

Fernando VI

JUAN DOMINGO OLIVIERI

1751

Relieve en mármol de Carrara
0,62 x 0,69 m.

Realizado en 1751, al parecer para valorar la calidad del mármol, la obra quedó en poder del escultor. Donado por la viuda del escultor, doña Bernarda de Zepeda, que había sido su segunda mujer, en 1794, como compensación a las ayudas que, indebidamente, había recibido de la Real Academia como viuda del escultor, ya que se había vuelto a casar

M: E- 258

Ref.: *Catálogo* 1829, 62 — Tormo, 1929, 47 — Francés, 1954, 14 — Bedat, 1973, 283 — Martín González, 1983, 404 — Azcue, 1986, 290 — Martín González, 1991, 56 — Azcue, 1992, 892 — Azcue, *Protagonismo*, 1992, 375 — Tárraga, 1992, 558 — Azcue, 1994, 128

Doc.: "Junta Particular de 5 de octubre de 1794". ASF 3/124 — "Junta Particular de 9 de noviembre de 1794". ASF 3/124 — "Inventario", 1824 — "Exposición Pública", 1840, Entresuelo — "Inventario", 1897, Salón de Actos — "Papeletas siglo XX" — "Relación", 1941 — "Inventario" sin fecha, 3

Esta medalla representa, en su esencia, la fundación de la entonces llamada Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. El monarca, Fernando VI, continuando desde su subida al trono en 1746, la labor de promoción de las artes iniciada por Felipe V, siguió contando con la colaboración de grandes artistas que trabajaran para él, la mayoría extranjeros, teniendo además la habilidad de rodearse de excepcionales colaboradores que le ayudaron, entre otras cosas, a dar carta de naturaleza a la Academia, hombres como José de Carvajal o Clemente de Aróstegui. De esta forma y en el campo de las artes, contó con la presencia de un escultor al que Felipe V había hecho venir desde Italia, Gian Domenico Olivieri (Carrara, 1708-Madrid, 1762), tras aprobar el 24 de agosto de 1739 las condiciones impuestas por el artista de "admitirle a sueldo del monarca, costear el viaje hasta Madrid, darle casa para su habitación y concederle un sueldo de 1.200 escudos romanos anuales, así como admitir le acompañasen tres oficiales escultores seleccionados por Olivieri, a los que también Felipe V se compromete a costearles el viaje, darles alojamiento y el sueldo correspondiente a su habilidad, que se fijan en 550, 300 y 250 escudos romanos"¹.

Olivieri, que posteriormente conseguiría mejoras en estas estipulaciones, se convirtió en el protagonista indiscutible del trabajo escultórico en el Palacio Real, especialmente en la década de 1740 ostentó el título de "Escultor y Adornista Principal del Rey" y expresamente quedó en 1740 "destinado para Escultor principal del Nuevo Palacio y quiere S.M. que este Sujeto dirija todas las obras de escultura que se ofrezcan en dicho Palacio, dándole Vm. (Saqueti) las medidas y los asuntos —o sea sujetos— y dejando a su arbitrio la ejecución según Arte, como también la Elección de los materiales"².

Pero junto a esta responsabilidad se convirtió indiscutiblemente en el verdadero promotor de la Junta Preparatoria que daría como resultado la creación definitiva de la Corporación. La importancia de Olivieri, siempre conocida pero valorada en su justa medida en los últimos años, significó, no solo su protagonismo particular en la enseñanza de las Artes, sino la muestra más evidente de que en aquellos momentos la consideración hacia la escultura era prioritaria entre las Artes. De hecho, Olivieri defendería desde su propuesta de 1744 el papel que debían jugar los artistas como los verdaderos protagonistas de la Corporación, ejerciendo ellos tanto el poder gubernativo como el facultativo, aunque como sabemos, las luchas de poder duraron varias décadas por este motivo.

Nombrado Director General de la Junta Preparatoria en el año de su fundación, su papel decisivo en la Corporación se observa al comprobar su estrecha vinculación a la Institución que luego le nombraría Director de la recién creada Real Academia de Nobles Artes de San Fernando hasta su muerte.

De él quedó durante algún tiempo una visión un tanto idealizada, pero que pro-



bablemente se debe a la gratitud que sintió la Corporación por su trabajo y colaboración constante. Así, al escribir las *Memorias* de la Academia, decía de él Caveda: “Olivieri, [estaba] justamente acreditado por sus conocimientos y fácil manejo del cincel, bien visto en la Corte y [era] ardiente y generoso promotor de las Artes. Con la vocación de artista, no veía en el manejo del cincel el aliciente de una sórdida ganancia, sino la gloria del Arte. Tributaba a los encantos de la verdadera inspiración lo que negaba a los estímulos del interés individual. Haviale traído a España el Marqués de Villarías, nuestro embajador en Turín... Ilustrado y modesto, amigo más que maestro de sus numerosos discípulos, al vivo afán con que los alienta y dirige, a su mérito como artista, allega un carácter franco y comunicativo, el deseo de ser útil, la bondad genial que empaña la gratitud y despierta las simpatías. Felipe V le nombra su primer escultor; los grandes le prodigan su benevolencia; Villarías, Ministro de Estado, una decidida protección; el público aplauso y cariñosas demostraciones. El artista genovés procuraba merecerlas”³.

Y es que el papel de Olivieri en relación con la Corporación fue definitivo, tanto en asesoramiento como en actividad práctica. Ya en 1743 se ocupó de asesorar y responsabilizarse de la adquisición de “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 dilectantes en una y otra clase” —documento que se exhibe también en esta exposición— y una vez creada la Corporación, en 1757 fue el responsable de redactar el “Inventario de las Alhajas de la Academia” junto con Baltasar Elgueta, incluyendo pinturas, esculturas, estampas, muebles, dibujos, libros y hembras para vaciar esculturas.

El retrato muestra un estudio muy minucioso del rostro del monarca que aparece mirando hacia la derecha, haciendo pareja con la medalla retrato de su esposa Bárbara de Braganza. La vinculación entre el rey y el escultor fue estrecha, y profesionalmente muy fructífera, y este retrato es muestra de esa relación y de la consideración del artista por el monarca a quien presenta vestido de gala, con peluca y portando el collar del Toisón y la banda de *Sancti Spiritus*. El tratamiento del rostro, de gran cuidado y esmerada factura, nos remite a otros retratos del rey, quien siempre aparece en actitud majestuosa pero no desmedida. La valoración de las superficies y de la tersura del material, que el escultor domina técnicamente, ayudan a la perfección de la composición final, pues ha tratado todos los detalles de forma preciosista y magistral.

La importancia de esta obra reside, por un lado, en ser el testimonio de la vinculación estrecha entre el monarca, el escultor y la Corporación académica, recalcando la importancia definitiva de Olivieri tanto en relación con el rey y el Pala-

cio Real como por su aportación esencial en la creación y andadura de la Real Academia. Por otro lado, es muestra inequívoca del buen hacer escultórico y de la estética preconizada por el artista que, aunque formado en Italia, tiende hacia el neoclasicismo como se aprecia en obras posteriores. En definitiva es el retrato del rey protector de la Corporación, que lleva en su honor el nombre de San Fernando, quien por su interés por las Artes dio carta de naturaleza definitiva a la Real Academia.

Si la Academia fue deudora de la iniciativa de promover una institución de enseñanza reglada a Felipe V, en igual medida lo fue a Fernando VI, a quien la Academia dejaba constancia de su agradecimiento en la primera *Distribución de Premios* de 1754: "Señor, Poniendo a los pies de V.M. en este escrito los progresos de la Academia de S. FERNANDO, logró la satisfacción de hacerle presentes los frutos de su piadosa providencia. No ha tenido que fatigarse mi desvelo en el cultivo de las tres Nobles Artes, porque le hallé tan bien dispuesto, que esperé desde luego estas y otras no menos felices ventajas: Y si Dios conserva la preciosa vida de V.M. quanto desean sus vasallos, serán sin número las que deberemos todos a su Real clemencia. Señor, D. Ricardo Wall"⁴.

L.A.B.

- 1 M.L. Tárraga, *Giovan Domenico Olivieri y el Taller de Escultura del Palacio Real*, Madrid, 1992, vol.1, "Biografía", pág. 34
- 2 M.L. Tárraga, *op. cit.*, pág. 37
- 3 J. Caveda, *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las Bellas Artes en España. Desde su advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, 1867-1868, vol. I, pág. 14
- 4 *Distribución de los premios [...]*, Madrid, 1754, pág. 2

Bárbara de Braganza

JUAN DOMINGO OLIVIERI

1751

Relieve en mármol de Carrara
0,62 x 0,69 m.

"41" a tinta en el extremo derecho

Realizado en 1751, quizá para el monarca, para valorar la calidad del mármol, quedó en poder del escultor. Donado por la viuda del escultor, doña Bernarda de Zepeda, como compensación a las ayudas que, indebidamente, había recibido de la Real Academia como viuda del artista, ya que se había vuelto a casar. Durante años esta obra, al igual que el retrato de Fernando VI, estuvieron atribuidos a Felipe de Castro, quien sí realizó retratos-relieves de los monarcas, pero en escayola, y que también posee el Museo de la Real Academia

M: E - 257

Ref.: *Catálogo*, 1829, 62 — Tormo, 1929, 47 — Francés, 1954, 14 — Bédar, 1973, 165 y 283 — Martín González, 1983, 404 — Azcue, 1986, 289 — Martín González, 1991, 54 — Azcue, 1992, 889 — Azcue, *Protagonismo*, 1992, 357 — Tárraga, 1992, 557 — Azcue, 1994, 124

Doc.: "Junta Particular de 5 de octubre de 1794". ASF 3/124 — "Junta Particular de 9 de noviembre de 1794". ASF 3/124 — "Inventario", 1824 — "Inventario" sin fechar — "Exposición Pública", 1840 — "Inventario", 1897 — "Papeletas siglo XX" — "Relación", 1941

Esta medalla nos ofrece el retrato de busto de la esposa de Fernando VI, casada desde 1729, quien, a través de un estudio pormenorizado de los rasgos, se nos presenta de perfil, mirando hacia el lado izquierdo, haciendo pareja con la medalla de su esposo, anteriormente citada. Es un ejemplo de la depurada técnica del escultor, quien ha llegado a un adecuado compromiso para suavizar los rasgos y el aspecto de la soberana quien, de forma realista, aparece resuelta con dignidad y porte real, sin enfatizar las características menos agraciadas de su figura. De todas formas, resulta excesivo el amplio escote que ayuda a señalar las amplias proporciones del cuerpo de la reina.

Olivieri ha trabajado en diversos planos, cuidando con suavidad el tratamiento del rostro, realizando la peluca de forma estereotipada, y rompiendo el concepto plano del relieve con los pliegues del manto sobre su lado derecho.

La importancia y valoración de la obra en la producción del escultor, protagonista fundamental de la Junta Preparatoria y de la creación y desarrollo de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, está, lógicamente, en la línea del retrato de su esposo comentado anteriormente, así como también de la medalla de Carvajal y Lancaster que realizó en igual formato, proporción y composición, en este caso por encargo de la propia Corporación.

Y de la misma forma que en el retrato de Fernando VI, se homenajea a la reina, también protectora de la Corporación, de la que se dice en la *Abertura Solemne de la Academia* en 1752:

"Y junto al Gran Fernando á Vos, SEÑORA,
De España, y Portugal lustre, y consuelo,
Semejante á Minerva, Protectora
De la Virtud, venerará el anhelo
De los postrados Pueblos: desde ahora
Premia aquí vuestros meritos el Cielo;
E lá vos tem lugar no fim da idade
No Templo da suprema eternidade"¹

Como complemento a los comentarios anteriores, es curioso estudiar el origen tan poco habitual de ambas obras. Siendo Olivieri el gran protagonista en los primeros años de la Academia, dos de sus mejores obras no provienen, sin embargo, ni de un encargo —como el relieve del mismo tipo de Carvajal y Lancaster— ni de una donación del escultor, sino que provienen justamente de los remordimientos y de la necesidad de paz interior de la viuda del escultor, que posteriormente se había casado con don Benito Lamarta pero aún cobraba pensión de viudedad. Ella entregó ambos relieves a la Corporación "suplicando admitiese esta obra por compensación y en descargo de su conciencia de dos anualidades y algunas mesadas q. refiere haber recibido, excesivas al parecer del



E-257
J.D. OLIVIERI
BARBARA DE BRAGANZA

tiempo por el q. la Academia le había agraciado y era la única restitución q. atendido el estado actual de sus haberes podía hacer. La Academia acordó se admitiese..asegurándola se tranquilizase y serenase su conciencia sobre este punto por quedar la Academia satisfecha con lo único q. podía dar”².

La Academia posee también de este escultor una *Anunciación* en dos relieves de mármol, así como el retrato del Protector de la Academia y también posee un retrato de busto de Fernando VI que, en este caso, le encargó la Academia en 1754 para honrar al monarca y para el que tuvo la oportunidad de estudiar en directo al rey en busca de poder conseguir la máxima fidelidad al modelo.

L.A.B.

1 “Octava XIV” por Ignacio Luzán, con cita de la *Lusiada*, en *Abertura Solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes* [...], Madrid, 1752, pág. 25

2 “Junta Particular de 5 de octubre de 1794”, fol. 260v. y 261r (ASF Libro de Juntas 3/124). Ya lo recogió Bédar en 1973

La fábula de Pigmalión

HUMBERTO DUMANDRE

1754

Relieve en mármol blanco de Génova
0,53 x 0,48 m.

En el marco "Fabu / la Pig / maleon / LX /
HVBERTVS Á DE / MANDRE LOTARINGUS
FA / CIEBAT ANNO / DNI / 1754" — "122" a
tinta en el centro lateral izquierdo

El relieve fue ejecutado en 1754 por iniciativa
del propio artista, Director Honorario, y rega-
lado a la Academia en 1755

M: E-256

Ref.: Serrano Fatigati, 1910, 183 — Tormo,
1929, 55 — Bedát, 1973, 283 — Azcue,
1986, 289 — Martín González, 1991, 58 —
Azcue, 1992, 919 — Azcue, 1994, 152

Doc.: "Junta ordinaria de 12 de enero de
1755". ASF 3/82 — "Inventario", 1758, 3v.
— "Inventario", 1804, 181 — "Inventario"
sin fecha, 3 — "Papeletas siglo XX" —
"Relación", 1941

Exp.: [Madrid, Academia de San Fernando]
Formación del artista, 1989

La presencia en España del escultor Humberto Dumandre o Huberto Demandre (Tency, Lorena, 1701-San Ildefonso, Segovia, 1781) significó, como en otros casos destacados de artistas, la orientación francesa del arte en nuestro país, por expreso deseo del rey Felipe V, quien le hizo venir junto con su hermano Antonio, más joven que él, para trabajar en la Granja de San Ildefonso, en donde llegaría a ser Director del taller de Escultura. Su formación francesa venía marcada por su aprendizaje en la Real Academia francesa en París.

Su nivel artístico quedó manifestado en el interés de la Academia por nombrarle Director Honorario, en los mismos términos que había hecho la Junta Preparatoria. Además, la versatilidad de este artista haría que Humberto fuera nombrado en 1759 académico de mérito.

La importancia de esta obra lo es tanto en su valoración dentro de la colección escultórica de la Institución como dentro de la historia del arte y reside, por un lado, en el testimonio más plausible de que la presencia de artistas extranjeros, sobre todo franceses, en la corte tuvo una directa repercusión en los planteamientos de la recién creada Academia y, por otro lado, el tema del relieve hace referencia precisamente, a la iconografía emblemática para representar la Escultura, dada la importancia que tuvo este arte y sus representantes en la creación tanto de la Junta Preparatoria como de la Corporación.

Se trata de la alegoría de la creación de la Escultura, basada en el relato mitológico en que Pigmalión, escultor griego de Chipre, modeló la escultura de una joven tan hermosa que se enamoró de ella y pidió a la diosa Afrodita que la hiciese humana. Su petición fue atendida y Galatea se convirtió en una bella joven con la que el escultor se casó. Así, en la escena aparece la figura de Galatea que acaba de ser esculpida por Pigmalión, quien sostiene en la mano derecha un compás sacapuntos, y con la izquierda parece estar repasando el material con una lima, tras diseñarla de forma ideal en su mente y en el papel, figura que se acompaña de unos geniecillos y, aunque el contexto es el de una arquitectura clásica, hace referencia fundamentalmente al estudio del escultor donde apreciamos los libros, dibujos y trabajos.

Aún siendo obra de un importante artista y exponente de la búsqueda de la belleza a través de la perfección técnica que da lugar a la plenitud, sorprenden algunas imperfecciones en las proporciones de ciertas partes del cuerpo de la figura femenina. Desde luego testimonia la estética de volúmenes que es más característica de la influencia extranjera que lo que los artistas españoles desarrollarían.

Es todo un resumen tanto de la estética preconizada por la recién creada Corporación, como de los sistemas y procesos desarrollados en esta disciplina artística, y enseñados desde su base a sus alumnos, quienes, al igual que apreciamos en

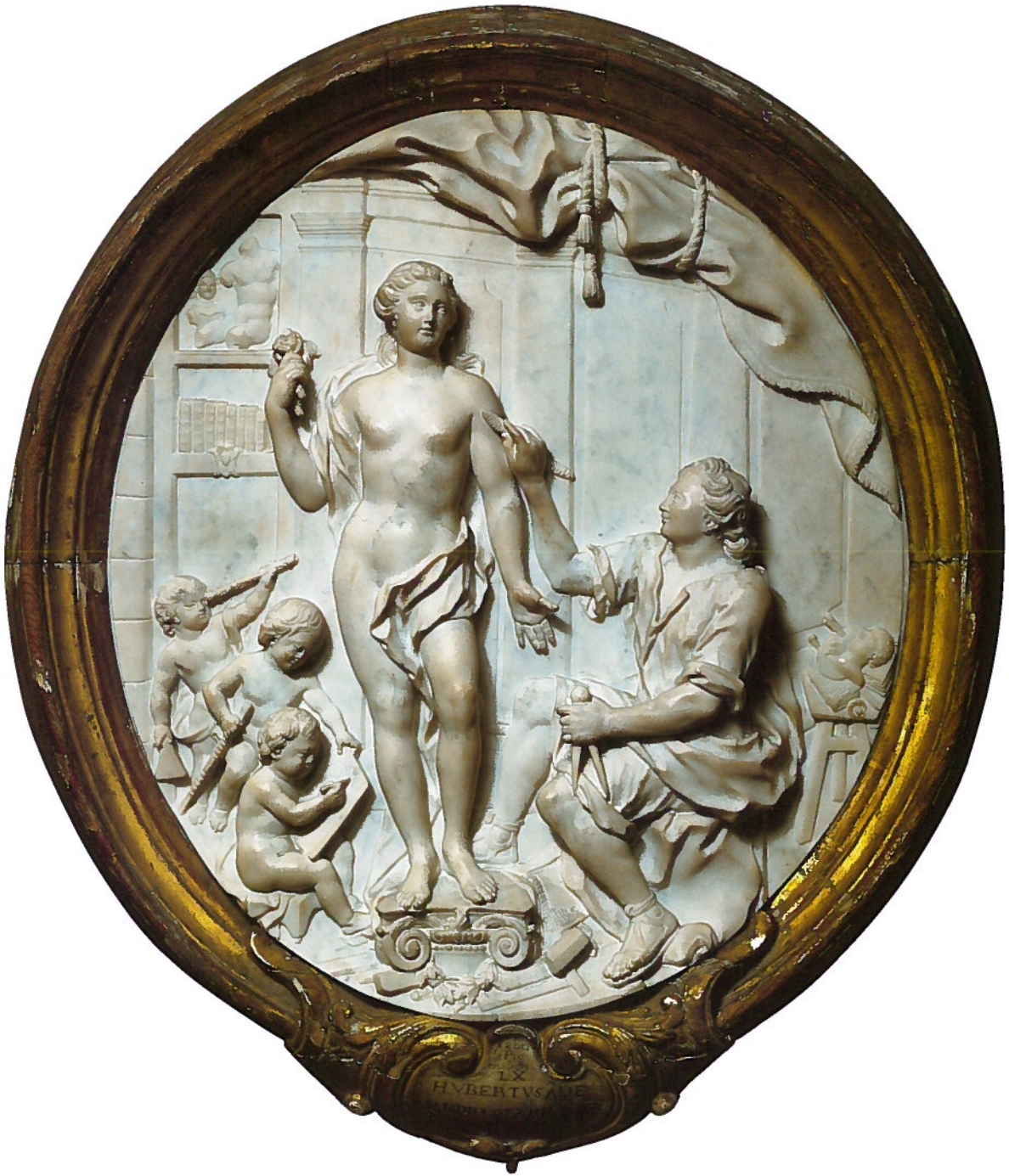
esta obra, tenían que aprender la esencia del dibujo y, por supuesto, los conceptos teóricos básicos fundamentales para todas las artes. Junto a ello, observamos los sistemas de traslado de la obra al material definitivo que también eran parte de la enseñanza. Por lo tanto, es una plasmación plástica de elementos necesarios para la ejecución de la escultura en un material noble: así por ejemplo señalaba Gregorio Mayans en su tratado *El Arte de pintar*, en el que hace una mínima alusión a la escultura, que “el mármol, alabastro y jaspe se labraban con picas, cincelos, punteros, taladros, picolas, macetas, raspas y escofinas y se pulían con asperones, esmeril y trapo”¹.

Es una obra de composición muy estudiada de fuerza y vigor, tratando con igual esmero lo esencial y los detalles, realizada con un estilo sencillo y depurado. Se advierte una sensación de reposo, pues la escena se ha tratado de forma intimista y no majestuosa.

La Academia posee de este artista dos obras más que nos permiten conocer también otras de sus creaciones, un *San Andrés* en barro cocido y un relieve en mármol de *La Toma de Toledo*.

L.A.B.

1 J. León Tello y V. Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura*, Madrid, 1980, pág. 183



Estatua ecuestre de Federico V de Dinamarca

JACQUES FRANÇOIS-JOSEPH SALY

1758

Escayola

0,90 x 0,90 x 0,34 m.

"32" en el canto de la base, bajo la placa. Etiqueta a tinta "120". Placa de cobre con la inscripción de la donación

Boceto original de 1758, de la estatua ecuestre erigida a Federico V en Copenhague por su hijo Cristian VII en 1768, que se inauguró fundida en bronce en 1771. Este modelo fue regalado a la Corporación por su propietario, don Manuel Delitala en 1777 al nombrarle académico de honor, quien debió traerlo a España en 1776 a su vuelta de Copenhague. Existen varias copias de la obra, pintadas o con restos de pintura para ofrecer la apariencia del bronce. La que posee la Academia debió ser el boceto preparatorio, que había ejecutado en barro en 1757, y no tiene restos de pintura ni presenta marcas de un posible sacado de puntos. Debó contar con la colaboración del vaciador italiano Domenico Giannelli, que vivía en Copenhague, quien además se sabe que comercializó varias copias de este modelo

M: E-559

Ref.: *Catálogo*, 1821, 64 — *Catálogo*, 1824, 90 — *Catálogo*, 1829, 83 — Dussieux, 1856, 207 y 241 — Jouin, 1896, 107 — Martín González, 1991, 517 — Martín González, *Inventario*, 1991, 72 — Azcue, 1992, 961 — Azcue, 1994, 167

Doc.: "Junta ordinaria de 6 de octubre de 1777". ASF 3/84 — "Distribución de premios [...] 1778", 23. ASF 136-4/5 — "Lista de varios". ASF 14-17/1 — "Inventario", 1804, 152 — "Inventario", 1824 — "Inventario" sin fecha, 10v.

L.A.B.

En 1990, al iniciarse la tarea de restauración de un modelo ecuestre de yeso guardado en el Taller de Reproducciones de la Real Academia, se descubrió una plancha de cobre colocada en la peana, con una inscripción, que textualmente dice: "Es modelo original de la estatua ecuestre de bronce erigida en Copenhague, capital del Reino de Dinamarca a su rey Federico V, padre del Christiano VII que hoy reina. El señor Saly, célebre escultor francés, caballero de la Orden de San Miguel en Francia y autor de este monumento, hizo este primer modelo por el qual se arregló para formar la estatua colosal, y no habiéndose atrevido a llevarla a París quando se retiró a su patria por temor que se rompiese, lo regaló a Don Manuel Delitala, que ha conseguido traerla a Madrid sin desgracia y lo presenta a la Real Academia de San Fernando, en reconocimiento de la honra que le ha hecho con nombrarle su Académico de Honor. Madrid 1º de Agosto de 1777".

En el volumen de la *Distribución de Premios* de la Real Academia de 1778, página 110, se hace constar lo siguiente: "Señor Don Manuel Delitala, caballero pensionado de la Real Distinguida Orden Española de Carlos III, introductor segundo de Embaxadores. Nombrado Académico de Honor, en 6 de abril de 1777". Y ya como miembro de la Academia asiste a las Juntas Particulares, desde la de 7 de diciembre de 1777 hasta la de 6 de abril de 1783. Estuvo presente en la Junta Ordinaria de 3 de octubre de 1778, en la que precisamente se tomó el acuerdo, promovido por el rey, de convocar el concurso del modelo ecuestre de Felipe V.

Jacques François Saly o Sally (Valenciennes, Francia, 1717-París, 1776) fue discípulo en París de Guillaume Coustou y obtuvo el Premio de Roma en 1738. En la Ciudad Eterna permaneció varios años. En 1751 era recibido como académico en París. Realizó una estatua de Luis XV para Valenciennes, destruida por la Revolución. Aceptó el encargo de erigir en Copenhague la estatua ecuestre del rey Federico V de Dinamarca, trasladándose a esta ciudad para realizarla. Allí dirigió la Academia danesa. Finalmente regresó a París, donde falleció. Mantuvo buenas relaciones con el escultor Bouchardon, a quien primeramente encomendaron la estatua del rey de Dinamarca, encargo que no aceptó por sus excesivos compromisos. Sin duda la decisión de trasladarse a Copenhague aumentó su prestigio.

No se puede dudar de que sea el boceto de la Academia el original. Sin duda Delitala mismo mandó colocar la inscripción, para dejar memoria de su donación y de lo azaroso del viaje del modelo. Muestra el rey rostro juvenil, lleva corona de laurel sobre la peluca de cabellos leoninos, sujeta con cintas por la parte posterior. Se protege con coraza a la romana, adornada con cintas en la parte delantera. De la cintura cuelgan las anchas tiras de la falda. Muestra piernas descubiertas y calza sandalias, ajustadas con tiras. Asienta sobre una sencilla tela,



sin montura. Sobre la coraza ostenta manto consular, ajustado con fíbula. El brazo derecho sostiene el bastón, que sirve a la vez de apoyo de la mano; con la diestra sujeta la brida del caballo, que se dispone al paso, con dos patas adheridas al suelo y otras dos en el aire.

Este retrato ecuestre pasó a la colección de modelos de la Real Academia. En el *Catálogo* de 1824, dentro de la sala séptima, dedicada a "bustos, cabezas, bajo relieves y otros fragmentos", se menciona en la página 90: "Modelo de la estatua ecuestre de Federico V de Dinamarca, por Mr. Sali". Y que se mantuvo en el repertorio de modelos queda indicado por la mención en un inventario de la Academia de finales del siglo XIX, donde se consigna en la Sala Séptima, sobre el zócalo: "Modelo de la estatua ecuestre de Federico 5º por Mr. Sali".

J.J.M.G.

Documentación y bibliografía consultadas:

"Juntas Particulares", fol. 76v., 102v., 125, 17, 133v., 136 (ASF 3/123)

"Juntas Ordinarias", fol. 60 y 103 (ASF 3/84)

Distribución de Premios de la Real Academia, año 1778, fol. 110

J.J. Martín González, "La escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a través de los inventarios y catálogos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (1991) 517-532

Catálogo de las Pinturas y Esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1824, pág. 90

E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, París, 1976, t. XIX, pág. 259

Busto de Carlos III

JUAN PASCUAL DE MENA

1764

Mármol de Carrara

0,77 x 0,58 x 0,34 m.

Firmado en el extremo de su brazo derecho "D. JUAN / PASCUAL / DE / MENA / 1764"

La obra fue encargada por la Academia en Junta Particular de 2 de septiembre de 1759, para la que utilizó un bloque de mármol que había regalado Gian Domenico Olivieri a la Academia en 1761, obra que el escultor dió por concluida en 1764, entregándose en la Junta del 18 de diciembre de 1764. Recibió por ella 6.000 reales como gratificación. Este encargo se realizó con la idea de iniciar, de forma continuada, una galería de retratos de los reyes. En la colección del Banco Urquijo existe otro ejemplar, firmado también por el escultor en el mismo año. El Museo de la Real Academia posee esta obra fundida en bronce (M. Masiera y Manovers) en 1903
M: E-270

Ref.: *Distribución de Premios*, 1763, 43 — *Distribución de Premios*, 1784, 16 — Ceán Bermúdez, 1800, 108 — *Catálogo*, 1821, 6 — *Catálogo*, 1824, 16 — *Catálogo*, 1829, 9 — Caveda, 1867, vol. I, 84 — Araujo, 467 — Torro, 1929, 47 — Gómez Moreno, 1951, 171 — Francés, 1954, 14 — Sánchez Cantón, 1965, 260 — Bedát, 1973, 138 — Quintana, 1974, 581 — Martín González, 1983, 393 — Azcue, 1986, 291 — Bottineau, 1986, 294 — Morales y Marín, 1987, 386 — Martín González, 1987, 432 — Tárraga, 1988, 14 — Azcárate, 1988, 91 — Nicolau, 1990, 200 — Martín González, 1991, 62 — Azcárate, 1992, 221 — Azcue, 1992, 1049 — Azcue, 1994, 208

Doc.: "Junta particular de 28 de agosto de 1759". ASF 3/121 — "Junta particular de 2 de septiembre de 1759". ASF 3/121 — "Junta particular de 27 de junio de 1761". ASF 3/121 — "Junta particular de 18 de diciembre de 1764". ASF 3/121 — "Informe de I. Hermosilla de 13 de marzo de 1771". AGP 3879/25 — "Informe de I. Bosarte", 1797. ASF 27-1/2 — "Inventario", 1804, 204 — "Inventario", 1817, 15v. — "Inventario", 1824, 3 — "Exposición Pública", 1840 — "Inventario" sin fecha — "Inventario", 1897 — "Papeletas siglo XX" — "Relación", 1941
Exp.: [Madrid] *Relación*, 1902 — [Madrid] *Catálogo*, 1902, 224 — [Madrid] *Carlos III*, 1989, 444

Con este retrato se continuaba la representación escultórica en la Corporación de retratos de monarcas protectores, y si la relación de la Institución con los dos reyes anteriores había sido buena, excelente fue la que tuvieron con Carlos III (1716-1788), primer hijo de Felipe V y de su segunda esposa, Isabel de Farnesio, quien había subido al trono en 1759 al morir su hermanastro, y que en sus actividades de protección de las Artes, se destacó por su vinculación a la Real Academia a la que concedió una digna sede que la Academia venía reclamando insistentemente. En 1774 el monarca adjudicó definitivamente a la Academia el edificio en el que actualmente se encuentra, propiedad de Juan Javier de Goyeneche, conde de Saceda, aunque el uso del inmueble debiera ser compartido. Pero era la decisión más importante en la historia de la Corporación, que permitiría a la Academia un desahogo para la enseñanza y para distribuir su colección y sus almacenes de vaciados. El marqués de Grimaldi comunicó el 9 de mayo de 1773 que "el Rey ha resuelto que la Casa en que estuvieron las Oficinas de Rentas en la Calle de Alcalá perteneciente al Mayorazgo del Conde de Saceda se compre y destine para los usos de su Academia de Sn. Fernando y establecimiento del Gavinete de Historia Natural"¹

Nuestro artista (Villanueva de la Sagra, Toledo, 1707-Madrid, 1784), conocido sobre todo por ser autor de la escultura de Neptuno en la fuente madrileña, fue sin embargo un prolífico escultor, no solo en mármol donde se mostró como artista neoclásico, sino también en madera policromada, con mayor producción en este ámbito, y de carácter más tradicional. En este retrato se nos muestra agudo conocedor de la psicología, que capta y transmite en el rostro del monarca, realizado con gran respeto y fidelidad, pero también con fineza y sabiduría. Representa al monarca en majestad, tocado con peluca y vestido de gala, con la banda y el Collar del Toisón, un típico retrato oficial de gusto neoclásico que parte fielmente del modelo natural y lo modela con perfección. Fue muy apreciado por los miembros de la Academia cuando lo concluyó, valorado, en palabras de Herosilla, como un retrato "con toda la perfeccion y el magisterio que se esperaba; fue celebrado y aplaudido por todos los inteligentes"². Muestra que es obra de madurez, y de su aprendizaje con maestros como los hermanos Demandé ya comentados, y confirma como la vida profesional del escultor, siempre vinculada a la Academia, había dado los frutos esperados. De hecho, si analizamos brevemente la trayectoria del artista, observamos como Pascual de Mena fue académico de mérito en 1752, Teniente Director de la sección de escultura ese mismo año, y Director de la sección en 1762, precisamente ocupando la vacante dejada por Olivieri tras su fallecimiento. Llegó incluso a ser Director General de la Academia en el trienio de 1771. Su conocimiento escultórico fue excelente, y su dominio del oficio hizo que incluso se encargara de la restauración de muchas

esculturas y vaciados de la colección de la Academia, sobre todo en la década de los 60. Además su fecundidad artística fue notoria, dedicándose en gran medida a la escultura religiosa junto con los encargos cortesanos.

L.A.B.

- 1 A. Quintana Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su fundación y primeros años de existencia (1744-1774)*, tesis parcialmente inédita, Madrid, 1974, pág. 51 y ss.
- 2 "Informe de Ignacio de Herosilla de 13 de marzo de 1771". Archivo General de Palacio 3879/25



Alegoría de la Fundación de la Academia

FRANCISCO GUTIÉRREZ DE ARRIBAS

1764

Relieve en escayola

1,86 x 0,47 m.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Francisco Gutiérrez / ACT en 1764"

La obra data de 1764, y es el boceto para el relieve en mármol del frente del sepulcro de Fernando VI que se encuentra en la iglesia de las Salesas Reales de Madrid, obra por la que el autor recibió la tenencia del cargo de Teniente Director de Escultura de la Real Academia el 10 de noviembre de 1765

M: E-301

Ref.: Serrano Fatigati 1910, 168 — Michel, 1926, 745 — Sanchez Cantón, 1965, 148 — Morales y Marín, 1986, 22 — Azcue, 1986, 294 — Portela, *Francisco*, 1989, 599 — Portela, *Escultura*, 1989, 16 — Martín González, 1989, 259 — Martín González, 1991, 63 — Portela 1993, 181 — Azcue, 1992, 1040 — Azcue, 1994, 204

Doc.: "Junta general de 24 de abril de 1764".

ASF 3/82 — "Junta particular de 17 de mayo de 1764". ASF 3/121 — "Inventario", 1804, 160

Gutiérrez (San Vicente de Arévalo, Ávila, 1727-Madrid, 1782) había participado en el concurso abierto por el rey Carlos III para realizar el sepulcro de su hermano fallecido, cuyo diseño fue obra de Sabatini. En primera instancia no le fue adjudicada la obra, por ser más bajo el presupuesto presentado por Juan de León. Pero finalmente "no pudiendo León dar el debido cumplimiento, se vieron precisados á echar mano de Gutiérrez, para concluir la, y desechar algunas piezas comenzadas, que no correspondían al modelo. La Academia de San Fernando á quien habia presentado el baxo-relieve que está en el sepulcro, lo celebró mucho"¹.

Este relieve fue atribuido por el gran investigador del mundo de la escultura Enrique Serrano Fatigati, por un pequeño error, a Felipe de Castro, quien había recibido el encargo de una obra similar, según nos indican las Actas una década antes para conmemorar la creación de la Corporación. Un buen número de investigadores han seguido a Fatigati, pero hoy en día no hay duda de la autoría de Gutiérrez quien firma y fecha debidamente la obra², y se ha señalado en publicaciones recientes, recogiendo los datos de la finalidad de este relieve³.

La obra ha sido restaurada en 1990 pues le faltaban varias cabezas y tenía algunas lagunas. Para su correcta restauración se sacaron moldes de las partes que faltaban, tomados de la obra definitiva en mármol, zonas que, por ello, han quedado en un tono más oscuro para que quede constancia del sistema de trabajo.

Este modelo es el más destacado testimonio escultórico que hoy posee la Academia como conmemoración del proceso de creación de la Corporación, y es doble su importancia porque Fernando VI, el monarca que apoyó, respaldó y protagonizó la apertura solemne de esta Institución en 1752, consideró a la Real Academia tan importante, que es precisamente esta alegoría la que preside el frente de su propio sepulcro, lo que nos indica la estrecha relación de este monarca, verdadero protector de las Bellas Artes, con la Corporación, y que el siguiente monarca, Carlos III conoció bien y continuó, pues fue el responsable de encargar el sepulcro de su hermano Fernando VI.

Tanto en la colección del Museo como en la trayectoria del escultor, es esta pieza de gran singularidad. En definitiva, es el resultado precisamente, de la formación del que fuera el primer pensionado que la Junta Preparatoria había enviado a Roma en 1747, tras ganar el primer concurso de este tipo convocado por la Junta. En Roma estudió con Maini y permaneció más de diez años. Gutiérrez, que había trabajado con Salvador Carmona, asimiló las enseñanzas del mundo italiano, la técnica escultórica y sus posibilidades, y las huellas del barroco de Bernini y de los artistas que trabajaron en Roma, y en este caso muy acusado su aprendizaje a partir de los monumentos funerarios del Vaticano, etc. Su vuelta a Madrid le trajo el nombramiento de académico de mérito, y con esta obra llegó a



ser Teniente Director de la escultura en 1765, consiguiendo también ser Escultor de Cámara del rey Carlos III. Fue el monumento funerario a Fernando VI y Bárbara de Braganza su obra más destacada, junto con la diosa Cibele de la conocidísima fuente madrileña.

El relieve ofrece una representación alegórica, a la manera clásica, de las Bellas Artes bajo la protección real. Preside la escena Fernando VI en un contexto de arquitectura clásica, en el que el monarca parece señalar hacia un libro, seguramente los Estatutos de 1752 sostenidos probablemente por alguno de los personajes que colaboraron en este proceso —Carvajal y Lancaster, o quizá Clemente de Aróstegui— a quien acompañan otros personajes en un relieve muy plano, casi abocetado. Las Nobles Artes y las alegorías, a excepción del tiempo, se representan por figuras femeninas clásicas, todas esculpidas partiendo del mismo modelo de mujer, la pintura con la paleta y el pincel; la escultura con el martillo y apoyada en un torso masculino del tipo del de Belvedere; la arquitectura con una escuadra y sosteniendo un rollo. Detrás la alegoría de la historia toma nota de lo que está sucediendo apoyada en la espalda del tiempo, representado por un hombre que sostiene la guadaña, y detrás de ellos la representación de las matemáticas. Al fondo la alegoría de las artes liberales, acompañada de sus instrumentos, apoyada en un yunque ante la presencia de Mercurio como protector. Toda la escena se contrapone con la figura de la ignorancia que, en el extremo izquierdo, es pisoteada por un geniecillo.

L.A.B.

- 1 J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. II, págs. 66-68
- 2 L. Azcue Brea, "Inventario de las Colecciones de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 62 (1986) 294
- 3 F. Portela Sandoval, "Francisco Gutiérrez y el sepulcro del Rey Fernando VI", en *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, 1989, págs. 599-607

Estatua ecuestre de Felipe V

MANUEL FRANCISCO ÁLVAREZ DE LA PEÑA

1778

Cera, arcos de metal y pedestal de madera
1,09 x 1,15 x 0,44 m.

En el frente del pedestal: *ESTE MODELO DEL CABALLO ESTA ARREGLADO A LA SIMETRÍA Y PROPORCIÓN QUEDA EL NATURAL / DEL CABALLO ACEYTUNERO DEL PRINCIPE Nº SEÑOR*

M: E-147

Ref.: *Distribución de Premios*, 1781, 3 y 4 — *Distribución de Premios*, 1799, 26-34 — Ceán Bermúdez, 1800, vol. I, 22 — *Catálogo*, 1821, 34 — *Catálogo*, 1824, 49 — *Catálogo*, 1829, 34 — Serrano Fatigati, 1910, 175 — Pardo, 1951, 33 — Morales Díaz, 1955, 19 — Sánchez Cantón, 1965, 272 — Bédat, 1973, 284 — Pérez Reyes, 1978, 176 — Azcue, 1986, 279 — Bottineau, 1986, 1986 — Morales y Marín, 1986, 397 — Navascués, 1987, 732 — Azcárate, 1988, 21 — Martín González, 1989, 265 — Martín González, 1991, 62 — Azcárate, 1992, 221 — Azcue, 1992, 912 — Azcue, 1994, 143

Doc.: "Junta Ordinaria de 3 de octubre de 1778". ASF 3/84 — "Notas del Archivo". ASF 173-1/5 — "Inventario", 1804, 139 — "Inventario", 1815, 16v. — "Inventario", 1824, 15 — "Junta ordinaria de 16 de diciembre de 1832" — "Exposición Pública", 1840 — "Inventario" sin fecha, 3

Exp.: [Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte] *El caballo*, 1955, 35

Se trata de uno de los modelos presentados al concurso que Carlos III convocó en 1778 para erigir una estatua ecuestre en bronce en memoria de Felipe V, pero que no llegó a realizarse en material definitivo. Participaron cinco miembros de la Academia en el concurso, personas que la propia Corporación sugirió a petición del monarca, y parece que la obra de Álvarez (Salamanca, 1727-Madrid, 1797) fue la que más gustó a todos. Los otros escultores invitados a participar en este concurso fueron los Directores de la sección de escultura Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, los Tenientes Directores Francisco Gutiérrez —y el propio Álvarez— y el académico de mérito Juan Adán tras haberse excusado Isidro Carnicero. El plazo de entrega fue de seis a ocho meses, y aunque la norma establecía su realización en yeso, comprobamos que los artistas no se ajustaron a esta norma, porque de los tres ejemplares que nos han llegado, uno está realizado en cera, otro en madera y otro en escayola. Así se lee en la Junta del tres de octubre: "Deseando el Rey promover el ejercicio de la Escultura en los asuntos mas dignos de su Rl. memoria y de la Gratitude y honor Nacional, ha resuelto que la Academia de Sn. Fernando proponga, como preferente a los Directores y Tenientes de aquel arte, formar un modelo de quatro pies de alto que represente a caballo al Sr. Felipe V, Augusto Padre de S.M. sin incluir en la medida prescrita el zocalo o base, y debiendo ser armada la figura. Los modelos habrán de estar hechos y concluidos dentro de seis o de ocho meses a los más y presentarse a la Academia, o bien los originales en barro cocido o bien vaciados en hieso reservándose el Rey encargar a otros Profesores la execucion de iguales modelos para ser mayor el estímulo"¹.

Modelo de escultura ecuestre realizado con absoluta perfección, en que aparece el monarca montado a caballo en corbeta, planteado como un monumento conmemorativo, no con un sentimiento belicoso sino como un monarca poderoso, por lo que la actitud del rey es natural y relajada.

Es esta una de las obras maestras de la colección académica por la perfección técnica de la obra, que como dice la inscripción, es el resultado de un verdadero estudio del natural, resultando el caballo de una calidad tal que se ha convertido en una referencia insustituible en la historia de la escultura ecuestre española. Tal fue la consideración por esta obra, de la que se ha dicho que "es un producto riguroso del arte, y un original hecho por la simetría o medidas del Aceytunero, y por solas sus formas"², que Carlos IV intentó llevar a efecto un monumento conmemorativo a su padre Carlos III, y el propio Álvarez señala en uno de sus memoriales como "tubo el honor de ser elegido para que por su mismo modelo hiciese la mencionada estatua, substituyéndolo en ella en lugar del Señor D. Felipe Quinto a D. Carlos III"³. Como veremos más adelante, esta idea también se aplicó a otros de los ejemplares de este concurso.

El modelado, por tanto, es un ejemplo fundamental que respalda la categoría de este artista, un personaje esencial en la Corporación académica. Demostraba que su habilidad había sido bien encauzada por su maestro, Felipe de Castro, otra de las figuras imprescindibles para entender la creación y desarrollo de la Real Academia. Como alumno adelantado, consiguió enseguida premios en la Corporación, el segundo premio de primera clase en 1753 y el primero de primera clase en 1754, con obras que también se encuentran en la colección académica. Se le ofreció la pensión para ir a Roma en 1758, pero después de la concesión de varias prórrogas, renunció alegando motivos de salud. Su formación sólida y su calidad artística se desarrolló con una trayectoria destacada en el arte neoclásico que la Academia apreció desde un primer momento, por lo que ya en 1757 le nombró académico de mérito, Teniente Director de la sección de escultura en 1762, Director de la Sección en 1784 y llegó a ser Director General de la Academia en el trienio de 1786, prorrogándosele este cargo, de forma excepcional en 1789, lo que indica que la consideración de la Corporación hacia el escultor era máxima puesto que la Dirección de la Academia era alternada cada tres años por una de las tres secciones —pintura, escultura y arquitectura— y es un caso verdaderamente inusual el que una sección continuara con la Dirección de la Academia más de los tres años reglamentarios.

Alvarez de la Peña es un artista fundamental en la historia de la escultura española, uno de los pilares del arte neoclásico que le llevó a ser conocido por el sobrenombre de “el griego”, cuyo trabajo como profesor en la Academia fue incansable, aparte de sus encargos privados, sus obras de carácter religioso — como el relieve de la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* en la Catedral de Toledo, y de su trabajo para el monarca, siendo Escultor de Cámara honorario en 1794—. Entre sus obras bien conocidas destaca la *Fuente de Apolo o de las cuatro estaciones* del Paseo del Prado que luego terminaría Vergaz.

L.A.B.

1 “Junta ordinaria de tres de octubre de 1778”, fol. 105 (ASF 3/83)

2 *Distribución de los premios* [...], Madrid, 1799, págs. 26-34

3 “Razón que dexó escrita D. Manuel Fcº Álvarez de la Peña [...]” (ASF 173-1/5). Y J.A. Ceán Bermúdez, vol. 1, pág. 22



Estatua ecuestre de Felipe V

ROBERTO MICHEL

1778

Escayola

1,14 x 1,60 x 0,37 m.

En el frente etiqueta "5" a tinta. En el lateral izquierdo "54" a tinta y en la base etiqueta con "52" a tinta

M: E-149

Ref.: *Distribución de Premios*, 1781, 3 y 4 — *Distribución de Premios*, 1799, 26-34 — Ceán Bermúdez, 1800, vol. III, 149 — *Catálogo*, 1821, 47 — *Catálogo*, 1829, 63 — Dus-sieux, 1856, 241 — Pardo, 1951, 33 — Sánchez Cantón, 1965, 272 — Bédat, 1973, 284 — Azcue, 1986, 279 — Bottineau, 1986 — Martín González, 1991, 62 — Azcue, 1992, 973 — Azcue, 1994, 172

Doc.: "Junta Ordinaria de 3 de octubre de 1778". ASF 3/84 — "Instancia de la viuda de R. Michel". Archivo General de Palacio, Exp. Per. C^o 679/9 — "Notas del Archivo". ASF 173-1/5 — "Inventario", 1804, 139 — "Inventario", 1824, 25 — "Junta Ordinaria de 16 de diciembre de 1832" — "Exposición Pública", 1840

Exp.: [Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte] *Catálogo de bocetos*, 1949, 28

Obra para el concurso de monumento conmemorativo al monarca Felipe V, convocado por Carlos III en 1778, que no llegó a realizarse en material definitivo. La historia del encargo se ha comentado en la ficha de Manuel Álvarez sobre el mismo tema.

Dadas las características de la convocatoria, Michel (Puy de Velay, Francia, 1720-Madrid, 1786) se planteó una obra de concepción neoclásica, partiendo de los modelos romanos de los emperadores a caballo al paso, y presentándolo de la misma forma, heroizado, concentrando sus esfuerzos en lograr una corrección técnica y una naturalidad ponderada, y consiguiendo un equilibrio destacado en el conjunto. En realidad, aunque el artista no fuera a Roma, había aprendido y había recibido la influencia romana de sus maestros franceses. Tanto en el tratamiento de la cabeza como en su actitud también nos remite a la estatuaria francesa de similar temática.

Esta obra sirve para conocer mejor la trayectoria de un buen artista y una figura importante en el fomento y creación de la Real Academia, a quien sin embargo la historia del arte no ha destacado especialmente. Ya en 1917 se lamentaba Sánchez Cantón sobre este artista, de notoria habilidad y expresión estética muy clásica, de quien decía que "ni aún en su tiempo gozó de fama grande, fuera del círculo de la Academia; mientras Castro, Álvarez y Vergaz son celebrados en los escritos del tiempo, a Michel no le dedicó ni un verso D. Francisco Gregorio de Salas [...] y sin embargo ni era mejor ni peor que los que a todas horas proclamaban por reencarnaciones de Fideas"¹. La realidad es que este artista se encontraba en España desde 1740 trabajando en la Corte, donde se estableció como Escultor del Rey y a donde vino a continuación también su hermano Pedro, trabajando fundamentalmente para el Real Palacio. Habiendo sido uno de los admitidos en la Corporación desde la Junta Preparatoria, tras su Apertura Solemne en 1752 fue nombrado académico de mérito y primer Teniente Director de Escultura. Su colaboración y asistencia a los estudios y Juntas de la Academia fue señalada, tanto que por "la puntual asistencia á estos Estudios le grangearon la graduacion de Director Honorario que S.M. le concedió"². Además, siguiendo la trayectoria de cargos establecida en la Corporación, se le concedió el grado y honores de Director de Escultura en 1778 tras presentar el Grupo del *Genio de la Escultura* (E-299) y un san Jerónimo, aunque la opción a la plaza no la obtuvo hasta 1775. Fue Director General de la Academia en 1785 hasta su muerte en 1786.

Además de su papel definitivo en la historia de la Academia, también lo fue como escultor en la corte, pues fue Escultor de Cámara de Fernando VI en 1757, y Primer Escultor de Cámara en 1775, precisamente al fallecer Felipe de Castro. Se dedicó bastante a la restauración de obras escultóricas en los diferentes Palacios, y su trabajo fue fructífero y constante, también para San Ildefonso, Aran-



juez y el Pardo, demostrando siempre un hábil talento y gran rapidez en el trabajo. Si en esta obra se muestra artista neoclásico, como en otras como los trofeos de la Puerta de Alcalá, sin embargo todavía ofrece resabios barrocos, como sucede a la mayoría de artistas de esta generación, al acometer cierta escultura religiosa.

L.A.B.

- 1 F.J. Sánchez Cantón, "Roberto Michel. Escultor del siglo XVIII", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917) 6
- 2 *Distribución de Premios [...]*, Madrid, 1787, pág. 17

Estatua ecuestre de Carlos III

JUAN PASCUAL DE MENA

1778

Madera revestida de una fina capa de yeso, corona de metal y bridas de tela
1,43 x 1,60 x 0,54 m.

M: E-148

Ref.: *Distribución de Premios*, 1781, 3 y 4 — Ceán Bermúdez, 1800, vol. II, 106 — *Catálogo*, 1821, 35 — *Catálogo*, 1824, 49 — *Catálogo*, 1829, 44 — Francés, 1954, 15 — Sánchez Cantón, 1965, 260 — Bédar, 1973, 284 — Martín González, 1983, 393 — Azcue, 1986, 279 — Bottineau, 1986, 294 — Urrea, 1988, 265 — Martín González, 1989, 265 — Nicolau Castro 1990, 200 — Martín González, 1991, 63 — Azcue, 1992, 1059 — Azcue, 1994, 213
Doc.: "Junta Ordinaria de 3 de octubre de 1778". ASF 3/84 — "Instancia de la viuda de R. Michel". Archivo General de Palacio, Exp. Per. C^o 679/9 — "Inventario", 1804, 139 — "Inventario", 1817, 16v. — "Inventario", 1824 — "Junta Ordinaria de 16 de diciembre de 1832" — "Exposición Pública", 1840 — "Inventario" sin fecha, 16
Exp.: [Madrid] *Carlos III*, 1989, 455

Modelo del concurso de 1778 convocado por Carlos III para honrar la memoria de Felipe V. En época de Carlos IV se le modificó la cabeza por la de Carlos III, que es seguramente, de otra mano, pues no concuerda con la estética del caballo que sí está en la línea de los trabajos de Pascual de Mena (Villaseca de la Sagra, Toledo, 1707-Madrid, 1784). Como los demás, no llegó a hacerse en material definitivo. La historia del encargo se ha comentado en la ficha de Manuel Álvarez sobre el mismo tema¹.

En 1993 el Ayuntamiento ha querido conmemorar la figura de Carlos III financiando una obra conmemorativa, y los escultores autores del monumento ecuestre, Eduardo Zancada y Miguel Ángel Rodríguez, han partido de este modelo, que luego han reelaborado totalmente, modificando el rostro del monarca, la musculatura del caballo, etc. Esta obra, se ha realizado en bronce en la Fundación Codina, con un tamaño de 4,35 m.

El monumento ecuestre sigue la estética más clasicista, con un planteamiento equilibrado, un modelado muy trabajado y un estudio especialmente profundo de los volúmenes, dado que el trabajo en madera es todavía más delicado y difícil que los otros dos ejemplares de caballos en cera y yeso. Los documentos del siglo XIX no hacen valoraciones comparativas sobre la diferencia escultórica que supone acometer este trabajo en diversos materiales, pero sí señalan claramente que la obra en cera es de Álvarez, y la de madera de Pascual de Mena². Se ha comentado anteriormente, al hablar del busto de Carlos III, la trayectoria artística de Mena, y quizá el desarrollo de su vertiente en escultura religiosa le diera la seguridad necesaria para acometer proyectos delicados en madera. De hecho, la Academia posee otra obra atribuida a Mena, un busto de san Dimas, realizado, precisamente, en madera, demostrándonos su dominio de este material. Por lo que se refiere a la iconografía del monumento, el monarca aparece, lógicamente, vestido de gala, con el collar del Toisón y coronado de laurel; el caballo, al paso. Además de ser una obra importante que ayuda a conocer las diferentes interpretaciones planteadas por diferentes profesores de la Academia, es un testimonio más de este escultor vinculado desde sus inicios a la Real Academia, cuyo arte ha sido definido por autores como Sánchez Cantón como de un "neoclasicismo honrado", y nos muestra como la capacidad artística de nuestros escultores tenía la calidad suficiente como para haber desarrollado, en la historia de la escultura española, este apartado con mayor profusión, como sucedió en otros países: pero, desgraciadamente, no hubo oportunidades tan destacadas como este concurso, y los hechos históricos o la economía no lo permitieron. La imagen pública conmemorativa se desarrolló fundamentalmente a partir del siglo XIX, y sobre todo en su segunda mitad ya con estatuas retratos de personajes sobre todo históricos y

políticos, y fue en esta vertiente donde podemos apreciar más el desarrollo del monumento ecuestre conmemorativo.

L.A.B.

- 1 Autores como Martín González o Urrea atribuyen la obra a Manuel Álvarez o a Juan Adán.
- 2 "Inventario", 1804; *Catálogo*, 1824; *Catálogo*, 1829; "Exposición Pública", 1840; "Inventario" sin fecha.



Baco y Ariadna

CARLO ALBACINI

Ca. 1780

Mármol blanco

0,70 x 0,32 x 0,30 m.

M: E-75

Ref.: *Catálogo*, 1821, 15 — *Catálogo*, 1824, 20 — *Catálogo*, 1829, 13 — Tormo, 1929, 24 — Francés, 1954 — Bédar, 1973, 282 — Azcue, 1986, 271 — Azcárate, 1988, 14 — Martín González, 1981, 73 — Azcárate, 1992, 222 — Azcue, 1992, 1199 — Azcue, 1994, 285

Doc.: "Relación de obras de la presa a los ingleses, primer envío". ASF 87-1/4 — "Obras procedentes de la presa hecha a los ingleses". ASF 87-1/4 — "Catálogo de pinturas al óleo y otras curiosidades [...] que se depositan en la Academia". ASF 87-1/4 — "Inventario", 1804, 199 — "Inventario", 1817, 15v. — "Exposición Pública", 1840 — "Inventario" sin fecha, 2 — "Inventario", 1897 — "Relación", 1941

Esta obra, junto con las otras tres que de este artista (siglo XVIII, activo entre 1770 y 1807) posee el Museo, procede de la concesión que en 1784 hizo el rey a la Real Academia del contenido artístico, previa selección "y con destino a la enseñanza pública", de un barco inglés apresado por los franceses en 1783 y que atracó en Málaga, trayendo su contenido a la corte "La Sociedad de Lonjistas", Sociedad que había comprado el citado barco con su cargamento.

La representación de los dioses como una pareja de jóvenes en actitud enamorada, tocados ambos con coronas vegetales, es un ejemplo indudable del claro gusto neoclásico desarrollado por el escultor que ofrece una gran perfección en la factura y una gran delicadeza en el modelado. Nos encontramos ante una obra de primera calidad y de un dominio de la técnica en la mórbida suavidad y atractiva languidez, que transmite una sensación sosegada, y que está acabado con un perfecto detallismo y un correcto pulimentado. Consigue una excepcional calidad en el tratamiento de los paños y en los estudios anatómicos, presentándonos unos rostros tomados de la antigüedad clásica. En todo el conjunto ha buscado la belleza ideal, lo que ha logrado plenamente, denotando una profunda sensibilidad y transmitiendo una emoción estética conmovedora por la delicadeza, sobriedad y armonía con la que ha tratado la obra, características que también son aplicables a las obras que de él posee la Corporación.

En definitiva, esta obra es un compendio perfecto de las características de la escultura neoclásica de la que Albacini fue maestro, y la estética expresada está perfectamente adecuada a los cánones más estrictos descritos por los teóricos del arte. Solo como ejemplo, veamos como la obra inspira todas las características señaladas en 1788 por el tratadista Francisco Martínez al tratar el capítulo de la escultura: "La hermosura consiste en una colocación perfecta relativa á los movimientos que son mas propios; la gracia consiste en la conformidad de estos movimientos con los del alma. El arte de vestir es tambien parte esencial en el Pintor y en el Escultor: es preciso que los ropages sean acomodados al asunto, y que la forma de los pliegues haga sensible la desnudez por encima de los vestidos [...] la expresión [...] hay en las pasiones dos especies de movimientos; los unos vivos y violentos, los otros dulces y moderados [...] los morales persuaden [...] insinúan la calma en el espíritu; y todos necesitan mucho talento de parte del Artista [...] El moral inspira la dulzura, la ternura, la humanidad [...] reina en las conversaciones. El uno y el otro requieren mucha gracia y armonía en las figuras introducidas en la escena"¹.

La obra de Albacini ha sido recientemente valorada y contrastada en el congreso "Plaster and marble. The classical and Neo-classical Portrait Bust" (The Edinburgh Albacini Colloquium), publicado en 1991, y que nos permite destacar la importancia de este escultor, que es muy poco conocido en nuestro país, puesto



que sus obras se reparten fundamentalmente en Italia y en Gran Bretaña, y de hecho, como hemos visto, la presencia de sus obras en la Academia es accidental. Así, en el último cuarto del siglo XVIII, como señala G. Vaughan, este alumno aventajado de Bartolomeo Cavaceppi llegó a tener una reputación internacional, y a parte de sus obras originales y sus encargos para Catalina la Grande, fue el restaurador de prácticamente todas las obras grecorromanas que pasaron a Inglaterra, y por ejemplo el Museo Británico posee actualmente varias de sus obras tal como las restauró Albacini, quien parece que se ocupó sobre todo de que estas tuvieran un aspecto completo y de perfección. Entre las colecciones restauradas por él durante años se encuentra, por ejemplo, la colección Farnese de Antigüedades que el rey de Nápoles heredó en 1786 y llevó de Roma a Nápoles.

L.A.B.

- 1 F. Martínez, *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes, o Diccionario Manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado etc.*, Madrid, Viuda de Escribano, 1788, págs. 160 y 162

Mujeres atacando a un verdugo

JOSÉ GINÉS

1789-1794

Barro cocido policromado

0,80 x 1,14 x 0,59 m.

M: E-42

Ref.: *Distribución de Premios*, 1832 — *Variado*, 1869, 222 — *Caveda*, vol. II, 256-9 — *Serrano Fatigati*, 1910, 159-60 — *Tormo*, 1929, 124 — *Pardo*, 1951, 53 y 197 — *Francés*, 1954, 15 — *Gómez Moreno*, 1951, 174 — *Pardo*, 1960 — *Sánchez Cantón*, 1965, 307 — *Gaya Nuño*, 1966, 70 — *Fuster*, 1980, 142 y 231 — *Azcue*, 1986, 267 — *Bottineau*, 1986, 359 — *Urrea*, 1989, 136 — *L'epoca borbónica*, 1990, 369 — *Martín González*, 1991, 70 — *Azcárate*, 1992, 220 — *Azcue*, 1992, 1244 — *Azcue*, 1994, 316

Doc.: "Junta ordinaria de 9 de julio de 1837". ASF 3/89 — "Nota que el Conserje de la Academia de Nobles Artes de San Fernando forma de los Grupos y Figuras hechas en barro cocido [...] que todas representan la Degollación de los Santos Inocentes" — "Documentos". ASF 35-22/1 — "Exposición Pública", 1840 — "Inventario" sin fecha, 16v. — "Informe del Secretario de la Academia, José Avrial, sobre Francisco Bellver. 2 de febrero de 1891". ASF 11-1/4 — "Notas". ASF 173-2/5*

Este grupo proviene del Conjunto de la "Degollación de los Inocentes por Herodes", encargo que recibió el escultor de Carlos IV siendo Príncipe de Asturias y que realizó entre 1789 y 1794 como complemento al conjunto del "Nacimiento del Príncipe". Debido a la magnitud del encargo, con figuras y grupos de diferentes escalas "3 y 4 pies de altura", contó en algunos casos con la colaboración de Francisco Bellver y Llop (abuelo de Ricardo Bellver) y de José Esteve Bonet. Este belén monumental parece que se tenía previsto se compusiera de cinco mil novecientas cincuenta figuras, para su exposición en una dependencia de Palacio desde la víspera de Nochebuena hasta la Candelaria.

Todas estas obras ingresaron en la Real Academia en agosto de 1837 provenientes del secuestro de bienes del Infante Carlos María Isidro.

El Museo de la Real Academia posee actualmente 29 obras grupos y figuras de este conjunto, así como algunas más realizadas en el estilo de la Degollación. Muchas de ellas llegaron, como ya se reconoce en 1840 "estropeadas", y el estado de conservación de las mismas es hoy desigual.

El grupo testimonia, como ejemplo, todo el conjunto de la serie, que nos muestra el talento y la destreza técnica de Ginés (Polop, Alicante, 1768-Madrid, 1823) quien, siguiendo la tradición de la escultura barroca, y confirmando la especial disposición de los escultores de este área geográfica para expresarse en este sentido, desarrolló un conjunto espectacular en el que, apoyado en la policromía, juega con las expresiones y reacciones humanas de furia, desesperación, rabia, barbarie, desolación, inocencia, crueldad, tensión, violencia, dolor, angustia e indefensión, resolviendo magistralmente el encargo al lograr transmitir la energía y los sentimientos de los personajes, y al modelar con dominio, y en algunos casos con exceso de exageración muy teatral, las violentas actitudes y los detalles. Como señaló Pardo Canalís al hacer el estudio del conjunto, "Reconocemos que el tema se prestaba a contorsionadas actitudes y a patéticos acentos, para desaprovecharse con sutilezas de ejecución y tibiezas expresivas. No fue así, y Ginés, gracias a estos grupos, se nos muestra deliciosamente barroquizantes, rindiendo a la vez con ellos un tributo de personal de devoción al siglo XVIII, en el que, no lo olvidemos, transcurrió más de la primera mitad de su existencia y los años decisivos de su formación"¹.

Por otro lado nos muestra como artistas que serían, como lo fue Ginés, verdaderos exponentes del arte neoclásico —solo hace falta contemplar su Venus— tuvieron la capacidad de utilizar otro tipo de recursos expresivos para esculpir siguiendo las referencias barrocas, resabios del mundo de la imaginaria que testimonian sus años de formación.

La importancia del conjunto se resume pues, en primer lugar por su carácter excepcional y único, y por conservarse en la misma Institución un gran número

de ellas que nos permiten imaginar la impresión del espectador que acudía a contemplarlas dispuestas como un belén. Por otro lado, resumen las posibilidades expresivas de nuestros escultores, el sólido aprendizaje técnico y la capacidad creadora en diversos ámbitos.

Así se valoró ya en el siglo XIX “en atención a que siendo de mérito bastante apreciable p^a los inteligentes [...] podrán servir p^a el adelantamiento de las Artes”², para decidir su destino a la Real Academia en 1837: “He recibido del Ylmo S^r Dⁿ Fermín Gil de Linares por mano del S^r Castro, los grupos de la Degollación de los Ynocentes por Herodes, pertenecientes al Secuestro del ex Ynfante Dⁿ Carlos”³.

L.A.B.

1 E. Pardo Canalís, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, pág. 53

2 ASF 35-22/1

3 ASF 173-2/5. Firmado por el Conserje de la Academia el 18 de agosto de 1837



Busto de Carlos IV

JUAN ADÁN

1797

Mármol

0,83 x 0,62 x 0,36 m.

Firmado en la parte posterior de la base *Adán*
M: E-270

Obra encargada por la Real Academia en 1794, que el escultor entregó a la misma en 1797. En 1797 recibió por el trabajo 9.000 reales, tras diversos escritos del artista a la Corporación. El Palacio Real posee otro similar

Ref.: *Catálogo*, 1821, 6 — *Catálogo*, 1824, 16 — *Catálogo*, 1829, 9 — *Distribución de Premios*, 1832, 85 — Tormo, 1929, 47 — Pardo, 1951, 34 — Francés, 1954, 14 — Pardo, 1957, 56 — Pardo, 1958, 17 — Sánchez Cantón, 1965, 307 — Bedát, 1973, 283 — Morales y Marín, 1977, 83 — Azcue, 1986, 291 — Bottineau, 1986, 359 — Martín González, 1987, 432 — Azcárate, 1988, 91 — Martín González, 1991, 68 — Azcue, 1992, 1110 — Azcue, 1994, 241

Doc.: "Junta ordinaria de 6 de julio de 1794". ASF 27-1/2 — "Exposición anual 1794". ASF 1-23/3 — "Oficio de J. Adán de 30 de julio de 1794". ASF.27-1/2 — "Oficio de J. Adán de 25 de febrero de 1795". Archivo General de Palacio c^o 8/11 — "Memorial de J. Adán de 24 de marzo de 1797". ASF 173-1/5 — "Oficio de J. Adán de 2 de junio de 1797". ASF.27-1/2 — "Junta ordinaria de 2 de julio de 1797" — "Oficio de J. Adán de 18 de septiembre de 1797". ASF 27-1/2 — "Junta particular de 1 de octubre de 1797" — "Oficio de J. Adán de 9 de octubre de 1797". ASF 27-1/2 — "Oficio de J. Adán de 22 de octubre de 1797". ASF 27-1/2 — "Junta particular de 1 de noviembre de 1797" — "Oficio del Secretario de la Academia a J. Adán de 28 de diciembre de 1797". ASF 27-1/2 — "Oficio de J. Adán de 3 de enero de 1798". ASF 27-1/2 — "Junta particular de 7 de enero de 1798" — "Oficio de J. Adán de 24 de enero de 1798". ASF 27-1/2 — "Inventario", 1804, 198 — "Inventario", 1817, 15r. — "Inventario", 1824 — "Petición para sacar un molde, 1840". ASF 172-2/5 — "Notas del archivo". ASF 173-2/5 — "Exposición Pública", 1840 — "Inventario, 1897" — "Papeletas de principios del XX" — "Relación", 1941

Este torso del tipo oficial del monarca, vestido de gala con el collar del Toisón y la banda, sigue la línea de los retratos oficiales de los reyes. Carlos IV de Borbón y Sajonia, séptimo hijo de Carlos III y María Amalia de Sajonia (Nápoles, 1748-Roma, 1819), subió al trono al morir su padre en 1788, y abdicó en su hijo Fernando VII en 1808.

Estamos ante una obra magistral del escultor (Tarazona, Zaragoza, 1741-Madrid, 1816), efectuada en su periodo de madurez, tras su formación y desarrollo artístico vinculado totalmente a la Corporación. Se trata pues de poder apreciar una obra que resume el aprendizaje, formación y consolidación de este escultor del que la Academia tiene la suerte de poseer testimonios de todas sus facetas formativas, permitiendo este hecho el comparar y apreciar sus adelantos desde los diferentes envíos que realizó desde Roma donde estuvo pensionado desde 1767, aunque en primera instancia había ido a sus expensas, tras su primer aprendizaje con otro escultor vinculado a la Corporación, el zaragozano José Ramírez. Adán se destacó entre su mucha producción, como un gran retratista, y junto con esta obra también la Academia cuenta de su mano con un retrato heroizado de Manuel Godoy. Adán retrató al monarca en varias ocasiones y en épocas diferentes, existiendo otros retratos de Carlos IV hechos por Adán en el Palacio Real, la Casita del Príncipe de El Escorial e incluso uno en Manila¹.

De este forma esta escultura es el testimonio de un artista cuyo estilo neoclásico fue transmitido a diferentes generaciones de alumnos de la Academia puesto que Adán fue académico de mérito en 1774, participó en el concurso de 1778 para una estatua ecuestre de Felipe V, fue Teniente Director de Escultura en 1786, Director de Escultura en 1811, que se le reconfirmó en 1814. Por otro lado, y como en la mayoría de los casos de los escultores profesores de la Academia, su actividad artística fue compaginada con el trabajo al servicio del Rey, quien le nombró Escultor de Cámara Honorario en 1795, desarrollando gran parte de su actividad en el Palacio de Aranjuez. De hecho fue en el campo escultórico un artista fundamental en esta etapa, pero como bien señaló Pardo Canalís: "Cabe hablar de olvido infortunado al recordar el nombre de este escultor aragonés, el más destacado, sin duda, de la Corte de Carlos IV. Olvido que tal vez se deba, en parte, al silencio que, en general, rodea a quienes con la gubia o el cincel trabajaron en la época de Goya"².

Son estos momentos de éxito cuando la Academia en la Junta de 6 de julio de 1794 decidió, para continuar con la galería de retratos de los monarcas españoles, encargar directamente a Juan Adán "la honra de hacer un retrato al Natural de Marmol del Busto de la R^l. Pesona". Adán se esforzó por partir del modelo natural, y el resultado fue muy satisfactorio. De hecho, todos los historiadores han coincidido en señalar y valorar esta obra como muestra de un voluntarioso trabajo y testimonio de los logros académicos.

L.A.B.

1 E. Pardo Canalís, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, pág. 35

2 E. Pardo Canalís, *op. cit.*, pág. 22

