de fe de la Inquisición"²¹⁵, otro una procesión de disciplinantes²¹⁶, otro una casa de locos²¹⁷, otro una corrida de toros²¹⁸, y otro mayor de una función de máscaras²¹⁹, todos pintados al óleo por el célebre D. Francisco de Goya²²⁰. También en 1840 Vicente María Vergara legó otras obras de su padre José²²¹.

Teresa Ramos, en el que manifestaba los deseos de ésta de regalarlo a la Academia "para que lo colocase en el paraje que tuviese a bien"; se acordó dar las gracias y pasar a recogerlo (89/3). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 697) recoge un "Retrato de D. Félix Colón y Larriategui", firmado por "José Bueno F./año 1820". Debía tratarse pues de un cuadro de José Bueno, como ya había dejado patente **Castro** (1929a).

²¹² En la **Guía del Museo...** (1988: 27, n° inv. 699) aparece fechado en 1827, pero no se indica la del legado.

²¹³ **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 562) recoge un "Retrato de D. Juan Sixto García de la Prada", del que no se indica procedencia, lo que ya se hace en **Retratos del Museo...** (1993: 12) al transcribir la etiqueta que lleva pegada el bastidor por detrás: "Donativo de Dn. Mane. García de la prada, he / cho p^a sus testamos. a Dicieme. de 1839 y pre / sentados a la Academ^a en Junta ordin^a 26 de Enero / de 1840".

²¹⁴ **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 831) recoge un "Retrato de Moratín", marfil (0,06 x 0,04 cm.), siglo XIX.

²¹⁵ En la **Guía del Museo...** (1988: 31, n° inv. 673) y **Piquero y González** (1996: 32-33).

²¹⁶ En la **Guía del Museo...** (1988: 31, n° inv. 674) y **Piquero y González** (1996: 34-35).

²¹⁷ En la **Guía del Museo...** (1988: 31, n° inv. 672) y **Piquero y González** (1996: 30-31).

²¹⁸ En la **Guía del Museo...** (1988: 30, n° inv. 675) y **Piquero y González** (1996: 36-37).

²¹⁹ En la **Guía del Museo...** (1988: 29, n° inv. 676) y **Piquero y González** (1996: 38-39).

²²⁰ Manuel García de la Prada murió el 23 de noviembre de 1839. Manuel Ruiz de la Prada, Vicente Escribano, y otro personaje cuya firma es ilegible, comunicaron al director de la Academia, con fecha 13 de diciembre de 1839, que "en el testamento que el Sr. D. Manuel García de la Prada otorgó en esta Corte en 17 de enero de 1836" existía una cláusula que decía lo siguiente: "Deseando que se conserven debidamente y en paraje donde puedan ser útiles a los que se dediquen al arte de la pintura, varios cuadros que me pertenecen, mando se suplique a la Rl. Academia de Nobles Artes de S. Fernando de esta Corte, admita los cuadros pintados al óleo, que expreso a continuación: 'el retrato que representa a mi Sr. padre, pintado por D. Mariano Maella [...], mi retrato de cuerpo entero pintado por D. José de Madrazo [...] cinco cuadros en tabla, los cuatro apaisados, que representan, uno un auto de fé de la Inquisición, otro una procesión de disciplinados, otro una casa de locos, otro una corrida de toros, y otro que es mayor, una función de máscaras, todos pintados al óleo por el célebre pintor de Cámara D. Francisco Goya, y muy alabados de los profesores. Un retrato en miniatura de D. Leandro Fernández Moratín, mi estimado amigo, cuyo retrato original es el único que de miniatura existe de tan grande hombre". El 22 de diciembre, José Manuel Arnedo firmó el recibo en donde se expresan las medidas, menos las de la miniatura (50-3/5). En la J.O. de 26 de enero 1840 se mostraron las obras y se explicó el procedimiento seguido por los testamentarios de García de la Prada para dar cumplimiento a sus deseos (90/3).

²²¹ La J.O. de 8 de noviembre de 1840 acusó recibo de un oficio, fechado el 27 de septiembre, en el

De igual modo, José Jansen legó en 1843 "varias pinturas y cuadros de algún mérito"²²². Y en 1844, Ramona Dalp y Rosa legó "un cuadrito en miniatura [...que] representa los retratos de la Señora Doña Teresa Cabarrús y Gelabert, el de su esposo e hijos"²²³; y María Pilar de Onís, viuda de Manuel González Salmón, hizo lo mismo con el retrato de su esposo pintado por Vicente López²²⁴.

2.4. Obras de Académicos de Mérito y de Supernumerarios

Por su número, las obras que tenían la obligación de entregar al ser nombrados los académicos de mérito y supernumerarios, supusieron en el período que estudiamos una importante fuente de ingresos, al menos continua, y que hayamos podido constatar fueron alrededor de unas cien obras. Nos remitimos a lo ya dicho en los apartados correspondientes a este tipo de académicos, donde hemos dado noticia de las obras que entregaron (cuando así lo hicieron) y de su localización actual. Un caso excepcional fue el de Zacarías González Velázquez, quien, habiendo sido nombrado académico de

que el albacea testamentario de Vicente María Vergara, Pedro José Gonell, participaba los deseos del difunto de que de las pinturas que hubiera en su casa "ejecutadas muchas por su difunto padre, se regalaran a la Academia de San Fernando una porción en prueba de agradecimiento por haber pertenecido a la misma y para perpetuar en ella la memoria de su citado padre". La Academia comisionó a Bernardo López para que se encargara de trasladar las obras desde Valencia. La J.O. de 3 de enero de 1841 dio cuenta de que se había recibido el legado, compuesto por "15 cuadros con marco dorado cuyos asuntos aparecían de la nota puesta por el conserje al entregarse de ellos en 7 de diciembre" (90/3). En la *Guía del Museo...* (1988: 159, 160, 161 y 163) se recogen como de esta procedencia cinco obras originales de José Vergara: "Última comunión de S. Luis de Anjou" (nº inv. 26), "S. Luis de Anjou lavando los pies a un mendigo" (nº inv. 28), "El Ángel de la Guarda" (nº inv. 60), "S. Juan Nepomuceno" (nº inv. 510) y "Apóstol bautizando" (nº inv. 27); en la *Guía del Museo...* (1991: 165 y 172) se recogen otros dos: "Virgen" (nº inv. 474) y "Virgen con el Niño dormido" ["Nuestra Señora del Consuelo"] (nº inv. 498); **Pérez Sánchez** (1964) recoge además un "Jesús Nazareno" (nº inv. 24), una "Sagrada Familia con San José coronado por el Niño" (nº inv. 104), una "Piedad" (nº inv. 105), una "Adoración de los Reyes" (nº inv. 118), un "Descanso en la huída a Egipto" (nº inv. 119), "Tres figuras de busto (¿Job y sus amigos?)" (nº inv. 138), la "Figura de un litigante" (nº 239) y una "Virgen leyendo con el Niño dormido" (nº inv. 530).

²²² La J.O. de 3 de diciembre de 1843 dio cuenta del oficio de sus testamentarios y de que se había recibido ya el legado, acordando colocar los grabados en lugar conveniente, pero no se da noticia de otro tipo de obras (90/3). En la *Guía del Museo...* (1988: 159, nº inv. 56) figura "La Circuncisión" de Mariano Salvador Maella lleva al dorso la leyenda "Propio de D. José Jansen", por lo que podemos pensar que fuera uno de los que legó. **Pérez Sánchez** (1964: nº inv. 70) recoge una "Asunción de la Virgen", madrileño de fines del XVII. "Atribuido a Janssen. No puede ser suyo"; quizás la atribución se deba a que lleve este nombre en alguna parte del cuadro, y en realidad se refiera al José Jansen que legó varios cuadros en 1843.

²²³ Fue remitido por sus testamentarios y visto en la J.O. de 26 de mayo de 1844 (90/3). **Pérez Sánchez** (1964: nº inv. 820) recoge el "Retrato de Teresa Cabarrús y su familia", ovalado, marfil, firmado "C.P. de Chimay", del que no se indica procedencia.

²²⁴ El cuadro fue entregado por Mauricio Carlos de Onís, su heredero y testamentario, y fue visto en la J.O. de 26 de octubre de 1844 (90/3). **Pérez Sánchez** (1964: nº inv. 742) no indica procedencia.

mérito en 1790, no entregó el cuadro preceptivo hasta 1827: "un cuadro que representa el retrato de mi padre Dn. Antonio González Velázquez, pintor de cámara de S.M. y director que fue de dicha Real Academia"²²⁵. Destaquemos, entre otros, los cuadros de Leonardo Alenza ("David cortando la cabeza a Goliat"), del infante Francisco de Paula ("Los desposorios de S. José"), Antonio Cabral Bejarano ("La degollación de S. Juan Bautista"), José Castelar Perea ("Los reyes D. Fernando y Doña Isabel, armando de caballero al Cid Ruiz Díaz de Vivar"), José Elbo ("Jesús con la Samaritana en el pozo"), Joaquín Espalter y Rull (¿"Cristo Señor Nuestro es alimentado por los ángeles en el desierto"?), Antonio María Esquivel ("Jacob bendice a Efraín y Manasés"), del duque de Gor ("La muerte del valiente general La Carrera"), José Gutiérrez de la Vega Bocanegra (¿"La comunión de San Fernando"?), Claudio Lorenzale ("Venus y Adonis"), Federico Madrazo ("La continencia de Escipion"), José Ribelles ("Edipo y Antinóo"), Benito Sáez García ("Un descendimiento con figuras del natural"), Rafael Tegeo ("Hércules y Anteo"), Julián Verdú ("Despedida de Héctor y Andrómaca"), Carlos Vogel ("Retrato de Federico Augusto de Sajonia"), Rosario Weiss ("Virgen de la Contemplación"), José Zapata ("Retrato de Francisco Javier Borrull, magistrado de la Rl. Audiencia de Valencia"), José Arrau y Barba ("Escena en una prisión del siglo XVII"), José Avrial y Flores ("Fiesta en un jardín y palacio neoclásico"), Luis Rigalt ("Interior de una cárcel"), Antonio Brugada ("El naufragio de un buque entre rocas, a la vista de un puerto"), Juan F. Negelsfürst ("Paisaje nocturno con figuras junto al fuego"), Genaro Pérez Villamil (¿"La vista de Madrid, tomada desde la pradera de S. Isidro"?), Francisco Lacoma Fontanet ("Florero") y Luis Robbe ("Un perro de caza"). Y las obras de los académicos supernumerarios José M. Arango ("Adonis muerto y Venus sorprendida"), Francisco de Paula van Halen (¿"Elección de Wamba como rey"?), Andrés Juez Sarmiento ("Venus y Adonis"), José Sánchez Escandón ("Expulsión de los mercaderes del Templo"), Domingo Antonio Velasco ("Resurrección del hijo de la viuda de Naím") y de Justo María Velasco ("El centauro Chiron enseñando la música a Aquiles").

3. VENTAS DE CUADROS

Por paradójico que pueda parecer, la Academia vendió algunos cuadros de su colección, aunque éstos fueran de poca calidad o muy deteriorados, y las ventas se justificaran generalmente por la falta de espacio y la necesidad de recaudar fondos con los que pagar pequeñas deudas (algo obvio, por otra parte, ya que las cantidades percibidas por ellos no daban para más). Sin embargo, hay que advertir que también se vendieron obras premiadas en los concursos generales. Entre la gran cantidad de obras que llegaron a la Academia durante la dominación francesa o en el período inmediata-

²²⁵ Envió el cuadro con carta firmada el 9 de septiembre de 1827 (15-1/1); el cuadro y la carta fueron vistos en la J.O. del mismo día (88/3), y se le oficia acusando recibo el día 13 del mismo (15-1/1). **Pérez Sánchez** (1964: n° inv. 694) no indica procedencia.

mente posterior, las había de poco o ningún mérito (lo que serviría de argumento para deshacerse de ellas por medio de su venta) y de algunas sólo se aprovecharían sus marcos o bastidores. Pero, al margen del poco valor artístico de estas obras, el principal motivo que se adujo para venderlas fue la necesidad de recaudar fondos para salir al paso de la difícil situación económica por la que atravesó siempre en este período la Academia. Con el dinero recaudado, que no fue mucho dada la calidad de las obras, se pagaron algunas deudas contraídas con profesores, dependientes y proveedores de material.

En los documentos examinados no hemos encontrado datos hasta 1816²²⁶. Entre 1818 y 1826 las ventas fueron más numerosas. Ello podría explicarse por el hecho de que durante esos años hubo que decidir el destino de los cuadros procedentes de los depósitos formados por orden del Gobierno francés y que no fueron reclamados, o si esto ocurrió fue con insuficientes referencias. Por lo demás, el estado físico de muchas de estas obras tuvo que verse dañado por los traslados a que fueron sometidas, y como ya vimos, por las malas condiciones de almacenaje que sufrieron la mayoría de ellas. Después de 1826 no se vuelven a registrar ventas hasta 1830 y 1833. En 1816 se acordó vender los cuadros de mala calidad para recuperar el espacio que ocupaban²²⁷. Entre 1818 y 1826 el criterio seguido para estas ventas fue principalmente el económico. Así, en 1818 se vendieron dieciséis cuadros por un importe total de 2401 reales de vellón; en esta ocasión se incluía una nota aclaratoria en la que se dice que fueron vendidos "durante la exposición", lo que nos hace ver un nuevo aspecto de este tipo de acontecimientos: la exposición anual aprovechada no solo para muestra pública de sus "preciosidades artísticas" sino también como ocasión para facilitar transacciones económicas²²⁸. Los cuadros así ofrecidos habían sido tasados previamente y sus precios de venta casi siempre estuvieron por debajo de ésta²²⁹. Algunos estaban inventariados,

²²⁶ Hemos acudido principalmente a los libros de cuentas donde se registran los recibos de compra-venta, aunque existe también otra información relativa a ingresos producidos por las cantidades que hubieron de abonar los propietarios de los cuadros en concepto de traslado, conservación y restauración a consecuencia principalmente de la salida del país o traslado desde otras provincias (14-5/1, 34-5/1, 36-8/1, 39-14/1, etc.; además de los libros anuales de cuentas). En estos libros de cuentas no se registran ingresos por este motivo hasta 1818, no sabemos si porque no se hicieron o porque no se consignaron. Existe una relación de ventas entre 1818 y 1826 en la que también se relacionan obras devueltas a sus propietarios y otras entregadas al Museo del Prado (36-8/1).

²²⁷ Por acuerdo de la J.P. de 20 de septiembre de 1816 se vendieron "los malos", principalmente por problemas de espacio; también se deshicieron de muebles inútiles (127/3).

²²⁸ En las cuentas de 1818 aparece la relación de cada uno de estos cuadros con la fecha de su venta, el tema, el autor, el número de inventario, el nombre del comprador y el precio final por el que fue vendido (258/3).

²²⁹ La tasación fue encargada a José Camarón, que relaciona setenta y tres cuadros, en la que solamente figuran el tema y el precio estimado; algunos procedían de los depósitos de la época de José I (36-8/1). Se vendieron en un tercio de lo tasado (14-5/1).

aunque otros no. Los compradores solían ser profesores, otros académicos, o personas allegadas a ellos. Adquirieron cuadros, por ejemplo, José Madrazo (uno), Custodio Teodoro Moreno (uno), el príncipe de Anglona (uno), Wenceslao de Argumosa (una copia de Murillo), el marqués de Feria (uno), el conde de Casa Rojas (tres), Celestino García Cruz (dos), Luis de Zárate (cuatro) y un amigo de José Madrazo (uno). El tema de estos cuadros era principalmente religioso, aunque también había algún retrato, bodegones y asuntos mitológicos.

En 1819 se vendieron nueve cuadros²³⁰, en 1820 cinco, de los que solamente uno estaba inventariado²³¹, y en 1821 veinte, de los que se hizo una tasación minuciosa. A la vista de ella, José Madrazo dijo que puesto que había algunos cuadros originales se reservaba, como académico que era, el poder adquirir los que quisiera antes que otros compradores, y compró un "Entierro de Cristo" de Pereda. A diferencia de la tasación hecha por José Camarón en 1818, en ésta aparece el tema, el autor o la atribución, el número de inventario y los compradores; figuran obras de Luis Planes, Cosme Acuña, José Sánchez, el padre Bartolomé de San Antonio, José del Castillo, uno atribuido a Zurbarán, José Alonso del Ribero, José Camarón, Ginés de Aguirre, Juan de Miranda, Zurbarán, Alejandro de la Cruz, Domingo Álvarez, José Rufo, Simón Stoc, José López Enguidanos, Escalante, Francisco Lacoma, Pereda, Jordán, Ribera, Joaquín Manuel Fernández, Luis Van Loo, etc., registrándose muchas obras de alumnos. El señalado con el número 93 ("La Abundancia, con la cornucopia de Amaltea") aparece anotado diciendo que el viceprotector ordenó "se guardase por ser original", por lo que no fue tasado. Relacionando tasaciones con autorías resulta llamativo que una copia de Domenichino realizada por Antonio Martínez sea tasada en 1000 rs.vn. y otras obras originales de Jordán, Escalante, Ribera o Zurbarán en 600; en 400 una de Van Loo, y en 100 otra de Zurbarán. Algunos de los compradores fueron: José Madrazo (tres), el teniente conserje Alejandro de la Peña (uno), el arquitecto Alfonso Rodríguez (tres), el bibliotecario del Rey Ángel Álvarez (dos), José Gordon (tres), Ibarrola (cuatro copias de Bassano), José Arnedo (uno) y Francisco Martínez (uno)²³².

²³⁰ Según las cuentas del año 1819 (259/3): de ellos cuatro estaban inventariados, y uno era una copia de Correggio (36-8/1).

²³¹ Ingresaron por este concepto 220 rs.vn. (260/3). Figuran como entregados a Alejandro de la Peña dos cuadros, quizás a cuenta de lo que se le debía como empleado de la Academia; también el portero Pascual Morelló recibió cuatro cuadros (36-8/1).

²³² *Tasación de cuadros que hicieron en comisión los Sres. Directores de la Academia de San Fernando, dándolos por desecho en vista de lo muy estropeados que estaban muchos de ellos, previniendo que para su mejor despacho, el conserje rebajase una tercera parte de la tasación.* Está sin firma, pero fechada el 23 de octubre de 1821 (36-8/1), y por las alusiones hechas en otro documento estos tasadores fueron Vicente López, Zacarías González Velázquez y Esteban de Agreda (14-5/1). Se percibieron un total de 3131 rs.vn. (261/3). Se vendió otro más pero no se dice ni tema ni autor ni comprador (36-8/1). Inventariados solamente estaban cuatro.

En 1822 se vendieron quince obras. En esta ocasión se entregaron cuadros, a cuenta de sus sueldos, a Juan Gálvez (dos) y a Francisco Elías (otros dos), así como a Agustín Ramón García, regente de la Imprenta de Ibarra (cinco, uno de ellos de José Maea y otro de Francisco Lacoma). Como compradores figuraban Martín Fernández de Navarrete (uno), el príncipe de Anglona (una copia de Tiziano y otro más), José Madrazo (uno) y José Aparicio (una copia hecha por José Camarón)²³³. En 1823 no se registra ningún ingreso por este concepto²³⁴, ni tampoco en 1824. No obstante, conviene anotar que en este año parece que se pretendió vender la "Venus del Tiziano que posee la Rl. Academia de San Fernando". Los datos encontrados apuntan a que se pidió permiso al infante Carlos María Isidro y a que con su venta, valorada en 200000 rs.vn, se pensaba hacer frente a los gastos de la Corporación. El Infante aprobó la solicitud, "con anuencia de S.M.", y pidió que intervinieran en el trato el marqués de Feria, Manuel González Montaos y Martín Fernández de Navarrete²³⁵. Finalmente, en 1825 solamente se vendieron dos²³⁶ y en 1826 uno²³⁷.

4. INVENTARIOS

Uno de los problemas básicos que acarreó la situación interina en la que se desarrolló la colección de obras de arte de la Academia durante este período fue el de controlarlas mediante la elaboración de inventarios o catálogos, ya que era preciso revisarlos cada vez que ingresaban nuevas obras o que salían para ser entregadas a sus propietarios o destinatarios. En un principio esta cuestión no debería haber supuesto excesivos problemas, pero hay que advertir que, bien por falta de medios, bien por el destino incierto de muchas de las obras recogidas, o simplemente por falta de rigor, en muchas ocasiones se prescindió de elaborar un inventario y de hacer público el contenido de la colección mediante la publicación de un catálogo. Vistos algunos ejemplos de la procedencia de los cuadros que a lo largo del tiempo fueron configurando la colec-

²³³ Según la relación conservada (38-6/1). Los cinco cuadros destinados a Agustín Ramón García no fueron entregados hasta 1824 (264/3). El propio regente había solicitado esta forma de pago y había señalado que fueran "de los premios", según nota de José M. Arnedo a Pedro Franco del 5 de enero de 1822 (34-5/1). Además de estos figuraban otros tres sin nombre de comprador, y otro cuyo autor era Francisco Lozano. Inventariados estaban seis (262/3).

²³⁴ Solamente que se entregó a Isidoro Brabo, conserje del Estudio de Dibujo de la calle de Fuencarral, "un cuadro de premios", inventariado, a cuenta de su sueldo; estaba tasado en 400 rs.vn. y se le dio por 180, "lo que no pagó" (36-8/1).

²³⁵ Según oficio de su secretario de cámara, Ambrosio de Plazaola, al viceprotector Pedro Franco con fecha 15 de octubre de 1824 (39-14/1).

²³⁶ Ambos de desecho (265/1; 36-8/1).

²³⁷ Según libro de cuentas (266/3; y 36-8/1).

ción de la Academia, nos explicamos las dificultades que se presentaron a la hora de inventariar y catalogar la misma, máxime cuando no se siguió desde un principio un criterio riguroso de actualización.

Haciendo un breve repaso por los inventarios generales del siglo XVIII, nos encontramos con que el primero, que quizás no podamos denominar como tal, es la relación que elaboró Juan Domingo Olivieri en 1743 (cuando la existencia de la Academia como tal aún no era oficial) de los enseres necesarios para comenzar sus clases²³⁸. En ella no se incluía ninguna pintura, hecho comprensible si tenemos en cuenta el corto presupuesto con que contaba el proyecto y, sobre todo, que al estar bajo la protección real era de suponer que se facilitara a los alumnos el acceso a las estancias en las que estaban colocados los cuadros. Como veremos al hablar de la Biblioteca, hasta 1756 no se hizo especial hincapié en la necesidad de elaborar un inventario completo de todas las "alhajas" de la Academia²³⁹. Los *Estatutos* aprobados al año siguiente establecieron que dentro del Arca de caudales se guardara "un inventario puntual de todos los muebles y alhajas que al presente tiene la Academia", y al que se irían añadiendo las sucesivas incorporaciones. El responsable de que todas esas obras fueran tratadas y conservadas adecuadamente era el secretario general, pero su custodia directa y elaboración de los inventarios estaban a cargo del conserje.

4.1. Inventario de 1758

Que hayamos podido constatar, el primer inventario general de la Academia no se formalizó hasta 1758²⁴⁰. En esa ocasión, y para evitar el mal uso que se pudiera hacer de las obras registradas en él, se acordaron una serie de medidas entre las que se in-

²³⁸ *Noticia individual de las estampas, dibujos originales, modelos de yeso, libros y otros papeles, instrumentos, y demás géneros necesarios, que he comprado con destino para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura, y para el estudio de los principiantes, profesores y diletantes en una y otra clase, con el precio, numero y autores de todos, que es como sigue...* [Madrid, 28 de enero de 1743]. (63-10/5). El documento ha sido estudiado por **Tárrega** (1976).

²³⁹ Por acuerdo de la J.O. de 29 de noviembre de 1756 (81/3).

²⁴⁰ La J.P. de 28 de septiembre de 1758 acordó que se elaborara un inventario general, que fue presentado en la J.P. de 16 de noviembre, y en cuya elaboración participaron el secretario Ignacio Hermosilla, el director general Juan D. Olivieri y el consiliario A. Montiano (121/3). Se conserva una copia del mismo firmada por el conserje Juan Moreno Sánchez el 20 de noviembre de 1758, fecha en que se hizo cargo de su contenido: *Inventario de las alhajas de la Real Academia de Sn. Fernando de las cuales yo Dn. José Moreno Sanchez su conserje me hago cargo, en cumplimiento de lo mandado en los Estatutos, singularmente en el artículo XVII, y bajo la fianza que tengo dada por escritura, que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escribano de esta Corte, y provincia, en primero día del mes de junio de 1745 años. Se forma este inventario en virtud de los acuerdos de la junta particular de 23 de octubre de 1757, 5 de abril y 28 de setiembre de 1758. Interviniendo los SSrs. Dn. Agustín de Montiano y Luyando, consiliario, Dn. Ignacio de Hermosilla y de Sandoval, secretario, y Dn. Juan Domingo de Olivieri, director de la expresada Real Academia. Y los bienes y alhajas que hoy existen son como sigue...* (1/CF.1).

cluía, en lo relativo a las pinturas, la prohibición de sacarlas fuera de la Academia, aunque, eso sí, se permitía hacer "copias con colores" de cualquier cuadro²⁴¹. En él se registraron un total de treinta pinturas; la más antigua era de 1746 y la más moderna del mismo 1758, y aparte de las que proporcionaron a sus autores premios o pensiones, casi todas ellas estaban relacionadas con los monarcas que dieron vía libre a la creación de la Academia, o con sus mentores²⁴².

4.2. Inventario de 1794

La única noticia que hemos podido recoger sobre la existencia del inventario de 1794 es el encargo que se hizo al conserje Juan Moreno para que elaborara "según Estatuto, un índice e inventario completo de todas las pinturas, esculturas, muebles y demás cosas que posee la Academia y tiene depositadas al cuidado y bajo la custodia de Vm.; y pareciendo a propósito la estación presente para esta diligencia, convendría se diese principio a la formación de dicho inventario"²⁴³, orden que fue recogida en los libros de actas en donde se dice que a finales de 1794 estaba aún por concluir²⁴⁴.

4.3. Inventario de 1804

Ya adentrados en el siglo XIX, en 1804 el viceprotector presentó el inventario que había elaborado el conserje Francisco Durán, que incluía los muebles y demás "alhajas" pero en el que quedaban aún por registrar los vaciados de yeso y los libros²⁴⁵. Se conserva un manuscrito que recoge un total de trescientas treintaisiete pinturas, consignándose, además del tema y del autor, las medidas y, en algunos casos, la procedencia de las obras²⁴⁶.

²⁴¹ El acuerdo fue tomado en la J.P. de 28 de septiembre de 1758 (121/3), y notificado al conserje, para que velara por su cumplimiento, con fecha 18 de noviembre (104-2/5).

²⁴² Eran obras de Antonio González Ruiz, Louis Michel van Loo, Francisco Preciado de la Vega, Andrés de la Calleja, Antonio González Velázquez, Pablo Pernicharo, Corrado Giaquinto, Luis González Velázquez, Juan Bernabé Palomino, Fr. Bartolomé de San Antonio, el presbítero T. de Pereda, Francisco Casanova, Juan Rufo, F. Díaz, M. Barbadillo, J. Ramírez de Arellano, Domingo Álvarez, José del Castillo, B. Lorente Fernández, J. Estrada y Francisco Bayeu.

²⁴³ Orden comunicada por Isidoro Bosarte a Juan Moreno Sánchez el 25 de septiembre de 1794 (104-3/5).

²⁴⁴ En la J.P. de 30 de noviembre de 1794 se presentó una "nota" del viceconserje Francisco Durán "de las salas de la Academia, cuyos muebles, pinturas y alhajas ha inventariado". Se le dio el visto bueno y se manifestó el deseo de que el inventario se acabara tan pronto como el conserje Juan Moreno Sánchez se restableciese de su enfermedad (124/3), pero Moreno falleció a finales de este año.

²⁴⁵ El inventario fue visto en la J.P. de 1 de enero de 1804 (126/3).

²⁴⁶ Este manuscrito no tiene fecha ni firma y su primer folio lleva la siguiente cabecera: *Noticia de las obras de las Nobles Artes que posee la Rl. Academia de Sn. Fernando*. Tiene numerosas anotaciones marginales y registra un total de trescienta treintaisiete pinturas. Se recogen datos sobre la procedencia de algunas de

4.4. Inventario de 1814

Hasta que no estuvieron fuera del país las tropas napoleónicas, y una vez restablecido el orden interno de la Academia, no se procedió a inventariar de nuevo las obras que había. Al parecer el de 1804 no se concluyó, pues en 1814 se procedió a continuarlo, como muestra la copia conservada, que se inicia con el número 342 y llega hasta el 353; incluye además, sin numeración, otras tres obras²⁴⁷.

4.5. Inventario de 1817

A finales de 1816 se encomendó al conserje que cada tres años hiciera un recuento de todas las pertenencias de la Academia, y que consignara las obras que hubieran salido de ella y las que se hubieran incorporado²⁴⁸. Así lo hizo, según el inventario que elaboró y presentó en 1817, en el que registró un total de trescientos veintiún cuadros e incluyó los de la "Sala reservada"²⁴⁹. Sin embargo, como reza su título, este inventario recoge los "cuadros", es decir, todo lo enmarcado, incluyendo por tanto no sólo pinturas sino también dibujos y bocetos; de igual modo aparecen bajo un sólo número conjuntos de cuadros pertenecientes a una misma serie (como por ejemplo doce cuadros de un "Apostolado" bajo el nº 209; diez de Pablo Céspedes y A. Ribera bajo el 210; los nueve "cuadritos" sobre los trabajos de Hércules copiados por José del Castillo con el 271; o las seis vistas de la Alhambra de D. Sánchez Sarabia con el nº 274).

En la "Sala reservada" se registraron treinta y tres cuadros, atribuidos a Rubens y su escuela, Quellin, José Camarón "menor" [Meliá], Luis González Velázquez, Veronés, Albano, Tiziano, Reni, Lutti, A. Carracci, C. de Vos y Durero, además de dos anónimos y otro firmado por "G. G. N. 1594". Se decía que estaban ubicados en ella por representar escenas de mitología y el Antiguo Testamento consideradas peligrosas para el público no educado en su contemplación²⁵⁰.

ellas, remontándose hasta 1744 y figurando otros datos de 1806. Es posible que se trate del inventario presentado a la junta del primer día del año 1804 y que algunas de las anotaciones se hicieran con motivo de sucesivas revisiones, y probablemente serviría de base para la continuación hecha en 1814, aunque la correlación de números no coincide del todo (2/CF.1). Existe otra copia en limpio, que incluye un cuadro más y también estampas (63-9/5). **Bédat** (1989: 310) cita un "Inventario de las obras de las tres nobles artes y de los muebles que posee la Real Academia de San Fernando" hecho en 1804 que contenía trescientos cuarenta y un cuadros, pero no facilita signatura; también es citado por **Azcue** (1994: 603) y en **Obras maestras...** (1994: 257), pero tampoco se facilita signatura que permita su localización.

²⁴⁷ *Continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804 de las alhajas que posee la Rl. Academia de Sn. Fernando*, firmado por Francisco Durán el 1 de septiembre de 1814; en una nota añadida se dice: "Además las 33 pinturas que constan del Inventario separado que acaba de reconocer y rectificar la Comisión compuesta de los Sres. Excmo. Conde de Sástago, D. Pablo Recio y Tello, Dn. Mariano Maella y Dn. Francisco Ramos" (3/CF.1). Existe otra copia (63-9/5).

²⁴⁸ Por acuerdo de la J.P. de 6 de noviembre de 1816 (127/3).

²⁴⁹ *Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Rl. Academia de Sn. Fernando en el año de 1817*. También se registran obras de escultura (17/CF.2).

²⁵⁰ Números de inventario 289 a 321. En esta misma Sala se encontraban también los vaciados en

Por lo demás, comienza ahora un período en el que los conceptos de inventario y de catálogo no parecen estar muy bien delimitados, ya que parece que se denominaba inventario al borrador del catálogo que luego se mandaba imprimir y ofrecer a la venta²⁵¹. Este hecho se producía, como hemos visto, coincidiendo con la apertura anual al público de las salas donde estaban colocadas las obras, lo que daba al inventario-catálogo un sentido didáctico. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que en él se incluían además todas las obras presentes en las salas en el momento de su elaboración, con independencia de que su presencia tuviera un origen temporal o no. Este es el caso de la aparente relación de obras de la exposición de 1840²⁵². Y decimos aparente porque a pesar del título, no sólo se incluyen las que presumiblemente fueron remitidas para la ocasión, sino todas aquellas que estaban o se colocaron a propósito en las "dos Galerías" (es decir, la de Pinturas y la de Esculturas), y porque, que hayamos podido contar, figuran aproximadamente unas quinientas cuarenta obras de pintura (también de miniatura y al pastel). Como se había hecho ya para estas fechas con los catálogos impresos, la redacción sigue un orden topográfico por salas y dependencias, separando por bloques las obras de cada arte. La procedencia sólo figura en contadas ocasiones y por otro lado, volvemos a encontrarnos con problemas de identificación, ya que en algunos casos no se registró que la obra apuntada no era original (como por ejemplo "La fragua de Vulcano" de Velázquez). Sin embargo, otros datos están muy actualizados, como los relativos a la donación que hizo Manuel García de la Prada ese mismo año. No se dan dimensiones de las obras, ni éstas llevan numeración alguna, y en muchas ocasiones falta el nombre del autor. De cualquier forma la relación es útil para hacernos una idea, aunque parcial bastante aproximada, de lo que pudo ver el público en estas fechas²⁵³.

5. CATÁLOGOS

Ya hemos mencionado los catálogos impresos de la colección al hablar de las exposiciones públicas, pues fue el momento elegido por la Academia para presentarlos y ponerlos a la venta. El primero es de 1817 y desde este año y, cada vez que la colección sufría alteraciones en cuanto a salida de obras o incremento de las mismas, se intentó hacer una nueva redacción. En esta primera mitad del siglo XIX sabemos que hubo seis ediciones.

yeso del "Laocoonte", "Venus de Médicis", "Apolino", "Antinoo" y un "Apolo".

²⁵¹ Pérez Sánchez (1967: 8) cita un inventario manuscrito de 1824 que no hemos conseguido localizar en el Archivo de la Academia; también es citado por Azcue (1994: 603) y en **Obras maestras...** (1994: 257).

²⁵² *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia de Nobles Artes de S. Fernando para la Exposición pública de 1840...* (6/CF.1). La reproducimos ordenada alfabéticamente por autores en el Apéndice de Exposiciones.

²⁵³ El siguiente inventario de las pinturas de que tenemos noticias es ya de nuestro siglo (Pérez Sánchez, 1964).

5.1. Catálogo de 1817

Que hayamos podido constatar, el primer catálogo de las obras de pintura y escultura de la Academia se publicó en 1817²⁵⁴. Al dar a luz esta publicación la Academia alentó a las demás del país para que siguieran su ejemplo respecto de "las pinturas, estatuas, bustos y bajorrelieves que poseyeran y adornasen sus salas sirviendo de modelo para la enseñanza de los discípulos, a fin de que tenga Su Alteza y esta Academia un conocimiento exacto de la clase y mérito de las obras de las Nobles Artes que existan en la Península"²⁵⁵. El criterio seguido para su redacción obedece a un orden topográfico, detallando primero las obras ubicadas en la Galería de Pintura (indicando las colocadas en cada una de las salas que la integraban) y después en la Galería de Escultura; en cada una de estas galerías la numeración va separada, y también van por una parte las de pintura y por otra las de escultura. Así, en la Galería de Pintura se registran en total doscientos noventa y siete cuadros y en la Galería de Escultura cuarenta y dos. Hay que tener en cuenta algunos detalles como el de que se registren como cuadros dos dibujos de Maella, o que con un solo número figuren cinco obras de una misma serie temática aunque del mismo autor, o como que no se indiquen si son original o copia ("La fragua de Vulcano" de Diego Velázquez). Por lo demás hay que notar que el catálogo estaba bastante actualizado, pues figuran en él las obras que acababan de entregar los académicos de mérito conde de Casa-Rojas y Luis de Mendoza.

5.2. Catálogo de 1818

Al año siguiente se preparó otra edición "que contiene las alteraciones y mejoras que se han hecho en las salas y galerías durante este año"²⁵⁶. El infante Carlos María Isidro ordenó que "no se venda ningún ejemplar" del nuevo catálogo, hasta que no se especificara en él que los dibujos remitidos por la Reina y por la infanta María Francisca de Asís los habían hecho bajo la dirección del pintor de cámara Vicente López²⁵⁷.

²⁵⁴ **Catálogo...** (1817). En el libro de cuentas de 1817 figura que el 10 de julio se pagaron a Santiago O'Firn los gastos por haber escrito los catálogos de las dos Galerías y ponerlos en limpio para su impresión; también figura otro recibo por "los bizcochos y vino" que tomaron los profesores la mañana que se reunieron para la "rectificación del catálogo" (257/3). Según la J.P. de 6 de agosto de 1817 la apertura al público de la exposición se retrasó hasta que el catálogo, que se estaba imprimiendo, estuvo finalizado (127/3), como ya hemos visto en el capítulo correspondiente, y sobre la errata detectada por el conde de Montenegro referida a un cuadro de J. L. David, cuando en realidad era de Juan Antonio Ribera "quien lo ha trabajado a su lado" (55-2/1). En este sentido habría que corregir a **Gaya** (1975: 168) cuando afirmaba que el primer catálogo de todo museo español era el del Prado, de 1819.

²⁵⁵ La J.P. de 13 de octubre de 1817 dio cuenta de haber remitido ejemplares del catálogo a las academias de Valencia, Zaragoza y Valladolid (127/3); la de Valencia le consultó a su vez algunas dudas que tenía sobre la confección del suyo, dudas que fueron consideradas en la J.O. de 9 de noviembre (87/3).

²⁵⁶ Según nota del viceprotector al protector del 5 de agosto de 1818. En un aviso público se decía que estaría a la venta (55-2/1).

²⁵⁷ **Catálogo...** (1818). Con fecha 31 de agosto de 1818 Fernando Queipo de Llano transmitía a

5.3. Catálogo de 1819

También en 1819 se preparó una nueva edición²⁵⁸, que recoge trescientos veintidós cuadros en la Galería de Pintura y en la de Escultura cincuenta y uno. Por las razones ya apuntadas, en estos años las reestructuraciones de las salas se hicieron casi continuas, debido principalmente a que había que cubrir los huecos dejados por las obras que se iban devolviendo a sus propietarios. A pesar de ello, en 1820 el viceprotector se mostraba muy orgulloso del orden y del aspecto que ofrecían las Galerías, en las que se podían ver "multitud de cuadros excelentes de autores clásicos, entre ellos algunos de primer orden, sin que haya en todas las salas hueco alguno que no esté cubierto de preciosidades artísticas". Además, decía, "se han puesto marcos dorados a todas las pinturas de las salas principales, se ha colocado en el entresuelo la Galería de estatuas, bustos y bajorrelieves, vaciados del antiguo, siendo tan considerable su número que sorprende a cuantas personas inteligentes la ven [y] se han clasificado todos los objetos con el mejor orden formando el catálogo de cuanto posee el instituto, el cual se ha impreso"²⁵⁹.

5.4. Catálogo de 1821

El texto que acabamos de citar de Pedro Franco se refería sin duda al catálogo que fue publicado al año siguiente, 1821, y que, a modo de muestra vamos a detallar²⁶⁰. En él figuran las obras de pintura (incluidas miniaturas), escultura (bustos y relieves) y dibujos enmarcados²⁶¹ que seguían dispuestos separadamente en la Galería de Pinturas y en la Galería de Esculturas; llevan numeraciones correlativas e independientes, pero hay que tener en cuenta que en ambas Galerías se disponían tanto obras de pintura como de escultura (aunque, obviamente, no en la misma proporción). En total se registran trescientas ochenta y ocho obras de pintura (o "cuadros"): trescientas veinte y cuatro colocadas en la Galería de Pinturas y sesenta y cuatro en la de Esculturas²⁶².

Pedro Franco la decisión del Infante; le habían sido remitidos varios ejemplares en pasta y en papel el día anterior. La cuestión debió resolverse pronto, pues para el 1 de septiembre todo estaba listo, según oficio del viceprotector al mismo secretario del infante (39-14/1). En un oficio fechado el 11 de octubre el infante Carlos María Isidro aceptaba los "papeles" que se le habían remitido a este respecto a fin de que se dispusiera su publicación (55-2/1). El catálogo de 1818 lleva añadidas, a modo de advertencia, dos hojas donde se dan detalles sobre estos dibujos.

²⁵⁸ **Catálogo...** (1819).

²⁵⁹ Así se explicaba Pedro Franco en el escrito que presentó a la J.P. de 27 de octubre de 1820 y que ya vimos en el capítulo dedicado al plan de estudios (18-39/1).

²⁶⁰ **Catálogo...** (1821).

²⁶¹ Los planos y modelos de arquitectura, así como las obras de grabado en dulce y hueco solamente se dice que se encuentran en dos gabinetes de la "Sala que da paso a la biblioteca", tal y como se decía también en las ediciones anteriores.

²⁶² En un informe redactado para el ayuntamiento de Madrid titulado *Exposición del instituto, estado actual e individuos de la Academia de Nobles Artes de San Fernando*, firmado el 15 de julio de

La Galería de Pinturas la formaban diez salas, y el número de cuadros contenidos en cada una de ellas era el siguiente:

Sala de Juntas	21 cuadros
Sala Segunda	25 cuadros
Sala de Funciones	30 cuadros
Sala Larga	59 cuadros
Sala del Pasillo	35 cuadros
Sala de Retratos	41 cuadros
Sala del Oratorio	62 cuadros
Oratorio	5 cuadros
Sala que da paso a la Biblioteca	23 cuadros
Sala de la Biblioteca	23 cuadros

La Galería de Esculturas contenía cuadros en ocho salas, aunque el término "cuadros" hay que entenderlo extensivo a toda obra enmarcada:

Sala Primera	7 cuadros
Sala Segunda	6 cuadros
Sala Tercera	14 cuadros
Sala Cuarta	9 cuadros
Sala Quinta	12 cuadros
Sala Segunda de cabezas, bustos antiguos, etc, en el pasillo	6 cuadros
Sala Primera de bajorrelieves y modelos en barro	3 cuadros
Sala Segunda de bajorrelieves y modelos en barro	7 cuadros

En las Salas de Juntas y de Funciones estaban colocadas las obras que representaban a la familia real o que había sido realizadas por alguno de sus miembros (entre las que había dibujos). Había una sala dedicada solamente a retratos y otra, la del Oratorio, a las obras de profesores de la Academia y a sus académicos de mérito (aunque algunas de éstos estaban en otras estancias). En las demás había colocadas tanto obras originales como copias, dibujos enmarcados y miniaturas. Con las salvedades antedichas, no había una distribución ni por autores, ni por escuelas (abarcaban desde el siglo XVI en adelante), ni por temas, y los principales criterios, a la hora de la colocación en una sala determinada, parecen haber sido el mérito artístico reconocido y el del tamaño de las obras.

En este catálogo de 1821, en el que las obras aparecen registradas por salas, se dan el título del cuadro y su autor, pero no las medidas y casi nunca la técnica empleada o

1821, se resume diciendo que hay cuatrocientos "cuadros de pintura de varios autores colocados en las Galerías" (4-26/1). En otra nota, sin fecha, pero que presumiblemente es un borrador de la anterior, se dice que son cuatrocientos cuarenta cuadros, más cincuenta y nueve depositados en el estudio de Dibujo de la Merced y setenta y uno en el de Fuencarral (4-24/1).

la procedencia (tan sólo se menciona en el caso del nº 12, "la bellísima cabeza del Bautista" de Domenichino, donada por el infante D. Francisco de Paula). En algunos casos aislados se hace una breve valoración del mérito de la obra en sí o de su autor, y a veces se incluye tras el título del cuadro una breve explicación del tema. Por ejemplo, de "La mujer barbosa [barbuda]" de Ribera se dice: "Retrato de Magdalena Ventura, de 52 años dando de mamar a un niño, y de su marido Felis Amici. Esta mujer, natural del pueblo de Aumoli en el Abruzzo a la edad de 37 años empezó a echar bozo como un joven, que le fue creciendo hasta llegar a ser barba bastante poblada y larga, habiendo después dado a luz tres hijos. De orden de Don Fernando, duque III de Alcalá siendo Virrey de Nápoles, pintó este cuadro por el natural José de Ribera en 1631". Y de "La alegoría de la Paz" de Preciado de la Vega se dice lo siguiente: "La alegoría de la paz: se ve Numa en su trono colocado en el templo de Jano, rodeado de varias virtudes, entregando la llave de dicho templo a Hércules (se cerraba aquel edificio cuando había paz, y sólo hay noticia en la historia romana que se cerró dos veces): en la parte superior se ve Iris con su arco, símbolo de la bonanza después de una tempestad, cuya imagen es la guerra; y en el plano se ven varios atributos de las ciencias y bellas artes para manifestar que solo progresan en la paz: es obra digna de la erudición de Don Francisco Preciado".

Los comentarios sobre algunos autores son del tenor siguiente: de Morales se explica que es "llamado el Divino a causa de haberse dedicado a pintar asuntos devotos"; a Pereda se lo llama "famoso colorista español que florecía a mediados del siglo XVII"; también se califica de "buen colorista" a Cerezo; a Zurbarán se le define como "célebre profesor de tiempo de Don Felipe IV"; sobre Velázquez se explica, a propósito del "Marte", que "su profundo conocimiento del efecto del natural, su estilo varonil y su gran facilidad colocan a este profesor en su distinguido lugar entre los pintores españoles"; y de Sebastián Muñoz se dice que fue "un profesor de mucho mérito en el siglo XVII, acreditado por su bello tono de color". En cuanto a pintores extranjeros, a Antón R. Mengs se le califica como "pintor filósofo del siglo anterior y escritor delicado y profundo"; a Domenichino se le considera como "uno de los profesores italianos que han poseído en más alto punto la pintura y expresión" y de Durero se dice que fue un "pintor alemán de principios del siglo XVI, excelente grabador en madera, y escritor apreciable de su arte; su manera se siguió mucho en España por aquellos tiempos". De muchos pintores extranjeros se limita a explicar su origen: Felipe Haker [Hackert] "pintor prusiano", David Teniers "pintor holandés", Pompeo Batoni "célebre pintor italiano", Francisco Albano "famoso profesor italiano del siglo XVI", J.B. Tiepolo "profesor veneciano que sirvió al Rey D. Carlos III", y Salvator Rosa "pintor italiano". Pocas son las notas explicativas, pero se insiste en llamarlos a casi todos "profesores", con el doble fin de presentarlos como ejemplo.

Por lo demás, no vamos a entrar aquí en el problema de las atribuciones ni reseñar si la autoría que se asigna a cada cuadro coincide con la de posteriores y sucesivas revisiones, o con la que se atribuye hoy, por lo que nos limitaremos a indicar la valoración de la época, indicando los autores presentes y el número de obras de cada uno de ellos.

<i>Autores españoles</i>	<i>Nº de autores</i>	<i>Nº de cuadros</i>
Ribera ("El Españolito"), Velázquez	2	10
Margarita Caffi, Antonio González Ruiz, Murillo,	3	6
Carreño, José López Enguídanos	2	5
A. Cano, Nani, Preciado de la Vega, Zurbarán	4	4
Cerezo, Goya, Herrera "El viejo", Vicente López, Peña	5	3
Coello, Maella, Morales "El divino", Orrente, Pereda	5	2
Céspedes, El Greco, Ferro, van der Hamen, Juanes, Lacoma, Maíno, Montalbo, Pacheco, Paret, Francisco J. Ramos, Ribalta, Ribelles, Rici, Roelas, Tristán, Núñez de Villavicencio	17	1
<i>TOTAL AUTORES</i>	38	
<i>TOTAL CUADROS</i>		106
<i>Autores extranjeros</i>		
Hackert	1	8
Jordan	1	7
P. Matei	1	6
S. Rosa	1	4
Battoni, Teniers, Vaccaro, van Loo	4	3
Bassano, M. Vos, P. Vos, Caravaggio, R. Cincinato, Giaquinto, Seghers, G.D. Tiepolo, van Utrech	9	2
Amiconi, Bellini, C. Vos, Cambiaso, L. Carracci, Coypel, Cortona, Coxcie, Cron, Domenichino, Durero, Fragonard, Jansenius, Lanfranco, Mengs, Pourbus, Pignatelli, Piombo, Rafael, Ranc, Rubens, Smith, G.B. Tiepolo, Tintoretto, de la Traverse, van Dyck	26	1
<i>TOTAL AUTORES</i>	43	
<i>TOTAL OBRAS</i>		81

Globalmente tenemos pues, treintaiocho pintores españoles, representados con cientos de obras, y cuarentaitrés extranjeros con ochenta y un cuadros. Por lo demás, las cifras nos muestran una clara preferencia por la escuela española del Siglo de Oro, especialmente por Ribera, Velázquez, Murillo, Cano y Zurbarán, seguidos por Carreño, Cerezo, Herrera el Viejo, Morales, Coello, Orrente y Pereda. Por otro lado, debe tenerse en cuenta que la presencia de autores españoles contemporáneos era obligada en el sentido de que los más destacados de ellos estaban vinculados a la Academia a través de la docencia, lo que implicaba en cierto modo que fueran ellos y no otros los elegidos para figurar; de todos modos también ha de considerarse que la Academia no hacía normalmente encargos de obras sino que los autores las donaban o las cedían acatando sus directrices.

En cuanto a los autores extranjeros, entre los que Hackert y Lucas Jordan se llevan la palma con diferencia sobre el resto, resulta en conjunto una preferencia marcada en favor de pintores de las escuelas italianas, seguidos por los flamencos y, ya a distancia, por representantes de la escuela holandesa, francesa y alemana.

5.5. Catálogo de 1824

En este año se mandó imprimir un catálogo nuevo, redactado conjuntamente por Juan Agustín Ceán Bermúdez, Esteban Agreda, Pedro Hermoso, Zacarías González Velázquez, Juan Gálvez y José Madrazo²⁶³. Según se aclara en la "Advertencia" que figura al principio del mismo, Ceán Bermúdez se había propuesto redistribuir las obras en las salas separando originales de copias, clasificándolas por escuelas (distinguiendo especialmente las de escuela española) y ordenando cronológicamente tanto las obras de los académicos de mérito como las de los discípulos premiados. Sin embargo, como se necesitaba que el nuevo catálogo estuviera listo para la inauguración de la exposición anual, en el mes de septiembre, y el acuerdo no se había adoptado con el tiempo suficiente, se aplazó la puesta en práctica de esta idea para posteriores ediciones, y los redactores del catálogo se conformaron por el momento con actualizarlo y elaborar un índice de nombres de artistas con referencia a la página en que aparecían. Además, se insertaron algunos datos biográficos de los autores españoles.

El catálogo de 1824 respondía como los demás a la idea de servir de guía al visitante, al que se informaba de la estancia en que se encontraba la obra, dando su título y algunos datos biográficos del autor y de las relaciones -si existían- con la Academia, lo que en el caso de las obras de académicos de mérito o de premiados en los generales sirve para conocer la procedencia de la obra en cuestión. Las salas iban numeradas

²⁶³ **Catálogo...** (1824). El acuerdo de rectificar el anterior y la designación de sus redactores fue tomado en la J.O. de 26 de julio de 1824. La J.O. de 22 de agosto dio el visto bueno al borrador y lo mandó imprimir (88/3). Recordemos que la exposición de 1824 se postergó unos días para dar tiempo a que se terminara de imprimir el nuevo catálogo, según oficio de Ambrosio Plazaola al viceprotector fechado el 7 de septiembre (39-14/1). Cuando en 1829 José Bueno quiso comprar "papel" para el Real Museo, la Academia le vendió los catálogos ya obsoletos de 1821 y 1824 (80-7/4).

correlativamente, y en la Séptima"de la Galería de Pinturas, se aclaraba que reunía las que entregaron sus autores para su recepción como académicos de mérito, aunque ello no es del todo así. Al igual que en las ediciones anteriores, también figuran pinturas en la Galería de Esculturas.

La numeración que se llevó a fin en este catálogo es correlativa pero solamente por salas. En total se registran quinientas veintidós obras, de las cuales cuatrocientas estaban en la primera Galería, y ochentaidós en la segunda. Vemos pues un incremento, a pesar de las circunstancias anteriormente dichas de las continuas entradas y salidas de cuadros. No hay que olvidar que se siguieron produciendo ingresos de académicos, aunque no de premios generales, pues desde 1808 no se volvieron a convocar hasta 1831. Respecto a los famosos "desnudos", como no era posible visitarlos, no se les incluyó en el catálogo. Solamente aparece una referencia cuando al describir las obras que había en la "Antesala", se aclaraba que esa estancia era la que da paso "A la sala de pinturas reservadas".

5.6. Catálogo de 1829

El motivo principal aducido en este año para revisar el catálogo anterior era el de la salida de cuadros para el Museo del Prado, motivo por el cual se había tenido que hacer una "nueva colocación de los cuadros [...] para cubrir los vacíos que habían dejado". Pero al parecer, los cuadros entregados al Prado no habían figurado en el catálogo anterior, por lo que el motivo exacto de la revisión no estaría tanto en su salida del catálogo como en el cambio de lugar a que habían sido sometidos los de la Academia al quedar estos espacios vacíos. Por ello se acordó imprimir uno nuevo "con la única variación del número y sala donde se hubiesen colocado"²⁶⁴.

El número total de obras registradas entonces fue de quinientas quince, repartidas entre la Galería de Pinturas (cuatrocientas treintaidós), y la de Esculturas (ochentaitrés). En esta ocasión se prescindió del índice onomástico de autores²⁶⁵.

²⁶⁴ La J.O. de 19 de julio de 1829 trató este asunto a sugerencia del conserje, quien había dado cuenta de la nueva disposición dada a los cuadros (88/3). Recordemos que la inauguración de la exposición pública de este año también se supeditó a que el catálogo estuviera impreso, por acuerdo de la J.O. de 20 de septiembre (88/3).

²⁶⁵ **Catálogo...** (1829). Hasta un siglo después no aparecería otro catálogo del Museo, redactado por Antonio de **Castro** (1929b) en cuyo "Prólogo", el académico conservador José Joaquín Herrero recordaba las anteriores ediciones, excepto la de 1819, y también hacía referencia a la obra de Elías Tormo "que con modestia denomina cartilla" (**Tormo**, 1929); y proseguía Herrero diciendo que "Tan prolongado silencio no significa, por parte de la Academia, desconocimiento de su elemental deber de divulgar el conocimiento de su Pinacoteca y de facilitar su examen y su estudio. La documentación existente en nuestro Archivo nos ha permitido comprobar que ya en 1855 fue nombrada una Comisión para formar el Catálogo de los cuadros, estampas, estatuas, bustos, planos y demás objetos de arte [...]. La componían Juan Antonio Rivera para la catalogación de las obras pictóricas, D. Francisco Elías para las de escultura y el arquitecto D. Matías Laviña para aquellas relacionadas con su profesión. No debió llegar a su término la tarea emprendida; pero sí nos

6. LOS RESTAURADORES DE PINTURAS

Recién comenzado el siglo, en 1801, Tomás Mate presentó al Rey "varios colores purificados" para pintar al óleo, diciendo que había seguido para su elaboración un método que le había proporcionado un discípulo de Pompeo Battoni y que, según él, era novedoso y deseaba que le fuera reconocido²⁶⁶. Este hecho nos ha permitido conocer una serie de opiniones sobre técnica pictórica y utilización de los colores de Mariano S. Maella, Francisco J. Ramos, Gregorio Ferro, José Camarón y Cosme Acuña, a quienes se pidió que informaran sobre el memorial de Mate²⁶⁷. Advirtamos desde el principio que todos coincidieron en que la propuesta de Mate no ofrecía novedad alguna respecto a los colores que se utilizaban normalmente. Y así, Maella manifestó que muchos de los que proponía le parecían de pésima calidad, mientras que José Camarón los veía poco útiles para el óleo; Cosme Acuña consideró la receta de Battoni "nociva para su permanencia [de los colores]", y Gregorio Ferro recordó que Battoni "fue famoso profesor pero [...] su gran mérito no consistió en recetas de colores ni ningún profesor hace alarde de estos secretos". Pero, para nuestro propósito, son más significativas las observaciones de Francisco Javier Ramos quien manifestó que el hecho de que los colores dieran buen resultado no estaba sólo en su calidad, sino también en el modo de preparar los lienzos o las tablas sobre los que se aplicaban y en la pericia de quien los empleaba), y las lapidarias de Maella, quien observó que de nada valía utilizar buenos pigmentos "si el profesor no tiene la inteligencia necesaria en el gastar los colores con limpieza, y saber dar el valor y fuerza a las tintas que requiere según los casos que ocurren en el arte"²⁶⁸.

consta que el Sr. Rivera catalogó los cuadros y clasificó algunos anónimos con gran acierto, que algunas autoridades de nuestros días han confirmado". Mas de treinta años después apareció el catálogo de pinturas redactado por Fernando **Labrada** (1965), el que el autor dice ser "el número sexto en la serie de los publicados por la Academia desde la fundación del Museo, y sucede al de 1929. Después de esta fecha -prosigue- se realizaron diversas obras de reforma y de ampliación de las salas, que dieron lugar a que se modificase en varias ocasiones la instalación de los cuadros. La actual contiene menor número que los expuestos anteriormente, por haberse retirado muchas copias y trabajos de pensionados, mejorándose con ello la visualidad del conjunto"; en esta ocasión se reconsideraron algunas atribuciones y "también ha sido preciso cambiar el viejo sistema adoptado en los catálogos anteriores, de que los cuadros tuviesen en cada sala una numeración independiente. La numeración actual es la del inventario general, recientemente publicado" [**Pérez Sánchez**, 1964], y, "por primera vez, acompañan al texto reproducciones de varios de los principales cuadros del Museo".

²⁶⁶ El memorial de Tomás Mate fue remitido por el protector, junto a una prueba de colores, a informe de la Academia el 16 de noviembre de 1801 (16-44/1). La J.O. de 6 de diciembre acordó que pasara a examen de los directores y tenientes de pintura (86/3).

²⁶⁷ Mariano S. Maella firmó su escrito el 24 de diciembre de 1801, Francisco Javier Ramos el 31 de diciembre de 1801, Gregorio Ferro el 3 de enero de 1802, José Camarón el 9 de febrero de 1802 y Cosme de Acuña el 7 de marzo de 1802 (16-44/1).

²⁶⁸ Añadamos a esto que la Academia hizo suyos los pareceres de sus profesores y así lo comunicó al protector con fecha de 10 de abril de 1802 (16-44/1). Al año siguiente Tomás Mate insistió en sus pretensio-

Entrando ya concretamente en el terreno de las restauraciones de cuadros, recuérdese que ya hemos citado los numerosos depósitos que se hicieron en el museo y cómo aquellos cuadros que lo necesitaron fueron, si no restaurados plenamente, al menos sometidos a algún tratamiento que ayudara a su conservación y mantenimiento. Del mismo modo se actuó con los devueltos por el gobierno francés, cuyos trabajos de conservación y limpieza quedaron en 1816 bajo la dirección de José Camarón Meliá²⁶⁹. Por lo demás, las noticias que hemos recogido muestran que la Academia, valorando por igual a todos los profesores, designó en cada ocasión para restaurar sus propios cuadros (o los que estaban temporalmente depositados en ella) al profesor que más le convino o al que se mostraba más predispuesto para ello. De todos modos, algunas veces (posiblemente cuando los cuadros eran de inferior calidad), se acudió a antiguos alumnos. Fue el caso, por ejemplo, de Antonio Álvarez Torrado a quien se le encargó en 1802 limpiar y reparar "los dos cuadros de la Circuncisión del Señor, y de la Asunción de Nuestra Señora, y los once pequeños del Apostolado"²⁷⁰.

Por otra parte, en 1824 José Bueno se ofreció, en su condición de antiguo discípulo de la Academia, a restaurar los cuadros que lo necesitasen siguiendo los pasos de Mariano Rossi. A modo de prueba se le entregó "uno pequeño con la cabeza del Bautista sumamente maltratado", y que "después de limpio y restaurado apareció ser del Españolito y mereció general aplauso en la exposición pública". Cuando se le quiso pagar su trabajo, él rechazó la oferta a cambio de que se le llamara siempre que hubiera necesidad de restaurar algún cuadro. Sin embargo la Academia le respondió que acudiría en cada caso al profesor que más conviniera, y en una junta el viceprotector recordó el deber que tenían los profesores de actuar como restauradores de las obras de la Academia²⁷¹. Ya en 1829, y al parecer sin que mediara la Academia, José Bueno, que desde el año anterior era restaurador de los cuadros del Museo del Prado²⁷², fue nombrado por el Rey acadé-

nes enviando un escrito en el que daba réplica a algunas de las observaciones que se le habían hecho y aducía en su favor los resultados obtenidos por algunos profesores que los habían utilizado. Tras ello, se pidieron informes de nuevo a Maella, Ferro, Ramos, Acuña y Camarón y todos ellos se reafirmaron en sus opiniones (16-44/1). No podemos dejar de citar la carta de Goya firmada el 29 de julio de 1801 en la que discrepaba de las manos inexpertas que intentan restaurar sin conciencia; esta carta no está relacionada con la Academia, pues se refiere a los trabajos que se estaban llevando a cabo en el taller instalado en el Buen Retiro, pero ha ingresado en su Archivo recientemente (1/C2). (Gállego, 1993).

²⁶⁹ Por R.O. comunicada por Pedro Cevallos el 22 de agosto de 1816 (87-3/4), vista en la J. O. de 8 de septiembre (87/3).

²⁷⁰ La J.P. de 31 de octubre de 1802 acusó recibo de la cuenta presentada por Torrado. En la J.P. de 5 de diciembre se dijo que no podía ser examinada porque no estaba debidamente formalizada (125/3). Finalmente, en la J.O. de 2 de enero de 1803 se leyó y fue aprobado el informe de Juan Pedro Arnal y de Mariano S. Maella, quienes opinaron que la cuenta era muy elevada y que se le podían pagar 440 rs.vn. por los once cuadritos y 500 por los otros dos grandes (87/3; 9-1/1).

²⁷¹ En la J.O. de 7 de noviembre de 1824 (88/3).

²⁷² Con fechas 8 y 14 de mayo de 1828 fue nombrado primer restaurador de Rl. Museo, y de sus pinturas (41-1/1).

mico de mérito²⁷³. Pasados unos años, en 1835, Bueno insistiría en su propósito de ser nombrado restaurador de los cuadros de la Academia, un puesto que, como ya hemos dicho, no existía como tal. En esta ocasión alegó que buscaba "perfeccionar el ramo de la restauración de pinturas que tan atrasado estaba en España" y decía que "para demostrar su agradecimiento [a la Academia] pretende se le nombre restaurador de la misma sin sueldo alguno, ofreciéndose además a enseñar a tres jóvenes que ésta designe, los dos que tengan ya conocimientos de pintura, y el tercero para la preparación y forrado de los cuadros". La comisión a la que se le encargó informar sobre su petición opinó que no era buena idea aceptarle ya que si se hiciera así, la Academia se vería en el futuro privada de designar al restaurador que le conviniera; tampoco vio con buenos ojos la propuesta de José Bueno de restaurar el "Santísimo Cristo" de Alonso Cano, ya que consideraba que el cuadro no necesitaba ser restaurado, y al tiempo aconsejó que no se llevara a cabo restauración alguna sin el conocimiento previo de los directores de pintura²⁷⁴. Pese a todo la Academia, aunque advirtiendo que esto no la privaba "de encomendar esta clase de trabajo a quien por bien tuviere", nombró a Bueno "su restaurador de cuadros [...] con la obligación de tener los discípulos que propone, la de no sacar los cuadros del establecimiento, y de hacerlo solo de aquellos que los directores del ramo designen en la misma forma que propone la comisión"; sus deseos respecto al cuadro de Alonso Cano no fueron, en cambio, satisfechos²⁷⁵. Al poco tiempo presentaron solicitud para convertirse en sus discípulos inmediatos Julián Díez Bernardo y Pedro Garnier, que lo eran del taller particular de José Aparicio²⁷⁶.

En 1835 Ceferino Araujo pidió que se le diese algún cuadro que restaurar con el fin de hacer ver su aptitud y conocimientos en este ramo de la pintura, y la solicitud fue aceptada²⁷⁷. Unos meses antes el propio viceprotector le había encargado que restaurara uno, al

²⁷³ La J.O. de 1 de marzo 1829 dio cuenta de la R.O. de 22 de febrero que le nombraba académico de mérito, por lo que creemos que fue a solicitud del interesado ante el Rey, y no ante la Academia, lo que no dejaría de levantar ciertos recelos (88/3). También fue nombrado en ese año restaurador de las colección de pinturas del infante Sebastián Gabriel por una R.O. de 28 de diciembre de 1829, y por otra R.O. de 5 de agosto de 1831 se convirtió en restaurador de cámara de Fernando VII (41-1/1).

²⁷⁴ Informe elaborado en la J.C.P.E. de 9 de enero de 1835 (119/3).

²⁷⁵ Por acuerdo de la J.O. de 25 de enero de 1835 (89/3).

²⁷⁶ Las solicitudes llegaron a la J.C.NN.AA. de 11 de abril de 1835 en donde se dijo no tener nada que ver con el asunto, y que se dirigieran directamente a José Bueno (119/3), opinión compartida por la J.O. 19 abril (89/3).

²⁷⁷ Ya en 1834, y siendo director de pintura de la Academia de Valladolid, Araujo había solicitado del viceprotector Fernández Varela que le diera un cuadro para restaurarlo y se le asignó "Una cacería" de Rubens. Sin embargo, al fallecer el viceprotector y estar ausente Araujo de Madrid, el asunto quedó en suspenso. Después volvió a hacer una nueva solicitud, y la J.C.NN.AA. de 11 de abril de 1835 le asignó otro cuadro diferente (119/3). Se conserva un anuncio que hizo circular el propio Araujo, en el que ofrecía sus servicios, y que dice así: "D. Ceferino Araujo, Profesor de Pintura, ha llegado a esta Corte donde piensa dedicarse exclusivamente a la restauración de cuadros antiguos. Podría mencionar las dificultosísimas obras de esta clase que ha desempeñado dentro y fuera del Reino, pero deja a la

igual que había hecho con Manuel Garcés²⁷⁸. Cuando en 1837 pasó a la Academia en calidad de depósito "La Transfiguración del Señor" de Julio Romano, procedente del convento de Santa Teresa, se decidió restaurarlo y se encargó de ello Juan Antonio Ribera, asignándole como ayudante a José Bueno²⁷⁹. El resultado satisfizo a la Academia²⁸⁰, que acordó pagarle a Ribera 15000 reales de vellón y le concedió los honores de director de pintura, como ya hemos visto²⁸¹; en cuanto a José Bueno, se le permitió restaurar un cuadro de Correa²⁸².

También Mariano Rossi restauró, y gratuitamente, "cuatro cuadros grandes y excelentes de la Academia", y, posteriormente, "otros varios con solo el honorario de seis reales que él mismo se impuso y fijó"²⁸³. Asimismo, nos han llegado noticias indirectas de que restauró "la famosa copia de Rafael hecha por Carreño" ["El Pasma de Sicilia"], y "el gran cuadro del Milagro de Pan y Peces pintado por Herrera el Viejo, y otros muchos"²⁸⁴ que seguían en la Academia en 1839 y que había restaurado antes de su fallecimiento, en 1824, sin haber cobrado nada por su labor.

Por último, debemos añadir que en alguna ocasión fueron sometidas a opinión de la Academia cuestiones referentes a restauración de cuadros. Así sucedió, por ejemplo, en 1806, cuando Manuel Nápoli pidió permiso para publicar en el *Diario de Madrid* su método particular para "quitar el lustre y barnices de los cuadros al óleo"²⁸⁵. Otro caso

experiencia el hacer conocer su mérito a las personas que se dignen ocuparle; y solo dirá que posee el secreto, nuevamente descubierto, de limpiar el cuadro más sucio y maltratado, sin que padezcan ni se deterioren en nada las partes más delicadas de él. Vive calle de Jacometrezo, núm. 7, cuarto tercero, manz. 3 y 5, casa nueva cerca de la plazuela de Santo Domingo" (49-4/1).

²⁷⁸ La J.P. de 16 de octubre de 1836 acordó que se le fueran pagando a Garcés los 1300 rs.vn. que se le debían "por la [restauración] que hizo de uno de Velázquez que le encargó antes de su fallecimiento [...] Manuel Fernández Varela, viceprotector" (128/3).

²⁷⁹ Por acuerdo de la J.O. de 16 de abril de 1837 se decidió su restauración "en vista de los maltratos que tenía" encargando las tareas a ambos pintores (89/3).

²⁸⁰ En una carta que mandó **José Madrazo** (1998b: 216 y 251) a su hijo Federico fechada el 9 de julio de 1838 le decía a este propósito: "Ribera está muy ocupado restaurando el cuadro de la Transfiguración; si antes lloraba, figúrate cómo llorará ahora que acaso no recibirá la paga de su amito el Infante Dn. Francisco"; y en otra de 21 de septiembre le decía que ya había concluido, y muy bien, la restauración.

²⁸¹ Hasta un año después del encargo no se acometió la restauración, y debido a sus resultados satisfactorios la J.O. de 27 de enero de 1839 propuso a Juan Antonio Ribera para los honores de director de pintura (90/3); pero hasta 1844 no le fueron pagados los honorarios, que se tasaron en 15000 rs. vn., según la J.O. de 18 de febrero de 1844 (90/3).

²⁸² La J.O. de 8 de julio de 1838 le permitió demostrar sus aptitudes accediendo a su deseo de restaurar uno "del célebre Correa" (89/3).

²⁸³ Según se recoge en la J.O. de 2 de mayo de 1824, en la que se vio la solicitud que remitió su viuda, Mariana del Castillo, pidiendo una ayuda económica (88/3).

²⁸⁴ Según manifestó su viuda Mariana Castillo, en solicitud de pensión, firmada el 19 de febrero de 1839, que certificó el secretario general unos días después (13-7/1).

²⁸⁵ La J.O. de 4 de mayo de 1806 acusó recibo del memorial de Manuel Nápoli (16-44/1) que fue remitido por R.O. de 13 de abril. La junta designó a Gregorio Ferro y a Francisco J. Ramos para que

fue el de José Muñoz, de oficio carpintero, quien presentó en 1834 una pintura que intentaba trasladar de la tabla al lienzo y cuya labor fue estimada como satisfactoria²⁸⁶. Y otro, aunque ya de índole diferente (pues se trataba de fijar emolumentos), el de Pedro Kuntz, quien había sido nombrado restaurador del Museo Nacional de la Trinidad en 1838 y en 1841 aún no se le había fijado sueldo; tras ser pedida su opinión, la Academia recomendó que se le pagasen 12000 reales anuales²⁸⁷.

7. NORMAS PARA LA COPIA DE OBRAS

Durante este período la Academia permitió realizar copias de las obras de su colección no sólo a pintores más o menos relevantes, sino también, con fines de estudio y aprovechamiento y al margen de las horas lectivas, a alumnos medianamente aventajados. En algunos casos ello implicaba desplazar las obras de su ubicación original, con los consiguientes riesgos de deterioro. Como el espacio físico de que se disponía no era muy grande, y los copistas llegaron incluso a dañar los originales por falta de pericia, la Academia decidió fijar en 1819 una serie de normas que se pueden concretar en los siguientes puntos:

1º. "Ningún discípulo podrá alcanzar cuadro grande ni pequeño, sin dar parte al conserje de la Casa, y que éste se lo permita..."

2º. "En el acto de entrega, deberá reconocerse por el citado conserje, o su teniente, si el cuadro, estatua o cabeza, está en alguna parte estropeado, anotándolo para que cuando el discípulo lo devuelva se vea si ha tenido algún maltrato, quedando responsable el discípulo del daño, como también a que no se manchen los pedestales de las estatuas o taburetes de salas con el aceite..."

3º. Los alumnos de pintura podrían realizar sus copias en la Sala de Profesores, y los de escultura en la propia Galería, durante todo el año, excepto en la temporada en que se celebrara la exposición anual o la entrega de los premios cuatrimestrales

4º. El horario permitido durante el verano sería de 8 a 13 horas y de 16 a 19, y durante el invierno de 9 a 12 y de 14 a 17, "previniéndose que el discípulo que no se

emitieran su informe y acordó que "si es favorable [...] se despache pronto sin esperar a otra Junta". En la J.O. de 1 de junio ambos presentaron su informe (16-44/1), que era favorable (87/3).

²⁸⁶ Su solicitud fue vista en principio por la J.C.NN.AA. de 24 de enero de 1834, que le pidió explicara más detalladamente su procedimiento; las explicaciones las hizo verbalmente a la J.C.NN.AA. de 19 de abril (119/3) y fueron aceptadas tanto por ésta como por la J.O. de 4 de mayo de 1834 (89/3). Sobre las maneras de actuar de los pintores del siglo XVIII a la hora de intervenir en la conservación y restauración de pinturas vid. **Barreno** (1980) quien recoge las técnicas heredadas de Palomino y las advertencias de Poleró; vid. además **Costumbres artísticas...** (1839).

²⁸⁷ Por acuerdo de la J.O. de 25 de abril de 1841 (90/3).

halle dentro de las salas a la hora de las expresadas no se le abrirá la puerta aquel día para que entre a estudiar..."

5°. "Han de tener entendido los discípulos que esta Rl. Academia ha de ser respetada como casa Real que es [...] por lo que se les prohíbe fumar, estar en conversación sin estudiar, además que no traigan conocidos ni persona alguna a ver sus obras a no ser algún profesor académico pues no se permitirá visita alguna en las salas de estudio..."

6°. "Respetarán a los dependientes de la Academia como sujetos puestos por ella para el celo y cuidado de sus preciosidades artísticas, teniendo entendido que el discípulo que abuse de todo lo que queda expresado se dará parte a la Academia inmediatamente para determinar lo más conveniente"²⁸⁸.

Cuando en 1836 la académica de mérito María Dolores Velasco pidió permiso para copiar uno de los medios puntos de Murillo, como éste tenía que ser descolgado del lugar donde se hallaba, se acordó que para evitar el deterioro que pudieran sufrir los cuadros grandes en casos como ése, la Junta de la Comisión de Pintura y Escultura estudiaría y propondría los casos y circunstancias en que pudiera concederse la autorización, las restricciones que se debieran imponer para asegurar la conservación de los cuadros, y todo lo que conviniera para evitar su deterioro y peligro, "como así mismo si podrá adoptarse la escalerilla o caballete que se usa en Roma u otro equivalente, según ha propuesto el Sr. Lezo"²⁸⁹.

De todas formas, la vigilancia tenía que ser constante y en 1838 el secretario Marcial Antonio López comunicaba al conserje que "La Academia ha dispuesto que en ninguno de los cuadros de que se saquen con su permiso copias, se ponga cera ni cosa semejante para formar las cuadrículas, sino que esto se ejecute por bastidores sencillos que lleven los interesados hechos a la medida, y de tal modo que no padezcan en lo más mínimo los marcos ni menos los lienzos", y le encargaba especialmente que cuidara, bajo su responsabilidad, de la ejecución puntual de este acuerdo²⁹⁰. El asunto fue tratado por la Comisión de Pintura y Escultura con el fin de que propusiera "los medios y restricciones que se podrán adoptar para el estudio y copia de los cuadros clásicos que posee sin detrimento de los mismos y exposición que trae el bajarlos y volverlos a colocar en su sitio"²⁹¹.

²⁸⁸ *Órdenes que han de observar los discípulos de la Real Academia de S. Fernando, que tienen permiso para dibujar y pintar en sus galerías, y es como sigue...* Madrid, 25 de junio de 1819. Firmado Martín Fernández de Navarrete (54-39/4).

²⁸⁹ Por acuerdo de la J.O. de 11 de marzo de 1836 (89/3).

²⁹⁰ Marcial Antonio López lo comunicaba a José Manuel de Arnedo con oficio de 20 de enero de 1838 (80-8/4).

²⁹¹ J.C.P.E. de 20 de abril de 1838, en la que no se resolvió nada "en razón al tiempo y meditación que ofrece esta especie de reglamento que creyó reservar para otra junta en que particularmente se trate

Por su parte, el conserje llamó en 1840 la atención de la Academia sobre algunos inconvenientes que surgían: "El Sr. Director de colorido D. José de Madrazo, me mandó en 30 de abril último que se permitiera entrar a dibujar en la Galería de Escultura a varios de los discípulos de dicho Estudio; mi contestación fue que con aprobación del Sor. Director General y orden de V.I. los admitiría, sin cuyo requisito no los admitía, que este era el orden que se seguía, para cortar los abusos y arbitrariedades de otros discípulos que han abusado de esta gracia que la Academia les concedía. Esta contestación incomodó sobremanera al Sor. Director, diciéndome que los discípulos vendrían a la Galería a estudiar, que para eso la tiene la Academia, y no para tener los modelos y estatuas almacenadas, y otras expresiones [...]. El conserje quiere el orden y no conoce más Jefe que la Academia, y las órdenes que V.I. le comunica como secretario de ella; si el mirar por sus riquezas artísticas, como son las estatuas, bustos y cuadros, etc., ha de estar a disposición de cualquiera Sor. Director o discípulo, hágasele saber que la obedecerá; de esta manera evitará que le [ilegible] diciendo que el Conserje manda en la Galería y nadie más. El conserje se ha opuesto a que se dejen solos a los discípulos que vienen a copiar a la Galería, o sea, depósito de los modelos de Yeso y barro, proponiendo a la Academia que si para estudio de algunos discípulos aplicados necesitan el copiar una, dos o más estatuas para su instrucción, se les suba a cualquiera de las salas del piso principal, pero no en el depósito, pues de haber dado el vice-Protector D. Pedro Franco semejantes órdenes, ha resultado el hallarse mutilados todos los bajos relieves de asuntos de premios generales y obras de académicos, y otros excesos que en otras épocas ha manifestado quejándose de lo mismo. Si este celo por el bien de la Academia y conservación de lo que ha puesto bajo mi cuidado ha de ser mirado como arbitrariedad mía, sírvase V.I. de manifestarlo a la Academia, para que con su acertada prudencia me dé la orden competente para su mejor acierto"²⁹².

Al margen de los alumnos y profesores de la Academia, también se concedieron permisos especiales a otros pintores. En 1817 se hizo con Antonio Delgado Meneses, profesor de pintura, para "copiar algunos cuadros de los que existen en la Rl. Academia"²⁹³, y, unos años más tarde, en 1825, se le permitió copiar "la Venus del Tiziano", tras solicitar permiso para él, el académico de mérito y secretario de la Legación de Austria Juan Frank Negelsfürst²⁹⁴. El general francés conde de Albimau estaba copian-do este mismo cuadro cuando fue detenido en 1827 y expulsado del país²⁹⁵. En 1828 se

de su interés" (119/3).

²⁹² José Manuel Arnedo firmaba este escrito el 6 de mayo de 1840 (80-8/4).

²⁹³ Lo solicitó en 17 de junio de 1817, y en nota al margen, y firmado por el viceprotector Franco, se dice "Concedido" (54-39/4).

²⁹⁴ En 27 de diciembre de 1825 (80-7/4).

²⁹⁵ Al parecer Albimau tenía permiso expreso del Infante para residir en la vivienda del teniente conserje la Academia mientras estuviera realizando la copia; pero el 30 de enero de 1827 la policía se

dio permiso a "un discípulo del pintor inglés" para copiar dentro de la Academia, y en pequeño, "los dos cuadros de medio punto de Murillo"²⁹⁶. Ya en 1840 el conserje avisó de que el bibliotecario de la Academia Greco-Latina, Antonio María Bunrio, había solicitado que se le entregase en calidad de depósito "el retrato del Ilmo. Sr. Fr. Miguel de San José, Trinitario descalzo, obispo que fue de Guadix, por ser pariente suyo y estar escribiendo su vida", para la que pensaba grabar una estampa con su retrato. El director general, Juan Gálvez, ya había declarado que dicho cuadro carecía de mérito artístico y que por él no había inconveniente en que se le entregase, por lo que Arnedo, el conserje, pidió permiso para hacerlo y contribuir de este modo a que "circule por toda Europa el nombre de los hombres célebres escritores que ha tenido la España entre los que se cuenta el Obispo de Guadix". Pero no se dio permiso para entregar el cuadro sino para que se sacase una copia por "la persona que al intento comisionase el interesado"²⁹⁷. También en 1840, Ángela Módenes Módenes solicitó permiso para copiar cuadros de la Academia; decía que era hija de Juan Módenes, intendente del Ejército, y que había estudiado pintura bajo la dirección de Ramón Beltrán. Se le concedió el permiso, pero con la prevención de que antes visitara la Galería y eligiese cuadro, pues la licencia se le extendería para un cuadro concreto "y sin perjuicio de que desde luego principie la copia del que eligiese en el sitio donde esté colocado"²⁹⁸. En este caso parece que no se tuvieron tantas prevenciones como cuando Rosario Weiss pidió permiso para copiar "la Virgen del medio punto de Murillo" en horas que otros pintores no lo hacían, a lo que se accedió por ser Rosario "una joven quieta y pacífica y no tener otro objeto que su aplicación y adelantamiento"²⁹⁹. Por último, podemos citar a Mariano

presentó allí "para recoger los papeles del citado general francés a quien últimamente a consecuencia de orden superior había conducido a Francia la misma policía", como se dio cuenta en la J.P. de 12 de marzo, acordándose a un tiempo que ningún empleado de la Academia pudiera hospedar en sus viviendas a ningún extraño sin previo permiso y aprobación del viceprotector (127/3; 49-10/1).

²⁹⁶ Según carta de Martín Fernández de Navarrete dirigida al conde de Torre-Muzquiz, fechada el 20 de marzo de 1828: "Mi estimado Sor. Conde: Acaba de presentarme nuestro D. Joseph Madrazo un discípulo del pintor inglés por quien ha hablado a V.I. nuestro Barón de Castiel; y desea copiar en pequeño los dos cuadros de medio punto de Murillo que están en la Academia para lo cual pide el permiso de V.I. que se servirá manifestarlo a continuación. Por supuesto que la copia se ha de hacer dentro de la Academia". A continuación Torre Muzquiz autoriza "Al discípulo del pintor Inglés se le da la licencia que solicita" (54-52/4). Posiblemente el pintor inglés sea David Wilkie, pues el 6 de mayo del mismo año la Dirección General de Rentas solicitaba de la Academia dos profesores para que reconociesen en la aduana "dos cajas de pinturas pertenecientes a Mr. Wilkie" para verificar si podían salir del país, como veremos en el capítulo dedicado a Control sobre la exportación e importación de pinturas. Sobre David Wilkie vid. **Cunningham** (1883) y también **Miles** (1969 y 1987).

²⁹⁷ Escrito de Arnedo firmado el 23 de noviembre de 1840, que lleva al margen la decisión de la junta firmada por el duque de Gor (80-8/4).

²⁹⁸ Firma su solicitud el 14 de abril de 1840 (80-8/4).

²⁹⁹ Firma su solicitud en 29 de mayo de 1838 (80-8/4).

Borthe Virués, alumno del Estudio de Dibujo de Fuencarral, quien obtuvo permiso para copiar el retrato de Juan de Villanueva³⁰⁰.

Hubo algunos casos polémicos en los que los copistas se quejaron de abusos y falta de consideración hacia su obra. Uno de ellos fue el protagonizado por el académico de mérito por el grabado Vicente Peleguer. Éste pidió permiso a finales de 1820 para copiar la "Santa Isabel" de Murillo, que estaba colocada en la Sala de juntas, y, como en esa estancia había poca luz, solicitó que se trasladase a otra, a lo que se accedió³⁰¹. En abril de 1821, cuando aún se encontraba realizando la copia, escribió al viceproteCTOR denunciando que a los "pocos días de empezar a poner la cuadrícula, y seguir el dibujo de Santa Isabel, se me dijo que uno de los discípulos del Sor. Madrazo iba a empezar a pintar el citado cuadro, valiéndose de la cuadrícula que había yo puesto, e inmediatamente suspendí mi dibujo por no comprometerme con nadie de aprovecharse de la cuadrícula del modo escandaloso como se está procediendo, del trabajo que está preparado solamente para continuar mi dibujo, y que no está en orden deba yo salir garante del cuadro copiándolo otros, y particularmente que la luz en que está no me permite continuar el dibujo. He visto posteriormente efectuado lo que se me insinuó, y se sigue pintando el cuadro". Por ello Peleguer pedía que fuera trasladado a otra estancia, por ejemplo a la Sala de Grabado, y ello -decía- no porque se opusiera a que otros lo copiasen sino a que se sirvieran de sus medios³⁰². El cuadro se cambió de lugar pero con una serie de condiciones: "que no entre brasero en el cuarto donde se coloque [...], que no se lleve la llave, que ha de depositar en poder del conserje o teniente conserje; que cuide de que el sol no dé al cuadro; que si viniese algún curioso a la Academia pueda verlo sin impedimento; que solo se permite esté fuera de su lugar hasta el día 1º de abril del año próximo; y finalmente que se encargue eficazmente a Peleguer que no le lave, ni toque ni dé barniz alguno de ninguna clase"³⁰³.

En otras ocasiones se negaron los permisos para copiar ciertas obras, aduciéndose principalmente las dimensiones y la calidad del cuadro. Es lo que sucedió cuando en 1820 Santos Romo solicitó permiso para hacer una copia de la misma obra de Murillo, la "Santa Isabel". El secretario del infante Carlos María pidió informes a la Academia remitiendo su memorial, en el que decía que había sido destinado por el Rey para copiar en miniatura varios originales al óleo y pedía que el cuadro se colocase en mejor dispo-

³⁰⁰ Mariano Borthe Virués, de 22 años, natural de Madrid y alumno en Fuencarral bajo la dirección de su maestro Juan de Ribera, solicitó permiso en un escrito firmado el 23 de octubre de 1843. Con fecha del día siguiente el secretario opinó que debía informar Ribera, quien dijo que el solicitante "está en estado de hacer la dicha copia", por lo que el secretario avisó para que se le permitiera "por el conserje a este interesado copiar el cuadro que dice" (80-9/4).

³⁰¹ Como comunica Martín Fernández de Navarrete al conserje Arnedo con fecha 31 de diciembre de 1820 (54-39/4).

³⁰² Carta firmada el 27 de abril de 1821 (54-39/4).

³⁰³ Oficio de Martín Fernández de Navarrete a José Manuel Arnedo, firmado el 21 de noviembre de 1821 (54-39/4).

sición para ser copiado³⁰⁴. Pero a la Academia no le pareció que ello fuera conveniente en modo alguno y contestó en los siguientes términos: "Excmo. Sor.: Lo que pretende Dn. Santos Romo en el memorial que V.E. se sirve incluirme en su oficio de 6 del corriente y devuelvo es un desatino, porque el cuadro de Santa Isabel del cual escribieron tantos elogios en París cuando estuvo en aquel Museo, no puede descolgarse por su magnitud, su peso, y el modo con que está afianzado en la pared, sin exponernos a perder la mejor pintura que tal vez tenemos en España de autores nacionales; y si este mozo conociera el gran mérito del cuadro como lo distinguen nuestros primeros profesores del arte, que han dicho más de una vez que debía tenerse aparte con cortinas delante para enseñarlo al último de todo, a los sujetos inteligentes en las nobles artes, porque viéndolo antes eclipsa el mérito de las demás pinturas sobresalientes que posee la Academia, y muchos extranjeros pasan larguísimos ratos admirando sus extraordinarias bellezas, y la unidad en todas las partes del arte; no solicitaría el despropósito de que se quite del sitio que ocupa para llevarlo a otra pieza donde a él se le antoje. Si con orden expresa de S.M. o de S.A.R. se le permite copiarlo se le pondrá una mesa grande delante para que pueda subir cuando le acomode, a pesar de que incomodaría siempre en la Sala de Juntas. Por último debo decir que el solo pensamiento de llevarlo a otra pieza de la Academia manifiesta claramente que este profesor no sabe lo que pide, porque es bien notorio que en todo el edificio [no] hay luz más clara y a propósito que la de la Sala de Juntas, gozando el cuadro la mejor, y así habiendo tratado yo hace tiempo con algunos de los excelentes profesores de nuestro instituto para sacar una buena copia de lápiz con el objeto de grabarla en beneficio de la Academia por la estampa que tendría seguramente buen despacho, no solo en España sino fuera de ella, jamás se pensó en moverlo de su lugar. Sírvase V.E. hacerlo presente todo a S. A. R. [...] que se digne resolver lo que sea de su Rl. agrado, conviniendo que S. A. esté enterado de todo porque como los jóvenes se arrojan con facilidad a hablar lo que les acomoda y este dice que está destinado por S. M. para sacar tales copias, no vaya con alguna especie equivocada para obtener lo que pretende"³⁰⁵. Añadamos que el Infante aceptó el informe de la Academia y dictaminó que sólo se accediera en el caso de que el Rey lo autorizase³⁰⁶.

³⁰⁴ Con fecha 6 de abril de 1820 (39-14/1).

³⁰⁵ La Academia ofició al secretario del infante el 8 de abril de 1820 (39-14/1).

³⁰⁶ Fernando Queipo de Llano comunicó a Pedro Franco con fecha 12 de abril el acuerdo del Infante (39-14/1).

CAPÍTULO V

LA BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA

Como complemento a la enseñanza, la Academia buscó reunir un fondo de libros especializados en bellas artes que con el tiempo fueron configurando su Biblioteca. Ésta se abrió al público a principios de 1794 y estuvo a disposición no sólo de los profesores y de los alumnos sino también de los "diletantes"¹, y contaba con un importante fondo de libros impresos, dibujos, planos de arquitectura y estampas sueltas. Antes de 1794, los libros estaban depositados en la Sala de juntas y bajo la responsabilidad del secretario general, pero el encargado de cuidar de ellos y de servirlos a quien lo solicitase era el conserje². En 1793 el viceprotector Bernardo Iriarte informó al Rey del estado de la colección de libros de la Academia, al tiempo que le explicaba la necesidad de tenerlos debidamente ordenados para su consulta pública y al cuidado de una persona conocedora del tema. Como consecuencia de ello se nombró al primer bibliote-

¹ En la J.P. de 5 de enero de 1794 se acordó que la Biblioteca se abriera al público el día 14 (124/3), y, según la J.O. de 2 de febrero, al parecer se hizo así (85/3). Sin embargo, se conserva una nota del bibliotecario Juan Pascual Colomer, dirigida a Bernardo Iriarte y fechada el 13 de enero, en la que dice que no era posible hacer la apertura al día siguiente porque no estaba todo a punto, y le aseguraba que podría hacerse para la semana siguiente (24-1/1). La apertura se anunció públicamente (**Biblioteca...**, 1794): "El Exc. Sr. Duque de la Alcudía, 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 ya 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". Sin embargo, se conserva otra comunicación de Isidoro Bosarte dirigida a Juan Moreno fechada el 20 de enero de 1794 en la que le participa que avise a profesores y alumnos que la biblioteca estaría abierta a partir del día siguiente, es decir, del 21 de enero (104-3/5). Vid. **Bédat**: (1967-1968, 1989: 305-310) y **Domínguez Salazar** (1994).

² La J.P. de 14 de marzo de 1758 acordó que "los libros de las Antigüedades de Roma del Piranesi, el de las Machinas de Zaballa, el de las Ruinas de Palmira, y al fin, cuantos al presente tiene y tuviere en adelante la Academia, estén por ahora en la Sala de Juntas", y siempre bajo la custodia del conserje, quien los facilitaría durante las horas de estudio a los directores y tenientes que los necesitasen "para llevarlos y usarlos en las Salas donde residan", y cuidando de que "acabadas las horas de estudio, se recojan y vuelvan precisamente a la Sala de Juntas donde a cualquiera hora se franquearán a los que quieran instruirse en ellos"; estas órdenes las comunicaba el secretario Hermosilla al conserje Moreno con oficio del 15 de marzo (104-2/5).

cario, Juan Pascual Colomer, y la Biblioteca comenzó a prestar oficialmente un servicio público más amplio³.

El hecho de que la Biblioteca y el Archivo se ubicaran en las mismas estancias de la Academia⁴, y el que a partir de 1807 el bibliotecario fuese a la vez el archivero, hace que exista cierta confusión a la hora de determinar cuáles eran los fondos de cada dependencia. Por ello hemos preferido partir de la base de que pertenecían a la Biblioteca todas las obras que se custodiaban en ella para consulta de los estudiosos, y considerar como propios del Archivo los documentos concernientes a la historia y funcionamiento de la Institución, documentos estos que son la base del presente trabajo.

Como ya hemos apuntado, en la Biblioteca no se guardaban sólo los libros que ingresaban por compra o por donativo, sino también estampas sueltas (que posteriormente se encuadernaban formando volúmenes facticios), los dibujos y diseños realizados por los propios alumnos de la Academia (generalmente los que habían sido premiados en cualquiera de sus convocatorias mensuales, anuales o trienales), los que hacían los profesores para sus clases (unas veces entregados gratuitamente y otras por encargo), los que entregaban los aspirantes a académicos de mérito, y los que acompañaban a los proyectos arquitectónicos remitidos a censura (aunque la mayoría se devolvían al remitente una vez censurados), sobre todo desde que se creó la Comisión de Arquitectura en 1786⁵. Debido a ello, los interesados acudían a la Biblioteca bien para consultar o copiar directamente de sus fondos, bien para utilizarlos de modelo en las clases, a donde se remitían cuando los solicitaba el profesor, siendo devueltos una vez concluidas las horas de clase. Como desde hace años vienen siendo objeto de investigación tanto el fondo de dibujos⁶, como el de planos de arquitectura⁷, y el de estampas sueltas⁸, aquí

³ Además hubo que dotar de varios enseres al nuevo servicio, y por ello se mandaron comprar "seis tinteros de latón, dos de ellos con sus correspondientes salvaderas y obleeras, y los otros cuatro con solas salvaderas"; también se ordenaba al conserje, con fecha del mismo 28 de noviembre de 1793, "que mandara comprar veinte varas de bayeta verde fuerte y peluda para cubrir las mesas de la Biblioteca; y una vara de negra para poner debajo de los tinteros"; el 6 de diciembre se mandaron comprar cuatro tinteros más con salvaderas (104-3/5).

⁴ Esto no ocurrió posiblemente hasta 1794, pero quedó definitivamente establecido por el *Reglamento para el gobierno del Archivo de la Real Academia de San Fernando* (15-6/1), aprobado en la J.P. de 19 de julio de 1807 (126/3).

⁵ El 16 de octubre de 1793 el secretario Isidoro Bosarte comunicaba al conserje Juan Moreno que la J.P. del día 13 había acordado que entregara al bibliotecario "todos los dibujos y estampas que estén en poder de Vm. para colocarse en la Librería por sus clases, según se han de destinar al servicio y uso público de la Biblioteca". Justo un mes antes había hecho lo mismo respecto a "los ejemplares que a Vm. le pida, y necesite de las obras impresas a cuenta de la Academia" (104-3/5).

⁶ Vid. la siguiente bibliografía: **Velasco** (1941), **Nieto** (1965a y 1965b), **Pérez Sánchez**: (1965 y 1967), **Angulo** (1966), **Bédar** (1970a), **Azcárate Luxán** (1985), **Ciruelos y García** (1987 y 1989), **Azcárate Luxán, Durá y Rivera** (1988), **Sancho** (1989), **Durá y Rivera** (1990), **Ciruelos** (1994) y **Ciruelos y Durá** (1994).

⁷ **Arbaiza y Heras** (1993 y 1994) y **Saguar** (1995).

⁸ **Cánovas del Castillo y Lasarte** (1990 y 1994) y **Cánovas del Castillo** (1996 y 1997).

nos vamos a limitar a hablar exclusivamente de los libros impresos relacionados con la enseñanza de la pintura y ciencias afines, si bien hay que advertir que entre los libros que se adquirieron en algunas testamentarías de académicos fallecidos se encontraban también dibujos propios o de otros autores⁹.

Hemos creído conveniente investigar sobre la procedencia de las obras que ingresaron entre 1794 y 1844. Los datos que hemos encontrado muestran que fue mayor el número de libros comprados que el de los donados. Los datos sobre las compras los hemos extraído principalmente de las facturas conservadas en los libros anuales de cuentas, y los referentes a los regalos de las menciones que figuran en los libros de actas de las juntas ordinarias y particulares. Hemos podido comprobar asimismo que en épocas de sequía económica se recurrió a vender restos de publicaciones de la propia Academia o libros duplicados, a fin de conseguir fondos para adquirir obras nuevas y costear encuadernaciones y otras composturas.

Obviamente, las publicaciones abarcaban todos los campos relativos o próximos a las bellas artes, tanto en lo relacionado con su teoría como con su práctica. Aunque sería arduo determinar con exactitud cuántos libros ingresaron de cada una de las artes (sobre todo teniendo en cuenta que muchos asuntos son interdisciplinares), puede, de todos modos asegurarse que casi la mitad de los que ingresaron en este período eran de pintura o están relacionados con su aprendizaje. Así, hay algunos ensayos sobre pintura (Diderot, J.A.M., Prunetti, Raymond, Rejón de Silva, o Varchi)¹⁰, sobre su teoría y práctica (Bardon, Lairesse, Piles, Fresnoy, Gauthier, Lomazzo, Palomino, Preciado, Rubens, o Leonardo)¹¹, o vidas de pintores (Dati, Piles, Descamps, Méry)¹², tratados

⁹ Un importante número de estampas y dibujos se compraron o se recibieron en donativo, pero no los recogemos por quedar fuera de nuestro propósito; sólo señalaremos que el modo de ingreso era equivalente al de los libros, bien por compra a librerías o testamentarías, bien por donaciones de sus autores o coleccionistas. Numerosas obras de autores españoles y extranjeros de diferentes épocas se adquirieron, por ejemplo, en las testamentarías de Luis Paret, Isidoro Bosarte, o Mariano Salvador Maella. A los profesores se les solía encargar que elaboraran ellos mismos los dibujos que debían copiar sus alumnos, por los que unas veces se le pagaba, aunque en otras los entregaban gratuitamente.

¹⁰ Diderot: *Essais sur la peinture*, Paris, chez Fr. Buissons, 1796. J.A.M.: *Essai sur la peinture*, París, 1800. Michelangelo Prunetti: *Saggio pittorico*, Roma, 1786. George Marie Raymond: *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général, et de son influence sur les moeurs et le gouvernement des peuples*, Paris, Charles Pongens, l'an VII. Diego Antonio Rejón de Silva: *Poema de la Pintura*, [S.l., s.n., s.a.]. Benedetto Varchi: *Due lezioni di M. Benedetto Varchi i nella prima si dichiara un soneto de M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si deiputa quale sia piu nobile arte la scultura o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et piu altri pittori et scultori sopra la quistione sopra detta*, Fiorenza, 1549; *Lección sobre la primacia de las Artes de... traducida por Felipe de Castro*, Madrid, 1753.

¹¹ Dandré Bardon: *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture*, Paris, 1765. Roger de Piles [et al.]: *L'école de la miniature*, nouvelle edition, Bruxelles, 1759. Roger de Piles: *Dialogue sur le coloris*. Paris, 1699; *Cour de peinture par principies*. Paris, 1768. Alphonse du Fresnoy: *L'école d'Uranie ou l'art de la peinture, avec des remarques*. Paris, 1753. Gauthier: *L'art de laver ou la nouvelle maniere de peindre sur le papier*. Bruselles, 1708. G. Paolo Lomazzo: *Idea del tempio della Pittura*. Milano, 1590. Antonio Palomino y Velasco: *Museo Pictórico y Vidas de Profesores de las*

sobre estética (Arteaga, Bosarte, Hogarth, Requeno Vives, Richardson, Webb, o Winckelmann)¹³, estudios generales sobre las bellas artes (Batteux, Falconet, Felibien, Ghezzi, Méry, Milizia, Monier)¹⁴, y tratados de anatomía (Caramuel, Lavater, Monnet)¹⁵, fisiognomía (Camper)¹⁶, proporciones del cuerpo humano (Bartoli, Pacio

Artes. [Suscripción a la edición iniciada por Sancha en 1796]. Francisco Preciado: *Arcadia pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la teoría y práctica de la Pintura*. Madrid, Sancha, 1789. Pedro Pablo Rubens: *Theorie de la figure humaine considerée 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. Leonardo da Vinci: *Trattato della Pittura. Nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da Raffaello du Fresne; con l'aggiunta de trer libri della Pittura et il trattato della Statua di Leon Battista Alberti, et la vita del medesimo*. Parigi, apresso Giacomo Langlois, 1651.

¹² Carlos Dati: *Vite de pittori antichi*, Firenze, 1667. Descamps: *La vie des peintres flamands, allemands et holandois avec des portraits*, Paris, 1753. Méry: *Abecedario pictórico de muchos profesores y de noticias pertenecientes a la Pintura*, Nápoles, 1733; *Extracto de las vidas de los más famosos pintores con sus retratos y modo de conocer los dibujos y pinturas de los grandes maestros*, París, 1762. Roger de Piles: *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, 1681; *La vie de Rubens*. [S.l., s.n., s.a.].

¹³ Esteban de Arteaga: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Madrid, 1789. Isidoro Bosarte: *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos... cuatro disertaciones...* Madrid, Benito Cano, 1790. William Hogarth: *L'analisi della bellezza, scritta col disegno di fissar l'idee vague del gusto. Tradotta dall'originale inglese di Guglielmo Hogarth*, Livorno, 1761. Vicenzo Requeno Vives: *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de greci et de romani pittori*, Venezia, 1784. Richardson: *Essay on the theory of painting*. London, 1715; *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, 1719. Daniel Webb: *Recherches sur les beautés de la peinture, et sur le merite des plus celebres peintres anciens et modernes. Ouvrage traduit de l'anglois par M.B.*, París, 1765. Winckelmann: *Recueil de differentes piéces sur les Arts, par... traduit de l'allemand*, Paris, chez Barrois, 1786; *Histoire del'Art chez les Anciens. Traduit de l'allemand par Mr. Hubert*, nouvelle éditions, Paris, 1789.

¹⁴ Batteux: *Les Beaux Arts rerduits á un même principe*, Paris, 1773. Etienne Falconet: *Oeuvres d'Etienne Falconet, statuaire, contenant plusieurs ecrits relatifs au Beaux Arts*, Lausanne, chez la Societé Typographique, 1781. Félibien: *Des principes de l'Architecture, de la sculpture, de la Peinture et des autres Arts qu'en dependt; avec un dictionnaire des termes propres á chacune de ces Arts*, Paris, 1690. Giuseppe Ghezzi: *La belle arti qui lega con la poesia per l'Accademia del disegno celebrata in Campidoglio il di 6 Maggio 1706. Relazione di...* Roma, 1706; *L'utile nelle belle arti riconosciuto nel Campidoglio per l'Accademia del disegno solemnizzata il di 5 maggio 1707. Relazione di...* Roma, 1707. Méry: *Abecedario pictórico de muchos profesores y de noticias pertenecientes a la Pintura*, Nápoles, 1733; *Teología de pintores, grabadores, escultores y dibujantes*. París, 1765. 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 Bernard, 1798. Monier: *Historia de las artes del diseño*, París, [s.n., s.a.].

¹⁵ Ioannis Caramuelis: *Ioannis Caramuelis Mathesis Biceps, Vetuset Nova*, Campania, 1670. J.H. Lavater: *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. Charles Monnet: *Études d'Anatomie á l'usage des peintres, par... et gravé par Marteau*, [S.l., s.n., s.a.].

¹⁶ Pierre Camper: *Discours prononcés par Mr. Camper en l'Academie de dessein d'Amsterdam sur*

li)¹⁷, perspectiva, geometría y óptica (Accolti, Bosse, Euclides, Janinet, Newton, Nunes, Ozanam, Zannoti)¹⁸. Sobre otras materias auxiliares como el adorno (con estampas de jarrones, capiteles y relieves de la Antigüedad), la numismática (Camps, Fabri, Goltzius, Lastanosa)¹⁹, o alegorías e iconografía (Bellori, Cartari, Gravelot, Méry, Prezel, Vico o Winckelmann)²⁰, mitología (Lyonnais)²¹, etc.

le moyen de représenter d'une manière sûre les divers passions qui se... visage; sur l'étonnante conformité que existe entre les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons, et l'homme; et sur le beau physique. Traduits du hollandais par Denis Bernard, Utrecht, chez B. Wild et J. Altheer, 1792; Dissertation physique de Mr... sur les différences réelles qui présentent les traits du visage chez les hommes de différents pays et de différents âges; sur le beau qui caractérise les statues antiques et les pierres gravées, etc. Traduites du hollandais par Denis Bernard, Utrecht, chez Wild et Altheer, 1791; Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie des hommes des divers climats et des différents âges. Ou y es joint une dissertation sur la meilleure forme de souliers. Ouvrage posthume de M. Pierre Camper, traduit du hollandais par H.J. Jansen, Paris, 1792.

¹⁷ Cosimo Bartoli: *Del modo di misurare la distanza, le superficie, i corpi*, Venetia, 1564. Luca Paciolo: *Compendio de divina proportione delle Matematici discipline electo*, Venetia, per Paganini de Paganinis 1509.

¹⁸ Pietro Accolti: *Prospettiva pratica*, Firenze, 1625. Abraham Bosse: *Maniere universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la Perspective par petit-pied comme le Geometrae*, Paris, chez Des-Hayes, 1648; *Traité des pratiques géométrales et perspectives enseignés dans l'Académie Royale de Peinture et Sculpture*, Paris, 1665. Euclides: *La prospettiva di... Tradotta et illustrata del R.P.M. Egnatio Danti Cinsieme con la prospettiva di Eliodoro Larisseo*, Firenze, 1573; *La perspectiva y espectraliva de... traducidas en vulgar castellano por Pedro Ambrosio Anderiz*, Madrid, 1581. J. F. Janinet: *Cours graphotechnique des sciences et arts, destiné aux jeunes gens*, Paris, chez Janinet, 1799. Isaac Newton: *Optica, sive de reflexionibus, refractionibus, inflexionibus, et coloribus lucis libri tres, auctore Isaaco Newton, latiné recidit a Samuel Clarcke. Accedunt tractatus duo de speciebus et magnitudine figurarum curvilinearum*, Londini, apud Sam. Smith et Benf. Waldorf, 1706. Philippe Nunes: *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, Lisboa, por Joao Baptista Alvarez, 1767. Ozanam: *Perspective theorique et pratique*, nouvelle édition, Paris, chez Claude Antoine Jombert, 1769. Eustachio Zannoti: *Trattato teorico-pratico di prospettiva*, Bologna, 1766.

¹⁹ Francisci de Camps: *Selection numismata in aere maximi moduli e museo Ab. Francisci De Camps consisis interpretationibus illustrata a Mr. Vaillant*, Paris, 1694. Joan Fabri: *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus nomismatibus, et gemmis expressae*, [S.l., s.n., s.a.]. Huberto Goltzio: *Caius Iulius Caesar, sive historia imperatorum casarumque Romanorum ab antiquis numismatibus restituta*, Brugis Flandrorum, 1563; *Fastos consulum magistratumque romanorum ab antiquis marmoribus restitutos*, Brugis Flandrorum, 1566. Lastanosa: *Museo de las medallas desconocidas españolas*, Huesca, 1645.

²⁰ Ioan Petri Bellonii: *Ichonographia veteris Roma... tabulis comprehensa cum notis Ioan Petri Bellonii: accenserunt alia VI tabula idetida cum notis...* Roma, Excalcographia R.C.A., 1764. Vicentio Chartario: *Imagines deorum qui ab antiquis colebantur, a Vincentio Chartario collecta, et latino sermone ab Antonio Verderio expressa et aucta*, Lugduni, 1581. 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, 1791. Prezel: *Dictionnaire iconologique, ou introduction a la connaissance des peintures, sculptures, estampes, etc*, nouvelle édition, Paris, chez Hardouin, 1779. Aenea Vico: *Augustarum imagines cum earundem vita ab Aenea Vico expressa*, Venetiis, 1558. Winckelmann: *De l'Allegorie, ou traité sur cet matière, par Winckelmann, Addison, Sulner, etc... recueil utile aux gens de lettres, et necessaire aux artistes*, Paris, 1799.

²¹ Abate Lyonnois: *Traité de Mithologie*, troisième édition, Manheim, 1798.

También los que recogen las teorías del arte antiguo (Bulengero)²² o contemporáneo (Bruum, Felibien, o sobre la situación de las artes en Inglaterra)²³. Libros sobre historia y mitología de la Antigüedad (Homero, Mercuriale, Ovidio, Plinio, Plutarco, Tito Livio)²⁴; historia de Europa (Albon, o las campañas de Luis XIV)²⁵, o sagrada (nacimiento y vida de Sansón)²⁶; o literatura española (Rodríguez de Castro)²⁷. Además, obviamente, libros de viajes (Andrés, Descamps, Dolloway, Gilpin, Grobert, Moreno)²⁸ y vistas de ciudades o de monumentos de la Antigüedad (Arnal, Caylus, Cochin y Bellicart, du Perac, Fontana, Mercati, Piranesi, Raffei, Winckelmann)²⁹, y finalmente

²² Julio Cesar Bulengero: *De ludis privatis ac domesticis veterum*, Lugduni, apud Prost, 1627; *De pictura, plastice, estatuaria libri duo*, Lugduni, apud Ludovicum Prost, 1627.

²³ T.C. Bruum Neergaard: *Sur la situation des Beaux-Arts en France, ou lettres d'un danois a son ami*, Paris, anno IX. Félibien: *Descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roi*, Paris, 1671. Y *Estado actual de las artes en Inglaterra*, [S.l., s.n., s.a.], comprado en 1794.

²⁴ Homero: *La Iliada*, con estampas grabadas por Crispin de Passe, [S.l., s.n., s.a.], comprado en 1794. Gerónimo Mercurialis: *Ars Gymnastica. Libri sex*, Paris, [s.n., s.a.], comprado en 1798. Ovidio: *Metamorfosis de Ovidio. 135 estampas grabadas por Crispin de Passe.*, con estampas de Crispin de Passe, [S.l., s.n., s.a.], comprado en 1794. Pedro Márquez: *Delle ville di Plinio il Giovane, opera di D. Pietro Marquez Messicano*, Roma, 1796. Caii Plinii: *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. Plutarco: *Vida de los varones ilustres, de Plutarco, traducidas por Alfonso de Palencia*, [S.l., s.n., s.a.], comprado en 1805. Tito Livio: *Décadas de... traducidas por Fr. Lope de Vega y corregidas por Birkman*, [S.l., s.n., s.a.], comprado en 1794.

²⁵ Compte d'Albon: *Discours sur l'Histoire, le gouvernements, les viages, la litterature et les Arts de peussieurs nations de l'Europe*, Geneve, 1782. *Histories de les campagnes de Louis XIV*, Paris, 1751.

²⁶ *Nacimiento y vida de Sansón*, estampas dibujadas por Vermeer y grabadas por Audran, compradas en 1805.

²⁷ José Rodríguez de Castro: *Biblioteca Española*, Madrid, Imprenta Real, 1781 y siguientes.

²⁸ Juan Andrés: *Cartas familiares del abate D. Juan Andrés a su hermano Dn. Carlos dándole noticia del viaje que hizo a varias ciudades de Italia*, Madrid, Sancha, 1791-1793. Descamps: *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, 1769. Jacques Dolloway: *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. William Gilpin: *Voyage en differentes parties de l'Angleterre et particuliere-ment 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. Gièdeon de Berchere*, Paris, 1798. J. Grobert: *Description des pyramides de Ghize et de la ville du Kaire et des ses environs*, Paris, an IX. José Moreno: *Colección de estampas del viaje a Constantinopla, escrito por... y grabadas por varios profesores de la Corte*, [S.l., s.n., s.a.], comprado en 1794. *Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples, et de Sicile*, Paris, 1781-1786; y en 1805 se compraron varios cuadernos del *Voyage en Sirie, Egypte, etc.*

²⁹ Juan Pedro Arnal: *Descubrimiento de los pavimentos mosaicos de Rieves y Jumilla*, Madrid, 1788. Compte de Caylus: *Recueil d'antiquites egyptiennes, etrusques, grecques et romaines*, Paris, 1752. Cochin y Bellicart: *Observations sur les antiquites d'Herculanum, par M. Cochin et M. Belliard*, Paris, 1757. Estefano du Perac: *I vestigi de l'antichità di Roma raccolti et ritratti in perspectiva da...* Roma, 1575. Carlo Fontana: *L'anfiteatro Flavio descritto e delienato dal cavalier...* Haia, 1725. Michele Mercati: *Degli obelrichi di Roma*, Roma, 1589. Francesco Piranesi: *Monumenti degli Scipioni*,

numerosos diccionarios específicos de técnicas pictóricas, de pintores, de artistas, de lenguas, históricos y geográficos, numismáticos, o de bellas artes en general (Chompré, Cormon, Dyche, Félibien, Fontenai, Gusseme, Lacombe, Ladvocat, Lanteires, Méry, Pernety, Pitiscus, Prezel, Rejón de Silva, Vedriani o Watelet)³⁰.

1. PROCEDENCIA DE LAS OBRAS

1.1. Compras

Ya en 1799 la Academia consideró imprescindible nutrir la Biblioteca con "todos los libros y papeles que se conocen publicados en Europa relativos a las Bellas Artes, y que se suscriba a los que vayan publicándose en adelante"³¹. En 1814 Pedro Franco

Roma, 1785. Steffano Raffei: *Ricerche sopra un Apolline della villa del Alessandro Albani*, Roma, apresso Salomoni, 1772. Winckelmann: *Recueil de lettres, sur les decouvertes d'Herculanum, Cora, Caserta, Pompeii, etc., par... traduit de l'allemand*. Paris, chez Barrois, 1786.

³⁰ Chompré: *Dictionnaire abrégé de la Fable pour l'intelligence de poètes, des tableaux, et des statues, dont les sujets sont tirés de l'histoire pretise*, 12^{ém.} éd., Paris, 1775. J.L. Barthelemi Cormon: *Dictionnaire portatif et de prononciation español-français, et français-espagnol al'usage des deux nations*, Paris, 1800. *Dictionnaire des Arts et des Sciences, par Mrs. de la Academie Royale*, Paris, 1731. *Dictionnaire historique et géographique portatif del'Italie, contenant une description du royaumes, des republicues... avec des observations sur la Peinture, l'Architecture... emsemble l'histoire du grands hommes... des Artistes celebres...* Paris, 1779. *Dictionarium polygraphicum*, London, 1768. Thomas Dyche: *Nouveau dictionnaire universal des Arts et des Sciences, françois, latin, et anglois, traduit de l'anglois*. Avignon, 1753. Félibien: *Des principes de l'Architecture, de la sculpture, de la Peinture et des autres Arts qu'en dependt; avec un dictionnaire des termes propres á chacune de ces Arts*, Paris, 1690. Abate Fontenai: *Diccionario des artistes.*, Paris, 1786. Tomás Andrés de Gusseme: *Diccionario numismático*, [S.l., s.n., s.a.]. Lacombe: *Dictionnaire portatif des Beaux Arts*, nouvelle édition, Paris, chez Herisant et Estienne, 1753. Ladvocat: *Diccionario histórico abreviado que contiene la historia... de todas las personas ilustres de todos los siglos y naciones... de los pintores, escultores, grabadores, inventores de artes, etc...* traducido al castellano por Dn. Agustin Ibarra, Madrid, José Rico, 1753; *Diccionario histórico abreviado que contiene la historia... de todas las personas ilustres de todos los siglos y naciones... de los pintores, escultores, grabadores, inventores de artes, etc...* traducida al italiano, con suplemento de Giangiuseppe Origlia y P. D. Anton Maria Lugo, Basano, 1773. Lanteires: *Dictionnaire historique et litteraire des poetes grecs et latins, suivi de notices des anciens architectes, sculpteurs, peintres, geometres, etc*, Lausanne 1791. Méry: *Abecedario pictórico de muchos profesores y de noticias pertenecientes a la Pintura*, Nápoles, 1733. *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*, septième édition, Lyon, 1789. Antoine-Joseph Pernety: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture, gravure et arhitecture, avec un traité pratique des differents manieres de peintre*, seconde édition, Paris, chez Onfroy, 1781. Samuel Pitiscus: *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines. Traduit et abregée du grand Dictionnaire de... par Pierre Barral; ouvrage destiné aux Écoles Centrales*, Paris, chez Pougens, 1797. Prezel: *Dictionnaire iconologique, ou introduction a la connaissance des peintures, sculptures, estampes, etc*, nouvelle édition, Paris, chez Hardouinn, 1779. Diego Antonio Rejón de Silva: *Diccionario de las Nobles Artes*, [S.l., s.n., s.a.]. Lodovico Vedriani: *Racolta de Pittori, Scultori et Architeti modonesi piu celebri cavata da vari autori*. Modona, 1662. Watelet: *Dictionnaire des Arts de Peintre, Sculpture et Gravure, par Watelet et Lavesque*, Paris, chez Prault, 1792.

³¹ Así quedó reflejado en el Plan de Estudios propuesto en 1799 (18-16/1).

repetirá la misma idea al decir que aunque la Biblioteca contaba ya con buenos fondos, era conveniente seguir adquiriendo las obras "que han salido en Europa de algunos años a esta parte pertenecientes a las ciencias y artes que tienen relación con el instituto de la Academia, las cuales no se han podido comprar por falta de fondos, como también las de igual clase que se publiquen en lo sucesivo"³². Dado el marco cronológico que abarca nuestro estudio, no vamos a rastrear los libros que ingresaron durante la segunda mitad del siglo XVIII³³. Recordemos únicamente la primera compra que se hizo, efectuada por Juan Domingo Olivieri en 1743 y que comprendía diez obras³⁴.

Hay que hacer notar que aunque se hicieron compras importantes desde la apertura al público de la Biblioteca en 1794, el ritmo de adquisiciones decayó a partir de 1805³⁵. En el período comprendido entre 1794 y 1805 se registran unos cuatrocientos títulos, de los que casi la mitad están relacionados con la enseñanza de la pintura. Fue en estos años cuando se compró un número relativamente importante de obras en las testamentarias de profesores fallecidos: Luis Paret y Alcázar (1799)³⁶, Francisco Sabatini (1803), Blas Cesáreo Martín (1803)³⁷ y Juan Pedro Arnal (1805)³⁸. También se adquirieron

³² *Plan general para el restablecimiento de la Real Academia...* Madrid, 4 de junio de 1814 (18-17/1).

³³ Vid. **Bédat** (1967-1968 y 1989: 305-310).

³⁴ *Noticia individual de las estampas, dibujos originales, modelos de yeso, libros y otros papeles, instrumentos, y demás géneros necesarios, que he comprado con destino para la Academia de Escultura, Pintura y Arquitectura, y para el estudio de los principiantes, profesores y diletantes en una y otra clase, con el precio, numero y autores de todos, que es como sigue ...* [Madrid, 28 de enero de 1743]. (63-10/5). Las diez obras registradas por Olivieri son las siguientes: [1]"Un libro de Viñola; [2]"Un libro de las pinturas antiguas de sepulcros de Masoni de numero 70 hojas; [3]"Un libro de numero 50 hojas que estan llenas de estampas y dibujos originales; [4]"Un libro de un mapa universal que representa el cielo y la tierra con todos los cursos de Europa, jardines, palacios, y otras cosas singulares; [5]"Mas dos libros del Padre Poci de Arquitectura y perspectivas". Al margen dice: "si son en folio de impresión de Roma 240 r.v. y si son de cuarto de Alemania 120 r.v."; [6]"Mas un libro de diversos palacios de Roma, Venecia, y otros de Europa con numero 76 hojas; [7]"Mas un libro de Betrubio; [8]"Mas un libro de Lorenzo Siragatti; [9]"Mas dos tomos de los libros de Euclide; [10]"Mas un libro de Andres Paladio". El documento ha sido estudiado por **Tárrega** (1976) y por **Navarrete Martínez** (1989). Por citar solamente un ejemplo más, diremos que en 1744 se compró al librero Juan Gómez "un libro de a folio de marca mayor, de la Arquitectura de Leon Bautista Alberti", por el que se le pagaron 25 reales de vellón. (11-2/1).

³⁵ Los libros de cuentas generales de la Academia no conservan ningún justificante de compra de libros en los años siguientes: 1804, 1806-1824, 1826, 1827, 1829, 1831-1835 (no se conservan libros de este tipo de los años 1836-1838) y 1840-1844.

³⁶ Se compraron de su testamentaría veintidós obras, como se refleja en el libro de cuentas del año 1799 (241/3).

³⁷ El libro de cuentas del año 1803 refleja que de la testamentaría de Sabatini se adquirieron 17 obras, y de la de Blas Cesáreo Martín 29 (245/3). **Ruiz Hernando** (1993) habla del contenido de la biblioteca de Sabatini y reproduce el total de los bienes inventariados y sus tasaciones; algunos títulos coinciden con los que compró la Academia.

³⁸ Libro de cuentas del año 1805 (247/3).

libros de la testamentaría del anticuario Chopinot (1805)³⁹. Esta idea sería recogida posteriormente por los miembros de la Comisión del Plan de Estudios con la intención de hacerla sistemática⁴⁰. Sin embargo, y contrastando casi escandalosamente con las aproximadamente cuatrocientas obras adquiridas entre 1794 y 1805, entre 1806 y 1844 sólo se compraron trece obras en total. Señalemos, por otra parte, que al margen de las compras que efectuó directamente, en otras ocasiones la Academia pidió la intervención del Gobierno para conseguir a través de sus embajadores en el extranjero obras útiles para la enseñanza y para que recomendaran a otras instituciones semejantes que le enviaran sus publicaciones. Y así, por ejemplo, en 1818 el embajador en París encomendó a Francisco Lacoma Fontanet que adquiriera algunas obras necesarias para el estudio del adorno, que finalmente fueron regaladas por el monarca y destinadas a los Estudios de Dibujo de la Merced y de la calle de Fuencarral⁴¹.

Sobre quién o quiénes determinaban qué obras se debían adquirir, diremos que eran principalmente los profesores, aunque también se atendían las sugerencias de otros académicos; y tras el visto bueno del viceprotector, era el bibliotecario quien se ocupaba de la adquisición. Entre los librerías establecidos en Madrid a quienes se compraron obras se cuentan Juan Gómez, Valentín Francés Caballero, Llaguno, Salvador Cortés y Joaquín Ceán Bermúdez. También se consiguieron libros de otros países aprovechando viajes o estancias en el extranjero de académicos o amigos.

1.2. Donativos y Depósitos

Entre los años 1799 y 1844 hemos recogido treinta y una obras regaladas; siete de ellas son las que había encargado la Academia a Francisco Lacoma para que las comprara en París y que finalmente fueron regaladas por el Rey. A parte de éstas, hemos encontrado noticias de donativos efectuados por Mariano Sepúlveda, Agustín Ceán Bermúdez, Silvestre Pérez, Andrés Gilabert, el conde de Maule, Manuel Abellá, José Luis Munárriz, Ramón Cabrera, Francisco José Borrull, Juan Gálvez, Fernando Brambila, Antonio Solá, Francisco de Paula van Halen y Genaro Pérez Villaamil, algunos de ellos autores de las obras que regalaron. También hubo donativos de algunas institucio-

³⁹ El libro de cuentas de 1805 recoge que se adquirieron de su testamentaría siete obras (247/3).

⁴⁰ Viendo lo acertado de esta práctica, la comisión encargada de revisar el Plan de Estudios propuesto por Pedro Franco en 1814 y el de Munárriz de 1812, recomendó, como modo de incrementar los fondos de la Biblioteca y del Archivo, que se añadiera el párrafo siguiente: "al fallecimiento de los Sres. Académicos Profesores se pedirían a sus herederos notas de las obras vendibles que dejen, relativas a las nobles artes para que las compre la Academia si no las tiene". Esta propuesta, recordemos, la firmaban Rafael Mengs, Pablo Lozano, Juan Adán, Alonso Arias Gago, Manuel de Ribera y Mariano S. Maella (18-17/2), y fue aprobada en la J.P. de 2 de septiembre de 1814 (126/3).

⁴¹ La iniciativa partió en esta ocasión de Fernando Brambila, que como profesor de Perspectiva y Adorno, hizo la recomendación en la J.O. de 5 de octubre de 1817 (87/3). Se conserva la relación de entrega (15-1/1).

nes, como la Junta de Comercio de Barcelona o el Depósito Hidrográfico (Martín Fernández de Navarrete, su director, fue nombrado viceprotector en 1840).

Otras obras ingresaron en la Biblioteca inicialmente en calidad de depósito, aunque posteriormente y por distintas circunstancias, permanecerían ya en ella indefinidamente. Es el caso de las recogidas con motivo de la desamortización de los bienes de la Iglesia a partir de 1836, algunas de las cuales, procedentes de conventos madrileños, se quedaron en ella, mientras que otras pasaron al depósito del convento de la Trinidad⁴². En el caso concreto de los recogidos por Valentín de Carderera en Castilla la Vieja, fueron solicitados por la Academia para uso de alumnos y profesores⁴³. Tanto en este caso, como en el del secuestro de los bienes del infante Gabriel de Borbón, se recogieron -al margen de pinturas y esculturas- libros, estampas y dibujos, algunos de los cuales pidió la Academia para sí⁴⁴.

1.3. Publicaciones de la propia Academia

Por los *Estatutos* el Rey había concedido a la Academia la facultad "para que eligiendo un Impresor de su satisfacción, pueda imprimir las obras de su Instituto, después de haberlas examinado por sus individuos, sin necesidad de otras aprobaciones, ni licencias"⁴⁵. Al parecer este derecho fue puesto en entredicho por el Consejo de Castilla, pero su intervención se resolvió favorablemente para la Academia mediante una R.O. de 26 de noviembre de 1791 en la que se decía lo siguiente: "Que se presenten los manuscritos enteros y de todo punto corregidos a la Junta particular; y acordada su

⁴² La J.O. de 8 de mayo de 1836 dio lectura a una R.O. fechada el 1 de abril y comunicada por el Ministro de la Gobernación, que trasladaba otra dirigida al bibliotecario mayor y en la que le decía a éste que la Academia estaba autorizada para recoger bajo inventario los libros pertenecientes a las bellas artes existentes en los conventos suprimidos (89/3). Esta orden se había dado como consecuencia de las reclamaciones hechas por el bibliotecario mayor Joaquín M^a Patiño ante el secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación, acusando a la Academia de haber nombrado varios comisionados "para recoger libros, y van por todos los conventos extrayendo a su antojo los que les parece, y sin ser propio de su instituto". El bibliotecario mayor decía tener conocimiento de que solamente estaban autorizadas a recogerlos la Biblioteca Real, la Academia de la Historia y la de Ciencias Naturales, y basándose en esto pedía que la Academia devolviera los libros que había recogido y los depositara en la Biblioteca Real (49-5/2).

⁴³ J.P. de 4 de septiembre de 1837 (128/3), y J.C.P.E. de 7 de julio de 1837, y de 29 de febrero de 1840 (119/3). Se conservan datos de los procedentes de Zamora que, con destino al depósito de la Trinidad, fueron recibidos en la Biblioteca en 1840 (64-2/5).

⁴⁴ En la J.O. de 19 de agosto de 1838 se dio lectura a una R.O. comunicada por el Ministro de la Gobernación que trasladaba el oficio dirigido al director de Arbitrios y Amortización. En este caso la Academia agradeció a Ramón de Llano y Vandiola las facilidades que se le habían brindado para que pasaran a ella, igual que a la Biblioteca Nacional, uno o dos ejemplares de la colección de estampas antiguas y modernas del Infante, según se da cuenta en la J.O. de 27 de mayo (89/3), y en la J.P. de 11 de julio del mismo año (128/3).

⁴⁵ *Estatutos...* (1757: 95).

impresión se entreguen con todas las hojas y adiciones rubricadas por el Secretario al impresor, imponiéndole a éste estrecha responsabilidad de cualquiera diferencia notable entre el manuscrito rubricado y el libro impreso⁴⁶.

En base a las necesidades docentes, la Academia patrocinó varias publicaciones destinadas a ser utilizadas por sus profesores, y que obviamente, pasaron al fondo de la Biblioteca para uso, aprovechamiento y consulta general. La mayor parte de ellas estaban relacionadas con las matemáticas (Bails, Inclán Valdés, Vallejo)⁴⁷, con la perspectiva (Casanova, Brambila, Rodríguez)⁴⁸, con la copia de esculturas clásicas (López Enguidanos)⁴⁹, etc. Otras estaban encaminadas a la divulgación o estudio de las artes como *Las Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba*⁵⁰, o el *Diccionario* de Ceán Bermúdez⁵¹. Y otras, finalmente, recogían sus propios fondos artísticos (los catálogos de sus colecciones), o diversos aspectos de la vida y enseñanza académicas: distribuciones de premios generales, planes de enseñanza, los estatutos generales y particulares, reglamentos, discursos, etc. Sobre este tipo de publicaciones José Luis Munárriz apuntaba en 1812 que sería bueno dar a la luz, bajo el título de *Anales de la Rl. Academia de Nobles Artes de San Fernando*, las memorias trienales de la Institución, incluyendo en ellos los discursos pronunciados con diferentes motivos en los actos de la misma⁵². La idea ampliaba en parte lo que ya se hacía respecto a las *Distribuciones de Premios Generales*⁵³.

2. INVENTARIOS E ÍNDICES: 1762, 1794 Y 1829

Como ya hemos dicho en el apartado correspondiente, una de las principales tareas que se le encomendaron en 1793 al primer bibliotecario Juan Pascual Colomer, fue la de

⁴⁶ Esta orden fue recordada en 1832 a propósito de la reanudación de los concursos trienales y de la publicación de su *Distribución de Premios*. Se añadía que, siguiendo esta R.O. la junta particular había nombrado siempre dos o tres académicos para censurar y corregir la oración que se debía leer en la junta pública, y que en algunas ocasiones se había censurado después de leída, nombrando la junta pública o particular siguiente las personas a quienes se debía encargar. Una vez hechas las censuras y correcciones, se presentaba de nuevo a la junta particular y se procedía a la impresión, censurándose también el resumen de las actas (41-6/1).

⁴⁷ Bails (1801), Vallejo (1806) e Inclán (1817).

⁴⁸ Casanova (1794), Brambila (1817) y Rodríguez (1834).

⁴⁹ López Enguidanos (1794).

⁵⁰ Sobre su proceso de publicación vid. Rodríguez Ruiz: *La memoria frágil: José de Herosilla y 'Las Antigüedades Árabes de España'*, Madrid, 1992.

⁵¹ Con motivo de la celebración del II Centenario del nacimiento de Ceán Bermúdez, en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* se publican varios artículos dedicados a su persona y a su obra, y al *Diccionario*; así López Otero (1951-1952) y Sánchez Cantón (1951-1952b).

⁵² *Plan gubernativo del estudio de las Nobles Artes*, Retorta, 25 de abril de 1812 (18-25/1).

⁵³ En el original de la Tesis elaboramos tres Apéndices donde recogíamos las compras de libros efectuadas entre 1794 y 1844, los regalados y las principales publicaciones de la Academia. Por razones de espacio no se han podido incluir aquí, pero esperamos poder publicarlos en otro momento.

formar un inventario completo de los libros que poseía la Academia. No hemos podido constatar que lo hiciera, aunque elaboró un *Índice* que servía para los mismos fines. En consecuencia, y en principio, hemos de remitirnos a los libros incluidos en la lista de enseres realizada por Olivieri en 1743 y al inventario general elaborado en 1758 bajo la dirección de Ignacio Hermosilla⁵⁴. En los años siguientes ya no se pretendería elaborar un nuevo inventario sino una relación más detallada de los libros existentes, estableciendo lo que podemos considerar como un catálogo, que estaría ordenado alfabéticamente por autores y por materias o títulos. Por ello, la siguiente nota circunstanciada de los libros existentes realizada por Diego de Villanueva en 1762 se hizo con la intención de que fuera un "índice de todos ellos con alguna expresión en cada uno de la materia que contiene"⁵⁵.

Ya en 1793 se encargó a Juan Pascual Colomer que dispusiera inmediatamente los fondos de la mejor manera posible y que elaborase un índice de ellos, lo que hizo con prontitud⁵⁶. Después no tenemos noticia de que se elaborara otro hasta el que hizo en

⁵⁴ En 1756 se había iniciado ya un inventario general de todo lo que se había ido atesorando (incluyendo cuadros, mobiliario, y otras obras de arte), según manifestó el secretario general Ignacio Hermosilla en la J.O. de 29 de noviembre de 1756 (81/3). Los *Estatutos* de 1757 ponían en sus manos la custodia de los libros, de los documentos del Archivo y de los sellos de la Academia, y por tanto su primer cometido en este sentido fue llevar a la práctica la realización del inventario. La J.P. de 23 de octubre de 1757 acordó que se hiciera teniendo en cuenta la relación de obras que Olivieri había comprado (121/3), y como no había copia en la Academia se hicieron varias gestiones para reclamar una al Palacio Real. Hermosilla lo tuvo listo para el año siguiente, contando con la ayuda de los consiliarios Baltasar de Elgueta y Agustín de Montiano y del director general Juan Domingo Olivieri; se presentó en la J.P. de 16 de noviembre de 1758 (121/3). Se conserva una copia firmada por el conserje Juan Moreno Sánchez el 20 de noviembre de 1758, fecha en que se hizo cargo de su contenido: *Inventario de las alhajas de la Real Academia de Sn. Fernando de las cuales yo Dn. Juan Moreno Sánchez, su conserje, me hago cargo en cumplimiento de lo mandado en los Estatutos, singularmente en el artículo XVII, y bajo la fianza que tengo dado por escritura [...]. Se forma este inventario en virtud de los acuerdos de la junta particular de 23 de octubre de 1757, 5 de abril y 28 de setiembre de 1758. Interviniendo los Srs. Dn. Agustín de Montiano y Luyando, consiliario, Dn. Ignacio de Hermosilla y Sandoval, secretario, y Dn. Juan Domingo Olivieri, director de la expresada Real Academia ... (1/CF.1)*. En él se registraban un total de veintiún libros, la mayoría relativos a arquitectura.

⁵⁵ El acuerdo se adoptó en 1761 y quedó encargado de la tarea José de Castañeda, pero éste, excusándose por sus muchas ocupaciones, la dejó en manos de Diego de Villanueva. El traspaso fue aceptado por las J.J.OO. de 3 de enero y 6 de abril de 1762 (82/3). Diego Villanueva lo tuvo listo en borrador en abril de 1762; en la J.P. de 3 de octubre 1762 se dio cuenta de que ya lo había concluido y se acordó gratificarle con 1.800 reales de vellón. En la J.P. de 7 de noviembre Villanueva dio las gracias. Se acordó además que "se ponga en limpio en tomo separado" (121/3), pero no lo hemos localizado.

⁵⁶ En la J.P. de 13 de octubre de 1793 se dio cuenta de que ya había colocado parte de los libros y en la del 5 de enero del año siguiente se presentó el "Índice que había hecho el bibliotecario D. Juan Pascual Colomer de los libros de la Academia", y se añadía que "deseando verlo varios señores, se acordó se hiciese una copia de él que girase en las manos de los dichos señores y lo vieren despacio. Y que de las adquisiciones de libros cuando se hagan los apéndices, se ejecute lo mismo, por no poderse

1829 el nuevo bibliotecario José Franco⁵⁷, quien sustituyó a Colomer tras el fallecimiento de éste, en 1826.

Conviene hacer algunas precisiones sobre estos tres *Índices* (los de 1762, 1794 y 1829). Las noticias que poseemos del elaborado por Diego Villanueva nos informan de que una vez aprobado en borrador se mandó poner en limpio y "en tomo separado". En cuanto al debido a Juan Pascual Colomer sabemos que se realizaron varias copias y que incluso se pensó en imprimirlo. Pero ni de uno ni de otro hemos encontrado los borradores originales. Uno de los dos manuscritos encuadernados que se conservan de este período lleva una nota final, firmada por José Franco en 1826, certificando que su contenido era fiel a los libros que se encontraban en la Biblioteca cuando él se hizo cargo de ella⁵⁸. El otro lleva en la portada la fecha de 1828 y puede ser el iniciado por José Franco⁵⁹. Nos queda por averiguar si el primero es el que comenzó Diego Villanueva y fue continuado por Juan Pascual Colomer, o si por el contrario el del arquitecto ha desaparecido. De cualquier forma, tal y como lo podemos consultar actualmente no puede ser el que presentara Juan Pascual Colomer en 1794, pues, entre otros detalles, incluye obras cuyo año de publicación es posterior⁶⁰. De todas formas puede aventurarse que, una vez fallecido Juan Pascual Colomer, tanto José Franco como el archivero Narciso Pascual Colomer hicieran los añadidos oportunos a modo de inventario de lo que existía y aún continuaba en la Biblioteca⁶¹.

Por lo demás, conviene llamar la atención sobre el hecho de que con anterioridad al *Índice* que certificó José Franco en 1826, y en el que se registraban poco más de mil títulos, existe un informe elaborado por la Academia en 1820 para el Ayuntamiento de Madrid, en el que decía que en la Biblioteca había dos mil volúmenes⁶², lo que, aún

resolver todavía su impresión" (124/3).

⁵⁷ Fue presentado en la J.P. de 25 de abril de 1829 (127/3).

⁵⁸ *Yndice de los libros que existen en la Biblioteca de la Rl. Academia de Sn. Fernando* (71/3).

⁵⁹ *Índice de las obras que posee la Biblioteca de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*. 1828 (72/3).

⁶⁰ Como parece decir **Bédât** (1967-1968), pues, aunque reconoce que hay añadidos posteriores, lo presenta como el elaborado por Colomer para 1794; recoge 1045 títulos además de un apéndice sin numerar, los mismos datos que publica posteriormente (Bédât, 1989: 305-310).

⁶¹ La nota final que lleva el primer *Índice* en cuestión y firmada por José Franco en 9 de mayo de 1826 dice así: "Me entregué de los libros, estampas y demás contenido de este índice con las anotaciones y notas puestas por el Archivero de esta Rl. Academia Dn. Narciso Pascual Colomer, comisionado para esta entrega [...] y además me hice cargo de doscientas diez papeletas de obras que no se hallan en este, y otras que se han encontrado en este repaso, las que se irán colocando en sus respectivos lugares, en la formación del nuevo índice" (71/3).

⁶² Como consecuencia de una R.O. de 29 de mayo de 1820 por la que se pidió a los jefes políticos provinciales que los ayuntamientos elaborasen un informe general de los establecimientos públicos de enseñanza, con el fin de concluir la ley General de Instrucción Pública proyectada en 1814, la Academia elaboró un resumen de sus actividades y pertenencias. En él declaraba que la biblioteca estaba

teniendo en cuenta, que algunas obras tenían más de un volumen, nos hace pensar que no todo se registraba⁶³.

Respecto al *Índice* iniciado por José Franco en 1828 hemos de decir que, al igual que el anterior, no sólo recoge libros impresos sino también manuscritos y colecciones de estampas; en muchos casos, las referencias carecen de lugar y fecha de impresión, y las que lo registran llegan hasta 1875, fecha en que ya era bibliotecario Pedro de Madrazo, que fue nombrado en 1864. Además, ha de advertirse que en realidad no era un "índice nuevo" sino un "nuevo índice" (en el sentido de que recogía todo lo que existía en la Biblioteca, por lo que comparando los dos que conocemos podemos comprobar los que habían desaparecido y los que se habían incorporado)⁶⁴.

3. USO Y REGLAMENTOS

Al tiempo que mandó hacer un inventario general de todas sus "alhajas" la Academia dictó en 1758 una serie de normas para evitar su extravío o mal uso⁶⁵. En cuanto a los libros, se prohibió sacarlos de su sede, permitiendo su consulta tanto a los profesores como a los académicos en general y a los alumnos más aventajados. Como ya se ha dicho, sólo se podían sacar de las Sala de Juntas si los profesores los necesitaban para sus clases y mediando una autorización expresa del protector o viceprotector, y bajo recibo⁶⁶. Como también hemos referido ya, el responsable último de ellos era el secretario general, pero quien se encargaba de su uso y control era el conserje. Pero estas

compuesta de aproximadamente mil ochocientos cincuenta volúmenes, cuyas materias abarcaban los diferentes aspectos de las bellas artes, numismática, viajes, matemáticas, historia, literatura, física y lenguas vivas; y se añadía que algunos de ellos eran libros de estampas, aunque también las había sueltas (4-24/1).

⁶³ Por ejemplo, entre las compras realizadas en 1801 figuran cuatro obras de autores ingleses (Doloway, Gilpin, Wendlingen y Richardson) que no aparecen registradas; tampoco figuran las adquiridas en las testamentarías de Sabatini y Blas Cesáreo Martín.

⁶⁴ El primer catálogo impreso de la Biblioteca del que tenemos constancia es el de **Avilés** (1900), quien explica en la "Advertencia preliminar" que al iniciar esta obra "el penoso y delicado trabajo de formar las papeletas y clasificarlas por materias y autores, estaba hecho ya, habiendo preparado y realizado esta labor los Oficiales D. Pascual Colomer, D. Pascual Cuartero, D. Eduardo Mier y el actual D. Juan Bautista de la Cámara, que es quien más ha contribuido a ello con su clara inteligencia y sus no comunes conocimientos. Quedábame, pues, a mí únicamente la tarea de revisar aquellos trabajos y darlos a la estampa [...] Esta primera edición del Catálogo, que no es en puridad sino índice clasificado, ha de conceptuarse como provisional, para hacer, en su día, otra mejor y más cumplida". Pero después solamente se ha publicado el catálogo de los libros de los siglos XV y XVI por **Munárriz, Lorenzo y Moro** (1990) y en la actualidad se está a la espera de poder hacerlo con los del siglo XVII y posteriores.

⁶⁵ Las normas se notificaron al conserje Juan Moreno Sánchez, que debía velar por su custodia, con fecha 18 de noviembre de 1758, como vimos en el apartado dedicado al conserje (104-2/5).

⁶⁶ Por acuerdo de la J.P. de 14 de marzo de 1758 (121/3).

medidas no dieron siempre el resultado apetecido⁶⁷, por lo que algunas obras tuvieron que darse por perdidas con el paso de los años. Por ello, en 1794, y una vez abierta al público la Biblioteca, se redactó un reglamento con una serie de normas de carácter general que aseguraran el buen funcionamiento del servicio. Este *Reglamento* establecía, entre otros puntos, los siguiente: la Biblioteca permanecería abierta al público los lunes, miércoles y viernes (no festivos) de nueve a trece horas; no se permitía el préstamo de libros sin previa solicitud y visto bueno de la junta particular; y se dejaba a criterio del bibliotecario el servir las obras solicitadas. En estas tareas el bibliotecario debía ser ayudado por el conserje, porteros y cualquier otro personal subalterno de la Academia⁶⁸.

⁶⁷ Se llegó a dar el caso de algunos profesores que tuvieron prestados libros durante más de cinco años, como explicó el conserje a la J.P. de 1 de octubre de 1767. El poner en su conocimiento las quejas de otros que los reclamaban para su consulta, como consecuencia de ello, la J.P. de 1 de diciembre del mismo año acordó que sólo en ella se daría el visto bueno a las solicitudes de préstamo (121/3). Sirvan como ejemplo la negativa que dio la J.P. de 16 de agosto de 1771 a la solicitud de Antonio Primo queriendo sacar varias obras (122/3), o la reclamación que hizo la J.P. de 5 de agosto de 1792 a Benito Bails de las varias que hacía tiempo había retirado (124/3).

⁶⁸ *Reglamento interino de la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando que habrán de observar y guardar el Bibliotecario y dependientes, y a algunas de cuyas advertencias se habrán de sujetar en la parte que les toque los que concurran a aquella oficina*, Madrid, 5 de enero de 1794 (24-1/1). Fue aprobado en la J.P. del mismo día y había sido mandado redactar por Bernardo de Iriarte (124/3). Fue comunicado al conserje con fecha 16 de enero (104-3/5). Respecto al Archivo solamente diremos que también tuvo su propio reglamento, elaborado por el secretario José Luis Munárriz: *Reglamento para el gobierno del Archivo de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 19 de julio de 1807 (25-6/1), que fue aprobado en la J.P. del mismo día (126/3).

CAPÍTULO VI

LA COMISIÓN DE PINTURA Y ESCULTURA

Junto a la labor docente la Academia ejerció también, como órgano consultivo y decisivo, un control sobre la tasación, producción y circulación de obras de arte en todo el reino. El Rey le había dado ya en 1777 la capacidad de controlar las obras de arquitectura, y como consecuencia de ello la Academia había creado en su seno, en 1786, una Comisión de Arquitectura encargada de examinar los proyectos de nueva planta o de remodelación de cualquier obra de interés público. Por lo demás, aunque hasta 1814 no se creó otra comisión permanente para tratar los asuntos concretos de pintura y escultura, los orígenes de ésta hay que buscarlos en el interés por hacer frente a los problemas que se venían planteando desde el siglo anterior en lo relativo a control sobre la tasación, sobre la exhibición pública de obras no acordes con el gusto académico oficial y sobre la exportación sin licencia de obras importantes de pintores de escuela española. Una vez establecida esta Comisión, no sólo trató los asuntos internos de relativos a cuestiones de pintura y escultura, sino también otros muy diversos y externos a ella, como por ejemplo la censura de obras literarias relacionadas con la pintura, solicitada unas veces con carácter consultivo, por las autoridades encargadas de dar el permiso de publicación, y en otras por los propios autores. Hemos creído oportuno tratar aquí estas cuestiones porque aunque en un principio se las pueda considerar como ajenas a la enseñanza, también suponían una educación del gusto, y además nos ilustran sobre los modos de actuación ante la obra de arte.

En el siglo XIX, el precedente más inmediato de esta Comisión se halla en una R.O. del 11 de enero del mismo año de 1814¹. Ésta había sido propiciada por la Acade

¹ Recuérdese, de todos modos, que ya en el siglo anterior, la J.O. de 4 de diciembre de 1768 había acordado, a propuesta de los profesores de escultura, solicitar al Rey que se hiciese extensivo a Madrid y a los demás lugares donde hubiese academias, el artículo 31 de los Estatutos de la de Valencia, que prohibía pintar, esculpir y grabar imágenes sagradas a quien no estuviese aprobado por ellas, bajo multa de 50 ducados (82/3). En 1770, el Consejo de Castilla le propuso de igual manera que los dictámenes fueran sometidos a informe de la Academia y devueltos a él para poder conceder la licencia de ejecución. El 25 de noviembre de 1777 se extendió una circular a todos los obispos y prelados del Reino mandando presentar antes a la de Madrid o a la de Valencia, los diseños de retablos y demás obras de los templos. Esta circular fue confirmada por otra R.O. de 28 de febrero de 1787. Por otra

mia a propósito del encargo de una escultura que había hecho el cabildo de la catedral de Cuenca para su torre; como a su juicio el artista designado era una "persona que no tiene dadas pruebas de su idoneidad y suficiencia", actuó para que tanto la Iglesia como otras instituciones públicas sometieran a su aprobación o a la de otras academias, los proyectos de obras de pintura y escultura que estuvieran destinadas al culto o a adornar lugares públicos. Y así se plasmó en la real orden, que encargó a las dignidades eclesiásticas que velaran especialmente para "que no se permitan imágenes o pinturas que por su deformidad, lejos de excitar la devoción de los fieles, puedan contribuir a entibiarse"; igual recomendación se hacía a las autoridades municipales y estatales².

En 1814, y tras esa R.O. la Academia consideró la conveniencia de crear una comisión permanente que examinara las solicitudes³, y se pensó que estuviera integrada

parte, recordemos también y siguiendo a **Bédat** (1989: 356-358), cómo por los propios *Estatutos de 1757* se concedía la libertad en el ejercicio de la profesión artística; cómo por un R.D. de 22 de junio de 1777 "se precisaba ser obras pertenecientes a la escultura los retablos, púlpitos, cancelos, prospectos [i.e. proyectos] de órganos y demás ornatos, como sillerías de coros, facistolos y demás obras que se hacían en los templos para su adorno"; cómo por una R.O. de 1780 se había ordenado al Consejo de Castilla que "expidiese una providencia valedera en todo el Reino, para que los pintores, escultores y arquitectos ejerciesen libremente su profesión, 'sin que ningún gremio se arrogase el derecho de impedirselo", y cómo, ante el no cumplimiento de estas órdenes, por otra de 16 de abril de 1782 el Rey permitía a todos los escultores "el preparar, pintar y dorar las estatuas que hicieran propias de su arte, hasta ponerlas en el estado de perfección correspondiente"; y cómo, por fin, por otra R.O. de 1785 (publicada en la *Gaceta de Madrid* del 2 de agosto) "se declaraba que la profesión de las nobles artes del dibujo, pintura, escultura, arquitectura y grabado quedaba enteramente libre en los dominios de Su Majestad para que todo sujeto nacional o extranjero la ejercite sin estorbo ni contribución alguna". [Cédula real de 1 de mayo de 1785: "por la qual se declara que la profesión de las nobles artes del dibuxo, pintura y arquitectura queda enteramente libre para que todo sugeto nacional o extranjero la exercite sin estorvo ni contribución alguna"].

² Existía una R. O. de 11 de enero de 1808 y circular del Consejo de 29 de enero por la que se ordenaba que se presentasen en la Academia de S. Fernando no sólo las obras de arquitectura que se proyectaran, sino también los diseños de las pinturas o estatuas que se tratasen de construir en parajes públicos, con caudales de propios o de comunidades eclesiásticas. La orden fue vista por la Academia con especial satisfacción en la J.O. de 7 de febrero de 1808, ya que su cumplimiento "debe contribuir a los progresos de las artes y al lustre de sus beneméritos profesores" y, además, venía a reforzar la R. Provisión de 5 de enero de 1801 sobre las obras de arquitectura (87/3). **Bédat** (1989: 398-399) dice que este asunto concluyó con una R.O. de 29 de enero de 1809 "por la cual se debían presentar en adelante para aprobación a la Academia de San Fernando no sólo los planos de las obras públicas de arquitectura, sino también 'los diseños o modelos de las pinturas o estatuas que se traten de construir o colocar de nuevo en los templos, plazas y demás parajes públicos a expensas de los caudales de propios o de comunidades eclesiásticas, seculares y regulares, o de cualesquiera otros cuerpos". Ejemplos aislados de presentación de proyectos se habían dado con anterioridad; por ejemplo, en 1805, el abad del convento de monjes bernardos de Madrid había remitido el dibujo hecho por Cosme de Acuña para un cuadro sobre la vida de S. Bernardo (27-1/2), y la J.O. de 6 de enero le encontró muchos defectos (87/3).

³ La J.O. de 21 de agosto de 1814 decidió que el grabador que quisiera "dar una recomendación especial a su obra, le presente el diseño, la plancha y una prueba, y vistos por la comisión sobredicha, y en el caso de ser favorable su juicio, que se hará presente a la primera junta ordinaria, podrá el interesado publicar su obra expresando en ella *con aprobación de la Real Academia de San Fernando*" (87/3).

por el director general, los directores de pintura, escultura y grabado, y, además, por el teniente director más antiguo de cada arte cuando el asunto a tratar lo requiriese; como secretario debería actuar el de la Comisión de Arquitectura, que era a su vez el vicesecretario general⁴. La Academia esperaba el respaldo oficial a esta comisión y así solicitó que se renovase la vigencia de disposiciones anteriores que habían resultado ineficaces hasta el momento. Consecuencia de todo ello fue una Real Cédula de 2 de octubre de 1814 que, sin embargo, no satisfizo sus expectativas, haciendo notar que "no se hace distinción entre diseños de pinturas y modelos de estatuas, y se confunde lo dispuesto por el Gobierno sobre examen y aprobación de dichos diseños y modelos para favorecer los progresos de las artes y atender al decoro de la Nación"⁵.

Al año siguiente, en 1815, la propuesta de crear la comisión se modificó en el sentido de formar dos comisiones separadas, una de pintura y otra de escultura; por otra parte, a diferencia también del anterior proyecto, la comisión estaría compuesta no sólo por el director general y los directores respectivos, sino también por los tenientes directores y por los del grabado en dulce y en hueco, con lo que se incluía también el examen de estampas y de medallas⁶.

Además de las obras con destino público, también se sometieron a su censura otros muchos aspectos relacionados con la actividad artística, tanto de dentro como de fuera de la Academia, lo que puede considerarse como un reconocimiento hacia las opiniones de los profesores en relación con los otros académicos. De hecho, a lo largo de la trayectoria de la Comisión ésta asumió las consultas o dudas que llegaron a la Academia relativas a pintura o a escultura, y en ocasiones se reunió con los profesores de arquitectura cuando el caso lo requería⁷. Especial interés tiene el hecho de que a partir de 1831 fue la encargada de recibir las solicitudes del título de académico de mérito, y

⁴ La propuesta fue presentada por el secretario José Luis Munárriz en la J.P. de 15 de julio de 1814, que la aprobó por estimarla muy oportuna y resolvió que su secretario se denominase "de las comisiones para el examen de las obras públicas en las tres nobles artes" (126/3). El puesto de vicesecretario había sido desempeñado por Silvestre Pérez hasta que fue declarado vacante en la J.P. de 9 de junio de 1814 "por haberse expatriado en mayo del año próximo con los enemigos del Estado"; su sucesor fue José (o Juan) Antonio Folch y Costa, como ya vimos en el apartado dedicado a los vicesecretarios.

⁵ La J.P. de 28 de octubre de 1814, interpretando que no se había hecho caso de las adiciones enviadas con fecha 14 de junio y aprobadas por el rey en agosto, acordó representar al protector, al tiempo que decidió que no se pasase noticia de ella a la junta ordinaria ni a las otras academias "hasta ver si hay resultados de lo que se represente" (127/3). El malestar parecía estar relacionado con el hecho de que, notificadas las resoluciones al ayuntamiento de Madrid, que proyectaba construir una puerta y una fuente en la calle de Toledo, éste contestó que el municipio se consideraba exento de su acatamiento (28-1/2).

⁶ Por acuerdo de la J.P. de 14 de mayo de 1815 (127/3).

⁷ Casos como el que se planteó en 1815 cuando se acordó solicitar que se borrarán los retablos fingidos que habían sido pintados en la iglesia de S. Felipe el Real de Madrid; la resolución final fue adoptada en las JJ.OO. de 8 de enero y 19 de febrero de 1815 (87/3).

además, de proponer los temas a relizar y de examinarlos posteriormente⁸. Eso sí, no hay que olvidar que sus informes tenían que pasar por el visto bueno de la junta ordinaria, en donde se discutían antes de la creación de la Comisión. De las sesiones mantenidas por la Comisión de Pintura y Escultura se levantaba acta y muchas de ellas han llegado hasta nosotros; algunas se conservan sueltas y desde 1832 hasta 1846 se copiaron en un libro, al igual que se hizo respecto a la Comisión de Arquitectura⁹.

La Comisión como tal estuvo funcionando hasta 1846, en que los nuevos *Estatutos* la convirtieron, al igual que a las otras comisiones, en secciones; a partir de entonces, a la de pintura se adscribieron los académicos por este ramo más los del grabado en dulce¹⁰.

1. EL CONTROL SOBRE LA TASACIÓN DE PINTURAS

Por los *Estatutos* de 1757 el Rey concedía a la Academia la facultad de designar a quienes podían tasar las obras de pintura y escultura, declarando hábiles para ello a sus directores, tenientes directores y académicos de mérito¹¹. Ello conllevaba la prohibición implícita a cualquier tribunal, juez o magistrado de la Corte de conceder título o facultad alguna para tasar obras sin que precediese el examen y aprobación de la Academia, examen que por otro lado debía ser gratuito; en el caso de que alguna autoridad ajena a la Academia expidiese algún título de esta clase, el mismo quedaría anulado y la persona afectada inhabilitada para ejercer su profesión durante dos años.

Las ocasiones en que organismos oficiales y particulares acudieron a la Academia en demanda de profesores tasadores fueron numerosas. Pero el respeto a la norma no fue generalizado, y, debido a ello, la Academia se sintió en la necesidad de llamar la atención de las autoridades civiles y eclesiásticas implicadas. A veces las tasaciones

⁸ Por acuerdo de la J.O. de 27 de noviembre de 1831 (89/3).

⁹ Localizar las actas sueltas nos ha resultado especialmente laborioso, ya que no están reunidas todas juntas, sino repartidas entre distintos legajos según los asuntos que tratan; pero sí se conserva fácilmente localizable el libro que comprende las actas de los años 1832 hasta 1846, que tiene como título *Documentos para la historia de las bellas artes desde 1831 a 1846* (119/3), y que se mandó iniciar por acuerdo de la misma J.C.P.E. de 25 de noviembre de 1831, ratificado por la J.O. del día 27 (89/3), como se explica en la J.C.P.E. de 20 de enero de 1832, que es la que inicia este libro de actas.

¹⁰ La sección se configuró con doce académicos por la pintura de historia, cuatro por el paisaje y costumbres, dos por el grabado, más seis académicos no profesores, en total veinticuatro miembros.

¹¹ **Estatutos...** (1757: 97). Anteriormente una R.O. de 27 de febrero de 1753 disponía que en la Corte los tribunales solamente reconocieran como tasadores de obras de las tres artes a los directores de la Academia en sus respectivos ramos. Como al parecer esta orden no se tuvo muy en cuenta y los prebendados se habían apoderado de estas funciones ("por cuyo medio se ven las nobles artes desatendidas y menospreciadas [...] en conocido perjuicio tanto de los que compran como de los que venden"), los directores de la Academia protestaron ante las altas instancias del Gobierno. Fruto de estas protestas fue una nueva R.O. de 6 de mayo de 1783 que recordaba al Consejo de Castilla "se guarde la citada Rl. Orden y que para ello comunique el Consejo los correspondientes avisos a los demás Tribunales encargándoles su puntual cumplimiento" (27-1/2).

estaban encaminadas a solucionar pleitos entre artistas y compradores particulares. Por ejemplo, en 1808, el teniente corregidor de Madrid León de Sagasta solicitó dos profesores para que tasasen una pintura hecha por Juan Antonio Castaños en la casa-palacio de la duquesa de Villahermosa. Ambos habían nombrado de común acuerdo a Mariano S. Maella para que hiciese la valoración, pero Maella rechazó la oferta diciendo que quien tenía que designarlo era la Academia. Ésta nombró entonces a Zacarías González Velázquez y a José López Enguidanos, quienes informaron que la obra de los techos pintados al temple en "la sala grande vale 3000 reales y el gabinete 7000 reales de vellón"¹². También desde el ayuntamiento de Madrid se requirió en 1830 un profesor que tasase judicialmente unas pinturas; la Academia designó en esta ocasión a Juan Gálvez¹³. Hemos encontrado otros casos de peticiones de instituciones públicas civiles. En 1837, por ejemplo, el ministerio de la Gobernación pidió dos profesores de pintura para que tasaran varios cuadros bajo la dirección de Ventura de la Vega, oficial del mismo Ministerio; la Academia designó para ello a José Aparicio y José Ribelles¹⁴.

Otros casos de tasación estaban relacionados con trabajos realizados para instituciones religiosas. Un ejemplo fue el suscitado por Antonio Álvarez Torrado, profesor de pintura, quien en 1805 escribió desde Sevilla diciendo que había realizado en 1797 varias tareas de restauración y compostura en algunos cuadros del altar mayor y capilla de la catedral de Córdoba, por encargo de su obispo Agustín de Ayestarán y Landa, y que aún no se le había pagado el importe total de su trabajo a pesar de haberlo reclamado. Para aclarar el asunto Álvarez Torrado solicitaba del Rey que se nombrara un profesor que tasara la cuantía de la deuda. La solicitud fue remitida a la Academia por el protector, pero ésta acordó contestarle que Álvarez Torrado no era académico y por tanto no era posible emitir juicio alguno sin oír al cabildo de la catedral de Córdoba; en vista de ello, el Rey resolvió "que este Profesor use de su derecho donde corresponda"¹⁵.

También se produjeron consultas que estaban encaminadas a ofrecer obras en venta a la propia Academia. En 1801 Pedro Puig escribió desde Berga ofreciendo varios cuadros de Antonio Viladomat valorados en dos mil duros. La Academia decidió dar cuenta al protector (ya que si la compra se efectuaba, los cuadros pasarían a formar parte de la colección real), y encargó al académico de mérito, residente en Barcelona, Pedro Pablo Montaña que hiciese un reconocimiento de los cuadros y remitiera un informe. Montaña contestó diciendo que se trataba de veinticuatro cuadros con la vida

¹² La J.P. de 6 de marzo de 1808 nombró a Zacarías Velázquez y José López Enguidanos (126/3), quienes firmaron su informe el 12 de marzo (27-1/2).

¹³ Por acuerdo de la J.O. de 7 de noviembre de 1830 (88/3).

¹⁴ Por acuerdo del J.O. de 9 de julio de 1837 (89/3).

¹⁵ Antonio Álvarez Torrado firmó su solicitud en Sevilla el 30 de abril de 1805. Remitida a la Academia por el protector con fecha 11 de mayo, fue estudiada en la J.P. de 2 de junio (126/3). La decisión real fue comunicada el 9 de junio (27-1/2) y vista en la J.P. de 30 de junio (126/3).

de S. Francisco de Asís, entre otros; incluía sus dimensiones y estado de conservación, y valoraba cada uno de ellos en seiscientos reales de vellón. La Academia pidió a Puig que remitiese como muestra dos cuadros para poder examinarlos. Puig envió cuatro y ante ellos la Academia consideró que "no merecían entrar en la colección de pinturas de S.M.", por lo que acordó devolverlos¹⁶. Con el tiempo también se estableció la costumbre de consultar a la Academia sobre las ofertas de venta al Estado, como ocurrió en 1844 cuando el ministerio de la Gobernación lo hizo respecto a una colección de cuadros y estampas propiedad de Celestino García Luz¹⁷. En otras ocasiones fue la administración local la que solicitó los servicios de la Academia. En 1822 la Comisión de Fomento Industrial del ayuntamiento de Madrid pidió opinión sobre un cuadro que le había ofrecido Julián Verdú. Remitía para ello un dibujo preparatorio y pedía que se le informase sobre lo que se podía pagar por el cuadro definitivo, el mérito del dibujo y sobre quién podría grabarlo. El dibujo en cuestión representaba "La plaza de la Constitución de esta villa en el momento del ataque que sostuvieron en ella los milicianos nacionales y tropas de la guarnición contra los guardias que vinieron del Pardo al amanecer del día 7 de julio último". La Academia lo justipreció en 6000 reales de vellón, diciendo sobre su mérito artístico que "es bueno sin tocar en lo sublime, y que estando bien desempeñada la parte artística, en cuanto al grado de verdad histórica, se abstiene de juzgar por no hallarse con todos los conocimientos necesarios al intento, y entiende que en este caso nadie mejor que el Excelentísimo Ayuntamiento podrá graduarle por haber sido testigo ocular de la gloriosa acción"; finalmente, recomendaba como mejor grabador residente en Madrid a Blas Ametller¹⁸.

También hubo algunos casos de denuncias acerca de cuadros que fueron puestos en venta avalados con un certificado que en realidad no había expedido la Academia. Así, en 1807 se tuvo noticia de que en una prendería de la calle Jacometrezo se vendía un

¹⁶ La J.P. de 6 de diciembre de 1801 acusó recibo del escrito de Pedro Puig desde Berga, y se decidió dar cuenta al protector. La J.P. de 7 de febrero de 1802 acordó encargar a Pedro Pablo Montaña que emitiese el informe; la J.P. de 2 de mayo acusó recibo del mismo y acordó pedir a Puig que enviara una muestra. La J.P. de 6 de junio acusó recibo de los cuatro cuadros remitidos (125/3), que fueron vistos y rechazados en la J.O. de 4 de julio (86/3). Finalmente, la J.P. de 12 de septiembre acordó devolverlos (125/3).

¹⁷ Se conserva el inventario y la selección de las obras que firmaron Juan Gálvez, Rafael Tegeo, Valentín Carderera, Rafael Esteve, Vicente Pelegrer y Juan M. Inclán Valdés, actuando también como vocales de la Comisión de Pintura José Madrazo, Juan A. Ribera y Federico Madrazo (36-6/1). El asunto fue examinado en las JJ.OO. de 26 de mayo, 11 de agosto, 8 de septiembre y 26 de octubre de 1844 (90/3) así como en la J.C.P.E. de 27 de junio y 9 de agosto (119/3).

¹⁸ La Comisión de Fomento Industrial del ayuntamiento de Madrid ofició a la Academia con fecha de 4 de noviembre de 1822. La J.O. de 15 de diciembre acordó pasar la solicitud a informe de la comisión reunida de las tres artes y del grabado (88/3); ésta firmó su informe con fecha 20 de diciembre (16-45/1), y éste fue aprobado por la J.O. de 16 de febrero (88/3). Esta obra acarrió a Verdú ciertos recelos por su comportamiento político cuando en 1828 fue nombrado académico de mérito, según se manifestó en las JJ.OO. de 11 de mayo y 29 de junio (88/3).

"Ecce Homo" del Divino Morales diciendo que estaba tasado por ella. La Academia comisionó a Francisco Javier Ramos para reconocer la veracidad del hecho, y éste, tras reconocer la obra, informó que valía mucho menos de lo que se pedía por ella (11000 reales de vellón) y que no tenía conocimiento de que hubiera pasado por la Academia; en consecuencia, advertía que debía vigilarse más para que no se produjeran hechos de este tipo, que ponían en entredicho el nombre de la institución. La Academia, sin embargo, consideró que no se podía actuar judicialmente, ya que, según el preterito, el cuadro se lo había entregado el apoderado del Sr. Hore diciéndole, sin mediar justificante alguno, que estaba tasado por la Academia; el cuadro sólo llevaba en el reverso una nota que decía que era del Divino Morales e indicaba su precio¹⁹. Como al parecer estos hechos se producían con demasiada frecuencia, en 1808 se acordó representar al protector recordándole la vigencia de las órdenes ya dadas al respecto²⁰ y que prohibían a los preteritos ejercer estas funciones; también se le pedía que declarase dichas funciones privativas de los académicos de mérito por ella y por las demás academias del Reino, "sin necesidad de diputación o comisión principal de las mismas"²¹. Ésta última petición pretendía modificar lo contemplado en los *Estatutos*, en donde se decía que las tasaciones serían realizadas solamente por los académicos que designara en cada caso la Academia de San Fernando.

En posteriores ocasiones se volvería a insistir sobre el mismo punto. En 1814, por ejemplo, José Luis Munárriz afirmó que estaba trabajando desde 1808 en la formación de antecedentes para que los académicos de mérito de las tres artes y los maestros arquitectos aprobados por la Academia y las otras del Reino "sean tenidos por tasadores de las obras de su respectiva profesión, pudiendo solo los pintores y escultores tasar respectivamente las obras de su arte"; en esa ocasión la Academia decidió enviar copia de sus trabajos al Congreso Nacional por si resultara útil en la elaboración de los planes de instrucción pública y leyes sobre las artes²².

Digamos finalmente que los resultados de las tasaciones rara vez complacían a todos; a veces ni siquiera a los propios profesores. Así sucedió en 1832 cuando el encargado del despacho de la Mayordomía Mayor, Francisco Blasco, pidió ayuda respecto a la valoración de un cuadro de la comunidad de carmelitas descalzos de la capital. El cuadro había sido tasado ya por Vicente López, José Madrazo y Juan Antonio Ribera, pero ninguna valoración coincidía. Debido a ello, Blasco tuvo que pedir una nueva intervención, y la Academia designó entonces a Zacarías González Velázquez,

¹⁹ El asunto fue tratado en la J.P. de 6 de diciembre de 1807 (125/3).

²⁰ Refiriéndose a la R.O. 27 febrero 1753, al artículo 34 de los **Estatutos**, y a la R.O. de 6 de mayo de 1783.

²¹ Acuerdo de la J.P. de 3 de enero de 1808. Se ofició al protector con fecha 17 de febrero, según la J.P. de 6 de marzo (125/3).

²² Acuerdo de la J.P. de 7 de febrero de 1814 (126/3).

Juan Gálvez, José Aparicio, José Ribelles, al director general Esteban de Agreda y al secretario de las comisiones Juan Miguel de Inclán Valdés²³.

2. EL CONTROL SOBRE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

El control sobre la producción artística lo entendemos desde el punto de vista de la censura de los proyectos de obras, aunque transcurriendo el tiempo se limitase más a las destinadas a ser expuestas por iniciativa de organismos públicos (civiles o religiosos). Aunque el ejercicio de la profesión era libre, las obras resultantes no siempre eran consideradas dignas de aparecer en público por razón del mantenimiento del decoro o de la honestidad profesional o religiosa, o por el del buen gusto. Una consecuencia de la atención con la que se siguió este punto fue una R.O. de 12 de febrero de 1817 que sancionaba económicamente la realización de obras con destino al culto religioso o que representaran a la familia real y faltaran a los principios establecidos. Esta orden también había surgido a propuesta de la Academia, que se sirvió en esta ocasión de los *Estatutos* de la de Valencia, que penaban con multa de 50 ducados a los profesores de pintura, escultura y grabado que ejecutaran obras religiosas o retratos de la familia real sin licencia previa. El asunto se debatió detenidamente cuando el grabador Francisco de Paula Martí publicó un *Compendio del año de 1817*, en el que se presentaba como miembro de la Real Academia de San Fernando. En opinión de un consiliario, las estampas que lo ilustraban eran defectuosas, "principalmente [los] retratos de los Reyes y de su Rl. Familia, sin corrección, sin propiedad, ni semejanza" y, en consecuencia, se pidió a Martí que pusiese los medios para evitar estos males y que viera el modo de que la obra se vendiese sin los retratos. Y, al hilo de la cuestión, se acordó que ningún académico pudiese publicar obra literaria o artística alguna usando el título de la Academia sin haberla presentado antes y obtenido su permiso; que los profesores que no fueran miembros de la Academia y pintaran, esculpieran o grabaran para el público imágenes sagradas, o representaran a la familia real, sin su permiso, fuesen multados (siguiendo los *Estatutos* de la de S. Luis de Zaragoza); y que si ambas medidas eran aprobadas por el Rey, se deberían insertar en la Cédula que estaba previsto que expidiese el Consejo respecto a todas las nobles artes. Además la censura la haría la de S. Fernando gratuitamente, "con toda rectitud y presteza para no causar atraso ni mala obra a los interesados"²⁴.

Basándose en este acuerdo, la Academia ofició en 1818 al cardenal arzobispo de Toledo, Luis de Borbón, manifestándole la inobservancia de estas reales órdenes en su

²³ La J.O. de 20 de mayo de 1832 dio cuenta del nuevo informe (89/3).

²⁴ El acuerdo se tomó en la J.O. de 2 de febrero de 1817; la J.O. de 2 de marzo acordó que se publicase la orden en la *Gaceta* y en el *Diario* para conocimiento de todos los profesores de las artes (87/3).

ámbito eclesiástico y recordándole la obligación de que no se ejecutaran obras sin el examen preceptivo²⁵. En 1827 se hizo otro recordatorio en el mismo sentido al vicario eclesiástico Francisco Ramiro Arcayo y al visitador de Madrid José Manuel Gallego²⁶. Éste último había solicitado el año anterior algunos profesores para que pasaran a reconer un cuadro encargado para el altar mayor de la iglesia de S. Ginés que se pensaba exponer en fecha próxima. La respuesta de la Academia fue "que el cuadro aunque defectuoso en lo artístico, no es de los que marca la R. Cédula que contribuya a entibiar la devoción de los fieles con su deformidad; y que la mayor falta consistió en que antes de colocar el cuadro no vino a la censura de la Academia como está mandado"; por lo demás, al abordar el asunto, la Academia acordó que en lo sucesivo se procurase que estas consultas sobre obras definitivas o bocetos llegaran con suficiente antelación²⁷.

Refiriéndose al ámbito de influencia de esta orden, Esteban de Agreda manifestó en 1818 que, a su modo de ver, la obligación de presentar las obras no concernía al artista sino a la entidad o persona que pagaba la obra destinada al culto, pues era a los preladados eclesiásticos a quienes se había encargado que velaran para que éstas no se expusiesen sin el permiso de la Academia; por otra parte -añadía- resultaba muy difícil trasladar a Madrid las obras del resto del país y estaba el hecho de que los diseños no llegaban siempre a ser fiel reflejo de la obra final²⁸. De hecho, el principal problema que se planteaba a la Academia a la hora de ejercer la censura de las obras destinadas al público era el de la lejanía física. En 1817 el arzobispo de Mallorca hizo ver que en aquellas islas no había academia a la que presentar los proyectos, por lo que pedía que Jaime Riera, pintor y académico supernumerario por la de Valencia, pudiera encargarse de la censura junto a un profesor de pintura o escultura²⁹. Con este motivo, la Academia de S. Fernando decidió comisionar especialmente a la de S. Carlos para que entendiera en los asuntos relacionados con las Baleares³⁰.

²⁵ El acuerdo se adoptó en la J.O. de 14 de enero de 1818 (87/3) y el oficio al cardenal arzobispo de Toledo lleva fecha del día 2 de febrero. En él se le recordaban anteriores reales disposiciones para que las hiciera cumplir a vicarios, visitadores y preladados de las comunidades religiosas (28-1/2). El arzobispo acusó recibo con fecha 21 del mismo, "manifestando al mismo tiempo que la Real Academia deberá entender por lo respectivo a los templos Patriarcales y Regulares con las autoridades propias" (28-1/2).

²⁶ Con oficio de 23 de octubre de 1827 (28-1/2).

²⁷ Se dio cuenta de esto en la J.O. de 3 de septiembre de 1826; en ella se informó de que la visita se había efectuado el día 14 de agosto y que se habían excusado Gálvez y Brambila. La J.O. de 27 del mismo mes acordó que se recordase a la comisión la necesidad de que evacuara su informe, que no fue presentado hasta la del 24 de febrero de 1828 ratificándose en lo dicho con fecha 16 de agosto (88/3).

²⁸ Según manifestó en la J.O.Extr. de 15 de junio de 1818 (87/3).

²⁹ En escrito firmado el 17 de octubre de 1817 (28-1/2).

³⁰ Según se notificó al obispo de Mallorca Bernardo Nadal con fecha 19 de noviembre de 1817, y a la propia Academia valenciana, que acusó recibo con fecha del 2 de diciembre (28-1/2). Intervinieron también, con sendos escritos dirigidos personalmente a la Academia, el propio Jaime Riera y el capitán general de Mallorca, marqués de Coupigny.

Generalmente, la Academia llegaba al conocimiento de que se habían producido irregularidades porque alguien le denunciaba algún caso concreto o porque alguno de sus miembros las detectaba. En 1818 supo que un simple "tejedor de sargas" afincado en Guadalajara y llamado José Sagredo había realizado las pinturas de los altares mayores de las iglesias de los padres de S. Antonio y de la Orden Tercera de S. Francisco; según el denunciante (el pintor y arquitecto Antonio Sinobas) eran "una cosa indigna de que se halle en el templo del Señor, por no guardar ninguna regla ni método arquitectónico como así mismo en la colocación de los colores". En su denuncia Sinobas añadía que Sagredo también había pintado para la iglesia de los padres dominicos el altar mayor y tres colaterales, con tan malos resultados que la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario había optado por rehacer las pinturas del altar mayor, y decía que el encargo se le había hecho a él, pero que al ofrecerse Sagredo a realizarlo más barato, le fue asignado a pesar de las advertencias del también arquitecto Mateo Tabernerero. Sinobas aseguraba que la pintura de Sagredo estaba "tan ajena de principios como de colocación de colores" y se lamentaba de que en una capital de provincia se presentasen obras tan poco decorosas en los templos, por lo que pedía la intervención de la Academia³¹. En 1829 el gobernador civil de Cádiz, Felipe Fleyre, remitió, con cierto carácter de denuncia, un dibujo preparatorio de un cuadro representando "Un Apolo" que había sido retirado por la policía local por indecente; según decía, se pensaba exhibir en una tienda, y su autor era Antonio González Salceda³². En el mismo año se examinaron para su censura dos bocetos remitidos por Salvador Mayol, un "San José" y una "Santa Ana" destinados a la iglesia del monasterio de Montserrat³³.

En 1834, la Dirección General de Rentas remitió a informe los presupuestos formados para la ejecución, marco y dorado, de un retrato de la Reina destinado a la Real Fábrica de Tabacos de Madrid. El autor, Francisco Morales de Castilla, era un pintor desconocido para la Comisión, por lo que ésta informó que el cuadro debería encargarse "a un profesor de conocido mérito entre el crecido número de los que cuenta esta Noble Profesión, único medio de tener una obra digna del laudable objeto que se propone"³⁴. Por último, citemos el caso de Carlos Blanco, quien en 1839 remitió dos cuadros que le había encargado el obispo de Cádiz para la nueva catedral, representando a "San Benito abad fundador" y a "Santo Domingo de Silos", que fueron aprobados³⁵.

³¹ Escrito firmado en Guadalajara el 14 de diciembre de 1818 (24-3/2).

³² La J.O. 14 junio 1829 acordó comunicarle que no le parecía indecente, pero que "habiendo de exponerse al aspecto público deberá aumentarse algo más la honestidad en la figura" (88/3).

³³ La J.O. de 14 de junio de 1829 aprobó el informe de la J.C.P.E. en el que se le hacían algunas advertencias "confidenciales" (88/3).

³⁴ El informe se elaboró en la J.C.NN.AA. de 19 de abril de 1834 (119/3), y fue aprobado en la J.O. de 4 de mayo (89/3).

³⁵ Fueron aprobados en la J.C.P.E. de 26 de julio de 1839, diciendo que se sujetaban al artículo 6º de la R. Cédula de 21 de abril de 1828 (119/3).

Por lo demás, el tema de las censuras plantearía otro problema en el propio seno de la Academia pues los directores y tenientes pidieron que se les liberase de presentar sus obras a examen de la Comisión, ya que en este caso resultaban ser juez y parte³⁶. Aunque al final se adoptó un acuerdo favorable a ellos, así como a los académicos de mérito, se les aconsejó sobre "la utilidad que resultaría de que las continuasen trayendo a la vista de la Academia por propia voluntad y en el concepto de que nadie se degrada por buscar consejo, libertándose de responsabilidad por los errores cometidos quien sigue la opinión de las personas que por su graduación merecen ser consultadas"³⁷.

3. EL CONTROL SOBRE LA EXPORTACIÓN E IMPORTACIÓN DE PINTURAS

En 1761 la Academia había llamado la atención del Rey sobre la ausencia de control respecto al expolio de obras de arte que estaba sufriendo la nación debido a la salida incontrolada por las fronteras del país de obras de autores célebres ya fallecidos. En consecuencia, le pedía que prohibiera estas prácticas y que nombrase un organismo para su vigilancia, ofreciéndose ella misma a ejercerla³⁸. Y sugería una serie de medidas que, resumidas, eran las siguientes:

1ª. Las obras que se interceptaran en las aduanas irían a parar, si eran de tema profano, a la Academia, y, si de tema religioso, a las iglesias

2ª. Se impondría además una multa equivalente al valor de la obra incautada; la multa se dividiría en tres partes proporcionales y éstas irían a parar al Erario público, al juez que interviniera en el caso y al denunciante

3ª. Todas las incautaciones que se hicieran deberían ser notificadas y enviadas al secretario de Estado (como protector de la Academia)³⁹

El Rey aceptó que fuera la Academia la que supervisara el asunto, pero decidió que la pena se igualara a la que se imponía en el caso de otras obras consideradas fruto de contrabando (es decir, que se vendieran y se repartiese la cantidad obtenida)⁴⁰. Por lo

³⁶ El tema fue planteado en la J.O. de 3 de mayo de 1818 (87/3).

³⁷ Por acuerdo de la J.O.Extr. de 15 de junio de 1818 (87/3). Esta norma se mantuvo, pues cuando en 1826 la de S. Luis de Zaragoza consultó al respecto, la J.O. de 10 de diciembre contestó en estos mismos términos (88/3).

³⁸ Se acordó hacer la propuesta en la J.O. de 23 de febrero de 1761 (82/3); fue dirigida al protector con fecha del 24 del mismo, e iba firmada por Tiburcio de Aguirre (viceprotector), el marqués de Sarriá, el conde de Saceda, Baltasar de Elgueta, el marqués de Villafranca e Ignacio de Hermosilla (secretario) (34-2/1). **Bédat** (1989: 438) cita ligeramente estas disposiciones, y más ampliamente **Antigüedad** (1994).

³⁹ La propuesta está fechada el 7 de marzo de 1761 (34-2/1).

⁴⁰ Se dio cuenta de ello en la J.O. de 1 de abril de 1761 (82/3). Con fecha 21 de marzo se pasaron los órdenes oportunos al despacho de Hacienda para su observancia. La respuesta dada por el protector

demás, no debe olvidarse que estas medidas no afectarían a las obras de autores en activo, fuese cual fuese su mérito, sino solamente a las de los fallecidos.

En 1779 el conde de Floridablanca, tras tener noticias de que en Sevilla se estaban haciendo transacciones fraudulentas con varios cuadros de Murillo, envió una circular a todos los intendentes provinciales en la que les instaba, de real orden, a velar por la observancia de las normas ya dictadas⁴¹. Al parecer fue Bernardo de Iriarte, que era oficial de la Primera Secretaría de Estado, quien intercedió ante Floridablanca para que publicara la circular⁴². Ésta llegó a la Academia con el encargo expreso de que se indagaran todos los casos sospechosos de fraude. Y tendría como primer efecto la recuperación de "Una Magdalena" de Murillo que, a pesar de lo dictado en 1761, no fue vendida sino regalada a la Academia por el propio Rey⁴³.

Tras quedar la Academia comisionada para investigar los posibles casos de fraude, en 1784 recibió el encargo del protector de averiguar la certeza de una delación hecha por Manuel Acevedo respecto a las actividades del francés Baltasar Angelot. Al parecer éste se dedicaba en la Corte a comprar obras que luego salían al extranjero, y según Acevedo, algunas de las compradas por Angelot habían salido dentro de "los equipajes del embajador de Francia, y entre las pinturas apreciables que se [llevó] se admiraban unas excelentes batallas del célebre Velázquez con otros juguetes de David Teniers". Acevedo decía tener conocimiento de que Angelot había preparado en su casa "tres grandes cajones, que si no han marchado ya, sin duda estarán ocultos en Madrid, y se recela sea en casa de algún dependiente del Excmo. Sr. Conde de Fernán Núñez, con el

en nombre del Rey está incluida en la representación del 7 de marzo (34-2/1).

⁴¹ R.O. circular de 5 de octubre de 1779 dirigida al asistente de Sevilla y hecha extensiva al resto del reino el 16 del mismo, por la que se prohibía la extracción de obras sin real orden de autorización previa (34-2/1).

⁴² Iriarte había intercedido ya con anterioridad ante el marqués de Esquilache, ministro de Hacienda, en el caso de la venta de la colección de pinturas del duque de Arcos al comerciante inglés Duval, quien finalmente, y a pesar de las normas establecidas, consiguió sacar las pinturas y venderlas en Londres. Estas noticias sobre Iriarte están anotadas a continuación de un ejemplar de la circular impresa de Floridablanca de 5 de octubre de 1779 (34-2/1). También da cuenta de ello **Sánchez Cantón** (1937: 166) quien dando a conocer una correspondencia de Bernardo de Iriarte con Pedro Cevallos de 1801, conservada en el British Museum de Londres y relativa a estos dos cuadros, dice que el propio Iriarte agrega "un recuerdo, honroso para él y para el gobierno de Carlos III, bochornoso para cuanto siguió: el de una orden que él mismo redactó en tiempo de Floridablanca, dirigida el 5 de octubre de 1779 al asistente de Sevilla y a la que se dio después el alcance general para impedir la salida de España de obras de arte: mediante la cual se podían embargar en manos de quienes se hallasen las pinturas de artistas difuntos". Y prosigue Sánchez Cantón diciendo: "La disposición quiso cortar el mal cuando se iniciaba; mas, con parvos resultados, pues asombra pensar cuánto lleva perdido España en sus tesoros artísticos en los ciento cincuenta y ocho años transcurridos desde que se dictó aquella bien intencionada medida". Sobre la numerosa salida de pinturas de nuestro país, vid. **Gaya** (1958: especialmente 16-30).

⁴³ La J.O. de 5 de marzo de 1780 acusó recibo de la R.O. comunicada por el protector el 21 de febrero, por la que el Rey regalaba a la Academia el cuadro de Murillo que había sido interceptado en la Aduana de Ágreda (84/3). En la **Guía del Museo...** (1988: 46, n° inv. 657) no se indica procedencia.

fin de esperar la ocasión oportuna para extraerlos por Portugal a Londres"⁴⁴. Tras realizar indagaciones, Antonio Ponz escribió a Floridablanca explicándole que la acusación no carecía de fundamento, pues algunas personas que habían visto los cuadros en casa de Angelot, entre ellas el propio viceprotector marqués de la Florida, después "ni los han visto ni sabido más de ellos". En consecuencia, le propuso encargar a Bernardo Cantero que preguntara directamente al francés sobre el paradero de las pinturas⁴⁵. Años después, en 1788, la Academia recibió también el encargo de examinar los veinte cuadros que había comprado el barón de Fircks con la intención de llevárselos a Sajonia, "su patria". Al parecer, los cuadros pudieron salir sin problema pues "a ninguno le comprendía la prohibición"⁴⁶.

Pese a todas las prohibiciones, el comercio ilegal seguiría produciéndose, y, por ello, una R.O. de 14 de octubre de 1801 volvió a recordar la vigencia de la circular de 1779. Comenzaba diciendo: "Noticioso el Rey de que muchos extranjeros por sí o por individuos subalternos, se han dedicado de algún tiempo a esta parte a procurar adquirir los cuadros originales de pintores célebres nacionales u otros, con el fin de extraer del Reino descubierta o subrepticamente estos preciosos monumentos del arte de la pintura [...] ha tenido por conveniente se renueve la R.O. que en octubre de 1779 comunicó el Sr. Conde de Floridablanca". Al día siguiente, 15 de octubre, se expidió una circular con los mismos términos a las Capitanías Generales, pidiéndoles que notificasen si tenían conocimiento de "cualquier almoneda o testamentaría que contenga alguna colección de pintura"⁴⁷.

Ya hemos visto en el capítulo dedicado al Museo el intento que hizo en 1807 J.B. Lebrun de permutar algunos cuadros de escuela española por otros de su propiedad. En ese mismo año, al sospechar que Lebrun intentaba sacar del país una "Concepción" de Murillo, la Academia puso sobre aviso al protector⁴⁸, y éste mandó que se hiciesen las averiguaciones oportunas⁴⁹. La Academia veía difícil la resolución del asunto al tratarse de un extranjero sin residencia fija en España, y, por ello, aunque se comprometió a hacer cuanto estuviese en su mano, recomendó que se encargase oficialmente el tema al alcalde de Corte⁵⁰. Juan Pascual Colomer, el bibliotecario-archivero, quedó encargado

⁴⁴ Acevedo decía que Angelot era "muy conocido de muchos artífices y chalanes que no ignoran su manejo, y aún creeré que los diferentes aficionados Patricios, y entre ellos los Hiriartes, Luna, y otros justificarán este hecho". No sabemos si el nombre del delator era ficticio o no, pero declaraba ser "un pintor natural de esta Corte, y amante de las preciosidades de la nación" (34-8/1).

⁴⁵ La carta de Antonio Ponz al conde de Floridablanca está firmada el 8 de mayo de 1784 (34-8/1).

⁴⁶ Según informe del bibliotecario-archivero Juan Pascual Colomer de 10 de marzo de 1819 (34-2/1).

⁴⁷ La circular a las Capitanías Generales es de 15 de octubre de 1801 (55-2/2).

⁴⁸ Con oficio de 4 de octubre de 1807 (34-2/1).

⁴⁹ Por oficio de 10 de octubre de 1807 (34-2/1).

⁵⁰ Por acuerdo de la J.P. de 12 de octubre de 1807 (126/3).

por José Luis Munárriz para indagar "sigilosamente si [...] los Carmelitas Descalzos han vendido al francés Lebrun dos cuadros de la Sacristía, el uno de la Concepción de Murillo, y el otro de un San Pedro de Alcántara de Claudio Coello". Colomer pudo confirmar la venta: se habían pagado diez mil reales de vellón por el cuadro de Murillo y mil quinientos por el de Coello; su informante, el sacristán del convento, le había explicado que la Comunidad se había visto en la necesidad de venderlos porque estaba falta de fondos para hacer frente a algunas deudas contraídas⁵¹. El protector fue informado de estos hechos y de que Lebrun recorría además las tiendas de algunos prenderos o tratantes en cuadros, habiendo comprado algunos en la tienda de la calle del Pez y en las que había frente a las iglesias de S. Ginés y de la Trinidad Calzada. También se le informó de que a los extranjeros les resultaba fácil eludir las órdenes que prohibían la salida fraudulenta de obras. Al parecer, uno de los métodos más utilizados era el de encargar a artistas mediocres que repintasen las obras para darles un aspecto más moderno, haciendo incluso que parecieran obras de artistas vivos. Por otra parte, los transgresores eran también capaces de burlar la vigilancia en las aduanas. En consecuencia, la Academia recomendaba al protector que se hiciera uso de la R.O. de 5 de octubre de 1779 y que se embargaran todas las obras que se demostrase que habían sido compradas por Lebrun, sin importar en manos de quién se encontraran⁵².

Dejando al margen el período de la Guerra de la independencia, ya suficientemente estudiado por otros autores⁵³, las siguientes noticias que hemos localizado son de 1818, año en que la Junta de Aranceles pidió que se le facilitase una relación exacta de los autores considerados célebres cuyas obras estaba prohibido exportar, pues el cuerpo de Aduanas no tenía personal cualificado para reconocerlas⁵⁴. La comisión encargada de informar al respecto⁵⁵ manifestó que no estaba de acuerdo con la elaboración de dicha lista pues muchas de las obras objeto de vigilancia carecían de firma y las que la tenían eran fáciles de manipular, "siendo moralmente imposible conocer las obras de los grandes autores a no ser un profesor de distinguido mérito particular que se halle adornado de los conocimientos del arte". Por tanto, recomendaba como medida más

⁵¹ La nota de José Luis Munárriz y la de Juan Pascual Colomer se encuentran en una misma hoja fechada el 12 de octubre de 1807 (34-2/1). **Antigüedad** (1994: 394) da cuenta de que Lebrun, después de exponer los cuadros en París, los vendió y pasaron a la colección de W.F.B. Massey-Mainvaring de Londres.

⁵² La exposición al protector Cevallos fue remitida con fecha de 17 de octubre de 1807 (34-2/1).

⁵³ Sobre las actuaciones durante el Gobierno francés y sus repercusiones en cuanto al expolio de pinturas, vid. la siguiente bibliografía: **Buchanan** (1824), **Gómez Imaz** (1896 y 1912), **Wellington** (1901), **Tormo** (1909), **Saltillo** (1926 y 1933), **Baker** (1952), **Guerra** (1954), **Gaya** (1958), **Hernández Perera** (1959), **Lipchutz** (1961), **Garín** (1964), **Brigstocke** (1981 y 1982), **Antigüedad** (1987), **Luna** (1988), **Glendinning** (1989) y **Redondo** (1991).

⁵⁴ El oficio de la Junta de Aranceles está fechado el 14 de septiembre de 1818 (34-2/1).

⁵⁵ La J.O. de 18 de octubre de 1818 acordó nombrar una comisión que elaborase el informe solicitado, compuesta por los directores y tenientes de pintura y escultura (87/3).

eficaz que no se dejara pasar por las aduanas obras que no llevasen el sello de las academias de Madrid, Valencia, Valladolid o Zaragoza, "pues estas tendrán buen cuidado de no permitir su franquicia a las obras originales de autores célebres difuntos"⁵⁶. Con esta sugerencia la Academia venía a recordar que, en contra de lo que venía deseando desde el siglo anterior, sólo se le había encomendado la vigilancia sobre este asunto y no su control efectivo.

Hacia estas mismas fechas se consultó a la Academia un caso peculiar: José Martínez había enviado desde Italia en el año 1802 varios cuadros, ofreciéndolos en venta a Carlos IV y al tesorero mayor Sebastián Martínez, y como la venta no se había podido llevar a cabo, los cuadros estaban aún en España en 1819, depositados en casa del nuncio del papa. Al solicitar José Martínez permiso para llevárselos de vuelta a Génova⁵⁷, la Academia pidió que se le facilitara una relación de ellos para poder juzgar⁵⁸. Y, finalmente, los encargados de emitir el informe manifestaron que entre los cuadros los había de mucho mérito y otros de menos, "pero que no pueden asegurar si son todos de la pertenencia de Martínez, pues no tienen dato alguno para convencerse de ello"⁵⁹. Otro caso consultado en ese mismo año de 1819 fue el del encargado de negocios de Prusia en España, quien pidió permiso para poder llevarse a Berlín "varios objetos de arte y entre ellos pinturas antiguas y modernas" que había comprado⁶⁰.

En 1828 se pidió expresamente a la Dirección General de Rentas que solicitara de la Academia dos profesores para reconocer en la Aduana "dos cajas con cuadros de pinturas pertenecientes a Mr. Wilkie, pintor de S.M. Británica", y verificar si podían salir del país⁶¹.

⁵⁶ El informe, fechado el 16 de marzo de 1819, lo firmaban Vicente López, Zacarías Velázquez, José Maea, Esteban de Agreda, José Ginés, Francisco Elías, Valeriano Salvatierra y Julián de Barcenilla (34-2/1), y fue visto y aprobado en la J.O. de 18 de abril (88/3).

⁵⁷ La solicitud fue remitida a informe de la Academia por el ministro de Estado con fecha 30 de marzo de 1819. En la J.O. de 18 de abril se acordó que "para evitar el fraude que pudiera cometerse extrayendo a la sombra o bajo el pretexto de estos cuadros otros que no sean de los que vinieron de Italia en 1802 [...] se pida al Sr. Ministro de Estado nota circunstanciada de los que sean con informe del Sr. Nuncio sobre la propiedad de ellos, respecto a que hace dos o tres años reclamó S.S. otros cuadros que parece se remitieron a la Nunciatura según noticias extrajudiciales que tiene la Academia" (88/3). En estos términos se ofició al marqués de Casa Irujo con fecha 21 de abril de 1819 (34-8/1).

⁵⁸ La solicitud fue remitida a través de un oficio de Manuel González Salmón fechado el 26 de julio de 1819 (34-8/1) en el que anunciaba también que el rey estaba dispuesto a dar el permiso de salida que incluía "varios cuadros y mosaicos". La J.O. de 15 de agosto acordó que Vicente López, Zacarías Velázquez y José Maea examinaran la relación y las obras (88/3).

⁵⁹ El informe de Vicente López, Zacarías González Velázquez y José Maea fue visto y aprobado en la J.O. de 19 de septiembre de 1819 (88/3).

⁶⁰ La solicitud de informe fue remitida por el duque de San Fernando con fecha 30 de octubre de 1819 (34-8/1). La J.P. de 8 de noviembre comisionó al director general Vicente López para que pasase a reconocerlas (127/3).

⁶¹ La orden fue comunicada a la Academia por el ministro de Hacienda, Luis López Ballesteros, con

Al igual que había ocurrido en tiempos de José I cuando se decretó la desamortización de los bienes de las órdenes eclesiásticas, las medidas adoptadas por el ministro Mendizábal también indujeron a la venta solapada de muchas obras que siguieron el camino hacia el exterior. Recordemos lo ya dicho en el capítulo dedicado al Museo: que la Academia pidió participar por medio de artistas de su confianza en el control, recogida y traslado de las obras a Madrid, para evitar la enajenación fraudulenta de objetos procedentes de los conventos suprimidos, y también de los que no lo habían sido. También medió para que todo aquél que tuviera noticia o poseyera obras de esta procedencia las depositara en las academias o escuelas de dibujo provinciales o las entregara a los gobernadores civiles⁶². Como ejemplo de este tipo de actuaciones, citemos a la Escuela de Nobles Artes de Sevilla, que notificó que la comunidad de san Buenaventura había vendido siete cuadros de Zurbarán al vicedónsul de Inglaterra y que había emprendido acciones legales para que fueran devueltos al gobernador civil. También la de Cádiz actuó de modo parecido⁶³.

En lo que se refiere a retenciones de obras en las aduanas podemos citar la que tuvo lugar en 1836 en la de la Puerta de Toledo de Madrid. En esta ocasión se trataba de veintidós lienzos que pretendía sacar la viuda del embajador de Francia. Sobre algunos de ellos recaía la prohibición de salida, pero tras mediar una inspección de la Academia, a donde fueron trasladados⁶⁴, el Gobierno concedió la autorización para su salida a pesar de la

fecha 6 de mayo de 1828 (30-6/1). La J.O. de 11 de mayo designó a Juan Gálvez y a José Aparicio (88/3). Este hecho también es recogido por **Contento** (1993: 290-291), y por **Antigüedad** (1994: 395) quien apunta que no se sabe exactamente qué cuadros se llevó Wilkie, "pero se conoce que compró el cuadro de Velázquez 'Vieja cocinera y niño recadero', que hoy pertenece a la National Gallery of Scotland, en Edimburgo".

⁶² También se enviaron varios escritos al Gobierno sobre la conservación de edificios históricos, y alguno de ellos llegó a imprimirse (**López**, 1836). La J.O. 6 noviembre 1836 dio cuenta de que una exposición que se había dirigido a las Cortes en este sentido había sido malinterpretada por los diputados, por lo que se acordó hacer una nueva (89/3). Sobre algunas de las consecuencias de las medidas desamortizadoras del período de Mendizábal respecto a las pinturas vid. la siguiente bibliografía: **Guinard**: (1967), **Martín González** (1978), **Baticle y Marinas** (1981), **Marinas** (1983), y **Bello** (1997).

⁶³ Se dio cuenta de ello en la J.P. de 5 de abril de 1836 (128/3).

⁶⁴ *Nota de los cuadros que vinieron de Toledo los que fueron retenidos en la puerta del mismo nombre y conducidos a la Secretaría del Sr. Gobernador Civil y reconocidos por la comisión de la Real Academia de Sn. Fernando fueron trasladados a ella el día 8 de abril de 1836 (36-5/1). La relación incluye solamente los asuntos de los cuadros y sus dimensiones, y en algunos casos el estado de conservación. El intendente provincial Manuel Cortés comunicó con fecha 16 de agosto de 1836 que por R.O. de 5 de agosto se mandaba devolver los cuadros al embajador "previo el examen y calificación hecha por profesor de la Academia para asegurarse que no son de las prohibidas" (34-8/1). El elegido fue Juan Gálvez, quien comprobó que habiendo obras de autores vivos, las había también de las que estaba prohibido sacar. No hemos localizado la relación que hizo Gálvez, pero en el oficio de remisión al secretario de la Academia fechado el 1 de septiembre de 1836 dice que todos son "originales de las varias Escuelas Española, Italiana y Flamenca, debiendo hacer separación de ellas los retratos de la Familia, de S.E., las copias que expresa la lista adjunta, como también las pinturas de D. Federico*

valoración que hizo la Academia⁶⁵. Esta decisión provocó el enojo de la Academia, que consideraba que el embajador (su viuda) tenía todo el derecho a disfrutar de estas obras y de las otras muchas que poseía, pero siempre que no salieran del país⁶⁶, ya que con ello se propiciaban actos como el del barón Taylor que tenía dispuestos unos trescientos cuadros para enviarlos a Valencia y desde allí pasarlos a Francia⁶⁷. En consecuencia, la Academia acordó oficiar a la Reina gobernadora citando las leyes que impedían tales hechos y en virtud de las cuales ni el Gobierno mismo podía autorizarlos mientras no se derogaran, y pidiendo además que los cuadros fueran interceptados⁶⁸.

En el caso del cónsul de los EE.UU. de Norteamérica en Málaga no hubo lugar a inspección previa. Dicho cónsul había legado por disposición testamentaria a su país un retrato de Hernán Cortés obra de Tiziano, y en 1838, su encargado de Negocios en la Corte solicitó del protector el oportuno permiso para exportarlo⁶⁹. La Academia informó que, considerando que éste pudiera ser el único retrato del descubridor, se debería al menos permitir que se sacase una copia para que quedara en España, por lo que el cuadro debería trasladarse antes a Madrid⁷⁰. Sin embargo, el cuadro fue embarcado antes de que el permiso fuera concedido⁷¹.

En 1840 Juana de la Roza Sarratea pidió permiso para sacar del país ocho miniaturas "a que nombra copias, de la tabla que representa un verdugo con la cabeza del Bautista y del cuadro que cita copiado por Blanchard"⁷². En el mismo año el alumno de

Madrazo, las dos del Sr. Bejarano y Alenza, por ser éstas de profesores modernos" (34-8/1). Este hecho también es recogido por **Contenido** (1993: 350-351) y por **Antigüedad** (1994: 396).

⁶⁵ La devolución fue comunicada a la Academia por R.O. de 22 de junio de 1836, vista en la J.O. de 26 del mismo (89/3). Con fecha 21 de julio se notificó al Gobernador Civil que los cuadros habían sido entregados (34-8/1).

⁶⁶ Así lo manifestó Martín de los Heros en la J.O. de 7 de agosto de 1836 (89/3).

⁶⁷ Según manifestó Juan Nicasio Gallego en la J.O. de 7 de agosto de 1836 (89/3).

⁶⁸ Por acuerdo de la J.O. de 7 de agosto de 1836 (89/3) se envió con fecha 1 de septiembre, una representación al secretario del Despacho de Estado y de la Gobernación para que la hiciese llegar a la Reina (34-8/1). En opinión de **Antigüedad** (1994: 396) los cuadros no llegaron a salir.

⁶⁹ La solicitud fue remitida a la Academia con fecha 22 de diciembre de 1838 (34-8/1).

⁷⁰ Por acuerdo de la J.C.P.E. de 25 de enero de 1839 (119/3), aprobado en la J.O. de 27 del mismo (90/3).

⁷¹ Según comunicó el ministro Plenipotenciario de los EE.UU. de América al ministro de Estado español, con fecha 5 de septiembre de 1839, en escrito trasladado a la Academia el 20 del mismo (34-8/1). La J.O. de 8 de diciembre dio cuenta de la celebrada por la J.C.P.E. el 2 de octubre en la que se había acordado que, puesto que no se había podido llevar a cabo la ejecución de la copia, la hiciera "un profesor de mérito de aquella nación" (119/3; 90/3). En la *Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia de Nobles Artes de S. Fernando para la Exposición pública de 1840...* (6/CF.1) figura un retrato anónimo en lienzo de Hernán Cortés, y en la **Guía del Museo...** (1991: 63, n° inv. 31) un "Retrato de Hernán Cortés", anónimo del siglo XVIII.

⁷² La solicitud fue remitida por el protector y vista en la J.O. de 3 de mayo de 1840 (90/3), en donde

la Academia Ricardo Bucelli pidió un certificado de ser suyas tres copias de sendas obras de Murillo que se encontraban en el Museo Real; las copias, hechas al óleo sobre lienzo (facilitando incluso las medidas) eran de "La Anunciación de la Virgen", de "Rebeca y Eliecer" y de "El Niño Dios dando de beber en una concha a S. Juanito". Lo pedía con el fin de "que no se le ponga impedimento al verificar su extracción para el extranjero". Hechas las averiguaciones pertinentes, la Academia le extendió el certificado solicitado⁷³. Por último, citaremos la petición del ciudadano mexicano José Gómez de la Cortina quien pidió permiso en 1843 para llevarse varios cuadros⁷⁴.

Hemos recogido un caso, no de la Academia de Bellas Artes sino de la de la Historia, ocurrido en 1839, que confirma que el problema no era exclusivo de los cuadros, extendiéndose a todas las obras de arte. En marzo de ese año, Domingo Ronchi solicitó permiso de la Academia de la Historia para hacer por su cuenta excavaciones en las ruinas de Itálica y quedarse con los objetos que quisiera, pudiendo hacer con ellos lo que deseara, incluso venderlos dentro o fuera del país. La Academia le contestó recordándole una R. Cédula de 6 de julio de 1803 por la que se ponían bajo su custodia e inspección los monumentos de toda clase existentes en el Reino, así como otras RR.OO. de 10 de septiembre de 1818 y de 12 de agosto de 1827, que confirmaban la R.C. de 1803, y otra R.O. de 29 de abril de 1827 por la que el asistente de Sevilla era nombrado protector de los monumentos de la antigüedad existentes en la ciudad y sus contornos, sin perjuicio de la inspección general de la Academia de la Historia; y por último, aducía otra R.O. de 20 de agosto de 1838 por la que se prohibía sacar de España pinturas, antigüedades u otros objetos artísticos, "con el laudable fin de que se guardasen entre nosotros no sólo para el honor y gloria nacional, sino también por el grande auxilio que presentan como monumentos históricos a la ilustración de nuestra literatura y artes". En consecuencia, la Academia de la Historia se negó a conceder a Domingo Ronchi el permiso que solicitaba, y al tiempo se quejó de las mermas sufridas por España en lo que se refería a su patrimonio artístico: "Bastantes y bien sensibles pérdidas ha sufrido ya nuestro país en pinturas clásicas, en bellas esculturas, en libros raros, y preciosos manuscritos, que desde la guerra de la independencia acá han desaparecido y van desapareciendo de España con oprobio y desdoro de esta pobre Nación. Pero estaba reservada para estos aciagos días intentar lucrarse y extraer del Reino hasta lo

se decidió pasarla a informe de la J.C.P.E., pero en sus actas no figura alusión alguna al tema (119/3).

⁷³ La solicitud de Bucelli está firmada el 19 de noviembre de 1840; al margen lleva una nota firmada por Inclán en la que dice que se pidan informes a José Madrazo; otra nota marginal firmada el día 20 por Madrazo certifica que Bucelli ha realizado las copias que dice. Y por último, la Academia le expide el certificado fechado el 23 de noviembre (13-7/1).

⁷⁴ La J.C.P.E. de 24 de noviembre de 1843 recibió la orden urgente del ministerio de Estado para que se informase; la celebrada el día 26 dio cuenta de que habían pasado a reconocer los cuadros José Madrazo, Francisco Elías y Rafael Tejeo, quienes habían elaborado una relación con los asuntos y las dimensiones, y se acordó informaran directamente a la Academia sin necesidad de convocar nueva reunión (119/3). Se dio cuenta de todo en la J.O. de 23 de diciembre (90/3).

que por hallarse sepultado en el seno de la tierra, no han podido arrancarnos ni los ejércitos de Napoleón ni las mañosas intrigas de astutos comisionados de varios países para decorar y ennoblecer sus Gabinetes de Historia Natural"⁷⁵.

En lo que se refiere a la entrada en España de obras procedentes de otros países, la Academia ya había intervenido en 1796 cuando, a requerimiento del protector, príncipe de la Paz, fue consultada acerca de la solicitud que había hecho el sacerdote francés José Delpech refiriendo que un pariente suyo, Guillermo Martín, quería traer a España "una colección muy rica, muy numerosa, y de primera clase, de retratos originales de los maestros del arte, los más famosos en los siglos pasados [...] colección en fin idónea para componer, y formar ya una Galería, ya un Museo". Delpech solicitaba el permiso, en nombre de Martín, para traer las obras y poderlas vender sin tener que pagar "el treinta y tres por ciento de la estimación" que pedía la administración de Aduanas y Alcabalas; también solicitaba autorización para que, en el caso de que no las vendiese todas, se las pudiera volver a llevar sin ningún tipo de impedimento⁷⁶. La Academia contestó diciendo que sería muy conveniente que se facilitase la entrada de este tipo de obras y se permitiese su salida sin ningún gravamen, y al tiempo añadía que se podría hacer extensiva esta consideración respecto a las obras de pintores modernos vivos y a las obras de escultura, diseño y grabado, pues con ello se contribuiría a aumentar el conocimiento de otros artistas dentro del país⁷⁷. De acuerdo con estas ideas, cuando en 1799 el francés Juan Pujou pidió permiso para introducir en el país varias pinturas y esculturas, se solicitó que la Academia acudiese a la aduana para tomar nota exacta de todas las obras y extender un certificado por si posteriormente decidía su propietario volverlas a sacar⁷⁸.

4. LA CENSURA DE PUBLICACIONES ARTÍSTICAS

La Academia también fue utilizada como órgano consultivo de cuestiones relacionadas con la publicación de obras artístico-literarias. Al igual que en los casos anteriores, las consultas las hacían tanto particulares como entidades públicas. Téngase en

⁷⁵ La solicitud de Domingo Ronchi está firmada el 11 de marzo de 1839 y el informe de la Academia de la Historia el 3 de abril (52-2/2).

⁷⁶ La solicitud de Delpech está fechada el 2 de septiembre de 1796, y el oficio del príncipe de la Paz remitiéndolo el 3 de octubre (34-8/1); ambos fueron vistos en la J.P. de 30 de octubre (125/3).

⁷⁷ El informe de respuesta al príncipe de la Paz está fechado el 2 de noviembre de 1796 (34-8/1).

⁷⁸ Estas noticias están sacadas de un extracto realizado por Juan Pascual Colomer en 10 de marzo de 1819 (34-2/1). Se conserva también un oficio de Isidoro Bosarte dirigido al conserje Durán fechado el 19 de agosto de 1799 en el que le participa que "Luego que por parte de D. Juan Bautista Pujou (o Puyot) se de a Vm. noticia de haber llegado a la Real Aduana de esta Corte un cajón de pinturas, se servirá Vm. darme aviso y también a Dn. Mariano Maella para que pasemos a reconocerlas de Rl. Orden" (104-3/5).

cuenta que en 1805 entró en vigor un *Nuevo Reglamento de Imprentas*, por el cual, antes de la publicación de cualquier obra, se debían presentar al juzgado de Imprentas el original de la obra más un ejemplar impreso para su confrontación⁷⁹. Al margen, la Academia ejerció también la autocensura respecto a las "cartillas" mandadas elaborar a sus propios profesores para utilizarlas en la enseñanza, como hemos visto al hablar del plan de estudios, así como sobre los textos que debían componer las *Distribuciones de los premios*, y, como parte del plan de publicaciones de la propia Academia, sobre la impresión de las reales órdenes y disposiciones relativas a su existencia y funcionamiento (de las que tenemos constancia desde 1797 hasta 1803)⁸⁰.

Recogemos aquí algunas noticias de censura no sólo de textos sino también de sus ilustraciones. Aunque generalmente las obras que se presentaban para que la Academia diese su visto bueno eran impresos ajenos a ella, en ocasiones se trataba de manuscritos que se le ofrecían para que se hiciera cargo de la edición. Este fue el caso del *Diccionario de las vidas de los pintores y escultores españoles, y de los extranjeros que han trabajado en España* de Juan Agustín Ceán Bermúdez. A mediados de 1799 el viceprotector presentó dos tomos manuscritos "proponiendo a la Academia que esta obra pudiera imprimirse del fondo de sus caudales reintegrándose luego en la venta de ejemplares del costo que hubiese tenido".

⁷⁹ De este nuevo *Reglamento* se dio cuenta en la J.P. de 11 de agosto de 1805. Además se tenían que presentar otros seis ejemplares de cada obra, uno de ellos encuadernado en pasta destinado a la Biblioteca Real (126/3). Esta medida se modificó en un Decreto de 23 de abril de 1813, por el que se mandó entregar a la Biblioteca de las Cortes dos ejemplares de todos los impresos que se publicasen en la Monarquía, decreto que fue restablecido por una R.O. de 9 de febrero de 1837, de la que se dio cuenta en la J.O. de 19 de febrero del mismo año (89/3).

⁸⁰ Por acuerdo de la J.P. de 5 de febrero de 1797. En la J.P. de 3 de febrero de 1799 se acordó "reimprimir en 8º del tamaño de los Estatutos, un manual de aquellas Órdenes Reales más precisas que gobiernan en la Academia para que se repartan entre los Señores de la Junta particular". En la J.P. de 7 de abril de 1799 el secretario Isidoro Bosarte presentó "la colección de todas las Reales Órdenes, oficios y demás papeles procedentes de la Autoridad Superior gubernativa de la Academia desde sus principios o Junta Preparatoria hasta el día de hoy, en dos volúmenes, el primero encuadernado en tafete que comprende las reales órdenes para la erección y gobierno de la Academia desde el Plan que dio D. Domingo Olivieri hasta la mitad del año de 1760; todo lo cual existía en el Archivo sin encuadernar en una copia uniforme y seguida, hecha por dirección del Sor. Hermosilla; y el segundo desde donde acaba dicha colección o copia hasta la R.O. de 10 de marzo del corriente año; la cual se continuará hasta fin del siglo o año de 800 inclusive para formar un tomo 2º que se encuadernará asimismo como el primero, y así sucesivamente se irá haciendo esta recopilación"; también presentó un "Apéndice" al tomo 1º, y el "Índice" del tomo 2º, siendo preciso hacerlo de igual modo del 1º (125/3). En la J.P. de 13 de febrero de 1803 se presentó la "colección de reales órdenes que se han ido formando en la secretaría dirigidas a la Academia, y de otras de las que se ha tenido copia remitida al Consejo y otros Cuerpos", y se acordó que Antonio Ranz Romanillos y José L. Munárriz las examinasen y eligieran las más necesarias "para formar un Manual que deberá la Academia tener a la vista". Ambos presentaron a la J.P. de 6 de noviembre de 1803 "la colección de reales órdenes" comunicadas a la Academia y a otros Cuerpos sobre asuntos de las Nobles artes, "con dos índices [...], el uno cronológico y el otro sistemático o por materias, a fin de poder hallar con facilidad las que sean necesarias, y formar el Manual de las que apetecen a la Academia"; se acordó imprimirlos con el fin de distribuirlos entre los "individuos del Cuerpo" (126/3). No hemos conseguido localizar ninguno de estos impresos, aunque sí partes incompletas manuscritas.

Argumentaba que con ello se conseguiría "que no quedase inédita una fatiga tan erudita y de tantos años del Sr. académico de honor D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, y [...] satisfecha y reintegrada la Academia del gasto de impresión quedaría el caudal restante de ejemplares a beneficio del autor". Según el acta de la reunión, el acuerdo se lo había insinuado el propio Ceán al viceprotector, quien "lo había remitido al juicio de la junta, la cual de común acuerdo convino en que así se hiciese, y que se formase una [junta] extraordinaria de censura, en que interviniese también el autor para conferir sobre los puntos en que ocurriese algún reparo". La idea fue aprobada, y se nombró para censurar la obra a Nicolás de Vargas, Martín Fernández de Navarrete, Ramón Cabrera, al director general (Isidro Carnicero) y al secretario (Isidoro Bosarte)⁸¹. Esta comisión celebró tres juntas, y sus conclusiones respecto a los dos primeros tomos fueron presentadas inmediatamente, acordándose que se imprimieran bajo los auspicios de la Academia y que el autor eligiese la imprenta y corrigiera las pruebas⁸² ayudado por Ramón Cabrera⁸³. Para mediados de 1800 estaba ya impreso el tomo primero y se celebraron el "celo, laboriosidad, exactitud y desempeño" de Ceán, acordándose que se vendiera la obra completa, según fuera saliendo a la luz, en la propia Academia⁸⁴.

Otro caso fue el de Vicente María Requeno Vives, ex-jesuita aragonés y académico de pintura de la Escuela de Bolonia, quien remitió en 1799 los manuscritos de dos obras suyas tituladas *Libro de las formas de todo género de Pintura*, y *Observaciones sobre la Pintura lineal o gráfica de los griegos y sobre la monocromía, o de un solo color*, con la intención de que la Academia emitiese su parecer⁸⁵. En 1807 los reclamó ante el Rey y el protector pidió a la Academia que informase sobre su paradero y sobre su mérito, diciendo que el autor había supuesto, al no haber tenido hasta entonces noticias de la Academia, que no se habría "hecho uso alguno de ellos", y pedía que "se le entregasen para su publicación" ya que veía la posibilidad de publicarlos en Roma, su actual residencia⁸⁶.

⁸¹ El manuscrito se presentó a la J.P. de 4 de agosto de 1799, la misma en la que se acordó la composición de los miembros de la junta extraordinaria de censura (125/3).

⁸² Se presentaron en la J.P. de 1 de septiembre de 1799 (125/3).

⁸³ Por acuerdo de la J.P. de 6 de octubre de 1799 (125/3).

⁸⁴ Por acuerdo de la J.P. de 1 de junio de 1800. También se acordó que se enviaran algunos ejemplares a varias autoridades e instituciones. La J.P. de 3 de agosto dio cuenta de que estaba impreso y publicado el tomo segundo, y la de 7 de septiembre de que estaba el tomo tercero (125/3). Con motivo del segundo centenario del nacimiento de Ceán Bermúdez, la Academia publicó varios artículos sobre él, una selección de textos sobre la pintura española incluida en su *Historia del Arte de la Pintura* y el 'Índice' de sus once tomos, y dos necrológicas contemporáneas a Ceán; en esta ocasión **López Otero** (1951-52) analizó, entre otros, el *Diccionario*.

⁸⁵ El viceprotector presentó a la J.P. de 1 de septiembre de 1799 los dos cuadernos manuscritos de Requeno diciendo que los ofrecía a la Academia, por lo que se le nombró académico de honor (125/3).

⁸⁶ Según se dio cuenta en la J.P. de 1 de febrero de 1807, en la que se acordó pasarlas a examen de Gregorio Ferro, Francisco Javier Ramos y Mariano Salvador Maella (126/3).

La Academia encargó a Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro y Francisco Javier Ramos que informasen sobre ambas obras. Maella informó que el *Libro de las formas...* no encerraba novedad alguna que justificase su mérito, ya que no acababa de demostrar claramente las teorías que exponía su autor, y, además, "se hallan estos mismos puntos tratados con mucha más energía por Leonardo de Vinci, Juan Bautista Alberti, Franconi, Palomino, Mengs, y aún Dn. Felipe de Guevara en sus *Comentarios de la Pintura*". También criticaba su atrevimiento en las valoraciones que hacía de cuadros de los mejores artistas, pues éstas -decía- las debería hacer "quien tuviera más conocimiento de las Artes", y con ello quedaba al descubierto al hablar de los colores utilizados por algunos pintores antiguos. Por tanto, aunque no reprobaba la obra no lo consideraba útil para los profesores y además conduciría a confusión a los que no lo eran⁸⁷. Respecto a las *Observaciones sobre la Pintura lineal...* tampoco veía Maella en sus planteamientos ventaja alguna, señalándole incluso algunos errores⁸⁸. Gregorio Ferro se limitó a decir respecto al primer manuscrito que notaba demasiados errores de sintaxis, debidos posiblemente a los muchos años que el autor llevaba residiendo fuera de España⁸⁹. En cuanto a las *Observaciones sobre la Pintura lineal...* explicaba que aun no siendo novedoso, lo consideraba muy útil, y añadía que "la materia estaba tratada con propiedad; su lección instruye y deleita; circunstancias que hacen acreedor al librito a que ande en manos de los jóvenes aficionados a este estudio"⁹⁰. En cambio Francisco Javier Ramos era de la opinión de que no se sacaría ninguna ventaja de la publicación de esta última obra, e hizo una extensa crítica de los puntos en que se mostraba discordante con las teorías de su maestro Mengs⁹¹. Y respecto al *Libro de las formas...* decía que, salvando los problemas de sintaxis, lo encontraba "sembrado de consejos o documentos útiles y apreciables, y otros que no son admirables por erróneos y perjudiciales", señalando además que los primeros eran ya conocidos por todos y respecto a los segundos que encontraba indigno que criticase a Rafael por su manera de tratar la naturaleza "porque pintaba los sayones con elegancia y gentileza", o que dijese que Alberti no entendió la manera que tenían los griegos de emplear los colores, ni los elementos de la física, elementos que, junto a otros contenidos en el libro, le llevaban a considerarlo no apto para su publicación⁹².

También se solicitaron las opiniones de los académicos José Luis Munárriz y Manuel de Ribera. Respecto a las *Observaciones sobre la Pintura lineal...* Munárriz se

⁸⁷ Maella firmaba su informe el 13 de febrero de 1807 (16-44/1).

⁸⁸ Maella firmó su escrito el 25 de febrero de 1807 (16-44/1).

⁸⁹ Ferro firmaba su escrito el 14 de marzo de 1807 (16-44/1).

⁹⁰ Ferro firmó su informe el 12 de febrero de 1807 (16-44/1).

⁹¹ Ramos firmaba su escrito el 17 de febrero de 1807 (16-44/1).

⁹² Ramos firmó su escrito el 1 de abril de 1807 (16-44/1).

mostró partidario de su publicación, afirmando que las ideas plasmadas "coinciden con las que han gobernado a la Junta de Estudios en el plan en que está entendiendo, aunque el Sr. Requeno les ha dado mayor extensión e importancia"⁹³. En cambio, Manuel de Ribera no la consideraba digna de que la Academia la editase por sí o con su licencia, diciendo que su doctrina "induce a un nuevo método de aprender el dibujo y la pintura" basado en puntos muy discutibles y de poca consistencia⁹⁴. La otra obra, el *Libro de las formas...*, le parecía a Munárriz "bastante confusa, de ideas muy generales y vagas y tal vez inexactas, y de consiguiente de poca utilidad aún para los profesores", por lo que decía que la Academia no debería avalarla⁹⁵. Su opinión sería compartida por Manuel de Ribera, quien añadía que estaba llena de ideas inconexas y triviales y escrita de una manera pobre y desaliñada⁹⁶. Finalmente, tras ser examinadas las dos obras y una vez visto que no presentaba interés suficiente para la Academia, "sin hablar de su corto mérito", fueron remitidas al protector para que las devolviese a Requeno⁹⁷. Sin embargo, tras ser puesto en antecedentes de la intención poco clara de la petición, el protector decidió que la Academia las conservase, aunque permitiendo al autor sacar las copias que gustase⁹⁸.

Otro caso fue el planteado a finales de 1802, cuando la viuda de Luis Paret Alcázar, Micaela Fourdinier, ofreció a la Academia la traducción que había hecho su difunto esposo de la obra de Camper "*Sobre las variedades que constituyen la diferencia positiva de los rasgos del rostro en los hombres de diversas edades y distintos países*". Al hacerlo explicaba que la obra "contribuiría no poco a los progresos de las Artes y a la fama póstuma de aquél [...] pero esta publicación no es empresa para una mujer ni para mis medios"⁹⁹. Como en otras ocasiones, la Academia acordó encargar un informe a varios académicos. José Luis Munárriz se mostró favorable a la propuesta, mientras que Ramón Cabrera opinó que la traducción no estaba bien hecha¹⁰⁰; por su

⁹³ Munárriz firmaba su escrito el 28 de febrero de 1807 (16-44/1).

⁹⁴ Ribera firmaba su escrito el 14 de marzo de 1807 (16-44/1).

⁹⁵ Munárriz firmó su escrito el 27 de mayo de 1807 (16-44/1).

⁹⁶ Ribera firmó su escrito el 1 de junio de 1807 (16-44/1).

⁹⁷ Con oficio del 9 de julio de 1807 (16-44/1).

⁹⁸ Según oficio firmado por Cevallos el 19 de agosto de 1807 (16-44/1). Ambas obras se conservan en el Archivo, manuscritas, y sin fecha: *Libro de las formas de todo género de pintura, por...* (308-6/3), y *Observaciones sobre la pintura lineal o gráfica de los Griegos: y sobre la monocromía, o de un solo color, dirigidas a la Real Academia de Nobles Artes de Madrid, por el abate...* (308-7/3).

⁹⁹ Micaela Fourdinier firmaba su escrito el 4 de diciembre de 1802. En el margen de ésta hay una anotación que dice: "Junta Particular de 5 de diciembre de 1802. Comisión a los Sres. D. Ramón Cabrera, Dn. Josef Luis Munarriz, y Dn. Manuel de Ribera, para que vean esta traducción e informen a la Academia sobre el mérito y circunstancias de ella relativamente a los fines del Instituto" (16-18/1; 125/3).

¹⁰⁰ José Luis Munárriz emitió su informe con fecha 7 de enero de 1803 y Ramón Cabrera el 3 de abril (16-44/1).

parte Manuel de Ribera explicó que la publicación le parecía útil "porque lo es sin duda la de todas las de esta clase para aquellos Profesores que por medio del estudio aspiren a la rectificación de los conocimientos prácticos con que se hallan, y a mejorar el uso de aquella misma facilidad que deben a la material repetición de lo que aprendieron". Éste último añadía lo siguiente: "El por qué de la dirección de cada línea es la verdadera escuela de corrección: escuela tan necesaria como todos conocen para no desgraciar las propias obras originales, juzgar sin equivocación de las ajenas, y no malograr el tiempo y el trabajo en trasladar las que no merecen repetirse. Esta obra contiene lecciones importantes para la escuela de corrección, enseñando al mismo tiempo lo Bello y Sublime principalmente del rostro humano; y aunque aquellos de nuestros jóvenes que desconocen la Geometría no se hallan a mi parecer, en estado de disfrutarlas, podrán aprovecharse de ellas los que convencidos de que sin Geometría no cabe exactitud ni corrección, se hayan dedicado o dediquen a aprenderla. La traducción esta hecha, en mi concepto, con toda la inteligencia que podíamos prometernos del difunto D. Luis Paret; pero entiendo que si hubiere de publicarse convendrá añadirla claridad y hermosura: mejora que la Academia podrá confiar a alguna de las plumas felices, que en ella misma tienen acreditadas la propiedad y gala con que saben hacer perceptible, persuasivo y encantador cuanto trata"¹⁰¹. Sin embargo, casi un año y medio después se acordó devolver el manuscrito a la viuda de Paret¹⁰².

Años más tarde, en 1839, José Picado ofreció vender a la Academia una obra de otro difunto profesor de la Academia, quizás para que la publicara por su cuenta. Se trataba de la *Instrucción metódica de la Pintura* de Cosme de Acuña. Picado se presentaba como testamentario de la viuda de Acuña, Francisca Regio, y proponía a la Academia que le comprase el manuscrito "que en el año de 1807 se hallaba escribiendo" Acuña; decía que la obra "parece concluida, pero le faltan varias figuras, y según en el estado en que se encontró a la muerte de dicha Señora, la presento a V.E. en dos legajos, el uno puesto en limpio, y el otro en borradores, con muchas notas interesantes". El informe que se emitió al respecto decía que "Esta obra que aparece como escrita para los discípulos pensionados por Nueva España de los que fue el Sr. Acuña director, abrazó los cuatro tratados que titula de Geometría Práctica, de la Proporción, de la Anatomía Pictórica, que divide en dos partes, la primera de la Osteología, y la segunda de la Miología; y el de la Perspectiva, carece de láminas, y por consiguiente del aprecio que podría tener según su mayor o menor merito". Debido a ello, la Academia consideró que debía devolverlo, pues "solo serviría para aglomeramiento de papeles en su Archi-

¹⁰¹ Manuel de Rivera informó a la J.P. con fecha 22 de abril de 1803 (16-18/1). En la de 1 de mayo de 1803 se presentaron los informes de los tres, pero se decidió aplazar la resolución para otra junta (126/3).

¹⁰² Por acuerdo de la J.P. de 5 de mayo de 1804 (126/3), que le fue comunicado con oficio de 12 del mismo (16-44/1).

vo". Pero finalmente se acordó que el secretario "vea si puede adquirirle por un módico precio", como así se hizo¹⁰³.

Por otra parte, en 1803 Domingo Antonio Velasco solicitó del Rey la gracia de propiciar la publicación de su *Curso metódico del dibujo*. De nuevo se pidieron informes a la Academia¹⁰⁴ y, tras consultar a Juan Pedro Arnal, Isidro Carnicero y Mariano Salvador Maella¹⁰⁵, se informó favorablemente, aunque con la indicación de que lo retocara en algunos puntos y volviera a presentarlo antes de que estuviese listo para imprimirse¹⁰⁶. Asintiendo a ello, el Rey ordenó que "la expresada obra se presente a la Academia antes de estar grabada e impresa a fin de que este Cuerpo haga las advertencias o reparos que convenga, eligiendo el autor el grabador que le acomode, pero debe caminar con dependencia de una comisión que nombre la misma Academia para dirigir esta obra"¹⁰⁷. No se vuelve a tener noticias de la obra hasta 1814, cuando el propio autor la remitió a la Academia¹⁰⁸. La junta acusó recibo de su memorial "consiguiente a la R.O. de 2 de abril de 1805, [por el que] presenta para la censura de la Academia, en 21 números, con un cuaderno de Geometría práctica, y un tratado de Anatomía exterior", y además de acceder a la petición de Velasco de que se le permitiese estar presente para ser preguntado sobre lo que se estimase oportuno, acordó nombrar una comisión para estudiar el caso (compuesta por Alonso Arias Gago, Manuel de Ribera, Pablo Recio, los seis directores y José Antonio Folch)¹⁰⁹. En abril de 1815 la comisión presentó su informe sobre el *Estudio metódico del dibujo* y se acordó responder a Velasco que aunque su idea era muy laudable y el plan que proponía bueno y el mismo que la Academia había pensado muchas veces, "la ejecución está distante de aquella perfección que debe tener para que salga con aprobación de la misma", por lo que se le devolvió la obra¹¹⁰.

¹⁰³ El escrito de Picado está firmado el 8 de agosto de 1839 (15-13/1). Examinado e informado en la J.C.P.E. de 30 de agosto (119/3), fue aprobado en la J.O. de 15 de septiembre, la misma en que se comisionó a Juan Miguel Inclán para ver si se podía adquirir por un módico precio (90/3): y, efectivamente, se compró (276/3) y se conserva en el Archivo (315-1/3).

¹⁰⁴ El protector lo remitió a informe con fecha 24 de noviembre de 1803 (16-44/1).

¹⁰⁵ Quienes emitieron sus informes entre diciembre de 1803 y enero de 1804 (16-44/1).

¹⁰⁶ Según informe dirigido al protector Cevallos fechado el 19 de enero de 1804 (16-44/1).

¹⁰⁷ Por R.O. comunicada por el protector el 8 de febrero de 1804 y vista en la J.P. de 4 de marzo, la misma que comisionó a Agustín de Betancourt, José Ortiz y Manuel de Ribera para que, junto a los tres directores, Juan Pedro Arnal, Isidro Carnicero y Mariano S. Maella, examinasen el manuscrito. La J.P. de 5 de mayo de 1805 recibió la R.O. de 2 de abril comunicada por el protector relativa a su solicitud de censura y se acordó que cuando se recibiese se examinaría, pues ya estaba enterada del asunto por otra R.O. de 8 de febrero de 1804 y J.P. de 4 de marzo (126/3).

¹⁰⁸ Con carta del 19 de octubre de 1814 (16-44/1).

¹⁰⁹ Por acuerdo de la J.O. de 6 de noviembre de 1814 (87/3).

¹¹⁰ El informe de la comisión está firmado el 17 de marzo de 1815 (16-44/1), y fue visto en la J.O.

Otro caso se presentó en 1803, cuando el juez de Imprentas, conde de Isla, remitió a informe la solicitud de licencia que había hecho el capitán José María Calderón de la Barca, para publicar una *Disertación sobre los colores primitivos*¹¹¹. Al año siguiente el autor reclamó la obra a la Academia desde Santillana de la Mar, diciendo que "el marqués de Espeja y D. Pedro Arnal me dijeron estaba en poder de Vm. mi traducción de la obra portuguesa relativa a los *Colores primitivos* que tuvo la sanción de la Academia y Vm. orden para devolvérmela". Advertía que "mi pronta salida de Madrid no me dio lugar para pasar a casa de Vm. y recogerla", por lo que pedía que le fuese entregada a José María Mioño¹¹². Isidoro Bosarte respondió que efectivamente la obra "estaba en el Archivo de la Academia; y con orden verbal del Sor. Marqués de Espeja, actual viceprotector de ella, se la entregué a Dn. Pedro Arnal, actual director general de la misma Academia". Continuaba diciendo que después de esto fue cuando el juez de Imprentas le había pedido el informe relacionado con la licencia de publicación, y en vista de ello "la he hecho examinar y con la censura que de ella han dado la tengo en mi poder y la devolveré cualquier día de estos al dicho Señor Juez de Imprentas de cuyo Juzgado podrá recogerla luego el dicho Señor Dn. José Calderón"¹¹³. El informe que remitió la Academia al juez de Imprentas era largo y detallado, y decía que lo había encargado a "sujetos de profesión físico-matemáticos en quienes debo de tener confianza, cuyo parecer en sustancia es que no consideran en estado de imprimirse todavía este papel antes de que el traductor le de la última mano. Lo primero porque tiene muchas erratas de mano del escribano. Lo segundo porque se encuentran varios huecos en donde se han de colocar expresiones que aún no se han traducido. Lo tercero porque falta alguna otra figura por concluir en las láminas; parece según el contexto que la mayor parte de éstas ha de ser de diferentes colores y el traductor las pone todas de tinta. Lo cuarto porque en algunos pasajes se ven signos o guiones para poner notas que no se han puesto". Y proseguía: "Además de estas razones [los informantes] han advertido que la traducción del extracto sucinto que formó el Secretario de la Academia de Londres está por concluir, y que en él no se encuentra ningún dictamen de aquella Academia. En vez de extracto parecía más acertado imprimir la memoria sobre la formación natural de los colores lo primero que contenerse en ella por vía de introducción, una enumeración de los principios que forman la materia de la obra de donde se ha sacado dicho extracto; y lo segundo por presentar una serie de experimentos hechos en Madrid

de 8 de abril (87/3). El 14 de abril se le notificó el parecer al interesado (16-44/1).

¹¹¹ Su solicitud está firmada el 19 de agosto de 1803, y con decreto marginal de 5 de septiembre el conde de Isla decía que pasase a "D. Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de Sn. Fernando, para que haciéndola examinar a los individuos de su confianza, me diga si habrá o no inconveniente en su impresión y publicación" (16-44/1).

¹¹² En carta firmada en Santillana de la Mar el 24 de julio de 1804 (16-44/1).

¹¹³ En carta firmada el 10 de agosto de 1804 (16-44/1).

con los cuales confirma el autor más a su satisfacción la doctrina de la disertación. También han advertido que en el párrafo 61 de la memoria faltan dos o tres renglones por traducir"¹¹⁴.

En realidad, la obra había llegado a la Academia en 1798 y era una traducción de la del portugués Carvalho Sampayo. Estaba compuesta de dos partes, una sobre "la luz" y otra sobre "los colores", que fueron sometidas a informe de Ramón Cabrera, Juan Pedro Arnal y Francisco Javier Ramos¹¹⁵. Cabrera dijo que su publicación podía ser muy provechosa a los profesores de pintura al ser una de sus partes una disertación sobre los colores primitivos y la otra un tratado sobre la composición artificial de los mismos, por lo que la Academia "hará una cosa digna de sí, proporcionando los medios necesarios para que tales opúsculos vean la luz pública"¹¹⁶. Juan Pedro Arnal informó sobre los dos opúsculos, titulado uno *Disertación sobre los colores primitivos, con un breve tratado de la composición artificial de los colores*, y el otro *Memoria sobre la formación natural de los colores*. Arnal opinaba que ambos trataban la materia "por principios científicos y razonados con la mayor profundidad y exactitud; por lo que no puede menos de ser su lectura agradable e instructiva, y su impresión de una general utilidad, para lo cual no se me ofrece reparo alguno"¹¹⁷. Y Francisco J. Ramos, ensalzando a su autor, de quien decía que "es acreedor y digno de mucho elogio, por la profundidad de su filosofía, e inteligencia en la química, física y óptica, mediante las cuales ha hecho tan prolijas indagaciones y experimentos, que por la novedad hacen sus escritos amenos y deleitantes", puso algunos reparos porque advertía cierta "redundancia y sobrada metafísica" y no participaba del todo de su teoría de los colores primarios. Por ello concluía diciendo que "de la indagaciones hechas por dicho autor no puede seguirse ventaja alguna considerable a nuestra profesión, al mismo tiempo que celebro y admiro sus descubrimientos que pueden tal vez ser útiles para otras"¹¹⁸. Finalmente, y tras ser sometidos a votación los criterios de los informantes, se acordó que la obra era apta para publicarse¹¹⁹. Se conserva una nota sin fecha ni firma que dice lo siguiente:

¹¹⁴ Informe fechado el 8 de septiembre de 1804 y en el que se decía que se le devolviera el manuscrito (16-44/1).

¹¹⁵ La J.P. de 1 de abril de 1798 dio cuenta de que el viceprotector había presentado la traducción al castellano de "las memorias sobre la luz y colores" del Sr. Carvalho, caballero de la Orden de Malta y embajador de Portugal, hecha por el capitán de Guardias Españolas José Calderón de la Barca, diciendo "habérsele recomendado mucho esta obrita por la utilidad que de ella pueda resultar a los objetos y fines del Instituto de la Academia". Se acordó que informasen Cabrera, Arnal y Ramos (125/3). A los tres se les ofició con fecha 9 de abril para que informaran sobre la utilidad que pudiera tener la publicación de estas obras (16-27/1).

¹¹⁶ Ramón Cabrera firmaba su informe el 3 de mayo de 1798 (16-27/1).

¹¹⁷ Juan Pedro Arnal firmaba su informe el 1 de julio de 1798 (16-27/1).

¹¹⁸ Francisco J. Ramos firmó su informe el 6 de julio de 1798 (16-27/1).

¹¹⁹ Por acuerdo de la J.P. de 5 de agosto de 1798 (125/3). Se conserva una nota con los votos

"Esta obra o traducción de dos memorias sobre la luz y los colores no llegó a imprimirse, porque habiéndose examinado últimamente por el Director de Matemáticas D. Antonio de Varas determinó la Academia devolverla a su dueño"¹²⁰. Pero, como acabamos de ver, la obra no se devolvió, ya que seguía en el Archivo de la Academia en 1804 cuando el traductor la reclamó.

Por otra parte, en 1806 Manuel Nápoli pidió permiso para publicar en el *Diario de Madrid* su método particular "para quitar el lustre y barnices de los cuadros al óleo". Se comisionó a Gregorio Ferro y a Francisco Javier Ramos para que emitiesen informe. Tras hacerlo ambos favorablemente¹²¹, se le comunicó al Rey, quien concedió a Nápoli lo que había solicitado¹²².

En 1815 fue de nuevo el juez de Imprentas quien pasó a informe de la Academia tres cartas cruzadas entre religiosos trinitarios calzados que trataban del modo en el que José Aparicio había concebido el asunto de su cuadro de la "Redención en Argel de orden y con auxilio de Carlos III", en el que había representado a los mercedarios calzados y trinitarios descalzos pero no a los miembros de su congregación, que también habían tomado parte en el evento¹²³. José Aparicio, tras tener conocimiento del hecho, insertó en el cuadro la figura de un trinitario calzado, lo que llevó a los religiosos a redactar una nueva carta, a manera de postdata, en la que "dejando a cubierto la estimación, mérito y providad del autor", le consideraban "digno de los mayores elogios y acreedor a eternizar su memoria en los fastos de las Bellas Artes". La Comisión encargó el informe a Manuel Abellá y a Pablo Lozano, quienes encontraron el escrito "muy digno de la luz pública", y dijeron que, puesto que Aparicio había corregido ya el cuadro, era de esperar que el autor del escrito "omitiese sus moderadas quejas, y las convirtiese en alavanzas de Aparicio, que tan justamente las tiene merecidas"¹²⁴. Sin

emitidos por cada uno de los asistentes a la junta. Votaron a favor de la publicación Fernández de Navarrete, Celle, Lugo, Cabrera, Camino, Ortiz, Vargas Ponce, el conde de Fernz. [¿?], Ríos y el viceprotector, y en contra Vargas, Ceán, Capiscol, Posada, el marqués de Espeja, Huerta y Colona; no votó el secretario (16-27/1). En la J.P. de 4 de agosto de 1799 se acordó que se encargase la impresión a la imprenta del académico de mérito por el grabado Antonio Espinosa (125/3).

¹²⁰ Nota anónima sin fecha (16-27/1).

¹²¹ El viceprotector presentó a la J.O. de 4 de mayo de 1806 la R.O. de 13 de abril por la que se mandaba informar; en ella se acordó comisionar a Ferro y a Ramos para que emitieran su informe y despachar éste pronto, sin esperar a otra junta, en el caso de que fuera favorable (87/3). Se conserva una copia de la representación al rey y del método propuesto, sin fecha (16-44/1). La J.O. de 1 de junio acusó recibo de los informes favorables (16-44/1).

¹²² Por R.O. de 4 de julio de 1806, vista en la J.O. del día 6 (87/3; 16-44/1).

¹²³ *Idea histórica de la redención ejecutada en Argel de orden y con los auxilios del Señor Dn. Carlos 3º por los Religiosos Trinitarios Descalzos en el año de 1768, y observación sobre el cuadro del Profesor D. José Aparicio que le representa, en tres cartas de un Trinitario Calzado a un amigo suyo del mismo orden* (16-44/1).

¹²⁴ El oficio del juez de Imprentas, Nicolás Mª de Sierra, adjuntando el escrito, está fechado el 8 de

embargo, el asunto se dilataría por un tiempo, ya que, a pesar de las recomendaciones, el académico de honor Pablo Lozano pudo comprobar al revisar el asunto que "han sido vanos los consejos pacíficos de los censores, y que el autor insiste en su primer propósito, dando aún valor mucho mayor de lo que es en sí, al olvido e ignorancia de D. José Aparicio, a quien no me persuado se le pueda acusar de hombre de mala fe". Por lo demás, Lozano creía que la Academia ya había hecho suficiente con llamar la atención del pintor, y, tras recordar que, puesto que el texto no contenía "cosa contraria a la fe, buenas costumbres y regalías de S.M." y lo que se debatían eran cuestiones históricas y no artísticas, informó que el aprobar su publicación o no era ya asunto del juez de Imprentas¹²⁵.

Otro asunto fue el planteado en 1818 por Joaquín Mariano de Alcántara y Boria al enviar una *Memoria sobre las Nobles Artes*. La Academia, al acusar recibo, le contestó diciendo que consideraba que la había remitido como testimonio de sus deseos de ser nombrado académico de mérito. Años más tarde, en 1827, Alcántara solicitaría una certificación de haber dedicado su obra a la Academia¹²⁶. El redactor del *Diario de Madrid* remitió también en 1818 a la Academia un escrito "relativo a los progresos de las artes y estado de las preciosidades y estudios de la misma Academia", para que ésta diese su visto bueno, advirtiéndole que se quería publicar en ese periódico y en otros. Según decía, lo mandaba por orden "del Padre Fernández, religioso agustino calzado del convento de Sn. Felipe el Real de esta Corte y Revisor de las obras que se presentan en dicha oficina para insertarlas en su periódico". Pedro Franco comunicó el hecho al infante Carlos María Isidro advirtiéndole que tanto él como el secretario habían leído el escrito y ninguno atinaba a saber quién fuese el autor, "ni conocemos al sujeto que se firma, y aún sospechamos es un nombre supuesto, aunque con su rúbrica"; y añadía: "Sea de quien fuere, se conoce es de persona bien instruída en lo que contiene la Rl. Academia y sus estudios, como así mismo bien inteligente en las nobles artes por el

septiembre de 1815. El secretario de la Comisión, Julián de Barcenilla, pidió con oficio de 10 de septiembre a Manuel Abellá y a Pablo Lozano que informasen al respecto, lo que hicieron con fecha del día 12. El informe de la Comisión fue aprobado en la J.P. de 23 de septiembre (127/3), y con la misma fecha se ofició al juez. El 14 de octubre éste devolvió las cartas "con las correcciones que esa Real Academia previno" (16-44/1). Añadamos que el cuadro estuvo expuesto por esas fechas en el patio de la Academia, como vimos al hablar de las exposiciones.

¹²⁵ El escrito de Lozano está fechado el 8 de marzo de 1816, y fue aprobado en la J.P. de 5 de abril (127/3).

¹²⁶ La remitió con carta firmada en Barcelona el 9 de mayo de 1818, y adjuntaba una hoja de méritos (16-44/1): *Memoria sobre las Nobles Artes, por Dn. Joaquín Mariano de Alcántara y Boria, graduado por la Real Universidad y Estudio General de Salamanca en la Facultad de Leyes, individuo de varias Academias del Reino, oficial de 2ª del Real y General Archivo de S.M. establecido en la presente ciudad de Barcelona*. Está dedicada "A los Señores Director General y demás ilustres miembros de la Real Academia de San Fernando" (16-42/1). La Academia acusó recibo con oficio de 27 de junio de 1818. En 21 de noviembre de 1827 Alcántara pidió un certificado de haberla dedicado a la Academia (16-44/1).

atinado concepto que forma de cada objeto. El secretario juzga muy útil su impresión por las especies que comprende, las cuales coinciden en todo con las miras de este Rl. Cuerpo, y que conviene se propaguen en la Nación para su aprovechamiento". Finalmente le pedía que, si autorizaba su publicación, "se sirva permitir que enmiende las citas que se ven en algunos pasajes relativas al vice-Protector, porque cualquiera elogio público es contra mi modo de pensar, excita la emulación de ciertas personas que les incomoda lo bueno de los demás, y hablando con la verdad debida, las temo porque hace muchos años que por este motivo he sido víctima de mis tareas en servicio del Rey y de la Patria". El Infante autorizó la publicación, aunque sin suprimir las referencias al viceprotector¹²⁷.

En 1827 llegó a informe el permiso que pedía al juez de Imprentas la viuda del pintor de cámara y director de pintura en la Academia de San Carlos de México, Atanasio Echevarría y Godoy, quien quería imprimir la traducción que había hecho su marido de la "Fisiognomía de los cuerpos vivientes" de Lavater con el título de *Ensayo sobre la Fisiognomía de los cuerpos vivientes, considerada desde el hombre hasta el vegetal*¹²⁸. Se encargaron informes a Esteban de Agreda y a José de Madrazo. El primero dijo que estaba dispuesto a contestar verbalmente a la Comisión, no por escrito¹²⁹. Madrazo sí lo hizo por escrito, y en su informe dijo que ya conocía la obra original y que la traducción le confirmaba en el buen concepto que tenía de ella, habiéndose propuesto su autor "reunir en la misma lo que se halla esparcido en varias obras bastante voluminosas, que son de mucho coste y además difíciles de conseguir". Decía también que le parecía fundamental el conocimiento de lo que se explicaba en ella, pues el autor demostraba bastante erudición y buen conocimiento de la anatomía y de las bellas formas y proporciones de las obras clásicas de la escultura griega que habían sido trasladadas a la modernidad por autores tan importantes como Buffon, Haller, Camper, Lavater, Gall, etc, y que otros, como Sue, habían estudiado comparativamente respecto a los animales. En consecuencia, consideraba la obra muy útil para quienes se dedicasen a las artes de la imitación, advirtiéndole que se les trazaba el camino para adelantar y hacer nuevas investigaciones. Por otro lado, decía que la obra que había publicado Lavater en alemán en 1775 había sido considerada como ingeniosa y novedosa, y por ella se había ganado el calificativo de filósofo "adornado de un profundo conocimiento de la organización de la Naturaleza [... de la que] había logrado desentrañar sus secretos, sacando resultados que se consideraron compositivos". Y, por último, manifestaba

¹²⁷ El escrito de Franco está fechado el 8 de junio de 1818 y la autorización del Infante el 8 de julio (16-44/1).

¹²⁸ Fue remitida por el protector González Salmón con oficio de 16 de julio de 1827 (16-45/1). Echevarría ya había publicado otra traducción de J.H. Lavater (*Elementos anatómicos de Osteología y Miología para el uso de los pintores y escultores, traducidos al francés por Gauthier de la Peyronie, y de éste al castellano por...*, Madrid, Imprenta de Vega y Compañía, 1807).

¹²⁹ El 22 de julio de 1827 se pasó a informe de la J.C.P.E.; el día 30 la devolvió Agreda (16-45/1).

que había conocido al autor en París cuando explicaba la anatomía comparada entre cadáveres y estatuas, y consideraba su libro de "mucho mérito y utilidad para los profesores y aficionados a las artes de la imitación"¹³⁰. Al parecer Agreda defendió la misma postura, y con ellos la junta, que acordó informar así al protector¹³¹.

Finalmente, citaremos el caso de Antonio María Esquivel, quien en 1845 ofreció al Estado su *Tratado de Osteología y Miología* para que sirviera de libro oficial en todas las academias del Reino. La Comisión dio su voto favorable al texto, pero no a las láminas y dibujos "que desearía en mayor escala y en todo caso ejecutados con mayor limpieza y corrección"¹³².

También hemos encontrado noticias sobre otro tipo de obras, las dedicadas a vistas de ciudades y recorridos artísticos. En 1801 el protector remitió a informe de la Academia la solicitud que había hecho al Rey el pintor Antonio Boudeville pidiendo licencia y privilegio exclusivos para publicar un "Viaje pintoresco de España", empresa que costearía personalmente y que calculaba duraría unos seis años; pensaba realizar él mismo los dibujos y grabados que la ilustrarían con "los monumentos de Historia y Artes, antiguos y modernos, existentes en toda la extensión de España, como también de aquellos edificios notables por su Arquitectura, fuentes, paseos, jardines públicos, y puntos de vista más interesantes, a fin de formar una colección de estampas, que se venderá y publicará con el título de Viaje Artístico de España"¹³³. La Academia informó considerando que no había obstáculo alguno en concederle la licencia, pero que no se le debía otorgar el privilegio exclusivo "por lo que pudiera perjudicar a sujetos privilegiados, como [...] José Ortiz, para las Antigüedades arquitectónicas"¹³⁴. El Rey le concedió el permiso, pero no el privilegio solicitado¹³⁵, aunque más tarde, tras asociarse con David Frybolet Hardi, secretario del ministro de Prusia en Madrid, lo obtuvo por seis años, si bien con la condición de que debería servirse de artistas españoles para llevar a cabo la empresa¹³⁶. La Academia fue consultada de nuevo sobre el problema de los

¹³⁰ José Madrazo remitió su informe con fecha de 4 de agosto de 1827 (16-45/1). Sobre la estancia de Madrazo en París y su aprendizaje vid. el reciente y magníficamente bien documentado trabajo de **Jordán** (1998: 40-44).

¹³¹ Por acuerdo de la J.O. de 12 de agosto de 1827 (88/3) y oficio fechado el 14 del mismo (16-45/1).

¹³² La J.C.P.E. de 9 de octubre de 1845 pidió opinión al director del Colegio de Medicina de San Carlos, Patricio Salazar, y al grabador Vicente Pelegrín e informó que era válido como tratado elemental para el estudio de la anatomía artística (119/3). La J.O.Extr. de 16 de noviembre decidió que la J.C.P.E. volviese a examinarlo (90/3); lo hizo el día 27 de diciembre, reiterándose en lo dicho anteriormente, y además dando cuenta de las intenciones de Esquivel de retocar láminas y dibujos (119/3).

¹³³ El memorial fue remitido por el protector con fecha 8 de octubre de 1801 (16-44/1).

¹³⁴ Según acuerdo de la J.P. de 1 de noviembre de 1801 (125/3).

¹³⁵ Por R.O. comunicada por el protector con fecha 11 de noviembre de 1801 (16-44/1).

¹³⁶ Por R.O. comunicada por el protector con fecha 27 de diciembre de 1801 (16-44/1). Con fecha 7

privilegios exclusivos en 1802, a propósito de la *Colección general de trajes de todo el mundo descubierto, según se usan en la actualidad*, que estaba publicando el pintor Antonio Rodríguez junto a otros autores. Éstos basaban su solicitud en el hecho de que "acaban de tener noticias positivas de que hay quien intenta usurparse, copiándose la obra, y siguiendo la misma idea, como lo han ejecutado en otra obra de los mismos, titulada *Noticia histórica de los misterios y santos de la Religión Christiana*"¹³⁷. La Academia informó diciendo que aunque conocía "el daño que por lo general traen los privilegios exclusivos [...], en el particular del privilegio para estas estampas cree que se les puede conceder por seis años en atención a lo bien que han desempeñado estas obras que motivan su pretensión"¹³⁸. Y por tanto acordó manifestar al Consejo "que les conceda privilegio exclusivo por el tiempo que fuese de su agrado, para que nadie pueda publicar la misma obra de los trajes modernos de todo el mundo, ni de España, ni otra de igual clase, que ellos están publicando"¹³⁹.

El propio secretario Isidoro Bosarte manifestó en 1802, obteniéndola del Rey, su deseo de recibir "la comisión" para continuar el *Viaje de España* de Antonio Ponz, que

de agosto de 1802 se ofició al conserje de la Academia Francisco Durán para que realizase la suscripción a un ejemplar del "Viaje artístico de España por una sociedad literaria y artística" y que éste ingresase en la Biblioteca (16-44/1). **Bédar** (1989: 302) ha querido ver en este hecho, una vez más, la influencia de los consiliarios, al decir que "aunque sean favorables a la influencia del arte extranjero y tengan una idea severa de las obras de los profesores, trataban [...] de defender los derechos de los artistas españoles".

¹³⁷ Una copia de la solicitud hecha por los autores al Consejo de Castilla está fechada el 16 de noviembre de 1802; en ella explicaban que habiann seguido como modelo la titulada *El viajero universal*, y que llevaban ya publicados cuarentaiocho cuadernos "de a ocho estampas cada uno", mientras que de *Los trajes de España* llevaban publicados siete cuadernos de ocho estampas. Con fecha 1 de diciembre Juan Bautista Muñoz remitió a Isidoro Bosarte, de orden del Consejo de Castilla, copia de la solicitud para que la Academia informase. Por su parte, los autores (Antonio Rodríguez, José Vázquez, Francisco de Paula Martí, Manuel Albuerno y Pedro Vicente Rodríguez) pedían a la Academia con fecha del 3 de diciembre que informara favorablemente sobre la solicitud que habían hecho al Consejo de Castilla (16-32/1).

¹³⁸ Por acuerdo de la J.P. de 5 de diciembre de 1802 (125/3).

¹³⁹ Oficio de la Academia dirigido a Bartolomé Muñoz y fechado el 24 de diciembre de 1802 (16-32/1). En realidad esta obra no era desconocida para la Academia pues ya en 1799 el pintor Antonio Rodríguez y el grabador Francisco de Paula Martí le habían remitido un escrito, fechado el 2 de marzo, solicitando ayuda económica para poder continuar la obra que tenían empezada titulada "*La colección general de trajes de todo el mundo*, según visten en la actualidad todas las naciones, de cuya basta y dilatada obra serán todos los dibujos hechos por el primero, sacados por la relación de las obras mas veraces de los viajeros, y por borradores hechos en varias provincias para la mayor exactitud, y grabados por los cuatro últimos profesores de este Arte arriba expresados, conformes a los que presentan en el primer cuaderno de la referida obra" (16-32/1). La J.P. de 3 de marzo acusó recibo de la solicitud de ambos académicos de mérito, y teniendo delante el primer cuaderno, acordó aplazar cualquier decisión hasta ver cómo marchaba la obra (125/3). Como no obtuvieron respuesta, el 4 de mayo del mismo año enviaron otro escrito recordatorio al que adjuntaban "los cuatro primeros cuadernos concluidos" (16-32/1). La respuesta de la Academia fue la de suscribirse a veinticuatro ejemplares, por acuerdo de la J.P. de 5 de mayo (125/3; 104-3/5).

había quedado sin concluir al fallecer éste¹⁴⁰. A finales del mismo año un sobrino de Antonio Ponz, Alejandro, expuso al Rey que tenía ya elaborados dos tomos como continuación del *Viaje* de su tío "y los materiales dispuestos para su conclusión, como asimismo privilegio para esta obra", y suplicaba "que respecto de haber obtenido el presente Secretario de la Academia R.O. de S.M. para continuar el Viaje [...] se le diese alguna pensión eclesiástica para su subsistencia ofreciendo entregar a beneficio de la Rl. Imprenta los referidos dos tomos, los enseres del XIX, ya impreso, los materiales para los que dice que faltan, y el privilegio". Al pedirse la opinión de la Academia ésta encargó sendos informes a Martín Fernández de Navarrete y Ramón Cabrera¹⁴¹. El del primero no lo hemos localizado pero sí el de Cabrera, que era contundente, y fue aprobado para contestar en los mismos términos al protector. Decía así: "Que puede S.M. dejar a D. Alejandro Ponz en plenísima libertad de publicar bajo las aprobaciones correspondientes cuantos tomos guste en orden a las Artes, ya sea bajo el plan de su tío, u otro; pero sin permitirle que ponga la palabra CONTINUACIÓN ni siga la numeración de los tomos ya dados a luz para que no crea el público que S.M. le ha nombrado para continuar dicho viaje"; que "por la facultad que el Rey ha concedido a Dn. Isidoro Bosarte de proseguir el Viaje artístico de España, no se ha perjudicado en nada a D. Alejandro Ponz, porque S.M. es árbitro de dispensar sus gracias a quien fuese de su agrado"; y que "la Academia no ha tenido ocasiones hasta ahora de enterarse de las luces, estudios, e instrucción del D. Alejandro, pues el tomo 18 del Viaje de España que ha publicado, según su mismo título, fue la mayor parte trabajo de su tío; por lo cual no puede la Academia informar con fundamento sobre si Dn. Alejandro es o no acreedor a los premios que solicita de la Real Clemencia"¹⁴².

Cuando en 1807 murió Bosarte, Ramón de la Cuadra y Juan Antonio Almagro Salas pidieron para sí, por separado, el privilegio de continuar esa labor, y sus solitu-

¹⁴⁰ Bosarte remitió su solicitud al Rey con fecha 4 de febrero de 1802. El 10 de febrero Cevallos le comunicó que el Monarca aceptaba su plan y que le concedía 18000 reales de vellón para gastos de viaje. Esta comunicación fue vista en la J.P. de 7 de marzo (125/3). Junto a la comunicación hay una nota, sin fecha, que dice: "Un sobrino de D. Antonio Ponz representó al Sor. Protector manifestando a su Excl^a los perjuicios que se le seguirían de haberse dado al Sor. Bosarte la comisión de continuar el Viaje de su tío. Este negocio formó un expediente con el cual se quedó la viuded del Sor. Bosarte diciendo no lo entregaba por estar entre los papeles de su marido" (16-44/1). El manuscrito de la obra de Bosarte se conserva en el Archivo de la Academia: *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes, que en ellos existen, y épocas a que pertenecen, adjuntos los documentos auténticos que han podido hallarse en los archivos. Dedicado al Excmo. Sor. D. Pedro Cevallos, etc. Su autor... Isidoro Bosarte... Tomo primero. Relación de el viage a las ciudades de Segovia, Valladolid, y Burgos* (316-1/3).

¹⁴¹ Por acuerdo de la J.P. de 29 de diciembre de 1802 (125/3).

¹⁴² El informe fue leído y aprobado en la J.P. de 3 de abril de 1803. La J.P. de 3 de julio de 1803 dio cuenta de la R.O. comunicada el 19 de junio por el protector en la que se decía que el Rey se había conformado con el informe remitido (126/3).

des fueron remitidas a informe de la Academia¹⁴³. Ramón de la Cuadra decía en la solicitud que remitió a Cevallos, que Bosarte tenía unida "la comisión de continuar el Viaje artístico de España arreglado a un método que había comprendido ser más análogo a la historia de las artes" y aducía que aunque "esta comisión ha estado varias veces a cuidado de los secretarios de la Academia [...] no ha sido una ocupación enteramente exclusiva de ellos [...] y en] alguna ocasión la han desempeñado sujetos que no ejercían aquel cargo". Proseguía argumentando de la Cuadra que "Por esta razón, como por la de que al secretario actual Munárriz le es imposible viajar por la Península con el fin de recoger las noticias precisas para tan importante objeto, a causa de que se lo impiden las asiduas atenciones que exigen los asuntos de las dos Secretarías que sirve simultáneamente ... [de la Cuadra] ofrece sus servicios a este ramo de la ilustración pública, prometiéndose poder desempeñarlo con la mayor puntualidad en virtud de los conocimientos literarios que tiene y ha manifestado a V.E. en el memorial presentado en solicitud de dicha Secretaría, pues desde muy tierna edad llamaron su atención las bellas artes, y se dedicó al estudio crítico y filosófico de ellas, en las obras más selectas publicadas en diversos idiomas, y trato frecuente con profesores ilustrados". De la Cuadra añadía que era consciente de que la empresa "no debe separarse de la inspección y cuidado de la Academia" y que juzgaba indispensable caminar de inteligencia con este sabio cuerpo y sujetar a su criterio y sano juicio todas cuantas noticias se recojan tocantes a las Artes". En consecuencia -añadía- "en caso de que V.E. considere oportuno encargar al interesado dicha Comisión, convendrá que arregle sus expediciones y tareas al plan que la Academia prefiera, siguiendo en un todo sus prevenciones, y arreglando los escritos que se hayan de publicar a su dictamen y consejo, pues el solicitante prefiere el acierto y lustre que la conseguirá la Nación de Europa con un proceder tan prudente, a la lisongera ilusión de la originalidad que le resultaría de su perjuicio propio". Por lo demás, pedía el mismo sobresueldo que tenía Bosarte y que se le facilitasen los "manuscritos pertenecientes al mismo asunto" que tenía el difunto, con el fin de revisarlos y "ponerlos en estado de darlos al público con todo el esmero de que es capaz"¹⁴⁴.

Por su parte, Juan Antonio Almagro Salas explicaba también a Pedro Cevallos que cuando la Academia "me propuso en segundo lugar para la plaza de Secretario, tuve el honor de presentarme a V.E. y confesando su justificación en haber dado el destino a quien obtuvo el primer lugar, supliqué a V.E. que me atendiese en el ramo y empleo que fuera de su agrado, ya en consideración a los méritos de mi padre, y ya también a las órdenes que V.E. había dado en favor mío. No me atreví entonces a solicitar de V.E. que me concediese la continuación de los Viajes de Ponz, porque aunque me contempla-

¹⁴³ El protector las remitió con sendos oficios de 16 y 27 de mayo de 1807 (16-44/1). Recordemos que ambos habían aspirado a la secretaría de la Academia al morir Bosarte.

¹⁴⁴ Su solicitud está firmada el 13 de mayo de 1807 (16-44/1).

ba con conocimientos en las Nobles Artes, creía sin embargo que eran precisos los de un excelente profesor para no incurrir en inexactitudes y errores. Confieso a V.E. que no he mudado de dictamen, pero como una Comisión dada por el Gobierno conviene que tenga los auxilios necesarios, para que se desempeñe con acierto y honor, Suplico a V.E. se digne inclinar la piedad del Rey para que me conceda dicha comisión, asociándome un profesor inteligente en las tres Nobles Artes"¹⁴⁵.

La Academia informó conjuntamente al protector sobre ambas solicitudes mediante un oficio en el que reconocía "la utilidad de esta clase de Viajes bien desempeñados", y decía que "el de Dn. Antonio Ponz en el tiempo en que lo emprendió y fue publicando produjo grandes bienes por haber llamado la atención a los objetos de las artes, dado a conocer muchas obras de mérito olvidadas o desestimadas, y denunciado las desacertadas que se habían captado la estimación general". Sin embargo -añadía- "formado ya el gusto e ilustrada la Nación, se debería aspirar en esta clase de obras a la perfección posible, para que nos hicieran el honor debido por medio de la exactitud en la parte técnica y la filosófica de las artes, y en la biografía de los autores o profesores nacionales". Y concluía diciendo que como no tenía conocimiento de que los aspirantes se hubieran "dado a conocer por trabajos de esta especie, y aunque a alguno de ellos se asociase un profesor, es casi imposible que éste fuese inteligente en las tres Nobles Artes en el grado que se necesitaría para dirigir a aquel con acierto"¹⁴⁶. A los pocos días se informó de que "se ha servido S.M. suspender la provisión de este encargo hasta que se presenten candidatos que se hayan dado a conocer por trabajos propios de esta especie, y puedan desempeñar dicha comisión de un modo que haga honor a la España"¹⁴⁷.

La petición que hizo Sinibaldo de Más y Sanz en 1833 estaba también relacionada con los viajes artísticos. En su solicitud, que la Academia recibió a informe de real orden, exponía su pretensión de que se "le agracie con una pensión y ayuda de costa como agregado a la Embajada de Constantinopla con facultad de viajar por la Turquía, el Egipto y otros países del Oriente, a fin de tomar noticia y sacar dibujos de las antigüedades y objetos preciosos que mereciesen la atención, para lo cual expone sus estudios y presenta tres cuadros de pintura". La Academia le declaró apto para "poder cumplir sus ofertas respecto a los monumentos del Oriente"¹⁴⁸.

En 1831 el Consejo de Castilla sometió a informe la obra titulada *La Geografía en estampas, o sea, los usos, costumbres y trajes de los diferentes pueblos de la Tierra*,

¹⁴⁵ Firmó su solicitud el 23 de mayo de 1807 (16-44/1).

¹⁴⁶ En oficio dirigido a Pedro Cevallos el 21 de julio de 1807 (16-44/1).

¹⁴⁷ Oficio de Pedro Cevallos de 25 julio 1807 (16-44/1), visto en la J. P. de 2 de agosto (126/3).

¹⁴⁸ La J.C.P.E. de 19 de abril de 1833 recibió a informe la solicitud. Además de unos "cuadritos" Sinibaldo de Más presentaba también "el tratado que ha publicado sobre el sistema musical de la Lengua Castellana, y certificado de su censura" (119/3; 48-6/1). La J.O. de 21 de abril acusó recibo y aprobó el informe de la Comisión (89/3); la Academia transmitió el informe a Francisco de Zea Bermúdez con fecha del 24 (48-6/1).

traducida del francés por María Josefa de Medinabeitia Peñuelas. La Academia respondió que la obra no presentaba reparo alguno en lo tocante al decoro y la buena moral, pero que las estampas no eran muy correctas en los trajes y el dibujo. A pesar de ello, consideraba que su publicación sería "útil y curiosa para los que se dedican al estudio de la Geografía Universal"¹⁴⁹.

Queda por referir finalmente que en 1833 el ministerio de Fomento remitió a informe la solicitud del pintor Ramón Beltrán pidiendo al Rey que le comisionara para sacar las vistas de los sitios, puertos, bahías y monumentos antiguos más notables de España, al igual que lo había estado haciendo su abuelo Mariano Ramón Sánchez¹⁵⁰. Sin embargo se informó negativamente y el Rey no accedió a ello¹⁵¹.

¹⁴⁹ La obra fue remitida con oficio de 22 de abril de 1831 (16-45/1), y examinada en la J.C.P.E. de 10 de junio (27-1/1). El informe se remitió a Antonio López de Salazar con fecha de 16 de junio (16-45/1).

¹⁵⁰ El asunto fue visto en la J.C.P.E. de 19 de abril de 1833, donde se informó negativamente (119/3). Se notificó así con fecha del 30 (13-8/1).

¹⁵¹ Según se le comunicó el 5 de mayo de 1833 (13-8/1).

CAPÍTULO VII

APÉNDICES

1. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE VICE-PROTECTORES

1792-1802: Bernardo de Iriarte
1803-1814: Marqués de Espeja
1814-1826: Pedro Franco
1826-1828: Conde de Torre Muzquiz
1828-1829: Barón de Castiel
1829-1834: Manuel Fernández Varela
1838-1840: Duque de Gor
1840-1844: Martín Fernández de Navarrete
1844-1846: Marqués de Falces

2. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE SECRETARIOS, VICESECRETARIOS Y CONSERJES

2.1. Secretarios

1792-1807: Isidoro Bosarte
1807-1815: José Luis Munárriz
1815-1834: Martín Fernández de Navarrete
1834-1855: Marcial Antonio López

2.2. Vicesecretarios

1792-1799: Luis Paret y Alcázar
1799-1814: Silvestre Pérez
1812-1814: Juan Antonio Cuervo (interino)
1814: José Antonio Folch y Costa
1814-1826: Julián de Barcenilla
1827-1846: Juan Miguel de Inclán Valdés

2.3. Conserjes

1745-1795: Juan Moreno Sánchez

1795-1816: Francisco Durán
1816-1844: José Manuel Arnedo
1844: Juan Carrafa

3. RELACIÓN ALFABÉTICA DE CONSILIARIOS

ADELL, Francisco Javier (1824)
ÁLAVA, Ignacio María de (1815)
ALTAMIRA, conde de (1815)
ALTAMIRA, marqués de (1821, 1824)
ANGLONA, príncipe de (1815)
ARGUMOSA, Remigio (1824)
ARIAS GAGO, Alfonso (1814)
BORBÓN, Antonio Pascual de, infante de España (1814)
BORBÓN, Carlos María Isidro de, infante de España (1814)
BORBÓN, Francisco de Paula de, infante de España (1816)
BORBÓN, María Francisca de Asís de, infanta de España (1817)
BORBÓN, Sebastián Gabriel de, infante de España (1826)
CÁMARA CANO, León de la (1821, 1824)
CASTAÑEDA DE LOS LAMOS, conde de (1815)
CASTIEL, barón de (1821, 1824)
CEÁNBERMÚDEZ, Juan Agustín (1821, 1824)
CILLERUELO, marqués de (1815)
ELIO, Francisco Javier (1816)
FALCES, marqués de (1839)

FERÍA, marqués de (1821, 1824)
 FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín (1821, 1824)
 FERNÁNDEZ VARELA, Manuel (1821, 1824)
 FRANCO, Pedro (1814)
 FRÍAS, conde de Haro y duque de (1815)
 FUENTELSOL BARBOLES, marqués de (1815)
 GALLEGO, Juan Nicasio (1843)
 GALLEGOS DE LA HUEBRA, marqués de (1816)
 GAND, vizconde de (1814)
 GARAY, Martín de (1816)
 GARCÍA PUENTE, José Salomé (1821, 1824)
 GÓMEZ CALDERÓN, Antonio (1821, 1824)
 GÓMEZ JARA, Francisco (1821, 1824)
 GONZÁLEZ MONTAOS, Manuel (1815, 1824)
 GONZÁLEZ SÁEZ, Benito (1824)
 GOR, duque de (1834)
 GORDON, Miguel (1821, 1824)
 HERNÁNDEZ DE ALBA, Lorenzo (1821, 1824)
 HÍJAR, duque de (1814)
 HÍJAR, duque de (1834)
 INFANTADO, duque del (1815)
 JIMÉNEZ DE HARO, Pedro (1841)
 LÓPEZ, Marcial Antonio (1839)
 LUJÁN MONROY, Luis (1823, 1824)
 MEDINACELI, duque de (1834)
 MELGAR, Atanasio (1824)
 MINIUSSIR, Nicolás (1840)
 MIRANDA, conde de (1815)
 MONTENEGRO, Isidoro (1815)
 MOTEZUMA, conde de (1815)
 MUNÁRRIZ, Antolín (1824)
 NOBLEJAS, duque de (1834)
 OSUNA, duque de (1815)
 QUEIPO DE LLANO, Fernando (1824)
 RANZ ROMANILLOS, Antonio (1821)
 SÁENZ GONZÁLEZ, Benito (1824)
 SANTA CRUZ, marqués de (1814)
 SANTOS, José Teodoro (1821, 1824)
 SÁSTAGO, conde de (1814)

SÁSTAGO, conde de (1834)
 SOCORRO, marqués del (1845)
 SOMERUELOS, marqués de (1845)
 TORRE MUZQUIZ, conde de (1815)
 TRASTAMARA, conde de (1815)
 VARGAS MACHUCA, Carlos de (1821, 1824)
 VILLAFRANCA, marqués de (1815)
 VILLAHERMOSA, duque de (1815)

4. RELACIÓN ALFABÉTICA DE ACADÉMICOS DE HONOR

ABELLA, Juan Nepomuceno (1815)
 ABELLA, Manuel de (1814, 1815)
 ADELL, Francisco Javier (1817)
 AGUILAR, conde de (1814)
 ALAGÓN, Francisco Ramón Espés, duque de (1814)
 ALARCÓN TORRUBIA, Bernardo (1819)
 ÁLAVA, Ignacio María de (1815)
 ÁLAVA, Miguel Ricardo de (1816)
 ALCAIDE, Agustín (1817)
 ALCAÑICES, marqués de (1834)
 ALEN, Juan (1827)
 ALFONSO, Joaquín (1841)
 ALMODÓVAR, conde de (1840)
 ALTAMIRA, marqués de (1816)
 ÁLVAREZ GUERRA, Juan (1814)
 AMARILLAS, Pedro Agustín Girón, marqués de las (1834)
 AMIDA, arzobispo de (1830)
 ANDRÉS GARCÍA, Pedro (1824)
 ANGLONA, Pedro Téllez Girón Alfonso Pimentel, príncipe de (1802)
 ARCE CARRIÓN, Manuel Antonio de (1814)
 ARGUMOSA, Remigio de (1821, 1823)
 ARGUMOSA, Wenceslao (1814)
 ARIAS LEIZA ERASO, Tomás (1815)
 ARIZA, marqués de (1814)
 ARJONA, Manuel José (1830)
 ARMERO, Manuel (1824)
 ARRIAZA, Juan Bautista (1824)

- ASCOLI, duque de (1830)
BAJAMAR, marqués de (1816)
BALLESTAR, Ignacio de Molina, marqués de (1824)
BÁRCENAS, Francisco de las (1824)
BARDAJÍ AZARA, Eusebio (1807)
BARONA, Juan Antonio (1840)
BENAVENTE, conde-duque de (1845)
BERWICK Y ALBA, duque de (1834)
BETTI, Salvador (1834)
BOIX BEGUER, Miguel (1826)
BORBÓN, Antonio Pascual de, infante de España (1814)
BORBÓN, Carlos María Isidro de, infante de España (1814)
BORBÓN, Francisco de Paula, infante de España (1816)
BORBÓN, María Francisca de Asís, infanta de España (1816)
BORBÓN, María Isabel, infanta de España (1802)
BORBÓN, Sebastián Gabriel de, infante de España (1826)
BORRULL, Francisco Javier (1828)
BOULIGNI, Clementina (1817)
BÓVEDA, María Josefa Miranda Sebastiani, marquesa de la (1819)
BRANCIFORTE, marqués de (1834)
CABALLERO, Andrés (1826)
CÁMARA CANO, León de la (1823)
CAPETILLO, Antonio (1824)
CARAZO, José Matías (1821)
CARO TORQUEMADA, Francisco Javier (1815)
CASA-ROJAS, conde de (1817)
CASASOLA, Francisco de Paula (1826)
CASSARO, príncipe de (1838)
CASTRO Y OROZCO, Francisco de Paula (1845)
CASTELLDOSRÍUS, marqués de (1836)
CASTIEL, barón de (1816)
CELLAMMARE, príncipe de (1830)
CERVELLÓN, conde de (1834)
CHAVES VILLARROEL, Ramón María (1814)
CILLERUELO, marqués de (1815)
CIUDAD SÁNCHEZ, Joaquín (1824)
CLEMENCÍN, Diego (1814)
CONGA, Antonio (1824)
CORREA, Antonio (1824)
COTONER DESPUIG, José (1807)
DÍAZ JIMÉNEZ, José María (1824)
DÍEZ DE RIVERA, Ildefonso (1840)
DOLARCO, Alejandro (1816)
DONALDSON (1836)
DOWNIE, Juan (1819)
DURÁN BARAZÁBAL, José Joaquín (1816)
DURÁN CASALBÓN, Francisca (1816)
ELIO, Francisco Javier (1816)
ERRO, Juan Bautista (1824)
ERRO, Mateo (1834)
ESCALANTE, Alfonso (1842)
ESCARIO, José (1835)
ESCOSURA, Jerónimo de la (1843)
FALCES, Pedro M. Belluti López Ayala, marqués de (1834)
FERIA, marqués de (1816, 1821)
FERNÁNDEZ CAMPOMANES, Domingo (1818)
FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Bonifacio (1843)
FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Vicente (1838)
FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Benito (1824)
FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Julián (1816)
FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín (1792)
FERNÁNDEZ DURÁN, Antonio (1802)
FERNÁNDEZ SOUSA, Miguel Apolinario (1816)
FERNÁNDEZ URRUTIA, Antonio (1824)
FERNÁNDEZ VARELA, Manuel (1824)
FERRETI, Juan Agustín (1827)
FLORIDABLANCA, Manuel Pando, marqués de Miraflores y conde de (1834)
FRANCISCO I, rey de Nápoles y las Dos Sicilias (1830)
FRANCO, José (1826)
FRÍAS, Bernardino Fernández Velasco, conde de Haro y duque de (1802)
FRÍAS, Miguel de (1824)
FUENTELSOL BARBOLES, marqués de (1814)

- GALLEGO, Juan Nicasio (1814)
 GAND, vizconde de (1814)
 GARCÍA, Donato (1821)
 GARCÍA DE LA PRADA, Manuel (1812)
 GARCÍA DOMÉNECH, Joaquín (1813)
 GARCÍA PARDO, Felipe (1839)
 GARCÍA PUENTE, José Salomé (1817)
 GASPARA, Constanzo (1837)
 GERONA, marqués de (1845)
 GIJÓN, Domingo (1828)
 GIL DE LA CUADRA, Ramón (1836)
 GIL DE PALACIO, León (1828, 1832)
 GIL DE ZÁRATE, Antonio (1845)
 GILMAN, Fernando (o/y Pedro) (1805)
 GÓMEZ CALDERÓN, Antonio (1823)
 GÓMEZ JARA, Francisco (1823)
 GONZÁLEZ ARAUJO, Ramón (1825)
 GONZÁLEZ MALDONADO, José (1828)
 GONZÁLEZ MONTAOS, Manuel (1815)
 GOR, duque de (1821)
 GORDON, Miguel (1824)
 GRANADA DE EGA, Francisco Javier Idiáquez Carvajal, duque de (1814)
 GUEROLA GARCÍA, Ignacio (1828, 1830)
 HERNÁNDEZ DE ALBA, Lorenzo (1823)
 HEROS, Martín de los (1836)
 IBÁÑEZ, Pedro (1826)
 ILARRAZZA, Cristóbal Antonio de (1815)
 IMAZ BAQUEDANO, José (1817)
 INFANTADO, duque del (1845)
 INFANTE, Facundo (1842)
 IÑIGO, Joaquín (1842)
 IZQUIERDO, José Segundo (1815)
 JIMÉNEZ DE HARO, Pedro (1841)
 LA CROIX, Joaquín de (1825)
 LAPIEDRA, Luis de (1843)
 LARRAMENDI, José Agustín de (1834)
 LASERNA, Fernando de (1815)
 LEZCANO, Miguel (1824)
 LEZCANO CABALLERO, Vicente (1824)
 LEZO GARRO, Nicolás Luis (1815)
 LIÑÁN, Mariano (1835)
 LIÑÁN DOLZ, Pascual (1828, 1830)
 LÓPEZ, Marcial Antonio (1821)
 LÓPEZ BALLESTEROS, Luis (1817)
 LÓPEZ CEPERO, Manuel (1814)
 LÓPEZ DE LA TORRE AYLLÓN, José (1825)
 LÓPEZ PEÑALVER, Juan de (1805)
 LOZANO, Pablo (1803)
 LUJÁN MONROY, Luis (1821)
 MACHADO FIESCOS SALCEDO, Justo Germán (1802)
 MADRAZO, Pedro (1842)
 MAGÁN, Juan Nepomuceno (1825)
 MARTÍNEZ VALLEJO, Ramón (1825)
 MARZO, Vicente (1837)
 MAULE, Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de (1814)
 MELGAR, Atanasio (1824)
 MENGLANA, barón de la (1835)
 MINIUSSIR, Nicolás (1816)
 MOJÓ, Manuel (1816)
 MON, Alejandro (1838)
 MONESTERIO, Bernarda Manso Chaves, marquesa de (1817)
 MONSALUD, José Nieto, marqués de (1816)
 MONTENEGRO, Isidoro (1814)
 MONTENEGRO, Juan (1827)
 MORALES, José Isidoro (1804)
 MORENO DE RIVERO, Antonio (1823)
 MORENO HUET, Luis (1801)
 MOSCOSO DE ALTAMIRA, José María (1834)
 MOTEZUMA, conde de (1814)
 MUNÁRRIZ, Antolín (1814)
 MUSSO Y VALIENTE, José (1828, 1830)
 NOBLEJAS, Juan Manuel Munárriz, conde de (1814)
 NOBLEJAS, Mariano del Amparo Chaves Villarroel, duque de (1814)
 NOUGUÉS SECALL, Mariano (1840)
 OLIVÁN, Alejandro (1838)
 ONÍS GONZÁLEZ, Luis (1801)

- ORDOVÁS, Juan (1818)
ORTÍZ DE TARANCO, Carlos (1845)
OSMA, Joaquín de (1814)
OSORIO, José María (1819)
OSORIO MOSCOSO, José (1814)
OSUNA, duque de (1834)
OSUNA Y DEL INFANTADO, Mariano Téllez Girón, duque de (1843)
OVIECO, marqués de (1815)
PEÑAFIEL, Francisco Téllez Girón, marqués de (1802)
PÉREZ, José María (1834)
PÉREZ DE CASTRO, Evaristo (1800)
PÉREZ VILLAMIL, Juan (1814)
PIDAL, Pedro José (1845)
PIEDRA, Luis de la (1843)
PRAT, Antonio (1814)
PRIEGO, Juan Pablo (1828)
PUCHE BAUTISTA, Miguel (1839)
QUEIPO DE LLANO, Fernando (1817)
QUINTANA, Manuel José (1814)
QUINTO, Javier de (1842)
RAMÍREZ DE ALAMANZÓN, Juan Crisóstomo (1806)
RAMÍREZ DE ARELLANO (1834)
RAMÍREZ DE CASA LEZA, Luis María (1838)
RECIO Y TELLO, Pablo (1812)
REMISA, Gaspar (1828, 1830)
REMÓN ZARCO DEL VALLE, Antonio (1843)
RESTÁN DE LA CARRERA, José (1838)
REVILLA, marqués de (1824)
RIBERA, Manuel de (1802)
RIBOTE RODRÍGUEZ DE COSÍO, Manuel (1824)
RIVAS, Ángel de Saavedra Baquedano, duque de (1834)
ROCA, duquesa de la (1818)
ROCA DE TOGORES, Mariano (1835)
RÓDENAS, Pascual Genaro de (1836)
RODRÍGUEZ FITO, Manuel (1816)
ROJAS, José Eugenio de (1837)
ROMÁN MARTÍNEZ, Andrés (1824)
ROMANA, Pedro Caso Sureda, marqués de la (1805)
RUIBAMBA, Ambrosio (1808)
RUIZ AGUDO, Tomás (1824)
RUIZ DE LA PRADA, Rosa (1815)
SÁENZ GONZÁLEZ, Benito (1824)
SAGARBINAGA ORRA, Manuel Felipe de (1818)
SALABERT TORRES, María Dolores (1815)
SALAMANCA, Secundino de (1805)
SAN CARLOS, duque de (1814)
SAN CARLOS, José Carvajal, duque de (1841)
SAN LORENZO, duque de (1834)
SAN VALENTINO, duque de (1830)
SÁNCHEZ, Federico José (1826)
SÁNCHEZ GIJÓN, Domingo (1828)
SANTA CRUZ, José G. Silva, marqués de (1801)
SANTA MARÍA, José Antonio de (1826)
SANTOS, José Teodoro (1817)
SANTOYO, Francisco de Paula (1839)
SANZ LÓPEZ, José (1830)
SÁSTAGO, conde de (1814)
SÁSTAGO, conde de (1817)
SCILA, príncipe de (1830)
SICARDO, Antonio Elías (1824)
SIERRA, Nicolás María de (1815)
SOANE, Juan (1837)
SOBRAL BÁRCENA, Manuel del (1816)
SOCORRO, José Solano, marqués del (1836)
SOLANO ORTIZ DE ROZAS, Estanislao (1817)
SOMERUELOS, Joaquín Muro, marqués de (1838)
SOTOMAYOR, duque de (1805)
SOUSA, Miguel Apolinario de (1816)
TORENO, conde de (1814)
TORRE, Bernardo de la (1845)
TORRE, Clemente Máximo de la (1835)
TORRE ARCE, Diego de la (1817)
TORRE MUZQUIZ, conde de (1814)
TORRE ROJAS, Bernardo de la (1845)

TORRECILLA, Manuel Salabert Torres, marqués de la (1802)
 TORTOSA, Víctor Damián Sáez, obispo de (1820)
 URRUTIA LLANO, Andrés (1824)
 USOZ MOZI, Santiago (1834)
 VALLADOLID, Ramón de (1827)
 VALLEJO, Ramón (1824)
 VARGAS, Pedro de (1816)
 VARGAS MACHUCA, Carlos (1817)
 VÁZQUEZ DEL RIVERO, Francisco (1815)
 VELLUTI, José María (1845)
 VERAGUA, Pedro Colón, duque de (1836)
 VERGARA, Vicente María (1817)
 VIEGAS, Simón de (1805)
 VILLAHERMOSA, duque de (1814)
 VILLANUEVA, Claudio Martínez de Pinillos, conde de (1834)
 VILLAR, Francisco de Paula del (1824)
 VILLARRIEZO, conde de (1816)
 VIRUÉS SPINOLA, José Joaquín de (1824)
 VIZCAÍNO, Joaquín (1835)
 ZAVALA MEDRANO, Domingo Antonio (1824)
 ZENGOITIA BENGOA, Joaquín (1824)
 ZOLIMA, vizconde de (1814)

5. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE DIRECTORES GENERALES

1798-1801: Isidro Carnicero
 1801-1804: Juan Pedro Arnal
 1804-1807: Gregorio Ferro
 1807-1812: Alfonso Giraldo Bergaz
 1814-1817: Antonio López Aguado
 1817-1820: Vicente López Portaña
 1821-1824: Esteban de Agreda
 1825-1828: Isidro González Velázquez
 1828-1831: Zacarías González Velázquez
 1831-1834: Esteban de Agreda
 1835-1838: Juan Miguel de Inclán Valdés
 1838-1841: Juan Gálvez
 1841-1844: Francisco Elías Burgos

1844-1847: Juan Miguel de Inclán Valdés

6. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE DIRECTORES DE PINTURA Y DE PROFESORES CON HONORES Y GRADUACIÓN DE DIRECTOR

6.1. Directores de Pintura

1794: Mariano S. Maella
 1795: Francisco Goya
 1797: Gregorio Ferro
 1812: Francisco J. Ramos
 1814: Francisco J. Ramos
 1817: Vicente López
 1819: Z. González Velázquez
 1822: José Maea
 1826: Juan Gálvez
 1834: José Aparicio
 1838: José Madrazo

6.2. Profesores con Honores y Graduación de Director

1816: José Camarón Meliá y Vicente López
 1818: Zacarías González Velázquez
 1819: José Maea
 1838: Juan Antonio Ribera
 1842: Rafael Tegeo
 1843: Federico Madrazo
 1844: Valentín Carderera, Bernardo López Piquer y Antonio María Esquivel
 1845: Jenaro Pérez Villamil y Carlos Luis Ribera

7. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE OTROS DIRECTORES

7.1. Director de Pensionados

1830: Antonio Solá

7.2. Directores de Perspectiva

1766: Alejandro González Velázquez
 1772: Felipe de Castro
 1772: Diego Villanueva

1786: Miguel Fernández
 1786: Agustín Navarro
 1787: Guillermo Casanova
 1805-1814: (interinos) Antonio López Aguado,
 Mateo M. Medina y Fernando Brambila
 1817-34: Fernando Brambila
 1834-44: Manuel Rodríguez

7.3. Director de Anatomía

1766: Agustín Navarro

7.4. Directores de Colorido

1787: Francisco Javier Ramos
 1818: José Madrazo

8. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE TENIENTES DIRECTORES DE PINTURA

1785: Francisco Goya
 1794: Francisco J. Ramos
 1795: Cosme Acuña
 1797: José Camarón Meliá
 1807: Zacarías G. Velázquez
 1812: José Maea
 1814: José Maea
 1819: Juan Gálvez
 1821: José Aparicio
 1823: José Madrazo
 1827: Juan A. Ribera
 1834: Luis López P.
 1839: Rafael Tegeo

9. RELACIÓN ALFABÉTICA DE ACADÉMICOS DE MÉRITO POR LA PINTURA.

ALENZA, Leonardo (1842, historia)
 ANGLONA, Pedro Téllez Girón, príncipe de (1802, historia)
 APARICIO, José (1817, historia)
 ARRAU BARBA, José (1833, perspectiva)
 AVRIAL FLORES, José María (1837, perspectiva)
 BARRANTES MANUEL DE ARAGÓN, Carmela (1816, historia)

BLANCO, Carlos (1839, historia)
 BORBÓN, Carlos María Isidro de, infante de España (1814, historia)
 BORBÓN, Francisco de Paula de, infante de España (1816, historia)
 BORBÓN, María Francisca de, infanta de España (1816, historia)
 BORBÓN, María Isabel, infanta de España (1802, historia)
 BORGHINI PECTORELLI, Inocencio (1836, historia)
 BOULIGNI DE PIZARRO, Clementina (1817, historia)
 BÓVEDA, marquesa de la (1819, historia)
 BRAMBILA, Fernando (1815, perspectiva)
 BRANCIFORTE, marquesa de (1818, historia)
 BRUGADA, Antonio (1841, paisaje)
 BUENO, José (1829, historia)
 CABANYES, Joaquín (1844, paisaje)
 CABRAL BEJARANO, Antonio (1836, historia)
 CAMARÓN TORRÁ, Vicente (1844, paisaje)
 CARDERERA SOLANO, Valentín (1832, historia)
 CASA ROJAS, José Rojas, conde de (1817, miniatura)
 CASA VALENCIA, Marcela de Valencia, condesa de (1805, miniatura)
 CASTELARO PEREA, José (1831, historia)
 CLAVÉ, Pelegrín (1845, historia)
 COSTILLA JARABA, María Jacoba (1805, historia)
 CRESPO ARISTIA, Josefa (1820, historia)
 CRESPO REIGÓN, Asunción (1839, miniatura)
 DURÁN CASALBÓN, Francisca de Paula (1816, historia)
 ELBO, José (1835, historia)
 ESPALTER RULL, Joaquín (1843, historia)
 ESQUIVEL, Antonio María (1832, historia)
 FERNÁNDEZ-GUERRERO CRUZADO, Joaquín Manuel (1814, historia)
 FERNÁNDEZ NAVARRETE, Concepción (1821, historia)
 FERNÁNDEZ NAVARRETE, Micaela (1821,

- historia)
 FERRÁN, Adriano (1839, miniatura)
 FERRANT LLAUSÁS, Luis (1844, historia)
 GÁLVEZ, Juan (1814, historia)
 GAND, vizconde de (1814, paisaje)
 GERONA CABANES, Eulalia (1819, historia)
 GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Cástor (1818, miniatura)
 GOR, Mauricio Álvarez Bohórquez, duque de (1821, historia)
 GUERRERO, Antonio (1825, historia)
 GUTIERREZ DE LA VEGA, José (1832, historia)
 HALCÓN MENDOZA, José María (1819, historia)
 HARO, conde de (1802, historia)
 JIMENO, Vicente (1838, historia)
 KUNTZ VALENTINI, Pedro (1833, perspectiva)
 LACOMA FONTANET, Francisco (1819, flores)
 LÓPEZ, Marcial Antonio (1842, historia)
 LÓPEZ PIQUER, Bernardo (1825, historia)
 LÓPEZ PIQUER, Luis (1825, historia)
 LÓPEZ PORTAÑA, Vicente (1814, historia)
 LÓPEZ SAN ROMÁN, Agapito (1835, historia)
 LÓPEZ SAN ROMÁN, Romana (1825, miniatura)
 LORENZALE, Claudio (1842, historia)
 LUCINI, Francisco (1838, perspectiva)
 MADRAZO AGUDO, José (1818, historia)
 MADRAZO KUNTZ, Federico (1831, historia)
 MAGÁN, Juan Nepomuceno (1825, historia)
 MELIGNAN, Luis Melignan, vizconde de (1830, miniatura)
 MENDOZA GONZÁLEZ, Luis (1817, miniatura)
 MICHEL, Bibiana (1818, miniatura)
 MONESTERIO, Bernarda Manso Chaves, marquesa de (1817, miniatura)
 MONROY AGUILERA, Diego (1819, miniatura)
 MONTALBO, Bartolomé (1814, paisaje)
 MONTENEGRO, Juan (1827, miniatura)
 NEGELSFÜRST, Juan Frank (1820, paisaje)
 NESBITT, María Micaela (1820, historia)
 NICOLAU, Teresa (1838, miniatura)
 ODRIOZOLA, José María (1814, historia)
 PARRA, Miguel (1818, historia y flores)
 PÉREZ VILLAMIL, Genaro (1835, paisaje)
 RIBELLES FELIP, José (1818, historia)
 RIBERA FERNÁNDEZ, Juan Antonio (1820, historia)
 RIBERA FIEVÉE, Carlos Luis (1835, historia)
 RIGALT, Luis (1840, perspectiva y paisaje)
 ROBBE, Luis (1844, paisaje-animales)
 ROCA, duquesa de la (1817, paisaje)
 RODRÍGUEZ, Manuel (1829, perspectiva)
 RODRÍGUEZ PRIETO, Patricio (1842, perspectiva)
 ROTH, Juan Miguel (1807, historia)
 RUBIO VILLEGAS, José (1832, paisaje)
 RUIZ DE LA PRADA, Rosa (1815, historia)
 SÁEZ GARCÍA, Benito (1838, historia)
 SALABERT TORRES, María Dolores (1815, historia)
 SÁSTAGO, conde de (1817, historia)
 TEGEO, Rafael (1828, historia)
 TORRES, Ana de (1818, paisaje)
 TRUJILLO TUDÓ, Manuela (1818, historia)
 UDÍAS GONZÁLEZ, José (1833, miniatura)
 URANGA, Ignacio (1819, miniatura)
 VELASCO, Justo María (1836, perspectiva)
 VELASCO, María Dolores (1833, historia)
 VERDÚ, Julián (1828, historia)
 VILLAFRANCA, marquesa de (1805, historia)
 VOGEL, Carlos (1827, historia)
 WEISS, María Rosario (1840, historia)
 ZAPATA, José (1832, historia)

10. RELACIÓN ALFABÉTICA DE ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS POR LA PINTURA

- ARANGO, José María (1818, historia)
 ARRAU BARBA, José (1833, perspectiva)
 ASCARGORTA RIBERA, María Josefa (1828, historia)
 BONICH, Miguel (1833, miniatura)

GONZÁLEZ MENCHACA, Petronila (1830, historia)
 HALEN, Francisco de Paula van (1843, historia)
 JIMENO BARTUAL, Agustín (1830, historia)
 JUEZ SARMIENTO, Andrés (1835, historia)
 LÓPEZ, Victoriano (1837, historia)
 MARCHORI, María Luisa (1828, historia)
 MAYOL, Salvador (1829, historia)
 RIBÓ, Segismundo (1830, historia)
 SÁNCHEZ ESCANDÓN, José (1804, historia)
 VELASCO, Domingo Antonio (1804, historia)
 VELASCO, Justo María (1841, historia)
 VILARÓ, Pascual (1840, flores)

11. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE BIBLIOTECARIOS Y DE ARCHIVEROS

11.1. Bibliotecarios

- 1793-1826: Juan Pascual Colomer
 - 1826: José Franco

11.2. Archiveros

- 1807-1826: Juan Pascual Colomer
 - 1818: José Pascual Colomer (ayudante)
 - 1824-26: Narciso Pascual Colomer (ayudante)
 - 1825-43: Narciso Pascual Colomer
 - 1843: José Franco

12. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LOS CONCURSOS GENERALES Y ALFABÉTICA DE LOS CONCURSANTES A LOS PREMIOS DE PINTURA¹

Concurso de 1802²

1ª clase:

* GUERRERO, Antonio: Natural de Salamanca, 25 años³

LÓPEZ ECHEVARRÍA, Felipe: Natural de San Lorenzo el Real, 28 años

* RIBERA, Juan Antonio: Natural de Madrid, 20 años⁴

ROSSI, Andrés: Natural de Madrid, 20 años

SORIANO, Joaquín: Natural de Valencia, 29 años

2ª clase:

ABAS, Felipe: Natural de Calaceite, 26 años

* ALONSO DEL RIVERO, José: Natural de Oviedo, 20 años⁵

ARIAS, Ángel: Natural de Espinosa de Henares, 26 años

GARCÍA PELAYO, José Victoriano: Natural de Montenegro de Cameros, 26 años

GÓMEZ, José: Natural de Aranjuez, 23 años

LÓPEZ NARANJO, Vicente: Natural de Herencia, 22 años⁶

* PALMERANI, Ángel: Natural de Jaén, 17 años⁷

POZO ROBLES, Antonio del: Natural de Madrid, 19 años

SORRENTINI, Manuel: Natural de Madrid, 30 años

TORRE, Francisco de la: Natural de Madrid, 21 años

VERDEJO, Miguel: Natural de las Navas de Jorquera, 27 años

3ª clase:

ALTARRIBA, José: Natural de Madrid, 16 años

BARRIOS, Antonio: Natural de Madrid, 18 años

GARCÍA, Esteban: Natural de Madrid, 17 años

LASTRA, Mariano de la: Natural de Madrid, 19 años

* LLASER, Francisco: Natural de Valencia, 19 años⁸

¹ Concursos Generales de las convocatorias de 1802, 1805, 1808 y 1831. Los galardonados van precedidos de un asterisco. Vid. las correspondientes **Distribución de los premios...**

² Se presentaron veintisiete aspirantes.

³ Primer premio de primera clase.

⁴ Segundo premio de primera clase.

⁵ Primer premio de segunda clase.

⁶ Fue el único que no presentó obra (2-6/2).

⁷ Segundo premio de segunda clase.

⁸ Primer premio de tercera clase.

* POZA MUÑOZ, Antonio: Natural de Fuente Rebollo, 19 años⁹
 ROBLES, José: Natural de Madrid, 18 años
 * RUBIÁN, Evaristo: Natural de Almoguera, 19 años¹⁰
 SEMPERE, Luis: Natural de Valencia, 20 años
 VERDÚ, Julián: Natural de Alcoy, 22 años
 VILLAR, Pedro Antonio: Natural de Villarejo del Puerto del Pico, 19 años

Concurso de 1805¹¹

1ª clase:

ABAS, Felipe: Natural de Calaceite, 28 años
 * ALONSO DEL RIVERO, José: Natural de Oviedo, 23 años¹²
 ARIAS, Ángel: Natural de Espinosa sobre Henares, 29 años
 FERNÁNDEZ HEROSA, Tomás: Natural de Santiago, 29 años
 LACOMA, Francisco: Natural de Barcelona, 21 años
 LÓPEZ, Victoriano: Natural de Segovia, 25 años
 * ODRIOZOLA, José: Natural de Cestona, 20 años¹³
 SALVÁ, Ignacio: Natural de Barcelona, 28 años¹⁴
 VERDEJO, Miguel: Natural de Navas de Jorquera, 26 años

2ª clase:

BAUX, Vicente: Natural de Concentaina, 22 años
 * CRUZ, Pedro de la: Natural de Madrid, 15 años¹⁵
 FOLCH, Mariano: Natural de Granada, 15 años

⁹ Segundo premio de tercera clase.

¹⁰ Segundo premio de tercera clase.

¹¹ Se presentaron treinta aspirantes.

¹² Primer premio de primera clase.

¹³ Segundo premio de primera clase.

¹⁴ No llegó a presentarse (80-2/4).

¹⁵ Segundo premio de segunda clase.

GIL RANZ, Luis: Natural de Renalos, 17 años
 LLASER, Francisco: Natural de Valencia, 22 años¹⁶
 * MENERO, Marcos Antonio: Natural de Meruelo, 23 años¹⁷
 MONROY, Diego José: Natural de Córdoba, 19 años
 VERDÚ, Julián: Natural de Alcoy, 24 años

3ª clase:

* ALTARRIBA, José: Natural de Madrid, 19 años¹⁸
 BLANCO, Carlos: Natural de Moreira, 22 años
 CANOSA, Pedro Manuel: Natural de Santa María de la O, 24 años
 ESQUIVEL, Isidro: Natural de Madrid, 15 años
 * GALLARDO, Joaquín: Natural de S. Martín de Cameija, 21 años¹⁹
 GONZÁLEZ, Pedro Ramón: Natural de Stº de Louceiro, 31 años²⁰
 GONZÁLEZ VILLAMIL, Antonio: Natural de Madrid, 14 años
 RODRÍGUEZ, Pedro: Natural de Madrid, 19 años
 ROMO, Santos: Natural de Madrid, 19 años²¹
 SIMONI, Francisco: Natural de Madrid, 20 años²²
 SOLER, José Antonio: Natural de Valencia, 25 años²³
 ZAFRA Y LEYHAG, Vicente: Natural de Valencia, 20 años²⁴
 ZARRA, Pedro: Natural de Palermo, 15 años²⁵

¹⁶ No llegó a presentarse (80-2/4).

¹⁷ Primer premio de segunda clase.

¹⁸ Segundo premio de tercera clase.

¹⁹ Primer premio de tercera clase.

²⁰ No llegó a presentarse (80-2/4).

²¹ No llegó a presentarse (80-2/4).

²² No llegó a presentarse (80-2/4).

²³ No llegó a presentarse (80-2/4).

²⁴ No llegó a presentarse (80-2/4).

²⁵ No llegó a presentarse (80-2/4).

ZUMEL, Marcelino: Natural de Burgos, 16 años

Concurso de 1808²⁶

1ª clase:

* FERNÁNDEZ, Joaquín Manuel: Natural de Jerez de la Frontera, 26 años²⁷

JIMÉNEZ, José: Natural de Aranjuez, 30 años

* LACOMA, Francisco: Natural de Barcelona, 23 años²⁸

LLASER BOLDERMAN, Francisco: Natural de Valencia, 25 años²⁹

PALMERANI, Ángel Rafael: Natural de Jaén, 23 años³⁰

VERDEJO, Miguel: Natural de Navas de Jorquera, 30 años³¹

2ª clase:

BAUX, Vicente: Natural de Concentaina, 23 años³²

GARCÍA DEL CASTILLO, Anselmo: Natural de Santa Fé de Bogotá, 23 años³³

GREGORIO, Hipólito: Natural de Zaragoza, 23 años

* MERCAR, Antonio: Natural de Madrid, 20 años³⁴

RODRÍGUEZ, Pedro: Natural de Madrid, 22 años³⁵

* ZARRA, Pedro: Natural de Palermo, 18 años³⁶

3ª clase:

BARRINAGA, José Pascual de: Natural de Madrid, 17 años

BLANCO, Carlos: Natural de Moreyra, 26 años³⁷

BROST, José María: Natural de Mataró, 22 años³⁸

CALADO, José: Natural de Valencia, 17 años³⁹

CANOSA, Pedro Manuel: Natural de Santa María de la O, 25 años

CRUZ, Mariano de la: Natural de Murcia, 22 años⁴⁰

FERNÁNDEZ, Juan: Natural de Peñaranda de Bracamonte, 20 años⁴¹

FERNÁNDEZ LOREDO, Manuel: Natural de Argolellas, 21 años

* GONZÁLEZ VILLAMIL, Antonio: Natural de Madrid, 18 años⁴²

PATAROTI, Mariano: Natural de Madrid, 20 años

* RAMOS, Antonio Francisco: Natural de Madrid, 19 años⁴³

SORRENTINI, José: Natural de Madrid, 19 años

YEPES, Tomás Francisco: Natural de Madrid, 18 años⁴⁴

ZUMEL, Marcelino: Natural de Pedrosa del Río de Urvel, 19 años

Concurso de 1831⁴⁵

1ª clase:

ALENZA, Leonardo: Natural de Madrid, 20 años

²⁶ Se presentaron veintiséis aspirantes.

²⁷ Segundo premio de primera clase.

²⁸ Primer premio de primera clase.

²⁹ No llegó a presentar obra (80-2/4).

³⁰ No llegó a presentar obra (80-2/4).

³¹ No llegó a presentar obra (80-2/4).

³² No llegó a presentar obra (80-4/4).

³³ No llegó a presentar obra (80-4/4).

³⁴ Segundo premio de segunda clase.

³⁵ No llegó a presentar obra (80-4/4).

³⁶ Primer premio de segunda clase.

³⁷ No llegó a presentar obra (80-4/4).

³⁸ No llegó a presentar obra (80-4/4).

³⁹ No llegó a presentar obra (80-4/4).

⁴⁰ No llegó a presentar obra (80-4/4).

⁴¹ No llegó a presentar obra (80-4/4).

⁴² Primer premio de tercera clase.

⁴³ Era hijo de Francisco Javier Ramos, quien no pudo votar en las adjudicaciones por su parentesco (80-4/4). Obtuvo el segundo premio de tercera clase.

⁴⁴ No llegó a presentar obra (80-4/4).

⁴⁵ Se presentaron dieciséis aspirantes.

ESQUIVEL, Antonio María: Natural de Sevilla, 25 años

FERRANT, Luis: Natural de Barcelona, 22 años

* GARIOT, César: Natural de Tolosa (Francia), 18 años⁴⁶

GUTIÉRREZ, José: Natural de Sevilla, 40 años

MEDINA, Eustasio de: Natural de Madrid, 20 años

* RIBERA, Carlos Luis de: Natural de Roma, 15 años y medio⁴⁷

* SÁEZ, Benito: Natural de Pradillo de Cameros, 23 años⁴⁸

TORRES, Salvador: Natural de Palma de Mallorca, 31 años

2ª clase:

* ARBIOL, Vicente: Natural de Madrid, 20 años⁴⁹

3ª clase:

ÁLVAREZ LADREDA, Antonio: Natural de Oviedo, 28 años

APARICIO, Gabriel: Natural de Madrid, 17 años

DÍAZ, Clemente: Natural de Cáceres, 17 años

* HORTIGOSA, Pedro: Natural de Segovia, 21 años⁵⁰

SANTANDREU, Pedro: Natural de Manacor, 21 años

SIERRA, Vicente: Natural de Madrid, 19 años

13. RELACIÓN CRONOLÓGICA DE LAS EXPOSICIONES DE LA ACADEMIA, CON EXPRESIÓN DE LOS PINTORES Y OBRAS PRESENTADOS⁵¹

⁴⁶ Premio extraordinario.

⁴⁷ Primer premio de primera clase.

⁴⁸ Segundo premio de primera clase.

⁴⁹ Primer premio de segunda clase. El segundo quedó desierto.

⁵⁰ Segundo premio de tercera clase. El primer premio quedó desierto.

⁵¹ Solamente hemos localizado las relaciones

Exposición de 1801⁵²

ALCÁNTARA, Francisco:

- Retrato de Gabriel de Sancha.

- Retrato del Capitán de Artillería Antonio de la Nueva.

ALONSO DEL RIVERO, José:

- Autorretrato, pastel.

ARIAS, Ángel:

- Un cuadro con cinco retratos de los hijos del Sr.Dn. Manuel de Valenzuela.

BÉCQUER, Juan José:

- Retrato del Príncipe de la Paz (copia de Goya)

- Sacra Familia (copia de Murillo)

BERGAZ, Francisco Giraldo:

- Retrato del primer consul de Francia Bonaparte (copia "hecha de claro y obscuro al óleo")

GÓMEZ, José:

- Virgen con el Niño (copia de Ramos)

GÓMEZ DE NAVIA, José:

- Vista del monasterio de S. Lorenzo el Real

- Vista del arco de la Armería

- Vista de la escalera del Palacio Nuevo

LÓPEZ, Felipe:

- El Genio o el Amor o la Virtud (copia de Mengs)

LÓPEZ ENGUIDANOS, José:

- Seis bodegones

MAELLA, Mariano:

- Incredulidad de Sto. Tomás

- El milagro de la salida del pozo del hijo de S. Isidro

- Virgen Dolorosa

PORTILLO, Francisco ("aficionado"):

- "Dos cuadritos de uvas"

VELÁZQUEZ, Cástor:

de las obras presentadas en las exposiciones de los años siguientes: 1801-1808, 1812, 1819, 1834, 1840-1844

⁵²Lista de las obras que se han presentado para la exposición al público en este año de 1801 (55-2/1). Recogemos veinticuatro obras de pintura.

- Angélica y Medoro, miniatura (copia)

Exposición de 1802⁵³

ABAS, Felipe:

- Cristo crucificado (copia de Goya)
- S. Antonio (copia de Alonso Cano)
- Virgen (copia de Rafael)

ALONSO DEL RIVERO, José:

- Ecce homo (copia de Carreño)

ANGLONA, Pedro Girón, príncipe de:

- Tres cabezas, pastel

ANÓNIMO:

- Retrato del venerable D. Pablo de Aguilera y Castillo (propiedad de Manuel Salvador Carmona)

BABI, Padre:

- Retrato del Cardenal Spínola

BATONI:

- Martirio de Sta. Lucía (propiedad de los marqueses de Illescas)

BRUEGHEL:

- Un país (propiedad de Francisco Pérez Pastrana)

CARDONA, Francisco:

- Dos retratos de Zacarías Velázquez

CARNICERO, Isidro:

- S. Francisco

CASTRO, Manuel:

- Tres retratos, pastel

ESCUADERO, Francisco Javier:

- Virgen, miniatura

HERRERA "EL VIEJO":

- S. Pablo ermitaño (propiedad de Manuel de Ribera)

JORDÁN:

- S. José (propiedad de Francisco Pérez Pastrana)
- S. Pedro (propiedad de Manuel de Ribera)

MAESTRO GONZÁLEZ, Padre:

- Sacra Familia (copia)

⁵³ *Obras que se han expuesto en las salas de la Academia durante la abertura [sic] de ellas al público este año de 1802 (55-2/1). Recogemos treinta y dos obras de pintura.*

ROMERO, Juan Bautista:

- Cuatro floreros

SANTA CRUZ, marquesa viuda de:

- Dos copias de Murillo, miniatura

VELÁZQUEZ, Cástor:

- Tres retratos, miniatura

VELÁZQUEZ, Zacarías:

- Autorretrato

Exposición de 1803⁵⁴

BRANDI, Jacinto:

- S. Jerónimo (propiedad de Tomás Fernández Erosa)

MURILLO, Bartolomé:

- S. José (propiedad de los marqueses de Santiago)

MURILLO, Bartolomé, escuela de:

- Niño espulgándose (propiedad de Antonio Torrado)

NIKEL, Francisco:

- Retrato de una función campestre.

- Dos retratos, miniatura

RENI, Guido, copia de:

- Magdalena (propiedad de "una Señora viuda")

TIZIANO, copia de:

- Baile de niños (propiedad de Antonio Torrado)

VÁZQUEZ, José:

- Retrato del cirujano de Cámara Diego Rodríguez del Pino, pastel

Exposición de 1804⁵⁵

ANGLONA, príncipe de:

- Retrato de Carlos III

- Retrato de un negro

⁵⁴ *Obras expuestas al público en las salas de la Academia en la apertura de ellas en julio de 1803 (55-2/1). Recogemos nueve obras de pintura.*

⁵⁵ *Lista de las obras que han presentado, y se han expuesto al público en las salas de la Academia, este año de 1804 (55-2/1). Recogemos treintaiocho obras de pintura.*

ANÓNIMO:

- Retrato de un perro (Fue propiedad del infante Dn. Felipe, y "hoy" es del vizconde de San Jorge)

APARICIO, José ("discípulo pensionado en París"):

- Preso con cadenas (propiedad del barón de Casadavalillo)
- Ciego con una muchacha (propiedad de Pedro Sepúlveda)

BAQUERO, Bonifacio:

- S. Francisco de Paula (copia de Murillo)
- S. Sebastián (copia de Cano)

BLANCO, Carlos:

- Dos santos (copias)
- David (copia)
- Retrato de Mengs (copia)

JORDAN:

- Magdalena (propiedad de Lorenzo Villanueva)

JULIÁ, Asensio:

- Dos cabezas, óleo

LACOMA, Francisco:

- S. Francisco (copia de Mengs)
- La Magdalena (copia de Mengs)
- Retrato de Campomanes (copia de Mengs)
- S. Andrés (copia de Jordán)

MAEA, José:

- Descanso de Egipto (propiedad de Tomás Mate)

MALO, Pedro:

- S. Pedro (copia del Guercino)

MICHEL, Bibiana:

- Virgen, pastel (copia)
- S. Francisco de Paula, pastel (copia)
- "Un bamboche", pastel (copia)

NOVALES, Josefa:

- Tres "cabecitas", miniatura

POZA MUÑOZ, Antonio:

- S. Antonio (copia de Sebastián Muñoz)
- Retrato de Francisco Cardona
- Retrato cómico de Mariano Querol

RODRÍGUEZ, Antonio:

- Un país

ROMERO, Juan Bautista:

- Tres floreros

SABATIER, Francisca:

- Retrato de su madre Josefa Lontens [?]

TEJADA Y DE LA BURIA, María Ignacia:

- Retrato de Bonaparte, aguada
- Un país con río, aguada

TRISTÁN, Luis:

- El Niño Dios disputando con los doctores (propiedad de Pedro Roca)

VELÁZQUEZ, Isidro:

- Tres prespectivas con las vistas de:

La iglesia del Vaticano iluminada la noche de jueves santo, Anfiteatro "llamado en Roma el Coloseo" y Una galería principal

Exposición de 1805⁵⁶

ALONSO DEL RIVERO, José:

- Retrato de la duquesa de Alba (copia de Guillermo Duque)

ANDUEZA, Agustín:

- Retrato de Manuel de Roda, ministro que fue de Gracia y Justicia (copia de Batoni)

ANGLONA, príncipe de:

- Anunciación (copia de Murillo)

BLANCO, Carlos:

- S. José (copia de Cano)
- Retrato del discípulo José Amaro

BOCINO [¿?], Pablo: ("Todos cuadros buenos")

- Glotón con aves y pescados
- Dos cabezas
- Dos países
- Calvario con Cristo llevando la Cruz
- S. Juan de Mata

CLADERA, Cristóbal:

- Ecce homo (copia de Murillo)

ESCUADERO, Francisco Javier:

⁵⁶ *Obras que se han presentado en las salas de la Real Academia de San Fernando en el presente año de 1805 (55-2/1). Recogemos cuarentaiocho obras de pintura.*

- Ecce homo (copia de Morales)
 - Dolorosa (copia de Morales)
 - "El Cristo de S. Ginés", pastel (copia de Cano)
 - FERNÁNDEZ, Gabriel:
 - Retrato de una vieja (copia "del suizo" Holbein)
 - GARCÍA, Jerónimo:
 - Ecce homo (copia de Murillo)
 - GOYA, Francisco:
 - Retrato en cuerpo entero de la marquesa de Villafranca
 - Retrato de la señora esposa de Antonio Porcel
 - LÓPEZ, Victorino:
 - Sacra familia (copia)
 - MACIÁ, María:
 - Ariadna, miniatura
 - MENGS:
 - Retrato de Américo Pini (propiedad de Andrés del Peral)
 - MONTALBO, Bartolomé:
 - Dos paisajes
 - Marina con la vista de Barcelona
 - POZA MUÑOZ, Antonio:
 - Retrato de la marquesa de Espeja
 - Retrato de María Romero de Luxán
 - PRATS, Vicente:
 - Frutero
 - Marina
 - País en tempestad
 - Una Magdalena
 - PRIETO, Francisco:
 - Florero (copia de Espinós)
 - RENTERÍA, José:
 - Cristo con los dos sayones, aguada
 - RIBERA, José de:
 - Retrato de Francisco Moncada, marqués de Aytona (propiedad de Andrés del Peral)
 - SABATIER, Francisca:
 - Retrato de N. Caamaño
 - SANTA CRUZ, marquesa viuda de:
 - Retrato de una santa, miniatura
 - Retrato del escultor Canova, miniatura
 - SEGRES, Gerardo:
 - Entierro de Cristo (propiedad de Manuel de Ribera)
 - SOARES GARCÍA BARROS, José Antonio ("portugués"):
 - Un viejo
 - Una vieja (ambos propiedad de Dámaso Puertas)
 - TEJADA Y DE LA BURIA, María Ignacia:
 - Dos aguadas (copias de estampas)
 - Un país (copia de José L. Enguidanos)
 - VALENCIA, Marcela de:
 - S. Sebastián, miniatura
 - VELÁZQUEZ, Cástor:
 - La casta Susana, miniatura
 - VILLAFRANCA, marquesa de:
 - Cristo crucificado (copia de Cano)
 - Virgen con S. José y el Niño (copia de Cano)
- Exposición de 1806⁵⁷**
- ALONSO DEL RIVERO, José:
 - Retrato, miniatura
 - ANDUEZA, Agustín:
 - Martirio de san Pedro
 - ANTOLÍNEZ:
 - Santa Rosa de Lima (propiedad de Bernardo Iriarte)
 - "Un oratorio que contiene el Nacimiento y la Resurrección" (de propiedad particular)
 - "Sacra Familia en un país" (de propiedad particular)
 - AZNAR SOLER, José:
 - Sacra Familia
 - BARRUTIA, Lorenzo:
 - Ecce homo, miniatura
 - Retrato de una mujer
 - BAYEU, Francisco:
 - "Concepción pequeña con una gloria" (propiedad

⁵⁷ Lista de las obras presentadas al público en la apertura de las salas de la Academia en este año de 1806 (55-2/1). Recogemos cincuenta obras de pintura.

- de Andrés del Peral)
- BLANCO, Carlos:
- S. Ginés
 - Santa María Magdalena (copia)
 - Retrato del joven José Solano
- BOSARTE, Isidoro:
- S. Lucas (copia)
- CANO, Alonso:
- Virgen de la Soledad (propiedad de Jerónimo García)
- CANO, Manuel:
- Retrato (copia)
- DURÁN, Francisco ("El Conserje de la Academia"):
- S. Francisco de Paula (copia de Esteban March)
- GALLARDO, Joaquín:
- Autorretrato
- [GIL] RANZ, Luis:
- Susana (copia)
- GOYA, Francisco:
- Retrato de Antonio Porcel
 - Retrato de Manuel Sixto Espinosa
- IBÁÑEZ RENTERÍA, M^a Manuela:
- Un país
 - Retrato de un general
- LACOMA, Francisco:
- Retrato de Félix Sagán
- LÓPEZ ENGUIDANOS, José:
- Seis fruteros
 - Dos países
- MATE, Tomás:
- Un florero
 - Susana
 - Retrato
 - Batalla
 - El Pasma de Sicilia (copia)
 - Resurrección
 - Adoración de los Reyes
- MELIGNAN:
- Magdalena, miniatura (copia de Cerezo)
- NOVALES, Josefa:
- "Una pinturita de una Porcia"
- ODRIOZOLA, José:
- Asunción de Nuestro Señor
- RASCÓN, Blas:
- Oración del Huerto (copia de Cerezo)
- ROTH, Juan Miguel:
- Dos retratos de señoras
 - Una cabeza, óleo
- RUBENS:
- Retrato antiguo
 - Degollación de los Inocentes (ambos propiedad de Andrés del Peral)
- VALENCIA, Marcela:
- Tres mujeres, miniatura
- VARGAS, Nicolás:
- Retrato de Esteban Márquez (copia de Murillo)
 - Cabeza de viejo y perro dogo (copia de Escuela Flamenca)
- Exposición de 1807⁵⁸**
- ANGLONA, príncipe de:
- S. Francisco de Asís (copia de Zurbarán)
- BLANCO, Carlos ("pensionado"):
- Virgen de la Soledad (copia de Cano)
 - S. Juan (copia de Cano)
- CARBONERO, María Dominga:
- Diana, miniatura
- FERNÁNDEZ HEROSA, Tomás:
- Tres bodegones
- IBÁÑEZ RENTERÍA, M^a Manuela:
- Cabeza de turco, aguada
- IBÁÑEZ RENTERÍA, M^a Ramona:
- Cabeza de turco, aguada
- IBARROLA, Pedro Antonio:
- S. Pedro (copia de Ribera)
 - Aparición de la Virgen a S. Antonio Bota ("creido del Caballero Maximo")

⁵⁸ *Lista de las obras que se han expuesto al público en las salas de la Real Academia de San Fernando este año de 1807 (55-2/1). Recogemos treinta y nueve obras de pintura.*

JULIÁ, Asensio:

- "Un cuadro original que representa una figura arrodillada de tamaño del natural con una calavera en la mano"

JUSTINIANI PEÑAFLORES, M^a Concepción:

- Virgen con el Niño, aguada

LLANO PARREÑO, Martín:

- Las Tres Gracias, miniatura

LÓPEZ ENGUIDANOS, José:

- Seis bodegones

MARTÍN RETAMOSA, Rita:

- S. Rafael, aguada

MENERO, Marcos Antonio:

- Retrato del príncipe Almirante, de tamaño mayor que el natural

MONTALBO, Bartolomé:

- Liebre pintada, tabla

MOREL, José:

- "Cuadrillo con dos niños"
- Autorretrato, miniatura

O'CONNOR, Patricio ("dice tener doce años"):

- Sacra familia, aguada

ORDOVÁS, Juan:

- José con la mujer de Putifar
- Dos "paisitos", aguada

RIBELLES, José:

- Seis retratos

ROTH, Juan Miguel:

- Retrato de señora

TEJADA Y DE LA BURIA, M^a Ignacia:

- Carlos I de Inglaterra, aguada (copia de una estampa)

VALENCIA, Marcela:

- Cabeza de mujer, miniatura

VOIZEL, Francisco:

- Vista de país con la ermita de Santa Verena en Suiza

ANÓNIMO:

- "Bamboche" (propiedad de Celestino Molina Fernández)

ESTEVE, Agustín:

- Retrato de la esposa de José Luis Munárriz [Cristina de Vega]

- Retrato de Hugo Blair

GOYA, Francisco:

- Retrato de la esposa de José Folch
- Retrato del "representante" Isidro Maiquez
- Retrato de Fernando Muguero y su esposa

IBÁÑEZ RENTERÍA, M^a Manuela:

- Una mujer, miniatura
- "Un paisito con dos figuritas", miniatura
- "Varios animales", miniatura

IBÁÑEZ RENTERÍA, M^a Ramona:

- Virgen, miniatura

JUSTINIANI PEÑAFLORES, M^a Concepción:

- "Grupo de ángeles cantando al símbolo de la Trinidad", miniatura

- Sacrificio de un joven, miniatura

MONTALBO, Bartolomé:

- Cuatro países
- Bodegón con pesca

NEGRI, Luis:

- "Un medio cuerpo de una niña", miniatura

PARDO, Felipe:

- Retrato

PRECIADO, Catalina:

- Dolorosa (copia de Mengs)

RIBELLES, José:

- Apolo y Laoconte [?]

RODRÍGUEZ, Antonio:

- Cinco "cuadritos de escenas de comedias"

SÁENZ Y DE LA BURIA, M^a Ignacia:

- Un país

ULZURRUM ASANZA, María Pilar (hija de los marqueses de Tosos):

Exposición de 1808⁵⁹

⁵⁹ Lista de las obras que se han presentado al público en las salas de la Academia este año de

1808 (55-2/1). Recogemos treintaiuna obras de pintura.

- Dos "cabecitas"
- VELÁZQUEZ, Zacarías:
- Retrato de Dionisio Sancho
- Retrato de Francisco Navarro y el de su hija

Exposición de 1812⁶⁰

- CARNICERO, Antonio:
- Retrato del hijo de Francisco Antonio Buigas con un caballo y dos perros
- ESPINOSA, Carlos:
- Retrato de Margarita Guazzi, esposa de Mengs (copia)
- GOYA, Francisco:
- Retrato ecuestre del duque de Ciudad Rodrigo
- LACOMA, Francisco:
- Píramo y Tisbe
- MENGS, Ana:
- Autorretrato de Mengs, pastel (copia)
- VELÁZQUEZ, Zacarías:
- Catorce pasajes de la historia de El Quijote

Exposición de 1819⁶¹

- ANGLONA, príncipe de:
- [Una obra]
- APARICIO, José:
- Retrato
- BORBÓN, Francisco de Paula, infante de España:
- San Jerónimo
- GOYA, Francisco:
- Retratos
- LACOMA, Francisco:
- Retrato de Fernando VII, de medio cuerpo, al natural

⁶⁰ *Lista de las obras presentadas al público en la Academia desde el día 2 hasta el 11 de septiembre de 1812 (55-2/1). Recogemos diecinueve obras de pintura.*

⁶¹ *Resumen del desarrollo de la exposición una vez concluida a comienzos de octubre. Algunas obras de las presentadas [...1819] (55-2/1). Recogemos diecinueve obras de pintura.*

- Retrato de Fernando VII "más pequeño de cuerpo entero igualmente"
- Fruteros
- LÓPEZ, Vicente:
- Retrato de la difunta reina María Isabel de Braganza
- Retrato del infante D. Carlos
- MADRAZO, José:
- Muerte de Lucrecia
- MONTALBO, Bartolomé:
- Pollera con unas gallinas
- PARRA, Miguel:
- Floreros
- Animales muertos
- RIBERA, Juan Antonio ("pensionado que acaba de volver de Roma"):
- Resurrección
- Coronación de espinas de N.S. Jesucristo
- SAAVEDRA, Ángel ("hijo de los duques de Rivas"):
- Una obra
- TEJEO, Rafael ("de 23 años"):
- Dos cuadros originales
- VELÁZQUEZ, Zacarías:
- S. Fernando

Exposición de 1834⁶²

- ALGARRA, Cosme:
- "Varios Dioses fabulosos" (copias)
- ARANDA, Francisco:
- Una perspectiva con la "Ceremonia de la jura del Cid"
- AVRIAL, José:
- Tres vistas de Madrid
- BALACA, José Antonio:
- "Un cuadrito con un ramito de flores", aguada

⁶² *Lista de las obras que se han entregado en el despacho de la Real Academia de San Fernando para presentarlas en la exposición pública que dio principio en 26 de setiembre de 1834 (55-2/1). Recogemos ochenta y cuatro obras de pintura.*

- BENÍTEZ, Francisco:
- Retrato de hombre
- BLANCHE, D.N:
- Ramo de flores, aguada
- BOADA, Robustiano:
- Descendimiento (copia de Zacarías Velázquez)
- Dos países (copias de Pablo Monali?)
- BUCELLI, Ricardo:
- Dieciocho pinturas "al oleo de distintos asuntos"
- CABANA, Antonio:
- Retrato de "un joven de cuerpo entero y tamaño del natural"
- CAMARÓN, Vicente:
- Dos vistas del paseo del Prado
- Retrato de señora, miniatura
- [DELGADO] MENESES, José:
- Virgen con el Niño apareciéndose a dos patricios romanos, miniatura (copia de Murillo)
- DÍEZ BERNARDO, Julián:
- Un país (copia de Montalbo)
- EGUIZÁBAL, Concepción:
- Dos cabezas, pastel (copias de Mengs)
- EUSEBI, Pedro:
- Dos bodegones
- Retrato de joven
- FEILLET, Elena:
- Retrato de una bailarina
- FERNÁNDEZ PUENTE, Eduardo:
- Un retrato
- FERRÁN, Adriano:
- Tres retratos
- GARCÍA, Sergio:
- Una copia de Murillo, miniatura
- Una copia de van Dyck, miniatura
- GARNIER, Pedro:
- Una Magdalena (copia)
- Bodegón (copia)
- GÓMEZ, Victoriano:
- Retrato de anciano
- Bodegón
- Santiago en traje de peregrino (copia)
- GUTIÉRREZ, José ("hijo"):
- S. Juan (copia de Murillo)
- HALEN, Francisco van:
- "Una copia del cuadro del [...] de Aparicio"
- IBARROLA, José Joaquín:
- "Cuatro cabezas y una figura"
- LÓPEZ ORCHE, Eugenio:
- Santa Isabel (copia de Murillo)
- MAFFEI, Antonio:
- S. Bernardo (copia)
- País (copia de Montalbo)
- MAYO, Manuel Julián:
- Dos países
- MUNÁRRIZ OSES, M^a Josefa:
- Retrato de la Reina Gobernadora
- NICOLAU, Teresa:
- Tres retratos, miniatura (copias)
- PANATI, Santiago:
- Retrato de un enano (copia de Bernardo López)
- SÁNCHEZ, Ruperto:
- Un país (copia de Velázquez)
- VALLESPÍN, José:
- "Los borrachos" (copia de Velázquez)
- S. Jerónimo (copia de El Españolito)
- VELASCO, Justo María:
- Una copia de Murillo
- VILLAMIL, N:
- "Nueve vistas y países"
- WEIS, María del Rosario:
- Virgen con el Niño (copia de Murillo)
- Retrato de Goya (copia de Vicente López)

Exposición de 1840⁶³

AGUIRRE, Ginés de:

⁶³ Nota o razón general de los cuadros, estatuas y bustos, y demás efectos que se hallan colocados en las dos Galerías de la Academia de Nobles Artes de S. Fernando para la Exposición pública de 1840: a saber ... (6/CF.1). Recogemos quinientas treinta y ocho obras de pintura (óleo, miniatura, pastel).

- Retrato ecuestre del conde duque de Olivares, del tamaño natural (copia de Velázquez)
- Retrato de un joven embozado (copia de Velázquez)
- La destrucción del ejército de Senaquerib (copia de Jordán)
- ALBANO:
- La Transfiguración del Señor (copia de Rafael)
- ÁLVAREZ, Domingo:
- Diana y Endimión
- S. Miguel (copia de Guido Reni)
- El robo de las Sabinas (copia de Cortona)
- AMICONI, Santiago:
- Retrato de la reina Doña Bárbara joven, esposa de Fernando VI, con una perrita
- ANGLONA, príncipe de:
- La cabeza de un anciano, pastel
- ANÓNIMOS:
- Retrato de la Reina Nuestra Señora
- Un marisco y un pez
- S. Serafín de Monte Granado (recogido del convento de capuchinos del Prado)
- Bodegón con varias frutas y aves
- Bodegón con varias frutas y aves
- Bodegón con melones
- Bodegón con varias piezas de caza y aves
- Un pez con varios mariscos
- La impresión de las llagas de san Francisco (recogido del convento de religiosas franciscas de Nuestra Señora de los Ángeles)
- Jesucristo con la cruz a cuestas
- Jesucristo con la cruz a cuestas (por Doña ...)
- Santa Teresa en gloria con grupos de ángeles tamaño natural
- Santa Rosa de Lima coronada de flores y sostenida de ángeles
- Astrea con el peso en la mano
- Un bosquejo muy abreviado que representa un capítulo de penitencia de religiosos franciscanos
- Una guirnalda de flores, con la Virgen y el Niño Jesús en el centro, pintado de claroscuro
- La salida de los hebreos de Egipto para Oriente
- Un óvalo de mosaico de piedras duras que representa el arcángel san Gabriel
- S. Gerónimo penitente, boceto pintado
- La virgen sentada con el Niño dios y san Juan, cuadro pequeño apaisado
- El Ángel de la Guarda, tamaño natural
- S. Juan Bautista en el desierto, figura de medio cuerpo, tamaño natural
- S. Antón abad en el desierto
- La cabeza de un Apóstol
- Las Bodas de Caná en que Jesucristo convierte el agua en vino
- Retrato de Fernando de Magallanes, tabla
- Retrato de un joven inglés
- Retrato de Hernán Cortés, copia en lienzo
- Retrato del General Dremier
- Retrato de Felipe Juvara, famoso arquitecto
- Retrato de Antonio Rafael Mengs, llamado el pintor filósofo
- Un país con un castillo, óleo
- Retrato de Moratín, miniatura (donativo de Manuel [Ruiz de la] Prada, a su fallecimiento)
- Retrato, miniatura
- S. Sebastián curándole una matrona las heridas de las flechas, por Gabriel, académico de mérito en 1766
- Una perspectiva de un salón regio
- Noé y su familia recogiendo dentro del arca con los demás animales, pintado en cobre
- Otro igual al dicho en cobre, de la Torre de Babel
- Una Virgen en contemplación
- Cristo atado a la columna y sayones azotándolo
- Un Ecce-Homo
- Una guirnalda de flores y en su centro un S. Gerónimo, pintado en cobre
- Abigail sentada ocultando los ídolos que Naval Carmelo buscaba
- Una guirnalda con flores y frutas y en medio pintada la Anunciación
- Santo Domingo de Guzmán, tabla (se recogió del convento de dominicos de la Santa Cruz de Segovia)

- El entierro de Cristo, tabla (recogido del convento de dominicos de la Santa Cruz de Segovia)
 - Un florero
 - El nacimiento de la Virgen (recogido del convento de dominicos de la Santa Cruz de Segovia)
 - Un bodegón
 - La Virgen y Santa Ana, tabla (recogido del convento de dominicos de Segovia)
 - Un florero
 - El entierro de Cristo, tabla (del convento de dominicos de Segovia)
 - S. Joaquín y Santa Ana abrazándose en la Puerta Dorada del Templo (del convento de dominicos de Segovia)
 - Santo Domingo en pie y un lego arrodillado, tabla (recogido del convento de dominicos de Santa Cruz de Segovia)
 - Un bodegón
 - Retrato de Miguel Cervantes Saavedra
 - Un bello país que representa al pastor Argos guardando la vaca Ío
 - Jesucristo con la cruz a cuestas, pintado por Doña [...]
 - Una santa con una cruz en la mano y un dragón
 - La Sibila Pérsica
 - Un frutero grande, con un pavo real
 - Un florero
 - Un frutero grande con otro pavo real
 - Un país
 - Una marina, igual al antedicho país
 - Otro país, y una marina iguales a los anteriores
 - Un florero
 - Una sobrepuerta con dos niños y varias flores
 - Retrato de Fr. Pedro de Godoy, obispo de Osma y Sigüenza
 - Telémaco y Néstor en la isla de Calipso
 - Un frutero
 - Dos cuadros que representan una cigüeña y una langosta de mar
 - Un frutero con un mico en actitud de comer frutas
 - Vista de una calle de Madrid adornada para unas funciones reales
 - Un frutero y florero, cuadro grande
 - Vista de otra calle de Madrid, también adornada como la anterior
 - Venus vendando los ojos a Cupido, figuras de medio cuerpo y tamaño natural
 - Lucrecia de medio cuerpo desnuda y matándose con el puñal. Es moderna
 - Baco desnudo, beodo y tendido, del tamaño natural
- ANTOLÍNEZ, José:
- S. Antonio sin el Niño Dios, tabla
- APARICIO, José:
- Atalía y Joás, tamaño natural
- ARANGO, José María:
- Píramo y Tisbe, figuras de cuerpo entero menores que el natural. 1818
- ARCO, Alonso del:
- El Niño Dios desnudo y dormido sobre la Cruz
- ARELLANO, Juan de:
- Un florero, pintado en tabla
 - Un florero "igual al antedicho"
 - Un florero
 - Un florero
- ARIAS, Francisco:
- La Virgen dando de mamar al Niño (recogido de las religiosas Bernardas de Pinto)
- ARNAUDIEZ, Francisco ("pensionado en Roma por la Escuela de Barcelona"):
- Lot y sus hijas
- ARRAU Y BARBAS, José:
- Una perspectiva
 - Una perspectiva del interior de un convento de monjas
- AVRIAL, José:
- Una perspectiva
- BARRANTES, Carmen:
- Retrato de un personaje del reinado de Felipe III (copia)
- BASSANO:
- La adoración [sic] del Huerto
 - El sacrificio de Noé después de haber salido del arca con su familia, y con los animales (por el

Caballero de Ponte, llamado El Basano, por haber nacido en un pueblo de este nombre, hijo 2º y discípulo de Jacobo de Ponte o el Basano; falleció en Venecia en 1623)

- Los desposorios del dux de Venecia con la mar, cuadro grande de muchas figuras pequeñas, por el Caballero Leandro de Ponte, uno de los Basanos

BATTONI, Pompeo:

- El martirio de Santa Lucía, cuadro grande con figuras del tamaño natural

- Retrato de Manuel de Roda

- Retrato de un joven inglés, de medio cuerpo

BAYEU, Francisco:

- Gerión insultando a los españoles, original pintado sobre cobre

BELLINI, Juan:

- Una cabeza del Salvador, tamaño natural

BOCANEGRA, Pedro Atanasio:

- S. Juan demostrando el Cordero, mayor que el tamaño natural

BOEL, Pedro. Atribuido a:

- Un gran florero y frutero con caza muerta y un gallo

- Unos buitres devorando una corza

BORBÓN, Francisco de Paula, infante de España:

- S. Gerónimo penitente

- La Magdalena penitente, de cuerpo entero (copia de El Españolito)

BOULIGNY DE PIZARRO, Clementina:

- Dos cabezas copiadas al pastel, por Clementina Bongalini [sic] de Pizarro

BRANCIFORTE, marquesa de:

- La cabeza de un ángel, óleo

CABEZALERO, Juan:

- El Salvador, S. Francisco, y un caballero

CABRAL BEJARANO, Antonio:

- Un sayón cortando la cabeza del Bautista

CAFFI, Margarita:

- Dos floreros, de Margarita [...]

- Dos floreros, de Margarita [...]

CAJÉS, Patricio:

- S. Joaquín y Santa Ana abrazados en la Puerta

Dorada del Templo, figuras de tamaño natural

CALLEJA, Andrés de la:

- Retrato de de José Carvajal y Lancaster, primer protector de esta Academia

- El Tiempo descubriendo la Verdad, personificada

CAMARÓN, José:

- La Virgen sentada con el Niño Dios en el regazo, S. Juan besándole el pie y S. José contemplado, pintado en Roma en 1780

- La prisión de Sansón, cortándole Dalila los cabellos, pintado en Roma

CANO, Alonso:

- Jesucristo recogiendo sus vestiduras

- Jesucristo crucificado y muerto

- El tránsito de S. Francisco auxiliado de dos religiosos de su misma orden

- Cristo muerto en el regazo de su Señora Madre

- La impresión de las llagas de S. Francisco (se recogió del convento de franciscanos de S. Diego de Alcalá)

CARDUCHO:

- El martirio de S. Ramón Nonato poniéndole los herejes un candado en la boca

- S. Pedro Nolasco colgado de un palo, sostenido su cuerpo por la Virgen

CARDUCHO, Vicente:

- S. Juan Bautista predicando en el desierto a los judíos

- El martirio de Santa Bárbara, figuras del tamaño natural (perteneció al convento de religiosos mercedarios de Santa Bárbara)

- La Cena del Señor con los Apóstoles

CARRACHO, Luis. Copias anónimas de:

- La Virgen, el Niño Dios y S. Francisco arrodilado, copia en pequeño

CARRANTE, María Luisa:

- La virgen con el Niño, pastel

CARREÑO, Juan:

- Santa María Magdalena penitente, del tamaño natural

- Copia de la celeberrima tabla de Rafael de Urbino que existe en el Rl. Museo de Pinturas de

Madrid, llamada el Pasma o Spasimo de Sicilia, pintada en 1674 (perteneció al convento de monjas de Santa Ana, fue restaurado por D. Mariano Rossi en 1818)

- Retrato de cuerpo entero del Excelentísimo Sr. D. Miguel Guerrero y Artaya y Leyva, del Consejo de Estado de Carlos II

- La concesión del Jubileo de la Porciúncula a S. Francisco

- S. Sebastián en el martirio

- Retrato de la Reina madre de Carlos II, de cuerpo entero, sentada

CARRÓN, María:

- Retrato de Diego de Villanueva, pastel

CASANOVA, Francisco:

- El Centauro que robó a Deyanira, figuras menores que el natural

CASA ROJAS, conde de:

- La cabeza de un joven

CASTELARO, José:

- Los reyes D. Fernando y Doña Isabel, armando de caballero al Cid Ruiz Díaz de Vivar

CASTELLÓ, Francisco:

- Santiago el Mayor predicando al pueblo

CASTILLO, Francisco:

- Un boceto de un cuadro grande de la iglesia de S. Francisco de Madrid, que representa a S. Francisco y Santo Domingo reconociéndose como hermanos

CASTILLO, José del:

- Cuatro cuadros pequeños de los Trabajos de Hércules, óleos (copias de los frescos de Lucas Jordán para el palacio del Retiro)

- Minerva y Mercurio, con atributos de las Artes

CEREZO, Gregorio:

- Nuestra Señora de la Concepción, de medio cuerpo (copia de Mengs)

CEREZO, Mateo:

- La elevación de Cristo crucificado en el monte Calvario, figuras enteras menores que el natural, de gran composición (copia de Rubens)

CÉSPEDES, Pablo:

- El martirio de S. Juan Bautista ("compañero de

los que hay en la Sala del Oratorio")

- Nueve cuadros pequeños que representan el martirio de nueve Apóstoles

CINCINATO, Rómulo:

- S. Pablo Apóstol en pie, algo mayor que el natural

- S. Pedro Apóstol

- Cuadro grande que representa con figuras mayores que el natural, la Ascensión de Nuestra Señora y los apóstoles [alrededor] de un sepulcro

- La circuncisión del Niño Dios

COELLO, Claudio:

- Santo Domingo de Guzmán adorando al Niño Dios, sostenido en el regazo de la Virgen, en la aparición de ésta a dicho santo, cuando se instituyó el Rosario, repartiendo éste, la Virgen y el Niño, a Santo Domingo y demás personas concurrentes

- Santa Ana dando lección a la Virgen

COLLANTES:

- Un país

CORREGGIO. Copias anónimas de:

- La Magdalena penitente, copia en pequeño

- Virgen llamada la gitanilla, copia en pequeño

CORTONA, Pedro de:

- Una aparición de la Virgen con el Niño Dios, a Santa María Magdalena de Pacis, del tamaño natural

CRAYER, Gaspar:

- El infante cardenal Fernando, hermano de Felipe IV, gobernador de Flandes, pintado en pie del tamaño natural

CRESPO, Asunción:

- La cabeza cortada de S. Juan Bautista, miniatura (copia de Domenichino)

CRON:

- Una tempestad

CRUZ, Alejandro de la:

- La Sibila de Cumas

- Santa Cecilia (copia de Guido Reni)

- El rapto de Europa (copia de Veronés)

- La Sibila de Cumas, de medio cuerpo (copia de Domenichino)

DOMENICHINO:

- La cabeza cortada de S. Juan Bautista en un plato (donativo del infante Francisco de Paula)

DOMENICHINO. Copias anónimas de:

- Diana con sus ninfas tirando al blanco y bañándose

DURÁN, Gabriel ("académico de mérito en 1776"):

- El profeta Isaías, tamaño colosal (copia de Rafael)

- Los jugadores (copia de Caravaggio)

DURERO, Alberto:

- Un cuadro pintado en tabla que representa el Entierro de Cristo

DURERO, Alberto, copias anónimas de:

- Retrato del emperador Maximiliano y su familia, pintado en tabla

DURERO, Alberto. Escuela de:

- Una Virgen sentada, con el Niño en pie sobre su regazo, tabla

DYCK, Anton van:

- La Virgen con el Niño Jesús presentado a una santa

ELBO, José:

- Cristo convirtiendo la Samaritana

ERASO, Manuel:

- El casto José en la cárcel
- Eco y Narciso (copia de Benedetto Lutti)

ESCUELA BOLOÑESA:

- Cristo desnudo y en pie, del tamaño natural, apoyado en la Cruz

ESCUELA ESPAÑOLA:

- S. Juan Bautista en el desierto
- S. Elías profeta
- La Anunciación de Nuestra Señora, en pequeño (se recogió del convento de S. Felipe el Real)
- La Huida a Egipto y un ángel lleva el ronzal a la burra, igual al antedicho de La Anunciación
- Un Ecce-Homo de medio cuerpo

ESCUELA FLAMENCA:

- El Juicio final, separación de buenos y malos

- La cabeza de un anciano

- Una merienda con figuras del tamaño natural

- Retrato de un caballero del Toisón

- Un país con vacas, oveja y carneros

- Un bodegón con una langosta de mar

- Un racimo de uvas colgadas

- Un florero

ESCUELA FRANCESA:

- Retrato de Napoleón, en traje de emperador

- Retrato de María Teresa de Austria, esposa de Luis XIV, en pie

- Retrato de Luis XIV, rey de Francia

ESCUELA ITALIANA:

- Retrato del papa Pío VII

- Hércules recién nacido, sofoca a dos serpientes que la vengativa Juno, enemiga de su madre, envió a la cuna para emponzoñarle

ESCUELA ITALIANA, copias anónimas de:

- Una Sacra Familia

- Venus dormida, vista por la espalda con dos tritones

ESCUELA ROMANA:

- La Asunción de Nuestra Señora, tabla

ESCUELA VALENCIANA:

- El Salvador del mundo, de cuerpo entero, menor que el natural, tabla

ESPAÑOLETEO, El:

- S. Antonio de Padua adorando al Niño Dios

- Santa María Magdalena en un trono de ángeles y nubes

- S. Gerónimo penitente, del tamaño natural, de cuerpo entero, escribiendo

- Retrato de Magdalena Ventura, natural del Abruzzo, de 52 años, la cual a los 37 comenzó a poblarse de barba larga, tuvo tres [hijos] de su esposo Félix de Amici, y representa la acción de dar de mamar a un niño. Pintada por José de Rivera, y por orden de Fernando II duque III de Alcalá, virrey de Nápoles, copiándolo del original, para admiración de los vivos, a 16 de febrero de 1631

- Jesucristo difunto con acompañamiento de los Santos Varones y de las Marías

- La cabeza de san Juan Bautista (restaurado por José Bueno)
- El entierro de Cristo, figuras de tamaño natural (está restaurado)
- ESPAÑOLETO, El. Copias anónimas de:
 - Nuestra Señora de la Concepción, del tamaño natural, en un trono de nubes y de ángeles
 - El martirio de S. Bartolomé
 - El entierro de Jesucristo con los Santos Varones y las Marías, que parece copia del original de Ribera
 - S. Pedro llorando sus pecados
- ESQUIVEL, Antonio María:
 - Jacob bendiciendo los hijos de José
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Micaela:
 - Santa Inés
- FERRO, Gregorio:
 - Retrato de Antonio Ponz
 - Un cuadro de S. Sebastián, tamaño natural
- FLANDES, Juan de. Escuela de:
 - La Virgen con el Niño agarrado a la Cruz, con dos ángeles que la sostienen, y un S. Juan y S. José contemplando al Niño dios, tabla (perteneció al convento de religiosas de las Baronessas)
- FRAGONARD:
 - El sacrificio de Caliroe, figuras pequeñas
- FRANCO, Pedro:
 - La cabeza de una mujer que representa la Pintura coronada de laurel, pastel
- GALÓN, José:
 - La incredulidad de Santo Tomás (copia de Guerchino, "pintado por José Galón, pensionado en Roma por esta Academia donde falleció desgraciadamente")
- GANTE, marqués de:
 - Retrato de un joven (copia)
- GARCÉS, Jose:
 - Un florero
- GARIOT, Cesáreo:
 - El descubrimiento del mar del Sur por Basco Núñez de Balboa, con que obtuvo premio extraordinaria en 1831
- GIAQUINTO, Corrado:
 - La Paz y la Justicia personificadas
- GIAQUINTO, Corrado. Copias anónimas de:
 - La batalla de Clavijo en la que se aparece Santiago Apóstol acuchillando a los moros ("boceto del original pintado al fresco en la Capilla Rl. de Madrid por Conrado Giaquinto")
- GILABERT, Luisa de:
 - Autorretrato, pastel
- GONZÁLEZ DE VELASCO, Luis:
 - Adán y Eva arrojados del Paraíso por un ángel, figuras del tamaño natural
- GONZÁLEZ RUIZ, Antonio:
 - El rey D. Fernando el VI ("fundador de esta Academia, protegiendo las bellas artes, figuras de cuerpo entero, y tamaño natural. Pintado en 1754")
 - Retrato de Juan Bernabé Palomino, pintor y grabador
 - Retrato de Ignacio de Herosilla
 - Judit con la cabeza de Holofernes
 - La alegoría del establecimiento de la junta preparatoria de esta Academia de S. Fernando
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Antonio:
 - Samuel ungiendo por rey a David ("cuadro de composición con figuras del tamaño natural, pintado en Roma en 1740, por...., pensionado en la misma por el Rey. Nació en Madrid en 1729 y murió en 1793")
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Castor:
 - Santa Cecilia
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Luis:
 - Mercurio adormeciendo al pastor Argos
- GONZÁLEZ VELÁZQUEZ, Zacarías:
 - Dos vistas en pequeño de Roma
 - Otras vistas de las cercanías de Roma
 - Retrato de Ventura Rodríguez (copia de Goya)
 - Retrato de medio cuerpo, de Antonio González Velázquez, pintado por su hijo Zacarías
- GOR, duque de:
 - La muerte del general Lacarrera en una de las calles de Murcia
- GOYA, Francisco:
 - Una señora vestida de maja tendida en un sofá

con las manos cruzadas en la cabeza ("se recogió en virtud de Rl. Orden. del Supremo Tribunal de la Inquisición")

- Un auto de Fé, en el que se hallan los sentenciados por el Tribunal de la Inquisición (donativo de Manuel Ruiz de la Prada)

- Una casa de locos (donativo de Manuel Ruiz de la Prada)

- Una corrida de toros, "igual a los dos antedichos de Goya" (donativo de Manuel Ruiz de la Prada)

- La procesión del Viernes Santo en la que van algunos disciplinantes haciendo penitencia ("es igual a los antedichos de Goya, y por consiguiente de dicho autor") (donativo de Manuel Ruiz de la Prada)

- Retrato de Leandro Fernández de Moratín

- Retrato del arquitecto Juan de Villanueva, tabla

- Autorretrato, tabla

- Retrato de José Ruiz [Luis] Munárriz, secretario que fue de esta Academia

- Retrato en pie, del tamaño natural, de la actriz, María del Rosario Fernández, llamada La Tirana

- Una bambochada, o baile campestre de máscaras

- Retrato a caballo de Fernando VII

GOYA, Francisco. Copias anónimas de:

- Retrato del rey de España Carlos IV, de medio cuerpo

- Retrato de la reina María Luisa, esposa de Carlos IV

GRECO, El:

- S. Basilio vestido de Pontifical y en pie, pintado por Dominico Greco (recogido del monasterio de S. Basilio)

- La muerte o entierro de un conde de Orgaz, pintado por Domingo Greco

GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José:

- Retrato de Andrés Lacal, de cuerpo entero, alhagando a un perro, pintado por su compadre Bartolomé Murillo (copia)

- S. Fernando recibiendo el viático

HACKERS, Felipe:

- Dos paisajes que representan las dos épocas del día, el de la Noche y el del Medio Día, por Felipe Hacker, pintor prusiano

- Otros dos paisajes de Hackers, que representan las otras dos épocas del día, la Aurora y la Nochecer
HAMEN, Jan van der:

- Retrato del juriconsulto Francisco de la Cueva. 1625

- Un frutero

HERRERA "EL VIEJO", Francisco:

- Cuadro grande del milagro que hizo Jesucristo en el desierto, de los cinco panes y dos peces

HERRERA "EL VIEJO", Francisco. Discípulo de:

- S. Pedro llorando

JANSENIUS:

- La Caridad Romana representada en una joven dando el pecho a un anciano

JIMENO BARTUAL, Agustín:

- El milagro que hizo Jesucristo dando vista a un ciego de nacimiento

JORDÁN, Lucas:

- S. Pedro en la prisión visitado por la Virgen y Jesucristo

- La Sacra Familia, figuras del tamaño natural

- Santa Rosa de Lima, de medio cuerpo, con el Niño de Dios en los brazos

- El Nacimiento del Sr. y Adoración de los Pastores (copia del Spagnoletto)

- La Huida de Egipto con la Virgen y S. José y el Niño Dios

- La Virgen con el Niño Dios en los brazos, sentada en el campo

- El sacrificio de Abraham, figuras del tamaño natural

- La Huida a Egipto de la Virgen, S. José y el Niño Dios

JORDÁN, Lucas. Copias anónimas de:

- Cinco cuadros pequeños de los Trabajos de Hércules, iguales a los antedichos [vid. CASTILLO, José. Copias de los frescos de Lucas Jordán para el palacio del Retiro]

JUEZ SARMIENTO, José:

- Diana y Endimión yendo a cazar

LACOMA, Francisco:

- Un florero, óleo

LAMA, Antonio de:

- La Caridad Romana

LANTENSAC, Hans. Atribuido a:

- S. Gerónimo, de medio cuerpo, en tabla ("vestido de cardenal, figura pintada con suma detención y delicadeza que se puede atribuir a Hans o Juan Lantensac, excelente pintor y grabador Boemiano [sic], discípulo de Alberto Durerro, y florecía en 1533")

LA TRAVERSE, Francisco de:

- Tres retratos de niños de la Familia Real de Nápoles

LOO, Louis van:

- Retrato del rey de España Fernando VI

- La reina María Isabel de Braganza, esposa de Fernando VI ("por dicho autor")

- Retrato de la reina Doña Bárbara, esposa de Fernando VI, óvalo

- Venus, Cupido y Mercurio, tamaño natural

LÓPEZ DE SAN ROMÁN, Romana:

- La Virgen con el Niño en los brazos, miniatura

LÓPEZ ENGUIDANOS, José:

- Dos bodegones con aves y sandías

- Dos bodegones iguales a los anteriores

- La Sacra Familia

LÓPEZ PORTAÑA, Vicente:

- El Rey de Nápoles, padre de S.M. la Reina Gobernadora de España, Doña María Cristina

- Retrato de la Reina viuda de Nápoles, madre de S.M. la Reina Gobernadora de España

- Retrato del Infante de España, Francisco Antonio de Paula

- Retrato de Manuel Fernández Varela

- Los reyes Fernando e Isabel recibiendo una embajada del rey de Fez (" que ganó premio en 1790")

LUCINI, Francisco:

- Una perspectiva de un templo gótico

MADRAZO AGUDO, José:

- Retrato de Manuel Ruiz de la Prada (donado a su fallecimiento)

- La Purísima concepción (copia de Mengs)

MADRAZO KUNTZ, Federico:

- La continencia de Escipión

MAELLA, Mariano:

- La Virgen contemplando al Niño Dios dormido, en medio círculo (copia de Sassoferrato)

- Agar y su hijo Ismael en el desierto ("pintado en Roma, estando pensionado")

- Los cuarenta mártires de Sebaste

- Retrato de D. [Juan Sixto García] de [la] Prada, padre (donativo hecho por Manuel de Prada)

- La Virgen con el Niño dios en los brazos, óvalo (copia de Carlos Maratti)

- La muerte de Dido abandonada por Eneas

- La hija de Herodías, del tamaño natural y de medio cuerpo, con la cabeza del Bautista en el plato (copia de Guido Reni)

MARÍA CRISTINA, reina consorte de Fernando VII, rey de España:

- Psiquis y Cupido

MARCH, Esteban:

- S. Pablo Apóstol, de medio cuerpo, escribiendo

- Un astrónomo de medio cuerpo

- Doce Apóstoles, del tamaño natural, de medio cuerpo

- "Una figura de medio cuerpo que quieren que sea de S. Isidro Labrador, aunque no tiene cara de santo"

- La batalla de los hebreos contra los amalecitas

MARTÍNEZ, Antonio:

- S. Juan Evangelista en un trono de nubes y ángeles; figuras del tamaño del natural (copia de Domenichino)

- La Sibila Pérsica (copia del Guerchino)

MATEI, Carlos. Copias anónimas de:

- El Niño Dios durmiendo en los brazos de la Virgen

MATEI, Pablo:

- S. Gil abad, desnudo y penitente, figura del tamaño natural

- La Magdalena en el desierto

- El Niño Dios dormido y S. Juan, en una sobrepuerta

- S. Juanito presentando unas flores al Niño Dios

- El Niño Dios sobre nubes con el mundo en la mano, entre ángeles y querubines

- MELÉNDEZ, Francisco:
- Nuestra Señora con el Niño Dios, miniatura
- MELIGNAN, Luis Melignan, vizconde de:
- Una miniatura de una señora sentada
- MENDOZA, Luis:
- La cabeza de un moro, miniatura
- MENGS, Ana María:
- Retrato de Manuel Carmona, grabador de cámara, pintado a pastel por su esposa, académica de mérito
- MENGS, Antón Rafael:
- Retrato de Isabel Parreño y Arce, con traje de máscara (donativo de Francisco Queipo de Llanos)
- MENGS, Antón R.. Copias anónimas de:
- Retrato de Carlos III
- MICHEL, Bibiana:
- La Cabeza de S. Francisco de Paula, pastel
- MONROY, Diego:
- Una Magdalena (copia de Murillo)
- MONTALBO, Bartolomé:
- Un país, óleo
- MONTENEGRO, Juan:
- Un sayón con la cabeza del Bautista en la mano
- MONTIJO, conde de:
- La cabeza de un joven (copia de Murillo)
- MORALES, Cristóbal ("El divino"):
- Un Ecce-Homo con un sayón presentado al pueblo por Pilatos, figuras de medio cuerpo
- La virgen al pie de la cruz con Jesucristo difunto en sus brazos, tabla
- MURILLO, Bartolomé E.:
- Santa Isabel reina de Portugal curando a los pobres enfermos, acompañada de sus damas ("cuadro de una cabal imitación de la naturaleza")
- Santa María Magdalena penitente
- La Resurrección del Señor, figuras del tamaño natural
- El sueño o visión que tuvieron un patricio romano y su mujer, sobre la edificación del templo de Santa María la Mayor en Roma; cuadro grande con figuras del natural y sencilla composición
- Los antedichos patricios romanos, exponiendo al Papa el sueño que tuvieron sobre la edificación del templo que se expresa; lienzo igual al antedicho, por el mismo autor
- El Ecce-Homo de medio cuerpo imitando al Spagnoletto
- MURILLO, Bartolomé. Atribuido a:
- Dos niños sosteniendo la corona de espinas, y los tres clavos de la Pasión de Cristo, se tiene por original de Murillo
- NANI, Mariano:
- Un bodegón
- Dos floreros
- Dos floreros
- NAVARRO, Agustín:
- La separación de S. Pedro y S. Pablo para conducirlos al martirio
- Santa Mónica recibe la correa de mano de la Virgen
- Eneas, Anquises y Ascanio (copia de Rafael, Incendio del Borgo)
- NAVARRO, Juan José:
- El martirio de S. Lorenzo
- NEGELFURTS, Juan Franck:
- Una vista de Madrid
- NESBIT, Micaela:
- La Virgen con las manos juntas, pastel (copia de Sassoferrato)
- NICOLAU, Teresa:
- S. José, miniatura
- OLIVIERI, Faraona María Magdalena:
- Retrato de Jaime Márquez, arquitecto, pintado al pastel, académica de mérito
- Autorretrato, pastel
- ORRENTE, Pedro:
- Una cabaña
- OSTADE, Adrian van:
- Un bodegón en el que [están] varias figuras bebiendo, tabla
- PACHECO, Francisco:
- Los sueños de S. José
- PALANCO, Francisco ("discípulo de Zurbarán"):
- S. Luis Rey de Francia

PALOMINO, Juan Fernando:

- Una cabeza de un viejo, pastel
- Otra cabeza de un anciano

PEÑA, Juan Bautista de la:

- Venus y Adonis, del tamaño natural, óleo
-] - Una santa penitente
- Dos cabezas colosales (copiadas en Roma)
- La figura de un Río personificado que parece haberse pintado por el natural

PEREDA:

- S. Gerónimo penitente, de medio cuerpo
- S. Gerónimo penitente, de cuerpo entero, del tamaño natural

PEREDA. Copias anónimas de:

- S. Gerónimo penitente, medio cuerpo

PEREDA, Antonio de:

- S. Guillermo, duque de Aquitania, figura de medio cuerpo
- "El célebre cuadro de Antonio de Pereda llamado el desengaño de la vida, y representa a un personaje dormido rodeado de calavera, juegos, joyas y delicias del mundo; puede ser su mejor obra"

PÉREZ, Gregorio:

- Cristo crucificado y muerto (copia de Velázquez, pintado para la sacristía de las monjas de S. Plácido de Madrid)

PÉREZ VILLAAMIL, Genaro:

- Vista de Madrid tomada desde el Puente Verde o de S. Isidro

PIGNATELLI, Vicente:

- Un bello país con figuras

PIOMBO, Sebastiano del, copias anónimas de:

- Jesús Nazareno de medio cuerpo, con la cruz a cuestas, un sayón y un hombre armado

PLANES, Luis Antonio:

- La presentación de la cabeza del Bautista a Herodes, pastel, medias figuras

POURBUS, Francisco (hijo):

- "Retrato en pie, del tamaño natural, en un bello país, de Antonio Servas, corporal de los minadores de Felipe IV en Flandes"

POUSSIN, Nicolás, copias anónimas de:

- Siete copias que representan los Santos Sacra-

mentos

PRADO, Blas de:

- "La fundación de la capilla de Nuestra Señora de Loreto, o una alegoría de la aparición de la Virgen y el Niño, con S. Antonio y S. Francisco, para dicho objeto, y arrodillados ante éstos, con un niño, los fundadores de ella"

PRECIADO, Francisco:

- Boceto de una Alegoría de la Paz
- Dos alegorías de la Iglesia y la Religión, pintadas en pequeño
- Judas y Tamar, figuras pequeñas
- Jepté viniendo triunfante ofrece a Dios en sacrificio, lo primero que se le presente, saliéndole a recibir su hija, boceto pintado
- Alegoría a la Paz, con figuras menores que el natural

Q.H.M.:

- "Jesucristo crucificado en medio de los ladrones, composición de muchas figuras pequeñas, pintado, firmado en 1539"

QUERUBINI, Catalina:

- La paz y la Justicia abrazándose (copia)

RAFAEL. Copias anónimas de:

- El castigo de Heliodoro (copia del que pintó al fresco en el Vaticano)
- El Incendio de Borgo (idem.)
- La Teología (idem.)
- La Escuela de Atenas (idem.)
- Virgen de la silla
- La Virgen de la silla, copia en círculo

RAMOS, Francisco Javier:

- Retrato de medio cuerpo de Pestaloz [sic]

RANC, Jean:

- Retrato de Roberto Michel, escultor
- Retrato de Felipe V

RENI, Guido. Copias anónimas de:

- Seis niños cantando y tañendo instrumentos músicos en una sobrepuerta
- Una sobrepuerta, copia en pequeño, que representa la Aurora
- Santa María Magdalena, de medio cuerpo
- La Aurora

- La Aurora
- La Fortuna, figura entera y desnuda
- RIBALTA, Francisco:
 - Santa Águeda en la prisión visitada por S. Pedro, figuras enteras algo menores que el natural
 - S. Francisco, Santo Domingo y la Virgen imploran a Jesucristo el perdón de una ánima
- RIBELLES, José:
 - La continencia de Escipión ("con el que ganó el premio 2º en 1799")
- RIBERA, Carlos Luis:
 - El descubrimiento del mar del Sur por Basco Núñez de Balboa ("con el que obtuvo el premio 1º de 1ª clase en 1831")
- RICCI, Juan:
 - S. Benito diciendo misa, original de Ricci, un monge y un acólito arrodillado por Fr. Juan Ricci
- RIGALT, Luis:
 - Vista en perspectiva de un incendio de noche
 - Una perspectiva de una galería subterránea
- ROBIRA, Andrés de:
 - Un cuadro pequeño
- ROCA, duquesa de la:
 - Vista del Circo de Caracalla
- RODRÍGUEZ, Antonio:
 - Abigail presentándose a David con varios presentes ("académico de mérito en 1795")
- RODRÍGUEZ, Manuel:
 - Una perspectiva
- ROELAS, Juan de las:
 - Una Concepción con ángeles y atributos
- ROMANO, Julio:
 - La Transfiguración del Señor, de figuras del tamaño natural, pintado en tabla, y en Roma (recogido del Rl. Monasterio de religiosas Carmelitas de Santa Teresa de Madrid)
- ROS:
 - Un país con animales. 1782
- ROSSI:
 - La Adoración de los Pastores, óvalo
- RUBENS, Pedro Pablo:
 - Hércules hilando con rueca rodeado de Onfalía y sus ninfas (donativo del conde de Altamira)
- Los dos S. Juanes, Evangelista y Bautista, figuras pequeñas
- Cristo apoyado en la Cruz, la Virgen y S. Agustín arrodillado
- RUBIO VILLEGAS, José:
 - Un país montuoso ("con que fue creado académico de mérito")
- RUFO, José:
 - Un cuadro que representa la defensa del castillo del Morro en La Habana por Luis de Velasco y el marqués Vicente González, los cuales perecieron en ella ("ganó el premio extraordinario en 1763")
- RUIZ DE LA PRADA, Rosa:
 - Un Ecce-Homo (copia de Murillo)
- SÁEZ, Benito:
 - El entierro de Cristo, pintado en Roma
 - Un retrato de un secretario de la Academia de Valencia
 - El descubrimiento del mar del Sur por Basco Núñez de Balboa ("con que obtuvo el 2º premio de 1ª en 1831")
- SÁNCHEZ, Mariano:
 - Vista de la bahía de Cartagena.
 - Vista del arsenal de Cartagena ("pintadas por este discípulo de la Academia, y pintor de cámara de S.M.")
- SÁNCHEZ SARABIA, Diego:
 - Dos copias de antigüedades árabes del palacio del Alhambra
 - Dos copias de antigüedades árabes del palacio del Alhambra
 - Cuatro cuadros de antigüedades árabes
- SARO, Pedro:
 - La Ascensión del Señor ("con la que ganó el premio en 1778")
- SCHIDONE, Bartolomé:
 - S. Jerónimo desnudo, de medio cuerpo, tabla
- SMITS, N.:
 - Una guirnalda de flores con una mujer leyendo en el centro ("por N. Smits, natural de Breda")
- SNIDER. Atribuido a:

- Una cacería de jabalíes
- TAPIA, Isidoro:
 - El sacrificio de Abraham. 1775
- TEGEO, Rafael:
 - Un grupo colosal de Hércules y Anteo
- TIÉPOLO, Juan Bautista:
 - La cabeza de un anciano
- TIERS:
 - Un país pequeño
 - Una país con una marina apaisada
- TIZIANO. Copias anónimas de:
 - Venus vendando a Cupido los ojos, figuras de medio cuerpo tamaño natural
- TORRES, Matías de:
 - La elevación de Jesucristo crucificado en el Calvario
- TOVAR, Alonso Miguel de:
 - Un ángel presentando a S. Francisco la redoma de agua
- TOVAR, Francisco:
 - La Virgen con el Niño Dios en el regazo (copia de Murillo)
- TRISTÁN, Luis:
 - Moisés mostrando en el desierto al pueblo hebreo la serpiente de metal
- UDÍAS, José:
 - Retrato de una señora, miniatura
- URANGA, Ignacio:
 - La Sibila de Cumas, miniatura (copia de Domenichino)
- UTRECH, Adrian van. Atribuido a:
 - Un frutero y florero con venados, caza muerta y una langosta de mar
- VACCARO, Andrea:
 - La Virgen y S. José coronan a Santa Teresa, figuras del tamaño natural
 - El martirio de Santa Lucía
 - Los desposorios de Santa Catalina
- VALENCIA, Marcela de:
 - El martirio de S. Sebastián, miniatura
- VARELA, Francisco:
 - S. José con el Niño Dios, conduciéndolo de la mano
- VELASCO, Domingo Antonio:
 - Una Sacra Familia (copia)
- VELASCO, M^a Dolores:
 - La Magdalena penitente
- VELÁZQUEZ:
 - Retrato de Felipe IV
 - Retrato de Doña Mariana de Austria, esposa de Felipe IV
 - Retrato del papa Inocencio X
 - La fragua de Vulcano
- VELÁZQUEZ. Atribuido a:
 - S. Francisco de Paula pasando con su compañero el río sobre su manto
- VENASCHI:
 - Abel difunto en medio de Adán y Eva que lloran su muerte
 - Abel muerto y Caín huyendo
- VERDÚ, Julián:
 - La despedida de Héctor y Andrómaca ("obra con que se creó académico de mérito")
- VERNET. Escuela de:
 - Una marina
 - Una marina
- VERTUCAT, Luis de:
 - Autorretrato, como capitán de ingenieros de Marina
- VILADOMAT, Antonio:
 - Nuestra Señora de Montserrat con varios jóvenes músicos cantando
- VILELLA, Tomás:
 - Una becada o chocha perdiz, comiendo mariscos
 - Unos peces
- VILLAFRANCA, marquesa de:
 - La Virgen sentada y S. José trabajando, óleo (copia de Alonso Cano)
- VOGEL, Carlos:
 - Retrato del rey de Sajonia Federico Augusto
- VOS, Martín de:
 - La Abundancia con los cuatro elementos personificados. 1584
- VOS, Martín de ("Hijo"):

- El descendimiento del Señor, tabla, figuras enteras menores que el natural ("Firmado Martin de Vos; hijo de Martin")
 - VOS, Pablo de:
 - Un cuadro grande con aves, pintadas al natural
 - Un cuadro grande de aves, pintadas por el natural, que figuran un concierto de música en el que preside un mochuelo
 - Un país acuático con aves
 - Varios perros persiguiendo a una liebre
 - Unas aves de rapiña persiguiendo a una grulla, en un país grande
 - Un cuadro de aves, pintadas al natural
 - WEISS, Rosario:
 - La Virgen en contemplación ("académica de mérito en 1840")
 - Retrato de Francisco Goya (copia de Vicente López)
 - ZURBARÁN, Francisco:
 - Retrato del maestro Fr. Francisco Zumert [sic], religioso de la Merced calzada
 - Retrato del maestro Fr. Fernando de Santiago Piquero, compañero del anterior
 - Retrato del maestro Fr. Pedro Machado
 - Retrato de un mercedario
 - Un retrato del S. Maestro Fr. Francisco Kumec [sic], religioso mercedario
 - S. Francisco de Borja confortado por un ángel en una visión del Salvador y la Virgen
- Exposición de 1841**⁶⁴
- ALENZA, Leonardo:
 - "Ocho caprichos diferentes y ocho [¿...?] más adjunto un retrato"
 - BALACA, José:
 - Un retrato
 - Una marina
 - Un país
 - "Los borrachos" (copia de Velázquez)
 - BERANGER, señorita:
 - Tres Ecce-Homo (copias)
 - Un retrato
 - BRUGADA, Antonio:
 - Siete marinas
 - BRUM, Isidoro:
 - Una obra
 - CABAÑES, Manuela:
 - Diógenes (cuadro "original")
 - CASTAÑO, Isidro:
 - S. Joaquín y Santa Ana
 - Un Santo Cristo
 - Un "fruterito"
 - "Un viejo adorando a una [...]"
 - CUENDE, Juan:
 - Un retrato
 - DELANCE, Eduardo:
 - Retrato de Antonio Nebot
 - DONADÍO, conde del:
 - Cuatro países
 - DURÁN, José María:
 - Santo Domingo y la Virgen
 - Dos santos
 - Un santo franciscano
 - "El Nacimiento"
 - DURÁN, Luis María:
 - Tres copias de Murillo
 - DUSMET, José M^a:
 - Autorretrato
 - ESCOFRET, Vicente:
 - "La Perla" (copia de Rafael)
 - FERNÁNDEZ ANGULO, Ernesto:
 - Retrato ecuestre de Emilio Fernández Angulo
 - Una perspectiva gótica
 - FERNÁNDEZ TRIGUEROS, José:
 - Plaza de toros (copia)
 - Un pan (copia)
 - "El sepulcro de un panteón gótico" (copia)

⁶⁴ *Exposición pública de 1841. Razón de las obras de pintura y demás objetos artísticos que se reciben en el despacho de esta Academia, con expresión del número del recibo que se entregará a los respectivos interesados de las mismas, para su resguardo ... (55-2/1). Recogemos ciento treinta y una obras de pintura.*

- GAMARRA, José:
 - Un apóstol (copia)
 - La Academia de Valladolid (copia)
- GARCÍA, Lino:
 - Dos retratos
- GARCÍA MUÑOZ, Agustín:
 - Un retrato
- GATO GARCÍA, Nicolás:
 - Virgen en contemplación (copia)
- GÓMEZ, Antonio:
 - Retrato de la hija [?] de Jaime Cenole [?]
 - Retrato de un niño de cuerpo entero
 - Retrato de Joaquín Narváez
- GONZALBO, Jacinto:
 - Retrato de un Teniente Coronel de la Guardia Real
- HERNÁNDEZ CALLEJO, Andrés:
 - Una perspectiva del monumento al Dos de Mayo
- ISIDRO, José María:
 - Retrato del P. Seio [?]
- LAMEYER, Francisco:
 - "Un capricho de suicidio"
 - "Y otros varios de ...[?]"
- LARA, Juan Bautista:
 - Tres floreros
 - Dos paisajes
- LARROCHETTE, José Luis:
 - Tres miniaturas
- LEÓN RICO MESONERO, Eduardo:
 - Perspectivas (copias)
 - Virgen en contemplación
- LIMA, Guillermo:
 - "Corrida de caballos"
 - Autorretrato
- LÓPEZ, Isidro M^º:
 - Dos fruteros
- LÓPEZ, Victorino:
 - Retrato de Carlos del Bosch y de la Romaña
- LUCAS, Eugenio:
 - "Dos caprichos y dos costumbres andaluzas"
- MÁS, Nicolás:
 - Dos paisajes (copias)
- MENDOZA MORENO, Francisco:
 Retrato de Leonardo Arredondo
- Retrato de "una estudiantina"
- MIRANDA, Maimón:
 - Dos retratos
- MOLINA, Manuel:
 - Santa Isabel (copia)
 - Frutero
- NICOLAU, Tomás:
 - Dos paisajes, aguadas
- O'DENA, Antonio:
 - Virgen en contemplación
 - La Virgen, el Niño y S. Juan
 - Dos perspectivas
- ORBAÑANOS, Romualda:
 - Retrato de José Morales
- ORTEGA, Calixto:
 - Perspectiva (copia)
 - Las Bodas de Canáa
 - Alegoría de la Virgen
 - Retrato de un niño
- PEÑARRREDONDA, José:
 - Autorretrato
- PÉREZ, Antonio:
 - "Un cuadro con miniatura"
- PUENTE, Eduardo:
 - Vista de una capilla de la catedral de Oviedo
 - Vista del hospicio de la Mina [?]
- QUINTANILLA, Mariano:
 - S. Pablo (copia)
 - Un fraile (copia)
 - Un retrato
- RODRÍGUEZ, Juan:
 - La maldición de Caín
- RUBIO VILLEGAS, José:
 - "Procesión en un lugar"
 - Una marina
- SÁEZ GARCÍA, Benito:
 - Una Virgen "de las Escuelas Pías"
- UGALDE, Juan Bautista:

- Tres retratos

VIERA, Juan:

- Retrato de Fernando Trujillo Tudó

WEIS, Rosario:

- "Un retrato antiguo" (copia)

- "Un cuadro de Historia Sagrada"

- Un ángel

YUSTE VELÁZQUEZ, Ramón:

- "Retrato de miniatura de la Monalisa"

- "Una miniatura de una señora"

Exposición de 1842⁶⁵.

ALENZA, Leonardo:

- Siete cuadros

- Tres retratos

ANÓNIMO:

- "Un cuadro pintado al oleo en que estan desnudandose varias figuras". [Fue rechazado].

- Retrato de "una Señora entregando pan [?] al hijo del Sr. Gálvez"

- Retrato

ARANGUREN, José ("es persona de poca vista"):

- Dos cuadros copiados de "los medios puntos de Murillo que hay en la Academia". [Fueron rechazados]

ARREGUI, Jacinto:

- Dos fruteros

- "Un castellano"

- Señora tocando la guitarra

- "Una serrana"

BALACA, José:

- Retrato de "caballero con barbas"

- "Joven jardinera con ramo de flores". [Fue rechazado]

BARRIL, Filomena:

- Dos cuadros de costumbres, aguada

CARNICERO, Tomás:

- Retrato. [Fue rechazado]

- Dos paisés. [Fue rechazado]

CASTELARO, José:

Dos cuadros

CORTINA, Ivo:

- Tres paisés (copias, una a la aguada)

CORRO, Cecilio:

- Cuatro retratos, óleo

DURÁN, Luis María:

- Una copia de Rafael

ESPALTER, Joaquín:

- "Siete cuadros, dos pequeños": Anciano tocando instrumento de aire, La Virgen sentada con el Niño Dios en los brazos, S. Juanito, Santa Ana enseñando a la Virgen a leer, Joven sentada con un libro en la mano, Moisés llevado por los ángeles [y otro sin identificar]

ESQUIVEL, Antonio:

- "Cuatro cuadros grandes pintados al oleo, y otro de un general"

FERNÁNDEZ, Anselmo:

- Un cazador. [Fue rechazado]

FERNÁNDEZ, Joaquín Manuel ("académico de Cádiz"):

- Asunto de la Historia de México

- Un ciego

FERNÁNDEZ GARCÍA, José:

- Una copia de Meléndez

- "La gitanilla" (copia de Murillo)

- Una copia "en pequeño de Goya"

FERNÁNDEZ GUERRA ORBE, Luis:

- Retrato de caballero

FERNÁNDEZ HIELVE, José:

- Venus y Adonis (copia de Tiziano). [Fue rechazada]

FERNÁNDEZ TRIGUEROS, José:

- Corrida de novillos de un pueblo

- "Un beatico"

- Un país

- "Una perspectiva del Panteón del Prado"

⁶⁵ Nota de los cuadros que entregan al conserje de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para presentar a la exposición pública del presente año de 1842 (55-2/1). Recogemos ciento treintaicuatro obras de pintura, de las que diez fueron rechazadas.

- FIGUEROA, Francisco Javier:
- Dos cuadros, óleo
- GAMARRA, José:
- Martirio de S. Esteban (copia)
- S. Rufo
- S. Rufo (copia)
- GAMBOA, Paulina:
- Las tentaciones de S. Antonio Abad, aguada
- GARCÍA, Lino:
- "Niños jugando con juguetes". [Fue rechazado]
- GÓMEZ, Antonio:
- Retrato
- Frutero
- GONZÁLEZ, Sebastián:
- S. Pablo
- GOÑI, Antonia:
- Un país
- GUTIÉRREZ, José ("académico"):
- Retrato de señora
- ISIDRO, José María:
- Claustro de monjes cartujos. [Fue rechazado]
- JIMENO:
- La destrucción de Numancia
- JUEZ SARMIENTO, Andrés:
- Retrato de niña
- LEÓN, Eduardo:
- Un país. [Fue rechazado]
- S. Antonio
- LÓPEZ, José ("discípulo de D. José Madrazo"):
- Retrato de "una señora en pie"
- LÓPEZ, Victorino:
- Retrato de un caballero
- MADRAZO, José:
- Tres retratos
- MADRAZO, Federico:
- Seis retratos
- MÚGICA, Carlos:
- S. Fernando
- "Escena de familia"
- "Cabeza de chico"
- Dos retratos
- "Un cuadrito de invención al óleo"
- MUÑOZ, Agustín:
- Un retrato
- OBISPO, señorita:
- Dos miniaturas
- ORTIZ, Manuel:
- Dos cuadros, óleo
- Un retrato
- PÉREZ, Ángel:
- Un país (copia de Montalbo)
- PIEDRA, Luis Andrés ("académico de honor"):
- Cristo muerto y a su lado la Virgen postrada de dolor
- Dos retratos
- Un ángel
- Señora leyendo
- PRATS, Francisco:
- "Las hilanderas" (Copia)
- "La fragua de Vulcano" (copia)
- "Baco coronado por los beodos" (copia)
- "La caída de S. Pablo" (copia)
- Retrato de caballero (copia)
- "Un cuadro de un caballero"
- Retrato de "caballero romano"
- REIGÓN, Francisco:
- Tres retratos
- ROLDÁN, José:
- Dos copias de Murillo ("traidas de Sevilla")
- RUBIO VILLEGAS, José:
- Una perspectiva
- Un país
- "Escena de gitanos"
- SÁINZ GUTIÉRREZ, Francisco:
- "El alma desterrada"
- SANTA MARÍA, Rafael:
- Santa Isabel (copia "en pequeño" de Murillo)
- Dos retratos
- TEGEO, Rafael:
- Retrato de caballero
- Retrato de señora
- "UN académico de la de Valencia":

- Resurrección (copia de Murillo)
- "UNA señorita discípula de Dn. José Castelar":
- S. Francisco de Asís
- VELASCO, Luis:
- "Un cuadro de composición que representa al patriarca Abraham despidiendo a la esclava Agar". [Fue rechazado]
- VERDÚ, Julián:
- "La defensa de la Plaza Mayor en la noche del 7 de julio de 1822"
- VIVES, Ramón:
- Un retrato de una dama
- Dos cuadros de "asuntos vulgares"
- Un "cuadrillo de un capricho"

- Exposición de 1843⁶⁶.**
- ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro:
- Retrato de caballero
- ALENZA, Leonardo:
- Diez cuadros de costumbres
- ASENJO, Lorenzo:
- Virgen con el Niño
- Santa María Magdalena
- Animales
- BERANGER, señorita:
- La Magdalena
- BONLADE [¿?], Teresa:
- Crucifijo
- BOSCASA, Ana:
- S. Juan y el Niño
- Un país
- BRUGADA, Antonio:
- Cuatro marinas "grandes" ("El recibo de ellos lo tomó dicho Brugada pero la entrega la verificó Domingo Toribio al que deberan devolverse")
- CASTAÑO, Isidro:

- Tres retratos
- Virgen
- CEPEDA, Antonio:
- Fachada del palacio del duque de Liria
- CRESPO, Asunción:
- Virgen con el Niño, miniatura
- DELANCE, Eduardo:
- Tres retratos
- ESCOFRET, Vicente:
- Santa Catalina de Sena (Copia)
- ESQUIVEL, Antonio:
- Crucifijo
- Purísima Concepción
- Retrato
- FERNÁNDEZ GARCÍA, José:
- "Un Salvador original"
- FERNÁNDEZ TRIGUEROS, José:
- La catedral de Oviedo
- La pradera de S. Isidro
- S. Pablo
- "Un milagro del beato Ribera"
- Dos países
- FERRANT, Fernando:
- Países
- Retratos
- GAMARRA, José:
- Retrato de caballero
- GÓMEZ, Manuel:
- Tres países: Una casa, otra casa y una marina
- GONZÁLEZ, Felipe:
- Dos países
- GONZÁLEZ DE MENCHACA, Petronila:
- Virgen con el Niño, miniatura
- GRACIA, José:
- Retrato al óleo
- LEÓN, Manuel:
- Tres copias de "retratos de costumbres"
- "El Niño Pastor" (copia de Murillo)
- MAFFEI, Antonio:
- Una copia de Murillo
- Una copia de Velázquez

⁶⁶ *Razón de las obras que presentan a la exposición pública los SS. Profesores y aficionados a las nobles artes de la Academia de San Fernando en el presente año de 1843 (55-2/1). Recogemos ciento cinco obras de pintura.*

- Un retrato de caballero
- Un retrato de señora
- MARÍN, Severiano:
 - Dos paisajes (copias de Vicente Camarón)
 - Retrato de niña "de cuerpo entero"
 - Retrato de caballero "de medio cuerpo"
- MARTÍN, Antonio:
 - Retrato de caballero
 - "Rendición de Breda" (copia)
- MENDOZA, Francisco:
 - Retrato de caballero
- MÚGICA, Carlos:
 - Seis cuadros con la vida de S. Bruno (copias de Carducho)
 - Dos retratos de caballero
 - La Magdalena
 - S. Sebastián
 - Mujer expulsando a un chico
- ODENA, Elías:
 - Dos fruteros o bodegones
 - Un retrato
 - Un borracho
- ORTEGA, Calixto:
 - Una Concepción
 - Un Nacimiento
 - Santa Isabel dando la limosna a los pobres
 - Retrato de señora
- PASTOR, Claudio:
 - S. Juan (copia de Murillo)
 - Un país "de figuras" (copia)
- PÉREZ, Ángel:
 - S. Fernando
 - Santa Catalina
- RIBERA, Luis:
 - "Retrato pintado en París con marco tallado y dorado"
- RIVAS, duque de:
 - Dos retratos
 - Vista del puerto de S. Pablo en la isla de Malta
 - "Dos [¿retratos?] de D. Diego Monroy"
- ROBLEDO, Mauricio:

- "Un retratito de caballero de medio cuerpo"
- ROCA, duquesa de la:
 - Un retrato
- RODRÍGUEZ VELÁZQUEZ, Ramón:
 - Prendimiento del Señor
- RUBIO VILLEGAS, José:
 - "Una soledad"
- SÁINZ, Alejandro:
 - Retrato de medio cuerpo
- SANTA MARÍA, Rafael:
 - Virgen
 - Retrato de señora
- UGALDE, Juan Bautista:
 - Retrato de señora
 - Retrato de caballero
- ZAFRA, Florentino:
 - "Retrato de sacerdote con la esfera"

Exposición de 1844⁶⁷

- ALENZA, Leonardo: "todo original"
 - Retrato de caballero
 - Doce cuadros de costumbres
- ÁLVAREZ DE LA PEÑA, Andrés:
 - Retrato de un ciego
- ARGUMOSA, Isabel ("ya difunta"):
 - Virgen con el Niño (copia de Murillo)
 - S. Pedro
 - Dos retratos
- BARRIL, Filomena:
 - S. Fernando (copia de Murillo)
 - Santa Bárbara (copia de Murillo)
- BONILLA, José María:
 - "La Perla" (copia de Rafael)
 - Santa Isabel (copia de Murillo)

⁶⁷ *Razón que dá el conserje de la Academia de Nobles Artes de San Fernando al Ilmo. Sr. Secretario de la misma de las obras que se han presentado a la exposición pública en el presente año de 1844*, firmada por Juan Carrafa, Madrid, 16 de octubre de 1844 (55-2/1). Recogemos ciento cuarenta y cinco obras de pintura.

- CARDERERA, Valentin:
 - Dos retratos de caballero
 - Un retrato de señora
- CARMENA MONALDI, Emilia:
 - Cabeza del Bautista (Copia del Domenicino)
 - Retrato de Villanueva (Copia de Goya)
 - La Sofonisba (copia de Tiziano)
 - Aparición de la virgen a los dos patricios romanos (copia de los medios puntos de Murillo que estan en la Academia)
 - Presentación de los patricios romanos al Santo Padre [idem.]
 - Retrato de señora
 - Santa Cecilia (copia del Guercino)
 - Retrato de un "chapelgorri"
 - Retrato de una guipuzcoana
- CERDÁ, Francisco:
 - Copia de la Transfiguración del original que está en Roma
 - Retrato de señora
 - Retrato de caballero
 - Retrato de dos niños jugando con un cordero y un látigo en la mano
 - Virgen del Pez (copia de Rafael)
 - Eliazar en acción de poner el brazalete a Rebeca
 - La Escuela de Atenas (copia de Rafael)
- DELANCE, Eduardo:
 - Retrato de caballero
- FERNÁNDEZ TRIGUEROS, José:
 - Vista de la sacristía de las Comendadoras de Madrid
- FERRANT, Fernando:
 - "Un cuadro de composición original"
- FERRANT, Luis:
 - Bacante durmiendo con un sátiro sentado a un lado contemplándola
 - Virgen con el Niño en brazos
 - Cinco retratos, óleo
 - Un retrato, aguada
 - Un retrato de una niña
- FERRAZ, José:
 - Dos retratos de caballero
- FERRI, Joaquín ("de Cádiz"):
 - Muerte de Abel
- GAMARRA, José:
 - Retrato de caballero
- GARCÍA, Lino:
 - Dos retratos de señora
 - Tres retratos de caballero
- GARIOT, Pablo César:
 - Retrato de caballero
- GÓMEZ, Antonio:
 - "Un cuadro grande con dos niñas en un jardín"
 - "Señorita cogiendo flores"
 - Retrato del secretario de S.M.
 - Tres retratos de caballero
- GRACIA, José:
 - Retrato de caballero
 - Caballero a caballo
- GUTIÉRREZ, José:
 - Purísima Concepción (copia de "Alonso Cuello")
- GUTIÉRREZ, José ("hijo"):
 - Retrato de caballero
- GUTIÉRREZ VEGA, Francisco:
 - Retrato de "caballero a la antigua con una señora"
- GUZMÁN CABALLERO, Antonia:
 - Una Sibila
- GUZMÁN CABALLERO, Carolina:
 - Una Sibila
- HALEN, Francisco van:
 - El rey Wamba reusando la corona
- HERRERA, Tomás:
 - "Consagración" (copia de Carducho)
 - S. Jerónimo (copia de Carducho)
 - Martirio de S. Esteban (copia de Herrera "El Viejo")
 - "Divino Señor muerto" (copia de Pereda)
- IGLESIAS DOMÍNGUEZ, Manuel:
 - Retrato de caballero
- LARRAÑAGA, Ramona:
 - Ecce homo
 - Una Virgen

- Retrato "chico" de señora
- LEÓN, Manuel:
 - Seis bodegones "chicos"
 - Cuatro bodegones de "doble tamaño con varias alegorías copiadas del Museo"
 - Venus (copia de Tiziano)
 - Retrato de señora
- LEÓN RICO, Eduardo:
 - S. Jerónimo (copia de Carducho)
- LÓPEZ, Bernardo Leonardo:
 - Retrato del ministro de la Guerra Ramón María Narváez
 - Retrato de señora
- MADRAZO, Federico:
 - Retrato de Isabel II
 - Retrato de niña
 - Retrato de señora
 - Dos retratos de caballero
 - Retrato del duque de Miraflores
 - Retrato del difunto duque de Osuna
- MAFFEI, Antonio:
 - Cuatro retratos de caballero
- MENDOZA, Francisco:
 - Dos retratos de caballero
 - Dos retratos de señora
 - Dos bodegones
- MORENO, Manuel Ignacio:
 - La caída de Santiago (copia de Murillo)
 - Aparición de la Virgen a los dos patricios romanos (copia del de los medios puntos de Murillo de la Academia)
- MORENO, Teodoro:
 - S. Francisco de Paula (copia de Murillo)
- NIETO, Enrique:
 - El Ángel de la Guarda (copia de Camarón)
 - La casta Susana (copia de Velázquez)
 - "La Virgen con el Niño, en pequeño"
 - "Dos paisitos chicos"
- O'DENA, Adelaida:
 - Dos cuadros "con grupos de ángeles"
 - Retrato de caballero
- Bodegón
- PANATI, Santiago:
 - Dos retratos de señora, miniatura (copias de Velázquez)
- PÉREZ, Antonio:
 - Retrato de señora, miniatura
 - Retrato de dos caballeros
- POLERÓ, Vicente:
 - Un país
- REIGÓN, Francisco:
 - "Tres cuadritos que representan un robo en la diligencia"
- RODRÍGUEZ GUZMÁN, Manuel:
 - Feria de Santiponce en Andalucía
- RUBIO VILLEGAS, José:
 - Interior de una iglesia
 - Un químico con operaciones de su arte
 - Una maja con un contrabandista
- SUR, Pepita:
 - Sagrada familia (copia de Rafael)
- TEGEO, Rafael:
 - Retrato de caballero
- UGALDE, Juan Bautista:
 - Dos retratos de caballero
- YUSTE VELÁZQUEZ, Ramón:
 - Retrato de caballero

CAPÍTULO VIII

BIBLIOGRAFÍA

A.B. (1854)

A. B.: "Los artistas. Su educación". *La Ilustración*, nº 254, 7 de enero de 1854: 15.

ACADEMIA... (1837)

"[Academia de San Fernando. Exposición de pinturas]". *No Me Olvides*, nº 21, 24 de septiembre de 1837: 7.

ACADEMIA... (1838)

"Academia de Nobles Artes. Exposición de 1838". *Semanario Pintoresco Español*, nº 135, 28 de octubre de 1838: 751-755; nº 136, 4 de noviembre de 1838: 759; y nº 143, 23 de diciembre de 1838: 815-816.

ACADEMIA... (1839)

"Academia de Nobles Artes. Exposición Pública". *Cervantes y Velázquez*, entrega 9ª, 15 de septiembre de 1839: 61-63; entrega 11ª, 25 de septiembre de 1839: 85-92; entrega 12ª, 30 de septiembre de 1839: 93-99; entrega 13ª, 5 de octubre de 1839: 101-102; entrega 14ª, 10 de octubre de 1839: 109-111.

ACADEMIA... (1841)

"Academia de Pintura. Exposición de 1841". *El Pensamiento*, entrega 12ª, 15 de octubre de 1841: 280-282.

ACADEMIA... (1843a)

"Academia de Nobles Artes de San Fernando. Exposición de pinturas de 1843".

El Corresponsal, nº 155, 22 de octubre de 1843: 4.

ACADEMIA... (1843b)

"Academia de Nobles Artes de San Fernando. Exposición pública de 1843". *El Heraldo*, 21 de octubre de 1843: 3-4.

ACADEMIAS... (1867)

"Las Academias Provinciales de Bellas Artes y las Escuelas Especiales". *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, nº 42, 31 de julio de 1867: 342-344; nº 46, 31 de agosto de 1867: 351-352.

ACADÉMICOS... (1983)

Académicos pintores de Cádiz (1789-1983). Cat. de la exposición. Cádiz: Caja de Ahorros, 1983.

ACTA... (1842)

Acta de instalación en Academia Nacional con el título de Gaditana y bajo la advocación de San Baldomero, de la Escuela de Nobles Artes de esta ciudad, celebrada el lunes 4 de abril de 1842. Cádiz: Revista Médica, 1842.

ACUERDO... (1821)

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].

ADMINISTRACIÓN... (1973)

La Administración y las Bellas Artes. Cat. de la exposición. Textos Isabel Ceballos Escalera et alii. Alcalá de Henares: Escuela Nacional de Administración Pública, 1973.

ÁGUEDA (1980)

Águeda Villar, Mercedes: "Mengs y la Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Actas del II Simposio Padre Feijóo*. Oviedo, 1980.

ÁGUEDA (1982a)

"La colección de pinturas del Infante Don Sebastián Gabriel". *Boletín del Museo del Prado*, III, nº 8, 1982: 102-117.

ÁGUEDA (1982b)

"El ideal de belleza en Mengs-Bayeu-Goya". *Actas de las I Jornadas de Arte*. Madrid: Instituto de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC, 1982: 30-37.

AGUILAR (1981-95)

Aguilar Piñal, Francisco: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1981-1995. 8 vols.

AJO (1957-66)

Ajo González de Zúñiga, Cándido María: *Historia de las universidades hispánicas. Orígenes y desarrollo desde su aparición hasta nuestros días*. Avilés: Centro de Estudios e Investigación "Alonso Madrigal", 1957-1966.

ALAMINOS y SALAS (1998)

Alaminos López, Eduardo, y Salas Vázquez, Eduardo: "José de Madrazo, coleccionista", en el cat. de la exposición *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander: Fundación Marcelino Botín; Madrid, Ayuntamiento, 1998: 151-177.

ALCAHALÍ (1897)

Alcahalí, José María de Libori y Pardines, marqués de: *Diccionario biográfico de artistas valencianos*. Valencia: F. Domenech, 1897.

ALCALÁ (1886)

Alcalá Galiano, Antonio: *Memorias*. Madrid, 1886.

ALCÁNTARA (1893)

Alcántara, Francisco: "El comercio y las Bellas Artes". [¿Para qué sirven los museos y las academias?]. *El Imparcial*. Madrid, nº 9455, 13 de septiembre de 1893: 3.

ALCOLEA BLANCH (1991)

Alcolea Blanch, Santiago: "A propos du peintre Antonio Mercar (1788-1829...)." *Le Néoclassicisme en Espagne: Journées d'étude (1989)*. Castres: Musée Goya, Albaron, 1991: 86-99.

ALCOLEA GIL (1951)

Alcolea Gil, Santiago: "Notas biográficas sobre los Lacoma". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IX, 1951: 149-157.

ALCOLEA GIL (1967)

"Mariano Salvador Maella (1739-1819)". *The Register of Museum of Art*, III, nº 89, 1967, Kansas University.

ALDANA (1970)

Aldana Fernández, Salvador: *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento, 1970.

ALDANA (1998)

La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia: Historia de una Institución. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Promocio Cultural, Museus i Bells Arts, 1998.

ALDEA (1996)

Aldea Hernández, Ángela: "Obras artísticas en torno a la figura del general Elío". *Archivo de Arte Valenciano*, 1996: 204-214.

ALEJANDRO FERRANT...(1926)

Alejandro Ferrant (1843-1917) y Luis Ferrant (1806-1868). Cat. de la exposición. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1926.

ALFAGEME (1982)

Alfagema Ruano, Pedro.: "Murillo y la escuela romántica sevillana". *Archivo Hispalense*, LXV, nº 198, 1982: 85-95.

ALGARRA (1875)

Algarra, Agustín: *Manual del pintor teórico-práctico: o sea, principios fundamentales sobre la pintura al óleo y a la acuarela*. 2º ed. Paris, Bouret, 1875.

ALLENDE (1870)

Allende, Aniceto Luis: *Manual práctico de geometría plana y del espacio, y nociones de dibujo lineal*. Valladolid: Imp. y Lib. Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1870.

ALLENDE (1875)

Manual de dibujo. Valladolid: Imp. y Lib. Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1875.

ALLOZA (1981)

Alloza Moreno, Manuel Ángel: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura, 1981.

ALMELA (1960)

Almela Vives, Francisco: "Notas y nómulas sobre artistas valencianos. Ossorio y Bernard apostillado por Estanislao Sacristán". *Archivo de Arte Valenciano*, 1960.

ALMENARA (1821)

Almenara, José Martínez Hervás, marqués de: "[Defendiéndose de las acusaciones que existían sobre él relativas a su participación en la salida de España de obras de arte durante la guerra de la Independencia]. *El Imparcial*, 26 de diciembre de 1821.

ALSAMORA (1842)

Alsamora, Onofre: *Tratado elemental de perspectiva*. Barcelona: José Tauló, 1842.

ÁLVAREZ LOPERA (1988)

Álvarez Lopera, José: "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988: 81-120.

ÁLVAREZ LOPERA (1996)

"1842. Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo". *Anales de Historia del*

Arte. Madrid: Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, nº 6, 1996: 285-314.

ÁLVAREZ LOPERA (1997)

"La carrera de Rosario Weiss en España: A la búsqueda de un perfil". *Acatas de las VIII Jornadas de Arte (1996): La mujer en el arte español*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", CSIC; Alpuerto, 1997: 309-324.

ÁLVAREZ MORALES (1971)

Álvarez Morales, Antonio: *La "Ilustración" y la reforma de la universidad en la España del siglo XVIII*. Madrid: Instituto de Estudios Administrativos, 1971.

ÁLVAREZ MORALES (1972)

Génesis de la Universidad española contemporánea. Madrid, 1972.

AMADOR de los RÍOS (1845)

Amador de los Ríos, José: "Contestación del Señor Amador de los Ríos al artículo de crítica artística. Al Señor D. Manuel Cañete". [Exposición de pinturas]. *Revista Literaria de El Español*, vol. I, nº 20, 13 de octubre de 1845: 7-12.

AMADOR de los RÍOS (1872)

Amador de los Ríos, José: *En elogio de Ángel Saavedra, Duque de Rivas*. Discurso leído en junta pública celebrada el 20 de mayo de 1866 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Manuel Tello, 1872.

ANES (1996)

Anes, Gonzalo: *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*. Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1996.

ANGULO (1954)

Angulo Iñiguez, Diego: "Algunos cuadros españoles en museos franceses". *Archivo Español de Arte*, nº 108, 1954: 315-325.

ANGULO (1966)

Dibujos de la Real Academia de San Fernando:

cuarenta dibujos españoles. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1966.

ANTECEDENTES, COINCIDENCIAS... (1932)

Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: Catálogo-guía. Madrid: Sociedad de Amigos del Arte, 1932.

ANTIGÜEDAD (1986)

Antigüedad del Castillo-Olivares, M. Dolores: "Consecuencias de la desamortización de José Bonaparte en el patrimonio artístico de los conventos madrileños". *Desamortización y Hacienda Pública*. Madrid: Ministerio de Hacienda ; Instituto de Estudios Fiscales, 1986.

ANTIGÜEDAD (1987a)

José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1987.

ANTIGÜEDAD (1987b)

"La primera colección pública en España: El Museo Josefino. *Fragmentos*, nº 11, 1987: 67-85.

ANTIGÜEDAD (1994)

"Coleccionismo y protección del patrimonio: Aproximación a los antecedentes legislativos sobre prohibición de exportar obras de arte". *Actas del X CEHA: Los clasicismos en el arte español*. Madrid: UNED, 1994: 391-396.

ANTONIO CARNICERO..(1997a)

Antonio Carnicero: 1748-1814. Cat. de la exposición. Madrid: Ayuntamiento, 1997.

ANTONIO CARNICERO..(1997b)

Antonio Carnicero Mancio. Cat. de la exposición. Salamanca: Caja de Salamanca y Soria, 1997.

ANTONIO MAFFEL... (1983)

Antonio Maffei. Cat. de la exposición. Valladolid: Banco de Bilbao, 1983.

APARICIO (1818)

Aparicio, José: "Contestación al artículo inserto en el número 157 de este periódico, sobre el cuadro de la Hambre de Madrid". *Crónica Científica y Literaria*, nº 161, 13 de octubre de 1818. [Vid. "Juicio...]

APARICIO (1827)

Descripción sencilla y breve del cuadro que representa el feliz arribo y desembarco de SS.MM. y AA. en el Puerto de Santa María, verificado en el día 1º de octubre de 1823, pintado con real permiso por... Madrid: Ibarra, 1827.

ARAÑO (1988)

Araño Gisbert, J. Carlos: *La enseñanza de las bellas artes en España (1844-1980)*. Madrid: Universidad Complutense, 1988. (Tesis doctorales; 318/88).

ARAQUE (1862)

Araque: "La teoría y la práctica [en las Bellas Artes]". *El Fomento de las Artes*, nº 57, 5 de junio de 1862: 443-444.

ARÁUJO COSTA (1944)

Aráujo Costa, Luis: "El pintor Carlos Luis de Ribera". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLVIII, 1944: 247-262.

ARÁUJO SÁNCHEZ (1873)

Aráujo Sánchez, Ceferino: "El Museo de Madrid, la Academia de San Fernando y el nuevo Catálogo del señor Don Pedro de Madrazo". *Revista de España*, VI, XXI, marzo-abril 1873: 474-491.

ARÁUJO SÁNCHEZ (1875)

Los museos de España, Madrid, Medina y Navarro, 1875.

ARÁUJO SÁNCHEZ (1886)

"Revista artística retrospectiva". [Sobre la exposición de la Academia de San Fernando del año 1839]. *El Día*, 29 de junio, 5 de julio, 19 de julio y 20 de julio de 1886.

ARÁUJO SÁNCHEZ (1887)

"Goya y su época. Las Artes al principio del siglo XIX. Los desenvolvimientos de la pintura: López, Madrazo, Rosales, Fortuny". *La España del siglo XIX: Ciclo de conferencias en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*, vol. III, Madrid, El Ateneo, 1887: 5-83.

ARBAIZA y HERAS (1993)

Arbaiza Blanco-Soler, Silvia, y Heras Casas, Carmen: "Arquitectura funeraria y conmemorativa". *Academia*, nº 77, 1993: 441-468. [Incluye proyectos de Fernando Brambila].

ARBAIZA y HERAS (1994)

"Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando. (Exposición enero-abril 1994)". *Academia*, nº 79, 1994: 341-386.

ARIAS ANGLÉS (1976)

Arias Anglés, Enrique: "Proceso y triunfo del paisajismo romántico en la Academia de San Fernando". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 134, 1976: 129-146.

ARIAS ANGLÉS (1978)

"Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor". *Actas del II Congreso CEHA (1978): El arte del siglo XIX*. Valladolid, 1978: 189-205.

ARIAS ANGLÉS (1984)

"Landscape paintingn Spain during the romantic period". *Arts Magazine*, LIX, 1984: 110-114.

ARIAS ANGLÉS (1986a)

"Los orígenes del 'fenómeno' de la pintura de historia del siglo XIX en España". *Academia*, nº 62, 1986: 183-216.

ARIAS ANGLÉS (1986b)

El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil. Madrid: CSIC, 1986.

ARIAS ANGLÉS (1989a)

"La época del romanticismo (1808-1874). Las Letras. Las Artes. La vida cotidiana. La Pintura, la Escultura y el Grabado". *Historia de*

España Menéndez Pidal, T. 35, Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

ARIAS ANGLÉS (1989b)

Antonio de Brugada: pintor romántico y liberal. Madrid: Avapies, 1989. (Matrice; 3).

ARIAS ANGLÉS (1991)

"La 'dissidence' des disciples espagnols de David". *Le Néoclassicisme en Espagne: Journées d'étude (1989)*. Castres: Musée Goya; Albaron, 1991: 62-85.

ARIAS ANGLÉS (1995)

"Fortuna historiográfica de la pintura neoclásica española". *Actas de las VII Jornadas de Arte (1994): Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC; Alpuerto, 1995: 349-363.

ARIAS de COSSÍO (1978)

Arias de Cossío, Ana María: *José Gutiérrez de la Vega: Pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundaciones Vega-Inclán; Patronato Nacional de Museos, 1978.

ARIAS de COSSÍO (1991)

Dos siglos de escenografía en Madrid. Madrid: Mondadori, 1991. (Omnibus).

ARIAS y ELICES (1856)

Arias y Elices, A.: *Tratado de dibujo gráfico-geométrico, aplicado a las artes*. Madrid: Tomás Núñez Amor, 1856.

ARNÁIZ (1983)

Arnáiz, José Manuel: "Andrés Rossi, pintor de bodegones". *Archivo Español de Arte*, nº 222, 1983: 152-154.

ARNÁIZ (1991)

"Cosme de Acuña y la influencia de la Escuela Madrileña de finales del siglo XVIII en América". *Academia*, nº 73, 1991: 135-177.

ARNEDO (1838)

Arnedo, José Manuel de: "Comunicado. Madrid, 12 de enero de 1838". [Defendiéndose, como conserje de la Academia, de ciertas acu-

saciones relacionadas con la situación económica de los empleados de la misma]. *No Me Olvides*, nº 39, enero de 1838: 7-8.

ARRAMBIDE (1818)

Arrambide, J. M. de: "Oda en loor del cuadro que representa la Muerte de Viriato, expuesto al público en la Real Academia de San Fernando". *Diario de Madrid*, nº 262, 14 de septiembre de 1818: 357-358; y también en *Crónica Científica y Literaria*, nº 153, 15 de septiembre de 1818.

ARRAU (1837)

Arrau y Barba, José: *Curso elemental de ornato*. Barcelona, 1837.

ARRIBAS (1939-40)

Arribas, F.: "La protección al patrimonio artístico nacional en el siglo XVIII". *Boletín de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, vol. VI, 1939-1940.

ARTES Y ERUDICIÓN... (1995)

Las artes y la erudición artística en la España romántica. Oviedo: Universidad, 1995.

ARTIGAS (1955)

Aritgas Sanz, María del Carmen: *El libro romántico en España*. Tesis doctoral. Madrid, 1955.

ARTISTAS EIBARENSES..(1985)

Artistas eibarenses: 1700-1885. Cat. de la exposición. San Sebastián: Caja de Ahorros Municipal, 1985.

ARTOLA (1983)

Artola, Miguel: *La España de Fernando VII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983. (Historia de España Menéndez Pidal; 32).

ARTOLA (1989)

Los afrancesados. Madrid: Alianza, 1989.

ARZADUN (1942)

Arzadun, Juan: *Fernando VII y su tiempo*. Madrid: Summa, 1942.

ASSMANN (1990)

Assmann, Jan: "Una miniatura española desconocida". [Retrato de Fernando VII por Luis de la Cruz y Ríos, 1815-1824]. *Goya*, nº 215, 1990: 269-270.

ATIENZA (1959)

Atienza, Julio: *Nobiliario español*. Madrid, 1959.

AUGÉ (1991)

Augé, Jean-Louis: "Quelques précisions d'archives sur Aparicio, Álvarez y Cubero, Lacombe et Madrazo". *Le Néoclassicisme en Espagne: Journées d'étude* (1989). Castres: Musée Goya; Albaron, 1991: 114-131.

AUGÉ (1998)

"Los discípulos españoles de David", en el cat. de la exposición *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander: Fundación Marcelino Botín; Madrid: Ayuntamiento, 1998: 15-33.

AVILÉS (1893)

Avilés, Ángel: [*La acuarela*]. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 5 de febrero de 1893; contestación de Alejandro Ferrant. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893.

AVILÉS (1900)

Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Tello, 1900.

AVILÉS (1901)

Instrucción pública y bellas artes. Discurso pronunciado en el Senado el día 24 de diciembre de 1901. Madrid: J.A. García, 1902.

AYGUALS (1844)

Ayguals de Izco, Wenceslao: "Pintura. Exposición pública en la Academia de San Fernando". *Domine Lucas*, nº 8, 1 de noviembre de 1844: 60.

AYMÉS (1980)

Aymés, J. R.: *La Guerra de la Independencia en España (1808-1814)*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

AZARA (1847)

Azara, José Nicolás de: *Revoluciones de Roma... Memorias de...* Madrid: Sanchiz, 1847.

AZCÁRATE LUXÁN (1985)

Azcárate Luxán, Isabel: "Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la R. Academia de S. Fernando realizados entre los años 1818 y 1857". *Academia*, nº 60, 1985: 137-262.

AZCÁRATE LUXÁN (1990)

Naturaleza y arte: La fauna de la isla de Mallorca en la obra de Cristóbal Vilella. Madrid: Patrimonio Nacional; Palma de Mallorca: José L. de Olañeta, 1990.

AZCÁRATE LUXÁN, DURÁ y RIVERA (1988)

Azcárate Luxán, Isabel, Durá Ojea, María Victoria, y Rivera Navarro, Elena: "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando". *Academia*, nº 66, 1988: 363-477.

AZCÁRATE RISTORI (1994)

Azcárate Ristori, José María: "Génesis y evolución de la Real Academia en el período 1744-1843". *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994: XVII-XXV.

AZCUE (1986a)

Azcue Brea, Leticia: "Inventario de la colección de escultura de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando". *Academia*, nº 62, 1986: 257-325.

AZCUE (1986b)

"Una obra inédita de Mariano Salvador Maella (1739-1819): "La muerte de Dido" (copia del Guerschino)" [En la Academia]. *Academia*, nº 63, 1986: 349-357.

AZCUE (1991)

"Los vaciados en la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando. La dinastía Pagniucci".

Academia, 1991, nº 73: 399-427.

AZCUE (1992)

El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: La escultura y la Academia. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1992.

AZCUE (1993)

"Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII". *Goya*, nº 233, 1993: 281-288.

AZCUE (1994)

La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

AZNAR (1899)

Aznar García, Francisco: [La pintura de paisaje]. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 18 de junio de 1899; contestación de Rodrigo Amador de los Ríos. Madrid: Enrique Vaquer, 1899.

AZPIROZ (1981)

Azpiroz, José María: *Valentín Carderera, pintor oscense*. Cat. de la exposición. Huesca: Ayuntamiento, 1981.

AZPIROZ (1987)

"Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y obra de Valentín Carderera y Solano. Su obra escrita", en *Homenaje a Federico Balaguer*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987: 559-579.

B. (1835)

B.: "Academia de Nobles Artes". *Floresta Española*, nº 1, 1 de enero de 1835: 4; y nº 2, 8 de enero de 1835: 5.

BAILS (1775-87)

Bails, Benito: *Principios de Matemáticas*. Madrid, 1775-1787. (Vol. VIII: 479-580 "Elementos de Perspectiva").

BAILS (1795)

Instituciones de Geometría práctica... para uso de los jóvenes artistas. Madrid, 1795.

BAILS (1801)

Aritmética y Geometría práctica de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1801.

BAKER (1952)

Baker, C. H. Collins: "King Joseph Bonaparte's lot and other pictures at Apsley House, London". *The Connaisseur*, vol. CXXX, nº 259, diciembre de 1952: 159-162.

BALMASEDA y NIEVA (1808-45)

Balmaseda, Fermín Martín de, y Nieva, José María de: *Decretos del rey don Fernando VII [y de la reina Isabel II]*. Madrid: Imprenta Real, 1808-1835. 22 vols. Continuado por *Apéndice a "El Castellano" o Colección de las leyes, decretos, órdenes y circulares expedidas por todos los Ministerios y autoridades superiores*. Madrid: El Castellano, 1837-1845. 4 vols. Continuado por *Colección de las leyes, decretos y declaraciones de las Cortes [del año 1845]*. Madrid: Imprenta Nacional, 1845. 2 vols.

BANDA (1980)

Banda y Vargas, Antonio de la: "Ceán Bermúdez y la Escuela Gaditana de Nobles Artes". *Gades*, Cádiz, nº 5, 1980: 171-173.

BANDA (1984a)

"El eco de Murillo en el Cádiz decimonónico". *Boletín de Bellas Artes*, Sevilla, 1984: 217-233.

BANDA (1984b)

"El academicismo en las artes figurativas gaditanas". *Archivo Español de Arte*, nº 226, 1984: 129-140.

BANDA (1992)

"Gutiérrez de la Vega y la Academia sevillana de bellas artes". *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría*, nº 20, 1992: 13-22.

BANDA (1996)

"La pintura jerezana en el siglo XIX". *Archivo Español de Arte*, nº 273, 1996: 85-95.

BANDA et alii (1983)

Banda y Vargas, Antonio de la, *et alii*: *Estudios sobre el pintor Joaquín Manuel Fernández Cruzado (1781-1859)*. Cádiz: Museo Provincial de Bellas Artes, 1983.

BAQUERO (1980)

Baquero Almansa, A.: *Los profesores de las bellas artes murcianos*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1913. Reed. Murcia: Ayuntamiento, 1980.

BARÓN (1990)

Barón Thaidigsmann, Javier: "La pintura asturiana en el siglo XIX". *Historia de Asturias*, Oviedo, 1990.

BARREDA (1932)

Barreda, Fernando: "Una polémica sobre pintura y un artículo de don José de Madrazo en 1818". *Revista de Santander*, vol. V, nº 6, 1932: 261-265.

BARRENO (1980)

Barreno Sevillano, M. Luisa: "La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII". *Archivo Español de Arte*, nº 212, 1980: 467-490.

BARRIO MOYA (1995)

Barrio Moya, José Luis: "Aportaciones a la biografía del pintor valenciano José Ribelles y Felip (1775-1835)". *Archivo de Arte Valenciano*, 1995: 162-171.

BARRIO OGAYAR (1966a)

Barrio Ogayar, Margarita: *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: La Academia de Bellas Artes*. Bolonia, 1966.

BARRIO OGAYAR (1966b)

"Un escultor español en Roma: Antonio Solá". *Archivo Español de Arte*, nº 153, 1966: 51-83.

BARTOLOZZI (19--?)

Bartolozzi, Lucas: *Catálogo de los modelos*

existentes en el Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, [19--?].

BATICLE (1978)

Baticle, Jeannine: "Les amis 'norteños' de Goya en Andalousie: Ceán Bermúdez. Sebastián Martínez". *Actas del XXIII CIHA: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada: Universidad: vol. III: 15-30.

BATICLE (1995)

Goya. Barcelona: Crítica, 1995. (Serie Mayor).

BATICLE y MARINAS (1981)

Baticle, Jeannine, y Marinas, Cristina: *La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre: 1838-1848*. Paris: Musée du Louvre, 1981.

BAVIERA (1951-52)

Baviera y Borbón, José Eugenio de: "Elogio de Fernando VI" [con motivo de la conmemoración de la fundación de la Academia]. *Academia*, 1951-1952: 321-337.

BEAUVOIR (1842)

Beauvoir, Roger de: "Souvenirs d'un voyage en Espagne". *Revue de Paris*, 11, 1842: 20-30.

BÉDAT (1967-68)

Bédat, Claude: "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793". *Academia*, nº 25, 1967: 5-52 y nº 26, 1968: 31-86.

BÉDAT (1970a)

"Veintinueve dibujos del escultor Felipe de Castro". *Academia*, nº 31, 1970: 33-53.

BÉDAT (1970b)

"Libros de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 1797. Inventario revelador de influencias artísticas". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 109, 1970: 43-54.

BÉDAT (1974): vid. 1989.**BÉDAT (1982)**

Los académicos y las juntas: 1752-1808. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1982.

BÉDAT (1989)

L'Académie des Beaux-Arts de Madrid: 1744-1808: Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle. Toulouse: Association des Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1974. Ed. española: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

BEERMAN (1990)

Beerman, Eric: "Un canario de la Ilustración en el Consejo de Indias: Bernardo de Iriarte". *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas, 1990.

BEJARADO (1947)

Bejarada Robles, Francisco: *Historia del Consulado y de la Junta de Comercio de Málaga (1785-1859)*. Madrid, 1947.

BELLAS ARTES... (1837)

"Bellas Artes. Exposición de pinturas en la Academia de San Fernando". *Gaceta de Madrid*, 9 de octubre de 1837: 3-4.

BELLAS ARTES... (1839a)

"Bellas Artes. Exposición de la Academia de San Fernando". *Gaceta de Madrid*, 21 de junio de 1839: 3-4; 7 de octubre de 1839: 5-6.

BELLAS ARTES... (1839b)

"Bellas Artes. Exposición de pinturas de 1839". *Semanario Pintoresco Español*, nº 50, 15 de diciembre de 1839: 393-394 y 397; y nº 51, 22 de diciembre de 1839: 401.

BELLAS ARTES... (1839c)

"Bellas Artes. Pintura". [Sobre la consideración de la pintura española en el extranjero]. *Cervantes*

y Velázquez, entrega 5ª, 5 agosto 1839: 4-6.

BELLAS ARTES... (1844)

"Bellas Artes". *Gaceta de Madrid*, 9 de octubre de 1844: 2-3.

BELLAS ARTES... (1853)

"Bellas Artes". [Polémica contra Galofre]. *La Ilustración*, nº 214, 2 de abril de 1853: 142-143.

BELLO (1997)

Bello, Josefina: *Frailes, intendentes y políticos: los bienes nacionales 1835-1850*. Madrid: Taurus, 1997.

BELLVER (1889)

Bellver, Ricardo: *Miguel Ángel*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 1 de diciembre de 1889; contestación de Juan Facundo Riaño. Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1889. [Riaño habla además de la traducción al castellano de la obra de Francisco de Holanda *De la pintura antigua*, realizada por Manuel Denis y que se conserva en el Archivo de la Academia].

BENISIA (1867)

Benisia, Alejandro: "Las academias de bellas artes". *Revista de Bellas Artes y Arqueología*, nº 25, 24 de marzo de 1867: 193-195.

BENÍTEZ (1988)

Benítez de Lugo Guillén, F.: *El patrimonio cultural español. Aspectos jurídico, administrativo y fiscal*. Granada, 1988.

BEROQUI (1931a)

Beroqui, Pedro: "Apuntes para la Historia del Museo del Prado. Cincuenta cuadros para Napoleón". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 39, 1931: 20-34.

BEROQUI (1931b)

"Apuntes para la Historia del Museo del Prado. El Museo Fernandino". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 39, 1931: 94-108.

BEROQUI (1931c)

"Apuntes para la Historia del Museo del Prado. Fundación del Museo". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 39, 1931: 190-204.

BEROQUI (1931d)

"Apuntes para la Historia del Museo del Prado. Reapertura del Museo". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 39, 1931: 261-274.

BEROQUI (1933)

El Museo del Prado (Notas para su historia). I. *El Museo Real (1819-1833)*. Madrid: Marinas, 1933.

BERTRAN (1891)

Bertrán de Amat, F.: *Del origen y doctrinas de la Escuela romántica y de la participación que tuvieron en el adelantamiento de las Bellas Artes en esta capital los señores D. Manuel y D. Pablo Milá y Fontanals y D. Claudio Lorenzale*. Discurs llegit en l'Academia de Belles Arts de Barcelona el 12 d'abril de 1891. Barcelona, 1891.

BERUETE (1926)

Beruete y Moret, Aureliano de: *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Ed. a cargo de Julián Moret. Madrid: Ateneo, 1926.

BIBLIOTECA... (1794)

[Apertura al público de la Biblioteca de la Academia de S. Fernando]. *Gazeta de Madrid*, 4 de febrero de 1794: 147.

BILBAO (1935)

Bilbao y Martínez, Gonzalo: [*Historia del Museo de Bellas Artes de Sevilla*]. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 21 de marzo de 1935; contestación de Marceliano Santamaría y Senado. Madrid: Galo Sáez, 1935.

BIBLIOGRAFÍA DE ARTE... (1976-78)

Bibliografía de arte en España. Madrid: Insti-

tuto "Diego Velázquez" del CSIC, 1976-1978. 2 vols.

BIOGRAFÍA DE LEONARDO ALENZA... (1847)
"Biografía de Leonardo Alenza". *El Renacimiento*, nº 6, 18 de abril de 1847: 43-44.

BIOGRAFÍA DE LEONARDO ALENZA... (1848)
"Biografía de Leonardo Alenza". *Semanario Pintoresco Español*, vol. XIII, nº 31, 30 de julio de 1848: 241-243.

BIOGRAFÍA DE JOSÉ GUTIÉRREZ... (1850)
"Biografía de Don José Gutiérrez de la Vega, Pintor de Cámara de Su Majestad". *El Trono y la Nobleza*, nº 62, abril de 1850: 495-497; nº 63, abril de 1850: 505-505; nº 64, abril de 1850: 511-512; y nº 65, mayo de 1850: 520-522.

BIOGRAFÍA DE VICENTE LÓPEZ... (1850)
"Biografía del Excelentísimo Señor Don Vicente López y Portaña, Primer Pintor de Cámara de Su Majestad". *El Trono y la Nobleza*, vol. II, nº 4, mayo de 1850: 29-30; nº 7, junio de 1850: 52-53; y nº 11, julio de 1850: 87-88.

BLANCO (1910)
Blanco y Sánchez, Rufino: *Quintana. Sus ideas pedagógicas*. Madrid, 1910.

BOCETOS Y ESTUDIOS... (1949)
Bocetos y estudios para pinturas y esculturas: Siglos XVI-XIX. Cat. de la exposición. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1949.

BOHÍGAS (1944)
Bohígas Tarragó: "Contribución a la biografía de Flaugier". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II, nº 3, 1944: 23-29.

BOHÍGAS (1945)
"Apuntes para la historia de las exposiciones oficiales de arte en Barcelona (1786-1888)". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de*

Barcelona, III, 1945: 23-42.

BOIME (1971)
Boime, Albert: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon, 1971.

BOIX (1919)
Boix, Félix: *Francisco Lameyer, pintor, dibujante y grabador (1825-1877)*. *Apuntes biográficos y notas acerca de su obra*. Madrid: Sanz Calleja, 1919.

BOIX (1927)
Los pintores costumbristas madrileños de la época romántica. Madrid, 1927.

BOIX (1931)
Obras ilustradas sobre Arte y Arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX. Discurso leído ante las seis Reales Academias el 23 de abril de 1931 festividad del "Día del Libro". Madrid: Gráficas Marinas, 1931.

BOIX, V. (1877)
Boix, Vicente: *Noticias de los artistas valencianos del siglo XIX*. Valencia: Manuel Alufre, 1877.

BOLAÑOS (1997)
Bolaños, María: *Historia de los museos en España: Memoria, cultura, sociedad*. Gijón: Trea, 1997.

BORDAS (1837)
Bordas, Luis: *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de comercio de Cataluña y de su casa Lonja...* Barcelona: Ignacio Oliveres, 1837.

BORRELL (1866-75)
Borrell, Mariano: *Tratado técnico y práctico de dibujo con aplicación a las artes y a la industria*. Madrid: Estereo y Rivadeneyra, 1866-1875. 5 vols.

BOSARTE (1804)
Bosarte, Isidoro: *Viage artístico a varios pue-*

blos de España, con el juicio de las obras de las Tres Nobles Artes que en ellos existen. Madrid, 1804.

BOTTINEAU (1986)

Bottineau, Yves: *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières. 1746-1808.* Paris: CNRS ; Boccard, 1986.

BOUTELOU (1877)

Boutelou y Soldevilla, Claudio: *La pintura en el siglo XIX.* Sevilla, 1877.

BOZAL (1979)

Bozal, Valeriano: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España.* Madrid: Alberto Corazón, 1979.

BOZAL (1981)

Juan de la Cruz Cano y Olmedilla y su Colección de Trajes de España. Madrid: Turner, 1981.

BOZAL (1988)

"El grabado popular en el siglo XIX". *El grabado en España (Siglos XIX y XX).* Madrid: Espasa Calpe, 1988: 245-391. (Summa Artis; 32).

BRAHAM (1981)

Braham, Allan: *El Greco to Goya. The taste for Spanish paintings in Britain and Ireland.* London: The National Gallery, 1981.

BRAMBILA (1817)

Brambila, Fernando: *Tratado de principios elementales de Perspectiva que publica la Real Academia de San Fernando para uso de sus discípulos.* Madrid: Ibarra, 1817.

BRASAS (1980)

Brasas Egido, José Carlos: "Sobre tres lienzos de juventud de Luis López (1802-1865)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* Valladolid, XLVI, 1980: 518-522.

BRASAS (1982)

La pintura del siglo XIX en Valladolid. Valla-

dolid: Diputación Provincial, 1982.

BREVE RESEÑA... (1909)

Breve reseña histórica sobre el origen y vicisitudes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Tip. Suc. de Rivadeneira, 1909.

BRIGSTOCKE (1981)

Brigstocke, Hugh: "William Buchanan: his friends and rivals. The importation of old master paintings into Great Britain during the first half of the Nineteenth Century". *Apollo,* CXIV, nº 234, agosto de 1981: 76-84.

BRIGSTOCKE (1982)

William Buchanan and the 19th Century art trade. London, 1982.

BUCHANAN (1824)

Buchanan, W.: *Memoirs of painting, with a chronological history of the importation of pictures by the Great Masters into England since the French Revolution.* London: R. Ackermann ; Strand, 1824. 2 vols.

BUENDÍA y PEÑA (1989)

Buendía, José Rogelio, y Peña, Rosario: "Goya académico". *Actas de las IV Jornadas de Arte (1988): El arte en tiempos de Carlos III.* Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" ; Alpuerto, 1989: 303-310.

CAAMAÑO (1963)

Caamaño Martínez, J: *Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid.* Valladolid, 1963.

CABRERA (1799)

Cabrera, Ramón: *Oración [sobre la pedagogía artística académica] 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.

CADENAS y CADENAS (1995)

Cadenas López, A., y Cadenas Vicente, V.:

Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles. Madrid: Hidalguía, 1995.

CALVO (1982a)

Calvo Serraller, Francisco: *Ilustración y Romanticismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. (Fuentes y Documentos para la Historia del Arte; 7).

CALVO (1982b)

"Las academias artísticas en España", epílogo a Nikolaus Pevsner: *Las Academias de Arte: Pasado y presente*. Madrid: Cátedra, 1982: 209-239.

CALVO (1995)

La imagen romántica de España: Arte y arquitectura del siglo XIX. Madrid: Alianza, 1995.

CALVO y GONZÁLEZ (1978)

Calvo Serraller, Francisco, y González García, Ángel: "Polémica en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el Romanticismo español". *Actas del II Congreso CEHA*. Valladolid, 1978: 40-59.

CÁMARA (1857)

[Cámara, Eugenio de la]: "[Memoria de actividades de la Academia desde 1832 hasta 1856]". *Exposición pública de Bellas Artes celebrada en el año de 1856. Solemne distribucion de premios a los Artistas que en ella los obtuvieron, verificada por mano de S.M. la Reina en 31 de diciembre del mismo año*. Madrid: Imprenta Nacional, 1857: 7-24.

CÁMARA (1872)

"[Breve reseña histórica de la Academia incluida en su discurso de contestación al de ingreso de Teodoro Ponte de la Hoz y Rodríguez, leídos el 8 de diciembre de 1859]". Madrid: Manuel Tello, 1872: 163-190.

CAMBRONERO (1913)

Cambronero, Carlos: *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España Moderna, [1913].

CAMPDERÁ y MORAL (1998)

Campderá Gutiérrez, Beatriz, y Moral Roncal, Antonio: "El pintor José Aparicio y la Corte de Fernando VII". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXIV, 1998: 115-133.

CAMPO ALANGE (1835)

Campo Alange, conde de: "Contestación" [al artículo de José de Madrazo sobre las relaciones pintura-música-poesía]. *El Artista*, vol. I, entrega XIII, 1835: 152-153.

CANELLAS (1981)

Canellas López, Ángel: *Francisco de Goya. Diplomatario*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1981.

CANELLAS (1991)

Francisco de Goya. Diplomatario. Addenda. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1991.

CÁNOVAS del CASTILLO (1989)

Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos, Soledad: "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma. 1740-1808". *Academia*, nº 68, 1989: 153-209.

CÁNOVAS del CASTILLO (1996)

"Los claroscuros de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)". *Academia*, nº 82, 1996: 165-184.

CÁNOVAS del CASTILLO (1997)

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.

CÁNOVAS del CASTILLO y LASARTE (1990)

Cánovas del Castillo Sánchez-Marcos, Soledad, y Lasarte Pérez-Arregui, Cristina: "Apuntes sobre la iconografía de la serie 'La fuga in Egitto' de Giandomenico Tiepolo". *Academia*, nº 71, 1990: 197-222. [Estampas en la Biblioteca de la Academia].

CÁNOVAS del CASTILLO y LASARTE (1994)

"La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando y su papel en la enseñanza". *Academia*, nº 78, 1994: 179-224.

CÁNOVAS VALLEJO (1995)

Cánovas Vallejo, Antonio: *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del S. XIX*. Madrid, 1909. Reed. Málaga: Ayuntamiento, 1995.

CANTARELLAS (1979-80)

Cantarellas Campas, Catalina: "La institucionalización de la enseñanza artística en Mallorca: La Academia de Nobles Artes (1778-1808)". *Mayurga*, nº 19, 1979-1980: 279-293.

CANTARELLAS (1980)

Una aproximación a la pintura mallorquina del siglo XIX. Palma de Mallorca, 1980.

CANTARELLAS (1988)

"Un mecenas de la Ilustración: El cardenal Despuig". *Actas del VII CEHA: Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia: Universidad, 1992: 459-563 ss.

CÁRDENAS (1901)

Cárdenas y Uriarte, José de: *Las Bellas Artes en los Presupuestos del Estado*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 24 de noviembre de 1901; contestación de Amós Salvador. Madrid: G. Hernández, 1901.

CARDERERA (1835a)

Carderera Solano, Valentín: "Biografía de Don Francisco de Goya". *El Artista*, II, 1835: 253-255.

CARDERERA (1835b)

"Galería de ingenios contemporáneos: Don José de Madrazo". *El Artista*, vol. II, 1835: 306-310.

CARDERERA (1838)

"Goya". *Semanario Pintoresco*, vol. III, nº 120, 15 de julio de 1838: 631-633,

CARDERERA (1841)

Retratos de hombres ilustres. Madrid, 1841.

CARDERERA (1855-64)

Iconografía española. Madrid: Ramón Campuzano, 1855-1864. 2 vols.

CARDERERA (1877)

Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos. Madrid, 1877.

CARDERERA (1996)

Estudios sobre Goya (1835-85). Ed. y estudio por Ricardo Centellas. Zaragoza: Institución Fernando El Catolico, 1996.

CARRERAS (1957)

Carreras Pujal, J.: *La Escuela de Nobles Artes de Barcelona*. Barcelona, 1957.

CARRETE (1980)

Carrete Parrondo, Juan: *La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid: 1752-1978: La Academia de San Fernando, la Escuela de Bellas Artes...* Madrid: Club Urbis, 1980.

CARRETE (1985)

El grabado. La estampa como medio de comunicación en la sociedad española. Madrid, 1985.

CARRETE et alii (1987)

Carrete Parrondo, Juan, *et alii*: *Catálogo general de la Calcografía Nacional*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.

CARRILLO (1981)

Carrillo, Rosario: "Manuel Castellano (1826-1860)". *Academia*, nº 53, 1981: 205-215.

CASADO (1984, 1985)

Casado Alcalde, Esteban: "Iconografía madrileña del pintor Manuel Castellano (1828-1880)". *Actas de las II Jornadas de Arte: Aspectos inéditos del arte en Madrid y su provincia*. Ma-

drid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", 1984: 115-126; y también en *Archivo Español de Arte*, nº 230, 1985: 363-385.

CASADO (1986)

"Dos dibujos de Maella en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando". *Archivo Español de Arte*, nº 233, 1986: 94-96.

CASADO (1987)

La Academia Española en Roma y los pintores de la primera promoción. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1987.

CASADO (1990)

Pintores de la Academia de Roma: La primera promoción. Barcelona, 1990.

CASADO (1991)

"Pintura religiosa en el Neoclasicismo madrileño". *Actas de las III Jornadas de Arte: Cinco siglos de arte en Madrid*. Madrid: Departamento de Historia del Arte Diego "Diego Velázquez" del CSIC ; Alpuerto, 1991: 209-217.

CASADO (1992)

"El mito de Italia y los pintores de la Academia de Roma". En el cat. de la exposición: *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma*. Madrid: Comunidad Autónoma, 1992: 39-57.

CASANOVA (1794)

Casanova, Guillermo: *Tratado de la Perspectiva lineal y aérea para uno 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, 1794.

CASCALES (1896)

Cascales Muñoz, José [Matephilo]: *Sevilla intelectual, sus escritores y artistas contemporáneos. Setenta y cinco biografías de los mejores ingenios hispalenses, y un*

apéndice con estudios bibliográficos y críticos, acerca de las obras de algunos más que no han sido biografiados. Madrid ; Sevilla: C. Salas, 1896.

CASELLAS (1900)

Casellas, Raimon: *El dibuixant paisatgista Lluís Rigalt*. Barcelona: L'Avenç, 1900.

CASTAÑEDA (1955)

Castañeda Alcover, Vicente: *Ensayo de una bibliografía comentada de manuales de artes, ciencias, oficios, costumbres públicas y privadas de España (siglos XVI al XIX)*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1955.

CASTELLANOS (1837a)

Castellanos de Losada, Basilio Sebastián: "Bellas Artes. Las artes necesitan protección". *Observatorio Pintoresco*, nº 1, 2ª serie, 5 de septiembre de 1837: 7-8.

CASTELLANOS (1837b)

"El clima y la forma de gobierno influyen extraordinariamente en las artes". *Observatorio Pintoresco*, nº 7, 2ª serie, 5 de octubre de 1837: 53-55.

CASTELLANOS (1838a)

"Bellas Artes". *El Siglo XIX*, 28 de enero de 1838: 49-50, y 8 de febrero de 1838: 91-92.

CASTELLANOS (1838b)

"¿Por qué medios puede contribuir la sociedad a la perfección de las artes?". *El Liceo Artístico y Literario Español*, vol. II, 1838: 87-90.

CASTELLANOS (1850)

Compendio del sistema alegórico y diccionario manual de la iconografía universal. Madrid: González, 1850.

CASTILLO (1832)

Castillo, M. A.: "Real Academia de San Fernando. Exámenes de las clases de pintura, escultura, arquitectura y grabado, verificados en las mismas". *Cartas Españolas*, vol. V, cuaderno 46, 5 de abril de 1832: 8-10 y vol. VI, cuaderno 72, 4 de octubre de 1832: 402-405.

CASTILLO GENZOR (1964)

Castillo Genzor, A.: *La Real Academia de Nobles y Artes de San Luis*. Zaragoza: La Editorial, 1964.

CASTILLO GENZOR (1980)

La Real Academia de San Luis en su CLXXXVIII aniversario. Zaragoza: La Tipografía, 1980.

CASTRO (1929a)

Castro y Jarillo, Antonio de: *Aclaración sobre el legado que doña Teresa Ramos hizo a la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Viuda e hijos de Jaime Ratés, 1929.

CASTRO (1929b)

Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Tip. Artística, 1929.

CASTRO (1930)

La Sala de Goya del Museo de la Real Academia de San Fernando. Madrid: Aldecoa, 1930.

CATALÁ (1972)

Catalá Gorgues, Miguel Ángel: "Vicente López y la Real Academia de San Carlos". *Archivo de Arte Valenciano*, 1972: 60-71.

CATALEG DE PINTURA... (1987)

Cataleg de pintura segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern. Barcelona: Museu d'Art Modern, 1987.

CATÁLOGO... (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 les distinguen, asuntos que representan y autores que los han executado. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1817.

CATÁLOGO... (1818)

Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando, con expresión de las salas en que están coloca-

dos, números que les distinguen, asuntos que representan y autores que los han executado. Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1818.

CATÁLOGO... (1819)

Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en el año de 1819, con expresión de las Salas en que están colocados, números que los distinguen, asuntos que representan y autores que los han executado. Madrid: Imp. Real, 1819.

CATÁLOGO... (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.

CATÁLOGO... (1824)

Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid: Ibarra, 1824.

CATÁLOGO... (1829)

Catálogo de las pinturas y estatuas que se conservan en la Real Academia de San Fernando. Madrid: Ibarra, 1829.

CATÁLOGO... (1832)

Catálogo de los señores individuos de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza en 1832. Zaragoza: Viuda de Magallón, 1832.

CATÁLOGO... (1833a)

Catálogo de los señores individuos de la Real Academia de San Fernando en 1º de enero de 1833. Madrid, 1833.

CATÁLOGO... (1833b)

Catálogo de las obras que existen en la sala de la galería de Bellas Artes de la Real Junta de Comercio del principado de Cataluña, con los nombres de sus autores e indicación de lo

que representan. [Barcelona, 1833].

CATÁLOGO... (1856)

Catálogo de la Galería de cuadros del Excmo. Sr. D. José de Madrazo. Madrid: Cipriano López, 1856.

CATÁLOGO... (1857)

Catálogo de la Exposición de Bellas Artes celebrada en el año 1856 y solemne distribución de premios a los artistas que en ella los obtuvieron... Madrid: Imp. Nacional, 1857. [Incluye una memoria de las actividades de la Academia desde 1832].

CATÁLOGO... (1989)

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español: Siglo XIX. Madrid: Biblioteca Nacional, 1989.

CAVEDA (1867-68)

Caveda, José: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las bellas artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid: Manuel Tello, 1867-1868. 2 vols.

CEÁN (1800a)

Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800. Ed. facs. Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando ; Real Academia de la Historia, 1965. 6 vols.

CEÁN (1800b)

"Real Academia de S. Fernando". *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. III. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800: 251-270. Publicado posteriormente en *Academia*, n° 21, 1965: 57-78.

CEÁN (1800c)

"Historia de la Real Academia de S. Luis de Zaragoza". *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. IV. Madrid: Real Academia de San

Fernando, 1800: 149-156.

CEÁN (1806)

"Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo en Madrid sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias". *Minerva*, 21 de enero de 1806; y también en *El Arte en España*, vol. II, 1863: 148-163.

CEÁN (1819)

Diálogo sobre el arte de la pintura... Sevilla: Manuel de Aragón y Cía, 1819.

CEÁN (1823-28)

Historia del arte de la pintura. Manuscrito. 1823-1828. 11 vols. El vol. 6, cap. XII: "Fundación de la Real Academia de San Fernando, restablecimiento de la Pintura en España. Y fin de la Escuela Castellana".

CEÁN (1827): vid. MILIZIA

CEDILLO, conde de (1901)

Cedillo, Jerónimo López de Ayala, conde de: "Noticias bio-bibliográficas del Excmo. Sr. D. Pedro de Madrazo". *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública de... el día 23 de junio de 1901*. Madrid: Hijos de M. G. Hernández, 1901.

CENTENARIO DE MESONERO... (1983)

En el centenario de Mesonero Romanos. Cat. de la exposición. Madrid: Ayuntamiento, 1983.

CÉSPEDES (1995)

Céspedes Arechaga, Valentín: "Sobre la condición nobiliaria de los académicos de San Carlos (1768-1849)". *Archivo de Arte Valenciano*, 1995: 211-217.

CIEN AÑOS DE... (1988-92)

Cien años de pintura en España y Portugal: 1830-1930. Madrid: Antiquaria, 1988-1992. 10 vols.

CLISSON (1982)

Clisson Aldama, J.: *Juan A. Ceán Bermúdez, escritor y crítico de Bellas Artes*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1982.

CHUECA (1994)

Chueca Goitia, Fernando: "Discurso institucional relativo a la fundación e historia de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando". *Academia*, nº 79, 1994: 13-24.

CIRUELOS (1993-94)

Ciruelos, Ascensión: "Lluís Rigalt i Farriols. Noticia de las pruebas realizadas para la obtención del título de académico de mérito de la Academia de San Fernando". *Butlletí Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº VII-VIII, 1993-1994: 155-165.

CIRUELOS (1994)

"El Dibujo en la R. Academia de S. Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones". *Academia*, nº 78, 1994: 131-178.

CIRUELOS y DURÁ (1994)

Ciruelos, Ascensión, y Durá, M. Victoria: "Nuevos datos sobre pinturas y dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Academia*, nº 79, 1994: 315-340.

CIRUELOS y GARCÍA (1987, 1989)

Ciruelos, Ascensión, y García, M. Pilar: "Inventario de dibujos de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando". *Academia*, nº 64, 1987: 331-415 (parte I); nº 65, 1987: 253-405 (parte II); nº 68, 1989: 339-550 (parte III); nº 69, 1989: 277-374 (parte IV).

COLECCIÓN DE LOS DECRETOS... (1821)

Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes ordinarias desde el 25 de septiembre de 1813, día de su instalación, hasta el 11 de mayo de 1814 en que fueron disueltas. Madrid, 1821.

COLIGNY (1869)

Coligny, Ch.: "L'art contemporain en Espagne: Artistes espagnols sous le règne d'Isabel II". *L'Artiste*, Paris, 1869.

COMBA (1915)

Comba, Juan: "La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes". *Arte Español*, mayo de 1915: 301-311.

COMBA SIGÜENZA (1983)

Comba Sigüenza, Manuel: "La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes". *Academia*, nº 57, 1983: 105-125.

CONMEMORACIÓN DEL 250 ANIVERSARIO... (1994)

"Conmemoración del 250 aniversario de la fundación de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando". *Academia*, nº 79, 1994: 9-12.

CONTENTO (1993)

Contento Márquez, Rafael: *Juan Gálvez, pintor de cámara de Fernando VII y director general de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Universidad Complutense, 1993. 3 vols. (Tesis doctorales; 1/93).

CONTENTO (1995)

"Formación del buen gusto". *Formación del Buen Gusto: Dibujos de pensionados en Roma (1752-1786)*. Cat. de la exposición. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, 1995: 21-50.

CORTÉS (1994)

Cortés, Valerià: *Anatomía, academia y dibujo clásico*. Madrid: Cátedra, 1994.

CORTINES (1918)

Cortines Murube, Felipe: *Un sevillano en París (1785-1842): Don Alejandro Aguado*. Madrid: Fortanet, 1918.

COSTUMBRES ARTÍSTICAS... (1839)

"Costumbres artísticas. Las visitas". [Sobre restauradores y anticuarios]. *Cervantes y Velázquez*, entrega 16ª, 20 octubre 1839: 129-131.

COTARELO (1919)

Cotarelo, A.: *Gregorio Ferro Requejo*. Santiago de Compostela, 1919.

COTARELO MORI (1897)

Cotarelo y Mori, Emilio: *Iriarte y su época*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

COUSELO (1933)

Couselo Bouzas, José: *Galicia artística en el siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX*. Santiago de Compostela, 1933.

CRESPO (1995)

Crespo Tobarra, Carmen: "La fundación de la Biblioteca Nacional y de la Real Academia de la Lengua". *Actas del coloquio Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps*. Sceaux, vol. 2, 1995: 169-178. (Mémoires du Musée de l'Île-de-France, Château de Sceaux).

CRUZADA (1865)

Cruzada Villaamil, Gregorio: *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid: M. Galiano, 1865.

CRUZADA (1868)

"Lo que ha hecho y lo que falta por hacer a la Revolución en el personal, en la Administración y en la enseñanza de las Bellas Artes". *El Arte en España*, VII, 1868: 268-278.

CUADROS SELECTOS... (1871-85)

Cuadros selectos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1871-1885.

CUENCA (1923)

Cuenca, Francisco: *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*. La Habana, 1923.

CUNNINGHAM (1883)

Cunningham, A.: *The life of Sir David Wilkie with this journals, tours, and critical remarks of works of art*. London, 1883. 3 vols.

CURIOSO PARLANTE (1838)

Curioso Parlante, El: "Costumbres de Madrid. La exposición de Pinturas". *Semanario Pintoresco Español*, nº 131, 30 de septiembre de 1838: 720-722; y 28 de octubre de 1838: 753-755.

CUSTINE (1838)

Custine, Adolphe, marqués de: *L'Espagne sous*

Ferdinand VII. Paris: Ladvocat, 1838. 4 vols.

D. (1839)

D.: "Exposición pública de Nobles Artes en la Academia Nacional de San Fernando". *El Correo Nacional*, Madrid, 5 de noviembre de 1839:4.

DE GABINETE A MUSEO... (1993)

De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Cat. de la exposición. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1993.

DEFOURNEAUX (1973)

Defourneaux, Marcelin: *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1973.

DELGADO (1992a)

Delgado Bedmar, J. D.: "Los clientes de Leonardo Alenza". *Actas del VII CEHA: Patronos, promotores, mecenas y clientes*. Murcia: Universidad, 1992: 595-598.

DELGADO (1992b)

"Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845). El zénit de la pintura romántica". *Antiquaria*, nº 91, 1992: 50-55.

DELGADO (1993)

"Algunas notas sobre la vida y la obra de Asensio Juliá, el discípulo de Goya". *Archivo Español de Arte*, nº 263, 1993: 299-303.

DELGADO (1996)

Leonardo Alenza y Nieto (1807-1845). Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1996.

DELORME (1842)

Delorme, Auguste: "Exposición de Pinturas en 1842". *Revista de Madrid*, nº 11, noviembre de 1842: 445-452.

DEMERSON (1971)

Demerson, Georges: *Don Juan Meléndez Valdés et son temps (1754-1817)*. Paris, 1961. Ed. en castellano: Madrid: Taurus, 1971.

DÉROZIER (1978)

Dérozier, Albert: *Manuel José Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*. Madrid, 1978.

DEVILLE (1844a)

Deville, Gustavo: "Del estado actual de las Bellas Artes en España". *Revista de Madrid*, vol. 2, 1844: 289-301 y vol. 3, 1844: 30-42: 91-104 y 212-230.

DEVILLE (1844b)

"Del estado actual de las Bellas Artes en España". *Revista de Madrid*, vol. 2, 1844: 289-301 y vol. 3, 1844: 30-42: 91-104 y 212-230.

DEVILLE (1849)

"De l'art moderne en Espagne". *L'Artiste*, Paris, 1849.

DÍAZ PÉREZ (1884)

Díaz y Pérez, Nicolás: *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres*. Madrid: Pérez y Boix, Vda. e Hijo de Abrienzo, 1884. 2 vols.

DÍAZ PLAJA (1936)

Díaz Plaja, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

DIBUJOS DE ACADEMIA... (1983)

Dibujos de academia. Cat. de la exposición. Zaragoza: Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País ; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1983.

DIBUJOS ORIGINALES... (1886)

"Dibujos originales de Goya". [Relación de los entregados al Museo del Prado procedentes de la testamentaria de Valentín Carderera]. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1886: 297-298.

DIBUJOS ORIGINALES... (1922)

Dibujos originales de 1750 a 1860: Catálogo general ilustrado. Cat. de la exposición. Texto

de Félix Boix. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1922.

DICCIONARIO DE LA ADMINISTRACIÓN... (1887)

Diccionario de la Administración Española, compilado por Marcelo Martínez Alcubilla. T. VII. 4ª ed. Madrid, 1887.

DICCIONARIO DE LA LENGUA... (1803)

Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. 4ª ed. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1803.

DIEGO MADRAZO (1839)

Diego Madrazo, Santiago: "Establecimientos útiles. Escuela de Nobles Artes de San Eloy de Salamanca". *Semanario Pintoresco Español*, nº 21, 26 de mayo de 1839: 162-163, y nº 23, 9 de junio de 1839: 181-182.

DIEGO OTERO (1986)

Diego Otero, Estrella de: "Aprender a dibujar sin maestro: Los tratados de pintura del XIX y la educación femenina". *Goya*, nº 192, 1986: 355-361.

DIEGO OTERO (1987)

La mujer y la pintura del siglo XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y alguna más). Madrid: Cátedra, 1987.

DIEGO OTERO (1991)

"Reales estudios y la educación artística de las niñas en la primera mitad del siglo XIX". *Actas de las III Jornadas de Arte: Cinco siglos de arte en Madrid*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Madrid: CSIC ; Alpuerto, 1991: 377-382.

DÍEZ GARCÍA (1991a)

Díez García, José Luis: "Tradition dix-huitième et avant-garde néoclassique à la cour de Ferdinand VII. Vicente López et José Aparicio". *Le Néoclassicisme en Espagne: Journées d'étude*. Castres: Musée Goya ; Albaron, 1991: 36-54.

DÍEZ GARCÍA (1991b)

"Retratos privados en la pintura española del siglo XIX". En el cat. de la exposición *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Comunidad Autónoma, 1991: 45-61.

DÍEZ GARCÍA (1994)

Vicente López Portaña (1772-1850). *Su vida, su arte, su obra. (Pinturas, dibujos y estampas)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1994.

DÍEZ GARCÍA (1998)

"José de Madrazo, pintor y dibujante". En el cat. de la exposición *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander: Fundación Marcelino Botín; Madrid: Ayuntamiento, 1998: 69-117.

DISTRIBUCIÓN DE LOS PREMIOS... (1802)

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].

DISTRIBUCIÓN DE LOS PREMIOS... (1805a)

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].

DISTRIBUCIÓN DE LOS PREMIOS... (1805b)

[Noticia de la Distribución de los premios y de la exposición de la Academia de San Fernando]. *Gazeta de Madrid*, 30 de julio de 1805: 655-56.

DISTRIBUCIÓN DE LOS PREMIOS... (1832a)

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... (1832b)

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.

DOMÍNGUEZ (1922)

Domínguez Carrascal, J.: "Una visita a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Revista de Bellas Artes*, diciembre de 1922: 14-15.

DOMÍNGUEZ SALAZAR (1994)

"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". *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994: LIII-LXIV.

DOMÍNGUEZ SALAZAR et alii (1991)

Domínguez Salazar, José Antonio *et alii*: "La Biblioteca y el Archivo". *El Libro de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991: 233-256.

DURÁ (1993-94)

Durá Ojea, M. Victoria: "Los premios de Pintura del concurso general de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1831". *Butlletí Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº VII-VIII, 1993-1994: 105-153.

DURÁ y RIVERA (1990)

Durá Ojea, M. Victoria, y Rivera Navarro, Elena: "Inventario de dibujos de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Parte V". *Academia*, nº 70, 1990: 389-495.

EALO (1981)

Ealo de Sá, M.: *José de Madrazo: Primer pintor*

neoclásico de España. En su bicentenario, 1781-1981. Santander: Ayuntamiento, 1981.

EDUCACIÓN Y ADMINISTRACIÓN... (1967)

La Educación y la Administración Pública. Cat. de la exposición. Textos de Isabel Ceballos Escalera. Madrid: Imprenta Nacional, 1967.

EGUREN (1855)

Eguren, J.M. de: *Impugnación al folleto publicado por don José Galofre sobre el estudio de las nobles artes en España*. Madrid: Montoya y García, 1855.

ELENCO DE GRANDEZAS... (1999)

Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles: 1999. 32ª ed. Madrid: Ed. de la Revista Hidalguía, 1999.

ÉLÈVES ESPAGNOLS DE DAVID... (1989)

Les élèves espagnols de David. Cat. de la exposición. Castres: ACL-CROCUS, 1989.

ELÍAS (1889-95)

Elías de Molins, Antonio: *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. (Apuntes y datos)*. Barcelona: Fidel Giró y Calzada, 1889-95.

ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN ZARAGOZA... (1995)

La enseñanza artística en Zaragoza. Zaragoza: Institución "Fernando El Católico"; Diputación Provincial, 1995.

ESCALERA y GONZÁLEZ (1864-66)

Escalera, Evaristo, y González Llana, Manuel: *La España del siglo XIX: Sus hombres y acontecimientos más notables*. Madrid: J.J. Martínez, 1864-1866. 4 vols.

ESPÍ VALDÉS (1978)

Espí Valdés, Adrián: "José Aparicio: Pintor alicantino y de Corte". *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, nº 23, 1978.

ESPINÓS DÍAZ (1989)

Espinós Díaz, Adela: "José Camarón y Meliá (1760-1819): Pintor de Cámara de Carlos IV". *Actas del congreso El arte en las Cortes Europeas del Siglo XVIII. Comunicaciones*. Madrid: Comunidad Autónoma, 1989: 255-268.

ESPINÓS DÍAZ (1991)

"José Camarón Meliá (1760-1819), artista valenciano en la Corte". *Actas de las III Jornadas de Arte: Cinco siglos de arte en Madrid*. Madrid: Departamento de Historia del Arte Diego "Diego Velázquez" del CSIC; Alpuerto, 1991.

ESPLUGAS (1854)

ESPLUGAS y GUAL, Antonio: *Preámbulo al nuevo método de dibujo natural*. Barcelona, Politécnica de Tomás Gorchs, 1854.

ESQUIVEL (1838a)

Esquivel, Antonio María: "Bellas Artes" [Sobre la situación de la enseñanza de las bellas artes en la Academia de San Fernando]. *El Panorama*, vol. I, nº 4, 19 de abril de 1838: 52-54.

ESQUIVEL (1838b)

Observaciones acerca del estado actual de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Compañía Tipográfica, 1838.

ESQUIVEL (1838c)

"Peligros y perjuicios que resultan de las preocupaciones en materia de Pintura". *El Liceo Artístico y Literario Español*, Madrid, (I), 1838: 139-143.

ESQUIVEL (1847)

"Don José Elbo, pintor". *El Artista*, nº 1, 7 de febrero de 1847: 3-4, y nº 2, 14 de febrero de 1847: 12-13.

ESQUIVEL (1848)

Tratado de Anatomía Pictórica. Madrid: Francisco Andrés y Cia, 1848. 2ª ed: *Elementos de Anatomía Artística*. Madrid: Bergua-Saez Hermanos, [187-?].

ESTATUTOS... (1757)

Estatutos de la Real Academia de S. Fernando.

Madrid: en Casa de Gabriel Ramírez, 1757.

ESTATUTOS... (1819)

Estatutos particulares para el gobierno de los estudios de nobles artes que tiene establecidos en esta corte la Real Academia de San Fernando [aprobados por acuerdo de 17 de marzo de 1818]. Madrid, 1819.

ESTATUTOS... (1846)

Estatutos de la Real Academia de San Fernando... decretados por S. M. en 1º de abril de 1846. Madrid: Imp. Nacional, 1846.

ESTEVE BOTEY (1950)

Esteve y Botey, Francisco: *La Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Apuntes de su historia y resumen de su plan de estudios y del reglamento de régimen interior.* Madrid: Blass, 1950.

ESTRADA (1935)

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.

ESTUDIOS... (1846)

"Estudios biográficos. Don Francisco Ramos". *Museo de las Familias*, vol. IV, nº 6, junio de 1846: 128-130.

EUSEBI (1819)

[Eusebi, Luis]: *Catálogo de los cuadros de Escuela Española que existen en el Real Museo del Prado.* Madrid: Imprenta Real, 1819.

EUSEBI (1822)

Ensayo sobre las diferentes escuelas de Pintura. Madrid: Impr. Real, 1822.

EUSEBI (1828)

Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor, sito en el Prado de esta Corte. Madrid: Hija de Francisco Martínez Dávila, 1828.

EXPLICACIÓN DE LOS TRABAJOS... (1831)

Explicación de los trabajos de pintura, escultura, litografía y arquitectura de artistas contemporáneos expuestos en el Museo Real el 1º de mayo de 1831. [Cit. por Rumeu (1935: 348, nota 1)].

EXPOSICIÓN... (1804)

[Exposición de la Academia de San Fernando]. *Gazeta de Madrid*, 3 de julio de 1804: 591.

EXPOSICIÓN... (1815)

"Exposición de pinturas [de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *Diario de Madrid*, 14 de julio de 1815.

EXPOSICIÓN... (1817)

[Exposición de la Academia de San Fernando]. *Gazeta de Madrid*, 16 de octubre de 1817.

EXPOSICIÓN... (1822)

Exposición sobre el estado de la enseñanza pública hecha a las Cortes por la Dirección General de Estudios. Madrid: Albón y Cia, 1822.

EXPOSICIÓN... (1834)

"Exposición de objetos de las bellas artes [en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *Eco del Comercio*, nº 160, 7 de octubre de 1834.

EXPOSICIÓN... (1832)

"Exposición pública [de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *El Correo*, nº 661, 1 de octubre de 1832: 2-3.

EXPOSICIÓN... (1835)

"Exposición de cuadros de la Real Academia de San Fernando". *Eco del Comercio*, nº 535, 17 de octubre de 1835.

EXPOSICIÓN... (1837a)

"Exposición pública de pinturas". *Semanario Pintoresco Español*, nº 80, 8 de octubre de 1837: 318; nº 81, 15 de octubre de 1837: 319-320; nº 84, 5 de noviembre de 1837: 343-344.

EXPOSICIÓN... (1837b)

"[Exposición de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]. Madrid, 22 de noviembre. Remitido". *Gaceta de Madrid*, 23 de noviembre de 1837: 4.

EXPOSICIÓN... (1839a)

"Exposición de 1839 en la Academia de Bellas Artes. Crónica". *La Esperanza*, nº 26, 1839: 207-208.

EXPOSICIÓN... (1839b)

"Exposición de pinturas en la Academia de San Fernando". *El Corresponsal*, 9 de octubre de 1839: 3-4.

EXPOSICIÓN... (1840)

"Exposición de la Academia de San Fernando". *Semanario Pintoresco Español*, nº 43, 25 de octubre de 1840: 339-340.

EXPOSICIÓN... (1841a)

"Exposición de 1841 [en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *El Conservador*, nº 5, 3 de octubre de 1841: 13-17.

EXPOSICIÓN... (1841b)

"Variedades. Exposición de pinturas [en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *El Corresponsal*, 7 de octubre de 1841: 3.

EXPOSICIÓN... (1842a)

"Exposición de pinturas [en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *El Pasatiempo. Diario de Teatros*, vol. I, nº 40, 10 de mayo de 1842: 3.

EXPOSICIÓN... (1842b)

"Exposición pública [en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *El Castellano*, nº 1944, 17 de octubre de 1842: 2-3.

EXPOSICIÓN... (1843)

"Exposición de la Academia Nacional de Nobles Artes". *Revista de Teatros*, 1 de octubre de 1843: 2.

EXPOSICIÓN... (1844)

[Exposición de la Academia de S. Fernando].

El Clamor Público, nº 126, 24 de septiembre de 1844.

EXPOSICIÓN... (1857)

Exposición pública de Bellas Artes celebrada en el año de 1856. Solemne distribución de premios a los Artistas que en ella los obtuvieron, verificada por mano de S.M. la Reina en 31 de diciembre del mismo año. Madrid: Impr. Nacional, 1857. [Incluye memoria de actividades de la Academia desde 1832].

EXPOSICIÓN... (1891)

Exposición que la Hermandad de la Sta. Caridad de Sevilla dirige al Excmo. Sr. Ministro de Fomento en demanda del cuadro de su propiedad Santa Isabel de Murillo y en contestación al dictamen de la Real Academia de S. Fernando que indebidamente lo retiene. Sevilla: Carlos de Torres Daza, 1891.

EXPOSICIÓN... (1908)

Exposición histórica y artística del Centenario del Dos de Mayo de 1808. Cat. formado por Francisco Álvarez Ossorio y por Juan Pío García Pérez. Madrid: Impr. Alemana, 1908.

EXPOSICIÓN... (1929)

Exposición de pinturas del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cat. de la... Madrid, 1929.

EXPOSICIÓN... (1946)

Exposición conmemorativa del centenario de Goya. Cat. de la exposición. Madrid, 1946.

EXPOSICIONES... (1902)

Exposiciones que la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla ha dirigido... en... 1891, 1901 y 1902 en demanda del cuadro de su propiedad La Santa Isabel de Murillo. Sevilla: E. Rasco, 1902.

EXPOSICIONES... (1988)

Exposiciones Nacionales del siglo XIX. Premios de pintura. Cat. de la exposición. Madrid: Ayuntamiento, 1988.

EZQUERRA (1935)

Ezquerria del Bayo, Joaquín: "D. Juan Downie, guerrillero escocés de nuestra guerra de la Independencia". *Revista Española de Arte*, año IV, nº 6, junio de 1935: 286-287. [Retratado por José María Halcón Mendoza].

F. de la U. (1837)

F. de la U.: "Bellas Artes. Exposición de pinturas en la Academia de San Fernando". *Gaceta de Madrid*, 2 de octubre de 1837: 3-4.

FABRE (1839)

Fabre, Francisco: "Bellas Artes. El dibujo alegórico". *Semanario Pintoresco Español*, vol. IV, nº 22, 2 de junio de 1839: 173-174.

FARAÚDO (1851)

Faraúdo y Condomines, Jerónimo: *La Anatomía en sus relaciones con las Bellas Artes*. Discurso... Barcelona: Pons y Cía. 1851.

FEDERICO MADRAZO... (1994a)

Federico de Madrazo: Epistolario. Madrid: Museo del Prado, 1994. 2 vols.

FEDERICO MADRAZO...(1994b)

Federico Madrazo y Kuntz (1815-1894). Cat. de la exposición. Madrid: Museo del Prado, 1994.

FEDERICO MADRAZO... (1994c)

Federico Madrazo y Kuntz (1815-1894). Cat. de la exposición. Madrid: Museo Romántico, 1994.

FERNÁNDEZ y PÉREZ (1994)

Fernández Agudo, Pilar, y Pérez Delgado, Begoña: "Paisaje y crepúsculo en la Academia". *Academia*, nº 78, 1994: 513-528.

FERNÁNDEZ y SÁNCHEZ de LEÓN (1988)

Fernández Agudo, Pilar, y Sánchez de León Fernández, M. Ángeles: "Índice de cargos académicos de la R. Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII". *Academia*, nº 67, 1988: 371-458.

FERNÁNDEZ BAYTÓN (1965)

Fernández Baytón, Gloria: "Genaro Pérez

Villaamil en la Academia de San Fernando". *Archivo Español de Arte*, nº 151-152, 1965: 263-265.

FERNÁNDEZ BETHENCOURT (1902)

Fernández de Bethencourt, Francisco: *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española, Casa Real y Grandes de España*. Madrid, 1902.

FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS

(1992)

Fernández Castiñeiras, Enrique: "Gregorio Ferro Requeijo en la Academia de San Fernando". *Homenaje al Prof. D. Jesús Hernández Perera*. Madrid:, Universidad Complutense, 1992: 355-361.

FERNÁNDEZ DURO (1900)

Fernández Duro, Cesáreo: "Correspondencia epistolar de don José de Vargas y Ponce y otros en materia de arte". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1900. Hay tirada aparte: Madrid: Manuel Tello, 1900.

FERNÁNDEZ LÓPEZ (1985)

Fernández López, José: *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Diputación Provincial, 1985. (Arte Hispalense; 39).

FERNÁNDEZ de NAVARRETE (1895)

Fernández de Navarrete, Francisco: *Breves rectificaciones a la biografía del Excm^o. Sr. D. Martín Fernández de Navarrete*. [1895]. [Publicado antes en el *Almanaque de la Ilustración para 1895*, por Luis Vidart].

FERRER (1841)

Ferrer, A.: "Academia de Nobles Artes de San Fernando. Exposición del año 1841". *Revista de Teatros*, entrega 4ª, 1 de octubre de 1841: 53-54.

FERRER (1859)

"Crónica hispano-americana. Necrológica. Excmo. Sr. D. José Madrazo". *La América*, nº 6, 24 de mayo de 1859. [Transcrita por Pardo Canalís en *Revista de Ideas Estéticas*, nº 130,

1975: 169-194].

FERRER (1952)

Paseo por Madrid, 1835. Prólogo de José M. Pita Andrade. Madrid: Almenara, 1952.

FILIPPO JUVARRA... (1994)

Filippo Juvarra (1678-1736): De Mesina al Palacio Real de Madrid. Cat. de la expos. Madrid, 1994.

FOLCH (1804a)

Folch, José: "De la necesidad que tienen de estudiar la anatomía los que siguen las bellas artes". *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes. Obra periódica*. Madrid, t. II, 1804: 156-173.

FOLCH (1804b)

"Paseo de un artista por Madrid". *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes. Obra periódica*, Madrid, t.III, 1804: 176-177; y t. IV, 1804: 181-190, y 235-243.

FOLCH TORRES (1926)

Folch y Torres, Joaquín: "El pintor Lacoma (1784-1849)". *Gaceta de las Artes*, nº 62, 1926: 1-5.

FOLCH TORRES (1956)

"José Arrau i Barba, pintor barcelonés de la época romántica". *Destino*, nº 991, 4 de agosto de 1956: 10.

FONDOS DE PINTURA DE LA REAL ACADEMIA... (1980)

Fondos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid con motivo del centenario de su fundación. Madrid: Círculo de Bellas Artes ; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.

FONTBONA (1983)

Fontbona, Francesc: *Del Neoclassicisme à la Restauració: 1808-1888*. Barcelona: Edicions 62, 1983. (Història de l'Art Català; 6).

FONTBONA (1991)

"Rapports artistiques Catalogne-France au

début du XIXème siècle". *Le Néoclassicisme en Espagne: Journées d'étude*. Castres: Musée Goya ; Albaron, 1991: 8-23.

FONTBONA (1993-94)

"El Museu de la Reial Acadèmia Catalana de les Belles Arts de Sant Jordi (1775), primer museu d'art de Catalunya". *Butlletí Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº VII-VIII, 1993-1994: 167-186.

FORD (1981)

Ford, Richard: *A handbook for travellers in Spain and readers at home*. London: John Murray, 1845. 2 vols. Ed. española: *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*. Vol. I: *Madrid*. Madrid: Turner, 1981. [Museo de la Academia: 46-50].

FORMACIÓN DEL ARTISTA... (1989)

La formación del artista de Leonardo a Picaso: Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes. Cat. de la exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

FORMACIÓN DEL BUEN GUSTO... (1995)

Formación del buen gusto: Dibujos de pensionados en Roma (1752-1786). Cat. de la exposición. Textos a cargo de Rafael Contento Márquez et. alii. Madrid: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, 1995.

FRANCÉS (1951-52)

Francés Sánchez-Herederó, José: "Acta de la sesión conmemorativa del II centenario de la fundación de la Real Academia de San Fernando celebrada el 13 de junio de 1952". *Academia*, 1951-1952: 279-287.

FRANCÉS (1954)

Itinerarios de Madrid: El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1954.

FRANCO (1817)

Franco, Pedro: *España feliz con la industria perfeccionada por el Dibujo*. Discurso leído en la Real Academia de San Fernando por... Madrid: Impr. Real, 1817.

FRÍAS, duque de (1832)

Frías, duque de: *A las Nobles Artes. Oda leída el 27 de marzo de 1832 en la distribución de premios de la Real Academia de San Fernando*. Madrid: Eusebio Aguado, 1832.

FRONTAURA (1890)

Frontaura, Carlos: *Diccionario biográfico de artistas del siglo XIX*. Madrid: Guijarro, 1890.

FUENTE (1884-89)

Fuente, Vicente de la: *Historia de las universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España*. Madrid: Viuda e Hija de Fuentenebro, 1884-1889. 4 vols. ["Creación de las primeras reales academias. La Española o de la Lengua: 1714. La de la Historia: 1735. La de Bellas Artes: 1745", vol. III, cap. LXII: 356-358].

FUENTES Y DOCUMENTOS... (1982)

Fuentes y documentos para la historia del arte: Ilustración y Romanticismo. Vol. VII. Barcelona, 1982.

FURIÓ (1839)

Furió, Antonio: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de bellas artes de Mallorca*. Palma de Mallorca: Gelabert y Villalonga, 1839.

GACETILLA... (1863)

"Gacetilla". [José Caveda y su libro sobre la Academia de San Fernando]. *El Contemporáneo*, nº 730, 21 mayo 1863.

GALÁN (1994)

Galán, Eva: *Pintores del romanticismo andaluz*. Granada: Universidad, 1994. (Monográfica Arte y Arqueología; 20).

GALLEGO (1836)

Gallego, Juan Nicasio: "Don Vicente López". *El Artista*, vol. II, 1836: 277-280.

GALLEGO GALLEGO (1978)

Gallego Gallego, Antonio: "Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional". *Academia*, nº 40, 1975: 36-96; nº 41, 1975: 61-94; nº 42,

1976: 41-72; nº 43, 1976: 117-142, y nº 45, 1977: 17-38. Reed. Madrid, 1978.

GÁLLEGO SERRANO (1993)

Gállego Serrano, Julián: "Una carta inédita de Goya sobre la restauración de pinturas". *Academia*, nº 76, 1993: 169-178.

GALOFRE (1851a)

Galofre y Coma, José: *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo al estado actual de la Bellas Artes*. Madrid: L. García, 1851.

GALOFRE (1851b)

"Variedades. Bellas Artes. La Ilustración Francesa, vindicación a las Bellas Artes Españolas". *El Clamor Público*, nº 2197, 4 de septiembre de 1851.

GALOFRE (1852-53)

"Nobles Artes". *La Nación*, nº 1031, 20 de noviembre de 1852; nº 1106, 17 de febrero de 1853; 12 y 16 de junio de 1853.

GALOFRE (1853)

"Nobles Artes. La Real Academia de San Fernando". *Las Novedades*, 16 y 17 de diciembre de 1853.

GALOFRE (1854a)

"Novedades. Varias. Nobles Artes. Exposiciones públicas". *Las Novedades*, nº 918, 19 de enero de 1854.

GALOFRE (1854b)

"Nobles Artes. Del segundo Renacimiento de las Nobles Artes Españolas. I. Rápida ojeada sobre el primer Renacimiento. II Del período del barroquismo y sus consecuencias. III. Dónde empezó el actual Renacimiento europeo, su iniciativa y su marcha. IV. Justa apreciación y tolerancia artística. V. Del Renacimiento de las Artes españolas". *Revista Española de Ambos Mundos*, T. II, vol. II, enero de 1854: 78-92.

GALOFRE (1855a)

Exposición razonada dirigida a las Cortes Constituyentes pidiendo la supresión de la enseñanza académica. Madrid, 1855.

GALOFRE (1855b)

Respuesta de... a la contestación que le ha dirigido D. Federico Madrazo con motivo de la Exposición que presentó a las Cortes Constituyentes sobre el estudio de las Nobles Artes en España. Madrid: Rivadeneyra, 1855.

GALOFRE (1856)

Cartilla elemental de Nobles Artes para uso de los establecimientos de enseñanza general e institutos civiles y militares. Madrid: Hernando, 1856.

GARCÍA-BAQUERO (1988)

García-Baquero González, Antonio: *Libro y cultura burguesa en Cádiz: La biblioteca de Sebastián Martínez.* Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento, 1988.

GARCÍA FELGUERA (1991)

García Felguera, M. de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro.* Madrid: Alianza, 1991.

GARCÍA FERNÁNDEZ (1987)

García Fernández, J.: *Legislación sobre el patrimonio histórico.* Madrid: Tecnos, 1987.

GARCÍA GUATAS (1982)

García Guatas, M.: "Zaragoza y la Escuela de Bellas Artes en el siglo XIX". *Actas de las IV Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón.* Zaragoza, 1982: 639-650.

GARCÍA GUATAS (1994-95)

"Cardenera (1796-1880): Un ejemplo de artista y erudito romántico". *Artígrama*, nº 11, 1994-95: 425-450.

GARCÍA LEÓN PIZARRO (1953)

García de León Pizarro, José: *Memorias de la vida del Excmo. Sr. D... escritas por él mismo (1770-1835).* Madrid, 1894-1897. 3 vols. Existe una ed.

posterior a cargo de Álvaro Alonso-Castrillo. Madrid: Revista de Occidente, 1953. 2 vols.

GARCÍA y GARCÍA (1992)

García Loranca, Ana, y García Rama, J. Ramón: *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalajara.* Zaragoza: Iber-Caja 1992.

GARCÍA MELERO (1978)

García Melero, José Enrique: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.

GARCÍA MELERO (1983)

"Las artes plásticas [en España, 1833-1868]". *Historia General de España y América*, vol. XIV. Madrid: Rialp, 1983: 301-350.

GARCÍA MELERO (1985)

"Pintura de historia y literatura artística en España". *Fragmentos*, nº 6, 1985: 50-71.

GARCÍA MELERO (1990)

"Cartas a Bosarte desde Roma" [Correspondencia de Pedro García de la Huerta, Azara, Silvestre Pérez y Mengs con el Secretario de la Academia de San Fernando]. *Academia*, nº 70, 1990: 337-382.

GARCÍA MELERO (1992)

"Los orígenes académicos del romanticismo histórico español: Malestar y crisis en torno a 1792". *Espacio, Tiempo y Forma*, vol. 5, 1992: ss.

GARCÍA MELERO (1998)

Arte español de la Ilustración y del siglo XIX: En torno a la imagen del pasado. Madrid: Encuentro, 1998.

GARCÍA MERCADAL (1943)

García Mercadal, J.: *Historia del romanticismo español.* Barcelona: Labor, 1943.

GARCÍA MERCADAL (1962)

Viajes de extranjeros por España y Portugal. Madrid: Aguilar, 1962. 3 vols.

GARCÍA MORALES (1971)

García Morales, Justo: "La Biblioteca Real (1712-1836)". *Ciclo de conferencias sobre monumentos madrileños*. Madrid: Ayuntamiento, 1971.

GARCÍA SEPÚLVEDA (1990)

García Sepúlveda, Pilar: "José del Castillo y la iconografía de Hércules en la pintura de la R. Academia de S. Fernando". *Academia*, nº 70, 1990: 317-335.

GARÍN (1964)

Garín Ortiz de Taranco, Felipe María: "Recuperación y coleccionismo artístico durante el dominio francés y la desamortización en Valencia". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, XXV, nº 49, 1964: 1-33.

GARÍN (1993)

La Academia valenciana de Bellas Artes: El movimiento academista europeo y su proyección en Valencia. Valencia: F. Domenech, 1945. 2ª ed.: Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993.

GARNELO (1913)

Garnelo y Alda, José: "El material y la factura en los pintores españoles de la primera mitad del siglo XIX". *Por el Arte*, nº 7, julio de 1913: 10-17.

GASCÓN (1992)

Gascón Heredia, M. Teresa: *Estudio histórico de la Escuela de Dibujo de Cádiz (1769-1842)*. Cádiz: Real Academia de Bellas Artes, 1992.

GASSIER y WILSON (1974)

Gassier, Pierre, y Wilson, Juliet: *Vida y obras de Francisco de Goya*. Barcelona: Juventud, 1974.

GAUTIER (1858)

Gautier, Théophile: *Voyage en Espagne*. [Paris, 1845]. Nouvelle édition, revue et corrigée: Paris, Charpentier, 1858. [Museo de la Academia: 114-115].

GAYA (1947)

Gaya Nuño, Juan Antonio: "El Museo Nacional de la Trinidad: Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LV, 1947: 19-77.

GAYA (1952)

"Crítica de Museos: el de la Academia de San Fernando". *Ínsula*, nº 80, 15 de agosto de 1952: 9.

GAYA (1958)

La pintura española fuera de España (Historia y catálogo). Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

GAYA (1966)

Arte del siglo XIX. Madrid: Plus-Ultra, 1966. (Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico; 19).

GAYA (1969)

Historia del Museo del Prado (1818-1969). León: Everest, 1969.

GAYA (1975)

Historia de la crítica de arte en España. Madrid: Ibérico-Europea de Ediciones, 1975.

GÉAL (1998)

Géal, Pierre: *Recherches sur la naissance des musées d'art en Espagne de Charles III à Isabelle II*. Tesis doctoral. Paris: La Sorbonne, 1998.

GENAILLE (1968)

Genaille, J.: "Note sur François Lacombe et Fontanet, peintre espagnol actif en France". *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1968: 209-210.

GIES (1996)

Gies, David T.: "'Sentencias y buenas máximas': Francisco Durán, dramaturgo y poeta ilustrado". *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, 1996: 451-457.

GIL NOVALES (1991)

Gil Novales, Alberto: *Diccionario biográfico*

del Trienio Liberal, dirigido y redactado por...
Madrid: Ediciones El Museo Universal, 1991.

GIL SALINAS (1986a)

Gil Salinas, Rafael: "Asensio Juliá (1748-1832). Rasgos biográficos". *Archivo de Arte Valenciano*, LXVII, 1986: 79-82.

GIL SALINAS (1986b)

"Asensio Juliá y Goya". *Goya*, nº 192, 1986: 348-354.

GIL SALINAS (1990)

Asensio Juliá. El deixeble de Goya. Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 1990.

GIL SALINAS (1991)

"Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensio Juliá Alvarrachi". *Archivo de Arte Valenciano*, 1991: 59-61.

GIL SALINAS (1992)

"Un discípulo valenciano de Vicente López en Madrid: Antonio Gómez Cros". *Saitabi*, nº 42, 1992: 169-176.

GIL ZÁRATE (1855)

Gil y Zárate, Antonio: *De la instrucción pública en España*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1855. 3 vols.

GLENDINNING (1983)

Glendinning, Nigel: *Goya y sus críticos*. Madrid: Taurus, 1983.

GLENDINNING (1989)

"Nineteenth-Century british envoys in Spain and the taste for spanish art in England". *The Burlington Magazine*, CXXIII, 1989: 117-126.

GÓMEZ y RUIZ BERRIO (1988)

Gómez de Castro, Federico, y Ruiz Berrio, Julio: *Génesis de los sistemas educativos nacionales*. Madrid: UNED, 1988.

GÓMEZ IMAZ (1896)

Gómez Imaz, M.: *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año de 1810*. Sevilla: Rasco, 1896.

GÓMEZ IMAZ (1912)

El Príncipe de la Paz, la Santa Caridad de Sevilla y los cuadros de Murillo. (Artículos-fruslerías históricas sevillanas). Sevilla, 1912.

GÓMEZ MOLINA et lii (1989)

Gómez Molina, Juan José et alii: *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1989.

GÓMEZ-MORENO (1970)

Gómez-Moreno, M. Elena: *Guía del Museo Romántico*. Madrid: Fundaciones Vega-Inclán, 1970.

GÓMEZ-MORENO (1993)

Pintura y escultura españolas del siglo XIX. Madrid: Espasa Calpe, 1993. (Summa Artis; 35).

GÓMEZ RAMOS (1992)

Gómez Ramos, R.: "Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842". *Laboratorio de Arte*, 5, 1992: 159-165,

GÓMEZ ROMÁN (1997)

Gómez Román, Ana M.: *El fomento de las artes en Granada: Mecenazgo, coleccionismo y encargo (siglos XVIII y XIX)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad, 1997.

GONZÁLEZ CAMINO (1933)

González Camino y Aguirre, Francisco: *Nuevos datos para la biografía del pintor don José de Madrazo*. Santander, 1933.

GONZÁLEZ GARCÍA (1994)

González García, M. A.: "Aportaciones a la biografía de Vicente Camarón Torrá". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LV, 1994: 61-80.

GONZÁLEZ GARCÍA y CALVO SERRALLER (1978, 1981)

González García, Ángel, y Calvo Serraller, Francisco: "'El Artista' y la difusión de la vanguardia artística en España". *Actas del II Congreso CEHA*. Valladolid, 1978: 1-14; y también en "Estudio preliminar" a *El Artista*. Ed. facs. Madrid: Turner, 1981.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, C.** (1981)
González López, Carlos: *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subirana, 1981.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, C.** (1994)
"Federico de Madrazo y la Academia de S. Fernando". *Academia*, nº 79, 1994: 387-418.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M.** (1992)
González López, Matilde: *La influencia de la estética alemana en el Romanticismo español: El Purismo catalán*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1992.
- GONZÁLEZ MARTÍ** (1920)
González Martí, M.: *Pintores valencianos del siglo XIX*. Valencia, 1920.
- GONZÁLEZ NEGRO** (1913)
González Negro, Eliseo: *Estudio biográfico de don Juan Nicasio Gallego*. Discurso leído en la Universidad Central el 22 de octubre de 1901, para obtener el grado de doctor en Letras. Zamora, 1913.
- GONZÁLEZ PALENCIA** (1948)
González Palencia, Ángel: *Eruditos y libreros del siglo XVIII*. Madrid, 1948.
- GOYA Y EL ESPÍRITU DE LA ILUSTRACIÓN...** (1988)
Goya y el espíritu de la Ilustración. Cat. de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.
- GRABADO ACADÉMICO...** (1996)
El grabado académico en la época de Goya. Cat. de la exposición. Zaragoza; Fuendetodos: Diputación Provincial; Ayuntamiento, 1996.
- GRACIA** (1987)
Graci, Carmen: *Las pensiones de pintura de la Diputación de Valencia*. Valencia: Institució "Alfons el Magnànim", 1987.
- GRAHIT** (1847)
Grahit y Grau, José: *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Barcelona. Memoria de la labor... en... 1844-1944*. Cap. I: "La creación de las Comisiones de Monumentos". Barcelona: Comisaría de Monumentos Históricos y Artísticos, 1947.
- GUERRA DE LA INDEPENDENCIA...** (1908)
Guerra de la Independencia. Retratos. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1908.
- GUERRA GUERRA** (1954)
Guerra Guerra, Arcadio: "Cómo salió de España 'La Caridad Romana' de Murillo. 'Un convite rústico', de Teniers". *Archivo Español de Arte*, nº 108, 1954: 336-339.
- GUERRERO LOVILLO** (1949)
Guerrero Lovillo, J.: "Los pintores románticos sevillanos". *Archivo Hispalense*, nº 36-38, 1949: 35-81.
- GUERRERO LOVILLO** (1957)
Antonio María Esquivel. Madrid: Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1957.
- GUÍA DEL MUSEO...** (1988-91)
Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Comunidad Autónoma, 1988-1991. 2 vols.
- GUILLÉN TATO** (1944)
Guillén Tato, Julio F.: *Inventario de los papeles pertenecientes al... Señor D. Martín Fernández de Navarrete existente en Abalos, en el Archivo del Marqués de Legarda*. Madrid: Cultura Hispánica, 1944.
- GUILLÉN TATO** (1961)
Perfil humano del capitán de fragata de la Rl. Armada D. José Vargas y Ponce, de las Reales Academias Españolas de Bellas Artes y de la Historia, y director de ésta, a través de su correspondencia epistolar (1760-1821). Madrid: Instituto de España, 1961.
- GUINARD** (1939)
Guinard, Paul: "Zurbarán et la découverte de la peinture espagnole en France sus Louis

Philippe". *Hommage a Ernest Martinenche*. Paris, 1939.

GUINARD (1967)

Guinard, Paul: *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*. Burdeos: Féret, 1967.

GUTIÉRREZ BURÓN (1987)

Gutiérrez Burón, Jesús: *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense, 1987. (Tesis doctorales; 120/87).

GUTIÉRREZ MOYA (1842)

Gutiérrez de Moya, J.: "Exposición de la Academia Nacional de San Fernando". *El Trono*, 7 de octubre de 1842: 3-4; y 19 de octubre de 1842: 3-4.

HELD (1966)

Held, Jutta: "Goya's Akademiekritick". *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 17, 1966: 214-224.

HENARES (1977)

Henares Cuéllar, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Universidad, 1977.

HENARES (1987)

"La crítica de arte en las revistas románticas. Análisis de un modelo ideológico. *Actas del III Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: Ideas y movimientos clandestinos*. Cádiz, 1987.

HENARES y CALATRAVA (1982)

Henares Cuéllar, Ignacio, y Calatrava Escobar, Juan: *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.

HENARES y CALATRAVA (1984)

"Las categorías de la crítica de arte romántica en España". *Cuadernos de Arte*, Granada, Universidad, vol. XVI, 1984: 607-628.

HEREDIA (1982)

Heredia Soriano, Antonio: *Política docente y filosofía oficial en la España del siglo XIX: La*

era isabelina (1833-1868). Salamanca: Universidad, 1982.

HERNÁNDEZ PERERA (1959)

Hernández Perera, Jesús: "La Caridad Romana' de Murillo". *Archivo Español de Arte*, nº 127, 1959: 257-260.

HERNANDO CARRASCO (1987)

Hernando Carrasco, Javier: *Teoría y arte en España en el siglo XIX: Del Neoclasicismo a la Restauración*. León, 1987.

HERNANDO CARRASCO (1994)

"Clasicismo y anticlasicismo en el primer Romanticismo español". *Actas del X Congreso CEHA: El clasicismo en el arte español*. Madrid: UNED, 1994: 373-379.

HERNANDO CARRASCO (1995)

El pensamiento romántico y el arte en España. Madrid: Cátedra, 1995.

HERRERO GARCÍA (1942)

Herrero García, Miguel: "Un discurso de Madrazo sobre el arte religioso". [Discurso leído por Federico Madrazo en la Real Academia de San Fernando el 23 de mayo de 1846]. *Arte Español*, 4º trimestre de 1942: 13-20.

HISTORIA DE ESPAÑA MENÉNDEZ PIDAL... (1983)

Historia de España Menéndez Pidal: La España de Fernando VII: La guerra de la Independencia y los orígenes del régimen constitucional. Madrid: Espasa-Calpe, 1983, t. 32.

HISTORIA DE ESPAÑA MENÉNDEZ PIDAL... (1985)

Historia de España Menéndez Pidal: La época del romanticismo (1808-1874): Orígenes, religión, filosofía, ciencia. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, t. 35, vol. I.

HISTORIA DE ESPAÑA MENÉNDEZ PIDAL... (1987)

Historia de España Menéndez Pidal: La época de la Ilustración: El Estado y la cultura

(1759-1808). Madrid: Espasa-Calpe, 1987, t. 31, vol. I.

HISTORIA DE ESPAÑA MENÉNDEZ PIDAL... (1989)

Historia de España Menéndez Pidal: La época del romanticismo (1808-1874): Las letras. Las artes. La vida cotidiana. Madrid: Espasa-Calpe, 1989, t. 35, vol. II.

HISTORIA Y ALEGORÍA..(1994)

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.

HUET (1872)

Huet, José María: *Importancia del Instituto Académico en el estado actual de las Artes.* Discurso inaugural del año académico de 1865-1866 leído el 23 de septiembre de 1865. Madrid: M. Tello, 1872.

I.P.A. (1833)

I.P.A.: "Poesía" [Dedicada al cuadro pintado por la reina María Cristina representando a "Psiquis y Cupido"]. *El Correo*, Madrid, nº 745, 15 de abril de 1833: 4.

IBÁÑEZ (1982)

Ibáñez Pérez, Alberto C.: *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos.* Burgos: Diputación Provincial, 1982.

IDEA HISTÓRICA... (1815-16)

Idea histórica de la redención ejecutada en Argel de orden y con los auxilios del Señor Dn. Carlos 3º por los Religiosos Trinitarios y Mercedarios Calzados y Trinitarios Descalzos en el año de 1768, y observación sobre el cuadro del Profesor Dn. José Aparicio que la representa, en tres cartas de un Trinitario Calzado a un amigo suyo del mismo orden. [Madrid, 1815-1816].

IDEA DE UNOS PRINCIPIOS... (1847)

"Idea de unos principios de Estética". *Revista*

Literaria del Español, vol. III, nº 18, 3 de mayo de 1847: 284-286.

IGLESIAS (1928)

Iglesias, Ramón: "Gregorio Ferro, pintor (1742-1812). Apuntes para su biografía". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 35, 1927: 21-41.

IMAGEN ROMÁNTICA... (1981)

Imagen romántica de España. Cat. de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.

INFANTE (1839)

Infante, Manuel: "Don Leonardo Alenza". *Cervantes y Velázquez*, nº 8, 10 de septiembre de 1839: 61-83.

INCLÁN (1817)

Inclán Valdés, Juan Miguel de: *Tratado de Aritmética y Geometría de dibujantes que publica la Real Academia de San Fernando.* Madrid: Impr. Real, 1817.

INFORMES ACADÉMICOS... (1882)

"Informes académicos. I. Estampas del Sr. Carderera". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1882: 146-160.

INSTITUTO DE ESPAÑA... (1985)

Instituto de España y Reales Academias: Bibliografía general. Madrid: Instituto de España, 1985.

J.A. de R. (1842)

J. A. de R.: "Bellas Artes. Exposición del año 42 [de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *Gaceta de Madrid*, lunes 24 de octubre de 1842: 3-4.

J.P. (1850)

J.P.: "Variedades. Bellas Artes". [Consideración del artista]. *El Clamor Público*, nº 1840, 26 de julio de 1850.

JORDÁN (1992, 1994)

Jordán de Urríes y de la Colina, Javier: "José

de Madrazo en Italia (1803-1819)". *Archivo Español de Arte*, nº 259-260, 1992: 351-370 y nº 266, 1994: 129-148.

JORDÁN (1998)

"José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico". Cat. de la exposición *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander ; Madrid: Fundación Marcelino Botín ; Ayuntamiento, 1998: 35-67.

JOSÉ MADRAZO... (1998a)

José de Madrazo (1781-1859). Cat. de la exposición. Santander ; Madrid: Fundación Marcelino Botín ; Ayuntamiento, 1998.

JOSÉ MADRAZO... (1998b)

José de Madrazo: Epistolario. Coordinación José Luis Díez; transcripción Ana Gutiérrez y Antonio Bornia Labrador. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.

JOSÉ ELBO... (1844)

"José Elbo. Apuntes biográficos". *El Artista Español*, nº 2, 16 de noviembre de 1844: 1.

JOSÉ ELBO... (1998)

José Elbo y la pintura romántica. Cat. de la exposición. Madrid ; Granada ; Úbeda: Ministerio de Educación y Cultura ; Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Úbeda, 1998.

JIMÉNEZ ALARCÓN (1990)

Jiménez Alarcón, M.: "La Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada: Notas para su historia". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Granada*, nº 1, 1990: 13-25.

JUÁREZ MEDINA (1988)

Juárez Medina, Antonio: *Las reediciones de obras de erudición de los siglos XVI y XVII durante el siglo XVIII español*. Frankfurt: Peter Lang, 1988.

JUICIO CRÍTICO... (1818)

"Juicio crítico del cuadro que representa una escena del Hambre de Madrid". *Crónica Cien-*

tífica y Literaria, nº 157, 29 de septiembre de 1818.

JURETSCHKE (1943)

Juretschke, Hans: *Origen doctrinal y génesis del Romanticismo español*. Barcelona: Labor, 1943.

JURETSCHKE (1962)

Los afrancesados en la Guerra de la Independencia: su génesis, desarrollo y consecuencias históricas. Madrid: Rialp, 1962.

JURETSCHKE (1989)

"El problema de los orígenes del romanticismo español". *Historia de España Menéndez Pidal*. Madrid: Espasa Calpe, 1989, t. 35, vol. I: 3-209.

KAGAN (1981)

Kagan, Richard: *Universidad y sociedad en la España moderna*. 1ª ed. española. Madrid: Tecnos, 1981.

LABRADA (1965)

Labrada, Fernando: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1965.

LAFUENTE FERRARI (1944)

Lafuente Ferrari, Enrique: "Introducción al estudio de la pintura española contemporánea". *Revista de la Universidad Literaria de Oviedo*, 1944.

LAFUENTE FERRARI (1946)

Breve historia de la pintura española. 3ª ed. refund. y aum. Madrid: Dossat, 1946.

LAFUENTE FERRARI (1951-52)

"Una obra inédita de Ceán Bermúdez: La 'Historia del Arte de la Pintura'". *Academia*, 1951-1952: 149-188.

LAFUENTE FERRARI (1975)

"El romanticismo y la pintura española". *Estudios Románticos*, Valladolid, 1975.

- LAFUENTE FERRARI** (1987)
Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: Catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932 ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya por... Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947. Reed. en Madrid: Amigos del Museo del Prado, 1987.
- LAFUENTE FERRARI y CARRETE PARRONDO** (1984)
Lafuente Ferrari, Enrique, y Carrete Parrondo, Juan: *La Real Calcografía de Madrid*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1984.
- LÁINEZ ALCALÁ** (1943)
Láinez Alcalá, Rafael: "Un episodio de la crítica de arte en 1841". *Archivo Español de Arte*, nº 56, 1943: 103-110.
- LARRA** (1835)
Larra, Mariano José de: "Conventos españoles: tesoros artísticos encerrados en ellos". *Revista Española*, 3 de agosto de 1835.
- LAVALLE** (1996)
Lavalle Cobo, Teresa: "El informe de Goya sobre la conservación de las pinturas del Buen Retiro". *Actas del Congreso Internacional Goya 250 años después (1746-1996)*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996: 89-95.
- LAVICE** (1864)
Lavice, A.: *Revue des Musées d'Espagne. Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises*. Paris: Vve. Jules Renouard, 1864.
- LEBRUN** (1809)
Lebrun, J. P.: *Recueil de gravures au trait, à l'eau forte, et ombrées, d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au Midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808*. Paris: Didot Jeune, 1809, vol. II.
- LEGADO VALENTÍN CARDERERA...** (1881)
"Legado del Excmo. Sr. D. Valentín Carderera". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1881: 23.
- LEGISLACIÓN SOBRE EL TESORO...** (1957)
Legislación sobre el tesoro artístico de España. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1957.
- LEÓN** (1984)
León Tello, Francisco José: "Arte y Estética en el Siglo XIX". *Boletín del Instituto y Museo "Camón Aznar"*, XVII, 1984: 41-68.
- LEÓN y SANZ** (1979)
León Tello, José F., y Sanz Sanz, M.M. Virginia: *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 1979.
- LEÓN y SANZ** (1980)
Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura. Madrid, 1980.
- LEONARDO...** (1985)
Leonardo da Vinci: El tratado de la Pintura por... y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Introducción de Valerino Bozal. Murcia, 1985.
- LEONARDO ALENZA...** (1997)
Leonardo Alenza (1807-1845). Dibujos y estampas. Cat. de la expos. Madrid, MEC, 1997.
- LIBRO DE LA ACADEMIA...** (1991)
El Libro de la Academia. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991.
- LIPCHUTZ** (1961)
Lipchut, Ilse Hempel: "El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia". *Arte Español*, tercer trimestre de 1961: 215-270.

LIPCHUTZ (1988)

Spanish painting and the french romantics. Cambridge: Mass, 1972. Ed. española: *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988.

LIROLA (1840)

Lirola, B.: "Bellas Artes". [Sobre los aficionados en materia de bellas artes]. *El Panorama*, nº 80, 9 de julio de 1840: 22-24.

LLABRÉS (1905)

Llabrés y Quintana, Gabriel: [Biografía de Don Valentín Carderera]. *Catálogo de los objetos que contiene el Museo Provincial de Huesca*, Huesca: T. Blasco, 1905: 46-61.

LLORENS (1979)

Llorens Castillo, Vicente: *El romanticismo español*. Madrid: Fundación Juan March, 1979.

LÓPEZ (1836)

López, Marcial Antonio: *Sobre la supresión repentina de los conventos y monasterios de España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1836.

LÓPEZ (1855)

López, Marcial Antonio: *Discurso de despedida y acción de gracias del Excmo. e Ilmo. Sr. Don Marcial Antonio López, secretario general de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, [leído] en la junta general extraordinaria celebrada el día 29 de julio de 1855, para dar posesión a su sucesor [Eugenio de la Cámara y discurso de éste]*. Madrid: J.M. Alonso, 1855.

LÓPEZ ENGUIDANOS (1794)

López Enguidanos, 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.

LÓPEZ ENGUIDANOS (1795-1803)

Cartilla de principios de dibujo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles

Artes de Madrid... Madrid: Imprenta Real, [1795-1803].

LÓPEZ OTERO (1951-52)

López Otero, Modesto: "Don Juan Agustín Ceán Bermúdez". *Academia*, 1951-1952: 97-119.

LÓPEZ y ARANDA (1947-48)

López Ruiz, Antonio, y Aranda Muñoz, Eusebio: "D. Diego Clemencín (1765-1834). Ensayo bio-bibliográfico". *Anales de la Universidad de Murcia*, 1947-1948: 501-602.

LÓPEZ SANTAELLA (1838a)

López Santaella, Manuel: "De las Bellas Artes". *Revista Peninsular*, nº 1, 15 de enero de 1838: 64-71.

LÓPEZ SANTAELLA (1838b)

"Estado social que producen las doctrinas del viejo liberalismo. Bellas Artes". *Revista Peninsular*, nº 4, 1838: 260-265.

LÓPEZ TABAR (1997)

López Tabar, Juan: "El regreso de los afrancesados y la voluntad de reconciliación entre los españoles (1820)". *Trienio. Ilustración y Liberalismo. Revista de Historia*, Madrid, nº 29, mayo de 1997: 65-86.

LÓPEZ-YARTO y MATEO GÓMEZ (1995)

López-Yarto, Amelia, y Mateo Gómez, Isabel: "Gestación del catálogo del Museo Nacional de Pintura en el siglo XIX". *Actas de las VII Jornadas de Arte (1994): Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC ; Alpuerto, 1995: 273-282.

LORENTE (1991-92)

Lorente Lorente, J.P.: "La Academia de Bellas Artes de San Luis y los pintores de Zaragoza en el siglo XIX". *Artigrama*, nº 8-9, 1991-1992: 405-434.

LOZOYA (1940)

Lozoya, Juan de Contreras y López de Ayala,

marqués de: *La teoría de las artes plásticas en el siglo XIX*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; contestación de Pedro Muguruza Otaño. Madrid, 1940.

LOZOYA (1945)

"Luis de la Cruz y Ríos: Pintor de Cámara de Fernando VII". *Museo Canario*, nº 16, 1945: 1-3.

LOZOYA (1953)

"Don José María Avrial y Flores". *Estudios Segovianos*, vol. V, 1953: 7-15.

LOZOYA (1959)

"Cartas dirigidas por D. José Nicolás de Azara al pintor de cámara D. Francisco Javier Ramos". [El autor manifiesta que las entregó a la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]. *Academia*, nº 8, 1959: 13-27.

LUIS de la CRUZ... (1952)

Luis de la Cruz y Ríos: Conmemoración del centenario de su muerte. Cat. de la exposición. Madrid: Museo Romántico, 1952.

LUNA (1988)

Luna, Juan José: "El Rey José". Cat. de la exposición *Wellington en España: La alianza de dos monarquías*. Madrid: Museo Municipal, 1988: 236-244.

M. (1838)

[Exposición de la Academia de San Fernando]. *El Panorama*, t. II, 1838: 18-20.

MADOZ (1847)

Madoz, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1847, vol. X.

MADRAZO... (1985)

Los Madrazo: Una familia de artistas. Cat. de la exposición. Madrid: Ayuntamiento, 1985.

MADRAZO AGUDO (1826-1837)

Madrazo Agudo, José: *Colección litográfica de cuadros del Rey de España, el Señor Don Fernando VII*. Madrid, 1826-1837.

MADRAZO AGUDO (1835)

"Bellas Artes. Pintura". [Sobre las relaciones pintura-música-poesía]. *El Artista*, vol. I, entrega XIII, 1835: 145-151.

MADRAZO AGUDO (1855, 1964)

"La Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando desde su fundación en el año de 1752 hasta fines del presente de 1855. Brevísimos compendio del estado en que entonces se hallaron las artes y en el que en el día se hallan". Manuscrito. Madrid, 1855. [Vid: Pardo Canalís (1964), Ferrer del Río (1859), y Pardo Canalís (1975)].

MADRAZO AGUDO (1855, 1975)

"Las Bellas Artes en España durante el siglo XVIII". *Revista Española de Ambos Mundos*, t. III, vol. III, 1855: 163-174. [Vid: Pardo Canalís (1975)].

MADRAZO AGUDO (1855, 1998)

Reglamento para una Academia de las Tres Bellas Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura. Manuscrito. [1855?]. [Vid: Jordán (1998)].

MADRAZO AGUDO (1998)

"El inventario de pinturas de José de Madrazo (1798-1835)". Cat. de la exposición *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander ; Madrid: Fundación Marcelino Botín ; Ayuntamiento, 1998: 197-207.

MADRAZO KUNTZ, F. (1855)

Madrazo Kuntz, Federico: *Contestación a la exposición que ha presentado don José Galofre a los señores diputados de la Asamblea Constituyente sobre el estudio de las bellas artes en España*. Madrid: Repullés, 1855.

MADRAZO KUNTZ, P. (1835a)

Madrazo Kuntz, Pedro: "Pintura. Dibujante. Colorista. Bello-ideal". *El Artista*, vol. I, entrega XXV, 1835: 289-291.

MADRAZO KUNTZ, P. (1835b)

"Afecto a las artes. Afecto a los empleos". [Sobre la crítica de arte]. *El Artista*, vol. II, entrega III, 1835: 29-31.

MADRAZO KUNTZ, P. (1835c)

"Exposición pública de pintura en la Real Academia de San Fernando". *El Artista*, vol. II, entrega XIII, 1835: 153-155; entrega XIV: 164-167, y entrega XV: 169-170.

MADRAZO KUNTZ, P. (1835d)

"Protección debida a las Bellas Artes". *El Artista*, vol. II, entrega V, 1835: 50-52.

MADRAZO KUNTZ, P. (1836)

"Galería de ingenios contemporáneos: Don Juan Antonio de Ribera". *El Artista*, vol. III, 1836: 25-27.

MADRAZO KUNTZ, P. (1837)

"Bellas Artes. Filosofía de la creación". *No me Olvides*, nº 13, 30 de julio de 1837: 1-3; y nº 14, 6 de agosto de 1837: 1-3.

MADRAZO KUNTZ, P. (1842)

"Exposición de Pinturas en 1842". *Revista de Madrid*, vol. 3, nº 10, octubre de 1842: 393-407 y nº 12, 1842: 493-495.

MADRAZO KUNTZ, P. (1844a)

"Bellas Artes. Su estado actual en la capital de España. Pintura. Exposición del Liceo". *El Laberinto*, vol. I, nº 15, 1 de junio de 1844: 206-208; nº 16, 15 de junio de 1844: 221-222; y nº 18, 15 de julio de 1844: 245-246.

MADRAZO KUNTZ, P. (1844b)

"Exposición de 1844". *El Laberinto*, vol. I, nº 24, 15 de octubre de 1844: 330-332.

MADRAZO KUNTZ, P. (1847a)

"Génesis del arte cristiano". *El Renacimiento*, entrega 39, 1847: 17-18.

MADRAZO KUNTZ: (1857)

El Real Museo de Madrid y las joyas de la pintura en España. Madrid, 1857.

MADRAZO KUNTZ, P. (1882-83)

"Elogio fúnebre de D. Valentín Carderera". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1882: 5-12; 1883: 105-126. También en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1883: 261-273, y 298-317.

MADRAZO KUNTZ, P. (1884)

Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid. Barcelona: Daniel Cortezo y Compañía, 1884.

MADRAZO KUNTZ, P. (1887)

"Sección de Pintura. [Informe dirigido al director General de Instrucción pública sobre la reclamación hecha por la superiora del convento de Carmelitas Descalzas de Santa Teresa de Jesús, de El Pardo ("Las Teresas de Madrid"), del cuadro de Giulio Romano "La Transfiguración", conservado en el Museo Nacional de Pintura, y restaurado por Juan Antonio Ribera en la Academia entre 1837-1838]. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1887: 170-173.

MADRAZO KUNTZ, P. y MADRAZO KUNTZ, F. (1842)

Madrazo Kuntz, Pedro y Madrazo Kuntz, Federico: "Exposición de Pinturas. 1842". *Revista de Madrid*, vol. 3, nº 12, [15 de noviembre] 1842: 493-497.

MADRAZO LÓPEZ (1945)

Madrazo y López de la Calle, Mariano: *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945.

MADRID... (1833)

"Madrid, 30 de abril". [La Academia de San Fernando recibe el cuadro de "Psiquis y Cupido" pintado por la reina María Cristina]. *El Correo*, nº 752, 1 de mayo de 1833: 2-3.

MALPICA (1874)

Malpica, Domingo: *Del Arte moderno: Breves reflexiones sobre el Arte de la Pintura*. Madrid:

Nicolás González, 1874.

MANJARRÉS (1866)

Manjarrés, J.: "Las Bellas Artes y la Historia en sus relaciones con la Administración Pública". *El Arte en España*, vol. IV, 1866: 110-112.

MANO (1996)

Mano, José Manuel de la: "Un artículo inédito del arqueólogo José Ramón Mélida sobre el pintor Zacarías González Velázquez". *Academia*, nº 83, 1996: 371-394.

MAÑAS CANO y ARIAS ANGLÉS (1980)

Mañas Cano, Carmen, y Arias Inglés, Enrique: "El pintor Van-Halen en el Patrimonio Nacional. (Su vida y su obra)". *Reales Sitios*, nº 64, 1980: 21-29.

MARÉS (1954)

Marés Deulovol, Federico: *Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. La enseñanza artística en Barcelona*. Barcelona, 1954.

MARÉS (1964)

Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta Particular de Comercio. Escuela gratuita del Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes. Barcelona: Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964.

MARINAS (1983)

Marinas, Cristina: "La Galería Española del rey Luis-Felipe". *Academia*, nº 57, 1983: 127-152.

MÁRQUEZ (1801)

Márquez, Pedro: *Sobre lo bello en general*. Madrid, 1801.

MARTÍ AYXELA (1994)

Martí Aixela, Montserrat: "Federico de Madrazo y Kuntz. Arte y política, 1854". *Goya*, nº 238, 1994: 221-226.

MARTÍN (1973)

Martín, T.: *La desamortización. Textos político-jurídicos*. Madrid: Narcea, 1973.

MARTÍN GONZÁLEZ (1978)

Martín González, Juan José: "Problemática de la Desamortización en el arte español". *Actas del II Congreso CEHA: El arte del siglo XIX*. Valladolid, 1978: 15-29.

MARTÍN GONZÁLEZ (1992)

"La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia". *Academia*, nº 75, 1992: 163-210.

MARTÍN GONZÁLEZ (1993a)

"La edición de los Premios de la R. Academia de S. Fernando". *Academia*, nº77, 1993: 73-108.

MARTÍN GONZÁLEZ (1993b)

"Los emblemas de la R. Academia de S. Fernando". *Academia*, nº 76, 1993: 125-168.

MARTÍN GONZÁLEZ (1994)

"Finalidad de la escultura en la Real Academia". *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994: XXXIII-XLV.

MARTINELL (1964)

Martinell, César: *La Escuela de Lonja en la enseñanza artística en el Principado. La Junta Particular de Comercio. Escuela Gratuita de Diseño*. Barcelona: Academia Provincial de Bellas Artes, 1964.

MARTÍNEZ FRIERA (1942)

Martínez Frieria, Joaquín: *Un Museo de Pinturas en el Palacio de Buenavista. Proyecto de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1942.

MARTÍNEZ FRIERA (1943)

Historia del palacio de Buenavista hoy día Ministerio del Ejército. Madrid, 1943.

MARTÍNEZ MORELLA (1951)

Martínez Morella, V.: *Pintores alicantinos del s.iglo XIX*. Alicante: Artes Gráficas de Alicante, 1951.

MARTÍNEZ de la PEÑA (19--?)

Martínez de la Peña, Domingo: "Noticias sobre el pintor don Luis de la Cruz, en cartas de don Cristóbal Bencomo". *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid y Las Palmas, nº 26, 10: 230-247.

MARTÍNEZ RIPOLL (1986)

Martínez Ripoll, Antonio: "La antigua colección García de León Pizarro, de Madrid, y las pinturas del asilo-hospital de Villanueva del Segura, en Murcia". *Apotheca*, Córdoba, nº 6, 1986: 159-198.

MATA (1853)

Mata, El doctor: "Sección literaria. Estética. Cuatro palabras sobre el Arte". ["¿Cuál de las Nobles Artes es la más propia para expresar lo bello y lo sublime?"]. *El Clamor Público*, nº 2620, 1 de febrero de 1853.

MATILLA (1989)

Matilla, José Manuel: "Las disciplinas en la formación del artista". Cat. de la exposición *La formación del artista de Leonardo a Picaso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989: 31-44.

MATUTE (1886-88)

Matute, Justino: "Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje de D. Antonio Ponz. en que trata de la ciudad de Sevilla, aumentadas y corregidas nuevamente por D. José Gestoso y Pérez". *Archivo Hispalense*, 1886-1888.

MAULE, conde de (1806-13)

Maule, Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de: *Viaje de España, Francia e Italia*. Madrid: Sancha, 1806-1813. 14 vols.

MAURA (1988)

Maur, Antonio: "La Academia de San Fernando: Dos siglos entre la búsqueda y la enseñanza de la belleza". *Blanco y Negro*, 3 de abril de 1988: 61-65.

MÉLIDA (1907)

Mélida, José Ramón: "Goya y la pintura contemporánea: Discurso inaugural pronunciado por... en la sesión pública celebrada el 24 de febrero de 1907". *Memoria acerca de los trabajos que realiza y de los fines que persigue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: San Francisco de Sales, 1907: 22-48. [Mélida habla de Goya académico, y denuncia que nunca nadie hasta entonces hubiera elegido su persona y su arte como discurso para ingresar en la Academia, y por esto él lo ha elegido en esta ocasión].

MEMORIA... (1845)

Memoria de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino, desde 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845. Madrid: Imprenta del Reino, 1845.

MEMORIAS... (1957)

Memorias de tiempos de Fernando VII. Ed. de M. Artola. Madrid: Atlas, 1957.

MEMORIAS... (1964)

Memorias del reinado de Isabel II. Ed. y estudio preliminar de Manuel Fernández Suárez, marqués de Miraflores. Madrid: Atlas, 1964.

MENA (1976)

Mena Marqués, Manuela B.: *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1976.

MÉNDEZ CASAL (1925)

Méndez Casal, A.: "Rafael Tegeo. Su vida oficial. El pintor de retratos". *Boletín de la Junta del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia*, nº 4, 1925.

MENDOZA (1870)

Mendoza, Fco. de: *Manual del pintor de Historia, o sea recopilación de las principales reglas, máximas y preceptos para los que se dedican a esta profesión*. Madrid: T. Fortanet, 1870.

MENGS (1780)

Mengs, Antón Raphael: *Obras de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara*. Madrid: Imprenta de la Gazeta, 1780.

MENGS (1989)

Mengs, Antonio Rafael: *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*. Introducción de Mercedes Águeda. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989.

MERCADER RIBA (1971)

Mercader Riba, Juan: *José Bonaparte Rey de España. 1808-1813: Historia externa del reinado*. Madrid: CSIC, 1971.

MERCADER RIBA (1983)

José Bonaparte Rey de España. 1808-1813: Estructura del Estado español bonapartista. Madrid: CSIC, 1983.

MERCHÁN (1979)

Merchán Cantisán, Regla: *El deán López Cepero y su colección pictórica*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.

MESONERO (1982)

Mesonero Romanos, Ramón: *Manual de Madrid. Descripción de la Corte, de la Villa*. 2ª ed. corregida y aumentada. Madrid, 1833 (1ª ed. 1831). Hay ed. facs: Madrid, FARESO, 1982, cap. VIII: "Establecimientos de Instrucción. Academias".

MESONERO (1844)

Manual histórico-topográfico, administrativo y artístico de Madrid. Madrid, 1844.

MIGUEL EGEEA (1983a)

Miguel Egea, Pilar de: *Carlos Luis de Ribera: Pintor romántico madrileño*. Madrid: Fundaciones Vega-Inclán, 1983.

MIGUEL EGEEA (1983b)

"Juan Antonio de Ribera". *Academia*, nº 56, 1983: 187-212.

MILÁ (1977)

Milá y Fontanals, Manuel: *Teoría romántica*. Barcelona: Edicions 62, 1977.

MILANÉS (1856)

Milanés, J.: "Don Juan Antonio de Ribera. Pintor de historia, contemporáneo". *El Museo Universal*, 1856.

MILES (1969)

Miles, H.A.D.: "Adnotantiunculae Leicestrienses: Wilkie and Washington Irving in Spain". *Scottish Art Review*, nº 12, 1969: 21-28.

MILES et alii (1987)

MILES, H. A. D. *et alii: Sir David Wilkie of Scotland (1785-1842)*. London, 1987.

MILIZIA (1827)

Milizia, Francesco: *Arte de ver en las Bellas Artes del Diseño, según los principios de Sulzer y Mengs*, escrito en italiano por... y traducido al castellano con notas e ilustraciones por Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid: Imprenta Real, 1827.

MINIATURA-RETRATO... (1916)

La miniatura-retrato en España. Cat. de la exposición. Textos de J. Ezquerro del Bayo. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1916.

MINIATURAS-RETRATO... (1956)

Miniaturas-retrato españolas y extranjeras (siglos XVI-XIX). Cat. de la exposición. Barcelona: Amigos de los Museos, 1956.

MIÑAO (1826-29)

Miñao, Sebastián: *Diccionario Geográfico-Estadístico de España y Portugal*. Madrid: Pierat-Peralta, 1826-1829. 11 vols.

MISCELÁNEA... (1908)

"Miscelánea. [Sobre el retrato de Napoleón I, copia de Gérard, en la Real Academia de Bellas

Artes de S. Fernando]". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1908: 170-172.

MITJANA (1842)

Mitjana, R. "Bellas Artes. Exposición de Pinturas en la Academia de San Fernando". *El Arpa del Creyente*, Madrid, nº 2, 13 de octubre de 1842: 14-16.

MOISÉS (1947)

Moisés Fernández de Villasante, Julio: [*Formación y desarrollo de la Real Academia de San Fernando*]. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 30 de diciembre de 1947; contestación de José Francés y Sánchez Heredero. Madrid, 1947.

MONTOLIÚ (1977)

Montoliú Soler, V.: "La docencia de las Bellas Artes en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia". *Actas del I CEHA*. Trujillo, 1977.

MORALES MARÍN (1980)

Morales y Marín, José Luis: *Vicente López*. Zaragoza: Guara, 1980.

MORALES MARÍN (1991)

Mariano Salvador Maella. Madrid: Avapies, 1991.

MORALES MARÍN (1994)

Pintura en España: 1750-1808. Madrid: Cátedra, 1994.

MORALES MARÍN (1997)

"El pintor Gregorio Ferro (1742-1812), Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Noticias documentales sobre su última etapa". *Academia*, nº 84, 1997: 451-470.

MORENO (1817)

Moreno, Custodio Teodoro: *Oración inaugural que en el día dos de enero de 1818 en que se abrió el estudio de Dibujo de la Real Academia de San Fernando... en la calle Fuencarral,*

pronunció el Arquitecto Académico de mérito y Teniente Director... Madrid: Imprenta que fue de Fuentenebro, 1817.

MORENO (1981)

Moreno, Salvador: *El pintor Pelegrín Clavé*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1966. Reed. en 1981.

MORENO ALONSO (1979)

Moreno Alonso, Manuel: "Historiografía romántica española". Introducción al *Estudio de la Historia en el siglo XIX*. Sevilla: Universidad, 1979.

MUNÁRRIZ (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: Viuda de Ibarra, 1802.

MUNÁRRIZ, LORENZO y MORO (1990)

Munárriz Zorzano, Teresa, Lorenzo Forniés, Soledad, y Moro Pajuelo, María Luisa: "Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando: Siglos XV y XVI". *Academia*, nº 71, 1990: 137-195.

MURO (1961)

Muro Orejón, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1961.

MUÑOZ GARNICA (1845)

Muñoz Garnica, Manuel: "Necrológica. Don José Elbo". *La Distracción*, Granada, nº 12, 7 de septiembre de 1845: 91-92.

MUSEO NACIONAL... (1838)

"Museo Nacional". *Semanario Pintoresco Español*, nº 122, 29 de julio de 1838: 653-654.

MUSEO del PRADO... (1990-96)

Museo del Prado. Inventario General de Pinturas: I. La Colección Real. II. El Museo de la Trinidad. III. Nuevas adquisiciones. Museo Iconográfico. Tapices. Madrid: Museo del

Prado ; Espasa Calpe, 1990-1996. 3 vols.

MUSSO (1838)

Musso y Valiente, José: "Bellas artes. De la escuela moderna española de pintura". *El Liceo Artístico y Literario*, vol. I, 1838: 60-65.

N.A.C. (1832)

N. A. y C.: "Bellas Artes. Real Academia de San Fernando". *Cartas Españolas*, vol. VI, cuaderno 72, 4 de octubre de 1832: 402-405.

NAVARRETE MARTÍNEZ (1986)

Navarrete Martínez, Esperanza: *La pintura en la prensa madrileña de la Época Isabelina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986. (Cuadernos de Arte. Memorias de Licenciatura; 11).

NAVARRETE MARTÍNEZ (1989)

"Los comienzos de la Biblioteca y el Archivo de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando de Madrid. Apuntes para su historia". *Academia*, nº 68, 1989: 291-314.

NAVARRETE MARTÍNEZ (1995)

"La 'Comisión Central de Monumentos' y la 'Comisión de Monumentos' de la Academia en el Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid". *Actas del Congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA: Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño. Perspectivas actuales...* München: K.G. Saur, 1995: 285-296.

NAVARRETE PRIETO (1996)

Navarrete Prieto, Benito: "La creación del Museo de la Trinidad. Datos para su estudio". *Academia*, nº 83, 1996: 507-526.

NAVARRO (1897)

Navarro, Joaquín: "Reseña biográfica del académico Sr. D. José María Avrial". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1897: 44-64.

NAVARRO ZUVILLAGA (1989)

Navarro Zuvillaga, Javier: "Los dos libros de

Geometría y Perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca". *Academia*, nº 69, 1989: 449-487. [La obra se encuentra en el Archivo de la Academia].

NAVARRO ZUVILLAGA (1996)

Imágenes de la Perspectiva. Madrid: Siruela, 1996.

NAVAS (1982)

Nvas Ruiz, E.: *El romanticismo español. Historia crítica*. Madrid: Anaya, 1982.

NAVASCUÉS PALACIO (1987)

Navascués Palacio, Pedro: "La época de la Ilustración. El Estado y la Cultura (1759-1808). La ciudad, las letras y las artes. La escultura y la pintura". *Historia de España Menéndez Pidal*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987, t. 31, vol. I: 719-764.

NIETO ALCAIDE (1965a)

Nieto Alcaide, Víctor: *Dibujos de la Real Academia de San Fernando: Carlo Maratti: Cuarenta y tres dibujos de tema religioso*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ; Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1965.

NIETO ALCAIDE (1965b)

"Algunos dibujos de Carlo Maratti en el Museo de la Academia de San Fernando". *Archivo Español de Arte*, nº 152, 1965: 283-290.

NOGUÉS (1853)

Nogués Secall: *Memorias sobre el origen, reorganización y adelantos de la Academia de Nobles Artes de San Luis de Zaragoza*. Zaragoza, 1853.

NOTICIA NECROLÓGICA...

(1881a)

[Noticia necrológica de... Joaquín Espalter y Rull]. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1881: 177-178.

NOTICIA NECROLÓGICA...

(1881b)

[Noticia necrológica de... Valentín Carderera]. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1881: 178-179.

NOTICIA NECROLÓGICA...

(1883a)

[Noticia necrológica de... Eugenio de la Cámara]. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1883: 143-160, y 180-188.

NOTICIA NECROLÓGICA...

(1883b)

[Noticia necrológica de... José Caveda y Nava]. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1883: 28-31.

NÚÑEZ VERNIS (1997)

Núñez Vernis, Bertha: *El pintor Zacarías González Velázquez (1763-1834). Aproximación al estudio de su vida y su obra*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma, 1997.

NÚÑEZ VERNIS (1998)

"En torno a la obra de Zacarías González Velázquez". *Goya*, nº 262, 1998: 37-51.

OBRAS MAESTRAS... (1994)

Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia. Cat. de la exposición conmemorativa del 250 aniversario de su fundación. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.

OCHOA (1835a)

Ochoa, Eugenio de: "Los pensionados en Roma". *El Artista*, vol. I, entrega XVI, 1835: 180-183.

OCHOA (1835b)

"De la rutina". [Sobre la rutina y retraso de las Bellas Artes en España]. *El Artista*, vol. I, entrega XI, 1835: 123-124.

OCHOA (1835c)

"Pintor. Pintura". *El Artista*, vol. I, entrega XXIII, 1835: 256-257.

OCHOA (1836a)

"De los artistas españoles". *Semanario Pintoresco*, nº 3, 17 de abril de 1836: 26-27.

OCHOA (1836b)

"Exposición de 1836". *Semanario Pintoresco Español*, nº 28, 9 de octubre de 1836: 225-227.

[OCHOA] (1844)

"Variedades. Crónica de la capital". [Se pide a la Academia de S. Fernando que "use una severa censura en materia de bellas artes" a propósito de la exposición pública]. *El Clamor Público*, nº 138, 8 de octubre de 1844.

OCHOA (1845)

"Don Federico de Madrazo y Kuntz". *Galería de españoles célebres contemporáneos, o biografía de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes*. Madrid: Boix, 1845, vol. VI: 91-127.

OLALLA (1980)

Olalla Gajete, Luis F.: *La pintura del siglo XIX en el Museo de Málaga*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980.

OLIVA (1967)

Oliva Escribano, José Luis: *Bibliografía de Madrid y su provincia*. Tomo I. Manuscritos e impresos. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1967. (Biblioteca de Estudios Madrileños; 9).

OLIVA (1969)

Bibliografía de Madrid y su provincia. Tomo II. Artículos de publicaciones periódicas. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1969. (Biblioteca de Estudios Madrileños; 10).

OLLE (1956)

Olle Pinell, Antonio: *Dibujos de Luis Rigalt. Catálogo de los que posee la Academia*. Barcelona, 1956.

O'NEILLE (1862)

O'Neill Rossíñol, Juan: *Tratado de paisaje*.

Palma de Mallorca: Pedro José Gelabert, 1862.

O'NEILLE (1866)

Consideraciones respecto a la relación que debe existir entre las academias de bellas artes y las escuelas especiales. Palma: Pedro José Gelabert, 1866.

ORELLANA (1799, 1967)

Orellana, Marcos Antonio: *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos, compuesta por... en 1799.* Ed. a cargo de Javier de Salas. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930. Reed. Valencia: Ayuntamiento, 1967.

ORIOI (1846)

Oriol y Bernadet, José: "Don Pablo Rigalt y Fargas". *Boletín Enciclopédico de Nobles Artes*, Barcelona, nº 1, 1 de abril de 1846: 9-10.

OROZCO (1973)

Orozco Acuaviva, Antonio: *Orígenes de la Academia de Nobles Artes de Cádiz y artistas de su tiempo.* Cádiz, 1973.

OROZCO (1992)

"Cádiz y su Escuela de Nobles Artes". *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº 10, 1992: 7-17.

ORTIZ (1972)

Ortiz Juárez, Dionisio: "Las pinturas del Duque de Rivas". *Goya*, nº 109, 1972: 18-23.

ORTIZ (1981)

"El Duque de Rivas, pintor". Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Córdoba, leído en Junta Pública de 5 de abril de 1971". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Córdoba*, nº 102, 1981: 147-165.

OSSORIO (1975)

Ossorio y Bernard, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid: Ramón Moreno, 1868-69. 2 vols. 2ª ed. Madrid: Moreno y Rojas, 1883-84. Ed. facs. Madrid: Giner, 1975.

PADRÓN (1952)

Padrón Acosta, S: *Don Luis de la Cruz y Ríos, pintor de Cámara de Fernando VII.* La Laguna, 1952.

PALACIO (1981)

Palacio Atard, V: *La España del siglo XIX.* Madrid, 1981.

PALACIOS (1991)

Palacios López, M. D.: "Apuntes sobre Francisco Lameyer". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid: Universidad Autónoma, III, 1991: 145-150.

PALENCIA (1921)

Palencia Tubau, Ceferino: *Leonardo Alenza.* Madrid: Saturnino Calleja, 1921.

PANTORBA (1980)

Pantorba, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España.* Ed. revisada, actualizada y aumentada. Prólogo de Eduardo Chicharro. Madrid: Jesús Ramón García-Rama, 1980.

PARADA (1903)

Parada y Santín, J.: *Las pintoras españolas: Boceto histórico-biográfico y artístico.* Prólogo de Ángel Avilés. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1903.

PARDO CANALÍS (1951)

Pardo Canalís, Enrique: "Pedro de Madrazo". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 34, 1951: 175-199.

- PARDO CANALÍS** (1958)
"Apuntes para el estudio de Esquivel". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 110, 1958: 121-132.
- PARDO CANALÍS** (1959)
"Antonio María Esquivel". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 67, 1959: 251-272.
- PARDO CANALÍS** (1964)
"Un manuscrito de José de Madrazo sobre la Academia de San Fernando". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 86, 1964: 163-194.
- PARDO CANALÍS** (1966a)
"Arte y Política. Un episodio de 1834". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 93, 1966: 51-58.
- PARDO CANALÍS** (1966b)
"La Exposición de la Academia de San Fernando en 1842". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 95, 1966: 221-245.
- PARDO CANALÍS** (1967)
Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815. Madrid: Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, 1967.
- PARDO CANALÍS** (1968)
"Noticias y escritos de Luis Eusebi". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 102, 1968: 179-200.
- PARDO CANALÍS** (1971)
"Biografía de D. José Gutiérrez de la Vega, pintor de Cámara de Su Majestad. Textos, selección y notas". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 115, 1971: 253-291.
- PARDO CANALÍS** (1972)
"La Colección Litográfica de cuadros del Rey de España". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 117, 1972: 49-70.
- PARDO CANALÍS** (1973)
"La Exposición de la Academia de San Fernando en 1839 vista por Ceferino Araujo". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 124, 1973: 333-355.
- PARDO CANALÍS** (1975)
"José de Madrazo". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 130, 1975: 169-194.
- PARDO CANALÍS** (1979)
"Una visita a la Galería del Príncipe de la Paz". *Goya*, nº 148-150, 1979: 300-311.
- PARDO CANALÍS** (1985)
"El desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María', por José Aparicio". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1985: 129-157.
- PARDO CANALÍS** (1991)
"Los benefactores de la Academia". *El Libro de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991: 273-296.
- PASCUAL** (1995)
Pascual Garnería, Sergio: "Miguel Parra. Los retratos valencianos". *Archivo de Arte Valenciano*, 1995: 77-85.
- PASEO POR MADRID...** (1815)
Paseo por Madrid. O Guía del forastero en la Corte. Madrid: Repullés, 1815.
- PASTOR y CÁRDENAS** (1841-46)
Pastor Díaz, Nicomedes, y Cárdenas, Francisco: *Galería de españoles célebres contemporáneos, o biografía de todos los personajes distinguidos de nuestros días en las ciencias, en la política, en las armas, en las letras y en las artes*. Madrid: Ignacio Boix, 1841-1846. 7 vols.
- PAZOS** (1987)
Pazos Bernal, Ángeles: *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el siglo XIX*. Málaga: Bobastro, 1987.
- PEERS** (1954)
Peers, E. Allison: *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos, 1954. 2 vols.
- PEMÁN** (1978)
Pemán Medina, María: "La colección artística de Don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz". *Archivo Español de Arte*, nº 201, 1978: 53-62.

PEMÁN (1992)

"Estampas y libros que vio Goya en casa de Sebastián Martínez". *Archivo Español de Arte*, nº 259-260, 1992: 303-320.

PÉREZ de GUZMÁN (1900)

Pérez de Guzmán Gallo, Juan: "Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz". *La España Moderna*, vol. 140, agosto de 1900: 95-126.

PÉREZ de GUZMÁN (1905)

"El protectorado del Príncipe de la Paz a las ciencias y a las artes". *La España Moderna*, año XVII, nº 199, julio de 1905: 132-165.

PÉREZ de GUZMÁN (1907)

"Las artes, las letras y las fundaciones científicas bajo el Príncipe de la Paz". *La Ilustración Española y Americana*, nº XXXIII, 8 de septiembre de 1907: 139; nº XXXIV, 15 de septiembre de 1907: 155-157, y nº XXXV, 22 de septiembre de 1907: 174-175.

PÉREZ SÁNCHEZ (1964)

Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: "Inventario de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Academia*, nº 18 y 19, 1964. Hay tirada aparte.

PÉREZ SÁNCHEZ (1965)

Dibujos de la Real Academia de San Fernando: Veintiseis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVIII. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ (1967)

Catálogo de dibujos de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1967.

PÉREZ SÁNCHEZ (1976)

Pasado presente y futuro del Museo del Prado. Madrid, 1976.

PÉREZ SÁNCHEZ (1978)

"Prólogo" al *Viage artístico a varios pueblos de España...* de Isidoro Bosarte. Madrid: Turner, 1978.

PÉREZ SÁNCHEZ (1986)

Historia del dibujo en España: De la Edad Media a Goya. Madrid: Cátedra, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ y Díez GARCÍA (1990)

Pérez Sánchez, Alfonso E., y Díez García José L.: *Museo Municipal de Madrid: Catálogo de las pinturas*. Madrid: Museo Municipal, 1990.

PÉREZ RIOJA (1955)

Pérez Rioja, José Antonio: *Don Antonio Ranz Romanillos y la España de su tiempo (1759-1830)*. Madrid: Universidad, 1955.

PESET y PESET (1974)

Peset Reig, Mariano, y Peset, José Luis: *La universidad española. (Siglos XVIII-XIX). Despotismo ilustrado y revolución liberal*. Madrid: Taurus, 1974.

PEVSNER (1982)

Pevsner, Nikolaus.: *Las academias de arte: pasado y presente*. Madrid: Cátedra, 1982.

PINTOR CLAVÉ... (1839)

"El pintor Clavé". *El Corresponsal*, nº 205, 22 de diciembre de 1839: 4.

PINTURA... (1951)

Pintura isabelina: 1830-1870. Cat. de la exposición. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1951.

PINTURA... (1980)

Pintura costumbrista sevillana. Cat. de la exposición. Madrid: Club Urbis, 1980.

PINTURA... (1992a)

La pintura de historia del siglo XIX en España. Cat. de la exposición. Madrid: Museo del

Prado, 1992.

PINTURA... (1992b)

Pintura española del siglo XIX: Del Neoclasicismo al Modernismo. Cat. de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.

PINTURAS... (1913)

Pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX. Cat. de la exposición. Textos de Ángel Vegué Goldoni. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1913.

PINTORES... (1988)

Los pintores de la Ilustración. Cat. de la exposición. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 1988.

PIQUERO (1985)

Piquero López, Blanca: "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia". *Academia*, n° 61, 1985: 77-115. Hay tirada aparte.

PIQUERO (1986)

"Un nuevo cuadro de Paolo de Matteis en la Real Academia". *Academia*, n° 63, 1986: 359-375.

PIQUERO (1993)

"Copias académicas de maestros italianos". *Academia*, n° 76, 1993: 313-350.

PIQUERO y GONZÁLEZ (1996)

Piquero López, Blanca, y González de Amezúa, Mercedes: *Los Goyas de la Academia: Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Sociedad Estatal Goya '96, 1996.

PITA (1989)

Pita Andrade, José Manuel: *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia leído el 21 de mayo de 1989; contestación de José Filgueira Valverde. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

PITA (1989)

"Sobre Carlos III y la Academia de San Fernando". *Actas de las IV Jornadas de Arte: El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC; Alpuerto, 1989: 443-450.

PITA (1991)

"La pintura desde Goya a nuestro tiempo". *El Libro de la Academia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991: 141-192.

PITARCH y DALMASES (1982)

Pitarch, A. J., y Dalmases N.: *Arte e Industria en España: 1774-1907*. Barcelona: Blume, 1982.

PLAN... (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.

PLAN... (1821)

Plan General de Estudios formado por la Academia de San Fernando para la enseñanza de las Nobles Artes. Madrid: Ibarra, 1821.

PLAN... (1824)

Plan Literario de Estudios y arreglo general de las Universidades del Reino. [Madrid, 1824].

PLAN... (1836)

Plan general de Instrucción Pública decretado por S.M. la Reina Gobernadora en 4 de agosto de 1836. Madrid: Imprenta Real, 1836.

PLAN... (1845)

Plan de estudios decretado por S.M. en 17 de septiembre de 1845, seguido del cuadro general de asignaturas para las universidades del reino y de las reales órdenes expedidas para su ejecución. Madrid: Imprenta Nacional, 1845.

POBRE DIABLO (1838)

Pobre Diablo, El: "Exposición pública de pinturas en la Academia de San Fernando". *Eco del Comercio*, 15 de octubre de 1838: 1-3.

POGGIO (1918)

Poggio y Álvarez, Pedro: *La Dirección General de Bellas Artes*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 9 de junio de 1918; contestación de Luis de Landecheo y Urríes. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1918.

PONTE (1859)

Ponte de la Hoz y Rodríguez, Teodoro: *Influencia de las nobles artes en la sociedad y protección que deben prestarles los gobiernos*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 8 de diciembre de 1859; contestación de Eugenio de la Cámara. Madrid, 1872.

PONZ (1772-1794)

Ponz, Antonio: *Viaje de España, en que se da noticia, de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid:, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1772-1794. 18 vols.

PORTELA (1978)

Portela Sandoval, Francisco José: "Sobre la correspondencia de Ceán Bermúdez con Francisco Durán". *Academia*, nº 46, 1978: 191-208.

PORTELA (1979)

"En torno a la 'Historia del Arte de la Pintura' de Ceán Bermúdez". *Academia*, nº 48, 1979: 269-277.

PORTELA (1989)

"Noticias sobre algunos artistas que estudiaron en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en tiempos de Carlos III". *Actas de las IV Jornadas de Arte: El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC ; Alpuerto, 1989: 451-455.

PORTÚS (1997)

Portús, Javier: "Las majas de Goya o el desnudo como género". *Arte y Parte*, nº 11, octubre-noviembre 1997: 40-55.

PREMIOS... (1990a)

Los Premios de la Academia: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cat. de la exposición itinerante. Valladolid ; Palencia ; Oviedo: Caja Española ; La Caja ; Caja de Ahorros de Asturias, 1990.

PREMIOS... (1990b)

Los Premios de la Academia y el arte de la segunda mitad del siglo XVIII. Cat. de la exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990.

PRIETO (1983)

Prieto Cantero, Amalia: *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1983.

PRIMER CENTENARIO... (1945)

Primer centenario de Don Martín Fernández de Navarrete conmemorado por el Instituto de España en los salones del Museo naval, el día 27 de enero de 1945. Discursos de Francisco J. Sánchez Cantón, Julio F. Guillén Tato y Armando Cotarelo Valledor. Madrid: Instituto de España, 1945.

PRONTUARIO... (1810)

Prontuario de las Leyes y Decretos del Rey Nuestro Señor D. José Napoleón desde el año de 1808. Madrid: Ibarra, 1810. 3 vols.

PUELLES (1988)

Puelles Benítez, Manuel de: *Textos sobre educación en España (siglo XIX)*. Madrid: UNED, 1988.

PUELLES y MAYORDOMO (1982-90)

Puelles Benítez, Manuel de, y Mayordomo Pérez, Alejandro: *Historia de la educación en España. Textos y documentos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1982-1990. 5 vols. Contiene: Vol. I: "Del despotismo a las

Cortes de Cádiz"; Vol. II: "De las Cortes de Cádiz a la Revolución de 1868". 2ª ed. Madrid, 1985; Vol. III: "De la Restauración a la II República". Madrid, 1982; Vols. IV y V: "Nacional-catolicismo y educación en la España de la posguerra".

PUENTE (1985)

Puente, Joaquín de la: *Museo del Prado. Casón del Buen Retiro: Catálogo de las pinturas del siglo XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

QUÍLEZ (1994)

Quílez i Corella, Francesc M.: "Tradició y modernitat en la pintura de Josep Bernat Flaugier i Salvador Mayol: Els iniciadors de la pintura costumista a la Catalunya de principi del segle XIX". *Opera Minora*, Barcelona, nº 4, 1994: 15-18.

QUÍLEZ (1995)

"Josep Bernat Flaugier: Insólita estética catalana". *Antiquaria*, nº 129, 1995: 42-47.

QUILLIET (1816)

Quilliet, Frédéric: *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris, 1816.

QUINTERO (1907)

Quintero Atauri, Pelayo: *Mujeres ilustres: Apuntes biográficos sobre Teresa Nicolau y Ana María Mengs*. Madrid: Ibérica, 1907.

R. (1936)

R.: "Una exposició-homenatge de Josep Arrau i Barba". *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, VI, 1936: 211-214.

R. (1837)

R.: "Exposición pública de pinturas de la Academia Nacional de San Fernando en el presente año". *Observatorio Pintoresco*, nº 6, 30 de septiembre de 1837: 46-47.

R.M.V.A.R. (1799)

R.M.V.A.R.: *Colección de trajes que usan... todas las naciones del mundo... dibujados y*

grabados por... Madrid: Antonio del Castillo, 1799. 2 vols. [Las iniciales pueden corresponder a Antonio Rodríguez, Francisco de Paula Martín, José Vázquez, Manuel Albuérne, y Pedro Vicente Rodríguez].

RÀFOLS (1951-54)

Ràfols, J. F.: *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, dirigido por... Barcelona, 1951-54.

RAMÍREZ (1893)

Ramírez de Arellano, R.: *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. Madrid, 1893.

RAMÓN (1953)

Ramón de San Pedro, M.: *Don Gaspar de Remisa y Miarons, marqués de Remisa*. Barcelona, 1953.

RANDOLPH (1966)

Randolph, Donald Allen: *Eugenio de Ochoa y el romanticismo español*. Berkeley ; Los Angeles: Universidad de California, 1966.

RÁPIDA OJEADA... (1837)

"Rápida ojeada sobre los cuadros de la presente exposición". *El siglo XIX*, [vol. II, 1837]: 88-89.

RAS (1942)

Ras, M.: *Una familia de artistas desde el siglo XVIII: Los Camarón*. Valencia, 1942.

REAL ACADEMIA... (1818)

"Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando". *Gaceta de Madrid*, suplemento, 24 de noviembre de 1818.

REAL ACADEMIA... (1849)

"La Real Academia de Nobles Artes de San Fernando". *La Patria*, I, nº 196, 19 agosto 1849: 4.

REAL ACADEMIA... (1998)

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su Museo. Madrid: Fundación

Airtel Móvil, 1998.

REAL DECRETO... (1845)

Real Decreto, Órdenes y Reglamento para la organización y régimen de la Escuela de Nobles Artes de la Academia de San Fernando. Madrid: Imprenta Nacional, 1845.

REDONDO (1991)

Redondo Canter, M. Jesús: "La política bonapartista sobre los bienes artísticos desamortizados del clero regular y su repercusión en un medio provincial: Valladolid, 1808-1813". *Academia*, nº 73, 1991: 253-290.

REGLAMENTO... (1830)

Reglamento que ha de observarse con los pensionados en cortes extranjeras para el estudio de las Nobles Artes, aprobado por el Rey Nuestro Señor en 9 de marzo de 1830. Madrid, 1830.

REGLAMENTO... (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.

REGLAMENTO... (1838)

"Reglamento General de Instrucción Pública de 29 de junio de 1821". *Boletín de Instrucción Pública*, 1838.

REGLAMENTO... (1847a)

Reglamento para la ejecución del Plan de Estudios decretado por S.M. en 17 de septiembre de 1845.... Madrid, 1847.

REGLAMENTO... (1847b)

Reglamento interior de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para los ejercicios de los opositores a las pensiones decretadas por el Gobierno de S.M. con fecha 24 de mayo de 1847. Madrid: Viuda Jordán e Hijos, 1847.

REINA (1979)

Rein Palazón, Antonio: *La pintura costumbris-*

ta en Sevilla: 1830-1870. Sevilla: Universidad, 1979.

RENOVACIÓN, CRISIS... (1992)

Renovación. Crisis. Continuismo: La Real Academia de San Fernando en 1792. Cat. de la exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

REPLINGER (1991)

Replinger González, Mercedes: *El pensamiento artístico en las revistas románticas españolas (1835-1855): El programa de restauración de las artes.* Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

RETRATOS DEL MUSEO... (1930)

Retratos del Museo de la Real Academia de San Fernando. Estudio preliminar por José Joaquín Herrero. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1930.

RETRATOS DEL MUSEO... (1993)

Retratos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cat. de la exposición. La Coruña ; Vigo: Ayuntamiento ; Caixavigo, 1993.

REYERO (1984a)

Reyero, Carlos: "El grabado decimonónico de temática histórica. La "historia de España" del padre Mariana". *Goya*, 181-182, 1984: 80-85.

REYERO (1984b)

"Noticias biográficas y artísticas del pintor caudetano Cosme Algarra, último director del Museo Nacional de la Trinidad". *Actas del Congreso de Historia de Albacete.* Albacete, 1984, IV: 553-571.

REYERO (1989)

La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX. Madrid: Cátedra, 1989.

REYERO (1991a)

"Les peintres espagnols: premier tiers du XIXème siècle à Paris et mythification du davidisme". *Le Néoclassicisme en Espagne: Journées d'étude.* Castres: Musée Goya ; Albaron, 1991: 146-153.

REYERO (1991b)

"Pintores españoles del siglo XIX en la Escuela de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular". *Academia*, nº 72, 1991: 377-395.

REYERO (1992)

"París y los pintores románticos españoles". *Actas del VIII Congreso CEHA*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1992: 579-583.

REYERO (1993a)

París y la crisis de la pintura española, 1799-1889: Del Museo del Louvre a la torre Eiffel. Madrid: Universidad Autónoma, 1993.

REYERO (1993b)

"L'esperienza italiana, un passaggio obbligato per la formazione artistica: artisti spagnoli e portoghesi". *Ottocento*, nº 22, 1993: 107-120.

REYERO y FREIXA (1995)

Reyero, Caros, y Freixa, Mireia: *Pintura y escultura en España: 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995.

RICHARD FORD... (1974)

Richard Ford in Spain. Cat. de la exposición. London: Wildenstein, 1974.

RIGALT (1863)

Rigalt, Luis: *Cartapacio de dibujo*. Barcelona: J. Serra, 1863.

RÍOS (1845)

Ríos, Juan Miguel de los: *Código español del reinado intruso de José Bonaparte: O sea, colección de sus más importantes leyes, decretos e instituciones*. Madrid: Ignacio Boix, 1845.

RIVAS, duque de (1857)

Rivas, Ángel de Saavedra, duque de: "[Elogio de la Academia]". *Exposición pública de Bellas Artes celebrada en el año de 1856. Solemne distribución de premios a los Artistas que en ella los obtuvieron, verificada por mano de S.M. la Reina en 31 de diciembre del mismo año*. Madrid: Imprenta Nacional, 1857: 25-35.

RODRIGO (1995)

Rodrigo Zarzosa, Carmen: "La Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia como instrumento para la enseñanza de las Bellas Artes: Siglo XVIII. *Actas del Congreso organizado por la Sección de Bibliotecas de Arte de la IFLA: Bibliotecas de arte, arquitectura y diseño. Perspectivas actuales...* Barcelona, agosto de 1993. München: K.G. Saur, 1995: 385-409.

RODRÍGUEZ (1834)

Rodríguez, Manuel: *Tratado de Perspectiva lineal dispuesto para el uso de los discípulos de la Real Academia de San Fernando*. [Primeira parte]. Madrid: Ibarra, 1834.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (1981)

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso: "San Fernando, patrono de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Academia*, nº 52, 1981: 251-256.

RODRÍGUEZ y MARTÍNEZ (1994)

Rodríguez, M. Teresa, y Martínez Conde, M. Luisa: *Bibliografía de Madrid*. Madrid: Fundación Amigos de Madrid, 1994.

RODRÍGUEZ-MOÑINO (1953)

Rodríguez-Moñino, Antonio: "El retrato de Quintana pintado por Ribelles (1806)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LVI, 1952: 267-278.

ROMA Y EL IDEAL... (1992)

Roma y el ideal académico: La pintura del ochocientos en la Academia Española. Cat. de la exposición. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992.

ROMANONES, conde de (1907)

Romanones, Álvaro de Figueroa y Torres, conde de: *Misión del Estado en la enseñanza de las bellas artes*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 26 de mayo de 1907; contestación de Amós Salvador. Madrid: Diario Universal, 1907.

ROMERO (1839)

Romero Larrañaga, Gregorio: "Exposición del Museo de S.M.". *La Mariposa*, nº 5, 20 de mayo de 1839: 35-37.

ROMERO (1839)

"Exposición de pinturas". *La Mariposa*, nº 18, 30 de septiembre de 1839: 141-142.

ROSE, Isadora: vid. WAGNER, Isadora Rose

ROSENBLUM (1974)

Rosenblum, Robert: "'L'épidémie d'Espagne' d'Aparicio au Salon de 1806". *Revue du Louvre*, nº 6, 1974: 429-436.

ROTONDO (1837)

Rotondo, Antonio: "Exposición pública de pintura en la Academia Nacional de San Fernando en el presente año". *Observatorio Pintoresco*, nº 6, 30 de septiembre de 1837: 46-47.

ROUCHÈS (1930)

Rouchès, Gabriel: "Les premières publications françaises sur la peinture espagnole". *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 3, marzo de 1930: 35-48.

RUIZ BERRIO (1970)

Ruiz Berrio, Julio: *Política escolar de España en el siglo XIX (1808-1833)*. Madrid: CSIC, 1970.

RUIZ GUERRERO (1998)

Ruiz Guerrero, Antonio: *El pintor romántico José Elbo (1804-1844)*. Úbeda: El Olivo, 1998.

RUIZ HERNANDO (1993)

Ruiz Hernando, José Antonio: "La testamentaría de Francisco Sabatini". Cat. de la exposición *Francisco Sabatini: 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder*. Madrid: Electa, 1993: 91-114.

RUIZ LAGOS (1970)

Ruiz Lagos, Manuel: *El deán López Cepero y la ilustración romántica*. Jerez de la Frontera, 1970.

RUIZ PABLO (1919)

Ruiz y Pablo, R.: *Historia de la Real Junta de Comercio de Barcelona: 1758-1847*. Barcelona, 1919.

RUMEAU (1935)

Rumeau, Antonio: "El duque de Rivas, pintor". *Revista Española de Arte*, año IV, nº 8, diciembre de 1935: 345-352.

RUMEAU (1936)

"Mariano José de Larra et le Baron Taylor. Le voyage pittoresque en Espagne". *Revue de Littérature Comparée*, 1936.

RUMEU (1980)

Rumeu de Armas, Antonio: *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid: Instituto de España, 1980.

SAGUAR (1995)

Saguar Quer, Carlos: "Ciudades de la memoria. Proyectos de arquitectura funeraria de la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando". *Academia*, nº 81, 1995: 449-476. [Incluye proyectos de Fernando Brambila].

SAGUAR (1996)

"La egiptomanía en la España de Goya". *Goya*, 252, 1996:367-381. [Cita "el panteón" de Brambila y otros dibujos suyos en la Academia].

SALAS BOSCH (1965)

Salas Bosch, Xavier de: "Inventario de las pinturas de don Valentín Carderera". *Archivo Español de Arte*, nº 151-152, 1965: 207-227.

SALAS BOSCH (1968-69)

"Inventario. Pinturas elegidas por el Príncipe de la Paz, entre las dejadas por la viuda de Chopinot". *Arte Español*, vol. XXVI, 1968-69: 29-33.

SALAS QUIROGA (1837a)

Salas y Quiroga, Jacinto de: [Nota editorial en defensa del romanticismo]. *No Me Olvides*, nº 1, 7 de mayo de 1837: 2-3.

SALAS QUIROGA (1837b)

"Exposición de pinturas de la Academia de San Fernando". *No Me Olvides*, nº 23, 7 de octubre de 1837: 5-6; nº 24, 15 de octubre de 1837: 3-5.

SALTILLO (1926)

Saltillo, Miguel Lasso de la Vega, marqués del: "El gobierno intruso y la riqueza artística de Sevilla". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, vol. X, 1926: 41-48.

SALTILLO (1933)

Mr. Frédéric Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso (1809-1814). Madrid: Maestre, 1933.

SALTILLO (1951)

"Colecciones madrileñas de pinturas: La de D. Serafín García de la Huerta (1840)". *Arte Español*, 2º cuatrimestre de 1951: 170-210.

SALTILLO (1953)

"Artistas madrileños (1592-1850)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953: [218-225]. [Publica, entre otros documentos, los testamentos de Fernando Brambila (1832), Tomás López Enguádanos (1814) y José Ribelles Felip (1833)].

SALTILLO (1954)

"El testamento de D. Vicente López". *Academia*, 1954: 215-223.

SAMBRICIO (1942)

Sambricio, Valentín de: "El Museo Fernandino. I. Su creación. II. Causa de su fracaso. III. El Palacio de Buenavista". *Archivo Español de Arte*, XV, nº 51, 1942: 132-146; nº 53: 262-283, y nº 54: 320-335.

SAMBRICIO (1975)

Sambricio, Carlos: *Silvestre Pérez: Arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián: Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos, [1975].

SÁNCHEZ CANTÓN (1916)

Sánchez Cantón, Francisco Javier: "Los Pintores de Cámara de los Reyes de España". *Boletín*

de la Sociedad Española de Excursiones, nº 24, 1916: 56-64, 141-144, 202-220 y 284-317.

SÁNCHEZ CANTÓN (1928)

"Goya en la Academia". *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Primer Centenario de Goya. Discursos leídos en la sesión extraordinaria celebrada bajo la presidencia de S. M. el Rey el día 11 de abril de 1928*. Madrid: Sánchez Ocaña, 1928: 11-23.

SÁNCHEZ CANTÓN (1937a)

"La venta de cuadros en 1801: 'La Concepción de Aranjuez' y 'El Descendimiento' de Montpellier". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. XIII, 1937: 165-167.

SÁNCHEZ CANTÓN (1937b)

"Más sobre Luciano Bonaparte, coleccionista". *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol. XIII, 1937: 261-262.

SÁNCHEZ CANTÓN (1945)

"Don Martín Fernández de Navarrete en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Primer centenario de Don Martín Fernández de Navarrete...* Madrid: Instituto de España, 1945: 9-19.

SÁNCHEZ CANTÓN (1951-52a)

"Los antecedentes, la fundación y la historia de la Real Academia de Bellas Artes". *Academia*, 1951-1952: 289-320.

SÁNCHEZ CANTÓN (1951-52b)

"En el centenario de Ceán Bermúdez". *Academia*, 1951-1952: 121-148.

SÁNCHEZ ESPINOSA (1997)

Sánchez Espinosa, Gabriel: *La biblioteca de José Nicolás de Azara*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1997.

SÁNCHEZ de LEÓN (1992)

Sánchez de León Fernández, M. de los Ángeles: "Iconografía del rey Fernando III en la R. Academia de Bellas Artes de S. Fernando".

Academia, nº 75, 1992: 511-556.

SANCHO (1989)

Sancho Gaspar, José Luis: "Un Maratta en El Escorial y sus dibujos preparatorios en la Academia". *Academia*, nº 69, 1989: 223-235.

SANS (1875)

Sans, Francisco: *Significación y tendencia antigua y moderna de las Academias. La enseñanza de las Bellas Artes*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando pronunciado el 29 de junio de 1875. Madrid: Manuel Tello, 1875.

SANTIAGO (1996)

Santiago Páez, Elena: "El Gabinete de Ceán Bermúdez. Un capítulo en la historia de las colecciones de la Biblioteca Nacional". Cat. de la exposición *Ydioma universal: Goya en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional ; Sociedad Estatal Goya '96 ; Lunberg, 1996: 53-98.

SANTIAGO (1997)

El Gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional. Cat. de la exposición. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1997.

SARALEGUI (1904)

Saralegui y Medina, Manuel de: *Apuntes biográficos del Excmo. Sr. Comisario general de la Cruzada Don Manuel Fernández Varela*. Madrid: Jaime Ratés, 1904.

SARRABLO (19--?)

Sarrablo Aguarales, Eugenio: *La vida en Madrid durante la ocupación francesa*. Zaragoza: Institución Fernando El Católico, [19--].

SAURET (1986)

Sauret Guerrero, Teresa: "La influencia del academicismo gaditano en la interpretación del romanticismo en la Málaga de la primera mitad del siglo XIX". *Baetica*, nº 8, 1986.

SCHLOSSER (1976)

Schlosser, Julius: *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa. Madrid: Cátedra, 1976.

SEBOLD (1983)

Sebold, Russel P.: *Trayectoria del romanticismo español*. Madrid: Crítica, 1983.

SEBOLD (1985)

Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español. Madrid: Cátedra; Fundación Juan March, 1985.

SENTENACH (1919)

Sentenach y Cabañas, Narciso: "Fondos selectos del Archivo de la Real Academia. [Sobre el retrato ecuestre de Fernando VII, por Goya]". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1919: 205-211.

SENTENACH (1920)

"Fondos selectos del Archivo de la Real Academia. [Sobre el autorretrato de Goya]". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1920: 166-169.

SENTENACH (1921a)

"Fondos selectos del Archivo de la Academia... Cuadros famosos condenados al fuego". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1921: 46-54.

SENTENACH (1921b)

"Fondos selectos del Archivo de la Academia de San Fernando. Formación de sus Galerías de Pintura y Escultura". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1921: 148-154.

SENTENACH (1921c)

"Fondos selectos del Archivo... La Galería del Príncipe de la Paz. Cuaderno 1º". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1921: 204-211.

SENTENACH (1922)

"Fondos selectos del Archivo... Inventario de los cuadros de Godoy. Cuaderno 2º". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1922: 53-66.

SENTENACH (1923)

"Fondos selectos del Archivo... Goya, académico". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1923: 169-174.

SENTENACH (1925)

"El autorretrato de D. Antonio Ponz". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1925: 4-7.

SEOANE (1905)

Seoane, marqués de: "Correspondencia epistolar entre don José de Vargas y Ponce y don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años de 1803 a 1805, existente en los Archivos de la Dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1905, tomo XLVII, cuadernos I-III: 5-59. Hay tirada aparte: Madrid: Fortanet, 1905.

SERRANO FATIGATI (1911)

Serrano Fatigati, Enrique: "Recuerdos relacionados con el método de Pestalozzi en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *La Ilustración Española y Americana*, año LV, nº 18, 15 de mayo de 1911: 273, 275-276 y 278.

SERRANO SANZ (1899)

Serrano Sanz, M.: "Carta de Don Martín Fernández de Navarrete, Don Agustín Ceán Bermúdez y Don Diego Clemencín a Don Tomás González, arhivero de Simanca". *Revue Hispanique*, 1899: 81-129.

SIMÓN DÍAZ (1947a)

Simón Díaz, José: "L'Artiste de París y El Artista de Madrid". *Revista Bibliográfica y Documental*, I, nº 2, 1947: 261-267.

SIMÓN DÍAZ (1947b)

"Una carta de D. José de Madrazo". *Archivo Español de Arte*, XIX, 1947: 341-342.

SIMÓN PALMER (1972)

Simón Palmer, M. Carmen: *La enseñanza privada seglar en Madrid (1820-1868)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 1972.

SMITH (1997)

Smith, Theresa Ann: "Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Actas de las VIII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC; Alpuerto, 1997: 279-288.

SOBREGAU (1988)

Sobregau, C.: "Academicismo español: una pintura olvidada". *Album*, nº 13, 1988: 14 ss.

SOCIAS (1994)

Socias Palau, Jaume: "Apunte español de Tadeo Kuntz". *Goya*, nº 241-242, 1994: 75-81.

SOLANO (1978)

Solano Ruiz, Antonio: "Francisco Lameyer, pintor y dibujante". *Actas del II Congreso CEHA*. Valladolid, 1978: 179-182.

SOLER OLIVERES (1837)

[Soler Oliveres, José]: *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura en sus tres principales ramos de óleo, temple y fresco por D. J. S. O. y A. F.* Barcelona: José Torner, 1837.

SOMOZA (18--?)

Somoza, José: "El pintor Goya y Lord Wellington". *Semanario Pintoresco*, vol. III: 633.

SUÁREZ (1936-59)

Suárez, Constantino: *Escritores y artistas asturianos. Índice Bio-Bibliográfico*. Madrid: Sánchez Hermanos, 1936-1959. 7 vols.

SUÁREZ QUEVEDO (1994)

Suárez Quevedo, Diego: "Arte-Ciencia (Anatomía) en el Renacimiento español. La obra de Juan Valverde de Hamusco y su 'calcsicismo'". *Actas del X CEHA: Los clasicismo en el arte español*. Madrid; UNED, 1994: 475-86.

TÁRREGA (1976)

Tárrega Baldó, M. Teresa: "Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de San Fernando [1743]". *Academia*, nº 43, 1976: 5-22.

TESOROS... (1991)

Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo. Cat. de la exposición. Madrid: Comunidad Autónoma, 1991.

TÍO JAIME (1840)

Tío Jaime. El: "Estado actual de la Literatura y Bellas Artes en España". *El Heraldo*, Barcelona, nº 3, 9 de abril de 1840: 1-3; nº 4, 12 de abril de 1840: 1-3; nº 5, 16 de abril de 1840: 1-2; nº 19, 4 de junio de 1840: 1-2; nº 20, 7 de junio de 1840: 1-2; y nº 26, 25 de junio de 1840: 1-2.

TIRABEQUE... (1839)

"Tirabeque en la Academia de Nobles Artes". *Fray Gerundio*, capillada 183, vol. 8, 1 de octubre de 1839: 14-18; capillada 184, 4 de octubre de 1839: 19-28.

TIZIANO (1794-1806)

Tiziano: *Habiti antichi overo raccolta di figure delineate dal gran Tiziano, e da Cesare Vecellio suo fratello....* In Venetia: per Combi La Nou, 1664. Versión española por José Camarón: *Colección de trajes que usaron todas las naciones hasta el siglo XV, diseñados por... Tiziano Vecellio y por César su hermano*. Madrid, 1794-1806.

TOBAJAS (1980)

Tobajas, Marcelino: "Documentos del Archivo de Palacio. 1800: Goya y una guerra pictórica en el antiguo Real Sitio del Buen Retiro". *Reales Sitios*, 1980, nº 64: 68.

TOMLISON (1993)

Tomlison, Janis A.: *Goya en el crepúsculo del Siglo de las Luces*. Madrid: Cátedra, 1993.

TORMO (1905)

Tormo y Monzó, Elías: *Album cromolitográfico de la decoración de las Salas Regias del Alcázar de Segovia: Según los dibujos trabajados por D. José Avrial en 1844, antes del incendio del monumento*. Madrid: Comisaría General de Bellas Artes y Monumentos, 1905.

TORMO (1909)

"El despojo de los Zurbaranes de Cádiz, el viaje de Taylor y la efímera galería española del Louvre". *Cultura Española*, 1909: 25-39.

TORMO (1929)

La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando. Madrid: Hauser y Menet, 1929. (Cartillas Excursionistas; 8). También en: "La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando. Itinerarios de estudio entre los de la Ruta 1ª, Madrid, para redactar la Guía del Centro de España (provincias de Castilla la Nueva, Avila y Segovia)". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 89, 1929: 3-60.

TRES GRANDES MAESTROS... (1990)

Tres grandes maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete. Cat. de la exposición. Madrid: Ayuntamiento, 1990.

TUBINO (1872)

Tubino, Francisco María: "Crítica artística: El Museo del Prado, la Academia de Bellas Artes y el catálogo del Sr. Madrazo". *Revista de España*, nº 116, 1872: 506-530.

TUBINO (1873)

"La reforma artística". *Revista de España*, vol. XXXI, nº 122, marzo-abril 1873: 170-185.

ÚBEDA (1987)

Úbeda de los Cobos, Andrés: "Propuestas de reforma y planes de estudio: La influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Archivo Español de Arte*, nº 240, 1987: 447-462.

ÚBEDA (1988)

Pintura, mentalidad e ideología en la Real

Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1741-1800. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1988.

ÚBEDA (1989)

"El centralismo borbónico y la Escuela de Bellas Artes de Barcelona". *Actas de las IV Jornadas de Arte: El arte en tiempos de Carlos III*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del CSIC ; Alpuerto, 1989: 467-474.

ÚBEDA (1996a)

"El pintor ilustrado ante la crítica académica". *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, 1996: 851-857.

ÚBEDA (1996b)

"¿Zeuxis o Velázquez?. La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español". *Hispania*, LVI/I, nº 192, 1996: 51-62.

UN ARTISTA (1853)

Un Artista: "Bellas Artes". [Sobre la utilidad de las academias de bellas artes; réplica a José Galofre]. *La Ilustración*, nº 214, 2 de abril de 1853: 142-143.

UN RATO EN LA EXPOSICIÓN... (1839)

"Un rato en la Exposición [de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *Cervantes y Velázquez*, entrega 13ª, 5 de octubre de 1839: 103-106.

UN SIGLO OLVIDADO... (1951)

Un siglo olvidado de pintura catalana (1750-1850). Cat. de la exposición. Textos de Joan Subias Galter. Barcelona: Amigos de los Museos, 1951.

USOZ (1835)

Usoz Río, L.: "Bellas artes. Galería de ingenios contemporáneos. D. José Rivelles y Helip". *El Artista*, vol. III, 1835: 37-39.

VALDIVIESO (1981)

Valdivieso, Enrique: *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla, 1981.

VALENTÍN CARDERERA... (1991)

Valentín Cardera: dibujos. Cat. de la exposición. Sabiñánigo: Museo Larrés, 1991.

VALLEJO (1806)

Vallejo, José Mariano: *Adiciones a la Geometría de D. Benito Bails*. Madrid: Hija de Ibarra, 1806.

VALERA (1838)

Valera, Juan: "Bellas Artes. Exposición de 1838 [de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando]". *El Panorama*, vol. II, 1838: 43-46 y 62-64.

VALVERDE (1977)

Valverde Madrid, José: "En el centenario del pintor Ribelles". *Archivo de Arte Valenciano*, 1977: ss.

VALVERDE (1980a)

"Algunos datos sobre el pintor alicantino José Aparicio". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 80, 1980: 91-92.

VALVERDE (1980b)

"En el centenario del pintor neoclásico J. A. Ribera, director del Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, I, enero-abril de 1980: 61-62.

VARIEDADES... (1835)

"Variedades". [Sobre la situación de los pensionados españoles en Roma]. *El Artista*, vol. I, entrega XI, 1835: 132.

VARIEDADES... (1844)

"Variedades. Crónica de la capital". [Antonio María Esquivel ausente de la exposición de la Academia de San Fernando]. *El Clamor Público*, nº 107, 1 de septiembre de 1844.

VARIEDADES... (1851, 1853)

"Variedades. Crónica de la capital. Protección a las Artes". [Las aduanas y las obras de arte].

El Clamor Público, nº 2112, 30 de mayo de 1851; nº 2615, 26 de enero de 1853.

VEGA (1988)

Vega, Jesusa: "La estampa culta en el siglo XIX". *El grabado en España (Siglos XIX y XX)*. Madrid: Espasa Calpe, 1988: 23-243. (Summa Artis; 32).

VEGA (1989)

"Los inicios del artista. El dibujo base de las artes". Cat. de la exposición *La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989: 1-29.

VEGA (1990)

El origen de la litografía en España: El Real Establecimiento Litográfico. Cat. de la exposición. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1990.

VELASCO (1941)

Velasco y Aguirre, Miguel: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Catálogo de las Salas de Dibujos*. Madrid: Sucesores de J. Sánchez Ocaña y Cía, 1941.

VERBI-GRACIA (1842)

Verbi-Gracia: "Los cuadros de la Academia". *El Español Independiente*, 4 de octubre de 1842: 1-3 y 14 de octubre de 1842: 4.

VEZINA (1972)

Vezina, Raymond: "Leonardo Alenza et le 'costumbrismo' madrilène au cours de la première moitié du XIXe siècle". *L'Information d'Histoire de l'Art*, V, 1972: 208-215.

VIARDOT (1855)

Viardot, Louis: *Les musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur suivis de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*. Seconde édition, très augmentée. Paris: L. Maisson, 1855. ["L'Académie de Madrid": 167-176].

VICENTE LÓPEZ... (1989)

Vicente López (1772-1850). Cat. de la exposición. Madrid: Ayuntamiento, 1989.

VIDA COTIDIANA... (1996)

Vida cotidiana en tiempos de Goya. Cat. de la exposición. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96 ; Lunberg, 1996.

VIGNAU (1904-05)

Vignau, Vicente: "Manuel Napoli y la colección de cuadros del exconvento del Rosario". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. IX, noviembre de 1903: 372-376; vol. XI, agosto de 1904: 192-199; vol. XII, febrero de 1905: 152-156.

VIGÓ (1980)

Vigó i Marcé, Antonio: *Joaquín Espalter y Rull. En el centenari de la seva mort*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 1980.

VILLA (1973)

Villa Pastur, Jesús: *Pintores asturianos*. Oviedo, 1973.

VILLACORTA (1980)

Villacorta Baños, Francisco: *Burguesía y cultura: Los intelectuales españoles en la sociedad liberal (1808-1931)*. Madrid: Siglo XXI, 1980.

VILLA-URRUTIA (1927)

Villa-Urrutia, marqués de: *Algunos cuadros del Museo del Prado. Cómo se recobraron y salvaron de segura ruina los de Rafael que se llevó Bonaparte*. Paris ; Buenos Aires: Hispano-Americana, 1927.

VILLA-URRUTIA (1928)

España en el Congreso de Viena, según la correspondencia oficial de don Pedro Gómez Labrador. Madrid, 1928.

VILLENA (1907)

Villena, Emilio M. de: *Catálogo de la biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Gor*. Granada: Manuel Paso, 1907.

VIÑAZA, conde de la (1887)

Viñaza, conde de la: *Goya y su tiempo, su vida y sus obras*. Madrid, 1887.

VIÑAZA, conde de la (1889-94)

Adiciones al Diccionario... de don J. A. Ceán Bermúdez. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894. Ed. facs. Madrid: Atlas, 1972.

VIVALDO (1838)

Vivaldo, Victoriano Valentín: "Museo Nacional de objetos artísticos, abierto bajo los auspicios de la Academia de San Fernando, en el exconvento de la Trinidad". *El Panorama*, vol. I, entrega XIX, 1838: 304-305.

WAGNER (1978)

Wagner, Isadora Rose: "La celebrada caída de nuestro coloso: Destrucciones espontáneas de retratos de Manuel Godoy por el populacho". *Academia*, nº 47, 1978: 199-226.

WAGNER (1983)

Manuel Godoy. Patrón de las Artes y Coleccionista. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1983.

WAGNER (1987)

"La segunda visita de González de Sepúlveda a la colección de Manuel Godoy". *Archivo Español de Arte*, nº 238, 1987: 137-152.

WELLINGTON (1901)

Wellington, Evelyn: *A descriptive historical*

catalogue of the Collection of Pictures and Sculpture at Apsley House. London: Longmans, 1901.

WELLINGTON EN ESPAÑA... (1988)

Wellington en España: La alianza de dos monarquías. Cat. de la exposición. Madrid: Museo Municipal, 1988.

X. (1842)

X.: "Bellas Artes. Contestación a un artículo de M. Roger de Beauvoir publicado en el periódico La Presse, bajo el título de Los Artistas Modernos de Madrid". *Revista de Madrid*, vol. 4, 17 de diciembre de 1842: 73-81.

ZARCO (1854)

Zarco del Valle, Manuel R.: *Catálogo bibliográfico-biográfico de escritores españoles de Bellas Artes*. Madrid, 1864.

ZEa (1833)

Zea Bermúdez, Francisco de: "Madrid 2 de mayo" [La Academia de S. Fernando y el cuadro "Psiquis y Cupido" pintado por la reina María Cristina]. *El Correo*, nº 753, 3 de mayo de 1833: 3.

ZUERAS (1991)

Zueras Torrens, Francisco: "El duque de Rivas, pintor". *Presencias de lo literario en la pintura del siglo XIX*. Cat. de la exposición. Córdoba: Consejería de Cultura ; Caja Provincial de Ahorros, 1991: 79- 95.

ÍNDICE ONOMÁSTICO ⁶⁸

- Abas, Felipe: 210, 463, 464, 467
Abeleyra, Antonio: 249
Abellá, Juan Nepomuceno: 456
Abellá, Manuel: 18, 56, 333, 334, 411, 446, 447, 456
Abellá, Pedro José: 287, 294
Accolti, Pietro: 195, 407,
Acevedo, Manuel: 430
Acuña, Cosme: 71, 87, 91, 158, 159, 162, 166, 167, 168, 169, 170, 189, 202, 203, 207, 208, 233, 380, 393, 394, 420, 442, 461
Adán, Andrés: 210
Adán, Juan: 43, 148, 159, 162, 169, 170, 173, 176, 177, 203, 207, 208, 209, 228, 229, 231, 344, 411,
Adell, Francisco Javier: 57, 455, 456
Agedra, Esteban: 30, 68, 69, 130, 148, 152, 169, 170, 182, 183, 184, 186, 189, 206, 207, 208, 220, 227, 229, 231, 235, 238, 239, 246, 247, 284, 311, 370, 380, 391, 426, 433, 448, 449, 460
Aguado: 148
Aguilar, conde de: 456
Aguilar, Estefanía: 196
Aguirre, Andrés Ginés: 380, 473
Aguirre, Tiburcio de: 55, 193, 199, 213, 429
Alagón, duque de: 456
Alamanzón, Juan Crisóstomo: vid.
Ramírez Alamanzón
Álamo, José: 147
Alarcón Torrubia, Bernardo: 59, 456
Álava, Ignacio M^a: 56, 149, 150, 455, 456
Álava, Miguel Ricardo: 58, 59, 356, 357, 456
Albano, Francisco: 384, 389, 474
Alberti, León Bautista: 168, 410, 440,
Albimau, conde de: 399
Albinus: 199
Albon, conde de: 408
Albuerne, Manuel: 450
Alcaide, Agustín: 353, 456
Alcántara, Francisco: 466
Alcántara Boria, Joaquín Mariano: 447
Alcántara García, Pedro: 490
Alcañices, marqués de: 155, 456
Alcudia, conde de: 287,
Alcudia, duque de la: vid. Godoy, Manuel
Alen, Juan: 456
Alenza, Leonardo: 99, 310, 316, 318, 319, 378, 435, 461, 465, 486, 488, 490, 491
Aldea: 56
Alefíandri, Juan degli: 356
Alfonso, Joaquín: 61, 456
Algarra, Cosme: 472
Aliaga, duque de: 58, 252, 263, 266
Allori, Ramón: 147
Almagro Salas, Juan Antonio: 49, 451, 452
Almenara, marqués de: 40, 42, 227,
Almodóvar, conde de: 456
Alonso, Anselmo: 197
Alonso Canto, Juan: 122, 210
Alonso López, Gabriel Benito: 198
Alonso Ribero, José: 260, 261, 300, 380, 463, 464, 466, 467, 468, 469

⁶⁸ Se recogen únicamente los nombres de pintores, académicos, alumnos, empleados y otros relacionadas directamente con las actividades de la Academia.

- Altamira, familia: 355, 356
 Altamira, conde de: 56, 57, 83, 222, 358, 361, 455, 484
 Altamira, marqués de: 455, 456
 Altarriba, Francisco: 210, 249,
 Altarriba, José: 250, 261, 463, 464
 Álvarez, A: 61
 Álvarez, Ángel: 380
 Álvarez, Domingo: 364, 380, 383, 474
 Álvarez, José: 221, 222, 239, 278, 280, 295, 296
 Álvarez, Manuel: 66, 147, 277
 Álvarez Guerra, Juan: 40, 231, 331, 351, 456
 Álvarez Ladreda, Antonio: 466
 Álvarez Peña, Andrés: 286, 287, 288, 289, 491
 Álvarez Rodríguez, Antonio: 274
 Álvarez Torrado, Antonio: 300, 325, 394, 423, 467
 Amarillas, marqués de las: 60, 155, 288, 456
 Ametller, Blas: 130, 148, 152, 183, 184, 186, 236, 365, 424
 Amiconi: 344, 390, 474
 Amida, arzobispo de: 456
 Andrés, Juan: 408
 Andrés García, Pedro: 456
 Andueza, Agustín: 468, 469
 Angelot, Baltasar: 430, 431,
 Anglona, príncipe de: 56, 100, 300, 301, 306, 380, 381, 455, 456, 461, 467, 468, 470, 472, 474
 Angueta, Rafael: 249
 Angulo, Francisco: 345, 346,
 Antolínez: 301, 325, 326, 469, 475
 Aparici, José Narciso: 283, 290, 291, 292, 293, 294
 Aparicio, Gabriel: 466
 Aparicio, José: 69, 72, 73, 88, 89, 90, 100, 152, 224, 272, 276, 278, 279, 280, 281, 288, 295, 296, 300, 303, 305, 306, 307, 308, 325, 326, 370, 371, 381, 395, 423, 426, 434, 446, 447, 460, 461, 468, 472, 473, 475
 Aralí, Joaquín: 148, 169, 170, 207, 208, 228,
 Aranda, conde de: 55
 Aranda, Francisco: 472
 Arango, José M^a: 122, 378, 462, 475
 Aranguren, José: 317, 488
 Araujo, Ceferino: 216, 314, 395,
 Arbiol, Vicente: 263, 466
 Arce, Bartolomé: 250
 Arce Carrión, Manuel Antonio: 233, 456
 Arco, Alonso: 346, 475
 Arcos, duque de: 430
 Arellano, Juan: 344, 475
 Arfe, Juan: 169, 207
 Argumosa, Isabel: 319, 491
 Argumosa, Remigio: 57, 150, 153, 455, 456
 Argumosa, Wenceslao: 50, 380, 456
 Arias, Ángel: 210, 250, 463, 464, 466
 Arias, Francisco: 475
 Arias Gago, Alfonso: 56, 173, 411, 443, 455
 Arias Leza Eraso, Tomás: 456
 Ariza, marqués de: 456
 Arjona, Manuel José: 61, 456
 Armero, Manuel: 456
 Arnal, Juan Pedro: 66, 83, 159, 162, 165, 209, 394, 408, 410, 443, 444, 445, 460
 Arnaudiez, Francisco: 475
 Arnedo, José Manuel: 138, 139, 141, 145, 151, 152, 244, 308, 354, 360, 363, 370, 376, 380, 381, 398, 399, 400, 401, 455
 Arrau Barba, José: 116, 125, 378, 461, 462, 475
 Arregui, Jacinto: 488
 Arriaza, Juan Bautista: 264, 456
 Arteaga, Esteban: 406
 Ascargorta Rivera, M^a Josefa: 123, 124, 462
 Áscoli, duque de: 457
 Asenjo, Lorenzo: 490
 Astorga, marqués de: 230, 334, 372,
 Audran, Gérard: 168, 169, 186, 207
 Ávalo, Pedro: 249
 Avrial Flores, José M^a: 116, 195, 197, 309, 310, 311, 318, 378, 461, 472, 475
 Ayegui, Juan Pablo: 61
 Ayestarán Landa, Agustín: 423
 Aznar Soler, José: 300, 469
 Azpeitia, Esteban: 291
 Babi: 467
 Badía, Bernardo: 52
 Báils, Benito: 17, 165, 167, 195, 196, 413, 417

- Bajamar, marqués de: 457
Balaca, José A: 309, 317, 472, 486, 488
Ballestar, marqués de: 457
Balseira, Anastasio: 147
Bandestrat, M: 244
Bandini, Juan: 250
Baquero, Bonifacio: 468
Barba, Ramón: 280
Barbadillo, M: 383
Bárcenas, Francisco: 457
Barcenilla, Julián: 52, 130, 139, 148, 152, 182, 186, 216, 228, 303, 347, 433, 455
Bardají Azara, Eusebio: 40, 457
Bardon, Dandr : 405
Barnes: 266
Barocio, Federico: 100
Barona, Juan Antonio: 457
Barrantes, Carmela: 100, 461, 475
Barril, Filomena: 488, 491
Barrinaga, José Pascual: 465
Barrinaga, Pedro: 250
Barrios, Antonio: 463
Barrutia, Lorenzo: 469
Barsanti: 148
Barthelemy: 266
Bartoli, Cosimo: 406, 407
Bartolomé de San Antonio: 380, 383,
Basano: 344, 380, 390, 476
Batteux: 406
Battoni, Pompeo: 300, 321, 321, 325, 326, 374, 389, 390, 393, 467, 468, 476
Bausac, Pablo: 224
Baux, Vicente: 464, 465
Bayeu, Francisco: 66, 70, 87, 180, 189, 198, 208, 245, 269, 270, 277, 298, 325, 326, 364, 383, 469, 476
Becerra, Gaspar: 168, 199, 200
Bécquer, José: 300
Bécquer, Juan José: 466
Belart, Ramón: 249
Bellicart: 408
Bellini, Juan: 390, 476
Belloni, Juan Pedro: 407
Belluti, Pedro Manuel: vid. Falces, marqués de
Beltrán, Ramón: 244, 337, 400, 454
Benavente, conde-duque de: 457
Benítez, Francisco: 473
Benvenuti, Pietro: 356
Beranger: 486, 490
Bergaz, Alfonso Giraldo: 67, 148, 159, 162, 228, 229, 460
Bergaz, Francisco Giraldo: 466
Bernetti, T.C: 287
Berwick y Alba, duque de: 60, 155, 457
Betancourt, Agustín: 159, 165, 209, 443
Betti, Salvador: 155, 457
Blanchard: 435
Blanche: 473
Blanco, A: 61
Blanco, Carlos: 100, 239, 247, 249, 272, 300, 301, 313, 428, 461, 464, 465, 468, 470
Blanco, E: 244
Blasco, Francisco: 425
Blondel: 266
Boada, Robustiano: 473
Bocanegra, Pedro Atanasio: 476
Bocino, Pablo: 468
Boel, Pedro: 476
B ix, Esteban: 210
B ix Beguer, Manuel: 189, 457
Bonavía, Lorenzo: 351, 371
Bonich, Miguel: 125, 462
Bonilla, José M : 491
Bonlade, Teresa: 490
Bonnemaison: 355, 356
Borbón, Antonio Carlos de: 198
Borbón, Antonio Pascual de, infante: 55, 232, 254, 333, 455, 457
Borbón, Carlos María Isidro de, infante: 24, 27, 44, 46-47, 55, 56, 59, 60, 62, 71, 80, 92, 101, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 127, 129, 130, 132, 134, 141, 144, 151, 155, 178, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 203, 206, 216, 219, 232, 234, 235, 239, 244, 247, 254, 264, 273, 276, 278, 279, 281, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 333, 335, 336, 348, 358, 359, 360, 361, 362, 366, 367, 372, 373, 381, 386, 387, 399, 401, 402, 447, 448, 455, 457, 461
Borbón, Francisco de Paula de, infante: 54, 101, 306, 372, 373, 375, 378, 389, 455,

- 457, 461, 472, 476
 Borbón, Luis de, infante: 426
 Borbón, María Isabel de, infanta: 101, 457, 461
 Borbón, Sebastián Gabriel de, infante: 54, 339, 395, 412, 455, 457
 Borghini Pectoreli, Inocencio: 35, 101, 247, 250, 282, 283, 284, 287, 308, 461
 Borrull, Francisco J: 411, 457
 Borthé Virués, Mariano: 401
 Bosarte, Isidoro: 49, 71, 96, 143, 144, 163, 194, 208, 244, 245, 248, 249, 271, 275, 297, 300, 383, 404, 405, 406, 437, 438, 439, 444, 450, 451, 452, 455, 470
 Bos, Pablo: 344
 Boscasa, Ana: 490
 Bose, conde de: 112
 Bosse, Abraham: 195, 407
 Boudeville, Antonio: 449
 Bouligni, Clementina: 59, 101, 457, 461, 476
 Bouza Tredis, Felipe: 274
 Bóveda, marquesa de la: 101, 457, 461
 Brabo, Isidoro: 152, 381
 Brambila, Fernando: 84, 106, 117, 152, 154, 178, 182, 194, 195, 196, 231, 247, 411, 413, 427, 461
 Branciforte, marqués de: 60, 155, 4457
 Branciforte, marquesa de: 102, 461, 476
 Brandi, Giacinto: 325, 326, 467
 Bridan, Charles-Antoine: 170
 Broca: 370
 Brost Smandia, José M^a: 249, 465
 Bru Ramón, Juan Bautista: 202
 Brueghel: 300, 325, 326, 467
 Brugada, Antonio: 118, 318, 378, 461, 486, 490
 Brum, Isidoro: 486
 Bruna, Francisco: 275
 Bucelli, Ricardo: 309, 436, 473
 Bueno, José: 90, 102, 247, 307, 350, 376, 391, 394, 395, 396, 461
 Buffo: 448
 Bulengero, Julio César: 408
 Bunrio, Antonio M^a: 400
 Burgos, Saturnino: 352
 Caballero, Andrés: 457
 Caballero, Plan: 17
 Caballero Máximo: 470
 Cabanna, Antonio: 309, 311, 473
 Cabañes, Manuela: 486
 Cabanyes, Joaquín: 119, 461
 Cabezalero, Juan: 346, 361, 476
 Cabral Bejarano, Antonio: 102, 378, 435, 461, 476
 Cabrera, Ramón: 165, 276, 277, 296, 411, 439, 441, 445, 446, 451
 Caffi, Margarita: 344, 390, 476
 Cafranga, Tomás Francisco de: 155
 Cajés, Patricio: 330, 344, 346, 476
 Calado, José: 465
 Calderón Barca, José M^a: 444
 Calleja, Andrés de la: 65, 66, 198, 201, 344, 383, 476
 Calomarde, Plan: 27, 28
 Cámara, Eugenio: 34, 61, 191, 295
 Cámara, Juan Bautista: 416
 Cámara Cano, León: 57, 150, 153, 455, 457
 Cámara Izquierdo, Pedro de la: 141
 Camarón: 493
 Camarón, Manuel: 125
 Camarón Boronat, José: 83, 380, 381, 476
 Camarón Meliá, José: 67, 71, 87, 90, 91, 148, 158, 162, 170, 182, 207, 215, 228, 231, 247, 251, 272, 281, 321, 348, 358, 360, 370, 379, 380, 381, 384, 393, 394, 460, 461
 Camarón Torrá, Vicente: 61, 119, 244, 272, 318, 461, 473, 491
 Cambiasso, Lucca: 390
 Camper, Pierre: 406, 441, 448
 Camps, Francisco: 407
 Canga, Felipe: 342
 Canga Argüelles: 222
 Cano, Alonso: 112, 277, 301, 304, 320, 321, 325, 326, 330, 346, 369, 370, 390, 391, 395, 468, 469, 470, 476
 Cano, Manuel: 470
 Canosa, Pedro Manuel: 464, 465
 Canova, Antonio: 356
 Cánovas Castillo, Antonio: 82, 295
 Cantero, Bernardo: 431
 Capetillo, Antonio: 457

- Capistol: 446
Capmany, Antonio: 150
Caramuel, Juan: 205, 406,
Caravaggio: 111, 288, 343, 370, 390, 478
Carazo, José Matías: 457
Carbonell, Juan: 197
Carbonero, M^a Dominga: 470
Carderera Solano, Valentín: 35, 61, 77, 78,
90, 94, 102, 219, 225, 312, 315, 319,
337, 338, 339, 412, 424, 460, 461, 492
Cardona, Francisco: 87, 467
Carducho: 320, 321, 340, 344, 346, 476, 491,
492, 493
Carducho, Bartolomé: 351
Carducho, Vicente: 352, 476
Carmena Monaldi, Emilia: 492
Carnicero, Antonio: 71, 228, 302, 472
Carnicero, Isidro: 66, 201, 202, 439, 443, 460,
467
Carnicero, Tomás: 317, 488
Caro Torquemada, Francisco Javier: 457
Carracci, A: 278, 370, 384,
Carracci, L: 390, 476
Carrafa, Juan: 139, 455, 491
Carranque, M^a Luisa: 476
Carreño Miranda, Juan: 321, 346, 380, 390,
391, 396, 476
Carrillo, Manuel: 345, 346,
Carrón, María: 477
Cartario, Vicenzio: 407
Carvalho Sampayo: 445
Casa Irujo, marqués de: 90, 433
Casa Rojas, conde de: 113, 380, 386, 457,
461, 477
Casa Valencia, condesa de: 113, 326, 461,
469, 470, 471, 485
Casadavalillo, barón de: 300, 325, 468
Casanova, Carlos: 198
Casanova, Francisco: 383, 477
Casanova Aguilar, Guillermo: 83, 159, 160,
162, 165, 194, 195, 196, 413, 461
Casas, Antonio: 212
Casasola, Francisco P: 457
Cassaró, príncipe de: 457
Castañeda, José de: 17, 165, 414,
Castañeda Lamos, conde de: 56, 455
Castaño, Isidro: 486, 490
Castaños, Juan Antonio: 423
Castelaro Perea, José: 90, 92, 103, 311, 318,
337, 378, 461, 477, 488, 490
Casteldosrús, marqués de: 457
Castellano, M: 147
Castelló, Francisco: 477
Castiel, barón de: 44, 57, 130, 153, 183, 184,
247, 281, 284, 400, 455, 457
Castillo, Evaristo: 286
Castillo, Francisco: 344, 477
Castillo, José: 91, 380, 383, 384, 477
Castillo, Mariana: 396
Castro, Felipe: 54, 65, 82, 169, 193, 198, 199,
201, 207, 405, 460
Castro, Manuel: 467
Castro Orozco, Francisco de P: 35, 61, 457
Caylus, conde de: 408
Ceán Bermúdez, Joaquín: 411
Ceán Bermúdez, Juan A: 44, 50, 57, 58, 66,
130, 153, 159, 180, 237, 252, 266, 275,
284, 391, 411, 413, 438, 439, 446, 455
Ceballos Guerra, Pedro: 40, 46, 96, 233, 264,
335, 336, 342, 347, 348, 351, 356, 357,
358, 365, 368, 369, 430, 441, 443, 451,
452, 453
Cellammare, príncipe de: 457
Celle, Andrés: 446
Cepeda, Antonio: 490
Cerdá, Francisco: 319, 492
Cerezo, Gregorio: 477
Cerezo, Matías: 321, 346, 361, 389, 390, 391,
470, 477
Ceriola: 103
Cervantes: 112
Cervellón, conde de: 155, 457
Céspedes, Pablo: 330, 384, 390, 477
Chaves, M^a Josefa: 112
Chaves Villarroel, Ramón M^a: 457
Cherubini, Catalina: 327, 471, 483
Chompré: 409
Chopinot: 411
Cicerón: 266
Cilleruelo, marqués de: 56, 183, 184, 216,
455, 457
Cincinato, Rómulo: 330, 390, 477

- Ciudad Sánchez, Joaquín: 457
 Cladera, Cristóbal: 345, 468
 Clavé, Pelegrín: 103, 461
 Clemencín, Diego: 18, 20, 50, 150, 457
 Cochin: 408
 Codón, Francisco: 230
 Coello, Claudio: 304, 346, 352, 360, 390, 391, 432, 477
 Collantes: 112, 344, 346, 477
 Colonna: 446
 Conde, José: 150
 Conde González, Antonio: 61
 Conga, Antonio: 457
 Constanza, marqués de la: 283
 Cormon, J. L. Barthelemi: 409
 Correa, Antonio: 396, 457
 Correggio: 265, 296, 355, 380, 477
 Corro, Cecilio: 488
 Cortabarría, Antonio Ignacio: 344
 Cortés, Joaquín: 210, 288,
 Cortés, Manuel: 434
 Cortés, Salvador: 411
 Cortina, Ibo: 488
 Cortona, P: 265, 266, 390, 474, 477
 Costa: 356
 Costilla Jaraba, M^a Jacoba: 103, 461
 Cotoner Despuig, José: 457
 Coxcie: 390
 Coypel: 390
 Crayer, Gaspar: 477
 Crespo, Blas: 270
 Crespo, José: 113
 Crespo Aristia, Josefa: 104, 318, 461
 Crespo Reigón, Asunción: 113, 318, 461, 477, 490
 Crisanto de la Concepción: 352
 Cron: 390, 477
 Cuartero, Pascual: 416
 Cuende, Juan: 486
 Cruz, Alejandro: 229, 380, 477
 Cruz, Mariano: 271, 275, 465
 Cruz, Pedro Antonio: 261, 464
 Cruz Ríos: 313, 367
 Cuadra, Ramón: 18, 20, 49, 451, 452
 Cuervo, Juan Antonio: 43, 52, 68, 148, 152, 182, 228, 333, 344, 455
 Curtoy, Guillermo: 276
 Dalp Rosa, Ramona: 377
 Dati, Carlos: 405
 David, J.L.: 210, 304, 386,
 Delance, Eduardo: 147, 486, 490, 492
 Delgado, Julián: 45
 Delgado, Manuel: 147
 Delgado Meneses, Antonio: 239, 399, 473
 Delly, Jorge: 356
 Delorme, Augusto: 317, 318
 Delpech, José: 437
 Denon, V: 355
 Descamps: 405, 408
 Desjobert: 355
 Díaz, Clemente: 466
 Díaz, F: 383
 Díaz Jiménez, José M^a: 47, 58, 60, 264, 267, 268, 457
 Diderot: 405
 Dieste, Andrés: 56, 59
 Díez Bernardo, Julián: 395, 473
 Díez Rivera, Ildefonso: 457
 Dolarco, Alejandro: 457
 Dolloway, Jacques: 408, 416
 Domenichino: 278, 321, 380, 389, 390, 477, 478, 481, 492
 Donadío, conde del: 486
 Donaldson: 457
 Downie, Juan: 457
 Du Fresnoy, Alphonse: 405
 Du Perac, Etienne: 408
 Duárez, Juan: 330
 Duque, Guillermo: 321, 468
 Durán, Francisco: 58, 102, 138, 139, 213, 225, 227, 229, 248, 249, 271, 274, 301, 302, 342, 343, 345, 346, 350, 351, 353, 371, 372, 383, 384, 437, 450, 455, 470
 Durán, Gabriel: 478
 Durán, José M^a: 486
 Durán, Luis M^a: 486, 488
 Durán Barazábal, José Joaquín: 104, 457
 Durán Casalbón, Francisca P: 104, 457, 461
 Durero: 169, 265, 344, 384, 389, 390, 478
 Dusmet, José M^a: 486

- Duval: 430
Dyche, Thomas: 409
Dyck: 321, 390, 473, 478
- EE.UU, ministro de los: 435
Echevarría Galio, Atanasio: 169, 448
Eguizábal, Concepción: 473
Elbo, José: 104, 310, 311, 316, 318, 378, 461, 478
Elgueta, Baltasar: 142, 414, 429,
Elías, Francisco: 34, 61, 68, 69, 75, 152, 189, 191, 238, 249, 349, 363, 381, 433, 436, 460
Elío, Francisco Javier: 56, 455, 457
Eraso, Manuel: 478
Ercilla, Alonso: 257
Erro, Juan Bautista: 457
Erro, Mateo: 155, 457
Escalante: 346, 352, 380
Escalante, Alfonso: 457
Escario, José: 291, 457
Escofret, Vicente: 486, 490
Escosura, Jerónimo: 257, 457
Escribano, Vicente: 376
Escudero, Francisco Javier: 467, 468
Espalter Rull, Joaquín: 58, 61, 104, 105, 318, 378, 461, 488
Espeja, marqués de: 17, 41, 42, 43, 69, 159, 164, 165, 167, 194, 196, 202, 203, 205, 206, 252, 263, 342, 444, 446, 455
Espeja, marquesa de: 80
Espinardo, marqués de: 352
Espinós: 321, 469
Espinosa, Antonio: 446
Espinosa, Carlos: 472
Esquilache, marqués de: 430
Esquivel, Antonio M^a: 35, 61, 77, 78, 80, 85, 105, 107, 204, 251, 311, 313, 316, 317, 318, 378, 449, 460, 461, 466, 479, 488, 490
Esquivel, Isidro: 249, 464
Esquivel Sotomayor, Manuel: 288
Esteve, Agustín: 471
Esteve, Rafael: 61, 373, 424,
Estrada, J: 383
- Euclides: 195, 407, 410
Eusebi, Luis: 215, 362,
Eusebi Maciá, Manuel: 215
Eusebi Maciá, Pedro: 215, 473
- Fabre, Francisco: 250
Fabri, Joan: 407
Falces, marqués de: 36, 45, 46, 57, 60, 155, 190, 339, 363, 455, 457
Falconet, Etienne: 266, 406
Fandón, Bautista: 147
Fattore, Il: 363
Federico Augusto de Sajonia, rey: 94, 112, 113
Feillet, Elena: 473
Félibien: 406, 408,
Feliú, Ramón: 237
Feria, marqués de: 44, 57, 153, 183, 184, 380, 381, 456, 457
Fernán Núñez, conde de: 355, 430, 446
Fernández: 447
Fernández, Anselmo: 317, 488
Fernández, Diego: 152
Fernández, Gabriel: 469
Fernández, J: 244
Fernández, Juan: 465
Fernández, Joaquín Manuel: 380, 465
Fernández, Manuel: 152
Fernández, Miguel: 83, 461
Fernández Angulo, Ernesto: 486
Fernández Campomanes, Domingo: 457
Fernández Castañeda, Ramón: 146, 147
Fernández Córdoba, Bonifacio: 36, 135, 457
Fernández Córdoba, Vicente: 457
Fernández Durán, Antonio: 457
Fernández García, José: 488, 490
Fernández Guerra Orbe, Luis: 488
Fernández-Guerrero Cruzado, Joaquín Manuel: 105, 249, 260, 262, 274, 319, 461, 488
Fernández Herosa, Tomás: 210, 275, 300, 301, 325, 464, 470
Fernández Hielve, José: 317, 488
Fernández Loredó, Manuel: 465
Fernández Loredó, Miguel: 53, 151, 152
Fernández Moratín, Leandro: 373, 374, 376,

- Fernández Navarrete, Benito: 457
 Fernández Navarrete, Concepción: 105, 307, 327, 461
 Fernández Navarrete, Julián: 457
 Fernández Navarrete, Martín: 45, 47, 50, 57, 102, 129, 145, 150, 151, 152, 153, 173, 182, 183, 186, 187, 196, 215, 218, 220, 236, 237, 251, 276, 279, 280, 284, 288, 291, 305, 308, 327, 331, 347, 348, 357, 362, 366, 367, 370, 373, 374, 381, 398, 400, 401, 412, 439, 446, 451, 455, 456, 457
 Fernández Navarrete, Micaela: 105, 106, 307, 327, 461, 479
 Fernández Puente, Eduardo: 473
 Fernández Sousa, Miguel Apolinario: 457
 Fernández Torres, Manuel: 200
 Fernández Trigueros, José: 486, 488, 490, 492
 Fernández Urrutia, Antonio: 457
 Fernández Varela, Manuel: 44, 45, 57, 60, 112, 153, 155, 239, 251, 367, 374, 395, 396, 455, 456, 457
 Fernando VII, rey: pássim
 Ferrán, Adriano: 114, 309, 462, 473
 Ferrán, Augusto: 224, 247
 Ferrán Ugalde, José: 310
 Ferrant, Alejandro: 61
 Ferrant, Fernando: 318, 319, 490, 492
 Ferrant, Luis: 61, 106, 318, 319, 462, 466, 492
 Ferraz, José: 492
 Ferreira, Joaquín: 350
 Ferreti, Juan Agustín: 457
 Ferri, Félix: 244, 247
 Ferri, Joaquín: 492
 Ferro, Gregorio: 66, 70, 71, 90, 91, 148, 149, 158, 162, 169, 170, 180, 207, 229, 364, 390, 393, 394, 396, 439, 440, 446, 460, 479
 Figueroa, Francisco Javier: 274, 489
 Filipar, José: 198
 Fircks, barón de: 431
 Flandes, Juan: 479
 Flaugier, José: 94
 Fleyre, Felipe: 428
 Florida, marqués de la: 55, 194
 Floridablanca, conde de: 85, 155, 214, 286, 331, 366, 430, 431,
 Floridablanca, marqués de Miraflores y conde de: 457
 Folch, José: 365
 Folch, Mariano: 464
 Folch Costa, Juan Antonio: 52, 148, 421, 443, 455
 Fontana, Carlo: 408
 Fontenai: 409
 Fontenelle, José: 148, 228
 Fontenelle, Luis: 249
 Forner, José: 147
 Fourdinier, Micaela: 441
 Fraga, Fernando: 152
 Fragonard: 390, 479
 Francés Caballero, Valentín: 411
 Francia, viuda del embajador de: 434, 435
 Francisco I, rey de Nápoles y de las Dos Sicilias: 374, 457
 Franco, José: 141, 142, 145, 415, 463
 Franco, Pedro: 24, 25, 26, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 56, 58, 59, 60, 70, 88, 89, 90, 122, 128, 129, 130, 141, 142, 152, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 195, 203, 205, 207, 208, 209, 213, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 230, 231, 232, 235, 242, 243, 246, 276, 284, 304, 305, 307, 331, 332, 333, 345, 346, 347, 348, 351, 357, 358, 367, 381, 387, 399, 402, 409, 411, 447, 448, 455, 456, 457, 479
 Franconi: 440
 Freyre, Manuel: 234
 Frías, duque de y conde de Haro: 56, 107, 264, 456, 457, 462
 Frías, Miguel: 457
 Fuentelsol Bárboles, marqués de: 456, 457
 Gala, Joaquín: 197
 Galán Saavedra, Pedro: 234
 Gall: 448
 Gallardo, Joaquín: 249, 261, 464, 470
 Gallego, José Manuel: 427
 Gallego, Juan Nicasio: 30, 34, 54, 57, 189,

- 190, 191, 264, 288, 291, 313, 363, 368,
435, 456, 458
- Gallego, Miguel: 249
- Gallegos de Huebra, marqués de: 56, 456
- Gallitia, Cayetano: 342
- Galo, Antonio: 147
- Galón, José: 479
- Gálvez, Juan: 30, 35, 61, 64, 68, 69, 71, 72,
73, 74, 75, 86, 88, 89, 90, 94, 106, 130,
152, 177, 182, 183, 184, 186, 189, 210,
225, 239, 244, 311, 337, 339, 349, 361,
363, 370, 381, 391, 400, 411, 423, 424,
426, 427, 434, 460, 461, 462
- Gamarra, José: 487, 489, 490, 492
- Gamboa, Paulina: 489
- Gand (Gante), vizconde de: 56, 119, 254, 334,
373, 456, 458, 462, 479
- Gandaglia, Lucas: 308
- Garay, Martín: 56, 456
- Garcés, José: 479
- Garcés, Manuel: 396,
- García, Agustín Ramón: 381
- García, Esteban: 249, 463
- García, Jerónimo: 301, 325, 469, 470
- García, Lino: 317, 487, 489, 492
- García, Nicanor José: 197
- García, Pedro: 147
- García, Sergio: 473
- García Castillo, Anselmo: 465
- García Cruz, Celestino: 380
- García Doménech, Joaquín: 43, 458
- García Luz, Celestino: 424
- García Muñiz, Carlos: 219, 244, 367,
- García Montero, Onofre: 212
- García Muñoz, Agustín: 487
- García Pelayo, José Victoriano: 463
- García Prada, Manuel: 249, 373, 374, 376,
385, 458
- García Prado, Felipe: 458
- García Puente, José Salomé: 57, 130, 153,
221, 284, 456, 458
- García Pungín, Manuel: 49
- Gariot, Cesáreo: 262, 286, 288, 289, 292, 293,
294, 296, 318, 466, 479, 492
- Garnier, Pedro: 395, 473
- Garobi, Zenón: 210
- Garreta, Rafael: 230
- Garro, Nicolás: 50
- Garcón, Francisco Cecilio: 361
- Gaspara, Constanzo: 458
- Gasparini, Matías: 198
- Gato García, Nicolás: 487
- Gentigleschi: 344
- Gerona, marqués de: 458
- Gerona Cabanes, Eulalia: 106, 462
- Gerónimo: 292
- Ghezzi, Giuseppe: 406
- Giaquinto, Corrado: 54, 65, 344, 383, 390,
479
- Gil, Gerónimo Antonio: 168, 202
- Gil Cuadra, Ramón: 458
- Gil Palacio, León: 30, 51, 119, 189, 458
- Gil Ranz, Luis: 249, 300, 464, 470
- Gil Zárata, Antonio: 458
- Gilabert, Andrés: 411
- Gilabert, Luisa: 479
- Gilarte, Mateo: 330
- Gilman: 458
- Gilpin, William: 408, 416,
- Ginés, José: 68, 88, 182, 183, 184, 186, 246,
247, 433,
- Giorgi, José: 249
- Godoy, Diego: 342, 350, 371,
- Godoy, Manuel: 71, 140, 336, 337, 342, 344,
346, 347, 348, 349, 361, 371, 372, 403,
437
- Goltzio, Huberto: 407
- Gonell, Pedro José: 377
- Gómez, Antonio: 487, 489, 492
- Gómez, J: 344
- Gómez, José: 210, 212, 249, 271, 272, 463,
466
- Gómez, Juan: 52, 152, 410, 411,
- Gómez, Lucas: 361
- Gómez, Manuel: 490
- Gómez, Victoriano: 473
- Gómez Calderón, Antonio: 57, 150, 153, 456,
458
- Gómez Cortina, José: 436
- Gómez Jara, Francisco: 57, 150, 153, 456, 458
- Gómez Labrador: 356, 357
- Gómez Navia, José: cubierta, 209, 466

- Gonzalbo, Jacinto: 487
 González, Felipe: 490
 González, Fernando: 253
 González, Juan: 152
 González, Laureano: 197
 González, Pedro Ramón: 464
 González, Sebastián: 489
 González, Tomás: 305
 González Araújo, Ramón: 458
 González Arnao, Vicente: 150
 González Lara, Fernando: 200
 González Maldonado, José: 458
 González Menchaca, Petronila: 123, 463, 490
 González Montaos, Manuel: 57, 153, 236, 381, 456, 458
 González Ruiz, Antonio: 65, 82, 198, 199, 383, 390, 479
 González Sáez, Benito: 57, 456
 González Salceda, Antonio: 428
 González Salmón, Manuel: 49, 50, 112, 308, 362, 377, 433, 448
 González Sepúlveda, Mariano: 148, 150, 166, 228, 229, 411,
 González Sepúlveda, Pedro: 83, 87, 228
 González Velasco, Luis: 479
 González Velázquez, Alejandro: 82, 193, 460
 González Velázquez, Antonio: 479
 González Velázquez, Cástor: 114, 462, 466, 467, 469, 479
 González Velázquez, Isidro: 68, 88, 130, 148, 228, 460, 468
 González Velázquez, Luis: 383, 384, 479
 González Velázquez, Zacarías: 68, 71, 72, 73, 77, 85, 87, 88, 90, 94, 128, 130, 148, 152, 182, 183, 184, 186, 206, 208, 272, 373, 377, 380, 391, 423, 425, 433, 460, 461, 467, 472, 473, 479
 González Villamil, Antonio: 262, 464, 465
 Goñi, Antonia: 489
 Gor, duque de: 34, 35, 45, 54, 57, 106, 191, 228, 231, 235, 238, 239, 272, 274, 284, 300, 301, 302, 306, 339, 370, 378, 455, 456, 458, 462, 479
 Gordón, José: 380
 Gordón, Miguel: 57, 153, 456, 458
 Gosalvez, Juan: 292
 Goya, Francisco: 66, 67, 70, 71, 72, 80, 87, 180, 228, 232, 269, 297, 300, 301, 302, 305, 310, 320, 321, 331, 346, 349, 362, 364, 365, 366, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 390, 394, 460, 461, 469, 470, 471, 472, 479, 480, 492
 Goya, Francisco Javier Pedro: 364, 366, 374,
 Gracia, José: 490, 492
 Granada, duque de: 56, 334
 Granada de Ega, duque de: 458
 Granados, Manuel: 375
 Gravaelot: 407
 Greco, El: 344, 369, 390, 480
 Gregorio, Hipólito: 465
 Grimaldi, marqués de: 85, 198, 201,
 Grobert, J: 408
 Guerchino: 288, 321, 344, 468, 481, 492
 Guerola García, Ignacio: 458
 Guerra, José: 272
 Guerra, Juan: 148, 182, 228
 Guerrero, Antonio: 106, 239, 260, 462, 463
 Guerrero, Genaro: 147
 Guevara, Felipe: 440
 Gusseme, Tomás Andrés: 409
 Gutiérrez, Francisco: 197, 319,
 Gutiérrez, José: 90, 272,
 Gutiérrez, Manuel: 222
 Gutiérrez Arintero, Santiago: 371
 Gutiérrez Vega, Francisco: 492
 Gutiérrez Vega Bocanegra, José: 107, 251, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 318, 321, 373, 378, 462, 466, 480, 489, 492
 Gutiérrez Vega López, José: 309, 310, 319, 473, 492
 Guzmán Caballero, Antonia: 492
 Guzmán Caballero, Carolina: 492
 Haan, Ignacio: 83, 229
 Hackert, Felipe: 389, 390, 391, 480
 Hacquin: 356, 357
 Halcón Mendoza, José M^a: 107, 462
 Halen, Francisco de P. van: 123, 312, 316, 318, 378, 411, 463, 473, 492
 Haller: 448
 Hamen, Jan van der: 390, 480

- Hardy, David Frybolet: 449
 Haro, conde de: vid. Frías, duque de
 Hergen, Christiano: 345
 Hermosilla Sandoval, Ignacio de: 49, 137, 138, 142, 193, 194, 198, 200, 201, 202, 213, 382, 403, 414, 429, 438
 Hermoso, Pedro: 68, 130, 148, 152, 186, 228, 229, 238, 239, 244, 280, 391
 Hernández, José: 250
 Hernández Alba, Lorenzo: 57, 150, 153, 456, 458
 Hernández Callejo, Andrés: 487
 Heros, Martín: 435, 458
 Herrera, Tomás: 492
 Herrera "El Joven": 346
 Herrera "El Viejo": 300, 321, 325, 326, 346, 390, 391, 396, 467, 480, 492
 Herrera, Antonio: 258
 Herrera Calle, A: 61
 Hesíodo: 266
 Hidalgo, Matías: 250
 Híjar, duque de: 55, 56, 57, 333, 334, 362, 363, 375, 456
 Hogarth, William: 406
 Holbein: 321, 469
 Homero: 266, 408
 Horacio: 266
 Hore: 425
 Hortigosa, Pedro: 263, 466
 Houasse, M.A: 209
 Huarte, Francisco: 249, 275
 Huerta: 446
 Huéscar y de Arcos, duquesa de: 80
 Humanes, Ángel: 197
 Humanes, conde de: 312
- Ibáñez, Pedro: 458
 Ibáñez Rentería, Manuela: 326, 470, 471
 Ibáñez Rentería, Ramona: 326, 470, 471
 Ibarrola, José Joaquín: 473
 Ibarrola, Pedro Antonio: 380, 470
 Iglesias Domínguez, Manuel: 492
 Ilarrazza, Cristóbal Antonio: 458
 Illescas, marqueses de: 300, 325
 Imaz Baquedano, José: 458
- Inclán Valdés, Juan Miguel de: 30, 31, 34, 52, 53, 61, 68, 68, 92, 98, 152, 184, 186, 189, 190, 191, 196, 218, 284, 349, 413, 424, 426, 443, 455, 460
 Infantado, duque del: 40, 56, 356, 456, 458
 Infantado, duquesa del: 356
 Infantado-Chamartín, familia: 356
 Infante, Facundo: 30, 458
 Íñigo, Joaquín: 340, 363, 458
 Iriarte, familia: 431
 Iriarte, Bernardo: 41, 42, 55, 138, 140, 143, 159, 228, 229, 249, 271, 273, 301, 325, 343, 371, 403, 417, 430, 455, 469
 Isabel de Braganza, reina consorte de Fernando VII: 386
 Isabel II, reina: 367, 368,
 Isidro, José M^a: 317, 487, 489
 Isla, conde de: 444
 Izquierdo, José Segundo: 30, 50, 183, 184, 186, 189, 458
- Janinet, J.F.: 166, 407,
 Jansen, José: 377
 Jansenius: 390, 480
 Jáudenes, Vicente: 216
 Jiménez, José: 249, 465
 Jiménez Bretón, Manuel: 212
 Jiménez Cisneros, Eugenio: 71
 Jiménez Haro, Pedro: 57, 72, 456, 458
 Jimeno: 489
 Jimeno, Vicente: 107, 247, 250, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 462
 Jimeno Bartual, Agustín: 123, 284, 285, 293, 294, 463, 480
 Jordaens, Jacob: 115, 359,
 Jordán, Lucas: 113, 218, 219, 265, 266, 300, 321, 326, 330, 344, 356, 390, 391, 467, 468, 474, 477, 480
 José I, rey: 17, 40, 71, 149, 150, 152, 228, 331, 342, 343, 344, 345, 351, 354, 362, 366, 380, 434
 Juanes, Juan de: 106, 304, 362, 368, 390,
 Juez Sarmiento, Andrés: 123, 124, 378, 463, 480, 489
 Juliá, Asensio: 152, 300, 301, 468, 471

- Justiniani Peñaflores, M^a Concepción: 327, 471
- Kirshaw: 266
- Kuntz Valentini, Pedro: 95, 117, 219, 313, 340, 397, 462
- La Croix, Joaquín de: 458
- La Peyronie, Gauthier de: 199, 405, 448
- Labrada: 275
- Lacoma Fontanet, Francisco: 121, 306, 355, 356, 357, 361, 378, 380, 381, 390, 411, 462, 472, 480
- Lacoma Sanz, Francisco: 212, 249, 262, 274, 300, 302, 380, 381, 390, 464, 465, 468, 470, 472, 480
- Lacombe: 409
- Ladvoat: 409
- Lairesse: 405
- Lama, Antonio: 480
- Lameyer, Francisco: 224, 248, 487
- Lanfranco: 265, 266, 390,
- Lanteires: 409
- Lantensac: 481
- Lapiedra, Luis Andrés: 458, 489
- Lara, Francisco: 249
- Lara, Juan Bautista: 487
- Larramendi, José A: 155, 458
- Larrañaga, Ramona: 492
- Larrochette, José Luis: 487
- Laserna, Fernando: 183, 184, 236, 281, 458
- Lastanosa: 407
- Lastra, Mariano: 463
- La Traverse, Francisco: 481
- Lavater, J.H: 169, 199, 205, 406, 448
- Laviña, Matías: 61
- Lebrun: 296
- Lebrun, Jean-Baptiste: 368, 369, 370, 431, 432,
- Lechevalier: 266
- León, Manuel: 490, 493
- León Rico Mesonero, Eduardo: 317, 318, 487, 489, 493
- Leonardo, José: 346
- Leonardo da Vinci: 167, 168, 208, 265, 405, 440,
- Lesueur: 355
- Lezcano, Miguel: 458
- Lezcano Caballero, Vicente: 458
- Lezo Garro, Nicolás Luis: 368, 398, 458
- Lima, Guillermo: 487
- Liñán, Mariano: 458
- Liñán Dolz, Pascual: 458
- Llaguno: 411
- Llano Parreño, Martín: 471
- Llano Vandiola, Ramón: 412
- Lláser Bolderman, Francisco: 261, 463, 464, 465
- Llave, Juan José: 61
- Llorente, Juan Antonio: 150
- Lomazzo, G. Paolo: 405
- Loo, Luis van: 380, 383, 390, 481
- López, Antonio: 364
- López, Benito: 147
- López, Felipe: 466
- López, Isidro M^a: 487
- López, Julián: 146, 147
- López, Marcial Antonio: 28, 30, 34, 35, 50, 51, 55, 57, 61, 78, 107, 120, 156, 188, 189, 191, 244, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 314, 338, 339, 340, 398, 455, 456, 458, 462
- López, Victoriano: 124, 210, 273, 300, 463, 464, 469, 489
- López Aguado, Antonio: 67, 83, 162, 182, 186, 243, 281, 333, 334, 460, 461
- López Aguado, Martín: 61
- López Ballesteros, Luis: 433, 458
- López Ballesteros, Manuel: 61
- López Cepero, Manuel: 458
- López Echevarría, Felipe: 271, 463
- López Enguidanos, José: 71, 87, 88, 89, 148, 166, 186, 204, 228, 255, 256, 257, 259, 300, 301, 321, 380, 390, 413, 423, 466, 469, 470, 471, 481
- López Enguidanos, Tomás: 148, 342, 371, 372,
- López Marc, José: 312, 374, 489
- López Naranjo, Vicente: 463
- López Orche, Eugenio: 473

- López Peñalver, Juan: 458
- López Piquer, Bernardo: 35, 61, 77, 78, 80, 81, 90, 108, 247, 310, 315, 318, 319, 321, 375, 377, 460, 462, 473, 493
- López Piquer, Luis: 73, 89, 108, 238, 244, 247, 315, 318, 366, 367, 461, 462
- López Portaña, Vicente: 30, 61, 67, 68, 69, 71, 72, 77, 80, 88, 93, 94, 108, 109, 129, 130, 180, 183, 184, 186, 187, 189, 203, 204, 209, 215, 219, 246, 247, 270, 282, 283, 305, 306, 308, 310, 311, 312, 315, 316, 318, 321, 348, 355, 361, 362, 364, 366, 367, 372, 374, 375, 377, 380, 386, 390, 425, 433, 460, 462, 472, 473, 481, 486
- López Salazar, Antonio: 454
- López San Román, Agapito: 94, 108, 114, 244, 284, 285, 462
- López San Román, Romana: 462, 481
- López Torre Ayllón, José: 458
- Lorena, Claudio: 344
- Lorente Fernández, B: 383
- Lorenzale, Claudio: 108, 109, 378, 462
- Lozano, Francisco: 381
- Lozano, Pablo: 173, 183, 184, 356, 411, 446, 447, 458
- Lucas, Eugenio: 487
- Lucini, Francisco: 117, 462, 481
- Lugo, Estanislao: 60, 150, 446
- Luini, Bernardino: 370
- Luis XVIII, rey: 354
- Luján Monroy, Luis: 57, 150, 153, 456, 458
- Luna, familia: 431
- Lutti, Benedetto: 384, 478
- Lyonnois: 407
- Machado Fiescos Salcedo, Justo Germán: 458
- Maciá, Antonio: 219, 247
- Maciá, M^a Carmen: 215, 326, 469
- Madrazo Agudo, José: 30, 34, 35, 61, 62, 72, 73, 74, 75, 81, 85, 86, 88, 89, 102, 104, 105, 107, 109, 112, 130, 147, 154, 183, 184, 189, 191, 209, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 237, 247, 248, 253, 258, 278, 280, 281, 291, 305, 306, 307, 311, 312, 315, 316, 317, 318, 338, 339, 350, 375, 376, 380, 381, 391, 396, 399, 400, 401, 424, 425, 436, 448, 449, 460, 461, 462, 472, 481, 489
- Madrazo Kuntz, Federico: 35, 61, 62, 73, 77, 109, 209, 310, 311, 312, 314, 315, 317, 318, 319, 339, 368, 375, 378, 396, 424, 435, 462, 481, 489, 493
- Madrazo Kuntz, Pedro: 61, 224, 247, 318, 350, 416, 458
- Maea, Antonio: 244, 247, 300
- Maea, José: 62, 71, 72, 77, 80, 87, 89, 90, 91, 102, 149, 152, 153, 182, 183, 184, 186, 229, 325, 326, 381, 433, 460, 461, 468
- Maestro González: 467
- Madrigal, Jorge: 219
- Maella, Mariano Salvador: 43, 66, 67, 68, 70, 72, 77, 87, 90, 148, 158, 159, 162, 170, 171, 173, 176, 177, 178, 180, 182, 189, 198, 203, 206, 208, 209, 212, 227, 228, 229, 231, 235, 246, 251, 269, 274, 281, 285, 299, 325, 333, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 350, 351, 374, 376, 377, 384, 386, 390, 393, 394, 405, 411, 423, 437, 439, 440, 443, 460, 466, 481
- Maffei, Antonio: 309, 473, 490, 493
- Magán Pacheco, Juan Nepomuceno: 59, 109, 373, 458, 462
- Maíno: 344, 346, 390,
- Maldonado, Gertrudis: 365
- Malo, Pedro: 468
- Manrique, Ramón: 352
- Marata, Carlos: 481
- March, Esteban: 321, 344, 470, 481
- Marchiori, M^a Luisa: 123, 124, 463
- Marco Artú, mariano: 338
- Marcos, Alejandro: 147
- Marcos Bausac, J: 244
- María Cristina, reina consorte de Fernando VII: 57, 100, 367, 375, 481
- María Francisca de Asís, infanta: 54, 101, 184, 235, 305, 367, 373, 386, 455, 457, 461
- María Isabel de Borbón, reina consorte de Francisco I: 374

- Mariana, Juan: 255, 256, 257
 Mariani, Carlos: 250, 362, 363
 Marín, Severiano: 491
 Marquet, Jaime: 198
 Márquez, Pedro: 408
 Martí: 148
 Martí, Francisco Paula: 426, 450
 Martín, Antonio: 491
 Martín, Blas Cesáreo: 138, 410, 416
 Martín, Guillermo: 437
 Martín Corral, Mariano: 152
 Martín Melgar, Manuel: 72
 Martín Retamosa, Rita: 471
 Martín Rodríguez, Manuel: 66, 67, 159, 373,
 Martínez: 330
 Martínez, Antonio: 380, 481
 Martínez, Cayetano: 100
 Martínez, Francisco: 380
 Martínez, José: 273, 433
 Martínez, Sebastián: 433
 Martínez Bustos Manrique, Patricio: 200
 Martínez Espinosa, Antonio: 285
 Martínez Marina: 150
 Martínez Montañés: 277
 Martínez Vallejo, Ramón: 458
 Marzo, Vicente: 458
 Más, Nicolás: 487
 Más Sanz, Sinibaldo: 453
 Masoni: 410
 Mate, Tomás: 300, 325, 393, 468, 470
 Mattei, Pablo: 344, 390, 481
 Maule, conde de: 411, 458
 Mayo, Manuel Julián: 473
 Mayol, Salvador: 124, 428, 463
 Mazarredo: 152
 Mazo, Juan B: 346
 Medina, Eustasio: 466
 Medina, Mateo Mauricio: 84, 461
 Medina, Sabino: 61, 292, 293
 Medinabeitia Peñuelas, M^a Josefa: 454
 Medinaceli, duque de: 57, 356, 456
 Meléndez, Francisco: 321, 482
 Meléndez Valdés, Juan: 60, 150
 Melgar, Atanasio: 57, 456, 458
 Malignan, vizconde de: 114, 300, 462, 470,
 482
 Mena: 114
 Mena, Juan Pascual: 65
 Mena Mazón, Francisco M^a: 239, 273,
 Menchaca: 318
 Méndez, José: 224, 248
 Menglana, barón de la: 458
 Medina de las Torres, duque de: 350
 Mendizábal, Desamortización de: 51, 310,
 348, 349, 363, 434,
 Mendizábal, Vicente: 353
 Mendoza González, Luis: 318, 319 386, 462,
 482
 Mendoza Moreno, Francisco: 487, 491, 493
 Menero, Marcos Antonio: 261, 301, 464, 471
 Mengs, Anton R: 84, 103, 113, 158, 168, 174,
 178, 193, 197, 198, 199, 200, 201, 202,
 203, 208, 213, 214, 221, 265, 300, 320,
 321, 326, 369, 373, 374, 375, 389, 390,
 440, 468, 469, 471, 472, 473, 477, 481,
 482
 Mengs Guazzi, Ana M^a: 326, 472, 482
 Mengs Guazzi, Rafael: 50, 173, 411,
 Mercar, Antonio: 262, 465
 Mercati, Michele: 408
 Mercurialis, Gerónimo: 408
 Méry: 405, 406, 407
 Mesa, Manuel: 61, 292, 293
 Michel, Bibiana: 114, 326, 462, 468, 482
 Michel, Manuel: 295, 296
 Michel, Pedro: 67, 114, 115, 148, 159, 162,
 169, 371
 Michel, Roberto: 66, 198, 229, 371,
 Mier, Eduardo: 416
 Miguel Ángel: 116, 265,
 Milizia: 266, 406,
 Millin: 266
 Miniussir, Nicolás: 55, 57, 58, 59, 357, 456,
 458
 Mioño, José M^a: 444
 Miraflores, marqués de: vid. Floridablanca,
 conde de
 Miranda, conde de: 56, 216, 355, 456
 Miranda, Maimón: 487
 Miranda, M^a Josefa: vid. Bóveda,
 marquesa de
 Módenes, Juan: 400

- Módenes Módenes, Ángela: 400
Mojó, Manuel: 183, 184, 458
Molanis: 321
Molina, José Antonio: 152
Molina, Manuel: 487
Molina Fernández, Celestino: 301, 325, 471
Mon, Alejandro: 61, 458
Monali, Pablo: 473
Monasterio, Ángel: 96
Monesterio, marquesa de: 115, 458, 462
Monier: 406
Monnet, Charles: 205, 406,
Monroy Aguilera, Diego José: 115, 154, 260,
273, 318, 462, 464, 482
Monsalud, marqués de: 183, 184, 458
Montague: 266
Montalbo, Bartolomé: 61, 71, 88, 89, 90, 94,
120, 152, 300, 301, 306, 321, 390, 462,
469, 471, 472, 473, 482, 489
Montaña, Pablo: 274
Montaña, Pedro Pablo: 122, 423, 424,
Montealegre, marqués de: 364
Montenegro, conde de: 304, 386
Montenegro, Isidoro: 46, 56, 456, 458
Montenegro, Juan: 115, 284, 458, 462, 482
Montiano Luyando, Agustín: 382, 414,
Montijo, conde de: 482
Morales, José Isidoro: 150, 458
Morales "El Divino": 124, 321, 330, 346, 389,
390, 391, 425, 469, 482
Morales Castilla, Francisco: 428
Morales Santisteban, José: 349
Morel, José: 471
Morelló, Pascual: 152, 380
Moreno, Antonio: 130, 150
Moreno, Custodio Teodoro: 52, 61, 69, 88,
129, 152, 177, 182, 187, 220, 247, 380,
Moreno, José: 52, 138, 140, 143, 173, 270,
408,
Moreno, Josefa: 138
Moreno, Manuel Ignacio: 493
Moreno, Teodoro: 493
Moreno Huet, Luis: 458
Moreno Rivero, Antonio: 458
Moreno Sánchez, Juan: 24, 87, 136, 137, 138,
140, 194, 200, 201, 208, 244, 245, 297,
382, 383, 403, 404, 414, 416, 455
Moscoso Altamira, José M^a: 25, 45, 288, 458
Móstoles, Estanislao: 250
Motezuma, conde de: 56, 303, 456, 458
Música Pérez, Carlos: 147, 224, 248, 489, 491
Munárriz, Antolín: 57, 130, 352, 456, 458
Munárriz, José Luis: 21, 22, 23, 24, 49, 50,
58, 122, 143, 148, 165, 168, 171, 172,
173, 176, 180, 186, 189, 203, 213, 226,
227, 228, 233, 237, 252, 254, 263, 264,
265, 301, 332, 334, 342, 343, 350, 352,
353, 364, 365, 366, 372, 374, 411, 413,
417, 421, 425, 432, 438, 440, 441, 452,
455
Munárriz Osés, M^a Josefa: 473
Muñoz, Agustín: 489
Muñoz, Francisca: 374
Muñoz, José: 397
Muñoz, Juan Bautista: 450
Muñoz, Sebastián: 321, 346, 361, 389, 468
Mur, Teodoro: 278
Murillo: 42, 100, 115, 174, 277, 300, 304,
307, 308, 312, 317, 320, 321, 325, 326,
344, 345, 346, 353, 355, 356, 357, 358,
361, 362, 363, 368, 369, 371, 372, 374,
380, 390, 391, 398, 400, 401, 402, 430,
431, 432, 436, 467, 468, 470, 473, 482,
489, 490, 491, 492, 493
Musso Valiente, José: 458
Nadal, Bernardo: 427
Nanni, Mariano: 390, 482
Napoleón I, emperador: 345, 437,
Nápoli, Manuel: 345, 346, 396, 446
Narte, Ramón: 250
Navarrete "El Mudo": 346, 360,
Navarro, Agustín: 83, 84, 164, 193, 198, 199,
200, 201, 202, 204, 461, 482
Navarro, Juan: 71, 87, 88, 89, 90, 92, 148,
228, 482
Neergard, T.C. Bruum: 266, 408
Negelsfürst, Juan Frank: 120, 378, 399, 462,
482
Negri, Luis: 471
Nesbitt, M^a Micaela: 109, 482

- Newton, Isaac: 407
 Nicolau Parodi, Teresa: 115, 310, 311, 327, 462, 473, 482, 487
 Nieto, Enrique: 493
 Nikel, Francisco: 467
 Noblejas, duque de: 57, 456, 458
 Nougués Secall, Mariano: 458
 Novales, Josefa: 326, 468, 470
 Nunes, Philipe: 195, 407
 Núñez Villavicencio: 390
- Obispo: 489
 Ocampo, Florián: 255
 O'Conor, Patricio: 471
 O'Dena, Adelaida: 318, 319, 487, 493
 O'Dena, Elías: 491
 Odriozola, José M^a: 109, 210, 261, 462, 464, 470
 Ofalía, conde de: 29, 151
 O'Filn, Santiago: 386
 Oliván, Alejandro: 61, 340, 458
 Oliván, Antonio: 189
 Olivieri, Faraona M^a Magdalena: 482
 Olivieri, Giovanni Domenico: 54, 65, 382, 410, 414, 438,
 Olózaga, Felipe: 148
 Olózaga, Salustinao: 337
 Onís, M^a Pilar: 377
 Onís, Mauricio Carlos: 377
 Onís González, Luis: 458
 Orbañanos, Romualda: 487
 Orchs: 372
 Ordovás, Juan: 56, 59, 183, 236, 459, 471
 Orlandini, Juan: 94, 210, 244, 250,
 Orrente, Pedro: 344, 346, 390, 391, 482
 Ortega, Calixto: 223, 316, 487, 491
 Ortega, Casimiro: 256
 Ortiz, Lucas: 146
 Ortiz, Manuel: 489
 Ortiz Sanz, José: 87, 159, 165, 443, 446, 449
 Ortíz Taranco, Carlos: 61, 459
 Osma,, Joaquín: 459
 Osorio, José M^a: 459
 Osorio Moscoso, José: 459
 Ostade, Adrian van: 482
- Osuna, duque de: 56, 60, 155, 456, 459
 Osuna, duques de: 100
 Osuna y del Infantado, duque de: 459
 Ovidio: 259, 408
 Ovieco, marqués de: 459
 Ozanam: 195, 407
- Pacheco, Francisco: 390, 482
 Pacioli, Luca: 406, 407
 Pagnuci, José: 139, 147, 208
 Palacios, Cándido: 249
 Palafox, José: 365
 Palanco, Francisco: 482
 Palladio, Andrea: 410
 Palmaroli, Pedro: 356
 Palmerani, Ángel: 210, 261, 463, 465
 Palmerola: 294
 Palomino, Juan Bernabé: 277, 383,
 Palomino, Juan Fernando: 483
 Palomino Velasco, Antonio: 181, 204, 405, 440
 Pannati, Santiago: 473, 493
 Pantoja, Juan: 344, 346, 353, 360,
 Parcent, conde de: 45, 284,
 Pardo, Felipe: 210, 301, 471
 Pardo, Manuel: 247
 Pardo, Miguel Casimiro: 382
 Paret Alcázar, Luis: 52, 87, 144, 180, 390, 405, 410, 441, 442, 455
 París, José: 61, 92
 Parmigianino: 355
 Parque, duque del: 179, 334,
 Parra, Miguel: 110, 121, 306, 462, 472
 Pascual Barrinaga, José: 250
 Pascual-Colomer, José: 144, 463
 Pascual Colomer, Juan: 49, 67, 81, 122, 139-141, 142, 143, 144, 145, 152, 241, 242, 270, 272, 282, 283, 403, 404, 414, 415, 416, 431, 432, 437, 463
 Pascual-Colomer, Narciso: 61, 141, 142, 144, 145, 152, 415, 463
 Pascual Moles, Pedro: 209
 Pastor, Claudio: 491
 Pastor Díaz: 295
 Pataroti, Mariano: 465

- Patiño, José M^a: 412
 Paz, príncipe de la: vid. Godoy, Manuel
 Pectorelli, José: 308
 Peláez, José: 272
 Peleguer, Vicente: 61, 152, 307, 401, 424, 449
 Penni, G.F: 350
 Peña: 390
 Peña, Alejandro de la: 152, 380,
 Peña, Juan Bautista: 198, 483,
 Peña, Paulino: 212
 Peña Padura, Manuel: 52, 182, 228,
 Peñafiel, marqués de: 100, 459
 Peñarredonda, José: 487
 Peral, Andrés: 300, 301, 325, 469, 470
 Peralada, conde de: 356, 357,
 Pereda: 321, 346, 364, 380, 483, 492
 Pereda, Antonio: 389, 390, 391, 483
 Pereda, T: 383
 Pereira: 330
 Pérez, Ángel: 214, 489, 491
 Pérez, Antonio: 487, 493
 Pérez, Francisco: 35, 61
 Pérez, Gregorio: 483
 Pérez, José: 146, 147, 152, 372,
 Pérez, José M^a: 155, 459
 Pérez, Juan: 249
 Pérez, Silvestre: 49, 52, 130, 148, 149, 150,
 158, 159, 228, 229, 249, 286, 371, 411,
 421, 455
 Pérez Caballero, Juan Pablo: 130, 150
 Pérez Camino, Manuel: 179, 180, 181, 446
 Pérez Casatro, Evaristo: 370, 459
 Pérez Cuervo, Tiburcio: 197
 Pérez Pastrana, Francisco: 300, 325
 Pérez Rabadán, Francisco: 83
 Pérez Villaamil, Genaro: 35, 61, 74, 78, 79,
 95, 120, 310, 311, 312, 315, 318, 378,
 411, 460, 462, 483
 Pérez Villaamil, Juan: 150 , 459
 Pernety, Antoine Joseph: 409
 Pernicharo, pablo: 383
 Perosini, Scipion: 81, 283
 Peyronet, Juan Bautista: 61
 Picado, José: 442, 443
 Picazo, Antonio: 146
 Pidal Mon, Pedro José: 34, 61, 459
 Pidal, Plan: 37
 Piles, Roger: 167, 203
 Pignatelli, Vicente: 193, 199, 200, 201, 213,
 390, 483
 Piles, Roger de: 405
 Pinar, conde del: 335
 Piombo, Sebastiano: 390, 483
 Piquer, José: 61
 Piranesi, Francesco: 403, 408
 Pitiscus, Samuel: 409
 Pizarro, José García León: 22, 40, 47, 59, 171,
 215, 280, 304, 358
 Planes, Luis Antonio: 380, 483
 Plazaola, Ambrosio de: 47, 60, 141, 206, 239,
 244, 307, 308, 381, 391,
 Plinio: 408
 Plutarco: 408
 Poleró, Vicente: 493
 Pons, Ignacio: 147, 152
 Ponz, Alejandro: 451
 Ponz, Antonio: 143, 354, 431, 450, 451, 452,
 453
 Ponzano, Ponciano: 61, 293
 Porras Megía, Bonifacio: 352
 Portillo, Francisco: 466
 Portocarrero, cardenal: 283
 Posada: 446
 Pourbus, Francisco: 390, 483
 Poussin, Nicolás: 355, 483
 Poza Muñoz, Antonio: 50, 210, 261, 300, 464,
 468, 469
 Pozo, padre: 410
 Pozo Robles, Antonio: 463
 Prado, Blas: 483
 Prado Mariño, Melchor: 233
 Prat, Antonio: 459
 Prats, Francisco: 489
 Prats, Vicente: 319, 469
 Preciado Vega, Francisco: 81, 283, 327, 389,
 383, 390, 405, 483
 Prezel: 407, 409
 Priego, Juan Pablo: 459
 Prieto, Tomás Francisco: 198, 277, 469
 Primo, Antonio: 83, 200, 417
 Procachini: 358
 Prunetti, Michelangelo: 405

- Psimary: 355
 Puche Bautista, Miguel: 459
 Puebla del Maestre, conde de la: 215
 Puente, Eduardo: 487
 Puente Ortiz: 148
 Puertas, Dámaso: 300, 325, 469
 Puig, Pedro: 423, 424,
 Pujoy, Juan: 437
- Q.H.M: 483
 Queipo de Llano, Fernando: 47, 56, 57, 59, 60,
 89, 216, 219, 220, 303, 304, 305, 307,
 360, 361, 373, 375, 386, 402, 456, 459
 Quellin: 384
 Quilliet, Frédéric: 351, 352,
 Quintana, Informe: 18, 23, 24,
 Quintana, Manuel José: 18, 20, 61, 258, 459
 Quintanilla, Mariano: 487
 Quintiliano: 266
 Quinto, Francisco Javier: 61, 340, 459
- Radón, José: 288, 289
 Rafael: 100, 114, 174, 217, 218, 259, 265,
 271, 278, 287, 288, 294, 296, 320, 321,
 350, 355, 356, 357, 363, 364, 369, 390,
 396, 440, 474, 476, 478, 482, 486, 491,
 492, 493
 Raffei, Steffano: 408, 409
 Raggio, Pedro: 197
 Raguenet: 266
 Ramírez Alamanzón, Juan Crisóstomo: 43,
 344, 345, 459
 Ramírez Arellano, José: 45, 155, 288, 383,
 459
 Ramírez Casa Leza, Luis M^a: 459
 Ramírez Piscina: 287
 Ramiro Arcayo, Francisco: 427
 Ramón Sánchez, Mariano: 454
 Ramos, Antonio Francisco: 252, 262, 465
 Ramos, Mariana: 214
 Ramos, José: 249, 260,
 Ramos, Teresa: 372, 375, 376
 Ramos Albertos, Francisco Javier: 43, 67, 70,
 71, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 148, 149, 158,
 162, 166, 167, 169, 170, 182, 203, 206,
 207, 210, 214, 215, 216, 221, 228, 231,
 233, 235, 252, 273, 281, 321, 344, 345,
 346, 350, 364, 384, 390, 393, 396, 425,
 439, 440, 445, 446, 460, 461, 483
 Ranc, Jean: 344, 371, 390, 483
 Ranz Romanillos, Antonio: 56, 149, 150, 165,
 173, 438, 456
 Rascón, Blas: 470
 Raymond, George Marie: 405
 Recio Tello, Pablo: 230, 335, 345, 346, 352,
 372, 384, 443, 459
 Regalado Rodríguez, Alfonso: 83
 Regio, Francisca: 442
 Reigón, Francisco: 489, 493
 Rejón de Silva, Diego Antonio: 55, 405, 409,
 Rembrandt: 265
 Remisa, Gaspar: 459
 Remisa, marqués de: 61
 Remón Zarco del Valle, Antonio: 61, 459
 Reni, Guido: 101, 114, 125, 300, 326, 384,
 467, 474, 477, 481, 483
 Rentería, José: 469
 Requeno Vives, Vincente M^a: 406, 439, 440,
 441
 Requeta, Nicolás: 152
 Restán Carrera, José: 459
 Revilla, J: 244
 Revilla, marqués de la: 459
 Rey, Miguel: 224, 247,
 Reyes, Juan: 271
 Ribalta, Francisco: 346, 390, 484
 Ribelles Felip, José: 88, 89, 110, 210, 301,
 327, 378, 390, 423, 426, 462, 471, 484
 Ribera "El Españolito": 300, 304, 307, 321,
 325, 326, 330, 344, 346, 353, 355, 356,
 360, 361, 362, 368, 369, 380, 469, 470,
 473, 476, 478, 479, 480
 Ribera, Manuel: 50, 165, 173, 183, 184, 186,
 233, 236, 300, 325, 351, 371, 372, 389,
 390, 391, 394, 411, 440, 441, 442, 443,
 459, 469
 Ribera Fernández, Juan Antonio: 30, 35, 61,
 73, 77, 88, 89, 90, 107, 110, 189, 210,
 239, 252, 260, 271, 286, 304, 306, 311,
 386, 396, 401, 424, 425, 460, 461, 462,

- 463, 472
 Ribera Fievée, Carlos Luis: 35, 61, 74, 79, 110, 252, 262, 286, 296, 310, 311, 314, 315, 318, 460, 466, 484, 491
 Ribó, Segismundo: 124, 463
 Ribote Rodríguez Cosío, Manuel: 459
 Ricard: 266
 Richardson: 406, 416
 Richi: 353, 390,
 Richi, Francisco: 351
 Richi, Juan: 346, 484
 Riera, Jaime: 427,
 Rigalt, Luis: 118, 120, 378, 462, 484
 Rigalt, Pablo: 307
 Rincón, Antonio: 269, 344, 351
 Ríos: 446
 Rivas, duque de: 60, 61, 155, 318, 459, 472, 491
 Rivas, Plan: 28, 29,
 Robbe, Luis: 95, 98, 120, 378, 462
 Robira, Andrés: 484
 Robledo, Mauricio: 491
 Robles, José: 464
 Roca, duquesa de la: 121, 459, 462, 484, 491
 Roca, Pedro: 300, 325, 468
 Roca Togores, Mariano: 61, 264, 459
 Roda, Manuel: 283
 Ródenas, Pascual Genaro: 459
 Rodríguez, Alfonso: 52, 148, 229, 380
 Rodríguez, Antonio: 229, 301, 450, 468, 471, 484
 Rodríguez, Francisco: 219
 Rodríguez, Juan: 487
 Rodríguez, Manuel: 35, 84, 118, 196, 413, 461, 462, 484
 Rodríguez, Pedro: 249, 464, 465
 Rodríguez Velázquez, Ramón: 272, 491
 Rodríguez, Santiago: 210
 Rodríguez, Ventura: 65, 199, 277
 Rodríguez Castro, José: 408
 Rodríguez Guzmán, Manuel: 493
 Rodríguez Fito, Manuel: 130, 459
 Rodríguez Prieto, Patricio: 84, 118, 197, 224, 248, 462
 Roelas, Juan: 330, 390, 484
 Rojas, José Eugenio: 244, 340, 459
 Rojas, Jacinto: 152
 Roldán, José: 489
 Román Martínez, Andrés: 459
 Romana, marqués de la: 459
 Romanini: 146
 Romano, Giulio: 77, 311, 349, 350, 363, 396, 484
 Romero, Juan Bautista: 467, 468
 Romero, Manuel: 302, 343,
 Romo, Santos: 402, 464
 Ronchi, Domingo: 436, 437
 Ros: 484
 Rosa, Salvador: 389, 390,
 Rosell, José: 62
 Rosquellas, Andrés: 253
 Rossi, Mariano: 210, 249, 250, 394, 396, 463, 477, 484
 Roth, Juan Miguel: 94, 110, 301, 462, 470, 471
 Roza Sarratea, Juana: 435
 Rubens: 301, 325, 326, 343, 344, 356, 358, 384, 390, 395, 405, 470, 477, 484
 Rubián, Evaristo: 261, 464
 Rubio Villegas, José: 121, 462, 484, 487, 489, 491, 493
 Rufo, José: 380, 484
 Rufo, Juan: 383
 Ruibamba, Ambrosio: 459
 Ruiz, Ginés: 197
 Ruiz, Lucio: 250
 Ruiz Agudo, Tomás: 459
 Ruiz Prada, Manuel: 376, 480
 Ruiz Prada, Rosa: 111, 459, 462, 484
 Saavedra, Ángel: 306
 Sabatier, Francisca: 326, 468, 469
 Sabatini, Francisco: 410, 416
 Saccheti, Giovanni Battista: 54, 65
 Saceda, conde de: 429
 Sáenz González, Benito: 456, 459
 Sáenz Gutiérrez, Francisco: 224, 248, 489
 Sáenz Tejada Buria, M^a Ignacia: 326, 468, 469, 471
 Sáez, Juan Ángel: 223, 224, 247, 248,
 Sáez, Manuel: 147

- Sáez García, Benito: 61, 111, 262, 286, 288, 289, 292, 293, 316, 378, 462, 466, 484, 487
- Sáez García, Pedro: 197,
- Saftleven, Cornelio: 372
- Sagán, Félix: 61, 170, 183, 184, 186
- Sagarbinaga Orra, manuel Felipe: 459
- Sagasta, León: 423
- Sagredo, José: 428
- Sahagún, Ángel: 333, 347
- Sáinz, Alejandro: 61, 491
- Salabert Torres, M^a Dolores: 111, 459, 462
- Salamanca, Secundino: 60, 150, 459
- Salazar, Patricio: 449
- Salesa, Buenaventura: 104
- Salvá, Ignacio: 272, 464
- Salvador Carmona, Manuel: 148, 159, 162, 180, 198, 228, 300, 364, 467
- Salvador Carmona, Antonio: 364
- Salvatierra, Valeriano: 88, 152, 278, 433
- Sampedro, Cayetano: 229
- Samper, Luis: 152
- San Adrián, marqués de: 60, 150, 154, 263
- San Carlos, duque de: 21, 40, 149, 171, 177, 190, 232, 333, 335, 354, 459
- San Fernando, duque de: 433
- San Gil, Ángel: 152
- San Jorge, vizconde de: 300, 325, 468
- San Lorenzo, duque de: 155, 459
- San Martín, José: 84, 152, 162, 197, 249,
- San Pedro, Cayetano: 147
- San Román, condes de: 102
- San Valentino, duque de: 459
- Sánchez, A: 346
- Sánchez, Federico José: 459
- Sánchez, Francisco: 159, 162
- Sánchez, José: 380
- Sánchez, Mariano: 484
- Sánchez, Ruperto: 473
- Sánchez Coello: 360
- Sánchez Escandón, José: 124, 378, 463
- Sánchez Gijón, Domingo: 459
- Sánchez Pertejo, Fernando: 233
- Sánchez Sarabia, Diego: 384, 484
- Sancho, Dionisio: 170, 207
- Sancho, Manuel: 249
- Sanni, Domingo M^a: 198
- Sanjuán, Antonio: 210
- Santa Cruz, marqués de: 30, 45, 56, 189, 201, 202, 335, 357, 456, 459
- Santa Cruz, marquesa de: 80, 326, 467, 469
- Santa María, José Antonio: 459
- Santa María, Rafael: 489, 491
- Santandreu, Pedro: 466
- Santiago, José: 152
- Santiago, marqués de: 138, 263, 300, 325
- Santibáñez, Ángel: 150
- Santisteban-Medinaceli, familia: 355, 356
- Santos, José Teodoro: 57, 456, 459
- Santos Morán, José: 143, 144
- Santoyo, Francisco P: 368, 459
- Sanz López, José: 459
- Saralegui: 45
- Saro, Pedro: 484
- Sarriá, marqués de: 429
- Sassoferrato: 344, 481
- Sástago, conde de: 30, 54, 56, 57, 111, 189, 333, 346, 352, 368, 384, 456, 459, 462
- Schidone, Bartolomé: 484
- Scila, príncipe de: 459
- Segres, Gerardo: 300, 325, 326, 390, 469
- Sempere, Luis: 154, 464
- Sepúlveda, Pedro: 300, 325, 468
- Sermoneta, Girolamo Sciolante: 294
- Sicardo, Antonio Elías: 459
- Sierra, Nicolás M^a: 446, 459
- Sierra, Vicente: 466
- Silbela, manuel: 374
- Silva: 277
- Silva, Pedro: 55, 58, 159, 163, 194, 263, 264, 267,
- Simoni, Francisco: 274, 464
- Sinobas, Antonio: 428
- Sirigati, Lorenzo: 410
- Smith, N: 390, 484
- Snyders, Frans: 359, 484, 485
- Soane, Juan: 459
- Soares García Barros, José A: 300, 325, 326, 469
- Sobral Bárcena, Manuel: 58, 234, 459
- Socorro, marqués del: 30, 34, 36, 54, 135, 189, 190, 191, 363, 456, 459

- Solá, Antonio: 61, 81, 82, 278, 280, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 411, 460
 Solá, Serafín: 288, 289
 Solana, marqués de la: 274
 Solano Ortiz Rozas, Estanislao: 459
 Soler, José Antonio: 464
 Someruelos, marqués de: 40, 54, 456, 459
 Someruelos, Plan: 29, 30
 Soret, Víctor: 353
 Soriano, Joaquín: 462
 Sorrentini, José: 465
 Sorrentini, Manuel: 463
 Sotomayor, duque de: 459
 Sout: 357, 361
 Stanzione: 321
 Stoc, simón: 380
 Superí, Mariano: 146
 Sur, Pepita: 493
- Tabernero, Mateo: 428
 Talleyrand, príncipe de: 356
 Tapia, Isidoro: 485
 Tasso: 266
 Taylor, barón: 435
 Tegeo, Rafael: 61, 77, 89, 90, 94, 111, 154, 276, 306, 310, 313, 314, 315, 318, 319, 378, 424, 436, 460, 461, 462, 472, 483, 485, 489, 493
 Téllez, Pedro: 147, 152
 Teniers, David: 371, 372, 389, 390, 430,
 Thiebault, mariscal: 18
 Tiépolo, G.B: 198, 201, 389, 390, 485
 Tiépolo, G.D: 390
 Tiers: 485
 Tintoretto: 344, 390
 Tito Livio: 255, 408
 Tiziano: 123, 167, 174, 203, 265, 266, 300, 317, 321, 326, 343, 344, 351, 354, 355, 362, 369, 381, 384, 399, 435, 467, 485, 488, 492, 493
 Tolosa, Enrique: 147
 Tomás, Ignacio: 83
 Tomás, José de: 30, 61, 75, 189, 244,
 Toraya, José Miguel de: 49
 Toreno, conde de: 459
 Torras Morales, Manuel de: 49
 Torre, Bernardo: 459
 Torre, Clemente Máximo: 459
 Torre, Francisco: 463
 Torre, J: 244
 Torre, Patricio: 352
 Torre Arce, Diego: 459
 Torre Muzquiz, conde de: 44, 56, 130, 184, 221, 308, 400, 455, 456, 459
 Torre Rojas, Bernardo: 459
 Torrecilla, marqués de la: 460
 Torres, Ana: 121, 462
 Torres, Matías: 485
 Torres, Salvador: 466
 Torres, Sebastián: 335
 Torteabat: 167, 168, 203
 Tortosa, obispo de: 460
 Tovar, Alonso Miguel: 485
 Tovar, Francisco: 485
 Tovara, marqués de: 193, 213
 Trastamara, conde de: 56, 456
 Trastamara-Altamira, familia: 355, 356
 Traverse: 390
 Tristán, Luis: 300, 325, 326, 344, 390, 468, 485
 Trujillo Tudó, Manuela: 111, 462
 Turrillo, Manuel: 83
- Udías, José: 115, 250, 462, 485
 Ugalde, Juan Bautista: 487, 491, 493
 Ulzurum Asanza, Pilar: 327, 471
 Uranga, Ignacio: 116, 154, 221, 222, 462, 485
 Urbano, Valentín: 152, 154, 210, 250,
 Urquijo, Mariano Luis: 60, 144, 150
 Urrutia Llano, Andrés: 460
 Usoz Mozi, Santiago: 155, 460
 Utrecht: 390, 485
- Vaccaro, Andrea: 344, 346, 359, 360, 361, 390, 485
 Valdecarzana, marqués de: 42
 Valdomeros, Mateo: 282
 Valencia, Marcela: vid. Casa Valencia,

- condesa de
 Valladolid, Ramón: 460
 Vallejo, José Mariano: 49, 413,
 Vallejo, Ramón: 460
 Vallés, Francisco: 307
 Vallespín, José: 309, 473
 Valparaiso, conde de: 142
 Valverde de Amusco, Juan: 168, 169, 200, 204
 Vandelvira, Andrés: 277
 Vanni, Francesco: 356
 Varas, Antonio: 152, 180, 183, 237, 446
 Varchi, Benedetto: 405
 Varela, Francisco: 485
 Vargas, Antonio: 280, 283, 291,
 Vargas, Nicolás: 159, 166, 300, 439, 446, 470
 Vargas, Pedro: 460
 Vargas Machuca, Carlos: 57, 130, 246, 247,
 456, 460
 Vargas Machuca, Manuel: 159
 Vargas Ponce, José: 18, 20, 150, 252, 446
 Vázquez, José: 450, 467
 Vázquez Rivero, Francisco: 460
 Vedriani, Lodovico: 409
 Vega, Cristina M^a: 374
 Vega, José: 210
 Vega, Pablo: 210
 Vega, Ventura: 423
 Velasco, Domingo Antonio: 124, 155, 378,
 443, 463, 485
 Velasco, Justo M^a: 118, 122, 125, 223, 224,
 248, 309, 378, 462, 463, 473
 Velasco, Lino: 147, 224, 248,
 Velasco, Luis: 317, 490
 Velasco, M^a Dolores: 112, 272, 273, 398, 462,
 485
 Velázquez: 112, 277, 304, 310, 312, 313, 320,
 321, 344, 346, 348, 360, 385, 389, 390,
 391, 396, 430, 434, 473, 474, 485, 490,
 491, 493
 Velluti, José M^a: 36, 135, 460
 Venaschi: 485
 Veragua, duque de: 61, 460
 Verdejo, Miguel: 249, 271, 272, 463, 464, 465
 Verdú, Julián: 112, 154, 155, 239, 378, 424,
 462, 464, 485, 490
 Vergara, José: 375, 376,
 Vergara, Vicente M^a: 375, 376, 377, 460
 Vernet: 485
 Veronés: 355, 360, 384, 477
 Vesalio: 167, 168, 169, 199, 203
 Vertucat, Luis: 485
 Via, Antonio: 294
 Vicente Rodríguez, Pedro: 450
 Vico, Aenea: 407
 Vidal, Bartolomé: 294
 Vidal, Tomás: 274
 Viegas, Simón: 460
 Viera, Juan: 488
 Vierna, Romualdo: 342
 Vigil, Miguel: 45
 Viladomat, Antonio: 423, 485
 Vilaró, Pascual: 97, 125, 463
 Vilches, José: 82, 295
 Vilella, Tomás: 485
 Villafranca, marqués de: 56, 361, 429, 456
 Villafranca, marquesa de: 112, 326, 462, 469,
 485
 Villahermosa, duque de: 55, 56, 456, 460
 Villahermosa, duquesa de: 423
 Villalobos, Elías: 271
 Villamil, Antonio: 249
 Villamil, N: 473
 Villanueva, conde de: 60, 155, 460
 Villanueva, Diego: 17, 82, 83, 165, 414, 415,
 460
 Villanueva, Juan: 66, 371,
 Villanueva, Lorenzo: 300, 325, 468
 Villanueva, Miguel: 361
 Villapaterna, conde de: 350
 Villar, Francisco P: 460
 Villar, Pedro Antonio: 464
 Villardebó, Miguel: 152
 Villarriezo, conde de: 460
 Virués Spínola, José Joaquín: 460
 Vitruvio: 410
 Vivero, Miguel: 147
 Vives, Ramón: 490
 Vizcaíno, Joaquín: 460
 Vogel, Carlos: 94, 112, 113, 378, 462, 485
 Voizel, Francisco: 471
 Volpato, Giovanni: 168
 Vos, Cornelio: 390

- Vos, D: 384
Vos, Martín: 485
Vos, Martín (hijo): 485, 486
Vos, Pablo: 344, 390, 486
- Watelet: 265, 266, 409
Webb, Daniel: 406
Weiss, Rosario: 113, 310, 316, 327, 364, 378,
400, 462, 473, 486, 488
Wellington: 302
Wilkie, David: 400, 433, 434,
Winckelmann: 406, 407, 408
- Yepes, Tomás Francisco: 465
Yusta, Robustiano: 353
Yuste Velázquez, Ramón: 488, 493
- Zabala: 403
- Zabaleta, Antonio: 61, 337
Zafra, Florentino: 491
Zafra Leyhag, Vicente: 464
Zapata, José: 113, 250, 378, 462
Zannoti, Eustachio: 195, 407
Zárate, Luis: 380
Zarra, Pedro: 249, 262, 464, 465
Zarza, Eusebio: 224
Zavala Medrano, Domingo Antonio: 460
Zea Bermúdez, Francisco: 153, 284, 346, 348,
453
Zengoitia Bengoa, Joaquín: 460
Zolima, vizconde de: 460
Zuazo, Antonio: 371
Zúmel, Diego: 250
Zúmel, Marcelino: 249, 250, 465
Zurbarán: 321, 343, 346, 357, 360, 361, 380,
389, 390, 391, 434, 470, 486
Zurita, Jerónimo: 258

